





MÚSICAS DEL CARIBE COLOMBIANO

Investigación, prácticas, propuestas,
patrimonio y repertorio

Autores:

Juan Manuel Díaz Oñoro
Julio César Cassiani Miranda
Iván Andrés Rachath Retamozo
Alexandra Higueta Leal

2019



Ediciones
Corporación Universitaria

REFORMADA



@ Ediciones Corporación Universitaria Reformada

Todos los derechos reservados. No se permite la reproducción total o parcial de este libro incluido el diseño de la cubierta, ni su inclusión en sistemas informáticos, ni su transmisión o reproducción por cualquier mecanismo o medio sin permiso previo del sello editorial.

781.6. Díaz-Oñoro, Juan Manuel, Cassiani Miranda, Julio César, Rachath Retamozo, Iván Andrés & Higueta Leal, Alexandra, 2019.

AVLT Músicas del Caribe Colombiano. Díaz-Oñoro, Juan Manuel, Cassiani Miranda, Julio César, Rachath Retamozo, Iván Andrés & Higueta Leal, Alexandra. Barranquilla: Ediciones Corporación Universitaria Reformada, 2019.

148 p. 21.5 x 17.4 cm.

Incluye referencias bibliográficas.

ISBN: 978 - 56184 - 5 - 9

1. Análisis técnico e interpretativo de seis obras para piano del maestro Ángel María Camacho y Cano 2. Estructura rítmica de los tambores en la cumbia colombiano. 3. Creación de repertorio para cuarteto de saxofón a partir de cinco obras seleccionadas del maestro José Barros.

MÚSICAS DEL CARIBE

Autores:

©Juan Manuel Díaz Oñoro, ©Julio César Cassiani Miranda,
©Iván Andrés Rachath Retamozo, ©Alexandra Higueta Leal.

ISBN: 978 - 56184 - 5 - 9

Contacto

Dirección de Investigación e Innovación
Área de Publicaciones y difusión del conocimiento
Carrera 38 N° 74-179
Teléfono: (5) 322 61 00 exts: 536-537
Barranquilla
Distrito Especial, Industrial y Portuario
Atlántico-Colombia
www.unireformada.edu.co

Corrección de estilo, diagramación e impresión:

Xpress Estudio Gráfico y Digital

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra y su tratamiento o transmisión por cualquier medio o método sin autorización escrita de la Corporación Universitaria Reformada-CUR y sus autores.

Impreso y hecho en Colombia

Printed and made in Colombia

Contenido

Lista de tablas	4
Lista de figuras	5
Prólogo	11
Capítulo 1 Análisis técnico e interpretativo de seis obras para piano del maestro Ángel María Camacho y Cano	15
I. Conceptos interpretativos y técnicos en el piano en los periodos Barroco, Clásico y Romántico	16
Johan Sebastián Bach y el clavecín	17
Carl Czerny: el pianoforte en el clasicismo	19
Robert Schumann: el pianoforte en el Romanticismo musical	20
II. Descripción de los elementos técnicos e interpretativos que contienen los libros de estudios	21
Practical method for beginners on the Pianoforte (Carl Czerny op. 599)	21
Anna Magdalena Bach (tomo I).	21
Clavierstücke für die Jugend, op. 68	22
III. Análisis técnico	22
IV. Análisis interpretativo	32
Interpretación objetiva e interpretación subjetiva	37
V. Análisis de las obras	39
Obras para contrastar	40

Síntesis:	56
Obras intervenidas	57
Conclusiones	81
Referencias bibliográficas	82
Capítulo 2 Estructura rítmica de los tambores en la cumbia colombiana	85
Cumbia	87
Acercamiento al origen de la cumbia	90
Organología	92
Formatos de Pito Atravesao y Gaitas	92
Formato de Banda Pelayera	95
Formato de Música de acordeón	96
Grafías y convenciones	97
Indicaciones	97
Accesorios. Claves, maracas, guache, guacharaca y platillos	98
Bombo y/o tambora	98
Redoblante	98
Alegre, llamador y caja	98
Características rítmicas de la cumbia	98
Sección Base en los Formatos de Pito Atravesao y Gaitas	99
En la cumbia colombiana	99
Estructura sección base	101
Sección Improvisatoria	101
Estructura sección improvisatoria	103



Formas de iniciar la interpretación.	103
Conclusiones	107
Referencias bibliográficas	108
Webgrafía	109
Capítulo 3	111
Creación de repertorio para cuarteto de saxofón a partir de cinco obras seleccionadas del maestro José Barros	111
Recursos armónicos y de escritura utilizados	110
Recurso II. Extensiones y sustituciones en tónica	112
Recurso III. Dominante secundaria	114
Recurso IV. Segundo grado relacionado	114
Recurso V. Préstamos modales e intercambio modal	115
Conclusiones	146
Referencias bibliográficas	146



Lista de tablas

Tabla 1. Similitudes y diferencias entre la obra “Siempre adelante” de Camacho y cano y el Estudio no. 45 op. 599 de Carl Czerny.	42
Tabla 2. Similitudes y diferencias entre la obra “Estudio criollo no. 2” de Camacho y Cano y la pieza Kleine Studie del Album fur die Jugend op. 68. de R. Schumann.	44
Tabla 3. Similitudes y diferencias entre Bagatela de Camacho y Cano y “Sicilianisch” del Album fur die jungend op. 68. de R. Schumann.	46
Tabla 4. Similitudes y diferencias entre la obra Clementina, el Estudio no. 21 op. 599 de Carl Czerny y Polonesa en Fa Mayor de J.S. Bach.	48
Tabla 5. Similitudes y diferencias entre la obra Será Posible de Camacho y Cana y el Estudio no. 30 op. 599 de Carl Czerny.	50
Tabla 6. Similitudes y diferencias entre la obra Será Posible y el Estudio no. 26 y 27 op. 599 de Carl Czerny.	52
Tabla 7. Similitudes y diferencias entre la obra Siempre tuyo y el Estudio no. 43 op. 599.	53
Tabla 8. Similitudes y diferencias entre la obra Siempre tuyo y KRIEGLIED del Album fur die Jugend op. 68 de R. Schumann.	55
Tabla 9. Eje Pitos y Tambores.	86
Tabla 10. Eje vallenato.	86
Tabla 11. Formatos. Clasificación sugerida por el Ministerio de Cultura.	89
Tabla 12. Formatos e Instrumentos.	92



Lista de figuras

Figura 1. Mazeppa. Tomado de Estudios Trascendentales de Liszt.	27
Figura 2. Estudio Revolucionario Op. 10 nº12. Tomado de Estudios Op. 10 de Chopin.	27
Figura 3. Estudio no. 14. Tomado de Practical Method for beginners on the Pianoforte op. 599.	28
Figura 4. Curiose Geschichte. Tomada de Kinderscene op.15.	28
Figura 5. Agua de Panela. Tomada de Obra musical y repertorio académico para piano del compositor Ángel María Camacho y Cano (Torreglosa, 2014).	29
Figura 6. Manos de Fausto Zadra, uno de los estudiantes más destacados y reconocidos de Scaramuzza. (Mostrando la mano armada). Tomada de Facebook /Mincenzo Scaramuzza, el 19 de abril de 2016.	32
Figura 7. “Siempre adelante”. Tomada de Obra musical y repertorio académico para piano del compositor Ángel María Camacho y Cano (Torreglosa, 2014).	41
Figura 8. Estudio no. 45. Tomado de Practical Method for beginners on the Pianoforte op. 599.	41
Figura 9. Estudio Criollo no. 2. Tomada de Obra musical y repertorio académico para piano del Ángel María Camacho y Cano (Torreglosa, 2014).	43
Figura 10. Kleine Studie. Tomada de Album fur die Jugend op. 68.	43
Figura 11. Bagatela. Tomada de Obra musical y repertorio académico para piano del compositor Ángel María Camacho y Cano (Torreglosa, 2014).	45
Figura 12. Bagatela. Tomada de Obra musical y repertorio académico para piano del compositor Ángel María Camacho y Cano (Torreglosa, 2014).	45
Figura 13. Sicilianisch. Tomada de Album fur die Jugend op. 68.	46
Figura 14. Clementina. Tomada de Obra musical y repertorio académico para piano del compositor Ángel María Camacho y Cano (Torreglosa, 2014).	47
Figura 15. Polonesa Fa mayor. Tomada de Catalogo de Anna Magdalena Bach Tomo I.	47
Figura 16. Estudio no. 21. Tomado de Practical Method for beginners on the Pianoforte op. 599.	48
Figura 17. Será posible. Tomada de Obra musical y repertorio académico para piano del compositor Ángel María Camacho y Cano (Torreglosa, 2014).	49
Figura 18. Estudio no. 30. Tomado de Practical Method for beginners on the Pianoforte op. 599.	49
Figura 19. Será posible. Tomada de Obra musical y repertorio académico para piano del compositor Ángel María Camacho y Cano (Torreglosa, 2014).	51
Figura 20. Estudio no. 26. Tomado de Practical Method for beginners on the Pianoforte op. 599.	51
Figura 21. Pieza no. 21. Tomada de 22 Solos per il cembalo.	52
Figura 22. Siempre tuyo. Tomada de Obra musical y repertorio académico para piano del compositor Ángel María Camacho y Cano (Torreglosa, 2014).	53

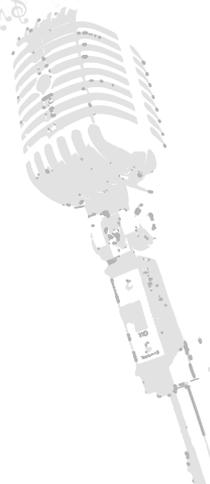


Figura 23. Estudio no. 43. Tomado de Practical Method for beginners on the Pianoforte op. 599.	53
Figura 24. Siempre tuyo. Tomada de Obra musical y repertorio académico para piano del compositor Ángel María Camacho y Cano (Torreglosa, 2014).	54
Figura 25. Kriegslied. Tomada de Album fur die Jugend op. 68.	54
Figura 26. Erndteliedchen. Tomada de Album fur die Jugend op. 68.	55
Figura 27. Fruhlinsegsang. Tomada de Album fur die Jugend op. 68.	55
Figura 28. Tambor alegre.	92
Figura 30. Tambora.	93
Figura 31. Maracas.	94
Figura 32. Guache.	94
Figura 33. Bombo.	95
Figura 34. Redoblante.	95
Figura 35. Platillos.	95
Figura 36. Caja.	96
Figura 37. Guacharaca.	96
Figura 38. Cencerro o Campana.	97
Figura 39. Rítmica de la clave.	99
Figura 40. Rítmica del tambor llamador.	99
Figura 41. Rítmica del guache y/o las maracas.	100
Figura 42. Rítmica del tambor alegre.	100
Figura 43. Rítmica de la tambora.	100
Figura 44. Guía de los instrumentos.	101
Figura 45. Llamador y tambora.	101
Figura 46. Solo de tambor alegre.	102
Figura 47. Improvisación tambor alegre y tambora.	102
Figura 48. Sección de improvisación.	103
Figura 49. Diferentes formas de inicios con el tambor llamador.	104
Figura 50. Solución de la disonancia de 2da menor. Tomado de Alchourron, R. Arreglo y composición de música popular (1991), p. 5	113
Figura 51. Melodía y fondo. tomado de Alchourron, R. Arreglo y composición de música popular (1991), p. 54	114
Figura 52. Relación II-V-I modificado y con secuencia. Tomado de Ríos, J. Taller de armonía (2014).	114
Figura 53. Dominantes secundarias. Tomado de Ríos, J. Taller de Armonía (2014).	115
Figura 54. II – 7 de dominante por extensión. Tomado de Herrera, E Teoría musical y Armonía vol. I (1990), pág. 87.	115
Figura 55. Modo Jónico y Eólico. Tomado de Ríos, J. Taller de Armonía (2014).	116

A decorative graphic featuring a treble clef, a musical staff with notes, and a large, stylized treble clef symbol in the background, all in a light gray color.

Prólogo

Como afirma Manzano (2009), “entre los que ejercen el oficio de músicos es cada vez mayor el número de los que, además de interpretar, enseñar o componer, también dedican algún tiempo a ampliar el contexto de saberes teóricos y a profundizar en el conocimiento de lo que a diario practican”. Es así como, a lo largo de los siglos, músicos del mundo han tomado de las fuentes de su propia cultura elementos para componer y arreglar. Uno de ellos es el eminentísimo Bela Bartók, conocido por su inmersión en el mundo de su propia cultura a través de la investigación etnomusical. De hecho, Bartók afirmó que “la música culta no popular esca ha sufrido siempre la influencia de la música popular” (pág. 68) al tiempo que dijo que “la profundización seria y consciente de la música campesina es obra de nuestro siglo” (pág. 69).

Y no solo de su siglo. Desde los inicios de la etnomusicología, el interés marcado de esta disciplina, de acuerdo con Morales (2003), es “entender la música como parte del ser humano, es un rasgo inherente a él” (párr. 9), para luego afirmar que “la etnomusicología implica combinar la etnología con la música y referirla a su función social, sin dejar de considerarla parte de la cultura humana” (párr. 11).

Estas cortas consideraciones remiten al hecho del marcado interés universal en explorar las músicas locales con diversos fines: entender su existencia y relación con su contexto social, analizar su conformación rítmico-armónico-melódica, tomar elementos melódicos y/o rítmicos para la composición y hacer propuestas sonoras novedosas con base en los sonidos autóctonos de músicas tradicionales. En nuestro contexto colombiano y caribeño, esas sonoridades rítmicas, armónicas y melódicas están actualmente siendo objeto de procesos investigativos, con los cuales se quiere resaltar la valía intrínseca

de estas manifestaciones musicales. Varios de esos procesos se recogen en este libro de investigación que el lector tiene hoy en sus manos, en los que podrá profundizar un poco en esas sonoridades ya mencionadas.

En este orden de ideas, hay que mencionar que uno de los ritmos más destacados del Caribe colombiano es sin duda la cumbia, entre otros ritmos, con un grupo significativo de representantes, intérpretes y compositores, de entre los cuales sobresale la figura del maestro José Barros, autor de numerosos temas, tanto en ritmo de cumbia como en otros géneros de esta región y del país. Trabajos como el de arreglos para cuarteto de saxofón de cinco temas de la autoría de José Barros (capítulo 3 de este libro) pretenden exaltar dicha calidad musical, tanto en quienes han creado los temas originales como en aquellos que los han retomado para “desempolvarlos” y volverlos a poner en circulación en el ámbito musical del Caribe con nuevas aproximaciones sonoras y propuestas que permiten la adopción de sonoridades e instrumentaciones actuales. Así mismo, el reconocimiento y apropiación de la estructura rítmica de la cumbia (capítulo 2 del libro) permite identificar la riqueza del patrón rítmico de un género ya reconocido en el mundo, pero que, a su vez, debido a tantas influencias foráneas y la fiebre actual por las fusiones, puede ir perdiendo su originalidad primigenia, por lo cual se hace necesario el aprendizaje del patrón rítmico originario, así como de los instrumentos que le permiten su ser musical.

Por otra parte, el legado musical del Caribe colombiano, amén de las consideraciones anteriores, ha empezado a ser abordado con mayor rigor a la vez que con pasión por parte de los investigadores musicales, esto en parte debido a las consideraciones de algunas de sus fiestas y tradiciones como Patrimonios Orales e Inmateriales de la Humanidad, caso Carnaval de Barranquilla y San Basilio de Palenque. Esto ha contribuido con la salvaguarda y estudio de ritmos, instrumentos, melodías, cantos y en general tradiciones cuyo conocimiento da mayor valor a los entes territoriales de donde provienen y permite la no extinción de estas manifestaciones culturales raizales. Así mismo, el legado de un compositor caribeño y padre de varios músicos, profesores de diversas universidades y academias o que son reconocidos en el ámbito internacional como parte de agrupaciones importantes, como el de Ángel María Camacho y Cano, cuyas obras para piano fueron rescatadas por Torreglosa (2014) en un primer trabajo y que posteriormente Rachath y Díaz retoman para hacer un análisis técnico e interpretativo (capítulo 1 de este libro) que permita culminar su realce y posterior divulgación como obra de enseñanza para quienes inician el estudio del piano.

Ambos casos, así como todos los trabajos incluidos, forman parte de este libro que podría constituirse en un homenaje a la vez que en un aporte para el conocimiento y divulgación de lo que somos como Caribe musical y de su ingente valor en las artes universales.

Juan Manuel Díaz Oñoro

Referencias bibliográficas

Bartok, B. Escritos sobre música popular. Quinta edición de 1997. México: Editorial Siglo XXI.

Morales, E. (2003). La etnomusicología, definición y objeto de estudio. Gaceta universitaria. Tomado de <http://www.gaceta.udg.mx/Hemeroteca/paginas/306/306-21.pdf>





Capítulo 1

Análisis técnico e interpretativo de seis obras para piano del maestro Ángel María Camacho y Cano

Mg. Juan Manuel Díaz Oñoro e Iván Andrés Rachath Retamozo

En este capítulo se determina la relevancia técnica e interpretativa de seis obras para piano de Camacho y Cano, a través de un análisis comparativo mediante parámetros establecidos¹, entre aquellas y una selección de obras para la enseñanza inicial del piano. Se desarrolló desde el análisis musicológico, con un enfoque cualitativo; utilizando herramientas del método descriptivo, el cual, de acuerdo con Acero (s.f.), se aplicó al trabajo abordando las obras del Maestro Ángel María Camacho y Cano estudiándolas desde una visión teórica, y a través del método descriptivo se observó y se describieron las características de las obras, se organizaron y analizaron los datos recopilados, se sometieron a comparación, se retomaron (Torreglosa 2014) similitudes y diferencias, que permitieron intervenir las obras del maestro Camacho y dotarlas de elementos técnicos faltantes y de los elementos interpretativos de los que carecían. Inicialmente se recopilaron las obras para piano del maestro Camacho y Cano que ya habían sido digitalizadas y luego se hizo una selección de seis de ellas para ser sometidas al análisis comparativo ya mencionado.

¹ Los cuales son: notación rítmica, estructuras acórdicas: su disposición y su naturaleza, relación rítmica y entre melodía y acompañamiento, signos del lenguaje musical y pianístico como: de articulación, de expresión y pedalización, arpeggios y escalas, ascendentes y descendentes, notas dobles, disueltas y simultáneas (terceras, sextas y octavas entre otras).

Como punto de referencia para el análisis, esta investigación trata temas como los aspectos técnicos e interpretativos de la música clásica en el piano, y lo que plantean las diferentes escuelas y maestros acerca del tema, referenciándolos como aspectos técnicos e interpretativos universales; estos comprenden los conocimientos básicos que se deben tener para realizar cualquiera de las dos actividades, tanto la técnica como la interpretativa.

Posteriormente, basados en la recopilación de información, se revisaron las seis obras seleccionadas del maestro Camacho y Cano, encontrándose que estas poseen gran riqueza musical. Estas obras se someten a análisis comparativo, teniendo en cuenta parámetros como la notación rítmica, estructuras acórdicas, relación rítmica y entre melodía y acompañamiento, signos del lenguaje musical y pianístico como los de articulación, de expresión y pedalización, arpeggios y escalas ascendentes y descendentes, notas dobles, disueltas y simultáneas (terceras, sextas y octavas, entre otras); lo cual llevó a concluir que estas obras del maestro Camacho poseen exigencias tanto técnicas como interpretativas parecidas a las de las obras de los grandes maestros clásicos citados, como Johann Sebastián Bach, Robert Schumann y Carl Czerny; pero en las obras de Camacho y Cano, no estaban claramente planteadas en el texto musical lo que hacía ambigua la manera en la que se podían concebir los elementos interpretativos y por ende los técnicos.

Estas razones impulsaron a hacer un trabajo de edición de estas seis obras a través de sugerencias interpretativas, colocando los símbolos e indicaciones que pueden ser oportunas para cada situación musical que se va presentando en la obra y por el contexto en que cada pasaje musical estaba situado, obteniendo así un nuevo producto: las mismas obras de Camacho y Cano, pero con un valor agregado y un fin musical claro en cuanto a la partitura, proveyendo también de manera clara los aspectos interpretativos y técnicos a trabajar en cada obra. Estas obras, analizadas y editadas, se pueden tomar perfectamente como material de estudio para quienes inician en el aprendizaje del piano.

I. Conceptos interpretativos y técnicos en el piano en los periodos Barroco, Clásico y Romántico

A través de los años la humanidad en todos los ámbitos ha experimentado cambios, y en el arte, en especial en el área de la Música. Durante siglos la música ha sido para la humanidad una forma de expresión, es decir un lenguaje y

como todo lenguaje con el tiempo también experimenta cambios, ahora bien, estos cambios obedecen a diferentes aspectos.

Un aspecto importante en el proceso de la transmisión del mensaje musical y que ha sido una de las razones por las cuales el lenguaje musical ha cambiado a través de la historia es el instrumento y las condiciones que este posea, lo cual es un aspecto fundamental porque, de acuerdo con la naturaleza del instrumento o las condiciones que este posea, se determinará la producción de sonido, afectando así el proceso interpretativo y por ende el técnico. Ejemplo de esto es el pianoforte, como es conocido actualmente. No siempre los compositores contaron con el piano con sus condiciones y características actuales, el instrumento ha sufrido muchos cambios con el pasar de los tiempos, lo que indujo también cambios en la manera de tocar el instrumento.

Johan Sebastián Bach y el clavecín

En el período Barroco el instrumento que se utilizaba era el *Clavecín*, este no poseía el sistema de martillos ni de pedalización que se posee actualmente, por lo tanto, la técnica que se utilizaba era muy distinta a la actual, como comenta Moreno hablando acerca de la manera en la que Couperin, Haendel y Schroeter concebían la digitación y cómo evolucionó esa percepción con el pasar del tiempo.

En un principio se utilizaban sólo los dedos del segundo al quinto, e incluso se numeraba como primer dedo a nuestro actual segundo. De la misma manera, se procuraba utilizar lo menos posible el 5° dedo. Posteriormente J.S. Bach revoluciona la técnica de su tiempo, usando los dedos primero y quinto sin ningún temor...”(Moreno, 2009, párr. 12 y 13).

Y se puede agregar a esto que incluso en esta época los compositores se preocupaban por el aspecto técnico y realizaron guías de estudio de los instrumentos, de los cuales Couperin era el más renombrado y conocido por la labor en este aspecto puesto que en la guía de estudio que el mismo diseñó para la interpretación del clavecín se mostraba riguroso haciendo hincapié aspectos técnicos con la que parecía tener cierta obsesión del cual se puede resaltar los plasmados en su libro *El arte de tocar el clavecín*:

Se debe poner cualquier cosa más o menos alta bajo los pies de las personas jóvenes, [variando su altura] a medida que vayan creciendo, a fin de

que sus pies no estén en el aire y puedan sostener el cuerpo en un justo equilibrio.

La distancia a la que una persona formada [adulta] debe estar del teclado es de unas nueve pulgadas, a medir desde la cintura, y será proporcionalmente menor para Personas jóvenes.” (...) Aparte de los agréments² habituales, como los tremblements³, pincés⁴, ports de voix⁵, etc. siempre he hecho a mis alumnos hacer pequeñas evoluciones de los dedos, ya sean pasajes o *baterías*⁶ variadas, comenzando por las más simples y sobre los tonos más naturales, para llevarlos gradualmente hasta los más delicados y transportados (Couperin, 1716, pág. 13-14).

