

*Festines y matachines*

**Una propuesta interpretativa desde el análisis de sus elementos**

**Carlos Mario Rúa Ospina**

**Universidad EAFIT**

**Escuela de Humanidades**

**Departamento de música**

**Maestría en Música**

**Medellín, Antioquia**

**2020**

*Festines y matachines*

**Una propuesta interpretativa desde el análisis de sus elementos<sup>1</sup>**

Carlos Mario Rúa Ospina<sup>2</sup>

cruaosp@eafit.edu.co

**Resumen:**

“Festines y matachines” es una suite para violoncello y piano del compositor colombiano Juan Javier Polanía Farfán. Esta obra utiliza elementos del folclor andino colombiano, específicamente de los ritmos *Rajaleña*, *Guabina* y *Sanjuanero*, pertenecientes a la región centro sur de Colombia (Tolima grande). Emplea un lenguaje modal en la sección inicial, tonal en la sección central y un lenguaje conformado con acordes por cuartas y clusters en la sección final. Desde el acercamiento a esta obra, el presente artículo explora componentes objetivos y subjetivos de la interpretación musical donde evalúa conceptos relativos a la hermenéutica, estilo, estética, sentido expresivo, contexto y función social. El objetivo que orienta esta exploración teórico y conceptual es proponer una interpretación informada de la obra de Polanía, que además sea consciente de los retos específicos que esta representa desde el violoncello y el piano.

**Palabras clave:** Rajaleña, Guabina, Sanjuanero, Folclor, Música de Cámara, Compositores Colombianos.

**Abstract:**

“Festines y matachines” is a suite for violoncello and piano written by the Colombian composer Juan Javier Polanía Farfán. This work uses elements of the Colombian Andean folkore, specific to the Rajaleña, Guabina and Sanjuanero rhythms, belonging to the central south region of Colombia (Tolima grande). It uses modal language in the initial section, tonal in the central section and a

---

<sup>1</sup> Artículo académico para optar al título de Magíster en la Maestría en Música Universidad EAFIT, mayo 2020.  
Asesor: Fernando Gil Araque, Ph.D.

<sup>2</sup> Carlos Mario Rúa Ospina, Músico violonchelista egresado del pregrado en Música de la Universidad EAFIT.

language made up of chords by fourths and clusters in the final section. From the approach to this work, this article explores objective and subjective components of musical performance where it evaluates specific concepts to hermeneutics, style, aesthetics, expressive sense, context and social function. The objective that guides this theoretical and conceptual exploration is to propose and informed interpretation of Polanía's work, in addition to the sea aware of the specific challenges that it represents from the cello and piano.

**Key words:** Rajaleña, Guabina, Sanjuanero, Folclore, Chamber music, Colombian composers.

## 1. Introducción

Al cuestionamiento de una obra musical con aires nacionales, lo acompaña la palabra *nacionalismo* y con ella la pregunta: ¿de dónde provienen esas características escogidas como valores representativos de lo nacional en ella?

Linares (2015) menciona que el nacionalismo parte de un deseo de exaltar los valores nacionales y la tradición reuniendo una serie de características que nos identifican y diferencian. Pero, ¿qué sucede en Latinoamérica en particular, donde esas raíces nacionales provienen del mestizaje de una cultura europea, indígena y africana? En primer lugar, es importante reconocer que los fenómenos de hibridación son naturales y espontáneos, las conquistas de territorio y el propio comercio interconectan costumbres y sonoridades (López, Bedoya, Lambuley & Sossa, 2007).

Camargo, Aguía y Roa (2017) y Bermúdez (1984) concuerdan acerca de que, en Colombia, esa música *nacional* fue de hecho escogida por las élites, concentradas en la región andina en la segunda mitad del S. XIX y el primer tercio del S. XX. Esta región representó un punto hegemónico del poder con mayor influencia española, donde el *blanqueamiento* de las músicas populares buscaba definir lo nacional con los ojos puestos aún en Europa.

Sin embargo, no solo se presentó ese nacionalismo selectivo, sino también uno que inevitablemente se veía permeado o en intercambio con otras tendencias (Camargo, Aguía & Roa, 2017). Esta interacción persiste aún en una actualidad, donde con los efectos de la globalización

se nos han abierto las puertas a un *pluralismo* en las músicas nacionales, que aprovecha las tendencias globales como herramientas compositivas renovadoras (Bermúdez, 1999). Como resalta Camargo et al. (2017) la interconexión que provee la música de masas y los medios de difusión nos guían hacia la internacionalización de tendencias sonoras y favorece la exploración compositiva.

Entre estos matices de nacionalismos, ¿cuáles son los factores que los diferencian? Lezcano Bianucci, y Rodríguez (2010) describen la propuesta de Ginastera donde distingue tres tipos de nacionalismo: el *objetivo*, el *subjetivo* y el *neoexpresionista*. Linares (2015), menciona por otra parte la propuesta de Peñín de reconocer cuatro tipos diferentes de nacionalismos: *objetivo*, *subjetivo*, *musical-histórico* y *figurativo*. Del análisis de las características de ambas propuestas confluyen dos vertientes generales: una vertiente *objetiva*, donde la obra nacional es pura y compuesta en su contexto, y otra *subjetiva*, donde la obra es enriquecida por las características que le ofrecen los aires nacionales y los nuevos aportes del compositor.

Teniendo en cuenta estas consideraciones, se entiende que el desarrollo de las composiciones musicales está abierto a la interacción entre diferentes estilos y características cada vez más globales, que pueden ser alimentadas con los recursos del folclor. Esto es lo que sucede en la obra “Festines y matachines” de Polanía, donde se comienza a plantear que en lo que respecta a la interpretación de músicas con aires nacionales, es importante reconocer sus elementos nacionalistas.

Un acercamiento más estricto a la obra desde el entendimiento de sus elementos permite identificar su *significado expresivo* y reconocer en sus sonoridades todo el acervo cultural que puede cargar de manera explícita desde el nacionalismo objetivo o bien de manera implícita desde el nacionalismo subjetivo. De esto se desprende la necesidad de indagar en los elementos constitutivos de la obra que nos llevarán a cuestionarnos sobre los dilemas que representa la interpretación como fenómeno, la aproximación al folclor en la obra y el análisis de esta que confluya en una propuesta de interpretación justificada en el conocimiento de sus componentes.

## 2. Los dilemas de la interpretación

### La interpretación

Con respecto a la interpretación podríamos identificar tres aspectos básicos: la ejecución musical, (que, según Carra (1998), es un aspecto meramente mecánico), la comprensión de una partitura y la expresión del mensaje decodificado.

La interpretación, por otra parte, plantea unos cuestionamientos como: ¿qué significa realmente interpretar? ¿qué se espera de la labor del intérprete? Walls sobre esto responde:

La mayoría de los intérpretes considerarán que hay que ser fiel a la obra, descubrir su contenido emocional e intentar respetar las intenciones del compositor. Todos valoramos la imaginación y la originalidad de los intérpretes, pero reconocemos que (normalmente) ellas están al servicio de la música que éstos ejecutan, ayudando a descubrir el carácter de la obra o a hacer perceptible su contenido emocional (Walls, 2008, p. 35).

Carra por su parte, ahonda en dos aspectos específicos de la interpretación musical:

La interpretación musical es un ejercicio de rigor y de libertad, de fidelidad al texto y de fantasía, de respeto y de intuición. No es solamente el hecho de que la grafía tenga lagunas en ciertos aspectos verdaderamente importantes lo que obliga al intérprete a asumir una actitud y a desarrollar una actividad recreadora; es algo más profundo que eso: es su percepción subjetiva del *sentido*, de la *expresión*, o como se quiera decir, de la obra, lo que le conduce a una exteriorización, a una realización sonora igualmente subjetiva de aquello que está más allá de la escritura y sus límites, de aquello que está implícito y no explícito en la página impresa, aquello que, como ya se ha dicho, *hay que leer entre líneas* (Carra, 1998, p. 31).

Los planteamientos de estos autores empiezan a proponer ya, que aparte del acto físico que representa la ejecución y el deber de reproducir fielmente lo que se encuentra en la partitura, hallamos también en la *interpretación* un contenido más profundo.

Carmona, citado por Mazuela plantea los siguientes tipos de interpretación:

- a) Interpretación literal. El sentido propio de los signos musicales.
- b) Interpretación subjetiva (búsqueda de la voluntad del compositor).

- c) Interpretación historicista (la reconstrucción de cómo se tocó y oyó en la época).
- d) Interpretación objetiva (búsqueda de la voluntad de la propia obra). El espíritu y la finalidad de las obras.
- e) Interpretación libre. Libertad interpretativa (la voluntad del intérprete).
- f) Interpretación adaptativa o popular. Interpretación de la obra adaptándose al gusto del público. (Mazuela, 2012, p. 4).

Ya hemos dicho que la interpretación debe estar al servicio de la música, por lo que la interpretación adaptativa perdería validez y la interpretación libre solo será válida siempre y cuando parta de la búsqueda de revelar la obra, no de caprichos propios del intérprete. Sobre esto dice Carra:

Veamos ahora cuáles son los límites dentro de los que se desenvuelve el trabajo del intérprete, a cuánto le obliga la fidelidad al texto y cuáles son los márgenes de libertad de que dispone. Este planteamiento revela ya, en sí mismo, una cierta dosis de ambigüedad. La fidelidad al texto, en todo lo que este tiene de explícito, acabado definitivo, es una obligación que todo intérprete debe cumplir escrupulosamente. Pero, como hemos visto antes, en ese texto hay mucho de indefinido, de inacabado, de implícito, por lo que la hipotética libertad del intérprete se convierte, más bien, en un imperativo: el intérprete, cada intérprete, tiene la obligación de definir, acabar, explicitar en el plano de la realización sonora, todo aquello que en el plano de la grafía no podía estar más que insinuado, sobreentendido, abierto, en definitiva, a una pluralidad de realizaciones posibles, todas semejantes entre sí, pero todas animadas, al mismo tiempo, de una vida propia e irrepetible (Carra, 1998, p. 17).

Para llegar a la *interpretación*, desde el proceso de lectura y hermenéutica se nos plantean entonces una serie de dilemas, cuya exposición y análisis será el objeto de las siguientes secciones.

### **El dilema de la partitura**

En cuanto texto, una partitura siempre será limitada en la transmisión de un mensaje. Este mensaje que el texto presenta está decodificado a través de símbolos que en principio “exige no es tanto respeto cuanto comprensión” (Carra, 1998, p. 30). De la comprensión de la obra se desprende

la posibilidad de transmitir su contenido objetivo, como afirma Shifres (1994). Sobre esto menciona Carra que:

la partitura, en tanto que realidad física, no tiene nada que ver con la música como entidad sonora. La partitura no es la obra, aunque la obra esté en ella representada, o, más bien, cifrada. No es sino una hoja de papel llena de signos convencionales y de indicaciones complementarias que, por lo pronto, viene a ser algo así como un manual de instrucciones (Carra, 1998, p.10).

