

**Cuatro transcripciones sobre bambuco caucano del compositor José Antonio
Durán**



Sandy Johana Salcedo Guzmán

Universidad de Cundinamarca

Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Ciencias Políticas

Programa de Música

Zipaquirá Cundinamarca

2020

**Cuatro transcripciones sobre bambuco caucano del compositor José Antonio
Durán**



Sandy Johana Salcedo Guzmán

Cód. 891213221

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

Asesor

José David Acosta

Universidad de Cundinamarca

Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Ciencias Políticas

Programa de Música

Zipaquirá Cundinamarca

2020

Resumen

Este trabajo tiene como finalidad dar a conocer el bambuco caucano en el municipio de Sopó (Departamento de Cundinamarca) y al compositor José Antonio Durán a través de la difusión de cuatro de sus composiciones: *Águila*, *Quetzal* y *Cóndor*, *Canta mi tierra*, *La caucanita* y *Tierra blanca, tierra negra*, interpretadas por el grupo Terruño. Ya que son escasos los registros de las actividades artísticas con tradición oral y del bambuco caucano en particular, divulgarlo es clave para tener puntos de comparación con el bambuco andino del interior, con el bambuco viejo guambiano o nasa y el bambuco negro. Los pasos seguidos para la investigación y difusión de este trabajo son: 1. La etapa creativa: grabación de las entrevistas al compositor, partituras de la transcripción de los cuatro bambucos y análisis musical de los bambucos. 2. Etapa de difusión: difusión de las entrevistas a través de emisoras locales, circulación de las transcripciones de los bambucos y videos a través de redes sociales y en la Escuela Recrearte del municipio de Sopó.

Palabras Clave: bambuco, bambuco caucano, transcripción musical, música tradicional colombiana, compositores colombianos, José Antonio Durán.

Abstract

This research work has the purpose of divulging the *Bambuco caucano* of the municipality of Sopó (Department of Cundinamarca) and the composer José Antonio Durán through the diffusion of four of his compositions: : *Águila, Quetzal y Cóndor, Canta mi tierra, La caucanita y Tierra blanca, tierra negra*, interpreted by the group Terruño. Since the records of artistic activities with oral tradition and in particular of the *Bambuco caucano* are scarce, it is key to divulge its points of comparison with the *Bambuco andino* of the inland region, with the old *Bambuco guambiano* or *Nasa* and the *Black bambuco*. The steps followed for the investigation and diffusion of this work are: 1. The creative stage: recording of the interviews to the composer, scores of the transcription of the four bamboos and musical analysis of the bamboos. 2. The dissemination stage: broadcasting of the interviews through local radio stations. Circulation of the transcriptions of the *Bambucos* and videos through social networks and at the Recrearte School in the municipality of Sopó.

Keywords: bambuco, bambuco caucano, musical transcription, Colombian traditional music, Colombian composers, José Antonio Durán.

Tabla de contenido

1	Introducción.....	7
2	Planteamiento del problema	9
3	Objetivos	11
3.1	Objetivo General.....	11
3.2	Objetivos Específicos.....	11
4	Justificación.....	12
5	Marco de Referencia.....	16
6	Transcripción musical	27
7	Marco Metodológico	29
8	Capítulo 1: Algunas características musicales propias del bambuco caucano	30
9	Capítulo 2: Selección de los cuatro Bambucos a transcribir	36
10	Capítulo 3. Procedimiento de transcripción	38
11	Análisis de las Composiciones	40
12	Capítulo 4: Revisión y edición de las transcripciones.....	46
13	Análisis y Resultados	48
14	Conclusiones	50
15	Anexos.....	51
16	Referencias bibliográficas	56

Tabla de figuras

Figura 1	20
Figura 2	20
Figura 3	21
Figura 4	22
Figura 5	33
Figura 6	33
Figura 7	34
Figura 8	34
Figura 9	35

1 Introducción

El presente trabajo se enfoca en el bambuco caucano como una de las expresiones musicales colombianas que mantiene la vigencia de su legado cultural a través de obras interpretadas por el Grupo Terruño del municipio de Sopó, Cundinamarca. Este grupo se conforma en el año 2017 por iniciativa de José Antonio Durán, quien es el autor y compositor de los cuatro bambucos caucanos que se toman como objeto de este trabajo. Con el apoyo de Andersson Silva, maestro de músicas campesinas de la escuela Recrearte de Sopó, se consolida la propuesta del grupo denominada *Sonidos Caminantes*, con un enfoque ecológico-social. El maestro Andersson Silva hace los arreglos musicales de los temas del Grupo Terruño cuyo nombre significa conexión con la Tierra Madre y cuidado de cada territorio propio, no sólo para mantenerlo, sino para sostener y fortalecer con él la memoria cultural de nuestros pueblos originarios.

Es importante tener en cuenta que en Sopó existe la Escuela de Formación Artística y Cultural Recrearte, creada en 2002. Su labor en la parte musical estaba enfocada en la conformación de la banda sinfónica del municipio. Después de una destacada participación en los distintos concursos departamentales a los que fue invitada, la Escuela da comienzo a la descentralización de los programas culturales, acercándolos a las distintas veredas del municipio. En 2009 se constituye como *Escuela de Formación Artística y Cultural Recrearte*. A partir de 2016 es reconocida como Institución Educativa para el Trabajo y el Desarrollo Humano.

La base rítmico-armónica y el desarrollo melódico de los temas del grupo Terruño están estructurados de acuerdo con las músicas andinas colombianas tradicionales. Desde ellas se hacen búsquedas sonoras que procuran enriquecerla. Los instrumentos corresponden a la organología

andina y conjugan los sonidos de cuerdas pulsadas, vientos, percusión y voces: tiple, requinto, guitarra, flauta travesera de caña, tambora, pequeña percusión. La incorporación del violín retoma el legado de los bambucos negros y los bambucos viejos, los unos propios de la tradición negra caucana y los otros tomados de la heredad guambiana y nasa de nuestras montañas sureñas. Con estos instrumentos se interpretan bambucos caucanos, bambucos del interior de la zona andina, pasillos, rajaleñas, torbellinos, joropos, sanjuanitos.

Terruño incluye en su repertorio de músicas andinas colombianas algunos bambucos caucanos, pero estos no figuran en el programa de formación de músicas campesinas ni de estudiantinas de la Escuela Recrearte. Dado el interés que estos bambucos despiertan para su estudio, este trabajo pretende tomarlos como material de difusión y conocimiento en la comunidad sponseña.

2 Planteamiento del problema

En Sopó es común que sus habitantes conozcan bambucos propios de la zona andina debido a que es un municipio que está ubicado en el departamento de Cundinamarca; sin embargo, no existe la suficiente difusión de las músicas de bambuco caucano ni en la Escuela Recrearte, ni en los medios de comunicación como la emisora local y las redes sociales.

En la Escuela se realizan montajes de música andina tradicional colombiana (pasillos, torbellinos, guabinas, bambucos), pero son muy pocas las personas que conocen las composiciones del maestro José Durán, pedagogo de larga trayectoria, investigador de las expresiones culturales de distintas comunidades campesinas e indígenas de Colombia, autor de varios libros sobre educación y cultura y realizador de programas radiales que hablan de las músicas colombianas en su contexto histórico y social. Sus obras no han sido transcritas ya que él no tiene conocimientos en gramática y teoría integrada musical. Es importante que la obra y la trayectoria de compositores como el maestro José Durán se divulguen, pues merecen ocupar un espacio en la literatura musical y cultural de nuestro país.

Si bien existen eventos de carácter regional que promueven el bambuco caucano, tales como el Petronio Álvarez en Cali y otros festivales en Santander de Quilichao y municipios caucanos cercanos, todavía falta mayor difusión en los medios de comunicación. En algunos canales de redes sociales podemos encontrar videos de intérpretes y compositores de bambucos caucanos (grupos de marimbas, chirimías o bandas de flautas), pero este material, junto con investigaciones de expertos puede ser objeto de mayor difusión y de estudio en las escuelas de música.

Si se hace la transcripción de las obras de don José Durán puede contarse con un material valioso para este propósito, tanto institucionalmente (Escuela Recrearte) como en academias, Casas de cultura o por parte de cualquier persona interesada en su conocimiento.

Como producto de estos cuestionamientos y análisis surge la siguiente pregunta de investigación:

¿Cómo transcribir bambucos caucanos del compositor José Durán con el fin de dar a conocer sus composiciones a la comunidad de Sopó?

3 Objetivos

3.1 Objetivo General

Realizar las transcripciones de cuatro bambucos caucanos del compositor José Durán que puedan ser utilizadas como material de estudio para las personas que estén interesadas en este género, así como en indagar acerca de la cultura musical de la región.

3.2 Objetivos Específicos

- a. Definir algunas características musicales propias del bambuco caucano teniendo en cuenta el estilo del grupo Terruño y del compositor José Durán en conjunción para lograr una adecuada transcripción en lenguaje escrito.
- b. Seleccionar cuatro bambucos caucanos representativos de la obra del compositor José Durán, cuya relevancia musical y literaria amerita que sean transcritos a través del proceso de notación musical en fínale.
- c. Transcribir los cuatro bambucos siguiendo el proceso de audición y análisis de las obras.
- d. Realizar un proceso de revisión y retroalimentación de las transcripciones con el fin de corregir errores y mejorar la edición de cada obra musical.

4 Justificación

El proyecto aquí presentado pretende indagar y poner en circulación cuatro bambucos caucanos del compositor José Durán, quien ha estudiado los orígenes y desarrollos de las músicas colombianas. Sus obras se basan en la tradición musical y defienden la vigencia de ella para retomarla como base de nuevas expresiones a través de textos musicalizados. En conversaciones y entrevistas, este compositor sostiene que:

La denominación genérica de música colombiana suele limitarse a las expresiones tradicionales que han sido el resultado histórico de los mestizajes y sus manifestaciones surgidas de las épocas de la conquista, la colonia y la república. Ante los fenómenos culturales derivados de la globalización, el bambuco andino ha sido relegado a la memoria de personas viejas y su presencia se ha ido ocultando o, al menos, limitando a festivales regionales. Los medios de comunicación difunden músicas de acuerdo con las demandas comerciales y son pocas las franjas dedicadas a la difusión y al conocimiento de estas músicas. Es muy importante conocer nuestra tradición cultural musical para valorarla y tomarla como base de posibles innovaciones. Sólo que éstas deben hacerse a partir de un estudio riguroso de estas músicas, en particular el bambuco caucano, para que esas innovaciones se hagan con sentido y en el contexto de nuestra historia actual (S. Salcedo, Entrevista personal, febrero, 2019).

¿Por qué es importante abordar la temática de este proyecto? Así como hay quienes consideran que las músicas tradicionales deben conservarse a toda costa y sin modificaciones, hay quienes las estudian para transformarlas. También hay quienes simplemente restan valor a las músicas tradicionales y lo hacen acudiendo a comparaciones entre las obras de los grandes

compositores europeos y las de compositores colombianos, algunos con estudios musicales y otros sencillamente empíricos. Esta última tendencia la ilustra muy bien Sergio Ospina Romero, quien en su libro *Dolor que canta* (2017), dedicado a la vida y obra del compositor colombiano Luis A. Calvo, aclara que etiquetas como «el Chopin colombiano» o «el Chopin criollo» han sido utilizadas de forma indiscriminada en incontables evocaciones de su legado artístico que han tenido lugar en conciertos, homenajes, entrevistas, programas de radio y televisión y publicaciones. Pero como explica Mario Gómez Vignes (2014) «Calvo está muy lejos de Chopin, tanto en el tiempo como en el concepto y la entidad estética de su lenguaje» (p.64). Todo esto puede entenderse debido a su escasa formación técnica y académica y, por otro lado, debido a la escasa tradición existente en el país en el terreno de la música académica propiamente dicha'.