Los términos explicados en las notas al pie dan luz acerca de la concepción del instrumento y cómo este era abordado dada las condiciones y características del mismo, de los cuales el término *Baterías* es el más importante puesto que habla acerca de lo que hoy se conoce como arpeggios, y devela el contraste en cómo se concebía este recurso musical en aquella época y como es concebido en nuestra época puesto que ahora se cuenta con un sistema de acción de martillos y de pedalización, lo que da una gama más amplia de ideas y recursos musicales y todo lo que implicaba en aquella época como en esta, el abordaje técnico e interpretativo de estos recursos dada las condiciones y características del instrumento.

Acerca del mayor exponente de la música barroca, Juan Sebastián Bach, comenta González (2002):

En el *necrologium*⁷ de Bach, C. Ph. E. Bach y Agricola escriben que Bach llevó a la plenitud de su fuerza la polifonía, expresó en su música los secretos de la armonía e introdujo ingeniosos inventos propios y ajenos en la composición musical (pág. 2).

2 Podría traducirse como ‘temblor’. Tanto por su escritura como por su ejecución, equivaldría al trino.

3 Podría traducirse como ‘pellizcado’. Tanto por su escritura como por su ejecución, equivaldría a un mordente inferior, ornamento utilizado ampliamente en toda Europa durante el periodo barroco y posteriormente. El ornamento debía ejecutarse siempre sobre el tiempo.

4 Consiste en una especie de apoyatura, que se ejecuta acentuando y alargando ligeramente la nota disonante. Couperin añade muy frecuentemente un pincé a la nota principal.

5 Consiste en una especie de apoyatura, que se ejecuta acentuando y alargando ligeramente la nota disonante. Couperin añade muy frecuentemente un pincé a la nota principal.

6 En el original, «bateries». En la nomenclatura de la época, una batería es un arpeggio prolongado, en el que las notas no se van dejando tenidas —como sucede en el arpeggio propiamente dicho— sino que, al ejecutar cada nota, la inmediatamente anterior deja de sonar. En la música francesa para tecla, era habitual arpeggiar los acordes de forma continua, pasando de uno a otro de esta forma. El término aparece recogido en el Diccionario de música de Rousseau.

7 Hans Joachim Schulze, Johann Sebastian Bach Leben und Werk in Dokumenten, Kassel, Bärenreiter, 1985, pág. 193.

Se concluye entonces que la música para teclado de la época barroca, en la cual fue escrito el catálogo de piezas de Ana Magdalena Bach, posee las dificultades técnicas e interpretativas de la época barroca recopiladas por J. S. Bach para su esposa.

Carl Czerny: el pianoforte en el clasicismo

El otro aspecto que interviene en la transmisión del mensaje y que afecta directamente el proceso interpretativo y técnico es la época, o bien el estilo musical de la época. No siempre fue el mismo instrumento y no siempre se interpretó el mismo tipo de música. A través de la historia, la música ha ido evolucionando en todos sus aspectos, ya sea en el estilo o formas o cualquier otro componente musical, pero, en especial, el aspecto estilístico es el que afecta de manera más directa el proceso interpretativo puesto que los tipos de toques cambiaban de acuerdo con el carácter y características de la pieza y este a su vez cambiaba con la época. Por ejemplo, la música de Mozart poseía características diferentes a las de J.S. Bach, y las de J. S. Bach a las de Beethoven; de lo anterior Moreno (2009) comenta algunas particularidades de la música del periodo clásico:

La Escuela Inglesa, fundada por Clementi, se caracteriza por un toque más pesado, más brillante y potente. De ella son herederos Beethoven, Dussek, Field y Cramer. Hagamos un pequeño esquema para comprender mejor las diferencias:

- Mozart: Habla de la naturalidad en la interpretación. Postura dinámica pero no exagerada. Un legato, en sus propias palabras, “que fluía como aceite”. Un ritmo impecable, sin omitir notas.
- Clementi: Aunque influido por Mozart, se separa bastante de las ideas del instrumento del siglo XVIII. Profesor de Kalkbrenner, su toque es mucho más profundo, menos refinado, de alguna forma podríamos decir “más avanzado” (párr. 17,18 y 19).

Y añade Poleo (2006):

El término clásico con lleva una idea de perfección, de rigor y excelencia. En el surgimiento del clasicismo tuvo relevante importancia el estilo “galante” que desde el punto de vista musical aportó grandes significados, como el estilo melódico fluido y el movimiento lento (...) Mientras la fuerza motriz del barroco fue la secuencia armónica, la del clásico es la frase periódica. El

estilo clásico se caracteriza por un perfecto equilibrio entre forma y contenido musical (párr. 32 y 33).

A este periodo pertenece el compositor Carl Czerny, del cual hay mucha más información acerca de su actividad pedagógica que de su actividad compositiva. De sus guías de estudios, en especial el op. 599, se extrajeron los datos necesarios para esta investigación, puesto que estos recopilan los fundamentos para ejecutar el pianoforte con el bien llamado estilo galante de la música.

Robert Schumann: el pianoforte en el Romanticismo musical

El periodo romántico tuvo muchos exponentes, por lo que existen muchas variantes en cuanto a lo interpretativo, no tanto en lo técnico porque los gestos musicales utilizados por los compositores eran muy parecidos, por lo que para conocer este estilo musical es necesario indagar acerca de algunos de ellos. Es el caso del compositor Schubert, quien fue uno de los que inició en la Escuela Vienesa este estilo, de la cual Guzmán (2005), citando a Gordon (1996) comenta acerca de este compositor y su estilo musical:

Schubert fue un maestro en escribir obras al estilo canción. Sus piezas eran melodiosas y fáciles de recordar, pero su estilo de escritura no era tan estructurado como el de Beethoven. En sus obras Schubert reflejaba su estilo personal de lirismo. Así mismo con frecuencia desarrollaba ideas musicales e introducía temas melódicos realizando variaciones, armonías o modulaciones a otra tonalidad (pág. 25).

Y citando a Winter (2012), dice que

Con respecto a la técnica del compositor Schubert, sus obras musicales son consideradas de moderada dificultad, sin embargo, algunas de sus piezas contienen pasajes que requieren cierto nivel de virtuosismo. Sus pasajes de acordes exigen difíciles saltos y son consistentes en textura (pág. 25).

Otro representante importante del estilo musical romántico es el compositor Robert Schumann, caracterizado por su estilo “pianístico” del que Clara Schumann comenta que este instrumento no era suficiente para contener sus ideas musicales, dice Legler, 2008, citando a Stern (2006), y agrega que “sería mejor que compusiera para la orquesta; su imaginación no encuentra espacio

suficiente en el piano (...) Sus obras son de espíritu orquestal (...) ;Si lograra persuadirlo!” (pág. 6).

Tales elementos poseen la música de Schubert y Schumann, como el lirismo, la introducción al pianismo con un sonido mucho más amplio y las estructuras armónicas más complejas, y el uso del pedal como factor fundamental; en especial en la música de Schumann están contenidas en el *Album fur die Jugend*, compuesto por él.

II. Descripción de los elementos técnicos e interpretativos que contienen los libros de estudios

Practical method for beginners on the Pianoforte (Carl Czerny op. 599)

Este libro es la compilación de varios estudios compuestos por Czerny para el fortalecimiento de la técnica; son estudios que van desde los más sencillos a niveles un poco más altos técnicamente. Posee 100 estudios, y en ellos están plasmadas dificultades muy propias del periodo clásico, y en el final algunas pertenecientes al periodo romántico. Entre estas encontramos: Arpeggios, escalas, bajo *alberti*, intervalos disueltos descendentes y ascendentes, balance entre el acompañamiento y la melodía, introducción a la pedalización, además de la gran variedad de signos de articulación, expresión y matices que propone para cada estudio. Cabe resaltar que el uso de este método es la preparación que se da en algunas escuelas pianísticas para iniciar estudios un poco más avanzados, todos estos ya muy propios del periodo romántico, tanto por el estilo compositivo como por algunos otros factores; incluso en algunos centros de enseñanza continúan el ciclo de los estudios de Carl siguiendo con el libro de estudios op. 299 y op. 740.

Anna Magdalena Bach (tomo I)

Este libro es la compilación de obras del compositor Johann Sebastián Bach que compuso para su segunda esposa Anna Magdalena, a quién lo dio en el año 1772. Se destaca en esta obra su aparente simplicidad formal, que constituye una ventaja puesto que es una gran introducción para entender los trata-

dos formales más avanzados. Esta compilación posee recursos técnicos como las escalas y el trabajo de acordes, ya sea en bloque o disueltos, junto con sus inversiones. Además, ayuda a entender el equilibrio que se debe tener entre las voces, puesto que son obras mayormente polifónicas; del mismo modo la ausencia de indicaciones de articulación, expresión y matices obliga al intérprete a indagar acerca del tipo de toque necesario para cada obra y lograr la independencia y balance necesario para resaltar o no las voces.

Clavierstücke für die Jugend, op. 68

Es una compilación de pequeñas obras compuestas por Robert Schumann para niños y principiantes, que introducen la sonoridad romántica. En ellas el uso del pedal toma un papel fundamental, además de las melodías inmersas en estructuras acórdicas y acompañamientos más elaborados; también se destaca que la armonía es más compleja, probando algunas nuevas sonoridades para la época, y que a partir de la pieza n°19 empiezan a tener mayor complejidad. Las notas dobles y melodías más complejas toman un lugar relevante en cada una de las piezas.

III. Análisis técnico

En principio, lo que debe aprenderse en el aspecto técnico es la manera correcta de utilizar nuestro cuerpo con respecto a la actividad que vayamos a realizar, en este caso nuestra habilidad frente al instrumento del piano, y con respecto a esto Lara (2014) afirma:

La posición correcta en el piano incluye la forma adecuada de sentarse ante el instrumento y todo lo concerniente a cómo manejar las partes implicadas del aparato físico-motor en su totalidad, encaminando a la producción del sonido como fin esencial en la interpretación de las obras escritas por los compositores de los diferentes estilos musicales (pág. 30).

Es así como de tan elemental principio técnico, se desprenden los demás aspectos de la técnica. Acerca de esta, Perdigón (2008) dice que “el desarrollo técnico se define como un conjunto de herramientas que consisten en la exploración por parte del intérprete que tiene como finalidad el conocimiento de su instrumento, la digitación, la afinación, la calidad del sonido” (pág. 5). Teniendo en cuenta lo anteriormente planteado, es necesario resaltar que el desarrollo técnico juega un papel importante en el desarrollo artístico, puesto

que mediante esta el intérprete puede desplegar las ideas musicales concebidas dentro de sí, quitando cualquier barrera que le impida expresarse. Lo opuesto a lo antes dicho se evidencia en los intérpretes en formación, ya sea estudiantes o cualquier otro tipo de principiante en el área musical, quienes buscan interpretar lo mejor que pueden, pero el desarrollo técnico les impide alcanzar el resultado deseado. De esto hablan Fallon y Dingel (2016) diciendo:

“Solid technique is an essential, yet oft-maligned ingredient for a creative artist (...) for some, to concentrate on matters of technique is to reduce the artist to the status of artisan. While others have suggested that it is misguided to have pretensions to do more than provide art as a utility” (La técnica es un elemento esencial, aunque un ingrediente que puede ser un componente desestimado por el artista creativo – pág. 9).

Para algunos, concentrarse en asuntos de técnica es reducir al artista al estado de artesano, otros sugieren que es equivocado tener la pretención de proveer más que el arte como una utilidad, y complementando la idea anterior, se entiende que la técnica es un aspecto fundamental, pero Fallon y Dingel (2016) aclaran que, si bien es algo esencial artísticamente hablando, pero no lo es todo, porque cuando se entiende que la técnica y el virtuosismo lo es todo, se puede caer en el riesgo de descuidar otros aspectos musicales importantes.

Acerca de la importancia de la técnica en el contexto de la preparación para la ejecución de una obra, Lara (2014) plantea que

en la ejecución del piano se pueden observar muchos aspectos de la motricidad que entran en juego, tales como: reflejos, precisión, fuerza, resistencia, velocidad, coordinación y relajación. Al momento de estudiar las obras, muchas veces se omite el hecho de entrenar estos aspectos de la motricidad. Los atletas viven para esto, al igual que los bailarines de ballet u otro género, lo mismo debe ser para cualquier intérprete de un instrumento (pág. 109).

Y continuando con la idea anterior aconseja que

debemos realizar una rutina como si fuese “pan de cada día” ejercicios tales como: arpeggios, saltos, dobles notas (segundas, terceras, cuartas, quintas, sextas, octavas, etc.) pues esta miscelánea de diseños se encuentra a lo largo de la literatura pianística y son de vital importancia para la ejecución de las obras; y así tener una ejecución asertiva hablando técnica e interpretativamente (Lara, 2014, pág. 109).

Todos estos rudimentos y mecanismos apuntan hacia una realidad insoslayable: los aspectos técnicos son la base para realizar procesos cada vez más eficaces a través de la reflexión y el mejoramiento de la técnica, puesto que, a través de la experiencia, se encuentran nuevas y mejores maneras de realizar este proceso. De ahí las diferentes escuelas técnicas o las diferentes maneras en las que algunas escuelas musicales han abordado este tema.

Como ha sido planteado anteriormente, se entiende que hay un proceso lógico para llegar al resultado deseado, que es tener buena técnica para lograr entonces una buena interpretación. Pero Chang plantea que es necesario ver el proceso también de manera contraria diciendo que

muchos estudiantes emplean el 100% de su tiempo aprendiendo nuevas obras y, debido a la larga duración de este proceso, no les queda tiempo para aprender el arte de hacer música. Este estado lamentable es el mayor obstáculo para adquirir la técnica puesto que hacer música es necesario para un desarrollo técnico (Chang, 2008, pág. 32).

Y aplicado específicamente al piano, Chang dice que la “técnica es la habilidad de ejecutar millones de pasajes pianísticos diversos; por tanto, no es una destreza, sino un agregado de muchas habilidades” (pág.10).

Por lo general, al escuchar el término “habilidades”, la mente se dirige rápidamente hacia el desarrollo físico de las habilidades, pero en su estudio Chang plantea algo diferente diciendo que:

Estas habilidades son adquiridas en dos fases:

1. Descubrir cómo se mueve tu cuerpo, tus brazos, tus dedos, etc.
2. Acondicionar esos músculos antes comprendidos para desarrollar un trabajo ejecución fácil y contralada, y esta segunda fase tiene que ver más con el control, que con el desarrollo físico de fuerza o resistencia atlética (Chang, 2008, pág. 10).

Se puede afirmar que no existen tipos de técnicas, por ejemplo, técnica rusa o técnica alemana, sino la técnica abordada desde diferentes autores, y este fenómeno se debe a que una persona de origen alemán pudo haber sido ensayado por un docente ruso o norteamericano, y de esta manera se mezclan las diferentes vertientes. A esto, Narejos (1998) aporta que

un método tiene suficiente poder como para aglutinar a su alrededor un gran número de seguidores, dando lugar a lo que ha dado en llamarse una “escuela”. Por escuela entendemos una “comunidad pianística” cuyos miembros comparten ciertos usos, procedimientos o simplemente una determinada actitud hacia la ejecución pianística. Estos aspectos se reúnen en torno a un “núcleo central” y representan las verdaderas señas de identidad de una escuela. Como tal núcleo central puede ser considerada la “imagen estética” en el método de E. Neuhaus, el “peso del brazo” en el de L. Deppe, la “silla baja” como paradigma de la pedagogía de E. Del Pueyo”, la “tracción braquial” como fundamento de la ejecución para B. Ott, etc.

Los seguidores de una escuela determinada asumen su modelo característico, cuyos supuestos no pueden rechazar o negar. Al menos durante el período de aprendizaje se encuentran estrechamente ligados a él, aunque posteriormente cada epígono desarrolle su propia vía personal. Existe, por otra parte, una marcada rivalidad entre las distintas escuelas de una misma época, en pugna por el reconocimiento universal, aunque sus diferencias suelen centrarse en problemas que no guardan relación alguna con la realidad objetiva. Es frecuente que una escuela se asocie a un determinado maestro y a la tradición pedagógica que éste inaugura, como también a la actividad generada en algún centro de enseñanza que se haya constituido en foco de atención durante algún tiempo. Así podemos hablar de la Escuela (o mejor Escuelas) de Liszt, de Leschetizky, o en nuestro país de la Escuela de Cubiles o la de Frank Marshall (pág. 5).

Luego de entender cómo funciona el cuerpo técnicamente con relación a la actividad pianística y entender que la manera en la que se desarrolla, que no es a través de una escuela radicada en un lugar específico o conocimientos ya previamente establecidos e inmutables sino a través de principios básicos de la técnica pianística que se pueden aplicar a cualquier aprendiz o interprete famoso tales como, según Bernal:

- Naturalidad y coordinación de los movimientos (por ejemplo, lo ya mencionado acerca de la motricidad).
- Concepto de Relajación.
- Elementos de la técnica pianística: en esta sección se trabajan aspectos como, caracteres de una sola nota (tocar una nota con diferentes dedos, diferente intención), el trino (tocar dos notas reiteradas veces), la escala, el arpeggio, las notas dobles, los acordes (simultaneidad de los sonidos y su

igualdad sonora), Movimientos de la mano a larga distancia (los saltos), la polifonía.

- Principios de digitación: esta es una táctica se trata de colocar los dedos adecuados en las notas que lo requieran, para tener el máximo de seguridad y equilibrio, sean cuales sean los movimientos de conjunto exigidos por el diseño general.
- Distintas formas de toque o ataque: en esta área se tratan los diferentes tipos de articulaciones como: El ligado (*el legato*), el picado (*Stacatto y stacatto leggero*), el Semiligado (*non legato*), el apoyando (*portato*), el destacado fortísimo (*martellato*), el ligerísimo (*leggerissimo*)
- Introducción a la pedalización: aprender el uso de los 3 pedales del piano
 - El pedal izquierdo, celeste o sordina, disminuye la intensidad del sonido puesto que traslada lateralmente todos los martillos (macillos) y hace que estos percutan una sola cuerda a las notas que procede. Se utiliza en los p o pp. En los pianos verticales el mecanismo es diferentes, los martillos (macillos) se aproximan a la cuerda perpendicularmente.
 - El pedal armónico es el central, y se utiliza para mantener la duración de uno o más sonidos sin mezclarse con los que a continuación vayan produciéndose.
 - El pedal derecho o *sustain* es el pedal encargado de levantar los apagadores del piano, haciendo así que las cuerdas continúen vibrando, incluso después se levanten los dedos de las teclas (siempre y cuando el pedal este presionado).
- Principios de memorización: en esta área se busca introducir los conocimientos y la aplicación de los diferentes tipos de memoria: analítica, visual, auditiva, muscular, nominal, rítmica, emotiva y sensorial – táctica y olfativa – (Bernal, 2009, págs. 1-9).

Pero, a través de toda la historia de la música, los compositores se han ingeniado la manera de fortalecer la técnica de acuerdo con las necesidades que se van presentando, a través de los estudios y también de obras.

Los estudios fueron piezas musicales creadas con fines técnicos pero que fueron combinados con los aspectos musicales e interpretativos más ricos, convir-

tiéndola así en algo más que solo ejercicios para el fortalecimiento muscular o técnico.

Uno de los compositores más metódicos en este proceso, fue el compositor Carl Czerny, quien componía para sus estudiantes, como se evidencia en su op. 599 y op. 299; Bach también componía para sus estudiantes y para su segunda esposa, Ana Magdalena. Un compositor relevante y poco valorado en esta área es Bela Bartok, quien compuso lo que él llama “Mikrokosmos”, que es un “curso de piano” donde plantea que cada persona puede aprender los elementos técnicos y musicales más complejos, todo partiendo desde elementos muy sencillos que se van complejizando periódicamente a través de los estudios posteriores, y cabe resaltar que es con música no tonal tradicional.

Dos de los compositores más importantes en este aspecto son Chopin y Liszt, quienes combinaron y dieron un nivel más alto a los estudios, Chopin con sus dos op. 10 y 25, y Liszt con el ciclo de estudios trascendentales. Cabe resaltar que cada estudio aborda un aspecto específico de la técnica. Ejemplos:

- Estudios Trascendentales Liszt, no. 4 (Mazeppa). Esta es una muestra del fortalecimiento de la técnica a través de los estudios en este caso para las octavas (ver figura 1).



Figura 1. Mazeppa. Tomado de Estudios Trascendentales de Liszt.

- Chopin estudios Op. 10 no. 12. Este es un ejemplo de estudio para fortalecimiento de la técnica, en especial para la mano izquierda (ver figura 2).



Figura 2. Estudio Revolucionario Op. 10 n°12. Tomado de Estudios Op. 10 de Chopin.

- Estudio no. 14 Op.59. Este estudio es una muestra de lo anteriormente mencionado, en este caso para la mano izquierda encontramos el bajo Alberti y para la mano derecha triadas con diferentes tipos de articulación y conducción de las voces (interpretación-técnica) (ver figura 3).



Figura 3. Estudio no. 14. Tomado de Practical Method for beginners on the Pianoforte op. 599.

- Robert Schumann Op 15. Kinderscene “Curiose Geschichte”. En estas obras se fortalece la técnica a través de las notas dobles y la conducción de las voces (interpretación-técnica) (ver figura 4).



Figura 4. Curiose Geschichte. Tomada de Kinderscene op.15.

- Ángel María Camacho y Cano. Agua de Panela. Esta obra ofrece recursos técnicos para el fortalecimiento de la técnica, en este caso en el uso de los arpeggios del acorde disminuido o si bien llamado acorde simétrico y también acordes en su estado fundamental (ver figura 5).



Figura 5. Agua de Panela. Tomada de Obra musical y repertorio académico para piano del compositor Ángel María Camacho y Cano (Torreglosa, 2014).

Estos principios se pueden comparar con lo que plantea Chang en su libro, específicamente con lo que él llama

- Procedimientos básicos para estudiar piano (capítulo II).
- Temas selectos de la práctica con el piano (capítulo III).

Donde trata temas como el ataque del acorde, aprendizaje, memorización y ejecución mental, digitación, pedal de resonancia (pedal de derecho o sustain), la sordina (capítulo II) y el golpe básico, tono-una vs muchas notas, legato y staccato, trinos y trémolos, tocar rápido (escalas, arpeggios y escalas cromáticas). De este mismo tema Narejos (1998), hablando acerca del método, plantea que

podemos definir la idea de método como un conjunto de procedimientos orientados a tratar los problemas de la ejecución pianística. La finalidad principal de un método es su aplicación a la enseñanza, proponiendo normas estables de actuación que aportan soluciones cuya eficacia ha sido convalidada por algún pianista (pág. 3).

De lo anterior se puede concluir que lo importante son los procedimientos como resultado de normas estables formadas a través de la experiencia y la validación de los pianistas.

