

EL VIOLONCHELO EN EL BAMBUCO

Arreglos de bambucos para el formato violonchelo y voz

Por: German Mauricio Sandoval

Trabajo de grado sometido como requisito parcial de los requerimientos para el grado Maestro
en Música

Directora: Tatiana Perilla R



Universidad De Cundinamarca

Facultad de ciencias sociales, humanidades y ciencias políticas

Programa de Música

Zipaquirá, Cundinamarca - 2020

TABLA DE CONTENIDOS

RESUMEN

AGRADECIMIENTOS

INTRODUCCIÓN

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

JUSTIFICACIÓN

OBJETIVOS

General

Específicos

MARCO TEÓRICO

- El arreglo y adaptación
- El bambuco
- Cuadro de análisis de los tres bambucos
- El violonchelo
- El formato violonchelo y voz

MARCO METODOLÓGICO

- Primera fase
- Segunda fase
- Tercera fase:
- Cuarta fase

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFIA

ANEXOS

Anexo 1. Tabla de acompañamientos

Anexo 2. Entrevista a Luis maría Díaz

Anexo 3. Arreglos

Resumen

A través de la realización de este trabajo, enmarcado en la línea de investigación – creación, se espera contribuir al repertorio para el formato de cámara violonchelo y voz, pretendiendo a su vez identificar parámetros de creación e interpretación para los arreglos musicales. El trabajo se realiza a partir de 3 bambucos tradicionales: no voy a quedarme, a pesar de tanto gris, confesión.

Este trabajo surge a partir de una necesidad dada, debido a los resultados que arrojó la búsqueda de repertorio de música colombiana y arreglos musicales para este formato. En el concierto final de grado realizado en el año 2017 estos arreglos fueron interpretados por primera vez, y se han presentado en otras oportunidades tanto para voz femenina, así como masculina.

Palabras clave

Bambuco, violonchelo, voz, música de cámara.

Agradecimientos

En primera instancia quiero agradecer a las fuerzas superiores, o destino, o circunstancias o dios o criterio propio porque gracias a todo ello me encontré con la música no solo como hobby, no solo como trabajo, sino además como forma de vida.

Quiero agradecer a mis papas: Alejandro (papi o papaito) e Inés (mami o madre) por apoyar mi deseo de estudiar y de hacerme profesional en el oficio de ser violonchelista, sumo a mis hermanos David (manito) y Laura (manita) en el apoyo que me brindaron y aun en día brindan.

A los maestros que desde la música me dieron lecciones para la vida y otras veces desde la vida para la música: Andrés Caicedo, Iván Tovar, Luis María Díaz, Alejandro Acosta, Javier Riveros, Tatiana Perilla y entre todos ellos a la maestra que me dejó una gran lección de amor desde la música para la vida la maestra Betina Morgante.

Introducción

Nuestra sociedad está en constante transformación, obtenemos al instante información de todo lo que nos rodea, gracias al desarrollo tecnológico que facilita el acceso al conocimiento. Esto influye en nuestra cultura actual. Teniendo en cuenta que el arte es el reflejo de aquello que sucede a nuestro alrededor, la música habla de lo que somos, de cómo convivimos y como existimos. La música tradicional colombiana ha sido también tocada por este fenómeno de constante transformación.

Gran cantidad de géneros musicales están expandiendo sus límites a través de la fusión y la experimentación sonora, llegando incluso a desligarse de su lenguaje de origen. La temática de las letras, las armonías usadas, el formato de interpretación, los acompañamientos rítmicos, son algunos de los elementos que se expanden en posibilidades ante esta nueva ola. “Ejemplos como, Luz Marina Posada, Chocquibtown, Toto la Momposina, María mulata, y muchos más intérpretes y agrupaciones, que se diferencian en muchos aspectos de lo que es la música “tradicional colombiana”, crean una partición que simplemente sería “nueva música colombiana” (Santamaria, 2007).

La expansión cultural sí se está viendo reflejada en el arte. Esto ubica a los músicos colombianos como activos agentes replicadores de ese cambio. Nos permite seguir generando esta transformación sin olvidar el pasado, sin olvidar las raíces de nuestra música tradicional.

En el presente trabajo se toma el género de bambuco y se saca de su formato tradicional (guitarra, tiple, bandola, requinto) para dar un paso más desde el quehacer musical llevándolo al formato de violonchelo y voz. (El formato violonchelo y voz puede referirse, en este trabajo, a voz masculina o voz femenina).

Planteamiento del problema

El interés por desarrollar el tema de este trabajo surge tras responder al cuestionamiento eje central de esta iniciativa: ¿Cómo realizar arreglos para el formato violonchelo y voz, explorando posibilidades interpretativas instrumentales tomando como herramienta los conocimientos adquiridos en el pregrado?

En primer lugar, este trabajo nace de la necesidad de responder a inquietudes que se tiene como violonchelista interesado en interpretar bambucos en un formato pequeño.

En los últimos años, festivales y concursos de música colombiana han permitido la participación parte de los formatos tradicionales. También se encuentra en dichos eventos, arreglos y obras basadas en ritmos colombianos donde instrumentos sinfónicos como el violonchelo tienen un papel destacado en formatos de trío, cuarteto o ensambles mixtos. Sin embargo, en los registros revisados no se ha encontrado participación del formato en el que se basa este trabajo: el violonchelo y la voz.

Por otro lado, debemos reconocer que en el programa de pregrado en música de la Universidad de Cundinamarca se han recibido herramientas que forman a los estudiantes como músicos integrales, centrando el enfoque de estudio no exclusivamente en la interpretación y reproducción correcta de una cantidad de obras ligadas a los periodos de la música formal europea. También se han adquirido herramientas para comprender lenguajes musicales a través de profundización en conceptos como entendimiento de la estructura armónica, forma, texturas musicales, timbres, entre otros. Estas herramientas han servido entonces, no solo para entender el repertorio proveniente de diferentes periodos de música europea, sino que también ha posibilitado entender

otras manifestaciones musicales, al punto de poder tomar decisiones de acuerdo a los intereses en el campo de la interpretación y de la creación.

Justificación

En el repertorio universal encontramos gran cantidad de obras para violonchelo, que van desde el formato solista, hasta formato sinfónico; pasando por diversas agrupaciones de cámara.

En la orquesta sinfónica, el violonchelo es tanto un instrumento melódico como un apoyo a la sección de los instrumentos más bajos. Este instrumento versátil es empleado por compositores de diferentes épocas de acuerdo con sus necesidades estéticas. Desde el siglo XIX, el violonchelo adquirió gran protagonismo como instrumento solista, al igual que otros instrumentos sinfónicos que habían estado relegados a cumplir una función acompañante principalmente.

Paralelo a su desarrollo en la orquesta, el violonchelo se ha destacado por su versatilidad en diversos formatos como el cuarteto de cuerdas, el trio con piano, tríos de cuerdas y el cuarteto con piano, por mencionar algunos.

También identificamos al violonchelo en géneros musicales diferentes a la música académica. En la música colombiana lo encontramos presente en arreglos orquestales, obras para cuarteto, ensambles mixtos e incluso repertorio solista.

En las Suites para violonchelo solo (1996) de Cesar Zambrano (1949), el compositor escribe dos movimientos con las características rítmicas, melódicas y estructurales del bambuco. Otra obra que podemos mencionar es el Bambuco n°1 para orquesta (1950) del compositor colombiano León Cardona (1927). Encontramos también arreglos para diversos formatos como los de las agrupaciones trio Classico Latino, Maderas al viento, Camaradería y Mestizajes.

Sin embargo, encontramos escasa producción de música colombiana adaptada al formato violonchelo y voz.; menos aún, obras escritas originalmente para este ensamble.

Este trabajo pretende aportar al repertorio del violonchelo en la música colombiana, específicamente al género de bambuco, realizando adaptación y arreglos de tres bambucos.

Para la realización de dichos arreglos se tienen en cuenta características como la forma, la estructura armónica, la melodía y los patrones rítmicos de las obras a trabajar.

El formato violonchelo y voz lo encontramos en diversas manifestaciones musicales, en algunas ocasiones con dos intérpretes (cantante y violonchelista) y en otras menos comunes con un solo intérprete (violonchelista que canta).

