



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del trabajo de grado titulado:

PROPUESTA INTERPRETATIVA VOCAL EN LA MUSICA ANDINA COLOMBIANA DESDE LA EXPERIENCIA DE DOS CANTANTES RECONOCIDAS EN EL GÉNERO

Presentado por el estudiante:

YESIKA LORENA RODRIGUEZ CEPEDA

Cédula

1.019.082.777

Código

2012175040

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarias para su aprobación por las siguientes razones:

- Es una investigación que aporta a la comunidad interesada en el canto.
- Trabajo que enriquece las perspectivas académicas, rescatando aspectos tradicionalmente ignorados en la formación musical.
- Investigación que muestra dedicación y apropiación de la temática tratada por parte de la investigadora.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - lector	MARISSA ADRIANA PÉREZ	<i>Marissa Pérez C.</i>	5.0
Jurado 2 - lector	ROGELIO ALBERTO GARCÍA	<i>Rogelio García</i>	5.0
Asesor	SILVIA BIBIANA ORTEGA	<i>Silvia Bibiana Ortega</i>	5.0

Nota final: (5.0) Cinco punto cero

Dado en Bogotá D.C. a los 21 días del mes de noviembre de 2016

**PROPUESTA INTERPRETATIVA VOCAL EN LA MÚSICA ANDINA
COLOMBIANA DESDE LA EXPERIENCIA DE DOS CANTANTES
RECONOCIDAS EN EL GÉNERO.**

**YESIKA LORENA RODRÍGUEZ CEPEDA
OCTUBRE 2016**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
DEPARTAMENTO DE ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA**


**PROPUESTA INTERPRETATIVA VOCAL EN LA MÚSICA ANDINA
COLOMBIANA DESDE LA EXPERIENCIA DE DOS CANTANTES
RECONOCIDAS EN EL GÉNERO.**

Trabajo de grado para optar por el título de Licenciado en Música

Yesika Lorena Rodríguez Cepeda

**Asesor:
Silvia Ortega**

**Universidad Pedagógica Nacional
Facultad de Bellas Artes
Licenciatura en Música
Bogotá D.C.
2016**


	FORMATO
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE
Código: FOR020GIB	Versión: 01
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 1 de 2

1. Información General	
Tipo de documento	Trabajo de grado.
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca bellas artes.
Título del documento	Propuesta interpretativa vocal en la música andina colombiana desde la experiencia de dos cantantes reconocidas en el género.
Autor(es)	Rodríguez Cepeda, Yesika Lorena.
Director	Ortega, Ruiz, Silvia Bibiana.
Publicación	Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 2016. 171 p.
Unidad Patrocinante	Universidad Pedagógica Nacional.
Palabras Claves	Propuesta interpretativa vocal, música andina colombiana, Niyireth Alarcón, Silvia Ortega.

2. Descripción
<p>Trabajo de grado que desarrolla una propuesta interpretativa vocal en la música andina colombiana, basada en la experiencia de dos cantantes reconocidas en el género como lo son: Niyireth Alarcón y Silvia Bibiana Ortega Ruiz.</p> <p>La propuesta interpretativa vocal, nace de la necesidad de sistematizar lo que ha ocurrido y lo que está ocurriendo en la música vocal andina colombiana para establecer una forma de cantar estas músicas, como una propuesta que permita reconocer las potencialidades de la música andina colombiana, su validez como opción estética, y su reconocimiento como herramienta pedagógica en la educación musical.</p>

3. Fuentes
<p>Alarcón, N. (5 de Octubre de 2016). Entrevista a Niyireth Alarcón. (Y. L. Rodríguez, Entrevistador)</p> <p>Añez, J. (1951). <i>Canciones y recuerdos</i>. Texas: Ediciones mundial</p> <p>Autor de la investigación. (2016). <i>Propuesta interpretativa vocal en la música andina colombiana</i>. Bogotá: UPN.</p> <p>García Canclini, N. (1999). <i>La globalización imaginada</i>. Buenos Aires: Paidós.</p> <p>Ortega, S. B. (11 de Octubre de 2016). Entrevista a Silvia Ortega. (Y. L. Rodríguez, Entrevistador)</p> <p>Rodríguez Melo, M. E. (2011). <i>Canción andina colombiana en duetos</i>. Bogotá D.C.: Ediciones Uniandes.</p>

4. Contenidos
<p>Encontramos en el capítulo uno, la exposición de las razones por las cuales se desarrolló el trabajo. En donde se formula la pregunta de investigación, resultante de las inquietudes personales del autor de la investigación. Así mismo se plantea el problema, demostrando que la necesidad de establecer una interpretación vocal en las músicas andinas es una problemática que se ha intentado responder durante años, y que hoy en día se reclama en medio del que hacer musical. Hipótesis que se soporta en la justificación, en donde se resalta la importancia de esta investigación y la necesidad de resolver los problemas interpretativos en estas músicas así como su teorización. Posteriormente se presentan los objetivos así como la línea de ruta a desarrollar durante toda la investigación.</p> <p>En el segundo capítulo, se desarrolla toda la conceptualización de la investigación a partir de diferentes teóricos y autores que señalan la importancia de la música andina colombiana, en sus antecedentes, permanencias, transformaciones y posibilidades futuras, y así mismo se expone el tipo de investigación del trabajo y su ruta a seguir.</p> <p>En el tercer capítulo se desarrolla toda la aplicación del trabajo, y se encontrarán: la vida y obra de dos mujeres representativas en el género,</p>

	FORMATO		
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE		
Código: FOR020GIB	Versión: 01		
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página ² de 2		

entrevistas y análisis musical; que permitirán establecer las pautas de una propuesta interpretativa vocal en estas músicas. Finalmente, en el capítulo cuarto se planteará la propuesta de cómo cantar estas músicas desde la experiencia de Niyireth Alarcón y Silvia Bibiana Ortega Ruíz como las dos cantantes estudiadas y referenciadas. Y así mismo se encontrarán entrevistas, partituras originales y transcritas correspondientes a las obras analizadas: "Azul, azul" y "Estampas" en los anexos.


5. Metodología

Esta monografía se enmarca dentro de la investigación cualitativa, de tipo cuestiones subjetivas, bajo el método biográfico. En este tipo de investigación, se destacan las fuentes antropológicas y sociológicas las cuales se basan en las herramientas de recolección de datos tales como la entrevista, las conversaciones grabadas, los documentos y registros diarios.

6. Conclusiones

Poder establecer una forma en que se pueden cantar estas músicas, no garantiza que sea la única manera de hacerlo. Es por eso que esta investigación también resalta la diversidad de la música andina colombiana y sus formas de ejecución. Es esta propuesta un acercamiento a poder entender como se interpretan estas músicas de manera responsable y estética dentro del estilo del género, que incluso sirva como herramienta pedagógica a otras personas en el aprendizaje de estas músicas.

"La idea inicial de poder desarrollar esta investigación, buscaba responder la forma en que yo podría cantar las músicas andinas colombianas. He descubierto las posibilidades que ofrece la música colombiana al acercarme a ella, y he enriquecido mi formación musical al analizar, sistematizar, reflexionar y por supuesto interpretar estas músicas." (Autor de la investigación, 2016)

Elaborado por:	Yesika Lorena Rodríguez Cepeda.
Revisado por:	Silvia Bibiana Ortega Ruíz. 

Fecha de elaboración del Resumen:	21	11	2016
-----------------------------------	----	----	------

Tabla de contenido

Tabla de Contenido	6
Tabla de Imágenes	9
Tabla de Anexos	11
ABSTRACT	12
INTRODUCCIÓN	13
CAPÍTULO I.	15
SITUACIÓN PROBLÉMICA.	15
1.1. Planteamiento del problema.	15
1.2. Pregunta de Investigación.	17
1.3. Justificación.	17
1.4. Objetivos	18
1.4.1. Objetivo general.....	18
1.4.2. Objetivos específicos.	18
METODOLOGÍA.	19
1.5 Enfoque Metodológico.	14
1.6. Etapas de la investigación.	20
1.6.1. Recolección de la información.....	21
1.6.2. Descripción de la población.	22
CAPÍTULO II.	22
MARCO TEÓRICO.	22
2.1. Construcción del conocimiento folclórico en Colombia.	22
2.1.1. Identidad Nacional.	27

2.1.2. Música tradicional y música académica en Colombia.	38
2.1.3. . Estudios de las músicas tradicionales en Colombia y su valoración en la academia.....	44
2.2. La música andina colombiana y la nueva música andina colombiana.	51
2.2.1. Antecedentes de la canción andina colombiana.	52
2.2.2. Características de la canción andina colombiana.....	57
2.2.3. La nueva música andina colombiana.	68
2.2.4. Estado de la canción popular en Colombia.	74
CAPÍTULO III.	92
HISTORIAS DE VIDA DE NIYIRETH ALARCON Y SILVIA ORTEGA	92
3.1. Vida y obra.....	92
3.2. Análisis musical Vals “Azul, azul” y “Estampas”	118
3.3. La mujer en la construcción, desarrollo, y trascendencia de la “Nueva música andina colombiana”	131
CAPÍTULO IV.	132
PROPUESTA INTERPRETATIVA VOCAL	136
4.1. Técnica vocal.....	136
4.2. Interpretación	141
ANEXOS	144
5.1. Entrevistas	145
5.2. Partituras	158
CONCLUSIONES.	165

APRENDIZAJES.....	166
BIBLIOGRAFÍA.....	167

Tabla de Imágenes

Imagen No.1: <i>Ejemplo del conjunto "Chirimía"</i> / Fuente: http://tallerpedrasblancas.blogspot.com.co/2010_11_01_archive.html	64
Imagen No. 2: <i>Instrumentos utilizados en "La murga"</i> / Fuente: http://tierradevientos.blogspot.com.co/2011/06/musica-andina-en-colombia.html	65
(Imagen No.3: <i>Niyireth Alarcón</i> / Fuente: http://tierradevientos.blogspot.com.co/2011/06/niyireth-alarcon.html)	92
(Imagen No.4: <i>Álbum Mujer</i> / Fuente: http://www.niyireth.com/)	96
(Imagen No.5: <i>De Norte a Sur</i> / Fuente: http://www.niyireth.com/)	96
(Imagen No.6: <i>Entre mi patria y yo</i> / Fuente: http://www.niyireth.com/).....	96
(Imagen No.7: <i>Azul, azul</i> / Fuente: http://www.niyireth.com/)	97
(Imagen No.8: <i>Navidad en América</i> / Fuente: http://www.niyireth.com/)	98
(Imagen No.9: <i>Cantos del camino</i> / Fuente: http://www.niyireth.com/)	98
(Imagen No.10: <i>Música Colombiana Andina: Music From Colombia</i> / Fuente: http://www.niyireth.com/)	99
(Imagen No.11: <i>Cantos del camino</i> / Fuente: http://www.niyireth.com/).....	100
(Imagen No.12: <i>Los viajes y los encuentros</i> / Fuente: http://www.niyireth.com/)	100
(Imagen No.13: <i>Para sumercé</i> / Fuente: http://www.niyireth.com/)	101
(Imagen No.14: <i>Silvia Bibiana Ortega Ruíz</i> / Fuente: http://laplataforma.net/?parent_sec=190&pag=1102).....	107
(Imagen No.15: <i>Las Zurronas y Las Comadres de José</i> / Fuente: http://musicaandinacolombia.blogspot.com.co/2012/11/las-zurronas-las-comadres-de-jose.html)	112
(Imagen No.16: <i>Las Zurronas álbum</i> / Fuente: https://myspace.com/duetolaszurronas)	112

(Imagen No.17: <i>Álbum Secreto a Voces</i> / Fuente: http://tierradevientos.blogspot.com.co/2011/06/guafa-trio-trio-nueva-colombia-secreto.html).....	113
(Imagen No.18: <i>Voz con dos álbum</i> / Fuente: Silvia Ortega)	117
(Imagen No.19: <i>Estructura Azul, azul</i> / Fuente: Autor de la investigación.) ..	119
(Imagen No.20: <i>Estructura Azul, azul</i> / Fuente: Autor de la investigación.) ..	126

Tabla de Anexos

Anexo No. 1: Octubre 5 de 2016 entrevista Niyireth Alarcón.....	144
Anexo No. 2: Octubre 11 de 2016 entrevista y tertulia Silvia Bibiana Ortega Ruíz.....	152
Anexo No. 3: Transcripción Partitura "Azul, azul" León Cardona	158
Anexo No. 4: Partitura original "Azul, azul" León Cardona	160
Anexo No. 5: Texto original canción "Azul, azul" Oscar Hernández	162
Anexo No. 6: Transcripción Partitura "Estampas" Luciano Díaz	163

ABSTRACT

Esta investigación de tipo cualitativa, propone una forma de cantar la música andina colombiana. Se recogieron experiencias de dos cantantes reconocidas en el género para crear la propuesta que busca establecer la manera en que las músicas andinas colombianas pueden interpretarse.

INTRODUCCIÓN.

Colombia es un país diverso en manifestaciones culturales y étnicas de todo tipo; resultado de todas las relaciones que se han gestado entre los diferentes grupos humanos que desde la conquista hasta la actualidad han influenciado la historia y han conformado nuestra identidad.

Sin embargo, nuestro país carece del conocimiento de esa historia y en la actualidad se ha venido reclamando, una narrativa que date aspectos de los orígenes, del desarrollo de las diferentes expresiones artísticas, musicales y sociales, y que construyan el saber de lo que nos pertenece como nación.

Es el caso de las músicas tradicionales de Colombia, más específicamente de la música vocal andina colombiana; un género que desde sus inicios, fue marcado por el fuerte desarrollo de los modelos europeos académicos en el país y que de una u otra manera ha venido reclamando su espacio como uno de los géneros que merece ser el emblema musical y cultural del país.

Por eso, la idea del presente trabajo busca reclamar la historia de la música vocal andina colombiana y su lugar como objeto válido de estudio al interior de la academia; apoyándose en estudios, escritos, autores y músicos que han afirmado la importancia de las músicas tradicionales en el mundo actual; y de esta forma crear así, una propuesta de interpretación vocal andina colombiana que resalte el papel de dos intérpretes femeninas (Niyireth Alarcón y Silvia Bibiana Ortega Ruíz) con el fin de encontrar los elementos estructurales de su interpretación para crear una propia que se ajuste a los nuevos modelos musicales sin alejarse de las raíces.

Encontramos en el capítulo uno, la exposición de las razones por las cuales se desarrolló el trabajo. En donde se formula la pregunta de investigación, resultante de las inquietudes personales del autor de la investigación. Así mismo se plantea el problema, demostrando que la necesidad de establecer una interpretación vocal en las músicas andinas es una problemática que se ha intentado responder durante años, y que hoy en día se reclama en medio del que hacer musical. Hipótesis que se soporta en la justificación, en donde se resalta la importancia de esta investigación y la necesidad de resolver los problemas interpretativos en estas músicas así como su teorización. Posteriormente se presentan los objetivos así como la línea de ruta a desarrollar durante toda la investigación.

En el segundo capítulo, se desarrolla toda la conceptualización de la investigación a partir de diferentes teóricos y autores que señalan la importancia de la música andina colombiana, en sus antecedentes, permanencias, transformaciones y posibilidades futuras, y así mismo se expone el tipo de investigación del trabajo y su ruta a seguir.

En el tercer capítulo se desarrolla toda la aplicación del trabajo, y se encontrarán: la vida y obra de dos mujeres representativas en el género, entrevistas y análisis musical; que permitirán establecer las pautas de una propuesta interpretativa vocal en estas músicas.

Finalmente, en el capítulo cuarto se planteará la propuesta de cómo cantar estas músicas desde la experiencia de Niyireth Alarcón y Silvia Bibiana Ortega Ruíz como las dos cantantes estudiadas y referenciadas. Y así mismo se encontrarán entrevistas, partituras originales y transcritas correspondientes a las obras analizadas: "Azul, azul" y "Estampas" en los anexos.

1. SITUACIÓN PROBLEMÁTICA

1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.

La música andina colombiana es muy amplia en su constitución y en su ejecución debido a su extensa y variada cobertura geográfica. Cada región tiene su propia cultura, que se deriva en sus propios géneros musicales como extensiones culturales de identificación. Los géneros más representativos de la música andina colombiana son los bambucos, los pasillos, los torbellinos, las danzas y las guabinas. Sus instrumentos más representativos son la guitarra, el tiple, la bandola y el requinto.

La música andina colombiana es instrumental; interpretada por agrupaciones como estudiantinas, dúos o tríos, y también es vocal, interpretada por dúos o tríos vocales, solistas e incluso agrupaciones corales; haciendo de la música vocal andina colombiana una extensión del género relativamente “nuevo” a comparación de las manifestaciones instrumentales únicamente.

Durante la primera mitad del siglo XX, una de las expresiones artístico-musicales más representativas del país fue la música andina colombiana; la cual llegó a ser eje de consideración de la música nacional. La centralidad del poder político y cultural que establecían las élites sociales desde los inicios de la nación, encontraron su identificación en la región andina colombiana porque representaba sus ideales estéticos, pero sobre todo porque se desconocían las demás expresiones culturales y musicales del país. Hecho que desplazó la música andina colombiana a otro plano, con la aparición de los medios masivos de comunicación, en donde se comenzaron a difundir y comercializar las músicas no solo de las demás regiones, sino también las de otros países, incluidas las músicas académicas.

Para el pueblo colombiano estas músicas exigieron más demanda, más atención y más consumo, y así la música andina colombiana perdió su popularidad y reconocimiento.

Sin embargo, frente a la aparente falta de popularidad de la música andina colombiana, su ejercicio hasta el día de hoy no se detiene y permanece vivo, gracias a la labor de músicos que trabajan por la conservación, desarrollo y difusión de estas músicas.

Así, la música andina colombiana, comenzó a ser el blanco de transformaciones en manos de compositores e intérpretes que durante los últimos veinte años han ido introduciendo nuevos elementos estructurales de ejecución e interpretación; en cuanto al tratamiento melódico y armónico de estas músicas y la conformación de los formatos instrumentales.

Quizás son los escenarios de los festivales, conciertos y concursos de músicas colombianas en el país, en donde se ven estas permanencias y transformaciones en la música andina colombiana; y en donde se evidencian las corrientes de formación de quienes interpretan estas músicas, desde las perspectivas tradicionales y las perspectivas académicas. Estas dos últimas se trazan como ejes de formación en la música andina colombiana y han aportado desde sus posibilidades al desarrollo y a las diferentes maneras de ejecución del género.

Estas dos corrientes marcan diferencias entre la música andina colombiana, dividiéndolas; y abren una discusión a la manera en que deberían ejecutarse estas músicas. Es el caso de la música vocal andina colombiana, que se ve altamente influenciada por la formación académica y comienzan a gestarse dos corrientes a la hora de cantar estas músicas; la corriente completamente académica y la corriente tradicional, que más tarde que temprano se vería influenciada por la primera de ellas.

Por eso la documentación en cuanto a la música vocal andina colombiana es poca, y se carece hoy de un esquema interpretativo vocal en

este género; que date las transformaciones que se han venido gestando con el pasar de los años y cuenten generación tras generación qué ha pasado en el ámbito vocal andino colombiano.

Si estas series de transformaciones han construido una nueva “forma de cantar” que se ha derivado de diversas influencias musicales; se presenta una amplia necesidad de sistematizar lo que ha ocurrido y lo que está ocurriendo en la música vocal andina colombiana para establecer una propuesta interpretativa vocal a partir de unas reflexiones de dos referentes femeninos actuales y así poder definir el estado vocal de la nueva música andina colombiana.

Una propuesta que permita reconocer las potencialidades de la música andina colombiana, su validez como opción estética, y su reconocimiento como herramienta pedagógica en la educación musical.

1.2. PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN.

¿Qué elementos estructurales caracterizan e intervienen la música vocal andina colombiana; desde la experiencia de dos intérpretes femeninas -Niyireth Alarcón y Silvia Ortega- para diseñar una propuesta interpretativa vocal en estas músicas?

1.3. JUSTIFICACIÓN

Marcar un precedente en lo que conocemos hasta ahora como música vocal andina Colombiana a través de la documentación y registro de esta música, es importante para definir sus parámetros de interpretación, narrativa, técnicas, características de lenguaje y estética. Bajo estos parámetros, cabe resaltar que la música vocal andina merece abrirse un espacio en la difusión comercial nacional, en la enseñanza academizada influyendo en la formación de los cantantes inmersos en ella, y como opción estética; que le permita darle valor dentro de las músicas tradicionales de Colombia.

Citar a las personas referentes de la música vocal andina colombiana, tiene el propósito de resaltar el papel de dos mujeres que son el emblema de la canción andina colombiana y que han logrado hacer una ruptura que marca un antes y un después en la interpretación de la música vocal andina colombiana; y resalta el papel de la mujer poniendo en discusión el problema social en el que el género femenino está enmarcado en la ardua tarea de inclusión y reconocimiento en las músicas colombianas.

Todo esto será posible a través de un análisis, estudio, y clasificación de aspectos históricos, culturales, vocales, interpretativos y de repertorio, que permitirán establecer las características estructurales básicas de este género y propondrán una forma de interpretación vocal en la música andina colombiana. En sus raíces, en sus transformaciones, en su estado actual y construya lo que sonará después de manera que no intervenga el género para cambiar su esencia, sino que lo enriquezca.

1.4. OBJETIVOS

1.4.1. OBJETIVO GENERAL.

Diseñar una propuesta interpretativa vocal en la música andina colombiana, desde la experiencia de dos intérpretes femeninas del género: Niyireth Alarcón y Silvia Bibiana Ortega Ruiz.

1.4.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS.

- Identificar aspectos musicales característicos que “deben tenerse en cuenta” para interpretar la música vocal andina colombiana.
- Clasificar características históricas, culturales y musicales para establecer las estructuras básicas de la música vocal andina colombiana.
- Conocer la experiencia de dos intérpretes específicos. -Niyireth Alarcón y Silvia Ortega-

- Exponer una aproximación al panorama de la música vocal andina colombiana; teniendo en cuenta antecedentes, permanencias y transformaciones en la interpretación del género.
- Resaltar el papel de la mujer en la construcción, desarrollo y trascendencia en las “Nuevas músicas andinas tradicionales de Colombia”
- Reclamar estas músicas como objeto válido de estudio dentro de la academia y como opción estética.

METODOLOGÍA

1.5 ENFOQUE METODOLÓGICO

Esta monografía se enmarca dentro de la investigación cualitativa, de tipo cuestiones subjetivas, bajo el método biográfico. En este tipo de investigación, se destacan las fuentes antropológicas y sociológicas las cuales se basan en las herramientas de recolección de datos tales como la entrevista, las conversaciones grabadas, los documentos y registros diarios.

Según Lincoln y Denzin (1994) la investigación cualitativa es un campo interdisciplinar, transdisciplinar y en muchas ocasiones contra disciplinar. Atraviesa las humanidades, las ciencias sociales y las físicas. La investigación cualitativa es muchas cosas al tiempo. Es multiparadigmática en su enfoque y los que la practican son sensibles al valor del enfoque multimetódico, están sometidos a la perspectiva naturalista y a la comprensión de la experiencia humana.

La investigación cualitativa través del método biográfico busca mostrar el testimonio subjetivo de un sujeto en el que se recojan los acontecimientos y las valoraciones que dicha persona tiene sobre su propia existencia y

experiencia, lo que daría como resultado un relato autobiográfico obtenido por el investigador mediante sucesivas preguntas en entrevistas.

Así mismo, el interés del método biográfico, busca conocer la manera en que los sujetos a investigar crean, recrean y reflejan el mundo social que les rodea a través del tiempo. Y cómo sus aportes han tenido impactos sociales por su forma de interpretar el mundo desde su quehacer. A través de las técnicas biográficas como la entrevista y las historias de vida se busca teorizar el discurso de los sujetos entrevistados, y sistematizar los significados de su experiencia en la interpretación de la música vocal andina colombiana para producir una propia.

El papel del investigador frente al trabajo de las entrevistas y las historias de vida, se define por:

- Ver el escenario y a las personas, de una forma holística; no reducidos y variables, sino como un todo.
- Ser sensible a los efectos que como investigador se causan en los sujetos de estudio.
- Suspender o apartar las propias creencias, perspectivas y predisposiciones.
- No considerar a los sujetos como fuentes de información sino como colaboradores que piensan lo vivido junto con el investigador.

1.6. ETAPAS DE LA INVESTIGACIÓN.

En esta investigación, se buscan definir las perspectivas y posiciones de los sujetos de investigación frente a la interpretación vocal en la música andina colombiana, y como a través de una comparación, reflexión y análisis se pueden establecer modos estructurales de ejecución e interpretación vocal en estas músicas.

- Indagación: Búsqueda referencial, de datos y biográfica en diferentes espacios documentales como La Biblioteca de la Universidad Pedagógica Nacional, la Biblioteca Luis Ángel Arango, la Biblioteca de la Universidad de los Andes, la Biblioteca de la Universidad Javeriana, libros de autores e internet.
- Trabajo de campo: Realizado a través de dos entrevistas semi estructuradas dirigidas a los sujetos de estudio de la investigación con alrededor de quince preguntas, al igual que conversaciones grabadas que permitieron construir las respectivas historias de vida.
Octubre 5 de 2016 entrevista a Niyireth Alarcón.
Octubre 11 de 2016 entrevista y tertulia con Silvia Bibiana Ortega Ruíz.
- Categorización: Definida por la población objeto de estudio de la investigación, se define por dos mujeres intérpretes de la música andina colombiana que por su trabajo vocal han sido reconocidas en el ámbito popular.
- Análisis: Posterior a los relatos de vida y de las entrevistas; se hará un análisis comprensivo de las posturas, pero sobre todo se procederá a hacer un análisis comparativo que permitirá entender la manera de cantar las músicas andinas colombianas desde la experiencia de los dos sujetos del estudio.
Así mismo, a través de un análisis musical, se recogerán resultados que permitirán caracterizar los modelos de estructurales de interpretación de estas músicas en el ámbito vocal.

1.6.1. RECOLECCIÓN DE LA INFORMACIÓN.

La investigación se realiza a través de un acercamiento a los sujetos de estudio, en escenarios donde se encuentran realizando su quehacer

artístico; como lugares de docencia y pausas en medio de giras de conciertos.

1.6.2. DESCRIPCIÓN DE LA POBLACIÓN.

La población de estudio de esta investigación, está representada por dos intérpretes femeninas, reconocidas en el ámbito de la música vocal andina colombiana; y que se caracterizan por su particular interpretación en el modelo de estas músicas.

2. MARCO TEÓRICO

2.1. CONSTRUCCIÓN CONOCIMIENTO FOLCLÓRICO EN COLOMBIA.

Colombia es un país de diversidades culturales inmensas, en donde cada manifestación cultural, deriva un género musical que identifica a cada región del país, a cada pueblo, ciudad y persona. Es por eso que para hablar de la identidad folclórica de Colombia, se debe tratar directamente con la etimología de la palabra: folclor.

Definición

Según Martín, (1979) en nuestro idioma podemos escribir *folclor* y *folklore*, ya que los dos vocablos son castizos. Folclor viene del vocablo inglés *folklore*, el cual está dividido en dos raíces, *Folk*: pueblo y *lore*: saber. Son entonces construcciones de identidad folclórica, las manifestaciones musicales colectivas; porque una sociedad los transmite por tradición, son populares porque se convierten en el patrimonio de los pueblos, son espontáneos porque se expresan de forma oral y son funcionales porque se identifican con la vida social de la comunidad. Es así como hoy “reconocemos las músicas tradicionales regionales como una práctica musical colectiva de gran arraigo en nuestro país” (Romero O. , 2007).

Tal ejercicio colectivo ha permitido que la transmisión sea netamente oral y haya construido una herencia ancestral; "Para los folclorólogos, el pueblo es *aquel que posee supervivencias de muchos siglos de duración*, ya sean auténticas, sin mezcla alguna; o aculturadas, con diversidad de elementos en su conformación" (Herrera E. , 2006).

Esto sustenta el concepto *lore* del folclor, pues ha sido definido como el saber popular o tradicional; en donde tal saber ha sido representado por las supervivencias de hechos antiguos que han sido vigentes hasta el día de hoy y están arraigados fuertemente en la mentalidad popular. Por ejemplo, la palabra tradición se deriva del verbo latino *trado* que significa "yo entrego" y es por tanto, todo aquello que unas generaciones entregan a las siguientes. Según Herrera (2006):

La música folclórica se perpetúa por medio de la tradición oral; es colectiva, no existe en ella una distinción formal entre quien la compone, ejecuta y escucha; es vernácula es decir, nativa; es autóctona y tradicional, manifestándose continua y permanentemente.

Ese espíritu de tradicionalismo se distingue en las fiestas campesinas, en las ceremonias de casamiento, fiestas veredales, romerías, carnavales, fiestas tribales y otras manifestaciones de alegría popular. Música, danza, cultura e historia, se han transmitido de generación en generación y hacen parte del saber popular colombiano.

Divisiones del folklore

Para el estudio del folklore se establecen ciertas divisiones. Según Abadía (1997), estas divisiones son: la literaria -coplerío, refranes y dichos-, la musical -instrumentos musicales, tonadas y cantos-, la coreográfica -

danzas, juegos y trajes típicos- y la material o demosófica¹ -artesanías, mitos, medicina popular y comidas típicas-. (Abadía, 1997)

La región andina colombiana comprende los departamentos ubicados en la zona montañosa andina, al suroeste de toda la extensión del territorio colombiano. Es una de las regiones más densamente pobladas de Colombia, pues en ella vive la mayor parte de la población del país. Fue la región de predilección de los españoles, por su temperatura promedio y por su variabilidad de clima respecto a la altura del mar. La raza de esta región, en su mayoría es blanca, aunque es una de las regiones que recibió la influencia de las tres culturas; la indígena, la española y la africana.

Para (Perdomo, 1980), en su libro Historia de la música en Colombia, “Las tres razas progenitoras se acoplaron en estas incautas tierras para alumbrar el nuevo ritmo”. Los indígenas aportaron por ejemplo, la gran base de las líneas melódicas con toda la melancolía del caso, los esclavos del África aportaron su gran bagaje de sentido rítmico, frenético y sincopado y los españoles trajeron consigo toda la influencia de la música hispana de tinte académico y clásico.

La influencia de estas culturas se dio a través del lenguaje, pues como vías alternas de expresión, la música resolvió asuntos de comunicación. Así, por donde cada cultura nueva se asentaba, se construía una cultura musical propia que incluía la elaboración y apropiación de instrumentos autóctonos. En tal transmisión se dio un proceso de aculturación; pues se puede decir que el resultado de las músicas tradicionales hoy se debe a una fusión racial y cultural, de la cual se obtuvieron grandes aportes étnicos y artísticos; pues al fundirse las razas, sus valores artísticos se fundieron también.

¹ De la palabra: Demosofía:

Conjunto de tradiciones, leyendas, creencias, costumbres y proverbios populares. (Tomado de la enciclopedia universal www.esacademic.com)

Elementos aculturados que distinguen el folclor colombiano, son: los trajes típicos del altiplano cundiboyacense y el sincretismo religioso como elementos que trascienden las esferas intelectuales de los siglos pasados para ser parte de las esferas populares; y en donde las músicas se derivan geográficamente en cinco regiones naturales, la región Atlántica, la región Pacífica, la región Andina, la región del Amazonas y la región de la Orinoquía o de los Llanos. Algunas regiones desarrollaron músicas mezclando las influencias anteriormente mencionadas y otras guardaron sus músicas más tradicionales.

El folklore vocal en la región andina colombiana: Cantos y tonadas

En Colombia se pueden dividir los cantos en montañeses y en cantos de litoral o de pampa. Entre los cantos montañeses sobresale el género representativo del folklore colombiano: el bambuco – de origen mestizo. El bambuco “es la resultante musical del acoplamiento de las tres razas progenitoras que al fundirse en nuestro territorio alumbraron el nuevo ritmo.” Perdomo, (1980).

Joaquín Piñeros Corpas en su patriótico aporte a la sociología musical de Colombia, dice: “El bambuco es un auténtico producto de la raza mestiza con un ritmo gozoso a la española y una melodía de nostálgicos acentos muy propios del temperamento indígena. Corpas (1993)

El bambuco es la expresión musical y coreográfica más representativa e importante, no por su calidad musical, ya que en el canto es superado por la guabina, y en la danza es superado por el currulao; pero si por su extensión geográfica que se extiende por trece departamentos: Antioquia, Caldas, Risaralda, Quindío, Cundinamarca, Boyacá, Tolima, Huila, Santander, Norte de Santander y las tres mitades orientales del Valle del

Cauca, Cauca y Nariño. El bambuco en sus inicios vocales, es interpretado a dos voces, generalmente masculinas, a esto se le conoce como "dueto bambuquero". Entre ellos se destacan: Obdulio y Julián; García y Carrasquilla, Pelón y Marín; Garzón y Collazos; Espinosa y Bedoya; Ríos y Macías, entre otros.

Otros cantos importantes en la región son: El torbellino – de fuertes ancestros indígenas– la guabina, que es un aire de forma exclusivamente vocal -canto "a capella"-, el pasillo y la danza como formatos de alta expresión coreográfica.

En 1970 según (Londoño, 1998) surge una de las teorías sobre la denominación de la palabra bambuco; y tiene que ver con el uso de un instrumento musical llamado: "carángano", construido con guadua de bambú, (antes, planta popular en nuestra costa norte). Los negros de las Antillas o también llamados "chombos" traían a nuestras tierras estos tubos firmes a los cuales habían denominado caránganos. Estos tubos al constituirse de bambú, se denominaban "bambucos", y por ende todas las músicas ejecutadas con estos tubos se llamarían "música de bambuco". Cabe resaltar que esta denominación no se relaciona con el aire de la región andina colombiana, pues en las costas nortes del país no se ejecuta el bambuco.

