

**ANTOLOGÍA DE OBRAS PARA CLARINETE DE MÚSICA  
ANDINA COLOMBIANA: ANÁLISIS Y  
RECOMENDACIONES INTERPRETATIVAS**

**JAIME URIBE ESPITIA**

Trabajo de grado presentado como requisito parcial para optar al título de

Magíster en Música

Asesor: Mg. Javier Asdrúbal Vinasco Guzmán

**MEDELLÍN**

**UNIVERSIDAD EAFIT**

**ESCUELA DE CIENCIAS Y HUMANIDADES**

**DEPARTAMENTO DE MÚSICA**

**2010**



## **AGRADECIMIENTOS**

Al profesor Javier Asdrúbal Vinasco Guzmán

Al Doctor Juan Fernando Molina.

Al Maestro León Cardona García

Al Maestro José Revelo Burbano

A la Maestra Blanca Uribe

A mis colegas del grupo SERESTA

A Julián Botero

A Juliana Arias

## ÍNDICE

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES .....	5
INTRODUCCIÓN .....	11
CAPÍTULO I: Marco teórico y contextual .....	15
1.1 Un método ecléctico para el análisis musical .....	16
1.2 El clarinete en el folclor de la región andina colombiana .....	18
1.3 Los compositores .....	21
1.3.1 Miguel Bocanegra .....	21
1.3.2 León Cardona García .....	22
1.3.3 Adolfo Mejía Navarro .....	23
1.3.4 Luis Enrique Nieto Sánchez .....	24
1.3.5 José Revelo Burbano .....	25
CAPÍTULO II: Análisis y recomendaciones interpretativas de obras para clarinete de música andina colombiana .....	26
2.1 Bambuquísimo .....	27
2.2 Acuarela .....	35
2.3 Gloria Beatriz .....	43
2.4 Sincopando .....	51
2.5 Lina linda .....	60
2.6 Pasillito .....	67

2.7	Fantasia en 6/8.....	74
2.8	Dimensiones.....	80
2.9	Melodía triste .....	87
2.10	Chambú .....	93
CONCLUSIONES.....		99
BIBLIOGRAFÍA.....		101
Anexo I: Discografía selecta.....		102
Anexo II: Lista alfabética de intérpretes de las obras analizadas .....		105

## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1: Primeros tres compases de Bambuquísimo .....	28
Ilustración 2: compás 4 de Bambuquísimo .....	28
Ilustración 3: compases 5 al 8 de Bambuquísimo.....	28
Ilustración 4: Compás 9 de Bambuquísimo.....	29
Ilustración 5: compases 21 al 24 de Bambuquísimo.....	29
Ilustración 6: compases 22 al 27 de Bambuquísimo, guitarra. ....	30
Ilustración 7: Compases 27 al 30 de Bambuquísimo.....	30
Ilustración 8: Compás 30 de Bambuquísimo.....	30
Ilustración 9: Compás 37 de Bambuquísimo.....	30
Ilustración 10: Compases 38 al 41 de Bambuquísimo.....	31
Ilustración 11: Compás 57 de Bambuquísimo.....	31
Ilustración 12: Progresión armónica de la parte C de Bambuquísimo, Guitarra. ....	31
Ilustración 13: Compases 58 al 64 de Bambuquísimo.....	31
Ilustración 14: Compases 70 al 72 de Bambuquísimo.....	32
Ilustración 15: Compases 74 al 76 de Bambuquísimo.....	32
Ilustración 16: Compases 79 y 80 de Bambuquísimo.....	32
Ilustración 17: Compases 1al 7 de Acuarela.....	35
Ilustración 18: Compases 9 al 15 de Acuarela.....	36
Ilustración 19: Compases 17 al 25 de Acuarela.....	36
Ilustración 20: Compases 26 al 33 de Acuarela.....	37
Ilustración 21: Compases 34 al 37 de Acuarela.....	37
Ilustración 22: Compases 38 al 45 de Acuarela.....	37
Ilustración 23: Compases 46 al 49 de Acuarela.....	38
Ilustración 24: Compás 50 de Acuarela.....	38
Ilustración 25: Compases 53 al 55 de Acuarela.....	38
Ilustración 26: Compases 56 al 60 de Acuarela.....	39

Ilustración 27: Compases 66 al 69 de Acuarela.....	39
Ilustración 28: Compases 76 y 77 de Acuarela.....	39
Ilustración 29: Compases 78 al 81 de Acuarela.....	40
Ilustración 30: Compases 82 al 84 de Acuarela.....	40
Ilustración 31: Compases 31 y 32 de Acuarela.....	40
Ilustración 32: Introducción de clarinete solo en Gloria Beatriz. ....	43
Ilustración 33: Compases 5 al 11 de Gloria Beatriz. ....	44
Ilustración 34: Compases 17 al 21 de Gloria Beatriz. ....	44
Ilustración 35: Compases 19 y 20 de la guitarra de Gloria Beatriz. ....	45
Ilustración 36: Compases 22 y 23 de Gloria Beatriz. ....	45
Ilustración 37: Compases 25 al 30 de Gloria Beatriz. ....	45
Ilustración 38: Compases 31 al 37 de Gloria Beatriz. ....	46
Ilustración 39: Compases 39 al 43 de Gloria Beatriz. ....	46
Ilustración 40: Compases 51 al 54 de Gloria Beatriz. ....	46
Ilustración 41: Compase 56 al 64 de Gloria Beatriz. ....	47
Ilustración 42: Compases 65 al 71 de Gloria Beatriz. ....	47
Ilustración 43: Compases 73 al 80 de Gloria Beatriz. ....	47
Ilustración 44: Compases 81 al 86 de Gloria Beatriz. ....	48
Ilustración 45: Compases 87 y 88 de Gloria Beatriz. ....	48
Ilustración 46: Compases 89 al 91 de Gloria Beatriz. ....	48
Ilustración 47: Compases 92 y 93 de Gloria Beatriz. ....	48
Ilustración 48: Compases 1 al 5 de Sincopando. ....	51
Ilustración 49: Compases 14 al 17 de Sincopando. ....	52
Ilustración 50: Compás 18 de Sincopando. ....	52
Ilustración 51: Compase 19 al 24 de Sincopando.....	52
Ilustración 52: Compases 27 al 32 de Sincopando. ....	53
Ilustración 53: Compases 35 al 41 de Sincopando. ....	53
Ilustración 54: Compases 42 al 44 de Sincopando. ....	53

Ilustración 55: Compases 63 al 66 de Sincopando. ....	54
Ilustración 56: Compases 68 al 71 de Sincopando. ....	54
Ilustración 57: Compases 72 al 75 de Sincopando. ....	54
Ilustración 58: Compases 76 al 81 de Sincopando. ....	55
Ilustración 59: Compases 82 y 83 de Sincopando. ....	55
Ilustración 60: Compases 84 al 87 de Sincopando. ....	55
Ilustración 61: Compases 94 y 95 de Sincopando. ....	55
Ilustración 62: Cadenza de Sincopando.....	56
Ilustración 63: Compases 101 al 104 de Sincopando. ....	56
Ilustración 64: Compases 1 al 10 de Lina Linda. ....	60
Ilustración 65: Compases 12 al 18 de Lina Linda. ....	61
Ilustración 66: Compases 19 al 24 de Lina Linda. ....	61
Ilustración 67: Compases 25 al 27 de Lina Linda. ....	61
Ilustración 68: Compases 28 al 31 de Lina Linda. ....	62
Ilustración 69: Compases 32 al 37 de Lina Linda. ....	62
Ilustración 70: Compases 38 al 43 de Lina Linda. ....	62
Ilustración 71: Compases 44 al 47 de Lina Linda. ....	62
Ilustración 72: Compases 48 y 49 de Lina Linda. ....	63
Ilustración 73: Compases 60 al 63 de Lina Linda. ....	63
Ilustración 74: Compases 64 al 70 de Lina Linda. ....	63
Ilustración 75: Compases 71 al 84 de Lina Linda. ....	64
Ilustración 76: Compases 92 al 103 de Lina Linda. ....	64
Ilustración 77: Compases 1 al 4 de Pasillito.....	67
Ilustración 78: Compases 9 y 10 de Pasillito:.....	67
Ilustración 79: Compases 12 y 13 de Pasillito:.....	68
Ilustración 80: Compases 14 al 16 de Pasillito.....	68
Ilustración 81: Compases 17 al 19 de Pasillito.....	68
Ilustración 82: Compases 20 al 22 de Pasillito.....	68

Ilustración 83: Compás 23 de Pasillito. ....	69
Ilustración 84: Compases 24 al 27 de Pasillito. ....	69
Ilustración 85: Compás 28 de Pasillito. ....	69
Ilustración 86: Compases 29 al 37 de Pasillito. ....	69
Ilustración 87: Compases 38 y 39 de Pasillito. ....	70
Ilustración 88: Compases 55 al 59 de Pasillito. ....	70
Ilustración 89: Compases 64 al 67 de Pasillito. ....	70
Ilustración 90: Compases 68 al 87 de Pasillito. ....	71
Ilustración 91: Compases 1 al 5 de Fantasía en 6/8. ....	74
Ilustración 92: Compases 7 al 20 de Fantasía en 6/8. ....	75
Ilustración 93: Compases 21 al 26 de Fantasía en 6/8. ....	75
Ilustración 94: Compases 27 al 34 de Fantasía en 6/8. ....	75
Ilustración 95: Compases 35 al 41 de Fantasía en 6/8. ....	76
Ilustración 96: Compases 51 al 55 de Fantasía en 6/8. ....	76
Ilustración 97: Compases 56 al 60 de Fantasía en 6/8. ....	76
Ilustración 98: Compases 60 al 62 de Fantasía en 6/8. ....	76
Ilustración 99: Compases 70 al 72 de Fantasía en 6/8. ....	77
Ilustración 100: Compases 78 al 81 de Fantasía en 6/8. ....	77
Ilustración 101: Compases 1 al 4 de Dimensiones, Guitarra. ....	80
Ilustración 102: Compases 9 al 12 de Dimensiones. ....	80
Ilustración 103: Compases 13 al 15 de Dimensiones. ....	81
Ilustración 104: Compases 17 al 19 de Dimensiones. ....	81
Ilustración 105: Compases 21 al 23 de Dimensiones. ....	81
Ilustración 106: Compás 24 de Dimensiones. ....	81
Ilustración 107: Compases 30, 31 y 32 de Dimensiones. ....	82
Ilustración 108: Compases 33 al 39 de Dimensiones. ....	82
Ilustración 109: Compases 59 al 62 de Dimensiones. ....	82
Ilustración 110: Compases 63 al 67 de Dimensiones. ....	82

Ilustración 111: Compases 71 al 78 de Dimensiones. ....	83
Ilustración 112: Compases 83 al 86 de Dimensiones. ....	83
Ilustración 113: Compases 92 al 94 de Dimensiones. ....	83
Ilustración 114: Compases 94 al 101 de Dimensiones. ....	83
Ilustración 115: Compases 104 al 108 de Dimensiones. ....	84
Ilustración 116: Compases 117 al 120 de Dimensiones. ....	84
Ilustración 117: Compases 129 al 132 de Dimensiones. ....	84
Ilustración 118: Compases 1 al 5 de Melodía Triste.....	87
Ilustración 119: Compases 6 al 10 de Melodía Triste.....	88
Ilustración 120: Compás 11 de Melodía Triste.....	88
Ilustración 121: Compases 11 al 16 de Melodía Triste.....	88
Ilustración 122: Compases 19 al 22 de Melodía Triste.....	88
Ilustración 123: Compases 26 al 28 de Melodía Triste.....	89
Ilustración 124: Compases 34 al 39 de Melodía Triste.....	89
Ilustración 125: Compases 45 al 50 de Melodía Triste.....	89
Ilustración 126: Compases 52 al 60 de Melodía Triste.....	90
Ilustración 127: Compases 55 al 60 de Melodía Triste.....	90
Ilustración 128: Compases 61 al 66 de Melodía Triste.....	90
Ilustración 129: Compases 68 al 71 de Melodía Triste.....	90
Ilustración 130: Compases 1 al 10 de la guitarra de Chambú.....	93
Ilustración 131: Compases 6 y 7 de Chambú. ....	94
Ilustración 132: Compases 9 al 14 de Chambú, guitarra. ....	94
Ilustración 133: Compases 18 al 21 de Chambú.....	94
Ilustración 134: Compás 18 de Chambú.....	95
Ilustración 135: Compás 19 de Chambú.....	95
Ilustración 136: Compases 20 y 21 de Chambú. ....	95
Ilustración 137: Compases 27 al 33 de Chambú.....	96
Ilustración 138: Compases 38 al 42 de Chambú.....	96

Ilustración 139: Compases 43 al 50 de Chambú.....	96
Ilustración 140: Compases 51 al 57 de Chambú.....	97

## INTRODUCCIÓN

Existe amplia bibliografía sobre el clarinete en la música universal, específicamente, en la manera adecuada de interpretarlo, no obstante al realizar la búsqueda de información acerca de la manera de ejecutarlo adecuadamente en la música popular colombiana, se observa que existen pocas indagaciones sobre el tema. Las fuentes encontradas se han concentrado en aspectos tales como: historia, influencias, diferentes notaciones de compás y otras temáticas de carácter importante, con el fin de contextualizar al lector en un marco histórico y social de este género musical fundamental de la cultura colombiana.

Específicamente, al hablar de la música colombiana en la actualidad, se puede mencionar que ha pasado a un segundo plano, debido a que las nuevas generaciones no tienen el conocimiento de la riqueza que exhiben los variados géneros que presenta el folclor colombiano, porque se ha deteriorado el desarrollo y la promoción de nuestra cultura, para dar paso a géneros extranjeros, a los cuales se les ha permitido ingresar al país y establecerse entre la juventud de hoy, con lo que se ha degenerado gran parte de toda la identidad cultural y se ha creado un desconcierto que no construye sociabilidades, actitud nada conveniente para el desarrollo de la cultura musical de una nación.

Hasta mediados del siglo XX, la música andina era la predominante, tanto en la radio como en conciertos y diversos escenarios artísticos del país, llama la atención como, de un momento a otro, desaparece poco a poco del ámbito nacional. Una de las causas, en opinión del autor de este escrito, pudiera atribuirse al gran número de músicos europeos que fueron migrando a los países latinoamericanos, algunos a causa del caos que se vivía en la Europa de la Posguerra.

Desde esa época e incluso hasta la actualidad, se presenta una sobrevaloración de los extranjeros que llegaban, quienes tomaron hábilmente el liderazgo de los cargos principales en las diferentes orquestas sinfónicas y en las cátedras de sus instrumentos, asumiendo también en muchos casos la dirección de los Conservatorios, las Academias y Escuelas de Música, que para ese entonces tenía el país, desplazando así a los músicos colombianos. No obstante su formación artística, muchos de ellos no comprendían la música colombiana, no

tenían aprecio por ella y por obvias razones no sabían interpretarla, por lo tanto su primera y normal reacción fue proscribirla e inclusive como sucedió en algunas épocas, de triste recordación, prohibirla en los conservatorios.