Consideramos que para valorar en su justa proporción las músicas populares no es necesario acudir a ninguna postura extrema, sea la de defenderlas a ultranza o sea la de desprestigiarlas por no mostrar la riqueza armónica de otras músicas. Este asunto lo aclara Ospina Romero cuando, aludiendo a la disputa entre nacionalistas y universalistas, afirma: «Lala diferencia principal es que mientras los primeros lo hacían para enaltecer los logros artísticos de Calvo y validar su obra, en tanto la consideraban equiparable con la de Mozart y Chopin, los musicólogos de hoy, entre ellos Elli Anne Duque y Mario Gómez Vignes, a menudo lo hacen para descalificar las actividades de los compositores locales y presentar sus creaciones artísticas como irrelevantes en relación con la creación musical europea». (p.264)

Es muy difícil establecer una separación tajante entre unas músicas y otras, pues la historia nos recuerda cómo muchos de los considerados grandes compositores estudiaron las músicas populares y las tomaron como base de sus obras, tal como ocurrió con el movimiento llamado Nacionalismo surgido en varios países en respuesta y a la vez continuación del Romanticismo

alemán predominante en el siglo XIX y que tomó el folklore como motivo de inspiración para ser llevado a niveles rítmicos y armónicos mucho más complejos. Podemos citar al compositor húngaro Béla Bartók, a los españoles Isaac Albeniz, Manuel de Falla y Joaquín Rodrigo, a los mexicanos Carlos Chaves y Silvestre Revueltas, entre otros. El propio Chopin, incluso Bach, Mozart y Beethoven basaron muchas de sus obras en músicas populares de sus respectivas culturas, tales como mazurcas, polkas, minuets y danzas tradicionales.

Citar las tendencias existentes frente a la música popular nos sirve para dar el contexto en el cual este trabajo valora lo tradicional e invita a tomarlo como objeto de estudio para crear nuevas expresiones que sirvan para enriquecer nuestro acervo cultural.

Por esa razón, son necesarias algunas precisiones sobre las músicas populares. En el caso colombiano, deben tenerse en cuenta las variadas influencias que han jugado un papel determinante en la aparición de las músicas de bambuco en general, y particularmente del bambuco caucano, pues es común hablar de lo tri-étnico (afro, español, indígena) como si cada una de dichas etnias fuese una sola. En entrevista con el maestro José Durán, él sostiene:

Debemos recordar las múltiples herencias que están presentes en estas tres etnias, pues cada una contiene sus propios mestizajes y su propio proceso histórico. En lo africano, no se pueden igualar lo bantú con lo congo o con lo nepal. En lo español, no es lo mismo la herencia flamenca (muy clara en las músicas de los llanos orientales, por ejemplo) que la castellana o la aragonesa o la navarra. En lo indígena, debemos anotar que los pueblos originarios tenían distintas formas de organización social y de desarrollo cultural cuando se produjo la invasión hispánica.

Más allá de sesgos ideológicos racistas, es clave tener en cuenta que en el amplio mundo de los mestizajes aparecen toda clase de expresiones musicales, sean vocales o instrumentales y cada una de ellas tiene una razón de ser: No es lo mismo un canto de ofrenda a las cosechas que una música ritual de tipo fúnebre, ni estas expresiones se dan iguales en distintas comunidades indígenas o afros. No es lo mismo el pasillo, el bambuco o la danza de salón, tan cercanos al vals europeo, que un bambuco interpretado con flautas de caña y tambores. Las estructuras rítmicas y los desarrollos armónicos pueden ser similares, pero sus significados y sus interpretaciones varían en cada contexto. (S. Salcedo, Entrevista personal, febrero, 2019).

Ya que son escasos los registros de las actividades artísticas con tradición oral, es necesario contar con un referente bibliográfico y de literatura musical de nuestras músicas tradicionales en general y del bambuco caucano en particular. Otros géneros musicales como el urbano, la música tropical, la música popular, la orquesta sinfónica, cuentan con algunos espacios de difusión, pero músicas tradicionales como el bambuco caucano se conocen poco en el municipio de Sopó. Divulgarlo es clave para tener puntos de comparación con el bambuco andino del interior, con el bambuco viejo guambiano o nasa y el bambuco negro. De esta manera se aporta a la cultura musical de la comunidad.

5 Marco de Referencia

El Bambuco

Este aire es considerado uno de los más representativos de la cultura musical colombiana, en especial de la zona andina, pues está ligado a la historia nacional como producto de las influencias de España, la raza negra y las comunidades indígenas. Sus músicas se interpretaron y se danzaron, y sus letras se cantaron desde la época de la colonia. Ellas acompañaron las luchas patrióticas, tanto en los salones de la clase alta criolla como en los patios de las haciendas. Bolívar, Santander, Nariño, entre muchos, lo practicaban. También lo hacían los trabajadores y los esclavos.

En el bambuco es muy notoria la influencia europea, en particular en su base rítmica, en la cual predominan las estructuras de 3/4 y 6/8. Su interpretación musical más conocida se ha hecho con guitarras traídas por los colonizadores y con tiple que son producto del mestizaje. Sin embargo, algunos estudios indican que en el bambuco no solo hay una presencia criolla, sino una herencia negra e indígena. (Sánchez, 2009).

Según el profesor Carlos Miñana (1997) para hablar del bambuco andino en general debemos referirnos primero al bambuco caucano en particular, pues, aunque se considera el bambuco como propio del interior de la región andina, su origen parece ser afro y se ubica en el antiguo Gran Cauca (Cauca, Valle, Nariño). De acuerdo con esta teoría, la expansión del bambuco hacia la zona andina lo hizo tomar diversas formas y es lógico que éstas sean más conocidas en el interior del país, como lo sostiene el profesor Miñana:

Las fuentes documentales que se han conservado no nos dicen mucho acerca del bambuco, pero es lo único que tenemos para empezar a especular. Los documentos muestran que el

bambuco como tal (es decir, una música que la gente llamaba y reconocía como bambuco, y que la bailaba en pareja suelta) es un fenómeno de comienzos del siglo XIX que aparece en el Gran Cauca y se dispersa rápidamente por el sur - incluso probablemente hasta Perú siguiendo la Campaña Libertadora - y por el norte siguiendo las riberas del Cauca y del Magdalena convirtiéndose, en menos de 50 años, en música y danza «nacional». (p.3)

El primer documento histórico confiable en el que se cita el bambuco es una carta del general Francisco de Paula Santander fechada el 6 de diciembre de 1819. La escribe desde Bogotá al general París, quien se encontraba en Popayán, y con humor le dice:

Refréscate en el Puracé, báñate en el Río Blanco, paséate por el Ejido, visita las monjas de la Encarnación, tómales el bizcochuelo, diviértete oyendo a tu batallón, baila una y otra vez el bambuco, no olvides en los convites al muchuyaco. (p.3)

El bambuco, identificado como aire nacional colombiano, es muy conocido en la zona andina. El bambuco caucano nos ubica en una región (Gran Cauca) y en ella podemos distinguir el «bambuco negro» propio de las comunidades afrodescendientes que habitan las costas y el bambuco de comunidades como los guambianos y nasa que habitan las zonas montañosas.

Todavía hoy encontramos el «bambuco negro» de la región del pacífico colombiano, conocido también como «bambuco viejo». Para ilustrar su procedencia se encuentran testimonios sobre cómo los esclavos negros escuchaban las músicas de los amos en las haciendas y se las ingeniaron para elaborar sus propios violines en guadua; las cuerdas se hacían en cuero de venado y el arquillo con crin de caballo. Ellos adaptaban las músicas a su propia manera de sentir, de sonar y de danzar. En la actualidad existen grupos de violines caucanos conformados por

afrodescendientes. Estos grupos surgen de escuelas creadas hace décadas en distintos municipios caucanos.

Ahora bien, siendo la presencia española la más fuerte en el proceso de la conquista y la colonización, la hipótesis del origen negro del bambuco suele ser rechazada por considerarse a las razas indígenas y negras inferiores frente a la raza blanca. Esta idea se ha hecho extensiva a las músicas populares en general. Así lo destaca el autor Sergio Sánchez, (2009):

En Bogotá a comienzos del siglo XX se estableció el Conservatorio Nacional de Colombia, dentro de un modelo europeo, que no contemplaba dentro de sus planes de estudios la incorporación de músicas tradicionales y populares, al considerarlas poco evolucionadas respecto a las músicas europeas. (p.118)

En la tendencia que subvalora las músicas populares son evidentes los sesgos ideológicos y los prejuicios raciales con los cuales se les mira. Esta tendencia se opone a otra considerada «purista» que considera valiosa toda manifestación musical popular por el solo hecho de serlo. Este proyecto no se compromete con ninguna de ellas, pues se trata de estudiar nuestras músicas para aportar posibles desarrollos a partir de su conocimiento.

Características musicales

Todavía hoy se mantiene vigente la discusión sobre la métrica del bambuco. Para algunos su base rítmica debe ser 3/4 y para otros debe ser 6/8, en donde la característica básica es la acentuación en la primera y la cuarta corchea del compás, lo cual no impide una clara presencia de la síncopa en el desarrollo melódico. Rítmicamente, lo destacable del bambuco caucano es la alternancia que hace de las dos métricas.

Hablando del bambuco, Sergio Sánchez (2009) opina que:

Este aire -autóctono de Colombia- da muestra del sincretismo cultural entre indios, negros y blancos en la época poscolonial. En su ritmo se encuentra una conjugación polimétrica y polirítmica que evoca la fuerte influencia europea -división ternaria- y los ancestrales ritmos africanos -división binaria-. Los acentos y la síncopa juegan un papel principal en la constitución estructural del Bambuco, en donde la superposición de ritmos a 6/8 y 3/4 forman el sello distintivo del género. Es posible alternar y combinar las dos métricas a un nivel horizontal. La melodía puede estar fluctuando entre el compás de 3/4 o el 6/8, sin crear ningún tipo de problema en la notación ni en el concepto musical. (p.12)

La principal característica rítmica del bambuco es su bimetría. No hay discusión en el hecho de que esta música presenta las métricas del 3/4 y el 6/8 de forma simultánea (Ver Figura 1). El musicólogo Carlos Miñana explica este efecto en su artículo Rítmica del bambuco en Popayán (1987) publicado en la revista *A contratiempo*, explicando el funcionamiento rítmico del bambuco hecho por las chirimías en Popayán (Cauca), que tiene la misma estructura del bambuco instrumental urbano, que se ha popularizado desde principios del S. XX. El bambuco es un amplio género perteneciente a

toda la zona andina Colombiana, y al pacífico, este tuvo su origen en el Cauca, por lo tanto, aquí se presenta en su formato tradicional y campesino.

Figura 1

Bimetría del bambuco



Nota: Tomado de Miñana (1987)

Miñana (1987) señala que esta combinación métrica aparece en varios planos. «El nivel melódico suele funcionar en 6/8 aunque combina ocasionalmente compases de 3/4. A nivel percetivo hay instrumentos que acentúan más el 3/4 y otros el 6/8, incluso otros, como la tambora, combinan las dos métricas al mismo tiempo (marca el 6/8 en la madera y el 3/4 en el bombo» (p.47).

En su análisis métrico, Miñana encuentra acentos secundarios en el plano percetivo cuando se marca el 3/4. En la Figura 2 se muestra cómo el tercer tiempo de cada compás se acentúa.