OBJETIVOS

Objetivo general:

Contribuir al repertorio para violonchelo en relación a la música colombiana a través de la creación e interpretación de arreglos para el formato violonchelo y voz de los bambucos: “a pesar de tanto gris”, “no voy a quedarme” y “confesión”

Objetivos específicos:

- Identificar elementos musicales (armonía, forma y ritmos) en los bambucos, que permitan realizar los arreglos musicales para el dúo violonchelo y voz.
- Explorar posibilidades técnicas - interpretativas en el violonchelo con el fin de escribir los arreglos.
- Describir acciones técnicas relacionadas con la creación de los arreglos musicales.

Marco teórico

El arreglo y la adaptación

Mientras que una adaptación según el diccionario virtual de significados.com (2015) “es una modificación de una obra científica musical literaria para que pueda difundirse entre público distinto de aquel para el que fue creada y a quien iba destinada”, el arreglo musical compete más posibilidades como la re-armonización y el juego sobre diferentes voces”

La adaptación (como su nombre lo dice) busca adaptar de un formato a otro, ya sea de un teclado a un cuarteto o de una obra para orquesta adaptada a un formato de voces (obra coral), lo anterior teniendo en cuenta las características técnicas de los instrumentos involucrados en el proceso. El arreglo, por su parte, nos permite jugar con las melodías características del tema, y enriquecerla cambiando aspectos como tonalidad, armonía, ritmo y contrapuntos, todo esto sin perder de vista las posibilidades que también ofrece la adaptación musical. (Scholes, 1980)

El Bambuco

El Bambuco es un género tradicional de la región central de Colombia. El Bambuco representa la identidad de una sociedad bastante diversa en cuanto a raza, clase socio-económica y distancia con otros pueblos. Este género se consolida desde el siglo XIX teniendo raíces españolas, indígenas y africanas gracias a diferentes fenómenos socio-culturales que tomaron lugar en esa misma época¹ (Rodríguez, 2012).

¹ Rodríguez Melo, Martha Enna. “El bambuco, música “nacional” de Colombia: entre costumbre, tradición inventada y exotismo”

El Bambuco se presenta como un género musical, influenciado por la danza y la poesía al punto de convertirse en ítem patriótico y político que se usó tanto para generar una identidad de “canción patriótica” como los denominados por Pombo “Bambucos nacionales²” (Barreiro, 1999).

Este género musical se utilizó incluso como “música de guerra”. Ejemplo de ello es el Bambuco como tonada para animar las tropas del general José María Córdoba en la batalla de Ayacucho en 1824.

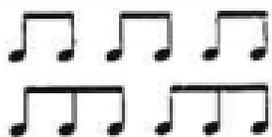
Finalmente, el Bambuco junto con otras músicas colombianas ha tenido una transformación en su identidad debido a factores que trascienden el ámbito musical, y elementos propios de la globalización, que se ven reflejados en la adhesión de componentes de otros lenguajes musicales o en las exploraciones sonoras en nuestras músicas tradicionales, estableciendo así las ideas sobre una “nueva música colombiana”. Este fenómeno, aunque venía de tiempo atrás con ejemplos como Lucho Bermúdez y sus reinterpretaciones de la música tradicional de la región atlántica desde la sonoridad de las big band norteamericanas³ se vino a establecer más hacia la década de los 90's. Esto se debe en parte a los festivales y concursos que reconocieron y aceptaron cambios en las características que definían las músicas tradicionales. De esta manera se difunde actualmente en concursos y festivales tanto la “música tradicional colombiana”⁴ como la “nueva música colombiana”.

² BARREIRO ORTIZ, Carlos. Poetas colombianos en música. **Boletín Cultural y Bibliográfico**, [S.l.], v. 37, n. 53, p. 67-76, jan. 1999.

³ La nueva música colombiana en bogotá en la primera década del siglo xxi. Manuel Antonio Hernández Martínez

⁴ La música colombiana con un sentido de nacionalidad, representado en sus letras, forma armónica, y formato instrumental

Hablando técnicamente acerca la estructura del Bambuco, la primera característica que vale pena mencionar es el dilema de la escritura, es decir, las discusiones sobre la métrica 6/8 - 3/4. Puesto que este es un género nacido del mestizaje, se evidencian distintos patrones en la manera en que se puede escribir: utiliza simultáneamente la medida de tres tiempos de división binaria contra dos tiempos de división ternaria de la siguiente manera⁵.



Esto convierte al Bambuco en un género bimétrico o de compas compuesto ya que presenta la superposición de una métrica binaria con una ternaria tanto simultánea como sucesivamente (Franco, 2005).



Esta es una forma característica del Bambuco tradicional donde; si es cierto hay un acento en el primer pulso sobre una armonía básica, existe la superposición entre el 3/4 (línea inferior) y el 6/8 (línea superior).

Melódicamente hablando, la característica es la *sincopa caudal*, que es la sincopa que se forma de ligar la última corchea del compás con la primera del siguiente así:

⁵ MIÑANA, Carlos. Rítmica del bambuco en Popayán. Revista A contratiempo tomo #1 Capítulo 8. Bogotá 1987



La siguiente es una tabla donde se evidencia el patrón ritmo-armónico del Bambuco (base)

The image shows three staves of musical notation, each with a 6/8 time signature. The first staff is labeled 'Maracas' and shows a sequence of eighth notes. The second staff is labeled 'Tiple' and shows a sequence of eighth notes with 'V' above some notes and 'x' below others. The third staff is labeled 'Guitarra' and shows a sequence of eighth notes with a '7' above the first note of each measure.

6

En cuanto a la microforma, el Bambuco puede contener frases de 4, 8 o 16 compases que generalmente se dividen en dos partes o semifrases utilizando el recurso de pregunta y respuesta, (antecedente – consecuente) de estructura simétrica.

En cuanto a la mesoforma, la característica del Bambuco es presentar 3 partes de 16 compases cada una, representado de la siguiente manera:

A: 16 compases

B:16 compases

C:16 compases

Estas secciones en el Bambuco se suelen organizar de dos maneras:

- “A: / B: / C:/ A”:
- Esta forma tiene como peculiaridad que cuando retoma la sección “A” sin repetición, se hace para finalizar la pieza.

⁶ Entre pasillos y bambucos. Página 40

- “A: / B: / A: / C:/ A:”: Esta forma siempre retomara la sección “A” después de terminar otra (Montalvo & Pérez, 2006).

Basado en el patrón que tiene el Bambuco adaptaremos un golpe que cumpla con las características ritmo-armónicas del mismo para el violonchelo, ya que de las características melódicas se encarga en primera instancia la voz.

Cuadro De Análisis De Los Bambucos A Los Que Se Realizaron Arreglos:

<p>1.A Pesar De Tanto Gris</p>	
<p>Historia</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Este Bambuco fue compuesto por la cantautora Luz Marina Posada y grabado en vivo en el museo nacional en el año 2007 - Formato para el que fue compuesto: Guitarra – voz femenina - Este tema ha sido grabado en versión para dos instrumentos (guitarra-voz) y para un formato mas grande: guitarra, voz, clarinete, bajo, violonchelo, tiple, y percusión. La versión de mayor reconocimiento es la realizada por su cantautora.
<p>Contextos y contenidos</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Contenido sociopolítico, - Estética nacionalista - Letra: Rompe el gallo a cantar y ya en cada esquina cuelgan los diarios la fotografía hace resaltar

	<p>la efectiva línea del titular</p> <p> Junto al televisor ya Anuncia el horror la voz de la radio Pero calladita y sin alardear La esperanza siempre madruga más</p> <p> Porque empieza a brillar mas temprano que el sol Y a esparcir su perfume antes que la flor</p> <p> La he visto antes del alba atizando el fogón o empuñando firme su viejo azadón,</p> <p> La vi dibujando el mundo sobre un pizarrón, Ordenando su taller O encendiendo su camión...</p> <p> Tiene tantos rostros, anida en cualquier lugar, Tiene tantos años pero nace en cada despertar Tiene tantas manos siempre dispuestas a dar Tantos corazones que no quieren claudicar...</p> <p> La vi con su bata blanca aliviando el dolor,</p>
--	--