Otra causa importante del porqué la música colombiana ha ido desapareciendo del sentir nacional es, como afirma el médico e historiador Luis Carlos Rodríguez Álvarez en su trabajo “Colombia Siglo XX”, como los músicos académicos, subestimaban a los intérpretes populares, como fue el caso de Guillermo Uribe Holguín, quien después de llegar de estudiar en Europa se convirtió en duro crítico de otros compositores nacionales, entre ellos Emilio Murillo.

Hasta el momento, en casi ningún conservatorio o escuela de música de las universidades de nuestro país, existe cátedra de música popular, o percusión folclórica, y muy de vez en cuando se dictan talleres de plectros, pero solo como opcionales en la formación de los guitarristas.

Este desdén de los músicos “eruditos” por la música popular de nuestro país lamentablemente no ha terminado.

Una de las agrupaciones más representativas que aún se conservan en muchas ciudades de Colombia en el género de interpretación de música colombiana son las bandas, que se han constituido en una actividad fundamental de la vida musical de muchas regiones y pueblos colombianos a pesar de que estas agrupaciones con frecuencia también son miradas con desaire por los músicos y directivos de las orquestas sinfónicas.

.

El repertorio de las bandas, incluye por lo general varias obras populares colombianas y casi siempre de la zona andina. Por lo que se considera que son las únicas agrupaciones de carácter sinfónico, que están interpretando continuamente el folclor colombiano.

Al respecto, Bermúdez dice:

Es, como se ha visto, una tradición muy antigua, pero que en nuestro medio no ha tenido el mismo protagonismo y publicidad que tiene la actividad de las orquestas sinfónicas. Sin embargo, es iluso pensar que la desaparición de las

bandas tenga menos impacto en el medio musical. Por el contrario, afecta a mucha más gente, debido a que la música de banda es escuchada por el público de estratos más bajos, su interpretación y difusión se realiza a través de los medios de comunicación como radio y televisión, lo que no sucede en igual medida con la música de orquesta sinfónica (Bermúdez, 2003).

En la ciudad de Medellín, la Banda Sinfónica de la Universidad de Antioquia, interpreta en todas sus presentaciones música colombiana y predominantemente música andina y es considerada hoy como patrimonio cultural de la ciudad y el departamento.

La música popular colombiana se encuentra muy cerca de la académica y esta situación no se puede caracterizar con falacias populistas. En medios provincianos como el nuestro se ha hecho evidente la dependencia mutua de las piezas de su débil estructura musical. Por ejemplo es importante anotar que un músico que toca el trombón de una orquesta de salsa puede mejorar su calidad interpretativa cuando ha tenido la oportunidad de ser miembro de una banda sinfónica que aquél que no lo ha hecho; de igual manera, el músico percusionista de una orquesta sinfónica es más competente si se ha enfrentado a la música latina o al género musical de jazz (Bermúdez, 2003).

Una orquesta o una banda no pueden desaparecer y luego ser creadas de un día para otro. Su alto costo de funcionamiento y los problemas laborales inherentes a una agrupación de esta naturaleza, han sido siempre un reto para los gestores culturales. Solo se encuentra justificación a su existencia, si se tiene en cuenta el alto valor agregado en cuanto a difusión de cultura. Si no, de qué forma se comprende el esfuerzo tan grande que realiza la Universidad EAFIT y la Universidad de Antioquia, para citar solo dos ejemplos, al financiar sus dos agrupaciones sinfónicas.

La reciente desaparición de la Banda Nacional es un ejemplo evidente de que resulta mucho más costos desmontar una agrupación y volverla a organizar, que simplemente mejorarla corrigiendo sus errores por graves que sean.

La oferta de opciones culturales, tanto para los músicos como para el público, continúa siendo lo más importante en la existencia de agrupaciones de esta índole, máxime, hoy cuando existen tantas academias y escuelas de música de muy diversos niveles se debería responder a la creciente demanda de empleo, buscando fortalecer y ampliar las opciones profesionales existentes, y no propiciar su desaparición.

Es por todas estas razones, que el autor de este trabajo pretende contribuir en algo al estudio de la música andina colombiana, y realizar una antología de obras populares de la zona andina, adaptadas específicamente para el clarinete y sugerir unas recomendaciones sobre la manera de ejecutarla.

Para poder contribuir con la conservación de la identidad cultural, se hace necesario que cada día más y más personas como los músicos, bailarines, actores, actrices, historiadores e investigadores del folclor, lideren y realicen trabajos de difusión y divulgación de la música colombiana, ya sea en trabajos académicos, como en escenarios de diversa índole, así como en los medios de comunicación, con el fin de mantener viva la cultura musical popular de nuestro país.

## **CAPÍTULO I: Marco teórico y contextual**

## 1.1 Un método ecléctico para el análisis musical

La selección del repertorio que nos ocupa en este trabajo, se realizó de acuerdo a la experiencia del autor en el tema de la música andina colombiana y teniendo en cuenta la frecuente solicitud de los colegas músicos intérpretes de clarinete de facilitar partituras de este género, de las cuales hay muy pocas y no siempre escritas en forma adecuada y con una armonización y arreglo más acorde con las tendencias actuales de la música popular.

Para efectuar el análisis de dichas obras, se ha tenido muy en cuenta los siguientes parámetros:

- La audición de muchas grabaciones de los temas escogidos, realizadas por los intérpretes más destacados en el género: Es imprescindible escuchar con mucho cuidado a los primeros intérpretes de la música andina colombiana y basándose en ellos y con sumo respeto por lo que hicieron, proponer un estilo propio al interpretarla.
- El contacto directo con el compositor, en muchos casos, atendiendo sus indicaciones, como lo es el caso de las obras del maestro León Cardona y del maestro José Revelo.
- La forma de cada obra, si es la usual en el género o si presenta algún cambio en su estructura: Aunque los compositores elegidos han sido muy tradicionales en la forma, tanto de pasillo, como de bambuco, en ocasiones se toman ciertas libertades, como por ejemplo el Maestro Revelo en sus bambucos.
- La armonía: Aunque los temas tratados en este trabajo, se pueden catalogar como parte de la música tradicional, el tratamiento armónico es más elaborado, con frecuencia, con influencias del Jazz.
- El estilo del compositor: En esto los autores son muy fieles a su manera de escribir y tienen un estilo que los identifica.
- Las características del arreglo realizado específicamente para guitarra o piano y clarinete: Aunque es importante no cambiar la tonalidad del tema original, en ocasiones, esta se modifica para buscar más lucimiento instrumental o explorar otros registros del clarinete.

- La experiencia, a través de muchos conciertos y grabaciones del autor, al efectuar adornos, *glissandos*, acentos, al igual que la escogencia de los tempos más adecuados a cada obra: esto se ha logrado a través de los años, tanto en la Banda Sinfónica, que interpreta, como se mencionaba, en cada concierto música andina colombiana, como con otras agrupaciones, como es el caso del grupo *Seresta*, el cual cuenta con reconocimiento internacional.

## 1.2 El clarinete en el folclor de la región andina colombiana

La palabra *folclor* proviene del vocablo inglés *folklore*, el cual está dividido en dos raíces a saber: *folk*: pueblo y *lore*: saber. "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)

El interés del pueblo es expresar supervivencias de hechos antiguos, sin importar la clase social o estamento. "El concepto *lore*, del folclor ha sido definido como el saber popular"(Herrera)

El folclor es el compendio de todas las manifestaciones de la cultura popular e incluye por lo tanto, las leyendas, los cuentos, las danzas, las tradiciones, la música y la multitud de expresiones artísticas diversas.

El folclor colombiano es muy rico, tanto en el número, como en la variedad de sus manifestaciones, a tal punto que cada una de las distintas regiones geográficas del país posee sus características folclóricas propias.

La región andina colombiana abarca los departamentos de Antioquia, Caldas, Risaralda, Quindío, Valle del Cauca, Cauca, Nariño, Huila, Tolima, Cundinamarca, Boyacá, Santander y Norte de Santander. Esta región se subdivide en regiones parciales, con características propias que se reflejan en el folklore regional.

En el folklore Andino prevalece la *cultura mestiza*, con predominio de las supervivencias españolas sobre las indígenas. En opinión del autor de este trabajo y contrario a lo que opinan algunos escritores, la influencia africana en la música andina colombiana es mínima. Solo basta con observar lo diferente que son la temática de las obras, cuyas letras son siempre románticas, delicadas y con un tratamiento muy respetuoso por la mujer, al igual que los bailes. Los instrumentos usados, entre ellos el tiple, la bandola y generalmente muy poca percusión, a diferencia de la música de las costas colombianas donde definitivamente la influencia africana es muy alta.

La mayoría de las danzas, cantos y ritmos del la región andina, tienen orígenes hispánicos, con adaptaciones y creaciones autóctonas colombianas; en la misma forma, sus instrumentos musicales como el tiple, la guitarra y la bandola, las fiestas populares como

las de San Juan y San Pedro, las coplas, romances, leyendas, costumbres en el bautizo, noviazgo y matrimonio, refranes, proverbios, etc., presentan un gran influjo de la cultura española. Se destacan entre las tradiciones folklóricas andinas musicales los siguientes aires: El bambuco, el torbellino, la guabina, el pasillo, el bunde, la danza, el vals, el fox y la marcha

El clarinete fue introducido en Colombia aproximadamente hacia el siglo XVIII, y además de su desarrollo en las orquestas sinfónicas y bandas de Colombia, fue implantándose con propiedad en la música folclórica de diversas regiones del país.

Es así como aparece como instrumento principal en las “chirimías” de la región pacífica, como protagonista importante en la “cumbiamba” y el “fandango” de la región Caribe; poco a poco se ha ido involucrando en los joropos y pasajes de los llanos orientales, y ya entrado el siglo XX, irrumpe con fuerza en la música andina colombiana

El historiador José Ignacio Perdomo Escobar en su libro: *Historia de la música en Colombia*, menciona que existían clarinetistas expertos en Colombia desde el siglo XVIII, sin embargo, no se tiene mucha información de estos intérpretes.

Ya en el siglo XX, uno de los principales clarinetistas colombianos fue el profesor Roberto Mantilla Álvarez, solista de la Banda Nacional y posteriormente de la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia.

Su profesor fue el maestro Solón Garcés, excelente clarinetista de principios de siglo, de formación principalmente empírica y quien a su vez estudió con un clarinetista italiano de apellido Delpistolla, que había venido al país como solista de clarinete de una compañía de Ópera que visitó a Colombia a principios del siglo XX. Dichas compañías, según narra el presbítero José Ignacio Perdomo Escobar, llegaban a nuestro país y permanecían en él, por largos períodos, y en algunos casos establecían vínculos familiares con la población colombiana, y se quedaban a vivir en nuestro país, por lo cual fueron estos músicos los primeros profesores de instrumento en el país.”*Historia de la Música en Colombia*” Perdomo Escobar, 1980

Otros clarinetistas destacados de esta época fueron: Jerónimo Velazco González que ejerció sus funciones en Cali y Bogotá y formó muy buenos discípulos, Julio Gómez, también primer clarinete de la Sinfónica de Colombia, Antonio Álvarez segundo clarinete y solista

de la Banda Nacional, el “Negro” Martínez, Luigi Neroni, quien fuera primer clarinete de la Banda Nacional por espacio de tres años, por invitación del director de la misma , el maestro José Rozo Contreras; Alfred Rosé, quien concuro en Europa y obtuvo una plaza en la Sinfónica de Viena; Armando Ananías, Jairo Peña, Alfonso Guerrero García, José Humberto Ospina Ruiz, Julio E. Mesa Giraldo, Roberto Vieco Ortiz, Ricaurte Arias Valencia, José Montoya, Efraín Moreno Restrepo quien también fuera director de la Banda Sinfónica de la Universidad de Antioquia: el peruano José “el cholo” Gallardo y Pedronel Arango entre otros en Medellín.

En el género popular existieron muchos, entre ellos Álex Acosta, Antonio Arnedo, Luis Eduardo “Lucho” Bermúdez, Gabriel Uribe García y Carlos Piña, excelentes clarinetistas, quienes realizaron las primeras grabaciones de música colombiana tanto de la costa norte como del interior.

## 1.3 Los compositores

### 1.3.1 Miguel Bocanegra<sup>1</sup>

Nació en Bogotá, en 1891 o 1892, y murió en Nueva York, entre 1957 y 1960.

Se sabe que estudió violín en la Academia Nacional de Música. Fue hábil guitarrista y desde muy joven se destacó en su generación por su espíritu vivaz, sus chispazos ingeniosos y su permanente vinculación con grupos musicales en los piqueteaderos santafereños de sus primeros años.

Con Alberto Escobar y Alejandro Wills conformó el denominado Trío Colombiano. Este grupo partió de gira hacia 1918 y tuvo presentaciones en Venezuela, Curazao, Puerto Rico, Cuba y Estados Unidos. A finales de 1918 se presentaron en Nueva York y graban una quincena de discos de 78 rpm.

Poco después Bocanegra se separó del trío y se vinculó a otras agrupaciones. Vale la pena destacar que en muchas de las grabaciones de la época estuvo presente el biografiado, unas veces con el violín y las otras con la guitarra. Entre estas grabaciones hay que resaltar las de la Estudiantina Áñez y la Estudiantina Colombiana del argentino Terig Tucci, que grabó abundantes discos con ésta y otras denominaciones. Fuera de estas grabaciones realizó numerosas giras por varios estados de la Unión.

Se afirma que su producción fue de medio centenar de obras, entre las cuales están los pasillos instrumentales *Lina linda* y *Gitano* y la danza *Nirvana*, compuesta hacia 1910; los pasillos vocales *Duda* y *Fantasmas del ayer*, ambas con letra de María Betancur de Cáceres (conocida como Sonia Dimitrowna) y los bambucos vocales *La Garza* o *Tristezas* (grabado con varios nombres) y *Amores en flor*, con letra de José Eustasio Rivera.

---

<sup>1</sup> Tomado de apuntes del Doctor Juan Fernando Molina.

### 1.3.2 León Cardona García<sup>2</sup>

Nació en Yolombó, Antioquia, en 1927. A los seis meses fue traído a Medellín. Realizó estudios primarios y secundarios en el Colegio de San José y en la Universidad Pontificia Bolivariana.

Desde muy joven empezó sus estudios particulares de solfeo y teoría musical con la profesora Luisa Manighetti y posteriormente ingresó al Instituto de Bellas Artes en donde fue alumno de los profesores Eusebio Ochoa (solfeo), Marceliano Paz (flauta) y Gerhard Ghotelff (armonía). Luego tomó, en Medellín, y Bogotá, clases particulares con destacados profesores como José María Tena, Álex Tovar, Antonio María Peñaloza, Gregory Stone y Miguel Bakaloff. Toda su vida ha sido un infatigable estudioso de diversas áreas de la música, lo que le ha permitido que se le reconozcan sus méritos como compositor, ejecutante, arreglista y director. Durante más de cuarenta años estuvo vinculado a varias casas disqueras de Medellín, en algunas de las cuales ocupó el cargo de director artístico.