Figura 2

Acentos secundarios



Nota: Tomado de Miñana (1987)

Así mismo, resalta que los instrumentos que marcan el 6/8 acentúan el primer tiempo del compás. En este caso también marcan el primer tiempo algunos instrumentos de percusión que van en 2/4, como se ve en la Figura 3.

Figura 3

Acento en el primer tiempo del compás



Nota: Tomado de Miñana (1987)

Al tener dos métricas en simultáneo, el bambuco tiene diferentes acentos, uno que es natural en la métrica del 6/8, presente en la primera y cuarta corchea del compás, y otro que es considerado secundario, presente en el último pulso del 3/4. Actualmente estas acentuaciones son tenidas en cuenta al momento de la interpretación, Páez (2015) afirma que:

Este enfrentamiento de métricas y acentos es una constante en los bambucos para piano en general la métrica 3/4 con el acento secundario corresponde al bajo que toca la mano izquierda, y la métrica 6/8 corresponde a la melodía que toca la mano derecha. (p.17).

Esta valiosa información acerca de los acentos implícitos que tiene el bambuco nos permite hacer un acercamiento más adecuado del género al momento de interpretarlo, y en este caso en particular al proponer una reducción para el bajo eléctrico utilizando el *chord melody*.

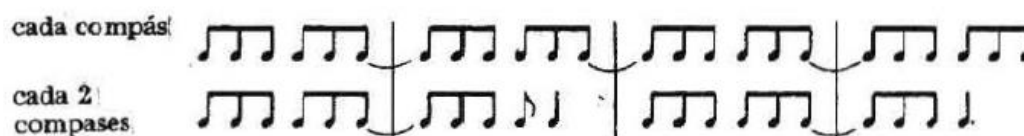
Esta bimetría del bambuco abrió una discusión en cuanto a su forma de escritura en el pentagrama. Los primeros bambucos representados en el pentagrama fueron escritos con compás

de 3/4. Sin embargo, esta forma de escritura presentaba una gran dificultad para los intérpretes, pues su lectura era muy complicada. Sin embargo, no fue sino hasta 1980 que se popularizó la escritura del bambuco en 6/8, porque esta métrica facilitaba la lectura y el acento de la melodía coincidía con el primer tiempo del compás. La mayoría de los bambucos hoy en día se escriben en 6/8.

La rítmica de sus melodías se caracteriza por la sincopa producida por la unión de la última corchea del compás con la primera corchea del siguiente compás, lo que se denomina sincopa caudal «Esta síncopa caudal puede estructurarse en unidades de uno o dos compases, siendo lo más común esto último. Sin esta característica el bambuco dejar de ser bambuco». (Miñana, 1987, p.48).

Figura 4

Rítmica de la melodía



Nota: Tomado de Miñana (1987)

Formalmente se puede decir que la estructura de sus melodías es simétrica. Montalvo y Pérez (2006) explican que el bambuco puede presentar frases de 4, 8 o 16 compases que se pueden dividir en dos partes o semifrases tipo pregunta y respuesta, que por lo general quedarán con la misma extensión. A un nivel formal macro, la generalidad del bambuco es presentar 3 secciones de 16 compases cada una, representado de la siguiente manera:

A:||

16 compases

B:||

16 compases

C:||

16 compases

Se pueden encontrar dos formas de organizar las secciones:

- A:|B:|C:|A | Donde encontramos las secciones definidas con su respectiva repetición. Para finalizar retoma el tema de la sección A sin repetición.
- A:|B:|A:|C:|A:| Donde encontramos una estructura en forma rondó.

La armonía en el bambuco no ha tenido una estructura estándar históricamente, esta depende más del carácter y conocimiento del compositor. Sin embargo, podemos encontrar algunas características comunes entre varias composiciones, la más evidente es la modulación entre secciones que varían dependiendo el modo en el que está escrita la obra (mayor o menor).

Es así que Montalvo y Pérez (2006) encuentran las siguientes estructuras armónicas del bambuco después de analizar varias composiciones:

Los bambucos menores tienen el siguiente comportamiento armónico:

Parte A: Tónica menor (Ej. Dm).

Parte B: Paso al relativo mayor y vuelve a la tónica menor (Ej. F- Dm).

Parte C: Paso a la paralela o isotónica (Ej. D).

Algunos ejemplos: *Fiesta en la montaña*, *Alcira*, *On tabas*, *Bachué*.

En algunos casos en la parte B no pasa a la relativa mayor, sino que se mantiene en la tónica menor (por ej. *Bochica*), en otros casos, la parte B si modula a la relativa, pero no regresa al modo menor (por ej. *Mauricio Turriago*).

Los bambucos mayores tienen el siguiente comportamiento armónico:

Parte A: Tónica mayor (Ej. G).

Parte B: Primer grado mayor (Ej. G)

Parte C: Es posible encontrar:

- Subdominante mayor (Ej. C)

- Subdominante menor (Ej. Cm)

- Relativa mayor de la subdominante menor (Ej. Eb)

Algunos ejemplos: *El republicano*, *Pa que miro*, *El tigre*.

Estas estructuras armónicas son modelos tomados de varias obras analizadas por Montalvo y Pérez, lo que no significa que sea un rasgo general en todos los bambucos, se pueden encontrar modulaciones diferentes a cualquier grado de la tonalidad (Zamora, 2017).

Reseña del Compositor

José Antonio Durán Acosta, nacido en Bogotá en el año 1948. Licenciado en Filosofía y Especialista en Pedagogía y Aprendizaje Autónomo. Músico empírico, conocedor de los ritmos y melodías de los circuitos culturales colombianos. Intérprete de flautas de caña y de tiple andino. Autor de textos de carácter ecológico-social y compositor de las músicas andinas con las cuales ellos se expresan, en especial bambucos. Libretista y director de programas radiales sobre tradiciones culturales y la música colombiana en contexto (Bogotá, Todelar – Sopó, Sopó FM 95.6). Escritor (poemas, cuentos, novela corta). Vinculado al movimiento cultural del municipio de Sopó desde hace cinco años, tanto a través de la Escuela Recrearte como de acciones desarrolladas en coordinación con la Red de Bibliotecas Públicas del municipio. Hasta la fecha cuenta con 23 composiciones, entre las cuales se encuentran:

1. Canta mi tierra (Bambuco caucano).
2. Águila, Quetzal y Condor (Bambuco caucano)
3. La Caucanita (Bambuco caucano)
4. Las yerbabuenas – (Joropo)
5. Rajando leña – (Rajaleña)
6. El Machorrenco – (Rajaleña)
7. Los colores y las cosas (Bambuco Andino)
8. Terruño (Pasaje)
9. Maraca chamán (Canto ritual)
10. Colibrí (Canto ritual)
11. Tierra madre (Danza guerrera - Canto ritual)
12. Entretejidos (Merengue carranguero)
13. Abuela (Pasillo lento - Bambuco)
14. Cuchara de palo (Merengue - Torbellino)
15. Tierra blanca tierra negra (Bambuco caucano)
16. Florescencias (Bambuco andino)
17. Tonada de la media luna (Pasaje - Joropo recio)
18. Infancia (Canción)
19. La pequeña cantata (Canción)
20. Cantemos con la lluvia (Bambuco andino)
21. Esta tierra (Guabina – Torbellino)
22. El guaque (frailejón) (Merengue carranguero), entre otras.

Publicaciones:

- El Proyecto Educativo Institucional, una propuesta de desarrollo pedagógico-cultural. Editorial Magisterio, Colección Mesa Redonda.
- De la Protoinfancia a la Autonomía. Editorial Magisterio, Colección Mesa Redonda.
- Enseña quien tiene caminos para mostrar. Editorial Cuchavira.
- Conversaciones con Tyuasuzá. Sobre Cosmogonía Muisca.
- La Historia de los Viejos Muñecos de Trapo. Una propuesta de desarrollo gerontológico-cultural.

6 Transcripción musical

La transcripción melódica consta en escribir con las herramientas del lenguaje musical lo más idéntico posible desde un referente sonoro, usualmente lo primero es escuchar el tema completo, luego por fragmentos o frases. Cuando se tiene una idea completa del tema lo ideal es cantarlo y para mayor comprensión hacerlo por fragmentos y repetirlo las veces que sea necesario hasta poderlo hacer sin el referente sonoro. Esto se hace con el fin de reconocer las alturas o intervalos para tener una idea global del tema, ya con la melodía clara se puede definir una tonalidad para luego armonizar y comenzar a escribir la partitura. (Zurschmitten, 2011). Sin embargo, la experiencia nos enseña que también es válido el camino contrario; podemos ubicarnos en una tonalidad para ir perfilando la melodía.

Otras sugerencias de abordaje de la transcripción según la tesis de Hurtado, (2018) la encontramos en el taller de transcripción realizado por el maestro Diego Barrero en la Universidad de Cundinamarca en el año 2018. Su resumen es el siguiente:

Pasos para la transcripción:

1. Referenciar el género musical,
2. Identificar instrumentación, compás, tonalidad mayor o menor.
3. Identificar estructura de la canción
4. Identificar armonía por secciones.
5. Identificar línea melódica figuración rítmica y registro del bajo.
6. Organizar por letras, guías y signos

7. Identificar los ambientes de la batería o percusión.
8. Incorporar patrones rítmicos de finale en el score para una reproducción aproximada a la real.
9. Extractar y editar las partituras finales. (Barrero citado por Hurtado, 2018)

7 Marco Metodológico

Este proyecto documenta el aporte creativo del compositor José Duran. Es un estudio orientado a la conservación de músicas tradicionales de bambuco caucano y su posible enriquecimiento armónico y literario. Parte de los hechos tal cual suceden y acude a fuentes primarias (entrevistas con el compositor, comentarios) y a aquellas fuentes secundarias útiles para el propósito de transcribir y analizar cuatro bambucos caucanos que deben servir como referencia para estudios de este tipo de músicas tradicionales de Colombia.

Los pasos seguidos son:

1. Etapa creativa.
 - Grabaciones de entrevistas al compositor. (etnográfica)
 - Partituras de la transcripción de los cuatro bambucos musicales.
 - Análisis musical de los cuatro bambucos.
2. Etapa de difusión

Difusión Vinculación de la comunidad sopoña a través de la emisora Sopó FM 95.6 nuestra radio, Grabación capítulo No.106 del programa Un Fuego de Sangre Pura «Invitando al bambuco», intervención José Antonio Durán.

Mediante la difusión de las transcripciones y los videos de las muestras la circulación de la propuesta se hará en:

- Las redes sociales (WhatsApp, Facebook, Instagram, canal de YouTube)
- Medios de difusión local y regional (radio pública y comunitaria, redes locales).
- Escuela Recrearte.

8 Capítulo 1: Algunas características musicales propias del bambuco caucano

Para sustentar la influencia afro en los orígenes de las músicas de bambuco y su posterior difusión hacia la zona andina del interior de Colombia, encontramos la publicación Estudios Afrocolombianos: Aportes para un estado del arte, Memorias del Primer Coloquio Nacional de Estudios Afrocolombianos, Universidad del Cauca Popayán, octubre de 2001, publicado en 2004. En ella aparece el artículo titulado *El bambuco patiano: evidencia de lo negro en el bambuco*. La autora del estudio, Paloma Muñoz, hace referencia a la región del Patía, en el Cauca, en la cual se manifiesta el «bambuco negro» con una fuerte presencia literaria y musical que algunos denominan «músicas de ríos» o «músicas de aguas». Allí se afirma:

Hacia 1850 el bambuco en Colombia ya estaba consolidado en varias provincias del país como un género musical cruzándose con un ‘bambuco viejo’ o bambuco de negros. Con la llegada de los negros al Valle de El Patía, como lo demuestra el Palenque del Castigo a comienzos del siglo XVII, como negros huidos en busca de libertad se permitió un mestizaje musical en la región. Esta mezcla dio un producto cultural basado en conocimientos de las influencias de lo indígena, lo español y lo africano. Pero lo que en últimas ha dado es una conjugación de elementos culturales más desde lo negro, con un estilo cultural muy característico de esta región, denominada música patiana. Ese bambuco que se fue trasteando por Los Andes es el que ellos diferencian como bambuco andino y su bambuco es aquel que tiene que ver con la influencia del currulao, de lo negro. Un bambuco que, al contacto con las cuerdas de bandolín o tiple, violines, guitarras y liras se creció y se desarrolló con los brotes de independencia de 1810. (pp. 328-329).

