

**ADAPTACIÓN E INTERPRETACIÓN DE SEIS OBRAS COLOMBIANAS PARA
FLAUTA TRAVERSA Y GUITARRA**

ROLANDO AZDRÚBAL HURTADO PEDRAZA

ANDRÉS FABIÁN RIVEROS VILLABONA

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

ESCUELA DE BELLAS ARTES – MÚSICA

BUCARAMANGA

2016

**ADAPTACIÓN E INTERPRETACIÓN DE SEIS OBRAS COLOMBIANAS PARA
FLAUTA TRAVERSA Y GUITARRA**

ROLANDO AZDRÚBAL HURTADO PEDRAZA

ANDRÉS FABIÁN RIVEROS VILLABONA

**Trabajo de Grado para optar al título de
Licenciado en música**

Director

JANUSZ KOPYTKO

Magister en Artes

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

ESCUELA DE BELLAS ARTES – MÚSICA

BUCARAMANGA

2016

*Dedicado a los estudiantes
de la escuela de música de la UIS.
(Rolando)*

*A María Paula... en el cielo
A Juan Diego... en la tierra
(Andrés)*

AGRADECIMIENTOS

Agradecemos a Dios, en cada una de nuestras percepciones personales, por darnos la vida y la capacidad de entender y disfrutar a plenitud el más bello idioma que pueda existir sobre la faz de la tierra: La Música.

A nuestras familias por su apoyo constante e incondicional en cada uno de nuestros procesos de aprendizaje: Los llevamos en nuestro corazón.

A nuestros profesores en el colegio INEM (Luis Eduardo Camargo, Humberto Triana y Nelson Fuentes), por ser ellos los primeros en sembrar en nuestras vidas la semilla de la música: ¡Que la Música siga sonando!

A nuestros profesores en la Escuela de Artes-música de nuestra Alma Máter, por ser quienes organizaron y dieron sentido académico a toda la música que llevamos dentro; especialmente a nuestros docentes en nuestros instrumentos, Santiago Sierra y Óscar González, por la paciencia y esmero en hacer de nosotros músicos íntegros: ¡Nuestra admiración total!

¡A Tierrandina! Por ser el lugar perfecto e idóneo para que la música fluyera sin prisa; por ser el terreno donde nuestro folclore se tangibiliza en acordes, ritmos y melodías: ¡Que siga sonando los bambucos y pasillos!

A todos con quienes hemos crecido musicalmente: Grupo Éxodo, Edén y Asociación banda de músicos de Piedecuesta.

A los maestros compositores de cada una de las obras adaptadas e interpretadas: León Cardona, José Revelo Burbano, Jaime Romero, Germán Darío Pérez, Lucas Saboya y Juan Pablo Cediél; Infinitas gracias por permitirnos disfrutar de tan impactantes obras, por sus sugerencias y guías oportunas: ¡Nuestra admiración y respeto total!

A Lina Bautista, Nicolás Hernández, Rafael Rivera, por su compañía y apoyo en este proceso creativo.

A nuestros amigos por creer en nuestro sencillo pero honesto trabajo.

A todos aquellos que, de una u otra manera, se ven implicados en este mundo llamado música y sus caminos intrínsecos y conectados.

Y, por último, a nuestros motores, inspiraciones, a quienes va dedicada esta tesis: ¡Nuestros hijos!: Juan Diego Riveros Delgado y Gabriel Hurtado. Sus sonrisas y bailes son la mejor ovación jamás recibida.

TABLA DE CONTENIDO

| | |
|---|----|
| INTRODUCCIÓN | 15 |
| 1. ANÁLISIS Y PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA | 20 |
| 2. JUSTIFICACIÓN..... | 23 |
| 3. OBJETIVOS..... | 25 |
| 4. METODOLOGÍA Y ETAPAS DE LA INVESTIGACIÓN | 26 |
| 5. MARCO REFERENCIAL..... | 29 |
| 5.2.1 Adaptación Musical..... | 31 |
| 5.2.2 Instrumentación musical | 32 |
| 5.2.3 Interpretación musical..... | 32 |
| 5.2.4 Dúo Instrumental..... | 32 |
| 5.2.5 Aires folclóricos Colombianos | 33 |
| 5.2.6 Recursos técnicos..... | 37 |
| 6. ADAPTACIONES..... | 42 |
| 6.1 JOROPO..... | 43 |
| 6.1.1 Compositor..... | 43 |
| 6.1.2 Análisis morfológico | 44 |
| 6.1.3 Proceso de Adaptación e sugerencias interpretativas | 45 |
| 6.2 ANCESTRAL | 45 |
| 6.2.1 Compositor..... | 47 |
| 6.2.2 Análisis morfológico | 47 |
| 6.2.3 Proceso de Adaptación y sugerencias interpretativas | 48 |
| 6.3 CONFESIONES..... | 49 |
| 6.3.1 Compositor..... | 50 |
| 6.3.2 Análisis morfológico | 51 |
| 6.3.3 Proceso de Adaptación y sugerencias interpretativas | 52 |
| 6.4 PA' LOS PALOS | 52 |
| 6.4.1 Compositor..... | 53 |

| | |
|---|----|
| 6.4.2 Análisis morfológico | 54 |
| 6.5 NAMDIK..... | 55 |
| 6.5.1 Compositor..... | 56 |
| 6.5.2 Análisis morfológico | 57 |
| 6.5.3 Proceso de Adaptación y sugerencias interpretativas | 58 |
| 6.6 EL CAMINO | 58 |
| 6.6.1 Compositor..... | 59 |
| 6.6.2 Análisis morfológico | 60 |
| 6.6.3 Proceso de Adaptación y sugerencias interpretativas | 61 |
| 7. CONCLUSIONES | 62 |
| BIBLIOGRAFÍA..... | 63 |
| ANEXOS..... | 64 |

LISTA DE FIGURAS

| | Pág. |
|---|-------------|
| Figura 1. Patrón Rítmico del Bambuco | 34 |
| Figura 2. Patrón Rítmico del Pasillo | 35 |
| Figura 3. Patrón Rítmico de Guabina..... | 36 |
| Figura 4. Patrón Rítmico del Joropo | 37 |
| Figura 5. León Cardona García. Fuente: Autores del Proyecto | 43 |
| Figura 6. José Revelo Burbano..... | 47 |
| Figura 7. Jaime Romero | 50 |
| Figura 8. Germán Darío Pérez Salazar..... | 53 |
| Figura 9. Lucas Saboya | 56 |
| Figura 10. Juan Pablo Cediél Ballesteros | 59 |

LISTA DE TABLAS

| | Pág. |
|--|-------------|
| Tabla 1. Análisis de la obra Joropo - León Cardona | 44 |
| Tabla 2. Análisis de la obra..... | 48 |
| Tabla 3. Análisis de la obra Confesiones- Jaime Romero | 51 |
| Tabla 4. Análisis de la obra..... | 54 |
| Tabla 5. Análisis de Namdik - Lucas Saboya..... | 57 |
| Tabla 6. Análisis de El Camino- Juan Pablo Cediel | 60 |

LISTA DE ANEXOS

| | Pág. |
|------------------------------|-------------|
| Anexo A. Joropo | 64 |
| Anexo B. Ancestral | 66 |
| Anexo C. Confesiones | 72 |
| Anexo D. Pa' los Palos | 75 |
| Anexo E. Namdik | 81 |
| Anexo F. El Camino | 85 |

RESUMEN

TÍTULO: ADAPTACIÓN E INTERPRETACIÓN DE SEIS OBRAS COLOMBIANAS PARA FLAUTA TRAVERSA Y GUITARRA*

AUTORES: ROLANDO AZDRÚBAL HURTADO PEDRAZA
ANDRÉS FABIÁN RIVEROS VILLABONA**

PALABRAS CLAVES: Música de la región andina Colombiana, Adaptación, Interpretación, Flauta Traversa, Guitarra.

La presente tesis realiza una exposición de repertorios de la música de la región andina y llanera colombiana a través de la adaptación de 6 piezas para el formato de flauta travesa y guitarra, realizando un aporte significativo al repertorio para dicho formato y a su vez promoviendo la conformación de ensambles de cámara que permiten resaltar y divulgar las propuestas creativas por parte de los compositores actuales.

Los compositores y las obras seleccionadas son: León Cardona García – Joropo; José Revelo Burbano – Ancestral; Jaime Romero – Confesiones; Germán Darío Pérez Salazar – Pa' los palos; Lucas Saboya González– Namdik y Juan Pablo Cediell Ballesteros – El Camino, y los ritmos contenidos son: Pasillo, Bambuco, Joropo y Guabina, evidenciando los aires más representativos de la zona andina y llanera colombiana e incorporando nuevas ideas en materia compositiva e interpretativa al repertorio musical del formato Flauta travesa y Guitarra.

En este documento se presentan cada uno de los aspectos que contribuyeron a las adaptaciones de los temas escogidos, y al proceso de ensamble de estas seis obras, evidenciando así las etapas en las cuales se desarrolló la selección, análisis, adaptación y montaje de cada una de las piezas.

* Proyecto de Grado

** Facultad de Ciencias Humanas. Licenciatura en Música. Director: Janusz Kopytko

ABSTRACT

TITLE: ADAPTATION AND INTERPRETATION OF SIX COLOMBIAN MUSICAL PIECES FOR FLUTE AND GUITAR*

AUTHORS: ROLANDO AZDRÚBAL HURTADO PEDRAZA
ANDRÉS FABIÁN RIVEROS VILLABONA**

KEY WORDS: Andina and Llanera's Region music of Colombia, Adaptation, Interpretation, Flute, Guitar.

The present thesis makes an exposition of the Andina and Llanera's region of Colombia's repertoires, through the adaptation of six pieces for the flute and guitar's format, making a significant contribution to the repertoire, as well as promoting the conformation of chamber ensembles that led to emphasize and divulge the creative proposals by the current composers.

The composers and selected musical pieces are: León Cardona García-Joropo; José Revelo Burbano-Ancestral; Jaime Romero-Confesiones; Germán Darío Pérez Salazar- Pa' los palos; Lucas Saboya González- Namdik and Juan Pablo Cediell Ballesteros- El camino, and the included rhythms are: Pasillo, Bambuco, Joropo and Guabina, showing the most representative rhythms of the Andina and Llanera's zone, also incorporating new ideas in the interpretative and composition area to the flute and guitar's musical repertoire.

In this document is presented each aspect that contributed to the chosen songs, and the ensembles of these six musical pieces, showing in this way, the stages in which were developed the selection, analysis, adaptation and set up of each piece.

* Graduation Project

** Human Science Faculty - Arts-Music School. Director: Janusz Kopytko

INTRODUCCIÓN

Se conoce que los instrumentos musicales llegan al continente americano en el siglo XV, junto con una mezcla interesante de razas y culturas arraigadas y subsistentes en la España de la época, en las diversas embarcaciones que atracaban en las costas americanas y luego, en los puertos ya existentes luego de consumada la conquista.

Así lo expresa en su libro “Historia de la Música en Colombia” José Ignacio Perdomo Escobar:

“Las calas de los bergantines que partían de todos los puertos españoles rumbo a la América misteriosa, albergaban en sus vientres, apiñado, todo un abultado retablo de pintura social: el heterogéneo personal de novela picaresca en que estaban representadas todas las vertientes étnicas y religiosas de la España imperial (...)

(...)Los conquistadores, codiciosos de riquezas y encomiendas, atravesaron en todas las direcciones el extenso territorio del Nuevo Reino de Granada en busca del Dorado y de nuevos horizontes que colmaran sus deseos de oro. Junto con los arneses de guerra trajeron para regocijarse en las noches de las largas jornadas conquistadoras en los tedios lugareños, la guitarra andaluza, la inseparable vihuela, las castañuelas y la pandereta, los cascabeles y los pitos.”¹

Desde ese momento, estos instrumentos empiezan a calar en los indígenas aborígenes, generando una mezcla de sonidos y expresiones musicales que dan nacimiento a los ritmos folclóricos ya conocidos y vigentes en la actualidad; Monseñor Perdomo lo puntualiza de esta manera:

“Los indios poco se decidieron en un principio por la música ibérica movida y chispeante. Era la lucha de la pujanza contra la pasividad, de la actividad contra la

¹ PERDOMO, JOSÉ IGNACIO. Historia de la Música en Colombia. Pág. 17.