Siendo el texto de alguna manera insuficiente, algunas preguntas quedan “al buen juicio y a la sensibilidad del intérprete” (Carra, 1998, p. 12). El fenómeno de la interpretación confluye en una serie de decisiones subjetivas desde la lectura de la base objetiva que es la partitura y el conocimiento de las características que definen la obra. Sobre esto Carra menciona que:

La obra será siempre, por supuesto, reconocible en sí misma, pero la impresión que cada interpretación deje en el ánimo del oyente puede variar de manera muy considerable [...] El ser de la música, su fugaz e incorporéarealización en el tiempo no puede ser enteramente apresada, de manera definitiva e inalterable, en la trama de un sistema de signos, por muy densa que esta trama sea. [...] Conceptos, signos y sonidos son realidades de muy distinta naturaleza (Carra, 1998, p. 14).

Desde luego, como describe Carra (1998) la partitura se ha hecho cada vez más exacta en sus indicaciones. Del intérprete no se espera que improvise, pero sí es una exigencia de la interpretación una toma de decisiones y una compenetración con la obra que permita infundirle vida sonora (Shifres, 1994). Esto lleva a lo que Carra (1998) define como “el problema verdadero de la interpretación, que es el de la *expresión*, el de la *significación expresiva* o el de la *significación*, sin más, de la *obra musical*” (Carra, 1998, p. 21). Cabe anotar que, aunque la grafía pertenezca a una realidad diferente a la música, aún con sus limitaciones, la escogida por cada compositor ha sido la forma más eficiente encontrada para manifestar su idea (Carra, 1998).

La pregunta sobre si la música es un lenguaje, tiene un significado trascendente en ella o puede recrear emociones en el oyente siempre ha sido y será objeto de debate. Sobre esto Levy Strauss

afirma que “este lenguaje es inteligible, pero intraductible” (p. 28). Por otra parte, Fubini sostiene que “el discurso musical, en el caso de no tener significado, es, no obstante, significativo para cuantos lo escuchamos” (p. 27) (Carra, 1998). Con esto ya podemos percibir que en las diversas posibilidades que se planteen con respecto a la interpretación siempre estará presente algo inteligible: un discurso, un mensaje, un significado.

Si todas las partituras comparten la misma simbología, ¿cómo puede saber el intérprete (en el caso puntual del cello, por poner un ejemplo) que en una obra de Mozart es preciso utilizar mucho menos vibrato, que el uso de las cuerdas al aire es válido y en algunos casos preferible, o que debe utilizar una buena velocidad de arco buscando la resonancia y la articulación?. ¿Y cómo puede saber que en cambio en Brahms debe vibrar bastante, conectando una nota con la otra, buscando una continuidad de frases largas con un peso más insistente en el arco? La respuesta a estas preguntas sobre características que no están en la grafía nos conduce al siguiente dilema.

### **El dilema del estilo**

La notación “estándar” varía en significado según su tiempo y lugar, por lo que requiere contextualización. Basado en Dalhaus, Walls (2008) concluye que “el intérprete media entre un pasado histórico y un presente estético” (p. 43).

En la lectura de una partitura en la época Barroca, el uso de ornamentaciones, entre otros elementos propios del estilo partía de un conocimiento del intérprete, quien asumía más responsabilidad pues el material “era esbozado más que escrito” (Mazuela, 2012, p. 1). Esto partía por supuesto de un conocimiento a través del aprendizaje de maestros, colegas (forma indirecta) o por tratados y escritos (forma directa) (Walls, 2008). Tratados que fueron resultado de una sistematización de “tópicos principales que conciernen a la labor interpretativa: la ornamentación, la articulación, la *interpretación rítmica de la escritura*, entre otros aspectos” (Shifres, 1994, p. 3).

El siglo romántico, por su parte introdujo la idea de que la verdadera *interpretación* musical es la que se realizaba *yendo más allá* de lo escrito en la partitura, en la búsqueda de encontrar y expresar el significado inmanente que la obra encierra (Shifres, 1994, p. 3). En este periodo es ya el texto bastante más específico en lo que se espera sea interpretado. Esta lectura de la grafía, junto

con los cambios de paradigmas e incluso la evolución de los instrumentos configuraría un estilo totalmente diferente.

Estos conceptos de estilo no son hallados en la partitura, parten del conocimiento del periodo y compositor. La música como lenguaje, no es ajena a interconectar todos sus componentes (lectura, escritura, habla y escucha), pues si bien la lectura y la escritura -que son los temas en los que hasta ahora hemos ahondado más- ya nos dicen mucho, solo con el habla y la escucha completan sus dimensiones faltantes.

El acceso a este reconocimiento auditivo es obtenido a través de conciertos, las interpretaciones de otros músicos y ahora en la era digital, a través también de plataformas como Youtube, Vimeo, iTunes o Spotify, entre otras, que nos conectan con sonoridades que comienzan a ser recurrentes, distintivas y clasificables dentro de un estilo. Sin embargo, el reconocimiento de un texto objetivo que comunica un mensaje más allá de lo escrito y con un estilo que lo enmarca se comprende, interpreta y analiza desde la estética.

### **El dilema de la estética**

La interpretación ha sido un objeto de estudio sobre el cual muy diversos postulados estéticos se han hecho. En sí misma la interpretación o esta, definida como hermenéutica, reúne una variedad de componentes que le permiten ser estudiada desde distintas áreas del conocimiento para evaluar diversas de sus características (Madrid, 2009). Sobre lo que Madrid menciona:

En la intersección entre estudios de performance y música no siempre se presentan las mismas coordenadas. No existe un objeto de estudio unificado porque la música no es objeto sino excusa para hacer una gran variedad de preguntas; no hay una metodología única precisamente porque el objeto de estudio varía diametralmente de acuerdo a las preguntas del investigador. (Madrid, 2009, p. 9)

Es así como en la búsqueda de definir qué es lo que le da su valor artístico a la obra, vemos que se ha valorado en ella su forma, la relación entre las partes que la constituyen y cómo esto se presenta como un lenguaje que dispone de una coherencia entre sí como gramática decodificada.

Sin embargo, en una perspectiva que más allá de parecer contraria en realidad sería complementaria, se encuentra una postura que propone que este valor se encuentra en la búsqueda del *mensaje* o *contenido* de la obra, en la expresión alusiva al mensaje y/o impacto en el oyente (Holguín, 2008).

Holguín (2008) tras reunir los conceptos divergentes de Hanslick, Dahlhaus, Fubini y Zamacois concluye que el problema de la interpretación estética “será determinado a partir del contexto geográfico, socio-histórico, por la proporción de la forma conjugada con la técnica de su escritura, por la expresión y el contenido de la obra musical” (p. 188). Manteniendo así la posibilidad de la valoración estética de forma subjetiva a través del análisis de elementos objetivos.

En palabras de Servellón, citado por Holguín (2008) “la estética musical es el estudio de las relaciones de la música con el sentimiento e intelecto humanos, porque coincide con el significado griego del vocablo” (p. 188). Relación entre intelecto y sentimiento que también destaca Shifres (1994, p. 4).

A partir de reconocer estos elementos estéticos de la obra, partimos hacia su análisis. Walls (2008) propone las siguientes preguntas que nos acercan a la búsqueda históricamente informada, ya que como él menciona: “para participar de la esencia de las obras del pasado es fundamental que nos acerquemos —literalmente— lo más posible a su mundo sonoro” (p. 51):

- ¿Para qué tipo de voces o instrumentos fue escrita?
- ¿Cómo se deberán disponer (afinar, etc.) esos instrumentos?
- ¿Qué tipo de técnica se pretende y cuáles son las indicaciones de ésta en cuanto a la articulación, el fraseo, el timbre, etc.?
- ¿Ha supuesto el compositor la existencia de un conocimiento de las convenciones rítmicas o sintácticas no explicitadas en la partitura?
- ¿Qué tipo de ornamentación, si la hay, es la apropiada?
- ¿Existen recursos expresivos que hubiesen parecido usuales cuando la música fue compuesta, pero que ya no forman parte del vocabulario?
- ¿Existen aspectos de la expresividad moderna que no son adecuados para este repertorio?

(Walls, 2008, p. 42)

Como parte de ese análisis estético, Holguín (2008, p. 190) se cuestiona sobre tres elementos, el *origen*, haciendo este referencia a la ubicación cronológica y espacial, a la *ideología* que habla sobre su material temático, musical y reflexivo y a lo que se *percibe* de la obra, lo que puede responderse con las siguientes preguntas:

- ¿El porqué de la obra? que da cuenta de un contexto socio-histórico y geográfico pues la obra es el reflejo de una determinada cultura.
  - ¿Quién la creó? ya que parafraseando su cita de Ortiz *Las obras no son autónomas, son la expresión de un algo de alguien* (p. 191).
  - ¿Qué de la obra? El lenguaje y la forma, como elementos realmente tangibles, donde el lenguaje nos muestra la relación con el contexto socio-histórico del autor y la forma nos habla de la coherencia del discurso y la unidad de las partes que la conforman.
  - Contenido y expresión de la obra: ya que, como Holguín cita de Adorno “Las obras dicen algo y a la vez lo ocultan” (p. 191). Refiriéndose a las ideas supramusicales que esconden el pensamiento filosófico y por ende su contenido ideológico.
  - Sobre el origen de la obra: que busca develar el propósito, respuesta que sólo puede provenir del compositor para evitar la especulación, pero de la cual plantea dos razones
    1. Origen Expresivo: donde el material nace con el fin de hablar de un contenido ideológico.
    2. Utilitario: Motivado por concurso o sustento.
- (Holguín, 2008, p. 190)

Al responder estos cuestionamientos, se converge en una hermenéutica musical que articula lo subjetivo y lo objetivo, trascendiendo de la subjetividad del analista sin excluirla, para llegar a una *transubjetividad* que halle la expresión y la revele. Con este tipo de análisis sobre el contexto de las obras, se puede construir una reflexión conjunta (musico-morfológica), de modo que al involucrarse en el análisis se pueda develar su contenido ideológico. Manteniendo el sentido de la música de la sensibilización humana; claro está en una continua evaluación y replanteamiento de modelos de análisis estético que acerquen la música y el pensamiento cultural (Holguín, 2008 p. 192).

### **El dilema del mensaje o contenido**

Se han evaluado históricamente también, distintos conceptos que podrían ser denominados *ese* mensaje. Sobre lo que expresa la música se resalta de ella su alusión a las emociones humanas, esa capacidad empática que tiene de conectarnos con las pasiones del ser, así como de alguna manera, describirlas. Por ejemplo, la teoría de los afectos en el siglo XVIII daba cuenta de una serie de elementos retóricos en la música. Sin embargo, también se le ha atribuido a la música, entre otras, capacidades como la representación de la naturaleza, así como también de emociones o expresiones de algo más allá de lo humano.