Esto en el aspecto histórico. En lo referente a la estructura de este tipo de bambucos, la investigadora sostiene que:

El bambuco patiano es un bambuco tonal que se mueve en modo menor con acordes de tónica y dominante con séptima. Es un género que se canta, toca, baila y se dramatiza. La mayoría de los bambucos patianos son interpretados en las tonalidades de mi menor y la menor. (p.331)

Y es claro que también enfatiza la presencia de las métricas de 3/4 y 6/8 alternándose sin conflicto. Así ubica esta característica como legado del bambuco patiano, el bambuco viejo y el currulao:

A mediados del siglo XX ha tenido transformaciones y los músicos más ciudadanos componen en modo menor y mayor. Con una estructura rítmica de 6/8 y 3/4 con sus denominaciones al currulao que encontramos en la costa pacífica colombiana. Sin desconocer que el bambuco supuestamente ‘nacional’ también se mueve en compás de 6/8. (p.331)

Por otra parte, en lo referente al bambuco caucano de las montañas encontramos el documento titulado *Aires musicales de los indios guambiano del Cauca* (Colombia), del centro de Estudios Folklóricos y Musicales de la Universidad Nacional de Colombia, de 1970 (Bermúdez y Abadía), del cual tomamos los siguientes apartes que destacan los mestizajes presentes en estas músicas:

Los guambiano, a pesar de la acción civilizadora que les propina el mestizaje, conservan algunas danzas de carácter tradicional como son las danzas del llamado ‘matrimonio guambiano’ y de ‘los novios’. Ante todo, no debemos olvidar que la danza entre los indios nuestros es una expresión ritual, religiosa, sagrada. (p.19)

En cuanto a los instrumentos musicales, se dice:

El instrumental músico de los guambiano se haya reducido en la actualidad a la flauta travesera, los capadores o caramillos y los tambores. El conjunto típico más habitual es el constituido por dos flautas (llamadas 'loos' en dialecto guambiano), tres tambores pequeños llamados 'cuchimbalés' y uno más grande llamado 'nubalé'. Las flautas son de carrizo o caña y llevan seis orificios digitales. (pp. 20-21).

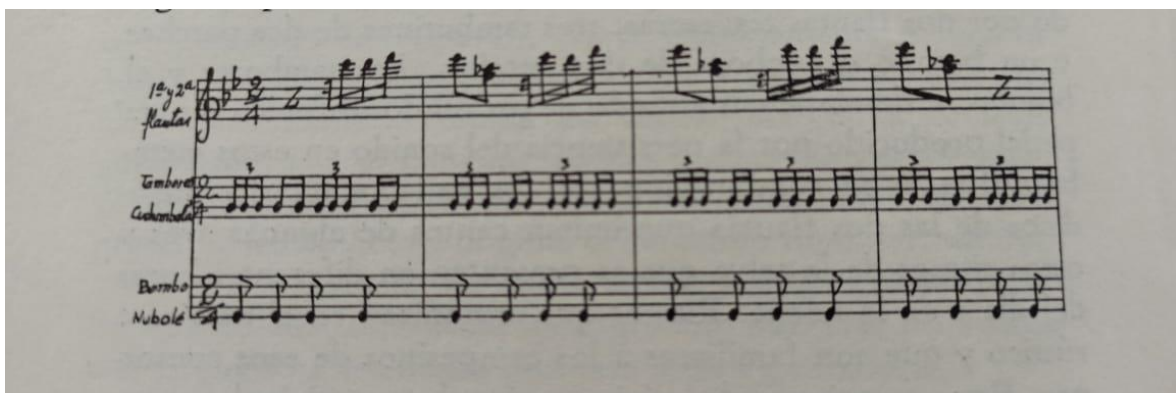
Sobre las músicas se afirma que:

Estas resultan de indudable originalidad y no tienen parentesco alguno con las melodías de las zonas del interior del país. Solo podría pensarse en su afinidad con las tonadas de los ingano de Yunguillo, Santiago y Puerto Limón y con las de los sibundoy, koche o kamsá, tribus del Putumayo. (p. 24).

Esta afirmación resulta discutible en cuanto estas músicas se reconocen como 'bambuco', es decir, corresponden en su estructura a la matriz bambuco, lo cual es producto del mestizaje pues estas comunidades han sido intervenidas desde tiempos de la colonización. Esto se confirma en el propio texto cuando se transcriben en partitura las flautas (afinadas en Mi bemol mayor), los tambores y el bombo (Figura 5)

Figura 5

Instrumentos afinados en Mi bemol mayor

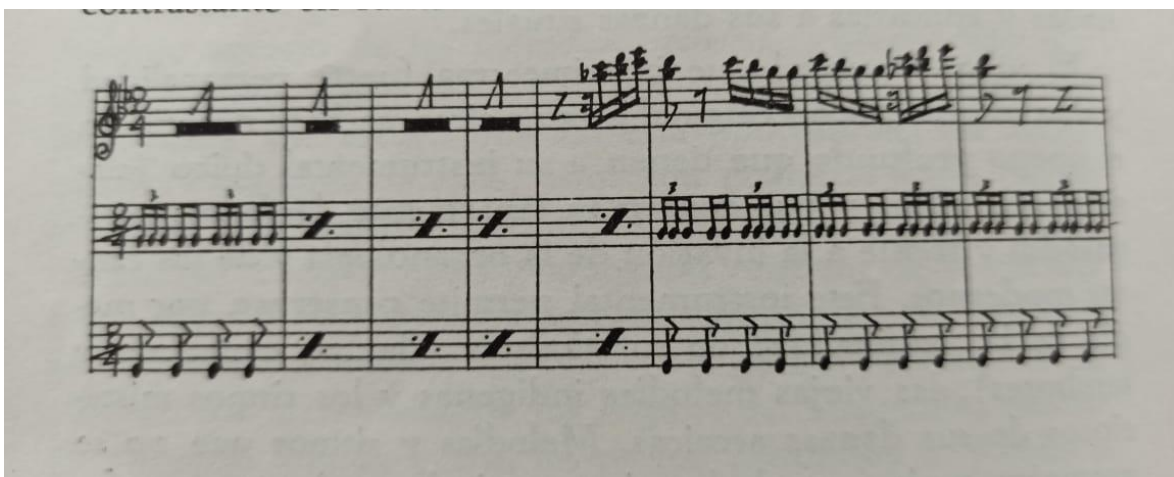


Nota: Tomado de Bermúdez y Abadía (1970)

Después se transcribe un motivo contrastante en función melódica (figura 6)

Figura 6

Contrastante en función melódica

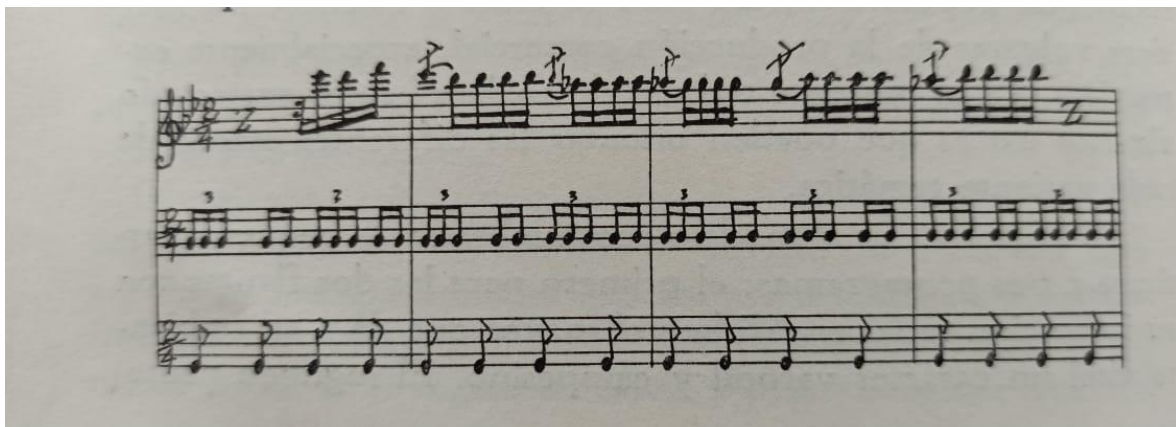


Nota: Tomado de Bermúdez y Abadía (1970)

Luego un desarrollo en función rítmica (Figura 7)

Figura 7

Función rítmica



Nota: Tomado de Bermúdez y Abadía (1970)

Después el motivo inicial con aplicación de dos figuras sobre el tiempo fuerte. (Figura 8)

Figura 8

Aplicación de dos figuras sobre el tiempo fuerte

A handwritten musical score consisting of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It shows a sequence of chords and melodic lines. The middle staff is in bass clef and features a rhythmic pattern of eighth notes with triplet markings. The bottom staff is also in bass clef and shows a rhythmic pattern of eighth notes.

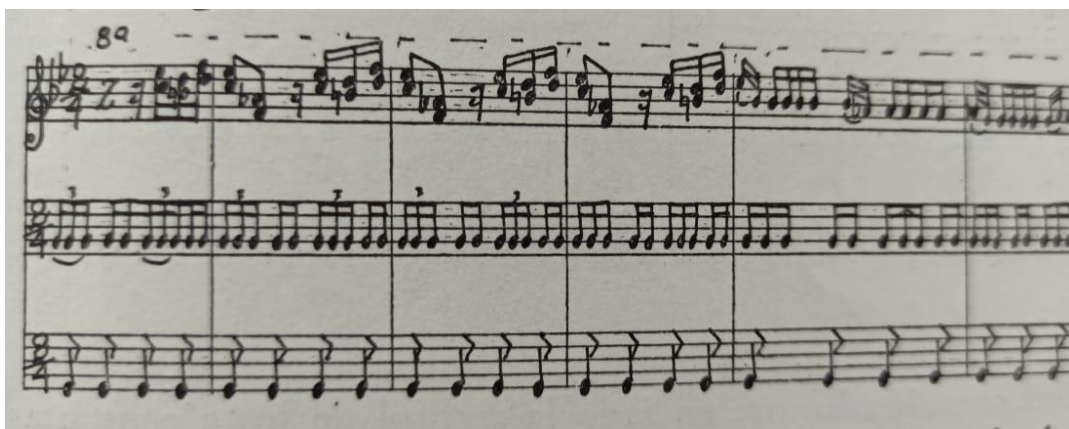
Nota: Tomado de Bermúdez y Abadía (1970)

Enseguida se transcribe

...otro dibujo con la variante ornamental melódica que hace al final modificando el dibujo temático. [Figura 9]. Es muy original la armonía que aplica la segunda flauta a la primera, en ocasiones una quinta justa y otras en una cuarta: armonías que representan lo que pudiéramos llamar un 'sentido clásico natural' en esas lejanías montaÑeras a donde no llega la influencia callejera de los sonos vulgares. (p.264).