El folklore instrumental en la región andina colombiana: Principales Instrumentos

Entre los instrumentos de viento, están: "la hojita vegetal" de guayabo o naranjo, las flautas de pan o "chiflos" de Cundinamarca y Boyacá, las dulzainas de Nariño y Cauca, las ocarinas y silbatos de arcilla, entre otros.

Entre los instrumentos de cuerda, ubicados como los instrumentos más representativos de la música andina colombiana están: el tiple, derivado de la guitarra latina; la guitarra, la bandola, derivada de la mandolina italiana; y el requinto, más conocido como “el tiple alto”.

Entre los instrumentos de percusión, son frecuentes: “el chucho”, “el alfandoque”, “la esterilla”, “la carraca”, la totuma con granos de maíz, la raspa, las cucharas de palo y la matraca; también son reconocidos el bombo o tambora, la pandereta y el “chimborrio²”.

2.1.1. IDENTIDAD NACIONAL

Definición: nacionalismo musical

El concepto de identidad nacional, se ha construido desde las diferentes prácticas musicales ejecutadas en los primeros 100 años de la república de Colombia. Tales prácticas han reconocido y definido aspectos de la nación. El intento de algunos autores ha estado en definir la llamada “música nacional” desde estas prácticas y buscar una reflexión que soporte el resultado de lo que hoy somos y tenemos.

Antes, durante y después de las guerras de independencia, se gestaron prácticas musicales que reflejaron lo que estaba ocurriendo en la “nueva nación”. Las influencias de jerarquías raciales y sociales se impregnaron al quehacer musical de la época. Y esto precisamente fue lo que empezó a identificar una música nacional que distinguiera a la nación en su concepto y contexto. Como lo sustenta el investigador musical Campos J. L., (2006):

El nacionalismo musical también motivó la búsqueda de los orígenes nacionales en el pasado y particularmente en el periodo colonial; se consideraba que allí se encontrarían elementos musicales que les

² Tambor cúbico del Tolima que está casi desaparecido. (Tomado de “ABC del folklore colombiano” Guillermo Abadía Morales)

permitiría construir una música nacional que identificara y distinguiera a la nación (p. 49).

Así es como todo el quehacer musical producido en el siglo XIX fue resultado de la realidad de lo que estaba ocurriendo en el país, pero también fue un resultado de colectivos imaginarios que pretendían cambiar esa realidad de nación. Es por eso que se puede decir que mucha de la identidad nacional se construyó sobre supuestos, metáforas e imágenes. Castells, (2001) afirma que la “identidad” es entendida como proceso de construcción de significado sobre la base de un atributo cultural o de un conjunto de atributos culturales a los que se les da prioridad sobre otras fuentes de construcción de significado, puede transferirse a lo que se podría denominar “identidad musical”.

La noción de identidad puede ser un concepto que explica hechos históricos, y que define también quienes son los actores directos de estos hechos. Aspectos sociales, culturales, religiosos, idiomáticos, suelen ser los elementos que identifican una comunidad, al igual que los aspectos geográficos, pues ellos enmarcan lo que es la estructura nacional, sin embargo la construcción de identidad de un ciudadano está regida por los cambios temporales a los que es sometido, pues tales cambios traen consigo experiencias. Es entonces que la identidad de un país como Colombia, se define por los modelos europeos, al igual que la de muchos países de Hispanoamérica. Es verdad que la ruptura con el modelo político europeo se rompió con la independencia, pero hasta apenas en el siglo XIX empezaba a desarraigarse la idea de mundo, de cultura y de identidad europea de manera muy lenta.

En búsqueda de la identidad nacional

La identidad musical nacional en Colombia, necesita entenderse desde los conceptos pluricultural y multicultural; pues Colombia es un país con estas características. Desde sus músicas, alberga diversos géneros que

se originan en la fusión de razas, pueblos y culturas. Especialmente tres: la primera, fue la cultura de los indígenas americanos, a la cual se añadieron - después del descubrimiento de América- los blancos europeos -españoles que llegaron a conquistar la tierra- de la cual venían influencias de culturas como la árabe; así mismo, con el asentamiento de los españoles, se da la llegada de los africanos; hombres y mujeres que llegaron al continente a causa del tráfico de esclavos, y eran destinados a trabajar en las plantaciones de café y de minas.

De esta manera se resalta el mestizaje cultural que hoy hace parte de la identidad nacional y musical de Colombia, un mestizaje resultante de la herencia centroeuropea con sus patrones rítmicos de marcha, vals y danza, que se vuelven predominantes e imponentes en la idea de nacionalismo musical colombiano.

A finales del colonialismo, el país se divide en dos grandes sistemas: los Andes, y las Costas Caribe al norte, y Pacífico al Sur. Creando así, una distinción racial amplia que diferenció y distanció las culturas. Por lo tanto, la clasificación de la identidad nacional musical comienza a darse desde estas grandes fajas de región. “Es así como los primeros escritos musicológicos en Colombia tratan en su mayoría sobre los músicos y las músicas en Colombia durante el siglo XIX y principalmente las músicas en la zona central.”

(Figuerola, 2011)

Además se acentúa la diferenciación entre las músicas académicas y las músicas tradicionales; y se considera que la construcción de identidad nacional musical es otorgada principalmente por los músicos mayores que ejecutaban tal música con práctica y precisión. Músicos que pertenecían a comunidades étnicas, las cuales se caracterizaban por sus atributos tales como gentilicio, una cultura colectiva de rituales, cultos, danzas, cantos, oraciones...etc, pero a la par, en la zona céntrica de Colombia, se gestaba todo un movimiento de identidad nacional musical desde la influencia

académica europea, y lo que empieza a construir el nombre de “música culta o académica” y caracteriza estas prácticas musicales desde lo religioso y lo político. Pues en la Iglesia como era de esperarse, todavía se ejecutaba la misa en latín, se utilizaba el órgano y la participación de los fieles era poca, musicalmente. Para la maestra María Victoria Casas Figueroa; desde mediados del siglo XIX, surgió una idea de música nacional con los géneros “bambuco” y “pasillo” a causa de las prácticas de estas músicas en la zona andina; “los desacuerdos más notorios se presentaron en torno a la autenticidad, el interés musical y la importancia cultural de dichos géneros” que marcaron aún más la diferencia entre la música académica y la música popular de arraigo local.

Es así como entonces, la expresión “música nacional”, se relaciona fundamentalmente con la ejecución y difusión de géneros como el bambuco y el pasillo; y a partir de la segunda mitad del siglo XIX se relaciona a la par con géneros de música de salón; contradanzas, valeses, mazurcas, polkas... etc., tanto, que las obras correspondientes a los géneros bambuco y pasillo se nominaban así: “Bambuco, aire nacional neogranadino”, compuesto por Francisco Boada y Manuel Rueda, una obra para piano a cuatro manos; y “El Bambuco, aires nacionales neogranadinos variados” de Manuel María Párraga, etc.,

Sobre esta base se asentaron los primeros escritos en donde se mencionó la existencia de una “música nacional” en donde se aseguraba al Bambuco como el género emblema de la nación.

Música nacional colombiana

En 1867 José María Samper, literato y político de la época a través de uno de sus escritos, ubicó al bambuco en la región andina, y lo presentó como una manifestación cultural y nacional desentendiéndose de cualquier otro tipo de género que pudiera sonar en el país. En sus propias palabras se

refirió al bambuco: "Nada más nacional y patriótico que esta melodía que tiene por autores a todos los colombianos." (Samper, 1867).

Otro autor que intentó exponer una perspectiva de la "música nacional" fue Juan Crisóstomo Osorio" en su apartado "Breves apuntamientos para la historia de la música en Colombia". Presenta a grandes rasgos, datos y comentarios cronológicos, sociales, étnicos y geográficos de Colombia; en tales comentarios basa su premisa del nacionalismo musical afirmando: "...Todo pueblo por poco civilizado que esté, por salvaje que sea, comunica a su música carácter de nacionalidad." (Osorio, 1878)

Osorio expone datos e información sobre la música colonial y la primera mitad del siglo XIX, data información de agrupaciones musicales indígenas; y grupos étnicos afro. Incluso consignó algunos datos biográficos de músicos colombianos y elogió en gran manera la labor de las compañías de Ópera y Zarzuela que se radicaban en el país. Con tal investigación Osorio se atrevió a concluir en su libro algo que permitiría construir un estado actual de la nacionalidad musical; una conclusión futurista que encaja perfecto en lo que hoy es y tiene Colombia. Según Osorio "Hoy la música se halla muy adelantada. No la tenemos nacional pero la tenemos."

Cabe resaltar que para esta época, a la par de que se estaban produciendo obras manuscritas de bambucos, pasillos y valeses; la tradición de estos géneros no escritos, tanto en versiones instrumentales como vocales (posteriormente) era continua en diversas regiones. Los bambucos cantados por ejemplo, se caracterizaron por que su tratamiento de voces, consistía en el esquema de terceras voces o intervalos de tercera y tuvieron su contraparte con las danzas cantadas, que más adelante serían el repertorio de los bailes de salón. Por otra parte, los pasillos, se apoyaron en la estructura del vals, de manera instrumental únicamente; como piezas que no sobrepasarían la estructura binaria de ocho compases por sección

mientras su motivo rítmico de acompañamiento, serían la negra con puntillo, la corchea, y la negra. Según Polania, (2004)

El discurso musical se extendió con las tandas de valeses, con introducción y coda, recurso utilizado también en los pasillos de finales del siglo XIX e inicios del XX. Este repertorio complementó los trozos famosos de óperas y zarzuelas en reducciones, arreglos y variaciones principalmente para piano, piano y voz o diversas combinaciones instrumentales, que se escuchaba en lugares públicos y privados, en la tertulia casera, serenatas, paseos campestres o en salones de restaurantes y en parques durante las habituales retretas de las bandas de la ciudad.

La música culta o académica, es el principal centro de atención en la práctica musical del siglo XIX, y se convirtió en un tipo de élite que reunía a los músicos alrededor de formaciones de influencia europea, no solo musicalmente, sino también intelectualmente; pues la representación de obras italianas, el idioma y el conocimiento de la música religiosa europea dieron a luz la conformación de la primera orquesta, los cuartetos y la creación de una sociedad filarmónica que ya para la mitad del siglo XIX tenía estatus, reconocimiento y posición en la esfera de la sociedad capitalina. Entre las prácticas musicales academizadas y las prácticas musicales campesinas comenzó a abrirse una brecha en donde se buscaba decidir cuál sería la fuente de la que se consideraría provenía la música nacional del país.

El intentar definir una música nacional fue tratado desde mediados del siglo XIX. “José María Samper (1828-1888), José María Vergara (1831-1872) y Osorio (1836-1877). Sin embargo es Narciso Garay (violinista panameño) quien aborda de manera crítica el tema de música nacional.” (Figuroa, 2011). Citando a Garay en su artículo “Música Colombiana”, afirma con un lenguaje osado y de manera polémica que la ausencia de una “música nacional” solo podría superarse si se redimía al bambuco de su condición baja y plebeya para finalmente “reponer con nuevos y lozanos gajos el

marchito manojo de las formas inveteradas” pues según Garay, residía en que el bambuco caía en “manos de inéditos compositorzuelos” (Garay, 1894).

Ante tales represalias, se levantan músicos que defienden la práctica de las músicas campesinas tradicionales. Es el caso de Pedro Morales Pino (1867–1927) quien fundó la primera estudiantina en Colombia, y logró añadir a la práctica musical formatos instrumentales diferentes, que ejecutaban arreglos novedosos y que con éxito sonaban por todos los teatros de Bogotá a finales del siglo XIX. Tal fue el auge de la formación del conjunto estudiantina, que Morales Pino inició una gira por países de Centro América y EE.UU. y sus discípulos conformaron agrupaciones semejantes y para la primera década del siglo XX ya había varias y reconocidas estudiantinas en el país.

Pero es solo al darse terminada la guerra de los mil días (1899 – 1903) que se marca el límite entre las músicas campesinas o tradicionales y las músicas academizadas o cultas. Pues se asume que la práctica de las músicas tradicionales, era una actividad diferenciada de las músicas de corte académico. De esa forma, se consolida el plan nacional de reconstrucción del país con la institucionalización de la educación musical en un ámbito formal y superior. Uno de los primeros textos que demarca los límites entre música tradicional y música académica, fue publicado por el pianista Honorio Alarcón en el año 1907, quién era reconocido por ser el director de la Academia Nacional de Música -la institución musical más influyente del país en su momento-, que cita así:

Se ha dicho y está fuera de duda que la música es el idioma universal. Por medio de ella se comunican, se comprenden, se aprecian los pueblos civilizados, y ella es el termómetro más seguro para conocer el grado de cultura de las naciones. Por eso todas se afanan en fundar, aún a costa de grandes sacrificios, escuelas de música, erigir teatros y salones de concierto, etc... Pero independiente de ese idioma universal que debe ser, como queda dicho, puro y elevado, los

pueblos, sobre todo los que vienen o han vivido alejados de los grandes centros artísticos, poseen otro lenguaje propio para sus relaciones internas, un dialecto, qué pudiéramos decir: la música popular nacional, como aquí la llamamos. (Alarcón H. , 1907)

Pero ¿De dónde provendría la identidad de las músicas campesinas o tradicionales? Pues, la verdad es que la asociación de las regiones geográficas encuentra su identificación con un alta influencia europea. Por ejemplo, “Cundinamarca y Boyacá representan la escuela italiana; Panamá, Bolívar y Magdalena, la española, importada de las Antillas, mientras que Antioquia, Cauca y Tolima no tienen identificada alguna.” (Figueroa, 2011) En el caso de la costa Atlántica, muchos investigadores coinciden en que la música tradicional costeña es el resultado de confluencia de razas aborígenes -chimila-, europea –española-, y africanos -esclavos y cimarrones-.

Como resultado de tal sincretismo de las etnias del Caribe, surge oficialmente lo que hoy conocemos como músicas tradicionales, locales, folclóricas, campesinas, o como se le pueda llamar; con tal de que traduzca la expresión de los pueblos que aún hoy en día las cultivan. “Las referencias muestran como la fragmentación geográfica identifican la música y los músicos de manera diferenciada.” (Figueroa, 2011)

Es entonces que para el siglo XX se levantan dos posturas representadas por el músico Emilio Murillo (1880 – 1942) y el compositor Guillermo Uribe Holguín (1880 – 1971). “La discusión sobre la música nacional, posteriormente planteada por Emilio Murillo y Uribe Holguín, prosiguió en las primeras décadas del siglo XX, diferenciando entre música popular y música nacional. ” (Polania, 2004). El primero de ellos, director de una de las estudiantinas más reconocidas del país, fue el encargado de divulgar, la idea de que la “música nacional” se encontraba en la música tradicional del país. El discurso de Murillo apoyaba la idea de unidad nacional desde aspectos como: la conciliación política, el desarrollo económico, la

difusión de proyectos culturales nacionales e incluso el desarrollo y difusión de la música como herramienta de paz que reconciliara al pueblo de las guerras incesantes que cerraron el siglo XIX.

Pero es Uribe Holguin quien toma la postura contraria al tomar la dirección de la academia nacional de música en 1910, reestructurando el plantel bajo el nombre de “conservatorio”, en donde se copiaron fielmente los modelos de formación que el mismo Uribe Holguin había conocido en la *Scholla Cantorum* (la escuela francesa de música religiosa). Esta formación buscaba alejarse completamente de toda manifestación musical tradicional en la escuela. A cargo del “conservatorio nacional de música” Uribe Holguin lanzó su posición en contra de la “música nacional” defendida por Murillo:

Hay quienes consideran que poseemos ya un arte nacional; están en un error, proveniente de la confusión que hacen entre arte ‘nacional’ y arte ‘popular’. [...] Por un efecto de mal gusto, generalmente producto de la ignorancia, el falso arte se propaga con sorprendente facilidad. (Holguin, 1911)

El enfrentamiento entre estas dos posturas, finaliza en 1913 con la retrospectiva de dos sus artículos. Sin embargo durante las primeras décadas del siglo XX las posturas de Murillo se seguían difundiendo; dándose la expansión de la música latinoamericana como fenómeno de emotividad pero de poca solidez discursiva. Al igual, que las posturas de Uribe Holguin, que se basaban en que los elementos nacionales se condesaban en los aspectos rítmicos, melódicos y armónicos de las músicas academizadas. A las posturas de Uribe Holguin se sumó la prensa, y algunas de las ediciones más conocidas de difusión nacional. El objetivo de Holguin era permitirle al público la audición de obras clásicas y el reconocimiento de aquellos compositores. Su propósito principal era alcanzar la atención y respaldo de la opinión pública y de una u otra manera educar al pueblo.

De esa forma se desarrolló el proyecto más sobresaliente del conservatorio, la formación de una orquesta que interpretaría obras de

Wagner, Debussy, Brahms, Mussorsgky, Tchaikovsky, D'Indy, Franck... entre otros. Pero el movimiento generado por la práctica de las músicas populares comenzó a tener su gran auge y éxito a partir de las grabaciones de Murillo.

Tres aspectos marcan el desarrollo de la música en Colombia desde los inicios del siglo XX: la edición de partituras, la comercialización de discos y la difusión de estas músicas en la radio local. La incorporación de los medios masivos, no solo permitió la difusión de estas músicas; sino que además permitió que las manifestaciones culturales fueran dinámicas; nuevos patrones de gusto se gestaran, y paradigmas nacionalistas se marcaran. Estos aspectos marcan a su vez el amplia brecha que comenzó a definirse, entre lo académico y lo popular y entre lo urbano -escrito- y lo rural -oral-. Brecha que aún se ha extendido hasta el día de hoy.

Luego compositores como Adolfo Mejía (1905-1971), con obras como "la Pequeña Suite", Lucho Bermúdez (1913-1994) y su orquesta, mostraron una importante difusión de los aires como el bambuco, el torbellino, el pasillo, la cumbia, etc. que para finalizados los años treinta marcaron un paradigma nacional musical en Colombia. Así mismo se oficializa el retiro de Uribe Holguín del Conservatorio en el año 1935 y posteriormente su postura pierde auge; y otros compositores como Antonio María Valencia (1904 – 1952), José Rozo Contreras (1894 – 1976) y Jesús Bermúdez Silva (1883 – 1958) continuaron en la primera mitad del siglo XX, la idea de forjar una música llamada "Nacionalista".

Ante la documentación antes descrita, se podría decir que no hay una identidad nacional establecida para las músicas tradicionales del siglo XIX. Uno de los grandes aportes que dejo toda esta hibridación de prácticas musicales, fueron los dos conceptos que se discutirían a la par del avance cultural y musical del país. Conceptos como "músicas tradicionales" y "músicas académicas" serían el eje de atención y discusión durante los próximos años, y durante el siglo XX y XXI. Incluso en medio de toda esta

discusión de “música nacional” es preocupante que no se haya tenido en cuenta el estudio de las músicas indígenas y de los grupos étnicos afro americanos. Pues estas músicas comienzan a tomar importancia en los estudios etnomusicológicos hasta pleno siglo XX.

Es indudable que los indios se sentirían dispuestos al combate, o se llenarían de recogimiento, o llorarían, o se reirían, según ejecutaran los músicos su composiciones, guerreras, religiosas, tristes o alegres. No es pues, mucho asegurar que, poseyendo el compás, cierta consonancia y las diferencias de estilo, y conociendo el objeto de la música, tenían la suya, sino adelantada, por lo menos propia. (Universidad Nacional de Colombia, 2001)

Podríamos decir, que a falta de una identidad nacional, si poseemos identidades regionales que agrupan variedad de material sonoro, así como rítmico y con sentido y propósito de ejecución. Durante doscientos años después de la conformación oficial de la república de Colombia, la identidad nacional se ha gestado por la influencia de identidades que han construido una sociedad en aspectos culturales, económicos, políticos, y por supuesto musicales. Para Frances R, y Aparicio, citados por (Figuroa, 2011), en el campo musical también se habla del transnacionalismo y de la hibridez cultural; explican que la música, así como cualquier manifestación cultural puede migrar a través de fronteras nacionales; y al hacerlo, migra históricamente y bajo la mediación de constructos como tradición y modernidad, que de una u otra forma forman parte del colectivo de memoria de la nación. “Son de gran diversidad estos elementos de análisis a considerar cuando examinamos el fenómeno de la interacción intercultural de la música.” (Aparicio, 2003)

¿Se podría entonces decir que somos el resultado de una interacción intercultural de la música? Quizás sí, quizás somos el resultado de diferentes manifestaciones culturales y hoy esa es nuestra identidad. Una identidad

construida en muchas otras y que hoy nos permite construir la nuestra y nos identifica como nación.

2.1.2. MÚSICA TRADICIONAL Y MÚSICA ACADÉMICA EN COLOMBIA.

El desarrollo de las músicas tradicionales en Colombia -después de su independencia como república-, se ha originado por diferentes situaciones tales como el contexto social que rodea el ejercicio de estas músicas en el país, el lenguaje que han impreso los exponentes instrumentales y/o vocales en estas músicas, y una marcada influencia de la academia. Se puede decir que las músicas tradicionales en Colombia, tienen un encuentro con la música culta o la música académica en esta última instancia; en donde la influencia de la academia ha permeado en una gran medida el ejercicio de lo que hoy se conoce como las músicas tradicionales de Colombia. A tal hipótesis se le añade que la práctica de las músicas tradicionales en Colombia -como su nombre lo sugiere- viene de la tradición. Por músicas tradicionales entendemos: “Las músicas tradicionales las concebimos como sistemas sonoros fuertemente estructurados que dan cuenta de dinámicas socio-históricas y territoriales concretas” (Ministerio de cultura, 2003). Es decir, es una manifestación cultural que actualmente hace parte del patrimonio de cada pueblo en Colombia. Una tradición netamente reproducida a través de las generaciones de forma oral, espontánea y que identifica a las personas porque les otorgan nacionalidad e identidad con su vida histórica, social, territorial, económica, emocional, etc. Dichas músicas tradicionales han tenido tal impacto en la sociedad colombiana, que se han regionalizado y sectorizado geográficamente; desarrollando así ciertos tipos de expresión y diversos modos de ejecución musical. Colonizándose como género y como corriente musical.

Son entonces los actores más importantes de esta expresión cultural conocida como músicas tradicionales de Colombia; los “músicos mayores³” (Ministerio de cultura, 2003) quienes son los ejes fundamentales de los sonidos tradicionales; por su ejecución y trayectoria ya sea vocal o instrumental han sido reconocidos como líderes en cada formato de música tradicional. Se puede decir que el lenguaje de estos exponentes ha permitido que las músicas tradicionales hayan sido difundidas; y que tal difusión haya construido una herencia musical que al reproducirse de generación en generación hizo que tales representaciones fueran cambiadas y transformadas.

Transformaciones en las músicas tradicionales de Colombia

Las transmisiones musicales, entregadas de generación a generación; lograron producir propios modos estructurales de elaboración, composición e interpretación. En este ejercicio de difusión y reconocimiento de las músicas tradicionales de Colombia, se conoce que cada transformación en la música se debe a una influencia de contexto social, cultural, económico y político. Y es así como las músicas tradicionales colombianas, y la música en general; datan de una u otra manera los cambios socio-culturales que ocurren en un territorio.

La música tradicional en Colombia comienza a verse bastante afectada por la culturización en la educación que entra a través de las ciudades más importantes del país. Entre ellas, la influencia capitalina. Como vimos anteriormente, la estructura musical heredada de la tradición hispánica colonial había permanecido relativamente inalterada en las primeras décadas

³ Está asociado al músico que ha transitado por todo el formato de acuerdo con las maneras de apropiación-reproducción tradicional a partir de las cuales se obtiene el manejo integral de los elementos del sistema. (Escuelas de música tradicional, 2003:8)

del siglo XIX. Pero es entonces cuando a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, se reconocen las primeras transformaciones en la música tradicional, e incluso se reconoce el concepto “música tradicional”

La influencia de la música académica en la música tradicional colombiana

En este intercambio de diálogos y de saberes, las músicas tradicionales que han sido abordadas por la academia. Han tenido un desarrollo y una práctica musical diferente; desde épocas como el siglo XIX; con la llegada de músicos europeos a nuestro país, -como se menciona en el capítulo “Identidad Nacional”- otro tipo de formación se gestó en la enseñanza musical. Esta época se ciñó a la creación de academias musicales en el país que se caracterizaban por su alto nivel de exigencia, ya que abrían la puerta a que muchos de sus estudiantes fueran formados en ellas, y en el exterior. Hecho que causó que los inicios del siglo XX se caracterizaran por ser una época dorada para la música tradicional colombiana, pues la inclusión de músicos académicos hizo que la música no solo se ejecutara de manera diferente; sino que además empezara a ser documentada. Así la academia permeó de tal forma las músicas tradicionales; que la concepción de mundo y de modelo europeo, fue una influencia importante en lo que sería la nueva forma de ejecutar estas músicas. Enriquecimiento sonoro, armónico y melódico, han sido unas de las cosas que la academia ha aportado a las músicas tradicionales. Hoy nuestras músicas tradicionales suenan distinto a lo que alguna vez sonaron gracias a la influencia académica que hay inmersa en ellas. Como lo afirma el cantautor e investigador musical colombiano John Jairo Torres de la Pava.

“Los orígenes de nuestros aires musicales tradicionales se encuentran en el mismo crisol en el que se fundió nuestro mestizaje. En nuestras músicas confluyen no sólo razas, también culturas, y el resultado es una fusión continua de sonidos, ritmos, palabras y sentimientos.”
(Torres de la Pava, 2009)

Tanto así, que hoy podemos argumentar, que las músicas tradicionales en la medida en que han sido afectadas por el contexto social, por el lenguaje impreso de los ejecutantes de estas músicas, y la influencia de la academia de manera directa e indirecta, también han sido afectadas por las particularidades de la época en que todas estas situaciones se han ido gestando. Por eso hoy tenemos músicas tradicionales que son dinámicas, y que con el paso del tiempo han desarrollado un alto nivel de transformabilidad. Así como el arte mismo en todas sus expresiones es dinámico, la música como extensión del arte es dinámica también y tiene sus propias épocas y posibilidades de cambio, unas más fuertes que otras, pero siempre en continua evolución, permitiendo así establecer la relación de las músicas tradicionales con las músicas académicas, donde el futuro de las músicas tradicionales se ha regido por la necesidad de abrir espacios académicos para los músicos tradicionales, en donde alrededor de la reflexión, se busque la sistematización de tanta riqueza sonora como una forma de transmitir esta música en el mundo contemporáneo de manera efectiva y perdurable.

Tal intercambio de culturas y saberes ha sido cuestionado por años. Pero lo que sí es innegable de asumir, es que las músicas académicas enriquecieron de una forma superior las músicas tradicionales colombianas, hecho que empezó a incidir en la forma en que eran tratados los músicos y compositores que cultivaron el conocimiento académico en Colombia pues eran protagónicos y relevantes, mientras que la música tradicional en sus características, al igual que sus representantes empezó a ser relegada.

“Para Perdomo Escobar, como para muchos otros intelectuales de su época, lo folclórico -que alude a toda la carga tradicional de lo campesino, lo negro y lo indígena- aparece como la expresión de un pasado musical remoto y estático, y en últimas, como un estado

estético inferior, en comparación con la música académica de herencia europea.” (Romero S. O., 2012)

Todas estas conjeturas hacia las músicas tradicionales colombianas, se deben a que la complejidad de las músicas académicas hacen de ellas un arte que solo pueden ejecutar pocos y que se hace imposible de transmitirlo por vía oral, a diferencia de las músicas tradicionales colombianas; que son músicas que pueden ser comprendidas por todos y posibles para todos, creadas por el pueblo y para el pueblo como músicas “simples” en su tratamiento, estructura, ejecución e interpretación, y además se le permite ser conservada a través de la memoria colectiva de las personas. Estas músicas están generalmente constituidas por cortos motivos ritmo-melódicos que se repiten constantemente y que dan lugar a inmensas variaciones pero que por tradición guardan generalmente las mismas estructuras.

A diferencia de las músicas académicas, su objetivo no es el virtuosismo o el sonido puro-. Sin embargo las músicas académicas y las músicas tradicionales colombianas logran encontrarse en un mismo punto. su objetivo es entregar un mensaje, es permitir la creación de una música que sea funcional y le otorgue significado al compositor que la crea y al pueblo que la escucha.

Músicas tradicionales en Colombia

Para músicas tradicionales en Colombia tenemos una clasificación realizada por el centro de documentación musical de la Biblioteca Nacional de Colombia. En donde bajo la cartografía de las prácticas musicales del país se encuentran once ejes territoriales y regionales en los que se pueden subdividir las músicas tradicionales. Los ejes regionales a tratar en este trabajo y los formatos instrumentales más fuertes en ellos, son:

- Las músicas andinas sur-occidente compuestas por bandas de flautas, conjuntos de cuerdas andinas, y conjuntos de músicas sureñas.(Cauca, Nariño y Occidente del Putumayo.)
- Las músicas andinas centro-sur compuestas por conjuntos de rajaleña, y los dúos y tríos vocales – instrumentales. (Huila y Tolima.)
- Las músicas andinas centro-oriente compuestas por conjuntos de Torbellino y Guabina y conjunto carranguero. (Norte de Santander, Santander, Boyacá y Cundinamarca.)
- Las músicas andinas nor-occidente: Compuestas por tríos instrumentales andinos, estudiantinas, y dúos y tríos vocales – instrumentales, entre otros. (Valle, Antioquia, Quindío, Risaralda y Caldas.)

Más exactamente como objeto de investigación para el autor del presente trabajo, serán las regiones de músicas andina centro-sur y nor-occidente. Esta clasificación, es compleja por su diversidad, variedad y riqueza de expresiones que están movimiento, intercambio y transformación continua. Esta división hoy en día se encuentra abierta a otros diálogos, y es así como esta clasificación es el efecto del encuentro de las músicas tradicionales colombianas con las músicas académicas. Según el ministerio de cultura en su plan nacional de música para la convivencia: “Las clasificaciones y taxonomías, entonces, son apenas una herramienta para pensar la actividad de los músicos, sus prácticas, sus cambiantes maneras de sonar.” (Ministerio de cultura, 2008)

El estudio de las músicas tradicionales desde la academia, ha propuesto una comprensión de los elementos del lenguaje musical de estas músicas, valorando su legado, sistematizando tales prácticas y manifestándolas en partituras y textos escritos; mostrando la fuerza

expresiva de las prácticas de tradición oral y dialogando con manifestaciones de carácter urbano.

2.1.3. ESTUDIOS DE LAS MÚSICAS TRADICIONALES EN COLOMBIA Y SU VALORACIÓN EN LA ACADEMIA.

La discusión en torno al estudio y valoración de las músicas tradicionales en Colombia, ha sido amplia y generalmente ha respondido a búsquedas personales de musicólogos, etnólogos, sociólogos, antropólogos, etc, que han dejado entrever que es posible construir un movimiento disciplinar fuerte que se encargue del estudio de las músicas populares y tradicionales de Colombia.

Uno de los autores que abren la luz a este tema, es Carlos Miñana Blasco; músico y antropólogo colombiano que en su artículo “Entre el folklore y la etnomusicología” esboza uno de los grandes acercamientos a los tipos de estudios que se han dado, en torno a la música popular tradicional en Colombia.

Estudios desde el “folklorismo”

Los estudios sobre la música popular tradicional colombiana, han estado enmarcados en gran parte por el concepto de folklore; ya que se ha trabajado desde esta disciplina para que a través de herramientas de recolección-conservación se recoja toda la memoria de las prácticas tradicionales en Colombia.

Cerca de los años 50, comienza a encontrarse en Colombia una línea de investigación en el campo musical y se crea el primer “Centro de estudios folklorólogos y musicales” y de esta misma forma comienzan a darse las primeras grabaciones de música popular tradicional, entre ellas; las comunidades indígenas y las comunidades afro. Así mismo se condensaron

los primeros trabajos escritos de personajes como: Emirto de Lima (1935 – 1938 – 1942), Daniel Zamudio (1936), el Padre Francisco de Iguarada (1938) y las anotaciones del padre José Ignacio Perdomo (1945) y Otto Mayer-Serra (1947).

Aunque primarios, estos trabajos guardan un alto valor musicológico ya que fueron escritos por músicos profesionales y músicos de formación básica. Aún en sus posturas hay diferencias marcadas acerca de la música popular tradicional colombiana, pero sin embargo todos ellos coinciden en darle el valor de nacionalidad a estas músicas, en predecir el riesgo de extinción de estas músicas por el tinte modernista que traerían las siguientes generaciones; y en recomendar su estudio y valoración en los espacios académicos.

Según Miñana, en “Entre el folklore y la etnomusicología” (2000) estos trabajos han cumplido y siguen cumpliendo la tarea de crear un imaginario en la “música folklórica colombiana” y la “cultura colombiana” siendo los referentes claves en la respuesta a muchas de las preguntas de lo que somos y tenemos. Incluso tales trabajos son la herramienta primaria de consultas universitarias y de educación básica.

Investigaciones musicológicas

Durante los años 60 y 70 músicos profesionales de formación académica se dan a la tarea de condensar sus prácticas musicales en trabajos de investigación. Cerca de media docena de publicaciones bastante breves son arrojadas en el conservatorio nacional de música fundado en Bogotá; en donde se destacan autores como: Andrés Pardo Tovar y Jesús Pinzón Urrea sobre *Rítmica y melódica del folklore chocoano* (1961), los escritos sobre la música andina urbana y campesina de Jesús Pinzón Urrea

(1970) y Luis Torres Zuleta sobre el bambuco urbano (1974); entre otros. Muchas de estas publicaciones están influenciadas por el tinte centroeuropeo, que años más tarde se vería confrontado por las grabaciones de tipo popular y tradicional.

Acercamientos antropológicos, sociológicos y lingüistas en la música

Este movimiento, arrojó que profesionales de otras áreas del saber derivadas de las ciencias sociales se interesaran en entender la música no solo desde su ejercicio práctico, sino también desde su impacto social. Gran parte de estos trabajos, se desarrollaron alrededor de los grupos indígenas y afrocolombianos.