*indolencia. Este encuentro, este enfrentamiento, dio origen a nuestros aires populares (...)*²

Ya en el siglo XIX, con el interés por culturizar mucho más el panorama del país, se crea la Sociedad Filarmónica de conciertos (1846-1857) y luego la Academia Nacional de Música (1882-1909), obra de Jorge W. Price (1853-1953), generando una línea de compositores e intérpretes de música académica y también de música folclórica.

Desde esta aula máxima, se imparten clases teóricas musicales y de instrumentos, entre estos la flauta travesa, con el maestro italiano Jenaro d'Alleman, buscando la academización frente a lo percibido desde las clases medias y bajas de la sociedad.

Con la guitarra sucede una actividad pedagógica más personal y particular, comparada con la Academia; Ellie Anne Duque, profesora de Historia de la Música de la Universidad Nacional de Colombia, en su ensayo titulado “La Sociedad filarmónica o la vida en Bogotá hacia mediados del siglo XIX”, lo concreta así:

“Un año antes de la fundación de la Sociedad ”Joaquín Guarín y Francisco Londoño avisan al público que han abierto un establecimiento para enseñar piano, guitarra y canto, en la casita en la esquina de la primera calle Real frente a la botica del señor José María Álvarez...”. Se colige que Guarín y Londoño están dedicados de tiempo completo a la labor docente pues ofrecen sus clases todo el día desde las 8:00 a.m. hasta las 5:00 p.m. Aclaran que el establecimiento aportará los instrumentos. (...)

*Por su parte Ignacio Figueroa ofrece clases de música en su casa, como siempre, de piano, guitarra y canto. Como cosa novedosa complementa dicho aprendizaje con nociones de armonía y acústica.”*³

² PERDOMO, JOSÉ IGNACIO. Historia de la Música en Colombia. Pág. 18

A partir de entonces, la Academia Nacional de Música y algunos esfuerzos pedagógicos alternos, inspirados en la misma Academia, lograrán una generación de músicos que se encargará de crear e interpretar obras para la culturización del país.

En lo que respecta a la vida activa de la flauta traversa y la guitarra en la música folclórica andina colombiana, existe una realidad interesante que deriva desde la misma Academia, en su afán por “culturizar al pueblo”.

Los estudiantes y futuros egresados de esta institución, vinieron a poner en práctica todo lo aprendido en las expresiones autóctonas del pueblo; dicho de otra manera, con lo adquirido en composición e interpretación, dedicaron sus saberes a componer e interpretar música folclórica, música “vernácula”, como era conocida en ese entonces, muy en contra de los docentes y socios de la Academia y, evidentemente, de las clases más altas e instruidas de la sociedad.

El ejemplo más claro de este movimiento creativo es Pedro Morales Pino (1863 - 1926); de Cartago , Valle del Cauca, este bandolista y pintor, luego de egresar de la Academia bajo la guía del maestro Julio Quevedo, inicia la gigantesca labor de catalogar, organizar, escribir e interpretar la música andina, hasta ahora transmitida oralmente.

Para ello, lleva todos los ritmos andinos existentes a la escritura en el pentagrama, marcando su estructura con tal precisión que fue acatada por los compositores en los años siguientes.

Crea la Lira Colombiana donde se genera el estilo y las bases técnicas para escribir, arreglar y adaptar para estos ritmos, sirviendo de base para las agrupaciones posteriores del mismo estilo.

³ DUQUE, ELLIE ANNE. La Sociedad filarmónica o la vida en Bogotá hacia mediados del siglo XIX. Pág. 82.

Desde este punto se da un inicio interesante para la participación de la flauta traversa y la guitarra en estas agrupaciones; la Lira Antioqueña, fundada por Pacífico Carvalho, la estudiantina Añez, cuyo director fue Jorge Añez, el conjunto instrumental Tucci del argentino Terig Tucci, el Conjunto Granadino dirigido por Hernando Rico Velandia, la estudiantina Barranquilla de Carlos Guillermo Roa, la estudiantina Iris de Jesús Zapata Builes, entre otras, incluyen en sus organologías estos instrumentos, donde la guitarra hace de acompañante y la flauta traversa, gracias a los arreglos diseñados con detalle, hace de instrumento melódico y contrapuntístico, logrando competir en protagonismo junto con la bandola y el violín.

Existe un documento llamado “Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538 - 1938”, de Egberto Bermúdez en colaboración de Ellie Anne Duque, en donde se cita el dúo conformado por el Maestro Pedro Morales Pino en la Bandola y el maestro Vicente Pizarro en la guitarra.⁴ En la actualidad y gracias a entrevistas realizadas se encuentra que otro gran referente, el dúo instrumental conformado por el guitarrista nariñense José Revelo Burbano y el clarinetista antioqueño Jaime Uribe Espitia, formado hacia el año 1993, con la orientación en los arreglos y adaptaciones del Maestro León Cardona García.

Años más adelante nace un nuevo referente, *dúo Barrockófilo*, conformado por Nadia Carolina Paredes García en la flauta traversa, y Carlos Augusto Guzmán Torres, en la guitarra, quienes desde su propuesta han mezclado la modernidad de la música universal y las influencias propias del jazz, el rock y la bossa-nova. Aportando significativamente a nuevas sonoridades y nuevos repertorios para este formato instrumental poco abordado hasta la actualidad, logrando con su calidad interpretativa, ser ganadores de algunos de los festivales de música colombiana más populares en nuestro país, y representado a Colombia en certámenes y encuentros musicales de nivel internacional.

⁴ MARTÍNEZ RIVERA, Sebastián. Caracterización del rol de la guitarra en formato de dúo, trío y septeto con base en los géneros bambuco y pasillo. Universidad Francisco José de Caldas ASAB. Tesis de grado. Pág. 12.

También es importante hablar del trabajo que ha realizado el flautista santandereano Rafael Aponte, que junto a grandes maestros intérpretes de la guitarra como Edwin Guevara, Daniel Saboya y Andrés Villamil, han registrado en audio y video, varias adaptaciones del variado repertorio folclórico nacional, logrando una difusión interesante y un interés marcado en la creación de duetos instrumentales de este tipo.

Se concluye con el deseo de poder compartir con todos aquellos músicos nacientes, la fuerza y belleza que emana la música colombiana, desde la interpretación de obras adaptadas a dos instrumentos muy conocidos y populares y contribuir un poco a la titánica labor de difundir una de las músicas más sensibles, elaboradas y preciosas del mundo: la música folclórica colombiana.

1. ANÁLISIS Y PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

La tradición oral ha sido un pilar fundamental en la preservación de la identidad de un pueblo, pues ha permitido hacer eco de difusión de generación en generación. Simultáneamente estos saberes se han enriquecido con los aportes de quienes la toman y transforman por medio de la incursión de la academia en los saberes populares.

El folclore nacional aparece en escenarios “académicos” cuando los alumnos de los maestros europeos, empezaron a *estilizar* todos estos ritmos de origen campesino. Se tiene un dato bastante interesante acerca del primer bambuco llamado bajo su homónimo, compuesto desde esta percepción, cuyo compositor Manuel María Párraga (1826-1895), incluye en su trabajo sobre “Aires Nacionales Neo-Granadinos”. De esto, José Ignacio Perdomo dice:

(...)Es justo reconocer que fue el primer compositor (Manuel Párraga) que trató de estilizar esta forma nuestra y de dar posición social en la música a las tonadas del estro campesino... constituye un feliz acierto, y podemos considerarlo como un verdadero “Bambuco de concierto”, dadas sus dificultades, la disposición de sus variaciones y por ser una obra verdaderamente pianística.⁵

En diversas regiones de Colombia y gracias a actores en este campo surgen algunos conservatorios, escuelas de formación musical y en algunos casos el nacimiento de programas musicales de nivel profesional, que dieron origen a muchos instrumentistas, compositores, orquestas, grupos de cámara, o estudiantinas.

Desde estos instantes, el folclore nacional ha venido apoyándose fuertemente en un cúmulo de saberes teóricos y académicos, para dar mayor sentido a sus sonoridades. Ejemplos claros de este proceso lo dan diversos compositores e intérpretes entre los cuales se destacan: Antonio María Valencia, Pedro Morales

⁵ PERDOMO, JOSÉ IGNACIO. Historia de la Música en Colombia. Pág. 79

Pino, Adolfo Mejía, Santos Cifuentes, Guillermo Quevedo, José Rozo Contreras, Luis A. Calvo, Luis Uribe Bueno, Miguel Bocanegra entre otros, los cuales han servido como referente para la formación de nuevos compositores, la creación y ampliación del repertorio de la música nacional y la difusión de las mismas a través de los intérpretes.

Diversos formatos instrumentales han sido usados para la creación y difusión de todas las obras del repertorio nacional; varían en estilo, tamaño y sonoridad, utilizando la variedad de posibilidades organológicas existentes, resaltando la presencia de dos instrumentos que permanecen activos de manera casi constante, tanto por su sonoridad como por la versatilidad que tienen en la interpretación del folclore: la flauta travesa y la guitarra.

Por otro lado, existen en el país festivales entre los que se pueden destacar: Festival de Música Andina Colombiana Mono Núñez, Festival Hato Viejo COTRAFA, Festival Nacional del pasillo Colombiano, Festival de música Andina y Campesina Colombiana Colono de Oro entre otros, los cuales son los encargados actualmente de difundir la música tradicional, incentivando la participación de diversos intérpretes y la continua creación de obras inéditas de compositores vivos de diferentes generaciones.

La asistencia del público a dichos festivales no es masiva, los medios de comunicación que se dedican a promover la música tradicional son limitados, haciendo difícil el proceso de difusión a la mayor parte de la población. El entorno en el que se mueven estas músicas no contribuye con el arraigo de nuestra identidad musical, generando el desconocimiento por ellas y el desinterés por el folclor. Sin embargo, estos espacios han servido para la preservación y difusión del trabajo realizado por generaciones de músicos, tanto empíricos como académicos que han contribuido con el legado musical invaluable para la nación.

A partir del contexto descrito, este trabajo de grado pretende responder el siguiente interrogante:

- ¿De qué manera la adaptación de seis piezas del repertorio de música colombiana para el formato de flauta traversa y guitarra, sirve para resaltar la importancia del ensamble instrumental y generar interés por el conocimiento y ejecución de obras del folclor nacional?

Preguntas orientadoras:

- ¿En el proceso de aprendizaje del estudiante en música, es posible que mediante la realización de adaptaciones se pueda resaltar la importancia del ensamble: dúo instrumental?
- ¿A través de la realización de conciertos dirigidos a público en general, se puede socializar el resultado de la labor creativa de los seis compositores seleccionados?
- ¿La elaboración de un documento que contenga el material recopilado, analizado y adaptado, sirve como referente para los estudiantes de música y personas afines al trabajo de dúo instrumental?

2. JUSTIFICACIÓN

Desde siempre la música folclórica colombiana ha estado bajo la labor constante de los intérpretes; de hecho, es una de las herramientas más usadas para difundir todas las creaciones artísticas de los compositores.

Los espacios para esta labor - la difusión -, han sido los encuentros musicales, tertulias, fiestas, festivales, iniciativas de ensayos, entre otros, que han logrado constituirse en un patrimonio creativo inconmensurable que día por día va en aumento, conforme y en proporción a todos los trabajos que se van gestando.

Han sido los intérpretes, quienes ven la necesidad - y el gusto - de conformar diversos formatos instrumentales para abordar el resultado creativo de los compositores; trabajando por el fortalecimiento de esta perspectiva, se toman dos instrumentos aceptados en la música folclórica colombiana: la Flauta Traversa y la Guitarra.

Es importante para algunos instrumentistas, que exista un repertorio apto para cada instrumento musical, y a su vez, también para la conformación de grupos que los acerque al montaje, interpretación y presentación ante un público en específico que, en sí mismo, es el fin único del artista.

Desde otra mirada productiva, el proyecto busca presentar y ofrecer un aporte al trabajo que se realiza en los ensambles emergentes, que se proponen desde su práctica, encontrar desarrollo musical por excelencia, tanto a nivel individual como grupal, llevando al alcance de una vida artística en toda su integridad.

