

**PRIMERA Y SEGUNDA SUITE PARA CELLO SOLO DE CÉSAR  
ZAMBRANO**

**ANÁLISIS FORMAL Y CONTEXTUALIZACIÓN DENTRO DEL PANORAMA  
MUSICAL COLOMBIANO.**

**Karen Lizeth Londoño Múnera**

**Universidad EAFIT**

**Escuela de Humanidades**

**Medellín**

**2012**

**PRIMERA Y SEGUNDA SUITE PARA CELLO SOLO DE CÉSAR  
ZAMBRANO**

**ANÁLISIS FORMAL Y CONTEXTUALIZACIÓN DENTRO DEL PANORAMA  
MUSICAL COLOMBIANO.**

**KAREN LIZETH LONDOÑO MÚNERA**

**TRABAJO DE GRADO PRESENTADO COMO REQUISITO PARCIAL PARA  
OPTAR AL TÍTULO DE MAGISTER EN MÚSICA**

**Universidad EAFIT**

**Escuela de Humanidades**

**Medellín**

**2012**

## **AGRADECIMIENTOS**

A la universidad EAFIT por otorgarme la beca para poder realizar la maestría.

Al maestro Javier Arias por su asesoría, por su apoyo y compañía en todo este proceso y por último al maestro Cesar Augusto Zambrano por permitirme tener un acercamiento con él y con su obra.

## TABLA DE CONTENIDO

	pág
<b>RESUMEN</b>	
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	8
<b>CAPÍTULO I:</b> Las Suites I y II para Cello solo de César Augusto Zambrano (1949- ) Contextualización de las obras dentro del panorama musical Colombiano.....	9
<b>CAPÍTULO 2:</b> Consideraciones generales sobre el Folclor Colombiano.....	20
<b>CAPÍTULO 3:</b> Consideraciones sobre los aires del Folclor Tolimense.....	22
3.1 EL BAMBUCO.....	22
3.2 EL PASILLO.....	25
3.3 LA DANZA.....	26
3.4 EL SANJUANERO Y LA CAÑA.....	26
<b>CAPÍTULO 4:</b> Análisis musical de las Suites para Cello solo de César Augusto Zambrano.....	29
4.1 SUITE # 1.....	29
4.1.1 PRIMER MOVIMIENTO: PAZ Y YO.....	29
4.1.2 SEGUNDO MOVIMIENTO: DANZA.....	31
4.1.3 TERCER MOVIMIENTO: SANJUANERO CAÑA.....	34
4.1.4 CUARTO MOVIMIENTO: BAMBU-COLOMBIANO.....	38

4.2 SEGUNDA SUITE.....	42
4.2.1 PRIMER MOVIMIENTO: PAZ Y YO.....	42
4.2.2 SEGUNDO MOVIMIENTO: DANZA.....	47
4.2.3 TERCER MOVIMIENTO: DANZA GALANTE.....	50
4.2.4 CUARTO MOVIMIENTO: SANJUAN-EROS.....	53
4.2.5 QUINTO MOVIMIENTO: BAMBU-COLOMBIANO.....	59
<b>CAPÍTULO 5: Consideraciones Técnicas para interpretación de las Suites para Cello solo de César Augusto Zambrano(1949- ).....</b>	<b>63</b>
5.1 SUITE I.....	63
5.1.1 PRIMER MOVIMIENTO: PAZ Y YO.....	63
5.1.2 SEGUNDO MOVIMIENTO: DANZA.....	67
5.1.3 TERCER MOVIMIENTO: SANJUANERO-CAÑA.....	70
5.1.4 CUARTO MOVIMIENTO: BAMBÚ-COLOMBIANO.....	76
5.2 SUITE 2.....	80
5.2.1 PRIMER MOVIMIENTO: PAZ Y YO.....	80
5.2.2 SEGUNDO MOVIMIENTO: DANZA.....	85
5.2.3 TERCER MOVIMIENTO: DANZA GALANTE.....	88
5.2.4 CUARTO MOVIMIENTO: SANJUAN-EROS.....	90
5.2.5 QUINTO MOVIMIENTO: BAMBU-COLOMBIANO.....	96
<b>6. CONCLUSIONES.....</b>	<b>101</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>102</b>

## RESUMEN

La música clásica en Colombia ha logrado unos alcances importantes, a pesar de ser un tipo de música no propia de la tierra y de la tradición, además Los instrumentos de cuerda frotada han alcanzado un nivel de importancia de porcentajes altos.

Por otro lado la música folclórica es la carta de presentación ante al resto de las sociedades del mundo y por tanto merece igual o más atención que la distinguida música culta. Por ende con el fin de dar un panorama distinto a la aplicación de la música popular es pertinente mostrar el uso de herramientas folclóricas dentro del desarrollo de la “música culta” y de los instrumentos clásicos.

Este escrito pretende abrir un poco la visión entre lo que es el folclor colombiano aplicado a las técnicas y tendencias de la música clásica y los instrumentos de cuerda frotada, a ciencia cierta, en el violonchelo.

## INTRODUCCIÓN

La extensa bibliografía sobre la música en Colombia, sus músicas, músicos y sus circunstancias particulares según diferentes periodos cronológicos, carece de trabajos que sitúen una obra o un conjunto de obras dentro de un marco contextual y analítico con el objetivo de servir como ejercicio previo a su interpretación. Por ese motivo el presente trabajo se presenta con el objetivo de servir como lectura previa que complemente la interpretación de las Suites I y II para chelo solo del compositor tolimense César Augusto Zambrano (1949- ) sugiriendo: un análisis musical de la obra, un contexto histórico breve que la sitúa dentro de la producción de música académica en Colombia desde el Siglo XIX, y unas sugerencias interpretativas para su ejecución.

Trabajos anteriores como el ya clásico de Ellie Anne Duque sobre los 300 trozos del sentimiento popular del compositor bogotano Guillermo Uribe Holguín<sup>1</sup> sirvieron como referente para la composición del presente trabajo que se divide en las siguientes partes: Introducción, contexto de las obras dentro del lenguaje compositivo de su autor y dentro de la historia de la música colombiana desde el S. XIX, Análisis musical de ambas Suites y sugerencias técnicas para su interpretación.

---

<sup>1</sup> DUQUE HYMAN, Ellie Anne. Guillermo Uribe Holguin y sus 300 trozos en el sentimiento popular. Ediciones del Centenario de Guillermo Uribe Holguín: Bogotá. 1980. 124 p.

## **CAPÍTULO I: LAS SUITES I Y II PARA CELLO SOLO DE CÉSAR ZAMBRANO (1949- ) : CONTEXTUALIZACIÓN DE LAS OBRAS DENTRO DEL PANORAMA MUSICAL COLOMBIANO.**

Un fenómeno musical de reconocida trascendencia aparecido durante el romanticismo musical, fue el nacionalismo. Caracterizado por venerar la canción popular como expresión espontánea del alma nacional, lo que configura a través del gusto por el componente exótico y vernáculo la búsqueda de nuevos colores y lenguajes pintorescos<sup>2</sup>. Así como el interés por producir obras musicales inspiradas en imágenes y características definitorias de la identidad de un país, como el caso de “ El Moldavia” del compositor Bedrich Smetana (1824-1884); o por la adaptación y recreación de nuevo material musical como parte del lenguaje compositivo de un autor, basado sobre ritmos y melodías propias del folclor de un pueblo<sup>3</sup>.

El nacimiento de los nacionalismos musicales en Europa y posteriormente en América, trajo como consecuencia el interés por retomar el material musical folclórico para que sirviera como base de composiciones de tipo sinfónico o académico. Para alcanzar este objetivo, el compositor se constituye entonces en un medio que posibilita la estilización de los aires de origen popular, es decir del pueblo (folk), para su disposición dentro de las formas establecidas y perpetradas por la música de arte.

---

<sup>2</sup> GROUT, Donald J.; [BURKHOLDER](#), Peter J.; PALISCA, Claude V. Historia de la Música Occidental. Alianza: Madrid. 2008. pp. 670

<sup>3</sup>.GROUT, Donald J.; et al. Ibid. pp 772.

Alcanzar dicho objetivo, es decir, traducir músicas que no se rigen por los patrones rítmicos y melódicos de la música “cultura” o académica, significó la necesidad de estudiar dicho material musical vernáculo para ser “acomodado” por medio del ejercicio de la grabación y la transcripción, dentro de los moldes que sirven de herramienta al ejercicio de la composición, retos propios del ejercicio etnográfico ya prefigurado en sus reglas y métodos por la antropología y la etnomusicología<sup>4</sup>.

Para traer a colación un caso particular, no fue gratuito que un compositor como Béla Bartók, hijo de las influencias musicales del romanticismo, se ejercitara en las labores de recolección y estudio del material de su nación. Recorriendo durante los primeros años del siglo XX, las regiones más alejadas de Hungría con un fonógrafo de Edison grabando y copiando los cantos de las comunidades autóctonas de Europa oriental para asimilarlos luego a su lenguaje y estilo característico. En palabras de Grout, la influencia de dicha relación con el folclor de su país produjo:“(...) un estilo en cual se fusionan elementos folclóricos con técnicas desarrolladísimas de la música artística de una manera más íntima de cuanto jamás se había hecho antes (...)”<sup>5</sup>.

Pero junto con Bartók<sup>6</sup> ya compositores como Korsakov, Smetana, Dvorák, Chopin, Manuel de Falla, entre otros, utilizaron material musical propio de varias

---

<sup>4</sup> Véase el primer capítulo: Definición, objeto, historia y método de la etnomusicología de: CRUCES, Francisco et al. Las Culturas Musicales, Madrid: Trotta. 2001. 493p.

<sup>5</sup> GROUT, Donald J. Ibid. pp.810.

<sup>6</sup> Específicamente sobre la obra de Bartók y su relación con el material musical folklórico y el nacionalismo musical véase: OTA, Mineo. Why is the "Spirit" of Folk Music so Important? on the Historical Background of Béla Bartók's Views of Folk Music. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* , Vol. 37, No. 1 (Jun., 2006), pp. 33-46.

naciones para introducirlos dentro de su estilo y repertorio, fenómeno ampliamente descrito y caracterizado por la historia de la música como Nacionalismo musical.

En América y Latinoamérica el interés por utilizar aires nacionales como inspiración de composiciones de música “cultas” se extendió desde Norteamérica hasta Chile pasando por Colombia, de la mano de compositores como Heitor Villalobos, Alberto Ginastera, Amadeo Roldán, Silvestre Revueltas, Manuel María Ponce, Guillermo Uribe Holguín, Antonio María Valencia, solo por mencionar los más conocidos<sup>7</sup>.