De manera autodidacta se dedicó a la guitarra, tanto acústica como eléctrica, al tiple y al bajo eléctrico, instrumentos en los cuales tiene merecida fama como intérprete y con los que hizo numerosas grabaciones.

Como compositor ha sido un innovador indudable y exitoso en los tratamientos melódico y armónico de nuestros aires populares andinos. Se destacan en su extenso catálogo los pasillos *Sincopando*, *Ensueño*, *Ofrenda*, *Media sangre*, *Melodía triste* y *Pasillito* y los bambucos *Gloria Beatriz*, *Te recuerdo* y *Bambuquísimo*; también tiene a su haber cañas, boleros, baladas, cumbias, porros, merengues, merecumbés y otras obras en aires diversos.

---

<sup>2</sup> Tomado de notas del compositor.

### 1.3.3 Adolfo Mejía Navarro<sup>3</sup>

Nació en San Luis de Sincé, Sucre, en 1905, y murió en Cartagena, en 1973. En 1916 se radicó en Cartagena, ciudad que lo consideró como uno de sus hijos de verdad.

En el Instituto Musical de su patria chica adoptiva inició sus estudios de solfeo y materias teóricas; de esta época datan sus primeras composiciones y orquestaciones. Como instrumento preferido tuvo la guitarra, de la que fue un intérprete exquisito.

En 1927 viajó a Estados Unidos y conformó el Trío Albéniz, con el mandolinista argentino Terig Tucci y el laudista catalán Antonio Francés. Participó en varias grabaciones para la casa Columbia y realizó presentaciones diversas con el trío y como solista.

De regreso a Colombia, se estableció en Bogotá. Fue designado bibliotecario del Conservatorio Nacional y se matriculó en materias avanzadas en esta institución. En 1938 ganó, con su *Pequeña Suite*, el premio de Composición Ezequiel Bernal. Poco después recibió una beca para estudiar en la Escuela Nacional de Música de París, en la que fue alumno de Nadia Boulanger, Paul Dukas y otros destacados maestros. Al desatarse la segunda guerra mundial se vio forzado a regresar al país, con un período intermedio en Estados Unidos.

En Cartagena se vinculó como profesor al Instituto Musical y fue director de la Banda de la Armada Nacional algunos años. Es el compositor de la música del himno de esta entidad, con letra de Eduardo Lemaitre.

Entre sus composiciones, a más de dos mencionadas, figuran: *Preludio a la tercera salida de Don Quijote*, *Capricho español* (para arpa y orquesta), *Concierto para piano y orquesta*, *América* (poema sinfónico), *Íntima I* (fantasía para orquesta), *Suite de danzas españolas*, dos preludios, *Pincho* (danza), *Triny* (danza, dedicada a su hija Trinidad), bambuco en mi mayor, los pasillos *Acuarela* y *Candita*, la música del bolero *Cartagena* (con letra de Leonidas Otálora) y otras más. Fue también un hábil instrumentador y dejó abundantes versiones de sus obras y de las de otros compositores para orquesta sinfónica y banda sinfónica.

---

<sup>3</sup> Biografía tomada de: Zapata Cuencar, H. (1962). *Compositores Colombianos*. Medellín, Colombia: Editorial Cappel.

### 1.3.4 Luis Enrique Nieto Sánchez<sup>4</sup>

Nació en Pasto, en 1919, y murió en la misma ciudad, en 1968.

Desde sus años de primaria mostró su afición a la música y recibió las primeras lecciones con el Hermano Clónico, de la comunidad de los Hermanos Maristas, quien lo incorporó al coro infantil.

En su juventud congregó a varios amigos y con ellos formó la murga denominada El Clavel Rojo; en años posteriores tuvo otros grupos instrumentales (estudiantinas y orquestas), a todos los cuales les dio el mismo nombre; con algunos de estos grupos realizó giras por Nariño, Ecuador y varios departamentos colombianos.

Fue un divulgador entusiasta y activo de todos los aires populares de la región andina y excelente ejecutante de requinto, instrumento de verdad escaso en su tierra. Fue también un destacado pintor.

Entre sus composiciones se mencionan las siguientes: *Mentiras de un músico* (su primera obra), *Valle del Cauca*, *Idilio*, *Serenidad*, *Pasto en pie*, *Ojos rutilantes*, *Polvorín* y *Subiendo al Galeras* (pasillos); los bambucos *Chambú* (vocal), *Qué saco con ella* y *Soy pastuso*, la marcha *Pfaff*, el fox *Viejo dolor* y muchas más.

---

<sup>4</sup> Tomada de notas del Doctor Juan Fernando Molina.

### 1.3.5 José Revelo Burbano<sup>5</sup>

Nació en Ipiales, Nariño. Estudió guitarra desde muy joven. Fue alumno particular del profesor León Cardona García y es maestro en guitarra de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. Es además hábil contrabajista.

Desde hace bastantes años se ha dado a conocer como compositor y ha cosechado abundantes distinciones en diversos festivales y concursos, así: en el Festival Mono Núñez obtuvo los primeros puestos en composición de obra inédita con sus obras *Colombia mía*, *Fantasia en 6/8* y *Mestizajes* (bambucos) en 1991, 1993 y 1997, en su orden; en el Encuentro Nacional de Tríos de Popayán ocupó el primer puesto con sus obras *Mitología* y *Eco milenario* (bambucos), esta última declarada fuera de concurso.

Como ejecutante, director y arreglista ha trabajado en cerca de cuarenta discos compactos para disqueras de Medellín. Fue integrante de varios grupos de música andina colombiana y de música popular en general, tales como el Conjunto Instrumental Armónico y el grupo Czardas

Su dueto con Jaime Uribe en el clarinete fue el ganador del Gran Premio Mono Núñez en modalidad instrumental en el Festival respectivo en 1993.

Invitado por la Embajada de Colombia en Washington para ofrecer conciertos como solista de guitarra en los auditorios de American University y Georgetown University.

En la actualidad es profesor de instrumentos de cuerda en la Facultad de Artes de la Universidad de Nariño, entidad en la que también es el director de la Orquesta de Cámara y de la Big Band de Jazz. Con sus compañeros Jaime Uribe y John Jaime Villegas conforma el grupo *Seresta*, de amplio repertorio e invitado permanente a diferentes salas de concierto en el país; este grupo ha grabado hasta el presente tres discos compactos y fue nominado al Grammy Latino 2001.


Fuera de las obras antes referidas pueden mencionarse las siguientes: los bambucos *Amanecer andino*, *Diana Valeria*, *Bellinda* y *Dimensiones* y el pasaje *Aroma en el viento*.

---

<sup>5</sup> Tomada de entrevista con el compositor.

**CAPÍTULO II: Análisis y recomendaciones interpretativas de obras para clarinete de música andina colombiana**

## 2.1 Bambuquísimo

Género:	Bambuco
Compositor:	León Cardona García
Fecha de composición:	1991
Grabaciones (entre otras):	Grupo Ébano, Guafa trío, Gurrufío, Ensamble Recoveco, Gustavo Niño, Grupo 4 Palos, Jaime Uribe y José Revelo, Grupo Acentos. Seresta con la Orquesta Filarmónica de Bogotá.
Tonalidad	Si menor, (para el clarinete en Bb).
Tempo sugerido	 = 110- 120, Es, por su carácter, un bambuco fiestero, por lo tanto su tempo debe ser bastante rápido.

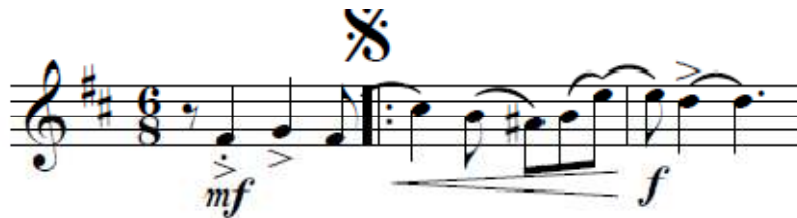
### Recomendaciones de Interpretación:

Bambuco, de tempo alegre, escrito en 6/8. Y cuya forma es: AA-BB-A-CC-AA.

Parte A: en Si menor: El bambuco empieza con un acorde *forte* de la dominante, en el acompañamiento en el primer tiempo, (Fa # 7), que por sustitución de tritono el compositor escribió Do 7,9. Se advierte que cuando se mencione la armonía en este trabajo, será siempre la del clarinete en Bb.

Al decir de muchos artistas de género popular, esta música no siempre se escribe como se toca, hay unas figuras que por comodidad se escriben de una manera pero se interpretan de otra, al igual que en el jazz. De acuerdo con esto, en el primer compás se deberá ejecutar la primera negra corta o hacer la síncopa corta, para no perder ni el carácter ni el tempo y la segunda negra larga, bien sobre el tiempo fuerte y con acento. En el segundo compás se debe enfatizar la ligadura de las dos últimas corcheas y en el tercero separar la corchea que

viene ligada de la negra que sigue. Esta característica se repite durante toda la obra en un motivo rítmico que es muy frecuente en este bambuco.



**Ilustración 1: Primeros tres compases de Bambuquísimo**

En el cuarto compás, un corto *glissando* de llaves, sobre la nota La, como si fuese apoyatura del La desde Sol sostenido.

Además se advierte que el autor vuelve a utilizar un arpeggio (Sol 7,9), que es un acorde sustituto de la dominante Do # 7 lo cual enriquece la armonía, al igual que en el compás 8, (La 7,9)



**Ilustración 2: compás 1 al 4 de Bambuquísimo**

Los compases 5, 6, y 7 son similares a los compases 1.2 y 3; el compás 8 tiene un *glissando* corto como apoyatura del Si desde el La sostenido.



**Ilustración 3: compases 5 al 8 de Bambuquísimo.**

El compás 9 se ha de comenzar *mezzo forte* y *crescendo* hasta la primera casilla, repitiendo toda la parte A con la misma dinámica.



**Ilustración 4: Compás 5 al 9 de Bambuquísimo.**

Parte B: continúa en Si menor; en el compás 21, es preciso ejecutar cortas las dos primeras notas, el Si y el Re y ligar el Fa con el Si que continúa, interpretando éste también corto; este motivo del compás 21, se debe separar del siguiente en el compás 22, como si fueran dos instrumentos distintos.



**Ilustración 5: compases 19 al 26 de Bambuquísimo.**

Se debe destacar en los compases 22 al 27 la poliritmia que se forma entre la melodía en 6/8 y el bajo del acompañamiento que es en 3/4.

**Ilustración 6: compases 16 al 29 de Bambuquísimo, guitarra en C.**

En el compás 28 realizar un súbito piano y crescendo:

**Ilustración 7: Compases 27 al 30 de Bambuquísimo, clarinete**

En el compás 30, comienza el clímax de la parte B.

**Ilustración 8: Compás 27 al 31 de Bambuquísimo.**

En el último compás de la primera casilla, las notas deben ser cortas y acentuadas para repetir la segunda parte.

**Ilustración 9: Compás 32 al 37 de Bambuquísimo.**

Segunda casilla *mezzo forte* y *decrescendo* sobre el Re para concluir así la parte B y repetir el tema A.



Ilustración 10: Compases 38 al 41 de Bambuquísimo.

Parte C: Modulación a Sol mayor, desde la escala ascendente que es sobre Re 7.



Ilustración 11: Compás 56 al 58 de Bambuquísimo.

Esta parte C se caracteriza por una sucesión de motivos melódicos, apoyados en una muy lógica progresión armónica.

C#m7(4) Cm7(4) F7 Bm7(4) E7 F#7 Bbm7(4) Eb7

Ilustración 12: Progresión armónica de la parte C de Bambuquísimo, Guitarra

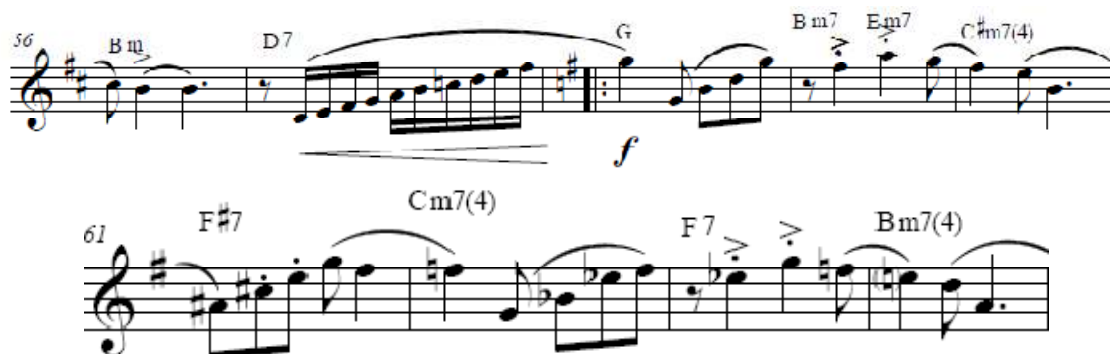


Ilustración 13: Compases 56 al 64 de Bambuquísimo, clarinete

Comienza *forte* hasta el compás 62 donde se sugiere una dinámica piano, resaltando los cambios armónicos que conlleva esta parte hasta la primera casilla donde se realiza un *crescendo* para repetir nuevamente toda la secuencia o parte C.

**Ilustración 14: Compases 67 a 72 de Bambuquísimo.**

La segunda casilla es el clímax de la parte C y debe ser tocada *forte*, y con un *glissando*, de llaves sobre el Si del compás 74.

**Ilustración 15: Compases 73 al 76 de Bambuquísimo.**

Luego repite el tema A y en este caso, con repetición de toda la parte A, para saltar a la coda y fin en el compás 80 donde la primera corchea debe ser *forte* y la segunda *piano* pero manteniendo el *tempo*.

**Ilustración 16: Compases 79 y 80 de Bambuquísimo.**

# "BAMBUQUÍSIMO"

Bambuco-instrumental

León Cardona

Clarinet in D<sub>b</sub>


Chord symbols: C7(9), Bm7, E7(9), G7(9), Bm, Bm7, Em7, A7(9), C#m7(9), C7, F#7/C#, F#7, Bm6, Bm7, C#7/G#, C#7, G7, F#7, C7(9), F#7/G#, Fm6/G, F#7, Bm, Bm, Em7/A, Em7/A, F#m7/A, F#m7/A, Em7/A, Em7/A, A6, G6, F#m7, Bb7/F, Em7, A7, A/G, F#m7, F#m7(9)/E, D#dim, B7, Bm7, E7, Bm7, E7, Em7, Bb7/F.