Es necesario entender que la música colombiana, en este caso la andina y llanera, juegan un papel de suma importancia en la formación integral de los estudiantes de música, pues esta música representa indudablemente el acervo cultural del

país, música que muchas veces es catalogada por las generaciones actuales como “música de abuelos”, restándole la importancia y veracidad a unos ritmos que, desde el siglo pasado, han venido llenándose de fuerza y resultando en obras frescas, llenas de dinamismo y calidad musical, y que en estos tiempos dejan entrever elementos de composición modernos, resultado de la influencia notoria de músicas foráneas: Jazz, Bossa-Nova, Rock, entre otras.

Y es por esto, por la gran pasión que sirve de motivo para interpretar la música, que se busca fomentar para despertar el interés real en la comunidad en general, especialmente en la juventud, para que reconozcan que la música colombiana es mucho más que canciones de antaño que, sin demeritar su calidad y trabajo honesto, no es ni la tercera parte del vasto mundo de la música colombiana, nacida desde en la patria Colombia y que, hasta el día de hoy, con todas sus influencias modernas, continúa siendo en esencia la misma, llena de la influencia progenitora de África, Europa y la América aborígen.

3. OBJETIVOS

3.1 OBJETIVO GENERAL:

Adaptar seis piezas del repertorio de música colombiana para el formato de flauta traversa y guitarra, mediante la interpretación de las mismas.

3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

- Resaltar la importancia de la adaptación de obras como recurso complementario en el proceso de formación del estudiante en licenciatura en música, mediante la realización de las adaptaciones para dicho formato.
- Desplegar la difusión de seis piezas musicales en la realización de dos conciertos dirigidos a público en general, donde se presentarán las mismas, destacando el resultado de la labor creativa de los seis compositores seleccionados.
- Elaborar un documento que contenga el material recopilado, analizado y adaptado, que sirva como base de consulta para los estudiantes y personas afines al trabajo de dúo instrumental.

4. METODOLOGÍA Y ETAPAS DE LA INVESTIGACIÓN

Este trabajo de grado corresponde a un estudio exploratorio que en su desarrollo cumplió con las siguientes tres etapas:

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

En esta etapa se realizaron varias actividades las cuales consistieron en:

- Recopilación de registro sonoro: Se consultaron bases de datos en bibliotecas virtuales, emisoras locales, bases de datos virtuales y trabajos discográficos propiedad de melómanos y músicos regionales y nacionales. Además se compiló el material discográfico y audiovisual grabado en los festivales más sobresalientes de la música colombiana.

Conformando una base de datos de 60 obras, teniendo en cuenta como criterio de selección que los compositores estén vivos en la actualidad y que su trabajo musical haya sido reconocido a nivel nacional o internacional; que sean los ritmos más sobresalientes de la región andina y llanera colombiana; que las obras fueran reconocidas en concursos o festivales del país y además fueran interpretadas por agrupaciones de música colombiana reconocidas; y por último que la estructura musical de cada obra permitieran la adecuación al formato dúo.

- Reuniones con artistas nacionales: Se logró contactar con personalidades del ámbito musical como el Licenciado en música de la Universidad Pedagógica Nacional, Eliécer Arenas Monsalve, el guitarrista profesional de la agrupación “Palos y Cuerdas” y profesor de la Universidad Tecnológica de Tunja UPTC, Daniel Saboya y el Ingeniero de Sistemas y bailarín Christian Quijano, quienes orientaron el trabajo preliminar de esta tesis.

Etapa II: Selección, análisis, adaptación y montaje de las seis obras para el trabajo.

En esta etapa se logró la elección de las seis piezas a adaptar entre 60 obras recopiladas, teniendo en cuenta algunos parámetros que determinaron la selección, como la importancia de que fueran concebidas por autores vivos en la actualidad, la variedad en ritmos, las riquezas del discurso musical, el nivel de ejecución, los estilos compositivos y las técnicas de interpretación.

Se inició el proceso de análisis formal y armónico de cada obra, permitiendo conocer a fondo los elementos que la caracterizan y las posibilidades de orquestación.

Se realizaron las adaptaciones, utilizando las técnicas de escritura para cada instrumento, teniendo en cuenta las ideas musicales, los recursos técnicos e interpretativos, y sugerencias propuestas por los mismos compositores.

Se continuó con el proceso de montaje de las adaptaciones, realizando la lectura de la partitura individualmente, donde se buscó identificar los pasajes de mayor cuidado técnico, logrando la ejecución impecable de las obras. Posteriormente se realizó el ensamble que permitió la toma de decisiones al determinar cuáles articulaciones y recursos se usarían en la interpretación de las mismas. A partir de las observaciones realizadas por los maestros de cada instrumento y los compositores de las obras, se realizaron algunas modificaciones técnicas e interpretativas que sirvieron para enriquecer el proceso de ensamble de las obras.

Etapa III: Planeación y realización de conciertos

Se planearon y realizaron dos conciertos de difusión y un concierto de sustentación, dirigidos a la comunidad educativa del Instituto Nacional de Educación Media Diversificada INEM Custodio García Rovira, de Bucaramanga, el día 22 de agosto de 2016 en horas de la mañana, y otro dirigido al público en

general en la FUSADER, también en Bucaramanga, el mismo día, en horas de la noche.

Con antelación a cada concierto, se realizó la divulgación por redes sociales y difusión en las principales emisoras culturales y universitarias de la ciudad.

Se realizó el último concierto en el Auditorio Ágora de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Industrial de Santander, el cual tuvo lugar el día 24 de agosto del año en curso a las 2:00 p.m.

5. MARCO REFERENCIAL

5.1 MARCO DE ANTECEDENTES

Para la realización de este trabajo de grado fue necesario consultar trabajos de investigación, artículos académicos y tesis de grado, que sirvieron como referencia para el desarrollo de este proyecto.

En el año 2003 se publicó el trabajo investigativo llamado **“La Música Instrumental Andina Colombiana 1900-1950”** de Luis Fernando León Rengifo, presentado por la Universidad de los Andes de la Facultad de Artes y Humanidades, Comité de Investigación y Creación.

El trabajo consiste en una reseña histórica de las diversas agrupaciones instrumentales existentes en la época que interpretaban los diversos ritmos andinos colombianos, dirigidos por diversas personalidades entre los que se destacan Pedro Morales Pino, Pacífico Carvalho, Jorge Añez, Héctor, Gonzalo y Francisco Hernández (Trío de los hermanos Hernández), Terig Tucci, entre otros; Además contiene arreglos instrumentales para varios formatos hechos por el autor.

Este documento aporta datos relevantes que sirvieron para conocer el contexto histórico-musical en el que se desarrolló la flauta travesa y la y guitarra y la escritura idónea de las adaptaciones para estos instrumentos.

Por otro lado, la tesis para optar al título de Licenciatura en Música de la Universidad Industrial de Santander titulada **“Adaptación de música colombiana a ensambles de violín”**, presentada por Wilmar Evaristo Quiroga Mendoza en el año 2009, muestra una serie de adaptaciones para duetos, tríos y cuartetos de violín, con elementos rítmicos, armónicos y melódicos idóneos para estos instrumentos.

Esta tesis aportó información útil al momento de definir y clarificar los conceptos de adaptación e instrumentación, necesarios para este trabajo de grado.

En esta misma búsqueda se encontró el artículo analítico titulado “**León Cardona García: su aporte a la música de la zona andina colombiana**”, por José Revelo Burbano de la Universidad EAFIT, Escuela de Ciencias y Humanidades, publicado en el año 2012.

“Este artículo contiene el análisis de tres de las obras más representativas que definen el estilo de León Cardona García y su contribución a la música de la zona andina colombiana; sobre todo, el aporte que hace a la guitarra, instrumento que conoce muy bien y domina con virtuosismo”⁶

Este trabajo dió a conocer las herramientas necesarias para el proceso de análisis de una obra musical, además presentó una visión interesante de los recursos técnicos que se deben emplear en la interpretación y la importancia de la guitarra, como soporte rítmico, armónico y melódico en un formato de cámara.

Finalmente, hacia el año 2015, se presenta el trabajo de grado titulado “**La interpretación y su análisis como elemento determinante del mensaje musical en la ejecución instrumental**”, para optar por el título de licenciado en música de la Universidad Industrial de Santander, por Kleisdyth Danniza Vera Peña.

Este proyecto presenta una serie de teorías de análisis musical de tipo formal e interpretativo, ahondando en los pensamientos de Jean Jacques Nattiez, Dante Grela y Jhon Rink, usadas para el análisis de tres obras para clarinete de la segunda mitad del siglo XX.

Dicha tesis aportó información precisa sobre cómo abordar la interpretación musical, basada en las tendencias altamente analíticas y congruentes, para

⁶ REVELO BURBANO, Jose. “León Cardona García, su aporte a la música de la zona andina colombiana” Artículo. Universidad EAFIT. 2012. Pág. 2.

complementar el proceso de ejecución e interpretación de la música, concretamente en la folclórica.

5.2 MARCO CONCEPTUAL

Para el desarrollo de este trabajo, conviene incluir los conceptos de Adaptación musical, Instrumentación, Interpretación, ritmos musicales usados y técnicas interpretativas usadas en las adaptaciones

También es importante realizar un acercamiento breve a la flauta traversa y la guitarra, su aparición en la escena musical en Colombia, además del contexto histórico-musical vivido en el país.

5.2.1 Adaptación Musical. La adaptación musical consiste en adecuar instrumental y musicalmente, para un nuevo formato organológico, una obra ya concebida para otros instrumentos diferentes al que se desea explorar; etimológicamente la palabra adaptación se origina en el latín, derivada del verbo *adaptavi*⁷, cuyo significado es ajustar una cosa a otra.

Dentro del proceso de adaptación, se revisa un poco la instrumentación y organología de la obra escogida, y para qué formato instrumental se va a adecuar; que similitudes tímbricas existen entre los formatos y que diferencias marcadas se denotan, buscando con esto que la idea musical original se conserve, de ser posible, en su totalidad.

⁷ Consultado en línea, Junio 8 de 2016.

<https://www.google.com/url?q=http://etimologias.dechile.net/?adaptar&sa=D&ust=1469932541546000&usg=AFQjCNEZPWDrXOzgNR3oXxn3vXyDYH8FDg>

5.2.2 Instrumentación musical. La instrumentación musical consiste en el pleno conocimiento de las posibilidades técnicas e interpretativas de un instrumento en cuestión, aplicado a la adaptación de una pieza musical en concreto.

Al tener una obra musical a adaptar, se revisa que los instrumentos que van a ejecutar dicha obra puedan, desde sus capacidades organológicas, llevar a cabo dicha ejecución sin generar contrariedades más allá de las contempladas en la obra original.

Dicho de otro modo, la instrumentación musical va ligada al conocimiento pleno del intérprete o músico del instrumento, sus alcances técnicos como intérprete o instrumento, para que al adaptar cada obra musical, el resultado sea el esperado.

5.2.3 Interpretación musical. La interpretación musical debe atender a las pautas del lenguaje musical, y a los órdenes estéticos y estilísticos propuestos por los propios compositores.

En esta tesis se aborda la interpretación como fundamento para integrar conceptos teóricos musicales y diversos tipos de escritura, que dan origen a un lenguaje musical, el cual se va enriqueciendo por el trabajo de los intérpretes, los datos históricos, anecdóticos y datos recopilados dentro de las mismas obras.

El intérprete musical juega un papel de intermediario entre la obra y el receptor, sin embargo este papel no se limita a exponer el material sonoro sino busca modificar o explorar nuevas técnicas propias de los mismos instrumentos, para enriquecer la obra a ejecutarse, dando mayor proyección y sentido estético.

5.2.4 Dúo Instrumental. La palabra dúo proviene de la lengua italiana y denota a dos instrumentistas o intérpretes vocales, aunque también habla de algún tipo de pieza musical, siendo esta interpretada por un conjunto de las mismas características.

Es importante aclarar que el formato de dúo instrumental se usa con poca frecuencia, dependiendo del tipo de instrumentos que lo conforme; por tanto, en el caso del dúo planteado para la tesis – flauta traversa y guitarra – resulta interesante evidenciar unas características tímbricas y técnicas en el formato usado para este trabajo de grado, logrando la ejecución de una pieza musical en su total exigencia.

