

El Violín Solista en la Música de Compositores Colombianos

Creación artística: recital solista

Oscar José González Gómez

Trabajo de Grado para Optar al Título de Licenciado en Música

Directora:

Mtra. Iryna Litvin

Magister – Músico de orquesta, músico de conjunto musical de cámara

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Artes y Música

Licenciatura en Música

Bucaramanga

2023

Dedicatoria

Dedico este trabajo de grado principalmente a Dios por darme las fuerzas para poder culminar esta meta. A mis padres, por todo su apoyo incondicional desde la distancia y la cercanía. A mis hermanos, porque son ellos el motor más poderoso para impulsarme. A todos mis amigos que han estado desde el inicio de mi vida universitaria y a todos los que se han unido durante este proceso.

Agradecimientos

A la Universidad Industrial de Santander, por brindarme la oportunidad de profesionalizarme y culminar esta meta, como miembro de esta institución. A mi directora de proyecto por creer en mi y darme un apoyo incondicional durante toda la carrera. A todos los profesores y amigos que durante la carrera me dieron una orientación y/o apoyo.

Tabla de contenido

	Pag.
Resumen	8
Introducción	2
1. Planteamiento del Problema	3
1.1. Antecedentes.....	3
1.2. Pregunta de investigación.....	5
1.3. Objetivos.....	6
1.3.1. Objetivo General	6
1.3.2. Objetivos Específicos.....	6
1.4. Justificación:.....	6
2. El Violín.....	6
2.1. Generalidades	6
2.2. Nivel Intermedio.....	8
2.3. Golpes de Arco	9
2.3.1. Lisos y Continuos.....	9
2.3.2. Lisos Interrumpidos.....	10
2.3.3. Interrumpidos a Salto	10
2.4. Técnica de mano izquierda.....	10
2.4.1. Cambios de Posición	10
2.4.2. Dobles Cuerdas	12
2.4.3. Armónicos	12

2.4.4. Vibrato.....	13
3. Análisis de las Obras.....	13
3.1. “Aires de mi Tierra” de Gustavo Gómez Ardila	13
3.2. “Como pa Desenguayabar” de Jorge Olaya	21
3.3. “Corazonada” de Luis Uribe Bueno	25
3.4. “Despasillo Por Favor” de Lucas Saboya.....	31
3.5. “Bambuquísimo” de León Cardona García	36
4. Metodología	43
4.1. Montaje Individual de las Obras.....	43
4.2. Ensamblar el violín solista con el piano y percusión.....	43
5. Recursos	44
6. Conclusión	44
7. Bibliografía	45

Lista de tablas

Tabla 1: Características significativas para el análisis de “Aires de mi tierra”	15
Tabla 2: Características significativas para el análisis de “Como pa desenguayabar”	22
Tabla 3: Características significativas para el análisis de “Corazonada”	26
Tabla 4: Características significativas para el análisis de “Despasillo por favor”	32
Tabla 5: Características significativas para el análisis de “Bambuquísimo”	37

Lista de figuras

Figura 1: “Aires de mi tierra” Parte A – Fuente: elaboración propia	16
Figura 2: “Aires de mi tierra” Parte B – Fuente: elaboración propia.....	17
Figura 3: “Aires de mi tierra” Parte C – Fuente: elaboración propia.....	18
Figura 4: “Aires de mi tierra” Puente – Fuente: elaboración propia.....	19
Figura 5: “Aires de mi tierra” Parte C (octavada) – Fuente: elaboración propia.....	20
Figura 6: “Aires de mi tierra” Coda – Fuente: elaboración propia	21
Figura 7: “Como pa desenguayabar” Parte A – Fuente: elaboración propia	23
Figura 8: “Como pa desenguayabar” Parte B – Fuente: elaboración propia	24
Figura 9: “Como pa desenguayabar” Parte C – Fuente: elaboración propia	25
Figura 10: “Corazonada” Parte A – Fuente: elaboración propia	27
Figura 11: “Corazonada” Parte B – Fuente: elaboración propia.....	28
Figura 12: “Corazonada” Parte A (octavada) – Fuente: elaboración propia	29
Figura 13: “Corazonada” Parte C – Fuente: elaboración propia.....	30

Figura 14: “Despasillo por favor” Parte A – Fuente: elaboración propia.....	33
Figura 15: “Despasillo por favor” Parte B – Fuente: elaboración propia	34
Figura 16: “Despasillo por favor” Parte A (octavada) – Fuente: elaboración propia	35
Figura 17: “Bambuquísimo” Parte A – Fuente: elaboración propia	38
Figura 18: “Bambuquísimo” Parte B – Fuente: elaboración propia	39
Figura 19: “Bambuquísimo” Parte A (octavada) – Fuente: elaboración propia	40
Figura 20: “Bambuquísimo” Parte C – Fuente: elaboración propia	41
Figura 21: “Bambuquísimo” Parte A (octavada por fragmentos) – Fuente: elaboración propia	42

Resumen

Título: El Violín Solista en la Música de Compositores Colombianos.¹

Autor: Oscar José González Gómez.²

Palabras clave: violín, técnicas, música colombiana.

Descripción:

El foco principal de este proyecto se centra en la interpretación de cinco composiciones musicales colombianas, que originalmente fueron concebidas para ser ejecutadas en otros instrumentos, específicamente adaptadas para violín solista. El propósito subyacente es el desarrollo y la proposición de un conjunto de obras colombianas destinadas a enriquecer la formación académica de violinistas, lo que ha llevado a una selección meticulosa de cinco obras que incorporan destrezas técnicas particulares de este instrumento de cuerdas. La intención primordial consiste en establecer un repertorio que se ajuste apropiadamente al nivel de habilidad intermedia propio de los estudiantes de violín en proceso de formación.

Los requisitos de conocimiento mínimo para alcanzar este nivel de competencia se encuentran exhaustivamente expuestos en el desarrollo de este proyecto. Este estudio sostiene la convicción de que la música autóctona colombiana encierra un potencial promisorio para integrarse en los programas educativos de las instituciones dedicadas a la enseñanza musical. Dicha inclusión se basa en una consideración profunda de las técnicas interpretativas que los aprendices de violín necesitan dominar durante su proceso de capacitación. En consecuencia, se anticipa que esta iniciativa contribuirá a diversificar y enriquecer el acervo académico en el ámbito de la música, fomentando así la apreciación y el conocimiento de las expresiones culturales propias de Colombia en el ámbito de la interpretación violinística.

¹ Trabajo de grado

² Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes y Música. Licenciatura en Música. Directora: Iryna Litvin.

Abstract

Title: The Solo Violin in the Music of Colombian Composers.¹

Author: Oscar José González Gómez.²

Key Words: violin, techniques, Colombian music.

Description:

The main focus of this project is focused on the interpretation of five Colombian musical compositions, which were originally conceived to be performed on other instruments, specifically adapted for solo violin. The underlying purpose is the development and proposition of a set of Colombian works intended to enrich the academic training of violinists, which has led to a meticulous selection of five works that incorporate particular technical skills of this string instrument. The primary intent is to establish a repertoire that is appropriately suited to the intermediate skill level of the violin student-in-training.

The minimum knowledge requirements to reach this level of competence are exhaustively exposed in the development of this project. This study supports the conviction that Colombian autochthonous music contains a promising potential to be integrated into the educational programs of institutions dedicated to music education. Such inclusion is based on an in-depth consideration of the interpretive techniques that violin learners need to master during their training process. Consequently, it is anticipated that this initiative will contribute to diversify and enrich the academic heritage in the field of music, thus promoting the appreciation and knowledge of the cultural expressions of Colombia in the field of violin interpretation.

¹ Degree Work

² Faculty of Human Sciences. School of Arts and Music. Bachelor's degree in Music. Director: Iryna Litvin.

Introducción

El trabajo tiene como referencia información sobre la formación musical de los violinistas en Colombia, donde se encuentra una fuerte inclinación hacia la música europea y una escasa presencia de música de compositores colombianos en la enseñanza del violín. Esto puede deberse a razones históricas y culturales, ya que el violín ha tenido menos presencia en la tradición musical colombiana en comparación con los instrumentos de cuerda pulsada.

Debido a esto, se destaca la importancia de incluir repertorios colombianos en la formación de los violinistas, ya que el interés por aprender este instrumento está en aumento entre los niños y jóvenes en Colombia.

Con este objetivo, se propone un proyecto que busca adaptar cinco obras de compositores colombianos para violín solista, tomando en cuenta los aspectos técnicos e interpretativos del instrumento. Estas obras tienen como finalidad enriquecer los programas de enseñanza musical y cubrir los recursos que se trabajan en un nivel intermedio de violín.