Se destacan los trabajos magistrales de Norman E. Whitten Jr. sobre los contextos musicales de las “tierras bajas” del Pacífico de Ecuador y Colombia. Los trabajos de Benjamín Yepes y, más recientemente, los de Peter Wade sobre contextos afrocolombianos urbanos.

Gran parte de los estudios antropológicos de la música han estado influenciados desde el folklorismo; permitiendo así, darle espacios a estudios lingüísticos y literarios desde las recopilaciones de coplas cantadas y cancioneros. Pero es por el año 70 que las temáticas de carácter social tales como: violencia, género y clases sociales preponderan en las investigaciones. El Instituto Caro y Cuervo es el que se ha encargado de desarrollar un trabajo disciplinado en esta área y desde una perspectiva netamente lingüística.

Estudios desde la etnomusicología

La etnomusicología se manifiesta como un movimiento más tardío en donde cerca de los años 70 aparecen escritos de enfoque etnomusicológico “clásico”. Según Miñana, en “Entre el folklore y la etnomusicología” (2000), en Colombia no se han realizado estudios propiamente etnomusicológicos, ya que en el país no existen instituciones con esta disciplina como enfoque; sin embargo, muchos investigadores después de haber sido formados en el exterior, se han dado a la tarea de escribir este tipo de escritos.

Así mismo, investigadores extranjeros se han dado a la tarea de sistematizar procesos desde la etnomusicología en Colombia. Son los casos de: Dirk Koorn sobre la guabina veleña y el torbellino -*Folk music of the Colombian Andes*, U. of Washington, 1977- con trabajo de campo en Vélez, Guavatá, Barbosa, Bolívar y Puente Nacional -Santander-. Y George List en la Universidad de Indiana -Bloomington, 1983-, con el análisis de la música de un pequeño pueblo de la Costa Norte de Colombia “Coincidentalmente ambos trabajos son tesis de doctorado en universidades norteamericanas, ambos fueron publicados en inglés, ambos son muy locales y tuvieron poca difusión en Colombia” (Miñana, Entre el folklore y la etnomusicología, 2000)

Posteriormente, es el mismo Carlos Miñana Blasco quien escribe “Música de flautas y chirimías en Popayán” en el año 1987, a la par de otros músicos e investigadores como: María Eugenia Londoño -música-, Silvio Aristizábal -antropólogo- y Ana María Arango -psicóloga-

Incluso, instituciones como la Universidad Nacional abren espacio a la investigación musical con la publicación de revistas de perspectiva académica que pronto son el pilar de la producción significativa de trabajos de grado, monografías e investigaciones que abrirían la brecha a toda la construcción de conocimiento e investigación musical.

Instituciones, escuelas y centros de estudios musicales populares

Para los años 80 y 90 se crearon instituciones encargadas de velar por la preservación, enseñanza e investigación de las músicas populares en Colombia; entre ellos: el Instituto Popular de Cultura -Cali-, la Escuela Popular de Arte -Medellín-, el ICBA –Tunja-, el Centro de Documentación Musical de COLCULTURA, hoy llamado: Ministerio de Cultura y el plan piloto de estudio de las músicas hispano caribeñas, luego convertido en la academia superior de artes de Bogotá -ASAB-. En este último, se han gestado numerosas investigaciones, creaciones y publicaciones sobre las músicas populares tradicionales y regionales de Colombia que con fines pedagógicos, han construido en nuestro país mucha de la sistematización que se estaba buscando alrededor de las músicas tradicionales.

Este pequeño recorrido a través de los estudios e investigaciones que se han gestado alrededor del ejercicio musical; nos muestran que durante los últimos 60 años ha existido una intensa búsqueda que reclama el lugar de las músicas populares tradicionales en Colombia. Quizás tanta documentación, carece de una conexión interdisciplinar que le permita establecerse como corriente disciplinaria y por ende sea reconocida como rama de investigación y de estudio en la academia.

Valoración de las músicas tradicionales colombianas en la academia

Como se mencionó en apartados anteriores a este documento, los comienzos de la educación musical en Colombia se vieron afectados por las influencias centro europeas que invadían la nación y el continente, favoreciendo la creación de escuelas y conservatorios de música que excluyeron la práctica y estudio de las músicas tradicionales con la idea de que las músicas europeas tenían un alto valor estético e intelectual a

diferencia de las otras. Con la intención de volver las músicas europeas un símbolo de nacionalismo en el país, se intensificó su estudio y su ejercicio musical en la nación; incluso el sistema educativo también busco hacerse eco de este movimiento, tratando de adecuar sus perfiles académicos a las demandas de la sociedad.

Ya que las músicas tradicionales no cumplían con los requisitos del estado de ser un conocimiento científico; es excluida de las escuelas y de los programas académicos en su totalidad. Para Ana María Ochoa:

Esta subvaloración se ancla en el hecho de que el estudio de las músicas populares ha estado atravesado por las maneras en que el eurocentrismo ha afectado por un lado no solo la valoración de ciertas músicas populares sobre otras, construyendo jerarquías sonoras de lo popular donde lo más válido era la sonoridad que más se acercaba a los valores de hispanidad y civilidad corporal de las élites y por otro a la estructuración de los departamentos de música del país. (Ochoa, 2003)

La enseñanza y producción de estos saberes, se vio marcada desde la lógica, la narrativa y los ideales estéticos. La música academizada ha estado ligada históricamente a la práctica teórica, a la apropiación de determinados códigos y reglas, y a los tecnicismos y sistematizaciones que a diferencia de las músicas tradicionales se escapan del conocimiento de la practicidad tradicional.

Es solo en la última década cuando algunas instituciones formales en el país, incluyen dentro de su programa académico el estudio y valoración de estas músicas en respuesta a las inquietudes de músicos, arreglistas, públicos que reclaman estas músicas como códigos de comunicación que representen cualidades históricas, sociales y territoriales; y repercutan en la sociedad contemporánea. Ya que las músicas tradicionales son reserva y fuente de nuevas sonoridades que son la base del desarrollo de las nuevas

músicas. “América Latina en general y nuestro país en particular, tienen en ellas -las músicas tradicionales- un enorme capital cultural y sonoro” (Ministerio de cultura, 2003).

Además de todo su valor intrínseco, las músicas tradicionales son una expresión natural de los valores humanos; pues estas músicas permiten reconocer una comunidad en temporalidad –historicidad- y espacialidad - territorialidad-, que se convierten en símbolos de nacionalidad e identidad cultural, también alimentan el diálogo, la convivencia, la tolerancia basada en el respeto al otro y en el reconocimiento de la diversidad, y la necesidad de inclusión en cada expresión artística a cada niño, joven, adulto que desee participar.

Cabe resaltar, que la inclusión de estas músicas no ha sido suficiente, pues aún todavía hay contrariedades en cuanto a enseñar este tipo de músicas en la formación profesional musical; pues la academia evidencia un gran avance e investigación en las músicas europeas, y ha incursionado en la investigación de las músicas tradicionales, pero solo desde aspectos culturales, antropológicos o históricos que no dan cuenta de las estructuras musicales que las configuran.

Sin desconocer los aportes investigativos realizados en las músicas tradicionales, se reconoce que es necesario ahondar más en ellas desde sus elementos básicos de ejecución por ejemplo, y desde sus modos de apropiación-reproducción. Aspectos que serían los primeros elementos a tener en cuenta a la hora de integrarse a la academia. Y el énfasis debe estar en la apropiación de herramientas conceptuales y metodológicas necesarias para llevar adelante estos procesos de búsqueda e investigación musical. Esto puede llevarse a cabo a través de la elaboración de materiales de apoyo, documentos, y trabajos que contribuyan al desarrollo de los

procesos formativos; materiales que sean trabajados en coherencia con las exigencias de las músicas tradicionales.

Incluso, tal coherencia debería guardar relación con la cotidianidad del mundo contemporáneo y sus músicas, recibiendo tales influencias como elementos que enriquezcan y dinamicen estas prácticas musicales en los espacios de educación musical donde se les permita estar. Este es el reto de la academia; darle lugar a las músicas folclóricas y tradicionales como músicas válidas de estudio y como opción estética.

2.2. LA MÚSICA ANDINA COLOMBIANA Y LA NUEVA MÚSICA ANDINA COLOMBIANA

Hablar de Los Andes colombianos y su música, significa hablar de mestizaje y diversidad geográfica, étnica, cultural y por supuesto musical. Como vimos en apartados anteriores, pueblos indígenas milenarios se funden desde hace más de quinientos años, con europeos y africanos, para construir una nueva cultura musical, que diferencia e identifica al pueblo como nación bajo la música andina colombiana. Dicha música, que nació en los campos esparcidos sobre las cordilleras y que sirvió de entretenimiento y medio de expresión para las labores y el transcurrir cotidiano de la vida en el campo, ha sufrido una serie de transformaciones que la han llevado de su origen rural a ocupar y compartir escenario con las llamadas músicas cultas y agrupaciones de cámara, esto como resultado del sometimiento de estas músicas a la constante investigación por parte de académicos que fueron aportando los elementos que la convertirían más tarde en una música netamente urbana con un lenguaje y una expresión propios de su nuevo contexto.

Las agrupaciones instrumentales de la región andina colombiana comenzaron a gestarse en la segunda mitad del siglo XIX, con la aparición

de los instrumentos que serían hasta ahora los protagonistas de la música de la cordillera andina; estos son: tiple, guitarra y bandola. A partir de estos tres elementos surgió una serie de agrupaciones en las que la interacción con otras músicas e instrumentos ha hecho que nuestra música y sus agrupaciones tengan gran gama de posibilidades tímbricas y armónicas. Entre algunas de las transformaciones que sufrió la música andina colombiana, están los cambios producidos en los formatos principales, como lo son: el trío típico, el cuarteto, y la estudiantina o pequeña orquesta de plectros. Formatos en donde las transformaciones no fueron suficientes y se le dio lugar y espacio a la voz, como instrumento; y se destacan las agrupaciones de tipo "dueto" que pronto le darían lugar al canto solo, o solista.

Referirse a los cambios del formato canción en la música andina colombiana, está relacionado con entender los cambios sociales y de contexto que acompañaron estas músicas. Por eso el abordaje de este formato vocal en la música andina colombiana está asociado a entender sus momentos históricos y de desarrollo que veremos a continuación.

2.2.1. ANTECEDENTES DE LA CANCIÓN POPULAR EN COLOMBIA.

La historia de la canción colombiana, se divide en cuatro etapas importantes, según Jorge Añez, en su libro "Canciones y recuerdos". La primera etapa es considerada como la etapa más larga, que abarca más de dos siglos. Data desde el año 1499 con el origen de las primeras coplas y romanzas españolas, que generalmente estaban acompañadas por guitarras de cuatro cuerdas adaptadas, lo que hoy se conociera como "el tiple", hasta el año 1837, en donde la canción se estaba apenas gestando. En palabras del propio Añez, (1951): "nuestro pueblo estaba creando su canción". Esta

etapa es marcada por la composición de los primeros bambucos cantados.

Añez añade:

Al establecerse durante la conquista (1499) el contacto de los españoles con nuestros aborígenes; se incuba en estos la invención del tiple, y de hecho surge la génesis de nuestros aires populares, gestación que pudo durar hasta 1600, época en que comenzaría a adaptarse el tiple como instrumento popular y en que se producirían los primeros y balbucientes bambucos. (Añez, 1951)

El canto popular, se distingue por ser un reflejo del contexto geográfico del pueblo que manifiesta en su expresión poética su sentir. Se cree así, que los cantos populares fueron el resultado de la creación anónima de personas que expresaban sus sentires en improvisaciones instintivas, que se desarrollaron de forma equilibrada, a la par de poesía y música.

La segunda etapa data del año 1837 a 1890, una época de 53 años en donde aparecen los primeros compositores de música tradicional, entre ellos: Francisco Londoño, quien publicó muchas obras en el famoso periódico "El Neogranadino", Nicomedes Mata Guzmán, Rafael Padilla, Simón Ospina, Ángel Quijano, "El chato" Ayarza, Vicente Azuero, Joaquín Pereira, entre otros.

Cabe resaltar que durante esta segunda etapa, se levantan algunos compositores notables, -bogotanos-, que tomaron los aires populares y los llevaron a "un plano más elevado, estilizándolos". Según palabras de Añez. Este entonces, podría ser el comienzo de lo que se denominó "La canción culta colombiana". Se destacan los compositores: Manuel María Párraga, José Joaquín Guarín, José María Ponce de León, Enrique Price y Diego Fallon.

La tercera etapa se ubica entre los años 1890 y 1930, en donde aparecen los grandes compositores de la música tradicional quienes llevan la

canción a “La época de oro de la canción colombiana” El compositor y músico colombiano Pedro Morales Pino, estableció las formas estructurales del bambuco de una forma en que hasta el día de hoy, no ha sido alterada. “Si hablamos de las primeras canciones que uno conoce de esa época de las cuales hay muchas grabaciones; lo que encontramos como modelo es “Cuatro preguntas” de Morales Pino, como modelo de bambuco cantado” (Perdomo, 1980)

En el año 1908 se produce la primera grabación de una canción colombiana en los estudios de Columbia en México, el bambuco “El enterrador” cuya partitura fue publicada por Jorge Añez en su libro Canciones y Recuerdos; como una composición con texto del poeta colombiano Julio Flórez (1867- 1923) y música de Luis Romero.

El disco fue grabado por Pelón Santamaría y Adolfo Marín, un dueto conocido por el nombre: Pelón y Marín, y esta obra se resaltaba por su temática poética asociada al romanticismo lúgubre de Julio Florez, que narraba cómo un enterrador contaba al poeta una historia tétrica.

Tanto la obra como los intérpretes de la grabación a que nos referimos fueron ampliamente conocidos en el continente, pues para viajar a México o Estados Unidos a grabar, recorrían las distancias en giras con presentaciones en diferentes países. (Lo anterior también implica que los repertorios no eran exclusivamente de obras colombianas, sino que incluían obras y géneros de autores de otros países.) De esa manera duetos como Wills y Escobar y Briceño y Añez; empezaron a ser reconocidos nacional e internacionalmente.

Si bien los duetos colombianos grabaron sus bambucos en el exterior, el género también fue producido por cantantes de planta de casas disqueras o artistas reconocidos que grabaron bambucos colombianos, entre ellos el

guatemalteco Emilio Murillo. Ampliamente conocido en Colombia, (por ser gestor del movimiento nacionalista) fue grabado en Nueva York por el dúo de Moriche y Utrera, en 1928. Estos dos artistas provenientes de la tradición académica, quisieron destacar en su interpretación las calidades de sus respectivas voces de solistas debido a su formación operática alternándose la interpretación de las frases.

La estilística de la canción colombiana en el género bambuco, se estableció por parte de los duetos colombianos. Este estilo se basaba en destacar una primera voz, como melodía principal, que era “sombreada” por la segunda voz, respectivamente. “Esta fórmula provino de la práctica popular que hacía accesible para muchos el canto en dúo que no precisaba de las voces privilegiadas y cultivadas del “canto cresco”, ornamentado como el de los solistas de ópera y aficionados con dotes especiales.”⁴ (Melo, 2012).

La cuarta etapa, marcada por el movimiento nacionalista mencionado en el apartado “identidad nacional”. Se ubica desde el 1930 hasta 1950. Se levantan compositores modernos y se despierta un gran interés por la canción lírica, todo por la influencia de la fundación de los primeros teatros y la formación de compañías de zarzuela y ópera.

Se destacan los compositores y músicos como Luis A. Calvo y Emilio Murillo, y los grupos como: el “Conjunto Granadino”, (de planta en la emisora La Voz de la Víctor), “Nocturnal Colombiano” de Radio Santafé, quienes actualizaron los repertorios, en el término de obras instrumentales. En contraste, la emisora La Voz de Antioquia, de Medellín promovió entre sus artistas al “Duetto de Antaño”, formado por Camilo García y Ramón

⁴ Las dos categorías: canto cresco y sombreado figuran como de uso común en obras costumbristas de Tomás Carrasquilla (1858-1940) como Frutos de mi tierra y Hace tiempos.

Carrasquilla, quienes a partir de 1941 se dedicaron a la repetición de repertorios establecidos entre el público.

Todo este movimiento musical creció a la par de la difusión de las primeras emisoras de radio en Colombia, entre 1929 y 1936 se pasó de una emisora a veinte, y en 1944 casi todas las ciudades del país, contaban con una emisora. Desde 1935 aumenta la competencia por comercializar y difundir los mejores intérpretes. “No dudamos que éste fue el mejor vehículo de promoción de la música nacional y de su proyección en muchos lugares del país. ” (Melo, 2012)

Tal difusión, permitió que las músicas del interior fueran reconocidas, mientras que las músicas costeñas del norte entran al país para quedarse en el gusto del público por sus rítmicas rápidas y bailables. Esto llevó a compositores como Milciades Garavito (1901-1953) y Emilio Sierra (1891-1957) a crear un bambucoailable de tempo rápido, que denominaron: rumba criolla. Éste género mantiene su vigencia en el municipio cundinamarqués de Fusagasugá donde un acuerdo del Consejo Municipal de 1944 lo reconoció como aire folclórico propio.

Estas músicas desplazan los aires andinos, perdiendo sus espacios de difusión, pero es así como en algunos medios académicos formales se plantea la inclusión de los repertorios y la enseñanza de los instrumentos andinos, que revitalicen su práctica y su consumo comercial.

Sin embargo, a partir de los años cincuenta hasta nuestros días, han surgido importantes intérpretes en formatos tanto tradicionales (duetos acompañados por instrumentos de cuerda) como no tradicionales (solistas acompañados de formatos novedosos que incluyen instrumentos de viento, teclados, violines... entre otros).

2.2.2. CARACTERÍSTICAS DE LA CANCIÓN ANDINA COLOMBIANA.

El canto fue una actividad muy importante de la vida social de los colombianos, incluso ligada al baile; no era de extrañar que su presencia fuera constante en todo tipo de narraciones, y ambientes recreados. “En la literatura de costumbres se encuentran referencias al bambuco como canción y danza” (Rodríguez, 2011)

En esta intercambio artístico de actividades, los géneros musicales fueron altamente influenciados, al igual que los estilos de canto; por ejemplo, muchas canciones que eran coplas mantenían una melodía poco movible, y un texto que siempre debía guardar la “rima”, mientras que las canciones espontáneas permitan que el texto fuera un poco más libre al igual que su melodía. Haciendo del canto, un ente fuerte en la vida de las personas.

Aparentemente no hubo eventos en los que el canto no hubiera sido una manifestación comunicativa importante; algunos cantaban para sí, otros daban serenatas que nadie atendía, otros se sabían las músicas de las zarzuelas y óperas conocidas, pero todos se expresaban con mayor o menor fortuna y eran escuchados. (Rodríguez, 2011)

Repertorios

Durante el siglo XIX y el siglo XX podemos ubicar varios repertorios de canto. En primer lugar se establece la música religiosa identificándose como “seria” según el contexto formal de su uso. En segundo lugar se encuentran la ópera y la zarzuela, de gran consumo popular en su época, y un tercer lugar; lo ocupan los géneros locales como la guabina y la trova, basadas en series de coplas, en donde primaba el contenido del texto y su temática. Cabe resaltar que una característica importante de estos géneros populares del canto, como la copla, es que incluye un amplio repertorio que se apoyaba en fórmulas rítmicas y melódicas como elemento de unidad que además de aprenderse por memorización, permitía la libre improvisación.

Las formas de cantar

Son mayores en número, las referencias al canto a dos voces, más conocido como el dueto, pues era común unir dos voces en una práctica usual que podía disimular las fragilidades de una voz individual. Sin embargo, el canto a solo, o solista; era una modalidad muy apreciada, pero se consideraba que exigía una voz muy privilegiada y de excepcionales cualidades, que era “poco frecuente” en la cotidianidad.

Tomas Carrasquilla en su libro “Hace tiempos” hace referencias al canto solista, describiendo la expresividad del Negro Faciquí, al cantar: “cantaba unos aires muy extraños, de indecible tristeza, algo como yaravíes, que en nada se asemejaban a los cantares de nuestras montañas [...] le salía triste, impregnado de nostalgia” (Carrasquilla, 1935).

El mismo autor en su libro “Historia etimológica” también se refirió al canto solista de una mujer de la “vida alegre”: “Punteaba la guitarra y rasgaba el tiple que aquello era; y, en cuanto a cantar por lo flamenco o por lo fino, las mismas sirenas fueran junto a ella unas ranitas de charco sucio” (Carrasquilla, 1935)

Al canto solista también se le denominó, canto fino o canto cresco, en donde los ornamentos y agilidades de la voz eran característicos de este tipo de canto; en el fragmento de la novela: “Frutos de mi tierra” de Carrasquilla, se menciona este tipo de canto:

Su voz fresca y cristalina como el chorro al brotar de la peña, elástica como un hilo de goma, se hizo para los recovecos y contorsiones del canto cresco. Si las romanzas italianas, si las arias de ópera que cantaba, las adulteraría o no, lo ignoramos, pero lo cierto es que Pepa, sin esfuerzo, como quien habla, daba unas cadencias, unos trinos, unas notas graves, sobre todo, que producían escalofríos” Y es que el

dominio de los dos tipos de canto -duetos y solistas- era reservado para voces muy especiales. (Carrasquilla, 1935)

En el caso de los duetos; se caracterizó la segunda voz que acompañaba la primera como: un efecto -sombreado- “Y la voz de la bella, sombreada por la de su hermana y con requinto de Amalia, modulan.” (Carrasquilla, 1935).

El canto a dúo se convierte entonces en una práctica de alto valor emocional para las familias, pues era un completo regalo cantar una canción en dueto para un familiar a modo de serenata, que debía ser interpretado por voces naturalmente bellas. “Ester y Mercedes también querían obsequiar al venerable viejo, grande amigo de la música con algún bambuco o con algún trozo selecto de ópera cantado a dúo” (Carrasquilla, 1935).

Por su carácter expresivo, los duetos adquieren mucho valor y significado entre la gente; además logran como modelo vocal incluir a las voces no tan extraordinarias y logran estandarizar la práctica vocal de la cual muchos podrían hacer parte. En este proceso, la diferenciación entre los dos tipos de canto sería muy amplia y abriría la brecha entre afirmar que el canto solista es elevado por ser individual, mientras que el canto a dúo es popular, por ser común, accesible y apetecido.

Interpretación vocal en la música andina colombiana

La interpretación musical es considerada como la ejecución de una pieza musical a través del canto o diferentes instrumentos; en este caso, la interpretación vocal en la música andina colombiana se relaciona íntimamente al contexto histórico que enmarca estas músicas.

La interpretación vocal estuvo desde sus inicios marcada por un fuerte espíritu nacionalista, el ánimo con el que se cantaba respondía a un sentimiento netamente patriótico que hasta el día de hoy identificaría estas

músicas. No solo por su expresividad, sino también por su contenido textual, o liricismo que buscaba otorgarles a las personas identidad con su nación. No existiendo aún el himno nacional, “ [...] resuenan La Marsellesa, la Garibaldina y La Entrada de Napoleón. Todo eso se nos hace patriótico, porque aquí afuera de amplios y comprensivos, somos ciudadanos del Universo Mundo” (Carrasquilla, 1935).

Lo anterior permite evidenciar que la interpretación respondía más a la emocionalidad provocada por estas músicas, que a la caracterización instrumental o musical misma. Los duetos por ejemplo, serían altamente reconocidos y valorados por el carácter expresivo que imprimían en su interpretación. En la novela *Manuela* del escritor Eugenio Díaz Castro se resaltaba la expresión de los duetos:

[...] y a veces se oía un armonioso dúo de bambuco, cantado por Marta y Manuela. [...] después de haber arrancado la última a la guitarra algunos acordes melancólicos, concertaron ellas sus voces incultas pero vírgenes como la naturaleza que cantaban (Castro, 1858)

La emisora “La voz de Antioquia” de Medellín promovió entre sus artistas al “Duetto de Antaño”, formado por Camilo García y Ramón Carrasquilla, quienes a partir de 1941 se dedicaron a la repetición de repertorios establecidos entre el público, sobre las pautas más convencionales de interpretación. El éxito de su propuesta está demostrado en la escasa movilidad interpretativa del bambuco en dueto, en comparación con su práctica en otros formatos. Especialmente, lo anterior permite comprender que, en la tradición interpretativa de la música andina colombiana se han configurado formas de expresión que son cruciales en las preferencias de consumo, que están íntimamente ligadas a la alta aceptación de los duetos vocales debido a su interpretación.

En cambio las voces solistas que se caracterizaban por interpretar con alta calidad las obras musicales, recibían admiración y reconocimiento por su singularidad “inimitable”, singularidad que quizás hizo imposible la construcción de un esquema vocal interpretativo en estas músicas; pues voces solistas aunque muy admiradas, no podían ser copiadas.

Se escucha el eco de los cantantes líricos por allá a comienzos del siglo XX con la llegada del disco, de las compañías de ópera, opereta y de zarzuela al Valle del Cauca y en general a la zona andina, pues impactaban mucho las voces líricas y los cantantes populares querían parecerse a ellos, entonces muchos de esos bambucos y pasillos tenían letras líricas para ser cantados por voces de gran despliegue (Renjifo, 2016).

A diferencia de los duetos, que interpretaban con voces no tan espectaculares, repertorio que no era de exclusividad y que de una u otra forma representaba las voces de todos, del pueblo. Su interpretación no es completamente individualizada, sino que ésta en cambio si hace parte de un proceso de estandarización en estas músicas que afecta las preferencias de gusto influenciadas por los medios de difusión del momento. “Ese proceso de diferenciación de las prácticas implica la aceptación tácita de una convención según la cual el canto solista es elevado, por singular, mientras que el del dueto es popular, por común, accesible y apetecido.” (Rodríguez, 2011)

Así mientras el canto toma su auge bajo estas dos corrientes; se caracteriza por estar completamente ceñido a las letras de las canciones en su interpretación melódica. Es decir, la lírica de las canciones guiaba los fraseos y gran parte de la interpretación. Como lo vemos en el siguiente

ejemplo con el primer bambuco escrito formalmente en partitura, por Pedro Gómez Pino titulado: "Cuatro preguntas"⁵

Podemos ver la relación entre melodía y acompañamiento. Los problemas -a los que se referían los compositores y críticos-, (...) se notan más claramente en los finales de las frases, donde es más evidente la desarticulación entre la melodía y el acompañamiento. Al producirse un desplazamiento del ritmo, al mismo tiempo, se produce un desplazamiento de los acentos de las palabras. El acento en la primera corchea del acompañamiento, no coincide con el acento de las sílabas, lo cual obliga a una separación de las palabras diferente a la que tiene lugar en el lenguaje cotidiano y por ello los cantantes deben alargar algunas vocales cerradas (como la i y la e) para equilibrar este desfase:

Nie-e- gas con él lo quehi-i-... cis te
 y-y mis **sos-s-s** pechas tea som bran-n (...)
Siaho ra en no ser te empeñas
Cullpa ble como pa' reces
 Si el **teo** dia y tu le dedeñas (se anula la s)
 Porque por **que-e-e** tantas veces
 Os vi entenderos por señas⁶ (Areiza y García, 2011)

Este y otros ejemplos evidencian la forma en que las interpretaciones vocales se verían influenciadas por los cambios rítmicos que sufrió el bambuco, entre ellos la eterna discusión acerca de la escritura en 3/8 o 6/8; en donde la primera buscaba erradicar la sonoridad africana y la segunda buscaba mantenerla. Esto hizo que los cantantes en primera instancia tuvieran que desplazar los acentos para reemplazar la sonoridad de los tambores africanos y la percusión y además tuvieran que elaborar fraseos en comodidad de los desplazamientos rítmicos. Estas discusiones también

⁵ El bambuco cuatro preguntas es un bambuco de la región Andina occidental, compuesto por Pedro Morales Pino (de Cartago Valle) a principios del siglo XX. (Bambucos, tradición y modernidad PDF; www.icesi.edu.co)

⁶ Las letras en negrilla, se utilizan para resaltar los acentos y efectos del desplazamiento rítmico en las letras.

modificaron los formatos de instrumentación de estas músicas que veremos a continuación.

Características instrumentales de la música andina colombiana.

La música andina colombiana en el sistema de música tradicional tuvo que adaptarse a nuevas propuestas metodológicas y de ejecución para recrear la tradición y hacerla viva. Tradición que sectorizó y regionalizó la música andina colombiana; expandiéndola de todas las formas, tanto geográficamente como musicalmente; hecho que permitió que las características instrumentales del formato musical andino se dieran por el sector en donde estaban ubicadas y produjeran rasgos estilísticos propios de su ubicación.

Es así como la música andina colombiana no solo tuvo una difusión primaria desde la oralidad, sino que desde sus inicios ha tenido una marcada influencia desde la música prehispánica nacional⁷. Según el trabajo del cronista colonial (Castellanos, 1889) en “Historia del Nuevo Reyno de Granada” narra que los pueblos andinos precolombinos como los –Chibchas- o también llamados –Muiscas- del altiplano boyacense interpretaban cantos - fríos y monótonos- pero sus bailes eran bastante coordinados.

Se conoce que estos ritmos musicales nativos formaban parte de la vida de los indígenas, no solo en sus celebraciones bélicas, religiosas, o familiares; sino también hacían parte de su diario vivir. Los Chibchas integraron a sus cantos sus propios instrumentos; flautas, ocarinas, caracolas, trompetas de cerámica o metal; e incluso fabricaron sus propios

⁷adj. Dicho de América o de lo relacionado con ella: Anterior a la conquista y colonización españolas. (Diccionario de la Real Academia Española)

instrumentos de percusión tales como sonajeros, maracas, tambores, atabales y cajas.⁸

La llegada de los conquistadores españoles que introdujeron esclavos africanos a Colombia, cambió el panorama cultural y musical de maneras muy particulares. Nuevos instrumentos, ritmos e incluso nuevos idiomas influyeron en una gran medida en los grupos de indígenas pre-existentes dando lugar a lo que hoy conocemos como el repertorio andino colombiano.

Gracias a este intercambio cultural, diferentes agrupaciones musicales se formaron. Cabe resaltar que este tipo de agrupaciones eran netamente instrumentales y se convirtieron en las agrupaciones que interpretarían la mayoría de los ritmos regionales.

En primer lugar nace “la chirimía” propia de la región andina sur, (del departamento del Cauca) y su formato incluye tambor, redoblante, maracas (“gapachos”), güiros, y flautas transversas de caña (como se puede observar en la imagen.) La chirimía como formato musical andino es resultado de la



⁸ Tambor pequeño o tamboril que suele tocarse en fiestas públicas. (Diccionario de la Real Academia Española)

cultura indígena, y conserva actualmente el formato tradicional andino de los instrumentos ⁹aerófonos, ¹⁰membranófonos e ¹¹idiófonos africanos/caribeños.

Imagen No.1: *Ejemplo del conjunto "Chirimía"* / Fuente:

http://tallerpedrasblancas.blogspot.com.co/2010_11_01_archive.html

Otra agrupación musical que nace de la región del altiplano cundiboyacense y el río Magdalena, es "la murga" una agrupación compuesta específicamente por instrumentos cordófonos.¹² En sus inicios se conocían como dúos compuestos por un tiple y requinto, y otros instrumentos se fueron añadiendo al ensamble; instrumentos como la guitarra y la bandola completaron el formato primitivo conformando tríos. Para luego añadirse al formato instrumentos de viento y de percusión



⁹ En estos instrumentos el sonido se produce por la vibración de una columna de aire generalmente dentro de un tubo. (Catálogo de la *Colección de instrumentos musicales* del Banco de la República)

¹⁰ En los membranófonos el elemento que produce el sonido es una membrana en tensión. (Catálogo de la *Colección de instrumentos musicales* del Banco de la República)

¹¹ idiófonos son aquellos instrumentos musicales en los cuales el mismo cuerpo del instrumento es la fuente primaria del sonido. (Catálogo de la *Colección de instrumentos musicales* del Banco de la República)

¹² En estos instrumentos el sonido es producido por la vibración de cuerda en tensión. (Catálogo de la *Colección de instrumentos musicales* del Banco de la República)

conformando grandes orquestas. La murga es resultado de mucho del intercambio cultural que Colombia experimentó con la colonia europea.

Imagen No. 2: *Instrumentos utilizados en "La murga"* / Fuente: <http://tierradevientos.blogspot.com.co/2011/06/musica-andina-en-colombia.html>

Desde la época colonial hasta el siglo XIX estas agrupaciones acompañaron largas procesiones religiosas y gracias a la influencia de los esclavos africanos se incluyeron el formato de la chirimía instrumentos como los "pífanos"¹³ y "los tamboriles." La inclusión de instrumentos como los "pífanos" permitió la creación de agrupaciones de instrumentos de viento exclusivamente; y se conocieron como los conjuntos de "capadores"¹⁴ llamados también "chiflos" y las "dulzainas" llamadas también armónicas.

La influencia de los "tamboriles" en estas músicas hizo que en todos los formatos de música andina colombiana se incluyeran los instrumentos de percusión. Instrumentos como el "alfandoque"¹⁵, los "chuchos"¹⁶ o "maracas" la "carraca"¹⁷, "la carrasca"¹⁸ o el "güiro" además de distintos tipos de tamboras y tambores como el "chimborrio" y panderetas.