Figura 9

Variante ornamental melódica



Nota: Tomado de Bermúdez y Abadía (1970)

Es necesario reiterar que sí ha existido una influencia 'occidental' a través, especialmente, de los curas encomenderos, lo cual se nota también en los trajes de los guambianos.

9 Capítulo 2: Selección de los cuatro Bambucos a transcribir

El interés de este trabajo es el de rescatar el legado que quiere dejar el compositor, por el carácter literario y musical de sus obras. La selección de los bambucos se realizó con base en los textos musicalizados cuya línea de compromiso, como se mencionó anteriormente, es de tipo ecológico-social, que deja como enseñanza la esencia musical, la riqueza melódica y armónica de las canciones, así como el formato con el cual se interpretan y que es poco común (instrumentos de cuerdas pulsadas, percusión que destaca la tambora e incorporación del violín desde lo ancestral caucano). De siete bambucos del compositor José Durán se ha hecho la selección de cuatro: *Águila quetzal y cóndor*, *Canta mi tierra*, *La Caucanita*, y *Tierra blanca tierra negra*; debe destacarse el contenido musical y textual de cada uno de ellos:

Primer bambuco: “Águila, Quetzal y Cóndor”. Hay una profecía en las culturas indígenas que habla de los animales de poder, en este caso aves, los cuales son los animales sagrados que representan el sur, el centro y el norte del continente americano. Se dice que el águila del norte, el cóndor del sur y el quetzal del centro algún día se van a encontrar. Es una invitación a la unión en un mismo pensamiento ancestral y a la defensa de los pueblos originarios y sus culturas.

Segundo bambuco: “Canta mi tierra” El texto alude a la condición de cuidado por la tierra que nos hace pertenecer a ella para mantener una relación de recíproca protección. Exalta la capacidad de trabajo de las personas que la cultivan porque saben de su valor cultural ancestral y llama la atención sobre la necesidad de defenderla cuando es maltratada. Reafirma su capacidad de permanecer, aun en condiciones de depredación.

Tercer bambuco: “La Caucanita” Bambuco caucano en homenaje al instrumento melódico con el cual se interpreta: la flauta travesera de caña, heredad de las comunidades de las montañas

del sur de Colombia. Por sus bocas se escucha el legado ancestral que pervive en melodías sostenidas como memoria de generación en generación. Por eso «sabe a madera, a tierra negra, a río y selva». En ella suenan los bambucos viejos y también se abren camino los bambucos nuevos, porque la dinámica histórica invita no sólo a sostener, sino a desarrollar las músicas en contextos de hoy. Se ha incorporado el violín, propio de las herencias negras del bambuco, para enriquecer los diálogos melódicos y armónicos.

Cuarto bambuco: “Tierra blanca, tierra negra” Pone de relieve la presencia de la «tierra blanca», las diatomeas procedentes de los lechos marinos que nos dan buena parte del oxígeno que respiramos y que, cuando cumplen su ciclo, se convierten en una arenilla muy fina de color blanco cuyo uso como abono para la tierra negra es vital. Exalta el milenario vínculo mar – tierra y llama a protegerlo pues de romperse este eslabón, la cadena de la vida misma y de todos nosotros estará en peligro. Por eso «viene del mar» y es «fermento de vida». Por eso mismo se pregunta si «podrá llegar» o «será un desierto». En la respuesta está la clave.

10 Capítulo 3. Procedimiento de transcripción

Paso a paso que se tuvo en cuenta para realizar las transcripciones

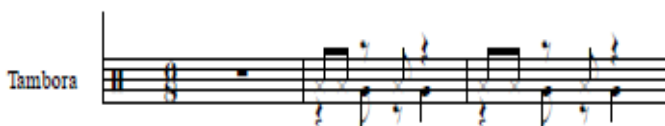
1. Se escuchó la obra y se identificó el género musical, por sus características rítmicas y acentos se definió que eran bambucos caucanos.
2. Se identificó la instrumentación de cada obra (requinto, tiple, flauta, tambora, violín y voces), se estableció la métrica de las obras donde se hace un juego de alternancia de 3/4 y 6/8, y se estableció la tonalidad mayor y menor de cada obra.
3. Se identificó la estructura de las obras que constan de introducción, estrofa, coro e interludios que pueden definirse como forma A, B, C con algunas reexposiciones y variaciones.
4. Se determinó al escuchar las obras que algunas secciones estaban en una tonalidad y en otras secciones se hacían modulaciones transitorias.

Se identificó la línea melódica y registro de los instrumentos, el patrón rítmico que predomina en las obras es corcheas y negras.



5. Se determina en la guitarra el ritmo de bambuco en su forma básica, bajo y acordes alternados. Desarrolla algunas frases melódicas especialmente en cadencias, semicadencias y algunos puentes. A su vez determina algunas de las cadencias y cortes que anticipan o previenen la siguiente parte.

6. Según la forma (a, b, c etc. con reexposiciones) solo se usaron signos de repeticiones en algunas frases sin utilizar signos que vuelven a partes anteriores para facilitar la lectura y coherencia con el texto. También se adicionan detalles para facilitar la lectura, tales como: letras, dobles barras que delimitan una parte respecto de otra, títulos y subtítulos que describen alguna parte en especial (coro, estrofa, intermedios, etc.)
7. Se definió el patrón rítmico de la tambora donde se estableció el esquema a dos planos.



Se homologaron con el banco de percusión, los sonidos de finale para simular la percusión menor.

8. Se relacionó el acompañamiento del tiple buscando una sonoridad adecuada con los recursos del programa Finale. Las características percutidas del tiple tales como aplatillados no son posibles de reproducir, haciendo necesario usar los recursos sonoros en el formato midi. Se estableció el bajo cifrado con indicación de acompañamiento o ritmo- tipo en casi todas las obras para una reproducción aproximada a la real.
9. Se transcriben las melodías de los instrumentos protagonistas en cada una de las partes. Se va corroborando respecto de la forma y la armonía desarrollada por la base de guitarra y tiple.
10. Por último, se organiza el score final, ajustando al tamaño de página deseado, buscando la facilidad de lectura a una vista general de cada obra.

11 Análisis de las Composiciones

Análisis Águila, Quetzal y Condor

Forma:

- Tonalidad: D Mayor
- Métrica: 6/8 alternancia 3/4
- Intro: Es la misma parte A, pero instrumental, con algunas variaciones en la melodía tonalidad D mayor con giro a Bm y cadencia a D mayor.
- Parte A (estrofa): D mayor con giro a Bm, Em y dominante secundaria B7 hacia Em. Regresa a D mayor por la subdominante luego dominante secundaria Fa#7 9# hacia Bm y cadencia en D mayor nuevamente.
- Parte B (Intermedio instrumental) reexposición melódica de la parte A en flauta con motivos melódicos que serán parte de secciones posteriores. El desarrollo es igual que la parte A con una variación melódica. D mayor con giro a Bm, luego Em nuevamente acompañado por su dominante B7.
- Parte C (Estrofa 2): se desarrolla con progresión armónica similar a las partes anteriores con motivo melódico diferente. Giro a Bm y Em con su dominante secundaria B7 con cadencia en D mayor. Protagonismo melódico en voces masculinas a dos voces con cadencia a D mayor, donde sucederá el Coro a dos voces con la soprano.

- Parte D (Coro): Coro en D mayor con repetición, con giro a Bm junto con su dominante secundaria F#7 9#. Luego cadencia a D mayor con protagonismo melódico en soprano y tenor, a dos voces en la repetición con cadencia a Bm. En esta sección siempre va la dominante secundaria F#7 9#.
- Parte E (Interludio instrumental 2): variación melódica del coro en flauta, D mayor, semicadencia a Bm. Repetición con cadencia en D mayor.
- Coro fin: reexposición del coro instrumental con cadencia a Bm.

Canta mi tierra

Forma:

- Tonalidad: D Mayor
- Intro 1: tiple solista en tonalidad de D mayor.
- Intro 2: motivos para flauta también en tonalidad de D mayor con algunos acordes de paso en el sexto (vi) grado, pero continuamos en D mayor, luego tenemos una cadencia anunciada desde el bajo y la guitarra para comenzar con la parte A estrofa 1.
- A Estrofa 1: seguimos en D mayor, tenemos un motivo a dos voces con voz principal en la contralto y voces acompañantes en el tenor uno y en el tenor dos en D mayor.
- Coro: empieza en Subdominante, también en D mayor, alternando subdominante, tónica y dominante.

- Intermedio 1: tenemos un motivo diferente en la flauta también en D mayor totalmente.
- Coro: empieza en Subdominante, también en D mayor, alternando subdominante, tónica y dominante.
- Intermedio 2: motivo totalmente diferente a todo lo que se ha mostrado, con otro motivo repetido en la sección y entramos nuevamente a retomar la parte A, pero con texto diferente para dominarlo segunda estrofa.
- A Estrofa 2: desarrollo con armónico similar a las partes anteriores en D mayor.
- Coro: empieza en Subdominante, también en D mayor, alternando subdominante, tónica y dominante.
- Intermedio 3: melodía en flauta con motivo diferente a los anteriores, en D mayor, empezando por la subdominante.
- A Estrofa 3: misma parte A, pero con otro texto diferente un poco más extenso que los anteriores, con el mismo desarrollo armónico característico de esta parte. Protagonismo melódico en la voz de la contralto con acompañamiento a dos voces en el primero y segundo tenor.
- Coro: empieza en Subdominante, también en D mayor, alternando subdominante, tónica y dominante.
- Puente: melodía solista en el tenor con respuesta de las demás voces
- Final: motivo melódico del coro, en flauta con cadencia hacia Bm.

La Caucanita

Forma:

- Tonalidad: Bm
- Intro 1: la flauta realiza la melodía principal donde expone un motivo libre.
- Intro 2: el violín desarrolla el mismo tema con variaciones. La armonía se desarrolla Bm, alterna primer grado (I) y tercer grado (iii) con modulación temporal a la relativa mayor con su respectiva dominante.
- Parte A (estrofa 1): la armonía se desarrolla por la tonalidad Bm y su relativa D mayor. Se realizan dos voces a intervalo de octava entre las voces del tenor y soprano. En algunas partes el fraseo se realiza por grado conjunto.
- Parte B (Coro): se genera un giro temporal a D mayor con su dominante con cadencia a Bm.
- Intermedio 1: armónicamente desarrolla la tonalidad Bm.
- A (Estrofa 2): la armonía se mueve por la tonalidad Bm y su relativa D mayor. Se cambia el texto, pero se mantienen la misma progresión armónica.
- Coro: la armonía se mueve por la tonalidad Bm y su relativa D mayor. Empiezan a parecer notas de paso con mayor desarrollo rítmico.
- Intermedio 2: hay variación melódica, pero se mantiene la armonía.

- A (Estrofa 3): la armonía se mueve por la tonalidad Bm y su relativa D mayor. Cambio de texto, pero se mantienen la misma progresión armónica.
- Coro: Se desarrolla el mismo motivo rítmico y se mantiene la misma progresión armónica.
- Intermedio 3: cambia el texto de la canción se mantiene la misma conducción armónica.

Tierra negra, Tierra blanca,

Forma:

- Tonalidad: F mayor
- Intro: desarrollo en Fa mayor con giro a Gm con su dominante secundaria D7, y cadencia a F.
- Parte A (Estrofa 1): desarrollo melódico a dos voces en F con giro a segundo grado, en este caso Gm con su dominante con cadencia a F.
- Intermedio 1: mantiene el mismo patrón armónico con melodía a dos voces entre violín y requinto.
- Parte B (Coro): progresión armónica con los acordes de Bb, C y Dm. Se aprecia una modulación a Dm.