Se reconoce, por consiguiente, que el dúo en mención posee unas características sonoras e interpretativas únicas que, fusionadas en ensamble, pueden abordar sin mayor dificultad cualquier repertorio planteado, logrando su ejecución impecable y su interpretación magistral.

5.2.5 Aires folclóricos Colombianos. Se comprende por aires folclóricos el conjunto de expresiones autóctonas propias de un determinado espacio geográfico o grupo social concreto; agrupa características musicales, literarias, costumbristas, que identifican y diferencian cada realidad social en una determinada zona territorial.

Para Colombia, debido a su regionalización, su territorio se divide en 6 zonas, de las cuales, la zona o Región Andina y la zona o Región de los Llanos Orientales competen a este proyecto, pues de estas regiones es de donde se toman los ritmos a interpretar en las adaptaciones: *Bambuco*, *Pasillo*, *Guabina* (Región Andina) y *Joropo* (Llanos Orientales); una breve explicación de cada aire folclórico sigue a continuación para efectos de esta tesis.

5.2.5.1 Bambuco. Género musical y danza más representativo de la Región Andina⁸ colombiana, de ritmo sincopado, escrito en compás de 6/8⁹, cuya ejecución se hace difícil debido a la constante mezcla de acentos binarios y ternarios.

⁸ Región Geográfica de Colombia, que comprende los departamentos de Antioquia, Boyacá, Caldas, Cauca, Cundinamarca, Huila, Nariño, Quindío, Norte de Santander, Santander, Tolima y Valle del Cauca.

⁹ También se escribe en $\frac{3}{4}$, aunque no es usual en estos tiempos.

Figura 1. Patrón Rítmico del Bambuco

The image displays a musical score for the Bambuco rhythm pattern. It consists of two staves of music in 8/8 time. Above the first staff are five guitar chord diagrams: C, Am9, Bm7sus, E7, and Bbm7. Above the second staff are seven guitar chord diagrams: Abm7 (4fr.), Db9, Gm7, C7, Am7 (2fr.), Dm7, and Cmaj7. The notation includes eighth and quarter notes, rests, and dynamic markings like accents.

Fuente:

Andrés Villamil, GUITARRA COLOMBIANA, Explorando La Música Colombiana a través de la Guitarra. 117 Ritmos Colombianos. Pág. 42.¹⁰

El origen de la palabra posee un debate de varias hipótesis, donde la del folclorólogo Guillermo Abadía Morales, basada en la referencia a un instrumento musical llamado *carángano* hecho con tubos de bambú por los negros antillanos, es la más aceptada¹¹.

Su interpretación ha sido más vista y apreciada desde el trío típico, aunque hoy por hoy diversos formatos instrumentales pueden ejecutarlo; existen tanto la forma vocal como la instrumental.

5.2.5.2 Pasillo. Danza y género musical arraigado en casi toda la geografía colombiana, escrito en compás ternario ($\frac{3}{4}$), caracterizado por melodías constantes y con acentos sincopados; el final o “coda” se identifica generalmente por una negra con stacatto, seguida de silencio de negra y corchea con negra.

¹⁰ VILLAMIL, Andrés, Guitarra colombiana, explorando La Música Colombiana a través de la Guitarra. 117 Ritmos Colombianos. Pág. 42.

¹¹ ABADÍA MORALES, Guillermo. Música Folclórica. 1973. Págs. 57 - 62.

Figura 2. Patrón Rítmico del Pasillo

The image displays two staves of musical notation for the Pasillo rhythm pattern. The top staff is in 3/4 time and features a sequence of chords: Am, Dm, and Am. The bottom staff is also in 3/4 time and features a sequence of chords: E7/G#, Am, and Am. The notation includes rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and rests, along with guitar-specific symbols like 'z' for natural harmonics and 'p' for palm muting.

Fuente: Andrés Villamil, GUITARRA COLOMBIANA, Explorando La Música Colombiana a través de la Guitarra. 117 Ritmos Colombianos. Pág. 14¹²

Etimológicamente, la palabra pasillo parece surgir, según Abadía Morales, del diminutivo de paso (pasillo), indicando la distancia de cada paso a la hora de interpretar el baile en cuestión:

“La denominación de “pasillo” como dimi-nutivo de “paso” se dió justamente para indicar que la rutina planimétrica consta de pasos menudos. Así, si el “paso” corriente tiene un compás de 2/4 y una longitud de 80 centímetros, el “paso-doble” como marcha de infantería tiene un compás de 6/8 y una longitud de 68 a 70 centímetros. El “pasillo”, en compás de 3/4 tie-ne una longitud de 25 a 35 centímetros.”¹³

Su interpretación vuelve a estar en manos del trío típico, aunque se encuentren obras para varios instrumentos y/o ensambles.

Su origen parece proceder del vals europeo; existe el pasillo lento, generalmente cantado, y el pasillo fiestero, de velocidad ágil, de corte instrumental.

¹² VILLAMIL, Andrés, Guitarra colombiana, explorando La Música Colombiana a través de la Guitarra. 117 Ritmos Colombianos. Pág. 14

¹³ ABADÍA MORALES, Guillermo. Compendio General del Folclore colombiano. 1983. Pág. 183

5.2.5.3 Guabina. Género musical de ritmo ternario simple ($\frac{3}{4}$), usualmente vocal y arraigado notablemente en el sur del departamento de Santander, específicamente en la provincia de Vélez; Su ejecución instrumental comparte esquemas rítmicos con el torbellino santandereano y el Bunde tolimense (acaso probablemente por poseer el mismo origen), aunque mucho más lento que el primero y un poco más rápido que el segundo.

Su esquema rítmico base es el siguiente:

Figura 3. Patrón Rítmico de Guabina

The image displays the rhythmic pattern for Guabina, presented as two staves of musical notation. The music is in 3/4 time and the key of A major (two sharps). The first staff begins with a treble clef and a common time signature of 8. Above the staff, three guitar chord diagrams are shown: A (open A), E7 (open E7), and A (open A). The melody consists of quarter notes and eighth notes, with rests. The second staff continues the melody, also starting with a treble clef and a common time signature of 8. Above this staff, four guitar chord diagrams are shown: D (open D), A (open A), E7 (open E7), and A (open A). The melody concludes with a double bar line and repeat dots.

Fuente: Andrés Villamil, GUITARRA COLOMBIANA, Explorando La Música Colombiana a través de la Guitarra. 117 Ritmos Colombianos. Pág. 17¹⁴.

Su etimología tiene origen confuso, presentando diversas teorías, todas ellas aún en debate; su ejecución instrumental se da en el requinto, tiple y guitarra, variación del trío típico, aunque las nuevas instrumentaciones contemplen su ejecución.

5.2.5.4 Joropo. Danza y Género Colombo-Venezolano, localizado en los Llanos Orientales compartidos por estos dos países, en compás de $\frac{3}{4}$, de velocidad ágil y con gran fuerza en su ejecución.

¹⁴ VILLAMIL, Andrés, Guitarra colombiana, explorando La Música Colombiana a través de la Guitarra. 117 Ritmos Colombianos. Pág.17

Etimológicamente, su origen parece proceder del vocablo árabe “xärop”, que significa “jarabe”¹⁵, y es ejecutado generalmente por una bandola llanera¹⁶ (o en su defecto por una arpa de corte folclórico llanera), un cuatro llanero y capachos¹⁷ (En los últimos años, se ha anexado al formato un bajo eléctrico o contrabajo).

Su patrón rítmico es el siguiente:

Figura 4. Patrón Rítmico del Joropo

Fuente: Andrés Villamil, GUITARRA COLOMBIANA, Explorando La Música Colombiana a través de la Guitarra. 117 Ritmos Colombianos. Pág. 52.¹⁸

5.2.6 Recursos técnicos. Para llevar a cabo las adaptaciones contempladas en la tesis presente, desde cada instrumento se revisó los recursos técnicos con los cuales se pudiese enriquecer la interpretación de las mismas; resultado de ello, se posee una recopilación desde cada instrumento del dueto instrumental, de qué recursos técnicos se usaron para la adaptación e interpretación de cada obra.

5.2.6.1 Flauta Traversa.

¹⁵ ABADÍA MORALES, Guillermo. Compendio General del Folclore colombiano. 1983. Pág. 192.

¹⁶ Instrumento de cuerda pulsada, cuya forma de su caja de resonancia se asemeja a una pera; su afinación, de la cuerda más grave a la aguda, es: La2, Re3, La3, Mi4.

¹⁷ Instrumento cordófono pulsado, pequeño en tamaño y sonoridad fuerte, con 4 cuerdas afinadas a razón de: la1, Re2, Fa#2 y Si1; Instrumento de percusión idiófona, similar a las maracas, pero más pequeñas, cuya sonoridad aguda y fuerte es característica.

¹⁸ VILLAMIL, Andrés, Guitarra colombiana, explorando La Música Colombiana a través de la Guitarra. 117 Ritmos Colombianos. Pág. 52

- **Acentos:** Recurso técnico interpretativo que consiste en ejecutar cada nota musical con un poco más de fuerza de lo habitual; se logra en la flauta con un poco más de aire y fuerza de apoyo; suele ser corto en duración y se diferencia del *stacatto* en que éste último es más corto que el *acento*; está presente en *El Camino, Pa' los Palos, Namdik*.
- **Apoyaturas:** Recurso interpretativo que consiste en ejecutar una nota que no hace parte de la línea melódica ni la armonía, antes de la nota escrita y deseada; dicho de otra manera, es una disonancia breve que se resuelve por grado conjunto a la consonancia requerida; se hace ligada y su duración es muy breve; se usa en pasajes melódicos de *El Camino, Joropo, Confesiones, Namdik*.
- **Armónicos (Arm.):** Consiste en los sonidos que forman parte del espectro acústico de una nota, logrando la resonancia requerida para ésta; en la flauta travesa se logra ejecutando los sonidos con una columna de aire más profunda y delgada, sin mover los dedos de las llaves; este recurso está presente en pasajes de *Confesiones, Pa' los Palos* .
- **Frullatto:** Recurso técnico y efecto sonoro propio de los instrumentos de viento, especialmente de la flauta travesa; consiste en la ejecución de un sonido específico, atacando con aire y moviendo la lengua con las letras "fr"; el efecto logrado es un sonido áspero en cierta medida, consiguiendo un efecto de trémolo.
- **Ligados:** Recurso técnico consistente en la unión de dos o más sonidos en una línea melódica; en la flauta travesa se logra ejecutando las notas musicales con un solo ataque de aire, moviendo los dedos en las llaves respectivamente; presente en todas las obras adaptadas, este recurso genera una definición de la línea melódica acertada, sobre todo cuando ésta, por su lectura rítmica, podría presentar variación del discurso melódico, cortando las ideas musicales.
- **Slap (Tongue Ram):** Efecto sonoro que consiste en atacar la nota con fuerza, logrando una ejecución sucia de ésta; en la flauta travesa se logra

golpeando el sonido con la lengua, resultando una emisión de sonido fuerte y con un poco de aire; presente en *Namdik, Joropo, Pa' los Palos*.

- **Sonoridades múltiples (Cantar y tocar):** Efecto interpretativo y sonoro que consiste en ejecutar una línea melódica o un sonido cantado, mientras con la misma columna de aire se ejecuta un pasaje melódico en el instrumento; este recurso está presente en la parte C de *El Camino*.
- **Stacatto:** Técnica interpretativa que consiste en tocar cada figura musical sobre la mitad de su duración; el efecto a conseguir es un sonido corto; en la flauta traversa se consigue recortando la duración del aire, con un leve movimiento en la lengua para este fin; este recurso está presente en todas las obras, como herramienta para diferenciar los pasajes melódicos entre sí.
- **Trinos:** Recurso técnico e interpretativo que consiste en la modificación momentánea de un sonido, al ejecutar en ligado con su sonido siguiente; se usa en sonidos de larga duración y genera una textura característica, semejante al *trinar* de un ave (de allí posiblemente venga la denominación de *trino*); en la flauta se logra ejecutando un sonido, ligándolo con su sonido siguiente, de manera rápida; presente en *Confesiones, Pa' los Palos, Ancestral*.