¹³ El pífano, más propiamente, es un subgrupo instrumental dentro de la familia de las flautas. (El pífano: un antecedente musical del flautín. Alfonso Rubio Marco)

¹⁴ Instrumento de viento usado por los indígenas del Nuevo Reino de Granada, muy similar al que atribuye la fábula al dios pan. (Canciones y recuerdos. Jorge Añez)

¹⁵ Es un instrumento típico del Valle de Tenza y otras regiones de Boyacá; consiste en un trozo de guadua, al cual se le introducen pepitas de chisgua y se hacen sonar sacudiendo rítmicamente. (Biblioteca virtual, biblioteca Luis Ángel Arango)

¹⁶ Es otro instrumento autófono encontrado en el Altiplano desde los antiguos Chibchas, quienes los utilizaban en sentido mágico religioso. Los campesinos los elaboran con calabazas secas, a las cuales les introducen pepitas que se hacen sonar sacudiendo rítmicamente, estas pepitas son generalmente mararayes, pipos o tocuas. (Biblioteca virtual, biblioteca Luis Ángel Arango)

¹⁷ Consta de una mandíbula de asno, caballo o vaca que tenga la dentadura floja; agitándola o también frotándola con un palito, produce un ruido que sirve para el

Todas estas agrupaciones de instrumentos permitieron la creación de diferentes ritmos que se caracterizan por su riqueza y diversidad al ejecutarse de diferentes formas y maneras; volviéndose así, los ritmos más difundidos en la región andina colombiana; el bambuco, el torbellino, la guabina y el pasillo.

El bambuco, es entonces el género más representativo del folclore colombiano, no solo por su contenido musical sino también porque la danza como representación artística y herencia del país es una extensión de él. Interpretado por instrumentos de cuerdas como la guitarra y el tiple; que siempre van acompañados por un instrumento que lleva la melodía, como la bandola, el requinto y en ocasiones la flauta e incluso la voz.

Algunos de sus ritmos derivados son: El bambuco fiestero, el sureño, el caucano, y el patiano. Cada corriente pertenece a un contexto histórico, social y geográfico que más adelante se podrá tratar en profundidad. Tal conocimiento de estos formatos y su instrumentación permitió que el estudio académico incluyera el estudio de estos formatos y su organología. Pues la búsqueda de algunos músicos por difundir tales géneros permitió que ciertos tipos de prácticas musicales externas influenciaron la tradición y se extendieran geográficamente a lo largo de todo el país.

acompañamiento con otros instrumentos. (Biblioteca virtual, biblioteca Luis Ángel Arango)

¹⁸ Es un autófono que se construye con madera de chonta, macana, cañabrava u otras maderas fuertes; aparece cortada en forma de serrucho, cuyos dientes al frotarlos con otra vara más delgada producen un sonido fuerte para el acompañamiento musical. (Biblioteca virtual, biblioteca Luis Ángel Arango)

2.2.3. LA NUEVA MÚSICA ANDINA COLOMBIANA.

Con el objetivo de revitalizar la práctica y el consumo de los géneros andinos, en algunos medios académicos formales se plantea la inclusión de los repertorios y la enseñanza de los instrumentos.

Como lo afirma la investigadora y músico Martha Enna Rodríguez Melo "La búsqueda de algunos autores para llevar los géneros a experimentos que modifiquen el lenguaje tradicional, ha entrado en conflicto con el gusto por la tradición inventada y para no mezclar las tendencias se ha denominado a parte del repertorio más novedoso, como "nueva música andina". En éstas y otras prácticas se inscriben más exotismos. (Rodríguez, 2012)

No solo es ella quien se atreve a hablar de la "nueva música andina" colombiana, son además otros autores quienes en sus textos de investigación han teorizado alrededor de la "nueva música andina" colombiana y sus problemáticas adyacentes en relación con lo histórico, cultural, social, político y económico. Entre estos autores están: Hernández Salgar, (2004, 2007); A. M. Ochoa, (1996, 2003, 2009); Pinzón, (2009); Rojas, (2000); Santamaría, (2006); Wade, (2000)

La música andina colombiana presenta rupturas en su historia, marcadas por cambios espacio temporales que se dieron en el género bambuco y produjeron diferentes modos de ejecución y reproducción. En este sentido se debe recordar -como lo hizo Carlos Miñana-, el hecho de que, los intérpretes de bambucos, fueran músicos ambulantes, que se desplazaron desde el "gran Cauca", (suroccidente de Colombia), hacia el sur del país, esto es, Ecuador y Perú; y hacia el norte, a los departamentos de Antioquia, Tolima, Cundinamarca, Boyacá y Santander, a través de las riveras de los ríos Cauca y Magdalena. (Miñana, 1997)

Estos desplazamientos estuvieron ligados a los primeros procesos de comercialización. Lo que produjo que la forma del bambuco cambiara, reflejándose en variaciones hoy consideradas autónomas (como lo vimos en el apartado anterior) tales como: la rajaleña, el sanjuanero y el bambuco fiestero. Como lo señala Rivera (1998) “las características sociales de la música popular, tanto los instrumentos como los timbres de la música están cargados de significados sociales que los ubican socio espacialmente”.

Esta transformabilidad del bambuco, fue aún más marcada por la difusión de la Radio y el fonógrafo entre las décadas de los 20 y los 30 y posteriormente por la televisión en los años 50. Momentos en los que las músicas –a diferencia de los músicos- se movilizan a lo largo del país, abarcando gran parte de la geografía nacional. El traslado de las personas a otras ciudades del país diferentes a su tierra natal por causa de las guerras civiles, del acelerado aumento de la población y del surgimiento de una sociedad que estaba comprometiéndose con la modernización produjo que una nueva necesidad de consumo musical se gestara, al ritmo en que aceleraba la urbanización.

La notación musical: Diferencias rítmicas en el bambuco

Los medios de difusión son importantes en los procesos de reconfiguración de la imagen del bambuco, a la vez que influyen en sus características sonoras y de comercialización.

Por estas razones, no es extraño que la discusión alrededor del bambuco y de su escritura (su escritura $3/4$ vs $6/8$) esté atravesada por fenómenos de tipo social, de imaginarios colectivos y de configuraciones determinadas por relaciones de poder y de dominación (Salgar, 2007)

Es así que el bambuco se enmarca dentro de la teoría post colonialista en crítica al proceso de aculturación a la colonización; pues el bambuco también busca desarraigarse de las estructuras establecidas, incluso desde el

pensamiento clásico; en donde la influencia europea en el bambuco lo estandarizaba desde una escritura formal, relacionada con las percepciones de la armonía clásica. Como bien lo señala Victoriano Valencia, “la armonía – el acompañamiento-, no hace sincopa” (Mejía, 2009), por tanto, el primer tiempo debía ponerse en el primer compás para dar la sensación de simetría del ritmo. Pero esto también tenía un objetivo: el de anular las raíces africanas del bambuco y resaltar las formas del dialecto andino. Como también lo resalta Salgar (2007)

El uso de sincopas y acentuaciones que “amenazaran” la claridad de una organización métrica uniforme era percibido como una particularidad excesivamente local que podía dificultar la comprensión de la música, y reforzaba la idea de que los géneros mestizos podían ser artesanales, pero no artísticos. Esto se puede apreciar en las polémicas que se han generado alrededor de la transcripción del bambuco y que aún hoy suelen conducir a la conclusión de que este género “a más de poderlo leer se debe saber, para poderlo tocar bien (Salgar, 2007)

Esto último sirve para comprender una de las razones que intervinieron en la transformación del bambuco; pues se puede decir que esta transformación fue producto de la influencia europea que acaparaba el país. Así el Bambuco ejecutado en $\frac{3}{4}$ se vuelve parte del colectivo musical de las personas y esto hace que el Bambuco sea introducido en los salones de baile, y en las sociedades aristócratas. Al mismo tiempo que se fortalece en las clases populares; especialmente en los núcleos urbanos de las zonas andinas, en donde los formatos instrumentales comienzan a enriquecerse con el trabajo vocal y comienzan a considerarse como formatos mixtos.

En los primeros priman los textos que cazan con el acento que genera el desplazamiento rítmico y en los segundos prima la expansión de las

músicas hacia la actividad musical en vivo, cargadas de una alta expresión e interpretación en su ejecución vocal o instrumental.

De esta forma se logran identificar dos fuerzas principales opuestas e inspiradas en el mismo pasado histórico; por un lado, están los grupos que han sido eco de las fuerzas “modernizadoras” que transmiten su conocimiento por medio de las transcripciones y la escritura; y por el otro, están las músicas producidas por los grupos étnicos y sociales que transmiten su conocimiento a través de la tradición oral. El primero, caracterizado por los músicos formados en academias y escuelas formales de música; y el segundo, caracterizado por los grupos y comunidades indígenas y campesinas. El primero se encuentra claramente representado en la institución conocida como el conservatorio y la academia. Mientras que el segundo no presenta una estructura formal constituida más que la tradición y la reproducción oral. Esta diferenciación obedece a la división que se da entre sociedades urbanas y sociedades rurales desde el siglo XIX, la cual en Colombia se refuerza aproximadamente entre los años 20 y 30 como resultado de los primeros procesos de industrialización de las ciudades. Al mismo tiempo que comienzan a desarrollarse bambucos urbanos bajo el formato instrumental, se desarrollan los bambucos rurales, en donde el bambuco canción representa en gran manera a la clase popular. Cabe aclarar que este proceso de diferenciación del bambuco, también se da por la diferenciación de su escritura. Una manera de resolver los problemas antes mencionados.

Como se verá en seguida, el paso de las músicas nacionales al sistema de partitura, la grabación de discos y la promoción y divulgación de la radio fueron los tres factores de modernización que establecerían el camino a la “nueva música andina colombiana”

Medios de difusión

En el proceso de popularización de los repertorios, tanto la radio como la grabación fueron fundamentales, pues gran parte del impacto y del consumo de la música andina colombiana, se debió al trabajo de estos medios de difusión. Por una parte, la radio se centralizó en difundir esta música tanto la de los compositores colombianos, como la de sus interpretaciones; y por otra, las grabaciones de discos tomaban auge con las casas disqueras establecidas en Estados Unidos y México que cada vez estaban más interesados en las músicas colombianas. Esto último, comenzó a ser el primer eslabón que enriquecería a los músicos colombianos a introducir elementos de la música externa en la música tradicional.

Así, los músicos plantearon una música tradicional que incluyera un formato menos formal y canónico; y a la par de que el pueblo estuviera modernizándose, la música andina colombiana comenzó a ceñirse a los modelos de consumo, en donde la difusión musical se hizo al modelo social de responder a los gustos del público. Esto influyó en que las diversidades musicales, construyeran una nueva forma de hacer la música andina colombiana.

Los esfuerzos intensos de modernización del país se vincularon con la búsqueda a través del folclore de lo exótico y lo nuevo que se funde en las raíces de lo popular y que durante el siglo XX en medio de los ideales de progreso y exaltamiento de las músicas rurales, fue el objetivo de la “nueva música andina colombiana”; resaltar la diversidad que exportaría y representaría a la nación desde lo heterogéneo y lo diferente.

Este proceso, estuvo cargado de nuevas sonoridades consideradas como “exóticas”, y se consideró que estas amenazaban la tradición y la ponían en peligro. Estas nuevas sonoridades, con el paso del tiempo contaron con todos los recursos para imponerse, mientras que las músicas tradicionales se enfrentaban a las pérdidas de espacios sociales y se ceñían

a los patrones de consumo antes mencionados. La transición de tradición a cambio estuvo cargada de contiendas que hasta hoy son vigentes.

Las influencias más grandes, provinieron de Norteamérica y afectaron en gran medida el que hacer musical desde la zona norte del país, con prácticas que se quedarían en el colectivo musical de los músicos y bailarines; con los formatos americanos de fusiones como la versión comercial del género jazz con “el swing” en los años 30 y las “big bands” que luego fueron altamente desplazadas por el surgimiento del “rock” en los años setenta. La gran influencia de estas músicas es la introducción en la organización cultural del mercado de la música y de la industria del entretenimiento. “De la misma manera cincuenta años después, músicas provenientes del occidente del país, desarrolladas en códigos de World Music nos retrotraen a un presente continuado, antes inexistente, hoy exótico.” (Rodríguez, 2012).

La influencia de estas músicas conforman lo que sería el “multiculturalismo” de los años 90, asociado a la fase más expansiva del capitalismo; en donde la nueva identidad musical no solo ha sido constituida por la globalización sino también por aquella necesidad de los compositores y músicos que con nuevas sonoridades quisieron construir su patria imaginada tan anhelada. En estas transformaciones, el multiculturalismo se ha nutrido de la hibridación, y en los últimos años se han reconocido en las fusiones de la “nueva música andina colombiana” los sonidos ancestrales de las músicas afro estadounidenses, afrocaribeñas y brasileñas. Casos particulares de estas transformaciones son las composiciones de León Cardona, Eugenio Arellano, Gustavo Adolfo Rengifo, Arnulfo Briceño, Lucho Vergara, German Darío Pérez, John Jairo Torres de la Pava y Antonio Arnedo, que se caracterizaron por armonizar sus obras de manera más

“moderna” y algunos de ellos acudieron a los textos menos líricos y más relacionados con las preocupaciones de la población.

Es así como las “nuevas sonoridades” fueron entonces el resultado de experimentar con las características de otros géneros musicales como el pop, el jazz y la bossa nova, que gracias a los medios de comunicación han penetrado en todos los grupos sociales y los han influenciado desde sus músicas en cuanto a: formas de creación, lenguaje armónico y melódico más elaborado, los formatos de instrumentación, la producción musical, artística, cultural y administrativa; y por supuesto, las formas de grabación y difusión comercial.

Las obras y la música tradicional continua en la memoria, se divulgan en las versiones de dueto que repiten los modelos más acogidos y tradicionalistas, mientras que los solistas se caracterizan más por mantenerse al margen de seguir construyendo la “nueva música colombiana”. Sin embargo los dos mantienen una vigencia en el tiempo y en la memoria del público y del país entero.

2.2.4. ESTADO DE LA CANCIÓN POPULAR EN COLOMBIA.

El desarrollo de la canción popular en Colombia entre los finales del siglo XIX y los inicios del siglo XX, estuvo marcado por la formación de los famosos duetos vocales que a razón de varios autores han llamado esta época la época dorada de la canción colombiana. Como lo afirma Torres de la Pava (2009) “El comienzo de ese convulsionado siglo XX fue testigo de una de las épocas gloriosas de nuestros aires tradicionales.” Factor que hace que en la década de los 40, haya un marcado espíritu nacionalista en nuestro país -mencionado en apartados anteriores- gracias a la clase social dominante. La música andina colombiana se vuelve el eje de las reuniones

sociales y se estandariza como el género más importante del país. Empieza a depender de los factores sociales que ocurren alrededor de ella; factores tales como la influencia capitalista que llegaba al país, el auge que experimentaba la actividad agrícola y cafetera, el tinte modernista que llegaba a exclusivos sectores de las ciudades principales y por supuesto el conflicto armado que se libraba en el país; le dieron un nuevo aire a la música andina, pues al ensamble además de añadirse melodías con voz y líricas cargadas de gran sentimiento; el acompañamiento comenzaba a ejecutarse con una riqueza armónica muy elaborada, y los primeros tintes de la “nueva música andina colombiana” comenzaban a vislumbrarse.

La plataforma de difusión de estos nuevos formatos de música andina colombiana se debió al gran trabajo que hizo la radio, abriéndole un espacio a “los duetos” para que fueran el pilar de lo que sería el auge de la música andina colombiana. Dos voces en una armonía sencilla de intervalos de terceras; un tiple, una guitarra y en ocasiones un requinto; fueron el centro de atención del momento. Las casas discográficas se pusieron de moda en esta época y la difusión de la música andina colombiana es tal que aumenta el número de artistas y compositores que interpretan esta música. Entre los más destacados se encuentran los duetos que veremos a continuación.

Los duetos de finales del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX

Los trabajos de Herrera A. B. (2003), y Cuéncar (1979) señalan al dueto de Pedro León Velásquez y Plutarco Roa como el primer dueto formado a finales del siglo XIX en la ciudad de Medellín; a la par que otro tipo de duetos se formaban, entre ellos: Juan Yepes y Emiliano Pasos (1885 – 1890), German Benítez y Clímaco Vergara (1880 – 1894) y el de Roberto Mesa y Enrique Restrepo Naranjo (1886 – 1888). Pronto los duetos más

destacados serían reconocidos exteriormente por su habilidad musical y vocal. Entre ellos están:

Pelón y Marín: Conformado en el año 1903 por Pelón Santamarta y Adolfo Marín, se destacan por ser uno de los duetos más reconocidos exteriormente; estos tienen la fortuna de grabar la primera canción colombiana en formato discográfico titulada: “El enterrador” y logran influenciar la música mexicana en gran manera creando el género conocido como el bambuco yucateco.

Calle y Ochoa: Conformado en el año 1905 por Leonel Calle y Eusebio Ochoa, que se destacaron no solo por ser cantantes, sino también grandes compositores y guitarristas que pertenecieron al grupo “La lira antioqueña” con la cual viajaron a Nueva York y también lograron grabar varias de sus canciones.

Wills y escobar: Conformado por Alejandro Wills y Alberto Escobar, quienes aun siendo bogotanos elevaron la interpretación vocal de los duetos, considerándose como los primeros profesionales en el estilo. Según Añez, (1951) “conformaron el dueto más popular que haya habido en Colombia. ”

Briceño y Añez: Conformado por Jorge Añez y el cantante Panameño Alcides Briceño, marcan un precedente en la historia de la canción colombiana por el hecho de incluir en un dueto, una voz extranjera que marcaría el inicio de las interpretaciones internacionales latinoamericanas e incluso de darían sus grabaciones con “la orquesta internacional” y con la “estudiantina Añez”.

Obdulio y Julián: Conformado por Obdulio Sánchez y Julián Restrepo quienes interpretaron casi todo el repertorio de la canción popular y crearon una forma particular de cantar que tiene todo el “estilo antioqueño” según

Duque, (1971), tanto así que tal forma de cantar heredaría nuevos duetos que se caracterizaron por cantar “contemporáneamente. ”

En relación con los duetos que los antecedieron y aún con aquellos que fueron sus contemporáneos, cabe señalar su manera característica de cantar, con una segunda voz armónicamente más elaborada, que les permitió lograr una sonoridad propia. (Rodríguez, 2011)

Ríos y Macías: Conformado por Octavio Ríos y José Macías; se destacan entre sus más grandes hazañas, el aporte al desarrollo de la canción colombiana desde la labor que como compositor, José Macías desarrolló, pues casi el centenar de obras compuestas, también fueron grabadas por casi todos los duetos.

Garzón y Collazos: Conformado por Darío Garzón y Eduardo Collazos, que para la época en que este grupo empezó a ser reconocido por sus interpretaciones la música colombiana había perdido su esplendor; es este dueto que a mención de (Duque, 1971) supuso la recuperación del espacio perdido por la canción colombiana. Este dueto, abrió el espacio para el surgimiento de nuevos intérpretes de la línea de Garzón y Collazos. Entre ellos los duetos de: Silva y Villalba y los hermanos Martínez; quienes conservaron una interpretación vocal muy similar a la de Garzón y Collazos.

Los duetos de la segunda mitad del siglo XX

Emeterio y Felipe “Los Tolimenses”: Integrado por Lizardo Díaz Muñoz y Jorge Ramírez, se hicieron muy conocidos en programas de radio y televisión por alternar sus canciones de tipo “trovesco” con temáticas humorísticas. Tuvieron una gran aceptación en el público por su autenticidad en la interpretación de la música andina colombiana, lo que les permitió robarse el “show” en los escenarios del espectáculo en Colombia.

En 1953 fueron invitados por el General Gustavo Rojas Pinilla a la casa presidencial, por el impacto que producía verlos en televisión. Después de 4 años de trabajo musical y de giras por Latinoamérica y Europa; el dueto se terminó.

Los hermanos Martínez: Fueron un dueto santandereano conformado por los hermanos Jaime y Mario Martínez Jiménez, que a pesar de que sus profesiones iniciales eran las ramas de la medicina y la salud, su ejercicio musical alternado al estudio de sus carreras universitarias fue muy distinguido y reconocido.

En varias ocasiones recibieron distinciones honoríficas como: “La Orden del Bunde” Espinal, (Tolima), “La Orden de la Guabina; Vélez, (Santander) y “La Orden del Mérito Folclórico Comunero”, como el mejor dueto musical de Colombia; entre otros. Su labor artística como dueto, sigue resonando hasta el día de hoy; tanto que la ciudad de Florida Blanca, en Santander rinde homenaje cada año a este dueto con la realización del “Festival Nacional de Duetos Hermanos Martínez”

Posada y Calle: Integrado por Jaime Posada y Fernando Calle, fueron el primer dueto que no solo se dedicó a cantar repertorio popular colombiano, sino que además se dedicó a interpretar boleros, género con el que lograron gran acogida.

Dueto Tiscayá: Integrado por los hermanos Efraín y Jairo Gonzales, “De voces redondas y exquisito estilo, además de un acompañamiento ideal. ” (Duque, 1971) Trabajaron a la par con extranjeros que enriquecieron su interpretación y ayudaron en su difusión.

Las hermanitas Pérez: Son uno de los primeros duetos femeninos que empiezan a incursionar desde los años 90. Conformado por Aída y Yolima

Pérez Vega y representado por la emisora Nuevo Mundo de Bogotá. Después de un gran reconocimiento el dueto se desintegra porque Yolima sigue su carrera artística como solista sin tener el mismo éxito que obtuvo con el dueto.

Las Mellys: Este dueto femenino fue un dueto que marcó un precedente proponiendo una nueva forma de cantar la música andina colombiana, pues el tratamiento armónico y melódico de las voces se desacomodaba del uso predominante de las terceras y las sextas. A pesar de su increíble propuesta, el dueto no es reconocido comercialmente gracias a que no sonaban como los duetos tradicionales, hecho que hace que ellas se separen y hagan sus carreras como solistas hasta el día de hoy.

Después de Las Mellys se les da permiso a los duetos para tratar de salir de ese encasillamiento, empiezan a verse unas propuestas armónicas mucho más exquisitas, al igual que en el sentido melódico, es decir, contra melodías, preguntas y respuestas, porque ya la armonía misma lo exige. Nuestros duetos y compositores actuales después de León Cardona empiezan a preocuparse por la situación armónica de las composiciones. (Santafé, 2007)

Los cantantes extranjeros

En las primeras décadas del siglo XX el uso del fonógrafo, estimuló en gran medida el conocimiento y la necesidad de recopilar y grabar la música extranjera, pues un gusto especial ya se estaba gestando por ella. Es entonces que las casas disqueras explotan las tradiciones musicales y aumentan su comercialización en gran manera. Se destacan de esta producción de nuevas interpretaciones musicales, cantantes extranjeros que interpretaban las canciones colombianas con otros aires e influencias propias de su lugar de origen; entre los más destacados están: Carlos Gardel, Juan Pulido, Antonio Utrera, José Moriche, Carlos Mejía, Blanca Asencio, Margarita Cueto.

Últimas décadas del Siglo XX

Las últimas décadas del siglo XX se caracterizaron porque la mayoría de los intérpretes mantuvieron la tradición de los antiguos duetos mientras que a la par se consolidaba el movimiento de la “nueva música andina colombiana”. Por la década de los 70, una marcada influencia extranjera afecta la producción y la creación de la música colombiana. La llegada de géneros como el “rock and roll” revoluciona el mundo y acapara todos los medios de comunicación con alta difusión. Sin embargo, una nueva generación de músicos se levantaba reclamando las músicas tradicionales colombianas, entre ellas la música andina; y por la década de los 80, festivales, encuentros y concursos se dedican a la promoción de la música andina colombiana, como el “Mono Nuñez”, el “Hato Viejo Cotrafa”, “El festival del Pasillo” de Aguadas, “Antioquia le canta a Colombia”, el concurso de duetos Luis Carlos Gonzáles y el “Príncipes de la canción” entre otros, se consolidan como un espacio que busca recuperar la tradición y hacerla viva.

Estos espacios favorecieron la difusión de nuevos intérpretes y de nuevos repertorios durante las últimas décadas, en donde duetos femeninos, masculinos y mixtos se destacaron de igual manera; entre ellos: Hugo y Gilberto, los hermanos Gerardo y Eugenio Arellano, los Hermanos Calero, Zabala y Barrera, el grupo Nueva Gente de Medellín, el dueto Sombra y Luz de Armenia, Carmen y Milva de Santander, Diana y Fabián de Boyacá, el dueto Primavera de Boyacá, Rojas y Mosquera del Tolima, Dueto Semillas de Medellín y Las Zurronas de Santander; entre otros.

Se podría decir que en cuanto a la forma de cantar de estos intérpretes especialmente jóvenes se exploraron nuevas sonoridades en cuanto a las tímbricas de las voces, el diseño de armonías más complejas, y la propuesta de nuevos formatos instrumentales que permitieron que una

renovación en la interpretación y el repertorio se diera por las voces solistas que se apropiarían del género.

Solistas vocales

Se conocía que los duetos, en su gran mayoría eran conformados por músicos aficionados, mientras que los solistas de la canción andina colombiana serían el fruto de la formación musical académica que se gestaba en el país. La interpretación de estos solistas se basaba en la técnica vocal europea y la influencia del canto lírico que marcó en gran manera la forma en que se cantarían estas músicas.

Se destacan entonces muy pocos solistas, ya que el acceso a la educación profesional y la formación de voces educadas era un privilegio de pocos y su comercialización por ende, también. Entre los intérpretes solistas más destacados se encuentran:

Carlos Julio Ramírez: De Tocaima, Cundinamarca; nació en el año 1916, Reconocido por ser el primer Barítono de Colombia se consagra como cantante al conocer al político Laureano Gómez, quien lo inscribe a clases de canto con el Maestro Emilio Murillo con el objetivo de prepararlo para el conservatorio Nacional; intención que es frustrada ya que por concepciones académicas, se consideraba que Carlos Julio ya estaba muy permeado de Bambuco. Sin embargo, las puertas internacionales se le abren en escenarios como: El Teatro Colón de Buenos Aires, Argentina, el escenario de Viña del Mar en Chile, el Casino de la Urca en Río de Janeiro, y posteriormente llega a New York, al mismísimo Metropolitan Opera House. Posteriormente la productora cinematográfica estadounidense Metro Golden Mayer descubre los dotes de actor del cantante y decide contratarlo para varias de sus producciones, en total siete.

Sus primeras grabaciones de música colombiana las realiza hacia el año de 1952 con temas como “Bésame morenita”, “El camino del café”, “La carta”, “Compadre, no me hable de ella”, “Sombras”, “Arrunchaditos”, “El Trapiche”, y otras, además de muchos temas del repertorio internacional.

Incluso, la versión oficial del himno de Colombia, tiene su voz.

Carmiña Gallo: Nacida en Bogotá en el año 1939, Carmiña se destacó por ser la gran soprano colombiana que interpretaba de manera singular óperas, zarzuelas y música colombiana. Fue formada en el Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia, donde también aprendió piano, clarinete, canto y dirección coral, obteniendo los títulos de cantante concertista y de directora coral. Además, también realizó un posgrado en canto y en Preparación al Arte Lírico en el Conservatorio de Santa Cecilia de Roma.

Siendo la primera soprano del país, Carmiña protagoniza más de quince óperas, entre las cuales se destaca su participación en: La Traviatta, La Boheme y Las bodas de Fígaro. Posteriormente se dedicó a hacer giras; interpretando Bambucos, Pasillos, Música Llanera y en general, grandes clásicos del folclor colombiano, de los cuales sacó su propia serie de Discos titulado: Carmiña canta a Colombia, Carmiña en concierto y Carmiña canta a Latinoamérica.

En 1992 fundó con su esposo Alberto Upegui, la compañía de espectáculos musicales “Clásicas del amor” y en 1997, también con su esposo, fundó la Corporación Artística y Cultural Carmiña Gallo, institución sin ánimo de lucro que trabaja para el desarrollo artístico y cultural de las comunidades colombianas. Las dos organizaciones existen hasta el día de hoy en honor al trabajo artístico de Carmiña Gallo.

Gerardo Arellano: Nacido en Buga en el año 1946, desde niño se caracterizó por sus dotes de músico; reconocido por ser el tenor de gran potencia vocal y

formado en la Universidad Nacional de Colombia, Gerardo se caracteriza por tener varias participaciones en grupos musicales como: La Coral Ballestrinque, El Quinteto Dalmar, El Trío Joyel, El Duetto con Tarcisio de los Reyes con los que grabo varios discos, Gerardo también fue uno de los primeros solistas en aparecer en la televisión nacional junto a la orquesta sinfónica de Bogotá en el teatro Colón, y en el escenario al aire libre de la media torta de Bogotá.

Grabó varios discos, con el Trío Joyel, Popayán, Ciudad de Paredes blancas, Banco Ganadero, Quinteto Dalmar, en los cuales grabó varias canciones de su hermano el Compositor, Eugenio Arellano, como “Esta es mi tierra”, “Guitarra amante”, “Armonía Natural”, “Cali es una Mujer”, y por último, el bambuco “Hay que sacar al diablo” que ha gozado de mucho éxito por su temática relacionada a la actual situación que vive Colombia. Grabó otro disco de bambucos en dueto con Eugenio, en homenaje al compositor Luis Carlos González y posteriormente viaja a Italia a recibir clases de canto y técnica vocal en el Instituto Giuseppe Verdi en La Scala de Milán. De regreso, ingresó a la nómina de la Opera de Colombia en Bogotá y durante siete años desempeñó papeles destacados como solista, en Madame Butterfly.

Otros solistas

Durante todo el siglo XX la música andina colombiana experimentó grandes transformaciones, pues la influencia del continente americano, europeo y latinoamericano impregnó estas músicas de diferentes maneras. Es así como las músicas andinas colombianas se han visto obligadas a configurar un nuevo sistema de saberes en una nueva generación. La generación de los músicos contemporáneos. Músicos que se deben a los nuevos públicos y a la aparición de nuevas costumbres en el mundo; que

obligan a asumir la profesionalización de su quehacer musical, incorporándose a un mundo con nuevas tecnologías que añaden a sus sonoridades nuevas expresiones y escenarios.

Según (Canclini, 1999), “Las nuevas nociones de ciudadanía, identidad y pertenencia no se construyen solo desde el espacio nacional sino desde la interacción de lo local, lo nacional y lo transnacional”. Reflexionar alrededor de esto es importante para analizar cómo se está construyendo la “nueva música andina colombiana”. Pues hasta este punto se puede decir que la música andina colombiana se define por épocas; en donde exponentes del estilo dueto como: “Obdulio y Julián”, “Garzón y Collazos” y “Los hermanos Martínez” son vistos hoy en día como muy “viejos” y extraños a cualquier otra forma de interpretación de la música andina colombiana. Por eso hoy resuenan algunas de las agrupaciones o estudiantinas como: “La lira antioqueña” o “La lira colombiana” antecesoras de agrupaciones como: “La estudiantina el nogal”, “Trio nueva Colombia”, “Grupo cuatro palos”, “Grupo café Es3”, “Guafa trío”, “Grupo Camerata” y el “Conjunto ébano” que hoy son conocidas como el estándar de lo que es la música andina colombiana ante el mundo, y se han convertido en las agrupaciones que abrirían el camino a la elaboración de ensambles que enriquecerían la música andina colombiana y abrirían la brecha de la música vocal andina colombiana; con duetos de una gran elaboración armónica vocal como: “Nueva gente”, “Sombra y luz”, “Carmen y Milva”, “Diana y Fabián”, “Primaveral” y los grupos de amplio ensamble en escena como: “Nueva cultura”, “Puerto candelaria” y “Septófono” que por su puesta en escena darían un gran énfasis al intérprete solista vocal; se destacan entonces exponentes como: “Juan Consuegra”, “María Isabel Saavedra”, “Carolina Muñoz”, “Niyireth Alarcón” y “Silvia Bibiana Ortega Ruíz” entre otros; y se resalta en gran manera el papel de la mujer que desde su género

logra establecer un nuevo código en la interpretación de la música vocal andina colombiana y las músicas tradicionales. En este contexto es que se ubican estos nuevos solistas creando una nueva forma de cantar las músicas andinas colombianas.

Ruth María Castañeda Brand

Ruth María Castañeda Brand realizó sus estudios en el conservatorio Antonio María Valencia de la Ciudad de Cali donde su amplio desempeño vocal la lleva a ser catalogada como la mejor soprano del Valle del Cauca. Además de sus triunfos como solista vocal, Ruth María Castañeda obtiene el primer lugar como solista vocal en la versión XIX del Festival Mono Núñez en el año 1988 y posteriormente recibe el gran premio Mono Núñez en la modalidad vocal en 2007; también se destaca como ganadora en varias ocasiones de la modalidad de trio vocal-instrumental en los festivales más importantes de música andina en el país. Actualmente es la voz principal de la banda departamental, y se desempeña como compositora, arreglista, directora musical de coros, y docente de música.

María Olga Piñeros

Formada en el conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia, perteneció a agrupaciones corales desde muy joven, entre ellas, el coro de la Maestra Elsa Gutiérrez quien fue su primera profesora de canto. Su formación continua así de la mano del maestro Luis Macías, Álvaro Guerrero y la gran Carmiña Gallo. Posteriormente, María Olga también realiza estudios en etnomusicología y pedagogía vocal; y viaja a los Estados Unidos donde estudia en la famosa escuela de música Juilliard School Music para luego graduarse en el Mannes Collage como músico con énfasis en canto, y luego obtener su título de maestría con especialización en música de cámara, ópera de cámara, recital y concierto.

María Olga se destaca por desarrollar una técnica vocal en el canto popular desde su propia experiencia; proyecto que la lleva a realizar varios conciertos de Música Colombiana y Música Latinoamericana en varios escenarios de Estados Unidos, Europa y Suramérica bajo el nombre de: "Colombia en la voz de Maria Olga", "Un viaje por Colombia a través de su música". Al igual que ha ofrecido conciertos en Colombia, como solista y en grupos de cámara como: "Arcis", "Música Sefardita", "Decibelios" y el grupo vocal: "Secreto a Voces". Actualmente, María Olga Piñeros es la directora del departamento de Canto de la Pontificia Universidad Javeriana en Bogotá, Colombia.

