

**RECOPIACIÓN, SELECCIÓN, TRANSCRIPCIÓN Y DIFUSIÓN DE OBRAS DE
ANCIZAR CASTRILLÓN SANTA**

SILVIA VIVIANA BAUTISTA CÁCERES

**Trabajo de grado presentado como requisito parcial para optar al título de
Licenciado en Música**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ARTES-MÚSICA
BUCARAMANGA**

2016

**RECOPIACIÓN, SELECCIÓN, TRANSCRIPCIÓN Y DIFUSIÓN DE OBRAS DE
ANCIZAR CASTRILLÓN SANTA**

SILVIA VIVIANA BAUTISTA CÁCERES

**Trabajo de grado presentado como requisito parcial para optar al título de
Licenciado en Música**

Director

Raúl Hernando Mancipe Sánchez

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ARTES-MÚSICA
BUCARAMANGA**

2016

DEDICATORIA

Al maestro Ancizar Castrillón Santa por permitirme conocer su vida y obra, por brindarme su amistad sincera, apoyo y la posibilidad de cantar (como dicen alguna de sus canciones)... “temas que llegan al alma”.

AGRADECIMIENTOS

A mis padres, hermanos, abuelos y familia, por creer que la música, más que un medio de expresión, es un proyecto de vida, donde he podido obtener las más grandes experiencias y recompensas que jamás haya podido imaginar.

Infinitas gracias a mis maestros y a todas las personas que han hecho parte de este caminar, permitiéndome construir y aprender el verdadero valor de la amistad a través del apoyo incondicional con palabras y acciones concretas.

Finalmente a la Pastoral Universitaria por acogerme con tanto amor y enseñarme que un mundo mejor es posible.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	14
1. FUNDAMENTACIÓN	15
1.1 OBJETIVOS	15
1.1.1 Objetivo General	15
1.1.2 Objetivos específicos.	15
1.2 JUSTIFICACIÓN	15
1.3 ASPECTOS METODOLÓGICOS	17
2. MARCO REFERENCIAL	21
2.1 ANTECEDENTES	21
2.2 MARCO CONCEPTUAL	22
2.2.1 El empirismo como corriente y en las artes	22
3. RESULTADOS DEL PROYECTO	24
3.1 ANCIZAR CASTRILLÓN SANTA: ESTAMPAS DE SU VIDA Y OBRA	24
3.2 SELECCIÓN, ANÁLISIS Y MONTAJE DE LAS OBRAS	28
3.2.1 A mi abuelo	30
3.2.2 Análisis de <i>Anhelos</i>	31
3.2.3 Análisis de <i>Bambuquero</i>	32
3.2.4 Análisis de <i>Inventario</i> .	33
3.2.5 Análisis de Rumores	35
3.2.6 Análisis de <i>Sin Testigos</i>	36
3.2.7 Análisis de Llévate	37
3.2.8 Análisis de <i>Hasta el final de mi tiempo</i>	39
3.2.9 Análisis de <i>Cantar</i>	40

3.2.10 Análisis de <i>Capricho Juvenil</i>	41
3.2.11 Análisis de <i>Y te encontré</i>	42
3.2.12 Análisis <i>Aunque el Tiempo pase</i>	43
3.2.13 Análisis <i>Si vuelvo a enamorarme</i>	44
3.2.14 Análisis <i>Buscando Sueños</i>	46
3.3 EL ARTISTA EMPÍRICO	48
4. CONCLUSIONES	52
BIBLIOGRAFÍA	53
ANEXOS	54

Lista de tablas

Tabla 1. Análisis de la canción A mi abuelo	30
Tabla 2. Análisis de la canción Anhelos.....	31
Tabla 3. Análisis de la canción Bambuquero.....	32
Tabla 4. Análisis de la canción Inventario	33
Tabla 5. Análisis de la canción Rumores	35
Tabla 6. Análisis de la canción Sin Testigos.....	36
Tabla 7. Análisis de la canción Llévate	37
Tabla 8. Análisis de la canción Hasta el final de mi tiempo	39
Tabla 9 Análisis de la canción Cantar	40
Tabla 10. Análisis de la canción Capricho Juvenil	41
Tabla 11. Análisis de la canción Y te encontré.....	42
Tabla 12. Análisis de la canción Aunque el tiempo pase	43
Tabla 13. Análisis de la canción Si vuelvo a enamorarme	45
Tabla 14 Análisis de la canción Buscando Sueños	46
Tabla 15. Análisis de la canción A nadie	47

Lista de Figuras

Figura 1. Rango de la canción A mi abuelo	31
Figura 2 Rango de la canción Anhelos	32
Figura 3. Rango de la canción Bambuquero	33
Figura 4. Rango de la canción Inventario	35
Figura 5. Rango de la canción Rumores	36
Figura 6. Rango de la canción Sin Testigos.....	37
Figura 7. Rango de la canción Llévate.....	38
Figura 8. Rango de la canción Hasta el final de mi tiempo.	40
Figura 9. Rango de la canción Cantar.....	41
Figura 10. Rango de la canción Capricho Juvenil	42
Figura 11. Rango de la canción Y te encontré.....	43
Figura 12. Rango de la canción <i>Aunque el tiempo pase</i>	44
Figura 12. Rango de la canción <i>Si vuelvo a enamorarme</i>	46
Figura 14 Rango de la canción Buscando Sueños	47
Figura 15. Rango de la canción A nadie	48

Lista de Anexos

<u>Anexo A. Tema “A mi Abuelo”</u>	54
<u>Anexo B. “Tema Anhelos”</u>	58
<u>Anexo C. Tema “Bambuquero”</u>	64
<u>Anexo D. Tema “Inventario”</u>	71
<u>Anexo E. Tema “Rumores”</u>	79
<u>Anexo F. Tema “Sin Testigos”</u>	85
<u>Anexo G. Tema “Llévate”</u>	91
<u>Anexo H. Tema “Hasta el final de mi tiempo”</u>	96
<u>Anexo I. Tema “Cantar”</u>	100
<u>Anexo J. Tema “Cantar”</u>	104
<u>Anexo K. Tema “Y te encontré”</u>	107
<u>Anexo L. Tema “Aunque el tiempo pase”</u>	112
<u>Anexo M. Tema “Buscando sueños”</u>	116
<u>Anexo N. Tema “A Nadie”</u>	122
<u>Anexo b: Entrevistas</u>	126

RESUMEN

TÍTULO: RECOPIACIÓN, SELECCIÓN, TRANSCRIPCIÓN Y DIFUSIÓN DE OBRAS DE ANCIZAR CASTRILLÓN SANTA*

AUTOR: SILVIA VIVIANA BAUTISTA CACERES**

Palabras claves: Música Andina Colombiana, Empirismo, Ancizar Castrillón Santa.

Las músicas tradicionales de la zona Andina Colombiana cuentan con una vasta producción a nivel compositivo, instrumental e interpretativo, muchas de éstas, producto del desarrollo empírico o intuitivo de ideas y saberes que hoy por hoy brindan identidad y permiten que con el paso del tiempo se reinventen y desarrollen nuevas tendencias, temáticas y sonoridades que dan riqueza y amplitud a nuestra música. Desde el ámbito académico-musical se busca conservar y difundir estos trabajos a partir del registro, transcripción, y puesta en escena de estas músicas que han sido el baluarte de la identidad nacional.

Justamente este trabajo académico es una compilación que plantea la importancia que tiene la preservación y difusión de la música andina tradicional, en la que se ha seleccionado al canta-autor Ancizar Castrillón Santa, compositor empírico Quindiano de música andina colombiana. Su prolífico trabajo le ha permitido ganar los más importantes festivales y concursos a nivel Nacional en la categoría de obra inédita vocal, razón por la cual hace meritoria su escogencia, pues pese a su aporte al repertorio musical y trayectoria muchas de sus obras no han sido difundidas al no existir un material de consulta de las mismas.

En consecuencia, este documento procura poner en ejercicio las competencias del licenciado en música de la Universidad Industrial de Santander al realizar la recopilación y transcripción de algunas de las obras del cantautor con el fin de proporcionar un material de partituras. En este se plantea el análisis formal de cada una de las piezas recopiladas que se caracterizan por ser temas inéditos. Esta labor es esta una de las maneras mediante las cuales este proyecto ayuda a preservar la música folclórica tradicional.

En conclusión, se enfatiza en que además de la preservación y difusión del folclor colombiano, el músico académico incursiona en las expresiones tradicionales para ejercer un papel social y transformador de las mismas; permitiendo así que éstas cobren vigencia a largo plazo, gracias al registro de partituras y puestas en escena que mantienen viva nuestra tradición.

* Proyecto de Grado

** Facultad de Ciencias Humanas. Licenciatura en Música. Director: Raúl Hernando Mancipe Sánchez

ABSTRACT

The traditional music of the Colombian Andean zone have a vast instrumental and interpretive, compositional level many of these production product of empirical or intuitive development of ideas and knowledge that today provide identity and allow that with the passage of time will reinvent and develop new trends, themes and sounds that give richness and breadth to our music. The academico-musical field is seeks to preserve and disseminate these works from the registration, transcription, and staging of these musics which have been the bastion of national identity. The traditional music of the Colombian Andean zone have a vast instrumental and interpretive, compositional level many of these production product of empirical or intuitive development of ideas and knowledge that today provide identity and allow that with the passage of time will reinvent and develop new trends, themes and sounds that give richness and breadth to our music. The academico-musical field is seeks to preserve and disseminate these works from the registration, transcription, and staging of these musics which have been the bastion of national identity.

Precisely this academic work is a compilation that presents the importance that has the preservation and dissemination of traditional Andean music, which has been selected to sing Ancizar Castrillon Santa, empirical composer Quindiano d Colombian Andean music. His prolific work has enabled him to win the most important festivals and competitions at a national level in the category of unpublished work vocal, reason by which makes worthy your choice, because despite his contribution to the musical repertoire and experience many of his works have not been disseminated in the absence of a reference of the same material.

As a result, this document seeks to put on exercise the competences of the Bachelor in music of the Universidad Industrial de Santander to perform the collection and transcription of some of the works of singer-songwriter in order to provide a material of scores. This includes formal analysis of each of the collected parts that are characterized by being unreleased. This work is one of the ways through which this project helps to preserve traditional folk music.

In conclusion, he emphasizes that in addition to the preservation and dissemination of the Colombian folklore, the musician academic ventures into traditional expressions to perform a social role and transformer of the same; allowing these charge effect in the long term, thanks to the record scores and performances that keep alive our tradition.

* Graduation Project

** Human Science Faculty. Bachelor Music. Director: Raúl Hernando Mancipe Sánchez

INTRODUCCIÓN

El programa de Licenciatura en Música comprende no solo la formación de docentes, sino también la de instrumentistas e intérpretes de diversos ritmos musicales, tanto colombianos como extranjeros. Esto lo posibilita para ser un agente del cambio social, al liderar procesos de conservación de la cultura y reinterpretación de la misma.

En la actualidad se puede apreciar que a la difusión de los aires musicales de la nación le hace falta la generación de más espacios e iniciativas, pues son más destacados diversos géneros musicales que han llegado al país mediante el proceso de transculturación, es decir, la "recepción por un pueblo o grupo social de formas de cultura procedentes de otro, que sustituyen de un modo más o menos completo a las propias"¹. Hoy en día es evidente la incidencia de los medios de comunicación en la difusión de los distintos géneros musicales, favoreciendo la música popular comercial y no las músicas tradicionales.

La incursión de los músicos académicos en la interpretación de las músicas tradicionales posibilita en cierta medida el reconocimiento, divulgación y rescate del proceso de creación musical de compositores empíricos, que de una manera considerable están viéndose relegados con el transcurrir del tiempo, pues la tradición oral cada vez más ha ido perdiendo eco de difusión generación tras generación. A diferencia de los músicos empíricos, los académicos tienen la posibilidad de plasmar sus creaciones por medio de la notación musical, lo cual favorece en parte la preservación y difusión de sus obras.

¹ DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA. Consultado el 15 de Febrero de 2016. Disponible en: <http://dle.rae.es/?id=alqYBxO>

1. FUNDAMENTACIÓN

1.1 OBJETIVOS

1.1.1 Objetivo General. Realizar un acercamiento a la producción compositiva de música Andina Colombiana del Cantautor empírico Ancizar Castrillón Santa desde el acopio, registro y difusión de algunas piezas de su obra.

1.1.2 Objetivos específicos.

- Hacer difusión de algunas de las piezas musicales del compositor Ancizar Castrillón mediante la realización de transcripciones y conciertos dirigidos al público en general.
- Analizar el aporte de la producción empírica del compositor Ancizar Castrillón según los datos biográficos y la valoración referida en entrevistas realizadas acerca del compositor en mención a personalidades de la música que tienen formación empírica y académica con experticia en el género de la Música Andina Colombiana.
- Elaborar un documento que contenga el material recopilado y transcrito.

1.2 JUSTIFICACIÓN

El quehacer artístico del Licenciado en música de la Universidad Industrial de Santander lo compromete a asumir la función de preservar la música, identificar la importancia que ésta tiene en la comunidad a la que pertenece y generar espacios que contribuyan al fortalecimiento de su identidad cultural.

La música andina colombiana, a pesar de ser reconocida como patrimonio de los colombianos, no goza de la suficiente divulgación y carece de espacios que

permitan darle el renombre y la significación a la producción musical de artistas de larga trayectoria musical y reconocimiento, que aportan con su trabajo al enriquecimiento de estas músicas tradicionales.

La preservación y difusión de las obras musicales se puede dar a partir de distintos procesos, como lo son la transcripción, archivo, difusión en medios de comunicación, conciertos, entre otros. Aun cuando hoy en día existen en el país numerosos festivales en los que se busca difundir esta música, el número de asistentes es limitado, pues quizá por desconocimiento, muchos no están interesados en escucharla.

Es preciso reconocer que la música colombiana en general ha sido gestada principalmente por compositores empíricos, pues la formación musical en principio fue privilegio de muy pocas personas y aun cuando esta profesión se ha masificado, el perfil de los profesionales no se orienta precisamente a este género musical.

Por lo anterior, este trabajo, busca resaltar y contribuir en la preservación y divulgación de la obra de un compositor empírico, el maestro Ancizar Castrillón Santa, desde la transcripción de algunas de sus piezas y la puesta en escena de las mismas en diferentes escenarios a nivel nacional.

Teniendo en cuenta el trabajo musical que realiza este compositor y en coherencia con el objetivo de promoción y difusión, se busca motivar, especialmente a los licenciados en música, a interesarse por conservar las raíces de las expresiones artísticas propias, promoviendo la identidad y el desarrollo cultural de la sociedad, al crear iniciativas que desplieguen a nivel técnico e interpretativo las músicas tradicionales, permitiendo no solo su preservación y divulgación sino también abriendo la posibilidad de hacer aportes creativos que contengan un lenguaje fresco y dinámico que despierte el interés de la población joven.

1.3 ASPECTOS METODOLÓGICOS

El presente trabajo consistió en un estudio exploratorio desarrollado a partir de las siguientes etapas:

Etapas I: Recopilación de información relacionada con el objeto de estudio.

Entre las actividades desarrolladas para recopilar la información relevante se encuentran:

- Visita a la Casa Museo Musical del Quindío: Esta entidad contiene la mayor cantidad de registros acerca del compositor objeto de estudio, allí se encontraron lo que serían en su momento las primeras transcripciones a partitura y algunos textos manuscritos de sus canciones realizados por Deiner Sergio Hurtado Aguirre, quien fue el primer transcriptor de las piezas.
- Entrevista al Maestro Ancizar Castrillón: Se realizó una entrevista al compositor, la cual permitió recopilar datos biográficos puntuales y conocer de primera mano el proceso de composición y reseñas acerca de las temáticas de algunas de las piezas.
- ~~Recolección de manuscritos autógrafos: Según el material recopilado, se logró apreciar la firma de “Deiner Sergio”, posteriormente se consulta a la fuente primaria (compositor) y se pudo determinar que el primer fue~~

ADELFINO COMPOSITOR (1917)
 Sib Mayor (Cm) N.C.

Cuyabro
 (BAMBUCO)

L: NERONDO GARA
 M: AMELIA EDULHI

Cm F7 Bb

Cm • Fmaj7 Bb7 • Ebmaj7 Am7-5 D7 Em

Am7-5 D7 Em des-de

F Eb D7 Em Am7-5
 ni-ño men-se-ña von el a- mor a las mon-ta-ña 1.ª do-bra var sin tu-

D7 Bm Cm Bm D7
 pu-ja mu-an-ces-tas mon-ta ñe-ros a-pien día pa-rar-me fir-me 2.ª de-

Em Cm D7 Bm
 -cir lo que yo quie-ro y ag-dristar co-mo un po-e-ma los sem-bra-dos del ca-

Em Cm D7 Bm
 fe-to ya mi rar co-mo un po-e-ma los sem-bra-dos del ca-fe-to.

E7 Em6 Ebmaj7 D7
 se me pone a le-quer al ma

Em F Eb D7
 cuando pi-suel fer-til sue-lo des-te pe-da-zo de pa-tio que pa-ra miel man-dago-te-ro

E7 Cm6 F7 Bb A7
 que no esre char un bam-bu-co to co-dago un ti-ple vie-jo es cual-quier ven-pano-e-to na ci-

Eb D7 B7 Cm F7 Bb
 do bo-jue-te cie-lo a com-po-rando mi voz por que de ver-dad yo quie-ro

Cm Em D7 Bm D7 Em
 qui-tar a los cue-tro vien tu-ay cu ya braf no lo nie-ga ya bwo y no lo nie-ga FIN

ritt.

Deiner

Fuente: Casa Museo Musical del Quindío

- Recopilación de registro sonoro: Gracias a la fuente primaria, se logró contacto con Mauricio Sánchez Avilez, guitarrista que ha acompañado durante varios años al cantautor y quien a su vez ha realizado registro sonoro de algunas de sus piezas.
- Entrevista a artistas nacionales: Con el fin de conocer el punto de vista sobre la estética de la obra y los procesos de musicalización y transcripción, se entrevistó a Fernando Salazar Wagner, uno de los recientes compositores que ha musicalizado algunos textos del cantautor; a Deiner Sergio Hurtado, el primer transcriptor de sus piezas; y a dos importantes artistas: Christian Quijano Martínez y Ricardo Varela Villalba, quienes desde su empirismo han realizado su trayectoria basados en el folclore.

Etapa II: Selección de las piezas a transcribir e interpretar. Se realizó un acopio de 60 piezas contenidas en el material de audio, textos y partituras ofrecidos por las fuentes anteriormente mencionadas, de las cuales se eligieron Quince (15) teniendo como criterio de selección temáticas diversas y ritmos contrastantes entre las mismas, que permitieran dar a conocer la versatilidad de la producción textual y musical del cantautor.

Etapa III Transcripción de obras y Montaje del repertorio. En esta etapa se tomó como referente material de audio, ejecutado vocalmente en su mayoría por el compositor, con el cual se buscó garantizar la fidelidad en cuanto a la construcción e interpretación de las líneas melódicas; estas grabaciones cuentan con guitarra como acompañamiento instrumental. Para este proceso se requirió de un software (Finale versión 2014) con el fin de digitalizar las partituras seleccionadas.

El montaje de las obras se realizó con el fin de de realizar distintos conciertos de difusión. Es importante resaltar que el 90% de las obras escogidas no habían sido

ejecutadas en público y cobrarían vida por primera vez en el escenario; el formato musical para la interpretación de las piezas fue solista vocal con Guitarra y Tiple como acompañamiento instrumental.

Etapas V: Planeación y realización de conciertos. Se planearon y realizaron conciertos de difusión en tres ciudades principales del eje cafetero: Manizales, Armenia y Pereira. Cada uno de los recitales se gestionó y se promovió con fines académicos, lo cual permitió reducir considerablemente los costos de préstamo de auditorios y logística.

Previo a cada concierto se realizaron a nivel local entrevistas en radio, promoción por redes sociales y difusión en las principales emisoras culturales y universitarias. En Manizales se contó además con la posibilidad de difundir el evento mediante el canal La Patria Televisión.

En la puesta en escena, como material de apoyo se reprodujo un material de video preparado previamente con el compositor, con breves reseñas de las obras a interpretar, con el fin de acercar al público con el cantautor y conocer de primera mano sus creaciones. Asimismo los asistentes tuvieron la oportunidad de realizar preguntas acerca de la vida y obra del compositor en mención y su proceso de creación.

También es importante mencionar que se planeó un cuarto concierto a manera de sustentación en el Auditorio Luis A Calvo de la Universidad Industrial de Santander, el cual tuvo lugar el 17 de Mayo del presente año a las 10:30 a.m.