“Para ser efectivo, un método debería contemplar todas las demandas con que pudiera encontrarse el pianista durante la ejecución de cualquier obra. Pero, en realidad, solo se consideran determinados ‘casos típicos’, que resumen el tremendo número de acciones posibles.” (Narejos, 1998, pág. 3). Generalmente estos son extraídos a partir de las características de la escritura musical y de los problemas de su adaptación a las condiciones mecánicas del instrumento. Y sigue diciendo Narejos que

Entre las distintas clasificaciones propuestas destacamos la de E. Neuhaus, que viene a recoger los supuestos tenidos en cuenta por la mayoría: - Cinco dedos (de dos a cinco notas sin cambio de posición). - Escalas (paso del pulgar). - Arpeggios (acordes desplegados). - Notas dobles (de la segunda a la décima), Acordes (tres o más notas a la vez), Saltos, Polifonía (...) Otras clasificaciones se han realizado desde perspectivas menos amplias, orientándose a parcelas más específicas de la ejecución pianística. Es el caso de R. M. Breithaupt, que se ciñe a un conjunto de elementos determinado (los tipos de ataque) y realiza su ordenación respecto a una propiedad concreta (la utilización del peso). Lejos aún de tratarse de una clasificación sistemática, posee no obstante un mayor alcance que la de Neuhaus, puesto que establece relaciones más sutiles entre sus elementos que la de éste:

A Acción del peso propiamente dicho:

- I. Caída del peso total del brazo elevando la mano (*martellato*).
- II. Caída del peso del brazo desde la superficie del teclado (*non legato*).
- III. Desplazamiento lateral del peso por rotación (*non legato*).
- IV. Desplazamiento lateral del peso por movimiento elíptico del antebrazo (*legato*).
- V. Retención natural del peso (*staccato*).
- VI. Lanzamiento directo del peso con rebote natural (*con bravura*).
- VII. Apoyo de una carga ligera sobre los dedos firmes (*jeu perlé*).
- VIII. Toque ligero con carga mínima sobre la tecla (*Leggiero-leggieramente-leggierissimo*).

B Acción del peso con ligera elevación de los dedos:

1. Con caída del peso del brazo (*martellato-non legato*).
2. Con caída del peso de la mano (*non legato*).
3. Con caída del peso propio de los dedos (*non legato, con bravura, leggiero*).
4. Impulsión de estos tres pesos (*staccato*).

Estas clasificaciones sirven de base para la elaboración de los sistemas de estudio propios de cada método. En el pasado estos se constituían meras recopilaciones de fórmulas que eran transmitidas por tradición y respondían a planteamientos a menudo dogmáticos. Tenían la pretensión de constituir sistemas absolutos e incorregibles, y las acciones que proponían se hallaban tan férreamente preconcebidas que se presentaban como único medio para obtener la perfección en la ejecución pianística. Algunos de estos métodos se mantienen, aun hoy, cierta influencia sobre grupos de estudiantes ingenuos que se dejan enredar por “acciones fetiche” y presupuestos oscurantistas, invocados en nombre de algún gran maestro, por lo común ya desaparecido. Si son denominados “métodos”, sólo pueden serlo en el sentido más denigrante del término (Narejos, 1998, págs. 3-5).

Entre algunas de esas fórmulas transmitidas por tradición se encuentra la del maestro Vincenzo Scaramuzza (pianista y docente argentino), quien afirma que hay una conexión entre la producción del sonido y la mano armada⁸.

Daniel Goldstein, estudiante formado por Fausto Zadra, prestigioso pianista argentino, a su vez estudiante de Scaramuzza, cuenta que Fausto, su maestro, hacía mucho énfasis en que uno de los aspectos técnicos a los que más se le debería colocar atención eran los diferentes tipos de toques, como son:

- Dedos.
- Palma.
- Antebrazo.
- Brazo.
- Rotación.
- Traslación.

Pero como decía una de sus estudiantes en el documental *La obra del Maestro* “el destino de la técnica es la interpretación” y “Necesitas la técnica para lograr la interpretación” (Fundación el sonido y el tiempo internacional, s.f.).

Cada aspecto técnico estaba ligado a la interpretación pues, de acuerdo con lo que se quería interpretar, había una manera de resolverlo, y en esto consistía su concepción de la técnica, que es utilizar y entender cada estructura física y muscular y cómo estas estaban aplicadas a la técnica pianística para así ser utilizadas para la interpretación.

⁸ Refiriéndose a la manera a la posición ideal de la mano, y cómo interactúan los músculos, en este caso los flexores y extensores, y cómo funcionan estos de acuerdo con cada pasaje.



Figura 6. Manos de Fausto Zadra, uno de los estudiantes más destacados y reconocidos de Scaramuzza. (Mostrando la mano armada). Tomada de Facebook/Vincenzo Scaramuzza, el 19 de abril de 2016.

IV. Análisis interpretativo

La música es catalogada un arte, junto con la danza y la poesía, entre otras, y el arte se entiende como cualquier actividad con fines estéticos y comunicativos, ya sea emociones, ideas o si bien una visión del mundo. A partir de la afirmación anterior, se puede plantear que la música, por ser un arte, es una actividad con cualidad subjetiva, por el hecho de ser estética y comunicativa, pues ambos términos obedecen a una actividad personal, ya sea la estética como un trabajo de la percepción de lo que puede ser estético para un ente y para la otra persona no, y la comunicación como un hecho de transmisión de información único y personal.

Es así como, de acuerdo con Latham (2008), que “debido a la ambigüedad inherente a la notación musical, un ejecutante debe tomar decisiones importantes respecto al significado y la realización de aspectos de una obra que el compositor no puede señalar con toda precisión” (pág. 708). Con base en esto, se puede concluir que el arte o el oficio de interpretar consiste en descifrar lo que el compositor quiso plasmar de manera escrita en la partitura, dándole un resultado puramente sonoro luego de haberse enfrentado a un proceso analítico de cada uno de los símbolos vistos en la partitura, el éxito de una interpretación consiste en que tanto se logra entender o entrar en la mente del compositor de tal manera que se pueda reproducir de manera exacta lo que el autor concebía como el resultado sonoro final.

Cuando se interpreta una obra, quien interpreta se puede encontrar con aspectos relevantes como la elección del tempo, la dinámica y el fraseo, y estos aspectos son decididos por el intérprete a medida que se estudia o se tiene en cuenta otro factor importante como es el estilo, pues se entiende que la obra musical según su época histórica tiene una manera singular de abordarse.

Se encuentran también aspectos que generan una buena o mala interpretación, pues facilitan al intérprete la manera de plasmar la idea musical, y estos son la elección de la digitación o el uso de algunas articulaciones, entre otras. Al respecto, Lara (2014) dice:

En las obras compuestas para piano se encuentran una serie de aspectos que, combinados con la técnica, conforman la interpretación de las obras. Entre ellos se pueden mencionar: las articulaciones, tipos de toque, digitaciones, calidad de sonido, el canto en el piano, el timbre, la dinámica, el empleo de los pedales, la interpretación de los adornos, el fraseo, entre otros, que el propio compositor en algunos casos sugiere en la partitura, mientras que en otras ocasiones queda a la elección —desde el punto de vista interpretativo— del pianista recurriendo este, claro está, a una previa investigación. Es en ese momento cuando el pianista tendrá que iniciar una labor de exploración e indagar dichos parámetros, lo cual conllevará a una profunda comprensión y a la vez a una mejor interpretación del instrumento (pág. 43).

Esta serie de aspectos que junto con la técnica forman la interpretación, nacen del análisis musical donde claramente estos se pueden identificar y que Robles (s.f.) los plantea y los categoriza de esta manera:

Si la música se construye a través de establecer relaciones entre los distintos elementos musicales, el análisis musical ha de perseguir los siguientes objetivos básicos:

1. Reconocer con precisión los diferentes elementos de la obra: forma, melodía, ritmo, textura, armonía, timbre, dinámica, etc.
2. Estudiar qué relaciones se establecen dentro de cada uno de los elementos y también entre ellos.
3. Extraer conclusiones sobre el porqué y la lógica de esas relaciones, porqué lo dispuso así todo el compositor, qué pretendía (...) En definitiva, un buen análisis debe completar esos tres objetivos, pero dirigirse especialmente hacia el último (pág. 2).

Si se apunta mucho más a la cualidad comunicativa de la música se puede deducir que, así como “la comunicación toma lugar en tres categorías de sujetos principales: los seres humanos (lenguaje), organismos vivos (biosemiótica) y los dispositivos de comunicación habilitados (cibernéticos)” (Lonngi, s.f., pág.2), en cuanto a lo que este trabajo de análisis musical concierne, la música

como un medio para comunicarnos a través de un lenguaje es la base para comenzar este análisis.

Y como lenguaje la música, como otras artes, consta de un sistema de comunicación estructurado y ciertos principios combinatorios formales, como lo dice De La Iglesia (2014, pág. 8). Dicho sistema de comunicación estructurado está planteado a través de conceptos universales de este lenguaje, como lo plantea Herrera (1990), conceptos que están enmarcados en:

- Terminología: vertical y horizontal.
- El compás: líneas divisorias, doble barra, tiempos y parte del compás, quebrado de compás, compases simples y compuestos, partes del compás, calderón, compases en silencio, compás incompleto.
- Ligadura y puntillo: la ligadura, puntillo, doble puntillo, normas de escritura.
- Alteraciones: Finalidad de los signos, en armonía.
- Tresillos.
- Sincopa y contratiempo: sincopa y contratiempo.
- Signos de repetición: doble barras con dos puntos, casillas con 1° y 2°, el signo, Da capo (abreviado D.C.).
- Repeticiones de notas abreviadas.
- Tonalidad: clases de tonos, grados tonales, grados modales, el modelo base.
- Intervalos: intervalos, clasificación de intervalos, tabla de relaciones de intervalos, inversión de intervalos, intervalos simples y compuestos, fórmulas para medir los intervalos.
- Signos de expresión: dinámicos y articulaciones.

Lian (2013), hablando de la relación que hacía Vincenzo Scaramuzza entre la producción del sonido dice que:

The interviewees emphasized the connection that Scaramuzza always made between tone production and the anatomy of the hand. As their testimonies and musical examples show, not every passage was approached the same way. The Maestro provided very specific tools to help solve techni-

cal problems while constantly reinforcing the idea that the main goal was to make music with the appropriate sound that the composer intended. On his conception of achieving the proper sound for every specific musical goal, an octave is not simply an octave. Its sound is determined by the musical context, and this will determine the physical approach and muscle group involved in its execution (Los entrevistadores hicieron énfasis en la conexión que Scaramuzza siempre hizo entre la producción del sonido y la anatomía de la mano. Como sus testimonios y ejemplos musicales muestran que no todos los pasajes se abordan de la misma manera. El maestro proveyó herramientas muy específicas para ayudar a solucionar problemas técnicos mientras que constantemente reforzaba la idea de que el principal objetivo de hacer música con el sonido apropiado destinado por el compositor. En su concepción de alcanzar el sonido auténtico de cada objetivo musical, una octava no es una simple octava. Ese sonido es determinado por el contexto musical, y este determina la forma de abordarlo físicamente y el grupo de músculos involucrados en su ejecución) (pág. 4).

Más adelante, una de sus estudiantes habla acerca de su experiencia con el maestro algo concerniente a cómo su manera de tocar (la técnica) está relacionada con la producción sonido (interpretación):

I believe the piece that made the biggest impact throughout my years of study with him, was Beethoven's Op. 111. He asked to play the leaps on the opening with both hands, to guarantee a full sound and avoid unnecessary tension of the biceps, which leads to a harsh sound. Nowadays you cannot do that in auditions or competitions, but back then we would not refuse to do what he asked us to do. And what he said made perfect sense and helped us achieve the type of sound required, so... why would we refuse? (Yo creo que la pieza que tuvo más impacto a través de mis años de estudio con él fue la sonata Op. 111 de Beethoven. El pidió tocar los saltos de la introducción con ambas manos, para garantizar un sonido redondo o pleno y evitando una tensión innecesaria los bíceps, lo que llevara a un sonido más áspero. Actualmente no puedes hacer esto en una audición o competencia, pero en aquel entonces no podríamos desechar lo que él nos pedía hacer. Lo que él decía tenía perfecto sentido y nos ayudaba a alcanzar el tipo de sonido requerido, entonces, ¿por qué desecharlo?) (Lian, 2013, pág. 5).

Otro testimonio relevante en el tema fue el trabajo realizado con uno de sus estudiantes en la Fantasía de Mendelssohn op 28:

Another example of the importance of the proper physical approach to obtain the sound that the composer required (as Scaramuzza always said) is found in both the opening and the *agitato* sections of the first movement of Mendelssohn's Fantasy, Op. 28. For the opening measures, the ascending arpeggios were to be played with almost non-active fingers, carrying the weight of the arm from one finger to the next with a slight action of the fingers and a flat dorsal hand. Essentially this means that the knuckles will not be showing (Otro ejemplo de la importancia de abordar adecuadamente la parte física para obtener el sonido requerido por el compositor -Como Scaramuzza siempre dijo- se encuentra en la introducción y en la sección del *agitato* del primer movimiento de la Fantasía de Mendelssohn Op. 28. Para los primeros compases, de los arpeggios ascendentes deben ser tocados con los dedos casi inactivos, dejando caer el peso del brazo de un dedo al siguiente, con un leve movimiento del dedo y la parte dorsal de la mano. Esencialmente esto significa que no se mostraran los nudillos)⁹ (Lian, 2013, pág. 6).

Interpretar en sí es el hecho mismo de atribuir o dar un significado a un contenido material a través de la comprensión del contenido y así poder traducirlo. Zuik y Vázquez (2010) citan de Foldes (1958) “que el intérprete recoge las ideas del compositor y las traduce en sonido con la ayuda de sus ágiles manos” (pág. 4), y continúan citándolo para decir que

Földes sostiene que en el trabajo del intérprete musical consciente pueden distinguirse tres fases que se inician con la primera lectura de una nueva obra y finalizan en el escenario. Así en la primera él re-crea las ideas del compositor en su propiamente, luego las reproduce en su instrumento y finalmente las ejecuta para un auditorio (pág. 4).

Pero, con base en el concepto antes establecido, se infiere que derivan de estos dos ramas, puesto que hablando de interpretación, una parte de los grandes intérpretes difieren en su concepción de dicho término, puesto que objetan que la interpretación consiste en la completa fidelidad al contenido material, apuntando a reproducir o traducir lo que el compositor o artista quiso plasmar en su obra; esta es la interpretación que podría definirse como **objetiva** y sus adeptos, **intérpretes objetivos**; diferente de los intérpretes que sugieren el proceso interpretativo como un hecho que separa la obra del compositor, dándole a la obra un valor absoluto en sí misma y, por tanto, es la obra misma quien muestra su carácter y su forma de ser interpretada y es el intérprete

9 No se mencionará aquí el *agitato* (nota del investigador).

quien capta ese carácter y se lo imprime, independientemente de lo que haya querido decir el compositor en su momento; esta es la interpretación que podría definirse como **subjetiva** y sus adeptos, **intérpretes subjetivos**.

Interpretación objetiva e interpretación subjetiva.

Acerca de cómo conciben proceso interpretativo los grandes intérpretes del piano en la música clásica citan Zuik y Vázquez (2010) a Horowitz (1984), que entra en la corriente de **interpretación objetiva**:

El intérprete tiene el *deber sagrado* de transmitir intacto el pensamiento del compositor cuya obra interpreta. (...) la vanidad de los intérpretes cobraba mucha más importancia que el objetivo de la interpretación fiel... En mi opinión, esto resulta muy pernicioso para el arte (...) Se atiene a cada indicación del autor con respecto al fraseo y la dinámica, interpreta cada nota de modo exacto y significativo, en pasajes complejos o densos, emplea digitaciones que, más que facilitar el texto, le otorgan claridad y limpieza y se rehúsa a descuidar las notas secundarias. Cuando encuentra disparidades entre diferentes ediciones, consulta manuscritos y otros medios especializados en un esfuerzo por anular el capricho personal (mientras que) cuando surgen ambigüedades en la notación, intenta colegir una interpretación sistemática: en Mozart y Beethoven, siempre comienza los trinos sobre la nota más alta; en Chopin, siempre ejecuta las notas de adorno dentro del tiempo. No concibe la experimentación con diferentes tempos, dinámicas, sonoridades y otros elementos interpretativos (págs. 4-5).

Y más adelante citando a otro pianista, Zuik y Vázquez (2010), traen a colación a Cecilia Scalis, quien habla de Bruno Gelber, estudiante de Scaramuzza, alabando su proceso interpretativo, diciendo que “se destaca por el refinamiento de sus interpretaciones, siempre respetuosas y fieles a la partitura y por el rigor de sus interpretaciones” (pág. 5).

En contra posición a esta teoría el famoso pianista canadiense Glenn Gould – de quien se puede decir que es un intérprete **subjetivo**, reconocido por sus interpretaciones bachianas – establece que el proceso interpretativo debe ser concebido desde otra perspectiva, de lo cual Zuik y Vázquez (2010) citan lo siguiente:

Para Glenn Gould - 1932-1982 - [...] las obras si bien poseen una existencia autónoma son terreno de intervención directa por parte del intérprete el

cual no se contenta con la mera adecuación a su carácter sentimental o a la ejecución respetuosa de lo escrito en pos de la “correcta” *performance* de la misma, sino que opera sobre ella modificándola e interviniéndola directamente para brindar una perspectiva nueva. En esa actitud irrespetuosa para con la obra original se fija una posición intelectual/estética precisa. La obra, si bien creada por alguien, no tiene forzosamente una relación de dependencia o de aprobación para con el creador. Esta condición de autonomía de la obra implica la anulación del autor y su no pertenencia liberando al intérprete para hacer algo novedoso y propio con ese material. Desde esta concepción gouldiana la obra no es necesariamente clausurada por el compositor, sino que puede ser completada o complementada por el intérprete asumiendo éste un rol activo (pág. 6).

Y continúan los autores citando a Glenn Gould acerca de este rol activo del intérprete, cuando dice que

estamos llegando a un punto, toda la sensibilidad cultural está llegando a un punto en el que las antiguas nociones estratificadas de compositor, intérprete y espectador se están diluyendo. (...) el intérprete como compositor, como oyente, se convierte en un ilustrador, en un iluminador medieval, alguien al servicio de un fin más importante que uno mismo. ¿Qué se torció en la música, qué se torció de hecho en el siglo XVIII, cuando el compositor, el intérprete y el público se escindieron para acabar aislados? Me gustaría volver a verlos en una especie de relación cósmica (pág. 6).

Luego Zuik y Vázquez (2010) hablan sobre Martha Argerich – intérprete subjetiva¹⁰ -, famosa pianista argentina, comentando, de quien dicen que

renunciará al purismo estilístico apoyada en una depurada técnica, sustento de su absoluto dominio instrumental. Habiendo estudiado con Scaramuzza -quien poseyera una metodología de enseñanza rígida y dogmática, encontrará en sus estudios de perfeccionamiento con Gulda, vuelo interpretativo e identidad como artista.

Continúan estos autores refiriéndose a la pianista y a su piano diciendo que “tiene una intensidad física y emocional arrolladora” (pág. 7), y comentan que ella

declarará que no tiene un método determinado para preparar sus obras, sino que se zambulle en ellas con un impulso no muy racional y que se debe

¹⁰ Según las consideraciones ya realizadas.

estar abierto y alerta a cómo se presentan y no a la idea que se tiene de ellas.

Haciendo un comentario sobre la ejecución de un pianista, Martha Argerich expresaría: “*toca muy bien, pero en sus conciertos pasa solamente lo que es posible*”. Esta descripción subjetiva puede comprenderse sólo desde su paradigma interpretativo, dado que para ella únicamente puede suceder algo especial en el escenario cuando pasa lo imposible, cuando dejándose hechizar por sonoridades impensadas renace en cada interpretación, como artista (Zuik y Vázquez, 2010, pág. 7).

Después de toda esta exposición, para efectos del análisis y de la intervención, en el orden interpretativo, de las obras de Camacho, se utilizarán los argumentos de los intérpretes subjetivos, con el fin de poder ubicar los signos convencionales de interpretación.

V. Análisis de las obras

El maestro Ángel María Camacho y Cano fue un compositor influenciado por la música académica, pero también por la música popular, así que en general sus obras contienen en esencia el flujo de estas dos vertientes.

Estas obras brindan una gran riqueza musical y folclórica, y algunas de ellas son danzas populares colombianas con pinceladas de la música académica. Por su manera de escribir y la armonía que utilizaba se puede conocer, de entre la gama amplia de la música académica, qué música prefería: una música más bien tonal, con un recorrido tonal no tan amplio, más bien popular, con una riqueza rítmica característica de un compositor del caribe.

La obra del maestro Ángel María Camacho, por la notación rítmica y la disposición acórdica y la gama de dobles notas e intervalos sueltos de algunos fragmentos de sus piezas, proveen una riqueza musical técnica; pero ya que sus partituras carecen de los signos básicos de interpretación, no brindan la riqueza interpretativa que estas podrían dar. Es por tal razón que, en el análisis, se dispondrá de la adición de los elementos interpretativos de los que carecen las obras, tanto en relación con los signos (la parte universal) como en relación con los dos planteamientos acerca de la interpretación de obras (**interpretación subjetiva**)

Estas obras, aparte de su intrínseco beneficio musical, aportan también beneficios en cuanto a la aplicación de los principios básicos técnicos para abordar

estas obras. Desarrollando estos principios podemos alcanzar los mismos beneficios de desarrollo técnico que con algunas de las obras de compositores tradicionales de la música, en este caso, Bach, Schumann y Czerny.

Los parámetros que se utilizaran para la comparación de obras son:

- Notación Rítmica.
- Estructuras acórdicas: su disposición¹¹ y su naturaleza¹².
- Relación rítmica y entre melodía y acompañamiento.
- Signos del lenguaje musical y pianístico como: de articulación, de expresión y pedalización.
- Arpeggios y escalas, ascendentes y descendentes.
- Notas dobles, disueltas y simultáneas (terceras, sextas, octavas, entre otras).

Obras para contrastar

A continuación, se hará la contratación de seis obras de Camacho y Cano con unas obras seleccionadas de los compositores Carl Czerny, Robert Schumann y Johann Sebastián Bach.

1. Siempre adelante – Estudio Czerny no. 45

Siempre Adelante. Es un pasodoble, 2/4, una forma bipartita. En este fragmento en particular se destaca (ver figura 7) un motivo melódico al unísono que si bien de acuerdo con lo que se quiera se puede hacer con diferentes tipos de toques según como se quiera (muñeca o antebrazo).

Luego muestra un bajo en octava y un acorde, lo que sugiere un salto para mayor facilidad y comodidad es sugerido trabajar ese pasaje con el antebrazo y la melodía es trabajada toque de dedo descansando en las notas más largas (negras) con toque de brazo para sensación de final del motivo y mejor sonido, respirando para iniciar la frase después de los silencios como se muestra en el segundo sistema de la figura.

¹¹ Referido a las inversiones en las que se puede encontrar.

¹² Equivale a la manera en la que es ejecutado el acorde: quebrado, disuelto o en bloque.

¡SIEMPRE ADELANTE!

Paso - Doble

Ángel María Camacho y cano

Figura 7. “Siempre adelante”. Tomada de Obra musical y repertorio académico para piano del compositor Ángel María Camacho y Cano (Torreglosa, 2014).

Estudio no. 45 (ver figura 8). Es un ejercicio corto en compás de 2/4, cuya dificultad técnica es que los acordes que están en la mano izquierda como están en estacato se realicen con el antebrazo y la melodía de la mano izquierda se haga con toque de dedo, pero en el caso de las notas largas como la nota Re con figura blanca que se encuentran en el 2, 4, 10 y 12 compás se toque en con el brazo, para dar un sonido más redondo y con sensación de descanso y mejor sonido.