Carolina Muñoz

Estudiante de María Olga Piñeros, Carolina Muñoz ha participado como solista junto a la orquesta de la Universidad Javeriana, la Orquesta Sinfónica Juvenil, e incluso la Schola Cantorum de Basilea. Se estrenó como solista del coro de la Universidad Javeriana interpretando obras de Bach, Pergolesi, y Jaime de León. Su experiencia con el canto lírico se vería acaparada por su incursión en la música andina colombiana, cuando en 2004 es merecedora del Gran Premio Mono Nuñez, en la modalidad vocal, en donde igualmente fue premiada como "mejor intérprete" de la obra de José Macías por su versión del Bambuco: "Menudita". Luego en 2005 fue ganadora del premio a mejor solista y el gran Premio Luis Carlos Gonzalez en el Concurso Nacional del Bambuco Luis Carlos Gonzalez junto a su grupo acompañante "Carolina Muñoz y E2", con el cual fue invitada a participar en el festival internacional "Pergine Spettacolo Aperto" llevado a cabo en Italia con la intención de representar la música colombiana. De este viaje se desprende una gran gira por Europa que concluye en la participación del concurso "Antioquia le canta a Colombia" de la cual obtuvieron el primer puesto en 2006.

José Luis Rodríguez

Comunicador social y músico; se destaca por ser la primera voz del grupo Septófono. Agrupación que representa las sonoridades de la “nueva música andina colombiana” con la cual ha recibido grandes premios; entre ellos: Mejor conjunto mixto y Gran Premio Mono Nuñez 2005, Primer lugar en la modalidad vocal del Festival Hatoviejo COTRAFA 2005, Mejor conjunto mixto Festival del Pasillo 2005, mejor conjunto mixto y gran premio Luis Carlos González 2006.

José Luis Rodríguez se destaca por ser un tenor de grandes habilidades, en donde se desenvuelve con facilidad en el canto a capella, muestra de ello son las agrupaciones a las que perteneció; entre ellas: La Coral de Cámara “Za Chia Ty”, la Coral Comfenalco, el Quinteto “Canto Grosso”, el Sexteto Colombo-Venezolano “Xcore” y el Sexteto Mixto “BocaNostra” en donde de esta última agrupación, Jose Luis fue el director y el percusionista. Como director se destacó por su cuarteto a capella “Las comadres de José” a quienes logro llevar al Festival Mono Nuñez 2002 y el Festival Hatoviejo COTRAFA 2004.

Luz Marina Posada

Cantautora, guitarrista y gran intérprete de la música andina colombiana; Luz Marina se destaca por enriquecer armónicamente las melodías andinas y de su autoría impregnando de otras sonoridades estas músicas; conocimiento que heredó siendo a estudiante de maestros como: José Revelo, León Cardona, Alexander Cuesta, Roberto Fernández que le enseñaron todas las tácticas de la armonía moderna. Fue ganadora del primer lugar en la modalidad de conjunto instrumental como guitarrista del cuarteto instrumental “Luma” en el Festival Nacional del Pasillo 1994. Y un año después obtuvo el segundo lugar como solista vocal en el Festival

Metropolitano de la Canción de Medellín 1995. También incursionó en el teatro musical participando en la obra "Alfonsina" 1998, y en 1999 alcanzó el primer lugar en el Concurso nacional de composición Carlos Vieco Ortiz en la modalidad de obra inédita vocal con el bambuco "Acalanto para Sara". Así mismo obtuvo el primer lugar en el Primer Festival de la Canción Inédita Universitaria, en la ciudad de Pasto 2001, con las obras "Tu sortilegio" y "Canción de amor (entre mi patria y yo)". En 2002 fue finalista en la XVI versión del festival de música andina colombiana Hatoviejo – Cotrafa, en la modalidad de solista vocal, y en 2003 fue también finalista en el XII Concurso Nacional del Bambuco "Luis Carlos González", en la misma modalidad.

En 2004 obtuvo el premio Macías-Figueroa a la mejor obra inédita del Festival Nacional del Bambuco, en Pereira, con la obra "A pesar de tanto gris". En 2005, con la danza "El cuento de nunca contar" ocupó el segundo lugar en el concurso de obras inéditas del Festival Mono Nuñez.

Actualmente, Luz Marina es la tipleista de la agrupación femenina "Cuarto creciente", es docente de música de diversas entidades públicas y privadas de Medellín, y en ocasiones, es la guitarrista acompañante de la cantante Niyireth Alarcón.

Claudia Gómez

De formación más empírica, la carrera artística de Claudia Gómez inició a los 14 años, pues tocaba guitarra y a los 18 años ya se encontraba de gira por Medellín, con el "Cuarteto Ellas". Claudia contó con la fortuna de viajar a muchos lugares y es en Londres donde inicia su formación profesional que concluye en la ciudad de San Francisco, Estados Unidos con su título como Licenciada en Música. En Estados Unidos Claudia grabó "Canta Brasil" (1989), enfocado a su exploración dentro de la música brasileña. En su segunda producción discográfica, Salamandra (1992), y continuando con la línea musical brasileña, graba su primera incursión en

música colombiana, con el canto de boga “Oí Lando”. Ya en Tierradentro (1996), su tercera producción discográfica, presenta siete de sus propias composiciones mostrando el resultado de su exploración y fusión de la música colombiana con otras músicas del mundo y lo recrea en su bambuco “Recuerdos de Medellín”. Pero es en el año 2002 que Claudia decide regresar a Colombia, para participar activamente del movimiento musical de nuevas expresiones nacionales, aportando toda su diversa experiencia cultural y enriqueciéndose aún más de las músicas tradicionales locales. Desde Colombia, Claudia viaja con frecuencia a Suramérica, Norteamérica y Europa en representación de su país.

De este recorrido sale su disco Majagua (2004) que recoge un repertorio exuberante y valioso de músicas de todas las regiones colombianas, desde la costa pacífica hasta la atlántica, desde los Llanos Orientales hasta las selvas del Chocó, un repertorio maduro que lo trabajó durante 10 años en los escenarios internacionales y que suena fresco y joven en la interpretación de los músicos colombianos que la acompañan, como Antonio Arnedo, Juan Diego Valencia, Hugo Candelario, Guafa Trío y muchos otros excelentes artistas que participaron en éste, considerado por muchos uno de los mejores trabajos discográficos de Colombia en los últimos años. Así mismo en el año 2006 sale a la luz Tierradentro, un disco con un recorrido por todas las sonoridades folclóricas latinoamericanas. Y el último trabajo discográfico titulado, Tal cual (2010) reúne 12 composiciones propias, grabadas en vivo e interpretadas con su guitarra y su voz únicamente.

Actualmente, Claudia Gómez es una gran cantante en los escenarios del mundo y reanuda sus funciones como profesora de Canto y Guitarra. Recientemente, ha comenzado también su faceta de productora de Conciertos (Concierto en el Jardín), presentando lo mejor de sus estudiantes en un escenario compartido con músicos profesionales, en la ciudad de Medellín.

Diana Hernández

Más conocida como María Mulata, es una cantante, investigadora y compositora de músicas colombianas, que después de una infancia dedicada a interpretar música de sus montañas nativas, su búsqueda musical la lleva a graduarse de la carrera de Música con énfasis en canto lírico de la Universidad Javeriana, y a conformar uno de los duetos mixtos de la música andina colombiana más conocidos; junto a su hermano Fabián. Este dueto fue reconocido como el nombre de: "Diana y Fabián"; pero su inquietud musical iba por otro camino: el viaje hacia la investigación de los aportes de los descendientes africanos a la cultura del país cafetero, tradiciones que habían llegado a través del río a su región y que habían sido una de sus más tempranas influencias. Así que decide internarse en las entrañas mismas del alma negra de Colombia, para aprender de la mano de los grandes maestros y maestras de la tradición. Después de ese recorrido que la convirtió en cantaora, toma su nombre de una de las aves emblemáticas de la costa caribe colombiana y empieza a cantar en los escenarios con el nombre con el que hoy la conocemos: María Mulata.

María Mulata fue galardonada con la Gaviota de Plata en el festival Viña del Mar 2007, y ha grabado cuatro producciones: Itinerario de Tambores (disco de oro en el 2008), Crónicas del Caribe, Los Vestidos de la Cumbia (catalogado entre los diez mejores discos del año 2009 por la revista semana de Colombia) y De cantos y vuelos, disco que acaba de lanzarse. María Mulata ha realizado giras por Europa, Asia, África, Centro América y Estados Unidos.

Además de castellano, María Mulata interpreta sus canciones en creole sanandresano, lengua palenquera, lenguas indígenas y portuñol. Es ella una de las intérpretes más prometedoras y más versátiles de Colombia. Se destacan entre estos artistas más personas que han contribuido a la riqueza musical, histórica y artística de nuestro país; entre ellas están:

Niyireth Alarcón y Silvia Bibiana Ortega Ruiz; como dos mujeres que desde perspectivas diferentes han contribuido a la construcción de la historia vocal en la música andina colombiana y que son los sujetos a investigar en el presente trabajo.

Desde los apartados anteriores, se puede decir que una nueva historia para la música andina colombiana se ha estado escribiendo en los últimos años gracias a los artistas que interpretan estas músicas; y que tal historia merece ser documentada, sistematizada, reconocida y difundida desde sus orígenes. Según John Jairo Torres de la Pava:

Hoy nuestros aires están impregnados de elementos foráneos, algunos enriquecedores, otros no tanto. Las fusiones no van a parar, las influencias seguirán con más fuerza, porque el mundo es cada vez más compacto y más cercano. Pero nuestra música tradicional nació de las influencias que nos trajeron los conquistadores y los esclavos, y esos conquistadores sólo han cambiado de lugar y de nombre. (Pava, 2009)

3. HISTORIAS DE VIDA

3.1. VIDA Y OBRA.

Luz Niyireth Alarcón Rojas

Datos generales

Nacimiento: Tarquí, Huila. Colombia

Ocupación: Cantautora

Información artística

Géneros: folk, música colombiana, música andina colombiana

Instrumentos: Voz

Periodo de actividad: 1993 — presente

(Imagen No.3: *Niyireth Alarcón* / Fuente:

<http://tierradevientos.blogspot.com.co/2011/06/niyireth-alarcon.html>)



Luz Niyireth Alarcón Rojas, nacida en Tarquí, Huila, Colombia; es una cantante de música andina colombiana, que se destaca por ser una de las mayores representantes de la música tradicional colombiana ante el mundo. Según el portal web del periódico colombiano: La noticia cultural; Niyireth Alarcón

Es una de las cantautoras más queridas y reconocidas intérpretes de música andina colombiana, quien ha destellado con luz propia en el escenario musical tanto del país como fuera de él. (...) gracias a su

carisma, talento y don de gentes para cautivar a una audiencia exigente pero que premia la excelencia en la interpretación y su impecable puesta en escena. (Cuartas, 2016)

Influencias del pasado: Infancia y adolescencia (años) Primeros acercamientos musicales.

Su historia empieza cuando sus padres Luz Mila Rojas y Víctor Félix Alarcón se trasladan desde Tarquí, con sus cuatro hijos -de los cuales Niyireth es la mayor-, hasta el municipio de Garzón, en donde Niyireth hereda toda su musicalidad de su Padre con quien canta desde los seis años, -como ella misma lo afirma- “Antes, desde los 6 años había cantado con mi papá quien supo que yo era cantante antes que yo misma.” (Alarcón, 2016).

Es en el municipio de Garzón donde ella se conoce con el maestro cundinamarqués Fabio Buitrago Forero, quien realizó una destacada labor de formación musical a niños en edad escolar. Para motivar la audiencia musical de sus estudiantes, el maestro solía compartirles grabaciones de los ganadores del Festival Mono Núñez, (el evento más importante de la música andina colombiana.) Allí Niyireth tiene el primer contacto con las músicas tradicionales por las cuales muestra un gran interés.

Fue un registro de composiciones del músico antioqueño León Cardona, interpretado por el dueto vocal “Las Mellys” que la conmueve al punto que decide dedicarse al canto desde sus nueve años de edad y aprender este oficio asistiendo a los festivales de música colombiana de la mano del maestro Fabio; quien no solo la inició en el mundo de la técnica vocal, sino que también le enseñó a tocar guitarra, tiple y adentrarse en la gramática musical. En palabras de Niyireth (2016) acerca de este suceso:

Recuerdo un momento especial cuando tenía 12 años y escuché las composiciones del maestro León Cardona, y profundamente sentí que esos ritmos, esas armonías, esas melodías me confirmaban mi inclinación por ella. (A la música andina colombiana), más adelante tomé conciencia de que no son muchas las cantantes dedicadas por completo a las músicas tradicionales colombianas y menos a la

música andina de nuestro país y, por último, el hecho de conocer más de cerca las músicas de los otros países andinos, sus sonoridades, instrumentos, voces, textos, particularidades, hizo que me enamorara más de ella y que una vez más reconfirmara mi deseo de interpretarla.

En ese propósito, Niyireth inicia una carrera en el Huila, durante su adolescencia, que pronto la ha de catapultar al plano nacional y aún internacional. Con tan solo trece años de edad fue invitada a ser la solista de la estudiantina Garzón, una de las estudiantes más importantes del país en su momento.

Posteriormente culmina sus estudios secundarios e inicia una vida de viajes y búsquedas internas que la han conducido a lugares inspiradores, como los encuentros con los músicos y a espacios de formación especializada, que le han aportado herramientas importantes en el arte de cantar.

Construcción de la carrera artística profesional

La formación académica: Niyireth comienza sus estudios formales en la música en el Instituto de cultura de Neiva; posteriormente ingresa al Conservatorio del Tolima en Ibagué, en donde tiene los primeros encuentros con el canto lírico al lado de la maestra Rocío Ríos; para luego incorporarse al Conservatorio de la Universidad Nacional en Bogotá y culminar sus estudios en la Escuela Superior de Arte de la Universidad INCCA de Colombia.

Su formación vocal estuvo en manos de los maestros: Esther de Rojas, Ana Satoria Franco, Rocío Ríos, María Pardo y Alexander Cuesta. Además de recibir clases con maestros particulares de teatro, expresión corporal y danza. La formación de Niyireth ha sido también empírica y como ella misma lo afirma: "de contacto directo e indirecto con grandes músicos, de observación, audición, etc. " (Alarcón N. , La armonía de la música Andina, 2011)

Premios: Consolidándose como una mezzosoprano de dulce voz, en 1993, Niyireth obtuvo el codiciado primer lugar como solista vocal del festival más importante de música andina colombiana, el festival “Mono Nuñez” realizado en Ginebra, Valle.

Pronto este gran reconocimiento sería el primero de los muchos que vendrían, entre ellos:

- primer Puesto en el Concurso Nacional de Interpretación de Música Folclórica “Anselmo Durán Plazas” en Ginebra (Valle), 1993
- primer puesto y gran premio a la excelencia del Festival Nacional del Pasillo Colombiano 1994 en Aguadas, Caldas
- Primer puesto y gran premio "Pipintá de oro" en el "Festival Nacional del Pasillo Hermanos Hernández", Aguadas 1994.
- primer puesto y gran premio Luis Carlos González del Festival Nacional del Bambuco 1996 en Pereira, Risaralda
- primer puesto en el Festival Hatoviejo Cotrafa 1996 en Bello, Antioquia
- Primer puesto y gran premio en el Festival “Antioquia le canta a Colombia” 1997 en Santafé de Antioquia.
- Consolidación de la carrera artística profesional

Producciones discográficas

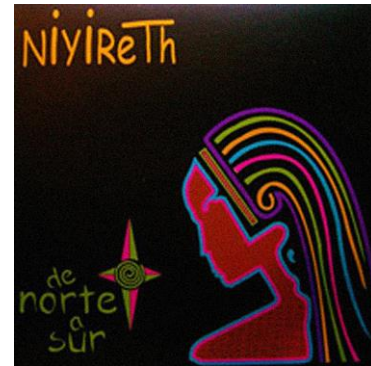
Niyireth logró establecer una forma y un estilo de cantar que para la época de la música andina colombiana, era ideal; pues el virtuosismo del canto se mezcló con la interpretación tradicional y produjeron la consolidación de una propuesta en la cual tradición y modernismo encuentran espacios comunes y conciliadores. Así comienza una larga historia en la producción discográfica que la ha enriquecido y posicionado como artista.

Su primer disco grabado fue en el año 1997, año en que gana el primer puesto y gran premio en el Festival “Antioquia le canta a Colombia”;

su disco se titula “Mujer” y es grabado completamente en vivo en una noche de mayo, en la casa de unos amigos cercanos a ella en la ciudad de Manizales.

Este disco contiene diez canciones, en donde a lo largo de su interpretación se resaltan temáticas tales como: la tierra, la naturaleza, el amor, y por supuesto el papel de la mujer colombiana en medio de esto.

El disco es completamente producido y arreglado por su guitarrista, Alexander Cuesta Moreno. (Imagen No.4: *Álbum Mujer* / Fuente: <http://www.niyireth.com/>)



Su segunda producción discográfica, titulada: “De norte a sur” es el resultado de una Niyireth más internacionalizada, pues por su trabajo; Niyireth estaba siendo reconocida en el continente latinoamericano en gran manera. Este disco publicado en el año 2000 recoge entonces apartes de conciertos grabados en vivo, en las ciudades de: Bogotá, Medellín, Armenia, Leticia y Pereira en Colombia y las ciudades mexicanas de Los Mochis, Culiacán y Mazatlán entre los años 1998 y 2000. (Imagen No.5: *De Norte a Sur* / Fuente: <http://www.niyireth.com/>)



Su tercer trabajo discográfico, titulado “Entre mi patria y yo” es un trabajo coyuntural a todo lo que Niyireth había trabajado hasta el momento; este disco incluye un nuevo formato instrumental; dentro de los que se encuentran instrumentos

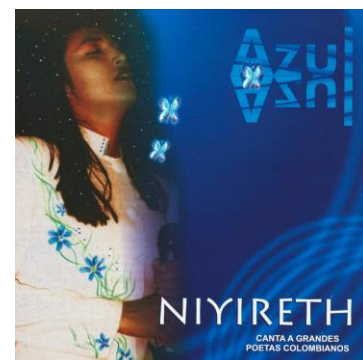


como: la guitarra, el tiple, la percusión andina, el bajo eléctrico, algunos instrumentos andinos y también algunos coros. Cabe resaltar, que es la primera vez que Niyireth, que venía cantando temas del “cancionero latinoamericano” desde 1994, es hasta el año 2003 cuando publica este disco, que incluye estas sonoridades; además Niyireth también por primera vez, incursiona en la composición, escribiendo la letra en colaboración con Juan Montes de la canción: “Dime, patria”, y es la primera vez que una artista invitada por ella colabora en la producción del disco; Luz Marina Posada, otra gran artista del estilo de Niyireth Alarcón, quien graba las guitarras y los coros; y también escribe tres canciones del disco, el cual es grabado, mezclado y masterizado en Quito, Ecuador por Ramiro Acosta. (Imagen No.6: *Entre mi patria y yo* / Fuente: <http://www.niyireth.com/>)

Para Jorge Núñez Sánchez refiriéndose a los músicos colaboradores en este trabajo discográfico: “Ellos representan a la Colombia andina, la que se expresa con ritmos suaves y melodías nostálgicas, hechas para suavizar el paso de los arrieros por los caminos de la montaña verde o de la selva florida” (Sanchez, 2003)

Su cuarta producción discográfica, titulada: “Azul, azul”, del año 2006; tiene una dedicatoria especial dirigida a algunos de los grandes poetas colombianos y latinoamericanos. Para Niyireth; la dedicatoria reza así: “A Violeta Parra, Paco Ibáñez, Víctor Jara, Jorge López, Jorge Veloza y a todos los músicos y poetas que siguen de pie”

“Azul, azul” es un disco cargado de una lírica especial, y de un tratamiento armónico diferente a lo que se acostumbraba escuchar de la música andina colombiana; pues es la primera vez que



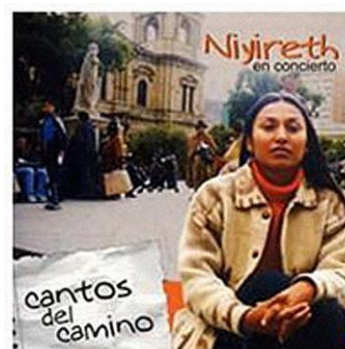
Niyireth incursiona en sonoridades de tipo “jazz y blues” como el “scat”¹⁹, que realiza en el interludio de la canción “Azul, azul”. (Imagen No.7: *Azul, azul* / Fuente: <http://www.niyireth.com/>)

La quinta producción discográfica de Niyireth Alarcón es resultante de una mujer que se consolida como una de las voces representativas de Latinoamérica; es por eso que en el compilado del año 2007 titulado: “Navidad en América” se resaltan géneros como, los bambucos colombianos, sanjuanitos del Ecuador,



huellas de la Argentina, marineras del Perú y cuecas de Chile; entre otros ritmos. La integración de estas sonoridades busca resaltar la unión entre los pueblos a través de la música en torno a una de las tradiciones más populares de todo el mundo: Las fiestas de la navidad. (Imagen No.8: *Navidad en América*/ Fuente: <http://www.niyireth.com/>)

Su sexto trabajo discográfico, sale al público en el año 2008, llamado: “Cantos del camino”, este trabajo es el resultante de dos días de conciertos en el pequeño teatro de Medellín, (ciudad en la que se erradicaría Niyireth) Entre esta compilación de canciones se destaca la canción “Caballito de Ráquira” que años después



ocuparía los primeros puestos en la lista de difusión de canciones en la radio.

¹⁹ En la música jazz, “scat” es un tipo de improvisación vocal, generalmente con palabras y sílabas sin sentido, convirtiendo la voz en un instrumento musical más. (Stoloff, 1996)

Cabe resaltar que es la primera vez que Niyireth fusiona sus ritmos con un instrumento melódico como lo es el violín. Catalina Restrepo es el músico invitado que lo interpreta. (Imagen No.9: *Cantos del camino* / Fuente: <http://www.niyireth.com/>)

Para el año 2009 Niyireth logra ser una voz que por su trabajo y reconocimiento, ya se posicionaba como una artista que representaba a Colombia y su música andina; es por eso que el prestigioso sello discográfico "ARC music" del Reino Unido, se interesa en Niyireth y produce y graba un



compilado de canciones que se añaden al catálogo de las músicas folclóricas y músicas del mundo de este sello discográfico, en el que se encuentran artistas de más de 100 países, y distribuyen sus publicaciones en cerca de 70 países más. El álbum fue titulado "Música Colombiana Andina: Music From Colombia", y fue reseñado para medios como BBC de Londres y The Independent (en UK), Houston Press (en USA) y Caracol Radio (Colombia), estuvo en primer lugar en ventas durante varias semanas en el sitio web de dicho sello en 2009, y cuatro temas de este CD hicieron parte de la recopilación BEST OF ANDEAN MUSIC del mismo sello en 2013.

Niyireth no solo es la primera artista colombiana en ser representada por este sello discográfico sino que además es una de las primeras artistas colombianas que logra llegar a escenarios internacionales como el 10º Festival Femmes du Monde (Mujeres del Mundo), el cual se realiza en París, Francia, y reúne cantantes de todos los continentes, 2011. (Imagen No.10: *Música Colombiana Andina: Music From Colombia* / Fuente: <http://www.niyireth.com/>)

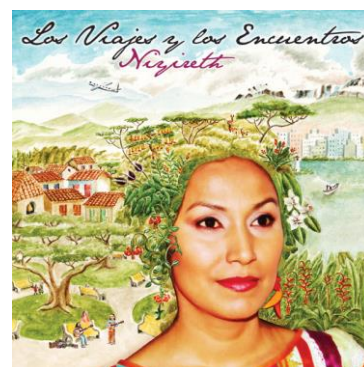
Un año después del éxito de Niyireth con un sello discográfico del exterior, un nuevo disco sale a la luz titulado: "Cantos del camino". Grabado en Quito – Ecuador, con el acompañamiento de Juan Carlos Montes en el tiple y Sandro Toro en la guitarra, Este disco en palabras de Niyireth:



“Recoge en su mayoría canciones en varios ritmos andinos colombianos tanto inéditas como algunas bastante conocidas. Temas de compositores como Jorge Villamil y Guillermo Calderón del Huila y otros como Gustavo Adolfo Renjifo, y contiene también varias canciones del repertorio suramericano, por ejemplo hay un tema de Violeta Parra de Chile y uno de Chabuca Granda del Perú. Es un recorrido musical por el universo Andino. ”

Además, su interpretación de la canción “Caballito de Ráquira”, del compositor Gustavo Adolfo Rengifo, ocupó durante cuatro semanas consecutivas el puesto número 1 del Top 20 de Señal Radio Colombia, 2012. Marcando un precedente de cómo la música andina podía posicionarse en el medio de las músicas populares del momento. (Imagen No.11: *Cantos del camino* / Fuente: <http://www.niyireth.com/>)

El noveno trabajo discográfico de Niyireth, es conocido como: “Los viajes y los encuentros”, como un trabajo recopilado en honor a los viajes realizados en los últimos años, y los encuentros que en muy pocos años agotó Niyireth en los caminos de los festivales de "Música Andina Colombiana", que al ganárselos todos, decide caminar al sur, al norte, al otro lado del océano, para llegar lejos con su



música. De ahí, es que nace su último trabajo discográfico "Cantos del camino", que con tinte de aventura recoge experiencias, anécdotas y por supuesto canciones de estos recorridos. (Imagen No.12: *Los viajes y los encuentros* / Fuente: <http://www.niyireth.com/>)

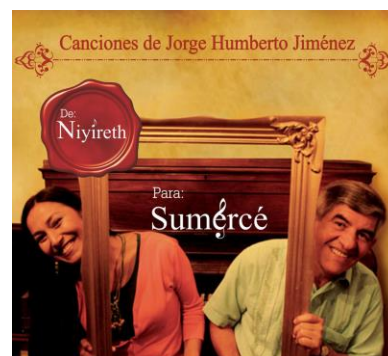
Fue grabado en Estudio "La casa de Caliche" –Sede del grupo Desadaptadoz Punk Rock- en el barrio Castilla, Medellín, excepto por las canciones: Lejos de ti y Como si fuera fácil, grabadas en la Academia Viva la Música de Caldas, Antioquia.

Su versión del bambuco Cerro Lindo (grabada en este CD), del compositor Jorge Humberto Jiménez, fue incluida en el CD NO A LA MINA, realizado en Argentina. En este disco participaron personalidades como el escritor uruguayo Eduardo Galeano, Adolfo Pérez Esquivel (Premio Nobel de la Paz) y el cantautor francés Manu Chao, en el año 2012.

Su último y más reciente trabajo discográfico titulado: "Para sumercé" grabado en el año 2014, es un disco en donde Niyireth interpreta las composiciones del maestro Jorge Humberto Jiménez.

Esta producción recientemente fue reseñada por la Revista Semana como una de las que

da cuenta de "la buena salud de la música andina", 2015. (Imagen No.13: *Para sumercé* / Fuente: <http://www.niyireth.com/>)



En su trasegar por la música, Niyireth ha sido acompañada por diversos intérpretes, entre los cuales se destacan Juan Carlos Montes, nacido en Anserma (Caldas), y formado musicalmente en la Escuela Popular de Arte EPA de Medellín; Sandro Toro, nacido en Itagüí (Antioquia), con formación

musical en Escuela de Arte “Eladio Vélez” de su ciudad natal y en la Escuela Popular de Arte EPA de Medellín. Estos dos virtuosos acompañan a Niyireth en una formación instrumental estupenda y de gran factura, que sin lugar a dudas ha puesto un color inconfundible al sonido y puesta en escena de Niyireth. Otros músicos han colaborado con Niyireth a través de los tiempos, y es menester hacer mención de ellos: Alexander Cuesta, Luz Marina Posada, Mauricio Vicencio, Luis Fernando Franco, Jorge Franco, Catalina Restrepo.

1. Participaciones internacionales

Su amplia trayectoria musical se refleja en 10 producciones discográficas y numerosos conciertos en Colombia y en otros países como México, Ecuador, Chile, Francia, Suiza, Italia, Alemania y España.

- Ha representado a Colombia en el “IV Festival Cultural Universitario” de la Universidad Autónoma de Sinaloa-México 1999,
- “Concierto Bolivariano 2005” Quito-Ecuador
- Además de sus nueve trabajos discográficos independientes, Niyireth es invitada a ser la voz principal del concierto y álbum “La Suite Colombiana” del compositor francés Miquèu Montanaro presentados en Colombia y Francia 2005-2006
- 9 Édition “Joutes Musicales de Printemps” Festival Transcultural de Nuevas Músicas Tradicionales en Correns-Francia 2006,
- Concierto en el Auditorio Rossini de la Alcaldía 9 de París-Francia 2007,
- 10 Edición del Festival de Nuevas Músicas Tradicionales y Músicas del Mundo « Joutes Musicales de Printemps » en Correns-Francia

2007,

- Concierto en el Auditorio de la Casa de la Cultura de Ibarra-Ecuador 2008,
- Concierto en el Teatro de la Universidad Central del Ecuador en Quito 2008,
- Concierto de apertura del Festival Internacional de la Confraternidad Amazónica en Leticia 2009.

Participaciones especiales:

- Invitada a participar como voz del grupo de Jazz del maestro Alexander Cuesta Moreno en la novena de aguinaldos de la Presidencia de la República, 1996.
- Portada del Boletín de Programación de la Radiodifusora Nacional de Colombia (junio de 1998) donde es denominada "Luz de Festivales".
- Profesora de canto en el Instituto de Bellas Artes de la Universidad del Quindío, 1998.
- Invitada a realizar conciertos en las ciudades de Culiacán, Mazatlán y Los Mochis en el marco del "IV Festival Cultural Universitario" de la Universidad Autónoma de Sinaloa, México, en cuya faceta más adelante fue denominada "El Alma del Festival", 1999.
- Ha realizado dos trabajos discográficos para la casa disquera cultural Auros de la cual ella es la gerente: "Mujer" y "De norte a sur", dirigidos y producidos por el maestro Alexander Cuesta-Moreno, en donde en el segundo de ellos se estrenó como co-productora.

Participaciones discográficas externas.

- 19vo Festival Mono Nuñez: Ganadores de este festival en 1993

- Por ti Colombia: 10 años del Festival Hatoviejo COTRAFA
- 6to Concurso Nacional del Bambuco: Los mejores de 1996 en vivo
- CORTIPLE, 10 años por la recuperación de la identidad cultural: Encuentro nacional del tiple en 2007

2. Reconocimientos

- Reconocimiento "Guatipán de Plata" otorgado por el gobierno huilense por la labor musical realizada representando al departamento, Neiva, 1994
- Galardonada en el tercer Encuentro Estudiantil del Departamento de música de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1995.
- Exaltación de labor artística por medio del decreto No. 049 de 2001 de la alcaldía del municipio de Garzón – Huila.
- Artista merecedora del "Homenaje Bandola Diego Estrada" de los diez años del festival "Bandola" en Sevilla, Valle, 2005.
- Homenaje como reconocimiento a su labor en pro de la divulgación de nuestra música nacional por parte del Conservatorio de Música Pedro Morales Pino en Cartago, Valle, 2009.

Además Niyireth ha tenido conciertos en los auditorios más importantes de Colombia, en ciudades como Bogotá, Medellín, Cali, Manizales, Valledupar, Leticia, Quibdó, Ibagué, Neiva, Pasto, Bucaramanga, Tunja, Armenia y Pereira, en escenarios como el auditorio León de Greiff de la Universidad Nacional de Colombia, el Teatro Colón, la sala de conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango, la sala de conciertos Luis A. Calvo de Bucaramanga, la sala Alberto Castilla de Ibagué, el Teatro Santiago Londoño de Pereira, el Teatro Fundadores de Manizales, la sala de la Biblioteca del

Banco de la República de Leticia, entre otras; y ha realizado aplaudidas y reconocidas presentaciones en conciertos y eventos en América y Europa, en los que ha dejado en alto el valor de la música colombiana.

Niyireth no solo se caracteriza por hacer una sentida interpretación de la música andina colombiana; para Niyireth el sentido de todo el quehacer artístico que la ha caracterizado por años, se basa en entregar mensajes a través de su música.

“Mensajes de alegría, de identidad, de hermandad, de solidaridad, etc. Creo que podemos preservar nuestra música colombiana poniéndola a sonar en nuestras propias casas, para que los niños y los jóvenes, a la par con toda la información que reciben a diario, también reciban estos sonidos y se apropien de ellos. Llevando a estos mismos niños a eventos donde la música del país se toca o se baila: conciertos, festivales, carnavales, etc.”

Si bien el repertorio de Niyireth representa en gran medida la música andina colombiana e incluye algunos repertorios de ritmos latinoamericanos; Niyireth aún no es lo suficientemente reconocida en su país – un lugar donde la música andina colombiana, está todavía detrás de otros repertorios nacionales “más populares” – pero su particular voz e interpretación de las músicas andina colombianas durante más de doce años le han dado un alto estatus en este medio, convirtiéndola así en una de las cantantes más representativas de este género aportándole al canto nuevas posibilidades interpretativas, buscando acercar este género al movimiento de la canción latinoamericana.

“Tiene encanto, tiene fuerza, ella cierra sus ojos con devoción para dejarse poseer por el espíritu de la música. No se reserva nada. Todo lo entrega. Si uno pensara en la representación física de la diosa de la música,

no vacilaría en escoger a Luz Niyireth. Su piel es mulata, su figura deliciosa, su presencia en tarima es imponente porque a la vez es firme y sublime. (...) Con mucha disciplina ha estudiado todo lo que ha considerado necesario para tener dominio de técnica, sin perder la gracia en el escenario, y ¡vaya si lo ha logrado!