	<p>conjurando el miedo con una oración,</p> <p>La he visto hacerse palabra, sonido y color A pesar de tanto gris y de tanta decepción</p> <p>La esperanza no abandona su misión</p> <p>Tiene tantos rostros, anida en cualquier lugar, Tiene tantos años pero nace en cada despertar</p> <p>Tiene tantas manos siempre dispuestas a dar Tantos corazones que no quieren claudicar...</p> <p>La he visto antes del alba atizando el fogón o empuñando firme su viejo azadón,</p> <p>La he visto hacerse palabra, sonido y color A pesar de tanto gris y de tanta decepción</p> <p>La esperanza no abandona su misión</p>
--	---

Lenguaje Melódico – Armónico	<ul style="list-style-type: none"> - Tonalismo diatónico, con cromatismos: dominantes secundarias
Rítmica	<ul style="list-style-type: none"> - Isométrica
Microforma	<ul style="list-style-type: none"> - Los motivos rítmicos de este Bambuco exponen la característica de este como un genero de compas compuesto. El primer motivo se percibe en dos pulsos de tres corcheas cada uno y el segundo se percibe mas en tres pulsos de negra de la siguiente manera:  <ul style="list-style-type: none"> - En las estrofas, las semifrases están conformadas por dos compases - En el coro, encontramos nuevos patrones rítmicos: 
Mesoforma	<p>Este tema consta de:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Intro - Estrofa - Coro - Estribillo - Coro - Coro (instrumental) - Estribillo - Coro

	– Salida (intro)
Modulaciones	Este Bambuco presenta prestamos tonales y modales como en el intro (do mayor, si bemol), y antes de llegar a momentos de tensión armónica como el final de las estrofas (fa mayor, mi mayor como préstamo de la tonalidad A menor) y final del coro (re 7, sol7 como dominante de la dominante)
Organología Y Tímblica	<ul style="list-style-type: none"> - Tímblica tradicional - Este Bambuco es comúnmente interpretado en el formato de cantante con instrumento acompañante.

2. No Voy A Quedarme	
Historia	<ul style="list-style-type: none"> - Autoría de la cantautora Doris Zapata, y compilado en un álbum llamado “grandes éxitos” en el año 2010 - Formato para el que fue compuesto: guitarra, teclados, bajo, percusión menor y voz femenina - Este tema ha sido grabado en versión de formato moderno para música colombiana, ha sido reinterpretado por músicos de diferentes estilos teniendo versiones de pasillo en dúo como lenguajes de jazz como la versión de la cantante Gina Savino

<p>Contextos y Contenidos</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Contenido sentimental, hace alusión al final de una relación amorosa. - Estética nacionalista - Letra: <p>La verdad, no voy a quedarme a esperar lo que no, lo que no puedes darme, no hablaré de tus ojos ya más que se empañan si digo otra vez que debemos dejarnos y hacer de este amor un recuerdo.</p> <p>Con dolor se nos dio la vida, rara mezcla de dicha y tristeza es la cruel alegría, ¿Cómo entonces te cuesta aceptar que el final es posible? ¿Si pensando tan solo en llegar, ya tenía que irme?</p> <p>Te amo, no tengas dudas vida; verás, si es verdad que toda gira, tal vez una madrugada el destino sorprenda tu alborada con un nuevo abrazo para tu alma.</p> <p>Me voy, no volveré a verte vida; me voy, sin adiós, sin despedida, se bien que sin duda el dolor te ciega, que me harás una y mil promesas, que nunca, aunque quieras, cumplirías.</p>
<p>Lenguaje Melódico – Armónico</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Tonalismo diatónico, con cromatismos: dominantes secundarias
<p>Rítmica</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Isométrica
<p>Microforma</p>	<ul style="list-style-type: none"> - El motivo característico en la estrofa consiste en tres notas ascendentes - En el coro, como motivo característico encontramos un antecompás de negra seguido de una blanca

	 <p>– Las semifrases abarcan dos compases y están compuestas de los dos motivos anteriormente mencionados, salvo en el coro en el que suele cambiar el motivo que llevaba anteriormente (estrofa) agregando un nuevo motivo :</p>  <p>– Encontramos agrupaciones de cuatro frases</p>
<p>Mesoforma</p>	<p>Este tema consta de:</p> <ul style="list-style-type: none"> – Intro – Estrofa – Coro – Estribillo – Coro – Coro (instrumental) – Estribillo – Coro – Salida (intro)
<p>Modulaciones</p>	<p>Esta pieza presenta una modulación directa a su homónima mayor en la sección del coro y al salir de él regresa a su tonalidad inicial.</p> <p>La estrofa y el coro presentan pequeños prestamos modales como una dominante secundaria en la estrofa (Gm, A7, Cm, D7) y en el caso de coro una dominante secundaria (CM, Cm, G, Edis, Am...)</p>

<p>Organología Y Tímbrica</p>	<ul style="list-style-type: none">- Tímbrica tradicional- Este Bambuco es comúnmente interpretado en el formato de cantante con instrumento acompañante.
---	---

<p>3.Confesión</p>	
<p>Historia</p>	<ul style="list-style-type: none">- Este tema fue compuesto por la cantautora caleña Marta Gómez, parte de su disco Cantos de agua dulce publicado en el año 2004- Formato para el que fue compuesto: guitarra – bajo – percusión - voz femenina- Este tema ha sido grabado en versión dúo (guitarra-voz) y para un formato mas grande: guitarra, voz, , bajo, y percusión andina
<p>Contextos y Contenidos</p>	<ul style="list-style-type: none">- Contenido sociopolítico,- Estética nacionalista- Vengo de una tierra que le sobra corazón y voluntad, sueño con el día en que le sobre la razón para cantar. <p>Tengo dos pretextos que me esperan, para regalarme su mirada,</p>

	<p>tengo tantas recompensas, tengo cada vez menos palabras.</p> <p>Coro: Vengo de un lugar, de una región que esta embrujada por lo indios que se niegan a alejarse de su raza.</p> <p>Llevo 20 años aprendiendo a valorarla y en los tiempos de mi infancia parecía tener más magia.</p> <p>Tengo mil pretextos que me esperan, para regalarme su mirada, tengo cada vez más recompensas, tengo cada vez menos palabras.</p> <p>Tengo un corazón que no se cansa de extrañarlo tantos sueños y esperanzas que se quedan en el alma tengo un país atravesado en la garganta que no deja que me vaya acostumbrando a la distancia.</p> <p>Coro: Vengo de un lugar, de una región que esta embrujada por lo indios que se niegan a alejarse de su raza</p> <p>Tengo un país atravesado en la garganta que no deja que me vaya acostumbrando a la distancia</p>
--	--

	<p>Vengo de una tierra que le sobra corazón y voluntad</p>
<p>Lenguaje Melódico – Armónico</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Tonalismo diatónico, con cromatismos: dominantes secundarias
<p>Rítmica</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Isométrica
<p>Microforma</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Este Bambuco inicia con tres notas graves en la voz y luego de salta directamente a una octava. Desde la primera frase presenta la sincopa caudal, y rítmicamente son bastante similares tanto sus motivos como sus semifrases entre estrofa y coro:  <ul style="list-style-type: none"> - Sin embargo en el puente que hay entre la estrofa y el coro que el motivo cambia tanto melódica como rítmicamente, salvo al final donde retoma la sincopa que hemos visto anteriormente:  <ul style="list-style-type: none"> - Las frases en la estrofa constan de una frase y una especie de coda:  <ul style="list-style-type: none"> - En el caso del coro vamos a encontrar algo similar, con la diferencia que en este no hace los silencios:

	
<p>Mesoforma</p>	<p>Este tema consta de:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Intro - Estrofa - puente - coro - Frase instrumental (con la armonía de estrofa) - puente - Coro
<p>Modulaciones:</p>	<p>Encontramos prestamos tonales y modales como el caso del puente (GM, G#dis, D/a, A7)</p>
<p>Organología Y Tímbica</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Tímbica tradicional - Este Bambuco es comúnmente interpretado en el formato de cantante con instrumento acompañante.