El trabajo comienza abordando los antecedentes previos de investigación sobre la música colombiana y el violín, tomando en cuenta distintos puntos de vista y referencias para desarrollar el proyecto. Se plantea la pregunta de investigación: ¿Cómo la música de compositores colombianos puede brindar herramientas interpretativas a los violinistas en formación? A partir de esta pregunta, se establece un objetivo general y varios objetivos específicos, respaldando la justificación de que este repertorio puede ser utilizado de manera pedagógica en instituciones de educación musical debido a su carga técnico-interpretativa.

A continuación, se discuten aspectos generales del instrumento, como su historia y desarrollo en Colombia y las técnicas de interpretación, como algunos golpes de arco y técnicas de la mano izquierda. También se aclara qué se entiende por el nivel intermedio en el que se fundamenta el presente proyecto.

Posteriormente, se hace un análisis de todas las obras seleccionadas especificando la forma, posiciones que se utilizan, para cuál formato fue escrita, tempo, medidas de compás, entre otros aspectos. Luego se describe el proceso de montaje individual y grupal del repertorio seleccionado, aportando ideas sobre maneras de estudio y ensayos.

El trabajo culmina con una conclusión que resume la investigación y los resultados obtenidos en el proyecto, y se detallan los recursos y la bibliografía utilizada en su desarrollo.

1. Planteamiento del Problema

1.1. Antecedentes

Para el presente proyecto de grado se tuvieron en cuenta los siguientes materiales con las tesis de grado que de alguna manera se relacionan con la problemática propuesta por el autor de este escrito.

En el trabajo de grado de Sonia Carolina Cáceres Rivera de Licenciatura en Música de la Universidad Industrial de Santander con el título “ADAPTACIONES DE MÚSICA TRADICIONAL COLOMBIANA PARA EL FORMATO DE VIOLÍN, GUITARRA Y CANTO” se trabaja la música tradicional colombiana con un enfoque académico utilizando los recursos técnicos propios del instrumento, y aportando un repertorio colombiano al violinista en formación (Cáceres, 2017).

Álvaro Javier Molina Bejarano en su tesis de grado de Licenciatura en Música en la Universidad Industrial de Santander de la ciudad de Bucaramanga, desarrolla el proyecto “EL VIOLÍN EN LA MÚSICA DE CÁMARA LATINOAMERICANA DEL SIGLO XX Y XXI” donde se subraya la importancia del estudio del repertorio latinoamericano, haciendo énfasis en el análisis de las técnicas y recursos compositivos modernos que aportan a la formación profesional de los violinistas (Molina, 2020).

Wilmar Evaristo Quiroga Mendoza en su tesis de grado de Licenciatura en Música en la Universidad Industrial de Santander de la ciudad de Bucaramanga, trabajó en el proyecto “ADAPTACIÓN DE MÚSICA COLOMBIANA A ENSAMBLES DE VIOLÍN” con el objetivo de promover el aprendizaje y la interpretación de esta música en dicho instrumento. También expuso todos los aires musicales en el folclor colombiano y teniendo en cuenta los recursos técnicos realizó adaptaciones para hasta 4 violines de obras y canciones nacionalmente conocidas (Quiroga, 2009).

Damaira Geraldine Romero Rangel en su tesis de grado de Licenciatura en Música en la Universidad Industrial de Santander de la ciudad de Bucaramanga, trabajó en el proyecto “ENSEÑANZA DE GOLPES DE ARCO BÁSICOS EN EL APRENDIZAJE INICIAL DE VIOLÍN EN NIÑOS DE 7 A 10 AÑOS” en el cuál describe los golpes de arcos básicos y la metodología para enseñarlos mediante métodos específicos, este antecedente permite tener una referencia sobre el nivel intermedio que se busca desarrollar en este proyecto de grado (Romero, 2018).

Laura Arboleda Rivas, Daniela Arias Cortés y Omar Yesit Osorio López mencionan en su proyecto de investigación de Licenciatura en Música en la Corporación Universitaria Adventista “ADAPTACIONES DE MÚSICA TRADICIONAL COLOMBIANA PARA EL FORMATO DE VIOLÍN, GUITARRA Y CANTO” la importancia de la enseñanza con repertorios colombianos, como también de la apropiación y la divulgación de música nacional (Arboleda, Arias, & Osorio, 2020).

María Alejandra Franco Cañaveral realiza en su proyecto de grado de Licenciatura en Música en la Universidad de Antioquia “EL VIOLÍN CUMPASILLO” una cartilla con los ritmos cumbia y pasillo para la enseñanza del violín en niños y jóvenes de Estados Unidos, con el objetivo de dar a conocer la cultura y la música colombiana (Franco, 2020).

María Laura Boned Marí realiza en su proyecto de grado para optar al título de Doctor por la Universidad de Barcelona “ESTUDIO INTERPRETATIVO DEL REPERTORIO DE MÚSICA ESPAÑOLA PARA VIOLÍN: EL CASO DE LAS ISLAS BALEARES” menciona la importancia de conservar las raíces musicales propias del país donde es oriundo en las clases individuales de los instrumentos, sin dejar por ello de trabajar con las de otros países (Boned, 2015).

Camilo Andrés Monterrosa Molina en su trabajo de grado “EL MANEJO DEL ARCO EN LA MÚSICA ACADÉMICA OCCIDENTAL Y EN LA MÚSICA TRADICIONAL ANDINA COLOMBIANA A PARTIR DE OBRAS DE BACH, PAGANINI, LUIS URIBE BUENO Y LUIS A. CALVO” expone las técnicas de la mano derecha (el arco) y realiza un acercamiento a cada una de estas con el objetivo de lograr una interpretación acertada y cercana a los deseos de los compositores escogidos (Monterrosa, 2018).

Ana Gutiérrez Martín en su trabajo de grado “CLASIFICACIÓN Y ANÁLISIS DE LOS ESTUDIOS PARA VIOLÍN SOLO DEL S.XX: PROPUESTA DE SISTEMATIZACIÓN DE LOS PARÁMETROS TÉCNICOS” busca ampliar y normalizar el uso de las nuevas composiciones o adaptaciones realizadas según criterios técnicos del instrumento en los conservatorios contribuyendo al repertorio violinístico (Gutierrez, 2019).

1.2. Pregunta de investigación

¿Cómo la música de compositores colombianos le puede aportar herramientas interpretativas al violinista en formación?

1.3. Objetivos

1.3.1. *Objetivo General*

Interpretar cinco obras de compositores colombianos arregladas para violín solista con acompañamiento de instrumentos armónicos y percutivos.

1.3.2. *Objetivos Específicos*

- Seleccionar cinco obras de compositores colombianos para adaptaciones en el formato definido.
- Determinar las técnicas del violín para su uso en las adaptaciones.
- Describir el nivel intermedio con base a las técnicas determinadas para este.
- Analizar y adaptar cinco obras de compositores colombianos.
- Realizar un recital para evidenciar los recursos técnicos e interpretativos de las adaptaciones.

1.4. Justificación

Este proyecto pretende ofrecer un repertorio colombiano para violín que sea utilizado de manera pedagógica en instituciones de educación superior con el objetivo de divulgar la música nacional. Las adaptaciones de las obras de compositores colombianos brindarán herramientas técnicas e interpretativas al violinista en formación.

2. El Violín

2.1. Generalidades

Durante las últimas décadas, el violín en Colombia ha tenido un aumento significativo en popularidad y reconocimiento, tanto en la música clásica como en la música popular. Esto se debe en gran parte a la creciente cantidad de músicos profesionales y estudiantes que están

en todo el país. Además, se han llevado a cabo más conciertos y festivales de música en los que el violín tiene un papel destacado.

En Colombia, existen diversos programas de educación musical, como el Programa de Formación Orquestal de la Fundación Nacional Batuta, que enseñan música clásica, incluyendo el violín, a niños y jóvenes en varias ciudades del país.

La Universidad de los Andes y la Universidad Javeriana son instituciones académicas reconocidas en Colombia que ofrecen programas de música que incluyen la formación en violín, tanto en música clásica como contemporánea.

Además de los programas académicos, también hay conservatorios y escuelas de música en varias ciudades colombianas, como el Conservatorio del Tolima, la Escuela de Música y Audio Fernando Sor en Bogotá, y la Escuela de Música y Artes Escénicas de la Universidad del Valle en Cali, entre otros, que brindan formación en violín.

Es importante tener en cuenta que la oferta de programas de música que incluyen el violín en Colombia puede cambiar y evolucionar con el tiempo, y que puede haber otros programas y escuelas de música en el país que tengan la formación en este instrumento.