5.2.6.2 Guitarra.

- **Acentos:** Recurso técnico interpretativo que consiste en ejecutar cada nota musical con un poco más de fuerza de lo habitual; en la guitarra se logra atacando las cuerdas con más fuerza de la requerida; puede usarse tanto en líneas melódicas como en acordes; este recurso está presente en *El Camino, Namdik, Pa' los Palos, Joropo*.
- **Armónicos (Arm.):** Consiste en los sonidos que forman parte del espectro acústico de una nota, logrando la resonancia requerida para ésta; dicho de otra manera, los armónicos en la guitarra se logran pulsando la cuerda en

ciertos puntos o *nodos* ya preestablecidos, logrando un sonido agudo y suave; existen los armónicos naturales y los artificiales; En algunos pasajes de la introducción y final de *Pa' los Palos* se logran evidenciar.

- **Arpeggios:** Técnica interpretativa que separa cada nota del acorde, ejecutándose sucesivamente, con un patrón rítmico definido; usado constantemente en casi toda interpretación musical, da un carácter único a cada pieza, renovándola en su sonoridad y haciéndola más atractiva a su escucha; este recurso está presente en *Ancestral*, como elemento interpretativo característico de la obra, y en algunos pasajes específicos de *Pa' los Palos*, *El Camino*, *Confesiones*.
- **Glisando (Gliss):** Recurso técnico propio de la mayoría de los instrumentos musicales, que consiste en el *arrastre* de una nota a otra, pasando por todos los semitonos que contiene el intervalo; desde la guitarra, se logra pulsando la cuerda ya pisada, y deslizando ascendente o descendentemente – como requiera el caso – el dedo hacia la nota requerida, sin levantar el mismo; este recurso se percibe en el *Joropo*, al conectar el movimiento melódico del bajo.
- **Notas fantasmas (Ghost's Notes):** Técnica de ejecución rítmica percutida, donde cada nota ejecutada se hace de manera rítmica, sin contemplar entonación; Este recurso es usado en el *Joropo*, como consecuencia de fusionar el ritmo de joropo del cuatro llanero, con sus *repiqueos* característicos; también se percibe en *Confesiones*, en la parte A, al emular el *guajeo*¹⁹ del Bambuco por el tiple; se usa instintivamente en la mayoría de las obras.
- **Notas Pedales:** Recurso técnico e interpretativo que consiste en mantener un sonido constante, a modo *pedal*, mientras se ejecutan otros melódicamente, generando una textura homogénea e invariable; se percibe en la parte C del *Joropo*, donde se mantiene una nota específica - en este

¹⁹ Término coloquial que define el estilo de ejecutar un instrumento de cuerda pulsada típico (tiple y/o cuatro); es usado a menudo en la jerga musical empírica y también académica.

caso el G de la tercera cuerda y/o su octava superior – mientras las cuerdas graves ejecutan un pasaje arpegiado, sonoridad muy presente en estos ritmos llaneros.

- **Stacatto:** Técnica interpretativa que consiste en tocar cada figura musical sobre la mitad de su duración; el efecto a conseguir es un sonido corto; desde la guitarra se logra tocando y levantando un poco los dedos o, en caso cuerda al aire, pulsando y colocando rápida y suavemente la yema de los dedos para cortar el sonido; se percibe en algunos pasajes melódicos de *Confesiones*.
- **Rasgado:** Recurso técnico que consiste en ejecutar las cuerdas de la guitarra de manera rápida o lenta, ascendente o descendentemente, con las uñas de los dedos; se usa constantemente en todas las obras.

A la par de éstos recursos técnicos, siempre existe en la interpretación musical la posibilidad, de acuerdo al dominio instrumental de los ejecutantes, de generar texturas y efectos sonoros, creados por ellos mismos o producto de la práctica constante, que ejecutados a *libre albedrío* y por decisión momentánea, ocasionan en el producto sonoro final una identidad clara del trabajo de ensamble realizado; las obras musicales están escritas, y es trabajo y deber de los músicos respetar la originalidad de esta, contemplada en su melodía, armonía y ritmo; pero siempre se presentará, consciente e inconscientemente, la posibilidad de generar aportes constructivos en beneficio de exaltar con mayor fuerza la obra interpretada; podría sugerirse éstas experiencias, supervisadas en lo posible por maestros, intérpretes y compositores, para que, respetando todo lo anterior mencionado, la expresividad e interpretación musical sea enriquecida por todo aquello que ha influido en los intérpretes a lo largo del camino musical y que aportan herramientas interpretativas a todas las expresiones musicales actuales.

6. ADAPTACIONES

El proceso de realización de las adaptaciones se divide en tres etapas:

Etapas 1: Selección de los compositores.

Los factores que se tuvieron en cuenta para llevar a cabo la selección de los compositores fueron: el aporte que con su obra realizan al enriquecimiento de la música andina colombiana, el estilo propio y diferenciable de cada compositor con respecto a los demás, por último otro aspecto que se tuvo en cuenta, fue que estos compositores estuvieran vivos. Los compositores elegidos fueron los maestros León Cardona García, José Revelo Burbano, Jaime Romero, Germán Darío Pérez Salazar, Lucas Saboya y Juan Pablo Cediell.

Etapas 2: Elección de una obra emblemática de cada compositor elegido.

Habiendo seleccionado los compositores, se procede a elegir una obra que a criterio propio fuera emblemática de cada uno de ellos, para esto y, teniendo en cuenta que algunos tienen a la fecha una gran cantidad de obras, se hizo un filtro en el cual, los niveles de exigencia de interpretación y técnicos, fueran propicios tanto para la flauta como para la guitarra y así lograr, una buena puesta en escena.

Etapas 3: Realización de las adaptaciones para flauta travesa y guitarra de las obras seleccionadas.

Para este punto del proceso de las adaptaciones, se procedió a elaborar transcripciones de las partes de la flauta y de la guitarra, también, teniendo la partitura en su formato original, se llevaron a cabo cambios en la instrumentación para lograr adaptarlas al formato que se emplea en este proyecto, respetando los

tonos y patrones rítmicos de las mismas; posteriormente y habiendo tenido la oportunidad de mostrar las adaptaciones a los compositores, se hicieron análisis formales a cada obra, con el fin de tener más claros los patrones y secciones que las componen.

A continuación se muestran los análisis y el proceso de adaptación de cada obra.

6.1 JOROPO

Esta obra “fue compuesta por encargo del reconocido grupo “Guafa Trío”, como parte de su trabajo discográfico titulado “A paso de León” publicado en el año 2006, como homenaje a las obras del maestro antioqueño León Cardona García. Está escrita en ritmo de Joropo y fue hecha para el formato de trío instrumental conformado por: flauta traversa, cuatro llanero y contrabajo”²⁰.

6.1.1 Compositor.

Figura 5. León Cardona García. Fuente: Autores del Proyecto



Guitarrista y Compositor nacido en Yolombó, Antioquia el 10 de agosto de 1927. Inicia sus estudios en armonía, contrapunto, instrumentación, orquestación,

²⁰ LEÓN CARDONA GARCÍA. Entrevista Personal, Abril 24 de 2016.

composición y dirección, con los profesores: Héctor, Pacho y Gonzalo Hernández, Antonio María Peñalosa, José María Tena, Alex Tovar, Gregory Son, entre otros de 1943 a 1963. Trabaja como arreglista y director de Sonolux, donde se destaca por su creatividad e ingenio musical. Inicia su carrera como compositor desde los treinta años hasta la actualidad, convirtiéndose en referente obligatorio y esencial para todos los compositores posteriores.

6.1.2 Análisis morfológico.

Tabla 1. Análisis de la obra Joropo - León Cardona

| | | | | | | | |
|--------------------|------------|---|-----------------|--|------------|---|---------|
| Tonalidad | Bb | | | | | | |
| Forma | Ternaria | | | | | | |
| Número de Compases | 56 | | | | | | |
| Periodo | A | | B | | C | | |
| Frase | a | B | c | D | e | f | coda |
| Función Armónica | I - II - V | V ⁱⁱⁱ - III - VI - IV - II - V - I | I - VI - II - V | V ⁱⁱⁱ - III - II - IV - V - I | V - II - I | IV - V ⁱⁱⁱ - III - VI - II - V - I | V - I |
| Compases | 1 a 8 | 9 a 18 | 19 a 26 | 27 a 34 | 35 a 42 | 43 a 52 | 53 a 56 |

Forma: Ternaria | A | B | C |

Armonía: Inicia en la tonalidad de Bb (si bemol mayor), luego en la parte B pasa a la tonalidad de Eb (mi bemol mayor) y en la parte C pasa a la tonalidad de Gm (sol menor); se mantiene sobre sus grados estables I – IV – V, hace uso adicional del II – III y VI grados, usa cadencias Auténticas (V-I) y semicadencias (I-V).

Melodía: La melodía de este tema se enmarca en un compás de 3/4, sus frases se distribuyen en los períodos A – B y C, el periodo A es un periodo simétrico y contrastante, el periodo B es un periodo simétrico, modulante y contrastante, de igual forma el periodo C.

El periodo A tiene las frases a y b, el periodo B contiene las frases c y d, mientras el periodo C tiene las frases e – f y una pequeña coda de cuatro compases; los inicios de frase son acéfalos para a y b, téticos para c-d-f y coda, la frase e tiene inicio de frase en tiempo débil.

6.1.3 Proceso de Adaptación e sugerencias interpretativas.

Para esta adaptación se transcribió la parte de la flauta, se realizaron cambios en las articulaciones de cada repetición, la parte de la guitarra se basa en el cifrado que lleva originalmente el cuatro; por recomendación del compositor se utilizaron patrones rítmicos del contrabajo, éstos, se adicionaron a acordes que permiten un carácter de acompañamiento por parte de la guitarra.

6.2 ANCESTRAL

Esta obra fue creada en el año 2004 e inspirada en los ancestros latinoamericanos y la riqueza su música ha sido influencia marcada en el trabajo de José Revelo Burbano, su compositor, como él mismo lo expresa:

“A mí me gusta mucho la parte de nuestros ancestros, no podemos olvidar nuestros orígenes, nosotros somos indígenas, muy latinoamericanos. Me gusta mucho Latinoamérica y su música, de las he sacado mucho provecho”²¹

Esta obra en ritmo de bambuco fue compuesta originalmente para clarinete, bandola y guitarra. Su estreno estuvo a cargo de la agrupación *Seresta*, quien incluyó la obra dentro de su trabajo discográfico de título homónimo.

²¹ Entrevista realizada el día 29 de mayo del 2016, en el marco del festival mono Núñez. Ginebra valle del cauca.

Respecto a la elaboración de la obra, fue la armonía el punto de partida sobre la cual fue construida la melodía, de este modo, el resultado es una melodía poco tradicional haciendo uso extendido de los modos.

En palabras del propio compositor: *“El corte de este tema es pensando en el jazz, la armonía muy jazzística, y una melodía no tan tradicional, basada en la armonía”*.²²

De esta obra es importante resaltar que la adaptación fue realizada por el propio compositor, con el interés de aportar a este proyecto; por medio de entrevistas y charlas se sugiere ciertos movimientos rítmicos en la guitarra, siendo este un aporte interpretativo notable, característico del estilo del compositor.

Finalmente, el maestro Revelo es pionero en la interpretación de la música folclórica colombiana, en el formato de instrumento solista (clarinete) y guitarra como acompañante junto al maestro Jaime Uribe Bueno, formato que nace para el año 1993, precisamente para concursar en el festival *Mono Núñez* de ese año, partiendo de la concepción de la guitarra como un instrumento privilegiado como lo afirma el mismo:

*“La Guitarra es una orquesta sinfónica pequeña, acompañante – Complemento ideal, junto con el piano; instrumentos privilegiados, en materia rítmico-melódico-armónico”*²³

²² Entrevista realizada el día 29 de mayo del 2016, en el marco del festival mono Núñez. Ginebra valle del cauca.

²³ Entrevista realizada el día 29 de mayo del 2016, en el marco del festival mono Núñez. Ginebra valle del cauca.

6.2.1 Compositor.

Figura 6. José Revelo Burbano



Fuente: <http://ccomunicaciones.udenar.edu.co/?p=15326>²⁴

Músico, Compositor, arreglista, nació el 3 de septiembre de 1958, inicia sus estudios en su ciudad natal Ipiales, Nariño, posteriormente se traslada a la ciudad de Medellín donde realiza estudios en el conservatorio de la universidad de Antioquia, obteniendo el título de Maestro En Guitarra.