El Violonchelo

Instrumento de cuerda frotada. Su rango y tamaño está ubicado entre la viola y el contrabajo. Dada su característica tímbrica, dentro de sus funciones en ensambles orquestales se encuentra la del contrapunto en rango medio y apoyo en rango bajo, más la versatilidad de este le permite también hacer líneas melódicas y tener pápeles solistas⁷ (Latham, 2017)

⁷ <https://www.tablition.com/liber/Diccionarios/DICCIONARIOOXFORDDELAMUSICA.pdf>



La versatilidad del violonchelo, permite que pueda prestarse para varias funciones, dado que es un instrumento melódico con posibilidades armónicas. Esto se ve evidenciado en los trabajos de estudios técnicos y fragmentos de obras donde el violonchelo desarrolla una línea melódica sin abandonar el papel de carácter armónico.

Primeros 8 compases suite para violonchelo solo #2 movimiento minuet 1⁸

A musical score for the first 8 measures of the Minuet in G major, BWV 1008, for cello. The score is written in bass clef with a 3/4 time signature. The first measure is marked 'er' and has a Dm chord. The second measure has a C7 chord. The third measure has a Bb chord. The fourth measure has an A7 chord. The fifth measure has a Dm chord. The sixth measure has a Bb chord. The seventh measure has an E7(b9) chord. The eighth measure has an A7 chord. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Es este mismo rango de posibilidades lo que nos permitirá hacer los arreglos para el formato violonchelo y voz. Como se mencionó anteriormente, este dúo ha sido poco explorado en el género del Bambuco.

Para hacer un acompañamiento que contenga las características propias del Bambuco, tomamos como referencia instrumentos armónicos como la guitarra y el piano. A pesar de que estos instrumentos son distintos en factores como su familia de procedencia, producción

⁸ Primeros 8 compases suite para violonchelo solo #2 movimiento minuet 1 BWV 1008 tomado de [https://imslp.org/wiki/6_Cello_Suites,_BWV_1007-1012_\(Bach,_Johann_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/6_Cello_Suites,_BWV_1007-1012_(Bach,_Johann_Sebastian))

Aunque el violonchelo tiene cuatro cuerdas, el arco no puede generar fricción en las 4 cuerdas al tiempo debido a la curva del puente. La forma en que se genera el sonido en el caso de más de dos notas al tiempo es por la resonancia que deja el paso del arco sobre la cuerda.

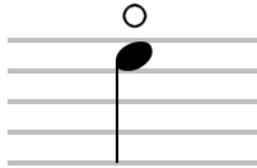


El violonchelo es un instrumento con variadas posibilidades tanto armónicas como tímbricas. Cabe mencionar efectos de coloratura que pueden enriquecer el timbre de una pieza o de una frase. En la realización de los arreglos de Bambuco, fruto de este proyecto, han sido implementados ciertos efectos que serán nombrados a continuación:

Armónicos naturales y artificiales: según Salguero¹³: “Los armónicos son unos sonidos que se producen al rozar (y no presionar) la cuerda con un dedo.” al presionar una cuerda con la mano izquierda se “corta” la longitud de la misma, pero rozándola en ciertos puntos va generar sonidos más agudos sin necesariamente hacer un corte muy extenso. Al rozar en la mitad de la cuerda se generará el sonido básico una octava arriba, al cortar una tercera parte se generará una octava con una quinta y así sucesivamente, este efecto, aunque exige precisión, no es tan minucioso como lo es el corte natural sobre la cuerda para producir un sonido afinado.

¹² un ejemplo del sonido real de un acorde de 4 notas en el violonchelo: donde las dos notas muertas se apoyan y mientras la resonancia de ellas permanezca se cambia la posición del arco a las dos notas (blancas) siguientes

¹³http://www.bandabebenicalap.es/data/documents/historia_violoncelo.pdf



Pizzicato: esta técnica consiste en dejar de usar el arco con la mano derecha para “pellizcar” la cuerda con los dedos, aunque inicialmente se usa con la mano derecha se considera una técnica extendida el uso de este efecto sonoro en la mano izquierda.

Col legno: esta técnica del arco consiste en dar ligeros golpes a la cuerda con la vara de madera, sin usar la cerda. Este es un efecto rítmico.

EL Dúo Con Violonchelo

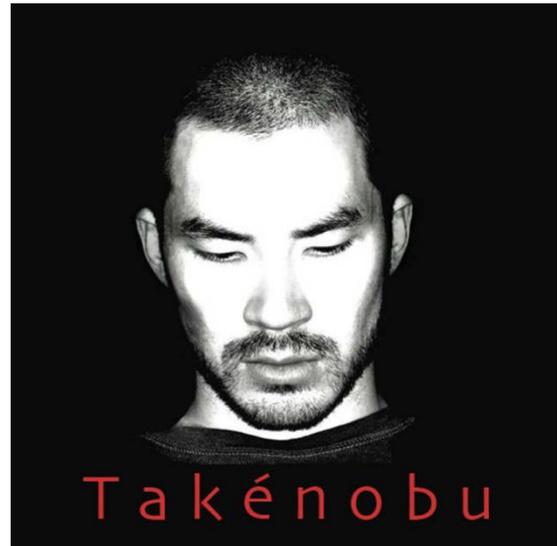
Este formato ha sido explorado desde diferentes perspectivas en la música moderna. A continuación, identificaremos algunos casos.



Takenobu: es un dúo de Nick Ogawa (voces y cello) y Kathryn Koch. Aunque inició siendo el proyecto solista del cellista, valiéndose del violonchelo y la voz prueba de ello su álbum homónimo donde tiene pistas interpretadas al violonchelo y la voz, luego en otros proyectos incluirá un formato más grande¹⁴

¹⁴ <https://www.takenobumusic.com/>

Este artista trabaja el formato violonchelo y voz apoyado por otros efectos como pedales de loop y ecos. Su música tiene influencias del bluegrass y el rock alternativo. Recientemente grabó la música para un documental de Netflix llamado "42 grams"



Marcelo Vieira: este violonchelista brasileño trabaja el violonchelo y la voz, pero a comparación del mencionado anteriormente, Vieira se centra en el violonchelo con colores y sonoridades un poco más inclinadas al bossa nova y al jazz. Este artista tiene una discografía más bien reducida, pero demuestra que el violonchelo tiene unas sonoridades de gran valor armónico y acompañante.



¹⁵ Este álbum, de Marcelo Vieira, muestra el interés del artista por el trabajo en el formato violonchelo y voz. Algunos temas incluyen más instrumentación como, por ejemplo: "juntos" (10) o "eu voo"(7). Este violonchelista ha tenido una trayectoria interesante puesto que ha compartido escenarios académicos e informales con el jazz y las

músicas populares brasileras¹⁶



Almost 3: Dúo compuesto por Flavia Barbacetto (voz y efectos) y Stefano Cabrera (violonchelo). Nace en mayo del 2010. Tiene como base el trabajo con covers, aunque también poseen temas propios. Esta agrupación le da un valor al violonchelo, pero no solo pensado desde el arco sino también desde la percusión y el pizzicato ¹⁷. En su producción incluyen elementos de rock y de la música electrónica, trabajando desde los Beatles a nirvana con sonoridades y colores como

las de sintetizadores o celulares.

Dúo Villa-Lobos: este dúo compuesto por la violonchelista Cecilia Palma y el guitarrista Edwin Guevara tiene un amplio trayecto desde el 2003 hasta la fecha interpretando música original para

¹⁵ tomado de <https://store.cdbaby.com/cd/marcelovieira>

¹⁶ tomado de <https://newdirectionscello.org/wp-content/uploads/2016/08/CelloCityOnlineSpring2010.pdf>

¹⁷ tomado de <http://www.jazzitalia.net/Artisti/Almost3.asp#.W85P12j0mM8>

guitarra y violonchelo pasando por distintos escenarios en Suramérica, Europa y estados unidos entre otros.



Esta agrupación tiene el orgullo de firmar en el 2017 su primer disco con la colaboración del sello discográfico "naxos" siendo Edwin Guevara el único colombiano que ha grabado con este sello

Como hemos podido evidenciar a partir de la observación de

estos ejemplos, el formato para violonchelo-voz se encuentra presente en variados géneros.

Aportaremos entonces, al repertorio del bambuco desde este formato.