En el caso particular de Colombia, ya el panameño Narciso Garay había hecho notar en 1894 la necesidad de encontrar “un Chopin que depure los aires nacionales”<sup>8</sup> para nuestra música quizá buscando que se repitieran ejemplos como el de los compositores Henry Price (1819-1863) y su “Valse al estilo del país” de 1843<sup>9</sup> y Manuel María Párraga (ca.1826-1895) con “El Tiple” y “el

---

<sup>7</sup> El texto de Aurelio Tello ejemplifica claramente a través de dos siglos el nacionalismo musical y sus implicaciones: TELLO, Aurelio. “Aires nacionales en la música de América Latina como respuesta a la búsqueda de identidad”. En: <http://www.comunidadandina.org> (consultado el 8 de Febrero de 2012)

<sup>8</sup> BERMÚDEZ, Egberto. Un siglo de música en Colombia: ¿entre nacionalismo y universalismo?. En: Revista Credencial Historia. Diciembre 1999. No. 120. Bogotá. En: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/diciembre1999/120unsiglo.htm> (Consultado el 10 de Febrero de 2012)

<sup>9</sup> Tello, Op Cit. p 8.

Bambuco” de ca. 1854<sup>10</sup>, que ya relacionaban aires nacionales como inspiración para composiciones para instrumento solista, en este caso el piano.

El nacimiento de revistas que incluyen material musical como el Neogranadino y la Lira Antioqueña<sup>11</sup> fomentan la composición de este tipo durante todo el siglo XIX posicionando de manera clara algo que caracterizaría casi ciento cincuenta años después la composición de la Suite I del compositor Ibaguereño Cesar Augusto Zambrano: retomar aires folclóricos para componer obras para instrumento solista.

Ya hacia la segunda década del siglo XX se fomentó por medio de concursos musicales la composición de formas sinfónicas inspiradas en aires nacionales donde sobresalen obras como: la “Pequeña Suite” de Adolfo Mejía (1905-1973) ganadora del premio de composición Ezequiel Bernal en 1938<sup>12</sup>, la “Fantasía Orquestal sobre aires colombianos” de Guillermo Quevedo Zornoza, ganadora en 1928 del concurso de la revista “Tierra Nativa”<sup>13</sup>. La sinfonía del Terruño Op.15 ganadora del Concurso de música nacional de 1924 de Guillermo Uribe Holguín<sup>14</sup> entre otras que continuaron la línea de composición nacida en nuestro país durante el siglo XIX.

---

<sup>10</sup> LUIS CARLOS RODRIGUEZ ALVAREZ, "El bambuco de Manuel María Párraga". En: Colombia Artes, la revista Universidad De Antioquia. v.1 fasc.2 p.83 - 100 ,2001. p 85.

<sup>11</sup> VELÁSQUEZ OSPINA, Juan Fernando. “Los Rostros de Euterpe, la música en Medellín a través de las publicaciones periódicas 1886-1913”. Tesis de Magíster en musicología histórica Universidad EAFIT, 2011.

<sup>12</sup> <http://www.laboratoriocultural.org/revista/archivo/3/adolfomejia.htm> (Consultado el 12 de Febrero de 2012)

<sup>13</sup> <http://www.bdmusica.eafit.edu.co/biografias/biofor?id=BDM%20000022>. (Consultado el 12 de Febrero de 2012)

<sup>14</sup> RODRÍGUEZ MELO, Martha Enna. Sinfonía Del terruño de Guillermo Uribe Holguín. La obra y sus contextos. Universidad de Los Andes. 2009.

Durante la misma época se comienzan a publicar también en nuestro país los primeros estudios sobre música folclórica<sup>15</sup> y su notación como el de Daniel Zamudio “Folclor musical de Colombia” que aborda de forma pionera el problema de la notación de los aires del interior como el pasillo y el bambuco. Comienza a editarse también la Revista de Folclore y surge en Medellín hacia 1949 a través de la revista “Micro” una propuesta abierta del músico español Luis Miguel de Zulategui para debatir sobre la métrica “correcta” en que debe escribirse el Bambuco<sup>16</sup>, creando así canales de comunicación que facilitan herramientas para la composición musical inspirada en aires nacionales desde la música académica.

Después del auge de los concursos musicales y estímulos de índole pública o privada se fomentaron formalmente las academias musicales del país como el Conservatorio Nacional de Bogotá, antigua Academia Nacional de Música fundada en 1882; el Conservatorio “Antonio María Valencia” de Cali fundado en 1933; el Conservatorio de Música de la Universidad de Antioquia en Medellín fundado en 1959 al anexar la escuela de música de Bellas Artes que funcionaba ya desde la década del 30; y el Conservatorio de Música “Alberto Castilla” de Ibagué fundado en 1889, donde con la ayuda de músicos nacionales y extranjeros se reforzaron a través de las cátedras de armonía y contrapunto las actividades de los futuros

---

<sup>15</sup> MIÑANA BLASCO, Carlos "Entre el folklore y la etnomusicología: 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia" En: Colombia A Contratiempo / Ministerio De Cultura : Dimensión Educativa v.11 fasc.1 p.37 - 49 ,2000. vía Web en: [http://www.humanas.unal.edu.co/colantropos/documentos/entre\\_folklore\\_y\\_etnomusic.pdf](http://www.humanas.unal.edu.co/colantropos/documentos/entre_folklore_y_etnomusic.pdf). (Consultado el 13 de Febrero de 2012)

<sup>16</sup> Revista Micro 1940. No. 1 Medellín (Sala de patrimonio documental EAFIT)

compositores colombianos de la generación del tolimense César Augusto Zambrano.

César Augusto Zambrano Rodríguez (1949- ) comenzó sus estudios musicales como violonchelista bajo la guía del maestro Quarto Testa en Ibagué su ciudad natal. Reconocido como uno de los valores musicales más sobresalientes del departamento del Tolima, ex miembro de la Orquesta Sinfónica de Colombia, bajo la batuta de Olav Roots, fue miembro de diversas agrupaciones orquestales como: la Orquesta de Cámara de Colombia, la Sinfónica Experimental del Conservatorio del Tolima, al igual que de la Orquesta Colombiana<sup>17</sup>.

Radicado en Ibagué, ha sido fundador y director de varias agrupaciones vocales e instrumentales como: Doble Cuarteto, de la Universidad del Tolima (actual Grupo Coral de la Universidad del Tolima), Grupo Básico de Vientos U.T., y Banda Sinfónica del Tolima, dentro de la cual fue parte de un programa de perfeccionamiento técnico en colaboración con la Orquesta Filarmónica de Bogotá.

Igualmente, Zambrano Rodríguez ha impulsado el trabajo de otras agrupaciones como el Coro Polifónico del Espinal y el Grupo Vocal Piloto Empresarial de Electroliza.

---

<sup>17</sup> El Maestro César Augusto Zambrano. Semblanza Académico- Artística. En : El Nuevo Día. 29 de Mayo de 1996. Pg 4A.

En Ibagué ha ofrecido recitales de violonchelo para las Juventudes Musicales de Colombia y para el Banco de la Republica y ha dictado numerosas conferencias sobre historia de la música.

Graduado *Magna Cum Laude* del Primer Curso Latinoamericano de Dirección Coral que impartió el director rumano Marin Constantin, se ha desempeñado también como coordinador de actividades musicales de la Universidad del Tolima y director de la Sala de Música Pedro J. Ramos, en donde ha promovido la edición de obras importantes y recopilaciones de música de compositores del Tolima<sup>18</sup>.

De su extenso catálogo musical descollan composiciones sinfónico-corales breves como: *Tierra*, basados sobre textos de Seathl, *Canto*, con textos de Ricardo L. Franco, *Camino a la patria* y *Canto del hombre americano* ambas con de texto de Carlos Castro Saavedra, *Quimérico Jinete*, texto de Ismael Santofimio T. *Maqroll* cantata en honor al poeta y escritor colombiano Álvaro Mutis; entre otras, estrenadas en las salas más importantes de Buga, Ibagué y Bogotá.

Dentro de su obra instrumental destacan, la Suite para orquesta *Maiporo y Cailima* sobre textos de Héctor Villegas V. y la composición de la música original de la serie de televisión *Cuando quiero llorar no lloro* de Miguel Otero Silva.

---

<sup>18</sup> Entrevista al compositor realizada por Karen Londoño. Medellín. Septiembre 15. 2011.

Dentro de su catálogo instrumental el chelo goza, gracias a su cercanía con la actividad musical del autor, de un lugar privilegiado. Obras suyas para este instrumento como *Puente de Luna para chelo solo*, inspirada a partir de un poema de Federico García Lorca y la *Sonata para chelo y piano No.1* han sido estrenadas fuera del país, la primera en Granada en la casa del poeta que inspiró la composición y la segunda estrenada por el chelista Holger Best en la ciudad de Mannheim, Alemania en 1987, junto con obras del también compositor Colombiano Blas Emilio Atehortúa.

Se suman también a su catálogo para chelo solo sus Suite No. I y No. II, la primera está dividida en cuatro movimientos: Paz y yo, Danza, Sanjuanero-Caña y Bambú-Colombiano; la segunda Suite está dividida en cuatro partes: Paz y yo, Danza, Danza galante, Sanjuán-Eros y Bambú-colombiano.

Retomando la Suite como estructura propia del barroco, basada en una sucesión de danzas de diferente cualidad rítmica y dramática, usando en esta ocasión la forma, la melodía y el ritmo de las referencias folclóricas musicales propias del folclor colombiano.

Antes de abordar a fondo el análisis musical de las obras, se transcriben a continuación unas consideraciones previas suministradas por el compositor que permiten situar las Suites de manera más clara dentro de la totalidad de su obra, estilo y lenguaje compositivo, explicitando además el manejo del material folclórico que caracteriza su composición:

“Parte de la inspiración para la composición de la obra la tomé de la sección el Cisne del Carnaval de los Animales de Saint-Saens, fue la pieza que además me enseñó a amar el violonchelo.

A raíz de un concierto que dió Pablo Casals en México donde tocó el Cisne detrás del escenario, el compositor decide entonces vincular su lenguaje con elementos visuales como ocurre en su obra “Puente de Luna” que incluye un narrador y una bailarina, la música no solo hay que oírla sino que también hay que verla.