- Intermedio 2: vuelve a la tonalidad de F, alternando melodías entre violín y requinto, con giro a Dm con su respectiva dominante secundaria A7. Se aprecian acordes de paso como lo es Eb y G7 a manera de sustituciones.
- A (Estrofa 2): nuevamente parte A con texto adicional que conforma la segunda estrofa, con cadencia a Dm pasando por su dominante secundaria A7. Esta cadencia tiene un cambio de ritmo, donde se aprecia una interrupción de este, con retardando y calderón al final de la frase.
- Puente: frase melódica sin tempo definido con los acordes de A7 y Dm. Luego dos frases sin afinación definida, con texto hablado en voz masculina, indicando con expresivo acento una parte del texto.
- Final: reexposición del intermedio 1 con cadencia a F.

12 Capítulo 4: Revisión y edición de las transcripciones

Se solicitó ayuda al Maestro Freddy Ramos quien realizó la revisión de edición de partituras entre otras modificaciones (armónicas) pertinentes.

Refirió ajustes en el programa de edición de partituras Finale, lo correspondiente a la manera más idónea de escribir y homologar los sonidos más reales posibles para la percusión menor. Hizo pruebas con baterías, percusión latina y otras herramientas sonoras denominadas samplers, deduciendo al final una combinación de dos voces de una manera muy sencilla y práctica.

Hizo sugerencias sobre la forma de escribir el ritmo tipo del bambuco para el tiple y la guitarra, para luego ajustarlos con el programa Finale. Esto se convirtió en la base de todas las obras que se transcribieron, unificando un score y la base ritmo armónica sobre la cual se escribieron todos los demás elementos melódicos de cada canción.

Analizó las progresiones armónicas, corrigiendo algunos acordes y sugirió la manera correcta de escribir las voces para una coherente reproducción en el software de edición de partituras.

Corrigió a la vez el rango o registro de los instrumentos melódicos, especialmente las voces, explicando la manera correcta de escribir las voces masculinas. Detecta lo mismo en algunas frases de los instrumentos melódicos, como lo es: quena, violín y requinto. Explica que el programa de edición puede ajustar el nombre de cualquier instrumento del folclor latinoamericano; sin embargo, aún no están los registros sonoros de algunos tales como la quena, el tiple o el tiple requinto. Para facilitar el monitoreo de las transcripciones una vez más homologa con el banco de sonidos predeterminados por el programa, permitiendo la fluidez en durante la reproducción y la transcripción.

Solicita información adicional con el compositor, el Sr. José Durán, para entender el origen o inspiración de su obra, ya que el maestro Freddy Ramos encontró algunos apartes de la obra que no estaban dentro de su apreciación. Luego de acceder a esta información, continua con la revisión, encontrando algunos errores en acordes de paso, y nos explica la relación melódica con estas sonoridades armónicas.

Solicita avances periódicos para no perder la familiaridad adquirida con la obra del compositor, manifestando el entendimiento progresivo y la apreciación sonora y muy singular del formato musical. También realiza seguimiento a los programas de radio y la difusión del grupo Terruño en algunas actividades de Sopó Cundinamarca, donde encuentra más detalles del pensamiento y concepción musical del maestro José Durán.

Finalmente, el maestro Freddy Ramos hace una revisión final de las obras trabajadas, indicando los ajustes finales para la impresión final. En general me enseña la manera de organizar el score para que sea posible imprimir y comprender a simple vista.

13 Análisis y Resultados

Existe una base armónica que se ha consolidado en las músicas tradicionales andinas de Colombia cuyo fundamento es la relación tónica/subdominante/dominante, con algunas variaciones hacia relativas y modulaciones de modo mayor a menor y viceversa.

En las obras transcritas se han hallado progresiones armónicas y giros melódicos que acuden a tónicas y dominantes secundarias, así como a acordes de paso que dan a las obras un color diferente al de las composiciones más tradicionales.

La incorporación del violín destaca las herencias negras de las músicas de bambuco caucano y permite, de una parte, alternancias melódicas con el requinto y, de otra, enriquecimiento tímbrico con la flauta de caña, lo cual produce un resultado que rompe con el formato tradicional y aporta un paisaje sonoro que invita a sentir tanto el legado de lo afro (agua) como el “sabor” de las montañas (tierra).

Los textos toman de lo paisajístico solo los elementos necesarios para dar el contexto a los temas y amplían su planteamiento a temáticas más universales, sin desconocer las particularidades culturales de una región o de una cultura. “Mi tierra” es mi responsabilidad, más que mi posesión. “Águila, dame tus alas” es una invitación a ser libres y creativos. La flauta que tiene “seis bocas, miles de vidas y cientos de notas” es la voz de las comunidades ancestrales que, siendo locales, son universales. “La tierra blanca, la tierra negra, la tierra buena” son el llamado a no permitir la ruptura de los ciclos vitales, así hagan referencia aparentemente lejana a la vida marina.

En síntesis, el resultado es una propuesta de respeto por lo raizal que bien se puede innovar en las formas literaria y musical para ponerlas al servicio de contenidos acordes con la situación local, regional, nacional y mundial cuyo interés debe ser la vida digna de los ciudadanos de este planeta.

Las obras transcritas quedan a disposición de la Escuela Recrearte, de la comunidad sopesña y de quienes quieran tomarla como objeto de estudio para motivar otros análisis de distintas expresiones literarias y musicales, así como de arreglos musicales y nuevas expresiones basadas en el conocimiento de las músicas tradicionales, sean andinas, caribeñas, llaneras, mestizas, mulatas o ancestrales.

14 Conclusiones

- El estudio de las músicas de bambuco caucano, además de su historia y de sus manifestaciones vigentes, comienza con transcripciones que den cuenta de su esencia sonora y literaria: desarrollos armónicos y melódicos, estructura rítmica, cantos e instrumentos. Para esto, es necesario establecer unas categorías de análisis y considerar, a la luz de ellas, posibles nuevas formas de interpretación y composición.

- Es clave hacer difusión de músicas que, como el bambuco caucano, se han divulgado muy poco en los medios de comunicación masiva. Aquí juega un papel esencial la tradición oral, aunque ella puede estar en riesgo de perderse como memoria cultural.

- Realizar las transcripciones de los bambucos fue todo un reto y un proceso enriquecedor ya que me permitió fortalecer el entrenamiento auditivo y rítmico – melódico. Conocí más acerca del bambuco uno de los géneros más importantes y representativo de nuestro país. La invitación es motivarlos a conocer más acerca de nuestras músicas tradicionales, rescatar el legado que nos han dejado nuestros antepasados y crear nuevas composiciones sin que se pierda la esencia sonora de estas músicas.

15 Anexos

Entrevista al compositor José Antonio Durán

De acuerdo con la entrevista realizada por Sandy Salcedo al compositor el día 20 de octubre de 2020 respondió lo siguiente:

1. ¿Cómo llegó a la música?

Respuesta José Durán:

Yo llegué a la música o la música llegó a mí; venía conmigo; yo desde pequeño hacía música con cualquier objeto; tocaba, molestaba, sentía fascinación por los sonidos, dependiendo de lo que se entienda por música. Todo lo que fuera sonoro, que me generara algún tipo de ritmo, la posibilidad de usar la voz, eso me encantó desde muy pequeño. A la música, entendiéndola como una estructura elaborada por una cultura, pues yo llego con unos acercamientos de a poco, tratando de entender las teorías, teniendo accidentes, cosas que me bloquearon y finalmente la vida me da la oportunidad de recorrer y conocer comunidades indígenas y campesinas con las cuales en la interacción puedo tratar de comprender qué es lo que sus paisajes sonoros quieren expresar, cómo lo hacen, qué instrumentos utilizan, cuál es el sentido de eso que suena. Además, en mi casa siempre sonaba música y de pequeño a mi papá le encantaba sintonizar en la radio con frecuencia los programas en donde se oían Garzón y Collazos, Silva y Villalba; entonces sonaba mucha musiquita colombiana de esa andina.

2. ¿Qué significa la música para usted?

Respuesta José Durán:

Para mí la música significa la capacidad que tenemos los humanos de interpretar lo que sonoramente ya existe en el mundo, en la naturaleza. La primera música es el viento, el sonido de las aguas, de los ríos, de los mares, las hojas de los árboles y los cantos de las aves y todo eso que los seres humanos tenemos como parte de nuestra propia existencia, de tal manera que lo que hacemos realmente, como dijo por allá alguien, es como copiar esos sonidos y tratar de elaborarlos y de convertirlos en formas que luego se llamarán ritmos, melodías, armonías.

3. ¿Por qué se interesó en las músicas tradicionales?

Respuesta José Durán:

Me interesé en las músicas tradicionales por el ambiente que había en mi casa y porque también tuve la oportunidad de conocer personas que se dedicaban a interpretar y a componer músicas tradicionales y me motivaron a tratar de entenderlas más allá de las repeticiones que todo el mundo hacía de esas músicas; luego en la posibilidad de hacer algún tipo de investigación en distintas comunidades encontré que para poder entender manifestaciones de las músicas consideradas modernas primero había que entender nuestras propias raíces y así me fui adentrando en el intento de comprensión de esos orígenes de lo raizal de nosotros y estudiando nuestra historia, nuestra historia nacional, nuestra historia en el mundo y el papel de los pensamientos de las comunidades originarias y de las comunidades campesinas; entonces lo tradicional es como la base a partir de la cual uno puede tratar de interpretar su propia historia.

4. **¿En que se basan los textos de sus composiciones y cuál es la importancia del texto de sus canciones dentro de la música colombiana?**

Respuesta José Durán:

Los textos que yo elaboro surgen de la conexión que uno siente con la naturaleza, con los demás y con uno mismo como en una mirada que integra tres aristas, tres ángulos de la vida y esos textos fundamentalmente terminan siendo textos de carácter ecológico-social, un canto a la vida misma, un canto a la posibilidad de ser nosotros siempre mejores seres humanos; no es una descripción de paisajes, simplemente; son situaciones y vivencias que nos invitan a pensarnos mejor y a resignificar nuestra propia existencia.

5. **¿Qué autores y compositores son de su preferencia?**

Respuesta José Durán:

Si hablamos de músicas más formales , un poco más elaboradas pues los autores y compositores que a uno más le han interesado son aquellos con los cuales uno creció y no solo en el ámbito de la zona andina porque, pues sí, Silva y Villabalba como intérpretes, Garzón y Collazos y una serie de duetos ,tríos, conjuntos con músicas de cuerdas y, claro, Jorge Villamil fundamentalmente porque pues es lo que marca una época de la historia nuestra; Luis A. Calvo y, bueno, intérpretes y compositores y arreglistas que lo dejan a uno como con un sello de identidad; por ejemplo, en la música andina el Trío Morales Pino y en las músicas más raizales pues las músicas de flautas y de tamboras de carácter sureño que van tan ligadas a las músicas de bambucos negros y de bambucos viejos de hacia al lado de la costa pacífica, pero, en general, todas las

regiones porque cuando uno viaja al llano y vive los parrandos llaneros y trata de entender cómo se interpretan los instrumentos, a qué se le canta y cuál es el viaje sonoro que eso tiene, lo mismo puede sentir en otras regiones. En el caso de las músicas del llano, yo tuve la oportunidad de caminar con el maestro Carlos “Cuco” Rojas; compartimos experiencias y él dejó un legado muy grande en este tipo de música. También músicas de tambores de la costa pacífica, de la costa atlántica; teníamos la oportunidad de encontrarnos con grupos musicales de distintas regiones del país; entonces, más que compositores formalmente hablando, son las creaciones que surgen de las vivencias cotidianas de la gente que conforma grupos para expresar eso y contar su propia historia.