2. MARCO REFERENCIAL

2.1 ANTECEDENTES

Se realizó una búsqueda en bibliotecas virtuales de distintas universidades con el fin de hallar trabajos realizados sobre la transcripción y difusión de compositores colombianos, se encontraron proyectos donde se trabajan estos tópicos desde distintas ópticas como el análisis formal y antologías donde se reconocen y valoran principalmente a músicos académicos y solo dos de los trabajos hablan sobre músicos empíricos.

Entre los trabajos encontrados se enumeran los siguientes:

- Antología y Recopilación de la vida y obra del maestro Rito Antonio Mantilla Álvarez/ Melissa Bautista García, Vladimir Amado Arguello.
- Compilación y Proyección de la música colombiana de compositores egresados de la Universidad Industrial de Santander/ Juan Diego Arenas Ortiz, Gustavo Alberto Esteban Velásquez
- Transcripción y Análisis Morfológico de los Aires Musicales Campesinos en las veredas de Casiano, Guayanas (Altos de Mantilla) y Aguablanca Del Municipio De Floridablanca Santander /Julio Cesar Gallardo Cadena, Oscar Leonardo Carrillo.

La lectura y análisis de estos trabajos permitió tener un acercamiento al tratamiento que los autores dieron a la información recopilada y presentada, al análisis y abordaje de distintas obras musicales y sobre todo, permitió ratificar la importancia de preservar y difundir el patrimonio musical colombiano.

2.2 MARCO CONCEPTUAL

2.2.1 El empirismo como corriente y en las artes. Pozo² expone que el aprendizaje empírico basa su postura en la percepción y la experiencia, donde el ser humano dotado de un sistema sensorial, en conjunción con su habilidad cognitiva, elabora esquemas para significar lo que ocurre en su entorno. De esta manera, estos constructos esquematizados son almacenados en la memoria para actuar según las situaciones que se presentan. Estas formas de actuar no son siempre predecibles, sino que pueden variar dependiendo de las situaciones o de las motivaciones, estados afectivos o valoraciones estéticas de los sujetos y los esquemas almacenados en la memoria, se convierten en formas de conocimiento para comprender y actuar en el mundo en todas las dimensiones humanas: física, emocional, amorosa, política, etc.

En las artes, el empirismo ha predominado a lo largo de la historia y de éste han surgido grandes maestros que han podido plasmar en sus obras el trasegar de la sociedad y enseñar su arte a otros que a su vez se han convertido también en importantes exponentes artísticos.

En la música, el empirismo se entiende como el proceso mediante el cual el ser humano valiéndose de su talento, experiencia y habilidades innatas para este arte, emprende un proceso de aprendizaje autodidacta que se enfoca en la realización e interpretación de la música, ya sea componiéndola o interpretándola a través de un instrumento. Todo esto sucede sin recurrir a elementos académicos entre los que se puede destacar la teoría musical, los elementos técnicos de composición y conocimientos sobre armonía y/o formas musicales, entre otros.

² POZO, Juan. El empirismo: teorías del aprendizaje por asociación. En: Aprendices y maestros. Madrid: Alianza Editorial S.A. 2012 p.

Valorando lo afirmado por Pozo³, el músico empírico reconoce que el aprendizaje no es una imitación o un reflejo de estructuras, sino una reelaboración o re-esquematización de las nociones adquiridas por su experiencia musical. Así, es preciso decir que el músico empírico tiene un modelo de aprendizaje constructivo en el que su motivación individual hace que sea más responsable de su propio aprendizaje⁴.

Se confirma, entonces, que el músico empírico es un sujeto que ha tenido un aprendizaje basado en la experiencia, en donde su tendencia estética por un determinado género musical está interiorizado gracias al cúmulo de vivencias en donde estos géneros predominaban o que el sujeto seleccionó de acuerdo con sus intereses estéticos.

³ POZO, Juan. El empirismo: teorías del aprendizaje por asociación. En: Aprendices y maestros. Madrid: Alianza Editorial S.A., 2012, p.

⁴ORGANIZACIÓN PARA LA COOPERACIÓN Y EL DESARROLLO ECONÓMICOS. El aprendizaje constructivista: aprovechando las experiencias subjetivas. En: La comprensión del cerebro. El nacimiento de una ciencia del aprendizaje. Santiago: Universidad Católica Silva Enríquez (UCSH), 2009, p.361.

3. RESULTADOS DEL PROYECTO

3.1 ANCIZAR CASTRILLÓN SANTA: ESTAMPAS DE SU VIDA Y OBRA

Nació en Armenia el 15 de octubre de 1953 en el barrio Corbones, un paso obligado del sector rural al urbano de esta ciudad, lo cual despertó su profunda admiración y respeto al ver las circunstancias de las labores cotidianas del campesino.

Su niñez estuvo rodeada de un ambiente musical, debido a que su padre, Samuel Castrillón tenía la música como pasatiempo y su madre, Encarnación Santa de Castrillón, realizaba tertulias musicales a nivel familiar donde se cantaban músicas de los aires tradicionales colombianos.

A la edad de 12 años comenzó a descubrir su habilidad para la creación de textos a partir de los escritos desarrollados en su ámbito escolar, pues éstos demostraban gran creatividad literaria. No tenía dificultad para incluir en ellos, los hechos cotidianos e históricos que iba aprendiendo a diario.

“Mi padre, cuando le comuniqué que salí de la primaria, que quería estudiar música, casi me echa de la casa, porque a pesar de que él fue músico, no quería tener un vago en la casa (...) Fui un muchacho muy inquieto y muy loco, mal estudiante, pero más por el afán de *volar*, de querer estar trashumando. Alcancé a estudiar hasta lo que llaman décimo, muy apurado alcancé a llegar hasta allá”⁵.

En 1971, sostenía un noviazgo con una joven que residía en la ciudad de Ibagué con quien se comunicaba a través de cartas. Entonces, comenzó a escribir por medio de versos, ejercicio trajo como consecuencia lo que sería su primer bambuco titulado “Sin saber que nos queremos”. Su producción siguió en aumento, razón por la cual buscaba obtener algún tipo de reconocimiento. Con el fin de dar a conocer

⁵ CASTRILLÓN S., Ancizar. Bucaramanga. Observación inédita. Enero, 2016

sus composiciones, empezó a interactuar con músicos populares de la ciudad los cuales se dedicaban a tocar en bares y en serenatas, pero su música no fue valorada por ellos.

Veinte años después, en 1991, asistió a una tertulia musical realizada por FUNMUSICA (Fundación encargada de la organización del Festival de Mono Núñez) en donde decidió mostrar sus canciones. Allí notó gran aceptación por parte de los asistentes y de una manera muy especial, de parte de Deiner Sergio Hurtado, un joven que iniciaba su camino musical y quien a la postre se convertiría en el primer transcriptor de sus obras, ya que el compositor Ancizar Castrillón no interpretaba ningún instrumento y no conocía tenía conocimientos de escritura musical. En esta labor Deiner, transcribió a través de manuscrito autógrafo piezas tales como: *Cuando se canta un bambuco*, *Cuyabro*, *Cuando florezca un cafeto*, entre otras. Gran parte de este material fue consignado en la Casa Museo Musical del Quindío en la ciudad de Armenia, donde reposan en la actualidad.

Percibir la gran aceptación que generó su obra en músicos conocedores del folclor, motivó que aumentara notablemente su producción musical dejando un registro de 180 canciones compuestas entre el año 1991 y 1992. Mientras la popularidad de las canciones de Ancizar Castrillón se extendía a nivel nacional, la música andina colombiana era retomada por nuevos músicos e intérpretes que se formaban de manera académica y generaban “la nueva música”; con otro tipo de tendencias e influencias. Ancizar, admirado y curioso por buscar nuevas sonoridades, dejó de musicalizar su obra para darle lugar a nuevos compositores que, sin lugar a dudas, aportaron y enriquecieron sus textos. Entre los compositores más destacados se encuentran: Ernesto Riveros Ramírez, Mauricio Arroyave, Ángela María Moncada, Tobías Bastidas y Fernando Salazar Wagner.

“el encontrar público para lo que yo estaba escribiendo, que fue en una tertulia de FUNMUSICA, en Quindío, en Armenia, me destapó la inspiración de una manera desbordada, al punto de que en el año 91, yo escribí 90 obras; en el 92, escribí otras

90. *Fui disminuyendo la cantidad pensando que más importante que escribir muchas es escribir bien. Todo eso se dio a raíz de ver la aceptación que la obra de Ancizar Castrillón comenzó a tener dentro del público joven, y el compromiso de decir las cosas de una manera sencilla, sincera y en un idioma en que sea fácil, para que la juventud actual, que definitivamente es la que está cantando nuestra música colombiana*⁶.

Como resultado de todas estas influencias, la obra de Ancizar Castrillón ha sido merecedora de importantes reconocimientos y premios en todo el circuito de festivales y concursos de música andina colombiana del territorio nacional, se destacan allí obras tales como: *La guaca, A cambio, Colombiana, Inventario, Soy, El bambuco es así, A nadie, Tu olvido*, entre otras. Además de ser su obra premiada por diferentes concursos, su mayor satisfacción es que su obra es incluida dentro del repertorio de la gran mayoría de intérpretes del folclor andino colombiano, generando de esta manera que sea denominado como un compositor prolífico en este ámbito.

3.1.1. El Proceso creativo. Para el compositor, la creación de las piezas musicales corresponde a varias etapas a describir:

- **Temática, texto y asignación de ritmo:** Sus letras cuentan con una extensa variedad y versatilidad, ya que no se fija en una sola temática como algunos otros compositores que se dedican a centrar su obra bajo contenidos específicos (desamor, naturaleza, mensajes de esperanza, etc.). El compositor adopta cualquier situación de su entorno para allí esbozar el texto que da nacimiento a una nueva canción.

Realmente a mí se me ocurre una frase, y esa frase puede dar pie para que comience a escribir una canción, esa frase va acompañada de un -cómo te digo- como de un tiempo que voy marcando a medida que la voy escribiendo, eso me determina si es bambuco o es pasillo - aunque no necesariamente lleve melodía-. No sé si habrás notado que dentro de la obra de Ancizar Castrillón vayas a encontrar que casi todo es muy medido... para lo que si tengo como muy definido es en los textos con respecto al ritmo que debe ser, para mí los bambucos tienen una forma en la parte en cómo se escribe, los pasillos tienen otra forma, las

⁶ *Ibíd.*

frases son más largas, el bambuco es más marcado, mas “rimao,” si cabe la expresión”⁷

- **Construcción de la melodía:** La creación de las líneas melódicas responde a un proceso mental de asociación con colores, esto permite que pueda determinar el momento justo para hacer una modificación o variación en la materia sonora, lo que puede llamarse en términos musicales como modulación melódica ...*“Pero la música para mi es color ¿entiendes?; la música para mi es color y así la he visto siempre, entonces para darle un matiz diferente a eso que empecé, debo buscar combinarla de “algotra” manera para que no me quede de un solo color, es como yo lo percibo”⁸.*
- **Transmisión oral, armonización y transcripción:** Al no interpretar un instrumento musical y teniendo ya como base la melodía que él mismo ha construido, recurre a un músico que domine un instrumento armónico, siendo de su preferencia la guitarra o el tiple.

En sus inicios, al no contar con recursos tecnológicos para poder grabar esa información, recurría al proceso de memorización a través de la repetición continua, seguidamente complementaba su creación con la implementación de la armonía. Para ello canta la melodía que ha memorizado al instrumentista, quien sugiere la armonía idónea a la propuesta melódica que el compositor propone.

(...) debo decir que fue un trabajo muy interesante desde el punto de vista como transcriptor, porque es una sorpresa ver que en una persona que no tiene una formación académica o que por lo menos no toca ningún instrumento ni melódico ni armónico, empezaran a ocurrir en sus líneas melódicas acordes con novenas, acordes con extensiones, o que la melodía no era lo más obvio sino que tenía algunos giros interesantes, entonces desde el punto de vista de la transcripción empezó a aparecer un recurso que era bastante bonito y que era un oído melódico desarrollado sobre la intuición, únicamente aparece el tema intuitivo en cada musicalización del maestro Ancizar Castrillón, para esta época de su obra no había musicalizadores propiamente dicho de la obra de del maestro Ancizar Castrillón, eso apareció un poquito después con la entrada en escena del maestro Ernesto Riveros y algunos otros músicos del país que empezaron como a interesarse por la obra del maestro Ancizar y a poner música

⁷ *Ibíd.*,

⁸ *Ibíd.*

a sus letras, entonces la primera parte era el maestro sentado frente a una letra que empezaba a reflexionar y -esto como lo voy a cantar- le iba saliendo una música y al momento de transcribir uno encontraba cosas muy interesantes, arpeggios disminuidos o arpeggios de novena bemol y ese tipo de cosas que uno no se explica cómo ocurren en un compositor únicamente basada en su intuición⁹.

Como se ha mencionado anteriormente en la obra del cantautor, se da una etapa en la que sus textos empiezan a cobrar vida musicalmente en manos de otros músicos y compositores, que con sus conocimientos influenciados por otras músicas han enriquecido su obra con otra clase de elementos, tanto armónicos como melódicos brindando así una sonoridad variada.

Este es el caso de Fernando Salazar Wagner, quien en su papel de musicalizador ha elaborado completamente el despliegue musical de aproximadamente 40 textos, donde el proceso contrasta el sistema habitual de composición de Ancizar Castrillón, el cual no propone un aire en específico ni una melodía, sino que deja sus textos a total libertad para que se otorgue el tipo de aire, melodía y armonía a cada texto suministrado.

(...)sus textos son por lo general casi que perfectos , de manera que abordar su musicalización para mi es mucho más fácil , sus textos tienen un acento prosódico que generalmente te guía hacia el ritmo andino a desarrollar, igualmente la orientación temática es importante para buscar la correspondencia melódico-rítmica pero igualmente pienso que la disposición interior de un compositor, la respectiva creatividad a la hora de producir melodías y secuencias armónicas determinan esa conectividad que hace que una obra pueda tener una trascendencia y llegar de una manera fuerte y significativa para un público e intérpretes¹⁰.

3.2 SELECCIÓN, ANÁLISIS Y MONTAJE DE LAS OBRAS

Entre los criterios de selección de las obras se encuentran principalmente:

- Ritmos o aires contrastantes: bambuco, pasillo, vals y guabina
- Temáticas diversas: amor, desamor, temas alusivos al amor patrio y al quehacer musical

⁹ DEINER SERGIO HURTADO, Entrevista Personal, Abril 1 de 2016.

¹⁰ FERNANDO SALAZAR, Entrevista Personal, Abril 1 de 2016

Conforme a lo anterior, los temas seleccionados fueron los enumerados a continuación, todos con letra y música de Ancizar Castrillón excepto “Y te encontré” cuya música pertenece a Fernando Salazar.

- A mi abuelo
- Anhelos
- Bambuquero
- Inventario
- Rumores
- Sin Testigos
- Llévate
- Hasta el final de mi tiempo
- Cantar
- Capricho Juvenil
- Y te encontré
- Aunque el Tiempo pase
- Si vuelvo a enamorarme
- Buscando Sueños
- A nadie

A continuación se presenta un breve análisis de las obras seleccionadas.

3.2.1 A mi abuelo.

Este es un bambuco que en homenaje al abuelo materno de Ancizar Castrillón Santa, quien fue su protegido durante su niñez y le enseñaba que en la vida debía ser un ser humano de bien.

Tabla 1. Análisis de la canción A mi abuelo

Forma	Binaria						
Número de Compases	67						
Periodo	A					B	
Frase	introducción	a	B	c	d	e	f
Tonalidad/Acordes	I - IV - VII - III - VI - II - V	I - IV - V	I - IV . V ^v - V	I - IV . V ^v - V	IV - VII - II - V ^v - V - I	V - I - II - IV	VI - II - V - I - VI ^m - II - V - I
Compases	1 a 16	17 a 24	25 a 32	33 a 40	41 a 48	49 a 56	57 a 66

Fuente. La Autora

Forma: Binaria | A | B |

Armonía: Este tema inicia en la tonalidad de G#m (sol sostenido menor) en el periodo A y modula a su relativo mayor, es decir B (si mayor), dando paso al periodo B que se desarrolla en esta tonalidad, retomando en el compás sesenta y siete la tonalidad inicial. Se mantiene sobre los grados estables de la tonalidad, I – IV – V, también hace uso de los grados II – VII – VI y III, también, emplea dominantes secundarias; las cadencias que realiza son auténticas (V-I).

Melodía: Escrita en el compás de 6/8, las líneas melódicas de este tema se reparten en los periodos A y B, siendo las frases a – b – c y d parte de A y las frases e y f parte del periodo B, el periodo A es un periodo doble, contrastante y modulante, mientras que el periodo B es modulante y contrastante, todos los inicios de frase son acéfalos.

Rango



Figura 1. Rango de la canción A mi abuelo

Fuente. La Autora

3.2.2 Análisis de *Anhelos*.

Este tema también responde al aire de Bambuco y cuenta como en 1993 Ancizar Castrillón, compuso esta canción a amor imposible, a una mujer que como él dice “*me movía el piso*”, pero él sabía que no podía haber ningún tipo de relación con esa persona.

Tabla 2. Análisis de la canción Anhelos

Forma	Binaria									
Número de Compases	88									
Periodo	A					B				
Frase	intro	A	b	C	d	puent e	ai	ci	di	e
Tonalidad/ Acordes	I - IV - V	V - I - VI - IV	IV - I - V ^{III} - III	III - V ^{III} - VI	VI - IV - I - II - V	I - IV - V	V - I - VI - IV	III - V ^{III} - VI	VI - IV - I - II - V	I - V - IV
Compases	1 a 11	12 a 20	21 a 28	28 a 35	36 a 44	45 a 55	56 a 64	64 a 71	72 a 80	80 a 88

Fuente. La Autora

Forma: Binaria | A | B |

Armonía: Inicia en la tonalidad de E (mi mayor), realiza modulaciones transitorias a C#m (do sostenido menor). Se mantiene sobre los grados estables de la tonalidad, I - IV - V, también hace uso de los grados II - VI y III, también, emplea dominantes secundarias; las cadencias que realiza son auténtica (V-I) y plagal (IV-I).

Melodía: Escrita en el compás de 6/8, las líneas melódicas de este tema se reparten en los periodos A y B, siendo las frases a – b – c y d parte de A, posteriormente el periodo B inicia en un puente instrumental que repite la introducción, seguido de esto se muestran las frases ai – ci – di y e; periodo A es un periodo doble, contrastante y modulante, al igual que el periodo B, los inicios de frase son anacrúsicos para a, ai, b y d, mientras las frases c, ci y tienen inicios acéfalos.

Rango

Figura 2 Rango de la canción Anhelos



3.2.3 Análisis de *Bambuquero*.

Este bambuco fue compuesto en la ciudad de Buga en el año de 1990, junto a la canción “Cuando se canta un bambuco”, fueron compuestas el mismo día, su origen se debe al remordimiento que tuvo el compositor al no poder asistir en ese año al festival mono Núñez.

Tabla 3. Análisis de la canción Bambuquero

Forma	Ternaria								
Número de Compases	88								
Periodo	A			B		C			
Frase	introducción	a	b	c	d	puente	ai	ci	final
Tonalidad/ Acordes	I - IV - V	I - IV - V	I - IV - V	I - IV - V	I - IV - V	I - IV - V	I - IV - V	I - IV - V	I - V
Compases	1 a 12	13 a 20	20 a 32	33 a 40	40 a 52	53 a 64	65 a 72	72 a 84	85 a 88

Fuente. La Autora

Forma: Ternaria | A | B | C |

Armonía: Inicia en la tonalidad de Ebm (mi bemol menor), Se mantiene sobre los grados estables de la tonalidad, I – IV – V, las cadencias que realiza son auténticas (V-I).

Melodía: Escrita en el compás de 6/8, las líneas melódicas de este tema se reparten en los periodos A – B y C, siendo las frases a y b junto a la introducción parte de A, las frases c y d parte de B y las frases ai, ci, final y puente parte de C. Los periodos A, B y C son contrastantes, le periodo C, adicionalmente es extendido, los inicios de frase son acéfalos para a, ai, b y final, mientras las frases c y ci tienen inicios anacrúsicos.

Rango:



Figura 3. Rango de la canción Bambuquero

Fuente. La Autora

3.2.4 Análisis de *Inventario*.

Esta obra escrita con aire de bambuco, está dedicada a la mujer con quien comparte su vida actualmente Ancizar Castrillón, relata como dos situaciones que no son compatibles para mucha gente se pueden llegar a dar a través del amor.