Figura 8. Estudio no. 45. Tomado de Practical Method for beginners on the Pianoforte op. 599

Tabla 1. Similitudes y diferencias entre la obra “Siempre adelante” de Camacho y cano y el Estudio no. 45 op. 599 de Carl Czerny.

SIMILITUDES	DIFERENCIAS
- Los acordes de la mano izquierda poseen inversiones similares. - La notación rítmica es similar.	- El ritmo de Siempre adelante en comparación con el ritmo del Ejercicio de Czerny op. 599 está desplazado.

Síntesis:

Aunque en la descripción de la obra Siempre adelante se hace una sugerencia de cómo se pueden tocar los pasajes, dichas articulaciones no están escritas, lo que crea una ambigüedad en la interpretación y no se puede interpretar o expresar lo que el compositor quiso plantear en su composición.

2. Estudio Criollo no. 2, de Camacho y Cano - “Kleine Studie” del Album fur die Jugend op 68. de Schumann

Estudio criollo. Obra en 6/8, es una obra muy rítmica, trabaja las triadas y sus inversiones algunas con la séptima y si la quinta, de diferentes maneras (ver figura 9).

En este estudio es sugerida para su interpretación y desarrollo técnico el toque de dedo ‘*non legato*’ (teniendo los extensores de la mano activos cuando los dedos no tocan, provocando el sonido ‘*non legato*’ y como el compositor no especificó este toque, si se quiere se puede trabajar ‘*legato*’ también para el estudio).

Y la mano izquierda trabaja musicalmente la parte rítmica y técnicamente el toque de antebrazo para las octavas y en el caso de la negra es sugerida muñeca que sale para toque de antebrazo en la siguiente octava, o ante brazo en ambas.

Allegro

Piano



Pno

Figura 9. Estudio Criollo no. 2. Tomada de Obra musical y repertorio académico para piano del Ángel María Camacho y Cano (Torreglosa, 2014).

Kleine Studie (ver figura 10). Es una pieza en 6/8 trabaja las triadas ascendentes y descendentes con sus inversiones, algunas sin la quinta y con su séptima. Sugiere técnicamente trabajarla legato y para el estudio, si se quiere, “non legato” con ambas manos, solo tiene triadas escrita en corcheas.

Leise und sehr égal zu spielen.



Ped. Ped. Ped. Ped.

Ped. Ped. Ped. Ped.

Figura 10. Kleine Studie. Tomada de Album für die Jugend op. 68.

Tabla 2. Similitudes y diferencias entre la obra “Estudio criollo no. 2” de Camacho y Cano y la pieza Kleine Studie del Album fur die Jugend op. 68. de R. Schumann.

SIMILITUDES	DIFERENCIAS
<p>Claramente las dos obras apuntan hacia la ejecución de los acordes desplegados en sus inversiones, expresando ideas musicales compás a compás.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - El ritmo es parecido, pero es más homogéneo en la pieza de Schumann puesto que no da lugar a silencios, en cambio la obra de Camacho trabaja más a fondo la parte rítmica incorporando la sincopa en la mano izquierda. - El ritmo es repartido en ambas manos: 3 corcheas para la mano derecha y 3 corcheas para la mano izquierda. - En cuanto a riqueza musical la obra de Schumann posee ligaduras, reguladores de dinámicas e indicaciones de pedal lo que hace que su planteamiento interpretativo sea mucho más claro; mientras que la de Camacho y Cano no.

Síntesis:

La riqueza musical de la pieza de Camacho fuese mucho más prominente si tuviese más indicaciones musicales, es decir, definir las articulaciones y dinámicas, lo que daría un carácter definido a ambas líneas musicales, tanto la mano derecha como a la mano izquierda.

3. Bagatela: Danza en 6/8, de Camacho y Cano - “Sicilianisch”, del Album fur die Jugend op. 68, de Schumann

Bagatela (ver figura 11). Esta obra posee dos tipos de dificultad, pues sugiere acordes que apuntan a que se ejecuten con toque de muñeca o antebrazo según se quiera, y una melodía expresiva con toque de dedo sugerida con toque de dedo ‘legato’. En este punto se ha visto que en las obras anteriores se trabaja con diferente tipo de toque en cada mano. Pero en esta obra también se trabajan los mismos tipos de toque para ambas manos en las partes melódicas, y en los fragmentos donde se presentan acordes en la mano izquierda por la forma que está escrita, sugiere que sea ‘non legato’ (toque de brazo). Ver figura 12.



Figura 11. Bagatela. Tomada de Obra musical y repertorio académico para piano del compositor Ángel María Camacho y Cano (Torreglosa, 2014).



Figura 12. Bagatela. Tomada de Obra musical y repertorio académico para piano del compositor Ángel María Camacho y Cano (Torreglosa, 2014).

Sicilianisch (ver figura 13). Sugiere lo mismo que se ha planteado hasta el momento: ambas manos con diferentes tipos de toques, la mano derecha con toque de dedo y las notas dobles con muñeca o antebrazo. Pero en este caso también se presenta pequeñas secciones donde se tocan con los mismos toques como es el caso de los tres últimos compases de los dos sistemas que aparecen en la figura 7. Combinación entre toque de brazo y toque de dedo, pero predomina para ambas manos el toque de brazo y musicalmente propone una misma idea melódico-rítmica, lo que propone una misma idea técnica y música, o una idea técnica que se traduce de manera interpretativa en la música como un mismo sentir musical, una cohesión entre la técnica y la música.



Figura 13. Sicilianisch. Tomada de Album fur die Jugend op. 68.

Tabla 3. Similitudes y diferencias entre Bagatela de Camacho y Cano y “Sicilianisch” del Album fur die Jugend op. 68. de R. Schumann.

SIMILITUDES	DIFERENCIAS
<ul style="list-style-type: none"> - Ambas obras tiene dos partes: una melódica y una armónica. - En el caso de la parte armónica sugiere una misma manera de articular en este caso con el brazo y non legato. - Las melodías sugieren toques (articulaciones) parecidas en algunos casos. - Ambas obras son buenas para enseñar ligado de a dos. 	<ul style="list-style-type: none"> - Tiene muchas más indicaciones musicales la pieza de Schumann. - Sugiere otro tipo de toques (articulaciones) la pieza de Schumann.

Síntesis:

Aunque las obras tienen caracteres similares en cuanto a las articulaciones y algunas concepciones melódicas, la obra de Schumann se nota más rica musicalmente gracias a que esta posee más indicaciones y relata más al detalle lo que el compositor quiere expresar, más que las simples notas escritas.

4. Clementina, de Camacho y Cano – Polonesa y Estudio no. 21 de Carl Czerny

Clementina. Es un pasillo (música tradicional colombiana) escrita en $\frac{3}{4}$. Está formada por tres partes con sus repeticiones, y en todas las partes presentan la misma dificultad técnica y se sobre entiende que la misma actividad interpretativa, que son los acordes planteados como arpeggios ascendentes y des-

cedentes con inversiones, dobles notas en especial las melodías en tercera y melodías homofónicas (ver figura 14).



Figura 14. Clementina. Tomada de Obra musical y repertorio académico para piano del compositor Ángel María Camacho y Cano (Torreglosa, 2014).

Polonesa. Esta obra posee una forma bipartita, y es citada para mostrar la manera en la que eran repartidos los acordes de la mano izquierda por arpeggio, en el caso de estos dos compases que muestran en sí la esencia de la obra que tiene una riqueza grandísima en adornos y contrapunto (ver figura 15).



Figura 15. Polonesa Fa mayor. Tomada de Catalogo de Anna Magdalena Bach Tomo I.

Estudio no 21. Es un estudio que consta de dos partes, en el que se plantea la misma dificultad, en este caso las melodías en terceras y algunos finales de frases homofónicas (ver figura 16).



Figura 16. Estudio no. 21. Tomado de Practical Method for beginners on the Pianoforte op. 599.

Tabla 4. Similitudes y diferencias entre la obra Clementina, el Estudio no. 21 op. 599 de Carl Czerny y Polonesa en Fa Mayor de J.S. Bach.

SIMILITUDES	DIFERENCIAS
<ul style="list-style-type: none"> - Las obras que se compararon poseen dificultades parecidas a la de Ángel María en el caso de la forma de trabajar los bajos y las melodías. - En el caso de la pieza de Bach, el bajo es colocado de manera pensada en cuanto al contrapunto, y aunque no se asegura que Camacho y Cano haya pensado en esto en el pasaje de arpeggios ascendentes y descendentes, él plantea las ideas melódicas en sentido contrario (principio de básico del contrapunto). 	<ul style="list-style-type: none"> - En la obra de Czerny se plantean melodías en terceras, estas poseen articulaciones que dan un sentido diferente a la melodía, mientras que en la de Camacho y Cano no.

Síntesis:

La obra de Camacho por su escritura posee mucha riqueza musical en especial melódica, pero no posee ideas claras en su interpretación por la falta de indicaciones musicales.

5. Será Posible, de Camacho y Cano – Estudio no. 30 de Czerny

Será posible. Es un vals de concierto, una de las piezas más extensas descubiertas para piano solo del maestro Camacho y Cano. Presenta varias dificultades a lo largo de toda la partitura, de las cuales las más relevantes son las estructuras acórdicas acompañadas por los bajos (como se muestra en la figura 10) y más adelante se trabajan los acordes, pero ya no como bloques sino como arpeggios, al lado de grados conjuntos. Por el tempo de la obra resulta complejo

el interpretar estos acordes si no se entiende el concepto de la rotación de la mano y la relajación. Uno de los ejemplos más tradicionales para explicar la rotación de la mano es la Sonata No. 8 Op. 3 “La Patética” (en este caso, para la mano izquierda). En lo que respecta a esta obra de Camacho y Cano, la mano con la dificultad más prominente es la mano derecha, mientras el bajo dibuja las notas relevantes de la armonía (ver figura 17).



Figura 17. Será posible. Tomada de Obra musical y repertorio académico para piano del compositor Ángel María Camacho y Cano (Torreglosa, 2014).

Estudio no. 30 de Czerny. Estudio que consta de dos partes: la primera parte tiene un acorde en bloque quebrado que se repite de manera sucesiva, con melodías en la mano derecha; y la segunda parte trabaja este tipo de bajo donde la dificultad es mantener la mano izquierda ligada con lo sugerido técnicamente que es la rotación, sin descuidar la melodía de la mano derecha con sus diferentes articulaciones (ver figura 18).



Figura 18. Estudio no. 30. Tomado de Practical Method for beginners on the Pianoforte op. 599.

Tabla 5. Similitudes y diferencias entre la obra Será Posible de Camacho y Cano y el Estudio no. 30 op. 599 de Carl Czerny.

SIMILITUDES	DIFERENCIAS
-Ambas obras trabajan la rotación.	- La obra de Camacho y Cano trabaja la mano derecha y la de Czerny la mano izquierda.
-Ambos dibujan la armonía con la otra mano.	- Esta más especificada la intención de la mano izquierda en cuanto a la articulación en Czerny. - La intención melódica de la mano que no hace los acordes esta especificada en cuanto a la intención por medio de las articulaciones en Czerny.

Síntesis:

Aunque está muy clara la dificultad técnica a tratar en ambas obras, no está clara en cuanto al aspecto interpretativo la obra de Camacho y Cano por carencias de articulaciones; además, no se entiende el carácter melódico de la mano izquierda, pues no está especificada por medio de los signos musicales.

6. Será posible, de Camacho y Cano – Estudio no 26 y No. 27 (Catálogo, Czerny op. 599 y Anna Magdalena Bach) – segunda parte del análisis anterior -.

Será posible. Es la misma obra anterior, en este caso se resaltaré otra dificultad de esta misma obra: las terceras descendentes tanto en la mano derecha como en la izquierda, y las escalas ascendentes que dibujan los acordes con arpeggios descendentes. Para esto, claramente es necesario un buen manejo del toque dedo, cuidando el movimiento excesivo de la muñeca que caracteriza a los pasajes de arpeggios (ver figura 19).



Figura 19. Será posible. Tomada de Obra musical y repertorio académico para piano del compositor Ángel María Camacho y Cano (Torreglosa, 2014).

Estudio no. 26. Este breve fragmento del estudio de Czerny plantea una dificultad clara y son las escalas ascendentes, pero es de resaltar cómo la intención melódica y el final de la frase son planteados a través de las articulaciones dando un sentido a la frase, aunque sea solo una escala ascendente (ver figura 20).



Figura 20. Estudio no. 26. Tomado de Practical Method for beginners on the Pianoforte op. 599.

Ana Magdalena Bach, No. 27 (22 Solos per il cembalo). Se ha traído a contrastar este otro fragmento que evidentemente carece de articulaciones que den sentido musical e interpretativo a este fragmento, pero es necesario resaltar el contexto de estas piezas y de su estilo.

Aparentemente podría ser un argumento para decir que no son tan importantes las articulaciones o demás expresiones musicales a la hora de definir la melodía o la intención musical del fragmento. Estas obras son escritas para clavicémbalo, instrumento este de cuerda pulsada tal como la guitarra o el arpa, pero no se tocaba de manera directa como los intérpretes de arpa o guitarra, sino por medio de un mecanismo, lo que limitaba la expresividad; es decir, no tenía la capacidad de hacer matices con variar la intensidad de la pulsación de

la tecla, por lo tanto, escribir indicaciones de expresión estaba fuera de contexto para este instrumento. La riqueza de piezas musicales para este instrumento apuntaba más al contrapunto que a otro aspecto, y es por eso que eran escritas de esta manera (ver figura 21).



Figura 21. Pieza no. 21. Tomada de 22 Solos per il cembalo.

Tabla 6. Similitudes y diferencias entre la obra *Será Posible* y el Estudio no. 26 y 27 op. 599 de Carl Czerny.

SIMILITUDES	DIFERENCIAS
Las obras trabajan las escalas ascendentes y descendentes.	<p>- Hay mucha más musicalidad y claridad en cuanto a la intención de las obras en Czerny que en las obras de Camacho y Cano (tanto en la mano derecha como en la mano izquierda).</p> <p>- Las escalas en Bach, tal como en el ejemplo de la Figura 14, eran adornados por contrapunto.</p>

Síntesis:

Son necesarias las indicaciones en las frases melódicas, aunque sean simples escalas, puesto que dan la intención necesaria y requerida para el intérprete, de modo que así conservará la esencia misma de la obra y la del compositor.

7. Siempre tuyo, de Camacho y Cano – Estudio no. 43 de Czerny

Siempre tuyo. Es un pasillo que presenta varias dificultades y texturas en general a través de su música, pero cuya dificultad más notable son las dobles notas, aunque también hay arpeggios. Las terceras y las sextas en la primera parte de la obra ofrecen una sonoridad muy rica, pero también exigen una preparación técnica para ser ejecutadas. Aunque a través del análisis de esta obra se pudo ver que, quizás por errores del primer editor, las dos primeras ideas melódicas tienen la ligadura, pero las siguientes (en el resto de la obra) no tienen ninguna

indicación. El legato de estas frases es sugerido para trabajarlos con ligado de dedo ayudando con el brazo para comodidad de la muñeca (ver figura 22).



Figura 22. Siempre tuyo. Tomada de Obra musical y repertorio académico para piano del compositor Ángel María Camacho y Cano (Torreglosa, 2014).

Estudio no 43. En este estudio la dificultad principal no son las dobles notas; pero el último fragmento las contiene. Dicho fragmento es antecedido por una frase muy definida en cuanto a su inicio y su final, y las dobles notas son sugeridas en staccato, lo que define el carácter y también el final de la frase del estudio (ver figura 23).



Figura 23. Estudio no. 43. Tomado de Practical Method for beginners on the Pianoforte op. 599.

Tabla 7. Similitudes y diferencias entre la obra Siempre tuyo y el Estudio no. 43 op. 599.

SIMILITUDES	DIFERENCIAS
- El trabajo técnico para ambos pasajes es el mismo las notas dobles.	- En la manera de ejecutar establece la diferencia, pues la obra de Czerny da luz a la parte interpretativa por medio de las indicaciones en este caso, las articulaciones, cosa que no ocurre en la pieza de Camacho y Cano, exceptuando los dos primeros compases.

8. Siempre tuyo, de Camacho y Cano – “KRIEGSLIED”, del Album fur die Jugend, de Schumann (segunda parte del análisis).

Siempre tuyo. En este fragmento de la obra (ver figura 24) es otra la dificultad que se presenta, tanto interpretativa como técnica, puesto que presenta varias facetas, en este caso las octavas y terceras que caracterizan todo este fragmento de la obra, y resalta que los acordes de la mano derecha no se encuentran en la parte fuerte del pulso. Por el registro en el que están escritas las octavas sugiere un pasaje Forte, y si no Forte, que se toquen con mucho carácter.



Figura 24. Siempre tuyo. Tomada de Obra musical y repertorio académico para piano del compositor Ángel María Camacho y Cano (Torreglosa, 2014).

“KRIEGSLIED”. En esta pieza se encuentran pasajes de octavas en la mano izquierda, pero estas son guiadas por las expresiones de dinámicas que tiene la obra, aunque carecen articulaciones, y se concluye que es por el momento de tensión en la obra o momento de clímax, pues es fortísimo. Los compases previos muestran la intención del compositor al agregar solo las dinámicas pertinentes, en este caso la ausencia de articulaciones no impide que el sentido musical fluya; y se observa más detalladamente que el compositor agrega indicaciones de pedal, que refuerza más su idea compositiva (ver figura 25).



Figura 25. Kriegslied. Tomada de Album fur die Jugend op. 68.

En el caso de las terceras, se cita un fragmento de dos piezas del Album *fur die Jugend*: la pieza *Fruhlinsegsang* (ver figura 26) y la pieza *Erndteliedchen* (ver figura 27).



Figura 26. *Erndteliedchen*. Tomada de Album *fur die Jugend* op. 68.



Figura 27. *Fruhlinsegsang*. Tomada de Album *fur die Jugend* op. 68.

Estas obras son citadas con el propósito de reforzar lo anteriormente dicho, y es que las terceras son melodías adornadas por intervalos, pero cobran más sentido cuando se detalla la articulación y se señala por medio de estas el inicio y final de la frase.

Tabla 8. Similitudes y diferencias entre la obra *Siempre tuyo* y *KRIEGLIED* del Album *fur die Jugend* op. 68 de R. Schumann.

SIMILITUDES	DIFERENCIAS
- Las obras trabajan los mismos aspectos técnicos (terceras y octavas)	- Las obras de Schumann poseen indicaciones símbolos y dinámicas que orientan al intérprete a la ejecución adecuada (incluso indicaciones de pedal).

Síntesis

Por medio de las indicaciones musicales se logra establecer una diferencia clara entre la claridad interpretativa que brindan las obras de Schumann y las de Camacho pues al carecer esta última de símbolos e indicaciones de expresión o dinámica, la interpretación es muy ambigua y esto hace que no tenga la relevancia interpretativa que podría llegar a tener esta obra del maestro Camacho y Cano.

A través estos los análisis se ha encontrado un común denominador en cuanto al aspecto interpretativo: las obras para piano del maestro Ángel María Camacho y Cano muestran aspectos técnicos relevantes, pero la calidad sonora musical se eclipsa por la ambigüedad interpretativa, debido a la falta de indicaciones en cada una de las obras, lo que exige en sí una manera de interpretar, por ejemplo un pasaje que no esté ligado sugiere un toque *no legato*, no precisamente es un pasaje que le haga falta una ligadura de expresión, pero en algunos sí la requiere, es posible que por errores de edición se hayan obviado indicaciones que pudieron ayudar a dar claridad al discurso musical, o el compositor que interpretaba sus obras ya tenía una concepción de lo que él quería que sonara y no gastó tiempo colocando indicación tras indicación.

La música de Camacho y Cano, por su notación musical, sugiere otro tipo de interpretación con relación a lo que está escrito, es decir, el texto sin indicaciones. No se puede afirmar que esa sea la interpretación adecuada pues hay evidencias en algunas obras que muestran la intención compositiva, pero esta no fue plasmada en el texto a través de toda la obra.

Aspectos como la claridad compositiva e interpretativa y cohesión en el discurso musical son los que se pueden aclarar por medio de una intervención de sus obras, colocándole los mínimos signos musicales (articulaciones, signos de expresión, reguladores y dinámicas), y así las obras podrán brindar aspectos musicales, técnicos e interpretativos mucho más completos y relevantes de lo que hasta este momento ha tenido. De este modo, la enseñanza musical de estas piezas, en la iniciación pianística, será mucho más completa, tanto desde lo técnico como, sobre todo, desde lo interpretativo.

En el siguiente apartado de este capítulo, se pueden observar las obras para piano intervenidas del maestro Camacho y Cano, teniendo en cuenta todo lo expuesto en materia de interpretación a lo largo de este capítulo.



Obras intervenidas

En las obras intervenidas, cuyas partituras aparecen a continuación, todos los signos de articulación son del investigador, salvo en *Siempre tuyo*, primer compás, una ligadura; y los mordentes en *Bagatela*.

Siempre tuyo

Angela María Camacho y Cano

The musical score is written for piano (Piano/Pno) and consists of five systems of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as dynamics (mf, p, f, cresc.), articulation (accents), and repeat signs with first and second endings. The piece begins with a piano introduction marked *mf*. The first system (measures 1-5) features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system (measures 6-10) continues the melody and includes a *p cresc.* marking. The third system (measures 11-15) features a *f* dynamic. The fourth system (measures 16-20) includes a first ending and a second ending, both marked *p cresc.*. The fifth system (measures 21-25) concludes the piece with a *f* dynamic.

Siempre tuyo

Pno

26

p cresc.

f

Pno

31

ff

mf cresc.

Pno

37

f

mf

Pno

43

f

mf cresc.

Pno

46

ff

Siempre tuyo

Pno

5/

1.

2.

Score

¡Siempre Adelante!

Paso Doble

Ángel María Camacho Y Cano

Allegro

Piano

7

Pno.

14

Pno.

21

Pno.

Jugeton

f

mf

1.

2.

3

3

3

3

Detailed description: This is a piano score for a piece titled '¡Siempre Adelante!' by Ángel María Camacho Y Cano. The piece is in 2/4 time and marked 'Allegro'. The score is written for piano and grand piano. It begins with a piano introduction (measures 1-6) marked 'f' (forte) in the right hand and 'mf' (mezzo-forte) in the left hand. The main body of the piece starts at measure 7 and continues through measure 20. The score is divided into four systems, each labeled 'Pno.' on the left. The first system (measures 7-13) features a right-hand melody with triplets and a left-hand accompaniment of chords. The second system (measures 14-20) continues the melody and accompaniment, ending with a first ending (marked '1.') and a repeat sign. The third system (measures 21-27) begins with a second ending (marked '2.') and includes a section labeled 'Jugeton' (jugueteo) in the right hand, characterized by a rhythmic pattern of eighth notes. The score concludes with a final cadence in measure 27.

Siempre adelante

64

Pno.

¡Siempre Adelante!

f

subito p

f

3

The image shows a musical score for piano, starting at measure 64. The score is written in a grand staff with a treble and bass clef. The piece is titled 'Siempre adelante'. The music features a melodic line in the treble clef and a rhythmic accompaniment in the bass clef. A phrase of six chords in the treble clef is marked with a slur and the text '¡Siempre Adelante!'. The first measure of this phrase is marked with a forte dynamic (*f*). The second measure of the phrase is marked with a sudden piano dynamic (*subito p*). The phrase concludes with a repeat sign and a final measure marked with a forte dynamic (*f*). The piece ends with a double bar line and a final measure marked with a forte dynamic (*f*). The number '3' is written at the end of the score, indicating the number of measures in the final phrase.