Metodología

Para el desarrollo de este proyecto se tuvo como base metodológica la relacionada con investigación cualitativa. Luego de evidenciar el problema punto de partida y de reconocer la pertinencia del tema a tratar, se procede a realizar el trabajo en diversas fases definidas a continuación:

Primera Fase: Búsqueda De Repertorio.

En primera instancia se realizó una búsqueda de repertorio de música colombiana para formato violonchelo y voz vía internet, en los repositorios de varias universidades del país, pasando por catálogos de EAFIT, Universidad Nacional de Colombia, Universidad Pedagógica Nacional, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia entre otras. Así mismo se consultó con violonchelistas estudiantes y egresados acerca del repertorio para voz y violonchelo en el bambuco, encontrando numerosos documentos sobre música colombiana, principalmente sobre análisis de repertorio colombiano en distintos formatos.

Existe registro de un repertorio extenso en cuanto al papel del cello en la música colombiana, tomando en cuenta la cantidad de arreglos tanto orquestales como para ensambles pequeños. Prueba de ello son las grabaciones de nuestras orquestas sinfónicas, filarmónicas y ensambles, de los que vale la pena mencionar “maderas al viento”, “el grupo camaradería” y el “trío classico latino”, participantes activos en festivales como el Mono Núñez (Ginebra - Valle), el Festival Nacional del Pasillo (Aguadas - Caldas) y el Festival Internacional de música de Cartagena.

No obstante, para el formato violonchelo y voz el repertorio de música colombiana es escaso, a diferencia de géneros como el rock, el tango o el bluegrass, que cuentan con mayor producción para este dúo.

Segunda Fase: Selección De Obras.

La segunda fase consistió en seleccionar las obras para realizar arreglos y adaptaciones para violonchelo y voz.

En primera instancia se tuvo en cuenta la selección de obras de interés propio. Como característica unificadora, los tres temas seleccionados han sido interpretados en formatos pequeños (una voz y un instrumento acompañante).

Estas tres obras, a pesar de no pertenecer a la tradición propia del bambuco, desde un punto de vista purista, coinciden con esta tradición en cuanto a la forma, la letra, las armonías y el ritmo característico,

Las obras seleccionadas fueron:

- ***A Pesar De Tanto Gris***: Segundo track del disco “Maíz lunar”¹⁸ de la cantautora Luz Marina Posada en el 2008. Un tema dedicado a la esperanza, y a las diferentes maneras en que ella la encuentra.
- ***No Voy A Quedarme***: Bambuco de la cantautora colombiana Doris zapata¹⁹ el cual ha sido interpretado tanto de manera tradicional como de manera más moderna por artistas como Gina Savino.

¹⁸ disco “maiz lunar” <https://tangodiscos.com.co/m-sica/maiz-lunar>

¹⁹ <http://doriszapata.blogspot.com/2012/08/doris-zapata-londono-en-una-de-las-mas.html>

- **Confesión:** Tercer tema de la cantautora colombiana Marta Gómez perteneciente su disco "Cantos de agua dulce"²⁰. Un bambuco con el que ganó el premio de composición Alex Ulanowsky.

Tercera Fase:

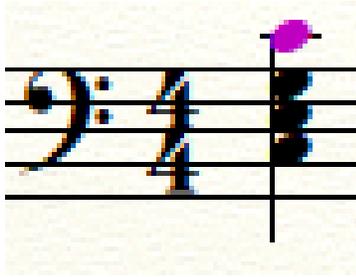
En esta fase se realiza la adaptación al violonchelo, teniendo en cuenta el patrón rítmico característico del bambuco.

Respecto a los acompañamientos que encontramos en el bambuco (como lo hemos mencionado anteriormente) se encuentran constantemente entre esa lucha de tiempo entre el 3/4 y el 6/8, nos basaremos así en los instrumentos que cumplan la función armónica o de bajo es decir el tiple y la guitarra.

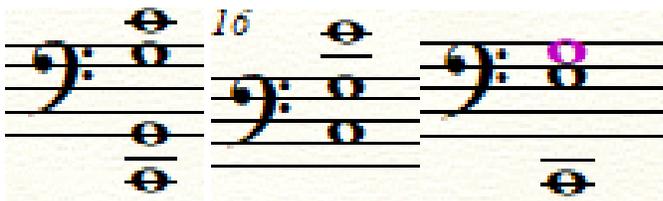
Paso seguido, se procedió a agregar las armonías desplegando los acordes según las características de afinación del violonchelo (es decir, afinación por quintas ascendentes partiendo del do₂ como cuarta cuerda al aire y nota más grave). Aprovechando que es un instrumento de cuerda frotada con características melódicas, se buscaron colores donde el papel del violonchelo no fuera un acompañamiento rítmico riguroso, permitiendo generar líneas melódicas acompañantes aplicadas al bambuco.

Sin embargo, como punto de partida si era necesario establecer un golpe rítmico que funcionara para suplir ese peso de acompañamiento que se ve en una guitarra o en un tiple, ese iba a ser el trabajo inicialmente de la mano izquierda. Para ello vamos a utilizar como ejemplo el acorde de do mayor:

²⁰ <http://martagomez.com/cantos-de-agua-dulce/>



En el caso del violonchelo, sabemos que su afinación es por quintas por ende esta disposición tan cerrada no sería posible, podemos buscar distintas disposiciones de acorde que sean más adecuadas para el instrumento:



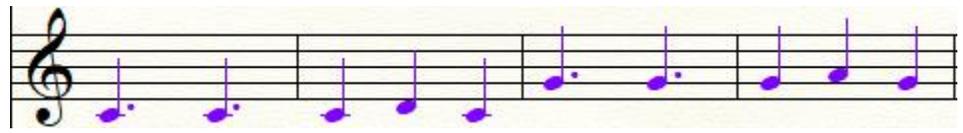
Fue necesario buscar digitaciones que no fueran agotadoras para la mano izquierda, ya que al estar constantemente haciendo posiciones de tres cuerdas pisadas en el violonchelo se puede presentar tensiones, de ahí que es favorable buscar acordes y tonalidades que permitan el uso de las cuerdas al aire. En las tres imágenes anteriores encontramos disposiciones de tres notas y de cuatro notas, sin embargo, por comodidad es válido pensar solo en tres, siempre y cuando no rompa con la función armónica en el acorde. También vale la pena mencionar que en acordes mayores o menores si por disposición de las cuerdas o comodidad interpretativa se llega a omitir alguna de las tres (o cuatro) notas del mismo, es mejor que sea la quinta (como se muestra en la tercera imagen):



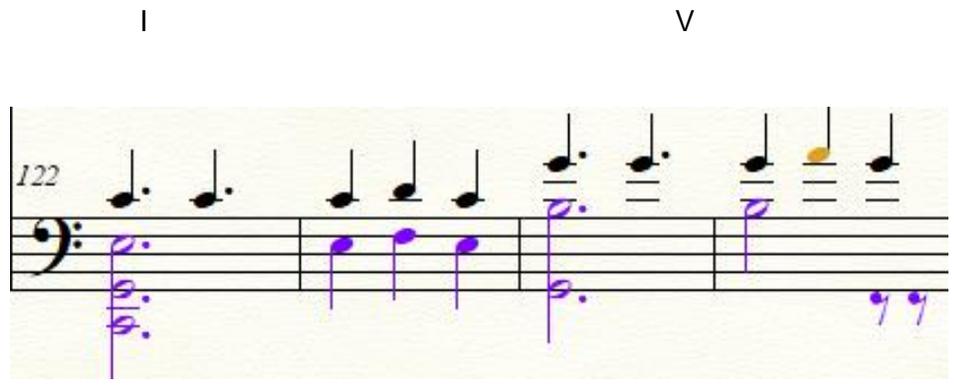
Para el caso de acordes disminuidos y semidisminuidos no hace falta pensar en eliminar alguna nota puesto que la disposición de quintas que tiene el instrumento permite por medio de inversiones tocar el acorde



También fue necesario tener presente que el violonchelo es un instrumento con características melódicas, y si queremos hacer la melodía del tema siendo acompañantes lo podemos hacer siempre que no abandonemos la armonía, ya sea de manera directa o implícita:



(melodía de la voz: a pesar de tanto gris)



(melodía del violonchelo, con armonía implícita).