Es sencilla y llena de vitalidad para expresar sus emociones. Su rostro transmite sentimientos bien definidos. Puede llorar, puede reír, y aun llorando expresa un gozo supremo por lo que hace, ella contagia su felicidad por cada logro, y comparte con toda la gente, -no sólo con sus seguidores-, su satisfacción al haber dado un paso más. Celebra en grande, sin renunciar al trabajo que en virtud de sus grandes méritos la espera al siguiente día. Nunca se le ve cansada, ni apática, a pesar de que mantiene una actividad ardua en razón de sus compromisos y de lo que se exige a sí misma. De la compañía de Alex Cuesta, músico y quien es una autoridad en materia de convertir un estudio de grabación en la perfecta amplificación de los sueños de un músico, Luz Niyireth ha recorrido caminos musicales muy significativos.

Luz Niyireth es leal, es amiga, es cariñosa, es generosa en el trato, tiene siempre puertas, sonrisas y ventanas abiertas al afecto. Sonríe dando confianza. Es la mujer de fortalezas interiores, sinuosa en su femenina manera de sonreír y de agradecer por los elogios. Al verla caminar radiante y erguida nos convencemos de nuevo de su entereza en la vida.

Ella sale feliz al escenario a encontrarse con los micrófonos que tanto la miman.

Luz Niyireth siempre da la mano y cuando da la mano también da su corazón, entrega la amistad, entrega lo mejor de su historia y de su alma. En su corazón lo que abunda es la música, por eso en ella, en sus méritos y en los valores humanos que transmite, en su historia personal, digna de constancias y de nuevas metas. ” (TV, 2005) Fuente: Altavoz TV

Silvia Ortega

Datos generales

Nacimiento: Bucaramanga, Santander.
Colombia

Ocupación: Cantautora

Información artística

Géneros: folk, música colombiana,
música andina colombiana

Instrumentos: Voz, Flauta traversa

Periodo de actividad: 1992 — presente

(Imagen No.14: *Silvia Bibiana Ortega Ruíz* / Fuente:
http://laplataforma.net/?parent_sec=190&pag=1102)



Silvia Bibiana Ortega Ruiz, nacida en Bucaramanga, Santander, Colombia; es una cantante de música andina colombiana, que se destaca por su trayectoria como una de las mayores representantes de la música tradicional colombiana ante el mundo.

1. Influencias del pasado.

Infancia y adolescencia (años). Primeros acercamientos musicales.

Silvia Bibiana nace en el año de 1982 y a la edad de los seis años tiene su primer acercamiento a la música en el colegio donde se encontraba; siendo premiada por su disciplina y comportamiento con unos cursos

gratuitos en los que podía elegir entre las modalidades de teatro, danza y música, su Madre elige la música gracias a que en la casa tenían una flauta "rota". Allí en Bucaramanga, ingresa a una tuna de niños donde aprende a leer partitura y a tocar su flauta dulce.

Un año después, Silvia se traslada junto con sus Padres, al municipio de Girón, Santander, en donde viven al frente de una Iglesia Católica. Silvia recuerda un momento especial de su vida en que a la edad de siete años participa en una audición para una coral de niños convocada por la Iglesia Católica, en donde al cantar por primera vez, es recibida por la Maestra Mónica Ramírez quien descubre su talento. Silvia comienza a cantar en la Iglesia en las "novenas de aguinaldos" como solista, mientras alterna su canto con intervenciones de flauta dulce.

A los nueve años, Silvia comienza a estudiar en la casa de la cultura de Girón, Santander y tiene su primer encuentro con la guitarra; donde conoce al Maestro Fernando Villamizar y recibe sus primeras clases de canto; allí, a la edad de los diez años, Silvia pasa a integrar el coro de su Maestro conocido como: "Indivisa Manet", a la par que en su Colegio integraba la banda institucional en la que comenzó a tocar saxofón alto. Después de tres años tocando este instrumento, Silvia elige la flauta traversa para comenzar su formación académica de manera formal en el conservatorio departamental de música de Bucaramanga (DICAS) a la edad de catorce años.

Allí hizo parte del coro institucional bajo la dirección de Victor Zapata, y estudio flauta con el Maestro Oscar Serrano.

A la edad de quince años, Silvia se reúne con unos compañeros del conservatorio para hacer un grupo llamado: "Stacatto 22" con el que amenizaban reuniones sociales, participaban en misas, bares y lo que comúnmente conocemos como "chisga"; en estos encuentros musicales

Silvia comienza a cantar como solista repertorios populares y latinoamericanos del momento.

2. Construcción de la carrera artística profesional
 - a. La formación formal académica

A los diecisiete años, Silvia entra al programa de la Universidad Industrial del Santander (UIS) a estudiar Licenciatura en Música, con la interpretación en Flauta travesa. Mientras se formaba en canto con los Maestros; Alejandro Ortiz y Luz Helena Peñaranda.

Silvia recuerda que el primer encuentro con la música andina colombiana ocurrió en el tercer semestre de Universidad aproximadamente; cuando, en la materia de: "Coral" les pidieron interpretar una canción a dueto. Silvia junto a su amiga Diana Carolina Blanco, eligen una canción titulada: "Más que dos", composición de Freddy Suarez.

Para sorpresa de las dos, la interpretación a dueto de esta canción gustó bastante y trascendió más allá del aula de clase; tanto que el Maestro John Claro, director y arreglista del dueto femenino "Carmen y Milva" las anima a conformar un dueto del cual él sería la cabeza creativa. Así es como Silvia a sus veinte años junto a su amiga Diana, conforman el famoso dueto conocido como: "Las Zurronas"; nombre que fue tomado de una palabra que usaban las abuelas de antaño, cuando una niña pequeña era desobediente y la regañaban con palabras como: Ahhh "esta zurrona", es decir, zurrona es niña desobediente y grosera hacia los adultos; es un modismo netamente santandereano.

A la par de este suceso, Silvia conformó la tuna de la Universidad (Tuna UIS) bajo la dirección del mismísimo John Claro con la cual viajó en representación de Colombia, a Perú, Chile y a México. Al regresar y con tan solo tres meses de ensayo, "Las Zurronas" se lanzan a concursar por

primera vez en la XVIII versión del Festival Hato Viejo COTRAFA en el año 2003, del cual salen ganadoras.

b. Premios del dueto “Las Zurronas”

El dueto “Las Zurronas” logra consolidarse como uno de los duetos más reconocidos en el gremio de las músicas andinas colombianas, conformado por Silvia Bibiana Ortega Ruiz en la Flauta secundaria y voz principal, Diana Carolina Blanco como la Voz secundaria, John Jairo Claro como el Compositor, arreglista y guitarrista principal, Karl H. Gabriel Jiménez como el tiplista y guitarrista de la guitarra de 12 cuerdas, (típica de Colombia), y Jairo Alonso Coronado en la Flauta principal. Con este grupo, “Las Zurronas” empiezan a ganar diferentes premios nacionales; entre ellos:

- Primer puesto en la modalidad vocal: dueto, del Festival Hato Viejo COTRAFA 2003
- Ganadoras en la modalidad de canción inédita con el Bambuco: “Déjame amarte” en el XIX Festival de Hato viejo COTRAFA en Bello, Antioquia 2005.
- Segundo lugar en el XXV Festival Nacional de duetos Hermanos Moncada 2005 en la ciudad de Armenia.
- Ganadoras del Primer lugar en el XI concurso nacional de duetos Hermanos Martínez, en la modalidad de dueto libre. Floridablanca, Noviembre de 2006.
- Ganadoras del premio a Mejores Intérpretes en el festival José A. Morales, realizado en la ciudad del socorro en septiembre de 2006 y 2007.
- Ganadoras del Segundo lugar en el festival de duetos Anselmo Duran,

Neiva 2008.

- GANADORAS festival de duetos Cajicá, 2008.
- Ganadoras por segunda vez, del Primer lugar en el concurso nacional de duetos Hermanos Martínez, en la modalidad de dueto libre. Floridablanca, Noviembre de 2015.
- Ganadoras del primer puesto en el festival de duetos Cajicá, 2016.

c. Participaciones especiales y reconocimientos

- Finalistas en el IV ENCUENTRO NACIONAL DE JÓVENES INTÉRPRETES, organizado por el club de Profesionales de Santander, Bucaramanga, mayo de 2003.
- Invitadas al FESTIVAL DE MÚSICA ANDINA LUIS A. CALVO en Bucaramanga. Años 2003 y 2004.
- Participación en FESTIVALITO RUITOQUEÑO, Mesa de las Tempestades, Bucaramanga, años de 2003, 2004 y 2006.
- Nominadas al premio Gran Mono Núñez Vocal en el Festival del mismo Nombre en Ginebra, Valle. Julio de 2006.
- Participación en el II NOCTURNAL COMUNERO en El Socorro, 2006.
- Participación en el 1er festival de música andina del macizo colombiano, la mesa de Elías, Neiva 2008.

3. Consolidación de la carrera artística profesional del dueto “Las Zurronas”

a. Producciones discográficas

En el año 2005, “Las Zurronas” lanzan su primer álbum titulado "Las zurronas", en una especie de mano a mano, con otra gran agrupación de la

región Santandereana Colombiana denominada "Las comadres de José" el cual es un cuarteto de damas que cantan a Cappella. De éste gran álbum del Folklore Colombiano, se destacan las canciones: "Esas Ganas", "Más que dos", "El indio y la cholita" como canciones con letras de estilo social protesta; entre otras temáticas. Con estos temas han participado en diversos concursos de gran prestigio Colombianos. (Imagen No.15: *Las Zurronas y Las Comadres de José* / Fuente:



<http://musicaandinacolombia.blogspot.com.co/2012/11/las-zurronas-las-comadres-de-jose.html>)

Para el año 2007, "Las Zurronas" lanzan su segundo disco titulado "Mucho ser", esta frase, es un modismo netamente santandereano, que denota la recalación de manera casi bromista, de un defecto, o tontería que ha hecho algún amigo o familiar, es un modismo igual de antiguo al de "zurrona", pues lo usaban mucho los abuelos.



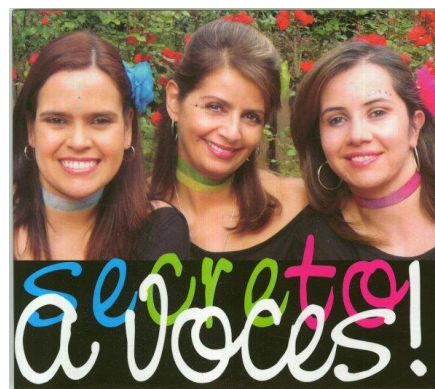
Éste disco, es más variado musicalmente hablando, y más alegre, con algunos tonos de picardía y gracia, lo cual lo hace más rico e interesante, musicalmente hablando, cada tema, está escrito, un género musical diferente que posee el folklore colombiano, podría decirse que se pasa por toda la geografía colombiana, con este disco, ya que se tocan ritmos como el bambuco y el pasillo, que son del centro y parte del sur del país, joropo que se encuentra desde el centro, al oriente colombiano, entre otras regiones de

Colombia. Como se podrá apreciar, es un disco muy interesante, para los que quieren enriquecer, más su cultura musical. (Imagen No.16: *Las Zurronas álbum* / Fuente: <https://myspace.com/duetolaszurronas>)

4. Consolidación de la carrera artística profesional de Silvia Bibiana Ortega Ruiz
 - a. Carrera como solista

Durante la carrera artística de Silvia, la docencia fue una de sus grandes fortalezas, siendo maestra de la escuela “Mochila Cantora” y directora de su propia coral “Celesta” de la Iglesia del perpetuo Socorro en San Miguel, se enamora altamente del trabajo coral y decide una vez graduarse especializarse en ello. Es así que el dueto de “Las Zurronas” se separa en el año 2008, año en que Silvia se gradúa de la Universidad y se traslada para la ciudad de Bogotá en búsqueda de su carrera como solista.

Una vez instalada en Bogotá, Silvia inicia su especialización en Dirección Coral, en la Pontificia Universidad Javeriana y allí conoce a María Olga Piñeros, quien es su Profe de Pedagogía Vocal y quien la invita a hacer parte de la agrupación vocal femenina “Secreto a voces” en el año 2009, el cual ya no es un grupo de música



folclórica, sino una agrupación que reúne el teatro, la música y la comedia, con obras que tocan temas relativos a lo que piensan las damas sobre el amor, y la vida misma. También para ese año, lanzan un disco doble, el cual uno es un DVD y el otro es un CD de audio, titulado homónimamente como el grupo "secreto a voces". Este grupo lo conforman: Silvia Bibiana Ortega Ruiz: Soprano, Claudia Lucía Grenier Cárdenas: Mezzo Soprano, María Olga

Piñeros Lara: Soprano, y Ricardo A. Parra Navarrete: Guitarra Y Tiple.

(Imagen No.17: *Álbum Secreto a Voces* / Fuente:

<http://tierradevientos.blogspot.com.co/2011/06/guafa-trio-trio-nueva-colombia-secreto.html>)

En Diciembre del año 2009 Silvia contrae matrimonio con Ricardo Parra, con quien consolida el proyecto “Voz con 2” (que ya existía desde el 2007) junto a David Alarcón, bajo el formato de voz, tiple y guitarra. Formato con el que decide empezar a concursar como solista y obtiene los siguientes premios:

b. Premios como solista

- Primer lugar en el Primer Concurso Intérpretes de la Canción Andina Colombiana, Bogotá 2008.
- Segundo lugar en la modalidad de solista vocal en el Festival Hatoviejo COTRAFA 2009
- Gran premio y Mejor Solista vocal Colono de Oro, Florencia Caquetá 2009.
- Segundo lugar modalidad solista vocal del 35 festival Antioquia le canta a Colombia, Santafé de Antioquia 2010
- Mejor solista vocal, Festival Nacional del Pasillo «Hermanos Hernández», Aguadas Caldas 2010,
- Ganadora del concurso jóvenes intérpretes, Biblioteca Luís Ángel Arango y el Banco de la República 2011,
- Ganadora del concurso de Jóvenes talentos de la música, Alianza Colombo Francesa 2012

La agrupación Silvia Ortega y “Voz con 2” se dedicó a explorar la música andina colombiana, la música latinoamericana, y la música francesa. Por su

increíble propuesta y puesta en escena, “Voz con 2” consigue diversos premios, reconocimientos e invitaciones.

c. Premios como agrupación (Silvia Ortega y Voz con 2)

- Mejor Tiplista XVIII Concurso Nacional del Bambuco Luis Carlos González, Pereira Risaralda 2009
- Tercer lugar en el Concurso Nacional de Interpretación “Anselmo Durán Plazas”, Neiva 2010
- Ciclo de concierto Jóvenes Intérpretes 2011, Biblioteca Luis Ángel Arango y Banco de la república, Bogotá 2010
- Convocatorias de Músicas Regionales de la Orquesta Filarmónica, Bogotá 2010- 2011
- Convocatoria de Músicas Regionales del IDARTES, Bogotá 2011
- Segundo lugar en el festival Nacional de música Andina tradicional colombiana «Ricardo Puerta», Girardota Antioquia 2011,
- Primer puntaje en la Semana Intercultural de chapinero 2011
- Convocatoria Artística BIBLORED, Bogotá 2011-2012
- Cuarto lugar y segundo en composición en el 27 y 28 Festival del Bunde Gonzálo Sánchez, Espinal- Tolima 2011-2012
- Convocatoria Jóvenes talentos de la música, Alianza Colombo-Francesa, Bogotá 2012
- Convocatoria conciertos temáticos (Música Francesa - “La dame chante”) IDARTES, Bogotá 2012
- Convocatoria Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Bogotá 2012

d. Participaciones especiales

- XIX Festival Luís A. Calvo de Música Andina Colombiana realizado en la Universidad Industrial, Santander 2009
- 24° Feria Internacional del libro de Bogotá 2010
- Festivalito Ruitoqueño de Música Colombiana, Floridablanca-Santander. 2010.
- XII Seminario Internacional FLADEM (Foro Latinoamericano de Educación Musical), Bogotá 2010
- “Convites de la india infiel”, Sesquilé 2011
- 18 Encuentro nacional de Intérpretes de Música Andina, Julio Cesar García Ayala. Yumbo – Valle del Cauca 2011
- 4º Festival nacional de música colombiana «Rodrigo Mantilla», Pamplonita Norte de Santander 2012
- Ciclo de conciertos Jóvenes intérpretes Banco de la república, Buenaventura, Neiva y Quibdó 2011-2012
- Especial Peña de mujeres «Cinco mujeres, 20 canciones», Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Bogotá 2012
- Casa-abierta 2011 (Universidad Distrital F.J.C. Facultad de Artes ASAB).
- Teloneros del concierto de Jarabe de Palo en su grita por Bogotá, en el año 2013.

Además “Voz con 2” ha llenado los escenarios más importantes del país; entre ellos:

La Red pública de bibliotecas de Bogotá (Biblored), el Auditorio Teresa Cuervo Borda del Museo Nacional, Auditorio Otto de Greiff, Facultad de música de la Universidad Pedagógica Nacional y Universidad Central,

Bibliotecas Colsubsidio de Bogotá, Auditorio Germán Arciniegas de la Biblioteca Nacional, Auditorio Academia de Luis A. Calvo, Fundación Gilberto Alzate Avendaño, el Teatro al aire libre “La Mediatorta”, la tarima del festival de música denominado “Colombia al parque”, entre otros.

e. Producciones discográficas

Bajo el nombre de: “Voz con 2” este álbum es una especial selección de obras colombianas, de compositores actuales, muy bien interpretadas con una cálida voz, un sonoro tiple y una agradable guitarra. Sale a la luz en el año 2010 con una gran acogida en el público. (Imagen No.18: *Voz con dos*/ Fuente: <http://laplataforma.net/?pag=257>)



El segundo trabajo discográfico titulado: “Encuentro” del año 2012; es el resultado de composiciones propias e interpretaciones de la música colombiana, latino americana y una interesante versión de un vals francés. Silvia Ortega en la voz acompañada de un nuevo y variado formato instrumental, recrea una parte de la actualidad musical nacional. Este nuevo formato está compuesto por: Mario Criales en el bajo y Manuel Hernández (Toño) en la percusión.

Incluso este álbum fue reseñado por el periódico EL TIEMPO: “El bambuco con toque francés de Silvia Ortega, la cantante presenta, con la banda Voz con 2, un álbum que extiende las posibilidades alrededor de la tradicional música andina colombiana.” (EL TIEMPO, 2013)

Actualmente Silvia es Maestra de Canto de la fundación artística y musical “Voz con 2” (de la cual está a cargo), y de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia. Continúa trabajando en la producción de sus trabajos discográficos, mientras que esporádicamente regresa a los escenarios junto al dueto “Las Zurronas”. Su grupo la acompaña a todas partes donde va, y recientemente han decidido cambiar su nombre artístico a: “Folkloreta”

3.2 ANÁLISIS MUSICAL

Con el fin de resaltar la labor que Niyireth Alarcón y Silvia Bibiana Ortega Ruíz han hecho en la música vocal andina colombiana, se presentará el análisis de dos obras, (“Azul, azul” y “Estampas”) que han sido interpretadas por ellas mismas en diferentes puntos de su carrera artística; y que bajo la lupa de la comparación establecerán nuevos patrones para cantar la nueva música andina colombiana.

Se tendrán en cuenta los comportamientos rítmicos, armónicos, melódicos; e interpretativos que hacen parte de la esencia de estas obras y sus géneros, y permitirán establecer como se debe cantar estas músicas hoy en día.

“Azul, azul”

- Obra: “Azul, azul”
- Música: León Cardona.
- Letra: Oscar Hernández Monsalve.
- Año de composición: 1989
- Género: Vals canción.

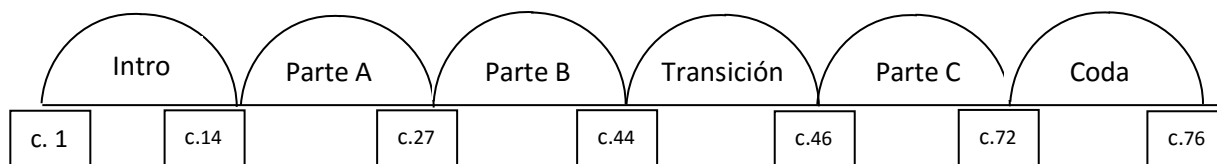
Compositor

Leonel Cardona García, nació en Yolombó, Antioquia, Colombia; el 10 de agosto de 1927. Es un maestro, compositor e intérprete colombiano que ha escrito y publicado 127 obras musicales; las cuales 40 de ellas han sido grabadas e interpretadas por diversos artistas colombianos, y se han dado a conocer en diferentes festivales como: el Festival Mono Núñez, el Festival Nacional del Pasillo y el Festival Hatoviejo COTRAFA.

León Cardona ha tenido una carrera como compositor de música andina colombiana extensa y sus obras han sido reconocidas e interpretadas por los más destacados músicos nacionales. De sus años como cantautor, 60 han sido dedicados a la creación musical y esto se ve reflejado en sus valiosos aportes a la música andina colombiana.

Estructura

Forma: Vals Tripartito



(Imagen No.19: *Estructura Azul, azul* / Fuente: Autor de la investigación.)

Texto

Tonalidad original: Cmaj7

Se cree que el texto de esta canción, escrito por el periodista, poeta, narrador y ensayista colombiano Oscar Hernández Monsalve, está relacionado con una crítica social al mundo que vivimos y habitamos; en donde a pesar de tantas alegrías también encontramos desdenes que nos recuerdan que el mundo se encuentra herido, y esa herida mancha toda la belleza del azul que caracteriza nuestro mundo. El escritor es conocido

también porque sus textos tienen un alta descarga de temas metafísicos y existenciales, tinte que también podemos vislumbrar en la letra de: "Azul, azul" que más que una canción es un poema.

Azul, azul

I

El mundo está pintado de azul

Ojos mares y lejanas praderas

Trajes libros, adioses y llegadas.

El mundo es una estampa azul

II

Amo la plata azul del agua, que se disuelve cuando pasa

Amo la tinta azul del niño, que se reparte en letras, manchas y senderos azules

Arriba está el azul de siempre, que se decora, de ovejitas blancas

Es el azul celeste que nos cubre, como la inmensa carpa de los circos de payasos azules

III

Y para que el color, no se muera de frío

Se abre a cada paso, la herida roja, de los corazones, que calienta la sangre

Y da paso a la vida, para seguir mirándonos, en el espejo azul del mar, y sus peces de plata

Para leernos en las letras del niño, y el poeta

El mundo es un cuaderno azul, con una herida roja al centro de la vida.

Aspectos armónicos relevantes

El tema “Azul, azul” es característico porque su introducción no comienza en la tonalidad original; comienza un tono arriba, es decir en el segundo grado menor de la tonalidad original (ii7) Dm7. Hace un recorrido de catorce compases, dentro de los cuales la armonía se mueve entre los grados (ii7 – V7 – iii7 – v – VI) luego, para afianzar la tonalidad original hace un círculo de cuatro compases sobre los grados (I – vi7 – ii7).

Sobre la tonalidad de C se encuentra el círculo armónico de la primera parte (parte A) que dura doce compases y concluye con una cadencia auténtica perfecta. Posteriormente utiliza un (III grado bdis) en función de sustituir el acorde de subdominante, llevándonos a la sonoridad de la parte B que al igual que la introducción, se caracteriza por estar en un modo menor sobre la tonalidad de Cm y dura 16 compases que concluyen con una cadencia plagal.

Al llegar a la mitad de la obra, aparece una parte C, que a pesar de tener el mismo tratamiento armónico hasta ahora trabajado, expone una nueva melodía con nuevas dinámicas e intenciones durante veinte compases; que nos lleva al final de la obra con una coda de ocho compases en una cadencia

Aspectos melódicos relevantes

La melodía se caracteriza por tener una composición de intervalos entre sílabas de distancias muy altas; es común encontrar saltos de octava e intervalos de tercera aumentada tanto de manera ascendente como descendente.

Así mismo predomina en la melodía, las segundas menores que en varias ocasiones tienen la intención de salirse de la armonía en un juego con los semitonos que no se perciben casi, gracias al tratamiento rítmico de las frases.

El rango melódico que encontramos en la obra, está entre el G2 y el C3.

Aspectos rítmicos (empleo de construcción en la microestructura y desarrollo motivico en las secciones)

Las anteriores apreciaciones de la línea melódica, están muy relacionadas al tratamiento rítmico de la obra.

Es común encontrar figuras como corcheas, semicorcheas, tresillos y silencios de corchea que indican inicios de frase, así como blancas con puntillo que se presentan solo en los finales de frase.

Así mismo, la canción al estar escrita en ritmo de “Vals” se encuentra enmarcada dentro del compás de $\frac{3}{4}$, e inicia de forma anacrútica; sin presentar variaciones rítmicas en cuanto a métricas de compas o de velocidad durante toda la obra.

Formato instrumental

El formato instrumental inicialmente está escrito para Guitarra y Voz; pero es común encontrar en la versión de Niyireth y Silvia instrumentos como la guitarra, la bandola, la percusión, e incluso el piano.

Aspectos dinámicos y de interpretación

En este apartado, los aspectos dinámicos y de interpretación enfocados en la melodía de la obra, se analizaran desde dos tipos de interpretación, la interpretación de Niyireth y la interpretación de Silvia.

Interpretación de Niyireth Alarcón

Estrofa I: Con una sentida expresión del texto, Niyireth se centra en los matices suaves alrededor de esta estrofa, en los que juega con el ritmo original de la canción, desplazando sílabas en los inicios de frase y alargando respectivamente los finales. A este fenómeno lo conocemos como:

“rubato²⁰”, y será una característica muy especial de las interpretaciones de Niyireth, que tienden generalmente a desacelerar el tiempo original de la obra.

Estrofa II: En el cambio de modo mayor a modo menor de la canción, Niyireth inicia con el mismo matiz en que termina la primera estrofa, y de manera muy suave va conduciendo las frase del final; imprimiendo un poco más de fuerza en la interpretación, aún sin cambiar la velocidad.

Estrofa III: Niyireth en esta parte de la canción utiliza crescendos al inicio de las frases, que estallan en un clímax en la mitad de las frases y expone nuevos decrescendos en el final de las frases. Los inicios de silabas de esta parte, se caracterizan por ir acompañados de golpes glóticos a manera de simular la fuerza que Niyireth quiere imprimir en la canción. Así mismo las sílabas finales se resaltan por que los sonidos graves de éstas se producen con el movimiento de una laringe que decide bajar completamente para que suene oscuro y pesado y concluir con un volumen de voz, muy bajo; nunca antes presentado en la interpretación.

Seguido a esto, y sobre una nueva armonía, Niyireth hace un pequeño “scat” de diez frases, de influencias Jazz; que sin ningún tipo de intervención musical da paso a la exposición de la tercera estrofa una vez más y concluye la obra. Las respiraciones entonces, son bastante largas y con muy buenas pausas.

Interpretación de Silvia Ortega

²⁰ (del italiano «robado») es un término musical que se utiliza para hacer referencia a la ligera aceleración o desaceleración del *tempo* de una pieza a discreción del solista o del director de orquesta con una finalidad expresiva. (<http://www.wordreference.com/definicion/rubato>)

Cabe resaltar que la interpretación de Silvia es contrastante a la interpretación de Niyireth, empezando por la tonalidad; pues Silvia, canta la canción en un tono más alto que el original; es decir, en D Mayor.

Estrofa I: Silvia imprime toda la dulzura de su voz en esta estrofa. Sin embargo, se destaca la energía y potencia de su voz en el carácter de la interpretación; solo es en los finales que Silvia modera su tono de voz y termina en matices muy suaves las frases.

Estrofa II: Ya que la voz de Silvia, no es tan ligera como la de Niyireth, en el cambio de modo mayor a menor, Silvia utiliza el registro de mezcla, para poder producir los sonidos agudos; así como en algunas sílabas recurre al uso del registro de voz de cabeza. Hecho que le permite matizar con los volúmenes de su voz con gran facilidad.

Al terminar esta estrofa Silvia, juega con el tempo rubato, desplazando las sílabas a mayor velocidad que Niyireth para facilitar los fraseos que van ligados a la respiración.

Así mismo hay una intervención musical, en donde ella repite la estrofa I y II con una mayor intensidad en volumen que la primera vez que canta la canción.

Estrofa III: Más ceñida a la partitura original de la canción en cuanto a ritmo y medida de tiempo de las figuras musicales; en esta parte presenta un cambio abrupto de matices, en donde después de interpretar la canción con una fuerza particular; es en el final de estrofa que la intensidad de la canción baja por completo y la canción termina de manera muy dulce y suave.

Además de que se resalta el cuidado en la técnica vocal que Silvia tiene con los sonidos graves, pues no los oscurece por completo como Niyireth y los termina muy suavemente.

Comentarios adicionales

En la interpretación de Niyireth Alarcón del tema “Azul, azul” hay una marcada influencia del género Jazz, gracias a que Luis Fernando Franco, (compositor, arreglista y productor musical) fue el productor musical, de grabación y de mezcla del disco; y sus influencias jazzteras y de mundo influenciaron esta canción y sus arreglos.

Se sabe que durante todas las interpretaciones de Niyireth, esta es la primera vez en que elementos del jazz están presentes en sus músicas, y le dan a la interpretación una riqueza melódica y armónica muy especial, que se sale completamente de lo tradicional.

Así mismo, se conoce que la interpretación de Silvia sobre “Azul” no tuvo ninguna influencia o referencia auditiva, más que la partitura misma. Silvia graba la canción “Azul, azul” de la manera en que ella pudo defender la partitura fielmente y con arreglos propios que sacó de su experiencia en la música andina colombiana. Hecho que hace que el contraste entre las dos interpretaciones sea muy marcado.

Azul, azul llegó a mi como una propuesta de repertorio cuando llegué a Bogotá a hacer mi trabajo como solista, siendo una admiradora del trabajo del maestro León Cardona me gustó y quise hacerla, fue muy importante porque en el momento del montaje no tenía ningún referente y eso hizo que la hiciera según la partitura y la interpretación que yo le quisiera dar, hace parte de mi primero disco solista en el 2010. (Ortega, 2016)

Se resalta que aunque la calidad de las voces es muy buena, es completamente distinto escuchar la dulzura de Niyireth frente a la fuerza de

Silvia. Se puede inferir que el lugar de origen, su formación vocal, y su contexto social han influenciado en gran manera el que hacer vocal de estas voces.

“Estampas”

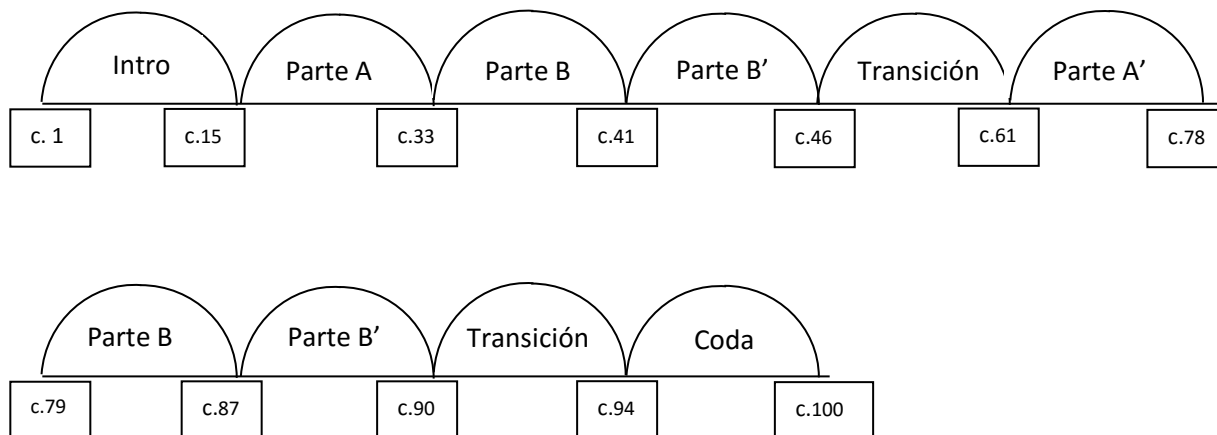
- Obra: “Estampas
- Música: Luciano Díaz
- Letra: Luciano Díaz
- Género: Bambuco fiestero

Compositor

Luciano Díaz es un compositor del Huila, nacido en Neiva en el año de 1948 más exactamente. Entre sus obras se encuentran: “Viaje a Neiva”, “Estampas” y “El mercado”.

Estructura

Forma: Bambuco Bipartito



(Imagen No.20: *Estructura Azul, azul* / Fuente: Autor de la investigación.)

Texto

Tonalidad: A

El pailón está que arde, la candela está encendida

Iluminada la enramada, circuito de las luciérnagas

En el horno los bizcochos calentanos se preparan

Espuma de chocolate, en el molinillo queda

/Dale que dale con palo firme que el panelo se pega

Sople la brasa, saque el bizcocho, que el chocolate espera/

El trapiche gira y gira moliendo la caña dulce

El camino de la bestia, marcando circunferencia

A un lado descansa el rancho, una familia y su brega

Un güipa con un palito, asuza la mula perca

/Muele que muele que ya la caña llora guarapo dulce

Recto es el vástago, el trapichero, la vasija se nutre/

El tamal está naciendo cuando se cortan las hojas

Deshilachando la vaina, correteando las gallinas

Se está alineando la masa, pa' cocinarla enseguida

Hay suficiente madera, pa' que arda bien la cocina

/Saque ese perro que está velando, amarre el tamalito

Bien apretao' con nudo ciego, sívalo calientito/

Los cerezos madurando en cafetas de caturra

Se calcula que la soca en septiembre florecido

Del almacigo ya brota chapolas para la tierra

Del corral saque el abono, tenga cuidao' con la limpia

/Cúideme bien ese semillero como si fuera suyo

Sale el crucero a pronto de siembra, no lo demore mucho/

/No lo demore mucho/

Aspectos armónicos relevantes

La introducción se mueve entre el círculo armónico del IV grado de la tonalidad original (D), y vemos entonces los grados IV – I – V7 presentarse continuamente.