Score

Sera posible

Angel Maria Camacho y Cano

Allegro (M.M. ♩ = c. 120)

Piano

ff

Lento

Pno

Pno

Pno

Sera posible

2
16

Pno

Detailed description: This system contains measures 16 through 19. The right hand (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in measure 17. The left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A fermata is placed over the final measure of this system.

20

Pno

8^{va}---

Detailed description: This system contains measures 20 through 24. The right hand continues the melodic line with chords and moving lines. The left hand maintains the accompaniment. A first-octave (8^{va}) marking is indicated above the right hand in measure 24, with a dashed line extending to the right.

25

Pno

(8^{va})

Detailed description: This system contains measures 25 through 29. The right hand has a more active melodic line with eighth notes. The left hand accompaniment consists of chords and moving lines. A first-octave (8^{va}) marking is indicated above the right hand in measure 25, with a dashed line extending to the right.

30

Pno

8^{va}---

Detailed description: This system contains measures 30 through 34. The right hand features a melodic line with eighth notes and chords. The left hand accompaniment continues. A first-octave (8^{va}) marking is indicated above the right hand in measure 30, with a dashed line extending to the right.

35

Pno

Detailed description: This system contains measures 35 through 39. The right hand continues the melodic line with eighth notes and chords. The left hand accompaniment consists of chords and moving lines. A fermata is placed over the final measure of this system.

Sera posible

40 *8va* 3

Pno

45 *legato e leggero*
marcato

50 *m.d*
Al  hasta la doble barra

55 *mf*

60 *m.d*

Detailed description: This is a piano score for the piece 'Sera posible'. It consists of five systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 40 starts with a dynamic marking of *8va* and a fermata over the first measure. Measure 45 includes the markings *legato e leggero* and *marcato*. Measure 50 features a first ending bracket and a *m.d* marking, with a note indicating a crescendo 'Al hasta la doble barra'. Measure 55 is marked *mf*. Measure 60 contains *m.d* markings and slurs over sixteenth-note passages in both hands.

Sera posible

The musical score for "Sera posible" is presented in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs) and the label "Pno" on the left. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measure numbers 4, 65, 70, 75, 80, and 85 are indicated at the start of their respective systems. The score includes several performance markings: "Sera posible" appears above the staff in measures 65-70 and 75-80; "Vivo" with a tempo marking of $\text{♩} = 180$ is placed below the staff in measure 80; and "Scherzando" is placed below the staff in measure 85. The piece features various musical techniques such as triplets, sixteenth-note runs, and dynamic markings like *pp* and *ppp*. The notation includes slurs, accents, and articulation marks throughout the piece.

Sera posible

The image displays a piano score for the piece "Sera posible". It consists of five systems of music, each labeled "Pno" on the left. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). Each system is marked with a measure number at the beginning (90, 95, 100, 105, 110) and a dynamic marking of *(8^{mo})* above the staff. The first system (measures 90-94) features a steady eighth-note melody in the right hand and a bass line of quarter notes. The second system (measures 95-99) continues the eighth-note melody. The third system (measures 100-104) includes a triplet of eighth notes in the right hand. The fourth system (measures 105-109) shows a more active eighth-note melody. The fifth system (measures 110-114) features a triplet of eighth notes in the right hand. A measure rest of 5 measures is indicated at the end of the first system.

Sera posible

The musical score for 'Sera posible' is presented in five systems, each labeled 'Pno' on the left. The score is in G major and 4/4 time. The first system (measures 115-119) features a treble clef with a key signature change to one sharp (F#) and a bass clef with a key signature change to one flat (Bb). The right hand has a melodic line with triplets and slurs, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment. The second system (measures 120-124) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 125-128) includes a triplet in the right hand. The fourth system (measures 129-134) is marked 'con brio' and features a more active right hand with chords and eighth notes. The fifth system (measures 135-139) is marked 'cresc.' and features a dense, rhythmic texture with chords in both hands.

Sera posible

7

The musical score is for piano and consists of three systems of music. Each system is labeled 'Pno' on the left. The first system starts at measure 140 and ends at measure 144. The second system starts at measure 145 and ends at measure 148. The third system starts at measure 149 and ends at measure 150. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score features a mix of chords and melodic lines. In the second system, there is a dynamic marking of *pp* and a *rit.* marking. In the third system, there is a *rit.* marking and a *ff* marking. The piece concludes with a double bar line.

Score

Estudio Criollo. No. 2

Angel María Camacho y Cano

Allegro

Piano

6

Pno

11

Pno

16

Pno

21

Pno

Estudio criollo. No. 2

Pno

26 (8^{va})

Pno

31 (8^{va})

Pno

36

Pno

41

Pno

46

Estudio criollo. No. 2

The image displays a musical score for a piano piece titled "Estudio criollo. No. 2". The score is written for piano (Pno) and consists of five systems of staves. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff, both in the key of D major (one sharp). The piece begins at measure 51. The first system (measures 51-55) features a melodic line in the treble clef with eighth-note patterns and a simple bass line. The second system (measures 56-60) continues the melodic development with some grace notes. The third system (measures 61-65) introduces a more complex texture with chords and sixteenth-note patterns in both hands. The fourth system (measures 66-72) shows further harmonic and melodic complexity. The fifth system (measures 73-77) concludes the piece with sustained chords and a final melodic flourish. The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and dynamic markings.

Estudio criollo. No. 2

79

Pno

84

1.

Pno

85

2.

Pno

Score

Clementina

Angel María Camacho y Cano

The score is written for piano and Pno. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The first system is labeled 'Piano' and includes the instruction 'cantabile'. The second system is labeled 'Pno'. The third system is also labeled 'Pno'. The fourth system is labeled 'Pno' and includes a first ending (1.) and a second ending (2.). The fifth system is labeled 'Pno'. The score includes various dynamics such as *p*, *mf*, *f*, and *mf dolce*, as well as performance markings like 'cresc.' and 'dolce'. The piece concludes with a repeat sign.

Clementina

The musical score for 'Clementina' is presented in five systems for piano (Pno). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation, and repeat signs.

System 1 (Measures 26-30): The piece begins with a treble clef staff containing a melodic line and a bass clef staff with a supporting bass line. The dynamic marking is *mf*. The melody features eighth-note patterns and rests.

System 2 (Measures 31-35): This system includes a first ending (1.) and a second ending (2.). The dynamic marking is *f* for the first ending and *mf cresc.* for the second ending. The bass line continues with rhythmic accompaniment.

System 3 (Measures 41-44): The melody continues with a series of eighth notes in the treble clef, while the bass clef provides a steady accompaniment.

System 4 (Measures 45-46): The final system shows a long melodic line in the treble clef and a bass line. The dynamic marking is *mf* at the start and *f dim.* towards the end.

Clementina

51 *mp* *mf cresc.*

56 *f*

61

64 *mf cresc.* *f* *mf* *p*

Al signo ☞

1. 2.

Detailed description: The image shows a piano score for the piece 'Clementina'. It consists of four systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system (measures 51-55) starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) leading to mezzo-forte (*mf*). The second system (measures 56-60) begins with a forte (*f*) dynamic. The third system (measures 61-63) continues the melodic and harmonic development. The fourth system (measures 64-67) features a crescendo (*cresc.*) to forte (*f*), followed by a first ending (*mf*) and a second ending (*p*). A repeat sign with the instruction 'Al signo' is placed at the end of the piece.

Score

Bagatela

Angel Maria Camacho y Cano

The musical score for "Bagatela" is presented in four systems. The first system is labeled "Piano" and includes a repeat sign at the beginning. The second system is labeled "Pno" and starts at measure 4. The third system is also labeled "Pno" and starts at measure 8, featuring a "subito *pp*" dynamic marking in the bass line and a "cresc." marking in the treble line. The fourth system is labeled "Pno" and starts at measure 12, featuring a "dim." marking in the treble line. The score consists of a treble and bass clef for each system, with various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings.

Bagatela

The image shows a musical score for a piece titled "Bagatela" for piano (Pno). The score is written in 2/16 time and consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The piece begins at measure 2, with a first ending bracketed from measure 2 to 16. The tempo is marked *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The piece concludes at measure 32 with the instruction "Al Fine" and a fermata. The final section is marked *dolce p* and features a trill-like figure in the right hand.

2 ¹⁶ Bagatela *mf*

20

24

28

32 Al Fine *dolce p*

Bagatela

39 Bagatela 3

Pno

NOTA: ESTE INVESTIGADOR CONSIDERA QUE LOS ÚLTIMOS DOS COMPASES DE LA MANO IZQUIERDA DEBERÍAN ESTAR EN CLAVE DE FA, POR RAZONES DE LA ARMONÍA Y PORQUE SE PRODUCE UN CRUCE DE MANOS QUE DUPLICA NOTAS SIN RAZÓN DE SER

Conclusiones

Se puede decir que sin duda alguna el presentar estas obras con el valor que se le ha agregado es un gran logro para la música académica del Caribe colombiano.

La obra de Ángel María Camacho y Cano, poseía ya un valor musical, pero este era opacado por su pobreza en el ámbito de edición y claridad en el discurso musical, lo que obstaculizaba el acercamiento a la riqueza técnica que su obra intrínsecamente posee, y dada las circunstancias la luz era menor para descifrar los diferentes aspectos interpretativos que podían ser aplicados a su música, por eso se quiso comprobar a través del análisis comparativo con los diferentes compositores la relevancia técnica que poseen, y a través de la edición mostrar las posibilidades interpretativas que las piezas pueden sugerir a los intérpretes.

La intención de este trabajo, no es situar en el mismo lugar de los grandes clásicos a Ángel María Camacho y Cano, pero sí darle valor a su obra pianística, puesto que la divulgación de su música como objeto relevante en el área académica musical no fue el único motor para realizar este trabajo, sino también demostrar a través del análisis y edición de las obras, que las piezas poseen una riqueza técnica e interpretativa tal que merece ser incluida en los repertorios académicos de enseñanza inicial del piano.

Este trabajo define una postura ante un tema tan controversial como son los aspectos interpretativos en la música clásica, donde se tomaron las posiciones de los grandes intérpretes tales como Glenn Gould y Marta Argerich en cuanto al tema, concluyendo que estas posiciones se pueden clasificar en dos corrientes: la interpretación objetiva y la interpretación subjetiva, que fue la posición utilizada para el desarrollo de este trabajo.

Referencias bibliográficas

- Acero, A. (s.f.). Método descriptivo. [Diapositivas en línea, en formato pdf]. Tomado de <https://es.scribd.com/doc/111485247/Metodo-descriptivo>
- Bach, A. (1940). La pequeña crónica de Anna Magdalena Bach. p. 59-60. Barcelona: Editorial Juventud.
- Bernal, A. (2009). Principios básicos de la técnica pianística. Revista digital innovación y experiencias educativas. 15. España.
- Biografías y vida (s.f.). La enciclopedia biográfica en línea. Robert Schumann. Tomado de <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/schumann.htm>
- Biografías y vida (s.f.). La enciclopedia biográfica en línea. Juan Sebastián Bach. Tomado de http://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/bach_sebastian.htm
- Couperin, F. (1716). El arte de tocar el clavecín. Edición y traducción de Darío Tamayo. Ed. Piles, Valencia, edición de 2016. Tomado de <http://pilesmusic.net/images/pilesmusic.net/PDF-Partitura/pil1689.pdf>
- Chang, Ch. (2008). Fundamentos de la técnica pianística. Tomado de <http://www.pianopractice.org/spanish.pdf>
- Czerny, C. (s.f.). Practical Method for beginners on the Pianoforte, opus 599. New York: Editorial Schirmer. Copyright 1893. Tomado de http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/1/10/IMSLP86518-PMLP177048-CZERNY_Practical_Method_for_Beginners_on_the_Pianoforte_Op._599.pdf
- De La Iglesia, M. (2014). Arquitectura clásica y lenguaje. Revista de Prehistòria I Antiguitat De La Mediterrània Occidental, 45(1), 7-27. Tomado de <https://core.ac.uk/download/pdf/39113641.pdf>
- Fallon, R., Dingle, C. (2016). Messiaens Perspectives 2: Techniques, Influence and Reception: Techniques, Influence and Reception. Routledge.
- Fundación el sonido y le tiempo internacional. Documental sobre el maestro Vicente. Tomado de <http://www.elsonidoyeltiempo.org/videos-categories/documentales/>, que remite al video publicado por Nico Bor, el 19 de abril de 2013, con el título “La obra del maestro”, en el link de youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=FZDwZF27eXo>
- González, J. (2002). J. S. Bach: técnica de composición como explicatio textus. Revista anuario musical, 57, 157-174 Tomado de <http://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/viewFile/86/87>

- Guzmán, S. (2015). Aportes pedagógicos para la interpretación y enseñanza de los cuatro impromptus op. 90 de Franz Schubert (Monografía de maestría). Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Tomado de <http://bdigital.unal.edu.co/49603/1/Monografia%20de%20Grado.%20U.N.%202015.%20Cuatro%20Impromptus%20Op.%2090.pdf>
- Herrera, E. (1990). Teoría Musical y Armonía Moderna Vol.1. Barcelona: Antoni Bosch, editor. Tomado de <https://es.slideshare.net/pastordawitt/enric-herrera-teoria-musical-y-armonia-moderna-vol-1>
- Lara, J. (2014). Estudio del piano: Aspectos metodológicos. Barranquilla: Editorial Universidad del Norte.
- Latham, A. (2008). Diccionario enciclopédico de la música. Tomado de <https://docs.google.com/file/d/0B5Rt98J4oVFIOdFjNzdIOGMtMDlOCooMjVlLTkzOWItM2RkYjUwYjQxYTRh/edit?pli=1&hl=en#>
- Legler, A. (2008). Estudio interpretativo de la obra Estudios Sinfónicos op. 13 para piano solo de Robert Schumann (Tesis de Pregrado). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá. Tomado de <https://javeriana.edu.co/biblos/tesis/artes/tesis16.pdf>
- Lian, M. (2013). The pedagogical legacy of Vicente Scaramuzza: The relationship between anatomy of the hand, tone production, and musical goals (Doctoral document). Nebraska, University of Nebraska - Lincoln. Tomado de <http://digital-commons.unl.edu/dissertations/AAl3604627>
- Lonngi, S. (s.f.). Comunicación audiovisual educativa. Universidad Veracruzana, sistema de enseñanza abierta. Tomado de <https://www.uv.mx/personal/slonngi/files/2012/10/CAV.pdf>
- Moreno, D. (2009). Las Escuelas pianísticas de interpretación (I): Mozart versus Beethoven. Tomado de: <http://filomusica.com/filo8/danielin.html>
- Narejos, A. (mayo 1998). Teoría y práctica de la ejecución pianística, Revista de la lista electrónica europea de música de la Educación, 1. Universidad de Alicante. España.
- Perdigón, E. (2008). Análisis interpretativo de la sonata no. 2 en Eb, op. 120 para clarinete y piano de Johannes Brahms (Tesis de pregrado). Universidad Javeriana. Bogotá.
- Poleo, P. (2006). La estética musical en los periodos clásico y romántico. Tomado de <https://hernanmontecinos.com/2009/02/21/la-estetica-musical-en-los-periodos-clasico-y-romantico/>

- Robles, L. (s.f.). Introducción al Análisis musical: principio del análisis musical. Tomado de <http://haciendomusica.com/Analisis2/Tema%2002%20-%20Principios%20de%20 analisis%20musical.pdf>
- Sampieri R.H, Fernández Collado C. & Baptista P. (2006). Metodología de la investigación. Mc Graw Hill.
- Schumann, R. (s.f.). Album for the Young. Tomado de http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/6/66/IMSLP300406-PMLP02707-Schumann_op68_Album_f__r_die_Jugend_DinA4.pdf
- Torreglosa, N. (2014). Obra musical y repertorio académico para piano del Compositor Ángel María Camacho y Cano (Tesis de pregrado). Corporación Universitaria Reformada. Barranquilla.
- Zuik, D. y Vázquez, C. (2010). La interpretación pianística: de la tradición a la transgresión. Tomado de http://rephip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/1682/Trabajo%20Completo_PN32.pdf?sequence=1



Capítulo 2

Estructura rítmica de los tambores en la cumbia colombiana

Lic. Julio César Cassiani Miranda

El presente material es producto del trabajo investigativo realizado durante varios años de labor; en este se encuentran recogidas diversas características de una de las manifestaciones privilegiadas como identidad cultural en la región Caribe colombiana y Colombia en general, como sin duda lo es la cumbia. Entendida como la expresión máxima del mestizaje ocurrido en esta zona, la cual encierra dos aspectos distintos estrechamente ligados entre sí: la música y el baile.

A través del tiempo es mucho lo que se ha planteado y discutido en torno a esta expresión cultural, su forma de baile, origen, vestuario, ejecución y cantos. Sin embargo, la realización de este documento se limita al estudio de aspectos relacionados con el origen y la ejecución. Para el estudio de su origen se tuvieron en cuenta entrevistas realizadas a gestores culturales, ponencias de investigadores y material bibliográfico. Mientras que para el estudio de la ejecución se referenciaron prácticas musicales generadas en dos de los ejes propuestos por el Ministerio de Cultura para la región Caribe:

Eje de músicas de pitos y tambores: formato¹³ de gaitas, pito atravesao [atravesado], baile cantao [cantado], banda pelayera¹⁴, y otros. Con músicas de cumbia, bullerengue, porro, fandango, gaita, tambora y berroche entre otros.

Eje de música vallenata: formatos de acordeón y guitarras. Con músicas de son, merengue, puya y paseo (Valencia, 2004, pág. 4).

Para el eje de pitos y tambores, se tomaron como referencia algunos centros urbanos y rurales de los Departamentos de Bolívar, Atlántico, Córdoba, Sucre y Magdalena, contando con la confluencia de músicos tamboreros, gaiteros, flauteros, profesores, investigadores y bailarines, en los eventos:

Tabla 9. Eje Pitos y Tambores.

Eventos	Lugar
Noche de Tambó ¹⁵	Barranquilla -Atlántico
Carnaval de Barranquilla	Barranquilla - Atlántico
Festival Autóctono de Gaitas	Oveja - Sucre
Festival de Pito Atravesao	Morroa - Sucre
Festival Nacional de Gaitas: Francisco Llirene	San Jacinto - Bolívar
Festival de Gaitas de Guacamayal	Guacamayal - Magdalena

Los cuales convocan de manera especial a diferentes agrupaciones de índole tradicional.

Para el eje de música vallenata, la muestra se tomó enfatizando en los intérpretes participantes en:

Tabla 10. Eje vallenato.

Eventos	Lugar
Carnaval de Barranquilla	Barranquilla - Atlántico
Festival de Música Vallenata de San Fernando	San Fernando - Bolívar
Encuentro de Cultores	Aracataca - Magdalena
Festival Leyenda Macondiana	Aracataca - Magdalena

13 Se conoce con este nombre a cada una de las diferentes conformaciones, grupos, conjuntos o ensambles instrumentales que se vienen utilizando tradicionalmente en nuestro país (de manera indiferente) con el fin de producir música.

14 Conjunto artístico musical con ejecutantes de instrumentos vientos madera, metales y percusión.

15 Evento celebrado la noche anterior al inicio del Carnaval de Barranquilla. Consiste en una gran Rueda de Cumbia donde los participantes bailan alrededor de los músicos a usanza de la costumbre ancestral.

Que reúnen en un mismo sitio intérpretes provenientes de las sabanas de Sucre, Córdoba y Bolívar, al igual que los departamentos de Cesar y Magdalena principalmente.

Para la elaboración de este material se utilizó una metodología de tipo descriptivo, con enfoque cualitativo que nos permite describir modos específicos, siguiendo una metodología musicológica.

La población seleccionada la constituyen los pobladores hombres y mujeres, músicos, profesores, dirigentes y gestores culturales participantes de los diversos festivales y eventos citados anteriormente. Mientras que para la muestra se tomaron grupos conformados por adultos provenientes de diferentes rincones de la región Caribe.

Las técnicas e instrumentos contaron con observación participante y no participante, información bibliográfica, documentos, artículos de revista, periódicos, web y entrevistas semiestructuradas.

En cuanto al procedimiento, después de observar varias de sus prácticas musicales y relacionarse con el hecho cultural, con el fin de comprender sus relaciones sociales, políticas y culturales, se procede a la recolección de información mediante trabajo de campo, prosiguiendo con el estudio y comparación de la información con materiales bibliográfico, para posteriormente elaborar este texto como resultado de la investigación. Finalmente, es necesario destacar la importancia de los músicos, el equipo asesor, la población y los colaboradores en la elaboración final del texto.

Cumbia

En la región Caribe colombiana se originaron a fines del siglo XVIII y principios del XIX, grandes festejos en las plazas públicas que se realizaban en forma de rueda, estos eventos tomaron diferentes nombres según la zona geográfica, entre ellos: ruedas de cumbia, bullerengue y fandango. Toda esta festividad en torno a la música, el licor, los tambores, la libertad, la religiosidad, la amistad, los ritos y el baile, se realizaban reiterativamente convirtiéndose en costumbre que luego, por ser muy cercanas a fuentes hidrográficas y al desarrollo de vías, sufrieron todo un proceso de movilización social entre comunidades, principalmente las aledañas al Canal del Dique¹⁶ y los Montes de María. Al respecto, la

¹⁶ Ramificación artificial del Río Magdalena, construido en el siglo XVI para facilitar la navegación entre este río con la ciudad de Cartagena.

investigadora Luz Adriana Maya (2003), citada por Chaves (2007), la ubica con nacimiento en Cartagena de Indias y la define como:

una danza de parejas sueltas de libre movimiento, que se realiza en sitios abiertos, como calles, plazas o playas. Los desplazamientos se efectúan de manera circular en torno a un punto central ocupado por los músicos. Según algunos relatos antiguos, en el siglo XVIII la cumbia se bailaba de noche alrededor de una fogata, y los músicos se situaban a un lado de los bailadores (pág. 139).

Estas condiciones resultaron propicias para generar toda una amalgama que produjo como resultado una serie de ritmos, ritos, bailes, costumbres, vestuarios y gastronomía, entre otras, gestadas en la región Caribe colombiana, donde confluyen rituales indígenas, instrumentos musicales, danzas de salón, la cuadratura de los versos de origen europeo y la gracia y picardía del negro.

Actualmente la cumbia como expresión cultural cuenta con gran difusión en Centro y Suramérica, con características particulares. Como lo señala la investigación de la *Universidad Bloomington* de Indiana, que fundamentada en los hallazgos de George List por los años sesenta, plantea el nacimiento de la cumbia en Colombia y su posterior propagación:

Cumbia es uno de los géneros de música latinoamericana más difundidos. Se originó en Colombia entre el negro y las poblaciones de clase trabajadoras durante el periodo colonial español. A pesar de la marginación durante siglos por las elites colombianas, por la década de 1950 se había convertido en un símbolo musical de la nación (Indiana University Bloomington, 2011).