"BAMBUQUÍSIMO"

2

The musical score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of eight staves of music. The first staff (measures 38-43) features a melodic line with a first ending bracket over measures 38-43 and a second ending bracket over measures 44-49. The second staff (measures 44-49) continues the melodic line. The third staff (measures 50-55) shows a melodic line with a first ending bracket over measures 50-55 and a second ending bracket over measures 56-61. The fourth staff (measures 56-61) continues the melodic line. The fifth staff (measures 62-67) shows a melodic line with a first ending bracket over measures 62-67 and a second ending bracket over measures 68-73. The sixth staff (measures 68-73) continues the melodic line. The seventh staff (measures 74-79) shows a melodic line with a first ending bracket over measures 74-79 and a second ending bracket over measures 80-85. The eighth staff (measures 80-85) continues the melodic line. The score includes various chord symbols such as E7(9), A7, D, C7(9), Bm7, G7(9), Bm, Bm7, Em7, C#m7(5b), C7, F#7/C#, F#7, Bm6, Bm/G, C#7/G#, Em6/G, F#7, Bm, D7, G, Bm7, E9#7, C#m7(4), F#7, Cm7(4), F7, Bbm7(4), E7, Bbm7(4), Eb7, Am7(4), D7, D-C, Bm7, Eb7/Bb, Am7, A#7, G#m7, Em7, Am7, A#7, A7(13), A+(7), D7(9), D7(9b), G, C7(9), and Bm. Dynamics include *mf*, *f*, *p*, and *f*. The score ends with the instruction "D.S. al Coda".

## 2.2 Acuarela

Género:	Pasillo
Compositor	Adolfo Mejía Navarro
Fecha de composición:	1941 aproximadamente
Grabaciones (entre otras):	Banda sinfónica de la Universidad de Antioquia, Grupo Seresta, Orquesta Filarmónica de Bogotá, Trío Instrumental Colombiano, Trío Picaporte.
Tonalidad:	Re mayor, (para el clarinete en Bb)
Tempo sugerido	 = 155-160, este pasillo no se considera por su temática, un pasillo fiestero (rápido), como tampoco es un pasillo lento o pasillo canción, por lo tanto el tempo sugerido es moderato.

Recomendaciones de interpretación:

La forma de este pasillo es una de las más frecuentes en este género: AA-BB-A-CC-A.

Parte A: en Re mayor, comenzando piano, efectuando acentos en cada una de las notas, enfatizando así la hemiola que tiene la melodía y *crescendo* hasta el compás 8.



Ilustración 17: Compases 1al 7 de Acuarela.

La segunda frase de esta parte A, con armonía de II grado, (Mi menor) comienza en el compás 9 y por lo tanto debe repetirse con el mismo esquema dinámico, hasta el 16

**Ilustración 18: Compases 8 al 15 de Acuarela.**

La tercera frase de la parte A es el desarrollo; el acompañamiento debe ser cuidadoso con la armonía, en la que el bajo va descendiendo desde La, hasta Mi (de Sol hasta Re en la cifra para el piano o la guitarra).

**Ilustración 19: Compases 16 al 25 de Acuarela.**

Para terminar la parte A se efectúa un decrescendo que termina en dinámica de piano y así enlazar con la repetición de toda la parte A.

F dim E m7 Em7/A Em7/A A7 D Am7/D D/C Bm7 Em7/B Bb+ Em7/A

23

31

A 7(9b)13

*Fine*

*p*

1.

Ilustración 20: Compases 26, 27, 28, 29, 30, 31,32 y 33 de Acuarela

Parte B: comienza *forte*, con un arpeggio de Mi menor y La 7, (II-V) hasta el compás 38 y en unísono con la guitarra.

31

A 7(9b)13

*Fine*

*p*

1.

2.

*f*

Ilustración 21: Compases 31 al 37 de Acuarela

En el compás 39 hay que tener especial cuidado con la síncopa (muy típica de este género), al igual que en el compás 41.

Em7 A7 A7 DMaj7 Em7 F#m7

37

*p*

*f*

Ilustración 22: Compases 37 al 43 de Acuarela.

En el compás 46, el arreglista sugiere un tempo lento, pero puede quedar a elección del intérprete el mantener el original, de acuerdo a otras versiones importantes de esta obra.



**Ilustración 23: Compases 44 al 49 de Acuarela.**

Luego de repetir toda la parte B, se retoma el tema A, para saltar a la parte C, lo cual es una forma muy acostumbrada en este género.



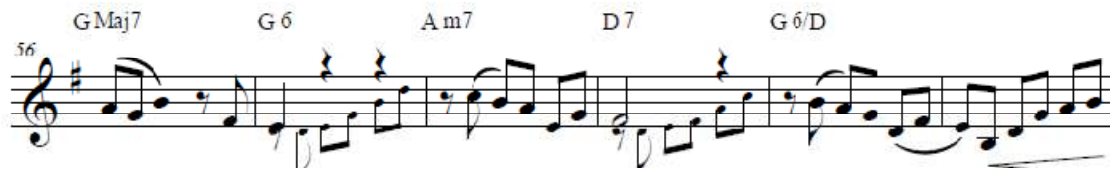
**Ilustración 24: Compás 50 y 51 de Acuarela.**

Parte C: modulación a Sol mayor, comenzando por la dominante, con una armonía de II-V7.



**Ilustración 25: Compases 50 al 55 de Acuarela.**

En los compases 57 y 58 alterna la melodía con la guitarra al igual que en los compases 59 y 60.



**Ilustración 26: Compases 56 al 61 de Acuarela.**

En la primera casilla, bien legato y manteniendo la velocidad, aunque hay versiones importantes como la de la Orquesta Filarmónica de Bogotá, en la que este pasaje se realiza más lento, *ad libitum*.



**Ilustración 27: Compases 63 al 69 de Acuarela.**

Se continúa con la segunda casilla el compás 70, *forte*, para destacar una modulación extraña a Si Mayor con séptima mayor, articulado al igual que en los compases siguientes, en los que vuelve a la tonalidad original con un arpeggio de Re mayor con séptima mayor.



**Ilustración 28: Compases 70 al 77 de Acuarela.**

Hay un gran *crescendo* en el compás 78, a tempo hacia el compás 80 donde se debe iniciar un *rallentando* en los compases 80, 81 y 82, como conclusión y clímax de la obra.

Ilustración 29: Compases 76 al 81 de Acuarela.

Luego de un armónico de la guitarra en el compás 83, se retoma el tema A

Ilustración 30: Compases 82 al 84 de Acuarela.

Para concluir en dinámica piano.

Ilustración 31: Compases 31 y 32 de Acuarela.

# "ACUARELA"

Clarinete en Bb

PASILLO

Adolfo Mejia

León Cardona

**Allegro**  $\frac{3}{4}$   $\text{S}^{\text{p}}$

D/A D6 DMaj(9) D D F#m7 Bb7/F

Em7 B7/D# Em7 Em7/B Em6 EmMaj7 Em Em7 Em7/B C7/Bb

*f* *p* *mf* *crescendo*

A7 D6/A DMaj(9)/A A<sup>b</sup>dim G6 A/G D6/F# F#m7

*f* *mf*

F dim Em7 Em7/A Em7/A A7 D Am7/D D/C Bm7 Em7/B Bb+ Em7/A

A7(9b)13 *Fine* 1. 2. *f*

Em7 A7 A7 DMaj7 Em7 F#m7

*p* *f*

Bm6 F#6 C#7 F#

*mf* *p*

Lento

1. *accel.* 2. *accel.* *D.S. sin Rept al Coda* *f*

A m7 D7

2 "ACUARELA"

56 G Maj7 G 6 Am7 D7 G 6/D Am7

63 D7 G Maj7 G 6 D 1. A7 D

70 B F#7 B F#7 D A7

76 D A7 Lento A 7/C# C7 Em7/B C/Bb

*p* crescendo..... *f*

82 Quiet. *p* accel. D.S. al Fine

### 2.3 Gloria Beatriz

Género: Bambuco (escrito en 6/8).

Compositor León Cardona García

Fecha de composición: 1964 (la versión analizada, que contiene unas variaciones en la melodía, fue escrita especialmente para Jaime Uribe en el año 1993)

Grabaciones: (entre otras): Trío Rubia Espiga, Camerata Colombiana, Trío Ancestro, Jaime Uribe y José Revelo, Guafa Trío, Grupo Acentos, Orquesta Filarmónica de Bogotá, Grupo Síncopa cinco, Gabriel Uribe.

Tempo sugerido:  = 110-115

Tonalidad: Si menor (para clarinete en Bb)

Recomendaciones de interpretación:

Introducción: para clarinete solo y con base en las cuatro notas del tema de la segunda parte del bambuco, se ejecuta *ad Libitum*.



**Ilustración 32: Introducción de clarinete solo en Gloria Beatriz.**

Luego comienza el bambuco propiamente dicho en el compás 5.

La forma de este bambuco es: AA-BB-CC-A-B-C.

Parte A: en Si menor. En el segundo compás, la melodía lleva a la subdominante IV, Mi menor, luego dominante V 7 y tónica. Empezar en dinámica *forte* que se mantendrá durante toda la parte A, haciendo énfasis en el ligado de las últimas dos corcheas del quinto compás con una pequeñísima pausa después de ellas, lo cual es una característica esencial en los bambucos escritos en 6/8.

**Allegro moderato**

**Ilustración 33: Compases 5, 6, 7, 8, 9, 10 y 11 de Gloria Beatriz.**

Este mismo motivo rítmico de las dos corcheas al final del compás, se repite muchas veces durante todo la obra. La totalidad de la primera parte, se ejecuta en dinámica *forte*, realizando un *crescendo* final en el compás 17, para llegar al clímax de la parte A, hasta la primera casilla.

**Ilustración 34: Compases 12 al 21 de Gloria Beatriz.**

Parte B: modula a Re Mayor, con una figura muy rítmica del acompañamiento, en la segunda casilla.

Guitarra:



Ilustración 35: Compases 19 y 20 de la guitarra de Gloria Beatriz.

Clarinete Bb:



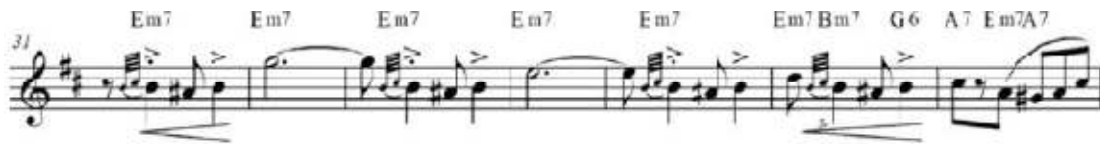
Ilustración 36: Compases 18 al 23 de Gloria Beatriz.

Esta parte B comienza piano, realizando bien claras las apoyaturas y siempre sobre el tempo, efectuando un *crescendo a forte* en el compás 27.



Ilustración 37: Compases 25 al 30 de Gloria Beatriz.

Luego se repite la misma secuencia dinámica en los compases 31 al 38.



**Ilustración 38: Compases 31 al 37 de Gloria Beatriz.**

En el compás 39 comienza una variación más adornada de la melodía, pero debe ser con el mismo esquema dinámico de la parte anterior.



**Ilustración 39: Compases 39 al 43 de Gloria Beatriz.**

A continuación se llega al final de la parte B con un *crescendo* del compás 51 al 54



**Ilustración 40: Compases 50 al 55 de Gloria Beatriz.**

Repite toda la parte B con el mismo esquema dinámico y pasa a la segunda casilla, *diminuendo* a piano, para empezar la parte C en esa dinámica y *crescendo*. Esta sección empieza en Sol mayor, con unos cambios armónicos usados frecuentemente por el compositor y se debe realzar la progresión armónica, hasta el compás 61, siempre en dinámica *mezzo forte*.

**Ilustración 41: Compase 56 al 64 de Gloria Beatriz.**

Igual secuencia dinámica del compás 65 hasta el 71:

**Ilustración 42: Compases 65 al 71 de Gloria Beatriz.**

Un *glissando* largo de llaves, el cual puede ser hasta de una octava y comienza desde la mitad del compás anterior para llegar al Si del compás 73 con fuerza, por ser el clímax de la parte C.

Lo mismo en el compás 77:

**Ilustración 43: Compases 74 al 80 de Gloria Beatriz.**

Para luego ejecutar el motivo final del compás 81 hasta el 87.



**Ilustración 44: Compases 81 al 86 de Gloria Beatriz.**

En el compás 88 aparece la primera casilla para repetir con el mismo esquema dinámico.



**Ilustración 45: Compases 87 y 88 de Gloria Beatriz.**

Al pasar a la segunda casilla, compases 89 y 90, se deben tocar las notas bien acentuadas sobre el tiempo y ejecutar corta la segunda nota del compás 90 para repetir al signo.



**Ilustración 46: Compases 87 al 91 de Gloria Beatriz.**

La coda para final, a *tempo* con la primera nota del compás 93 fuerte y la segunda piano.



**Ilustración 47: Compases 92 y 93 de Gloria Beatriz.**

# GLORIA BEATRIZ

Clarinete Bb

Bambuco

Leon Cardona

**INTRO** **Allegro Moderato**

5 *f* Em6 F#7 Bm7 Bm6 Em7 A7 Em7 A7

12 Dmaj7 D6 B7 Em7 F#7 Bm C

18 *f* Bm F#7 Bm Bm Bm Bm Bb7 A7 Dmaj7 *p* *p* *mf*

24 D6 Dmaj7 A7 Em7A7 D Em7Fdim F#m7 Fdim Em7

31 Em7 Em7 Em7 Em7 Em7 Em7Bm7 G6 A7 Em7A7

38 *f* D Dmaj7 D6 Dmaj7 D6 *mf*

44 Am7 D7 Gmaj7 G6 F#m7 C7(9) *f*

2 **GLORIA BEATRIZ**

50 F#m7 B7 F#m7 B7 Em7 Bm7 G6 A7 Em6/B A7/C# D 1ra

56 D7 A7 D7 2da Gmaj7 Am7 A#dim Bm7 Eb7/Bb Am7 A7 p

61 G Am6 G6/B Bbdim Am7 Am7 D7/F# F7 p

67 Am7 Eb7(9) D7 Dbdim C6 C#dim D7 Gmaj7 Gmaj7 f

74 B7 Em7 Em7 A7 A7 D7 D7 f

81 C C#dim G-D F6 E4 Ddim A7/C# D/C# 0

87 1ra G/B D D7 A7/E D7/F# 2. G/B C#m7(5b) F#7 Bm D.S. sin repetir y Coda

92 G/B G f p

## 2.4 Sincopando

Género: Bambuco (escrito en 6/8)

Compositor: León Cardona García

Fecha de composición: 1963; la versión analizada fue adaptada para Jaime Uribe y la tituló “Sincopando para un Solista” y contiene unas variaciones en la melodía del tema B y una cadencias al final del tema C y fue compuesta en 1993

Grabaciones (entre otras): Gabriel Uribe, Conjunto instrumental Rio Cali, Trío Rubia Espiga, Grupo Sincopando, Guafa Trío, Orquesta Filarmónica de Bogotá, Jaime Uribe y José Revelo.

Tempo sugerido:  = 165-175

Tonalidad: Re mayor (para el clarinete en Bb).

Recomendaciones de interpretación:

La forma de este pasillo es: AA-BB°-A-CC-A. Parte A: en Re mayor, aunque su título haga alusión a la síncopa, en realidad desde el principio, en el compás 1 tiene un claro contratiempo, con el bajo del acompañamiento, por lo tanto, se debe ser cuidadoso en escucharlo y realizarlo, pero sin perder fluidez, direccionando la melodía hacia el compás 3 y *crescendo*. Igual sucede en los compases 4 y 5, *decrecendo* en los compases 6, 7 y 8. .