La Suite I para chelo solo está dedicada al chelista ibaguereño Ricardo Vega quien iba para España a hacer un recital y me la encargó porque quería tocar algo de un compositor de su tierra, pero el hecho de que fuera escrita sobre aires folclóricos fue idea directa mía. Yo me encargué de que la obra tuviera toda una elaboración para que la obra fuera chelísticamente posible, así estuviera basada en aires nacionales que poco tienen que ver con el chelo. Traté de buscar la mayor libertad y fluidez de la línea melódica para que el chelo pueda cantar lo máximo posible.

En el primer movimiento, pasillo, todas las anotaciones tales como *rall* y *tenutos* son específicamente para las repeticiones con el fin de darle variedad y que oír dos veces lo mismo no sea poco interesante.

En el segundo movimiento, danza, los finales son muy femeninos y las cadencias se hacen sobre el primer grado. No se debe olvidar que la

danza tiene influencia española y existe en las habaneras en Cuba, es de carácter suave.

El tercer movimiento, Sanjuanero-caña, tiende a ser una evocación de un ritual indígena y el nombre pretende notar las similitudes entre el Sanjuanero y las Cañas del Tolima. A finales del siglo pasado se escribía en  $\frac{3}{4}$  y era principalmente para Banda.

El Sanjuanero se refiere a las fiestas de San Juan o fiestas del agua, es un híbrido entre la fiesta de la cosecha de los indígenas y la fiesta de los gitanos españoles. San Juan llega por el agua hasta el pueblo y esto lo festejan los indígenas. Dicha celebración ocurre el 23 de Junio cuando aparecen en las cosechas los pajaritos que llaman Sanjuaneros. Donde está la música están los Sanjuaneros quiero evocar en la parte rítmica el sonido del canto de estos pajaritos.

El último movimiento, Bambú-Colombiano, lo escribí en  $\frac{3}{4}$  los bambucos de la nueva expresión los escriben en 6 pero no debería ser así, el bambuco como nos pertenece es a 3 y no debe pensarse en facilitarle la vida a nadie en su escritura sino en hacer las cosas como son tradicionalmente”.

La segunda Suite quise, como ya existía el precedente de la primera, basarme allí para nuevas búsquedas sonoras del violonchelo, ambas son técnicamente muy diferentes. La segunda Suite busca jugar con las sonoridades más agudas del chelo pero sin perder ese registro

medio que caracteriza el timbre del instrumento, buscando siempre cierta ligereza en el tratamiento del material melódico para que no se pierda esa definición propia de lo folclórico o popular para que sea esa una forma de quebrar los límites que lo folclórico a veces tiene en el ámbito académico, que piensa todavía que la música folclórica o popular “daña” la técnica de los instrumentistas, especialmente los de cuerda”<sup>19</sup>

Como preámbulo al análisis musical de la pieza se pretende contextualizar y ejemplificar una caracterización rítmico-melódica de los aires colombianos usados como referencia a la composición de la Suite. Análisis que unido a los conceptos del autor anteriormente citados, sugiere un conjunto de consideraciones críticas para abordar su interpretación.

---

<sup>19</sup> Entrevistas al compositor realizadas por Karen Londoño. Medellín. Septiembre 15. 2011 y Agosto de 2012.

## **CAPÍTULO 2: CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE EL FOLCLOR COLOMBIANO.**

Como hace notar Perdomo Escobar<sup>20</sup> “La música popular colombiana es el resultado de una fusión racial”, donde confluyen el elemento triétnico que caracteriza la población colombiana, representada en las razas: afro descendiente, indígena y “blanca” o española. Dicha mezcla racial significa a la vez una mezcla de las expresiones artísticas de una y otra raza que son visibles en mayor o menor medida según las zonas donde se establecen los diferentes grupos humanos a lo largo y ancho de nuestra geografía nacional, perviviendo en diferentes proporciones hasta el día de hoy a través de procesos de fusión, desaparición, transformación y reappropriación.

En particular sobre los aires que componen la Suite de Zambrano Rodríguez propios del folclor de la zona andina, cabe atender que los estudios folclóricos<sup>21</sup> caracterizan dichas expresiones de acuerdo con cuatro zonas diferentes: la zona andina, el litoral Atlántico, el litoral Pacífico y la zona de llanura o llanos orientales, zonas a las que podríamos agregar la región insular y la región comprendida por los departamentos de Caquetá, Vichada, Putumayo, Guainía y Amazonas de predominante influencia de la población indígena.

---

<sup>20</sup> PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio. Historia de la música en Colombia. Plaza y Janés, Bogotá, 1980. Pg. 214 y Siguietes.

<sup>21</sup> Referenciados aquí en particular por el estudio de: ABADÍA MORALES, Guillermo. Compendio general del folklore colombiano. Banco Popular. Bogotá: 1983.

La zona andina caracterizada por compartir su disposición sobre la masa montañosa de las cordilleras que son la ramificación final de la cordillera de los Andes, está comprendida por los departamentos de: Antioquia, Santander, Norte de Santander, Caldas, Risaralda, Quindío, Tolima, Cundinamarca, Boyacá, Huila Valle, Cauca y Nariño<sup>22</sup>.

Los ritmos propios de dicha región son, entre otros, el Bambuco, el Sanjuanero, el Pasillo, la Danza y la Caña que son además los que interesan directamente al presente trabajo dada la reapropiación que dentro las Suites para chelo solo ha hecho de dicho material el maestro Zambrano.

---

<sup>22</sup> ABADÍA MORALES, Guillermo. Ibid. pp.17.

## **CAPÍTULO 3: CONSIDERACIONES SOBRE LOS AIRES DEL FOLCLOR TOLIMENSE.**

### **3.1 EL BAMBUCO**

Considerado por muchos musicólogos como un “aire típicamente mestizo” el bambuco es el aire característico del folclor andino. Se poseen varias hipótesis sobre su origen; dentro de ellas se encuentran en primera instancia el hecho supositorio de que fue traído desde África ya que la palabra “bambuk” es el mismo nombre de una localidad de la Senegambia francesa. Esta hipótesis fue desechada por los musicólogos Añez y Zamudio, quienes encontraron que en este sitio no existía tradición de canto, música o danza. La segunda hipótesis abordada habla sobre una tribu indígena del pacífico llamada los “bambas”, suponiéndose que su música se denominaba con aquel nombre. Como tercera hipótesis se dice que la denominación de bambuco fue dada por los españoles al aire nativo indígena y a su danza por la característica de movimiento trémulo o danza (la raíz griega bamb significa movimiento trémulo), y por último está la cuarta tesis que dice que este surge en 1970 refiriéndose al uso del instrumento musical llamado carángano que eran conocidos como bambucos.

“El carángano está constituido por un tubo de guadua al que se saca una tira de corteza longitudinalmente y sin desprenderla se levanta en sus extremos con dos pequeños puentes de madera y se socava debajo de ella el cuerpo de la guadua para hallar la cavidad del tubo. Esta tira va a operar a modo de una cuerda vibrátil cuyo sonido comunica a la oquedad de la guadua que le sirve como caja de resonancia. La cuerda o tira se golpea

con una varita o se frota con una vejiga de res, dentro de la cual se han colocado granos de maíz o semillas duras antes de inflarla”<sup>23</sup>

Según el maestro Santos Cifuentes “la melodía del bambuco puede tener diversas formas, pero cualesquiera que ellas sean, el ritmo característico que lo distingue de cualquier otro género de composición, consiste en una forma de acompañamiento compuesto por una célula compuesta de cinco notas que llevan el acento yámbico-espondeo, ritmo anacrúsico que termina thesis”<sup>24</sup>

A raíz de esto se armó la fórmula para crear el bambuco que consiste en unir 6 tiempos con 5 figuras siendo la corchea la unidad de tiempo. Inicialmente se pone una corchea y seguidamente la negra generando el ritmo griego conocido como yámbico y luego se pone tres corcheas seguidas generando el tribraquio y para finalizar se unen las dos figuras en un compás de  $\frac{3}{4}$ .



Perdomo Escobar<sup>25</sup> dice sobre su estructura rítmico-melódica que está conformado por una combinación ternaria-binaria (tribaqueo-pirrico) donde su métrica es ya sea bien 3-4 o 6-8. Su estructura melódica cuando se encuentra en tonalidad mayor va hacia el quinto grado, y si es menor va hacia el relativo mayor encontrándose en las cadencias el uso de apoyaturas para resolver las tenciones

---

<sup>23</sup> ABADÍA, MORALES, Op. Cit. p 59

<sup>24</sup> MAZUERA, Lubin E. Op Cit. p25

<sup>25</sup> PRDOMO ESCOBAR, Op. Cit. P 214



### 3.2 EL PASILLO.

El pasillo surge en Colombia alrededor de 1800, cuando la sociedad burguesa busca la ideación de un tipo de danza más acorde con el ambiente cortesano, ya que el bambuco, el torbellino y la guabina se consideraban como músicas de carácter plebeyo. En América en el siglo XIX nace el nuevo vals lo cual determinó un cambio rítmico que fue determinante en Colombia y en Ecuador donde recibió el nombre de pasillo y conservando el nombre de valse en Venezuela. Con el paso del tiempo fue sufriendo cambios ya que la influencia de otros aires tales como el bambuco hizo que en Colombia se volviera más cadencioso y adoptando calderones; en Ecuador recibió la influencia del sanjuanito (ritmo lento y quejumbroso) mientras que en Venezuela la única influencia era el joropo y por tanto se conservó tal cual era en un inicio, que era de carácter melancólico.

Al ser el pasillo uno de los ritmos más tradicionales e importantes de Colombia existe en una gran parte del país. Está desde el pasillo isleño que se interpreta con mandolina, tináfono y carrasca en el archipiélago de San Andrés, hasta el pasillo tradicional con tiple y guitarra junto con las diferentes modalidades de pasillo que se interpretan en el departamento de Caldas como lo son el toriao, boliao y arrebatoo.

“Rítmicamente no se puede considerar como típico, puesto que su ritmo tanto melódico como de acompañamiento, ha sido tratado por célebres maestros europeos”<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> ZAMUDIO, Daniel. “La música folclórica de Colombia” en: Revista de Indias, Suplemento. Vol 109, No. 14, Ministerio De Educación Nacional. 1949, Pag 14



### 3.3 LA DANZA.

La danza, se considera como un vals más lento, y es derivado de la habanera cubana y se considera una transformación de la antigua contradanza. Al igual que el pasillo y que otros ritmos colombianos posee varias divisiones dentro de el mismo, en este caso están la danza vocal y la instrumental; La danza vocal predomina sobre la danza instrumental a diferencia del pasillo donde el descreste de la interpretación instrumental hizo que este fuese más llamativo para la gente.