Tabla 4. Análisis de la canción Inventario

Forma	Binaria
Número de Compases	120

Periodo	A					A2					Coda		
Frase	Intro	a	b	c	b2	puente	a2	b3	c2	b4	c3	b5	ai
Tonalidad/ Acordes	I - II - V - IV	IV - V - I - V ^{III}	III - V ^V - V - I	V ^{III} - III - V ^V - V - I	III - V ^V - V - I	I - II - V - IV	IV - V - I - V ^{III}	III - V ^V - V - I	V ^{III} - III - V ^V - V - I	III - V ^V - V - I	V ^{III} - III - V ^V - V - I	III - V ^V - V - I	V ^V - V - I
Compases	1 a 16	17 a 24	25 a 32	33 a 40	41 a 48	49 a 64	65 a 72	73 a 80	85 a 88	89 a 96	97 a 104	105 a 112	11 3 a 12 0

Fuente. La Autora

Forma: Binaria | A | Ai |

Armonía: Este tema está escrito en la tonalidad de C#m (do sostenido menor), mediante el uso de dominantes secundarias hace modulaciones transitorias al relativo mayor, es decir, E (mi mayor), las cadencias que presenta son auténticas (V-I) y semi-cadencias (I-V).

Melodía: Escrita en el compás de 6/8, las líneas melódicas de este tema se reparten en los periodos A - A2 y una coda, siendo las frases a – b y c las protagonistas de cada uno, al inicio del periodo A que es un periodo simétrico, doble, contrastante y modulante, se encuentra la introducción instrumental de dieciséis compases, seguido por las tres frases mencionada anteriormente, después de la exposición de las frases a, b, c y b2, se da paso al periodo A2, que inicia con un puente instrumental igual a la introducción, posteriormente se repiten las frases en el mismo orden y luego aparece la coda donde el orden de las frases es c3, b5 y ai, en esta coda la frase a tiene una omisión de su segunda semi-frase. Los inicios de frase son tético para a y acéfalo para las frases b y c, de igual forma para sus repeticiones.

Rango



Figura 4. Rango de la canción Inventario

Fuente. La Autora

3.2.5 Análisis de Rumores.

Esta Guabina, es una canción en la que se plasma la vivencia de un amigo que vivía enamorado de su novia pero le decían cosas al respecto del comportamiento de ella, sin embargo el siguió con ella y hoy en día están felizmente casados.

Tabla 5. Análisis de la canción Rumores

Forma	Binaria							
Número de Compases	91							
Periodo	A					B		
Frase	intro	a	b	c	d	puente	e	f
Tonalidad/ Acordes	I - IV - V - II - VI	I - VI - II - V	I - V - IV - VI - II	IV - I - VI - II - V	I - II - V - IV - VI	I - IV - V - II - VI	I - VI - II - V	I - V - IV - VI - II
Compases	1 a 17	18 a 25	26 a 33	34 a 41	42 a 53	54 a 70	71 a 78	79 a 91

Fuente. La Autora

Forma: Binaria | A | B |

Armonía: Escrito en la tonalidad de Ab (la bemol mayor), se mantiene en los grados estables de dicha tonalidad, es decir, (I – IV - V), adicionalmente hace uso de los grados II y VI, las cadencias que presenta son cadencias auténticas (V-I).

Melodía: Escrito en el compás de 3/4, este tema se divide en dos periodos, A y B, el periodo A es un periodo doble, asimétrico y contrastante, sus frases son a – b – c y d, además cuenta con una introducción instrumental de diecisiete compases, luego de la frase d, da inicio el periodo B que es contrastante y asimétrico, al igual

que el periodo anterior, este presenta la introducción instrumental pero ahora a manera de puente, que une con las frases e y f; todos los inicios de frase téticos.

Rango:



Figura 5. Rango de la canción Rumores

Fuente. La Autora

3.2.6 Análisis de *Sin Testigos*.

Este vals plasma la historia de dos amigos que tenían que verse a escondidas, y quererse a escondidas y amarse a escondidas, el uno porque era casado y la otra porque la situación del casado no le permitía públicamente hacer gala o socialmente poder compartir con la gente ese sentimiento que los estaba uniendo

Tabla 6. Análisis de la canción Sin Testigos

Forma	Binaria								
Número de Compases	97								
Periodo	A					B			
Frase	introducción	a	b	c	d	puente	c2	d2	final
Tonalidad/Acordes	II - V - I - III - VI	VI - II - V - I - III	VI - II - V - I - III - V ^{III}	I - V - II	V - I	II - V - I - III - VI	I - V - II	V - I	II - V - I - III - VI
Compases	1 a 8	9 a 16	17 a 24	25 a 32	33 a 39	40 a 63	64 a 71	72 a 78	79 a 97

Fuente. La Autora

Forma: Binaria | A | B |

Armonía: Escrito en la tonalidad de Gb (sol bemol mayor), se mantiene en los grados estables de dicha tonalidad, (I – IV - V), adicionalmente hace uso de los grados II y VI, entre las frases c y d2 modula al relativo menor, es decir, Ebm (mi bemol menor), mediante el uso de dominantes secundarias; las cadencias que presenta son cadencias auténticas (V-I).

Melodía: Escrito en el compás de 3/4, este tema se divide en dos periodos, A y B, el periodo A es un periodo doble, asimétrico y contrastante, sus frases son a – b – c y d, además cuenta con una introducción instrumental de ocho compases, después inicia el periodo B que es contrastante y asimétrico, al igual que el periodo anterior, este presenta un puente instrumental de veinticuatro compases que se une a las frases c2 y d2; posteriormente hay un final instrumental de diecinueve compases con los cuales termina; los inicios de frase son en tiempo débil para a, acéfalo para b, c, c2, d y d2.

Rango:

Figura 6. Rango de la canción Sin Testigos



Fuente. La Autora

3.2.7 Análisis de Llévate.

Tabla 7. Análisis de la canción Llévate

Forma	Binaria										
Número de Compases	81										
Periodo	A					B					
Frase	introd	a	b	c	d	puente	e	f	g	h	final
Tonalidad/ Acordes	I – V	I - IV - VI - V	IV - I - V ^v - V	V - I - III - VI	I - IV - III - VI	I - V	I - IV - VI - V	IV - I - V ^v - V	V - I - III - VI	I - IV - III - VI	I - V

Compases	1 a 4	4 a 12	13 a 19	20 a 27	28 a 35	36 a 43	44 a 51	52 a 59	60 a 67	68 a 75	76 a 81
----------	-------	--------	---------	------------	------------	---------	---------	------------	------------	------------	------------

Fuente. La Autora

Forma: Binaria | A | B |

Armonía: Este tema está en las tonalidades de G (sol mayor) y Em (mi menor), en las tonalidades se mantiene sobre los grados estables (I – IV - I), a su vez, hace uso de los grados II – III y VI, además de dominantes secundarias, las cadencias que presenta son auténtica (V-I) y semi-cadencia (I - V).

Melodía: Escrito en el compás de 3/4, este tema se divide en dos periodos, A y B, el periodo A es un periodo doble, asimétrico y contrastante, sus frases son a – b – c y d, además cuenta con una introducción instrumental de cuatro compases, en seguida comienza el periodo B, que es contrastante y asimétrico, este presenta un puente instrumental de ocho compases que se une a las frases e – f – g y h; posteriormente hay una pequeña frase final de cuatro compases para terminar. Los inicios de frase son anacrúsico para a, e, f, g y final, tético para b y c, tiempo débil para d y h.

Rango:



Figura 7. Rango de la canción Llévate

Fuente. La Autora

3.2.8 Análisis de *Hasta el final de mi tiempo*.

Tabla 8. Análisis de la canción *Hasta el final de mi tiempo*

Forma	Binaria						
Número de Compases	62						
Periodo	A					B	
Frase	introducción	a	b	c	d	e	f
Tonalidad/Acordes	VI - II - V - I	I - II - VI - V	I - V - IV	I - V ^{III} - III - V ^V	V - IV - VI - II	VI - II - V - IV	I - VI - II - V
Compases	1 a 11	12 a 20	20 a 28	28 a 36	36 a 44	45 a 52	52 a 62

Fuente. La Autora

Forma: Binaria | A | B |

Este tema está en la tonalidad de G (sol mayor), se mantiene sobre los grados estables (I – IV - I), a su vez, hace uso de los grados II – III y VI, además de dominantes secundarias, las cadencias que presenta son auténtica (V-I), semi-cadencia (I - V) y cadencia plagal (IV-I).

Melodía: Escrito en el compás de 6/8, este tema se divide en dos periodos, A y B, el periodo A es un periodo doble, asimétrico y contrastante, sus frases son a – b – c y d, además cuenta con una introducción instrumental de once compases, en seguida comienza el periodo B, que es contrastante y asimétrico, sus frases son e y f. Los inicios de frase son anacrúsico para a, b, c, d y f, a su vez la frase e tiene inicio tético.

Rango:



Figura 8. Rango de la canción *Hasta el final de mi tiempo*.

Fuente. La Autora

3.2.9 Análisis de *Cantar*.

Tabla 9 Análisis de la canción *Cantar*

Forma	Binaria							
Número de Compases	63							
Periodo	A				B			
Frase	introducción	a	b	c	d	e	f	final
Tonalidad/Acordes	II - V ^{VI} - VI - V - I - IV	V ^{II} - II - V ^{VI} - VI	II - V - I - IV - V ^{III} - V ^{II}	VI - II - V ^{VI}	VI - V ^{II} - II - V ^{VI}	VI - V - I - V ^{III} - V ^{VI} - VII - II	V - I - IV - V ^{III} - V ^{VI} - VI	IV - II - VI
Compases	1 a 11	12 a 19	19 a 27	28 a 35	36 a 43	44 a 53	54 a 59	60 a 63

Fuente. La Autora

Forma: Binaria| A | B |

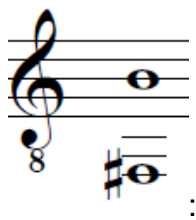
Este tema está en la tonalidad de G (sol mayor), se mantiene sobre los grados estables (I – IV - I), a su vez, hace uso de los grados II – III y VI, además de dominantes secundarias que modulan momentáneamente a E (mi mayor), las cadencias que presenta son auténtica (V-I), semi-cadencia (I - V) y cadencia rota (II - VI).

Melodía: Escrito en el compás de 6/8, este tema se divide en dos periodos, A y B, el periodo A es un periodo doble, asimétrico y contrastante, sus frases son a – b y c, además cuenta con una introducción instrumental de once compases, después

de la exposición de estas tres frases comienza el periodo B, que es contrastante y asimétrico, sus frases son d - e y f, luego de la frase f el tema se repite por completo y en los compases sesenta a sesenta y tres se lleva a cabo una pequeña frase conclusiva con la cual termina el tema. Los inicios de frase son téticos para a – d y e, anacrúsico para b y f, acéfalo para c y d.

Rango

Figura 9. Rango de la canción *Cantar*.



Fuente. La Autora

3.2.10 Análisis de *Capricho Juvenil*.

Tabla 10. Análisis de la canción *Capricho Juvenil*

Forma	Tema					
Número de Compases	46					
Periodo	A					
Frase	introducción	a	b	c	d	e
Tonalidad/Acordes	II - V - I - V ^{VI}	IV - V ^{II} - II - V ^{VI}	VI - V ^{II} - II - V ^{VI}	II - VI - V ^{VI}	VI - V ^{II} - II - V - I - IV - V ^{IV} - V ^{VI}	II - V - I - IV - V ^{IV} - V ^{VI}
Compases	1 a 8	9 a 16	17 a 24	25 a 32	33 a 40	41 a 46

Fuente. La Autora

Forma: Tema | A |

Armonía: Este tema está en la tonalidad de F (fa mayor), se mantiene sobre los grados estables (I – IV - I), a su vez, hace uso de los grados II – III y VI, además de

dominantes secundarias que modulan momentáneamente a D (re mayor), las cadencias que presenta son auténtica (V-I) y semi-cadencia (I - V).

Melodía: Escrito en el compás de 3/4, este tema se desarrolla en un único periodo A que es un periodo extendido, asimétrico y contrastante, sus frases son a – b – c – d y e, además cuenta con una introducción instrumental de ocho compases, que se repite luego de la frase b; los inicios de frase son acéfalos para todas las frases.

Rango:



Figura 10. Rango de la canción *Capricho Juvenil*

Fuente. La Autora

3.2.11 Análisis de *Y te encontré*.

Tabla 11. Análisis de la canción *Y te encontré*

Forma	Ternaria												
Número de Compases	107												
Periodo	A				B					C			
Frase	introd	a	b	puente	ai	bi	c	ci	puente	aii	bii	c	cii
Tonalidad/ Acordes	I - IV	I - IV - II - V	V - I - IV - II	I - IV	I - IV - II - V	V - I - IV - II	I - V - IV - II	I - V - IV - II	I - IV	I - IV - II - V	V - I - IV - II	I - V - IV - II	I - V - IV - II
Compases	1 a 8	8 a 15	16 a 23	24 a 31	32 a 39	40 a 47	48 a 56	57 a 65	66 a 73	73 a 80	81 a 88	89 a 97	98 a 107

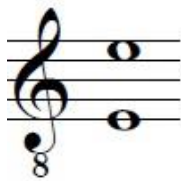
Fuente. La Autora

Forma: Ternaria | A | B | C |

Armonía: Este tema está en la tonalidad de A (la mayor), se mantiene sobre los grados estables (I – IV - I), a su vez, hace uso el segundo grado, las cadencias que presenta son auténtica (V-I) y semi-cadencia (I - V).

Melodía: Escrito en el compás de 3/4, este tema se desarrolla en tres periodos A – B y C, El periodo A es un periodo paralelo y simétrico, sus frases son introducción, frases a y b, además de un puente que da paso al periodo B que es un periodo doble, contrastante y asimétrico, adicionalmente tiene un puente que conecta con el periodo C, que es comparte las mismas características del periodo B pero éste no presenta un puente al final; los inicios de frase son anacrúsicos para todas las frases.

Rango:



Compases	1 a 8	9 a 16	17 a 24	25 a 32	33 a 43	44 a 51	52 a 59
----------	-------	--------	---------	---------	---------	------------	------------

Fuente. La Autora

Forma: Binaria | A | B

Armonía: Este tema está en la tonalidad de G (sol mayor), haciendo modulaciones transitorias a Em (mi menor), durante el periodo A para luego modular por completo a dicha tonalidad en el periodo B, se mantiene sobre los grados estables (I – IV - I), a su vez, hace uso de los grados II – III y VI, además de dominantes secundarias, las cadencias que presenta son auténtica (V-I) y semi-cadencia (I - V).

Melodía: Escrito en el compás de 3/4, este tema se desarrolla en los periodos A y B, estos periodos son extendidos y contrastantes, A es simétrico y B asimétrico, las frases de A se presentan luego de una introducción de ocho compases y son a – b y c, dando así paso al periodo B también con tres frases, d – e y f, los inicios de frase son en segundo tiempo para a, b, d y f; para las frases restantes el inicio es tético.

Rango:

Figura 12. Rango de la canción *Aunque el tiempo pase*



Fuente. La Autora

3.2.13 Análisis *Si vuelvo a enamorarme.*

Tabla 13. Análisis de la canción Si vuelvo a enamorarme

Forma	Binaria								
Número de Compases	77								
Periodo	A					Ai			
Frase	introducción	a	b	c	d	punte	ai	bi	ci
Tonalidad/Acordes	II - V - I - IV - VI - III	VI - II - V - I - V ^{II}	II - V ^{III} - III - V - I	V ^{II} - II - V ^{III} - III	V - I - IV - III - VI	II - V - I - IV - VI - III	II - V - I - VI	II - V ^{III} - III - V - I	I - V ^{II} - II - V ^{III} - III - VI
Compases	1 a 9	10 a 17	18 a 25	26 a 34	35 a 43	44 a 53	54 a 61	62 a 69	70 a 77

Fuente. La Autora

Forma: Binaria | A | Ai |

Armonía: Este tema está en la tonalidad de Gb (sol bemol mayor), haciendo modulaciones transitorias a Ebm (mi bemol menor), durante los periodo A y Ai, se mantiene sobre los grados estables (I – IV - I), a su vez, hace uso de los grados II – III y VI, además de dominantes secundarias, las cadencias que presenta son auténtica (V-I), semi-cadencia (I - V) y cadencia rota (I -VI).

Melodía: Escrito en el compás de 3/4, este tema se desarrolla en los periodos A y Ai; el periodo A es un periodo doble, contrastante y asimétrico, por otra parte el periodo Ai, es un periodo extendido, contrastante y simétrico, las frases que componen el periodo A son una introducción instrumental de nueve compases, las frases a, b, c y d, que dan paso al periodo Ai compuesto por un puente instrumental de diez compases y las frases ai, bi y ci, los inicios de frase son acéfalos para todas las frases.

Rango



Figura 13. Rango de la canción *Si vuelvo a enamorarme*

Fuente. La Autora

3.2.14 Análisis *Buscando Sueños*.

Tabla 14 Análisis de la canción *Buscando Sueños*

Forma	Binaria										
Número de Compases	100										
Periodo	A					B					
Frase	Introd	a	b	a2	bi	c	d	puente	c2	d2	final
Tonalidad/ Acordes	IV - I - V	I - IV - V	IV - V - I - V ^v	I - IV - V	IV - V - I - V ^v	I - V ^{III} - III - V	I - V ^{IV} - IV - V	IV - I - V	I - V ^{III} - III - V	I - V ^{IV} - IV - V	I - V
Compases	1 a 16	17 a 24	25 a 32	33 a 40	41 a 48	49 a 56	57 a 64	65 a 80	81 a 88	89 a 96	97 a 100

Fuente. La Autora

Forma: Binaria | A | B |

Armonía: Este tema está en la tonalidad de Em (mi menor), se mantiene sobre los grados estables (I – IV - I), a su vez, hace uso del VI grado, además de dominantes secundarias, las cadencias que presenta son auténtica (V-I) y semi-cadencia (I - V).

Melodía: Escrito en el compás de 3/4, este tema se desarrolla en los periodos A y B; estos periodos son periodos dobles, paralelos y contrastantes, las frases que componen el periodo A son una introducción instrumental de dieciséis compases,

cuyas frases son a, b, a2 y bi, que dan paso al periodo B compuesto por las frases c, d, puente de dieciséis compases, c2 y d2, más una pequeña frase de cuatro compases con la que termina el tema; los inicios de frase son acéfalos para todas las frases.

Rango:



Figura 14 Rango de la canción Buscando Sueños

Fuente. La Autora

3.2.15 Análisis *A nadie*.

Tabla 15. Análisis de la canción *A nadie*

Forma	Binaria					
Número de Compases	59					
Periodo	A			B		
Frase	introducción	A	b	c	c2	c3
Tonalidad/Acordes	I - IV - II - V ^v - V - V ⁱⁱⁱ - III - VI	I - IV - V ^v - V	V ⁱⁱⁱ - III - VI - V ^v - II - V	I - V ⁱⁱⁱ - III - VI - V ^{vi}	IV - V - VI - V ^v - II - V - I	IV - V - VI - V ^v - II - V - I
Compases	1 a 14	15 a 22	23 a 32	33 a 40	41 a 48	49 a 56

Fuente. La Autora

Forma: Binaria | A | B |

Armonía: Este tema está en la tonalidad de Eb (mi bemol mayor), se mantiene sobre los grados estables (I – IV - I), a su vez, hace uso de los grados II – III y VI, además de dominantes secundarias, las cadencias que presenta son auténtica (V-I) y semi-cadencia (I - V).

Melodía: Escrito en el compás de 6/8, este tema se desarrolla en los periodos A y B; el periodo A es un periodo contrastante y asimétrico, el periodo B es un periodo extendido, paralelo y simétrico; las frases que componen el periodo A son una introducción instrumental de catorce compases, cuyas frases son a y b, que dan paso al periodo B compuesto por las frases c, c2 y c3, los inicios de frase son téticos para todas las frases.

Rango:

Figura 15. Rango de la canción *A nadie*



Fuente. La Autora

3.3 EL ARTISTA EMPÍRICO

Mediante el uso de la entrevista, se indagó acerca del aporte y relación del empirismo y la academia en las músicas tradicionales; a continuación se presentan algunos apartes de las entrevistas realizadas a Christian Quijano y Ricardo Varela, importantes representantes en el folclor nacional, con el fin de resaltar la extensa labor artística construida a través del empirismo y que hoy en día son figuras representativas en la preservación del acervo cultural en Colombia.

Desde hace unos años, en Colombia, se ha venido dando la incursión de la academia en los procesos de enseñanza y aprendizaje de las músicas tradicionales, claro ejemplo de ello es la labor que realizó el maestro Pedro Morales Pino quien fue uno de los primeros compositores en plasmar su música en la partitura, teniendo

como resultado la preservación de su obra y el fácil acceso de la misma a las nuevas generaciones de intérpretes del folclor nacional.

En el país se destaca además el trabajo musicológico de Guillermo Abadía Morales, Andrés Pardo Tovar y José Ignacio Perdomo que han ayudado en el estudio profundo de la música tradicional. La implementación de aspectos técnicos en el área instrumental, vocal y compositiva han sido benéficos para conocer y tipificar el lenguaje usado por el músico empírico, así como contribuir al desarrollo y exploración musical en Colombia, facilitando la investigación en esta área del conocimiento. Sin embargo, se ha dejado de lado la importancia que ha tenido el empirismo en la construcción del legado musical típico colombiano y en la preservación de los mismos.