Musicalmente, es un ritmo lento y cadencioso; con un movimiento entre andante y *moderato*. Su ejecución se realiza con diferentes formatos instrumentales como son:

Tabla 11. Formatos. Clasificación sugerida por el Ministerio de Cultura.

Formatos	Nombres	Zona de influencia
Pito atravesao	Cumbiamberos, conjunto de m-llo y/o cañamilleros	Atlántico y sabanas de los departamentos de Sucre, Córdoba y Bolívar
Gaitas	Gaiteros	Montes de María y sabanas de los departamentos de Sucre, Córdoba y Bolívar
Bandas pelayeras	Bandas pelayeras y/o papayeras (formatos reducidos)	Sabanas de los departamentos de Córdoba, Sucre y Bolívar
Música de acordeón	Conjunto Vallenato, tríos instrumentales y similares.	Sabanas, Cesar, Magdalena y Guajira

Dependiendo del formato y la zona de influencia, la cumbia presenta variantes instrumentales, tímbricas¹⁷, rítmicas y de ejecución, particularizados por una complejidad rítmica, la cual, suele ser omitida al momento de ser transcrita, y solo se presenta la célula madre, patrón o base¹⁸, o de lo contrario no se escribe y el músico o ejecutante memoriza su participación en la obra y toca de “oído” como suele decirse.

En cuanto a los formatos referenciados anteriormente, los instrumentos de percusión mantienen un discurso, con protagonismo propio, creando una polirritmia (pluralidad de ritmos) compleja en su rítmica y acentuaciones. El formato de pito atravesao en su interpretación y repertorio, resulta ser el de mayor ejecución y difusión de este ritmo, en especial en toda la región Caribe colombiana. Mientras que el formato de música de acordeón pasa a ser el de menor ejecución. Esto podría estar asociado con la naturaleza del instrumento que cumple el liderazgo melódico, debido a que los primeros acordeones de botones presentaban una construcción física que dificultaba la realización de escalas en modo menor y la cumbia posee muchas interpretaciones en estas escalas, incluso de tipo modal, que para los intérpretes de este instrumento se convierte en todo un desafío.

¹⁷ Hace referencia al timbre, cualidad del sonido. En música se relaciona con la percepción del sonido de los instrumentos y sus combinaciones.

¹⁸ Estructura que le da piso a la melodía y que comprende la acción de uno o varios instrumentos. También puede ser armónico.

Acercamiento al origen de la cumbia.

La influencia negra en la formación del folclor musical, muy especialmente en la región Caribe colombiana, se representa con la llegada a nuestros territorios de tribus como los dahomeyanos, yorubas y bantúes, provenientes de la costa occidental africana. Estas etnias, luego de un tiempo, lograron imponer elementos propios de su cultura, sustraer elementos de otras e incluso afectar las circundantes.

Los portadores de cultos como el Vudú, la Santería y el Nañiguismo los popularizaron por los años de 1800, especialmente en Cuba, Haití y Brasil. Este hecho comienza a generar ritmos y danzas que, por incompreensión religiosa fueron prohibidas, perseguidas y casi exterminadas,

Según cuentan las investigaciones del etnógrafo e historiador cubano Fernando Ortiz, citado por Cassiani & Arteaga (1999, pág.16), muchos ritmos y danzas neo-africanas se derivan de la Yuka, y esta a su vez de la Calenda, o Carringa de la época de la esclavitud. A este respecto se refiere Chaves (2007), diciendo que

El origen de la Cumbia se remonta a la época de la esclavitud y se deriva de la voz negra: «cumbé» que significa: danza. El baile de la cumbia es de ascendencia africana porque en ella se distinguen rasgos de una antigua ceremonia erótica que la acreditaba como danza ritual, en donde los gestos describían un coloquio amoroso entre hombres y mujeres. Con el transcurrir del tiempo y por la constante interacción con la población indígena, esta danza sagrada se adaptó a espacios profanos y se incorporó así a todas las festividades de la región. Hoy representa tanto a la población de origen africano como a la indígena, y es uno de los bailes más representativos de la colombianidad (pág. 138).

Por su parte Delia Zapata Olivella, considera que la cumbia, el porro, la gaita, la puya y el fandango, dependen de un tronco madre llamado bullerengue, y su baile se realiza en torno a los tambores (Zapata, 2000). Cabe mencionar que Pardo (2007) se refiere a la expresión “bullerengue”, como baile cantao¹⁹.

Otro aporte lo hace Abraham Cáceres Julio, durante la entrevista realizada para la elaboración de este material, donde afirma que inicialmente la cumbia se tocó solo con tambores. Y estos tambores “cónicos”, “semicónicos” y

¹⁹ Representaciones de cantos, toques y bailes en cuya organología intervienen instrumentos de percusión, palmas o tablas, guacharacas o maracas en algunas ocasiones, coro y versos libres (Pardo, 2007).

“troncosos”, pertenecen a la familia de los lbángales exclusivos de la cultura africana.

Mientras que Locatelli (1985), señala que “estos esclavos reprodujeron con los materiales que les brindaban el suelo americano, los diversos instrumentos musicales que poseían en África, con los cuales trataban de rememorar su transoceánica música, sus ritos religiosos y sus alegres danzas” (pág. 47).

Por otra parte, encontramos que desde los momentos de la conquista y posterior colonización en América y el territorio colombiano, la navegación fluvial a través del Río Magdalena fue determinante en la formación cultural de la región Caribe colombiana. Este hecho se fundamenta en los trabajos de autores como Orlando Fals Borda (2001), pionero en este tema y junto a él se destacan: Edgar Rey Sinning (1995) y Jesús Antonio Bejarano (1977), que narran acerca de ritmos, danzas y pobladores a lo largo del Río Magdalena. Mientras que los trabajos de ritmos específicos realizados por Guillermo Carbó (2003), George List (1994), Manuel Antonio Pérez (2012) y Diógenes Pino Ávila (1989), brindan un sustancial aporte de referencias geográficas, históricas y sociales. Todos estos trabajos plantean procesos de formación cultural vinculados con ritmos y músicas, principalmente de tambores.

Durante su intervención en la Tercera Cumbre Cumbiambera realizada en la ciudad de Barranquilla en 2015, Lisandro Polo Rodríguez, Rey Momo del Carnaval de Barranquilla y director del evento, deja entrever en su discurso que el nacimiento de la cumbia se encuentra históricamente asociado a aspectos de resistencia social. Y esta tomó características particulares en la interpretación, melodía y forma de baile, de acuerdo con la etnia dominante del núcleo geográfico. Estas características desigualan y particularizan la cumbia, tanto en su formato instrumental, como en sus letras e incluso las improvisaciones de ejecución, particularmente en el formato de pitos y tambores. Por consiguiente, podemos concluir que:

- a. Evidentemente, África le aportó la mayor parte de los instrumentos de percusión a la cultura americana; los indígenas, por su parte, introdujeron los instrumentos musicales que tenían, mientras que los europeos agregaron algunas variaciones melódicas y de vestuario.
- b. El ritmo de la cumbia está asociado con instrumentos, movimientos y contratiempo²⁰.

20 Elemento que se produce inmediatamente después del tiempo (pulso). En contra de la gravedad.

- c. Esta expresión cultural se generó en la región Caribe colombiana, tomando características particulares de acuerdo con el lugar geográfico.
- d. La expresión actual no desconoce aportes de origen europeo, africano e indígena.
- e. La cumbia y otras músicas utilizaron como vehículo de movimiento el Río Grande de la Magdalena.

Organología

La organología básica en este ritmo varía de acuerdo con el formato a utilizar para su ejecución. A continuación, se relacionan los formatos con sus respectivos instrumentos:

Tabla 12. Formatos e Instrumentos.

Formatos	Instrumentos utilizados (percusión)
Pito a través y Gaitas	Alegre, llamador, tambora (bombo), guache y/o maracas
Banda pelayera	Bombo, redoblante y platillos
Música de acordeón	Caja y guacharaca



Figura 28. Tambor alegre.

Formatos de Pito a través y Gaitas

El Alegre. Conocido también con los nombres de tambor mayor, repicador, hembra y currulao, es un tambor unimembranófono, cónico con ejecución manual. Procedente de la cultura africana. Su altura oscila entre los 80 y 85 cm, la boca superior se encuentra cubierta con un parche o membrana de origen animal mientras la inferior es abierta. La membrana o parche es sujeta al tambor mediante dos

aros de bejucos²¹, que a su vez se encuentran amarrados a un sistema tensor fabricado con cuerdas rematando en otro anillo de cuerdas que abrazan al tambor a manera de cinturón, y templea el sistema al ajustar el tejido con cuñas de madera. En el conjunto instrumental, el alegre cumple la función de adornar o repicar y realizar los llamados “solos”²².

Su fabricación se realiza con maderas locales como banco, ceiba, carito, etc. Cabe mencionar que, al comparar el sistema de tensión desarrollado para la afinación de los tambores, en el Caribe colombiano, éste resulta bastante diferente a los presentados por los primitivos africanos, suramericanos y centroamericanos. Dando a los tambores de la región Caribe colombiana identidad propia.



Figura 29. Tambor llamador.

El Llamador o tambor macho. Tambor unimembranófono de golpe directo que mantiene características físicas semejantes al tambor alegre, tanto en su forma cónica como en el sistema de tensión con cuñas. En el formato de pito atravesao, su tamaño varía entre 50 y 60 cm de alto, con una boca inferior de unos 10 cm, lo cual le permite producir sonidos agudos. Mientras que en el formato de gaitas su tamaño oscila entre 30 y 40 cm de alto y su boca inferior es muy grande, entre 20 y 30 cm, originando que el instrumento produzca sonidos graves. Al indagar sobre la razón de esta diferencia en el instrumento,

los entrevistados hacen referencia a una relación que existe entre el sonido no tan fuerte que producen las gaitas y la potencia del pito atravesao o flauta.



Figura 30. Tambora.

Tambora. Instrumento bимembranófono con timbre grave e indeterminado, es común en el entorno musical colombiano, tanto en los focos indígenas, como en los mestizos, mulatos y negros. Consiste en un cilindro de madera cubierto por ambos lados con parches de origen animal, que son adheridos al cilindro por medio de aros de bejuco, que a su vez son tensionados con un tejido de cuerdas. Su ejecución se realiza golpeando los parches con baquetas.

21 Enredadera obtenida de ciertas plantas trepadoras

22 Ejecución virtuosa de carácter individual.



Figura 31. Maracas

Las maracas. Instrumento idiófono²³ de sacudimiento, con apariencia esférica. Normalmente se encuentra relacionada con prácticas mágico religiosa. List (1994) registra su existencia en África, pero considera que es indígena por su directa relación con la gaita indígena. Por su parte Fernando Ortiz (1995, pág. 9), la considera casi universal, las ubica en África, en los pueblos indígenas americanos y muchos otros pueblos donde

fueron construidas con arcilla, cuero, huesos o tejidos de cestería.

Su construcción se realiza con un totumo seco y vacío relleno en su interior con semillas de árbol y sostenido con un palo que lo atraviesa. Para ser tocado en pareja, se agrega diferente cantidad de semillas a cada totumo con el fin de producir sonidos distintos. Su ejecución se realiza sacudiendo rítmicamente el instrumento. Usualmente acompaña músicas en la región Caribe colombiana y las Antillas.

En el formato de gaitas solo interviene una maraca, que es ejecutada por el gaitero que toca la gaita macho. Mientras que en el formato de pito atravesao se ejecuta en parejas.



Figura 32. Guache.

El guache. Instrumento idiófono de sacudimiento, los expertos consideran que su origen es de aparición paralela por encontrarse en África y América respectivamente.

Consistente en un cilindro de metal, cerrado y lleno de semillas de árbol, e incluso algunas veces piedras pequeñas. Su ejecución se realiza normalmente de pie y el ejecutante sacude o agita el instrumento. En América encontramos instrumentos semejantes, que mantienen el mismo principio con diferentes tamaños, nombres y materiales.

²³ Según Pérez & Gili (2013), citando a Vega, los idiófonos se clasifican porque “el material del instrumento produce el sonido gracias a su rigidez y elasticidad, sin necesidad de cuerdas o membranas tendidas” (apéndice I).

Formato de Banda Pelayera



Figura 33. Bombo.

Bombo: en la banda se conoce con este nombre a un tambor de dos membranas con forma cilíndrica, fabricado en madera o metal, aunque existen de muchas formas, maneras y nombres. Se tensa mediante un sistema de llaves o herrajes metálicos colocados en la caja. El sonido se produce golpeando uno de los parches con una baqueta forrada en piel, a la cual llaman mazo, y por el lado contrario la mano del ejecutante. A diferencia de la tambora, con la que guarda mucha semejanza, el bombo es de mayor diámetro esférico, comprendido hasta 90 cm y menor longitud, entre 30 a 40 cm. Esta característica le permite producir sonidos más agudos que la tambora.



Figura 34. Redoblante.

Redoblante. Instrumento bимembranófono que consiste en una caja de madera o metal de forma circular, con aproximadamente 12 cm de alto por 35 de diámetro. Sus membranas pueden ser sintética o de origen animal y se encuentran sujetadas al cuerpo del instrumento mediante un sistema de herrajes y tornillos externos. Sobre la membrana inferior, son atravesadas una serie de cuerdas (metálicas o de otro material) que vibran al momento de la ejecución y reciben el nombre de entorchado. Su ejecución se realiza con dos baquetas.



Figura 35. Plattillos.

Plattillos. Instrumento idiófono de entrechoque. Consiste en dos discos metálicos (de bronce), con una cavidad en el centro, donde van adaptadas dos correas, por donde el ejecutante las toma para hacerlos sonar. De su origen se sabe que fueron usados y producidos por los asirios unos 800 años antes de Cristo. El sonido se produce entrechocando los platos.

Formato de Música de acordeón

Caja vallenata. Tambor semicónico unimembranófono de golpe directo, con fondo abierto. Se construye de un tronco de árbol hueco con aproximadamente unos 30 cm de diámetro por 45 cm de largo. Su membrana puede ser de piel animal o sintética. Antiguamente, su sistema de tensión era realizado con cuerdas y sujetado con cuñas de madera, pero hoy día han sido sustituidas por sistemas de herrajes externos.

Para la ejecución el intérprete la coloca en medio de sus piernas y la golpea con sus manos. Cuentan las leyendas que los campesinos de la región del Magdalena Grande utilizaban los toques de caja para alejar a los tigres y con su sonido asustaba a los felinos.



Figura 36. Caja vallenata.

Durante el trabajo de campo realizado para recolectar información de este documento encontramos que en la zona de Mompox – Bolívar, Samuel Marmol Villa “Don Abundio”, promueve la práctica de una danza de relación llamada Negros Caza la Tigra, cuya temática es la caza de tigrillos que se acercaban a las poblaciones a comer los animales de las haciendas. Según el informante esta danza se genera desde la colonia, cuando los “amos” obligaban a sus esclavos a cazar y dar muerte a estos animales. Según Abundio estas travesías en busca del animal eran acompañadas con palmas, palos en forma de claves, gritos, versos, armas rudimentarias y un tambor pequeño de cuñas muy parecido a la caja vallenata.

Durante el trabajo de campo realizado para recolectar información de este documento encontramos que en la zona de Mompox – Bolívar, Samuel Marmol Villa “Don Abundio”, promueve la práctica de una danza de relación llamada Negros Caza la Tigra, cuya temática es la caza de tigrillos que se acercaban a las poblaciones a comer los animales de las haciendas. Según el informante esta danza se genera desde la colonia, cuando los “amos” obligaban a sus esclavos a cazar y dar muerte a estos animales. Según Abundio estas travesías en busca del animal eran acompañadas con palmas, palos en forma de claves, gritos, versos, armas rudimentarias y un tambor pequeño de cuñas muy parecido a la caja vallenata.



Figura 37. Guacharaca.

Guacharaca.²⁴ Instrumento idiófono de fricción, con apariencia tubular. El instrumento en mención se elabora con un trozo de caña (de lata, uvero, chonta u otras cañas) a la cual se realizan una serie de hendiduras o fisuras en la parte delantera y una muesca en la parte anterior para sujetarla. Su sonido se produce frotando por su parte delantera un hueso o tenedor de alambres.

²⁴ También se realiza su construcción con un tubo de metal o con un calabazo y recibe el nombre de güiro.

El investigador Reichel Dolmatoff (1986), lo ubica como instrumento de origen amazónico. Sin embargo, List (1994), descubre su presencia en África y entre los aztecas, hecho denominado paralelismo cultural. En cuanto a su sonido encontramos que Pardo (2007, pág. 129), se refiere a este instrumento diciendo: idiófono de percusión frotada que imita al ave del mismo nombre.



Figura 38. Cencerro o campana

Cencerro o Campana. Idiófono de choque, con sonido indeterminado y forma de vaso invertido. Su ejecución se realiza sosteniendo el instrumento con una mano mientras la otra golpea rítmicamente con una baqueta sobre el cuerpo del instrumento. Este peculiar cencerro se hereda de las antiguas campanas llevadas por algunos animales, como reses vacunas o cabras, a las cuales se colgaba a su cuello una campana con el fin de ser fácilmente localizados.

El origen etimológico de este vocablo se encuentra vinculado con la región italiana de Campania, donde este objeto se utilizó por primera vez. Su fabricación es en acero, cobre, o aleación de acero. En la actualidad es utilizado sobre soportes en grupos de 2 a 5, y graduados por altura.

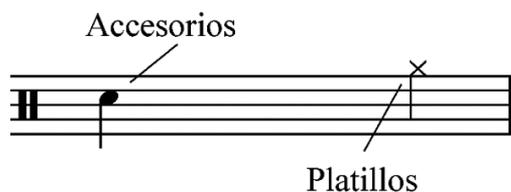
Grafías y convenciones ²⁵

Indicaciones.

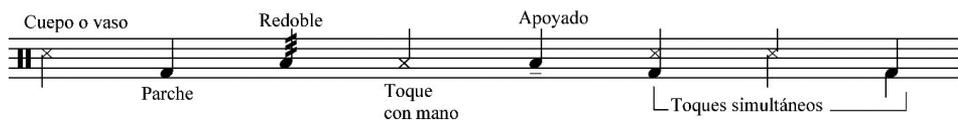


²⁵ Signo o conjunto de signos con que se representa un sonido.

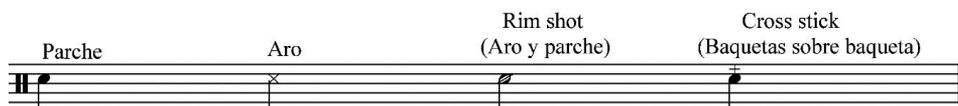
Accesorios. Claves, maracas, guache, guacharaca y platillos



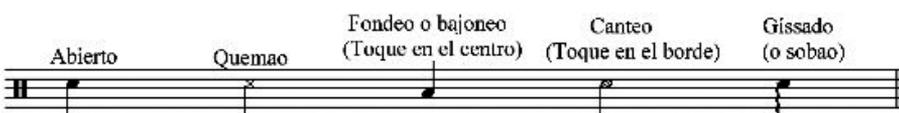
Bombo y /o tambora.



Redoblante.



Alegre, llamador y caja.



Características rítmicas de la cumbia

La cumbia es un ritmo musical de carácter binario en compás²⁶ de 2/2 (compás partido), con un movimiento entre andante y moderato comprendido entre 80 y 110 pulsos por minuto. Su estructura rítmica se presenta en dos secciones, que alternan entre sí durante la ejecución. Estas son: la sección base y la sección improvisatoria. Las cuales se relacionan directamente con el protagonismo instrumental de la percusión.

²⁶ Secuencia cíclica, comprendida entre la aparición del primer acento principal y su reaparición.

Para el estudio de estas secciones y con el ánimo de facilitar la comprensión de la estructura rítmica, incluiremos sobre el patrón de cumbia, la célula rítmica de la clave africana o cubana.



Figura 39. Rítmica de la clave.

Los números uno y dos corresponden a la posición dominante de la clave (primera o segunda parte), ésta se ubicará sobre cada rítmica.

Sección Base en los Formatos de Pito Atravesao y Gaitas.

La ejecución se limita a la célula madre, patrón o base. Durante esta sección prima el patrón rítmico de la cumbia, desarrollado sobre dos compases, característica que es común en gran parte de los géneros binarios de la música afrocaribe, tales como bolero, son, salsa y el merengue, entre otros.

En la cumbia colombiana:

- a. El llamador se encarga de iniciar el discurso, con un toque en contra-tiempo ²⁷ que se prolonga durante la pieza.

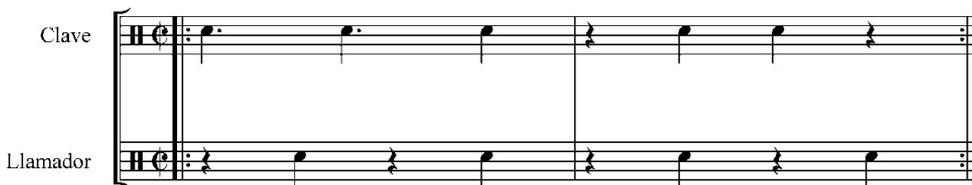


Figura 40. Rítmica del tambor llamador.

²⁷ En la división del pulso el evento que coincide con el pulso se denomina “a tiempo” y el que se produce inmediatamente después se denomina “a contratiempo”.

- b. Las maracas y/o el guache inician su participación a partir de la última fracción de pulso, ubicada en la parte dos de la clave.



Figura 41. Rítmica del guache y/o las maracas.

- c. El alegre al igual que las maracas, inician su participación a partir de la última fracción de pulso.



Figura 42. Rítmica del tambor alegre.

- d. La tambora emprende el discurso sobre la parte inicial de la clave, a tiempo. Esta característica se presenta en la sección base.

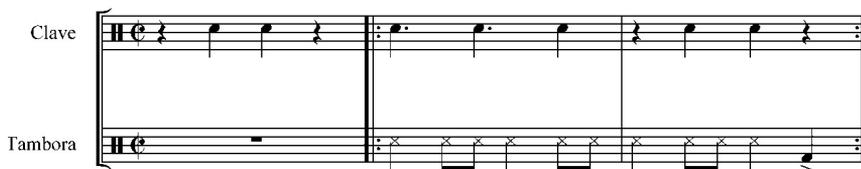


Figura 43. Rítmica de la tambora.

Estructura sección base.

The musical score for the base section consists of five staves. The Clave staff shows a rhythmic pattern of quarter notes and rests. The Guache o Maracas staff features a complex, syncopated rhythm with accents. The Llamador staff has a simple pattern of quarter notes and rests. The Alegre staff shows a rhythmic pattern with accents and 'x' marks. The Tambora staff has a rhythmic pattern with accents and 'x' marks.

Figura 44. Guía de los instrumentos.

Sección Improvisatoria

A diferencia de la sección base, la sección improvisatoria cuenta regularmente con tres o más compases, determinados por la acentuación melódica que propone la pieza cuando se ejecuta la cumbia acompañada de la melodía. Aunque la sección es improvisada se presentan en ella una serie de frases rítmicas o acompañamientos comunes en las interpretaciones cotejadas durante el trabajo de campo. Estas coincidencias regularmente son realizadas por la tambora y el llamador.

The musical score for the improvisatory section consists of three staves. The Clave staff shows a rhythmic pattern of quarter notes and rests. The Llamador staff has a simple pattern of quarter notes and rests. The Tambora staff has a rhythmic pattern with accents and 'x' marks.