Ilustración 48: Compases 1 al 5 de Sincopando.

La secuencia tanto rítmica como dinámica se repite igual en los compases 9, 10, 11, 12 y 13, para concluir *forte* en los compases 14, 15 y 16. Se repite en la primera casilla al primer tema.



**Ilustración 49: Compases 12 al 17 de Sincopando.**

Parte B: la nota de la segunda casilla debe ser con acento, larga y *diminuendo*, para sugerir así la nueva tonalidad de Si bemol mayor en la que se desarrolla la parte B.



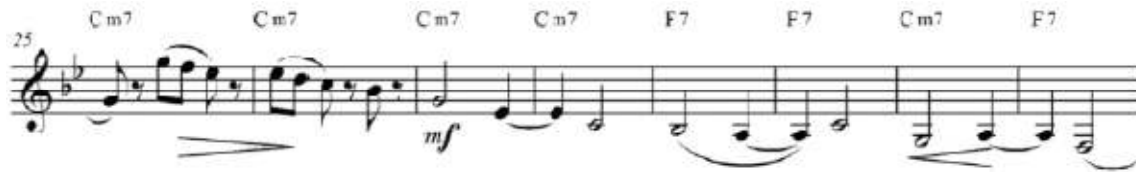
**Ilustración 50: Compás 18 de Sincopando.**

Aquí, la melodía posee una clara hemiola que hay que destacar en registro grave con dinámica *meso forte*:



**Ilustración 51: Compase 18 al 24 de Sincopando.**

*Crescendo* hasta el compás 25, donde empieza un *diminuendo* de dos compases, 25 y 26, para empezar la hemiola nuevamente en la melodía, en el compás 27, para llegar *forte* al compás 32 y *diminuendo* en los compases 33 y 34:



**Ilustración 52: Compases 25 al 32 de Sincopando.**

Tocar los compases del 35 al 40 piano y con gracia en una figura típica de pasillo, para concluir en el compás 41.



**Ilustración 53: Compases 33 al 41 de Sincopando.**

Luego empieza una variación del tema B, de carácter brillante, con dinámica *mezzo forte* hasta el compás 49 donde se llega *forte*, *decreciendo* nuevamente, y repetir la misma secuencia dinámica hasta el compás 59. .



**Ilustración 54: Compases 39 al 44 de Sincopando.**

Repite al signo y salta a la coda, parte C.

**Ilustración 55: Compases 63 al 66 de Sincopando.**

Esta parte con tonalidad de Sol mayor, donde se vuelve a evidenciar un contratiempo entre el bajo del acompañante y el clarinete. Los cuatro primeros compases de esta parte deben ser piano, pues es un contra canto a la melodía del acompañante:

**Ilustración 56: Compases 63 al 71 de Sincopando.**

Para retomar la melodía principal desde el compás 72 hasta el 75.

**Ilustración 57: Compases 69 al 75 de Sincopando.**

Repitiendo el mismo esquema de acompañamiento y melodía principal, en los compases 76 al 81:



**Ilustración 58: Compases 76 al 81 de Sincopando.**

En los compases 82 y 83 se ejecuta un *decrescendo*:



**Ilustración 59: Compases 82 y 83 de Sincopando.**

En el compás 84 repite el mismo esquema del principio de la parte C:



**Ilustración 60: Compases 82 al 87 de Sincopando.**

Para concluir esta parte con un *rallentando* y *crescendo* hasta llegar al calderón del compás 95.



**Ilustración 61: Compases 94 y 95 de Sincopando.**

Continúa una cadenza *ad libitum*, donde el autor sugiere una forma de ejecutarla.



**Ilustración 62: Cadenza de Sincopando**

Para llegar a un *obligado* con la anacrusa del compás 102 hasta el fin en el compás 104



**Ilustración 63: Compases 99 al 104 de Sincopando.**

Repite toda la parte hasta la cadenza, que se sugiere sea distinta a como la que está escrita u otra, para concluir la parte C, luego repite el tema A en Re mayor y concluir en el fin.

# SINCOPANDO PA' UN SOLISTA

Clarinet in B $\flat$

Pasillo Instrumental

LEON CARDONA

**Allegro** A $^7$  B $^{\circ}$  C $\sharp$  D D $^7$  G Em $^7$

6 Em $^7$  A $^7$  D A $^7$  D D

12 E $\flat$  E $\flat$  Em $^7$  A $^7$  Bm $^6$  C $\sharp$  D **Fine** A $^7$  B $^{\circ}$  C $\sharp$  p

16 E $^7$  B $\flat$  B $\flat$  $^6$  B $\flat$ maj $^7$  B $\flat$  $^6$  B $\flat$  Dm $^7$  F $\sharp$ /C $\sharp$  mf

24 Cm $^7$  Cm $^7$  Cm $^7$  Cm $^7$  F $^7$  F $^7$  Cm $^7$  F $^7$  mf

32 B $\flat$  B $\flat$  Em $^7$ (5b) A $^7$  Dm $^7$ (5b) G $^7$  f p

39 Cm $^7$ (5b) F $^7$  Cm $^7$  F $^7$  B $\flat$  F $^7$  B $\flat$  B $\flat$  $^6$  mf

45 B $\flat$ maj $^7$  B $\flat$  $^6$  B $\flat$  Dm $^7$  F $\sharp$ /C $\sharp$  Cm $^7$  Cm $^7$  f

2 SINCOPANDO PA' UN SOLISTA

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb). It consists of eight staves of music. The first staff (measures 51-56) is marked *mf* and features chords Cm7, C m7, Eb7, F7, CM7, and F7. The second staff (measures 57-62) is marked *p* and features chords Bb, Bb, Em7(5b), A7, Dm7(5b), and G7. The third staff (measures 63-68) includes a key signature change to two sharps (F#) and is marked *p* with accents. It features chords Cm7(5b), F7, Cm7, F7, Bb, A7, B°, C# (with a circled sharp sign), F7, and G. Below this staff is the instruction *D.S. al Coda*. The fourth staff (measures 69-75) is marked *f* and features chords Bm7, Am7, C6, D7, D/C, G/B, and G. The fifth staff (measures 76-81) is marked *f* and features chords G, G, Bm6, Bm6, C#m7(5b), and F#7. The sixth staff (measures 82-87) is marked *mf* and features chords Bm7, Bb7, Am7, Ab7, G, Bm7, Am7, and C6. The seventh staff (measures 88-93) is marked *mf* and features chords D7, D/C, G/B, G, G, and Bm7. The eighth staff (measures 94-99) is marked *Rall....* and features a *cadenza ad lib...* section with chords C, C# (with a circled sharp sign), E°, and G°. The cadenza includes triplet figures.

SINCOPANDO FA' UN SOLISTA 3

99  $B^{\flat}$   $B^{\flat}$   $G^{\circ}$   $E^{\circ}$   $C^{\sharp}$   $G$   $E m7$

103  $B m7$   $E^{\flat}7/B^{\flat}$   $A m7$   $A^{\flat}7$   $G$   $D7$   $G$   $B m7$   $A m7$   $C6$

110  $D7$   $D/C$   $G/B$   $G$   $G$   $G$

116  $B m6$   $B m6$   $C^{\sharp} m7(5b)$   $F^{\sharp}7$   $B m7$   $B^{\flat}7$   $A m7$   $A^{\flat}7$

122  $G$   $B m7$   $A m7$   $C6$   $D7$   $D/C$

128  $G/B$   $G$   $G$   $B m7$   $C$   $C^{\sharp}$  *Rall....*

135  $E^{\circ}$   $G^{\circ}$   $B^{\flat}$   $B^{\flat}$   $G^{\circ}$   $E^{\circ}$

139  $G$   $E m7$   $B m7$   $E^{\flat}7/B^{\flat}$   $A m7$   $A^{\flat}7$   $G$   $A7$   $B^{\circ}$   $C^{\sharp}$

*D.S. al Fine*

## 2.5 Lina linda


Género: Pasillo

Compositor: Miguel Bocanegra

Grabaciones (entre otras): Estudiantina Iris, Gabriel Uribe, Jaime Uribe y José Revelo.

Fecha de composición: desconocida

Tempo sugerido:  = 125, en la primera parte

 = 165 en la parte C

Tonalidad: Re mayor (para el clarinete en Bb).

La forma de este pasillo es: AA-BB-A-C-B-A

Recomendaciones de interpretación:

La introducción es lenta, casi *ad libitum*, *piano* y debe realizarse un *accelerando* en el compás 6, para luego regresar al tempo original en los compases 8 y 9.

Clarinete

Moderato

*p*

*f*

Allegro

*f*

Ilustración 64: Compases 1 al 10 de Lina Linda.

El pasillo propiamente dicho empieza en el compás 12, con dinámica *mezzo forte*.

**Ilustración 65: Compases 7 al 18 de Lina Linda.**

En el compás 19 se puede hacer un pequeño *glissando* de llaves hacia el Fa sostenido con *crescendo* hacia el compás 20.

**Ilustración 66: Compases 19 al 24 de Lina Linda.**

Primera casilla con un ligero *tenuto* en el compás 27 para repetir el tema A:

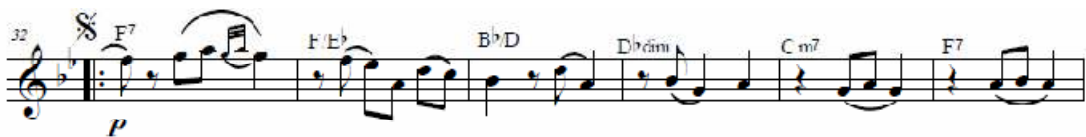
**Ilustración 67: Compases 25, 26 y 27 de Lina Linda.**

La segunda casilla es conclusiva del primer tema y la melodía presenta una clara modulación en crescendo hacia la nueva tonalidad de la parte B, la cual es Bb:



**Ilustración 68: Compases 25 al 31 de Lina Linda.**

La parte B empieza piano:



**Ilustración 69: Compases 32 al 37 de Lina Linda.**

En los compases 38 y 39 queda solo el clarinete y vuelve a la tonalidad de Re mayor:



**Ilustración 70: Compases 38, 39, 40, 41, 42 y 43 de Lina Linda.**

Para repetir en la primera casilla:



**Ilustración 71: Compases 44 al 47 de Lina Linda.**

En la segunda casilla, compás 48, una escala lleva nuevamente al tema A



**Ilustración 72: Compases 44 al 49 de Lina Linda.**

Luego al final del tema A, una pequeña variación de la melodía conduce al final o, en este caso, al tema C:



**Ilustración 73: Compases 57 al 63 de Lina Linda.**

En el compás 64 el acompañamiento sugiere con tres notas, un nuevo *tempo*, un poco más alegre y la nueva tonalidad de sol mayor.



**Ilustración 74: Compases 64 al 70 de Lina Linda.**

Esta parte en la tonalidad de Sol mayor, en registro piano y bien *leggero*, (liviano), hasta los compases 76 al 80 donde el bajo lleva nuevamente al tema C.

Musical score for measures 71-84 of 'Lina Linda'. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes, often beamed together. Chord symbols are placed above the staff: G-Maj7, G#D, G, Em7, C#m7(5b), F#7, C#m7(5b), F#7, C#m7(5b), F#7, Bm, C, C#, G, G/B, Am6, and D(9). A dynamic marking of *p* (piano) is present under measure 80.

Ilustración 75: Compases 71 al 84 de Lina Linda.

Al final del tema C hay un *rallentando*, que empieza en el compás 96, y lleva hasta el compás 101, con una modulación descendente por medios tonos, desde Eb hasta Bb, para comenzar un *accelerando* que conducirá al tempo original de la parte B para luego llegar hasta el fin.

Musical score for measures 92-103 of 'Lina Linda'. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody features eighth and quarter notes. Chord symbols include Bm7, Bb dim, Am7, D7, Am7, D7, G, D7, C#7, B7, and Bb7. Performance markings include *menos* (diminuendo) above measures 98 and 100, and *accel* (accelerando) above measure 102. The piece concludes with a double bar line and the instruction 'Al § y hasta fin'.

Ilustración 76: Compases 92 al 103 de Lina Linda.

# LINA LINDA

Pasillo

Miguel Bocanegra

Arr.: Leon Cardona

Clarinete

The musical score for Clarinet is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a *Moderato* tempo marking and a dynamic of *p*. The second staff changes to *Allegro* and *f*, then returns to *Moderato* and *mf*. The third staff has a dynamic of *p*. The fourth staff has a dynamic of *f*. The fifth staff has a dynamic of *f*. The sixth staff has a dynamic of *p*. The seventh staff has a dynamic of *f*. The eighth staff has a dynamic of *f* and ends with *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Chord symbols are placed above the notes, including BbD, A, C#, C#b, GB, G#bBb, F#m/A, Bm7, E7(9)11, E7(9), A7, A\*(7), D, Bm7, F#m/A, F#m, F#m7(9), B7, A(dim), EmG, Em, Em7(9), Gm#b, C7, Dm(b9), Em7, F#m7, B7, E7, A7, A\*(7), E7, A7, D, D, D#b, E7, F7, F7, F7, Bb, E7, F7, BbD, D#dim, C#b, F7, Bb, Bb, F7, Bb, BbD, G#b, D7#b, A7, D, D, D#b, E7, D, D, D#b, E7, and D.

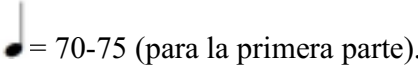
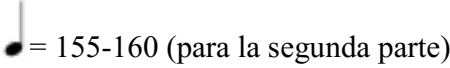
2

Lina linda

The musical score for 'Lina Linda' is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score consists of eight staves of music, each with chord symbols and dynamic markings.

- Staff 1 (Measures 36-41):** Chords: Bm7, F#m/A, F#m, B7, A,4m, Em/G, Em. Dynamic: *p*.
- Staff 2 (Measures 42-47):** Chords: Em7(4b), Gm9, C7, D7(b9), Em7, F#m7, B7, E7, A7, D, Fm. Dynamic: *f*.
- Staff 3 (Measures 48-53):** Chords: G, G/B, A,6b, D7(b9), A,6b, D7(b9). Dynamic: *p*.
- Staff 4 (Measures 54-59):** Chords: GMaj7, G4/D, G, Em7, C#m7(b9), F#7, C#m7(b9), F#7. Dynamic: *f*.
- Staff 5 (Measures 60-65):** Chords: C#m7(b9), F#7, Bm, C7, C#7, G, G/B, A,6b, D7(b9). Dynamic: *p*.
- Staff 6 (Measures 66-71):** Chords: A,6b, D7(b9), GMaj7, Em7, Dm7, G7, C#m7, F#7(b9), GMaj7, Am7. Dynamic: *f*.
- Staff 7 (Measures 72-77):** Chords: Bm7, B7(b9), Am7, D7, A,6b, D7, G, D7, D7. Dynamic: *f*.
- Staff 8 (Measures 78-83):** Chords: C#7, C7, B7, B7(b9), Acel, A1/2 y hasta fin. Dynamic: *f*.