Culminando su carrera y durante su trabajo en las salas de grabación de los estudios Sonolux, conoce al maestro León Cardona García, con quien inicia una cercana relación musical y de amistad, quien lo formaría en campos como la composición moderna, la armonía funcional, arreglos y guitarra.

Ganador de varios concursos de composición a nivel nacional, como intérprete de la guitarra marca una pauta en la forma y estilo interpretativo para todos los instrumentistas; junto con Jaime Uribe, clarinetista y saxofonista, se convierten en pioneros de un formato de dúo instrumental, referente importante para éstos ensambles instrumentales específicos.

6.2.2 Análisis morfológico.

²⁴ <http://ccomunicaciones.udenar.edu.co/?p=15326>

Tabla 2. Análisis de la obra

| | | | | | | | | | | | | |
|--------------------|-----------------------------|--|---------------|---------------|---------------------|---------------|--|---------------|------------|---------------|---------------------------------------|-------------|
| Tonalidad | G | | | | | | | | | | | |
| Forma | Ternaria | | | | | | | | | | | |
| Número de Compases | 104 | | | | | | | | | | | |
| Periodo | A | | | | | B | | | C | | | |
| Frase | a | b | c | d | e | f | G | h | i | j | k | coda |
| Función Armónica | I - II - V - III - VI | I - V ⁱⁱⁱ - III - VI - II | I - II - V | I - II - V | V - I - III - II | II - V - I | V ⁱⁱⁱ - III - VI - II - V | V - I - IV | I - II | V - I - IV | V ⁱⁱⁱ - III - II - I | V - I |
| Compases | 1 a 12 | 13 a 24 | 25 a 36 | 37 a 44 | 44 a 53 | 54 a 61 | 61 a 68 | 69 a 77 | 78 a 84 | 85 a 90 | 91 a 97 | 98 a 104 |

Forma: Ternaria | A | B | C ||

Armonía:

Inicia en la tonalidad de G (sol mayor), se mantiene sobre sus grados estables I – IV – V, hace uso adicional del II – III y VI grados, además de dominantes secundarias; sus cadencias son Auténticas (V-I) y plagales (IV-I).

Melodía:

La melodía de este tema se enmarca en un compás de 6/8, sus frases se distribuyen en los periodos A – B y C; los periodos A y B comparten sus características, estas son: asimétricos, contrastantes y extendidos, C es un periodo asimétrico, contrastante y doble.

El periodo A tiene las frases a – b – c – d y e, el periodo B las frases f – g y h, mientras el periodo C contiene las frases i – j – k y coda; los inicios de frase son anacrúsicos para a – f – g – i y coda, acéfalos para b – d – h – j y k, mientras que las frases c y e tienen inicio tético.

6.2.3 Proceso de Adaptación y sugerencias interpretativas. Originalmente esta obra fue escrita para guitarra, bandola, y clarinete; en esta adaptación la melodía

se pensó siempre para la flauta, usando los materiales melódicos empleados por el clarinete, a su vez el acompañamiento es llevado a cabo por la guitarra, esto se hizo por recomendación del autor, todo el proceso de realización fue supervisado por el autor; la armonía de esta obra no es convencional para la tradición del Bambuco, pues fue elaborada por círculos de cuartas, como también acordes enriquecidos con notas agregadas como los son novenas, séptimas y treceavas.

6.3 CONFESIONES

“El bambuco “Confesiones” fue escrito hacia 1988 y a pesar de su romanticismo, los primeros acordes nacieron durante una aburrida sesión de estudio para un examen final de Electroquímica y Corrosión que tenía que tomar en mi carrera de Ingeniería Química. La primera parte con su introducción fueron terminadas en dicho año y la obra fue finalizada en su versión original para guitarra solista en 1989. En 1990 me presente con el bambuco al Festival Mono Núñez pero no inscribí la obra como obra inédita. En este año gané el primer lugar como intérprete y el jurado me llamó y me pregunto por qué no había inscrito la obra para participar en obra inédita. Los tres jurados comentaron que el bambuco hubiese ganado el premio por su calidad como obra. El tiempo pasó y poco a poco me di cuenta que la obra se había vuelto muy popular, teniendo incluso versiones grabadas en Francia y Alemania en ese entonces. Unos años más adelante, el Cuarteto “Cuatro Palos” grabó la primera versión para ese formato y luego apareció la versión para trío andino por el Trío Palosanto. A pesar de ser una obra que no tiene modulaciones armónicas pues toda su estructura (Introducción, segunda y tercera parte) navegan en torno a Re mayor, presenta melodías muy limpias y acordes modernos para la época, sin perder el sabor típico del bambuco. En su última parte se me ocurrió colocar una escala rápida que aunque no es altamente exigente, le permite al guitarrista de nivel medio mostrar su técnica. A pesar del árido e insólito nacimiento de la obra alrededor de libros de ingeniería,

*este es el producto de verdades que hay que contar a personas quienes están alrededor nuestro y que con dolor deben escucharnos confesar cosas a pesar de no estar listas para escucharlas, el resto lo dejo a la imaginación.*²⁵

6.3.1 Compositor.

Figura 7. Jaime Romero



Fuente: <http://latinguitarscores.com/?page=bi&lang=es#.V55M2f197IU>²⁶

Nace en Ibagué; inicia sus estudios musicales en el conservatorio del Tolima; desde muy temprana edad, mostró su fuerte inclinación por la guitarra, posteriormente estudia guitarra con el Maestro Gentil Montaña, y realizó talleres de técnica e interpretación guitarrística con Eduardo Fernández, Enrique Madriguera y Manuel López Ramos.

²⁵ JAIME ROMERO. Entrevista vía Skype, Julio 06 de 2016.

²⁶ Fuente: <http://latinguitarscores.com/?page=bi&lang=es#.V55M2f197IU>

Inicia un importante trabajo para guitarra solista, duetos, tríos, compositor de obras para trío típico colombiano y cuartetos y quintetos; su repertorio comprende alrededor de 40 obras escritas para diferentes formatos desde guitarra solista, dúos, tríos y cuartetos de guitarra, obras para estudiantina, pequeña orquesta de cuerdas, banda, orquesta sinfónica y coro.

6.3.2 Análisis morfológico.

Tabla 3. Análisis de la obra Confesiones- Jaime Romero

| | | | | | | | | | | |
|--------------------|-----------------------|-----------------------|-----------------------|---------------------------------------|---------------------------|------------------|------------------|----------------------------------|----------------------------------|------------|
| Tonalidad | D | | | | | | | | | |
| Forma | Binaria | | | | | | | | | |
| Número de Compases | 78 | | | | | | | | | |
| Periodo | A | | | | | B | | | | |
| Frase | a | b | c | D | punteo | E | f | g | h | coda |
| Función Armónica | IV - II - V - I | I - IV - V - II | V - I - II - IV | V ⁱⁱⁱ - III - VI - I | III - VI - II - IV - V | I - IV - V | II - V - I | IV - II - V - VI - III - I | IV - II - V - VI - III - I | I - V |
| Compases | 1 a 8 | 9 a 14 | 15 a 23 | 24 a 34 | 35 a 39 | 40 a 47 | 48 a 55 | 56 a 67 | 68 a 75 | 76 a 78 |

Forma: Binaria | A | B |

Armonía: Este bambuco se encuentra en la tonalidad de D (re mayor), se mantiene sobre sus grados estables I – IV – V, hace uso adicional del II – III y VI grados, además de dominantes secundarias; sus cadencias son Auténticas (V-I) y cadencia rota (VI - I)

Melodía: La melodía de este tema se enmarca en un compás de 6/8, sus frases se distribuyen en los periodos A y B; éstos, son asimétricos, contrastantes y dobles; el periodo A tiene las frases a – b – c – d y un puente que da paso al periodo B. El periodo B se compone por las frases e – f – g – h y una pequeña coda de tres compases; los inicios de frase son acéfalos para c – b y coda, téticos para a – b – d – f – g y h, la frase e tiene inicio anacrúsico.

6.3.3 Proceso de Adaptación y sugerencias interpretativas. Para esta adaptación, se realizó la transcripción de la línea melódica, que originalmente es para guitarra solista, a flauta travesa, se respetaron pasajes de la guitarra, así como las frases solistas de la misma, la forma se mantuvo igual en la adaptación, al hacerla se buscó darle balance dinámico al dúo.

6.4 PA' LOS PALOS

Guabina compuesta por Germán Darío Pérez Salazar en el año 2005 para el trío típico *Palos y Cuerdas*, formado por los hermanos Saboya; Ganadora como mejor obra inédita en el festival Hato-Viejo COTRAFA 2005.

Una característica esencial en Germán Darío Pérez a la hora de componer, es la utilización de acordes con sonoridades extendidas, disonancias que dan color y carácter único a sus obras; podría asegurarse que cada obra escrita por él puede ser identificada en el primer acorde ejecutado.

Con "*Pa' los palos*" sucede lo mismo; aunque su centro tonal es claro y sus progresiones sean sencillas, el hecho de agregar disonancias a éstas da la sensación de estar en el borde mismo de la tonalidad; la forma en que usa los recursos técnicos del trío, el balance sonoro, los registros de cada instrumento, convierten a esta guabina en una pieza digna de ser escuchada y, más aun, interpretada.

6.4.1 Compositor.

Figura 8. Germán Darío Pérez Salazar



Fuente: Germán Darío Pérez Salazar

Germán Darío Pérez Salazar nació en Bogotá (Colombia). Inició estudios de piano a los cuatro años de edad con el profesor Arturo Puentes. Posteriormente ingresó al “Centro de Orientación Musical Francisco Crisancho” en donde realizó estudios de Gramática y Teoría musical y continuó sus clases de piano. Allí, fue durante varios años alumno de la reconocida pianista Ruth Marulanda.

Entre 1982 y 1996 estudió en el Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia, en donde fueron sus profesores de piano la Maestra Mireya Arboleda y el reconocido pianista Pablo Arévalo. Se destacó siempre en el conservatorio por su gran calidad interpretativa. También participó en talleres de composición con el maestro Blas Emilio Atehortúa.

6.4.2 Análisis morfológico.

Tabla 4. Análisis de la obra.

| | | | | | | | | | | | | | |
|--------------------|-----------------------------|-----------|---------------|---------------|--------------------------|---------------|---------------|------------|---------------|--------------------------|----------------------------|---------------|----------------|
| Tonalidad | Bm | | | | | | | | | | | | |
| Forma | Ternaria | | | | | | | | | | | | |
| Número de Compases | 105 | | | | | | | | | | | | |
| Periodo | A | | | | B | | | | C | | | | |
| Frase | a | ai | b | c | D | a2 | b2 | punte | e | f | g | punte | coda |
| Función Armónica | IV - II - VI - III | II - I | I - V - IV | IV - V - I | IV - II - VI - III | II - I | I - V - IV | VI - I | VI - II | VI - III - IV - II | I - V - VI - II - IV | I - IV - V | I - II - IV |
| Compases | 1 a 8 | 9 a 16 | 17 a 24 | 25 a 33 | 34 a 41 | 42 a 49 | 50 a 62 | 63 a 66 | 67 a 74 | 75 a 82 | 83 a 94 | 95 a 98 | 99 a 105 |

Forma: Ternaria | A | B | C ||

Armonía: Inicia en la tonalidad de Bm (si menor), en el compás diecisiete pasa a la tonalidad de D (re mayor), posteriormente en el compás treinta retoma la tonalidad inicial, más adelante en el compás cincuenta retoma la tonalidad de D, luego en el compás sesenta y tres, modula a la tonalidad de B (si mayor), en la cual se mantiene hasta el compás ochenta y dos, ya que en el compás siguiente modula a la tonalidad de E (mi mayor), hasta el compás noventa y cuatro, en el noventa y cinco vuelve a la tonalidad de D y finalmente la coda está en la tonalidad de Bm. Su armonía se mantiene en cada una de sus tonalidades, sobre sus grados estables I – IV – V, hace uso adicional del II – III y VI grados, además de dominantes secundarias; sus cadencias son Auténticas (V-I), plagales (IV-I) y rotas (VI - I).