Figura 45. Llamador y tambora.

Por su parte el alegre realiza un dialogo libre y diferente, dependiendo de las habilidades del instrumentista. Como se puede notar en la figura siguiente.

The musical score for 'Solo de tambor alegre' consists of three staves. The top staff, labeled 'Clave', shows a rhythmic pattern of quarter notes and rests. The middle staff, 'Improvisación 1', features a melodic line with a slur over the first two measures and an accent (>) on the final note. The bottom staff, 'Improvisación 2', contains percussive notation with 'x' marks and accents (>) indicating rhythmic emphasis.

Figura 46. Solo de tambor alegre.

Esta sección improvisada no presenta un patrón rítmico de duraciones, sino de acentuaciones²⁸ que coinciden en los diferentes instrumentos. Los instrumentistas suelen turnarse a placer la intervención en esta sección, e incluso se presenta el caso donde más de uno improvisa al tiempo, estableciendo un dialogo percutivo entre los instrumentos. Ejemplo de una intervención alegre-tambora.

The musical score for 'Improvisación tambor alegre y tambora' features three staves. The 'Clave' staff is identical to the one in Figure 46. The 'Alegre' staff shows a rhythmic pattern with accents (>) and 'x' marks. The 'Tambora' staff displays a melodic line with accents (>) on specific notes, illustrating the percussive dialogue between the instruments.

Figura 47. Improvisación tambor alegre y tambora.

²⁸ Énfasis sobre un pulso o subdivisión de pulso.

Estructura sección improvisatoria

The musical score is written in 2/4 time and consists of five staves. The Clave staff begins with a 3-2 pattern. The Guache or Maracas staff features a melodic line with accents. The Llamador staff has a rhythmic pattern. The Alegre staff has a melodic line with accents. The Tambora staff has a rhythmic pattern with accents. The score is divided into two systems by a double bar line. Below the Tambora staff, the word 'Acentuaciones' is written with arrows pointing to specific notes.

Figura 48. Sección de improvisación.

Observese que la clave se encuentra iniciando sobre la primera parte. Mientras el alegre inicia los “solos” sobre la parte dos de la clave y este puede ser inmediatamente o después del discurso de la tambora, sin extensión determinada.

Formas de iniciar la interpretación

En el medio folclórico se presentan dos formas de iniciar la interpretación de una cumbia, en el primer caso es iniciando por el ritmo y en el segundo por la melodía.

a. Iniciando por el ritmo.

Si su inicio es por el ritmo, la secuencia regular es la aparición del llamador seguido de todos los instrumentos ejecutando la sección improvisatoria (ver sección improvisatoria). Los inicios más comunes en el llamador son los siguientes.

The image shows a musical score with four staves. The top staff is labeled 'Clave' and contains a sequence of notes: a half note, followed by quarter notes, and a final quarter note. The second staff is labeled 'Inicio 1' and starts with a whole rest, followed by quarter notes. The third staff is labeled 'Inicio 2' and starts with a whole rest, followed by quarter notes. The fourth staff is labeled 'Inicio 3' and starts with a half note, followed by quarter notes. A box on the right side of the Clave staff is labeled 'Sección improvisatoria'.

Figura 49. Diferentes formas de inicios con el tambor llamador.

b. Iniciando por la melodía.

Generalmente el tema de inicio en la cumbia es anacrúsico (característica muy usual), y para evitar los llamados cruces²⁹ el acompañamiento instrumental debe iniciar en la sección improvisatoria, después de la anacrusa.

Si al iniciar, la melodía contiene un motivo de anacrusa³⁰ como:

The image shows a musical score with five staves. The top four staves are in treble clef and show melodic lines. The first staff has a whole rest followed by a quarter note. The second staff has a whole rest followed by a quarter note. The third staff has a quarter rest followed by eighth notes. The fourth staff has a quarter rest followed by eighth notes. The bottom staff is in bass clef and shows a rhythmic accompaniment with eighth notes.

²⁹ Falta de coincidencia entre los acentos.

³⁰ Conjunto de pulsos o fracciones de pulso que inician antes del pulso principal.

Se debe tener en cuenta que estas no presentan la misma característica para la iniciación del ritmo. En el caso de las anacrusas:



La clave se debe iniciar por la segunda parte conjuntamente con la sección improvisatoria como lo indica la gráfica.

Clave

Caso 1

Caso 2

Musical notation for three cases. The first staff, labeled 'Clave', starts with a common time signature and a whole rest, followed by a quarter note, then a quarter note, then a quarter note. The second staff, labeled 'Caso 1', starts with a common time signature and a whole rest, followed by a quarter note, then a quarter note, then a quarter note. The third staff, labeled 'Caso 2', starts with a common time signature and a whole rest, followed by a quarter note, then a quarter note, then a quarter note. A double bar line is present after the first measure of each staff.

Mientras que para las anacrusas



La clave se debe iniciar por la primera parte y la sección improvisatoria en la segunda parte de la clave, como lo indica la gráfica.

Musical notation showing four staves. The top staff is labeled 'Clave' and contains a single measure of rest followed by a sequence of notes. The three staves below are labeled 'Caso 1', 'Caso 2', and 'Caso 3', each showing different rhythmic patterns in the first measure and rests in the second and third measures.

Sección base de la banda pelayera.

Musical notation for a percussion section. It consists of four staves: 'Clave', 'Platillos', 'Redoblante', and 'Tambora'. Each staff shows a specific rhythmic pattern across three measures, with repeat signs at the end of each measure.

Escuchar una versión de la Banda 19 de marzo de Laguneta.

<https://www.youtube.com/watch?v=wnTsJprSQQk>

Temas de la Banda 20 de julio de Repelón.

<https://www.youtube.com/watch?v=PDBvC9czc-c>

<https://www.youtube.com/watch?v=GbTQQqZnHHk>

Sección base música de acordeón.

The image shows a musical score for the base section of an accordion piece. It consists of four staves, each representing a different instrument. The top staff is labeled 'Clave' and shows a rhythmic pattern of quarter notes and rests. The second staff is labeled 'Cencerro o Campana' and shows a similar rhythmic pattern. The third staff is labeled 'Guacharaca' and shows a rhythmic pattern with accents and slurs. The bottom staff is labeled 'Caja vallenata' and shows a rhythmic pattern with accents and slurs. The score is written in a single system with two measures.

Escuchar al maestro Andrés Landero, interpretando Virgen de la Candelaria.

<https://www.youtube.com/watch?v=3dqbkMuEIQA&index=4&list=RDS-QNT8z68jbA>

Conclusiones

Es de suma importancia reconocer la procedencia del patrón rítmico originario, el contexto de donde surge y su modo de ejecución. En este último, la referenciación de las prácticas musicales generadas en dos de los ejes propuestos por el Ministerio de Cultura para la región Caribe, descritos en este apartado, ha sido de suma importancia, ya que ha permitido la visualización de elementos en común, como la clave, sobre la cual se puede ubicar el desarrollo interpretativo de cada instrumento que compone el ritmo, sus acentuaciones, sus entradas y salidas. Esto da pie a que se afirme que tanto la cumbia como otros ritmos cercanos del Caribe tienen en esencia un patrón único gracias al cual se pueden comprender mejor la estructura misma de estos ritmos.

Así mismo, el conocimiento de los diversos instrumentos que conforman este ritmo ha permitido adentrarse, tanto en la organología de cada instrumento como en la manera en que el intérprete se acerca al mismo para extraer su so-

noridad. Todo esto, como se ha dicho antes, enraizado en un entorno cultural que le ha dado a luz como una manifestación del sentir de sus gentes.

Referencias bibliográficas

- Abadía, G. (1983). *Compendio General de Folklore Colombiano*. Cuarta edición. Bogotá: Biblioteca Banco Popular.
- Bejarano, J. (1977). *Contribución al debate sobre el problema agrario*. Bogotá: Punta de Lanza.
- Bermúdez, E. (1985). *Los Instrumentos Musicales en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Carbó, G. (2003). *Tambora baile cantado en Colombia (Disco compacto)*. Bogotá. YAI Records.
- Cassiani, J. & Arteaga J. (1999). *Arreglos para bandas musicales sobre dos variantes tradicionales del Bolívar Grande porro palitiao y fandango*. Trabajo de grado Universidad de Atlántico.
- Chaves, B. (2007). *Lo que se baila en Costa Rica: análisis musical de una cumbia costarricense*. *Revista Herencia*, 20(1 y 2), 137-146.
- Fals Borda, O. (2001). *Kaziyadu: Registro del reciente despertar territorial en Colombia*. Bogotá: Ediciones Desde Abajo.
- Pérez, J. & Gili, F. (2013). *Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana*. *Revista Musical Chilena*, 219, 42-80. Tomado de <https://scielo.conicyt.cl/pdf/rmusic/v67n219/arto3.pdf>
- Indiana University Bloomington. (2011). *Archives of traditional music (audio en podcast)*. Tomado de <http://www.indiana.edu/~libarchm/index.php/outreach/podcasts/cumbia-the-construction-of-a-musical-genre-in-the-mid-twentieth-century.html>
- List, G. (1994). *Música y Poesía en un Pueblo Colombiano: una herencia tricultural* (Trad. Eduardo Machado Hernández, Clara Franco de Machado; revisión, de Delia Zapata Olivella). Bogotá: Ed. Colegio Máximo de las Academias Colombianas, Patronato Colombiano de Artes y Ciencias Bogotá.
- Locatelli, A. (1985). *Raíces musicales*. En coord., Isabel Aretz. *América Latina en su música*, 4ta edición, México, Siglo XXI.

Ortiz, F. (1995). Los Instrumentos de la Música Afrocubana: La Maraca. Cuba: Editorial Letras Cubanas.

_____. Los Instrumentos de la Música Afrocubana: La Marímbula. Cuba: Editorial Letras Cubanas.

Pardo Plaza, A. (2007). Pedagogía para la Enseñanza de la Música Costeña a partir del entorno. Barranquilla: Tonos Editorial del Caribe, primera edición.

Patronato Colombiano de Artes y Ciencias (1991). Nueva Revista Colombiana del Folclor. Vol. 3. Bogotá.

_____. (2005). Instrumentos Folclóricos De Colombia, Cuarta edición. Bogotá: Camacho Sánchez - Impresores.

Pérez Herrera, M. (2012). Concierto N°2 Sexteto Son de Negro. Barranquilla: Ediciones Universidad del Atlántico.

Pino Ávila, D. (1989). Tambora – Universo Mágico. Primera edición. Casa de Cultura y Turismo de Tamalameque.

Reichel Dolmatoff, G. (1986). Desana: simbolismo de los indios Tukano del Vaupés. Bogotá: Procultura.

Sinning, E. (2002). El Hombre y su río. Barranquilla: Editorial Universidad Simón Bolívar.

Valencia, V. (2004). Pitos y tambores. Bogotá: Ministerio de Cultura.

Zapata, D. (2000). Taller de danzas afrocolombianas. Presentado para la Organización afrocolombiana Kusuto.

Webgrafía

https://encrypted-tbno.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcRKL1c8_exYB6krohuI9jBI-VoOTGir4sGFdJDCZLusLdsEAOvm

https://encrypted-tbno.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcRnOfEan_KwqpjIQuXod-Fb-z-nF4AoS6KzfQjNtZJWAJG6A2ZxA

<https://encrypted-tbno.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcTDp1pLYfjet94hh6TMranO-GyoFtwCgoh89asJMsmYzN51cTHHe>

https://encrypted-tbno.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcTZWkyTYRYJPpau6yUEJrI-oTivBKYZ2sY2hgqST1P_qqrFIMXgJZw

MÚSICAS DEL CARIBE COLOMBIANO

Investigación, prácticas, propuestas, patrimonio y repertorio

https://encrypted-tbn1.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcQHDMRUeczHB_Fr4_dF-3qlstUpyLCWuFrdUtFKfmDle7Nc9-ToQQ

https://encrypted-tbn1.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcRYHzMIoltG_rUZ1v3W9DY-floXKeO814WLGa5PkeL1yRU9NoT98

https://encrypted-tbn3.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcRgY26ecpeQZWIU8ovtl-2fzHuDFWg_GGRWqRS93eYmJtgjOFD8

https://encrypted-tbn3.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcTt_RIUD3TxxbLRIQa4vn-2RknTUDwl_7lziSC9TRDZM93cF1LZm

https://encrypted-tbn3.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcT-YFuPFvkSI6fL-qQSHdXz-3VEzIQs_S32AvrmA_RJMiU3ZKMOV-https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/46/Koebel.jpg





Capítulo 3

Creación de repertorio para cuarteto de saxofón a partir de cinco obras seleccionadas del maestro José Barros

Mg. Juan Manuel Díaz Oñoro y Alexandra Higueta Leal

El maestro José Barros fue uno de los compositores más prolíficos de Colombia, al cual se le atribuyen más de 700 canciones registradas. Esta es una de las principales razones por las que este capítulo contiene el producto de la investigación cuyo objetivo fue crear cinco arreglos para cuarteto de saxofones a partir de cinco obras musicales del maestro José Benito Barros, utilizando un enfoque cualitativo y aplicando la técnica del análisis documental. El producto de este trabajo (los arreglos) hace del mismo un producto de investigación creación cuya “materia prima (...) -como afirma Daza (2009, págs. 4-5)- viene del sujeto que crea y este es un importante aporte, aquí son inseparables sujeto y objeto de investigación- creación, son dos en uno”.

Todo con el fin a su vez de contribuir al aumento de repertorio musical para este formato. Entre las obras escogidas se encuentran composiciones en ritmo de pasillo, tango, cumbia y paseo, las cuales son: Violencia (cumbia), Pesares (pasillo), El chupaflor (paseo), Bandoneón (tango) y El Minero (Cumbia).

Los criterios utilizados para la elección de estas obras fueron su menor divulgación de entre la mayoría de obras del maestro, con el fin de empezar su difusión; que fuesen de ritmos variados; y la técnica, entendida dentro la posibilidad del instrumento, como la aptitud para moverse dentro del sistema

de llaves del saxofón, sin desligar la parte rítmica de los temas escogidos, que permita una digitación cómoda y óptima, además de la adecuada transposición al instrumento, lo cual es importante porque depende de la tesitura de este la forma en que se puedan combinar tímbricamente las mixturas de los cuatro saxofones. De este modo, se han elaborado arreglos musicales de diferente ritmo y género.

Recursos armónicos y de escritura utilizados

Este trabajo utilizó criterios armónicos de autores como Alchourron (1991) y Thomas Lorenzo (2005) para efectos de la conducción de voces y orquestración; Herrera (1986, 1990), tanto para lo armónico como para lo melódico; y Ríos (2014), cuyo aporte se basa en Herrera; todo puesto que estos autores poseen apartados donde trabajan directamente con el tratamiento, las armonías y la escritura que se utiliza y se debe tener en cuenta para la elaboración de arreglos en las secciones de viento, lo que da como resultado un producto caracterizado por una sonoridad moderna, con acordes extendidos, que le dan un color particular a la música de José Barros interpretada por un cuarteto de saxofones. Alchourron propone una escritura en bloque, mientras que Lorenzo propone una más contrapuntística y armónica.

Para hacer un primer abordaje sobre los arreglos, en cuanto a su escritura y a su armonización, se tomó como referencia a Alchourrón, quien afirma que, para escribir para dos o más partes, se pueden utilizar los siguientes tipos de escritura:

En bloque (o concertada): Todas las partes se mueven con los mismos valores que la voz principal y proceden casi siempre por movimiento directo. Las disonancias pueden no resolver o resolver en cualquier voz (Alchourrón, 1991, p.51).

Escritura en bloque a 4 y 5 partes

Este tipo de escritura, en sus variantes cerrada, semiabierta y abierta, se aplica habitualmente en los siguientes casos: **Secciones** de instrumentos similares **Combinaciones** de instrumentos diferentes y **Tutti** (Alchourrón, 1991, p.54).

Agregando a lo anterior, Alchourrón hace referencia a las opciones de armonización, mencionando los diferentes usos de esta, como sigue:

- Armonización de la melodía (melodía “engrosada”) o engrosamiento melódico.
- Armonización del fondo (acompañamiento o respaldo de la melodía)
- Presentando las siguientes características:
- Se utilizan mayormente acordes de 7° y 9°
- A veces incluye duplicaciones de sonidos;
- Las notas acordales producen acordes de paso al ser armonizadas;
- La disonancia de 2° menor entre las dos voces superiores, que resulta chocante en algunos estilos, puede evitarse cambiando el acorde o eligiendo otras notas (Alchourron,1991, p.54).

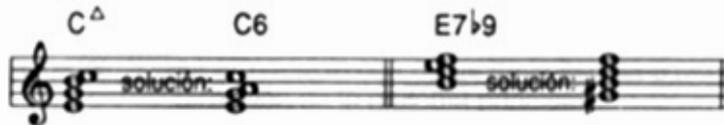


Figura 50. Solución de la disonancia de 2da menor. Tomado de Alchourron, R.
Arreglo y composición de música popular (1991), p. 54

Y continúa diciendo que “en general, las armonizaciones abiertas se usan para pasajes de valores largos, y la posición cerrada para pasajes más activos” (Alchourrón, 1991, p.54).

En cuando a la escritura en cuatro partes, Alchourrón afirma que, para hacer la escritura en 4 partes, pero en posición cerrada, se tienen en cuenta los siguientes aspectos:

- **Melodía:** cada nota se armoniza con tres notas del acorde, por debajo de ella, y lo más cerca que sea posible. Resultan cuatro melodías paralelas (melodía engrosada).
- **Fondo:** “es un acompañamiento (a 4 partes en este caso) armonizado según los acordes básicos del tema. Su voz superior (líder) forma un contrapunto con la melodía principal” (Alchourrón, 1991, p.54).

Seguidamente, se exponen aquí los criterios armónicos utilizados en los arreglos, de la siguiente manera:



Figura 51. Melodía y fondo. tomado de Alchourron, R. Arreglo y composición de música popular (1991), p. 54

Recurso I. Relación II - V - I

Es el recurso en el que el segundo grado puede preceder a la dominante. “Este segundo grado suele utilizarse con séptima, IIm7 en modo mayor y IIm7 (b5) en modo menor” (Ríos, 2014). En la figura siguiente muestra la secuencia de uso que puede darse a esta relación:

Original	v7	I
Modificado	IIm(7) v7	I
Consecuencia	IIm(7) v7 IIm7 V7	I

Figura 52. Relación II-V-I modificado y con secuencia. Tomado de Ríos, J. Taller de armonía (2014).

Recurso II. Extensiones y sustituciones en tónica

El tercer y sexto grados pueden utilizarse como extensiones de la tónica, de acuerdo con Ríos, puesto que contienen notas comunes. “Los acordes contruidos sobre III y VI grados no se utilizan solamente como extensiones de tónica. Con frecuencia sustituyen a I, apareciendo primero el III y luego el VI, generando cuarta en el movimiento de las fundamentales” (Ríos, 2014).

Recurso III. Dominante secundaria

“Se utiliza para preparar o conducir la llegada a un acorde diatónico mayor o menor en la progresión. En el modo mayor se encuentran cinco dominantes secundarias, a saber: V7/II, V7/III, V7/IV, V7/V7, V7/VI. En comparación con el primer recurso, la dominante secundaria antecede al grado diatónico que prepara” (Ríos, 2014).

Recurso V. Préstamos modales e intercambio modal

El intercambio modal está basado en la utilización de acordes que proceden de algún modo paralelo, en el modo mayor. En general el más frecuente intercambio modal es el procedente del modo Eólico y sobre todo del área de subdominante menor de dicho modo. Cuando se usa intercambio modal, la modulación introtonal que se produce no es hacia otro tono, sino hacia otro modo, ya que el intercambio modal se hace desde modos paralelos, o sea igual centro tonal distintas notas. Los acordes del área de subdominante menor son los de más frecuente uso como intercambio modal. Estos acordes vienen determinados por contener el grado bVI y no contener la sensible VII (Herrera, 1990, págs. 122 – 123).

Este recurso descrito puede verse como en la figura que sigue:

Con Préstamos Modales E Intercambio Modal

The musical score consists of two systems of three staves each (treble, middle, and bass clefs). The first system is titled 'Con Préstamos Modales E Intercambio Modal' and includes the following chords: CMaj7, FMaj7, A♭Maj7, B♭Maj7, G7sus, G7, and Am7. The second system includes the following chords: B♭m7, A♭7, Dm7, G7, Dm7(b5), G7(b9), and C6. The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is split between the middle and bass clefs.

Figura 55. Modo Jónico y Eólico. Tomado de Ríos, J. Taller de Armonía (2014).

Una vez revisados estos recursos expuestos, se procedió con la transcripción de la melodía de cada obra, para después sugerir armonías con base en los criterios mencionados y posteriormente se empieza a escribir para el grupo de instrumentos, haciendo uso del programa Finale versión 2014.

Los Arreglos

A continuación, se presentan los arreglos de estas cinco obras seleccionadas del maestro José Barros, elaborados aplicando los recursos de armonización y conducción melódica estudiados; y una breve introducción a cada uno:

Bandoneón. Es un tango que está en compás de 4/4 en un tiempo allegro donde la negra es igual a 120; el saxo soprano tiene a cargo la melodía, mientras los tres saxofones restantes son los encargados del acompañamiento particular del tango. El nivel de complejidad de esta obra es intermedio debido a que se debe tener especial cuidado en la digitación. Este arreglo posee pasajes donde posiblemente sea pertinente el uso de llaves auxiliares. A manera de recomendación se debe tener presente el cambio de armadura.

“Oigo un llanto que atraviesa el espacio para llegar a Dios [...]”, así comienza la letra de *Violencia*, una cumbia que ha sido principalmente conocida por la versión grabada de Los Black Stars en la voz de Gabriel Romero oriundo de Medellín en el año 1975, del LP *De Moda*, producido por el sello discográfico Sonolux. A finales de los años setenta, aparece el disco de la joven Leonor González Mina, *La Negra Grande de Colombia*, quien realiza una versión de esta Cumbia. Es tal vez, de este grupo de cinco obras, la canción más conocida del maestro. El arreglo está en compás partido en un tiempo *allegro*, donde la negra es igual a 160; el saxofón soprano tiene la línea melódica principal con ayuda del saxo alto en pasajes específicos, mientras el resto tienen función de acompañamiento marcando el ritmo de cumbia. El nivel de ejecución de esta obra es catalogado como intermedio ya que al ser una cumbia rápida se torna un poco difícil la lectura.

El Chupaflor. Es una pieza musical grabada en 1948 en dos ritmos diferentes, en porro por Bienvenido Granda (Casa grabadora Tropical), Las EMES, Los indios Selectos, Pedro Laza y sus Pelayeros (instrumental), (Discos Fuentes); y ritmo de paseo por Alejo Durán y su Conjunto, Bovea y sus Vallenatos, Trovadores de Barú y como vocalistas José Barros y Ramón Ropaín.

Para este arreglo se toma la versión en ritmo de paseo, se encuentra en compás partido, tiempo *vivacissimo*, donde la negra es igual a 150. El nivel de ejecución de este arreglo es intermedio, se recomienda tener especial cuidado en el fraseo y con la tonalidad, de igual forma con la lectura y la métrica ya que el desarrollo de la pieza es en forma antifonal. La melodía está a cargo del saxo

soprano, pero al finalizar los cuatro saxofones se unen para tocar en bloque que es allí donde se encuentra el punto cumbre de la obra.