## 2.6 Pasillito

Género:	Pasillo
Compositor:	León Cardona García
Fecha de composición:	Desconocida
Grabaciones (entre otras):	Quinteto Armónico, Guafa Trío, Grupo Seresta
Tempo sugerido:	 
Tonalidad:	Si menor.
La forma de este pasillo es:	AA-BB-A-CC-A.
Recomendaciones de interpretación:	

Parte A: lenta, piano, con un poco de vibrato y *crescendo* ligeramente en cada compás.

**Lento**

B m B m<sup>6</sup> B m<sup>(5+)</sup> B m/D B m<sup>6</sup> B m<sup>(5+)</sup> F<sup>#7/C</sup> F<sup>#7(9)</sup> F<sup>#7(9b)</sup> F<sup>#7</sup> F<sup>#7(9)</sup> F<sup>#7(9b)</sup>

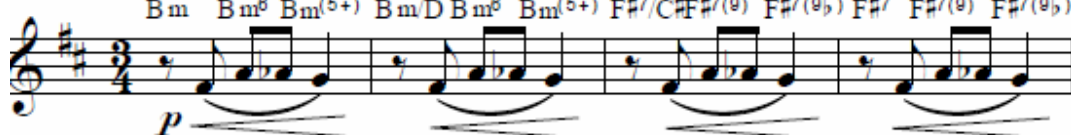


Ilustración 77: Compases 1, 2, 3 y 4 de Pasillito

En el compás 9 súbito *allegro* y *forte*, que contrasta con el piano del siguiente compás.

6 B m<sup>6</sup>/D 7 E m<sup>6</sup> E m<sup>7</sup> E m<sup>6</sup>/G G 6 **Allegro** E m<sup>7</sup> A<sup>7(9b)</sup> D<sup>Δ</sup>

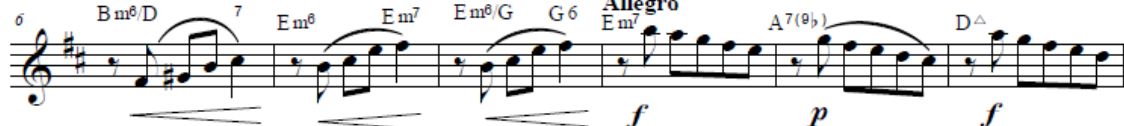


Ilustración 78: Compases 6 al 11 de Pasillito:



**Ilustración 79: Compases 12 y 13 de Pasillito:**

Sigue así sucesivamente hasta la primera casilla donde se efectúa un *rallentando* y un *tenuto* en la última nota y reposar en la dominante V7 y así volver al tema principal de la parte A y con el tempo original.



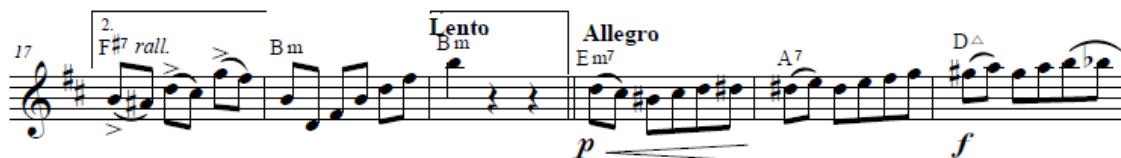
**Ilustración 80: Compases 14, 15 y 16 de Pasillito.**

Igualmente se realiza un *rallentando* en la segunda casilla:



**Ilustración 81: Compases 17 al 19 de Pasillito.**

Tema B: comienza súbito *allegro*, piano y *crescendo*



**Ilustración 82: Compases 20, 21 y 22 de Pasillito.**

En el compás 23 al final hay un súbito corte:



Ilustración 83: Compás 23 de Pasillito.

Nuevamente empieza el tempo lento original



Ilustración 84: Compases 23 al 28 de Pasillito.

Se realiza un *accelerando* hasta la primera casilla que retoma nuevamente el principio del tema B



Ilustración 85: Compases 29 y 30 de Pasillito.



Ilustración 86: Compases 29 al 37 de Pasillito.

En la segunda casilla de la parte B, los dos primeros compases son en tempo *allegro* y el compás 38 se toma lento para acceder al tempo original de la parte A:

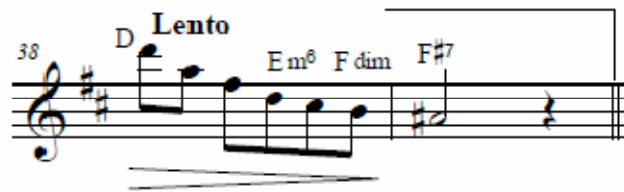


Ilustración 87: Compases 38 y 39 de Pasillito.

Luego de repetir la parte A completa, se entra a la tercera parte o C. con un tempo súbito *allegro* y en la nueva tonalidad de Sol mayor en el compás 56:

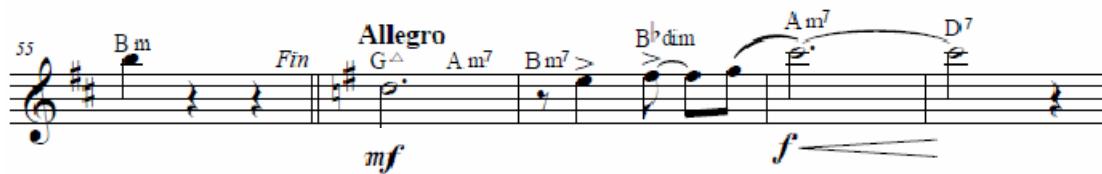


Ilustración 88: Compases 55 al 59 de Pasillito.

El compás 64 se debe ejecutar piano:



Ilustración 89: Compases 64, 65, 66 y 67 de Pasillito.

En el compás 72 comienza nuevamente el tema principal para terminar con un *rallentando* en el compás 84.

Ilustración 90: Compases 68 al 87 de Pasillito.

Repite al signo el tema A lento y hasta el fin.

# PASILLITO

Pasillo

León Cardona

Clarinete

**Lento**  
*p*  
 Bm Bm<sup>6</sup> Bm<sup>(5+)</sup> Bm/D Bm<sup>6</sup> Bm<sup>(5+)</sup> F<sup>#7</sup>/C F<sup>#7</sup>(<sup>9</sup>) F<sup>#7</sup>(<sup>9</sup>) F<sup>#7</sup>(<sup>9</sup>) F<sup>#7</sup>(<sup>9</sup>) Bm<sup>6</sup> Bm<sup>7</sup>

6 Bm<sup>6</sup>/D 7 E m<sup>6</sup> E m<sup>7</sup> E m<sup>6</sup>/G G 6 **Allegro**  
*f* *p* *f*

12 G<sup>Δ</sup> Gm<sup>7</sup>(<sup>5b</sup>) 1. F<sup>#7</sup> *rall.* Bm<sup>7</sup> Bm<sup>6</sup> **Lento**  
*p* *f* Bm<sup>7</sup>(<sup>5b</sup>) F<sup>#7</sup>

17 2. F<sup>#7</sup> *rall.* Bm **Lento** **Allegro**  
*p* *f* E m<sup>7</sup> A<sup>7</sup> D<sup>Δ</sup>

23 D<sup>#</sup> *dum* **Lento** A<sup>7</sup> G *dum* D/F<sup>#</sup> Bm<sup>7</sup>  
*p*

29 G<sup>#</sup>m<sup>7</sup>(<sup>5b</sup>) C<sup>#7</sup> *poco accel.* A<sup>#</sup> *dum* 1. C<sup>#</sup> *dum accel.*  
*mf*

33 F<sup>#7</sup> **Allegro** 2. A<sup>7</sup> *accel.* **Allegro**  
*f* E m<sup>7</sup> A<sup>7</sup>

2

Pasillito

32 **Lento** D Em<sup>6</sup> F<sup>dim</sup> Am F<sup>7</sup> **Lento** Bm B<sup>9</sup> B<sup>9</sup> B<sup>9</sup>+1 BmD B<sup>9</sup> B<sup>9</sup> B<sup>9</sup>+1 F<sup>7</sup>(C<sup>7</sup>) F<sup>7</sup>(9) F<sup>7</sup>(9)

43 F<sup>7</sup> F<sup>7</sup>(9) F<sup>7</sup>(9)+Bm BmD Em<sup>6</sup> Em<sup>6</sup>/G **Allegro** Em

49 A<sup>7</sup>(9) D<sup>9</sup> G<sup>9</sup> Am<sup>7</sup>(9) F<sup>7</sup> m<sup>ff</sup> Bm

55 Bm **Allegro** Fm G<sup>9</sup> A<sup>9</sup> B<sup>9</sup> B<sup>9</sup> B<sup>9</sup> Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> mf f mf

61 D<sup>7</sup> C<sup>dim</sup> Bm<sup>7</sup> B<sup>9</sup> Am<sup>7</sup>(11) A<sup>9</sup>(11+4) G<sup>9</sup> Em<sup>7</sup> A<sup>7</sup> D<sup>9</sup>(9) Bm<sup>7</sup> f p

68 C<sup>9</sup>(9) F<sup>7</sup>(7) A<sup>9</sup> Bm<sup>7</sup> B<sup>9</sup> Am<sup>7</sup> A<sup>9</sup> A<sup>7</sup> G<sup>9</sup> Am<sup>7</sup> Bm<sup>7</sup> B<sup>9</sup> mf f mf

74 Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup> C<sup>9</sup> Bm<sup>7</sup>(9) E<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> F<sup>7</sup>(9) f mf f

82 Bm<sup>7</sup> B<sup>9</sup> Am<sup>7</sup> m<sup>ff</sup> A<sup>9</sup>/D D<sup>7</sup>(9) G **Lento** F<sup>7</sup> Al § y hasta Fin mf f p



**Ilustración 92: Compases 7 al 20 de Fantasía en 6/8**

En el compás 20 (doble barra) empieza el primer tema A en Sol menor, donde es importante diferenciar dos temas, pregunta y respuesta, la primera *forte* y la segunda piano, como semejando dos instrumentos distintos:

**Ilustración 93: Compases 21 al 26 de Fantasía en 6/8**

Esto se repite durante toda la primera parte, realizando un pequeño *crescendo* en el compás 27 para continuar con el mismo esquema de dos instrumentos contrastantes:

**Ilustración 94: Compases 21 al 34 de Fantasía en 6/8**

Hay nuevamente un ligero crescendo en el compás 35 para repetir el tema principal, con algunas leves variaciones en el motivo que contesta:

Ilustración 95: Compases 35 al 41 de Fantasía en 6/8

En el compás 51 modula a Sol mayor

Ilustración 96: Compases 49 al 53 de Fantasía en 6/8

La dinámica en esta parte B es *forte*. Hay un súbito piano en el compás 56; el 58 es *forte* y en el 59 es necesario enfatizar con acentos las últimas dos corcheas, las cuales deben ser reforzadas con los acordes de la guitarra.

Ilustración 97: Compases 56 al 60 de Fantasía en 6/8

Ocurre un clímax dinámico en el compás 61:

Ilustración 98: Compases 56 al 62 de Fantasía en 6/8

Algo igual ocurre en los compases 69 y 70

63 C m7 E b m m B m7 B b dim A m7 D7 G M a j 7 G b D m7 G 7 (9) 11

64

65

66

67

68

69

70 C M a j 7 C m 7 E b dim B m 7

71

72

**Ilustración 99: Compases 63 al 72 de Fantasia en 6/8**

Se repite todo para luego, por segunda vez, hacer la introducción, saltar a la coda hasta el final *forte* y a tempo

77 D.S. 3 veces y al Coda

78 A m 7 (9) A 7 (9) 11 + D 7 (m a 4) D 7 G m 7 G m 7

79

80

81

**Ilustración 100: Compases 78, 79, 80 y 81 de Fantasia en 6/8**

# FANTASÍA EN 6/8

(Bambuco-Instrumental)

José Revelo B.

Clarinet in Bb

The musical score is written for Clarinet in Bb in 6/8 time. It consists of eight staves of music. The key signature has two flats (Bb and Eb). The score includes various chords and dynamics markings.

**Staff 1:** Chords: Gm7, Am7(4), Am7(b5), A7(b9)11-, Gm7, Gm7, Fm7. Dynamics: *mf*.

**Staff 2:** Chords: B7(9)11(4), B7, E7(b9), E7, E7(b9), G7, C7(b9), C7(b9). Dynamics: *f*.

**Staff 3:** Chords: Gm7(b5), B7(b9), B7(b9), B7(b9), B7(b9), B7(b9), Am7(4), Am7(b5). Dynamics: *mf*, *f*.

**Staff 4:** Chords: D7, Gm7, C7, Cm7/Eb, D7, Gm7, Dm7, G7. Dynamics: *p*, *f*, *p*, *f*.

**Staff 5:** Chords: Cm7(4)/Cm7, F7, B7(b9), E7(b9), Am7(b5), D7, Gm7. Dynamics: *f*, *p*, *f*, *p*, *f*.

**Staff 6:** Chords: Gm7, Am7(4), Am7(b5), D7, Gm7, C7, Cm7/Eb, D7. Dynamics: *f*, *p*, *f*, *p*, *f*.

**Staff 7:** Chords: Gm7, Dm7, G7, Cm7(4)/Cm7, F7, B7(b9), E7(b9), Am7(b5). Dynamics: *p*, *f*, *p*, *f*.

**Staff 8:** Chords: D7, G, G, Am(4), A7(b9)11-, G, G. Dynamics: *f*.

FANTASÍA EN 6/8

2

56 F#m7(b5) B+7 B7 Em7 Em7 Ebm7 Dm7 G13 G7 CMaj7

*subito p* *f* *f*

63 Cm7 Ebdim Bm7 Bbdim Am7 D7 GMaj7 G6 Dm7 G7(9)11

*p* *p*

70 CMaj7 Cm7 Ebdim Bm7 Bbdim Am7 D7 Gm

*f* *p* *f*

77 D.S. 2 veces y al Coda Am7(b5) Ab7(9)11+ D7(sus4) D7 Gm7 Gm7

## 2.8 Dimensiones

Género: Bambuco (en 6/8)

Compositor: José Revelo Burbano

Fecha de composición: 1992

Grabaciones (entre otras): Jaime Uribe y José Revelo.

Tempo sugerido:  = 90-95

Tonalidad: Do sostenido menor (para el clarinete en Bb)

Recomendaciones de interpretación:

Introducción de ocho compases de la guitarra, en C



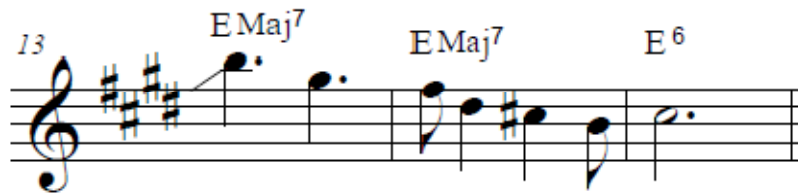
Ilustración 101: Compases 1 al 4 de Dimensiones, Guitarra en C

Y sobre el mismo motivo melódico del acompañamiento, empieza una introducción del clarinete, en dinámica *mezzo forte* y con un *glissando* con llaves en el compás 9 y 12



Ilustración 102: Compases 7 al 12 de Dimensiones, clarinete en Bb

Algo igual ocurre en el compás 13 que forma parte de los últimos 3 compases de la introducción.