En Colombia, hay varias oportunidades laborales para violinistas en formación o profesionales que cumplan con los requisitos de diversas orquestas sinfónicas y filarmónicas, como la Orquesta Filarmónica de Bogotá, la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia, la Orquesta Filarmónica de Medellín y la Orquesta Sinfónica de la UNAB (es la orquesta del departamento de Santander que permite la práctica de los violinistas locales), entre otras. Estas orquestas interpretan tanto repertorio universal como repertorio nacional.

En la música colombiana, el violín ha tenido una influencia significativa en varios géneros, como la música andina, la música llanera y la música carranguera. En la música andina, el violín se utiliza a menudo en conjunto con otros instrumentos tradicionales como la guitarra, el tiple y el bajo. En la música llanera, el violín es un elemento clave en el joropo, un estilo de

baile popular en la región de los llanos. En la música carranguera, el violín se desempeña como instrumento acompañante para las canciones populares y los bailes tradicionales de la región.

Se han formado orquestas de cámara y grupos de música folklórica que incluyen el violín como instrumento principal. Este instrumento ha sido utilizado en la creación de nuevos géneros como el rock andino y la fusión de la música colombiana con otros géneros musicales que ha ganado popularidad en Colombia y en otros países, y han contribuido a la promoción del violín como instrumento importante en la música nacional.

En términos de fabricación, Colombia cuenta con un pequeño pero creciente número de luthiers que producen violines de alta calidad y ofrecen servicios de reparación y mantenimiento.

En resumen, en los últimos diez años, el violín ha experimentado un aumento de popularidad en Colombia, tanto en la música clásica como en la música popular. Además, el instrumento ha tenido una influencia significativa en varios géneros de música colombiana, su versatilidad y su capacidad para expresar emociones y contar historias a través de la música lo convierten en una parte fundamental del patrimonio musical colombiano.

2.2. Nivel Intermedio

El proyecto apunta a un nivel intermedio en el cual el estudiante de violín ha desarrollado o está desarrollando las técnicas que se mencionan posteriormente.

En las próximas secciones se abordarán los elementos técnicos fundamentales del nivel intermedio como técnicas de la mano derecha (golpes de arco) y algunas técnicas de la mano izquierda (cambios de posición, vibrato, entre otras), las cuales constituyen la base de este trabajo y serán consideradas al llevar a cabo las adaptaciones y el análisis de las obras seleccionadas.

2.3. Golpes de Arco

La técnica de las articulaciones consiste en diferentes tipos de movimientos que se realizan con el arco sobre las cuerdas del violín, para producir distintos efectos sonoros y expresivos. Los golpes de arco constituyen el método para dar forma a los sonidos producidos al frotar las cuerdas, siendo un componente esencial en la ejecución musical. Se emplean con el fin de obtener una amplia gama de timbres y matices, desempeñando un papel fundamental en la técnica interpretativa.

Los instrumentos de cuerda frotada presentan una amplia gama de articulaciones. Estos pueden ser agrupados según características comunes, ya sea por los resultados expresivos que producen o por la técnica utilizada al ejecutarlos. Como punto de partida para este trabajo, se ha considerado la clasificación propuesta por el metodista ucraniano Kyrylo Stetsenko en el libro “Metodología de la enseñanza de la ejecución del violín” (Stetsenko, 1982). Se pueden clasificar según la relación entre el arco y la cuerda, es decir, si el arco permanece dentro de la cuerda se le llaman lisos y continuos o lisos interrumpidos. Si el arco salta de la cuerda se les llaman interrumpidos a salto.

2.3.1. *Lisos y Continuos*

Mediante el uso de estos golpes de arco, se consigue la conexión entre los sonidos, lo que permite una mayor expresividad en los fragmentos melódicos y cantables.

- *Detaché*: proviene del francés y significa "desconectado" o "separado". Se refiere a una técnica de arco donde se ejecuta una nota por cada arcada, pero buscando unión entre ellas.
- *Legato*: proviene del italiano y significa "ligado". Se realiza de manera suave y fluida, con movimientos controlados y sin interrupciones entre los sonidos, lo que crea una sensación de fluidez y cohesión en la línea melódica. En una arcada pueden ir dos o más notas.

2.3.2. *Lisos Interrumpidos*

En este grupo de articulaciones, el arco hace paradas entre los sonidos sin levantarlo de la cuerda.

- *Staccato*: palabra en italiano que significa “*interrumpido*” o “*separado*”. A diferencia del *detaché*, este golpe de arco indica que las notas deben estar separadas entre sí. Se puede hacer *staccato* en diferentes arcadas o en una sola arcada.
- *Martelé*: proviene del francés y significa “*martillado*”. Se ejecuta con un ataque desde la cuerda, seguido con un movimiento inercial rápido del arco y una parada precisa sobre la cuerda.

2.3.3. *Interrumpidos a Salto*

En estos golpes de arco se interrumpen las notas sacando el arco de la cuerda.

- *Spiccato*: proviene del italiano y de su participio en pasado “*spiccare*”, que significa “*separar*”. Esta articulación se realiza botando el arco desde una corta distancia sobre la cuerda y se deja rebotar en ella, lo que genera una sucesión de notas breves y espaciadas. Esto ocurre debido a la elasticidad tanto de la cuerda como del arco.

2.4. Técnica de mano izquierda

2.4.1. *Cambios de Posición*

El progreso de las habilidades de la mano izquierda del violinista se ve en el buen uso y manejo de cambios de posiciones. La posición se refiere a la colocación del brazo izquierdo y los dedos en el diapasón, lo cual permite ejecutar una secuencia específica de sonidos en las cuatro cuerdas sin necesidad de trasladar el brazo. La zona en cada posición se establece mediante la posición normal del primer y cuarto dedo en la misma cuerda, es decir, en un intervalo de cuarta justa. Para mantener esta zona en las posiciones más altas, se reduce la distancia entre estos dedos en el diapasón debido a la reducción de la longitud de la cuerda. A

veces es necesario no limitarse únicamente a la ubicación normal de una cuarta justa entre el primer y cuarto dedo, sino también desplazar ambos dedos hacia abajo o hacia arriba un semitono o tono, sin cambiar la posición del brazo en su totalidad. De este modo, es posible aumentar la extensión de una posición hasta alcanzar un intervalo de quinta justa (Stetsenko, 1982).

Durante la transición entre posiciones, se pueden identificar cuatro tipos de cambios mediante el deslizamiento del dedo a lo largo de la cuerda:

1. El primer tipo consiste en cambiar del sonido anterior al siguiente utilizando el mismo dedo. Este tipo de cambio se utiliza en diversos contextos tanto en los pasajes técnicos de las obras musicales como en los melódicos. Puede ejecutarse como un glissando o como un portamento.
2. El segundo tipo es el cambio de un dedo al otro con ayuda del deslizamiento del dedo anterior. Este deslizamiento se utiliza cuando del dedo más bajo pasa al dedo más alto y por ende a una posición más alta o, desde el dedo más alto pasa al dedo más bajo y por consiguiente a una posición más baja. Este tipo de cambio es ampliamente utilizado en la interpretación del violín y se aplica con frecuencia en diferentes estilos musicales. Es aplicable tanto en pasajes técnicos como en melodías cantables. Lo distintivo de este método es el deslizamiento del dedo anterior y el descenso preciso del dedo siguiente sobre la cuerda, lo cual aporta a la melodía un matiz muy preciso en términos de sonoridad.
3. El tercer tipo de cambio es con ayuda del deslizamiento por la cuerda del dedo siguiente. Esta técnica se emplea únicamente en casos de melodías líricas donde se busca otorgar a los sonidos una cualidad particularmente delicada y suave. No se recomienda utilizar este tipo en las etapas iniciales del aprendizaje, ya que requiere cierta destreza técnica y una sensibilidad artística desarrollada.

4. El cuarto tipo es el deslizamiento realizado con dos dedos alternados: primero con el dedo que tocó el último sonido en la posición anterior y después con el dedo que debe ejecutar el siguiente sonido en otra posición. Este se utiliza ante todo en las secuencias de escala, en las frases rápidas como en las melódicas. Frecuentemente, se usa este tipo de cambio cuando se toca en los registros agudos de una sola cuerda.

A parte de estos cambios de posición también existen dos cambios de posición que no necesitan deslizamiento por la cuerda. El primero es el cambio de posición por medio de cuerda al aire y el segundo es por medio de extensión o acercamiento de los dedos (Stetsenko, 1982).