El movimiento cultural y musical ha estado a cargo durante años por artistas que no han formalizados sus estudios musicales pero que han dado origen a una estética musical única e invaluable.

“El aporte del músico empírico en la música popular, pues, es gigante. Yo creo que el grueso de la música popular está hecha, compuesta, tocada e interpretada por los músicos empíricos o autodidactas. Si vemos, la historia de esta música, la colombiana o cualquier música tradicional, el grueso de estas obras están hechas por esta clase de músicos. La música, pues, yo creo que es un espectro tan amplio, tan grande y tan importante en la vida de los seres humanos que, como en toda otra área o disciplina o quehacer humano, pues, no está en manos de los académicos. Digamos que la academia, tratándose de música popular o de expresiones populares en general, llega en cierto momento a recoger el trabajo que hacen los músicos empíricos, los artistas empíricos pueden desarrollar o potencializar ciertos aspectos de la música popular, pero en general el quehacer de la música popular, del artista popular es el empirismo, sobretudo, pues en países y realidades como la nuestra donde la profesionalización de las artes es relativamente reciente, donde nace el mercado laboral y el mercado en general, pues, ofrece todavía oportunidades incipientes. Entonces, en la medida en que el mercado no tiene una oferta clara y suficiente para que el artista se profesionalice, puedan vivir profesionalmente de su arte, de su quehacer, pues difícilmente vamos a encontrar que de la música popular se ocupen exclusivamente los académicos.

Pues, además de estos aspectos que tienen que ver con el mercado, con la oferta con de alguna forma, la difícil situación que pueda enfrentar un músico empírico o un músico que se haya profesionalizado en su quehacer artístico, también hay otros aspectos. Y es que la música popular por antonomasia responde a unos códigos estéticos que son sencillos –no confundir pues, lo sencillo con lo simple- sino que la sencillez que

caracteriza este tipo de música y este tipo de expresiones, eh, pues, se presta más en su esencia para la estética del músico popular o del artista popular”¹¹

Esto no sugiere que se deban abandonar los esfuerzos por “academizar” la música, pues gracias a esto se pueden hacer diversas investigaciones que permiten preservar la memoria de los aires folclóricos musicales del país, pero si es necesario resaltar que el empirismo ha contribuido a mantener la esencia de los mismos.

“Los músicos tradicionales no es que aporten a las músicas tradicionales, ¡son la música tradicional!, son los que permitieron que sobreviviera, son los que la han sesgado de alguna manera, son los que la han construido; creo que los músicos empíricos son los que han permitido que estas músicas: uno, sobrevivan; dos, se construyan y tres, se difundan; son los que realmente han hecho que pervivan en nuestras comunidades, desde los centros urbanos hasta lo más recóndito del país, creo que más bien, más que un aporte como decía, son en esencia nuestra música tradicional”¹²

Teniendo presentes estos aspectos, es posible plantear otro de los ejes de este proyecto, en el cual plantea ¿Qué importancia tiene el aporte empírico que hace el compositor Ancizar Castrillón a la Música Andina Colombiana?, más allá del interrogante planteado, la forma de aclararla implica un proceso exploratorio, que busca analizar, preservar y promover la producción folclórica de éste compositor.

Buscar la preservación y la promoción de las músicas tradicionales y folclóricas es una tarea de la academia y por ende un deber ético de los músicos profesionales. Sin embargo, no todos los académicos ni todas los centros de educación formal enfocan su trabajo en el estudio de la música nacional, particularmente en Santander no hay espacios de formación que aborde el estudio de la música tradicional.

La música, en general, obedece como toda industria cultural, en general, a las dinámicas del mercado. Entonces, si tú me preguntas cuáles son las tendencias, habría

¹¹ RICARDO VARELA. “Entrevista Personal” 20 de Marzo de 2016

¹² CHRISTIAN QUIJANO MARTÍNEZ. “Entrevista Personal” 20 de marzo de 2016.

que preguntarse si son las tendencias del mercado o las tendencias estéticas que están siguiendo los músicos. Yo puedo ver en el ámbito que yo me muevo, de la música que yo hago, que hay una fuerte tendencia al academicismo -que eso está muy bien- pero veo particularmente que se está abriendo como una brecha entre el músico o la música meramente académica y la meramente popular, o sea a pesar del desarrollo de escuelas, de conservatorios, de iniciativas privadas de educación musical, vemos por ejemplo en Vélez, donde sigue siendo una fuente importante de músicos, de instrumentistas- por lo menos del tiple y del requinto- lo mismo Charalá, San Gil y toda esta zona; pues ellos han tenido un desarrollo muy grande como instrumentistas en cuanto a la interpretación, pero no vemos realmente que haya la confluencia necesaria entre lo académico y lo popular, esto por un lado, por otro lado también por ejemplo en el caso de Bucaramanga, pues ya vemos que tras 20 años de tener conservatorios, de tener escuelas de formación clásica (sinfónica si se quiere) se hace música popular en estos espacios. Pero yo personalmente la veo separada de lo empírico, me refiero, pues, muy particularmente, a la música que yo hago. Aquí, en la UNAB, por ejemplo, hay cátedra de tiple, pero digamos que es una cátedra regaría, son muy pocos todavía y muchos de estos que llegan a estudiar tiple, pues, no vienen del proceso por ejemplo del que vine yo, de un mundo completamente empírico, de escuchar música, de quererla primero y después interpretarla a oído si se quiere, sino que llegan, pues, sin este acerbo tan importante de lo popular, eso hablando de mi música...”¹³

Con base en esto radica la importancia del trabajo realizado por los músicos empíricos, quienes son los encargados de mantener vigente la música tradicional, dando a conocer a través de su obra el contexto social, cultural y estético del tiempo en el que fue escrito y ayudando de este modo a preservar la historia y la esencia de la música nacional.

¹³ RICARDO VARELA. “Entrevista personal” Marzo 20 de 2016

4. CONCLUSIONES

- La obra de Ancizar Castrillón Santa es un ícono del patrimonio cultural puesto que su música contiene temáticas de la vida cotidiana, usando un lenguaje sencillo y un mensaje directo generando así una estética singular, teniendo como resultado un fácil acercamiento del oyente sin importar su edad o clase social.
- Su obra contiene un desborde de creatividad tanto en su temática textual como en su contenido musical, mostrando de esta manera el aporte significativo que han dejado los compositores empíricos a lo largo de toda la historia de las músicas tradicionales de nuestro país.
- Los conciertos de divulgación de la música de Ancizar Castrillón Santa permitieron dar a conocer composiciones que no fueron publicadas ni interpretadas por ningún medio audiovisual o sonoro, rescatando así la música que en algún momento pudo haber estado desconocida, perdida u olvidada.
- Es necesario dejar un registro musical que permita el fácil acceso a las nuevas generaciones deseosas de abordar la obra de Ancizar Castrillón Santa, manteniendo vivo su legado musical.

BIBLIOGRAFÍA

- Abadía Morales, G. (1977). *Compendio General de folklore colombiano*. Bogotá: Biblioteca Básica Colombiana.
- Abadía Morales, G. (2012). *ACB DEL FOLKLORE COLOMBIANO*. Bogotá D.C.: Panamericana Editorial Ltda.
- Bas, J. (1947). *TRATADO DE LA FORMA MUSICAL*. Buenos Aires: Ricordi.
- De Tezanos, A. (2002). *Una etnografía de la etnografía*. Bogotá: Ediciones Antropos.
- Economicos, O. p. (2009). *El Aprendizaje constructivista: aprovechando las experiencias subjetivas*. Santiago: Universidad Católica Silva Enríquez (UCSH).
- González Morales, A. (2003). *Los paradigmas de investigación en las ciencias sociales*. Islas (Cuba).
- Piston, W. (1998). *Armonía*. Cooper City: Span Press.
- Pozo, J. (2012). *El Impirismo: teorías del aprendizaje por asociación en aprendices y maestros*. Madrid: Alianza Editorial.
- Zamacois, J. (1960). *CURSO DE FORMAS MUSICALES*. Barcelona: Editorial Labor, S.A.

ANEXOS

Anexo A. Tema “A mi Abuelo”

Score

A MI ABUELO

Bambuco Ancizar Castrillón Santa

The score is written for Tenor (T), Guitar (Gtr.), and Trombone (T). It consists of three systems of music. The first system starts at measure 5, the second at measure 9, and the third at measure 13. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The guitar part includes the following chord annotations: G#7, C#m, F#7, B, E, A#semi, D#7, and G#m. The Tenor and Trombone parts are mostly rests, with some notes in the first system.

2

A MI ABUELO

The musical score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 5/8 time signature. It consists of four systems, each with a vocal line (T) and a guitar line (Gtr.).

System 1 (Measures 17-20):
Vocal: Te - nía, el sa - ber de quien na - cío le - ja - no
Guitar: Chords Gfm, Gfm, G#7, Cfm

System 2 (Measures 21-24):
Vocal: de quien le - yó el li - bro de la vi - da
Guitar: Chords Cfm, D#7, D#7, Gfm

System 3 (Measures 25-28):
Vocal: te - nía la fe de to - do ser hu - ma - no
Guitar: Chords Gfm, Cfm, D#7, Gfm

System 4 (Measures 29-32):
Vocal: por ser me - jor en ca - da nue - vo dí - a
Guitar: Chords Gfm, A#7, D#7, Gfm

A MI ABUELO

3

33

T

te - nia, el vi - gor — de un ro - ble cen - te - na - rio —

Gtr.

G4m C4m D47 G4m

37

T

y la, hon - ra - dor me - ti - da, en - tre la piel

Gtr.

G4m A47 A47 D47

41

T

me vio cre - cer y me, a - cu - nó, en sus bra - zos —

Gtr.

D47 C4m F#4 B

45

T

mi bue lo fue el gui - a de mi ni - ñez

Gtr.

B A47 D47 G4m

49

T
 5
 cuan - do par - tió no, e - mi - tió ni, un a - gra - vio

Gtr.
 49
 F#m F#m B

53

T
 5
 se, a - dor - me - ció pa - ra ja - más vol - ver

Gtr.
 53
 B A#7 A#7 D#7

57

T
 5
 y que no te pa - ra, es - tre - char mi ma - no

Gtr.
 57
 D#7 C#m F#m B

61

T
 5
 es - toy se - gu - ro, nun - ca lo, ol - vi - da

Gtr.
 61
 E A#semi D#7 G#m

65

T
 5
 re

Gtr.
 65

Anexo B. "Tema Anhelos"

Score

ANHELOS

Bambuco Ancízar Castrillón

The score is written for Tenor (T) and Guitar (Gtr) in the key of D major (two sharps) and 3/4 time. It consists of four systems of music. The first system (measures 1-4) shows the Tenor part with a whole rest and the Guitar part with a rhythmic accompaniment of eighth notes and chords E and A. The second system (measures 5-8) shows the Tenor part with a whole rest and the Guitar part with chords Am and E. The third system (measures 9-12) shows the Tenor part with a whole rest and the Guitar part with chords B7 and E. The fourth system (measures 13-16) shows the Tenor part with the lyrics 'tel a - le - gra mi e - xis - tir con su mi -' and the Guitar part with chords E and C#m.

Tenor

Guitar

T

Gtr

T

Gtr

T

Gtr

tel a - le - gra mi e - xis - tir con su mi -

Silvia Bautista©

17

T

rar ————— con su re - ir —————

Gtr.

A A B B

21

T

ha - ce ————— que to - do se - a ————— mas

Gtr.

Am Am E E

25

T

dul - ce pa - ra mi ————— a us -

Gtr.

D#m7 G#7 G#7

29

T

ted pa - re - ce ser que es - toy que - rien ————— do ————— con

Gtr.

C#m C#m G#m

33

T

un ra-ro sen - tir que po-co, en - tien - do y aun que lo sé muy

Gtr.

D#dim G#7 C#m C#m

37

T

bien que, es-to no pue - de ser es

Gtr.

A#m Emaj7 Emaj7

41

T

ca - da vez mas fuer - te lo que sien - to

Gtr.

F#m B7 Emaj7 Emaj7

45

T

Gtr.

E E A A

Detailed description: The image shows a musical score for the song 'ANHELOS'. It consists of four systems of music. Each system has a vocal line (T) and a guitar line (Gtr.). The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/8. The lyrics are in Spanish. Chords are indicated above the guitar staff. The guitar part includes fingerings and dynamics like 'dim' and 'dimmi'. The systems are numbered 33, 37, 41, and 45.

49

T

Gtr

Am

Am

E

E

53

T

Gtr

B7

B7

E

B7

57

T

ted des-pier-ta mi so - ñar de,u-na ma - ne - ra

Gtr

E

E

C#m

C#m

61

T

que no po-dia,i-ma - gi - nar us -

Gtr

A

A

B

B

65

T

ted ha-ce que yo sien-ta que vue-lo por

Gtr

65

C#m C#m G#m G#m

69

T

un má-gi-co man-do don-de el cie-lo se de-tu-vo, a vi-

Gtr

69

D#m C#m C#m

73

T

vir en su mi-ra-da la

Gtr

73

A#m A#m E#m7 G#m G#m

77

T

mis-ma de la cual quie-ro ser due-ño la

Gtr

77

F#m B7 E#m7 E#m7

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 81-84) features a vocal line (T) and a guitar accompaniment (Gtr). The vocal line has lyrics: "mis - ma de la cual - quie - ro ser". The guitar accompaniment includes chords A, B7, B7, and B7. The second system (measures 85-88) also features a vocal line (T) and a guitar accompaniment (Gtr). The vocal line has lyrics: "due - ño". The guitar accompaniment includes chords A, Am, and Emaj7. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature.

Anexo C. Tema “Bambuquero”

Score

BAMBUQUERO

Bambuco Ancizar Castrillón Santa

The score is written for Tenor (T), Guitar (Gtr.), and Trombone (T). It is in 3/4 time and features a key signature of one flat (Bb). The music is divided into four systems, each with a measure number (3, 5, 9, 13) at the beginning. The guitar part includes chord diagrams and chord names: Ebm, Abm, Bb7, Ebm, Abm, Ebm, Bb7, Ebm, Eb7, Abm, Ebm, Bb7, Ebm, B (Cb), and Bb7. The lyrics are: "Soy bam - bu - que - ro a - mo lo que es de mi pa - - tria".

Tenor

Guitar

T

Gtr.

T

Gtr.

T

Gtr.

Soy bam - bu - que - ro a - mo lo que es de mi pa - - tria

Silvia Bautista©

17

T

con mi gui - ta - ra, a - com - pa - ño te - mas que lle - gan al al -

Gtr.

17

A⁷m B⁷ A⁷m B⁷

20

T

ma don - de ha - blo del cam - pe - si - no de los

Gtr.

20

E⁷m E⁷m E⁷m

23

rit.

T

ri - os y sa - ba - nas de las ma - nos del

Gtr.

23

E⁷/G A⁷m A⁷m B⁷

26

a tempo

T

la - bric - go que va sem - bran do, es - pe - ran - zas

Gtr.

26

E⁷m A⁷m B⁷ E⁷m

BAMBUQUERO

3

§

30

T

de las ma nos del la bric go que va sem bran do, es-pe-ran zas

Gtr

30

A^bm E^m A^bm B^b7 E^m

⊕

34

T

Soy bam bu que ro por e so, en ca da ma fia

Gtr

34

E^m B (b)

37

T

sa que, el as tro rey va sa lien do ca len tan

Gtr

37

B^b7 A^bm B^b7

40

T

do las mon ta ñas sus pi ro pro fun da men

Gtr

40

A^bm B^b7 E^m E^m

rit.

45

T

men - te mien - tras des - do - blo - mi rua - na

Gtr

E₇/G

E₇/G

A₇m

46

T

dñ - do - le gra - cias al cie - lo por mi tie - ra co - lom - bia -

Gtr

B₇

E₇m

B₇

49

T

- na dñ - do - le gra - cias al cie - lo por mi

Gtr

E₇m

A₇m

E₇m

52

T

tie - rra co - lom - bia - na

Gtr

B₇

E₇m

BAMBUQUERO

5

The musical score for 'Bambuquero' on page 5 consists of four systems, each with a Tenor (T) and Guitar (Gtr) part. The guitar part includes the following chord markings: E1m, A1m, Bb7, E1m, Bb7, E1m, and Bb7. The tenor part is mostly silent, with some initial notes in the first system of each system.

66

T

Soy bam - bu - que - ro or - gu - llo - so de mi ra -

Gtr. E₁m E₁m B (C_b)

69

T

- za por e so, es que lle - vo, el al - ma cal - za - da

Gtr. B_b7 A₁m B_b7

72

T

con al - par - ga - tas pa - ra re - co - rrer con

Gtr. A₁m B_b7 E₁m E₁m

75

T

e - llas los rin - co - nes de mi pa - tria

Gtr. E₁m E₁⁷/G A₁m

BAMBUQUERO

7

78

T

y, ex - ta - siar - me, en pen - ta - gra - mas de ca - fe - tos y, es - me - ral -

Gtr.

78

A \flat 7 B \flat 7 E \flat m A \flat 7 B \flat 7

81

T

- das y, ex - ta - siar - me, en pen - ta - gra - mas de ca -

Gtr.

81

E \flat m A \flat m E \flat m

84

rit.

T

fe - tos y, es - me - ral - das Soy

Gtr.

84

A \flat 7 B \flat 7 E \flat m

87

T

Bam - bu - que - ro

Gtr.

87

B \flat 7

The image displays a musical score for the song 'BAMBUQUERO'. It consists of four systems, each with a vocal line (T) and a guitar line (Gtr.). The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The lyrics are: 'y, ex - ta - siar - me, en pen - ta - gra - mas de ca - fe - tos y, es - me - ral - das y, ex - ta - siar - me, en pen - ta - gra - mas de ca - fe - tos y, es - me - ral - das Soy Bam - bu - que - ro'. The guitar part includes chord diagrams for A \flat 7, B \flat 7, E \flat m, and A \flat m. A 'rit.' (ritardando) marking is present above the vocal line at measure 84. The score ends with a double bar line at measure 87.

Anexo D. Tema “Inventario”

Score

INVENTARIO

Bambuco

Ancizar Castrillón Santa

The score is written for Tenor (T) and Guitar (Gtr.) in the key of D major (two sharps) and 2/4 time. It consists of four systems, each with a Tenor staff and a Guitar staff. The guitar part includes chord diagrams and chord names: Cfm, Ffm, B7, E, A, D#semi, G#7, Cfm, Cfm, Ffm, B7, E, Amaj7, D#semi, G#7, and Cfm. Measure numbers 5, 9, and 13 are indicated at the start of the guitar staves. The Tenor part is mostly silent, with a few notes in the first system.

Tenor

Guitar

T

Gtr.

T

Gtr.

T

Gtr.

Silvia Bautista©

17

T

Si me pre-gun - ta - ran _____ en al - gún mo - men - to _____

Gtr.

C#m F#m G#7 C#m

21

T

que no - ti - vos ten - go pa - ra a - mar - te a - sí

Gtr.

C#m B7 B7 E

25

T

les con - tes - ta - ri - a con un in - ven - ta - rio _____

Gtr.

E D#m G#7 C#m

29

T

de las co - sas lin - das _____ que he en con - tra - do, en tí

Gtr.

C#m D#7 G#7 C#m

35

T

di - ría - por e - jem - plo - que - tus - lí - dos - o - jos _____

Gtr.

C#m B7 B7 E

37

T

tie - nen el he - chi - zo - de un a - ma - ne - cer

Gtr.

E D#7 D#7 G#7

41

T

y, en - con - tre, en el néc - tar de tus la - bios ro - jos _____

Gtr.

G# F#m B7 E

45

T

to - da - la dul - zu - ra - que, u - na vez so - lé

Gtr.

E D#7mi G#7 C#m

The musical score consists of three systems, each with a Tenor Saxophone (T) and Guitar (Gtr.) part. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The guitar part features a consistent rhythmic pattern of eighth notes and chords.

System 1 (Measures 49-54):
Measures 49-50: T is silent; Gtr. plays C#m (7).
Measures 51-52: T is silent; Gtr. plays F#m.
Measures 53-54: T is silent; Gtr. plays B7 and E.

System 2 (Measures 55-60):
Measures 55-56: T is silent; Gtr. plays A.
Measures 57-58: T is silent; Gtr. plays D#dim.
Measures 59-60: T is silent; Gtr. plays G#7 and C#m.

System 3 (Measures 61-66):
Measures 61-62: T is silent; Gtr. plays A#m7.
Measures 63-64: T is silent; Gtr. plays D#dim.
Measures 65-66: T is silent; Gtr. plays G#7 and C#m.

63

T

Si me pre-gan - ta-ran - en al-gún mo-men - to -

Gtr.