Por solo mencionar algunos, Carra (1998) reúne planteamientos como los de Aristóteles, quien consideraba que la música buscaba la imitación de los sonidos de la naturaleza o Du Boss, quien consideraba que en ella, “basta sentir, no es necesario nombrar” (p. 22). Quantz por su parte, partía de que el objetivo era suscitar pasiones y emociones en el oyente, C.P.E. Bach consideraba que el objetivo era revelar el verdadero contenido y sentimiento de la composición, Chabanon por otro lado mencionaba que, en esta, estaba por encima la emoción estética que la emoción humana (p. 23).

Adorno en el siglo XX, al respecto opinaba que, "en materia de arte no se puede establecer jamás de manera rigurosa qué es lo que el arte expresa, aun cuando, no obstante, exprese" (Carra, 1998 p. 28). Los formalistas en ese mismo siglo, aunque más allá de valorar el mensaje, se encontraban del lado del juicio estético por su forma, estaban de acuerdo en que la música se identificaba con regiones profundas del ser. Además de esto, la música no solo habla de *ese* mensaje que proviene del entendimiento del texto, como ya hemos esbozado, da cuenta también de un contenido histórico y social.

### **El dilema del contexto y/o función social**

La obra da cuenta de una época a la que perteneció con unas características sonoras e instrumentales, además de un uso o función social. En el caso de música latinoamericana habla también de una geografía previa, que entra en contacto con una nueva cultura con quien se mezclan en diversas medidas sus características.

*Los estudios de Performance* han comenzado a cuestionarse cómo la música nos ayuda a entender prácticas sociales y culturales, desde una nueva corriente de la musicología, y más específicamente desde las reflexiones etnomusicológicas alrededor de Latinoamérica. Esto indaga más que en el significado de la música, en el impacto o función de esta a través de estudios interdisciplinarios con el teatro, la antropología, la lingüística, la psicología, entre otros, en busca de relacionar estos elementos de la semiología y el folclor (Madrid, 2009).

Estos componentes contenidos en músicas van desde la protesta social, hasta la identificación de factores raciales. Casos como *Samba* de Barbara Browing, el cual habla de elementos africanos en la música del Brasil y *Nationalizing blackness* de Robin Moore, texto donde se habla sobre cómo la música se convierte en terreno de negociación de relaciones raciales, nos dan cuenta de estas características en la música latinoamericana (Madrid 2009, p. 7).

Estos estudios parten de la búsqueda por responder a la pregunta: ¿qué es lo que la música hace en un contexto social determinado? donde la respuesta a esto confluye en comprender una cultura corporeizada en sonido que habla sobre los discursos y contextos sociales de la música (Madrid, 2009).

Es así como en las composiciones latinoamericanas del siglo XX y XXI se encuentra este legado, ya sea como una herramienta utilizada por el compositor o que parta de un acervo cultural que lo habita de forma intuitiva. Es por ello, por lo que se convierte en tarea del intérprete, identificar e investigar la historia que rodea dichos componentes para luego reconocerlos en la obra.

La música latinoamericana habla del hombre que habita la región, de su cultura, historia, emancipación, geografía, mestizaje, entre otros elementos que nos definen. En palabras de Larroyo “el hombre americano debe convertirse en cruzado, para rescatar su definitiva cultura, una cultura mestiza” (p.192) y en palabras de Kusch “detrás de toda cultura está el suelo” (p.192) esto, haciendo hincapié en la incidencia geográfica, en un concepto probablemente de herencia pre-hispánica que nos habla de que *la tierra está humanizada* (Holguín, 2008).

Holguín rescata que:

Es una tarea vital en América Latina, especialmente en la música erudita, comenzar con este tipo de análisis estéticos que permitan construir el pensamiento musical propio de cada época, país o compositor, pues hasta ahora esto parece difuso. Esto significa que también es indispensable profundizar en el acercamiento estético a la música indígena, la música folclórica o popular como parte del movimiento musical latinoamericano a lo largo de su historia e indirectamente esto puede desarrollar un planteamiento estético en la educación de los pueblos de América Latina. (Holguín, 2008, p. 193)

Sin embargo, con todos estos elementos analizados y comprendidos desde lo objetivo, la interpretación devenga resultados subjetivos.

### **El dilema de la subjetividad**

Identificar los elementos mencionados anteriormente para el planteamiento de una interpretación realmente informada, no confluye en una verdad absoluta, pues la interpretación en sí misma, implica subjetividad. Para Carra (1998, p. 30) “todas las interpretaciones dignas de ese nombre son fieles al texto en todo lo que este tiene de inmodificable”, aun así “incluso la primera interpretación de una obra no constituye la obra misma” (Mazuela, 2012 p. 7).

Carmona referente a la subjetividad de la interpretación, considera que la música es ocasional, pues todas las condiciones cambian en las nuevas interpretaciones. A lo que Rink concuerda, percibiendo la interpretación como un evento musical único, donde la fidelidad absoluta es imposible (Mazuela, 2012). Sobre esto dice Carra:

Una interpretación es única en sí misma, está magnífica y terriblemente sola frente a cualquier otra posible incluidas las del mismo intérprete en el mismo piano. Qué decir de otro piano, otra sala, otro público y hasta otros intérpretes. No, afortunadamente no existen interpretaciones canónicas y esa es la tremenda grandeza de la interpretación. (Carra, 1998, p. 38)

Como él ya plantea, hay varios elementos que son susceptibles al cambio, sobre esto Hindemith citado por mazuela, dice:

Nuestra forma de ser no es idéntica a la de nuestros antepasados y por lo tanto su música, aunque la recreemos con absoluta perfección técnica, nunca tendrá para nosotros exactamente el mismo significado que tenía para ellos (Hindemith citado por mazuela, 2012, p. 1).

Encontramos también, elementos subjetivos en las tres partes implicadas durante la existencia viva de la obra, *el autor, el intérprete y el oyente*. Walls (2008) da incluso cuenta de la disposición de algunos compositores con respecto a sustituciones u otro tipo de cambios en sus obras, esto podría darle ya al intérprete el incentivo para considerar el cambio como una posibilidad, eso sí, no convirtiéndolo en una excusa para irresponsablemente incumplir las intenciones del compositor.

Para Carra (1998) la partitura es “un documento abierto: su contenido es uno, sus realizaciones plurales” (p. 29) donde el intérprete puede tener una respuesta verdadera o falsa del mensaje al que le da vida y aun así [...] “una interpretación fantasiosa, e incluso arbitraria, podría suscitar en el oyente idénticas emociones de placer o disgusto” (p. 30). Siendo por supuesto, no el ideal, pero sí un planteamiento que nos acerca a entender que “el acto que conserva la música, que la transmite, está corrompido por las infinitas variables ligadas al acto de tocarla” (Mazuela, 2012, p. 3).

Sobre este dilema, ya en dos postulados considera Carra que:

Por lo demás, parece inevitable que la propia personalidad del intérprete –la que se asienta en su idiosincrasia, su experiencia vital, su cultura, su sensibilidad– se refleje en la ejecución de cualquier obra impregnando toda su interpretación, valiéndose para ello de la permeabilidad que le brindan todos aquellos elementos textuales no enteramente determinados y que dejan, por tanto, abiertos unos poros a través de los cuales el propio gusto, el propio estilo del intérprete, pueden encarnarse en el cuerpo de la obra interpretada (Carra, 1998, p. 31).

Lo que sí es cierto es que también la música llega a los oídos y al ánimo del oyente, inevitablemente filtrada a través de la sensibilidad y la personalidad del intérprete. ¿Acaso podría ser de otra manera? La partitura es pura virtualidad de la que pueden hacerse múltiples lecturas (Carra, 1998, p. 15).

Esta subjetividad en la interpretación garantiza que se presenten opiniones encontradas, pues no existe la interpretación correcta o auténtica. Para Chiantore, por ejemplo, no existe la interpretación correcta si no *convinciente*, siendo basada claro está, en un entendimiento y en una idea meditada. Aun con este ideal, él considera que desde la perspectiva más cercana al autor se revela su intención, pero desde el desconocimiento de este se revela también algo, “las diferencias cronológicas y culturales que nos separan del autor” (p.5) (Mazuela, 2012).

### **3. El compositor, la obra y su contexto**

#### **Sobre el compositor**

En la obra de Polanía se utilizan elementos del folclor andino colombiano y una combinación de lenguajes armónicos que nos presenta una creación artística enriquecida con diversas herramientas. Esto es algo recurrente en sus composiciones, como menciona Perdomo:

Por otra parte, Polanía (2016) se considera ecléctico en su estilo pues combina el cromatismo del Romanticismo tardío y el modalismo, tal como lo hiciera parcialmente Bartòk en su música. El uso del contrapunto también es importante en su obra y busca, además, evocar parte del legado musical nacional basando su escritura en ritmos colombianos. En su creación musical, podemos encontrar pasillos, bambucos y danzas, pero alejadas del lenguaje tonal tradicional de la música escrita por autores y *cantautores* de la música huilense (Perdomo, 2016, p. 5).

Polanía (2008) dice sobre sí mismo que sus composiciones son “música colombiana con características más modernas, conservando la forma y el diseño melódico, pero añadiendo intervalos de cuartas justas, cromatismos y armonías extendidas, dándole así un toque de modernidad dentro del esquema tradicional” (Ministerio de Cultura, 2008).

Perdomo (2016) redacta a partir de una entrevista con el compositor la siguiente semblanza:

Neiva, Huila (1957) Compositor, pedagogo y tenor huilense. Sus primeros pasos en la música fueron con Blanca, su madre, [...]. Inició sus estudios musicales en el CMH y los continuó en la Escuela Superior de Música de Tunja. Se graduó en Educación musical en la Universidad Pedagógica Nacional de Bogotá y, en canto con estudios de composición, en la Universidad Nacional de Colombia. [...] Entre sus obras, se destacan *Euandama*, [...]; “Preludio mitológico para banda sinfónica”; pasillos y bambucos para diferentes formatos instrumentales y un gran número de piezas didácticas para piano y arreglos corales. Dentro de sus logros, se encuentra la ejecución de dos de sus obras en la Sala de conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República: *Resplandor*, Bambuco, 1994, [...] y *Festines y matachines*, pequeña suite para Violonchelo y piano [...] (Perdomo, 2016, p. 15).

### **Sobre la obra**

Con respecto a esta composición, el autor señala que:

Obra basada en una retrospectiva de las fiestas de san Juan y san Pedro en la ciudad de Neiva- Huila-Colombia, donde se observa con preocupación que cada año durante el desarrollo de estas festividades se van perdiendo muchas de las diferentes manifestaciones folclóricas ancestrales, tanto de la música como de la danza, opacadas por otras expresiones foráneas con un fin netamente comercial, patrocinadas por los grandes emporios de la sociedad de consumo. Sin embargo, en medio de esta algarabía producida por sofisticados equipos de sonido y amplificación, nuestra música no se resigna a morir de asfixia y entona su canto que se confunde en ese gran espectro de frecuencias circulantes (J. Polanía, comunicación personal, 9 de mayo de 2020).