2.4.2. Dobles Cuerdas

Esta técnica implica la ejecución simultánea de dos notas que requieren la intervención de dos cuerdas. Los intervalos que se pueden hacer en dobles cuerdas van desde segundas menores hasta décimas mayores, aunque eso también depende de las posibilidades fisiológicas de la mano izquierda del instrumentista. Pese a que es una técnica de la mano izquierda, también involucra el arco, por ello es necesario encontrar un punto intermedio en la posición del codo derecho para que al momento de pasar el arco se froten las dos cuerdas a la vez. En la interpretación de dicha técnica es necesario tener en cuenta el rol musical de cada voz, esto da la posibilidad de hacer sonar más una cuerda que otra o por igual.

2.4.3. Armónicos

Son sonidos producidos con un leve toque con el dedo en puntos específicos de la cuerda y con un paso de arco cerca al puente (casi siempre). Existen 3 tipos de armónicos; el primer tipo es llamado armónico natural dado que se reproduce solo en puntos específicos de la cuerda, formando así intervalos de 8va, 5ta, 4ta, entre otros. El segundo tipo es el armónico artificial que se produce con una posición fija del primer dedo y un toque suave con el tercer o cuarto dedo. El tercer es el armónico de dobles cuerdas, generados desde las diferentes combinaciones entre el natural y el artificial.

2.4.4. *Vibrato*

El vibrato en el violín es una técnica en la cual el intérprete oscila intencionalmente la altura de una nota al variar la ubicación del dedo en el diapasón, creando un efecto de "ida y vuelta" en el sonido. Esto se logra mediante un movimiento controlado del dedo, la muñeca y el brazo del violinista, que produce cambios sutiles en la afinación de la nota, añadiendo expresión y emoción a la interpretación musical.

El vibrato se utiliza comúnmente en la música académica para agregar matices y dar vida a las notas, creando un sonido más cálido y expresivo. También se utiliza en otros géneros musicales, como el jazz y la música folklórica, para añadir un timbre y personalidad a la interpretación.

Requiere una coordinación fina entre la mano izquierda, que realiza el movimiento oscilatorio, y la mano derecha, que controla el paso del arco. La práctica regular y la atención al sonido y la afinación son clave para desarrollar un vibrato suave y controlado en el violín.

3. Análisis de las Obras

3.1. “Aires de mi Tierra” de Gustavo Gómez Ardila

El nacimiento de Gustavo Gómez Ardila tuvo lugar el 8 de septiembre de 1913 en Zapatoca, del departamento de Santander. Fue el duodécimo hijo de Eliseo Gómez y María de los Ángeles Ardila, quienes se dedicaban al cultivo de la tierra, siendo este la única fuente de ingreso para el sustento de la familia conformada por quince hermanos. El maestro Gustavo se quedó huérfano de padre a sus 7 años, y para esa época la mamá lo apoya para que reciba clases de piano en San Vicente.

Lejos del ruido y del bullicio, en sus años de infancia el maestro pudo escuchar su voz y percibir en ella un color singular. Así pasaron atardeceres en los que, a falta de juguetes,

Gómez Ardila exploró con su voz. Cuando estaba haciendo su formación como sacerdote en el seminario del Socorro, conoció a su primer maestro de música, Pedro Landazábal, quién le transmitió el amor por este arte, trabajando las asignaturas de teoría y solfeo, canto gregoriano, flauta travesa, órgano y armonio.

Durante tres años y medio en las clases con el maestro Landazábal aprendió todo sobre la liturgia, conocimiento que le abrió las puertas con el padre Helí Herrera en la iglesia de San Vicente, esto sucede luego de dejar formalmente el Seminario Mayor por situaciones adversas al maestro Gustavo. El padre Herrera se lo lleva al municipio Jordán, Sube y Aratoca para ser el músico de esas comunidades. Posteriormente, se fueron juntos a San Vicente de Chucurí. Aquí, el maestro Ardila fundó la primera banda de músicos del municipio y también hace su primera composición para recibir al gobernador, obra que le otorgó el reconocimiento a nivel nacional, esto sucedió en el año 1934.

Continuó sus estudios musicales en el conservatorio de Ibagué, donde conoció a Garzón y Collazos, e ingresaron juntos al coro de dicha institución, dirigido por el maestro italiano Alfredo Squarcetta, quién se convirtió en su máxima guía e influencia musical como profesor de armonía, piano, composición y dirección coral.

En 1964 fue contratado como el director del coro de la UIS con el cuál diez años más tarde sería seleccionado para participar como uno de los tres mejores coros universitarios de Latinoamérica en el “Lincoln Center for the Performing Arts”, en el encuentro mundial de coros universitarios en Nueva York. El maestro falleció el 23 de mayo de 2006, y en su memoria se organiza cada año el Festival Internacional Coral de Santander.

Tabla 1:*Características significativas para el análisis de “Aires de mi tierra”*

Generalidades	El pasillo compuesto en el año 1938 y originalmente escrito para trío típico colombiano (bandola, guitarra y bajo)
Tipo de compás	3/4
Tempo	Blanca con puntillo = sesenta y cinco (65)
Forma	A - B - C
Tonalidad	Sol menor – Sol mayor
Técnica de mano derecha	Articulaciones: <i>detaché</i> , <i>legato</i> , <i>staccato</i> . Movimiento de retomar el arco y unión entre cuerdas en <i>legato</i> .
Técnica de mano izquierda	Cambios de posiciones, agilidad de los dedos, dobles cuerdas, vibrato

Figura 1:

“Aires de mi tierra” Parte A – Fuente: elaboración propia

The musical score is written for violin in 3/4 time with a tempo of 65. It is in the key of B-flat major. The score is divided into four staves. The first staff starts with a tempo marking of quarter note = 65 and a fingering of 4/3 0. The second staff begins at measure 6. The third staff begins at measure 11. The fourth staff begins at measure 16 and includes a first ending bracket. Dynamics include *f*, *fp*, *mf*, and *p*. Bowing techniques like *detaché* and *legato* are indicated by 'v' and 'legato' markings.

El pasillo inicia con un compás acéfalo (le hace falta el primer tiempo), y este mismo patrón rítmico lo repite cada cuatro compases en la primera frase y luego cada dos compases en la segunda frase. Se hace uso de los golpes de arco *detaché* y *legato*; finalizando esta parte con dobles cuerdas con el intervalo de cuarta justa.

Figura 2:

“Aires de mi tierra” Parte B – Fuente: elaboración propia

The musical score for "Aires de mi tierra" Parte B consists of four staves of music. The first staff (measures 15-18) begins with a two-measure rest, followed by a melodic line starting on G4. A first ending bracket covers measures 17-18. The second staff (measures 19-25) includes a triplet of eighth notes (measures 19-20), a four-measure rest (measure 21), and a second ending bracket (measures 24-25). The third staff (measures 26-30) continues the melodic line with a four-measure rest (measure 26). The fourth staff (measures 31-34) features a four-measure rest (measure 31), a dynamic change to *f*, and a first ending bracket (measures 33-34). Dynamic markings include *mf* and *f*. Fingering numbers (1-4) and bowing techniques (accents, slurs) are indicated throughout.

La parte B inicia con un compás acéfalo, patrón rítmico que repite cada cuatro compases en la primera frase, con la diferencia de que crea una síncopa de dos compases, antes de repetir dicho patrón rítmico. En esta parte se hace uso de las dobles cuerdas con los intervalos de quinta justa, sexta menor y sexta mayor.

Figura 3:

“Aires de mi tierra” Parte C – Fuente: elaboración propia

The musical score consists of five staves of music in G minor. The first staff shows a dynamic of *f* and a fingering of 0. The second staff has a dynamic of *mf* and a *cresc.* marking. The third staff has a dynamic of *mf* and a *cresc.* marking. The fourth staff has a dynamic of *mf* and a *cresc.* marking. The fifth staff has a dynamic of *f* and a *cresc.* marking. The score includes various musical notations such as dynamics (*mf*, *f*, *cresc.*), articulation (*V*), and fingering (0, 1, 2, 3, 4).

Esta es la parte contrastante de la obra del maestro Gómez, aunque también inicia con un compás acéfalo, es un fragmento cantable donde se hace uso de mucho *legato* y *detaché* en la mano derecha y en la mano izquierda vibrato con el objetivo de darle este sentido lírico. Se proponen dobles cuerdas con intervalos de tercera menor, tercera mayor y sexta mayor. Hay un cambio de posición por medio de cuerda al aire y un cambio de posición del segundo tipo (desde un dedo inferior hasta un dedo superior).