Luego se establece la tonalidad de A y maneja acordes de paso como F# y G#, así como segundos grados menores y terceros grados disminuidos, dentro del círculo de I – V7 – ii – IV – I.

Una característica especial de la obra; es que todas las partes concluyen en una cadencia auténtica perfecta. La armonía es continua durante toda la obra.

Aspectos melódicos relevantes

El tratamiento de la línea melódica es un poco más sencilla con relación a "Azul, azul", pero para los inicios y finales de frase, hay intervalos de distancias de terceras disminuidas, segundas mayores y menores y quintas justas; que requieren un poco de flexibilidad en la voz para lograrlos.

El rango melódico que encontramos en la obra, está entre el B2 y el B3.

Aspectos rítmicos (empleo de construcción en la microestructura y desarrollo motivico en las secciones)

La obra está escrita en ritmo de bambuco, en compás de 6/8, lo que sugiere que la obra va a una velocidad rápida. La introducción de la voz está en forma anacrúcica, característica marcada de los bambucos y se resaltan figuras como: corchea, semicorchea y silencio de negra con puntillo solamente.

Formato instrumental

El formato instrumental se compone del formato típico instrumental: Tiple, guitarra y bandola; sin embargo, es común encontrar en las interpretaciones de Niyireth y Silvia, instrumentos como el violín, el bajo y la percusión, que enriquecen el género y la interpretación.

Aspectos dinámicos y de interpretación

Interpretación Niyireth Alarcón

Estrofa I y II: La velocidad de la canción es lenta, y Niyireth suele disponer los acentos débiles en tiempos fuertes. No hay manejo de dinámicas o matices.

Estrofa III y IV: Cantada con un poco más de energía e intención, Niyireth aborda esta estrofa con la misma velocidad de antes; en donde interviene con modismos campesinos del Huila en los interludios instrumentales.

Interpretación Silvia Ortega

Estrofa I: La velocidad en la interpretación es mucho más rápida que la de Niyireth, y así mismo los matices se presentan de forma contrastante. La primera estrofa inicia con un matiz mezzopiano (medio suave) que cambia por completo en la segunda estrofa presentada por un matiz mezzoforte (medio forte). Estos juegos de dinámicas contrastantes son comunes en la interpretación de Silvia; y sobre todo en las frases que se encuentran en la exposición de las estrofas.

Estrofa II: Silvia juega con la velocidad de la obra en donde para la tercera frase de la canción baja la velocidad por completo de la canción; así como desaparecen los instrumentos para volver a retomar con un corte fuerte. Así mismo, dice pequeñas sílabas de los modismos campesinos huilenses en medio de las intervenciones instrumentales.

Estrofa III y IV: Similares en su interpretación, estas estrofas se caracterizan por la fuerza que Silvia interpreta en las frases finales. Así mismo su puesta en escena se relaciona con la fuerza que le imprime a la canción. Se resalta que el final de Silvia es diferente al de Niyireth, en fraseo, texto y línea melódica.

Comentarios adicionales

Esta obra refleja de manera contrastante, la interpretación vocal de Niyireth y Silvia; pues se sabe que gran parte del carácter de la persona se refleja en su voz, es de este elemento que se infiere que la dulzura de la voz de Niyireth es un gran resultado de su tierra de origen, y así mismo se infiere que la fuerza de la puesta en escena y trabajo vocal de Silvia se deben a su lugar de nacimiento y formación.

Se conoce que las dos intérpretes tuvieron un encuentro con el compositor de la obra (Luciano Díaz) del que pudieron aprender directamente la melodía, el texto; y además recibir sugerencias para la interpretación de la obra. Si bien, la exposición de la melodía de las dos cantantes coincide completamente; es en el ritmo en que vemos dos diferentes tipos de canción.

¿Por qué Niyireth Alarcón canta la obra “Estampas” de Luciano Díaz y qué significado tiene para su carrera musical?

Por las descripciones del paisaje y costumbres huilenses (mi tierra), siempre he buscado canciones que describen cómo es el lugar de donde provienen. Y por otra parte, por tener la fortuna de conocer al compositor y su obra como me ha pasado a lo largo de mi carrera con muchos de ellos, y aprenderla directamente, por tradición oral, y así entender la intención precisa que tuvo el autor al escribir la obra. (Alarcón N. , Entrevista a Niyireth Alarcón, 2016)

3.3 LA MUJER EN LA CONSTRUCCIÓN, DESARROLLO, Y TRASCENDENCIA DE LA “NUEVA MÚSICA ANDINA COLOMBIANA”

Una de las preguntas dentro de las entrevistas utilizadas para la construcción de esta investigación, (ver Anexo No.1 y 2) consistía en responder: ¿Cuál es el papel de la mujer en la construcción, desarrollo, y trascendencia de la “Nueva música andina colombiana”? a lo que las dos entrevistadas respondieron cosas similares y de gran relevancia para nuestro tiempo.

No solo coincidieron en que ha sido la mujer quien ha sublevado el concepto y la práctica de las músicas andinas colombianas; sino que también, resaltaron que la presencia y la sensibilidad femenina en la interpretación vocal de estas músicas, ha enriquecido la construcción, desarrollo y evolución de este género.

Y es que si bien es cierto que la sociedad y el gremio de la cultura musical colombiana no han reconocido el protagonismo de la mujer; también se sabe que en Colombia se debe constituir y consolidar el campo de estudio conocido como musicología de género; como una línea de investigación que desarrolle líneas temáticas y de investigación como las construcciones de género en música, las prácticas musicales femeninas en relación con el canon de repertorios, la construcción y deconstrucción de identidades musicales y la función del género en la práctica y la formación musical, y otras cuantas posibilidades que restituyan el papel de la mujer en las músicas colombianas.

La música andina colombiana es el escenario perfecto para que el papel de la mujer sea protagónico y sea reconocido en nuestra nación y en nuestro mundo actual; y en la paráfrasis de Martha Enna Rodríguez Melo: Las Mujeres en la música en Colombia son importante por la variedad de las colaboraciones que han tenido, por que estudiarlas permite tener la perspectiva de desarrollar una lectura social sin antecedentes en el país y por el compromiso que implica superar los imaginarios románticos sobre el papel de la mujer en la música, que han permanecido instalados entre nosotros, más allá de lo conveniente. (Melo, 2012)

4. PROPUESTA INTERPRETATIVA VOCAL

Después de los análisis anteriores y las características que se pudieron extraer de la interpretación de Niyireth y Silvia en las músicas andinas colombianas; así como las conclusiones de las entrevistas respectivas (ver Anexo No. 1 y 2); a continuación se establecerán las pautas de cómo se podrían cantar estas músicas en el contexto actual y que serían parte del movimiento de las “nuevas músicas andinas colombianas”

No se podría hablar de una interpretación vocal sino hablamos primero de la técnica vocal debida que ello requiere.

4.1 TÉCNICA VOCAL

La técnica vocal, es el conjunto de habilidades que permiten conocer y controlar los componentes estructurales de la voz; en donde cada estructura contribuye al mejoramiento del sonido.

Aprender a controlar estas estructuras y combinaciones, permite que podamos utilizar la voz como instrumento de maneras ilimitadas.

A continuación se verán las habilidades que contribuyen a que podamos tener una buena técnica vocal.

Relajación

La relajación no es más que buscar un estado de reposo, físico y mental que permita que los músculos de todo el cuerpo se encuentren en un estado de total abandono de fuerza.

Para el desarrollo de una buena calidad vocal, es importante evitar las tensiones musculares que innecesariamente acompañan el proceso de fonación. Se recomienda entonces hacer un énfasis en mejorar la postura

corporal, en donde los pies se ubiquen a la altura de los hombros y donde la espalda se ubique justamente en el centro del cuerpo. (No muy adelante, ni muy atrás.) Así mismo, se recomienda hacer énfasis en los músculos que intervienen el proceso de fonación, y se ubican en hombros, cuello, cabeza, mandíbula, y rostro.

Respiración

Es uno de los procesos más importantes a la hora de cantar, pues sin el control de una buena respiración no hay canto que permanezca. Ya que es el aire, el encargado de otorgarle al sonido una correcta emisión, potencia, estabilidad y amplitud.

La respiración es un elemento de gran importancia en la emisión de la voz. De ella dependen, en gran parte, la calidad de la voz y la salud vocal tanto en el habla como en el canto: los maestros italianos de canto del pasado lo expresaban diciendo *chi sá ben respirare, sá ben cantare*. El control de la respiración es la base principal de cualquier técnica vocal. (Carnicer, 2000)

Son pues las formas de respirar, la base de una buena técnica vocal y entre ellas encontramos: la *clavicular*, en donde se llenan la parte superior de los pulmones solamente, la *diafragmática en donde al respirar se utiliza la parte alta del abdomen y del tórax*; y la *intercostal diafragmática* (o completa), la cual utilizamos al dormir, ésta es la respiración óptima para la fonación, y nos permite aumentar la capacidad respiratoria en una gran medida.

Es importante resaltar que en el canto, todos los fenómenos están asociados al habla y que entender el canto desde este proceso es mucho más sano y natural.

Fonación

La fonación según Joaquim Llisterri, es el proceso mediante el cual se produce la voz. Acción que ocurre en la laringe gracias al proceso de respiración, que permite que las cuerdas vocales al vibrar puedan emitir sonidos.

Así mismo, el aparato fonador, encargado de la producción de sonidos está conformado por tres grupos de órganos diferenciados, entre los cuales están: Los órganos de respiración (vistos anteriormente), los órganos de fonación (que veremos a continuación), y los órganos de articulación (que veremos más adelante)

En la fonación, el movimiento anatómico de la laringe, permite que se puedan emitir sonidos graves, medios y agudos. Las notas que puede emitir una persona desde la más grave a la más aguda son su rango de extensión vocal, y las notas en las que una voz se encuentra en plena comodidad al cantar constituyen la tesitura vocal.

Para un cantante es importante conocer los límites de la extensión de su voz pero, aun es más importante, que conozca las notas en las que puede cantar con mayor comodidad y las notas en las que la voz suena estable y potente.

Por otro lado, explicar que la voz tiene dos registros, el de pecho y el de cabeza. En el primero predomina la resonancia de pecho y en el segundo la de cabeza; pero la realidad es que los registros se mezclan y a esa mezcla de los dos registros la conocemos como voz mixta.

Resonancia

Las ondas sonoras de todo instrumento, necesitan su propio espacio para poder rebotar lo suficiente y producir el sonido. Es el caso de la voz, que su caja de resonancia está ubicada en la cabeza; y hace uso de tres espacios: la cavidad nasal, la cavidad oral, y la faringe.

El desarrollo y la búsqueda de la producción de sonido por estos espacios, es lo que permite desarrollar el timbre de nuestra voz, otorgándole su sonido especial que la diferenciará de cualquier otra.

Articulación

La articulación no es más que la posición y movimiento adecuados de los músculos que intervienen en la voz. Como órganos de articulación tenemos: lengua, mandíbula, velo del paladar, labios, dientes y boca. Éstos órganos no solo nos permiten mejorar nuestra dicción y vocalización a la hora de cantar, sino que también modifican el movimiento de las cavidades sonoras permitiéndole nuevos colores y sonoridades a la voz.

Impostación

Es el proceso mediante el cual los órganos de articulación son debidamente colocados en los resonadores vocales para que la voz sea proyectada correctamente y “hacia delante” dándole firmeza y proyección a la voz.

Apoyo del sonido

El apoyo, es el punto en el cual el sonido encuentra su solidez y estabilidad, y consiste en balancear la actividad entre el diafragma y la laringe controlando la presión del aire.

El científico de acústica Fritz Winckel define el apoyo al cantar:
“El apoyo es la resistencia que el aparato de músculos de inspiración

contrapone a la deflación del recipiente del aire. El apoyo sirve para reducir la presión inferior a la laringe, necesaria para la fonación, a la presión crítica (presión óptima de trabajo). “

El resultado de la actividad del apoyo del cantante se manifiesta en la característica del sonido vocal. Un sonido con poco apoyo suena débil y flácido, un sonido con demasiado apoyo suena duro y agresivo. Solo con un apoyo bien balanceado, se puede lograr una emisión sana y una voz estable.

Propuesta Interpretativa vocal

Con la utilización de los elementos antes mencionados, más el resultado de las experiencias sistematizadas de Niyireth Alarcón y Silvia Bibiana Ortega Ruíz; se establecerá la forma en que las músicas andinas colombianas se pueden interpretar actualmente.

Se consideran entonces los siguientes aspectos a la hora de cantar las músicas andinas colombianas.

Registro vocal

Dentro de la gama de registros vocales disponibles para la voz, se considera que es en el registro de pecho, que una voz debería interpretar la música andina colombiana, ya que es este el registro en donde su zona de resonancia, predomina en la cavidad torácica o pecho. Si bien no se cantaría en su totalidad con este registro, el cantante de música andina colombiana debe tener el claro dominio y control de la voz mixta; (la mezcla de una voz de pecho y una voz de cabeza) para enriquecer su interpretación, en donde muy de vez en cuando y solo cuando los sonidos agudos lo pidan, se jugará con sílabas en el registro de voz de cabeza; en donde las cavidades de resonancia aquí utilizadas serían los órganos rinofaciales.

Tonalidad

La música vocal andina colombiana con toda la influencia académica que recibió en sus inicios; se cantaba en tonalidades muy altas para que fuera interpretada por los virtuosos solistas líricos que se formaban académicamente. Cantar en estas tonalidades era exclusivo para la población que tenía conocimiento académico en el canto lírico. Es así como cantar en tonalidades más adecuadas y cómodas se volvió la costumbre del formato "Duetto" que a manera de inclusión social logró su fama y su reconocimiento ante el pueblo. Pero es este el inicio de una nueva generación de solistas que eligen cantar en tonalidades más cómodas, otorgándole más peso y naturalidad a la voz no solo para que fuera accesible a otras voces, sino porque además la voz reflejaba gran parte de la historia de las personas.

Es así como actualmente la música andina colombiana se viene cantando en tonalidades cómodas y de tímbricas oscuras; si bien de vez en cuando un solista interpreta estas canciones con un tinte lírico; es ahora que se considera que ello está fuera del estilo. Por eso la música vocal andina colombiana, hoy se caracteriza por sus notas graves firmes, sus notas medias proyectadas y sus agudos ligeros, dentro de tonalidades no muy altas.

Fraseos

Las frases en la música andina colombiana, están íntimamente ligadas a la respiración en donde palabras y frases son ajustadas a favor del aire y de la interpretación del texto.

Ya que la estructura de las músicas andinas colombianas se caracteriza por exponer estrofas dos veces (generalmente). Los fraseos se ajustan de manera diferente en la segunda exposición de las frases, a manera de variaciones rítmicas y melódicas.

Predominan las frases largas, tanto en los ritmos rápidos como en los ritmos lentos.

Ataque del sonido

En el canto, así como en el habla; el sonido inicia con la respiración. Tal sonido será más, o menos fuerte en la medida en que esté alimentado por el aire, en donde el aire otorgará mayor o menor intensidad según se requiera. Siendo el principal vehículo, la boca podrá alterar su calidad y color en la medida en que se abra o se cierre más.

Se evitarán entonces las brusquedades en el golpe glótico al emitir sonidos, y se vocalizarán muy bien las sílabas y palabras para favorecer el sonido con un muy buen espacio en la boca.

Color

Cuando se habla de color en el canto, hablamos de diferentes sonoridades y posibilidades. La música andina colombiana se caracteriza por manejar colores oscuros (pero no pesados) que se ubican en las sonoridades de la voz mixta; en donde se evitan los agudos estridentes y las notas con mucho brillo, pero se proyectan con firmeza las notas.

Acentos

Los acentos en la música andina colombiana están íntimamente ligados a la expresión de la lírica del texto en las canciones, pues si bien algunos acentos son desplazados para que no se pierda la métrica del tiempo, algunos acentos son reforzados para hacer énfasis en una región especial o en algún modismo campesino.

Es característico de estas músicas, animar al público con palabras en medio de las intervenciones instrumentales que se refieran a las costumbres de un pueblo o región.

Velocidad

La velocidad depende del intérprete y del conjunto musical que le acompañe; pero a manera de estilística, siempre se busca llevar un tiempo que siempre vaya “hacia delante” antes de que la canción o el ritmo vaya tan lento que el público no pueda percibirlo bien. A esto se le conoce como: “A tiempo anticipado.”

Se recomienda que géneros como el bambuco fiestero, la rumba criolla, el bambuco y el san juanero no sean desacelerados en su rítmica natural.

Rubatos

En la música andina colombiana hay una alta presencia de los rubatos; como ligeras aceleraciones o desaceleraciones que responden netamente a la capacidad expresiva que el intérprete quiera imprimirle a la obra. Así mismo, se buscan alterar las relaciones entre los valores de las figuras escritas con las que se tocan para agregar el efecto musical de que el cantante va en otro tiempo que el acompañamiento.

Sin embargo, aunque el rubato demanda mucha expresividad y libertad, se sugiere que no se sobrecargue la interpretación vocal de estos; y que se utilicen en la re-exposición de las estrofas y coro.

Matices

Los matices en la música andina colombiana, son uno de los efectos vocales más representativos de estas músicas. Principalmente se distinguen

dos tipos de matices: Los matices dinámicos o de intensidad, en donde se manejan términos como piano, forte, mezzoforte, mezzopiano...etc. que al realizarlos de manera súbita, mejor se están interpretando. Se caracterizan por presentarse en los cambios de estrofas y coros, así como en los inicios y finales de frases; así mismo, cabe resaltar que cada que se quiera resaltar un clímax en una canción, va acompañado de un crescendo que le da intención y fuerza.

Y también se distinguen los matices agógicos o de tempo en donde se presentan términos como largo, lento, andante, moderatto...entre otros. y son aquellos que indican el ritmo o la velocidad a la que una parte de la obra o ésta en su totalidad ha de ser interpretada.

Uno de los matices agógicos o de tempo más utilizados en las músicas andinas colombianas; está relacionado con el rittardando, en donde al disminuirse gradualmente la velocidad se le da una conclusión a los finales de manera muy cuidadosa.

Esto último caracteriza en una gran medida las músicas andinas colombianas tanto instrumentales como vocales.

(Cita textual de la entrevista a Silvia Ortega (Ver Anexo No.2) con referencia a la pregunta: ¿Se podría decir que hay una forma estilística de cantar la música andina colombiana? ¿Cómo sería y qué características tendría?)

Sería muy atrevido de mi parte decir que se hace de una u otra forma, podría responder como intento hacerla yo, para que no suene academizada, ni a balada (...) Teniendo claro esto respondería que se deberían tener en cuenta 6 puntos específicos;

- Matices, pianos súbitos, crescendos que lleguen a forte en los clímax de las canciones.

- Fraseos coherentes con el texto.
- No adornos pop o de balada.
- Evitar la colocación lírica.
- Re exposición de estrofas o coros con rubato.
- Mucho corazón. (Ortega, 2016)

4.2 INTERPRETACIÓN

La interpretación, cargada de un alto componente de subjetividad; está relacionada con la vivencia que transmite una obra o su compositor a la vivencia del intérprete. En donde este último tiene la responsabilidad de lograr producir experiencias en el espectador a través de la comunicación, valiéndose de herramientas como: la expresión del cuerpo, la voz y la gestualidad.

En la música andina colombiana este tipo de comunicación está relacionado con la expresión de textos de tipo nacionalistas, sociales, naturalistas, románticos, e incluso humorísticos; que identifican al público que los escucha con parte de sus vivencias y de su historia.

Para lograr este fin, el cantante primero tiene que tener conciencia de sí mismo, conocerse y auto-evaluarse. No solamente exponerse al reflejo de su imagen en el espejo; también tener conciencia de sus gestos, modulaciones, perfiles, planos, y puesta en escena.

Así mismo, el objetivo de su interpretación será a través de elementos que debe planear con antelación, tales como: el timbre de la voz, las pausas, las acentuaciones en ciertas palabras, plasmar momentos emotivos, etc. Pues de acuerdo a la lectura que el espectador haga de estos elementos no

verbales; se tendrá una respuesta de aceptación o de rechazo.

Esta parte casi se convierte en una búsqueda casi intuitiva que se aprende a reconocer solo en la práctica y se desarrolla con el sentimiento; pues este tipo de música, no se puede cantar con otras ganas, más que con el corazón.

Puesta en escena

Si bien, no es un camino fácil el asunto de enfrentar públicos, hay que ejercitar la habilidad de expresar y comunicar las opiniones, sentimientos, ideas y convicciones propias de la música andina colombiana; con claridad y eficacia a través del canto.

La gestualidad y en general la expresión corporal parte del texto de la canción, del poema. (Alarcón N. , Entrevista a Niyireth Alarcón, 2016)

Hay tres elementos que son el núcleo de trabajo sobre la puesta en escena del cantante que se deben tener en cuenta: la postura, la respiración y un objetivo claro.

La postura: Apoyar bien los pies en el suelo dará una postura firme y equilibrada, que ayuda a la coherencia y fluidez en el manejo del discurso.
La respiración: Usar muy poco aire o tomar más del que se necesita para hablar o cantar, puede generar exceso de tensión en la garganta y cansancio. Lo ideal es saber dosificar la cantidad de aire que se requiere.
Objetivo: Tener un propósito específico al efecto que desea causar en el público. Debe verse como una necesidad sincera que la audiencia percibe en el cantante. La existencia de este compromiso constituye una energía que compensa naturalmente las fallas en la ejecución.

Así mismo, se recomienda para la puesta en escena; tener en cuenta:

- Descansar, calentar el cuerpo y la voz antes de salir a escena.
- Adoptar una posición correcta y cómoda para el cuerpo (postura corporal).
- Buscar la manera de captar la atención del público desde el inicio (con una intervención interesante).
- Utilizar gestos de la cara y las manos para reforzar lo que se dice.
- Dominar lo que se quiere comunicar.
- Ser preciso.
- Cantar claro, con buena dicción.
- Utilizar un buen volumen de voz.
- Convencer o envolver emocionalmente al público.
- Conectarse con imágenes para desarrollar la imaginación.
- Manejar roles o personajes (sin pretender parecerse a nadie).
- Dar a conocer las cualidades que caracterizan al intérprete.
- Entregarse en escena (disfrutarlo), ofrecer lo mejor de sí mismo.

Estos elementos son recursos que hay que saber emplear y van unidos a las fortalezas que acompañan la imagen física; es por eso vital tener en cuenta aspectos como: el vestuario, el maquillaje, el peinado...etc. Que enriquecerán la puesta en escena desde lo visual.

(Cita textual de la entrevista a Niyireth Alarcón (Ver Anexo No.1) con referencia a la pregunta: ¿Qué debería tener una nueva propuesta interpretativa vocal en la música andina colombiana?)

Partir del amor y respeto hacia esta música y sus creadores, y, en lo posible, acercarse al universo andino, para tratar de entender los

imaginarios, las costumbres, el porqué de las canciones y las melodías, las palabras elegidas, las formas de sentir y expresar dichos sentimientos. Para seguir comunicando entre todos las bellezas de esta música, los paisajes y la gente a quienes representa. (Alarcón N. , Entrevista a Niyireth Alarcón, 2016)

ANEXOS

5.1 ENTREVISTAS

A continuación se adjuntarán las entrevistas semi estructuradas, dirigidas a los sujetos de estudio de la investigación con alrededor de quince preguntas.

Octubre 5 de 2016 entrevista Niyireth Alarcón.

Octubre 11 de 2016 entrevista y tertulia Silvia Bibiana Ortega Ruíz.

Tipo: Semiestructurada, en donde se determina de antemano cual es la información relevante que se quiere conseguir. Se hacen preguntas abiertas dando oportunidad a recibir más matices de la respuesta; y se permite ir entrelazando nuevas temáticas. Pero requiere de una gran atención por parte del investigador para poder encauzar los temas de relevancia. (Actitud de escucha)

Enfoque: SUJETO-SUJETO, en este enfoque la entrevista es definida como una interacción verbal que permite la obtención de discursos entre sujetos determinados socio históricamente. El discurso es obtenido con pocas interferencias del entrevistador; por medio de intercambios verbales poco estandarizados. Los intercambios lingüísticos realizados en el proceso son el objeto de análisis; en especial las transferencias y contra-transferencias. Las primeras corresponden a las reacciones del investigado frente al investigador, que revelan sus historias de vida. Las segundas son las

deformaciones que afectan la percepción del entrevistador, y están relacionadas con el entrevistado y con el material entrevistado.

ENTREVISTA SEMIESTRUCTURADA

Objetivos:

- A. Identificar aspectos musicales característicos que “deben tenerse en cuenta” para interpretar la música vocal andina colombiana.
- B. Clasificar las estructuras básicas vocales de la música vocal andina colombiana
- C. Sistematizar/Documentar la forma en que se cantan estas músicas.

Anexo No. 1: Octubre 5 de 2016 entrevista Niyireth Alarcón.

Entrevistada: Niyireth Alarcón

SECUENCIA PREGUNTAS:

1- ¿Por qué Niyireth Alarcón decidió ser cantante de música andina colombiana?

Fue algo natural para mí desde el comienzo, debido a la región en que nací, en la cual esta música ocupa un lugar importante. Al lado de la música comercial del momento, cuando era niña, conocí los temas interpretados por los duetos del Tolima Grande, más adelante las grabaciones de las canciones que se estaban componiendo en ese momento y presentadas en los concursos de música andina colombiana. Empecé cantando las canciones andinas colombianas compuestas por Jorge Villamil y otros compositores huilenses, incluyendo a los de mi municipio: Garzón, como Marco Tulio Losada. Y cuando conocí a los nuevos compositores de ese momento reafirmé mi gusto por esta música y decidí cantarla. La canté primero a dueto, a trío y más adelante como solista y en grupo. Creo que también influyen mucho los maestros, tuve la

fortuna de que mi primer profesor de música me mostrara música andina colombiana muy variada.

2- ¿Cuál ha sido la formación previa (académica) de Niyireth Alarcón para cantar la música andina colombiana?

Mi formación no fue previa para cantar esta música, primero la canté, me enamoré de ella, fui a varios concursos, etc. y la formación académica vino después. La formación que recibí no fue para cantar esta música sino para canto lírico y más adelante para canto de jazz, y aunque tomé elementos de ellas, diría que lo que más aproveché de esta formación fue el entendimiento de la armonía, el conocimiento de otros instrumentos y hacer música en conjunto.

3- ¿De qué manera la formación musical académica Niyireth Alarcón ha contribuido a la construcción de un lenguaje propio en la interpretación de la música andina colombiana?

R/ La formación que recibí en las academias ha sido muy valiosa para mi manera de vivir con la música. Significa, entre muchas cosas, la adquisición del lenguaje convencional para comunicarse con casi todos los músicos del mundo, el acercamiento a la historia y a las formas de la música europea; y el compartir con los grupos de estudio, soñar en común, que es un juego tan bonito.

A la hora de mi quehacer musical en particular, el lenguaje y los conceptos aprendidos en la academia se mezclan con los lenguajes empíricos e intuitivos tanto míos como de los músicos con quienes trabajo, nos dejamos moldear por las memorias individuales y colectivas, por los distintos puntos de vista, por las muchas maneras que hay para abordar la reinterpretación de una pieza musical. En mi búsqueda de un lenguaje particular son bienvenidos todos los lenguajes, después, en un trabajo que es muy paciente, casi artesanal, las ideas se organizan un poco...jejeje...y, a ensayar, a explorar con los músicos, a escuchar, a seguir buscando y sonando hasta que la versión va asomando y adquiriendo su nueva forma.

4- ¿De qué manera ha permeado la academia la música vocal andina colombiana? (Qué elementos) ¿Ha sido positivo, negativo?

R/ Me parece que de la misma manera que la han permeado casi todos los fenómenos culturales, es decir, sumando elementos desde “otros lenguajes”, desde otras perspectivas, para seguir encontrando y comunicando los muchísimos matices artísticos que están contenidos en la música andina de Colombia.

Para fortuna de la música colombiana y de las Academias de música, ha ido desapareciendo esa vieja rivalidad que excluía a las músicas de raíz folclórica de las aulas de los conservatorios y que por mucho tiempo creó una falsa oposición entre músicos “académicos v.s empíricos”; el paso del tiempo nos ha ido enseñando a todos que la comunicación, que tal vez sea el fin último del ejercicio artístico, necesita valerse de todos los elementos y de todos los lenguajes posibles.

Acercarse al universo de las canciones andinas colombianas, evocando imágenes del escritor Manuel Mejía Vallejo, sería en principio como admirar una gran montaña, de esas majestuosas que se alzan por todo el país; al acercarse un poco más sorprende que casi todos los árboles que parecían una ruana verde son distintos y cada uno sustancial, si uno se acerca más, aparecen las flores y los insectos en una belleza interminable... así cada forma de cantar, de acompañar el canto, de comunicar el mensaje profundo de cada canción, cada uno sustancial, cada uno como un árbol, cómo una flor, cada persona con su canta, como dicen los campesinos.

5- ¿Se podría decir que hay una forma estilística de cantar la música andina colombiana? ¿Cómo sería y que características tendría?

R/ Yo creo que no. Creo al contrario, que su riqueza estilística está en los múltiples matices, en sus diferentes acentos, en sus rebeldías sonoras, en las maneras de construir los versos, las coplas, también en la búsqueda de la excelencia interpretativa; en cada uno de los músicos que eligen o incluyen la música andina dentro de sus formas de expresión,

está la riqueza estilística, la posibilidad de sorprendernos y de seguir construyendo lenguajes en torno a estas canciones andinas.

6- ¿Cuáles son las características estructurales de la música andina colombiana?

R/ Hay diferentes estructuras dependiendo de las épocas, de las regiones, de las influencias de los compositores. Desde mi experiencia, pues no he abordado la música andina colombiana desde la perspectiva académica: En los bambucos más clásicos se usaba con recurrencia: Introducción, estrofa 1, intro, estrofa 1, intro, coro, intro, estrofa 2, intro, coro.

Más adelante escuché que desaparecían las introducciones que había entre estrofas y coro. Pero esta forma también dependía de si había dos estrofas (dos letras con la misma melodía o solo una). Si había solo una la forma era: intro, estrofa, intro, estrofa, intro, coro, intro, coro. Más adelante desapareció la intro que había entre estrofa y coro. En general ha sido alguna de estas la estructura, a lo que he llamado coro, con frecuencia era la que se llama “parte mayor” que es la parte de la canción que está en tonalidad mayor, y lo que llamé estrofa con frecuencia se refiere a la parte que está en tonalidad menor. En realidad hay varias estructuras. De unos 30 años para acá especialmente, han surgido otras formas que pasan por ejemplo por intro, parte A, parte B, parte C y luego intro, parte A, parte B, parte C. En realidad, según mi experiencia hay muchas estructuras y estas dependen de la influencia del compositor (si ha tenido más influencia del bolero, del tango, la bossanova, jazz, el rock, música latinoamericana, música clásica, el pop, canción renacentista, coperío popular, músicas campesinas de baile, de las fiestas populares como en el caso de muchos compositores huilenses, etc.

7- ¿Cuáles son las características estructurales que hacen parte de la interpretación vocal de Niyireth Alarcón en la música andina colombiana?

En general, respeto la estructura que el compositor propone, pero sí, con frecuencia hacemos nuestras propias introducciones, y en cuanto al transcurrir de las diferentes partes de la canción, en mi caso, trabajo desde el poema de la canción. En general lo canto completo, es decir

toda la letra, luego hay una introducción y retomo el texto en el lugar que requiere más énfasis o reiteración, de ahí en adelante hasta el final. Esto es cuando hago alguna modificación a la estructura, porque generalmente la respeto.

8- ¿Qué ha aportado la interpretación vocal de Niyireth Alarcón a la música andina colombiana?

R/ Esa es una respuesta que yo no tengo. Junto a los músicos amigos con quienes trabajo, hemos hecho varios discos, unos con temas inéditos, otros con versiones de temas clásicos. Además hemos presentado conciertos de esta música en escenarios muy diversos, en ciudades, pueblos y veredas, en Colombia y en otros países de Latinoamérica y Europa, compartiendo escenario con rockeros, músicos de jazz, músicos clásicos, músicos campesinos, de latinoamericana, de músicas del mundo, comprobando en cada uno de ellos que la música andina colombiana tiene la suficiente belleza y profundidad para ser puesta en cualquier escenario del mundo. Espero que alguna de estas aventuras aporte algo positivo a todo el movimiento de esta música, je, je, je.

9- ¿Se podría decir que existe la nueva música colombiana desde el que hacer vocal? (¿Qué factores inciden en que se le denomine “nueva” música colombiana?)

R/ El término “nueva” lo va usando cada generación y lo aplica a su quehacer. Según mi experiencia la música bonita (la que a mí me gusta) la he encontrado en diferentes épocas, en diferentes estilos, en compositores de diferentes regiones. Entonces la “nueva” música colombiana es la que estamos haciendo los músicos vivos y activos, je, je, que ya es la música “vieja” para los niños que la están empezando a conocer, por ejemplo.

10- ¿Está la música vocal andina en un buen momento?

Yo diría que la música andina colombiana en general está en un buen momento. Esto gracias a la tecnología que ha facilitado las grabaciones y las

comunicaciones, también al movimiento generado desde los festivales y concursos que se hacen en todo el país (los grandes y los pequeños), y también a la tendencia mundial a mirar las músicas regionales, las músicas particulares, las músicas del mundo.

11- ¿La interpretación de Niyireth Alarcón esta permeada de la influencia de otros géneros musicales? (Que géneros)

Pienso que todos estamos permeados por varias influencias. En mi caso, un poco por los cantantes de músicas folclóricas colombianas, otro poco por los cantantes populares de música latinoamericana, por las cantantes líricas, por las cantantes de jazz, de blues, por cantantes de rock, un poco de muchos, tomo los elementos que me sirven para transmitir mi sentir, no solo tengo influencias de cantantes sino especialmente de músicos, de miradas, sin importar mucho el género sino buscando la belleza y la sinceridad a la hora de cantar.