La obra se encuentra dividida en tres secciones, cada una con un lenguaje armónico diferente que recurre a ritmos tradicionales propios del Huila como parte de la alguna vez conocida como “Tolima grande”. Bárbara de Martis, en sus notas al programa de mano del concierto de estreno de la obra en la sala Luis Ángel Arango, la describe de la siguiente manera:

[...] La primera sección, en lenguaje modal, se inicia con “una introducción en el piano que utiliza la célula rítmica básica del Rajaleña” sobre la que aparece el tema principal en el violoncello. La segunda sección “es un aire de guabina en lenguaje tonal, con un tema

sencillo que presenta el violoncello y que es transformado poco a poco por medio de la utilización de armonías cromáticas cada vez más densas.” La tercera sección elaborada con acordes contruidos por cuartas y clusters, presenta motivos y células del Rajaleña, la Guabina y el Sanjuanero [...] (De Martis, 2012, p. 5).

Esta obra describe musicalmente los desfiles de comparsas de las fiestas de San Juan y San Pedro en el Huila celebradas anualmente en junio, en la representación de un viaje histórico narrado a través de sus tres lenguajes armónicos con el inicio desde el modalismo, la tonalidad y la transformación a nuevos lenguajes (J. Polanía, comunicación personal, 9 de mayo de 2020). Al igual que la música, el contenido programático de su obra denota en su contexto histórico una evidente mixtura de tradiciones con estas fiestas que se remontan a España. Conocidas como las “carreras del pollo”, estas fiestas fueron una herencia de tradición celta que llegó hasta España donde, con elementos que proporcionó la influencia árabe, adoptaron nuevas características como la aparición del jinete (palabra por cierto de ascendencia arábica) (Rosa, 1964, p. 534).

“Festines y matachines” recibe su nombre en referencia a los festines alegóricos y a las fiestas populares con música y baile de tipo carnavalesco y al matachín, personaje vestido con ropa típica regional, máscara y colores. Este se encuentra documentado desde la Italia del siglo XVIII, como personaje pícaro y burlesco que realizaba danzas guerreras donde simulaba matar (de ahí el nombre "mattacino"). También se relaciona con el "motawaddjih" árabe. Se han encontrado características comunes con el matachín en fiestas populares de España, Francia, el norte de África y el mediterráneo (Navas, 2016).

### **Sobre los ritmos presentes en la obra**

La región Andina centro-sur a la que pertenece la conocida como Tolima grande, hoy dividida en el Tolima y el Huila, en su periodo pre-hispánico fue habitada por las tribus indígenas: *Panches*, *Pijaos*, *Yanacones*, *Yaporogues*, *Andakles*, *Paez* (Rodríguez, Rivera, & Torres, 2009, p. 7). Esta región convivió con las fuertes tensiones de la colonización sobre una raza indígena que fue reducida con gran dificultad (Arciniegas, 1958). Por ello persiste en esta región un fuerte sincretismo entre lo europeo que se impuso y lo indígena que sobrevivió al tiempo, siendo en la época republicana, además, adherido el legado de un pueblo campesino con sus cantos de trabajo y arrullos (Rodríguez et al., 2009).

Tras el desarrollo de las culturas en la zona, cada región configuró una organología propia: el suroccidente principalmente con las *cucambas* y las *chirimías*, el noroccidente con los *merengues* y las *rumbas* y el nororiente con el uso de *cuerdas pulsadas*, la *caranga* y la producción de *músicas campesinas* (Rodríguez et al., 2009, p. 8-9).

Así mismo, quedan diferenciadas características esenciales reunidas según la topografía como son: en la zona llana el *dueto “calentano”*, la utilización de las *cucambas* y el *canto Rajaleñero*; en la zona montañosa a ritmo de los cafeteros la *Rumba criolla*, y en la zona rural fueron las *músicas campesinas* las que proliferaban (Rodríguez et al., 2009, p. 9).

A continuación, se muestran los instrumentos típicos de la región Andina sobre los cuales investiga el presente trabajo. La mayor parte de ellos conforman la *cucamba*:



Figura 1. Organología típica del centro-sur. Recuperado de “Que viva San Juan, que viva San Pedro”, de Rodríguez et. al (2009, p. 14).

## El Rajaleña

La consonancia entre el habla popular y las formas de canto son auténticas; sus curvas melódicas y las tímbricas nasales están condensadas en la riqueza expresiva de sus tonadas. En sus coplas, se recrea el vasto léxico regional que connota la picardía y el sentido jocoso, y a la vez testimonial, de sus diferentes significados y mensajes.

(López et al., 2007, p. 117).

Rosa (1964, p. 511) recopila principalmente características de este aire desde la tradición oral registrada en los catálogos de los misioneros sobre los indígenas, donde identifica un dibujo melódico sencillo, un ritmo uniforme y predominante con ritmo ternario sincopado. En su búsqueda solo encontró material desde la tradición oral pues, aunque en elementos plásticos (escultura) se halló mención a instrumentos musicales, no hubo material escrito que lo confirmara.

La melodía más característica que representa el Rajaleña es la conocida como “Rajaleña del Caguán”. En ella confluyen características muy generales del ritmo, aparte de ser una de las más conocidas dictadas a Rosa por las figuras del folclor huilense: José Antonio Cuellar Meléndez y Carlos H. Rivera (Rosa, 1964) mostrada en la siguiente figura:



Figura 2. Melodía Rajaleña del Caguán. Recuperado de “Esencia, estilo y presencia del Rajaleña” de Rosa (1964, p. 512).

Sin embargo, el ritmo que oralmente se ha transmitido suele ser un poco más *atropellado*. Este podría pensarse de la siguiente manera (Rosa 1964):



Figura 3. Impresión sonora de la melodía Rajaleña del Caguán. Recuperado de “Esencia, estilo y presencia del Rajaleña” de Rosa (1964, p. 515).

El Rajaleña utiliza en su letra trovas atrevidas, de doble sentido o burlescas, recurriendo a una armonía sencilla basada en I – IV y V. Las coplas del Rajaleña están presentadas en cuartetos de octosílabos donde el primero y el tercero son disonantes mientras que el segundo y cuarto riman. La cuarteta es terminada con la *cucamba*: agrupación musical compuesta por triples, guitarras, dulzaina, hojita de naranja, flauta queco, tambora, alfandoque, carrasca, puerca y carángano (Rosa, 1964).

Para Rosa (1964) el nombre del ritmo proviene de *Rajar* de la gente, debido al uso burlesco de las trovas del Rajaleña. Londoño (1982) considera por su parte tanto esta posibilidad como la de Abadía, para quien el nombre nace en alusión a los cortadores de leña quienes recitaban las coplas.

Sobre las raíces rítmicas del Rajaleña, algunos musicólogos se debaten entre si fue esta la que dio origen al Bambuco, mientras que otros consideran que el Rajaleña es un Bambuco crudo (Londoño, 1982). Sin embargo, esta base rítmica que es compartida con el *Bambuco* y la *Caña*, como lo menciona Rodríguez et al., (2009), nos permite suponer que en general incluso más allá del Tolima grande se comparten raíces rítmicas y culturales entre toda la región andina.

Londoño (1982) distingue también entre el *Canto de Rajaleña* y la *Copla de Rajaleña*. Mientras que la primera le canta a la naturaleza, a la mujer, a la vida, la lucha, las alegrías y tristezas; la segunda es picaresca, satírica, subida de tono, vulgar y hasta política.

Tabla 1. *Recursos sonoros del Rajaleña. Basado en el texto de López et al. (2007) y de Rosa (1964).*

<b>Recursos sonoros:</b>	
<b>Timbre y sonoridades:</b>	Rasgueos, apagados, chasquidos, bordoneos, improvisados, aplatillados, surrungleos, acento anacrúsico, glissandi, portamento, nasalidad, ritmo más atropellado en las notas cortas.
<b>Acentos:</b>	
<b>Dinámicos:</b>	Intensidad, tesis del compás y síncopas.
<b>Tónicos:</b>	Modificación de altura y énfasis melódico.
<b>Agógicos:</b>	Mayor duración de los acentos prosódicos en los grupos de palabras.
<b>Organología:</b>	Cucamba Rajaleñera.
<b>Aspecto literario:</b>	Cuatro octosílabos donde el verso 2 y 4 riman, pero el 1 y 3 son libres. Uso melismático para completar las sílabas y acentuación sobre la penúltima sílaba.
<b>Fandanguillo:</b>	Copla Rajaleñera contestada o picada.

Para acercarnos a la sonoridad del Rajaleña, Arbeláez recomienda escuchar del canal *clásicas colombianas: Rajaleñas colombianos* disponible en Youtube (J. Arbeláez, comunicación personal, 4 de febrero de 2020).

### La Guabina

Sobre la Guabina no hay total claridad con respecto a su origen. Esta nombra a distintas expresiones musicales que se encuentran emparentadas y pueden tener una raíz común, pero en la actualidad poseen características más diferenciadoras (Restrepo, 2018).

Entre estas diversas Guabinas se distingue: *Guabina-Torbellino*, *Guabina Veleña*, *Guabina Santandereana*, *Guabina Tolimense (instrumental)* y *Canto de Guabina* (Restrepo, 2018). De estas, el canto de Guabina comparte algunas características con la Copla Rajaleñera, siendo ambas trovas populares distribuidas en cuartetos de octosílabos. Entre sus rimas, hablan sobre la vida y su pueblo. La Guabina-Torbellino, por su parte, es utilizada en función entre la trova y la danza popular (Restrepo, 2018). Una de las propuestas sitúa su origen en Santander, bajando desde allí hacia Cundinamarca y Boyacá, hasta llegar al Tolima grande. Tiene un fuerte arraigo en las

regiones de Chiquinquirá y Vélez, donde además se desarrolla un estilo diferenciado. Se conoce también de la existencia de una nacida en Antioquia, más direccionada hacia el baile de salón que al canto a capella; pero esta acabó por desaparecer al ser de mano cogida y considerarse esto inapropiado (García, 2008).

En las referencias fundacionales sobre la Guabina Tolimense o instrumental que es la que se utiliza en la obra objeto de esta investigación, se plantea que su melodía puede derivar de *mazurkas, polkas o boleros españoles*, como sucedió con el *pasillo* que nace inspirado en el vals durante el auge de la música de salón (Arciniegas, 1958). Por otra parte, Armando Bueno, Alumno de Alberto Castilla (1878 – 1937), a los dos años de fallecimiento del maestro, dio una entrevista en la revista *El progreso* de Medellín (1939, p. 312), donde describe la Guabina como una “música popular, sin adornos de escuela clásica, sencilla, fácil, espontánea ” (p. 312), y sobre este ritmo afirma que "es el ritmo de una raza que no por humillada entregó sus banderas y domeñó su poderío" (p. 312). Refiriéndose a los indígenas Pijaos los cuales describe como: "raza de América, raza india, raza de altivez aquilina" (p. 312). Romero (2013, p. 34) destaca por su parte en ella su “marcado sentido de pertenencia campesina e indígena influenciado por la música europea”.