Figura 4:

“Aires de mi tierra” Puente – Fuente: elaboración propia

The musical score for the bridge of "Aires de mi tierra" is presented in three systems. The first system shows a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. It begins with a piano (*p*) dynamic, marked with a staccato symbol (a small square with a vertical line) above the first note. The second measure is a half note, followed by a quarter note. The third measure is marked with a forte (*f*) dynamic and features a slur over a quarter note followed by an eighth note. The second system starts at measure 61 and contains four measures. The first measure is marked *p* and has three staccato notes. The second measure is marked *f* and has a slur over a quarter note followed by an eighth note. The third measure is marked *p* and has three staccato notes. The fourth measure is marked *f* and has a slur over a quarter note followed by an eighth note. The third system starts at measure 66 and contains one measure marked *p* with a single half note.

Este puente es utilizado para volver a la parte C, la frase también inicia en un compás acéfalo. Empieza con un *staccato* en *piano* y luego se hace *legato* en *forte*, de esta manera se da un contraste de articulaciones y dinámicas.

Figura 5:

“Aires de mi tierra” Parte C (octavada) – Fuente: elaboración propia

The musical score for "Aires de mi tierra" Parte C (octavada) is presented in five staves. The key signature is G minor (one flat). The first staff begins with a forte (*f*) dynamic and features a fingering of 2 above the first note and a breath mark (V) above the fifth note. The second staff, starting at measure 71, includes fingering numbers 1, 3, 4, 3, and 2. The third staff, starting at measure 76, includes fingering numbers V and 1. The fourth staff, starting at measure 81, includes fingering numbers 2 and V, a mezzo-piano (*mp*) dynamic, and a crescendo (*cresc.*) marking. The fifth staff, starting at measure 86, includes fingering numbers 2, a crescendo (*cresc.*) marking, and a forte (*f*) dynamic.

Como se puede observar, cuando se repite la parte C el autor de este proyecto propone hacer la melodía una octava arriba, haciendo uso de cambios de posición de tipo uno (con el mismo dedo) y del segundo tipo (desde un dedo superior a un dedo inferior), y se hace una doble cuerda de tercera mayor.

Figura 6:

“Aires de mi tierra” Coda – Fuente: elaboración propia

La coda está compuesta por el puente anteriormente mencionado con la diferencia de los dos últimos compases que se hace una escala con las alteraciones de Sol mayor para terminar la obra en dicho modo, modulación propuesta por el autor de este proyecto.

3.2. “Como pa Desenguayabar” de Jorge Olaya

Jorge Olaya nació el 7 de agosto de 1916 en Cundinamarca y falleció en Bogotá, el 16 de julio de 1995. Desde temprana edad, a los 14 años, ya mostraba su talento musical al interpretar la trompeta en la banda municipal. A los 17 años asumió la dirección de la banda y comenzó a componer, arreglar e instrumentar obras, así como a escribir melodías y preparar partituras para cada instrumento. Esta dedicación lo llevó a dirigir la Banda de Ubaté.

En 1936, se trasladó a Bogotá como miembro de la Banda Departamental de Cundinamarca, interpretando el bajo. Durante 1939 y 1940 combinó sus estudios en el Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia con su trabajo como músico titular en la banda de la policía nacional. Después de esta etapa, se unió a la banda nacional, donde permaneció durante 9 años como profesor, desarrollando elementos claves para su obra creativa. También fue miembro de la orquesta sinfónica nacional interpretando el contrabajo, y al mismo tiempo, fue secretario general de la misma.

En 1945, fue elegido presidente del sindicato musical de Bogotá. En 1946, fue presidente fundador de la federación sindical de músicos de Colombia (FESDEMUC) y socio fundador de la sociedad de autores y compositores de Colombia (SAYCO), junto con reconocidas figuras como José Barros, Lucho Bermúdez, entre otros.

Siendo tesorero fundador en la junta directiva de SAYCO, el 26 de junio de 1947 fue elegido como director general, cargo que ocupó durante 29 años. Viajó por todo el país dando conferencias sobre derechos de autor, asesorando y siendo jurado en numerosos festivales y concursos musicales celebrados en Colombia.

Entre las más de 200 composiciones, su obra insignia es el bambuco titulado “Como pa desenguayabar”, y ha sido interpretado con arreglos para bandas sinfónicas, filarmónicas, tríos, quintetos, flauta, saxofón, clarinete y piano, entre otros. Su repertorio incluye pasillos, bundes, valeses, pasodobles, marchas y piezas sinfónicas. Es de destacar que en dos películas colombianas Olaya Muñoz participó con su música.

Tabla 2:

Características significativas para el análisis de “Como pa desenguayabar”

Generalidades	Bambuco originalmente escrito para trío típico colombiano (bandola, guitarra y bajo).
Tipo de compás	6/8
Tempo	Negra con puntillo = ciento veinte (120)
Forma	A - B - A - C
Tonalidad	Re mayor – Sol mayor
Técnica de mano	Articulaciones: <i>detaché</i>

derecha	
Técnica de mano izquierda	Cambios de posiciones, agilidad de los dedos, cromatismo, vibrato

Figura 7:

“Como pa desenguyabar” Parte A – Fuente: elaboración propia

The musical score is written for a violin in 8/8 time, with a tempo marking of ♩ = 120. The key signature has two sharps (F# and C#). The score consists of five staves of music. The first staff begins with a forte (*f*) dynamic and a bowing mark (v) above the first note. The second staff continues with a forte (*f*) dynamic and a bowing mark (v) above the first note. The third staff continues with a forte (*f*) dynamic and a bowing mark (v) above the first note. The fourth staff begins with a piano (*p*) dynamic and a bowing mark (v) above the first note. The fifth staff continues with a piano (*p*) dynamic and a bowing mark (v) above the first note. The score includes various fingering numbers (1, 2, 3, 4) and dynamic markings (*f*, *p*) throughout.

Este bambuco inicia en anacrusa de una negra en *detaché* y este golpe de arco permanece durante toda la obra, con algunas partes en *legato*. Durante el desarrollo de la melodía se hace el segundo tipo de cambio de posición (desde un dedo inferior a un dedo superior) y el primer tipo (con el mismo dedo). Se utilizan dinámicas súbitas y *crescendo* para dar contrastes dentro de la melodía.

Figura 8:

“Como pa desenguayabar” Parte B – Fuente: elaboración propia

The musical score for 'Como pa desenguayabar' Parte B consists of four staves of music in G major (one sharp). The key signature is G major (F#). The time signature is 4/4. The score begins with a repeat sign and a fermata over the first measure, followed by a dynamic marking of *f* (forte). The first staff (measures 19-23) features a melodic line with a dynamic marking of *p* (piano) at the end. The second staff (measures 24-27) includes fingerings (2, 3, 1, 3, 2) and a dynamic marking of *f* (forte). The third staff (measures 28-31) continues the melodic line. The fourth staff (measures 32-33) concludes with a first ending bracket and a repeat sign.

Esta parte B tiene la particularidad del compás acéfalo cada cuatro compases, como se puede evidenciar a partir del compás número diecinueve. El autor de este proyecto propone hacer un *piano subito* en el compás veintitrés con la idea de que es un eco de lo que sonó en los 4 compases anteriores. La siguiente frase se hace en *forte*. Luego se repite la parte A para ir a la parte C.

Figura 9:

“Como pa desenguyabar” Parte C – Fuente: elaboración propia

The musical score for "Como pa desenguyabar" Parte C consists of five staves of music in G major. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It starts with a dynamic marking of *p* (piano) and a fingering of 3 for the first note. A *cresc.* (crescendo) marking is placed below the staff. The second staff starts at measure 56 with a dynamic marking of *f* (forte) and a fingering of 0. It also includes a *cresc.* marking. The third staff starts at measure 60 with a dynamic marking of *f* and a fingering of 3. The fourth staff starts at measure 64 with a dynamic marking of *f* and a fingering of 2. The fifth staff starts at measure 68 with a dynamic marking of *f* and a fingering of 3. The score includes various fingering numbers (0, 1, 2, 3, 4) and dynamic markings (*p*, *f*, *cresc.*) throughout.

La parte C es la última sección con la que se concluye la obra. El compositor moduló este último fragmento a Sol mayor, creando frases con escalas cromáticas, a las que el autor de este proyecto quiso dar una intención especial empezando en *piano* con *crescendo* hasta *forte* cada cuatro compases. En esta parte se hacen cambios de posición del primer y segundo tipo y finaliza con un acorde.

3.3. “Corazonada” de Luis Uribe Bueno

Luis Uribe Bueno nació en Salazar de las Palmas, Santander el 7 de marzo de 1916 y murió en Medellín el 10 de julio del año 2000. Fue un arreglista, compositor, director, instrumentista y pedagogo. Uribe Bueno se formó en sus primeros años de la mano del profesor

Luis Mortolli y del padre Lorenzo Ribera y se destacó como intérprete de la guitarra y el contrabajo.