Para el tratamiento de la mano derecha tuvimos en cuenta el uso del arco y el acompañamiento que suelen hacer los instrumentos armónicos. Respecto a los patrones ritmo-armónicos usamos una tabla de la tesis llamada “EL BAMBUCO AL PIANO. PRINCIPALES CARACTERÍSTICAS MUSICALES EN 4 BAMBUCOS” de Freddy Alejandro Páez González (esta tabla hará parte de los anexos) de la cual rescataremos ciertas características:



- El bajo generalmente está en los tiempos 2 y 3
- El acento del bajo generalmente está en la tercera negra
- Al inicio del compás no necesariamente arranca el acompañamiento
- El bambuco ofrece más de una clase de acompañamiento.

Tomando en cuenta estas características se aplicó un patrón rítmico con un acorde sencillo



En esta prueba se dio énfasis a las características del bajo y revisando hasta ese punto funcionaba. En cuanto a la parte rítmica se intentó tener en cuenta qué es acompañamiento puro y que se convierte en algo melódico.



Todo esto teniendo como premisa el no abandonar las características rítmicas (que en este caso eran dispuestas por el bajo),



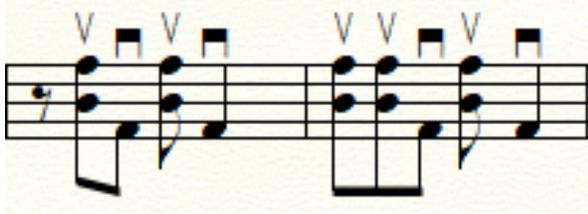
Inicialmente probamos la dirección de arco abajo – arriba.



Pero encontramos en esa disposición de arcos dos inconvenientes:

- El acento del bambuco no va en el primer tiempo, y en algunos casos la primera corchea está en silencio.
- Esta dirección de arco puede complicar el cambio de patrón rítmico

Probamos entonces cambios en la dirección de los arcos. Se encontró así un acompañamiento más acorde a nuestras necesidades.



Una vez finalizados los arreglos, estos fueron revisados por el maestro de violonchelo Alejandro Acosta Acero.

Cuarta Fase: Interpretación.

En la fase final, los arreglos fueron interpretados por el autor de este proyecto en compañía de la estudiante de la Universidad de Cundinamarca Ivonne Nieto como parte del concierto de grado del autor realizado en el auditorio de la UdeC el 8 de septiembre del año 2017, y luego fueron presentados en algunos conciertos privados junto al estudiante de canto de la UPN Juan Sebastián Torres encontrando así que los arreglos para cello y voz de estos tres bambucos generaron interés en el público en general.

Conclusiones

Después de buscar el repertorio, escribir los arreglos e interpretarlos, tanto con voz masculina como femenina, se llegó a las siguientes conclusiones:

Para la realización de los arreglos de bambucos en el formato voz y violonchelo, es imprescindible conocer las características del género tales como armonía, ritmo de la melodía, ritmo armónico, las sincopas, la métrica; sin olvidar las limitaciones y posibilidades que ofrece el instrumento

En cuanto al violonchelo como instrumento acompañante podemos concluir que tiene una amplia gama de posibilidades, teniendo en cuenta técnicas tradicionales y efectos o técnicas extendidas. Estos arreglos fueron pensados para acompañar a la voz que es la línea melódica, por lo tanto, resultó pertinente buscar dinámicas y efectos idóneos para acompañar la línea melódica de la voz. En los segmentos donde el violonchelo es solista, se amplían las posibilidades dinámicas y de rubatos.

Como punto final, encontramos que el bambuco es un género musical colombiano que puede ser interpretado en distintos formatos. Desde los ensambles tradicionales como estudiantinas o tríos típicos hasta agrupaciones atípicas. Al igual que otras músicas colombianas, el bambuco se ha transformado y ha ampliado sus horizontes, se ha retroalimentado, como género y discurso en respuesta a cambios sociales y culturales. Desde la realización de este trabajo se invita a continuar con la labor de exploración de diferentes géneros musicales, creando así nuevas posibilidades sonoras desde nuestro quehacer musical respecto a la música tradicional colombiana.

Bibliografía

"Adaptación". En: *Significados.com*. Disponible en: <https://www.significados.com/adaptacion/>
Consultado: 22 de noviembre de 2018, 11:48 am.

BARREIRO ORTIZ, Carlos. (1999). Poetas colombianos en música. Boletín Cultural y Bibliográfico, [S.I.], v. 37, n. 53, p. 67-76, Jan. ISSN 2590-6275. Disponible en: https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/1443/1495.
Fecha de acceso: 17 oct. 2018

Franco, L. F. (2005). Música Andina Occidental: entre pasillos y bambucos. Tomado de https://www.academia.edu/6911537/M%C3%BAsica_Andina_Occidental_entre_pasillos_y_bambucos

HERNÁNDEZ, M. (2014). La nueva música colombiana en Bogotá en la primera década del siglo XIX. A Contratiempo. Revista de música en la cultura, 24. Recuperado de <http://www.territoriosonoro.org/CDM/acontratiempo/?ediciones/revista-24/articulos/lanueva-msica-colombiana-en-bogot-en-la-primer-decada-del-siglo-xxi.html>

Latham, A. (2017). *Diccionario enciclopédico de la música*. Fondo de Cultura económica. Consultado el día 17 de septiembre En <https://www.tabillion.com/liber/Diccionarios/DICCIONARIOOXFORDDELAMUSICA.pdf>

Londoño Múnera, K. L. (2013). *Primera y segunda suite para cello, solo de César Zambrano: análisis formal y contextualización dentro del panorama musical colombiano*(Master's thesis, Universidad EAFIT). Tomado de https://repository.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/2791/KarenLizeth_Londo%C3%B1oM%C3%BAnera_2013.pdf?sequence=1&isAllowed=y

MIÑANA, Carlos. (1987). Rítmica del bambuco en Popayán. Revista A contratiempo tomo #1 Capítulo 8. Bogotá Consultado el día 17 de septiembre de 2018 En http://www.musigrafia.org/acontratiempo/files/ediciones/revista-1/pdf/Rev1_08_Ritmica%20del%20bambuco.pdf

MONTALVO L, L., & PÉREZ S, J. (2006). Método de improvisación en el pasillo de la región andina colombiana.

Páez González, F. A.(2015). El Bambuco Al Piano. Principales Características Musicales En Cuatro Bambucos. Consultado en abril del 2020 <http://repository.udistrital.edu.co/handle/11349/2392>

RODRÍGUEZ MELO, Martha Enna. (2012). “El bambuco, música “nacional” de Colombia: entre costumbre, tradición inventada y exotismo” [en línea]. Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” 26,26 Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/bambuco-musica-nacional-colombia-costumbre.pdf> [Fecha de consulta:16/10/2016]

SALGUERO, Alberto. (2017). Historia del violonchelo [en línea]. España: Bandabenicalap. Disponible en: http://www.bandabenicalap.es/data/documents/historia_violoncelo.pdf

SANTAMARÍA, Carolina. (2007). La "nueva música colombiana": la definición de lo nacional en épocas de la World music. Obtenido de El Artista: Revista De Investigaciones En Música Y Artes Plásticas. <http://www.redalyc.org/pdf/874/87400402.pdf>

Segura Lozano, L. E. (2017). Cartilla para la Iniciación del Violonchelo Utilizando la Voz Cantada y Melodías de Música Popular Tradicional Infantil como Elemento de Apoyo Pedagógico. Tomado de

<http://repository.udistrital.edu.co/bitstream/11349/5646/1/CARTILLA%20PARA%20LA%20INICIACION%20DEL%20VIOLONCHELO%20UTILIZANDO%20LA%20VOZ%20CANTADA%20Y%20MELOD%C3%8DAS%20DE%20MUSICA%20TRADICIONAL%20INFANTIL%20COMO%20ELEMENTO%20DE%20APOYO%20PEDAGOGICO.pdf>