C#m F#m G#7 C#m

69

T

- que mo-ti-vos ten - go pa-ra-a-mar - te-a-sí

Gtr.

C#m B7 B7 E

75

T

les con-tes - ta - ri - a con un in-ven - ta - rio -

Gtr.

E D#m G#7 C#m

77

T

- de las co-sas lin - das - que en-con-tra-do en tí

Gtr.

C#m D#7 G#7 C#m

81

T

que, he-mos com - par - ti - do - ins - tan - tes de glo - ria

Gtr.

C#m B7 B7 E

85

T

con - tem - plan - do - jun - tos - un a - tar - de - cer

Gtr.

E D#7 D#7 G#7

89

T

y los dos con - ta - mos lu ce ros y es - tre - llas -

Gtr.

C#m F#m B7 E

93

T

- y en - re - da - mos sue - ños - al a - no - che - cer

Gtr.

E D#m#dis G#7 C#m

97

T

di - ría por e - jem - plo que hay en tu son - ri - sa -

Gtr.

97

101

T

- las no - tas pre - ci - sas - pa - ra, u - na can - ción

Gtr.

101

105

T

que vi - ve la - ten te, en tu, al - ma, y la mí - a

Gtr.

105

109

T

al má - gi - co rit - mo de tu co - ra - zón

Gtr.

109

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 113 to 116. The vocal line (T) begins at measure 113 with the lyrics "Si me pre-gun - ta - ran" and continues to measure 116 with "en al gún mo". The tempo marking "rit." is above measures 113-114, and "a tempo" is above measures 115-116. The guitar line (Gtr.) features chords D#semi, G#7, and C#m. The second system covers measures 117 to 120. The vocal line (T) is silent, indicated by a horizontal line. The guitar line (Gtr.) features chords B, B7, and C#m9.

113 *rit.* *a tempo*

T

Si me pre-gun - ta - ran en al gún mo

Gtr. D#semi G#7 C#m

117

T

Gtr. B B7 C#m9

Anexo E. Tema “Rumores”

Score

RUMORES

Guabina

Ancizar Castrillón Santa

The musical score is arranged in three systems, each with a Tenor (T) and Guitar (Gtr.) part. The Tenor part consists of empty staves with a treble clef and a key signature of two flats. The Guitar part is written in a single system per system, featuring a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature. The guitar accompaniment includes various chords and melodic lines. Chords are labeled as follows: **System 1:** Ab, Dbmaj7, Fmmi, Ab. **System 2:** Fm, Bbm, Eb, Ab. **System 3:** Ab, Dm, Fmmi, Ab. Measure numbers 5, 9, and 13 are indicated at the beginning of each system's guitar part.

Silvia Bautista©

17

T

no voy a de - jar - de a mar - te por mas que me in - ven - ten

Gtr.

A^b A^b A^b F7

21

T

cuen - tos y di - gan que no me qui - eres que pa - ra ti soy un

Gtr.

E^bm E^bm E^b E^b

25

T

jue - go que tie - nes o tros ca - ri - flos y dis - que bo - rras mis

Gtr.

A^b A^b A^b E^bm A^b

29

T

be - sos con el néc - tar de o - tros la - bios des - pués que tu, y yo nos

Gtr.

D^b D^b D⁹ A^b F⁹ E^bm E^b

35

T

ve - mos con el séc - tar de o - tros la - bios des - pués que tu, y yo nos

Gtr.

A^b D^b D semi A^b F^m B^bm E^b

37

T

ve - mos no me im - por - ta lo que di - gan sé muy bien que e - so no es

Gtr.

A^b A^b B^bm E^b

41

T

cier - to es en - vi - da que nos tie - nen al ver co - mo nos que

Gtr.

A^b A^b B^bm E^b

45

T

re - mos la gen - te del ve - cin - da - rio se lo ha pa - sa - do di -

Gtr.

A^b A^b B^bm E^b

49

T

cien - do que si un día vi - vo con - ti - go lo nues - tro se rá un in -

Gtr.

Ab Dm D7sus4 Fm Bbm Eb

53

T

fier - no

Gtr.

Ab D7sus4 Fm D7sus4 Fm

57

T

Gtr.

Fm Fm Bbm Eb

61

T

Gtr.

Ab Ab D7sus4 Fm

63

T

Gtr. A^b Fm B^bm E^b

69

T

no de - ja - re - mos de a - mar - nos

Gtr. A^b A^b A^b A^b

73

T

e - so tu, y yo lo sa - be - mos y aun - que se di - gan mil co - sas

Gtr. $F7$ B^bm B^bm E^b

77

T

bus - cas - do que nos de - je - mos se - gui - re - mos por el mun - do

Gtr. E^b A^b A^b A^b

81

T

sin im - por - tar los tro - pie - zas ni de - jar que los ru - mo - res tra - ten

Gtr.

81

E^{bm} A^b D^b D^b D^{dim} A^b F^m

85

T

de a - ca - bar lo nues - tro ni de - jar que los ru - mo - res tra - ten

Gtr.

85

E^{bm} E^b E^b A^b D^b D^{dim} A^b F^m

89

T

de a - ca - bar lo nues - tro

Gtr.

89

E^{bm} E^b A^b E^b7 A^baj7

Anexo F. Tema "Sin Testigos"

Score

SIN TESTIGOS

Vals Ancizar Castrillón Santa

The score is written for Tenor (T) and Guitar (Gtr). It consists of four systems of music. The first system shows the beginning of the piece with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The second system contains the first line of lyrics: "Sin tes ti gos ha de ser la for ma de, a mar nos los dos". The third system contains the second line of lyrics: "a ho gar a so las es te, a mor sin que se se pa". The guitar part includes various chords such as A6m, D6, G6, Bbm7, Bb7, E6m, B, (Cb7), and E6m.

Tenor

Guitar

T

Gtr

T

Gtr

T

Gtr

Sin tes ti gos ha de ser la for ma de, a mar nos los dos

a ho gar a so las es te, a mor sin que se se pa

Silvia Bautista©

17

T

ca llar la her mo sa rea li dad que a día rio dic ta el co ra zón

E \flat 7 A \flat m D \flat 7 G \flat

Gtr

21

T

de cir le a la gen te que no no me in te re sas

B (C \flat 7) B \flat 7 B \flat 7 E \flat m

Gtr

25

T

de jar que pa-se el tiem - po o - cul - tán - do - lo to - do

E \flat m B \flat 7 B \flat 7 E \flat m

Gtr

29

T

tra - tan - do de al - gún no do en - con - trar - nos los dos

E \flat m F7 F7 B \flat 7

Gtr

SIN TESTIGOS

3

33

T

es - qui - var las mi - ra - das — si al - quien nos es - ta vien - do

Bb7 Abm Bb7 Ebm

Gtr.

37

T

sen - tir no, es - tar sin - tien - do

Ebm F7 Bb7

Gtr.

41

T

Eb7 Abm Db7 Gb

Gtr.

45

T

B7 (Cb7) Abm Bb7 Ebm

Gtr.

49

T

Gtr.

E \flat 7 A \flat m D \flat 7 G \flat

53

T

Gtr.

B7 (C \flat 7) A \flat m B \flat 7 E \flat m

57

T

Gtr.

A \flat m D \flat G \flat

61

T

Gtr.

B7 Baug B7 E \flat m de jar que pa-sele

The image shows a musical score for the song 'SIN TESTIGOS'. It consists of four systems of music. Each system has a Tenor Saxophone (T) staff and a Guitar (Gtr.) staff. The guitar parts include chord diagrams and chord names. The lyrics are written below the guitar staff in the fourth system.

System 1 (Measures 49-52):
T: Rests
Gtr.: E \flat 7, A \flat m, D \flat 7, G \flat

System 2 (Measures 53-56):
T: Rests
Gtr.: B7 (C \flat 7), A \flat m, B \flat 7, E \flat m

System 3 (Measures 57-60):
T: Rests
Gtr.: A \flat m, D \flat , G \flat

System 4 (Measures 61-64):
T: de jar que pa-sele
Gtr.: B7, Baug, B7, E \flat m

65

T
 tiem - po o - cul-tán - do-lo to-do — tra - tan - do delal-gún

Gtr.
 Bb7 Bb7 Ebm Ebm

69

T
 mo do — en - con - trar - nos los días es - qui - var los mi -

Gtr.
 F7 F7 Bb7 Bb7

73

T
 ra - das — silal-guien nos es - ta vien - do *rit.* sen - tir noles-tar sin -

Gtr.
 Abm Bb7 Ebm Ebm

77

T
 tien - do —

Gtr.
 F7 Bb7 Eb7

The musical score is divided into four systems, each with a Tenor (T) part and a Guitar (Gtr.) part. The guitar part includes chord diagrams and chord names.

System 1 (Measures 87-91):

- Measures 87-91: Tenor part has whole rests. Guitar part has chords: A^bm, D^b7, G^b, B7 (C^b7), A^bm.

System 2 (Measures 92-96):

- Measures 92-96: Tenor part has whole rests. Guitar part has chords: B^b7, E^bm, E^b7, A^bm, D^b7.

System 3 (Measures 97-101):

- Measures 97-101: Tenor part has whole rests. Guitar part has chords: G^b, B7 (C^b7), A^bm, B^b7, E^bm.

System 4 (Measures 102-106):

- Measures 102-106: Tenor part has whole rests. Guitar part has chords: A^bm, B^b7, E^bm.

Anexo G. Tema “Llévate”

Score

LLÉVATE

Canción-Pasillo Ancizar Castrillón Santa

The score is written for Tenor (T) and Guitar (Gtr). It begins with a Tenor staff showing a whole rest for four measures, followed by a Guitar staff with a melodic line. The vocal entry starts at measure 4 with the lyrics "Llé - va - te si pue des tu re cuer do llé va te". The guitar accompaniment features chords Em, Em, and Am, with a *rit.* marking. The second system continues the vocal line with lyrics "y dé - ja - me tan só - lo la, i - la - sión de, en - con - trar o - tro, a - mor". The guitar accompaniment uses chords Am, C, C, and B7. The third system starts at measure 12 with the lyrics "llé - va - te el mas pe - que - ño, a - so - mo de do - lor". The guitar accompaniment uses chords B7, Am, Am, and Em. The score is signed "Silvia Bautista©" at the bottom.

Tenor

Guitar

T

Gtr.

T

Gtr.

T

Gtr.

a tempo

Silvia Bautista©

16

T

pa-ra que, a-sí vuel-va, en-con-trar-la fe mi po-bre co-ra-zón

Gtr.

Em F# B7 Em

20

T

Llé-va-te - to-do lo que tú quie-ras pe-ro ya

Gtr.

D7 D7 G

24

T

no quie-ro que, es-te, a-dós me, ha-ga lo-rar y dí-gas que te que-das—

Gtr.

G F#mi B7 Em

28

T

pues vol-ver pa-ra bus-car los dos fe-li-ci-dad

Gtr.

G7 G7 C

LLÉVATE

3

32

T

des - pués de ha - ber - nos he - cho tan - to mal es so - lo u - na qui - me - ra

Gtr

C B7 B7 Em

36

T

Gtr

Em Am Am Em

40

T

Gtr

Em F#7 B7 Em Em

44

T

Llé - va - te tu a - ro - na tu re - ir y tu so -ñar

Gtr

Em Em Em Am

48

T

tu fir - ma de re - ir y tu can - tar to - do to - do lo que me due - la

Gtr

Am C C B7

52

T

que yo sé que con el tiem - po lo voy a lo - gar

Gtr

B7 Am Am Em

56

T

ol - vi - dar - te, y vol - ver - me, a esa - mo - rar de al - guien que sí me quie - ra

Gtr

Em F#m B7 Em

60

T

Llé - va - te - to - do lo que tú quie - ras pe - ro ya

Gtr

D7 D7 G

LLÉVATE

5

64

T

no quie-ro que es-te, a - dós me, ha-ga llo-rar y di-gas que te que-das—

Gtr.

G B7 Em

68

T

pues vol - ver pa - ra bus-car los dos fe - li - ci - dad

Gtr.

G7 G7 C

72

T

des - pués de, ha-ber-nos he-cho tan - to mal es so - lo... u-na qui - me - ra—

Gtr.

C B7 B7 Em

76

T

lê - va - te to - do to-do lo que tú quie-ras pe-ro ya—

Gtr.

Em B7

Anexo H. Tema “Hasta el final de mi tiempo”

Score

HASTA EL FINAL DE MI TIEMPO

Bambuco Ancizar Castrillón Santa

The score is written for Tenor (T) and Guitar (Gtr) in the key of D major (one sharp) and 3/4 time. It consists of four systems of music. The first system shows the Tenor part with a whole rest and the Guitar part with a rhythmic pattern of eighth notes and chords Em and Am. The second system shows the Tenor part with a whole rest and the Guitar part with chords D7, C, and D7. The third system shows the Tenor part with a whole rest and the Guitar part with chords G, E7, Am, and D7. The fourth system shows the Tenor part with a melodic line and the Guitar part with chords G, G, Am, and D7. The lyrics are: "Yo quie - ro que e - tés con - mi - go, has - ta el fi - nal de mi".

Tenor

Guitar

T

Gtr

T

Gtr

T

Gtr

Yo quie - ro que e - tés con - mi - go, has - ta el fi - nal de mi

Silvia Bautista©

16

T

tiem - po, quie - ro que me des tu_a - mor, sin te - mo - res ni se - cre

Gtr.

G E7 Am D7

20

T

- tos, quie-ro sen - tir en tus la - bios, el pre - gón de tus de - se -

Gtr.

G Dm Dm G

24

T

- os, pa-ra_en-re-dar en tu bo ca un mon - tón de be - sos nue -

Gtr.

C C G D7

28

T

- vos, quie-ro ca - mi-nar con - ti-go, por el mun - do de los

Gtr.

G B7 B7 B7

32

T

sue-ños, y co mo daen des fur ti vos ja gar con el u ni ver

Gtr.

Em A A A

36

T

— so que ro tu a - bra-zo, y tu ri - sa, mis de - dos - en - tre tu

Gtr.

D7 C C D7

40

T

pe - lo, que - ro que can te nos jun - tos can cio nes que no se han he -

Gtr.

G E7 Am D7

44

T

- cho que - ro que co - noz - cas to - do to - di - to lo que yo sien -

Gtr.

G Em Am

48

T

- to cuan-do te mi-ro, a los o - jos, y no-tas que es-tre-

Gtr.

48 D7 C G D7

52

T

mez-co. que-ro que me des mo-ti - vos pa-ra se-guir -

Gtr.

52 G E7 Am D7

56

T

rien-do mu-cho... mas ca-da se-gun - do, has-ta, el fi-nal de mis

Gtr.

56 G E7 Am D7

60

T

tiem - po

Gtr.

60 G C D7 G

Anexo I. Tema “Cantar”

Score

CANTAR

Bambuco Ancizar Castrillón Santa

Tenor

Guitar

Am B7

T.

Gtr.

Em Am D G C

T.

Gtr.

B7 Can -

T.

Gtr.

tar es sen - tir que del al - ma te sa - len las pa -

E7 E7 Am Am

Silvia Bautista©

17

T. *la - bes* *que has so - fia - do de - cir* *can - tar es com - par*

Gtr. *B7 B7 Em Am D7*

21

T. *con el ser que nos a - ma* *tris - te - zas y es - pe -*

Gtr. *G C F#b5 B7 Em Am D7*

25

T. *ran - zas* *can - tar es son - re - ir* *can - tar es*

Gtr. *G C F#b5 B7 Em Em Em Em Em*

29

T. *paz,* *can - tar es* *fe -* *can - tar es*

Gtr. *Em E7 Am Am*

CANTAR

3

33

T. ver un po - so - nas a - llá can -

Gtr. B7 B7 Em Em

37

T. tar es a - le - jar las pe - nas es ver las co - sas

Gtr. E7 E7 Am Am

41

T. buc - nas que la vi - da nos da can -

Gtr. Em B7 Em Em

45

T. tar es bo - rrar las nos - tal - gias es i - nun - dar

Gtr. D D G G

49

T. de cal - ma al - gu - na so - le dad - - - can -

Gtr. F#b5 B7 Em E7

53

T. tir es sen - tir - que vi - bra - mos sa - ber - que per - do - na

Gtr. Am D G C

57

T. mos es to - do, y mu - cho mas

Gtr. F#b5 B7 Em C

61

T. mu - cho mas

Gtr. Am Em

Anexo J. Tema “Cantar”

Score

CAPRICHIO JUVENIL

Pasillo

Ancizar Castrillón Santa

The musical score is arranged in systems. The first system shows the Tenor and Guitar parts. The Tenor part has a whole rest. The Guitar part has a melody with chords Gm, C, and F. The second system shows the Tenor and Guitar parts. The Tenor part has a whole rest. The Guitar part has a melody with chords Bb, A7, and A7. The third system shows the Tenor and Guitar parts with lyrics. The Tenor part has a melody. The Guitar part has a melody with chords Dm, Dm, D7, and Gm. The lyrics are: Pen - san - do, un po - co, en Ti des - pu - es, de tan - to tiem po. The fourth system shows the Tenor and Guitar parts with lyrics. The Tenor part has a melody. The Guitar part has a melody with chords Gm, A7, Bb, and A7. The lyrics are: de - bo re - co - no cer que fue me - jor a - sí.

Silvia Bautista©

17

T

hoy que de nue-vo, a bri mi li- bro de re- cuer- dos

Gtr

Dm Dm D7 Gm

21

T

se bien que, en tre tú, y yo ja- más hu- bo, el a- mor que so- ña- mos sen- tir

Gtr

Gm Dm A7 Dm

25

T

pen- san- do, un po- co, en tí que- ro vol- ver a ver- te

Gtr

Gm Gm Gm Dm

29

T

pa- ra sa- ber si, al fin pu- dis- te ser fe- liz

Gtr

Dm A7 A7 Dm

CAPRICHIO JUVENIL

3

33

T

hoy ya lo-gra, en-ten - der que, a pe - sar de que - rer - te

Gtr.

Dm D7 D7 Gm

37

T

fue, u-na po-bre, i-lu - sión la de mi co-ra - zón ca - pri-cho ju - ve - nil

D.C. al Coda

Gtr.

Gm C7 F B \flat Eb5 A7 Dm

41

T

fue, u - na po - bre, i - lu - sión la de mi co - ra - zón

Gtr.

Gm C7 F B \flat Eb5 A7

44

T

ca - pri - cho ju - ve - nil

Gtr.

Anexo K. Tema “Y te encontré”

Score

Y TE ENCONTRÉ

Pasillo

The musical score is written for Tenor (T) and Guitar (Gtr) in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. The piece is in a Pasillo style. The score is divided into four systems, each with a Tenor line and a Guitar line. The guitar part includes chord diagrams and fret numbers. The lyrics are in Spanish and are written below the Tenor line.

System 1: Tenor line has a whole rest. Guitar line has a whole note chord progression: A, D, A.

System 2: Tenor line: D. Al ⁷ni ⁹gi co vi - brar de mis can - ción - es. Guitar line: D, A9, D.

System 3: Tenor line: le ¹²de ^{Bm}te sin que - rer nue - vas pa - ~~l~~ - bras. Y al. Guitar line: D, Bm, D, D.

System 4: Tenor line: ¹⁷de - mi - do vol - ción de mis pa - rtes. nes el ^{Bm}ce de tu. Guitar line: D, Bm, D, D.

Silvia Bautista©

22

T

piel le pu - so - las

Gtr.

A D

29

T

A D

Gtr.

La luz de tu mi - rar me a - brió ca -

35

T

no - nos por mí des - co - no - ci - dos has - ta en - ton - ces

Gtr.

40

T

Y el res - plan - dor sin por de tu son - o - sa me a - tra

Gtr.

45

T

en un jar - din de her - mo - sas flo - res que

Gtr.

Y TE ENCONTRÉ

3

49

T

49

Gtr.

no es en-con-trar-te - tra-er-me-los y com-par-tir con-ti-go la-le-gri-a de

53

T

53

Gtr.

sa-ber que de tu,al-ma soy el due-ño. y que tu,e-res la due-ña de la vi-da que

57

T

57

Gtr.

no fue enco-trar-te si-gui-er nos pues tu,ta-bas a-hí y no mo-ri-a sin

61

T

61

Gtr.

pen-sar que lle-ga-ra mos a-mar nos y fue-ras hoy por hoy to-da mi vi-da

66

T

66

Gtr.

A D A D

73

T

Gtr

La luz ^{A9} de tu mi - rar me la - brío ca - ño - nos por

78

T

Gtr

mi ^{Bm} des - co - no - ci - dos has - ta en - ton - ces Y el res ^{A9} plan - dor sin

83

T

Gtr

par de tu son - ño - sa me la - tra ^{Bm} en un jar - din del her - mo - sas

88

T

Gtr

res ^F que bus - ca - nos en - con - trar - te - te mis sus - pi - ros y com - par - tir con - ti - go ^{A9}

93

T

Gtr

la - le - gría de sa - ber que de tu tal - ma ^{Bm} soy el due - ño. y que tu le - res la due - ña de la vi - da que

Y TE ENCONTRÉ

5

The musical score is arranged in three systems, each with a vocal line (T) and a guitar line (Gtr). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The lyrics are written below the vocal line.