**Ilustración 103: Compases 13 al 15 de Dimensiones.**

El tema A comienza en el compás 16, realizando las apoyaturas sobre el tiempo



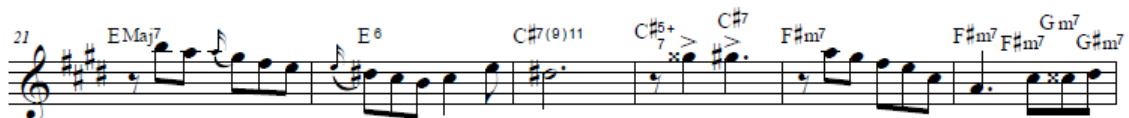
**Ilustración 104: Compases 13 al 19 de Dimensiones.**

Este motivo rítmico y melódico se repite en los compases 21 y 22, con un ligero cambio de nota en el final para modular.



**Ilustración 105: Compases 21 al 23 de Dimensiones.**

Se deben acentuar las dos notas del compás 24:



**Ilustración 106: Compases 21 al 26 de Dimensiones.**

Algo similar sucede en el compás 30 y 32



**Ilustración 107: Compases 27 al 33 de Dimensiones.**

En el compás 33 empieza el tema B con un pequeño *glissando* de llaves



**Ilustración 108: Compases 27 al 39 de Dimensiones.**

Siguiendo con una secuencia armónica, que debe repetirse con igual intención y dinámica, hasta el final del tema B con una progresión en la cual debe acentuarse el tiempo fuerte



**Ilustración 109: Compases 56 al 62 de Dimensiones.**

En el compás 63 empieza el tema C que es mucho más rápido que el anterior ♩ = 120.



**Ilustración 110: Compases 63 al 67 de Dimensiones.**

En el compás 71 se tiene nuevamente una secuencia armónica muy usada por el compositor, que siempre empieza con un ligero *crescendo* en todas las repeticiones de este motivo

**Ilustración 111: Compases 69 al 78 de Dimensiones.**

En el compás 85 se llega al clímax de este tema realizando acentos en todas las notas

**Ilustración 112: Compases 81 al 93 de Dimensiones.**

Y así hasta el compás 92 con anacrusa en donde súbitamente es piano:

**Ilustración 113: Compases 87 al 94 de Dimensiones.**

Para empezar con un tema D en el compás 94 en dinámica *forte*:

**Ilustración 114: Compases 94 al 101 de Dimensiones.**

En el compás 104 empieza nuevamente una serie de progresiones armónicas y melódicas que conducen hasta el final de esta parte:

Ilustración 115: Compases 102 al 11 de Dimensiones.

Para realizar un *rallentando* y regresar al tempo original en su repetición al signo

Ilustración 116: Compases 114 al 120 de Dimensiones

Luego de ir al signo, se salta a la coda, en la que, con un *rallentando*, termina la obra.

Ilustración 117: Compases 127 al 132 de Dimensiones.

# Dimensiones

Bambuco

José Revelo Burbano

Clarinete

*Lento*  
(Guitana)

EMaj7 E6 D7(9)11 D7(9)11 EMaj7 E6

7 D7(9)13 D7(9)13 EMaj7 E6 D7(9)11 D7(9)11

13 EMaj7 EMaj7 E6 E6 EMaj7 E6 C7(9) C7(9)13

21 EMaj7 E6 C#7(9)11 C#7 F#m7 F#m7 G#m7 G#m7

27 Am7 G#m7 G#m7 C#7(9) C#7 F#m7 B7(9) B7 EMaj7

34 E6 Em7 A7 DMaj7 D6 Dm7

40 G7 CMaj7 C6 Cm7 F7 Bbmaj7

46 Bb6 Bbm7 D#7 G#Maj7 G#6

51 G#m7 C#7 F#Maj7 F#6 E#m7

56 B7 EMaj7 E6 D#(sus4) D#7 C#(sus4) C#7 B7(sus4) B7 B

2

65 **Allegro** *Dimensiones* F#7(4) B7 G#m7(4) C#7 F#m7

69 B7 Bm7 E7 Dm7(4) G7 CMaj7

75 C6 Cm7(4) F7 BbMaj7 Bb6 Bbm7

81 D#7 G#Maj7 G#6 C#m7 G7b C#m7

87 F7 Bm7 E7 AMaj7 A6 Am7 Am7

94 Am7 Am7 D7(9) D7(9|13) Am7 Am7 C#m7 C#m7

102 C#m7 C#m7 C#m7 C#m7 G#m7 G#m7

108 Bm7 Bm7 F#m7 F#m7 Am7 Am7

114 Em7 Em7 C#m7(5b) F#7 Retard. B7(mus) B7

122 **Lento** (Guitarra)

127 Emaj7 Emaj7 EMaj7 Retard. EMaj7(9)

Al 8 y 9


## 2.9 Melodía triste

Género: Pasillo

Compositor: León Cardona García

Fecha de composición: 1990

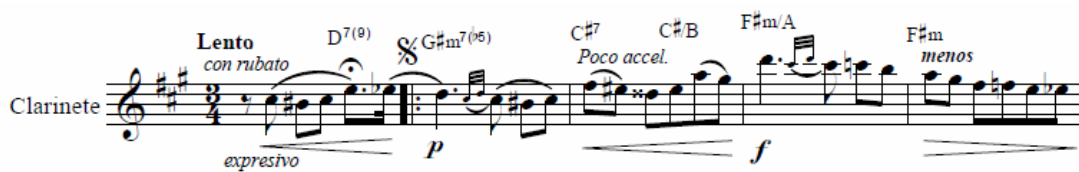
Grabaciones (entre otras): Grupo 4 palos, Conjunto Ébano, Grupo Sincopando, Guafa Trío, Jaime Uribe y José Revelo.

Tempo sugerido:  = 100-105 en su primera parte, aunque es muy libre y un poco más rápido en la segunda y aun más en la tercera.

Tonalidad: Fa sostenido menor (para el clarinete en Bb)

Recomendaciones de interpretación:

Parte A, muy libre, con rubato y con un calderón en la penúltima nota del primer compás, acelerando un poco en el tercer compás y volviendo al tempo primo en compás 6.



Clarinete

*Lento con rubato* *Poco accel.* *F#m menos*

*espresivo* *p* *f*

D7(9) G#m7(b5) C#7 C#B F#m/A F#m

Ilustración 118: Compases 1 al 5 de Melodía Triste.

En el compás 6 comienza nuevamente el segundo inciso del tema A, nuevamente *accelerando* hasta llegar a un *allegro* en el compás 10



Ilustración 119: Compases 6 al 10 de Melodía Triste

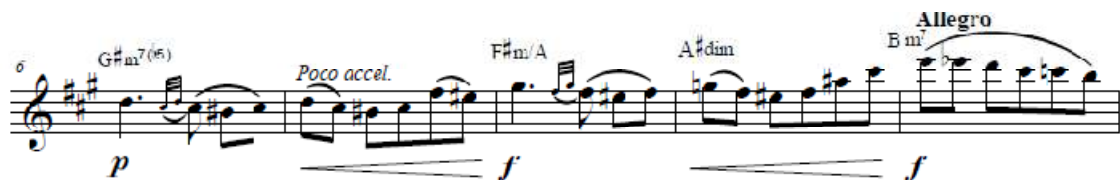


Ilustración 120: Compases 6 al 11 de Melodía Triste

Para realizar un *rallentando* hasta terminar el tema A en el compás 15.



Ilustración 121: Compases 11 al 16 de Melodía Triste

Repite la parte A, luego segunda casilla y sigue el tema B más rápido.

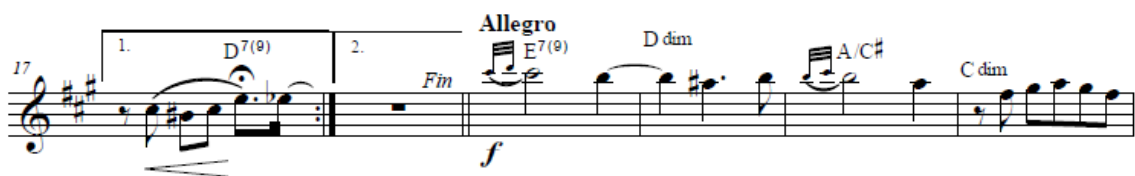


Ilustración 122: Compases 17 al 22 de Melodía Triste

Una modulación a Do mayor, en tempo más lento, lleva al segundo inciso del tema B

Musical notation for measures 23-28. The key signature changes from two sharps (D major) to one sharp (F# major). The tempo is marked *Lento* and the dynamics are *mf*. Chords indicated above the staff are Bm<sup>7</sup>, Bm<sup>6</sup>, E<sup>7</sup>, AMaj<sup>7</sup>, A<sup>6</sup>, AMaj<sup>7</sup>, Bm<sup>7</sup>, C#m<sup>7</sup>, Dm<sup>7</sup>, and G7(b<sup>9</sup>).

Ilustración 123: Compases 23 al 28 de Melodía Triste

Para regresar nuevamente a la tonalidad de La mayor, esta vez la melodía con adornos y en tempo allegro

Musical notation for measures 29-39. The key signature changes to two sharps (D major). The tempo is marked *Allegro* and the dynamics are *f*. Chords indicated above the staff are CMaj<sup>7</sup>, C<sup>6</sup>, FMaj<sup>7</sup>, F#m<sup>7</sup>(b<sup>6</sup>), B<sup>7</sup>, F<sup>7</sup>(b<sup>9</sup>)B, E<sup>+7</sup>, E<sup>7</sup>, E<sup>7</sup>(b<sup>9</sup>), D<sup>dim</sup>, C#m<sup>7</sup>, A/C#, C<sup>dim</sup>, Bm<sup>7</sup>, and Bm<sup>6</sup>.

Ilustración 124: Compases 29 al 39 de Melodía Triste.

En el compás 46 vuelve a un tempo lento para repetir el tema A:

Musical notation for measures 45-50. The key signature changes to one sharp (F# major). The tempo is marked *Lento* and the dynamics are *p*. Chords indicated above the staff are Bm<sup>7</sup>(b<sup>9</sup>), Em<sup>7</sup>, G#m<sup>7</sup>(b<sup>6</sup>), D#m<sup>7</sup>(b<sup>6</sup>), C#<sup>7</sup>, and C#<sup>7</sup>sus<sup>4</sup>. The notation ends with "Al S y Θ".

Ilustración 125: Compases 45 al 50 de Melodía Triste.

Tema C en Re mayor y aún más rápido que el anterior

Ilustración 126: Compases 50 al 54 de Melodía Triste.

En dinámica *piano* y *crescendo*, al igual que en los siguientes incisos:

Ilustración 127: Compases 55 al 60 de Melodía Triste.

Un *rallentando* en el compás 62 para llegar a la primera casilla y repetir todo el tema C.

Ilustración 128: Compases 61 al 66 de Melodía Triste.

Segunda casilla, lento, sosteniendo el Re agudo, para luego con la serie de semicorcheas situarse nuevamente en la tonalidad de la parte A (Fa# menor) y hasta el fin.

Ilustración 129: Compases 68, 69, 70 y 71 de Melodía Triste.



2

Melodia triste

40  $E^7$   $AMa^7$   $A^6$   $C\sharp m^7(9)$   $E^7$   
*mf*

47  $Bm^7(9)$   $Bm^7$   $G\sharp m^7(9)$  **Lento**  $D\sharp m^7(9)$   $G\sharp$   $C\sharp^7m^4$   
*p*

50  $D^7(9)$   $A1\ 8\ 7\ 6$   $Ea^7(9)11$  **Allegro**  $A^7$   $A\ G$   $F\sharp m^7$   
*p* *f*

53  $D m^7$   $F\sharp m^7(9)$   $D^7$   $B/A$   $E m G$   $E m$   $G m^7(9)$   $E m^7$   
*f*

61  $F dm$   $F\sharp m^7$   $B m^7$   $E^7(9)$   $E^7$   $E m^7$   
*f*

67 **Lento**  $A^7(9)$   $A^7$   $D$   $D^6$   $B m^7/A$   $A1\ 8\ 7a m$   $F m$

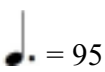
## 2.10 Chambú

Género: Bambuco

Compositor Luis Enrique Nieto Sánchez

Fecha de composición: Desconocida

Grabaciones (entre otras): Orquesta Filarmónica de Bogotá, Banda Sinfónica Universidad de Antioquia, Oriol Rangel, Jaime Uribe y José Revelo.

Tempo sugerido:  = 95

Tonalidad: Si menor (para clarinete en Bb).

Recomendaciones para su interpretación: (En las ilustraciones, la clave siempre es la de sol)

La forma de este bambuco escrito en esta versión en 6/8, es: AA-BB-A-B.

Este arreglo está concebido para clarinete solo, por lo tanto en todo la obra se debe tener en cuenta cual es la melodía original y cual el acompañamiento, para destacar lo primero y, sin perder su importancia, ejecutar mucho más piano lo segundo.

La introducción la tiene la guitarra:



Ilustración 130: Compases 1 al 10 de la guitarra en C de Chambú.

Esta es repetida igual por el clarinete en unísono



**Ilustración 131: Compases 1 al 7 de Chambú**

Para luego dejar sola la guitarra por nueve compases

Guitarra en C



**Ilustración 132: Compases 6 al 16 de Chambú, guitarra.**

Luego de un compás donde el bajo realiza un obstinado en el segundo y tercer tiempo, empieza el clarinete con el tema



**Ilustración 133: Compases 15 al 18 de Chambú.**

El compás 18 es el tema propiamente dicho



Ilustración 134: Compás 15 al 18 de Chambú.

El compás 19 es acompañamiento



Ilustración 135: Compases 15 al 19 de Chambú

Continúa así durante toda la primera parte: melodía en el compás 20 y acompañamiento en el compás 21

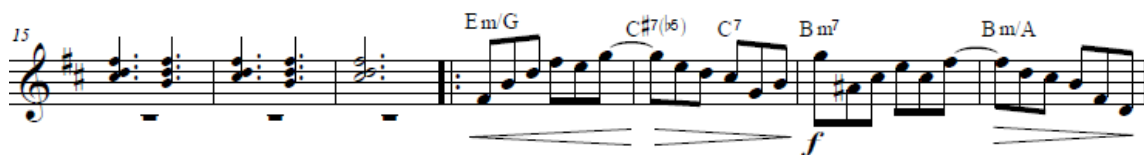


Ilustración 136: Compases 15 al 21 de Chambú

Segunda parte o tema B modulando a Re mayor, comenzando por el II grado, también con el mismo esquema de melodía y acompañamiento, por lo tanto, se debe ejecutar un poco más *forte* la melodía y más piano el acompañamiento.

**Ilustración 137: Compases 22 al 33 de Chambú.**

Se observa que la melodía está involucrada con un acompañamiento donde al igual que en la parte A, se debe destacar la primera y realizar más piano la segunda. Hasta la primera casilla donde se realiza un crescendo para repetir el tema B.