La danza se escribe en compás de dos tiempos binario y su característica rítmico-melódica se escribe en tresillos. Originalmente se era escrita en 6/8, cosa que cogió de la contradanza<sup>27</sup>

### 3.4 EL SANJUANERO Y LA CAÑA.

El sanjuanero y la caña son los ritmos tradicionales del pueblo Grantolimense. Su nombre se deriva de la fiesta de San Juan, típica fiesta campesina del Tolima. En ese día se realizan varias actividades, pero la principal actividad es el baño; la gente se aglomera a las orillas del río, ya que según la tradición en las primeras horas del alba San Juan pasa bendiciendo el agua.

---

<sup>27</sup> ZAMUDIO, Op. Cit. P. 24

Emparentados estrechamente con el bambuco, se suelen interpretar por el formato instrumental llamado Cucamba que está conformado por el carángano, la puerca, el chucho, la flauta, el tiple y la tambora.<sup>28</sup>

Se considera también una variante del sanjuanero que florece en los llanos orientales percibiéndose en él cierta influencia rítmica de la zona y conociéndosele también como joropo sanjuanero. Siendo el primero considerado como un bambuco con influencia de los llanos orientales, mientras que el segundo es un ritmo autóctono del Tolima, no de origen indígena como lo atribuyen algunos polígrafos. “La caña nace con el trapiche mismo y se baila entre nosotros desde tiempos remotos, en unos casos como sigilosa manifestación de amor y, en otras, como culto al trabajo.”<sup>29</sup>

“En las haciendas de los encomenderos, al término de la molienda, en las noches de luna, los trapicheros salían de sus chozas por entre los cañaduzales y se dirigían hacia la enramada con sus flautas de carrizo y sus tambores para bailar la caña, como manifestación de alegría, de amor y no de trabajo, como se expresa el ritmo del norte”<sup>30</sup>

Con la siguiente copla se manifiesta el origen de la caña:

---

<sup>28</sup> RIOS, ANGARITA, Rocio Marleny. El Tolima Grande A Capella. Corporación cultural Cantoria del Tolima : 2008. p. 43

<sup>29</sup> ABADÍA MORALES, Op Cit. p. 179

<sup>30</sup> Ibid.

*Trapiche, molé, molé*

*Molé, que lo manda tu amo,*

*Que a tres cuartillos están*

*Las panelas en el Guamo*

Que se baila según la siguiente copla:

*La Caña se baila en rueda.*

*Marcando bien el compás.*

*Y meneando, la cadera.*

*¡Uyuyuy, ayayay!*



6 *Tempo* *Rall.....* *Tempo*

La segunda parte B es más fluida rítmicamente, por medio de secuencias va modulando nuevamente a sol mayor.

23 *Lento* *Tempo* *Rall.....* *Lento*

27 *Lento* *Tempo*

31 *Tempo* *Rall.....* *Tempo*

35 *Tempo* *Rall.....* *Tempo*

*Repite D.C. al Fine*

#### 4.1.2 SEGUNDO MOVIMIENTO: DANZA

- De forma AB-
- Tonalidad axial es re menor, pasa por tonalidades vecinas como lo son Fa mayor que es su relativo mayor, el quinto grado de fa que es do mayor volviendo finalmente a re menor.
- Está escrito en 4/4 pero es pensado en 2 para que suene más cadencioso.

La primera parte se desarrolla con el siguiente patrón rítmico.

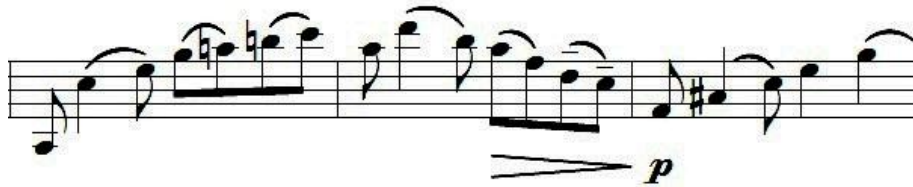


Luego del compás 6 aparece el mismo patrón pero ya adornad.





La misma idea usada del compás 6 al compás 13 vuelve y la repite del compás 14 al 21 y para esto sugiere realizar cambio de dinámica para marcar la diferencia.



En la segunda parte el maestro Zambrano plantea otra idea distinta pasando armónicamente por Do mayor y Fa mayor, luego va a sol menor para finalmente llegar a re menor otra vez, y terminar la pieza con cadencia femenina.

25

*p* *Ten.....* *Tempo*

29

*Rit.....*

33

*Rit.....*

*p* *pp*

Detailed description: This musical score is for a piano piece, spanning measures 25 to 33. It is written in a single system with two staves. The upper staff is in treble clef, and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Measure 25 begins with a piano (*p*) dynamic. The upper staff features a melodic line with eighth-note patterns and slurs, while the lower staff provides a harmonic accompaniment. A tempo change from *Ten.....* (ritardando) to *Tempo* occurs between measures 27 and 28. Measure 29 starts with a *Rit.....* (ritardando) marking. Measure 33 also begins with a *Rit.....* marking. The piece concludes in measure 33 with a first ending (marked '1') and a second ending (marked '2'). The dynamic level decreases from *p* to *pp* (pianissimo) towards the end of the piece.

### 4.1.3 TERCER MOVIMIENTO: SANJUANERO CAÑA

- Tiene una introducción luego forma AB y una coda final-
- En este movimiento el ritmo es lo más importante. La armonía es bastante sencilla, escrito en Re menor y con movimientos armónicos suaves.
- Mantener el ritmo se vuelve lo más relevante.
- Combinación de compases de 6/8 y 3/4 para dar la acentuación correcta.

En el principio de la pieza lo que el maestro quiere es imitar la percusión que es tan importante a la hora de tocar un sanjuanero comúnmente, por tal motivo usa el efecto del leño y la percusión en la tapa superior del violonchelo.

(x) = Golpe en la tapa superior con los dedos A.M. (M.I.)

*Collegno* **Sanjuanero** *Collegno*

*mf*

6

12

Luego de esta introducción exclusivamente rítmica viene 4 compases libres. Es decir una pequeña cadencia.

La combinación de 6/8 y 3/4 es clave en el sanjuanero al igual que en la caña y en este movimiento combina ambos ritmos. Los dos ritmos mantienen la misma métrica.

Sanjuanero: corchea, negra, corchea, negra

Caña: corchea, negra, negra corchea

37 *Caña* *D.C. MENO* 1.

42 2. *Caña*

*Suite I*  
*Sanjuanero-Caña*

48 *Rit..... accel..... Tempo* *Caña* *Caña*

54 *Rit..... Spicatto* *Caña* *Caña*

60 *Caña* *Caña* 1. *Rit..... Tempo*

65 2. *Rit.....*

Detailed description: The image shows a musical score for a piece titled "Suite I Sanjuanero-Caña". The score is written in bass clef for the first four systems and then switches to treble clef for the last two systems. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various performance instructions such as "Rit....." (ritardando), "accel....." (accelerando), "Tempo", "Spicatto", and "D.C. MENO". There are two first endings and one second ending. Red boxes highlight specific melodic motifs labeled "Caña" in red text. The first system (measures 37-41) has a "Caña" motif in measure 39. The second system (measures 42-46) has a "Caña" motif in measure 45. The third system (measures 48-53) has "Caña" motifs in measures 50 and 52. The fourth system (measures 54-59) has "Caña" motifs in measures 55 and 58. The fifth system (measures 60-64) has "Caña" motifs in measures 61 and 63. The sixth system (measures 65-69) has a "Caña" motif in measure 65. The score ends with a double bar line and repeat dots.

En el final de la obra vuelve a aparecer la misma cadencia que apareció en los compases del 13 al 16 solo que una octava más arriba.



El movimiento finaliza con ritmo de caña y utilizando glisandos y dobles cuerdas.



#### 4.1.4 CUARTO MOVIMIENTO: BAMBU-COLOMBIANO

- De forma ABC.
- Escrito en 3/4 y en la tonalidad de Re menor.
- El tiempo fuerte no es el primero, la síncopa es la clave para que el bambuco funcione en 3/4 y no en 6/8 como dicen muchos.

Al principio hay una introducción de 9 compases.

The musical score is written in bass clef, 3/4 time, and D minor. It consists of two lines of music. The first line contains measures 1 through 5. The second line contains measures 6 through 9. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with various rests and accents. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the beginning. The piece concludes with a suspended chord in the final measure.

Luego hay una pequeña secuencia que termina en un acorde suspendido de la mayor.

11

*mf*

*f*

Luego de esta secuencia, en los siguientes 8 compases finaliza esa frase.

16

21

*f*

Del compás 24 al 30 más o menos con la misma idea que venía desarrollando finaliza la primera parte en La mayor.

26

*mf*

La segunda parte va del compás 31 al 44 y comienza con una secuencia del 31 al 36.

Musical notation for measures 31 to 36. Measure 31 is marked with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The notation consists of a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, with slurs over groups of notes. Measure 35 is marked with a dynamic of *mf* (mezzo-forte).

Seguidamente plantea una idea con dobles cuerdas y luego una reiteración de la idea que puede hacerse en piano y la finaliza conclusivamente en re menor.

Musical notation for measures 37 to 44. Measure 37 is marked with a dynamic of *f* (forte). The notation shows a sequence of notes with slurs, including some double-stemmed notes (doubles cuerdas). Measure 39 is marked with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. Measure 43 is marked with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature.

Luego de esto hay una coda que comienza con ritmo atrecillado y luego con semicorcheas para dar la sensación de aceleración hasta llegar al compás 55 que aparece el RIT para finalizar.

arco  
pizz.  
3  
arco  
pizz.  
3  
arco  
pizz.  
3

This musical notation shows three measures of music. Each measure begins with a 'pizz.' (pizzicato) instruction and contains a triplet of eighth notes. Above each triplet is an 'arco' instruction with a bow-shaped symbol. The notes in the triplets are G4, A4, and B4 in the first measure; G4, A4, and B4 in the second measure; and G4, A4, and B4 in the third measure. The key signature has one flat (Bb).

48

This musical notation shows four measures of music in bass clef. Measure 48 starts with a quarter rest followed by a quarter note G3. Measure 49 contains a triplet of eighth notes G4, A4, B4. Measure 50 contains a triplet of eighth notes G4, A4, B4. Measure 51 contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The key signature has one flat (Bb).