System 1: Measures 98-101. The vocal line begins with a treble clef and a common time signature. The guitar line starts with a treble clef and a common time signature. The lyrics are: "no fue enco trar te si a ho y nos pues tues ta bas a hí y no mo ri a sin".

System 2: Measures 102-106. The vocal line continues with the lyrics: "pea sar que lle ga ra nos a mar nos y fue ras hoy por hoy to da mi vi da". The guitar line continues with chords and melodic fragments.

System 3: Measures 107-107. Both the vocal and guitar lines end with a double bar line.

Anexo L. Tema “Aunque el tiempo pase”

Score

AUNQUE EL TIEMPO PASE

Pasillo Ancizar Castrillón

The score is written for Tenor (T) and Guitar (Gtr). It consists of four systems of music. The first system shows the beginning of the piece with guitar accompaniment and a Tenor staff. The second system includes lyrics: "A pe - sar que, el tiem - po sin ce - sar se, em - pe - ña". The third system continues the lyrics: "en de - jar sus hue - llas so - bre nues - tra piel". The fourth system shows the end of the piece. Chords are indicated above the guitar staff: Am, D, G, C, B7, Em, Am, B7, Em, Em, D, D/F#, G.

Tenor

Guitar

T

Gtr

T

Gtr

T

Gtr

5

5

9

13

A pe - sar que, el tiem - po sin ce - sar se, em - pe - ña

en de - jar sus hue - llas so - bre nues - tra piel

Silvia Bautista©

17

T

ca - da día que pa - sa yo te veo más be - lla

Gtr

G Am F#b5 B7 Em

21

T

y te si-go a-man - do con la mis-ma fuer - za de e-se pri-mer

Gtr

Em F#semi B7 C B7

25

T

di - a en que te en-con - tré a pe - sar que el tiem - po

Gtr

Am B7 Em Em D

29

T

pre - ten - da qui - tar - nos el in - ti-mo en - can - to

Gtr

D G G F#7

AUNQUE EL TIEMPO PASE

3

33

T

que nos da, el que - rer yo, en - cues - tro, en tu al - ma

Gtr.

F#7 B7 B7 Am

37

T

al - go, in - sos - pe - cha - do que, ha - ce que, aun - que, el pa - se a ca - da mo -

Gtr.

Am Em Em F#7

41

T

men - to te veas mas mu - jer doy gra - cias - al

Gtr.

C B7 Em B7 Em Em

45

T

cie - lo de, ha - ber - te, en - con - tra - do y de, ha - ber lo -

Gtr.

D D G G

49

T

gra - do mis sue - ños de a - yer y, aun - que, el tiem - po

Gtr.

F#7 F#7 B7 B7

53

T

pa - se co - mo ya ha pa - sa - do gra - cias - yo te

Gtr.

Am Am Em Em

57

T

di - go por ha - ber - me da - do to - do tu que - rer

Gtr.

F#7 B7 Em

Por segunda vez
rit.

The image shows a musical score for the song 'Aunque el tiempo pase'. It consists of three systems, each with a vocal line (T) and a guitar line (Gtr.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The first system (measures 49-52) has lyrics 'gra - do mis sue - ños de a - yer y, aun - que, el tiem - po'. The guitar accompaniment uses chords F#7 and B7. The second system (measures 53-56) has lyrics 'pa - se co - mo ya ha pa - sa - do gra - cias - yo te'. The guitar accompaniment uses chords Am and Em. The third system (measures 57-60) has lyrics 'di - go por ha - ber - me da - do to - do tu que - rer'. The guitar accompaniment uses chords F#7, B7, and Em. A 'rit.' (ritardando) marking is placed above the second system. Chord diagrams are provided for each chord.

Anexo M. Tema “Buscando sueños”

Score

BUSCANDO SUEÑOS

Bambuco

Ancizar Castrillón Santa

The musical score is arranged in three systems. Each system consists of a Tenor (T) staff and a Guitar (Gtr.) staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The guitar part features a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The lyrics are written below the Tenor staff.

System 1: Tenor and Guitar staves. Chords: Am, Em, B7, Em.

System 2: Tenor and Guitar staves. Chords: Am, Em, B7, Em.

System 3: Tenor and Guitar staves. Lyrics: Me, he pa - sa - do la vi - da bus - can - do sue - ños — y me, he sen - ti - do, el due - ño — de más de, u - na, i - lu - sión

Silvia Bautista©

25

T

he da - do de mil for - mas mis sen - ti - mien - tos

Gtr.

Am B7 Am B7 Em

29

T

y so - lo me ha que - da - do des - he cho, el co - ra - zón

Gtr.

Em F#7 F#7 B7

33

T

me he pa - sa - do la vi - da su man do, in - ten - tos

Gtr.

B7 Em Am B7 Em

37

T

y ja - más he po - di - do en - con - trar un a - mor

Gtr.

E7 E7 E7 Am

41

T
que me a-rran-que-del al - ma los su - fri-mien - tos

Gtr.
Am B7 Am B7 Em

45

T
que las - ti-man a día - rio mi co - ra - zón

Gtr.
Em F#7 B7 Em

49

T
me he pa - sa - do - la vi - da siem - pre co - rrien - do

Gtr.
Em D D G

53

T
tra fal - sas i - lu - sio - nes que me cau - san do - lor

Gtr.
G B7 B7 Em

57

T

tro - pe - zán - do - me, a día - rio con mis an - he - los _____

Gtr.

Em E7 E7 Am

61

T

pe - ro siem - pre so - ñan - do en - con - trar el a - mor

Gtr.

Am Em B7 Em

63

T

Gtr.

Am Em

69

T

Gtr.

B7 Em

75

T

Gtr. Am Em

77

T

Gtr. B7 Em

81

T

me, he pa - sa - do - la vi - da siem - pre co - rrien - do

Gtr. D D G

85

T

tra fal - sas i - lu - sio - nes que me cau - san do - lor

Gtr. G B7 B7 Em

89

T

tro - pe - zán - do - me, a día - rio con mis an - he - los _____

Gtr.

Em E7 E7 Am

93

T

pe - ro siem - pre so - fan - do en - con - trar el a - mor

Gtr.

Am Em B7 Em

97

T

rit. me, he pa - sa - do la vi - da *rit.* bus - can - do sue - ños _____

Gtr.

Em B7 B7 Em

Detailed description: The image shows a musical score for the song 'Buscando Sueños'. It consists of three systems, each with a vocal line (T) and a guitar line (Gtr.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The first system (measures 89-92) has lyrics 'tro - pe - zán - do - me, a día - rio con mis an - he - los'. The guitar accompaniment features chords Em, E7, and Am. The second system (measures 93-96) has lyrics 'pe - ro siem - pre so - fan - do en - con - trar el a - mor'. The guitar accompaniment features chords Am, Em, B7, and Em. The third system (measures 97-100) has lyrics 'me, he pa - sa - do la vi - da bus - can - do sue - ños'. The guitar accompaniment features chords Em, B7, B7, and Em. The score includes dynamic markings like 'rit.' and various musical notations such as slurs and ties.

Anexo N. Tema “A Nadie”

Score

A NADIE
Bambuco

Ancizar Castrillón Santa

§

Tenor

Guitar

E♭ A♭ F

T.

Gtr.

B♭ D♭5 G Cm

T.

Gtr.

F B♭7 E♭ B♭7

Silvia Bautista©

15

T. E - sos se - cre - tos tu - vos y los mí -
A na - die con - ta - ré que tú me a bra -

Gtr. E \flat E \flat A \flat

18

T. os se que - da - rán - por siem - pre, en el si -
En el e - té - reo man - do de mis

Gtr. A \flat F F

21

T. len sue - - - cio a na - die le di - ré -
sue - - - ños, Na - die sa - brá ja más -

Gtr. B \flat E \flat Do \flat mi

24

T. - - - cuán - to me - gus - - - tas
que es - tás pre - sen - - - te

Gtr. G Cm Cm

ANADIE

3

27

T.  1.

a na - die le di - re - cuán - to te que
cu - al co - ti - da - na ma - sa de mis

Gtr.  F F Fm

30

T.  2.

ro ver - - - sos

Gtr.  Bb7 Fm Bb7

33

T. 

na - die po drá en te - rar - se que me a - mas

Gtr.  Eb Eb Dsus1 G

37

T. 

por - que o tro ya pre - su - me ser tu due - ño

Gtr.  Cm Cm G G

41

T. 
 él te man - tie - ne pre - sa, en tre sus bra - zos

Gtr. 
 Ab Ab Ab5b Bb7 Bb5b Cm

45

T. 
 en cam - bio tu, al - ma lí - bre yo la ten go

Gtr. 
 F Fm Bb Eb

49

T. 
 él te man - tie - ne pre - sa, en tre sus bra - zos

Gtr. 
 Ab Ab Ab5b Bb7 Bb5b Cm

53

T. 
 en cam - bio tu, al - ma lí - bre no la ten go

Gtr. 
 F Fm Bb Eb

Anexo b: Entrevistas

Ancizar Castrillón

1. ¿Puede mencionar acerca de su parte biográfica?

-Yo nací el 15 de octubre de 1953, en la ciudad de Armenia, en el barrio Corbones, (para la gente que es de Armenia, sabe dónde queda el barrio Corbones) era un paso obligado de una zona rural a la zona urbana de la ciudad, y allí podía ver yo, siendo muy niño, pasar los campesinos cargados con sus bultos de esos productos agrícolas, y parece ser que eso tuvo una gran influencia con respecto al respeto y a la admiración que se ha generado toda la vida de parte de Ancizar Castrillón para con la gente del campo. Fui un muchacho muy inquieto y muy loco, mal estudiante, pero más por el afán de volar, de querer estar trashumando. Alcancé a estudiar hasta lo que llaman décimo, muy apurado alcancé a llegar hasta allá.

Mi padre, cuando le comuniqué que salí de la primaria, que quería estudiar música, casi me echa de la casa, porque no quería tener un vago en la casa, a pesar de que él fue músico; en sus años mozos tenía la música por hobby, el hobby era acompañado por el “guaro” y, obviamente, por eso no quería que se repitiera la historia en la casa. Mi padre se llamaba Samuel Castrillón; mi madre se llamó Encarnación Santa de Castrillón, cantaba lindísimo, en la casa se hacían tertulias caseras con las hermanas de mi mamá. Mis hermanas toda la vida cantaron todas y pienso que esa vena artística ha venido por cuestión genética. Yo era el payaso de la escuela, yo era el que amenizaba los momentos culturales de la primaria y parte de la secundaria; siempre soñé irme en un circo, nunca lo hice, siempre me inscribí en todos los concursos como intérprete y nunca clasifiqué, aun así asistía a todos los eventos de todos los géneros musicales que hubieran, soñando (cuando ya empecé escribir) con que alguien me llegara a cantar una canción; soñaba en algún día tener los méritos suficientes para llegar a ser reconocido por algo bueno. Siempre quise que en Armenia me llegaran a dar las máximas distinciones que le

daban a los viejitos: El Cafeto de Oro y otros reconocimientos culturales, aun sin saber por qué soñaba con eso cuando ni siquiera había empezado a hacer canciones ni a escribir, siempre quise, e inclusive mal encaminado visitaba los centros nocturnos donde habían músicos para decirles que yo era compositor y nunca me pararon bolas: esas fueron muchas de las frustraciones que yo viví, pero la música me enseñó a que las cosas llegan en el momento que tienen que llegar y 20 años después llegó la posibilidad (vuelvo y repito), en una tertulia, de mostrar mis canciones: la gente esa noche no me dejó bajar del escenario hasta cuando no canté las seis que llevaba ensayadas y a partir de ese momento mi vida cambió totalmente. De pasar a escribir y a guardar en un cuaderno, pasé a escribir y a llamar los amigos y a mostrarles a los amigos lo que yo escribía, ya sin pena alguna porque antes me consideraban que por eso yo estaba loco.

Pienso que yo he estado loco toda la vida porque para hacer las cosas que hago y disfrutármelas como yo me las disfruto, algo de eso debe estar dentro del alma de uno para poder ver lo que muchos no ven, decir lo que muchos quisieran decir, pero que no encuentran la forma de hacerlo. Pero de eso vivo eternamente agradecido, soy feliz, soy un ser humano agradecido, que cada día que se despierta siente gratitud con Dios por brindarle la oportunidad de aportar un día nuevo, de poder encontrar de pronto en esas 24 horas que voy a vivir, la posibilidad de hacer una nueva canción, y vivo en mucha comunicación con Él sin ser místico porque cuando la inspiración se me está poniendo esquiva le llamo la atención y Dios me regala una canción más.-

2. ¿A qué edad y cómo empezó a componer?

-Yo siempre tuve la inquietud de escribir, desde, digamos, los 12 o 13 años: es más, en la escuela, en la primaria, me gustaba mucho cuando las tareas que ponían en clase eran composiciones -van a escribir sobre la batalla de Boyacá- y yo me inventaba unas batallas que el mismo profesor me decía: Castrillón, ¿a usted quien le dijo que esto fue así? –Bueno, profesor, ¿y usted cómo me puede asegurar que

no fue así? Entonces, el día del árbol: -Hay que escribir algo sobre el árbol- yo escribía 3-4 páginas sobre el árbol y siempre salía premiado mi trabajo. Después comencé a escribir para una revista de un colegio de Armenia y comencé a escribir una novela, comencé a escribir cuentos cortos (que no sé dónde estarán, en Armenia debo tenerlos) y comencé a escribir una novela, pero por no conocer la técnica de escritura, con respecto a este tipo de trabajos, me pegué una enredada tal que pa' poder escribir cuatro o cinco renglones me tocaba leer otra vez toda la novela; entonces comencé a escribir ensayos, comencé a escribir cuentos cortos, comencé con la novela; hasta cuando por culpa de una novia, comencé a escribir canciones.

Yo me cuadré (como se decía en aquella época) con una muchacha de Armenia, pero que vivía en Ibagué, todavía existían los telegramas, comenzamos a escribirnos y como cosa rara, a mis extensas cartas (que primero se escribían en borrador en un cuadernito y después se pasaban al papel), ella comenzó a responderme las cartas en verso. Me sentí obligado o comprometido a escribir las mías también en verso, creo que por ahí debo tener algunas guardadas, unos versos de no mostrar, muy románticas las cartas, pero los versos de no mostrar, cojos (sonrisa).

Hasta cuando un día se me ocurrió que a una parte de esos versos me sonaba como con música y escribí mi primer bambuco que se llama "sin saber que nos queremos", porque en la carta le decía yo eso a la muchacha. Fue para mí muy emocionante poder descubrir que había sido capaz de hacer una canción; y me sentí comprometido conmigo mismo como a tratar de aprovechar todas esas posibilidades que la vida me brindaba, pero realmente la Música Colombiana no me gustaba, entonces comencé a escribir boleros, a escribir baladas, a escribir música protesta, (estoy hablando del año 1971), a escribir tropical. Después tuve una época en la que viví en Barranquilla, donde escribí mucha música tropical que se me ha

perdido, realmente no tuve mucho interés en ello porque era un hobby que nunca pensé que llegara a convertirse en una profesión.

Hoy por hoy, asumo con mucha responsabilidad mi rol de compositor, amo lo que hago, admiro lo que los demás hacen y respeto profundamente a cada uno de los que hacen canciones, porque sé que muchos estarán pasando por esos inicios en los que yo soñaba con que alguien en la vida me llegara a cantar una canción, así fuera el intérprete más malo del mundo, pero soñaba con poder escuchar una canción escrita por Ancizar Castrillón, interpretada por cualquiera en cualquier festival o concurso. Entonces, si nos devolvemos del año 2016 a 1971, yo realmente empecé a escribir como a los 16 o 17 años ya en serio asumiendo que yo era compositor.

Tuve la oportunidad de tener el aliento de gente muy importante en Armenia, que me decían que siguiera y que siguiera, y que siguiera, y que siguiera; sufrí muchas decepciones porque yo vine a mostrar mi trabajo, o tuve la fortuna de que alguien le pusiera realmente atención a mi trabajo 20 años después, en el año 91, entonces fueron 20 años de decepciones, de casi deserciones, de no querer seguir escribiendo porque pensaba que no valía la pena, hasta cuando llegue a la conclusión de que más importante que escribir para los demás, es escribir para mí mismo, que si lo que yo escribo me llena, me llena el alma, me emociona, me inunda los ojos de lágrimas y me eriza la piel, ya con eso es suficiente. Bastante afortunado es uno si llega a encontrar que eso le gusta a alguien más, ya eso es un valor agregado de mucha importancia.

Y decidí seguir escribiendo y acumulando obras, y acumulando obras. Total, que en 1991 que tuve la oportunidad de mostrar por vez primera mis canciones a un público que creía en lo que yo estaba haciendo. Yo ya tenía escritas más de 200 canciones en mis agendas y mis cuadernos. Y el encontrar público para lo que yo estaba escribiendo, que fue en una tertulia de Funmusica, en Quindío, en Armenia, me

destapó la inspiración de una manera desbordada, al punto de que en el año 91, yo escribí 90 obras; en el 92, escribí otras 90. Fui disminuyendo la cantidad pensando que mas importante que escribir muchas es escribir bien. Todo eso se dio a raíz de ver la aceptación que la obra de Ancizar Castrillón comenzó a tener dentro del público joven, y el compromiso de decir las cosas de una manera sencilla, sincera y en un idioma en que sea fácil, para que la juventud actual, que definitivamente es la que está cantando nuestra música colombiana, la asimile, la sienta y vibre cuando la canta.

3. ¿Qué piensa primero, la letra o la música o piensa en las dos al mismo tiempo?

Realmente a mí se me ocurre una frase, y esa frase puede dar pie para que comience a escribir una canción, esa frase va acompañada de un -cómo te digo- como de un tiempo que voy marcando a medida que la voy escribiendo, eso me determina si es bambuco o es pasillo - aunque no necesariamente lleve melodía-. No sé si habrás notado que dentro de la obra de Ancizar Castrillón vayas a encontrar que casi todo es muy medido. Entonces los textos son muy medidos, pero no es porque yo lo busque, sino que intuitivamente eso va saliendo, entonces, por ejemplo, yo puedo decir o pensar: (recitado) yo quiero que estés conmigo hasta el final de mi tiempo, eso suena bonito, entonces ya comienzo (cantando y marcando pulso con el pie) yo quiero que estés conmigo hasta el final de mi tiempo, quiero que me des tu amor sin temores ni secretos.

Como no sé escribir eso y en su momento no tenía (pues ahora tengo el recurso del celular) pero no había el recurso de una grabadora, eso lo cantaba todas las veces del mundo para que no se me olvidara la melodía... (Cantando... yo quiero que estés conmigo hasta el final de mi tiempo, quiero que me des tu amor sin temores ni secretos)

Pero la música para mi es color ¿entiendes?; la música para mi es color y así la he visto siempre, entonces para darle un matiz diferente a eso que empecé, debo

buscar combinarla de “algotra” manera para que no me quede de un solo color, es como yo lo percibo. Si yo le digo eso a otra persona va a creer que yo estoy loco, pero ustedes son músicos ¿ummm? Entonces ya después de cantar... yo quiero que estés conmigo hasta el final de mi tiempo, quiero que me des tu amor sin temores ni secretos...quiero sentir en tus labios, -¿entiendes?- Ya comienzo a cambiar-... quiero sentir en tus labios el pregón de tus deseos, para enredar en tu boca un montón de besos nuevos; y ya van dos estrofas, esa secuencia de esas dos estrofas me dan la posibilidad y la obligación de continuar la tercera...un montón de besos nuevos.

No necesito pensarlo mucho porque ahí van brotando, ellas van saliendo. Yo, solamente, en mi vida, en tanto tiempo que llevo escribiendo, solamente alguna vez, me senté a escribir una canción sin sentirla para saber cómo es posible hacer una canción sin que se sienta y no me gustó la experiencia, porque mas que pensar en hacer una canción, es en brindarme la oportunidad de sacarme de adentro todo lo que me va llegando por acá (toca su cabeza), que me toca acá (toca su pecho) y que se pasa a la mano.