**Ilustración 138: Compases 34 al 42 de Chambú.**

En la segunda casilla nuevamente el tema involucrado con el acompañamiento como en toda la obra.

**Ilustración 139: Compases 39 al 50 de Chambú.**

Nuevamente la introducción de la guitarra, repitiendo todo y salta a la coda, para fin.



**Ilustración 140: Compases 51 al 57 de Chambú.**



## CONCLUSIONES

Ninguna música folclórica se interpreta como se escribe; por tanto, tratar de escribirla de la forma en que se ejecuta, daría como resultado una partitura muy elaborada y confusa en el momento de leerla; de ahí, nace la importancia de abordar su análisis con la seriedad que la academia puede brindarle. Se considera, entonces, que debe ser una obligación de ella abordar el estudio y la investigación de la música colombiana, no como una materia electiva, sino como imprescindible en todos los programas de pregrado.

Las obras analizadas en este trabajo se pueden considerar como tradicionales en el ámbito de la música colombiana, sus armonizaciones aunque novedosas, con influencia de otros géneros musicales inclusive del jazz, son muy adecuadas para el estilo, sin grandes rompimientos y su forma es generalmente la convencional, como es el caso de los pasillos en donde la forma típica siempre ha sido AA-BB-A-CC-A, y los bambucos cuya forma usual es AA-BB-CC-A-B-C.

El sello propio de la armonía del Maestro Cardona está siempre en sus composiciones y también en sus arreglos, al igual que el Maestro Revelo, quien fue su alumno.

Las directrices anotadas en este trabajo para abordar la interpretación de la música andina colombiana podrán contribuir a la formación de instrumentistas de éste género musical. No obstante, su desarrollo llevará muchas horas de practica individual y colectiva en agrupaciones de este estilo, generando así una verdadera pasión por nuestro folclor.

Existen en Colombia innumerables ensambles que están interpretando con excelente nivel la música andina colombiana, la mayoría de ellos formados por músicos muy jóvenes, egresados de las distintas universidades del país. Sin embargo, su formación en esta aérea de la música ha sido generalmente por gusto propio y nunca por obligación de las academias. En opinión del autor, las agrupaciones sinfónicas, al igual que las bandas, deberían incluir con mayor frecuencia la música colombiana en su repertorio.

Al examinar la discografía para este trabajo, se encuentra que existen muchísimas grabaciones de música andina colombiana en el país, la mayoría de ellas con muy buena calidad y por artistas de primer nivel, no obstante, su difusión en los medios masivos de comunicación es mínima y las entidades gubernamentales que podrían intervenir en el

asunto, no lo han hecho. La mayoría de los artistas que se aventuran a grabar música andina colombiana, lo hacen con sus propios recursos y generalmente nunca recuperan la inversión económica.

Hacen falta en el país, compositores y arreglistas para la música tradicional colombiana que con nuevas ideas y armonizaciones novedosas la conserven interesante y actual para la juventud.

Como acotación adicional, el autor opina con referencia a las bandas, antes mencionadas, que todo el buen trabajo que la actividad de la “Red de Escuelas de Música de Medellín”, en su programa de bandas, viene realizando en el departamento de Antioquia se queda incompleto, si no conlleva a la formación de agrupaciones de esta índole bien remuneradas y sostenidas por el estado. El país debería tener por lo menos una banda profesional en cada ciudad capital de departamento.

Es fundamental destacar el aporte que maestros como León Cardona, José Revelo, Germán Darío Pérez, Victoriano Valencia, Luis Fernando Franco, Rubén Darío Gómez, entre otros, le han hecho a la música andina colombiana. Ellos, conocedores a fondo del folclor colombiano, pero al mismo tiempo versados en lo académico, le han brindado un nuevo “*aire*” a la música andina, tornándola más atractiva, tanto para los intérpretes, como para el oyente que la disfruta, involucrando en este proceso también a las nuevas generaciones.

## BIBLIOGRAFÍA

- Abadía Morales, G. (1977). *Compendio general de folklores colombiano*. Bogotá, Cundinamarca, Colombia: Instituto colombiano de cultura.
- Bermúdez, E. (22 de Febrero de 2003). *Radio Indymedia*. Recuperado el Mayo de 2010, de <http://colombia.indymedia.org/news/2003/02/1631.php>
- Bernal, M. *Del bambuco a los bambucos*. Bogotá, Colombia: Editorial Academia Superior de Artes.
- Bocanegra, M. (Compositor). Lina Linda. [E. B. grupo, Intérprete, & E. Boada, Dirección] Nueva York: C. Records.
- Contreras, J. R. (1960). *Memorias de un músico de Bochalema*. Cúcuta: Biblioteca de escritores Nortesantandereanos.
- Cuencar, H. Z. (1968). *Compositores vallecaucanos*. Medellín: Granamérica.
- Herrera, E. (s.f.). *Monografías.com*. Recuperado el Mayo de 2010, de <http://www.monografias.com/trabajos34/folclor-colombia/folclor-colombia.shtml?monosearch>
- León Rengifo, L. F. (2003). *La música instrumental andina colombiana 1900-1950*. Bogotá, Colombia: Universidad de los Andes.
- Marulanda Morales, O. (1989). *Lecturas de música colombiana , 1*.
- Pardo Tovar, A. (1966). *La cultura musical en Colombia* (Vol. XX). Bogotá, Cundinamarca, Colombia: Academia Colombiana de Historia.
- Perdomo Escobar, J. I. (1980). *Historia de la música en Colombia*. Bogotá, Colombia: Plaza & Janes.
- Restrepo Duque, H. (1986). *A mi cánteme un bambuco*. Medellín, Antioquia, Colombia: Ediciones Autores Antioqueños.
- Rozo Contreras, J. (1960). *Memorias de un músico de Bochalema*. Cúcuta, Norte de Santander, Colombia: Biblioteca de escritores Nortesantandereanos.
- Zapata Cuencar, H. (1962). *Compositores Colombianos*. Medellín, Colombia: Editorial Carpel.

**Anexo I: Discografía selecta**

- Bocanegra, M. (Compositor). Lina linda. [E. B. grupo, Intérprete] Nueva York: Columbia.
- Bocanegra, M. (Compositor). (1991). Lina linda. [O. I. Colombia, Intérprete, & L. C. García, Dirección] De *En el alma de una flor*. Medellín: V festival de música andina colombiana Cotrafa.
- Bocanegra, M. (Compositor). (1997). Lina Linda. [T. E. Colombiano, Intérprete, & D. Estrada, Dirección] De *Trío Espiritu Colombiano*. Cali: Producciones Aluna.
- Bocanegra, M., Cardona, L., & Revelo, J. (Compositores). (1999). Fantasía en 6/8, Lina linda, Sincopando. [G. Trío, G. Ritornello, & G. Sincopando, Intérpretes] De *Festival Mono Núñez N° 25*. Cali: Funmúsica.
- Bocanegra, M., Revelo Burbano, J., Cardona, L., Tucci, T., Olaya, J., & Nieto, L. (Compositores). (1995). Fantasía en 6/8, Lina linda, Melodía triste, Bambuquísimo, Chambú, Sincopando, Dimensiones, Como pa' desenguayabar, Gloria Beatriz. [J. Uribe Espitia, & J. Revelo Burbano, Intérpretes] De *Recital*. Medellín: Codiscos.
- Cardona, L. (Compositor). (2000). Bambuquísimo. [C. Recoveco, Intérprete] De *Bicho y Hecho*. París: Musica latinoamericana.
- Cardona, L. (Compositor). (1960). Gloria Beatriz, Sincopando. [G. Uribe, Intérprete] De *3 x 3 x 3 Gabriel Uribe multiplicado por si mismo*. Medellín: Sonolux.
- Cardona, L. (Compositor). (1963). Lina linda, Sincopando, Gloria Beatriz. [G. Especial, Intérprete] De *Nuevos conceptos para la música colombiana*. Sonolux.
- Cardona, L. (Compositor). (1994). Melodía triste. [C. Palos, Intérprete] De *Ahora si*. Bogotá: Philips.
- Cardona, L. (Compositor). (1993). Melodía triste, Pasillito, Bambuquísimo, Gloria Beatriz. [C. I. Armónico, Intérprete] De *Premio nacional Mopno Nuñez*. Medellín: Mega estudios.
- Cardona, L. (Compositor). (2000). Ofrenda, Gloria Beatriz, Sicopando. [O. F. Bogotá, Intérprete, & E. Carrizosa, Dirección] De *Memorias musicales colombianas vol 3*. Bogotá: OFB.
- Cardona, L. (Compositor). (2004). Sincopando. [C. d. A., Intérprete, & J. Uribe, Dirección] De *XVIII festival de Hatoviejo* [CD]. Medellín: Cotrafa.

- Cardona, L. (Compositor). Sincopando, Bambuquísimo. [C. I. Cali, Intérprete] De *Cuando el río suena*.
- Cardona, L., & Mejía, A. (Compositores). (2000). Acuarela, Pasillito. [Seresta, Intérprete] De *Seresta*. Medellín: Guana Records.
- Cardona, L., & Mejía, A. (Compositores). (1981). Acuarela, Sincopando. [T. I. colombiano, Intérprete] De *Trío Instrumental Colombiano Vol I*. Medellín: Centro cultural Ignacio de Loyola.
- Cardona, L., & Revelo, J. (Compositores). (2006). Así de sencillo, BellindaAroma en el viento. [Seresta, Intérprete] De *Legado* [CD]. Medellín: Seresta Records.
- Mejía, A. (Compositor). Acuarela. [O. S. Valle, Intérprete, & G. Gutierrez, Dirección] De *Sinfonía colombiana*. Cali: Orquesta Sinfónica del valle.
- Mejía, A. (Compositor). Acuarela. [O. s. Colombia, Intérprete, & E. Carrizosa, Dirección] De *Un viaje musical por Colombia* [CD]. Bogotá: Asociación Nacional de Música Sinfónica, Ministerio de Cultura.
- Mejía, A. (Compositor). Acuarela. [CamerataCcolombiana, Intérprete] De *Lo mejor Vol 5* [CD]. Bogotá: Infinity Records.
- Mejía, A. (Compositor). (1996). Acuarela. [B. S. Antioquia, Intérprete, & M. A. Castro, Dirección] De *Musical colombiano*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Nieto, L. (Compositor). Chambú. [O. Rangel, Intérprete] De *Antología musical de Colombia* [LP]. Bogotá.
- Nieto, L. (Compositor). Chambú. [O. S. Colombia, Intérprete, & E. Carrizosa, Dirección] De *Un viaje musical por Colombia Vol 2* [CD]. Bogotá: Asociación Nacional de Música Sinfónica, Ministerio de Cultura.
- Nieto, L. (Compositor). (1997). Chambú. [J. C. cuerdas, Intérprete] De *Colombia mía* [CD]. Medellín: Colmúsica.
- Nieto, L. (Compositor). Memorias musicales colombiana Vol 7. [O. F. Bogotá, Intérprete, & A. Orozco, Dirección] [CD]. Bogotá: OFB.
- Revelo, J. (Compositor). (2001). Dimensiones, Fantasía en 6/8. [C. I. Ebano, C. d. Clarinova, Intérpretes, & J. J. Villegas, Dirección] De *Festival Mono Nuñez No. 27* [CD]. Cali: Funmúsica.
- Revelo, J. (Compositor). (1993). Fantasía en 6/8. [J. Uribe, & J. Revelo, Intérpretes] De *19 Concurso nacional de música andina colombiana* [LP]. Cali: Funmúsica.

Revelo, J. (Compositor). (1999). Fantasía en 6/8. [G. Trío, Intérprete] De *Guafa trío* [CD]. Bogotá: Guafa trío.

Cardona, L., & Revelo, J. (Compositores). (2002). Circunloquio, Diana Valeria, Ancestral. De *Ancestral*. Medellín: Guana Records.

## **Anexo II: Lista alfabética de intérpretes de las obras analizadas**

### **Acuarela**

- Banda de estudiantes de la Universidad de Antioquia
- Banda Sinfónica de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia
- Camerata Colombiana
- Estudiantina Colombia con el quinteto de cuerdas de la Orquesta Filarmónica de Bogotá
- Estudiantina Tardes de Colombia
- Orquesta Sinfónica del Valle
- Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia
- Seresta
- Trío Instrumental Colombiano
- Trío Picaporte

### **Bambuquísimo**

- Conjunto Instrumental Armónico
- Conjunto instrumental Ébano
- Conjunto instrumental Río Cali
- Conjunto Recoveco
- Cuatro Palos
- Jaime Uribe Espitia con José Revelo Burbano
- Laura Payome Viloría con Esteban Bravo
- Seresta con Orquesta Filarmónica de Bogotá

### **Chambú**

- A Viva Voz (vocal)
- Grupo Filarmónico Acordes
- Jaime Uribe Espitia con José Revelo Burbano
- John Castaño
- Luis Enrique Parra

- Oriol Rangel Rozo
- Orquesta Colombiana
- Orquesta Filarmónica de Bogotá
- Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia
- Tomás Burbano y su orquesta Nubes Verdes

### **Dimensiones**

- Conjunto instrumental Ébano
- Jaime Uribe Espitia con José Revelo Burbano

### **Fantasia en 6/8**

- Cuarteto de clarinetes Ébano
- Guafa Trío
- Jaime Uribe Espitia con José Revelo Burbano

### **Gloria Beatriz**

- Camerata Colombiana
- Conjunto de León Cardona García
- Conjunto Instrumental Armónico
- Edwin Roberto Guevara
- Fabián Gallón
- Gabriel Uribe García
- Grupo Instrumental Colombiano
- Jaime Uribe Espitia con José Revelo Burbano
- Orquesta Filarmónica de Bogotá
- Trío Espíritu Colombiano
- Trío Rubia Espiga

### **Lina linda**

- Alberto Laverde
- Conjunto de León Cardona García

- Conjunto instrumental Agua Fresca
- Ensamble instrumental de la Universidad de Antioquia
- Ernesto Boada y su grupo
- Estudiantina de la Universidad Nacional de Colombia
- Estudiantina Iris
- Estudiantina Tardes de Colombia
- Jaime Uribe Espitia con José Revelo Burbano
- Octeto Instrumental de Colombia
- Pedro Nel Martínez
- Ritornello
- Trío Espíritu Colombiano

#### **Melodía triste**

- Cuatro Palos
- Jaime Uribe Espitia con José Revelo Burbano
- Octeto Instrumental de Colombia
- Raúl Fernando Madrid
- Sincopando
- Trío instrumental Luis A. Calvo

#### **Pasillito**

- Conjunto Instrumental Armónico
- Seresta

#### **Sincopando**

- Camerata Colombiana
- Conjunto de León Cardona García
- Conjunto instrumental Ébano
- Conjunto instrumental Río Cali
- Cuarteto de saxofones de la Universidad de Antioquia
- Gabriel Uribe García

- Jaime Uribe Espitia con José Revelo Burbano
- Orquesta Filarmónica de Bogotá
- Ritornello
- Sincopando
- Trío Instrumental Colombiano
- Trío Rubia Espiga