52

This musical notation shows three measures of music in bass clef. Measure 52 contains a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. Measure 53 contains a triplet of eighth notes G4, A4, B4. Measure 54 contains a triplet of eighth notes G4, A4, B4. The key signature has one flat (Bb).

55

*Rit.*

This musical notation shows four measures of music in bass clef. Measure 55 contains a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. Measure 56 contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 57 contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 58 contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The key signature has one flat (Bb).

## 4.2 SEGUNDA SUITE

### 4.2.1 PRIMER MOVIMIENTO: PAZ Y YO

- De forma AB.
- Pieza escrita en sol menor con modulaciones suaves.
- Movimiento permanente de corcheas, utiliza semicorcheas para marcar las modulaciones.

La primera parte "A" está dividida en partes pequeñas.

Del compás 1 al primer tiempo del compás 17 está la primera parte. En el compás 10 pone una idea que imita en el 12 en la octava inferior.

The image shows a musical score for the first movement 'PAZ Y YO' in G minor, 3/4 time. The score consists of two staves. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 3/4 time signature. It contains the first part of the piece, ending at measure 17. The second staff starts with a bass clef and a measure rest for the first measure, then contains the second part of the piece, starting at measure 5. The key signature changes to two flats (Bb and Eb) at measure 10, and the time signature changes to 2/4 at measure 12. The piece ends at measure 17.

The image shows three staves of musical notation in bass clef. The first staff begins at measure 10 and contains four measures of music. The second staff begins at measure 15 and contains four measures. The third staff is a short fragment of two measures. The key signature starts with one flat (B-flat), changes to two flats (B-flat and E-flat) at measure 11, and returns to one flat at measure 16.

La armonía de la primera parte empieza en sol menor, luego pasa por Do menor y termina en sol menor nuevamente.

El ritmo del pasillo se marca esta vez con las dobles cuerdas como se ve en los siguientes compases.

The image shows two staves of musical notation in bass clef. The first staff begins at measure 10 and contains four measures. The second staff begins at measure 15 and contains two measures. Red rectangular boxes are drawn around the double bass notes in measures 11, 12, 13, 14, 15, and 16, highlighting the rhythmic pattern of the 'pasillo'.

Del compás 17 al 36 está la segunda parte de A. Ésta se desarrolla un poco dentro de secuencias para ir modulando poco a poco hasta volver a sol menor.

The image displays a musical score for a bass clef instrument, likely a double bass or electric bass. The score is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The music is characterized by a complex, rhythmic pattern of beamed notes and rests, typical of a jazz or modern classical style. The score is divided into measures, with measure numbers 19, 20, 25, 30, and 35 clearly marked. The notation includes various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The overall structure suggests a sequence of musical ideas, with a specific focus on the sequence from measure 19 to 43.

La parte B comienza con una secuencia en modo de pregunta y respuesta que se interrumpe en el compás 43 donde comienza otra idea.



Seguidamente aparece otra secuencia corta seguida del ritmo de pasillo nuevamente marcado por dobles cuerdas.



Lo que sigue del compás 52 al 63 son ideas sueltas llenas de escalas y arpeggios y por supuesto no desaprovecha para mostrar el ritmo de pasillo nuevamente en dobles cuerdas.

55

60

La coda final comienza en el 64 con progresiones armónicas.

65

70

75



20-23



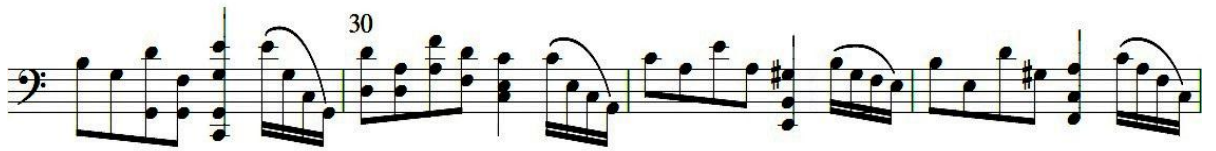
La parte A termina con una cadencia femenina en *p*.



En B cambia el patrón rítmico en el compás 24 y además realiza pregunta y respuesta.



En el compás 28 aparece otro patrón rítmico con un juego de arpeggios que se interrumpe en el 34 para ya finalizar.



### 4.2.3 TERCER MOVIMIENTO: DANZA GALANTE

- De forma AB.
- Al igual que la otra danza está escrita en La menor.

Toda la primera parte está marcada por un patrón rítmico de negra con puntillo-corchea-negra.



Realiza modulaciones por medio de arpeggios.





10



Para empatar A con B cambia el patrón rítmico desde la segunda mitad del compás 13.

13 segunda mitad- 14.



En B del compás 15 al 23 aparece un pasaje que se desarrolla en su mayoría en arpeggios y en ciertas ocasiones para enlazar mejor por grado conjunto.

15

*mf*

20

Del compás 24 al final al igual que el resto de la danza los arpeggios y las dobles cuerdas marcan una gran importancia llegando al último compás con un final femenino.

25

*f* *ff* *mf*

1.

*p*

#### 4.2.4 CUARTO MOVIMIENTO: SANJUAN-EROS

- Comienza con una introducción y luego de forma AB.
- Armonía de Re menor. Poco movimiento armónico ya que en este tipo de pieza el ritmo es lo más importante. Solo al final hay un cambio a Re mayor.
- Combinación de compases de 6/8 y 3/4.

Al igual que en la suite 1 comienza con una introducción rítmica y utilizando la mano izquierda dándole golpes suaves al chelo como elemento percusivo.

The image displays three staves of musical notation for the fourth movement, 'San Juan-Eros'. The first staff begins with a bass clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 6/8 time signature. It contains four measures of music, primarily using eighth and quarter notes with stems pointing down. The second staff starts with a measure rest, followed by a measure with a sharp sign (F#) and a quarter note, and then continues with eighth and quarter notes. A measure rest is present at the end of the staff. The third staff begins with a measure rest, followed by a measure with a sharp sign (F#) and a quarter note, and then continues with eighth and quarter notes. A measure rest is present at the end of the staff. The number '5' is written above the second staff, and the number '10' is written above the third staff. The dynamic marking 'TP' is written below the first measure of the third staff, with a brace underneath it. There are also several 'x' marks and braces below the notes in the third staff, indicating specific performance techniques.

15

20

*arco pizz* *pizz arco*

El primer tema aparece en la anacrusa del compás 21 y lo desarrolla hasta el compás 36. Este hace alusión a una frase corta del Sanjuanero-caña de la suite 1.

Suite 1

Suite 2

20

25

Musical notation for measures 30-36. The first staff shows measures 30-32, and the second staff shows measures 33-36. The key signature is one flat (B-flat). Measure 30 starts with a bass clef and a B-flat. The music consists of eighth and quarter notes with various accidentals.

Desde el compás 37 comienza un juego de ideas que se desarrolla durante todo el movimiento.

Comienza a realizar más contrapunto como se ve en los compases del 37 al 52.

Musical notation for measures 40-52. The first staff shows measures 40-42, the second staff shows measures 43-45, the third staff shows measures 46-48, and the fourth staff shows measures 49-52. The key signature is one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic patterns, including sixteenth notes and triplets, and a repeat sign at measure 46.

Anacrusa del compás 53 empieza una secuencia de 4 compases y seguidamente se hace la misma pero una tercera más arriba.

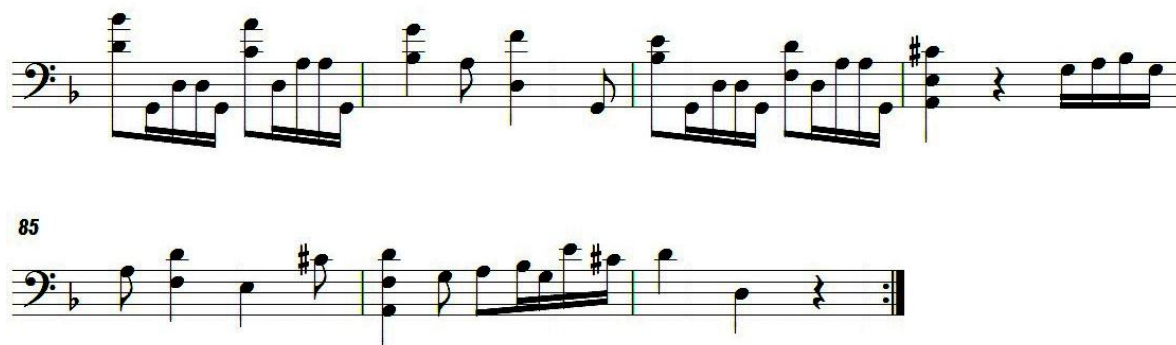
Musical score for bass clef, measures 53-64. Measures 53-56 are boxed in red. Measure 53 is an anacrusis. Measures 57-60 are the same sequence shifted up by a third. Measure 64 ends with a double bar line.

La segunda parte se enfoca en el ritmo de caña y lo va intercalando con compases donde realiza arpeggios o movimientos por grados conjuntos.

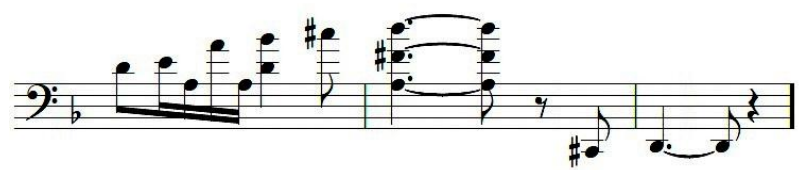
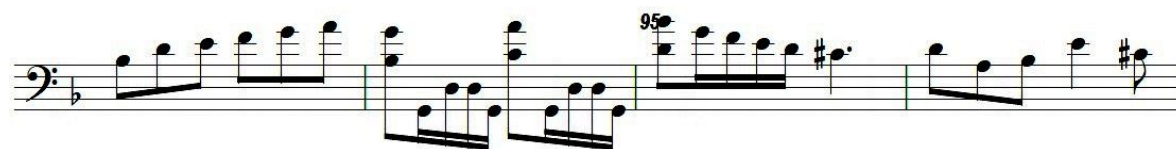
Musical score for bass clef, measures 65-74. Measures 65-66 and 71-72 are boxed in red. Measure 65 starts with a double bar line.



En el compás 81 se realiza un descenso por grado conjunto y además agrega 4 compases para resolver el acorde A mayor y termina la frase como siempre en V-I.