Melodía: La melodía de este tema se enmarca en un compás de 6/8, sus frases se distribuyen en los periodos A – B y C, el periodo A es un periodo asimétrico, contrastante y doble, el periodo B es un periodo asimétrico, contrastante y extendido, a su vez el periodo C es un periodo asimétrico, contrastante y doble.

El periodo A tiene las frases introducción, a – ai - b y c, el periodo B contiene las frases d – a2 – b2 y un puente, mientras el periodo C tiene las frases e – f – g – puente y coda; los inicios de frase son en tiempo débil para a – ai – a2 y coda, mientras las frases b – c – d – b2 – e – f y g, tienen inicio tético.

6.4.3 Proceso de Adaptación y sugerencias interpretativas

Gracias a la recomendación del autor se elige esta pieza; en la primera sección de esta adaptación la flauta es acompañada por la guitarra, posteriormente en las segunda sección la guitarra es quien realiza la melodía principal acompañada por una contra-melodía a cargo de la flauta, para la tercera sección (sección final), la melodía es expuesta en primera instancia por la flauta y luego por la guitarra, también se hacen juegos de contrapunto que enriquecen la interpretación del dúo.

6.5 NAMDIK

Esta obra que fue escrita para una fusión de dos agrupaciones instrumentales: el Trío *Palos y Cuerdas* (Bandola, Tiple y Guitarra) y el dúo *Barrockófilo* (Flauta travesa y Guitarra); esta obra fue compuesta y dedicada a la reconocida y famosa actriz de Hollywood Nicole Kidman.

Como lo afirma el compositor esta obra presenta influencias del rock progresivo británico de los años setenta (*Jethro Tull, Rush*, entre otras), como se ve evidenciado en las amalgamas rítmicas usadas constantemente en la obra.

6.5.1 Compositor.

Figura 9. Lucas Saboya



Fuente: Portafolio del compositor, fotografía Daniel Gómez

Nace el 26 de Abril de 1980 .Tiplista y compositor Colombiano, comienza sus estudios en la Escuela Superior de Música de Tunja, al mismo tiempo se inscribe en la tradición de la música andina de su país. En 1995 funda junto a sus hermanos Daniel Saboya y Diego Saboya el Trío Palos y Cuerdas, con esta agrupación comienza su acercamiento a la composición, con un lenguaje basado en la música tradicional de la región andina colombiana. Continúa sus estudios de composición con Gustavo Parra en la Universidad Nacional de Colombia, se gradúa como Licenciado en Música de la Universidad Pedagógica Nacional, cursó estudios de composición en la Escola Superior de Música de Catalunya en Barcelona; su corriente creativa está enmarcada en lo que el musicólogo colombiano, Eliecer Arenas Monsalve ha denominado Músicas artísticas de tradición popular. Es uno de los intérpretes más importantes en la historia del

instrumento, ha propuesto una renovación de la sonoridad del tiple y de la música andina colombiana. Sus obras han sido grabadas por sellos tan importantes como NAXOS, e interpretada por músicos de Inglaterra, España, Chile, Venezuela, Ecuador entre otros. Integrante del Trio Palos y Cuerdas ha realizado conciertos en importantes salas y escenarios de Holanda, Argentina, Francia, Alemania, España, Venezuela, Ecuador, Brasil, Inglaterra, Chile. Ha sido solista de la orquesta City Of London Sinfonía en Londres, Filarmónica de Bogotá, Sinfónica del Tolima, estrenando obras concertantes para tiple. Trabajando al lado de directores como Andrés Orozco Estrada, Adrián Chamorro, Ricardo Jaramillo, Fabián Forero y Sergio Sánchez.

6.5.2 Análisis morfológico.

Tabla 5. Análisis de Namdik - Lucas Saboya

| | | | | | |
|--------------------|-----------------|-----------------|------------------|------------|-----------------|
| Tonalidad | Em | | | | |
| Forma | Binaria | | | | |
| Número de Compases | 49 | | | | |
| Periodo | A | | | B | |
| Frase | Introducción | a | b | c | d |
| Función Armónica | I - II - V - VI | I - IV - V - VI | I - V - IV - III | II - I - V | IV - V - II - I |
| Compases | 1 a 11 | 12 a 20 | 21 a 31 | 32 a 39 | 40 a 49 |

Forma: Binaria | A | B |

Armonía: Inicia en la tonalidad de E (mi mayor), en el compás cuatro pasa a la tonalidad de Em (mi menor), se mantiene sobre sus grados estables I – IV – V, hace uso adicional del II y VI grados; sus cadencias son Auténticas (V-I) y cadencia rota (VI - I).

Melodía: La melodía de este tema presenta en los primeros once compases amalgamas de compás de 3/4 a 4/4, luego 3/4 a 2/4 y finalmente establece el

compás de 3/4 en el compás doce para dar inicio al tema; sus frases se distribuyen en los periodos A y B; éstos, son asimétricos y contrastantes.

El periodo A tiene las frases introducción, a y b, esta última tiene la particularidad de presentar amalgamas de compás de 3/4 y 2/4 entre los compases veintiocho y treinta y uno; el periodo B se compone por las frases c y d, los inicios de frase son anacrúsico para a y b, mientras que las frases c y d tiene inicios téticos.

6.5.3 Proceso de Adaptación y sugerencias interpretativas. Esta obra está escrita originalmente para flauta, bandola, tiple, guitarra de 8 cuerdas y guitarra de 6 cuerdas, gracias al compositor se obtuvo una versión para trío típico realizada por él mismo. Para su adaptación se recurre a la extracción de fragmentos melódicos de las cuerdas y su posterior transcripción para flauta traversa, las melodías también son interpretadas por la guitarra que, en algunos pasajes se acompaña sola.

6.6 EL CAMINO

Pasillo compuesto por Juan Pablo Cediél Ballesteros, como homenaje al “*los caminos de Lengerke*”, ya famosos en la historia de Santander; escrita originalmente para piano, fue estrenada para una edición del festival hato-viejo COTRAFA, con acompañamiento de tiple.

Según el mismo autor, la creación de “*El Camino*” se basa en el trabajo conjunto de armonía, melodía y ritmo, buscando comunicación íntegra entre estos tres elementos; los motivos melódicos son pianísticos y la armonía pensada desde este instrumento.

Una característica importante en la obra creativa de Juan Pablo Cediél es la influencia musical que en él recae; el mismo compositor reconoce la importancia de escuchar trabajos de otros compositores, sobre todos de aquellos cuyas

sonoridades lo acerquen al jazz o músicas latinoamericanas: Germán Darío Pérez es una influencia fuerte en su trabajo como compositor, al igual que León Cardona, de quienes ha hecho algunas adaptaciones y arreglos, logrando condensar la esencia compositiva de éstos, agregando su toque personal a cada pieza adaptada.

6.6.1 Compositor.

Figura 10. Juan Pablo Cediel Ballesteros



Fuente: Juan Pablo Cediel Ballesteros

Músico colombiano, nació en San Gil (Santander) en el año 1983. Inició sus estudios con su padre el músico y pedagogo Elías Cediel Uribe, años más tarde obtuvo el título de Músico con énfasis en Teoría y Composición en la Universidad Autónoma de Bucaramanga – UNAB. Fue director y arreglista de la Orquesta de Guitarras de la Facultad de Música de la misma universidad.

En el 2009 viaja a Barcelona – España a realizar estudios de Piano Jazz en el Taller de Música en Barcelona - España.

Ha participado como arreglista de diferentes proyectos musicales entre ellos destacan Trío Macaregua, Tierrandina, Nocturnal santandereano, Itinerari Trío y La Guachafita, y como pianista de agrupaciones como La Guachafita, Cocorota, Velandia y la Tigra, Las voces del café, entre otros.

Se desempeñó como pianista, compositor y docente de la Facultad de Artes – Universidad Antonio Nariño, conformó el cuarteto Cocorota con los músicos Juan Pablo Villamizar, Jacobo Álvarez y Edgar Bohórquez, agrupación integrada por músicos santandereanos radicados en Bogotá.

Actualmente está radicado en Bucaramanga, es director y arreglista de Expresión Musical UIS (EMUIS) y se dedica a la ejecución del piano y el bajo eléctrico en diferentes agrupaciones de la ciudad.

6.6.2 Análisis morfológico.

Tabla 6. Análisis de El Camino- Juan Pablo Cediel

| | | | | | | | | | |
|--------------------|-----------------|------------|-----------------|------------|-----------------|--|--|------------|--|
| Tonalidad | Em | | | | | | | | |
| Forma | Ternaria | | | | | | | | |
| Número de Compases | 77 | | | | | | | | |
| Periodo | A | | | B | | | | C | |
| Frase | introducción | a | b | C | d | e | f | g | h |
| Función Armónica | VI - II - V - I | II - V - I | VI - II - V - I | II - V - I | VI - IV - V - I | V - V ⁱⁱⁱ - III - VI - II - I | I - V - V ⁱⁱⁱ - III - VI - II | IV - I - V | V - V ⁱⁱⁱ - III - IV - II - I |
| Compases | 1 a 9 | 10 a 17 | 19 a 27 | 28 a 34 | 35 a 38 | 39 a 46 | 47 a 57 | 58 a 64 | 66 a 77 |

Forma: Ternaria | A | B | C |

Armonía: Inicia en la tonalidad de Em (mi menor), luego en la parte B pasa a la tonalidad de Bm (si menor) y en la parte C pasa a la tonalidad de Em y en su coda finaliza en la tonalidad de G (sol mayor); se mantiene sobre sus grados estables I – IV – V, hace uso adicional del II – III y VI grados, además de dominantes secundarias; sus cadencias son Auténticas (V-I) y semicadencias (I-V).

Melodía: La melodía de este tema se enmarca en un compás de 3/4, con excepción de los primeros cinco compases de la introducción que están en 4/4, sus frases se distribuyen en los períodos A – B y C, el periodo A es un periodo asimétrico, contrastante y extendido, el periodo B es un periodo asimétrico, modulante, contrastante y doble, a su vez el periodo C es un periodo asimétrico y contrastante.

El periodo A tiene las frases introducción, a y b, el periodo B contiene las frases c, d, e y f, mientras el periodo C tiene las frases g y h; los inicios de frase son acéfalos para a - b - e y f, téticos para c – g y h, la frase d tiene inicio anacrúsico.

6.6.3 Proceso de Adaptación y sugerencias interpretativas.

Para esta adaptación se contó con el aporte desinteresado y propositivo del compositor quien, viendo el dúo como formato digno de explorar, decide adaptar su obra para éste mismo, donándola a este proyecto, asesorando su análisis, montaje e interpretación.

Cabe resaltar que esta obra fue compuesta para piano solo; dentro del proceso de adaptación se presenta la introducción en un momento inicial a cargo de la guitarra, siendo esta complementada por la flauta posteriormente; ya en la exposición y desarrollo del tema se plantea la melodía en la flauta y el acompañamiento en ritmo de pasillo, a cargo de la guitarra.

Otro aspecto importante en esta adaptación es el uso de armonía más elaborada mediante el uso de notas agregadas, característica notable que identifica los trabajos del compositor en mención; finalmente la guitarra complementa con algunos pasajes donde resalta su versatilidad como instrumento solista.

7. CONCLUSIONES

1. Desde la búsqueda y selección de las obras a adaptar, se pudo observar que existe un repertorio de música folclórica andina y llanera bastante extenso que vale la pena ser revisado y llevado a los escenarios de manera constante, logrando así una difusión y fortalecimiento de la cultura nacional en la sociedad colombiana, especialmente en el sector musical (académico e interpretativo) bastante afectada por el fenómeno de la globalización.
2. El material seleccionado y adaptado servirá de apoyo a los estudiantes y docentes que orienten las asignaturas relacionadas con prácticas instrumentales, armonía, formas musicales, texturas, folclore, por ser un material de referencia a la hora de realizar adaptaciones musicales, además de servir como repertorio nuevo para formatos instrumentales nacientes.
3. Al adaptar y montar cada obra, se observó la importancia de un proceso organizado y serio que permitiera llevar a buen término cada adaptación y posterior ensamble de cada obra, logrando así respetar las ideas musicales originales, usando correctamente cada técnica orquestal para cada instrumento, generando las posibilidades interpretativas más idóneas para éstas, logrando con esto un nuevo material para ser interpretado y analizado por los diversos músicos intérpretes interesados.
4. En la puesta en escena de las adaptaciones, en los diversos escenarios propuestos (Colegio INEM, FUSADER y sustentación final), se pudo observar la importancia esencial de estos espacios, ya que es una de las ventanas más eficaces en lo que concierne a difusión y culturización de nuevos públicos, especialmente los jóvenes de los colegios.