Para Rincón, estas Guabinas no necesariamente tienen que ser hermanas directas, dando cuenta del complejo problema semántico que causaba la utilización de nombres tanto para géneros musicales como para fiestas en las que no solo estos ritmos estaban presentes. Esto mismo sucedió con el *bunde* o con la palabra “joropo”, ubicada como género y como significado de parranda. Otro problema que destaca para la ubicación de estas raíces es cómo históricamente se ha hablado de estos ritmos desde la danza o desde lo poético, pero no tanto desde la teoría musical (J. Rincón, comunicación personal, 9 de mayo de 2020).

Sobre el dilema del origen de la Guabina, Arbeláez considera que las posturas contrarias sobre su origen develan “el panorama completo”, ya que la verdad no está de un lado, ni del otro; es mixto y por ello los purismos carecen de sentido. Los cantos de los aborígenes y las melodías que traían los colonos se interrelacionaban; unos escuchaban a los otros y es de esa mezcla que resulta justo la verdadera riqueza (J. Arbeláez, comunicación personal, 8 de mayo de 2020). Sobre lo cual concuerda Rincón (comunicación personal, 9 de mayo de 2020).



	Chasquido o aplatillado hacia abajo y hacia arriba.
	Golpe o rasgueo hacia abajo y hacia arriba.
	Golpe apagado hacia abajo y hacia arriba.

Figura 4. Convenciones para técnicas de interpretación en tiple y guitarra. Recuperado de: “Que viva San Juan, que viva San Pedro” de Rodríguez et al. (2009, p. 36).

Figura 5. Esquemas rítmico-armónicos en el tiple y la guitarra de los ritmos Guabina-Bunde. Recuperado de: “Que viva San Juan, que viva San Pedro” de Rodríguez et al. (2009, p. 37).

Tabla 2. Recursos sonoros de la Guabina. Basado en Arbeláez (2020), García (2008), López et al. (2007), Olarte (2009) & Romero (2013).

<b>Recursos sonoros:</b>	
<b>Timbre y sonoridades:</b>	Cambio tímbrico y dinámico, rasgueos, apagados, aplatillados.
<b>Características generales:</b>	Herencia mixta, desarrollo en contexto académico, en torno al baile de salón, elegante, lírico.
<b>Características de fraseo</b>	frases de 4 compases o frases largas. Muy conectadas
<b>Organología:</b>	Estudiantina, trio de cuerdas, cucambas, piano
<b>Características melódicas</b>	Melodías construidas por grados conjuntos, desarrollo de motivos, conducciones melódicas.
<b>Características rítmicas</b>	Uso de negras, pares de corcheas y blancas, tempos lentos, principalmente tético, finales libres, cadencioso.

Para acercarnos a la sonoridad de la Guabina, Arbeláez recomienda escuchar del canal *clásicas colombianas: Guabinas colombianas instrumentales* disponible en Youtube (J. Arbeláez, comunicación personal, 4 de febrero de 2020).

### El Sanjuanero:

Este nace en 1936, compuesto por Anselmo Durán, estrenado por la murga femenina huilense y dirigida por el mismo Anselmo. Este emblemático género huilense es vaciado en los moldes del Rajaleña y recibe también el subtítulo *Joropo Huilense*, siendo la palabra *joropo* una expresión que significa *parranda* (Rosa, 1964). Este subtítulo nos evidencia el contexto y/o función social para el cual es compuesto.

Arbeláez (2020) y Rincón (2020) ven en él una relación más directa con el Bambuco fiestero. (J. Arbeláez, comunicación personal, 8 de mayo de 2020), (J. Rincón, comunicación personal, 9 de mayo de 2020). Rodríguez et al. (2008) también plantea el Sanjuanero como una variedad del bambuco, donde no se puede desligar de la danza donde representaba las estrategias de conquista y el idilio de la zona. Este parentesco en ritmo e instrumentación lo muestra en la siguiente figura:

<b>Rajaleña - Sanjuanero</b>	Aro Tambora	
	Parche Tambora	
	Carángano, Esterilla, Chucho	
	Ciempíes	
	Marrana	
<b>Bambuco Fiestero</b>	Aro Tambora	
	Parche Tambora	
	Carángano, Esterilla, Chucho	
	Ciempíes	
	Marrana	

Figura 6. Esquemas rítmicos del eje andino, Rajaleña, Sanjuanero, Bambuco fiestero. Recuperado de: “Que viva San Juan, que viva San Pedro de Rodríguez” et al. (2009, p. 32).

El parentesco de los ritmos más allá de definir un antecesor específico solo refuerza la existencia de una raíz común entre el Rajaleña y el Bambuco. Teniendo el Sanjuanero una función social en torno al baile y las fiestas del Huila, destacando en características, aparte de las compartidas en instrumentación con el Rajaleña el juego rítmico del dos contra tres.

Tabla 3. *Recursos sonoros del Sanjuanero. Basado Arbeláez (2020), Rincón (2020) & Rosa (1964).*

<b>Recursos sonoros:</b>	
<b>Timbre y sonoridades:</b>	Rasgueos, apagados, aplatillados.
<b>Características melódicas:</b>	Similares al del bambuco y el Rajañela
<b>Características generales:</b>	En función del baile, carácter alegre, festivo.
<b>Acentos:</b>	Heterometrías.
<b>Organología:</b>	Cucambas, cuerdas pulsadas.

Para acercarnos a la sonoridad del Sanjuanero, Arbeláez recomienda escuchar del canal *clásicas colombianas: Sanjuaneros colombianos instrumentales* disponible en Youtube (J. Arbeláez, comunicación personal, 4 de febrero de 2020).

#### 4. Análisis interpretativo de la obra

##### Primera sección: Rajaleña modal

Con respecto a esta primera sección, el compositor señala que:

Comienza con una introducción en el piano a manera de imitación de la tambora utilizando la célula rítmica básica del Rajaleña (manifestación folclórica autóctona del pueblo Huilense que canta en forma de coplas) y ampliada luego por arpegios a modo de prelude instrumental para la entrada de la copla, utilizando una síncopa de compás a compás, elemento característico de esta música. El lenguaje utilizado es modal como reminiscencia a estas manifestaciones musicales primigenias y está construida básicamente sobre un modo dórico en “MI y LA”, y modo mixolidio sobre “LA y MI, en los cuales aparece el tema principal en el violonchelo. Termina esta primera sección con una heterometría de 6/8 y 3/4, anunciando el aire de Guabina, típico de algunos sectores de la región andina de Colombia, de la segunda sección (J. Polanía, comunicación personal, 9 de mayo 2020).

Es importante para el lector de este texto tener en cuenta que para la sección del análisis se utilizarán las siguientes convenciones: 1) compás será referido con la sigla *c.* y compases con *c.c.*; 2) se explicará en rojo lo referente a las progresiones, análisis armónico y aspectos a subrayar, estando en número romano el grado de la escala y en letra la nota del grado o el acorde según corresponda; 3) con azul se explicará lo referente a la estructura: secciones, frases (estas últimas identificadas con F); 4) con verde se señalarán los usos secuenciales.

Tabla 4. *Plan general de la primera sección.*

Sección A – Rajaleña modal <i>c.</i> 1 - 60					
Basada en 2 coplas, cada una como cuarteta de octosílabos, todo en melodía del cello como el Canto Rajaleñero con acompañamiento rítmico del piano a modo de cucamba Rajaleñera. Seguido por un puente en heterometría y coda como último verso.					
Distribuida en 2 frases de introducción, 8 frases de canto, puente y coda.					
Introducción: <i>c.</i> 1 – 9					
F1 <i>c.</i> 1 – 4		F2 <i>c.</i> 5 – 9			
Imitación de la tambora en célula rítmica del Rajaleña		Preludio instrumental: Melodía en arpeggios formando síncopas			
V:B		I:E - II:F# - III-G			
F1 <10 - 13	F2 <14 - 17	F3 <18 - 21	F4 <22 - 25	Puente	Coda
Eje: E dórico	Eje: E dórico	Eje: A mixolidio a la cuarta superior.	Eje: A mixolidio a la cuarta superior.	<i>c.</i> 42 – 54	<i>c.</i> 55 - 60
Resolución: IV: A/E	Resolución: IV: A/E	Resolución: IV: D/A	Resolución: II:B/F#	Enfrentamiento de los ritmos de Rajaleña y Guabina:	Última presentación del tema del Rajaleña en E mixolidio
V: B7/A: pivote a E	E7/D = V: pivote a A	V: E7/D: pivote a A	B=V: pivote a E		
F5 <26 - 29	F6 <30 - 33	F7 <34 - 37	F8 <38 - 41	6/8 vs 3/4	
Eje: E mixolidio (mixtura)	Eje: E mixolidio (mixtura)	Eje: A dórico (mixtura) a la cuarta superior	Eje: A dórico (mixtura) a la cuarta superior	[I: EM/B –	Eje: E mixolidio
Resolución: IV: A/E	Resolución: V: B/F#	Resolución: IV: D/A	Resolución: II: B ahora como V de dominante tonal de E.	bVII: DM]	Resolución: V: A como dominante de D
V: B7/A: pivote a E	E7/D = V: pivote a A	V: E7/D		Pedal V:BM ---->	

La introducción del Rajaleña inicia con un llamado de cuatro compases en el piano, utilizando la célula rítmica base del Rajaleña para el cual se sugiere una articulación percusiva en su evocación a la tambora y un ritmo atropellado, para llegar así a un preludio instrumental del piano en los compases 5 al 8 (*c.c.* 5 al 8) que desemboca en el comienzo de la copla Rajaleñera.

**Sección A** **FESTINES Y MATACHINES**  
**Rajaleña modal** *An-danzas para violonchelo y piano* **JUAN JAVIER POLANÍA FARFÁN**

**Allegro**  $\text{♩} = 108$

**1 Introducción**

Violoncello

Piano

*8<sup>va</sup>*

Imitación de la tambora  
*f* en célula rítmica del Rajaleña *mf*

**Preludio instrumental:** Melodía en arpeggios formando sincopas

*p* *mf*

**I: E** **II: F#** **III: G**

Figura 7. Festines y matachines c.c. 1 al 7. Polanía, J. (Compositor), (2012).