Para finalizar realiza una coda que comienza con una imitación de la introducción y toma ideas pequeñas de B y lo lleva al final para terminar en una tercera de picardía.





## Suite 1



## Suite 2



La doble barra comienza con una secuencia moduladora que va del 125 al 130 que se interrumpe por otra frase que la da conclusión a esta primera parte.

## 125-140



135

140

This block contains two staves of musical notation in bass clef with a key signature of one flat. The first staff starts at measure 135 and ends with a fermata. The second staff starts at measure 140 and ends with a double bar line and repeat dots.

Del compás 141 al 150 va en contrapunto libre.

145

150

This block contains three staves of musical notation in bass clef with a key signature of one flat. The first staff starts with a repeat sign and ends at measure 144. The second staff starts at measure 145 and ends at measure 149. The third staff starts at measure 150 and ends at measure 153.

En el 151 comienza una frase larga donde hay dos voces, va subiendo conjuntamente hasta el compás 161. En los 4 compases restantes finaliza esta parte.

Musical score for two voices, measures 151-161. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of two staves. The first staff begins at measure 151, marked with a '155' above the first measure. The second staff begins at measure 160, marked with a '160' above the first measure. The music features a long phrase that ascends together, ending with a cadence in the final measure.

Los últimos compases son una coda que termina con tercera de picardía.

Musical score for a coda, measures 170-175. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of two staves. The first staff begins at measure 170, marked with a '170' above the first measure. The second staff begins at measure 175, marked with 'rall..' and '175 Lento' above the first measure. The music features a coda that ends with a Picardy third cadence.

## CAPÍTULO 5: CONSIDERACIONES TÉCNICAS PARA INTERPRETACIÓN DE LAS SUITES PARA CELLO SOLO DE CÉSAR AUGUSTO ZAMBRANO.(1949- ).

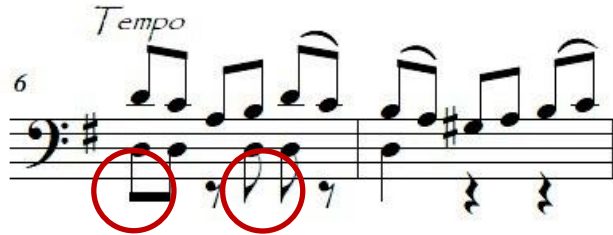
### 5.1 SUITE I

#### 5.1.1 PRIMER MOVIMIENTO: PAZ Y YO

- La primera parte ya que tiene tantos rall y tenutos se sugiere dejar reposar las frases, como en el compás 5 primer tiempo es mejor dejar reposar la frase antes de continuar. Al igual en el compás 9.

The image shows a musical score for Cello Solo, Suite I, Movement 1: Paz y Yo. The score is in bass clef, 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). It features dynamic markings (mf, f, p) and tempo markings (Tempo, Ten., Rall.). Red circles highlight specific notes in measures 6 and 7. The score is divided into two systems. The first system starts with a tempo marking of 112 and includes markings for 'mf', 'f', and 'f'. The second system starts at measure 6 and includes markings for 'p' and 'mf'. Red circles highlight the notes in measures 6 and 7, which are circled in red. The score also includes markings for 'mf', 'f', 'p', 'Tempo', 'Ten.', and 'Rall.'.

- Se recomienda marcar muy bien el ritmo de pasillo cada vez que aparezca, apoyando bien el arco.



El principio puede comenzar en **mf** e ir en **cresc** hasta el primer tiempo del compás 4. La siguiente frase puede hacerse en **f** ya que en esta se marca bien el ritmo de pasillo. La frase que comienza en el compás 9 al ser la misma del principio se puede hacer en **p** y donde cambia hacer un **cresc** hasta el compás 13 y el 14 hacerlo en **p** y en los compases siguientes hacer un **cresc** para terminar en **f**.

Tempo ♩ = 112 Ten... Tempo Rall..... Ten...

**mf** **f** **f**

Tempo Rall..... Tempo **p**

11 Ten... Tempo **p** V

15

19 *Fine*

La segunda parte puede empezar en ***p crescendo*** por 4 compases, luego repetir la dinámica del 24 al 28 hasta llegar a un ***f*** en el lento y mantenerlo en el a tempo. En el 30 bajar a un ***mf*** y anacrusa del compás 32 hacer un ***cresc*** a ***f*** hasta el fin.

En esta parte es muy importante apoyar los bajos bien para no perder el control del arco.

21 ***p*** **VV**

23 **VV**

27 ***f*** *Lento* *Tempo* ***mf***

31 *Tempo* *Rall.....* *Lento*

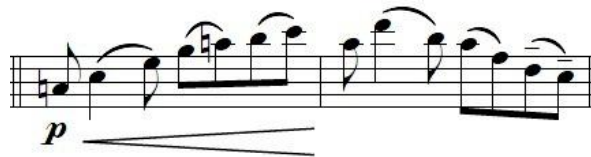
35 *Rall.....* *Tempo*

*f*

The musical score consists of two staves in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff, starting at measure 31, contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together. A red hairpin (crescendo) is drawn under the staff, starting at measure 32 and ending at measure 34. A dynamic marking 'f' is placed below the staff at measure 34. The second staff, starting at measure 35, continues the melodic line with eighth and sixteenth notes, ending with a double bar line. Tempo markings 'Tempo', 'Rall.....', and 'Lento' are placed above the first staff, while 'Rall.....' and 'Tempo' are placed above the second staff.

### 5.1.2 SEGUNDO MOVIMIENTO: DANZA

- Está escrita en compás de 4/4 pero debe sentirse en 2.
- Es importante que cada vez que aparezca la figura de corchea-negra-corchea comenzar en la mitad del arco para evitar jalones y que se caiga el tiempo.



El apoyo de las notas graves en los compases del 22 al 27 es muy importante para que se sienta bien el pedal. Además no hay afán para hacer la voz superior.

Es bueno hacer estos pedales con bastante arco para que la voz superior quede en la mitad o punta y pueda volver al talón para el siguiente pedal.

25

*p* *Ten....* *f*

En cuanto a dinámicas en el compás 14 se puede hacer *f* ya que es la misma idea del compás 6 que en esa ocasión aparece en *p*.

9

*p* *mf* *V* *f* *p*



### 5.1.3 TERCER MOVIMIENTO: SANJUANERO-CAÑA

- Al principio el leño no puede tener un rebote muy grande porque puede que el ritmo se vea afectado y el arco pierda control.
- Es mejor mantener la mano izquierda pegada a la tapa superior para que los golpes no lleguen tarde.
- En los dos últimos compases de la introducción se puede hacer un **p cresc**

The musical score is written in bass clef with a 3/4 time signature. It consists of three systems of music. The first system (measures 1-5) is marked 'Collegno' and 'mf'. The second system (measures 6-11) is marked 'Lento' and 'p', with a red wedge indicating a crescendo. The third system (measures 12-13) shows the end of the piece. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

- En el lento se puede hacer un eco primero **f** y luego **p** y el **pizz** que parece en el compás 14 no se tiene que hacer necesariamente con la mano izquierda. Hay tiempo suficiente para coger el arco nuevamente.

Arco normal *f* *pizz.* *M.I.* *anul.* *arco* *p* *pizz.*

- Cuando aparezcan las dobles cuerdas apoyar bien para no perder el control ya que este movimiento es más bien rápido.

19.20

Caña

30-34

*M.I. meñ.*  
*pizz.*

58-66

60

65

1. *Rit....* *Tempo*

2. *Rit....*

- La frase que comienza en el compás 17 comienza en **f** hasta el 24. En el compás 25 donde está el **a tempo** comienza en **p**, arco abajo para hacer un **cresc** conduciéndolo a la fermata del compás 35.  
En el compás 30 y 32 se separaron las negras para que sea más cómodo y fluya más.

17 *Lento* *Arco* *Accel...* *Tempo* **Caña**

22 *Ten...* *Tempo* **Caña**

27 *p*

32 *M. l. meñ.* *arco* *pizz.*

- Del compás 36 a la primera y segunda casilla puede hacerse **mf** para finalizar esa primera parte.

37 *mf* *D.C. MENO* 1.

42 2. (V)F

- Anacrusa del compás 43 la dinámica sería **f** hasta el compás 48 donde baja a **p** junto con el **rit.** Seguidamente con el **accelerando** se puede hacer un **cresc** a **f** en las dobles cuerdas.
- En el compás 56 se sugiere hacer el re con segundo dedo, el mi con primero, el fa con segundo y el la con pulgar de una vez para no tener que cambiar en el compás siguiente.

The image displays a musical score for a string instrument, likely a double bass, across four staves. The score is in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The measures shown are 43, 48, 54, 60, and 65.

- Measure 43:** The first staff shows a melodic line starting with an anacrusis. A red circle highlights the first two notes of the main phrase.
- Measure 48:** The second staff begins with a dynamic marking of **p** (piano). It includes markings for *Rit....* (ritardando), *accel.....* (accelerando), and *Tempo*. A red circle highlights a phrase of eighth notes.
- Measure 54:** The second staff continues with *Rit....* and *Spicatto* markings. A red circle highlights a phrase of eighth notes. The first staff of this measure shows a dynamic marking of **f** (forte) and a *Spicatto* marking.
- Measure 60:** The third staff shows a series of chords. A red circle highlights the first chord. A first ending bracket labeled *1. Rit....* and *Tempo* spans measures 60 and 61.
- Measure 65:** The fourth staff shows a melodic line with a second ending bracket labeled *2. Rit....*.

Red circles are drawn around specific musical phrases in measures 43, 48, 54, 60, and 65, highlighting areas of interest for performance technique.

En el 67 vuelve el tempo a meno y se hace lo mismo que en el compás 13, espejo **f y p** y en el a tempo final bien **marcato**, el **glisando** rápido. Última nota muy larga entonces ahorrar arco para esto.

The image displays a musical score for a string instrument, likely a violin or viola, across two measures. Measure 71 is marked with the tempo instruction "Tempo" and contains a sequence of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. The dynamic marking changes from **f** (forte) to **p** (piano) between the fourth and fifth notes. Measure 72 begins with a rapid glissando (indicated by a wavy line) leading to a quarter note F5, followed by a quarter rest, a quarter rest, and a quarter note G5. The final note is marked with a fermata and a dynamic marking of **f**. The score is written on a single staff with a bass clef and a key signature of one flat (Bb).