6. ¿Qué opina de los jóvenes intérpretes de música colombiana?

Respuesta José Durán:

Yo valoro muchísimo el esfuerzo de los jóvenes intérpretes y compositores cuando se dedican a conocer, a estudiar seriamente las músicas tradicionales y ponen al servicio del desarrollo de esas músicas lo que ellos estudian, puede ser en academias o de una u otra manera y que no simplemente se dedican a mezclar cosas por mezclarlas, sino que tratan de poner sus conocimientos al servicio de nuevas búsquedas especialmente de tipo armónico; entonces surgen, por ejemplo, fusiones y esas fusiones pueden ser válidas en la medida en que la base de lo esencial de las músicas tradicionales no se pierda pero sí se enriquezca. Hay muchos jóvenes intérpretes y compositores que están haciendo cosas muy importantes, no sé, yo también puedo mencionar así ahora que recuerdo a toda esa dinastía de los Sossa, de Juan Miguel, de Daniel Iván, los hijos de Jorge Sossa que

también hizo una labor muy importante en la formación musical de niños y de jóvenes, por ejemplo. ¿A quién más puedo mencionar yo?, pues, bueno, los grupos que ellos han conformado, pero, en general, hay mucho joven intérprete y algunos son muy virtuosos; yo considero que el virtuosismo está bien, pero, más que el virtuosismo por la forma es el virtuosismo de ponerle mucho contenido y de darle nuevas sonoridades a la música conservando su identidad.

7. ¿Además de las músicas tradicionales que otros géneros son de su interés?

Respuesta José Durán:

Bueno, además de las músicas tradicionales yo puedo decir que en general todas las músicas me gustan, o sea, a mí el haber tenido la oportunidad de escuchar y luego de escuchar y ver elaboraciones de todo tipo puede ser de músicas consideradas modernas, puede ser rock, puede ser pop, puede ser disco; a nosotros nos tocó vivir también la época de las baladas; nos encantaba cantar y bailar y tocar los boleros, la salsa, las músicas de corraleja, los fandangos, todo tipo de músicas; particularmente me encantaba todo lo que tuviera que ver con son cubano y ese tipo de expresiones caribeñas: En general toda música; cada una tiene su momento porque hay momentos para Bach, para Mozart, para Beethoven, para Bartok y hay momentos para la carranga y hay momentos para la salsa, hay momentos para el bolero y hay momentos para todo; en la vida hay momentos para cada cosa.

16 Referencias bibliográficas

Bermúdez Silva, J., y Abadía Morales, G. (1970). *Aires musicales de los indios guambianos del Cauca (Colombia)*. Universidad Nacional de Colombia.

Gómez-Vignes, M. (2014). La polifacética personalidad musical de Luis Antonio Calvo. *Ricercare*, (1), 59-85.

Hurtado, J.P. (2019). Adaptación de tres canciones del compositor Pedro Nel Amado Buitrago para requinto solista. [Monografía de grado de música, Facultad de Ciencias sociales, humanidades y Ciencia política, Universidad de Cundinamarca, Bogotá]. <http://hdl.handle.net/20.500.12558/1790>

Miñana, C. (1987). Rítmica del bambuco en Popayán. *A contratiempo*, 1, 46-55.

Miñana, C. (1997). Los caminos del bambuco en el siglo XIX. *A contratiempo*, 9(1), 7-11.

Montalvo López, F.L. y Pérez Sandoval, J.A. (2005). Aplicación de conceptos de improvisación en el pasillo y el bambuco de la región andina colombiana. Ministerio de Cultura.

Muñoz, P. (2004). El bambuco patiano: evidencia de lo negro en el bambuco. En A. Rojas Martínez (comp.). *Estudios afrocolombianos aportes para un estado del arte* (325-332). Editorial Universidad del Cauca.

Ospina Romero, S. (2017). *Dolor que canta: la vida y la música de Luis A. Calvo en la sociedad colombiana de comienzos del siglo XX*. Instituto Colombiano de Antropología e Historia

- Páez, F. A. (2015). *El bambuco al piano. Principales características musicales en 4 bambucos* [tesis de pregrado de música, Facultad de Artes Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá]. <http://hdl.handle.net/11349/2392>
- Sánchez Suárez, S.A (2009). Reflexión histórica de las formas de la escritura musical del bambuco, entre el colonialismo y la república en Colombia. *Música, cultura y pensamiento*, 1, 115-130.
- Zamora, J.N. (2017). *Creación de cuatro arreglos de bambucos y pasillos en distintos formatos aplicando diferentes técnicas interpretativas en el bajo eléctrico*. [tesis de pregrado de música, Facultad de Artes Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá]. <http://hdl.handle.net/11349/13266>
- Zurschmitten, G. (2011). El camino para la transcripción musical, Herramientas facilitadoras:¿ realmente funcionan. *Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música*. <http://sacom.org.ar/v2016/sites/default/files/102.Zurschmitten.pdf>.

Aguila Quetzal Condor

Bambuco Caucano

Jose Duràn

Adaptación: Sandy Salcedo

Intro

Flute

Soprano

Tenor

Baritone

Tiple

Guitar

Tambora

9

Fl.

S

T

B

Gtr.

9

16

Fl.

S

T

B

Gtr.

16

16

Aguila Quetzal Condor

B Intermedio

43

Fl.

S

T

B

tiem-po noay li-mi-teal - gu -no cuan-do tua-le - te -oes de li - ber - tad

43

Gtr.

A7 D F#7 Bm A7 D

50

Fl.

S

T

B

50

Gtr.

Bm Bm Bm Em B7 Em

57

Fl.

S

T

B

57

Gtr.

G D A7 D A7 D F#7

C Estrofa 2

64

Fl.

S

T

B

Gtr.

64

Bm A7 D F#7 Bm A7 D

64

71

Fl.

S

T

B

Gtr.

71

Bm Em B7

71

78

Fl.

S

T

B

Gtr.

78

Em G Bm

78

la que vas pla-nean do tu im-po - nen - te ma - ges - tad

la que vas pla-nean do tu im-po - nen - te ma - ges - tad

bus - cael con - dor de los an - des ve al en - cuen tro del quet - zal

bus - cael con - dor de los an - des ve al en - cuen tro del quet - zal

86

Fl.

S

T

B

zal pa - raal - zar el vue - lo jun - tos y to - do los ai - res ir a bus -

pa - raal - zar el vue - lo jun - tos y to - do los ai - res ir a bus -

Em B7 Em G D A7

Gtr.

86

D CORO

Fl.

S

T

B

as - cien - de sin pri - sa des - cien de cual fle - cha en - se - ña - meel ar - te de tu vo - lar nohay bre - chaen el tiem - po noay li - mi teal -

- car as - cien - de sin pri - sa des - cien de cual fle - cha en - se - ña - meel ar - te de tu vo - lar nohay bre - chaen el tiem - po noay li - mi teal -

car as - cien - de sin pri - sa des - cien de cual fle - cha en - se - ña - meel ar - te de tu vo - lar nohay bre - chaen el tiem - po noay li - mi teal -

93

D A7 D F#7 Bm A7

Gtr.

93

Fl.

S

T

B

gu - no cuan - do tua le - te - oes de li - ber - tad as - cien - de sin pri - sa des - cien - de cual fle - cha en - se - ña meel ar - te de tu vo -

gu - no cuan - do tua le - te - oes de li - ber - tad as - cien - de sin pri - sa des - cien de cual fle - cha en - se - ña meel ar - te de tu vo -

gu - no cuan - do tua le - te - oes de li - ber - tad as - cien - de sin pri - sa des - cien - de cual fle - cha en - se - ña meel ar - te de tu vo -

99

D F#7

Gtr.

99

Aguila Quetzal Condor

6

105

Fl.

S

T

B

Gtr.

lar nohay bre-chaen el tiem-po noay li-mi-teal - gu-no cuan-do tua-le - te oes de li - ber - tad

A7 D F#7 Bm

E Intermedio 2

112

Fl.

S

T

B

Gtr.

A7 D A7 D

120

Fl.

S

T

B

Gtr.

A7 F#7 Bm G A7 D A7

Coro Fin

127

Fl. 

S. 

T. 

B. 

127

Gtr. 



134

Fl. 

S. 

T. 

B. 

134

Gtr. 



CANTA MI TIERRA

Bambuco Sureño

Compositor: José Durán
Adaptación: Sandy Salcedo

Intro 1

Musical score for Intro 1, measures 1-8. The score includes parts for Flute, Contra alto, Tenor 1, Tenor 2, Tiple 1, Guitarra 2, and Tambora. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/8. The flute and vocal parts are mostly rests. The tiple and guitar parts feature rhythmic patterns of eighth notes and chords.

Intro 2

Musical score for Intro 2, measures 8-15. The score includes parts for Fl. (Flute), S. (Soprano), T 1 (Tenor 1), T 2 (Tenor 2), Tiple 1, Cl. Gtr. 2 (Guitarra 2), and Tambora. The flute part has a melodic line starting at measure 8. The guitar part includes chords D, A7, and D. The tambora part has a rhythmic pattern of eighth notes.

Musical score for Intro 2, measures 16-19. The score includes parts for Fl. (Flute), S. (Soprano), T 1 (Tenor 1), T 2 (Tenor 2), Tiple 1, Cl. Gtr. 2 (Guitarra 2), and Tambora. The flute part continues its melodic line. The guitar part includes chords A7 and D. The tambora part continues its rhythmic pattern.

20

Fl.

S

T 1

T 2

Tiple 1

Cl. Gtr. 2

20

G D G Bm G

20

25

Fl.

S

T 1

T 2

Tiple 1

Cl. Gtr. 2

25

D A7 D

25

28

Fl.

S

T 1

T 2

Tiple 1

Cl. Gtr. 2

28

D

28

A Estrofa 1

so - breel tra - jin de la tie - rra que nos

so - breel tra - jin de la tie - rra que nos

so - breel tra - jin de la tie - rra que nos

so - breel tra - jin de la tie - rra que nos

28

D

28

D

28

33

Fl.

S

T 1

T 2

Tiple 1

Cl. Gtr. 2

38 **Coro**

Fl.

S

T 1

T 2

Tiple 1

Cl. Gtr. 2

B Intermedio 1

44

Fl.

S

T 1

T 2

Tiple 1

Cl. Gtr. 2

51

Fl.

S

T 1

T 2

Tiple 1

Cl. Gtr. 2

D G Bm G D A7 D

C Coro

58

Fl.

S

T 1

T 2

Tiple 1

Cl. Gtr. 2

1. 2.

Ha-chas ma-ca-nas y lan-zas fue-ron ar-mas en la gue-rra gue-rra

ha-chas ma-ca-nas y lan-zas fue-ron ar-mas en la gue-rra gue-rra y

ha-chas ma-ca-nas y lan-zas fue-ron ar-mas en la gue-rra gue-rra

D G D G D D

65

Fl.

S

T 1

T 2

Tiple 1

Cl. Gtr. 2

G D G D A7 D

fue-ron en las la-bran-zas he-rra mien-tas de los bra-zos yher-ma-nas de las co-se-chas y

y

y

71

Fl.

S

T 1

T 2

Tiple 1

Cl. Gtr. 2

Intermedio 2

78

Fl.

S

T 1

T 2

Tiple 1

Cl. Gtr. 2

85

Fl.