Ganó un contrato por 2 años en la Radio Nacional, considerada la emisora más importante del país. Sin dejar el trío «Los Norteños», ingresó al quinteto “Luis A. Calvo” que fue el grupo de la Radio Nacional. También hizo parte de la orquesta del Maestro Lucho Bermúdez, a quien años más tarde (1950) sustituirá en la dirección musical cuando éste viajó a México y Cuba. Uribe Bueno fue el contrabajista desde su fundación hasta el año 1952.

Entre 1948 y 1951 ganó los concursos de música organizados por Fabricato con sus obras «Pajobam», «Caimaré» y «El Duende». Fue precisamente con «Pajobam» que comprobó que el bambuco quedaba mal escrito en 3/4 y esbozó su controvertida teoría de que debía ser escrito en 6/8. Obtuvo el Centauro de Oro en el Festival de la Canción, en Villavicencio 1966. Durante 20 años (a partir de 1953) trabajó como director artístico, arreglista y productor del sello discográfico Sonolux, donde promovió la música colombiana, haciendo posible que esta fuese conocida en otros países.

Tabla 3:

Características significativas para el análisis de “Corazonada”

Generalidades	El pasillo originalmente escrito para trío típico colombiano (bandola, tiple y guitarra)
Tipo de compás	3/4
Tempo	Negra = setenta (70) – Blanca con puntillo = sesenta (60)
Forma	A - B - A - C
Tonalidad	Mi menor – Mi mayor

Técnica de mano derecha	Articulaciones: <i>detaché</i> , <i>legato</i> , <i>spiccato</i>
Técnica de mano izquierda	Cambios de posiciones, agilidad de los dedos, vibrato, dobles cuerdas

Figura 10:

“Corazonada” Parte A – Fuente: elaboración propia

The musical score for "Corazonada" Parte A is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It begins with a tempo marking of $\text{♩} = 70$. The score consists of five staves of music. The first staff starts with a *mf* dynamic and includes a *v* (vibrato) marking. The second staff features a *f* dynamic and includes fingerings (1, 2, 2, 5) and a *v* marking. The third staff has a *mf* dynamic and includes fingerings (4, 2). The fourth staff is marked *mp* and includes a *Tempo* marking, a *Sul G* instruction, and fingerings (2, 4, 3, 3, 1, 2). A *cresc.* (crescendo) line spans from the beginning of this staff to the end of the fifth staff. The fifth staff starts with a *mf* dynamic and includes a *v* marking. The score concludes with a first ending bracket over the final two notes of the fourth staff.

Este pasillo inicia con un compás acéfalo, patrón rítmico que se repite cada dos compases en la primera frase. Es una melodía cantable, por lo que se utiliza *detaché* y *legato* y en la mano izquierda vibrato para darle el carácter cantable. Los cambios de posición utilizados en este fragmento son del primer y segundo tipo, y por medio de cuerda al aire. También se hace un *sul G* finalizando la segunda frase llegando a la posición medio alta en esta cuerda.

Figura 11:

“Corazonada” Parte B – Fuente: elaboración propia

The musical score for "Corazonada" Parte B is written for violin in G major (one sharp) and 4/4 time. The tempo is marked as quarter note = 60. The score begins with a dynamic marking of *f* (forte) and an *accel.* (accelerando) instruction. The first staff shows a triplet of eighth notes, followed by a triplet of eighth notes with a bowing mark (V) above it. The second staff starts at measure 21 and features a series of eighth notes with first finger (1) fingering. The third staff starts at measure 25 and includes a second finger (2) fingering, a triplet of eighth notes, and a triplet of eighth notes with a bowing mark (V) above it. The fourth staff starts at measure 29 and shows a first finger (1) fingering, a bowing mark (V) above it, and a first finger (1) fingering. The fifth staff starts at measure 33 and includes a triplet of eighth notes, a bowing mark (V) above it, a first finger (1) fingering, a triplet of eighth notes, and a triplet of eighth notes with a bowing mark (V) above it. The score concludes with a first ending bracket and a repeat sign.

Esta parte es el contraste inmediato de la sección anterior, tanto rítmicamente como en velocidad, articulación y registro. Se utilizan los cambios de posición de primer y segundo tipo, el golpe de arco a ejecutar es el *spiccato* que da el carácter juguetón y alegre.

Figura 12:

“Corazonada” Parte A (octavada) – Fuente: elaboración propia

37 *mf*

41 *f*

45 *mf*

49 *mp* *cresc.* *rall.* *string.*

53

Según la forma de la obra se repite de nuevo la parte A, y el autor del proyecto propone hacerla una octava arriba llegando a las posiciones altas en la cuerda Mi. Se hacen cambios de posición del primer y segundo tipo. A partir del compás cincuenta y cuatro hay una escala cromática en aceleración que se convierte en el puente para entrar a C.

Figura 13:

“Corazonada” Parte C – Fuente: elaboración propia

The musical score for "Corazonada" Parte C is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It begins with a tempo marking of quarter note = 60. The first staff starts with a forte (*f*) dynamic. The second staff, starting at measure 57, features a forte-piano (*fp*) dynamic followed by a crescendo leading to a forte (*f*) dynamic. The third staff, starting at measure 61, begins with a forte-piano (*fp*) dynamic, crescendos to forte (*f*), then changes to mezzo-piano (*mp*) and continues with a crescendo. The fourth staff, starting at measure 65, begins with a crescendo leading to forte (*f*). The final staff, starting at measure 69, includes a first ending (1.) and a second ending (2.), both concluding with a forte (*f*) dynamic. Fingering numbers are indicated above various notes throughout the piece.

Esta parte C modula a Mi mayor y el tempo será el mismo de la parte B, haciendo contraste con la parte A. Hay una dinámica súbita como el *forte-piano* con *crescendo* que se hace para finalizar las primeras dos semifrases. El siguiente pasaje inicia en *mezzopiano* con un *crescendo* hasta el compás sesenta y tres. Se realizan cambios de posición del primer y segundo tipo, hay cambios de posición por medio de cuerda al aire y las dobles cuerdas con intervalo de cuarta justa. La obra finaliza con un acorde de tres sonidos que se tocan a la vez.

3.4. “Despasillo Por Favor” de Lucas Saboya

Lucas Saboya, nació en Tunja en 1980, capital de Boyacá, en la región andina de Colombia, comenzó su educación musical a los ocho años en la Escuela Superior de Música. En 1995 fundó junto a sus hermanos el trío musical Palos y Cuerdas, con el objetivo de interpretar música tradicional colombiana. En 1998 ingresó a la Universidad Nacional de Colombia, donde estudió composición con Gustavo Parra. Es reconocido como solista de tiple, instrumento musical típico de Colombia que tiene su origen en la vihuela de mano española durante la época colonial, y está relacionado con la guitarra.

Sus composiciones, basadas en ritmos colombianos del interior del país, están escritas para diversos conjuntos instrumentales, como tríos típicos (bandola, tiple y guitarra), cuartetos típicos (dos bandolas, tiple y guitarra), cuartetos de cuerdas (dos violines, viola y violonchelo), quintetos de maderas (flauta, oboe, clarinete, fagot, corno), vibráfono y piano, y cuartetos de guitarras, entre otros.

Aunque comenzó en la tradición académica de la música andina colombiana, pronto comprendió que la música no evoluciona si no se expone al mundo. Su primer álbum en solitario, "Intemperante", llega después de una exitosa carrera junto a Palos y Cuerdas, con quienes ganó prestigiosos festivales, incluyendo el reconocido Mono Núñez.

Lucas Saboya afirma que el tiple, un instrumento emblemático de las montañas colombianas, ha viajado a la ciudad desde hace décadas y se ha adaptado al humo de los autobuses, los interminables atascos de tráfico y la agitada vida urbana. Sin embargo, su música en "Intemperante" no suena esquizofrénica, sino que se aleja de los sonidos bucólicos y se deja llevar por un sugerente estilo cosmopolita.

Ha propuesto una renovación en la sonoridad del tiple y de la música del interior de su país. Sus composiciones han sido grabadas por sellos internacionales como NAXOS e interpretadas por reconocidos músicos y orquestas de Latinoamérica, Europa y Estados Unidos.

En 2005, realizó el estreno del "Concierto para tiple y orquesta" del compositor Mauricio Lozano como solista de la Orquesta Filarmónica de Bogotá.