#### 5.1.4 CUARTO MOVIMIENTO: BAMBÚ-COLOMBIANO

- Durante toda la pieza a las corcheas que están antes del silencio de corchea se le agregaría un punto para poder marcar bien la síncopa.

2



4



7



- En cuanto a dinámicas en la primera parte en el compás 27 se agrega un **cresc** luego un **decresc** para finalizar.
- En el 31 empezar con **p cresc** al 37. En el compás 4 bajar nuevamente a **p** para hacer el eco y luego **cresc** para terminar.

Musical score for bass clef, 3/4 time, key of B-flat major. The score consists of seven staves of music. The first staff starts with a forte (*f*) dynamic and includes a red square with a 'V' above it. The second staff starts at measure 6 and includes a red square with a 'V' above it and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third staff starts at measure 11 and includes a forte (*f*) dynamic. The fourth staff starts at measure 16 and includes a red square with a 'V' above it. The fifth staff starts at measure 21 and includes a forte (*f*) dynamic and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The sixth staff starts at measure 26 and includes a red square with a 'V' above it and a red bracket on the right side. The seventh staff starts at measure 31 and includes a piano (*p*) dynamic and a red double-headed arrow below it.

35 *mf* *f*

39 *p*

43

- Los **pizz** que aparecen en el compás 45 se sugiere hacerlos de mano izquierda para mayor comodidad, además ir en **cresc** con la secuencia hasta el 48 donde llega a **f**.

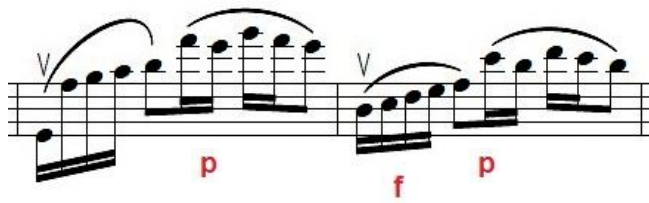
*arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.*

3 3 3

*p*

48 *f*

- En los compases 49 y 50 hacer un espejo f y p.



- Del compás 51 al final construir un cresc.
- En el compás 54 se sugiere cambiar los arcos para más comodidad.

## 5.2 SUITE 2

### 5.2.1 PRIMER MOVIMIENTO: PAZ Y YO

- Las dobles cuerdas en este movimiento son muy usadas para resaltar el ritmo de pasillo entonces cada vez que aparezcan marcarlas bastante. Apoyar bien el arco pero no hacerlas muy largas tampoco.

11-13

Musical notation for measures 11-13. The top staff shows a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The bottom staff shows a bass clef with the same key signature. The notation includes eighth and sixteenth notes, and rests. A red annotation "Imitación a la octava" is placed above the top staff.

49-51

Musical notation for measures 49-51. The notation is in a bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It features eighth and sixteenth notes, rests, and a fermata over the final measure. A red annotation "f" is placed below the first measure, and the number "50" is placed above the second measure.

- Mantener la continuidad del ritmo es muy importante pero de igual manera dejar reposar las frases.
- En la primera parte sugiero empezar en **f** hasta el compás 9 y en el 10 bajar a **p** y hacer un **crescendo** hasta el primer tiempo del compás 17.

5

10

15

**f**

**p**

**p**

Imitación a la octava

- La secuencia siguiente comenzarla en *p cresc* a *f* hasta el compás 32, en el último tiempo de este *p* como un pequeño comentario, y anacrusa de 33 en *f* para finalizar la primera parte.

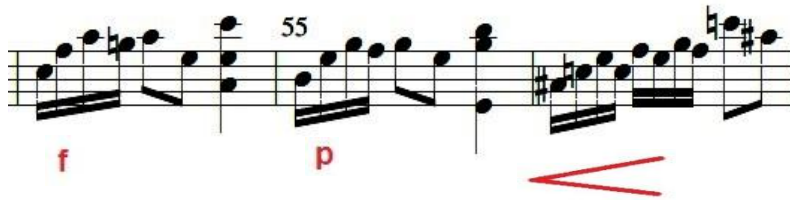
17-36

The musical score is written for a bass clef instrument in a key with two flats. It consists of two systems of staves. The first system covers measures 17 to 24. Measure 17 begins with a piano (*p*) dynamic and a fermata. A red bracket labeled "secuencia" spans from measure 18 to measure 24. Measure 24 ends with a crescendo hairpin leading to a forte (*f*) dynamic in measure 25. The second system covers measures 25 to 36. Measure 25 starts with a forte (*f*) dynamic. Measure 30 features a triplet of eighth notes. Measure 32 has a fermata. Measure 33 begins with an anacrusis and a piano (*p*) dynamic. Measure 36 concludes with a forte (*f*) dynamic and a double bar line. Measure numbers 17, 20, 25, 30, and 35 are indicated above the staves.

- La segunda parte se puede hacer un juego con la dinámica, un compás **f** y otro **p** y regularmente un **cresc** hasta llegar al compás 49 donde aparecen las dobles cuerdas las cuales se recomienda hacer en **f** por ser el ritmo de pasillo.

37-51

- En los compases 54 y 55 hacer un espejo y seguidamente un **cresc** a **f**.



- En la coda final las semicorcheas hacerlas bien a la cuerda, las dobles cuerdas **pesantes y tenuto** en un **f** mantenido hasta el final.

64-fin

coda

## 5.2.2 SEGUNDO MOVIMIENTO: DANZA

- Para evitar tirones sugiero empezar en la mitad del arco e ir desplazando el arco al talón para poder hacer los acordes.

1-10

The image shows two staves of musical notation in bass clef, 4/4 time. The first staff begins with a *mf* dynamic marking. A red wedge labeled *cresc* spans from the first measure to the fifth measure. Above the fifth measure, there is a red '5' and a 'v' (accents) marking. The second staff begins with another red wedge labeled *cresc* spanning from the first measure to the tenth measure. Above the tenth measure, there is a red '10' and a 'v' marking. A red square symbol is placed between the two staves, centered under the fifth measure of the first staff.

- Para las dobles cuerdas que están en los compases 12 al 19 se sugieren las siguientes digitaciones

1 4 2 1 2 4 2 2 3 4 2  
 4 2 4 1 2 1 1 3 1 0 1 0  
 4 1 0  
 15 2 4 1 2

*p*

- En cuanto a las dinámicas, el movimiento comienza en **mf** con un **cresc** al compás 4 luego nuevamente **mf** y **cresc** al **f** del compás 11.

Principio al 11

5 V  
*mf* *cresc* *mf*  
 10 V  
*cresc* *f*

- En la segunda parte realizar cresc y decresc cada dos compases hasta el compás 24.

20-24

- En el compás 25 hacer un compás *mf* y otro *f* hasta el compás 30 que se haría *p* y luego un *cresc* hasta el fin.

Segunda parte al fin

### 5.2.3 TERCER MOVIMIENTO: DANZA GALANTE

- En la primera parte que está llena de arpeggios para conducir las frases recomiendo hacerlas con cresc ya que todas son en ascenso.
- La última nota de los compases 1,3,5,7,9 estaría bien hacerla larga para conducir al segundo compás además para llegar nuevamente al talón y hacer el acorde siguiente.
- Los acordes ya sean de 3 o 4 notas es mejor separarlos.

The image displays a musical score for the third movement, 'Danza Galante', in bass clef and 3/4 time. The score is divided into four systems. The first system contains measures 1 through 4, with dynamics *mf*, *f*, *mf*, and *f* respectively. Red horizontal lines above measures 1 and 3, and red chevrons below measures 4 and 5, indicate phrasing and articulation. The second system contains measures 5 through 8, with dynamics *f*, *mf*, *f*, *mf*, and *f*. Red chevrons are placed below measures 6 and 8. The third system contains measures 9 through 10, with dynamics *f*, *mf*, *f*, *mf*, *f*, and *mp*. The final system shows a concluding phrase with a double bar line.

- La segunda parte es una variación del tema del inicio, es bueno destacar las notas originales, las demás son adorno.
- Todas las semicorcheas bien pegadas a la cuerda y con poco arco.

variación

15

mf

20

f

ff

- En el compás 25 comenzar ***p cresc*** y luego el ***p*** sub indicado.

25

mf

femenina

p

1.

p

p

## 5.2.4 CUARTO MOVIMIENTO: SANJUAN-EROS

- En este movimiento en particular la precisión rítmica es lo más importante, se pueden tomar libertades pero sin salirse mucho del tempo.
- La introducción es absolutamente rítmica, tratar de imitar la percusión.
- Los **pizz** de los compases 17 y 19 es mejor hacerlos de mano izquierda para más comodidad.

1-20

1-20

1 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

*p* *TP* *f*

- El comienzo del tema hacerlo en **f** y cuando lo repite hacerlo en **p** con **cresc** al final para llegar al compás 37 en **f**.

- Del compás 41 en adelante las semicorcheas con poco arco y bien al talón y con las ligaduras sugeridas en la parte.
- En la anacrusa del compás 53 empezar en p y luego cresc y en la secuencia siguiente lo mismo.
- Es bueno aprovechar las dobles cuerdas para evitar correr.
- Reitero la importancia de hacer cortas las semicorcheas aún haya ligaduras no gastar mucho arco. 41-64.

The image shows a musical score for a bass clef instrument, spanning measures 41 to 64. The score is annotated with various performance instructions:

- Measures 41-44:** Red annotations include "VV" above the first measure and several red curved lines (ligatures) connecting notes across measures.
- Measure 45:** A double bar line with repeat dots is present. Red annotations include "v" above the first measure, "v □" above the second, and "v v" above the third.
- Measure 50:** A red "p" (piano) dynamic marking is placed below the staff.
- Measure 55:** A red "mf" (mezzo-forte) dynamic marking is placed below the staff.
- Measures 60-64:** Red annotations include "v □" above the first measure, "v □ v" above the second, and "VV" above the third.

Red zigzag lines are drawn between measures 45 and 50, and between measures 55 and 60, likely indicating phrasing or bowing patterns. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of measure 64.

- Del compás 65 al primer tiempo del compás 72 sugiero hacer pregunta respuesta y marcarlas con **f** y **p** para que sea bien evidente.

65

f

p

f

70

v v

- De los compases 75 al 77 marcar bien el movimiento melódico, para esto sería bueno hacerlo con **cresc** hasta el compás 84. Es importante apoyar bien las negras y las corcheas, las semicorcheas son un adorno.