S

T 1

T 2

Tiple 1

Cl. Gtr. 2

A Estrofa 2

92

Fl.

S

T 1

T 2

Tiple 1

Cl. Gtr. 2

Coro

98

Fl.

S

T 1

T 2

Tiple 1

Cl. Gtr. 2

Intermedio 3

105

Fl.

S

T 1

T 2

Tiple 1

Cl. Gtr. 2

112

Fl.

S

T 1

T 2

Tiple 1

Cl. Gtr. 2

D G D G A7 D D

119

A Estrofa 3

1. 2.

Fl.

S

T 1

T 2

Tiple 1

Cl. Gtr. 2

pe - ro si hie - ren mi tie - rra o tron - chan sus fres - cos ta - llos ta - llos con - tro

pe - ro si hie - ren mi tie - rra o tron - chan sus fres - cos ta - llos ta - llos con - tro

pe - ro si hie - ren mi tie - rra o tron - chan sus fres - cos ta - llos ta - llos con - tro

D A7 D D

126

Coro

Fl.

S

T 1

T 2

Tiple 1

Cl. Gtr. 2

pe - les de ca - ba llos o con som - bras sin ra - zon es - pe - ren quel co - ra zón de mi pue - blo se si - len cie

pe - les de ca - ba llos o con som - bras sin ra - zon es - pe - ren quel co - ra zón de mi pue - blo se si - len cie

pe - les de ca - ba llos o con som - bras sin ra - zon es - pe - ren quel co - ra zón de mi pue - blo se si - len cie

G D G D G D A7 D

134

Fl.

S

T 1

T 2

Tiple 1

Cl. Gtr. 2

Puente

141

Fl.

S

T 1

T 2

Tiple 1

Cl. Gtr. 2

149

Fl.

S

T 1

T 2

Tiple 1

Cl. Gtr. 2

Final

156

Fl.

S

T 1

T 2

Tiple 1

Cl. Gtr. 2

156

G D G Bm G D

163

Fl.

S

T 1

T 2

Tiple 1

Cl. Gtr. 2

163

A7 D D A7 D Bm

170

Fl.

S

T 1

T 2

Tiple 1

Cl. Gtr. 2

170

La Caucanita

Bambuco

José Durán

Intro 1 *rubato* **Intro 2**

a tempo

Soprano

Tenor

Flute

Violin

Steel Guitar

Guitar

Tambora

9

S

T

Fl.

Vln.

Gtr.

15

1. 2.

S

T

Fl.

Vln.

Gtr.

15

21

S

T

Fl.

Vln.

Gtr.

D F#7 Bm A Bm A

A Estrofa 1

27

S

T

Fl.

Vln.

Gtr.

Bm Bm Bm D Bm D

la cau - ca - ni - ta tie - ne seis bo - cas mi - les de

la cau - ca - ni - ta tie - ne seis bo - cas mi - les de

B Coro

33

S

T

Fl.

Vln.

Gtr.

Bm D Bm A D F#7

vi - das cien - tos de no - tas el al - ma de suai - re si to so - plaen sus sen - ti - dos

vi - das cien - tos de no - tas el al - ma de suai - re si to so - plaen sus sen - ti - dos

39

S
so - nes co - mo ru - gi - do de fie - ras o - co - mo tier - nas can - cio - nes

T
so - nes co - mo ru - gi - do de fie - ras o - co - mo tier - nas can - cio - nes

Fl.

Vln.

Gtr.
Bm A D F#7 Bm

Intermedio 1

45

S

T

Fl.

Vln.

Gtr.
Bm F#7 Bm A D

51

S

T

Fl.

Vln.

Gtr.
F#7 Bm A D F#7 Bm

La Caucanita

A Estrofa 2

4
57

S
T

Fl.

Vln.

Gtr.

57 A Bm A Bm Bm

u - nas son sil - vos

u - nas son sil - vos

63

S
T

Fl.

Vln.

Gtr.

63 D Bm D Bm D Bm

de las ser - pien - tes o - tros su - su - rros del sol na - cien - te o -

de las ser - pien - tes o - tros su - su - rros del sol na - cien - te o -

69

S
T

Fl.

Vln.

Gtr.

69 A D F#7 Bm A D

Coro

tras las pro - fun - das vo - ces de las mis - ti - cas si - mien - tes en don - de ger - mi - nan re - cios can - tos

tras las pro - fun - das vo - ces de las mis - ti - cas si - mien - tes en don - de ger - mi - nan re - cios can - tos

75

S
de bam - bu - cos vie - jos bam - bu - cos nue - vos que re - ver - de - cen

T
de bam - bu - cos vie - jos bam - bu - cos nue - vos que re - ver - de - cen

Fl.

Vln.

Gtr.
F#7 Bm A Bm A Bm

Intermedio 2

81

S
mon - ta - ñas va - lles ya - ma - ne - ce - res

T
mon - ta - ñas va - lles ya - ma - ne - ce - res

Fl.

Vln.

Gtr.
A Bm A Bm D

87

S

T

Fl.

Vln.

Gtr.
Bm D Bm D Bm F#7

La Caucanita

6
93

S

T

Fl.

Vln.

Gtr.

93

Bm D Bm D Bm D

99

S

T

Fl.

Vln.

Gtr.

99

Bm F#7 Bm A D F#7

105

S

T

Fl.

Vln.

Gtr.

105

Bm A D F#7 Bm A

A Estrofa 3

III

S
la cau - ca - ni - ta sa bea - ma -

T
la cau - ca - ni - ta sa bea - ma -

Fl.

Vln.

Gtr.
Bm A Bm Bm D

Coro

117

S
de - ra a tie - rra ne - gra a rio y sel - va flau - ta de ca - ña can - to

T
de - ra a tie - rra ne - gra a rio y sel - va flau - ta de ca - ña can - to

Fl.

Vln.

Gtr.
Bm D Bm D Bm A

123

S
ra de re - cios bam - bu - cos vie - jos bam - bu - cos nue - vos que re - ver -

T
ra de re - cios bam - bu - cos vie - jos bam - bu - cos nue - vos que re - ver -

Fl.

Vln.

Gtr.
D F#7 Bm A Bm A

La Caucanita

8
129

S
de - cen mon - ta - ñas va - lles ya - ma - ne - ce - res

T
de - cen mon - ta - ñas va - lles ya - ma - ne - ce - res

Fl.

Vln.

Gtr.
129 Bm A Bm A Bm

135 **Intermedio 3**

S

T

Fl.

Vln.

Gtr.
135 A D F#7 Bm A D

141

S

T

Fl.

Vln.

Gtr.
141 F#7 Bm A D F#7 Bm

La Caucanita

147

S

T

8

Fl.

Vln.

Gtr.

A D F#7 Bm A D

153

S

T

8

Fl.

Vln.

Gtr.

F#7 Bm A D F#7 Bm

Tierra blanca tierra negra (Diatomeas)

Bambuco Caucano

José Durán

Adaptación: Sandy salcedo

Intro

Soprano

Tenor

Violin

Tiple Requinto

Tiple

Guitar

Tambora

S

T

Vln.

Mdn.

Gtr.

13

S

T

Vln.

Mdn.

Gtr.

A Estrofa 1

20

S

T

Vln.

Mdn.

Gtr.

Vie _____ ne del mar

Vie _____ ne del mar

26

S
la _____ tie - ra blan - ca Sal _____ ya li - men - to de _____ la gran man - ta

T
la _____ tie - ra blan - ca Sal _____ ya li - men - to de _____ la gran man - ta

Vln.

Mdn.

C7 F D7 Gm C7 F

Gtr.

26

32

S
de _____ tie - rra bue - na de _____ tie - rra bue - na de tie - rra - iz

T
de _____ tie - rra bue - na de _____ tie - rra bue - na de tie - rra - iz

Vln.

Mdn.

E♭ D7 Gm Gm B♭ C7

Gtr.

32

39

S
don de la vi - da sea ce fe - men - to don de la vi - da

T
don de la vi - da sea ce fer - men - to don de la vi - da

Vln.

Mdn.
39 F Gm C7 F D7 Gm

Gtr.
39 F Gm C7 F D7 Gm

Intermedio 1

45

S
sea ce fe - men - to

T
sea ce fer - men - to

Vln.
45

Mdn.
45 C7 F

Gtr.
45 C7 F D7 Gm C7 F

51

S

T

Vln.

Mdn.

Gtr.

B Coro

S

T

Vln.

Mdn.

Gtr.

64

S To dos a fue - ra To dos a - den - tro To does bu

T

Vln.

Mdn.

Gtr.

64

Dm A7 Dm A7 Dm A7

70

S - lli - cio To - does si len - cio

T To - does - si len - cio

Vln.

Mdn.

Gtr.

70

Dm Bb C7 Dm

Intermedio 2

76

S

T

Vln.

Mdn.

Gtr.

76

F A7

Bb C7 F Bb C7 F A7

Bb C7 F Bb C7 F A7

76

82

S

T

Vln.

Mdn.

Gtr.

82

Dm Eb Dm A7

Dm Eb Dm A7 Bb C7

Dm Eb Dm A7 Bb C7

82

88

S

T

Vln.

Mdn.

Gtr.

88

F A7 Dm

F A7 Dm

F A7 Dm

88

94

S

T

Vln.

Mdn.

Gtr.

94

G7 Bb C7 F

Bb C7 F

Bb C7 F

94

100

S

T

Vln.

Mdn.

Gtr.

100

G7 B \flat C7 F

G7 B \flat C7 F D7

G7 B \flat C7 F D7

100

106

S

T

Vln.

Mdn.

Gtr.

106

Gm C7 F D7 Gm C7

Gm C7 F D7 Gm C7

106

A Estrofa 2

112

S
En blan - coy ne - gro sea ma - sael

T
En blan - coy ne - gro sea ma - sael

Vln.

Mdn.
Bb C7 F F Gm C7

Gtr.
F Bb C7 F Gm C7

112

119

S
tiem - po pe - ro seen - re - daen el de sen - cuen - tro de tie - rra

T
tiem - po pe - ro seen - re - daen el de sen - cuen - tro de tie - rra

Vln.

Mdn.
F D7 Gm C7 F Eb D7

Gtr.
F D7 Gm C7 F Eb D7

119

Tierra blanca tierra negra (Diatomeas)

125 *rit.* **Puente** *rubato*

S
ne - gra por tie - rra blan - ca de se - qui - li - brios de la ba -

T
ne - gra por tie - rra blan - ca de se - qui - li - brios de la ba -

Vln.

Mdn.
Gm Eb D7 Gm A7

Gtr.
Gm Eb D7 Gm A7

132 *rubato* **Final** *a tempo*

S
lan - za Vie - ne del mar

T
lan - za Vie - ne del mar *Hablado:* "¿podrá llegar? ¿será un desierto?"

Vln.

Mdn.
Gm

Gtr.
Gm

141

S

T

Vln.

Mdn.

Gtr.

141

141

C7 F D7 Gm C7 F Bb C7 F

C7 F D7 Gm C7 F Bb C7 F

141

Detailed description: This page of a musical score contains measures 141 through 148. It features five staves: Soprano (S), Tenor (T), Violin (Vln.), Mandolin (Mdn.), and Guitar (Gtr.), plus a Double Bass (DB) staff at the bottom. The vocal parts (S and T) are mostly silent, indicated by rests. The Violin part plays a melodic line with eighth and quarter notes. The Mandolin and Guitar parts play a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. The Double Bass part provides a steady bass line with eighth notes. Chord symbols are written above the Mandolin and Guitar staves: C7, F, D7, Gm, C7, F, Bb, C7, F. The score is in a key with one flat (Bb) and a common time signature.