El minero. Es una cumbia grabada en el año 1970 por Gabriel Romero y Orquesta en Discos Fuentes, está en un tiempo *allegressimo* donde la negra equivale a 155. El nivel de ejecución de esta pieza es difícil, la lectura es bastante compleja sumándole a esto el tempo en que se encuentra. El saxo soprano lleva la melodía mientras las voces restantes van tejiendo un contrapunto.

Pesares. Es una pieza originalmente en ritmo de pasillo, pero que fue grabada en 1980 en diferentes ritmos como vals por Alci Acosta y María Elena Sandoval, en Bolero por Juancho Vargas y su Orquesta, y en pasillo por Los Quechuas, Dúo Bowen y Villafuerte, Dúo Fuentes Cabrera, Estudiantina Fuentes, Hermanas Mendoza Suasti y Prisco Oropesa Cuart. Este arreglo está en $\frac{3}{4}$ en tiempo *moderato* donde la negra es igual a 95. Se clasifica como fácil en su nivel de ejecución, no presenta complicaciones ni en la lectura ni tonalidad, a manera de recomendación se debe tener presente el cambio de armadura.



Score

BANDONEON

José Barros
Alexandra Higueta

$\text{♩} = 120$

Tango

Musical score for the first system of 'BANDONEON'. It features four staves for saxophones: Soprano Sax, Alto Sax, Tenor Sax, and Baritone Sax. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Soprano Sax part begins with a dynamic marking of *f* and contains a melodic line with slurs and accents. The other saxophone parts are mostly rests, with some notes and accents in the second and fourth measures. The score is divided into four measures.

Musical score for the second system of 'BANDONEON', starting at measure 5. It features four staves for saxophones: Soprano Sax (S. Sx.), Alto Sax (A. Sx.), Tenor Sax (T. Sx.), and Baritone Sax (B. Sx.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Soprano Sax part has a dynamic marking of *mf* and includes a triplet of eighth notes in the second measure and a triplet of sixteenth notes in the third measure. The other saxophone parts have dynamic markings of *mf* or *f* and contain various rhythmic patterns. The score is divided into four measures.

Bandoneon

9

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

15

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

Bandoneon

19

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

p

p

p

p

24

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

mf

f

p

mf

f

p

mf

f

p

mf

Bandoneon

29

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

33

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

ff

Bandoneon

37

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

dim.

dim.

dim.

dim.

D.S. al Coda

41

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

p

"

"

"

Score

Violencia

Cumbia

José Barros
Alexandra Higueta

$\text{♩} = 160$

Soprano Sax

Alto Sax

Tenor Sax

Baritone Sax

5

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

Violencia

9

S. Sx.
A. Sx.
T. Sx.
B. Sx.

f

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 9 through 13. It features four staves: Soprano Saxophone (S. Sx.), Alto Saxophone (A. Sx.), Tenor Saxophone (T. Sx.), and Baritone Saxophone (B. Sx.). The key signature is one sharp (F#). The music is written in a 4/4 time signature. Measures 9 and 10 show the instruments entering with various rhythmic patterns. Measures 11 and 12 contain rests for all instruments, indicated by double bar lines with a fermata. Measure 13 begins with a dynamic marking of *f* (forte) for all instruments, which continues into the next system.

14

S. Sx.
A. Sx.
T. Sx.
B. Sx.

p *ff* *p cresc.*
mf *p* *ff* *p cresc.*
mf *p* *ff* *p cresc.*
mf *p* *ff* *p cresc.*

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 14 through 17. It features the same four staves as the previous system. Measure 14 begins with a dynamic marking of *p* (piano) for the Soprano Saxophone. Measures 15 and 16 show dynamic changes: *ff* (fortissimo) for the Soprano Saxophone and *mf* (mezzo-forte) for the other instruments. Measure 17 concludes with a dynamic marking of *p cresc.* (piano crescendo) for all instruments.

Violencia

The musical score for "Violencia" is presented in two systems. The first system begins at measure 19 and the second at measure 24. Both systems are in the key of D major (one sharp) and 4/4 time. The vocal parts are Soprano (S. Sx.), Alto (A. Sx.), Tenor (T. Sx.), and Bass (B. Sx.).

System 1 (Measures 19-23):

- S. Sx.:** Starts with a half note D5, followed by quarter notes E5, F#5, and G5. A dynamic marking of *mf* is placed below the first measure. The line continues with quarter notes G5, F#5, E5, and D5, followed by a double bar line and a repeat sign. The second measure of this system starts with a quarter note D5, followed by quarter notes E5, F#5, and G5. A dynamic marking of *mf* is placed below the second measure.
- A. Sx.:** Starts with a half note D5, followed by quarter notes E5, F#5, and G5. A dynamic marking of *mf* is placed below the second measure. The line continues with quarter notes G5, F#5, E5, and D5, followed by a double bar line and a repeat sign. The second measure of this system starts with a quarter note D5, followed by quarter notes E5, F#5, and G5. A dynamic marking of *mf* is placed below the second measure.
- T. Sx.:** Starts with a half note D5, followed by quarter notes E5, F#5, and G5. A dynamic marking of *mf* is placed below the second measure. The line continues with quarter notes G5, F#5, E5, and D5, followed by a double bar line and a repeat sign. The second measure of this system starts with a quarter note D5, followed by quarter notes E5, F#5, and G5. A dynamic marking of *mf* is placed below the second measure.
- B. Sx.:** Starts with a half note D5, followed by quarter notes E5, F#5, and G5. A dynamic marking of *mf* is placed below the second measure. The line continues with quarter notes G5, F#5, E5, and D5, followed by a double bar line and a repeat sign. The second measure of this system starts with a quarter note D5, followed by quarter notes E5, F#5, and G5. A dynamic marking of *mf* is placed below the second measure.

System 2 (Measures 24-27):

- S. Sx.:** Starts with a half note D5, followed by quarter notes E5, F#5, and G5. The line continues with quarter notes G5, F#5, E5, and D5, followed by a double bar line and a repeat sign. The second measure of this system starts with a quarter note D5, followed by quarter notes E5, F#5, and G5. The line continues with quarter notes G5, F#5, E5, and D5, followed by a double bar line and a repeat sign. The third measure of this system starts with a quarter note D5, followed by quarter notes E5, F#5, and G5. The line continues with quarter notes G5, F#5, E5, and D5, followed by a double bar line and a repeat sign. The fourth measure of this system starts with a quarter note D5, followed by quarter notes E5, F#5, and G5. The line continues with quarter notes G5, F#5, E5, and D5.
- A. Sx.:** Starts with a half note D5, followed by quarter notes E5, F#5, and G5. The line continues with quarter notes G5, F#5, E5, and D5, followed by a double bar line and a repeat sign. The second measure of this system starts with a quarter note D5, followed by quarter notes E5, F#5, and G5. The line continues with quarter notes G5, F#5, E5, and D5, followed by a double bar line and a repeat sign. The third measure of this system starts with a quarter note D5, followed by quarter notes E5, F#5, and G5. The line continues with quarter notes G5, F#5, E5, and D5, followed by a double bar line and a repeat sign. The fourth measure of this system starts with a quarter note D5, followed by quarter notes E5, F#5, and G5. The line continues with quarter notes G5, F#5, E5, and D5.
- T. Sx.:** Starts with a half note D5, followed by quarter notes E5, F#5, and G5. The line continues with quarter notes G5, F#5, E5, and D5, followed by a double bar line and a repeat sign. The second measure of this system starts with a quarter note D5, followed by quarter notes E5, F#5, and G5. The line continues with quarter notes G5, F#5, E5, and D5, followed by a double bar line and a repeat sign. The third measure of this system starts with a quarter note D5, followed by quarter notes E5, F#5, and G5. The line continues with quarter notes G5, F#5, E5, and D5, followed by a double bar line and a repeat sign. The fourth measure of this system starts with a quarter note D5, followed by quarter notes E5, F#5, and G5. The line continues with quarter notes G5, F#5, E5, and D5.
- B. Sx.:** Starts with a half note D5, followed by quarter notes E5, F#5, and G5. The line continues with quarter notes G5, F#5, E5, and D5, followed by a double bar line and a repeat sign. The second measure of this system starts with a quarter note D5, followed by quarter notes E5, F#5, and G5. The line continues with quarter notes G5, F#5, E5, and D5, followed by a double bar line and a repeat sign. The third measure of this system starts with a quarter note D5, followed by quarter notes E5, F#5, and G5. The line continues with quarter notes G5, F#5, E5, and D5, followed by a double bar line and a repeat sign. The fourth measure of this system starts with a quarter note D5, followed by quarter notes E5, F#5, and G5. The line continues with quarter notes G5, F#5, E5, and D5.

Violencia

29

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

ff

ff

ff

ff

Detailed description: This musical system covers measures 29 to 33. It features four vocal staves: Soprano (S. Sx.), Alto (A. Sx.), Tenor (T. Sx.), and Bass (B. Sx.). The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. Measures 29-32 contain vocal lines with various rhythmic patterns and rests, marked with a double bar line. Measure 33 is a full chord for all voices, marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. The bass line in measure 33 includes a triplet of eighth notes.

34

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

p *mf*

p *mf*

p *mf*

p *mf*

3

3

Detailed description: This musical system covers measures 34 to 38. It features the same four vocal staves. Measures 34-35 show dynamics of piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*). Measures 36-38 continue with vocal lines and rests, with dynamics of piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*). Measure 38 includes a triplet of eighth notes in the bass line, marked with a '3' and a brace.

Violencia

39

S. Sx. *cresc.*

A. Sx. *p*

T. Sx. *p*

B. Sx. *p*

Detailed description: This block contains the musical score for measures 39 through 43. It features four staves: Soprano Saxophone (S. Sx.), Alto Saxophone (A. Sx.), Tenor Saxophone (T. Sx.), and Baritone Saxophone (B. Sx.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 39 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The Soprano Saxophone part begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Alto Saxophone part has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Tenor Saxophone part has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Baritone Saxophone part has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. In measure 40, the Soprano Saxophone part has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Alto Saxophone part has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Tenor Saxophone part has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Baritone Saxophone part has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. In measure 41, the Soprano Saxophone part has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Alto Saxophone part has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Tenor Saxophone part has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Baritone Saxophone part has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. In measure 42, the Soprano Saxophone part has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Alto Saxophone part has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Tenor Saxophone part has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Baritone Saxophone part has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. In measure 43, the Soprano Saxophone part has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Alto Saxophone part has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Tenor Saxophone part has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Baritone Saxophone part has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5.

44

S. Sx. œ

A. Sx. œ

T. Sx. œ

B. Sx. œ

Detailed description: This block contains the musical score for measures 44 through 48. It features four staves: Soprano Saxophone (S. Sx.), Alto Saxophone (A. Sx.), Tenor Saxophone (T. Sx.), and Baritone Saxophone (B. Sx.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 44 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The Soprano Saxophone part begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Alto Saxophone part has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Tenor Saxophone part has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Baritone Saxophone part has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. In measure 45, the Soprano Saxophone part has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Alto Saxophone part has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Tenor Saxophone part has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Baritone Saxophone part has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. In measure 46, the Soprano Saxophone part has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Alto Saxophone part has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Tenor Saxophone part has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Baritone Saxophone part has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. In measure 47, the Soprano Saxophone part has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Alto Saxophone part has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Tenor Saxophone part has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Baritone Saxophone part has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. In measure 48, the Soprano Saxophone part has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Alto Saxophone part has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Tenor Saxophone part has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Baritone Saxophone part has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5.

Violencia

The musical score for "Violencia" is presented in two systems. The first system covers measures 49 to 53, and the second system covers measures 54 to 58. The score is arranged for four voices: Soprano (S. Sx.), Alto (A. Sx.), Tenor (T. Sx.), and Bass (B. Sx.).

System 1 (Measures 49-53):

- Measure 49:** All voices begin with a half note G4 (Soprano), A4 (Alto), B3 (Tenor), and G3 (Bass).
- Measures 50-52:** The vocal lines feature a melodic sequence of quarter notes: G4-A4-B4 (Soprano), G4-A4-B4 (Alto), G4-A4-B4 (Tenor), and G4-A4-B4 (Bass). These are grouped as triplets.
- Measure 53:** The Soprano, Alto, and Tenor parts have a half note G4, while the Bass part has a half note F#4. A dynamic marking of *mf* is present.

System 2 (Measures 54-58):

- Measure 54:** The Soprano part has a half note G4, while the other parts have quarter notes: A4 (Alto), B4 (Tenor), and G4 (Bass).
- Measures 55-57:** The Soprano part continues with quarter notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4. The other parts have quarter notes: A4 (Alto), B4 (Tenor), and G4 (Bass).
- Measure 58:** The Soprano part has a half note G4, while the other parts have quarter notes: A4 (Alto), B4 (Tenor), and G4 (Bass). There are accents (>) over the final notes in the Soprano, Alto, and Tenor parts.

Violencia

59

S. Sx.
A. Sx.
T. Sx.
B. Sx.

This musical system covers measures 59 and 60. It features four staves: Soprano (S. Sx.), Alto (A. Sx.), Tenor (T. Sx.), and Bass (B. Sx.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. In measure 59, all voices have a melodic line. In measure 60, the Soprano and Tenor parts have a whole note, while the Alto and Bass parts have a half note. The Soprano part has a fermata over the final note.

61

S. Sx.
A. Sx.
T. Sx.
B. Sx.

This musical system covers measures 61 through 64. It features four staves: Soprano (S. Sx.), Alto (A. Sx.), Tenor (T. Sx.), and Bass (B. Sx.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measures 61 and 62 contain a triplet of eighth notes in all parts. Measures 63 and 64 contain a melodic line with a fermata at the end. The Soprano and Tenor parts have a fermata over the final note. The Alto and Bass parts have a fermata over the final note. The dynamic marking *f* (forte) is present in measures 62, 63, and 64.

Score

El Chupaflor

Paseo

José Barros
Alexandra Higueta

Musical score for Soprano Sax, Alto Sax, Tenor Sax, and Baritone Sax. The score is in 4/4 time and features a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The Soprano, Alto, and Tenor saxophones play a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic. The Baritone saxophone part begins with a double bar line and a fermata, followed by a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic.

Musical score for Soprano Sax (S. Sx.), Alto Sax (A. Sx.), Tenor Sax (T. Sx.), and Baritone Sax (B. Sx.). The score includes first and second endings. The Soprano saxophone part starts with a first ending marked '1.' and a second ending marked '2.'. The Alto, Tenor, and Baritone saxophones play a rhythmic accompaniment. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) for the Soprano saxophone and *mp* (mezzo-piano) for the other instruments. The score is in 4/4 time and features a key signature of three sharps (F#, C#, G#).

El chupaflor

8

S. Sx. *pp* *f*

A. Sx. *pp* *f*

T. Sx. *pp* *f*

B. Sx. *pp* *f*

12

S. Sx. *cresc.*

A. Sx. *cresc.*

T. Sx.

B. Sx.

El chupaflor

16

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

1.

20

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

2.

p

El chupaflor

25

S. Sx.
A. Sx.
T. Sx.
B. Sx.

This musical system covers measures 25 to 29. It features four staves: Soprano Saxophone (S. Sx.), Alto Saxophone (A. Sx.), Tenor Saxophone (T. Sx.), and Baritone Saxophone (B. Sx.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 7/8. The Soprano part has a melodic line with eighth and quarter notes. The Alto and Tenor parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Baritone part plays a bass line with quarter notes. Dynamics include crescendos and decrescendos.

30

S. Sx.
A. Sx.
T. Sx.
B. Sx.

This musical system covers measures 30 to 34. It features the same four staves as the previous system. The Soprano part continues its melodic line. The Alto and Tenor parts play eighth-note accompaniment. The Baritone part plays a bass line. Dynamics include crescendos, decrescendos, and a *p* (piano) marking. The Tenor and Baritone parts have rests in measures 32 and 33, indicated by double quotes.

El chupaflor

54

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

37

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

mf

fff

Score

El Minero

Cumbia

José Barros
Alexandra Higueta

$\text{♩} = 155$ ♩

Soprano Sax

Alto Sax

Tenor Sax

Baritone Sax

f

f

f

f

5

1.

2.

S. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

f

p

p

mf

El minero

The musical score for "El minero" is presented in two systems. The first system begins at measure 9 and the second at measure 13. Each system contains two measures, labeled 1. and 2. The score is written for four staves: Soprano Saxophone (S. Sx.), Alto Saxophone (A. Sx.), Tenor Saxophone (T. Sx.), and Baritone Saxophone (B. Sx.).

System 1 (Measures 9-12):

- Measure 9:** All staves begin with a dynamic of *mf*.
- Measure 10:** The S. Sx. part has a dynamic of *f*. The A. Sx. and T. Sx. parts have a dynamic of *mf*.
- Measure 11:** The S. Sx. part has a dynamic of *f*. The A. Sx. and T. Sx. parts have a dynamic of *mf*.
- Measure 12:** The S. Sx. part has a dynamic of *f*. The A. Sx. and T. Sx. parts have a dynamic of *mp*.

System 2 (Measures 13-16):

- Measure 13:** All staves begin with a dynamic of *mf*.
- Measure 14:** The S. Sx. part has a dynamic of *p*. The A. Sx. and T. Sx. parts have a dynamic of *mf*.
- Measure 15:** The S. Sx. part has a dynamic of *p*. The A. Sx. and T. Sx. parts have a dynamic of *mf*.
- Measure 16:** The S. Sx. part has a dynamic of *p*. The A. Sx. and T. Sx. parts have a dynamic of *mp*.

El minero

18

1. 2.

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

mf

mf

mf

mf

23

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

El minero

The musical score for "El minero" is presented in four staves: Soprano Saxophone (S. Sx.), Alto Saxophone (A. Sx.), Tenor Saxophone (T. Sx.), and Bass Saxophone (B. Sx.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system begins at measure 28 and includes two endings. The first ending (marked "1.") leads to a repeat sign, while the second ending (marked "2.") leads to a new melodic line. Dynamic markings include *cresc.* (crescendo) in the second ending of all parts. The second system begins at measure 32 and features dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano) in the first two measures, and *mf* (mezzo-forte) in the final measure of the system. The bass saxophone part includes accents (>) over several notes in the second system.

El minero

The musical score for "El minero" is presented in four staves: Soprano (S. Sx.), Alto (A. Sx.), Tenor (T. Sx.), and Bass (B. Sx.). The music is in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and begins at measure 38. The Soprano part features a melodic line with eighth and quarter notes, ending with a triplet of eighth notes. The Alto and Tenor parts provide harmonic support with dotted quarter notes and eighth notes, also concluding with a triplet. The Bass part plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include a forte (*f*) marking in the final measure of the Alto and Tenor parts, and a fortissimo (*ff*) marking in the final measure of the Bass part. The score concludes with a double bar line.

Score

Pesares Pasillo

Jose Barros
Alexandra Higueta

♩=95

The musical score is for the piece "Pesares Pasillo" by Jose Barros and Alexandra Higueta. It is in 3/4 time with a tempo of 95 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system includes parts for Soprano Sax, Alto Sax, Tenor Sax, and Baritone Sax. Each part begins with a dynamic marking of *p* (piano) and a *cresc.* (crescendo) instruction. The second system includes parts for Soprano Sax (S. Sx.), Alto Sax (A. Sx.), Tenor Sax (T. Sx.), and Baritone Sax (B. Sx.). The dynamics in the second system are *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte) for the first two measures, and *mp* (mezzo-piano) for the subsequent measures. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Pesares

23

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

28

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

Pesares

33

S. Sx. *pp*

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx. *pp*

38

S. Sx. *f*

A. Sx. *f*

T. Sx. *f*

B. Sx. *f*

Pesares

44

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

44

pp

pp

pp

pp

Detailed description: This is a musical score for the piece 'Pesares', starting at measure 44. It is arranged for four vocal parts: Soprano (S. Sx.), Alto (A. Sx.), Tenor (T. Sx.), and Bass (B. Sx.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score consists of four measures. The Soprano, Alto, and Tenor parts feature melodic lines with eighth and quarter notes, while the Bass part provides a rhythmic accompaniment with quarter notes and rests. Each vocal line begins with a fermata over the first note. The dynamic marking *pp* (pianissimo) is indicated at the end of each line. The score is written on four staves, with the Soprano, Alto, and Tenor parts on treble clefs and the Bass part on a bass clef.

Conclusiones

La música tradicional colombiana es lo suficientemente versátil y rica en sonoridades, lo que permite pueda ser manipulada e introducida en diferentes formatos como los cuartetos de saxofón, y ser practicable en diferentes escenarios tanto académicos como no académicos.

Incluir piezas colombianas en el repertorio musical contribuye no solo al aumento de música para cuarteto de saxofones, sino al fortalecimiento de la identidad cultural de la nación, fortaleciendo la música tradicional colombiana en diferentes escenarios y facetas.

Es necesario el conocimiento de la forma en que se arregla para un cuarteto de saxofones pues el tratamiento que se da a dos o tres veces es diferente. Es indispensable también combinar la creatividad del arreglista con todas las técnicas para arreglar y así lograr una producción satisfactoria.

El objetivo principal de la armonía utilizada en estos arreglos fue enriquecer y jugar con la versatilidad que las melodías permitían. La armonía facilitó definir áreas de menor o mayor tensión, crear movimiento y por ende ser la guía para el acompañamiento armónico de las tres voces restantes. Los recursos de rearmonización utilizados son empleados con medida para no tergiversar el contexto musical original de las piezas.

El manejo dado a las músicas tradicionales y su aplicación dentro de un formato moderno como el cuarteto de saxofones en este trabajo, aporta y contribuye con el movimiento de este formato instrumental en la sistematización de la música para este tipo de agrupaciones. Además, sirve de apoyo para dicho formato y es un soporte para los quehaceres musicales. Ayudan al intérprete a fortalecer la ejecución del instrumento y perfeccionar la fluidez mecánica.

Referencias bibliográficas

Alchourrón, Rodolfo. (1991). Composición y arreglos de música popular. Buenos Aires: Ricordi. Tomado de https://www.academia.edu/27224435/Composicion_y_Arreglos_de_Musica_Popular_Rodolfo_Alchourron

- Daza, S. (2009). Investigación creación, un acercamiento a la investigación en las artes. *Horiz Pedagógico*, 11(1), 87-92 Tomado de <https://revistas.iberoamericana.edu.co/index.php/rhpedagogicos/article/view/339/303>.
- Herrera, Enric. (1987). *Técnicas de Arreglos para la Orquesta Moderna*. Antoni Bosch, editor. Tomado de https://kupdf.net/download/enric-herrera-t-eacute-cnicas-de-arreglos-para-la-orquesta-moderna-pdf_5af88812e2b6f5a13ecc8149_pdf
- _____. (1990). *Teoría Musical y Armonía Moderna Vol.1*. Barcelona. Antoni Bosch, editor. Tomado <https://es.slideshare.net/pastordawitt/enric-herrera-teoria-musical-y-armonia-moderna-vol-1>
- Lorenzo, Thomas. (2005). *El arreglo un puzzle de expresión musical*. España: Editorial JM Bosch. Ríos, Juan. (2014). *Taller de Armonía*. Compilación personal no publicada. Barranquilla, Colombia.
- Ríos, Juan. (2014). *Taller de Armonía*. Compilación personal no publicada. Barranquilla, Colombia.