12- ¿La puesta en escena (gestual y corporal) de Niyireth Alarcon tiene relación con su interpretación vocal?

Por supuesto, la gestualidad y en general la expresión corporal parte del texto de la canción, del poema.

Y con el tiempo he ido conformando un equipo de profesionales que enriquecen, complementan y refuerzan la puesta en escena. Es así como trabajan en función de ella una directora de arte y profesora de teatro, un sonidista, un vestuarista, una iluminadora. Buscando entre todos: músicos y equipo artístico, realzar las particularidades del lenguaje poético y musical de las canciones de los Andes colombianos.

13- ¿Qué debería tener una nueva propuesta interpretativa vocal en la música andina colombiana?

Partir del amor y respeto hacia esta música y sus creadores, y, en lo posible, acercarse al universo andino, para tratar de entender los imaginarios, las costumbres, el porqué de las canciones y las melodías, las palabras elegidas, las formas de sentir y expresar dichos sentimientos. Para

seguir comunicando entre todos las bellezas de esta música, los paisajes y la gente a quienes representa.

14-¿Por qué Niyireth Alarcón canta la obra “Azul, Azul” de León Cardona y qué significado tiene para su carrera musical?

Como dije en una respuesta anterior, mi trabajo interpretativo parte de un acercamiento al poema de cada canción. En el repertorio que he elegido cantar en mi carrera, la dupla: poeta y compositor, ha sido común en mis discos. En 2006 grabé el disco “Azul, Azul” cuyo repertorio lo componen poesías musicalizadas.

15-¿Por qué Niyireth Alarcón canta la obra “Estampas” de Luciano Díaz y qué significado tiene para su carrera musical?

Por las descripciones del paisaje y costumbres huilenses (mi tierra), siempre he buscado canciones que describen cómo es el lugar de donde provienen. Y por otra parte, por tener la fortuna de conocer al compositor y su obra como me ha pasado a lo largo de mi carrera con muchos de ellos, y aprenderla directamente, por tradición oral, y así entender la intención precisa que tuvo el autor al escribir la obra. Este mismo acercamiento y aprendizaje directos lo tuve con el maestro León Cardona a la hora de grabar el Azul, azul. Las partituras de las canciones, generalmente las conozco después y las uso para precisar detalles, no para aprender las canciones.

16-¿Cuál es el papel de la mujer en la construcción, desarrollo, y trascendencia de la “Nueva música andina colombiana”?

En la música andina colombiana actual, la mujer tiene más presencia puesto que hay muchas solistas, muchos duetos femeninos, instrumentistas, acompañantes, compositoras, etc. en todos los campos la presencia de la mujer es más nutrida. Nuestro papel es hacer todo esto resaltando el carácter y la sensibilidad femenina. Creo que la presencia de la mujer ha dado a esta música más variedad en la interpretación y en la puesta en escena.

Anexo No. 2: Octubre 11 de 2016 entrevista y tertulia Silvia Bibiana Ortega Ruíz.

Entrevistada: Silvia Bibiana Ortega Ruiz

SECUENCIA PREGUNTAS:

1- ¿Por qué Silvia decidió ser cantante de música andina colombiana?

No me considero “cantante de música colombiana” hago música, lo que me mueve la “fibra”, me encanta el folklor en general, el folklor latinoamericano. Sin embargo la música andina colombiana llegó a mí en la universidad, no lo decidí, fue una opción de crear una propuesta de dueto con un maestro y unos compañeros y ahí comenzó todo hasta el día de hoy, oportunidad que siempre agradeceré.

2- ¿Cuál ha sido la formación previa (académica) de Silvia para cantar la música andina colombiana?

¿Académica? Ninguna, todo ha sido experiencia, ir a festivales, escuchar solistas y duetos, intentar entender el lenguaje.

3- -¿De qué manera la formación musical académica de Silvia ha contribuido a la construcción de un lenguaje propio en la interpretación de la música andina colombiana?

Desde el análisis, el saber escuchar, la “lógica” musical. Las habilidades técnicas, auditivas e intuitivas desarrolladas en la academia influyen en gran manera.

4- ¿De qué manera ha permeado la academia la música vocal andina colombiana? (Qué elementos) ¿Ha sido positivo, negativo?

A mi parecer no ha sido muy positivo, lamentablemente de las músicas del país más tocadas no solo por la academia sino también por la música comercial y extranjera ha sido la música andina colombiana, por eso hoy en día es tan difícil llegar a responder una pregunta como ¿Cómo se canta la música andina colombiana?, existe de todo, andina lírica, andina pop, andina “boleriada” etc, pero no hay claridad de cuál es su verdadera forma de cantarla.

5- ¿Se podría decir que hay una forma estilística de cantar la música andina colombiana? ¿Cómo sería y qué características tendría?

Sería muy atrevido de mi parte decir que se hace de una u otra forma, podría responder como intento hacerla yo, para que no suene academizada, ni a balada como lo decía en la anterior pregunta. Teniendo claro esto respondería que se deberían tener en cuenta 6 puntos específicos;

- Matices, pianos súbitos, crescendos que lleguen a forte en los clímax de las canciones.
- Fraseos coherentes con el texto.
- No adornos pop o de balada.
- Evitar la colocación lírica.

- Re exposición de estrofas o coros con rubato.
- Mucho corazón.

6- -¿Cuáles son las características estructurales de la música vocal andina colombiana?

Visto desde la forma musical depende si es tradicional o tiene influencia académica, también depende del género si es pasillo, bambuco, caña, etc, creo que es una pregunta que abarca muchas cosas...

7- ¿Cuáles son las características estructurales que hacen parte de la interpretación vocal de Silvia en la música andina colombiana?

Quizá esta pregunta hay que revisarla porque la respuesta puede sacarse de la pregunta 5

8- ¿Qué ha aportado la interpretación vocal de Silvia a la música andina colombiana?

Creo que es más lo que me ha aportado a mí la música andina colombiana que yo a ella, la interpretación y el estilo de un cantante siempre sale de lo que la música ponga en su corazón.

9- ¿Se podría decir que existe la nueva música colombiana desde el que hacer vocal? (¿Qué factores inciden en que se le denomine “nueva” música colombiana?)

Creo que más que desde la forma de cantarla es desde la forma compositiva, que incluye otros recursos armónicos, melódicos y rítmicos diferentes a los utilizados tradicionalmente lo cual sugiera a su vez una nueva forma de interpretación.

10- ¿Está la música vocal andina en un buen momento?

A mi parecer está estancada, pero eso no quiere decir que este en buen o mal momento, desde que la conozco y estoy en ella, no he visto mayor evolución, si he visto propuestas muy buenas pero nada que la mueva de donde está en los medios, como música de museo.

11- ¿La interpretación de Silvia está permeada de la influencia de otros géneros musicales? (Qué géneros)

Si claro, creo que los cantantes somos una colchita de retazos hecha a punta de escuchar, cantar e imitar, frases, adornos, matices de otros géneros y artistas.

Personalmente tengo de todo un poquito, música tropical, balada de los 80s y 90s, folklor latinoamericano, valeses ecuatorianos, costa atlántica colombiana, etc.

12- ¿La puesta en escena (gestual y corporal) de Silvia tiene relación con su interpretación vocal?

Totalmente, no existe la una sin la otra.

13-¿Qué debería tener una nueva propuesta interpretativa vocal en la música andina colombiana?

No sé, esto da para muchas respuestas y depende de la influencia que tenga la persona que la vaya a construir, sin embargo creo que es una tarea difícil porque “crear” sobre un género que ha pasado por tantas cosas es complejo.

14-¿Por qué Silvia canta la obra “Azul, Azul” de León Cardona y qué significado tiene para su carrera musical?

Azul, azul llegó a mi como una propuesta de repertorio cuando llegué a Bogotá a hacer mi trabajo como solista, siendo una admiradora del trabajo del maestro León Cardona me gustó y quise hacerla, fue muy importante porque en el momento del montaje no tenía ningún referente y eso hizo que la hiciera según la partitura y la interpretación que yo le quisiera dar, hace parte de mi primero disco solista en el 2010.

15-¿Por qué Silvia canta la obra “Estampas” de Luciano Díaz y qué significado tiene para su carrera musical?

Estampas la conocí en las voces del Dueto Carmen y Milva, desde que la escuche me gustó pero solo hasta que llegué a Bogotá me arriesgue a cantarla, algo muy bonito con este tema es que tuve la oportunidad de conocer al maestro Luciano, ir a su casa y cantarla

según las sugerencias que él me dio, y este tema hace parte de mi segundo disco en el 2012.

16-¿Cuál es el papel de la mujer en la construcción, desarrollo, y trascendencia de la “Nueva música andina colombiana”?

La mujer siempre ha sido importante en la construcción de nuevas sonoridades, estilos y propuestas en cualquier género, tenemos otra visión, sentimos diferente y eso nos hace necesarias para la evolución de todas las músicas.

5.2 PARTITURAS

Anexo No. 3: Transcripción partitura "Azul, azul" de León Cardona.

Azul, azul

Vals

Letra: Oscar Hernández

Música: León Cardona

Dm7 G♭7(9) G♭7(9b) Em7 E♭dim Dm7 G♭7(9) G♭7(9b)

8 G♭m6/E A+7 A7 Dm7 G♭7(9) G♭7(9b) B Am7 Dm7 Dm7/G♭ B Am7 Dm7 Dm7/G♭

Voz

16 Bmaj7 Em Dm7 Em7 Am7 Dm7 G♭7(9) G♭7(9b)

El

22 Em E♭dim Dm7 G♭7(9) G♭7(9b) Bmaj7(9) B6 Bmaj7

28 Dm7 G7 Cmaj7 Fmaj7

32 Dm/B

33 E+7 E7 Am Am/C C♯dim Dm7

37 G7 Cmaj7 Fmaj7 Dm/B E7

mun - does - ta pin - ta - do dea - zul o - jos ma - res y le - ja - nas pra - de - ras tra - jes

li - bros a - dio - ses y lle - ga - daas el mun - does u - naes - tam - pa a - zu uul

A - mo la pla - taa zul del a - gua que se di - suel - ve cuan - do pa - sa

a - mo la tin - ta

azul del ni - ño que se re - part - teen le - tras man - chas y sen - de - ros a - zu - les a - rri - baest - tá el azul de

siem - pre que se de - co - ra de ove - ji - tas blan - cas es el a - zul ce - les - te que nos cu - bre co - mo la

2

42 F B7/F# G#dim Amaj7 Bm7 Cm7 Bm7

men-sa car-pa de los cir-cos de pa-ya-sos a - zu - les y pa-ra queel co-

49 Amaj7 Bm7 Cm7 F7(9b) Bm7 E7(9) E7(9b)

lor no se mue-ra de frí - o se abre a ca-da pa-so lahe-ri-da ro-ja de los co-ra-

55 Amaj7 Fm Em/C F7 Bm7 Bm/G

zon-es que ca-lien-ta la san-gre y da pa-so ala vi-da pa-ra se-guir mi-rán-do-nos

60 C7 Fm7 B7(9) Bdim Cm7 Fm7 Bm7

en el es-pe-joa-zul del mar y sus pe-ces de pla-ta pa-ra le-er-nos en las le-tras del

66 E7(9) E7(9b) Em/C F7 Bm7 Dm/B E7(9) E7(9b)

ni - ño yel po - e - ta el mun-does un cua - der-noa-zul con u - nahe-ri-da ro-jal cen-tro de la

A Fm7 Bm7 Bm7/E A Fm7 Bm7 Bm7/E A7(9)+11

72

vi - da - a - a - a - a -

Fuente: Autor de la investigación.

Anexo No. 4: Partitura original "Azul, azul" de León Cardona.

"AZUL, AZUL" Oscar Hernández M.
León Cardona Cr.

(vals-Canción)

introducción

3/4

Dm7 G7(9) G7(9b) Em7 Ebdim - Dm7

G7(9) G7(9b) Gm6/E A7(7) A7 Dm7 G7(9) G7(9b)

C Am7 Dm7 Dm7 C Am7 Dm7 Dm7 ^{YOZ} El mundo está pintado de a-

ojos, mares y lejanas praderas, traves, libros, radios y lle-

gaduras, el mundo es un tapeta a zu

A molaplataa azul del aguaa, que se disuelve cuando pasa a

ya molatinta azul del niño que se repartenletras, manchas y senderos a zules. A-

riba está el azul de siempre, que se de color de verjitas blancas, es el a-

zul de los te que nos cubre, como la inmensidad de los circoos,

de payasos a zu les. Em7 Dm7 y para que el co-

lor no se muera de frío, se abre cada paso la herida

roja de los corazonces que cae tibia la sangre y da paso a la

vida, para seguirmi tando nos en el espejo azul del mar

1- 23

"AZUL, AZUL"

y sus peces de plata a, para tenernos en las letras del
 ni no y el po e e ta. El mundo es un cruz de mo azul con
 u na heri da ro ja al cen tro de la vi da

Chord progression: $Dm7$ $Dm7$ $C7(9) ||+$ G

S. Cardona
 Medellín, Junio/13/87

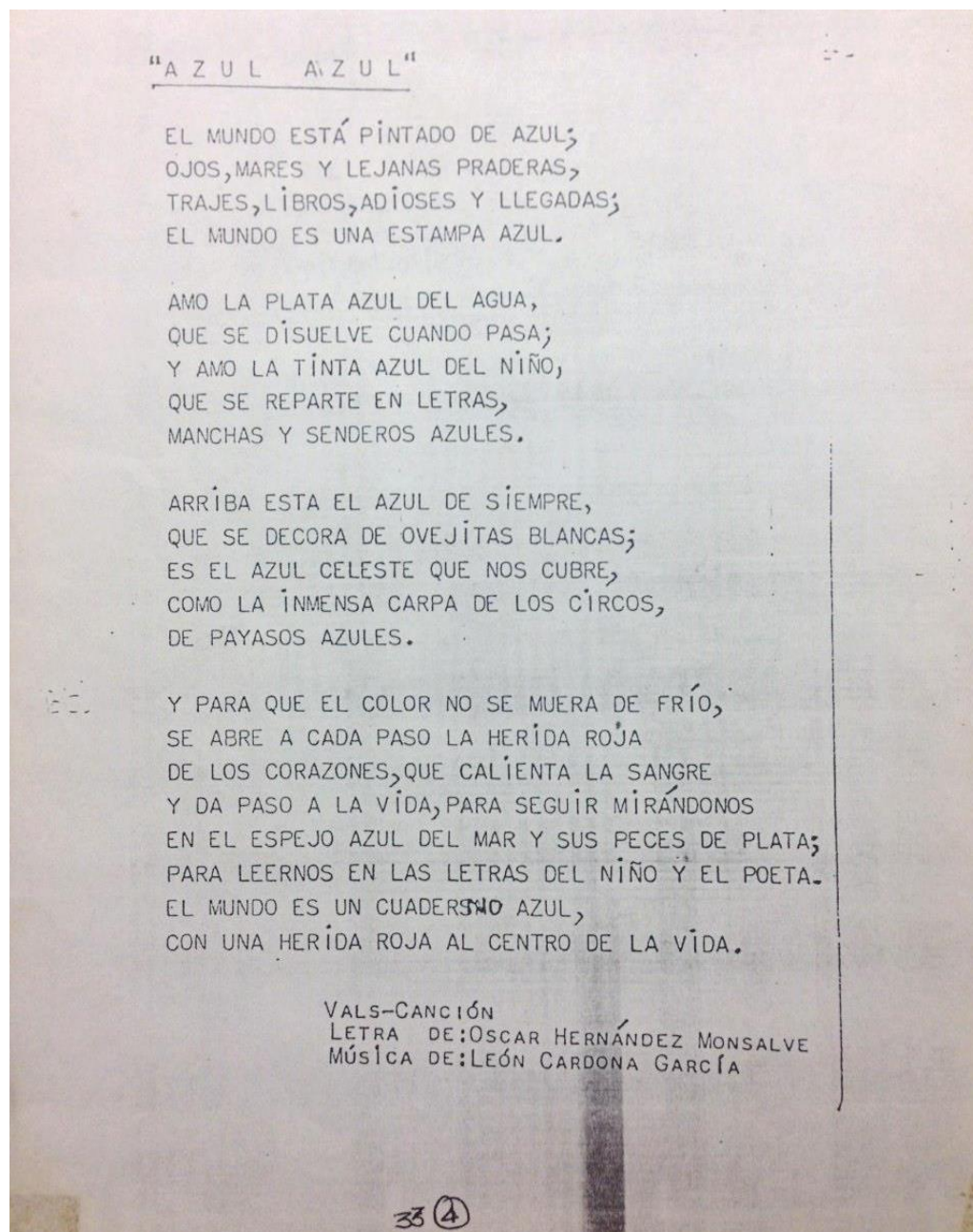
Ver la letra, atrás

Chord diagrams: $Fmaj7$, $Abmaj7$, $VII D9$, $D9/7\#$, $Dysabo Bdim$, $Cmaj$, Cm/Eb , $Ab6$, Ab

Amor: es la de la... 33 (3)

Fuente: Canciones para guitarra de León Cardona, Música Andina Colombiana/Universidad Pedagógica Nacional.

Anexo No. 5: Letra original "Azul, azul" por Oscar Hernández



Fuente: Canciones para guitarra de León Cardona, Música Andina Colombiana/Universidad Pedagógica Nacional.

Anexo No. 6: Transcripción "Estampas" Luciano Díaz

ESTAMPAS

Bambuco

Letra y Música de:
Luciano Díaz

Ritmo de bambuco **15** *Voz* *A*

El pai-lón es - tá que ar - de la can - de-laes - taen - cen -

E7 *A* *G#m*

di - da, i - lu - mi - na laen - rra - ma - da cir - cui - to de las lu - crier - na - gas, en

F#m *F#7* *Bm*

el hor - no los biz - co - chos ca - len - ta - nos se pre - pa - ran, es -

D *A* *E7* *A* *E7*

pu - ma de cho - co - la - te en el mo - li - ni - llo que - da, da - le que da - le con

A *E7* *A* *D* *A*

ma - no fir - me queel pa - ne - lón se pe - ga so - ple la bra - za sa - queel biz - co - cho

E7 *A* *E7* *A* *E7*

queel - cho - co - la - tees - pe - ra da - le que da - le con ma - no fir - me queel pa - ne - lón se pe -

A *D* *Cdim7* *C#m* *F#7* *Bm* *E7* *A*

ga so - ple la bra - za sa - queel biz - co - cho queel cho - co - la - tees - pe - ra

D *A* *E7* *A* *D* *A*

Interludio

E7 *A* *A* *Voz*

El
El
Los

2 A ESTAMPAS E7

62

tra - pi - che gi - ray gi - ra mo - lien - do la ca - ña dul - ce, el ca - mi - no de la bes -
 ta - mal es - tá na - cien - do cuan - do se cor - tan las ho - jas, des - hi - la - chan - do - la vai -
 ce - re - zos ma - du - ran - do en ca - fe - tos de ca - tu - rra, se cal - cu - la que la so -

A G#m F#m

67

- tia mar - can - do cir - cun - fe - ren - cia, aun la - do des - can - sael ran - cho u - na
 - na, co - rre - tean - doa - las ga - lli - nas, sees - táa - li - ñan - do la ma - sa pa - co -
 - ca en sep - tiem - breha flo - re - ci - do, del a - ma - si - go ya bro - tan cha - po -

C#m7(♯5) F#7 Bm D A

72

fa - mi - liay su - bre - ga, un güi - pa con un pa - li - to a
 ci - nar - laen - se - güi - da, hay su - li - cien - te ma - de - ra pa'
 las pa - ra la tie - rra, del co - rral sa - queel a - bo - no tien -

E7 A E7 A

77

zu - za la mu - la ter - ca. Mue - le que mue - le que - ya la ca - ña
 quear - da bien la co - ci - na. Sa - quee - se pe - rro quees - tá ve - lan - do
 ga cui - dao con la lim - pia Cui - de - me bien e - se se - mi - lle - ro

E7 A D A

81

llo - ra gua - ra - po du - ce rec - toes el bás - ta - goel tra - pi - che - ro
 a - ma - rreel ta - ma - li - to bien a - pre - ta - o, con nu - do cie - go,
 co - mo se fue - ra su - yo sa - leel cru - ce - roa pun - to de siem - bra

E7 A E7 A

85

la va - si - ja se nu - tre Mue - le que mue - le que - ya la ca - ña
 sir - va - lo ca - lien - ti - co Sa - quee - se pe - rro quees - tá ve - lan - do
 no lo de - mo - re mu - cho Cui - de - me bien e - se se - mi - lle - ro

E7 A D Cdim7 C#m F#7

89 **To Coda**

llo - ra gua - ra - po du - ce rec - toes el bás - ta - goel tra - pi - che - ro
 a - ma - rreel ta - ma - li - to bien a - pre - ta - o, con nu - do cie - go,
 co - mo se fue - ra su - yo

Bm E7 A D Cdim7

93 **Al Signo 2 veces y CODA**

la va - si - ja se nu - tre sa - leel cru - ce - ro, sa -
 sir - va - lo ca - lien - ti - co

C#m F#7 Bm E7 A

98

- leel cru - ce - ro, sa - le pa - rael mer - ca - do

Fuente: Autor de la investigación.

CONCLUSIONES

Este trabajo propone una forma de cantar las músicas andinas colombianas inspirada en la experiencia de dos cantantes reconocidas en el género. En donde dichas experiencias fueron sistematizadas, analizadas y comparadas por el autor de la investigación, para establecer una forma estilística de cantar estas músicas.

Se concluye entonces, que las músicas andinas colombianas; han sido arraigadas en nuestro país a través de la expresión vocal. Formato del cual se destacan grandes solistas vocales, las cuales repiten modelos de interpretación en estas músicas y ello permite estandarizar la forma en que se cantan estas músicas. Son por ejemplo comunes en la interpretación; patrones como: mantener la estructura estilística de los géneros en cuanto a forma, así como resaltar las estructuras básicas de la interpretación en cuanto a fraseos, matices dinámicos y agógicos.

Así mismo, se resalta que en la construcción de la nueva música vocal andina colombiana se destacan los grandes formatos instrumentales y las puestas en escena cargadas de simbolismo, expresión e identidad con el público; y que tales expresiones han desplazado los formatos tradicionales.

Poder establecer una forma en que se pueden cantar estas músicas, no garantiza que sea la única manera de hacerlo. Es por eso que esta investigación también resalta la diversidad de la música andina colombiana y sus formas de ejecución. Es esta propuesta un acercamiento a poder entender cómo se interpretan estas músicas de manera responsable y estética dentro del estilo del género, que incluso sirva como herramienta pedagógica a otras personas en el aprendizaje de estas músicas.

APRENDIZAJES

“La idea inicial de poder desarrollar esta investigación, buscaba responder la forma en que yo podría cantar las músicas andinas colombianas. He descubierto las posibilidades que ofrece la música colombiana al acercarme a ella, y he enriquecido mi formación musical al analizar, sistematizar, reflexionar y por supuesto interpretar estas músicas.” (Autor de la investigación, 2016)

Durante el inicio de mi formación musical siempre tenía inquietudes personales acerca de las músicas tradicionales de mi país, y es la investigación de este trabajo, la que permite conocer estas músicas más a fondo, su historia, contexto, evolución y aplicación.

Como investigadora de este trabajo, la recopilación de información, el conocimiento de las metodologías de investigación, y el desarrollo de una propuesta interpretativa vocal me permitieron solucionar inquietudes interpretativas en estas músicas, así como también reflexionar alrededor de la posibilidad de incluir estas músicas como objeto válido de estudio en la academia y como opción estética; pues creo firmemente que todo músico debe enriquecer su formación musical a través del estudio de las músicas tradicionales. Quizás la academia está tan permeada de los elementos externos que necesita repensar su curriculum de estudios integrando las músicas tradicionales, que al fin y al cabo son ellas las que nos otorgan identidad y cultura.

Es entonces el resultado de este trabajo investigativo, una propuesta que permita reconocer las potencialidades de la música andina colombiana, su validez como opción estética, y su reconocimiento como herramienta pedagógica en la educación musical.

Así mismo, la idea a futuro, es poder llevar esta propuesta a los grandes escenarios de la música colombiana en donde pueda ser escuchada y reconocida como una propuesta que marca el precedente de cómo se están cantando las nuevas músicas andinas colombianas.

BIBLIOGRAFÍA

- Abadía, G. M. (1997). *ABC del folklore colombiano*. Bogotá: Panamericana.
- Autor de la investigación. (2016). *Propuesta interpretativa vocal en la música andina colombiana*. Bogotá: UPN.
- Alarcón, H. (1 de Abril de 1907). Vida musical. Música popular. *El Nuevo Tiempo*, pág. 3.
- Alarcón, N. (2 de Abril de 2016). Entrevista a Niyireth Alarcón. (R. A. Cuartas, Entrevistador)
- Alarcón, N. (5 de Octubre de 2016). Entrevista a Niyireth Alarcón. (Y. L. Rodríguez, Entrevistador)
- Alarcón, N. (31 de Enero de 2011). Niyireth Alarcón la armonía de la música Andina. (C. C. Collazos, Entrevistador)
- Añez, J. (1951). *Canciones y recuerdos*. Texas: Ediciones mundial.
- Aparicio, F. R. (2003). *Musical migrations. Transnationalism, and cultural hybridity in Latin/o America*. . Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Areiza y García, L. A. (2 de Noviembre de 2011). *Universidad Icesi*. Recuperado el 29 de Septiembre de 2016, de Universidad Icesi: https://www.icesi.edu.co/congreso_sociologia/images/ponencias/13-Areiza-Garcia-%20Bambucos%20tradicion%20y%20modernidad.pdf
- Cuartas, R. A. (2016). Entrevista a Niyireth Alarcón. *La noticia cultural Online*.
- Cuéncar, H. Z. (1979). *Cantores populares de Antioquía, Medellín*. Medellín: Granamérica.
- Campos, J. L. (2006). Interculturalidad, Identidad y Migración en la Expansión de las Diásporas Musicales. *Razón y palabra*, 49.
- Campos, J. L. (2006). *Interculturalidad, identidad y migración en la expansión de las diásporas musicales*. Monterrey: Razón y Palabra.
- Castell, M. (2001). *La era de la información vol. II*. México D.F.: Siglo XXI editores.

Castellanos, J. d. (1889). *Historia del Nuevo Reyno de Granada*. Madrid: Archivo histórico nacional.

Castells, M. (2001). *La era de la información. Vol II*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Castro, E. D. (1858). *Manuela*. Paris: Garnier hermanos.

Carnicer, D. J. (2000). *La respiración en el canto*. Universidad de Barcelona. Barcelona: Universidad de Barcelona.

Carrasquilla, T. (1935). *Hace tiempos*. Medellín: Atlántida.

Civallero, E. (2011). Sonidos, voces y ecos de la América Andina. *Tierra de vientos* .

Corpas, J. P. (1993). *Introducción al Cancionero Noble de Colombia*. Bogotá: Ediciones Grupo Imagen.

Cortés, J. (s.f.). *SENA* . Obtenido de [senaintro.blackboard.com/bbcswebdav/institution/semillas/513208_1_VIRTU
AL/Material/Apoyo/Fase%20I/Actividad_Aprendizaje6/La%20polémica%20so
bre%20lo%20nacional%20en%20la%20música%20popular%20colombiana.p
df](http://senaintro.blackboard.com/bbcswebdav/institution/semillas/513208_1_VIRTU%20AL/Material/Apoyo/Fase%20I/Actividad_Aprendizaje6/La%20polémica%20sobre%20lo%20nacional%20en%20la%20música%20popular%20colombiana.pdf)

Escobar, J. I. (1980). *Historia de la música en Colombia*. Bogotá: PLAZA & JANES editores.

Duque, H. R. (1971). *Lo que cuentan las canciones*. Medellín: Tercer mundo.

Figueroa, M. V. (s.f.). *Biblioteca digital Univalle*. Obtenido de Entreates: [http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/10893/2236/1/Musica%20e%
20identidad%20en%20los%20inicios.pdf](http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/10893/2236/1/Musica%20e%20identidad%20en%20los%20inicios.pdf)

Figueroa, M. V. (14 de Octubre de 2011). *Música e identidad en los inicios de la república*. Obtenido de Biblioteca digital Univalle: [http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/10893/2236/1/Musica%20e%
20identidad%20en%20los%20inicios.pdf](http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/10893/2236/1/Musica%20e%20identidad%20en%20los%20inicios.pdf)

Frances R. Aparicio, C. F. (2003). *Musical Migrations: Transnationalism and Cultural Hybridity in Latin/o America*. Nueva York: Palgrave Macmillan.

Garay, N. (1894). *Música Colombiana*. *Revista Gris* , 242-243.

- García Canclini, N. (1999). *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós.
- Herrera, A. B. (2003). *Duetos y tríos del viejo Medellín*. Medellín: Litográficas Amerindia.
- Herrera, E. (2006). *Música y folclor de Colombia*. Obtenido de www.monografias.com.
- Herrera, E. (20 de Julio de 2006). *Música y folclor de Colombia*. Obtenido de Monografías.com: <http://www.monografias.com/trabajos34/folclor-colombia/folclor-colombia.shtml>
- Holguin, G. U. (1911). Música Nacional. *Revista del conservatorio nacional de música* , 33-34.
- <http://www.wordreference.com/definicion/rubato>. (s.f.). *Wordreference*. Obtenido de <http://www.wordreference.com/definicion/rubato>
- Lincoln y Denzin, N. Y. (1994). *Manual de la investigación cualitativa/Handbook of qualitative research*. Londres: Sage Publications.
- (Llisterri, 2016). La producción del habla. Departament de Filologia Espanyola, Universitat Autònoma de Barcelona. http://liceu.uab.cat/~joaquin/phonetics/fon_produccio/Produccion.html
- Londoño, A. (1998). *Danzas colombianas*. Medellín, Colombia: Universidad de Antioquia.
- Lopez, J. F. (11 de Enero de 2010). *Taller artesanal Piedras Blancas*. Obtenido de http://tallerpiedrasblancas.blogspot.com.co/2010_11_01_archive.html
- Martín, M. Á. (1979). *Del Folclor Llanero*. Villavicencio: Lit. Juan XXIII.
- Miñana, C. (1997). "Los caminos del bambuco en el siglo XIX" . En: Colombia. *A Contratiempo* , 7-11.
- Miñana, C. (2000). Entre el folklore y la etnomusicología. *A contratiempo* , pág. 36-49.

- Ministerio de cultura. (2003). *Plan nacional de música para la convivencia*. Obtenido de sitio web de ministerio de cultura: www.mincultura.gov.co
- Ministerio de cultura. (2003). *Plan nacional de música para la convivencia*. Obtenido de sitio web de ministerio de cultura: www.mincultura.gov.co
- Ministerio de cultura. (2008). *Plan Nacional de música para la convivencia*. Bogotá: Asociación colombiana de editoras de música - ACODEM.
- Ochoa, A. M. (2003). *Musicas Locales en Tiempos de Globalizacion*. Bogotá: Norma.
- Osorio, J. C. (1878). *Repertorio Colombiano Tomo III*. Bogotá: Archivo General de la Nación.
- Ortega, S. B. (11 de Octubre de 2016). Entrevista a Silvia Ortega. (Y. L. Rodríguez, Entrevistador)
- Perdomo, J. I. (1980). *Historia de la música en Colombia*. Bogotá: PLAZA & JANES, editores.
- Polania, J. C. (2004). *La música nacional y popular colombiana en la colección Mundo al día (1924-1938)*. Bogotá: Unibiblos.
- Rodríguez Melo, M. E. (2011). *Canción andina colombiana en duetos*. Bogotá D.C.: Ediciones Uniandes.
- Rodríguez Melo, M. E. (2012). *Biblioteca digital Universidad Católica de Argentina*. Obtenido de "El bambuco, música "nacional" de Colombia: entre costumbre, tradición inventada y: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/>
- Rodríguez Melo, M. E. (2012). *Mujeres en la música en Colombia, el género de los géneros*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Renjifo, G. A. (21 de Enero de 2016). ENTREVISTA CON GUSTAVO ADOLFO RENJIFO. (G. E. Tabares, Entrevistador)
- Rivera, Á. Q. (1998). *Salsa Sabor y Control. Sociología de la música tropical*. México: Siglo XXI.

Romero, O. (Junio de 2007). *Biblioteca Nacional de Colombia*. Obtenido de Territorio sonoro:

<http://www.territoriosonoro.org/CDM/tradicionales/pages/index>

Romero, S. O. (20 de 08 de 2012). *Los estudios sobre la historia de la música en Colombia en la primera mitad del siglo XX*. Obtenido de Revistas Universidad Nacional de Colombia:

<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/38772/41471>

Salgar, Ó. H. (2007). "Colonialidad y Poscolonialidad Musical en Colombia". *Latin American Music Review, Vol 28, No 2.* , 242-270.

Sanchez, J. N. (2003). *Niyireth Alarcón*. Obtenido de <http://www.niyireth.com/album/entre-mi-patria-y-yo/>

Santafé, O. (2007). (S. I. Jaimes, Entrevistador). *Música andina vocal colombiana, perspectivas de formación*.

Samper, J. M. (1867). *El bambuco*. Paris: Schmitz.

Stoloff, B. (1996). *SCAT!* New York: The Margo Feiden Galleries Ltd.

TIEMPO, E. (24 de Enero de 2013). Vive in. *EL TIEMPO* .

Torres de la Pava, J. J. (20 de Abril de 2009). Un fortissimo para nuestra cultura. *El Mundo*.

TV, A. (20 de Junio de 2005). Recogedor de notas. Sevilla, Valle, Colombia: Altavoz TV.

Universidad Nacional de Colombia. (2001). *Musicología en Colombia: una introducción*. Bogotá: CIDAR, facultad de artes.