BIBLIOGRAFÍA

ABADÍA MORALES, Guillermo. Compendio General de Folclore Colombiano. Fondo de promoción de la cultura del Banco Popular. 4ª edición. 1983. 547 págs.

APONTE CARVAJAL, Rafael. ¡Para Ti Colombia! Editorial Sic. 1ª edición. 2004. 66 págs (PDF).

DUQUE, Ellie Anne. La sociedad filarmónica o la vida musical en Bogotá hacia mediados del siglo XIX. Universidad Nacional de Colombia. Ensayo para el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Facultad de Artes. 1996. 18 págs (PDF).

MARTÍNEZ RIVERA, Sebastián. Caracterización del rol de la guitarra en formato de dúo, trío y septeto con base en los géneros bambuco y pasillo. Universidad Francisco José de Caldas ASAB. Tesis de grado. Facultad de Artes – ASAB. 2012. 127 págs (PDF).

MARULANDA, Octavio. Colombia: Práctica de la Identidad Cultural. Artestudio Editores. 2ª edición. 1984. 307 págs.

PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio. Historia de la música en Colombia. Plaza & Janes Editores. 8ª edición. 1980. 293 págs.

VILLAMIL, Andrés Guitarra colombiana, explorando la música colombiana a través de la guitarra. 117 Ritmos Colombianos. págs.

ZAMUDIO, Daniel. El Folklore Musical en Colombia. Suplemento nº 14 de la Revista de las Indias. 1935(?). 30 págs.

ANEXOS

Anexo A. Joropo

Score

Leon Cardona
Adaptación: Rolando Hurtado
Andrés Rivas

Joropo

♩ = 220

A

Flauta

Guitarra

Fl.

Gtr.

Fl.

Gtr.

Fl.

Gtr.

Fl.

Gtr.

The musical score is written for Flute (Fl.) and Guitar (Gtr.) in 3/4 time. The tempo is marked as ♩ = 220. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into systems, each with a Flute and Guitar part. The guitar part includes various chords such as C7, F7, Bb6, Bdim, Cm7, F7, D7, Gm, Eb6, Edm, Dm7, G7, Cm7, F7, Bb, Ebmaj7, Eb6, Cm7, F7, Bb7, Fm, Fm7, Bb7, Eb, Gm7(b5), and C7. Dynamics include mf, f, p, and sf. There are also markings for 'sf' and 'sfz' on the guitar part. The score includes first and second endings for the flute and guitar parts. A section labeled 'B' begins at measure 18. The score ends with a circled 'c'.

29
Fl. *mf*

Gtr. *mf*

Fm A6⁹ Gm⁷ C⁷ Fm⁷ B⁷ E

33
Fl. *f*

Gtr. *f* D⁷ (Segunda vez pedal en G octava arriba) Am⁷(b5) D⁷

41
Fl. *f*

Gtr. *f* Gm Cm⁷ F⁷ B⁷ E

47
Fl. *f* D.S. al Coda

Gtr. *f* Am⁷(b5) D⁷ Gm Gm F⁷ D.S. al Coda

55
Fl. *f*

Gtr. *f*

Anexo B. Ancestral

Score

Ancestral

Bambuco

José Revelo Burbano
Adaptación: Rolando Hurtado
Andrés Riveros

Flauta

Guitarra

Improvisación en la flauta, sonidos largos y rítmica libre

Moderato

FL. 2

Gtr. 2

FL. 5

Gtr. 5

FL. 9

Gtr. 9

Jose Revelo Burbano

13
FL. *p*

Gtr. *p*

17
FL. *p*

Gtr. *p*

21
FL. *p*

Gtr. *p*

25
FL. *ff*

Gtr. *ff*

29
FL. *ff*

Gtr. *ff*

The musical score for 'Ancestral' is presented in a system of six staves, alternating between Flute (Fl.) and Guitar (Gtr.) parts. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 7/8. The score is divided into measures, with measure numbers 33, 37, 41, 45, and 49 indicated at the beginning of their respective systems. The Flute part features melodic lines with various articulations, including slurs and accents. The Guitar part provides harmonic support with chords and single-note lines. Dynamic markings such as *mf*, *mp*, and *f* are used throughout the score to indicate volume changes. The notation includes treble clefs, key signatures, and various note values and rests.

Ancestral

53 *rit.* **Presto**

FL.

Gtr.

37

FL.

Gtr.

61

FL.

Gtr.

65

FL.

Gtr.

69

FL.

Gtr.

The musical score for 'Ancestral' consists of six systems, each with a Flute (Fl.) and Guitar (Gtr.) part. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 7/8. Measure numbers 73, 77, 81, 85, and 89 are indicated at the start of their respective systems. The score includes dynamic markings such as *mf* and *ff*, and a tempo change to *Moderato* starting at measure 77. The Flute part features melodic lines with various articulations and phrasing. The Guitar part provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

The musical score consists of five systems, each with a Flute (Fl.) and Guitar (Gtr.) part. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure numbers 93, 97, and 101 are indicated at the start of their respective systems. The Flute part features melodic lines with various articulations and dynamics. The Guitar part provides harmonic accompaniment with chords and single notes. Dynamics include *f*, *mp*, and *mf*. The score concludes with a double bar line at the end of measure 107.

Anexo C. Confesiones

Score

Confesiones

Bambuco

Jaime Romero
Adaptación: Rolando Hurtado
Andrés Rivas

Moderato $\text{♩} = 10$

Flauta

Guitarra

Fl.

Gr.

Fl.

Gr.

Fl.

Gr.

Fl.

Gr.

This musical score is for a piece titled "Confesiones" and is page 2 of the score. It features two staves: Flute (Fl.) and Guitar (Gtr.). The score is divided into six systems, each containing a Flute staff and a Guitar staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure numbers 26, 31, 35, 40, and 45 are indicated at the beginning of their respective systems. The Flute part includes various dynamics such as *f*, *mp*, *p*, and *f*, and includes a section marked "Lento Ad Libitum" starting at measure 35. The Guitar part includes dynamics such as *f*, *mp*, *p*, and *f*. The score concludes with a double bar line at the end of the sixth system.

The musical score consists of six systems, each with a Flute (Fl.) and Guitar (Gtr.) part. The key signature has one flat and the time signature is 3/4. Measure numbers 51, 56, 61, 66, 71, and 77 are indicated at the start of their respective systems. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The guitar part features complex chordal textures and arpeggiated patterns. The flute part has melodic lines with some grace notes. The piece concludes with a 'D.C. al Coda' instruction in the final system.

51 Fl. *f*

51 Gtr. *f*

56 Fl. *mp*

56 Gtr. *mp*

61 Fl.

61 Gtr.

66 Fl. *p*

66 Gtr. *p*

71 Fl. *p* D.C. al Coda

71 Gtr. *mf* D.C. al Coda

Anexo D. Pa' los Palos

Score

Pa' los palos

(Guabina)

Compositor: Germán Darío Pérez
Adaptación: Rolando Hurtado

The score is written for Flute (Fl.) and Guitar (Gtr.) in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The piece is divided into four systems, each starting with a measure number (1, 5, 9, 13). The Flute part features a melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The Guitar part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, often marked with a piano (p) dynamic. The score includes articulation marks such as accents and trills (tr.) over specific notes in the flute part.

The musical score consists of six systems, each with a Flute (Fl.) and Guitar (Gtr.) part. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Measure numbers 17, 21, 25, 29, and 33 are indicated at the start of their respective systems. The Flute part features melodic lines with slurs and triplets. The Guitar part provides harmonic accompaniment with chords and rhythmic patterns. A 'To Coda' instruction is placed above the Flute staff at measure 33, with a dashed line extending to the end of the system. The guitar part continues with a rhythmic accompaniment.

The image displays a musical score for Flute (Fl.) and Guitar (Gtr.) across six systems, numbered 37 to 53. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). A dashed line above the first system indicates a first ending. The guitar part features a consistent rhythmic accompaniment with chords and single notes. The flute part includes various melodic lines, some with slurs and triplets. Measure numbers 37, 41, 45, 49, and 53 are clearly marked at the beginning of their respective systems.

37

Fl.

Gtr.

41

Fl.

Gtr.

45

Fl.

Gtr.

49

Fl.

Gtr.

53

Fl.

Gtr.

The musical score for "Pe' los palos" consists of six systems, each with a Flute (Fl.) and Guitar (Gtr.) part. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Measure numbers 77, 81, 85, 89, and 93 are marked at the beginning of the first five systems. The Flute part features melodic lines with various articulations, including slurs and accents. The Guitar part provides a rhythmic accompaniment with chords and melodic fragments. The score concludes with a double bar line at the end of the sixth system.

6

Pa' los palos
D.C. al Coda

The musical score consists of six staves, alternating between Flute (Fl.) and Guitar (Gtr.).

- Measures 97-100:** The Flute part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents. The Guitar part provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes, marked with a piano (*p*) dynamic.
- Measures 101-102:** The Flute part continues with a melodic line, including a slur and an accent. The Guitar part continues with a rhythmic accompaniment, marked with a piano (*p*) dynamic.
- Measure 103:** Both the Flute and Guitar parts end with a final chord, marked with a piano (*p*) dynamic.

Anexo E. Namdik

Score

Namdik
(Pasillo)

Lucas Saboya
Adaptación: Rolando A. Hurtado
Andrés Riveros

The musical score is written for Flute (Fl.) and Guitar (Gtr.) in a 3/4 time signature with a key signature of two sharps (F# and C#). The piece is in a 'Pasillo' (slow) tempo. The score is divided into four systems, each with a Flute and Guitar staff. The first system (measures 1-4) shows the Flute playing a melodic line with slurs and the Guitar providing a harmonic accompaniment with chords and single notes. The second system (measures 5-8) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 9-12) features a more active Flute line with slurs and the Guitar accompaniment. The fourth system (measures 13-16) concludes the piece with a final melodic phrase in the Flute and a sustained harmonic accompaniment in the Guitar.

The image displays a musical score for two instruments: Flute (Fl.) and Guitar (Gtr.). The score is organized into six systems, each containing a Flute staff and a Guitar staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. Measure numbers 14, 16, 19, 22, and 25 are indicated at the beginning of their respective systems. The Flute part features melodic lines with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The Guitar part provides harmonic support with chords and single-note lines. A triplet of eighth notes is marked in measure 17 of the second system. The notation includes stems, beams, and various articulation marks such as accents and slurs.

The musical score for 'Namdik' consists of six systems, each with a Flute (Fl.) and Guitar (Gtr.) part. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as treble clefs, stems, beams, slurs, and dynamic markings like 'p' (piano). Measure numbers 27, 31, 34, 37, and 40 are indicated at the start of their respective systems. A first ending bracket labeled '1.' spans measures 29-30, and a second ending bracket labeled '2.' spans measures 31-32. The guitar part features a mix of chords and melodic lines, often with slurs and accents. The flute part is primarily melodic, with some passages involving triplets and slurs.

43

Fl.

Gtr.

46

Fl.

Gtr.

48

Fl.

Gtr.

52

Fl.

Gtr.

A la seña, D.C sin repetir la parte A.

Improvisación en la flauta - duración libre

Anexo F. El Camino

El camino

Pasillo

Juan Pablo Cediol

Lento

Flauta

Guitarra

Fl.

Gr.

Fl.

Gr.

Fl.

Gr.

Fl.

Gr.

p *rall.* **A** *Allegro Mdo* $\text{♩} = 122$ *f* **B** *p*

Fl. 29

Gr. 29

Fl. 37

Gr. 37

Fl. 45

Gr. 45

Fl. 53

Gr. 53

D.S. al Coda

D.S. al Coda

C

Fl.
Gr.

Fl.
Gr.

Fl.
Gr.

Fl.
Gr.

rit.

rit.