DISCOGRAFÍA

- Luz Marina Posada (2007). A pesar de tanto gris. En Maíz Lunar. [CD]. Grabación concierto en vivo. <https://tangodiscos.com.co/m-sica/maiz-lunar>
- Marta Gómez (2004). Confesión. En Cantos de Agua Dulce. [CD]. Chesky Records <http://martagomez.com/cantos-de-agua-dulce/>
- Doris Zapata (2010). No Voy a Quedarme. En Grandes Éxitos. [CD]. Simphonia <http://doriszapata.blogspot.com/2012/08/doris-zapata-londono-en-una-de-las-mas.html>
- Takenobu (2007). Shady groove. En Introduction. [CD]. Takenobu (independent) <https://listen.takenobumusic.com/album/introduction>
- Marcelo Vieira (2014). Se eu Quiser Falar com Deus. En Cello & Voice. [CD] Marcelo Vieira (independent) <https://store.cdbaby.com/cd/marcelovieira>
- Almost 3 (2014). Anomalie. En Anomalie. [CD]. Cabrini studio <https://almost3.bandcamp.com/album/anomalie>
- Duo Villa-Lobos (2017). Recital de violonchelo y guitarra: Dúo Villa-Lobos (Música para violonchelo y guitarra de Sudamérica y Europa del Este) (naxos) https://www.naxos.com/catalogue/item.asp?item_code=8.573761

ANEXOS

Anexo 1: Varios patrones rítmicos de acompañamiento del bambuco en el piano

**Varios Patrones Rítmicos de
Acompañamiento del Bambuco en el Piano**

Freddy Paez

Dm

Dm

Dm7

Dm

Detailed description: The image displays four systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system (measures 1-6) is marked 'Dm' and features a steady bass line of quarter notes (F, C, F, C) and a treble line of chords. The second system (measures 7-12) is also marked 'Dm' and shows a more active treble line with eighth-note patterns. The third system (measures 13-16) is marked 'Dm7' and has a treble line with chords and eighth notes. The fourth system (measures 17-22) is marked 'Dm' and features a treble line with eighth-note chords and a steady bass line. Measure numbers 7, 13, and 17 are indicated at the start of their respective systems.

Musical notation for measures 21-26. The piece is in D minor (one flat). The right hand features a rhythmic pattern of eighth notes, while the left hand plays a bass line with dotted rhythms. A **Dm** chord is indicated below the first measure.

Musical notation for measures 27-32. The right hand has a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes. The left hand continues with a steady bass line. A **Dm** chord is indicated below the first measure.

Musical notation for measures 33-37. The right hand features a melodic line with some grace notes. The left hand maintains a consistent bass line.

Musical notation for measures 38-41. The right hand has a melodic line with some grace notes. The left hand maintains a consistent bass line. Chords **A m7(♭5)**, **D7**, and **Gm** are indicated above the staff.

Musical notation for measures 42-45. The right hand has a melodic line with some grace notes. The left hand maintains a consistent bass line. Chords **A7** and **Dm** are indicated above the staff. The text **(Tomado de Ruth Marulanda)** is written above the staff.

Anexo 2: entrevista al maestro Luis María Díaz

En el desarrollo de este proyecto consideramos importante entrevistar a un músico Colombiano que tuviera experiencia en el campo de la música colombiana desde un instrumento sinfónico. Decidimos realizar la entrevista al maestro Luis María Díaz, quien ha trabajado tanto en orquesta sinfónica como en ensambles de cámara de música colombiana. Actualmente se desempeña como director de la agrupación “cuerdas y raíces”: un quinteto centrado en la música andina central, conformado por un cuarteto de cuerda frotada (2 violines, viola y violonchelo) y un tiple. En ocasiones acompañado por voz.

LUIS MARIA DIAZ G.

Inició sus estudios de violín en el CONSERVATORIO de la UNIVERSIDAD NACIONAL de COLOMBIA bajo la orientación del Maestro Ernesto Díaz A., quien fue también su profesor de viola.

Perteneció a la Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia desde su fundación.

Durante varios años estuvo vinculado al Instituto Nacional para Ciegos (INCI), a la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB) en calidad de pedagogo de violín y como profesor de viola en la Fundación Batuta.

Laboró durante varios años en la Fundación Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia como profesor de violín y viola.

Organizó varios talleres Músico-Vacacionales realizados en el Municipio de San Francisco – Cundinamarca. Ha pertenecido a diferentes grupos de cámara. Por espacio de veinte años fue violista de la Orquesta Sinfónica de Colombia

El maestro Luis María Díaz asistió al concierto de grado donde se estrenaron los arreglos que realicé en el marco de este trabajo de investigación. Posteriormente los escuchó en otros escenarios. A él le pedimos su apreciación al respecto a la intervención musical y dialogamos sobre otros asuntos musicales.

A continuación, se describe la entrevista.

1: GERMÁN SANDOVAL. Maestro ¿Cuál fue su experiencia musical antes de entrar a la orquesta sinfónica y cuál fue su experiencia con la música colombiana en esa misma temporalidad?

LMD: En mi infancia la música comenzó con mis padres. Mi papá era profesor de la banda nacional, y profesor del conservatorio. Mi tío era integrante de la sinfónica, recién integrado a la sinfónica como violista. Entonces, la educación nuestra tenía muy poco contenido de música popular, no había televisión entonces era a punta de radio, y lo que escuchábamos eran emisoras como la radio nacional que era de pura música clásica. La educación nuestra era clásica, no se podía nombrar absolutamente nada más. Estoy hablando de la década de los 60 cuando el rock comenzaba a funcionar, de eso si “ni locos, eso no se podía ni nombrar” ni música ni palabra, a veces algunos vallenatos sonaban por ahí. Mi hermano mayor que estaba en la sinfónica (estaba entrando) toca violín. Tenía un grupo de vallenatos donde tocaba el bajo, pero eso se hacía en horas de la tarde, antes que llegara mi papa de trabajar. Cuando llegaba él, solo se podía escuchar clásico. Encima de mi había tres hermanas mayores las cuales les gustaba el bolero y por cuestión de edades se comenzó a espaciar la música. Por mi parte tenía ese pensamiento de “querer ser violista y entrar a la sinfónica” estaba mentalizado a la parte clásica. Al pasar el tiempo me fui familiarizando más con las melodías colombianas, siempre existía esa premisa interna...

2: GERMÁN SANDOVAL ¿Cómo fue su experiencia en la sinfónica, y que tanto interpretaban de música colombiana?

LMD: Durante la orquesta, la experiencia con la música colombiana fue poca. Lo que se interpretaba era música moderna de compositores colombianos. La música colombiana se comenzó a presentar con la filarmónica, que en esa época llevaba como unos 5 años... Obras folclóricas se interpretaban muy poco. La experiencia con la sinfónica fue limitada... siempre quise pertenecer a un ensamble de música colombiana pero mi prioridad era el repertorio clásico... Más adelante surgió la orquesta colombiana más nunca me llamaron... Más adelante tanto mi papa como mi tío surgió la necesidad de cambiar la forma de pensar respecto a la música clásica. Recuerdo que mi papá hablaba con gusto de la poesía en los vallenatos y con mi tío era un poco más denso ese tema ya que cuando yo tocaba no solo estaba mi imagen sino también la de él, su imagen como pedagogo. Él fue el fundador de la sinfónica juvenil y todas las personas que pasaron por ahí le fueron ayudando a entender la necesidad de abrir ese campo (el de la música colombiana) ... sin embargo, yo fui sacando mis temas, y con esa inquietud el tiempo pasó y en menos de lo que me di cuenta me pensioné ...

3: GERMÁN SANDOVAL. Maestro ¿Qué me podría decir de sus años después de la sinfónica?