75

v v

cresc

f

v v

80

3 2

2 1

1 2

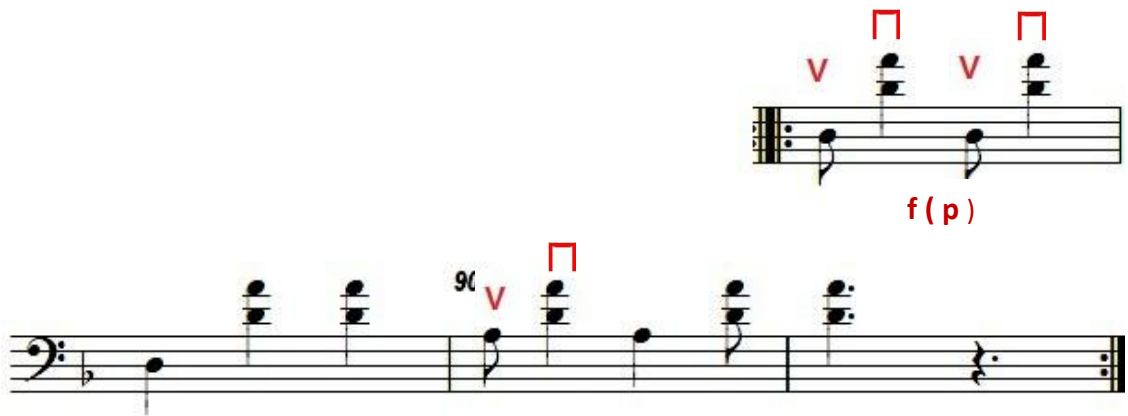
- Al acorde de La mayor que está en el compás 84 se le puede poner una fermata para dar un pequeño respiro.

84



- En la coda final que comienza en el compás 88 se sugiere que la primera vez se toque *f* y la segunda vez *p*.

88-91



- Apoyar bien las dobles cuerdas en ascenso que están en el compás 94 y usar digitaciones en bloque tal como se indica en la parte.

A musical score snippet on a grand staff. The left hand plays a sequence of eighth notes: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The right hand plays a sequence of eighth notes: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Above the first measure, the number '2' is written above the second note (F4) and '1' is written below the first note (G4). Above the second measure, the number '3' is written above the third note (E4) and '2' is written below the second note (F4). Above the third measure, the number '95' is written above the first note (G4). The piece concludes with a double bar line.

## 5.2.5 QUINTO MOVIMIENTO: BAMBU-COLOMBIANO

- Como ya se ha hablado antes importantísimo en el bambuco resaltar la síncopa.
- Se sugieren ciertas ligaduras para dar mejor conducción a las frases.
- En el compás 105 se sugiere empezar *p* ya que hay dos voces un pedal en re que se mantiene y una voz debajo que se mueve. Esta frase empezarla en *p* con *cresc* a *f* hasta el 108 y luego *decrec* para iniciar la siguiente frase en *p* y seguidamente *cresc* hasta el compás 124.

The image displays a musical score for the fifth movement, Bambuco-Colombiano, in bass clef with a key signature of one flat. The score is divided into five systems of staves. The first system starts at measure 105 and includes red annotations: a square bracket above the first two notes, three red circles around specific notes, a red wedge indicating a crescendo from measure 105 to 108, and a red wedge indicating a decrescendo starting at measure 108. The second system begins at measure 110 with a red 'p' dynamic marking. The third system starts at measure 115 with a red 'V' marking. The fourth system begins at measure 120 with another red 'V' marking. The fifth system continues the piece without further annotations.

- En sentido general todo el movimiento va con el arco en la mitad y las notas están en un punto medio ni largas ni cortas.
- En el compás 125 la línea va en ascenso por tanto es mejor hacer **cresc** y cuando esta empieza a bajar que es en el compás 133 empezar a hacer un **decrescendo**. En el compás 134 estar nuevamente en **p** para hacer **cresc** al final del compás 140.

125

130

135 VV

140

- Del compás 141 al 150 hay una frase grande que está dividida en 2 para esta gran frase recomiendo usar **cresc** y **decresc** en cada una; la primera comenzando en **p** y va a un **mf** y la segunda comenzando en **mf** y va a un **f**, ambas diminiendo a **p** en el final.

- Además hay unas ligaduras sugeridas.

mf

145

mf

150

p

- Anacrusa del compás 151 empieza una frase muy expresiva dividida en 2 voces, la recomendación es apoyar la voz superior mientras que la voz inferior conduce la frase.
- Para terminar esta frase el maestro utiliza dobles cuerdas, se sugiere apoyarse bien en la primera y esperar un poco para resolver y terminar esta parte.

The image shows a musical score for a bass clef instrument, likely a double bass. The score consists of four staves of music. The first staff shows measures 154 and 155, with red slanted lines indicating phrasing. The second staff shows measures 156, 157, 158, 159, and 160, with a circled '155' above the first measure of this staff. The third staff shows measures 161, 162, 163, 164, and 165, with '160' above the first measure of this staff. The fourth staff shows measures 166, 167, 168, and 169, with '165' above the first measure of this staff. The score ends with a double bar line and repeat dots.

- En el compás 166 comenzar **p** acentuando un poco la síncopa.
- En este final hay dos frases de 3 compases, se recomienda hacerlos igual en cuanto a articulación pero ya que comienza **p** hacer un **cresc** hasta el fin.
- En las 6 últimos compases las dobles cuerdas pueden ser más pesantes y con más arco. Mantener la intensidad dinámica en el final, y la última nota muy larga.



## CONCLUSIONES

- Con este trabajo se puede concluir que el maestro Cesar Augusto Zambrano no es un compositor nacionalista ya que este movimiento musical solo se desarrolló en el siglo XIX. Es solo un compositor que utilizó elementos populares para dar paso a un estilo compositivo inspirado en aires folclóricos.
- La obra del maestro Zambrano a pesar de tener todos los elementos folclóricos implícitos en ella, no pierde su cualidad de académica. Está escrita para ser interpretada en cualquier espacio.
- Se debe dar más espacio a la música de los compositores colombianos que utilicen los aires folclóricos como estilo compositivo.

## BIBLIOGRAFÍA

GROUT, Donald, J. PALISCA. Claude V. MORALES, Blanca. Historia de la música occidental. Alianza, Madrid. 2001. 2v.

BEHAGUE, Gerard. La música en América Latina. Monte Ávila, Caracas, 1983

TELLO, Aurelio. "Aires nacionales en la música de América Latina como respuesta a la búsqueda de identidad". En: <http://www.comunidadandina.org>

PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio. Historia de la música en Colombia. Plaza y Janés, Bogotá, 1980.

CARO MENDOZA, Hernando. "La música en Colombia en el siglo XX". En: Nueva Historia de Colombia, volumen 6, Bogotá, Planeta, 1989

DUQUE HYMAN, Ellie Anne. Guillermo Uribe Holguin y sus 300 trozos en el sentimiento popular. Ediciones del Centenario de Guillermo Uribe Holguín: Bogotá. 1980. 124 p.

ARETZ, Isabel comp. América Latina en su música. Siglo XXI editores UNESCO, México DF/París, 1987

BERMÚDEZ, Egberto. Un siglo de música en Colombia: ¿entre nacionalismo y universalismo?. En: Revista Credencial Historia. Diciembre 1999. No. 120. Bogotá.

En:

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/diciembre1999/120uni glo.htm>

LUIS CARLOS RODRIGUEZ ALVAREZ, "El bambuco de Manuel María Párraga". En: Colombia Artes, la revista Universidad De Antioquia. v.1 fasc.2 p.83 - 100 ,2001. p 85.

MIÑANA BLASCO, Carlos "Entre el folklore y la etnomusicología: 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia" En: Colombia A Contratiempo / Ministerio De Cultura : Dimensión Educativa v.11 fasc.1 p.37 - 49 ,2000. vía Web en:

[http://www.humanas.unal.edu.co/colantropos/documentos/entre\\_folklore\\_y\\_etnomusic.pdf](http://www.humanas.unal.edu.co/colantropos/documentos/entre_folklore_y_etnomusic.pdf).

VELÁSQUEZ OSPINA, Juan Fernando. "Los Rostros de Euterpe, la música en Medellín a través de las publicaciones periódicas 1886-1913". Tesis de Magíster en musicología histórica Universidad EAFIT, 2011.

CORREA Camilo, editor: Revista "Micro" 1940. No. 1 Medellín.

OTA, Mineo. Why is the "Spirit" of Folk Music so Important? on the Historical Background of Béla Bartók's Views of Folk Music *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* , Vol. 37, No. 1 (Jun., 2006), pp. 33-46.

ABADÍA MORALES, Guillermo. La música Folklórica colombiana. Dirección de divulgación cultural. Universidad Nacional de Colombia. 1973.

ABADÍA MORALES, Guillermo. Compendio general del folklore colombiano. Ministerio de cultura. Bogotá. 1983.

MAZUERA E. Lubín M. Orígenes históricos del bambuco y músicos vallenatos. Editorial “el Cármen”, 1957.

ZAMBRANO, Rodríguez. César Augusto. César Augusto Zambrano Obra Musical escogida. Edición de uso. Universidad Del Tolima. 2010.

ZAMUDIO, Daniel. “La música folclórica de Colombia” en: Revista de Indias, Suplemento. Vol 109, No. 14, Ministerio De Educación Nacional. 1949, Pag 23.

RIOS, ANGARITA, Rocio Marleny. El Tolima Grande A Capella. Corporación cultural Cantoria del Tolima : 2008. 197 p.

ARIAS BARRAGÁN, Jairo. Rostros y paisajes tolimenses. Grijalbo : Bogotá. 1998. 240.p

GALINDO PALMA, Humberto. Remembranza de Cantalicio Rojas González: una vida de entrega al pueblo desde la música folclórica. En: Revista Aquelarre. Revista del Centro Cultural de la Universidad del Tolima. No. 12 Segundo Semestre de 2007. Universidad del Tolima: 2007. p.69.

PARDO, Carlos Hernando. Pedro J. Ramos. Un innovador de la música folclórica. En: Revista Aquelarre. Revista del Centro Cultural de la Universidad del Tolima. No. 12 Segundo Semestre de 2007. Universidad del Tolima: 2007. p.75.

El Maestro César Augusto Zambrano. Semblanza Académico- Artística. En : El Nuevo Día. 29 de Mayo de 1996. Pg 4A.

DEVIA, Misael. El Bambuco. En: Revista Aquelarre. Revista del Centro Cultural de la Universidad del Tolima. No. 12 Segundo Semestre de 2007. Universidad del Tolima: 2007. p.105.