Entonces no tengo ni un tiempo definido o estipulado, o un lugar, no me tengo que encerrar en ninguna parte, no tengo que estar necesariamente solo, yo puedo estar aquí conversando con ustedes y de pronto ofrecerles disculpas porque es que ¡espere un momentico o présteme un lápiz y listo!. Yo creo que eso es innato. Nunca pensé en llegar a tener la posibilidad de hacer canciones; el hecho de estar compartiendo mi obra con diferentes músicos nació por la necesidad que me generó el desconocimiento de la escala musical para poderle dar cierta variedad a mis melodías. Llegó el momento en que de tanto escribir y hacer canciones y hacer música, muchas se fueron pareciendo descaradamente a las mismas canciones mías y me pareció que no era sano y busqué la posibilidad con otros compositores. Con el que primero con quien tuve ese contacto fue con el maestro Ernesto Riveros Ramírez, que es un compositor Quindiano muy valioso, con él compartí creo más de 50 o 60 obras, pero volvimos a caer a lo mismo, él con su talento y con su

capacidad musical, de cierta manera comencé a descubrir que también se repetía mucho en sus acordes y en sus cosas y tú puedes cantar 3 o 4 canciones de Ernesto Riveros con Ancizar Castrillón y vas a encontrar siempre los mismos parámetros musicales en la obra, en diferentes partes pero van a estar ahí.

Me pareció que yo estaba como presionando mucho al maestro porque yo escribía y escribía y escribía y le llevaba y le llevaba y le llevaba y no le daba tiempo a oxigenarse. Por eso abrí un paréntesis y comencé a darle mi obra a otros compositores, e inclusive ni siquiera a compositores, músicos que asumieron el reto de hacer música sin que necesariamente lo hubieran llegado a hacer. –Ola bonito ese texto ¿le quieres poner música?-ahhhh póngale música. Tobías Bastidas, Mauricio Arroyave, Ángela María Moncada, muchos que nunca habían llegado a hacer melodías por no pasar por alto el reto que yo les invitaba a asumir lo hicieron, y de hecho lo han hecho.

Muy esporádicamente, en la actualidad, he vuelto a musicalizar algo mío, aunque he tenido ganas de volverlo a retomar porque pienso que ya ha pasado un tiempo suficientemente largo como para volver a musicalizar, de hecho la canción que se llevó al socorro- las dos últimas versiones del socorro- han sido letra y música de mi autoría, y en todo ese orden de ideas me he encontrado con gente maravillosa y talentosa como Fernando Salazar, como Hugo Moncada Salazar, mucha gente; cada uno de ellos han hecho un aporte importante para enriquecer los textos del señor Castrillón, inclusive Diana Alexandra ha musicalizado obras mías, ese ha sido un reto que yo le he impuesto, que nos hemos impuesto los dos. En estos momentos ella trata de aconsejarme con respecto a las partes melódicas. Yo soy muy reacio a hacerlo porque somos dos estilos diferentes, pero mas sin embargo se le acepta una que otra propuesta.

4. ¿Usted tiene alguna forma o código que le permita recordar o reconocer las melodías al observar un texto que está escrito en sus agendas?

A ver, hasta ahora he gozado de una muy buena memoria, ¿hasta cuándo me vaya a durar? no sé. Eso me da miedo, me da susto que yo abra una agenda de esas y no recuerde cómo es la melodía de ese texto teniendo música. Para lo que si tengo como muy definido es en los textos con respecto al ritmo que debe ser, para mí los bambucos tienen una forma en la parte en cómo se escribe, los pasillos tienen otra forma, las frases son mas largas, el bambuco es más marcado, mas “rimao” si cabe la expresión. Es en lo único que yo tengo como determinada alguna cosa, yo comienzo a escribir algo y...esto va a ser un pasillo sin que necesariamente le esté poniendo melodía. Es más, una anécdota es con el maestro Riveros, alguna vez llegué donde él y le pedí opinión con respecto a un tema que yo había musicalizado, le dije: maestro ummm discúlpeme yo quiero que usted me escuche este bambuco y me diga cómo le parece, cuando terminé el tema me dijo: Hombre ese bambuco como guabina es un verraquera, ni siquiera yo sabía que era una guabina lo que yo había escrito.

Ya pues obviamente con el paso del tiempo, con el estar concursando con el estar participando, pues ya uno va adquiriendo una experiencia auditiva que lo va a dejando ubicado en el sitio donde es, pero para reconocer mi obra, yo mismo me sorprendo a veces de estar cantando cosas que solo cuando empiezo a cantar las recuerdo que son mías. Hay veces que hago la mecánica de ponerme a cantar boleros de Ancizar Castrillón, y comienzo a cantar boleros y me pasa como con los chistes, que uno cuenta un chiste y es terminando de contar uno y acordándose del otro para que no se le olvide y así me voy engancho y puedo pasar dos horas cantando boleros de Ancizar Castrillón, que no recordaba que los había hecho, y eso mismo sucede con la música colombiana y con los otros géneros que he escrito;

el código va es como más algo de mi yo interior a que mecánicamente yo tenga un “tin tiri rin tin” que me diga qué ritmo es.

5. ¿Se ha sentido en desventaja con respecto a los compositores que son músicos profesionales y que tienen la posibilidad de plasmar sus obras con facilidad o ha sentido que a pesar de eso, el proceso que usted ha hecho a nivel de composición ha sido aceptado y valorado y no relegado por la parte académica de la composición?

Yo he tenido la fortuna aparte de contar con muy buenos amigos. Dentro de ese grupo de amigos he encontrado muy buenos músicos que con sus conocimientos han enriquecido armónicamente lo que yo hago, yo puedo citar músicos como Mauricio Arroyave, Deiner Sergio Hurtado, que fueron músicos que fueron los primeros que escucharon mis melodías y que me aconsejaban combinar este acorde con este otro y obviamente eso ha enriquecido la obra mía.

Yo en ningún momento me he sentido ni mayor ni menor que ninguno de los colegas compositores por mas académicos que ellos hayan sido, ni por mas empíricos que hayan sido al igual que yo, porque algunos de los académicos me han preguntado, -y es el caso del maestro León Cardona García- alguna vez en Medellín un compositor amigo me decía: Ancizar ¿tú como haces para poner música si no eres músico?, ¿si haces lo que haces sin ser músico, qué no harías tú siéndolo?, y el maestro León Cardona (en esa reunión que estábamos ahí en el parque de envigado) dijo: déjenmelo así, déjenmelo así porque él no se complica para hacer lo que hace sin saber cómo lo hace, a mí me ha tocado hacer transcripciones de la obra de Ancizar Castrillón y me pregunto cómo hace pa’ pasar de aquí a aquí. Si para yo aprender a pasar de ahí hasta aquí, me toco estudiar y sigo estudiando, entonces déjenmelo quitecito que siga haciendo sus locuras, el día que meta la pata pa’ eso tiene amigos pa’ que le digan que eso no es compatible, déjenmelo quieto.

De cierta manera, yo he sido sordo musicalmente para estudiar, y comentarios como el del maestro León Cardona me hicieron mucho más perezoso para estudiar

música, pero vuelvo y repito, para mí es como tan fácil poder encadenar una secuencia melódica para armar una canción con lo que estoy escribiendo, que también yo me pregunto ¿cómo hago para hacer música sin ser músico? Y creo que en el país no es solamente Ancizar Castrillón, somos muchos los que hacemos ese tipo de trabajo, algunos con más fortuna como en el caso mío, otros inclusive mucho mejores que yo, pero que no han tenido la suerte de encontrar el camino para mostrar su trabajo y mostrar su producción.

Entrevista Fernando Salazar Wagner

Autor, compositor y Cantante. (Cali, Dpto. del Valle del Cauca, Colombia, 17 de septiembre de 1959; Inició sus estudios musicales en el I.P.C. para continuar posteriormente en el Departamento de Música de la Universidad del Valle estudios de Licenciatura en Educación Musical. Formó parte del coro de la Universidad del Valle, bajo la dirección de Vicente Sanchis y fue solista del mismo coro con el que recorrió escenarios de Brasil, Argentina y Ecuador. Fue fundador y director musical del Grupo Farallones, a él perteneció por espacio de casi 20 años y con él grabó siete trabajos discográficos.

1. ¿Describa cómo es el proceso que usted ha llevado a cabo musicalizando algunas de las piezas del maestro Ancizar Castrillón?

El proceso inicia en el momento en que recibo el texto de parte del Maestro Ancizar, posteriormente en la parte de musicalizar se inicia de mi parte un proceso de búsqueda del ritmo y melodía que puedan corresponder a dicho texto.

2. ¿Considera que la obra de Ancizar Castrillón es un aporte relevante en la música andina colombiana? ¿Por qué?

Pienso que es una obra marcada con un texto claro, muy nuestro, que identifica nuestras raíces, lleno de una hermosa poesía, sencilla sin pretender raras metáforas.

3. ¿Cuál sería la ubicación que usted le daría en un escalafón de personalidades de la música andina colombiana?, ¿Por qué y bajo qué criterios?

Pienso que la obra del Maestro Ancizar puede estar desde el punto de vista como Autor dentro de los 5 mejores autores de su generación, en razón de su claridad, variedad temática, perfecta simetría, poesía sencilla pero hermosa, metáforas cargadas de una belleza popular, y de un lenguaje muy propio.

4. ¿En términos musicales y académicos, qué elementos hacen que las composiciones de Ancizar se destaquen incluso por encima de las de compositores académicamente formados?

Aquí tengo que expresar básicamente mi experiencia con respecto a mi trabajo con el maestro en el aspecto de musicalizar sus textos que pueden llegar fácilmente a las 30 o 40 obras.

Pienso que existen 3 claros elementos en su obra: comprensión fácil de su texto (cargado de una belleza popular inigualable), simetría total, y un lenguaje característico.

¿Existe alguna diferenciación a la hora de musicalizar para el maestro Ancizar y musicalizar sus propias obras o las de otros compositores?

De alguna manera por los elementos que describo en la pregunta anterior, los textos del Maestro Ancizar , diría, se pueden “facilitar” mucho más, particularmente encuentro más difícil producir textos propios, por lo menos no con la facilidad que el Maestro Ancizar lo suele hacer, en cuanto a otros autores digamos que trato de “seleccionarlos”.

5. ¿Existe un previo acuerdo con el maestro Ancizar para dar un sello característico a la hora de musicalizar sus obras?

No, en ese sentido tengo total libertad para desarrollar la musicalización de los mismos.

6. ¿Cuál considera que es su aporte al realizar el trabajo de musicalización?

Pienso que de alguna forma en cuanto a la obra del Maestro Ancizar le he dado una orientación musical diferente, tratando de enriquecer en melodía y armonía sus hermosos poemas, siempre tratando de respetar su texto e intentando darle la correspondencia adecuada al mismo.

7. Cuáles son las ventajas y desventajas de la unión entre un trabajo musical académico como el suyo y un trabajo musical empírico como el del maestro Ancizar Castrillón?

Yo creo que son más las ventajas que las desventajas , sus textos son por lo general casi que perfectos , de manera que abordar su musicalización para mi es mucho más fácil , sus textos tienen un acento prosódico que generalmente te guía hacia el ritmo andino a desarrollar, igualmente la orientación temática es importante para buscar la correspondencia melódico-rítmica pero igualmente pienso que la disposición interior de un compositor, la respectiva creatividad a la hora de producir melodías y secuencias armónicas determinan esa conectividad que hace que una obra pueda tener una trascendencia y llegar de una manera fuerte y significativa para un público e intérpretes.

Entrevista Deiner Sergio Hurtado Aguirre

Deiner Sergio Hurtado Aguirre, Licenciado en música del Conservatorio del Tolima, nacido en Manizales y Quindiano por adopción desde muy temprana edad. Inició sus estudios musicales en el Instituto Popular de Cultura Euclides Jaramillo Arango de Armenia, donde recibió clases de guitarra y solfeo con los maestros Ernesto Riveros y Clara Teresa Restrepo. Posteriormente ingresó al Conservatorio del Tolima en Ibagué donde recibió clases de violoncello, armonía y contrapunto. Se ha desempeñado como arreglista, músico acompañante en diferentes festivales como 'Mono Núñez', Cotrafa, Festival Nacional del Pasillo, Festival Nacional del Bambuco, entre otros. Además ha sido jurado en certámenes como el Concurso Nacional de Duetos 'Hermanos Moncada' y 'Cuyabrito de Oro' en Armenia Quindío. Ha sido fundador, arreglista y director del trío instrumental Tresillo (violín, guitarra y violoncello) y se ha desempeñado como profesor de cuerdas frotadas y Director Musical para los programas Batuta Quindío, Fundación "Luz A Salento" y actualmente "Alimenta una Esperanza Musical" de la Cámara de Comercio de Armenia. Se destaca entre su producción como compositor la colección "COLOMBIA EN DOS CELLOS" (11 dúos colombianos para violoncello), estrenada en la provincia de Catalunya España en el año 2014 por Pik Nik cello dúo.

-Mi nombre es Deiner Sergio Hurtado, mi oficio en la obra del maestro Ancizar Castrillón ha sido más bien la de transcriptor de alguna parte de su obra, de buena parte de su obra, y también como acompañamiento y puesta a punto de muchas de sus canciones de la primera colección que vimos en el Quindío del maestro Ancizar Castrillón, porque vale la pena destacar que ya el maestro Ancizar ya había hecho algunos ejercicios de composición de canciones, cuando estaba en la costa atlántica antes de venir al Quindío o de regresar al Quindío porque es un hijo de esta tierra, de las primeras canciones de música andina colombiana que conocimos he sido digamos el transcriptor y como dije hace un momento también tuve a mi cargo la puesta a punto de que esas canciones estuvieran presentables para que el público se hiciera una opinión de ellas.

Recuerdo mucho que hubo también un momento en que se empezó a necesitar el oficio de un arreglista para formatos más grandes o para la grabación de un disco, también la ocasión de estar en ese proceso, dentro de esos puedo mencionar el

primer trabajo que se hizo con Ancizar que fue canciones de Ancizar Castrillón y un poquito después se hizo un el primer trabajo de los mejor del Quindío con sombra y luz, que eran del dueto Victoria Eugenia Hernández y luz Ángela Jiménez, yo hice arreglos para dos canciones del maestro Ancizar que fueron mi tiple confidente y la guaca, estas fueron digamos de las primeritas que empezaron a tener una sonoridad diferente a lo que se había hecho en la música colombiana desde el departamento del Quindío, porque incluía instrumentos que no estaban en la organología, por ejemplo el cello en la organología de la música andina colombiana, recuerdo que ese cello lo grabaron en Medellín un maestro de apellido Villa, con guitarra, tiple, bandola, contrabajo y violoncello de lo cual yo conservo si no el manuscrito original por lo menos un levantamiento de partitura que hice posteriormente con programa editor de partituras y, la guaca que por lo menos empezó a utilizar unos recursos nuevos en el tema de la sonoridad, como la utilización de escalas pentatónicas y acordes con séptima mayor ese tipo de cosas y que empezaron a renovar la sonoridad, ya lo había dicho antes pero empezaron a ser como un poquito distintos los arreglos para el maestro Ancizar Castrillón, por lo demás debo decir que fue un trabajo muy interesante desde el punto de vista como transcriptor porque es una sorpresa ver que en una persona que no tiene una formación académica o que por lo menos no toca ningún instrumento ni melódico ni armónico, empezaran a ocurrir en sus líneas melódicas acordes con novenas, acordes con extensiones, o que la melodía no era lo más obvio sino que tenía algunos giros interesantes, entonces desde el punto de vista de la transcripción empezó a aparecer un recurso que era bastante bonito y que era un oído melódico desarrollado sobre la intuición, únicamente aparece el tema intuitivo en cada musicalización del maestro Ancizar Castrillón, para esta época de su obra no había musicalizadores propiamente dicho de la obra de del maestro Ancizar Castrillón, eso apareció un poquito después con la entrada en escena del maestro Ernesto Riveros y algunos otros músicos del país que empezaron como a interesarse por la obra del maestro Ancizar y a poner música a sus letras, entonces la primera parte era el maestro sentado frente a una letra que empezaba a reflexionar y esto como

lo voy a cantar, le iba saliendo una música y al momento de transcribir uno encontraba cosas muy interesantes, arpeggios disminuidos o arpeggios de novena bemol y ese tipo de cosas que uno no se explica cómo ocurren en un compositor únicamente basada en su intuición-.

1. ¿Describe cómo es el proceso que usted ha llevado a cabo musicalizando algunas de las piezas del maestro Ancizar Castrillón?

Pue inicialmente esta labor fue de una manera un poco rudimentaria porque pues no se contaba con los medios con los que se cuenta en la actualidad y digo rudimentario porque el levantamiento de partituras era a mano y algunas se podía... en algunas ocasiones uno se podía dar un poquito más de maña con la edición y hacer algo a tinta o ponerla bonita pero la mayoría de las veces era algo que si hacia digamos con cierta premura porque era para inscribirla en algún concurso o para llevarla ante el registro notarial para lo cual pedían o la letra firmada por el autor o si era posible llevar la partitura entonces, básicamente era un trabajo que se hacía con cierta premura de tiempo y no se siempre se contaba con buenas herramientas para que las partituras quedaran de una manera mucho más presentables, ese fue la primera parte que se hizo, ahí conservo algunos de esos manuscritos, como ya dije muchas de las obras del maestro fueron registradas en un registro notarial, eso era lo primero que se hacía en ese momento con las obras que yo levanté.

2. ¿Considera que la obra de Ancizar Castrillón es un aporte relevante en la música andina colombiana? ¿Por qué?

Un rotundo sí, porque como ya lo mencionaba solamente desde la sonoridad ya invita a otras formas de acompañamiento, ya invita a una renovación del sonido de la música andina colombiana, aunque muchas de las obras son de corte muy tradicional, en cuanto a que la temática en cuanto a que son canciones muchas de esas que describen un paisaje, pero describen un paisaje desde una óptica diferente, desde una óptica un poquito más racional, no simplemente desde el sentir del compositor sino desde una óptica un poquito más racional, unos versos más

pensados y unos versos más aterrizados desde el punto de vista musical, ya empieza a generar una sonoridad distinta en la música andina colombiana, yo puedo decir con absoluta claridad que en el departamento del Quindío hay una ruptura, hay un antes y un después de la aparición en escena del maestro Ancizar Castrillón, por supuesto que hay nuevas tendencias, hay compositores jóvenes, hay personas que han tomado algunas de las obras del maestro Ancizar Castrillón como referente, pero si se puede hablar en el Quindío específicamente en el departamento del Quindío de un antes y un después del maestro Ancizar Castrillón.

3. ¿Cuál sería la ubicación que usted le daría en un escalafón de personalidades de la música andina colombiana?, ¿Por qué y bajo qué criterios?

En cuanto a la ubicación en un escalafón de personalidades de la música andina colombiana, pues el maestro Ancizar ya se ganó un puesto en esa calificación o en esa estratificación porque yo considero que no hay ni un solo festival de música andina colombiana en los últimos quince o veinte años, que no haya interpretado o que no interprete en sus versiones o en sus realizaciones anuales, canciones del maestro Ancizar Castrillón, ya sean de su colección de inicios de su obra o de sus canciones más recientes, pero siempre escuchamos canciones en vivo del maestro Ancizar Castrillón en todos los festivales de música andina del país, viene a mi memoria el festival de Hatoviejo Cotrafa, cuando participo el dueto sombra y luz, que ganamos con la puesta en escena de la obra cuando se canta un bambuco, muchas, muchas obras de esa primera cosecha del maestro Ancizar Castrillón suenan desde ese momento sin parar y puedo decir que este fin de semana en el año 2016, estuve en un festival infantil de música andina colombiana que se realizó en el municipio de Circasia - Quindío con modalidad infantil y juvenil, donde esa canción fue interpretada de nuevo por una niña de ocho o nueve años, lo cual significa que desde los niños más pequeños hasta los interpretes de más avanzada edad se interesan por la obra del maestro Castrillón.

Lo anterior yo solo lo resumo en un criterio, para dar esta calificación y este sitio de honor al maestro Ancizar Castrillón en la música andina colombiana y es por la calidad de su obra, no solo en cuanto las temáticas, no solo en cuanto a la métrica y no solo a la poesía que hay en la mayoría de sus obras, sino en lo que yo considero la relación entre la musicalización y el texto, que hacen que las obras del maestro Ancizar Castrillón, sean un todo de mucha calidad, las canciones que hablan de temas costumbristas o de temas tradicionales y los musicalizadores han hecho un trabajo fantástico con respecto a eso, hablo por ejemplo de temas como la guaca, que tienen una musicalización dentro de un marco general tradicionalista o tradicional que admiten después un arreglo moderno pero dentro de ese parámetro de lo tradicional.

4. ¿En términos musicales y académicos, qué elementos hacen que las composiciones de Ancizar se destaquen incluso por encima de las de compositores académicamente formados?

Yo considero que se ha hecho una labor muy bueno, y se ha logrado una buena simbiosis entre musicalizadores y la obra poética del maestro Ancizar Castrillón, en general se han logrado unas obras musicales de mucha calidad y eso es lo que hace que esté vigente hoy y que permanezca vigente por mucho tiempo porque igualar la obra del maestro Ancizar Castrillón en cantidad y en calidad va a ser muy difícil para otro compositor.

5. ¿Cuál considera que es su aporte al realizar el trabajo de musicalización?