En esta sección, la instrumentación es reformulada con el cello cumpliendo la función del canto de la *Copla Rajaleñera*, el cual divide su melodía en ocho sonidos silábicos. El piano, por su parte hace las veces de la *Cucamba*, donde la célula rítmica es presentada en el acompañamiento. Esta célula es separada entre ambas manos, generando un bajo en la mano izquierda que guía la dirección de la frase en ambos instrumentos hacia el segundo compás de cada copla. Inmediatamente después en el compás 11 (c. 11), aparece la célula rítmica que da vida a la sonoridad de la tambora, conocida como ritmo de Sanjuanero, para luego concluir la frase. Las melodías del cello en octosílabos y la forma de las coplas no fueron específicamente planeadas así, sin embargo, su evidente parentesco y la simetría de las coplas “parten de esquemas muy interiorizados, reflejando la imagen mental del compositor donde se evidencia el legado folclórico en el que creció y que sigue presente a través de su música” (J. Polanía, comunicación personal, 9 de mayo de 2020).

8 Vc. 1. 2. F1: Eje modal en MI dórico  
mf

7 Pno. 1. 2. mp  
Célula rítmica  
Ritmo tambora de Sanjuanero

V: B V: B I: E II: F# III: G VII: D/F# IV: A/E V: B7/A

Figura 8. Festines y matachines c.c. 7 al 13. Polanía, J. (Compositor), (2012).

Así, es evocado el Canto Rajaleñero que, repartido en dos cuartetos de octosílabos a manera de dos coplas completas, se presenta en dos periodos cada uno con cuatro frases. Cada dos versos, cambia su eje modal, así como su dinámica y su articulación, de la siguiente manera:

Tabla 5. Relación entre las frases del Rajaleña con las coplas cantadas.

Frases	Aspecto literario
<b>Periodo 1</b>	<b>Copla 1</b>
F1 Canto en MI dórico en <i>mf</i> Legato	F1 Verso 1
F2 Canto en MI dórico en <i>mf</i> Legato	F2 Verso 1 bis
F3 Canto en LA mixolidio en <i>f</i> Legato	F3 Verso 2
F4 Canto en LA mixolidio en <i>f</i> Legato	F4 Verso 2 bis
<b>Periodo 2</b>	<b>Copla 2</b>
F5 Canto en MI mixolidio en <i>p</i> Articulado	F5 Verso 1
F6 Canto en MI mixolidio en <i>p</i> Articulado	F6 Verso 1 bis
F7 Canto en LA dórico en <i>mf</i> Articulado	F7 Verso 2
F8 Canto en LA dórico en <i>mf</i> Articulado	F8 Verso 2 bis

Por la variación de los finales de las coplas y la sonoridad cerrada del intervalo de segunda, contra la sonoridad abierta del intervalo de cuarta, las frases uno y tres (F1 y F3) cierran una idea, mientras que las frases dos y cuatro (F2 y F4) las dejan abiertas esperando su respuesta. Esto puede traducirse musicalmente en que las F1 y F3 tendrían *diminuendo* en la nota larga del cello, mientras que para las F2 y F4 se propone un *sostenuto*, casi *crescendo* en la nota final. Se sugiere también,

una raya de *legato* en todas las anacrusas, evitando así realizar casi una corchea corta, lo que sería contrario a la sonoridad propia de la *copla* donde estas anacrusas son largas, con peso y hasta acentuación.

14 **F2** **F3: Eje modal en LA mixolidio**

Vc. *f*

Pno. *f*

I: E II: F# III: G VII: D/F# IV: A/E [E7/D = V] I: A VII: G VI: F# V: E IV: D/A

Figura 9. Festines y matachines c.c. 14 al 20. Polanía, J. (Compositor), (2012).

21 **F4** **F5: Eje modal en MI mixolidio (Mixtura)**

Vc. *p*

Pno. *p*

V: E7/D I: A VII: G VI: F# V: E II: B/F# [B = V] I: E II: F# III: G# VII: D/F#

Figura 10. Festines y matachines c.c. 21 al 27. Polanía, J. (Compositor), (2012).

En la anacrusa al compás 28 (c. 28) aparece la segunda cuarteta, o segundo periodo, el cual responde al anterior, pero esta vez en dinámica *p* y con un carácter más pícaro (natural al carácter del Rajaleña por sus textos) propiciado por el uso de *staccato* en el cello. Este recurso le da más movimiento y jocosidad, reforzado con el sorpresivo contraste dinámico. Este carácter puede ser apoyado con una articulación más corta por parte del piano. Por cuestiones de balance, se sugiere que el piano siempre esté una dinámica por debajo del cello como sucede en la primera cuarteta, aunque en la segunda ya no esté especificado.

F7: Eje modal en LA dórico (mixtura)

F6

Vc.

Pno.

IV: A/E V: B7/A I: E II: F# III: G# VII: D/F# V: B/F# [E7/D = V] I: A VII: G

Figura 11. Festines y matachines c.c. 28 al 34. Polanía, J. (Compositor), (2012).

F8

Vc.

Pno.

VI: F# V: E IV: D/A V: E7/D I: A VII: G VI: F# V: E [III: B = V: BM] V: BM

Aparece el D#

Figura 12. Festines y matachines c.c. 35 al 41. Polanía, J. (Compositor), (2012).

Luego, en el c. 42 aparece un puente que enfrenta el 6/8 del Rajaleña contra el 3/4 de la Guabina, anticipando que esta segunda se acerca. Esto podemos verlo además del cambio métrico, por la acentuación de dos contra tres. El acompañamiento del piano en el 3/4 presenta el esquema rítmico de la Guabina que a través de ritmo complementario conforma la célula rítmica base de este aire. Es muy importante destacar con claridad la acentuación pues es la que revela el enfrentamiento de los ritmos. Esta sección “evoca las músicas que vienen arrasando a lo autóctono, con la llegada de la guabina instrumental, desde un ambiente más académico y de salón” (J. Polanía, comunicación personal, 9 de mayo de 2020).



**Sección B**

Andante ♩ = 90

**Coda sección A:** Última presentación del tema en MI mixolidio

I: E
II: F#
III: G
VII: D/F#
V: AM
V: AM
I: D

Figura 14. Festines y matachines c.c. 55 al 61. Polanía, J. (Compositor), (2012).

### Segunda sección: Guabina tonal

Es un aire de guabina en lenguaje tonal con un tema sencillo característico de esta música que presenta como introducción el piano. Es repetido por el violonchelo con efecto de trinos y poco a poco se va transformando rítmica y armónicamente con la utilización de armonías cromáticas cada vez más densas, representando cómo las músicas foráneas van envolviendo a las músicas tradicionales (J. Polanía, comunicación personal, 9 de mayo de 2020).

Tabla 6. Plan general de la segunda sección.

Sección B – Guabina tonal c. 61 - 103					
Basada en I y V en D mayor, utiliza figuración melódica, armonía cromática, secuencia y poli-modalidad entre mayor y frigio. Evoca el formato de estudiantina o trío de cuerdas y presenta, variación de motivos e interacción melódica entre el piano y el cello.					
Distribuida en 8 frases y puente de 2 frases.					
F1 c. 61 - 64	F2 c. 65 - 68	F3 c. 69 - 72	F4 c. 73 - 76	Puente: c. 95 - 102	
~Melodía en mano derecha del piano y célula rítmica en la izquierda DM – AM I – V	~Trinos del cello ~Arpegios en mano derecha y melodía doblada en la izquierda I – vii*	~Melodía con variación rítmica del tema con disonancias preparadas figuración melódica formando acordes extendidos I – V	-Variación rítmica y melódica del tema en pizzicato ~Acompañamiento con células rítmicas y melodía original I - V	F1 c.95 - 98 -Tema rítmico en EM ~Acompañan arpegios con apoyatura y uso de cuartas en derecha con acorde con séptima en el bajo en E frigio Secuencia 1----->	F2 c.99 - 102 -Tema rítmico en DM ~Acompañan arpegios con apoyatura y uso de cuartas en derecha con acorde con séptima en el bajo en D frigio Secuencia 2----->
F5 c. 77 - 80	F6 c. 81 - 85	F7 c. 86 - 90	F8 c. 91 - 94		
-Variación rítmica y melódica del tema en pizzicato ~Aparición de tema lírico en mano derecha y melodía inicial en mano izquierda con figuración cromática I – V	-Melodía nueva en secuencia del cello con acordes cuartales ~Secuencia en el bajo con acordes extendidos Bm – AM – GM Bm/F – GM Secuencia 1----->	Melodía nueva en secuencia del cello 1/2 tono encima con acordes cuartales ~Secuencia en el bajo con acordes extendidos Cm – BbM – AbM - Cm/G – [BM = V] Secuencia 2----->	-Variación rítmica del tema ~Segunda voz en mano derecha y acompañamiento en izquierda I, 5aug – V, 5dis EM, B# (c) – BM, F		
				-I – B – E – B ~E – D – C – B	-D – A – D – A ~D – C – B – A

A partir del c. 61 comienza la Guabina instrumental que en su primera frase de cuatro compases presenta la melodía en la mano derecha del piano. La segunda frase continúa con la melodía, esta vez en trinos por el cello en una alegoría al recurso sonoro de los trémolos de la *Bandola*. Este es un recurso “aprovechado comúnmente en las notas largas de la bandola por el uso de la púa o plectro, dicha sonoridad podemos encontrarla muy evidenciada en el pasillo el *cucarrón*” (J. Arbeláez, comunicación personal, 8 de mayo de 2020).

El piano, ahora adorna con una figuración en la mano derecha que recuerda sonoridades de las cuerdas pulsadas, haciéndose explícito que esta Guabina se inspira en los sonidos propios del *trío de cuerdas* o en *la estudiantina* como “fenómeno resultante de imágenes mentales de los aires, instrumentaciones y sonoridades inmersas en el compositor” (J. Polanía, comunicación personal, 9 de mayo de 2020).

**F2:** Melodía del cello en trinos que evocan la sonoridad de los trémolos de la bandola

**F3:** Melodía con variación rítmica

*mf* Acordes que pueden evocar el rasgueo de las cuerdas

*mf* Melodía doblada por el piano

*f* Disonancias preparadas

V: AM I: DM V: AM I: DM/F# VII°6: C#°/E I: DM VII°: C#° I: DM

Figura 15. Festines y matachines c.c. 62 al 69. Polanía, J. (Compositor), (2012).

En la tercera frase (c. 69) interpretada por el piano solo, aparece en la mano derecha una variación rítmica del tema de la Guabina, convertido en un tema de carácter más rítmico donde figuraciones melódicas empiezan a configurar acordes extendidos. Luego responde el cello con una variación melódica de la misma frase rítmica con pizzicatos en bloque, con una sonoridad muy similar a la Guitarra o Tiple. Se recomienda hacer las notas acentuadas con el pulgar, ganando más fuerza para el acento y pudiendo diferenciar, como en los instrumentos de cuerdas pulsadas, los *rasgueos* comunes de un *aplatillado* en este caso (también podría explorarse utilizar los cuatro dedos sin pulgar a manera de guitarra). Esta vez se describe la dirección de la frase con acentos

hacia el pulso dos del c.73 y el pulso uno del c. 74, siendo a partir de ahora la dirección de frase de este motivo rítmico. El piano, retoma una calidad de acompañante rítmico, donde se sugiere estar dos dinámicas por debajo del cello que, aunque se encuentra en *f*, posee una capacidad sonora más limitada al no usar el arco.