LMD: Bueno... ya saliendo de la sinfónica estaba con más tiempo libre, dedicado a la pedagógica, muy pocas veces les enseñaba temas colombianos a los estudiantes, pero había la necesidad de cumplir un programa (el cual es en su mayoría clásico) ... En alguna época me llamaron a tocar con Charlie Zaa. Con él grabamos e hicimos unas presentaciones... a mí siempre me gusto la música colombiana y me sentí cómodo haciéndolo... En la parte musical hubo una época en la que llegaron los cubanos y nos quitaron parte del trabajo, luego apareció el sintetizador... Estos factores hicieron que fuera dejando un poco la parte de

interpretación y dedicarme un poco más a la pedagogía, mis alumnos fueron entrando a las universidades. En un momento decidí vender la viola y ya la estaba negociando, en la fundación conocí a Leidy y a Nathalia con ellas comenzamos a trabajar la música colombiana... Lo cierto es que hablé con ellas y les propuse trabajar la música colombiana, una de ellas sugirió incluir a un guitarrista, y a mí también me dio la idea de hacer los arreglos para el grupo, en esas el guitarrista se fue, luego el tiple, y el tiple lo llevo a sumerme

4. GERMÁN SANDOVAL. Maestro ¿Qué pensó de los arreglos que se interpretaron en el concierto de grado?

LMD: Hay unas cosas que quiero mencionar antes: las melodías se pueden interpretar en varios instrumentos ya sean melódico o armónicos, y lo segundo es que aunque la música colombiana se interpreta en sus formatos típicos, no significa que sea en los únicos formatos que se pueda interpretar. Cuando escuché los arreglos el día del concierto, me parecieron bastante interesantes. En esos arreglos el violonchelo es el que comanda ahí, es el acompañamiento al canto, me atrevería a decir que se podrían agregar más cosas, porque en un punto se vuelven monótonos... (da un ejemplo de unos arreglos para niños y luego cita los arreglos que hace para cuerdas y raíces, el quinteto de música colombiana en que se encuentra actualmente como director arreglista y violista) entonces con relación al dúo cello voz, creo que se puede explotar un poco más el acompañamiento...

Después de la entrevista realizada a el maestro, se realizó una nueva revisión a las partituras con el ánimo de nutrir los arreglos con las recomendaciones recibidas en cuanto a golpes de arco y articulaciones, principalmente.

Anexo 3: arreglo del bambuco No voy a quedarme

Score

no voy a quedarme

Doris Zapata

The score is written in 8/8 time and consists of four systems. The first system shows the Cello part with a melodic line and a bass line. The second system shows the Violoncello (Vc.) part with a bass line. The third system shows the Violoncello (Vc.) part with a bass line. The fourth system shows the Violoncello (Vc.) part with a bass line. Chord annotations are provided above the staves.

Chord annotations: i, V/V7, vii^o, V7, i, V7/V, iv, V, i, V7/iv, iv, vii^o, V/V.

2 no voy a quedarme

22 V i V/V

Vc.

26 iv V i V/iv

Vc.

30 iv V/V V7/V V

Vc.

34 V I V iii vi

Vc.

45 iii IV iv I

Vc.

no voy a quedarme 3

51 vii°/ii ii $I:V$ IV iv ii

Vc. 51

57 V i V/V vii°

Vc. 57

63 V i

Vc. 63

69 V/V iv V i

Vc. 69

75 V/iv iv vii°_7 V/V

Vc. 75

4 no voy a quedarme

Vc.

30 V/V V I

pizz. pizz. arco

36 V viiº/vi vi iii

42 IV iv I

48 IV iv ii V I

pizz.

104 V vi iii

arco

no voy a quedarme

5

The image shows a musical score for Violoncello (Vc.) in G major, consisting of two systems of music. The first system covers measures 110 to 115, and the second system covers measures 116 to 121. Each system includes a vocal line (treble clef) and a cello line (bass clef). The vocal line is accompanied by figured bass notation (Roman numerals) above it. The cello line provides harmonic support with chords and bass lines. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 121.

System 1 (Measures 110-115):

- Measure 110: iii^9 (Vocal), IV (Cello)
- Measure 111: iv (Vocal), IV (Cello)
- Measure 112: I (Vocal), IV (Cello)
- Measure 113: V/ii (Vocal), IV (Cello)
- Measure 114: ii (Vocal), IV (Cello)
- Measure 115: ii (Vocal), IV (Cello)

System 2 (Measures 116-121):

- Measure 116: V (Vocal), V (Cello)
- Measure 117: IV (Vocal), IV (Cello)
- Measure 118: iv (Vocal), IV (Cello)
- Measure 119: ii (Vocal), IV (Cello)
- Measure 120: V (Vocal), IV (Cello)
- Measure 121: I (Vocal), IV (Cello)

Anexo 4: arreglo del bambuco Confesión

Score

confesión

Marta Gómez

The musical score is written in 6/8 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of four systems, each with a guitar chord diagram on the top staff and a cello/violoncello part on the bottom staff.

- System 1:** The guitar part shows chords I, vi, ii, IV, and I. The Cello part begins with a rhythmic pattern of eighth notes.
- System 2:** The guitar part shows chords ii, V, I, and vi. The Cello part continues with eighth notes and includes a measure with a fermata.
- System 3:** The guitar part shows chords ii, iv, I, iii, and vi. The Cello part continues with eighth notes.
- System 4:** The guitar part shows chords vi7, ii, ii7, V, IV, and V7. The Cello part continues with eighth notes.

2 confesión

22 ii vi ii

Vc. 

27 vi ii iii IVmaj7

Vc. 

33 I ii V/V Vsus4 V

Vc. 

38 IV V I vi ii

Vc. 

43 V/V Vsus4 V IV V

Vc. 

confesión

3

48 I vi ii V/V Vsus4

53 V7 ii iii ii vii° ii° V7

pizz. arco

59 V vi vi maj7 vi7 vii°

64 I V7 ii vi

pizz. arco pizz.

70 ii ii° vi ii

4 confesión

76 V/vi vi I ii V/V

Vc. 76

81 Vsus4 V IV V I

Vc. 81 arco

86 vi ii V/V Vsus4 V

Vc. 86

91 IV ii° I vi vii°/ii ii

Vc. 91

96 V7/V Vsus4 V I

Vc. 96 pizz.

Anexo 5: arreglo del bambuco A pesar de tanto gris

Score

a pesar de tanto gris

luz marina posada

The musical score is arranged in four systems, each with a treble clef staff and a bass clef staff. The first system is for Cello, the second and third for Violoncello (Vc.), and the fourth for Violoncello (Vc.). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 6/8. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

System 1: Cello part, measures 1-6. Treble clef, one flat. Fingerings: I, I.

System 2: Violoncello (Vc.) part, measures 7-12. Bass clef, one flat. Fingerings: VIIb, I, VIIb.

System 3: Violoncello (Vc.) part, measures 13-19. Bass clef, one flat. Fingerings: I, iv, I, IV.

System 4: Violoncello (Vc.) part, measures 20-26. Bass clef, one flat. Fingerings: V, I, V, V, V, V, V.

2 a pesar de tanto gris

26 vi ii/IV V/IV vi/IV IV/IV

Vc.

32 IV V I

Vc.

38 V vii⁹/vi vi ii/IV

Vc.

44 V/IV vi/IV IV/IV (IV) vi/vi

Vc.

50 V/vi V7/vi vi V/vi ii/IV

Vc.

a pesar de tanto gris

3

56 V7/IV (IV) VI/vi V/vi V7/vi vi

56 Vc.

62 vi7 V/V V7/V V I

62 Vc.

68 I V V/vi iii iv I V/V

68 Vc.

74 V I V V/vi vi V7/V

74 Vc.

80 IV I (IV) VI/vi V/vi vi

80 Vc.

Detailed description: This page contains five systems of musical notation for a cello part. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a cello line (bass clef). The vocal line includes chord symbols above the notes. The cello line shows a rhythmic accompaniment with chords and some melodic fragments. The systems are numbered 56, 62, 68, 74, and 80. The first system (56) has a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The second system (62) has a key signature of one sharp. The third system (68) has a key signature of one sharp. The fourth system (74) has a key signature of one sharp. The fifth system (80) has a key signature of one sharp. The cello part is primarily accompanimental, with some melodic lines in the vocal part.

4 a pesar de tanto gris

86 vi VI/vi V/vi iv/vi iv7/vi

Vc.

91 iv6/vi V/vi vi VI/vi V/vi

Vc.

97 iv/vi iv7/vi iv/IV V I

Vc.

103 V vii^o/vi vi iii iv I V/V

Vc.

109 V I V vii^o/vi vi V7/V

Vc.

a pesar de tanto gris

5

115 IV I iv I IV D.S. al Coda

Vc.

121 V I V vi

Vc.

128 ii/IV V/IV vi/IV IV/IV

Vc.

134 (IV) vi/vi V/vi V I

Vc.

141 I VIIb

Vc.

6 a pesar de tanto gris

148 I VIIb I

Vc. 148

154 iv I IV V

Vc. 154