Su obra "Merengue para Guitarra y Cuarteto de Cuerdas" fue la pieza requerida en la final del Concurso Internacional de Guitarra de Barcelona en 2016, donde también fue invitado como jurado. Además, ha sido solista de orquestas como la Filarmónica de Bogotá, la City of London Sinfonía.

Tabla 4: Características significativas para el análisis de "Despasillo por favor"

Generalidades	Pasillo compuesto originalmente para flauta y guitarra, y posteriormente en versión orquestal, seleccionado por la Orquesta Filarmónica de Bogotá para abrir el disco "50 años tocando para ti", ganador del premio Grammy latino en 2018.
Tipo de compás	3/4
Tempo	Negra = setenta y cinco (75) – Negra con puntillo = ciento diez (110)
Forma	A - B - A
Tonalidad	Mi menor – Lab mayor
Técnica de mano derecha	Articulaciones: <i>detaché</i> , <i>legato</i>
Técnica de mano izquierda	Cambios de posiciones, armónicos, vibrato, ornamentaciones

Figura 14:

“Despasillo por favor” Parte A – Fuente: elaboración propia

Este pasillo inicia con una corchea como anacrusa, en un tempo lento, lo que hace que veamos esta parte A como la parte cantable de la obra. Los golpes de arco a utilizar son el *detaché* y *legato* para lograr este sentido lírico, aprovechando también el recurso del vibrato. Se realizan cambios de posición del primer y segundo tipo, y cambios de posición por medio de cuerda al aire.

Figura 15:*“Despasillo por favor” Parte B – Fuente: elaboración propia*

The image shows a musical score for a violin solo. It consists of four staves of music in treble clef. The key signature has one sharp (F#) and two flats (Bb, Eb). The tempo is marked as quarter note = 110. The dynamics are marked as *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers (1, 2, 3, 4). There are also repeat signs and first/second endings. The measures are numbered 35, 41, and 47.

Es la parte contrastante de la obra del maestro Lucas, cambiando de tonalidad y aumentando la velocidad con el uso de poco arco para lograr articular bien la parte rítmica de la obra. Se hacen cambios de posición del primer y segundo tipo, también encontramos un armónico en el compás cuarenta y dos, que es una propuesta del autor de este proyecto.

Figura 16:

“Despasillo por favor” Parte A (octavada) – Fuente: elaboración propia

The musical score for "Despasillo por favor" Parte A (octavada) is presented in six staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked as quarter note = 80. The score begins with a second ending bracket over the first few measures, with dynamics including *rit.* and *cresc.*. The second staff starts at measure 54 and features dynamics such as *(cresc.)*, *f*, and *mf*. The third staff begins at measure 61, showing dynamics *(cresc.)*, *f*, and *p*. The fourth staff starts at measure 66, with dynamics *f* and *mf*. The fifth staff begins at measure 72, marked with *ff* and *mf*. The final staff, starting at measure 79, concludes the piece with a double bar line.

Después de la parte B se vuelve a repetir A, que también se convierte en el final de la obra, con la diferencia de que en algunos pasajes se propone tocar en una octava más alta, por ejemplo, a partir de la anacrusa del compás sesenta y tres hasta el primer tiempo del compás sesenta y seis, con el objetivo darle un contraste con respecto a la primera vez que se interpretó.

3.5. “Bambuquísimo” de León Cardona García

León Cardona García es un reconocido maestro, compositor e intérprete colombiano nacido en Yolombó, Antioquia, Colombia, el 10 de agosto de 1927. Ha dedicado sesenta años de su vida a la creación musical, con un impresionante legado de 127 obras musicales escritas y publicadas. Muchas de sus composiciones han sido interpretadas por destacados artistas colombianos en festivales importantes como el Festival Mono Núñez, el Festival Nacional del Pasillo y el Festival Hato Viejo COTRAFA.

Uno de los aspectos destacados de su labor como compositor es su contribución a la música andina, con una serie de composiciones instrumentales de gran calidad. Entre ellas se encuentran pasillos como “Armonizando”, “Ensueño”, “Estudio de pasillo”, “En tono menor”, “Melodía triste”, entre otros; y bambucos como “Sincopando”, “Bambuquísimo”, “Bambuco N° 1” y “Gloria Beatriz”. También ha colaborado con el poeta antioqueño Óscar Hernández en composiciones como "Si no fuera por ti" y "Migas de silencio", así como el vals "Azul, azul"; y los bambucos "El premio", "Hay un solo camino", "Hoy vamos a vivirnos", "La mejora" y "No abandones tu tierra". Además, formó parte del Trío Instrumental Colombiano junto con Elkin Pérez en el tiple y Jesús Zapata en el bandolín.

La obra de León Cardona García ha sido interpretada por reconocidos intérpretes colombianos y destaca por su alta exigencia técnica debido a su profundo conocimiento musical. Su dedicación y contribuciones a la música andina lo convierten en un destacado maestro y compositor en la escena musical colombiana.

El maestro Cardona ha sido reconocido con numerosos premios y homenajes a lo largo de su destacada trayectoria musical, entre ellos el premio nacional de cultura al mejor arreglo por su tema "Bambuquísimo". También ha recibido el premio a la mejor obra inédita "Bambuquito" en el Festival Hato Viejo COTRAFA en 2004, los premios departamentales de

cultura del ministerio de cultura en 1998 y 1999, y la gran orden de maestros del patrimonio cultural de Colombia entregado por el presidente Álvaro Uribe Vélez en 2010.

Además, ha sido arreglista y asesor de varios grupos instrumentales y vocales, incluyendo el conjunto instrumental armónico, guafa trío y grupo seresta, desde 1970 hasta la fecha. Entre otros reconocimientos, el senado de la República de Colombia aprobó una resolución de honores en 2004 en la que se le concede el orden mérito a la democracia por su contribución al desarrollo artístico y cultural de Antioquia y de Colombia. Asimismo, la gobernación de Antioquia emitió un decreto en 2004 en reconocimiento a su importante contribución al desarrollo cultural de Antioquia, destacando su labor como maestro, intérprete, arreglista, director, asesor y mentor de artistas. Todo esto ilustra la calidad, condiciones y resultados del producto musical del maestro León Cardona.

Tabla 5:

Características significativas para el análisis de “Bambuquísimo”

Generalidades	Bambuco escrito originalmente para un instrumento de viento y guitarra
Tipo de compás	6/8
Tempo	Negra con puntillo = ciento veinte (120)
Forma	A - B - A - C - A
Tonalidad	Sol menor – Sol mayor
Técnica de mano derecha	Articulaciones: <i>detaché</i> , <i>legato</i> , <i>staccato</i> . Cambios de cuerdas.
Técnica de mano izquierda	Cambios de posiciones, agilidad de los dedos, dobles cuerdas,

izquierda	vibrato, armónicos
-----------	--------------------

Figura 17:

“Bambuquísimo” Parte A – Fuente: elaboración propia

The musical score is written for a violin in 6/8 time, with a tempo of quarter note = 120. It consists of three staves of music. The first staff begins with a forte (*f*) dynamic and includes a vibrato marking (*v*) and a square box containing a square symbol. The second staff starts at measure 7, marked *mf*, and includes a first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2.'. The third staff starts at measure 13 and ends with a forte (*f*) dynamic and a square box containing a square symbol. The score includes various articulations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Este bambuco inicia con un compás acéfalo, y el patrón rítmico se repite cada cuatro compases. Se hace uso de los golpes de arco *detaché*, *legato* y *staccato*. Se utilizan cambios de posición del primer tipo y se propone un armónico natural en el compás once.

Figura 18:

“Bambuquísimo” Parte B – Fuente: elaboración propia

The musical score for "Bambuquísimo" Parte B consists of four staves of music. The first staff (measures 19-24) begins with a dynamic of *f*, followed by *p*, *f*, and *p*. The second staff (measures 25-30) starts with *f*, *p*, *f*, and then *p cresc.* leading to *f*. The third staff (measures 31-36) features a *dim.* marking followed by *p*. The fourth staff (measures 37-38) starts with *f*. The score includes various articulations such as accents and slurs, and specific fingering instructions (1, 2, 3, 4, 0). It also contains first and second endings and a repeat sign.

Esta parte B inicia en el compás veintiuno con un compás acéfalo, que se repite cada dos compases en la primera frase con *pianos* y *fortes* súbitos. Se hace uso de los cambios de posición de primer tipo.

Figura 19:

“Bambuquísimo” Parte A (octavada) – Fuente: elaboración propia

The musical score for "Bambuquísimo" Parte A (octavada) is presented in three systems of staves. The first system begins with a measure marked "2." and includes a dynamic marking "dim." followed by a dashed line and "f". The second system starts at measure 43 and includes a dynamic marking "mf". The third system starts at measure 49 and includes a dynamic marking "mf". The score features various musical notations including notes, rests, slurs, and fingerings.