70

Vc. *pizz.* *f* *mf*

Pno. *mf* *mp*

V: AM I: DM V: AM I: DM V: AM I: DM V: AM I6: DM/F#

F3: Variación rítmica en pizz. del cello que evoca rasgueo de cuerdas F4

Figuración melódica (f.m.) que configura acordes extendidos

Contra melodía lírica

Figuración cromática

Figura 16. Festines y matachines c.c. 70 al 77. Polanía, J. (Compositor), (2012).

Luego se repite la frase con el cello en *mf*, acompañada con una contramelodía más lírica de la mano derecha del piano que contrasta en carácter con el motivo rítmico. Empiezan a aparecer *figuraciones de paso, retardos y notas cromáticas* que desde ya advierten el desenlace de la tonalidad en la pieza.

En el c. 81, el cello presenta un motivo más ansioso que comienza desde su relativo menor (SI menor), utilizando acordes con cuartas en el cello, que junto con acordes más extensos del piano da luces de la futura llegada al lenguaje por cuartas y clusters de la última sección. El fraseo se dirige con ansiedad a través de la secuencia que se impulsa hacia el c. 85 donde es recibida por el piano en una escala ascendente en *crescendo*. El piano nos retorna rápidamente de nuevo a la frase inicial, esta vez medio tono por encima manteniendo la secuencia hasta el último compás de la frase que se convierte en SI mayor como dominante del siguiente MI. “De esta manera la Guabina también se va transformando en una representación de su insistencia a no desaparecer, a través de la armonía cromática, que al ir creando tensión termina por separarse de la tonalidad, pero aun desde ella” (J. Polanía, comunicación personal, 9 de mayo de 2020).

**F6:** Melodía del cello en secuencia, se comienza a advertir el desenlace de la tonalidad. Aparición de cuartas y acordes más amplios

**F7:** Secuencia medio tono por encima

Vc. Pno.

Figuración cromática - Acordes extendidos

V6/5: AM7/E I: DM V6: AM/C# Bm6/4 GM Cm BbM AbM

Secuencia 1 Secuencia 2

Figura 17. Festines y matachines c.c. 78 al 94. Polanía, J. (Compositor), (2012).

Esto nos lleva al c. 91, donde se retoma y varía ligeramente el tema rítmico de esta Guabina con la melodía en el cello y una contramelodía a dúo en la mano derecha del piano, acompañados con la célula rítmica de la Guabina en la mano izquierda en un *acelerando*. Esta sección en su viaje a través de la armonía cromática parte de un MI mayor como tónica, pero con el quinto grado aumentado (SI sostenido = Do natural), en contraposición con su dominante SI mayor con el quinto grado disminuido (FA natural) hasta llegar al c. 95.

**F8:** Presenta la variación rítmica en el cello dentro del marco de armonía cromática

Cm6/4      Se rompe la secuencia      [BM = V]      I, 5aug: EM, B# (C)      V, 5dis: BM, F      I, 5aug EM, B# (C)      V, 5dis: BM, F

Figura 18. Festines y matachines c.c. 89 al 94. Polanía, J. (Compositor), (2012).

En el c. 95 a manera de puente, se presenta nuevamente en dos frases el tema rítmico de la Guabina por el cello con un acompañamiento del piano que en ritmo complementario forma la célula de la Guabina, adicionando el recurso de apoyaturas que recuerdan por última vez sonoridades de cuerdas pulsadas. Se configura a través de acordes con séptima en el bajo y acordes con utilización de cuartas en la mano derecha, todo dentro de un contexto poli-modal que superpone a un cello en MI mayor y un piano en MI frigio, sucedidos por una segunda frase en secuencia en RE mayor y RE frigio = Esta sección mantiene la dirección de fraseo que mantuvo el motivo rítmico durante esta Guabina.

**Puente**

**F1:** Mixtura tonal - modal, melodía del cello en MI mayor y piano en MI frigio      **F2:** Secuencia un tono por debajo

**Allegro** ♩ = 120

*Piú mosso*

I: EM      V: BM      I: EM      V: BM      I: DM      V: AM      I: DM

I: E      VII: D      VI: C      V: B      I: D      VII: C      VI: Bb

Secuencia 1      Secuencia 2

Figura 19. Festines y matachines c.c. 95 al 101. Polanía, J. (Compositor), (2012).

### Tercera sección: Sanjuanero en acordes por cuartas y clusters

Sobre la sección final el compositor agrega:

Elaborada con acordes contruidos por cuartas y clusters, presenta motivos y células de los aires de Rajaleña, Guabina y Sanjuanero. Aparecen generando heterometrías, que producen la sensación de inestabilidad y al mismo tiempo de persistencia a no desaparecer. En medio de estos choques y contrastes de músicas, aparece tímidamente el tema inicial de la obra. La obra termina en una agitación de mayor densidad por la mezcla métrica de dos contra tres y la utilización de cluster. Sobre esta base rítmica y armónica el violoncello presenta fragmentos empleados en la primera y segunda sección. Igualmente hace una imitación de un instrumento típico de percusión del Rajaleña, (La marrana, puerca o zambomba). Finaliza la obra con los mismos elementos rítmicos que termina el sanjuanero Huilense con el tratamiento de armonía por cuartas y cluster (J. Polanía, comunicación personal, 9 de mayo de 2020).

Tabla 7. Plan general de la Tercera sección.

Sección C – Sanjuanero elaborado en acordes por cuartas y clusters c. 103 - 160						
Construida por acordes de tritono y cuarta justa estructurado en frases a través de secuencias, uso de heterometría y reminiscencias del Rajaleña y la Guabina						
Distribuida en 8 frases y una coda de 6 frases.						
F1 c. 103 - 106	F2 c. 107 -110	F3 c. 111 - 114	F4 c. 115 - 118	Coda: c. 136 - 160		
3/4 – 6/8 – 2/4 – 3/8	Ab – D – G	-A – D# - G#	G – C# - F#	F1 c. 136 - 139	F2 c. 140 - 144	F3 c. 145 - 147
G – C# - F#	½ tono arriba.	½ tono arriba	Patrón inicial	~Cluster con movimiento de bajo:	-Melodía de sanjuanero emparentada con la de guabina	-Ritmo de la marrana en cello
Secuencia 1----->	Secuencia 2----->	Secuencia 3 ----->	Secuencia 1----->	Db, D, Db, C	Db, D, Db, C	Eb, E, Eb, D
		~ Bb – E - A		Secuencia 1----->	Secuencia 1----->	1 tono arriba de F1
		1 tono arriba				Secuencia 2----->
		Secuencia 3 ----->				
F5 c. 119 - 122	F6 c.<123-127	F7 c. 128 - 131	F8 c. <132 - 135	F4 c. 148 - 151	F5 c. 152 - 155	F6 c. 156 - 160
-Tema del Rajaleña en E dórico	-Glissandos	-Tema del Rajaleña una 4ta arriba en A dórico	-Glissandos	-Melodía de sanjuanero emparentada con la de guabina	-Ritmo de la marrana en cello	-Melodía típica del final del sanjuanero con lenguaje de la sección
~ Ab – D – G	~Respuesta afirmativa del Rajaleña	~Acompañamiento a una 4ta arriba	~Respuesta afirmativa del Rajaleña	1 tono arriba de F2	Db, D, Db, C	~Cluster
½ tono arriba	~Variación tema lírico de Guabina	~Variación tema lírico de Guabina ½ tono arriba	~Variación tema lírico de Guabina 3ra arriba	Eb, E, Eb, D	1 tono abajo	
Secuencia 2----->	Secuencia 3 alterada----->			Secuencia 2----->	Secuencia 1----->	

La última sección que comienza en el c. 103 es un Sanjuanero, el cual explora un *lenguaje armónico* conformado a través de acordes por cuartas (justas y aumentadas), con frases estructuradas a través del uso de la secuencia. Conserva el principal elemento diferenciador del Sanjuanero que es su carácter festivo y de baile, el cual aparte del recurso del tempo, es reforzado con la permanente subdivisión complementaria de las corcheas entre el piano y el cello que genera la sensación de constante fluidez, llegando a la típica mezcla de 3/4 y 6/8 que varía la acentuación, esta vez con el uso de métricas aún más pequeñas, el 2/4 y el 3/8. En esta sección es vital la acentuación, la cual le da la mayor riqueza rítmica a la pieza, buscando que entre el cello y el piano siempre se escuche la continuidad de corcheas que se entregan entre ambos instrumentos y buscar que resalte la heterometría.

La primera frase consta de cuatro compases de 3/4, 6/8, 2/4 y 3/8 respectivamente, donde al cello se le propone una ligadura en el primer compás articulando cada nota. Esto podría hacerse separado facilitando el uso del arco, manteniendo lo que la ligadura propone de marcar un comienzo en la primera corchea y así, las demás tendrían menor acentuación, coincidiendo con el acento del primer ataque del piano.

El c. 104 acentúa en mano derecha cada pulso y esto podría ser apoyado tanto por las tres corcheas de la mano izquierda como por el cello, que presenta la célula rítmica que tanto el Rajaleña como el Bambuco comparten con el Sanjuanero, mostrando de igual manera los pulsos fuertes. El siguiente compás solo acentúa el piano, pero el cello podría apoyarlo con cada inicio de la ligadura del grupo de dos corcheas. Por último, el c. 106 concluye con el acento del pulso en mano derecha, al cual se sugiere también, ser apoyado por los primeros pulsos de la mano izquierda que muestra la línea principal de las tres corcheas junto con el cello en el primer ataque que por la heterometría en 3/8 configura la mitad del motivo del Bambuco-Rajaleña.

Esta frase se presenta en secuencia ascendente por medios tonos dos veces más, aunque la segunda vez hace una doble secuencia, donde el piano se encuentra un tono por encima y el cello medio tono por encima. Ya en la cuarta frase repite la primera a modo de resolución y nuevo comienzo, para dar pie a las reminiscencias de las otras dos danzas en medio del lenguaje armónico de este Sanjuanero.

### Sección C: Sanjuanero por cuartas y clusters

Continuar la acentuación sugerida

**Presto**  $\text{♩} = 302$

**Vc.** **V: AM** **ff** **F1** **F2**

**Pno.** **V: A** **ff** **G-C#-F#** **C#-F#** **G-C#** **Baja medio tono el esquema** **Sube al original** **Baja un tono** **1/2 tono arriba** **Ab-D-G** **Secuencia 1** **Secuencia 2**

**F3** Secuencia 1/2 tono arriba en el cello y 1 tono en el piano

**Vc.** **A-D#-G#** **Secuencia 3**

**Pno.** **Bb-E-A** **Secuencia 3** **Rompe la secuencia con secuencia mixta**

**F4** **F5** Reminiscencias de los aires anteriores manteniendo la heterometría

**Vc.** **subito p** **Motivo del Rajaleña en MI dórico con desplazamiento**

**Pno.** **subito p** **Secuencia 2 en célula rítmica de Rajaleña** **G-C#-F#** **Secuencia 1** **Secuencia 2**

Figura 20. Festines y matachines c.c. 102 al 121. Polanía, J. (Compositor), (2012).