Con respecto a mi aporte en la obra del maestro Ancizar Castrillón tengo el orgullo de decir que fui de los primeros músicos con algo de formación académica porque cuando descubrí la música del maestro Ancizar Castrillón, no tenía una solvencia musical con la que hoy cuento, pero sí puedo decir que de los músicos que se empezó a interesar por la obra del maestro Ancizar Castrillón puedo decir con mucho orgullo que fui el primero en ver el enorme potencial que tenía esa obra y ese compositor, fui de los primeros en acompañarlo hasta donde pudiera

acompañarlos, recuerdo como dato anecdótico, que viaje por tierra a Medellín a acompañarlo en un festival del cual también fui arreglista de esa obra que participaba en ese festival porque era para un formato amplio, era una orquesta de muchísimos vientos, la dirigía bueno no recuerdo quien, conocí en ese momento a personalidades tan importantes como un importante flautista de la ciudad de Medellín, recuerdo que me decía: -uy ¿usted se va a meter ese viaje hasta Medellín solo por acompañar al maestro Ancizar Castrillón?-, y yo sí porque yo sé que aquí tenemos algo muy grande para mostrarle al país y porque sé que el maestro muy pronto será una persona muy importante en el ámbito nacional y en eso no me equivoque, muchas persona después han creído en el maestro Ancizar Castrillón, pero yo fui definitivamente importante en ese momento, porque no solo me interese en montar las canciones, que el maestro componía sino en dárselas a conocer a nuestro entorno más cercano y eso después se fue irradiando hacia llegar a concursos, llegar a festivales, empezar a ganar en todos lados y eso fue lo más importante que se pudo hacer en ese momento. Yo creo que sin ese impulso que se le dio aquí localmente a la obra del maestro Ancizar Castrillón no hubiera sido tan ampliamente difundida y pues es momento de recordar que todo lo que es hoy universal en un momento fue local y fue pequeño, eso me llena de orgullo decir que yo fui una de esas primeras personas junto María teresa Mendoza y bueno junto a otras personas que dimos a conocer la obra del maestro Ancizar Castrillón Santa

6. ¿Cuáles son las ventajas y desventajas de la unión entre un trabajo musical académico como el suyo y un trabajo musical empírico como el del maestro Ancizar Castrillón?

Desde mi óptica solo veo ventajas en la simbiosis de la academia con el empirismo del maestro Ancizar Castrillón, solo voy a mencionar una frase que leí en algún momento hace mucho tiempo que decía: “desde que en el bosque se fundó el conservatorio, los canarios son empíricos”; yo no considero el empirismo una desventaja, no considero el empirismo desde el punto de vista peyorativo, tengo mucho que aprender de muchos músicos empíricos, el que uno tenga una formación

académica sólo le da un sitio de... debería dar un sitio de respeto hacia todas estas expresiones autóctonas tradicionales y empíricas, que hacen que la música sea natural, que no sea una imposición y que no se una impostura, la mayoría de los músicos que tenemos formación académica sufrimos de un especie de clásico-centrismo y eurocentrismo que hacen que nuestro discurso pierda valor, porque nosotros miramos lo autóctono, lo tradicional lo miramos con desdén y no debería ser así, yo pienso que por ejemplo desde el punto estrictamente musical, todo lo que hace el maestro a partir de su empirismo, tiene muchísima explicación, desde la academia y es que todo eso se puede traducir en que está bien hecho, la mayoría de las obras del maestro Ancizar Castrillón que han sido sin siquiera del recurso de una guitarra acompañando para escuchar la armonía como va a sonar eso, su oído intuitivo está tan desarrollado que todo funciona, desde que el acompañante o el arreglista se interese un poquito en ir un paso más allá y descubrir cuál es el acorde correcto para ese momento, o los posibles acordes correctos para ese pasaje, entonces yo pienso que desde el punto de vista simbiótico entre lo académico y lo tradicional es una perfecta conjugación entre lo posible y lo creado artificialmente, es perfecto lo que hace el maestro Ancizar Castrillón desde el punto de vista estético.

Entrevista Christian Quijano Martínez

Ingeniero de sistemas, catedrático universitario y director danza colombiana. (Bucaramanga, Dpto. Santander, Colombia, 1 de marzo de 1972). Graduado de bachillerato técnico en Barichara-Santander e ingeniería de sistemas en la universidad industrial de Santander, se vinculó a la labor artística desde su vida colegial. Formó parte de grupos de danza desde el nivel escolar y llegó a la dirección del grupo de música y danza folclórica de la UIS, donde por 14 años ejerció la dirección general; realizó numerosas actuaciones nacionales y desarrolló 3 giras internacionales por Europa (España, Francia, Bélgica y Alemania) y una más por Argentina. En el seno de ese espacio, participó de la creación del grupo Tierrandina de música andina colombiana y siempre mantuvo contacto con instrumentistas, arreglistas y compositores de la música nacional. Productor del trabajo "emociones" del sexteto Tierrandina, ganador de beca de creación departamental en danza colombiana con su obra narrativa "Vendidos"; docente de expresión corporal, elementos de folclor y gestión cultural en la escuela de música de la UIS. Actualmente es catedrático de la UIS y dirige la compañía de Xiua danza, creada para el desarrollo de su obra, donde ejerce la dirección artística y la creación coreográfica.

1. ¿Cuál es el aporte de los músicos empíricos a las músicas tradicionales?

Bueno, yo creo que los músicos tradicionales no es que aporten a las músicas tradicionales, ¡son la música tradicional!, son los que permitieron que sobreviviera, son los que la han sesgado de alguna manera, son los que la han construido; creo que los músicos empíricos son los que han permitido que estas músicas: uno, sobrevivan; dos, se construyan y tres, se difundan; son los que realmente han hecho que pervivan en nuestras comunidades, desde los centros urbanos hasta lo más recóndito del país, creo que más bien, más que un aporte como decía, son en esencia nuestra música tradicional.

2. ¿En qué beneficia el empirismo a su labor artística?

Bueno, a veces cuando se está llevando algo al escenario la pregunta es: ¿hasta dónde la técnica -cualquiera que sea- aporta o des aporta a lo que estamos

haciendo? Yo suelo decir que son como dos esquinas ¿no?, cuando algo es muy técnico muy técnico pierde una gran cantidad de fuerza, de sabor, de esencia y cuando algo es carente de toda técnica suele ser muy difuso el mensaje. Entonces, creo que los desarrollos tradicionales, los desarrollos empíricos -que uno ha tenido la oportunidad de compartir,- lo que le ha dado es mucha esencia, es de donde arrancamos, es el centro, es aquello que realmente queremos transmitir y para eso nos valemos de muchos elementos, pero son el centro en sí de lo queremos contar y de lo que queremos mostrar en el desarrollo en el escenario.

3. ¿Desde su experiencia personal cómo ve la labor y la difusión del trabajo artístico de los músicos empíricos (instrumentistas, compositores)?

Bueno, la difusión del empirismo siempre existió. Lo que pasa es que también hoy en día hay como formas de mirar, hoy en día estamos en unas lógicas de mercado, la gente empezó a asistir a academias, a regirse por otros patrones, si se quiere; a desarrollar más la parte técnica, pero también, al pie, se ha desarrollado toda una economía del mercado, que no todo mundo accede. Algunos que acceden muchas veces porque son trabajos que rompen más en lo urbano, en realidad, y lo urbano no es gran parte del territorio, y muchas veces porque están en el lugar apropiado- o tienen el papá apropiado- pero yo creo que la difusión siempre ha existido y siempre existirá, han venido perdiendo espacio, no porque la parte rural haya disminuido, sino porque la población y las mismas zonas rurales han disminuido, han migrado mucho y en los centros urbanos a veces se ha acorralado ese tipo de manifestaciones; tienen poco espacio para desarrollarse y como se dan de manera natural, de alguna manera, no puedes simplemente abrir un local y decir que vas a colocar música empírica o tradicional, son ellos los que encuentran como los lugares, pero el ambiente debe también permitir que ellos lo encuentren, es una negociación compleja en la sociedad hoy en día.

Creo que en conclusión: siempre ha existido pero ha disminuido sus posibilidades en las zonas urbanas y la parte urbana ha crecido a un ritmo mucho más grande y la parte rural no se ha podido desarrollar, que era como su entorno natural.

**4. ¿Cuáles cree que son las tendencias de la música popular en la región?
¿Qué se está haciendo? ¿para dónde va? ¿Existe alguna amalgama entre
la música popular y la académica?**

Bueno, yo creo que ha habido más bien un divorcio, yo no lo puedo decir técnicamente ni musicalmente, pero tengo una desventura o una ventaja y es que la música suele provocarme desde lo corporal. Lo cierto es que gran parte de los desarrollos que uno ve en la región son de grupos muy de cámara que pues, sí, están bien ensamblados; sí, tienen arreglos fantásticos; si, tienen músicos muy talentosos, pero cuando uno se sienta a escuchar no siente nada, y son como para evaluación académica pero no emotiva, y es ahí donde debería estar la esencia ¿no?; no es que tan bueno es el arreglo sino ¿cuánto transmite, que me provoca? Y en eso creo que sigue ganando la música de la vereda, realmente se vive, -no importa si el segundo requinto por allá se le reventó... - no, eso no importa-, en realidad es lo que logra convocar a la comunidad, que la comunidad se sienta reflejada en él.

Ahora, en cuanto a nuevas formas, pues, lo que pasa es que la radio como tiene muy poco equilibrio entre las formas regionales, nacionales y las formas de otros lugares, y la penetración es tan fuerte, pues, esto ha terminado permeando a muchas agrupaciones o procesos; y entonces se ha abierto como una brecha, es más o menos como el proceso migratorio: siempre una comunidad va -a medida que migra suavemente- pues van habiendo unas mezclas, unas nuevas formas, pero como ha sido todo como a la brava o en grandes oleadas muy fuertes, siento que todavía estamos en un proceso digestivo y tendríamos que ver qué es lo que va a aparecer después. Por ahora es como unos a un lado y otros al otro y nada más.

5. ¿Cree que la difusión del trabajo del artista empírico está en desventaja con respecto a la del académico? ¿cree que lo va a desplazar de alguna manera o va a darse un equilibrio entre ambas partes?

Ahí hay varios elementos. Yo creo que sí: todo avanza como a veces uno lo ve, y seamos catastróficos, tenderemos a eliminarlos, porque a veces creo que los juzgamos desde lo académico. No los consideramos un aporte, sino entramos a juzgarlos con nuestros propios sesgos y ahí fallamos; no los hacemos parte de nuestro camino, salvo si necesitamos algo particular y luego lo desechamos. Creo que, también, de otro lado, la parte empírica ha tenido temor. Digamos que muchas veces se encierra o solo discute y deja de creer un poco en lo que hace y ahí falla. Lógicamente cuando uno siente que no hay respaldo, apoyo y demás pues duda ¿No? Y a veces en la duda es preferible tomar otros caminos.

Creo que también, cuando el gran incitador del mercado o el gran perturbador del mercado que es el Estado, también entienda que las intervenciones en las comunidades, los desarrollos artísticos, no deben ser bajo su filtro, sino que la comunidad ante todo y su forma de ver debe ser respetada, podremos entrar a que haya mejores espacios de desarrollo.

Hay mucho trabajo por hacer, el académico debe olvidar que lo suyo es la música, ¡es una de las formas de hacerlo! Los públicos muchas veces van a las obras académicas y uno habla con ellos y: ¿Qué tal?- bien- pero nada más, en cambio uno va a veces a propuestas que no tienen nada que ver con la academia y en los mismos rostros sin necesidad de estarles preguntando hay un gran disfrute.

Creo que todos cabemos pero que hemos fallado en los programas de intervención y creo que en la academia se nos ha subido el estrato frente a lo que hacen las formas tradicionales.

Entrevista Ricardo Varela

Colombiano y Español, es el creador y presidente de Fundaculta. Es Abogado, Licenciado en Filosofía y Letras y Músico de profesión. Máster en Derecho Internacional, en Cooperación Cultural Internacional y en Gestión Cultural de la Universidad de Barcelona (España). Fue tutor del programa de Postgrado en Turismo Cultural y en el postgrado en Cooperación Cultural Internacional de la Universidad de Barcelona. Trabajó también con la organización IMAGO Barcelona en la realización del Festival de Cine Colombiano en Europa “La Diáspora”. Como investigador del Observatorio de Turismo Cultural de la Universidad de Barcelona, desarrolló la novedosa temática del “turismo musical”. Fue director de proyectos de IBERTUR – Red de Cultura, Patrimonio, Turismo y Desarrollo Sostenible (España), donde desarrolló los proyectos: Manuales de Buenas Prácticas de Turismo Cultural Sostenible en Iberoamérica, Desarrollo de Industrias Culturales del Cauca, Rutas e Itinerarios Culturales de Iberoamérica y el estudio Turismo Musical en Barcelona. Miembro de la Junta Directiva de la Red Europea de Gestores Culturales Red Transatlántica, actualmente dirige el proyecto de postgrado en Turismo Cultural de la Universidad Autónoma de Bucaramanga UNAB en alianza con la Universidad Abierta de Cataluña UOC. Como músico y difusor del patrimonio musical Iberoamericano, ha realizado conciertos en auditorios y festivales en más de 25 países de los cinco continentes. Ha obtenido en tres ocasiones el premio al mejor tiplista de Colombia y con la agrupación El Barbero del Socorro obtuvo el máximo premio de la música andina colombiana en el Festival Mono Núñez.

1. ¿Cuál es el aporte de los músicos empíricos a las músicas tradicionales?

Yo creo que el aporte del músico empírico en la música popular, pues, es gigante. Yo creo que el grueso de la música popular está hecha, compuesta, tocada e interpretada por los músicos empíricos o autodidactas. Si vemos, la historia de esta música, la colombiana o cualquier música tradicional, el grueso de estas obras están hechas por esta clase de músicos.

La música, pues, yo creo que es un espectro tan amplio, tan grande y tan importante en la vida de los seres humanos que, como en toda otra área o disciplina o quehacer humano, pues, no está en manos de los académicos. Digamos que la academia,

tratándose de música popular o de expresiones populares en general, llega en cierto momento a recoger el trabajo que hacen los músicos empíricos, los artista empíricos y puede desarrollar o potencializar ciertos aspectos de la música popular, pero en general el quehacer de la música popular, del artista popular es el empirismo, sobretodo, pues en países y realidades como la nuestra donde la profesionalización de las artes es relativamente reciente, donde nace el mercado laboral y el mercado en general, pues, ofrece todavía oportunidades incipientes. Entonces, en la medida en que el mercado no tiene una oferta clara y suficiente para que el artista se profesionalice, puedan vivir profesionalmente de su arte, de su quehacer, pues difícilmente vamos a encontrar que de la música popular se ocupen exclusivamente los académicos.

Pues, además de estos aspectos que tienen que ver con el mercado, con la oferta con de alguna forma, la difícil situación que pueda enfrentar un músico empírico o un músico que se haya profesionalizado en su quehacer artístico, también hay otros aspectos. Y es que la música popular por antonomasia responde a unos códigos estéticos que son sencillos –no confundir pues lo sencillo con lo simple- sino que la sencillez, que caracteriza este tipo de música y este tipo de expresiones, eh, pues, se preara más en su esencia para la estética del músico popular o del artista popular.

2. ¿En qué beneficia el empirismo a su labor artística?

Pues, mira en el caso del tiple y de la música colombiana, pues en casi el 90% de todo el repertorio de la música que uno desde pequeño escuchó, pues, es música hecha e interpretada por músicos empíricos. Entonces, digamos que el proceso de la academia, si se quiere, fue un proceso posterior o un proceso paralelo al de la construcción de una vida como artista o como instrumentista.

En mi caso personal, pues yo estudié música de niño en lo que era la dirección artística de Santander el DICAS, que era el conservatorio departamental. Pero, bueno, ahí teníamos era pues las clases normales de lo que es la academia musical, pero la música popular yo la aprendí empíricamente, completamente, escuchando

los discos de los tiplistas, sacando a oído -como se dice vulgarmente- todo este repertorio que, pues, los elementos académicos me ayudaron a perfeccionar ciertos aspectos, a pulir algunas cosas, pero digamos que el grueso del repertorio, de la forma de interpretar lo hice de forma totalmente empírica y lo sigo haciendo de forma totalmente empírica.

Yo creo que la mayoría que nos dedicamos a tocar tiple y a hacer música colombiana, pues el componente empírico es gigante, lo que digo. Yo creo que la academia si bien tiene muchísimo que aportar en este sentido de la música popular, se convierte es en una herramienta como para desarrollar la música popular, pero digamos que esencialmente no es absolutamente necesaria para hacer música popular, la muestra la tenemos con la música popular del mundo no solo la colombiana sino en todos los géneros musicales y en todos los países del mundo.

**3. ¿Cuáles cree que son las tendencias de la música popular en la región?
¿Qué se está haciendo? ¿para dónde va? ¿Existe alguna amalgama entre
la música popular y la académica?**

La música, en general, obedece como toda industria cultural, en general, a las dinámicas del mercado. Entonces, si tú me preguntas cuáles son las tendencias, habría que preguntarse si son las tendencias del mercado o las tendencias estéticas que están siguiendo los músicos. Yo puedo ver en el ámbito que yo me muevo, de la música que yo hago, que hay una fuerte tendencia al academicismo -que eso está muy bien- pero veo particularmente que se está abriendo como una brecha entre el músico o la música meramente académica y la meramente popular, o sea a pesar del desarrollo de escuelas, de conservatorios, de iniciativas privadas de educación musical, vemos por ejemplo en Vélez, donde sigue siendo una fuente importante de músicos, de instrumentistas- por lo menos del tiple y del requinto- lo mismo Charalá, San Gil y toda esta zona; pues ellos han tenido un desarrollo muy grande como instrumentistas en cuanto a la interpretación, pero no vemos realmente que haya la confluencia necesaria entre lo académico y lo popular, esto por un lado, por otro

lado también por ejemplo en el caso de Bucaramanga, pues ya vemos que tras 20 años de tener conservatorios, de tener escuelas de formación clásica (sinfónica si se quiere) se hace música popular en estos espacios.

Pero yo personalmente la veo separada de lo empírico, me refiero, pues, muy particularmente, a la música que yo hago. Aquí, en la UNAB, por ejemplo, hay cátedra de tiple, pero digamos que es una cátedra regaria, son muy pocos todavía y muchos de estos que llegan a estudiar tiple, pues, no vienen del proceso por ejemplo del que vine yo, de un mundo completamente empírico, de escuchar música, de quererla primero y después interpretarla a oído si se quiere, sino que llegan, pues, sin este acervo tan importante de lo popular, eso hablando de mi música, pues. Lo otro, lo que te digo: tocaría mirar las tendencias del mercado, a ver en la música popular qué se está dando, yo desconozco en géneros como el pop y la música que llaman acá tropical, no sé decirte exactamente.

4. ¿Cree que la labor del compositor empírico y de los instrumentistas se ve opacado por la entrada del academicismo o de la academia en las músicas tradicionales?

Yo, personalmente, no, no lo veo opacado, lo que pasa es que si es cierto que hay espacios -sobretodos en los festivales y los concursos- que por la naturaleza misma de un concurso de alguna forma se privilegia el academicismo, porque ¿tú como logras evolucionar como instrumentista?, definitivamente pues teniendo herramientas didácticas, académicas que te ayudan a desarrollar tu música, tu forma de interpretar; entonces, evidentemente ante un concurso, en principio quien tiene las mejores herramientas o las mejores formas de interpretar un instrumento, y en general de hacer música, es esta persona que ha tenido la oportunidad de pasar por una academia, eso es indudable.

Ahora hay otra cosa, yo no encuentro que las escuelas o las academias de música estén procurando estos encuentros, es decir, veo que por un lado están los

currículo de música pues están muy influenciados por la música sinfónica y por la enseñanza tradicional de la música, pero que rara vez o con pocas excepciones las academias o los conservatorios recogen la música popular para elaborar de alguna forma un nuevo lenguaje, que es lo que ha hecho Norteamérica o Estados Unidos con el jazz, lo que hizo durante todo el siglo XX, que fue recoger todas estas expresiones populares de comunidades marginales, de los negros y convertirlas en música universal a través de la implementación de herramientas de la música Universal.

Yo veo que, por ejemplo, en nuestra región, particularmente, estos procesos siguen separados, en las Universidades (desgraciadamente acá no tenemos conservatorios de música) tenemos facultades de música, pero siguen de alguna forma separadas de la música popular; ejemplos muy puntuales, y que son iniciativas privadas: como AMUS o las escuelas de las maestras ucranianas, que están aquí en la universidad. Las escuelas privadas son las que han tenido de alguna forma estas iniciativas de fusionar como música popular con herramientas de la música universal, tratando de hacer un lenguaje nuevo, un lenguaje pues moderno si se quiere y en nuestras músicas, particularmente en la música colombiana no encuentro claro ese proceso todavía.