Se puede evidenciar que a partir del compás cuarenta y uno inicia de nuevo la parte A, con la diferencia de que se toca en una octava más arriba con cambios de posición del segundo tiempo y por medio de cuerda al aire. En el compás cincuenta y cuatro el autor de este proyecto sugiere una apoyatura sobre el primer tiempo del compás.

Figura 20:*“Bambuquísimo” Parte C – Fuente: elaboración propia*

The musical score consists of four staves of music in a single system, all in treble clef and a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The first staff begins with a dynamic of *p* (piano) and features a series of eighth notes with a slur and a fingering of 2. The second staff starts at measure 60 and includes a dynamic of *p* and a fingering of 4. The third staff begins at measure 66, marked with a dynamic of *f* (forte), and contains complex fingering patterns (3, 1, 3, 2, 3, 2, 4, 1, 4, 3, 2) and a first ending bracket. The fourth staff starts at measure 72, marked with a dynamic of *mf* (mezzo-forte), and includes a fingering of 2, 1, 1, 3.

Esta es la parte más contrastante de la obra del maestro Cardona, tanto por su ritmo, como por sus dinámicas y por todas las alteraciones accidentales que maneja. Se utilizan cambios de posición del segundo tipo.

Figura 21:

“Bambuquísimo” Parte A (octavada por fragmentos) – Fuente: elaboración propia

The image displays a musical score for a violin solo, titled "Bambuquísimo" Parte A. The score is presented in six staves, each containing a line of music. The first staff begins with a dynamic marking of *p* (piano) and ends with *f* (forte). The second staff starts at measure 78 and includes a dynamic marking of *f*. The third staff starts at measure 84 and includes a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The fourth staff starts at measure 90 and includes a dynamic marking of *f*. The fifth staff starts at measure 95 and includes a dynamic marking of *f*. The sixth staff starts at measure 100 and includes a dynamic marking of *f*. The score features various musical notations, including slurs, accents, and fingering numbers (1, 2, 3, 4, 0) above the notes. There are also first and second endings indicated by bracketed lines above the staves.

Como se puede evidenciar, a partir del compás setenta y siete se repite la parte A con la diferencia que se octavan algunos fragmentos, como contraste a las repeticiones de esta parte en los compases anteriores. Se siguen utilizando los mismos tipos de cambios de posición. Cuando pasa a segunda casilla, el autor de este proyecto propone una coda que originalmente no está escrita, repitiendo y modificando las figuras de los compases ochenta y nueve y noventa,

coloca un compás de silencio para entrar a la frase final de este bambuco de manera mucho más épica.

4. Metodología

4.1. Montaje Individual de las Obras

El montaje pasa por varias etapas, comienza con el estudio individual por parte del violinista; inicia sin el instrumento, escuchando atentamente cada una de las obras seleccionadas mientras se observa la partitura para poder entender el estilo, la forma y de esa manera internalizar la música. Posteriormente, el violinista inicia el estudio con el instrumento, tocando las obras seleccionadas a un tiempo lento en el cual pueda interiorizar el mecanismo de la mano izquierda y derecha como la afinación, las arcadas, las dinámicas, los ritmos y para identificar los pasajes que requieren de más estudio por su complejidad técnica y/o interpretativa.

Se sugiere realizar un calentamiento previo con la escala y los arpeggios que corresponden a la obra seleccionada. Estos ejercicios pueden llevarse a cabo utilizando el patrón rítmico, el golpe de arco y la dinámica específica de dicha obra. Es preferible grabar audios y videos durante el estudio para luego escuchar y obtener una perspectiva externa.

Todo el montaje y estudio individual por parte del violinista está bajo la supervisión y con las sugerencias de la directora de este proyecto.

4.2. Ensamblar el violín solista con el piano y percusión

El proceso implica que el violinista se reúna con los demás músicos y la directora del proyecto para ensayar y ensamblar las obras seleccionadas. Antes del primer ensayo, se envían a los músicos acompañantes las obras seleccionadas junto con sus audios, sugerencias e ideas a través de los medios de comunicación.

Se recomienda que las obras se ejecuten inicialmente a un tempo lento, con el fin de asegurar que todos los músicos comprendan todos los elementos del texto como las figuras, dinámicas e intención de la obra seleccionada.

Se puede optar por realizar grabaciones de audio y video durante las sesiones de estudio, para luego escuchar y obtener una perspectiva externa por parte de todos los músicos y poder aportar con sugerencias y opiniones para lograr un recital de grado exitoso.

5. Recursos

Los recursos que se requieren para el desarrollo del presente proyecto de grado son:

- Material bibliográfico.
- Recursos tecnológicos (computador) y software (Word, editor de partituras para la elaboración de las adaptaciones).
- Plataformas digitales (Drive, YouTube)
- Músicos para la interpretación del repertorio: un pianista, un contrabajista y un percusionista.
- Recintos apropiados para los ensayos individuales y grupales.
- Recursos financieros para el transporte de músicos a los ensayos, para imprimir las partituras de las obras y honorarios.
- Tiempo para el estudio individual y grupal.

6. Conclusión

Después de hacer la investigación y la preparación del recital el autor del proyecto afirma que la música creada por compositores colombianos también puede ser apreciada y estudiada no sólo desde la perspectiva popular sino académica para que los violinistas en

formación profesional no se limiten solo a la música europea, que tradicionalmente ha sido reconocida por sus demandas técnicas y de interpretación para alcanzar los niveles avanzados. De hecho, la música colombiana ofrece una oportunidad única para desarrollar habilidades adicionales, como el manejo de arcadas no convencionales debido a los intrincados patrones rítmicos presentes en esta música. Además, esta música también exige destrezas específicas en la mano izquierda para abordar pasajes rápidos con cambios de posición frecuentes y el uso de dobles cuerdas, lo cual amplía el repertorio para el desarrollo técnico y expresivo de un violinista profesional.

Bibliografía

- Arboleda Rivas, L., Arias Cortés, D., Osorio López, O., (2020). *Adaptaciones de Música Tradicional Colombiana para el Formato de Violín, Guitarra y Canto*. Corporación Universitaria Adventista, Medellín, Colombia.
- Boned Marí, M. L., (2015). *Estudio interpretativo del repertorio de música española para violín: el caso de las Islas Baleares*. Universidad de Barcelona, España.
- Cáceres, S. (2017). *Recital de piezas de música colombiana adaptadas para violín como instrumento melódico principal*. Universidad Industrial de Santander, Colombia.
- Franco, M. (2020). *El violín Cumpasillo*. Universidad de Antioquia, Colombia.
- Gutiérrez, A. (2019). *Clasificación y análisis de los estudios para violín solo del S.XX: propuesta de sistematización de los parámetros técnicos*. Universidad Autónoma de Barcelona, España.
- Marulanda, O. (Ed.). (1984). *El folclor de Colombia: Práctica de la identidad cultural*. Bogotá, Colombia: Artestudio.

- Ministerio de Cultura de Colombia. (10 de marzo de 2023). *Luis Uribe Bueno, patriarca de la música colombiana*. <https://www.mincultura.gov.co/prensa/publicaciones/Paginas/centenariouribebueno.aspx>
- Molina, A. (2020). *El violín en la música de cámara latinoamericana del siglo XX y XXI*. Universidad Industrial de Santander, Colombia.
- Monterrosa Molina, C. A., (2018). *El manejo del arco en la música académica occidental y en la música tradicional andina colombiana a partir de obras de Bach, Paganini, Luis Uribe Bueno y Luis a. Calvo*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia.
- Quiroga Mendoza, W. E., (2009). *Adaptación de música colombiana a ensambles de violín*. Universidad Industrial de Santander, Colombia.
- Romero, D. (2018). *Enseñanza de golpes de arco básicos en el aprendizaje inicial de violín en niños de 7 a 10 años*. Universidad Industrial de Santander, Colombia.
- Sadie, S. y Tyrrell, J. (Eds.). (2001) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Oxford University Press.
- Soy colombiano. (8 de marzo de 2023). *Luis Uribe Bueno, el maestro «chévere»*. <http://www.soycolombiano.com/luis-uribe-bueno-el-maestro-chevere/>
- Stetsenko, V. K. (Ed.). (1982) *Metodología de la enseñanza de la ejecución del violín*. Ucrania Musical Kiev.
- Universidad EAFIT Repositorio Institucional. (6 de marzo de 2023). *Uribe Bueno, Luis*. <https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/22102>