En el c. 119, utiliza el tema del Rajaleña en MI dórico, modo inicial en el que se presentó, acompañado al piano por su célula rítmica característica, pero conservando la heterometría de este Sanjuanero que altera ligeramente la frase original. Esta vez es repetida no por el cello como en el Rajaleña inicial, sino por el piano, que en el c. 123 en su mano derecha le conduce a través de una variación del motivo lírico proveniente de la Guabina. El cello acompaña al piano con unos *glissandi* que aprovechan sus posibilidades técnicas en una alusión a la sonoridad de la marrana, esto aumenta el carácter festivo de la sección. Luego el cello retoma el tema del Rajaleña una cuarta por encima como sucedía en el Rajaleña inicial, pero en LA dórico, y no en mixolidio como se esperaría. Esta frase es respondida de igual manera que la anterior por el piano.

**F6** Glissando en el cello que evoca sonoridad de la marrana

122 Vc. *mf* *Glissando* *Glissando* *Glissando* **F7**

122 Pno. *mf* Variante de la contramelodía lírica de la Guabina Célula rítmica del Rajaleña *mf* Contramelodía 1/2 tono arriba

Acordes alterados Secuencia 3 →

128 Tema del Rajaleña en LA dórico **F8** *Glissando* *Glissando* *Gliss.*

128 Vc. *f*

128 Pno. Acompañamiento cuarta arriba *f* Contramelodía de la Guabina 3ra arriba

Respuesta afirmativa del Tema del Rajaleña en LA dórico

Figura 21 Festines y matachines. c.c. 122 al 134. Polanía, J. (Compositor), (2012).

La última sección que podría considerarse como una coda “se interpreta con un poco de rabia, comienza sin temas específicos pues representa como la música autóctona se está extinguiendo” (J. Polanía, comunicación personal, 9 de mayo de 2020). Esta sección se instala en el patrón rítmico del 3/4 contra el 6/8, donde evoca el bajo de la tambora de Sanjuanero que comparte con el Rajaleña, invirtiendo de manos el ritmo complementario entre un compás en tres y el otro en dos, para junto con la acentuación en el bajo, resaltar esa cualidad rítmica. Comienza con la primera frase de cuatro compases con clusters en la mano derecha, manteniendo la conformación de cuartas justas y tritono en los acordes de la mano izquierda, direccionado a través de un movimiento en bloque por semitonos en el bajo.

**Coda**

Presto ♩ = 350

Vc.

Pno.

135

135

F1

Uso de clústers

Acordes por cuartas

Db

D

Db

C

Secuencia 1

Figura 22. Festines y matachines c.c. 135 al 139. Polanía, J. (Compositor), (2012).

En el c. 140, aparece el cello con un motivo pariente del motivo rítmico que vimos en la Guabina, pero esta vez adaptándolo en los compases de 6/8 buscando la sonoridad mezclada de acentos en el Sanjuanero. Este motivo está compuesto por dos semifrases, cada una de dos compases con dirección del primero hacia al segundo. Luego, en el c.144 el cello acompaña a la percusión (el piano), con el ritmo que suele hacer la marrana en las cucambas durante cuatro compases en acordes por tritono, para luego repetir la melodía del cello un tono por encima en secuencia, vuelve a bajar un tono con el acompañamiento de la marrana y continúa despidiéndose con un último *glissando* del cello del cual se desprende el tan reconocible ritmo del Sanjuanero Huilense, presentado en el lenguaje de la sección para concluir la pieza “porque en medio de toda esa algarabía, al final el folclor permanece” (J. Polanía, comunicación personal, 9 de mayo de 2020).

Aparece melodía del cello, emparentada con la variación rítmica de la Guabina utilizando el recurso armónico de la sección

Cello haciendo ritmo de marrana durante 4 compases

Esta vez el ritmo del piano es acompañado por el cello en ritmo de la marrana por cuartas aug (tritonos)

Melodía de la F2 en secuencia 1 tono arriba

**Chord Progressions:**

- System 1: Db, D, Db, C, Eb
- System 2: E, Eb, D, E, Eb
- System 3: Eb, D, Db, D, Db

Figura 23. Festines y matachines c.c. 140 al 154. Polanía, J. (Compositor), (2012).

Figura 23. Festines y matachines c.c. 155 al 160. Polanía, J. (Compositor), (2012).

## 5. Epílogo

La interpretación de una obra implica una serie de preguntas en torno a ella con el fin de entender su ADN desde todas las perspectivas posibles. El intérprete podría decidir ignorar estas características que la conforman, aun cuando su deber es indagarlas e incluso así esto no anularía la presencia de los diversos elementos constitutivos de la obra. Es por esto por lo que a la hora de internarse en la interpretación de “Festines y matachines” de Polanía, la lectura del texto (partitura) se presentó solo como un primer acercamiento. Una vez identificados los caracteres de los ritmos colombianos utilizados, se reveló un panorama en torno a un contexto social e histórico implícitamente evocado. Este contexto es representado en una música actual que recurre a unos aires a los que los acompaña su pueblo, reviviendo el mestizaje desde la mezcla de ritmos indígenas y europeos, así como desde la alegoría a unas fiestas patronales colombianas, de ascendencia mixta europea con influencia árabe.

Tras reconocer este panorama, se hizo necesario acercarnos a una escucha minuciosa de dichos ritmos en su contexto puro, permitiéndonos así tener una idea sonora de las características que están representadas allí. Así como el Rajaleña es una canta de carácter campesino donde en sus versos destaca la picardía de un pueblo trabajador, encontramos detrás de estas músicas con aires nacionales todo un acervo cultural descriptivo de una población, su historia y su idiosincrasia.

El proceso de identificación y documentación de las características propias de estos ritmos desde lo teórico (textos) y lo auditivo (música), llevó a encontrar patrones en su sonoridad y con ello a reconocer y diferenciar sus características con el propósito de evidenciarlas en la interpretación. Tras ello surgió la pregunta: ¿de qué manera se puede mostrar como intérprete el contenido ideológico oculto en los signos de la partitura?

El cuestionamiento hacia esa propuesta interpretativa llevó a reconocer los dilemas que entraña la interpretación musical: 1) el reconocimiento de la partitura como un medio efectivo, pero a la vez limitado para la traducción de una idea en sonidos; 2) la presencia de un estilo que enmarca las obras y que se identifica desde el conocimiento contextualizado de sus características sonoras particulares y la escucha de referentes; 3) el dilema de la estética, que para definir lo que otorga el valor artístico a la obra se cuestiona sobre esta como objeto de estudio, su forma y estructura, el contexto histórico y su expresión o contenido. Este último dilema, por otra parte, nos orientó hacia los siguientes elementos de la interpretación: 4) la búsqueda e identificación del mensaje o contenido de la obra; 5) El reconocimiento de un contexto y/o función social que acompaña a la obra 6) la identificación de elementos subjetivos en la interpretación.

Para dar respuesta a los dilemas mencionados en la búsqueda de revelar ese contenido ideológico se abordó: 1) la traducción en sonido de las ideas que en la partitura se encuentran dibujadas por su compositor; 2) la investigación y propuesta para la interpretación de los ritmos folclóricos desde su historia, sus raíces, su organología y su sonoridad; 3) la comprensión estructural de la forma, sus tres secciones y su fraseo interno junto con la identificación de sus tres lenguajes armónicos; 4) el acercamiento a la historia que enmarca la obra, su contenido y su compositor. Todo esto condujo a revelar la interpretación del texto, el conocimiento del estilo (sonoridades), la comprensión de la forma, la expresión de su contenido y el carácter propio de los ritmos folclóricos acompañado por su historia, su función social y la celebración del mestizaje.

Sobre los planteamientos de esta *interpretación informada*, el compositor estuvo de acuerdo con que el intérprete apele a sus propuestas, desde el conocimiento de los ritmos y de la obra (J. Polanía, comunicación personal, 9 de mayo de 2020). El aporte del intérprete como especialista en el instrumento enriquece la obra y en los casos en los que es posible esta propuesta en interacción entre ambos (compositor e intérprete) se perciben miradas más completas y diversas sobre la misma. Una interpretación *convinciente* parte de todo este conocimiento puesto en función de la

música. Aun así, esta no será la única interpretación posible, ni estará desprovista de la subjetividad que le es concomitante.

Desde la ejecución se propusieron recursos como una articulación que destaque las ocho sílabas de las coplas en el Rajaleña presentadas por el cello, acompañado por un ritmo percutido (articulado) y atropellado en el piano, así como un verdadero contraste dinámico (de acuerdo con la partitura) que juegue con la sorpresa, como lo harían las trovas. Un buen *legato* en la Guabina, elegante y lírico, que cante e interactúe entre sus partes, evidenciando los cambios y el desarrollo de los motivos. Por último, un destacado juego rítmico en el Sanjuanero, con todo el carácter festivo del ritmo y claridad en las acentuaciones que generan la heterometría.

En el proceso de investigación, este artículo recopiló recursos sonoros de los ritmos colombianos presentes en la obra y los ofreció como elementos que pueden ser aprovechados o explorados desde el cello y el piano en busca de una interpretación en “estilo folclórico” más cercana a las sonoridades originales del legado que evoca, quedando estas a consideración del intérprete desde una propuesta argumentada. El artículo, además, trabajó desde la búsqueda de unas raíces folclóricas sobre las cuales la información es escasa y poco clara. Los estudios sobre el folclor son un campo en el que merece la pena continuar haciendo análisis cada vez más profundos con miras a separar mitos de realidades, así como con el propósito de poner a prueba la veracidad de ciertos postulados que pueden quedar como verdades históricas sin serlo.

El objetivo de esto no es determinar en compartimentos estancos los orígenes de una u otra característica de las músicas regionales, pero sí identificar la procedencia del mayor número de elementos heredados, así como aportar una contextualización más completa, de manera que se pueda potenciar la interpretación. Todo esto llegando a la conclusión de que nosotros, nuestra cultura y nuestra música constituimos fenómenos mixtos, plurales y diversos.

## Referencias:

- Arciniegas, J. I. (Comp.) (1958). *Cantares del Tolima grande*. Bogotá: Talleres Italgraf.
- Bedoya Álvarez, Y. (2016). “*Contemporandino*”. *tres piezas de música andina en lenguaje contemporáneo* (Tesis de maestría) Universidad EAFIT, Medellín, Antioquia. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10784/9525>
- Bermúdez, E. (1984). Nacionalismo y cultura popular. En *Memorias: El nacionalismo en el arte*. (pp. 53-60). Instituto de investigaciones Estéticas. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Recuperado de [http://www.iie.unal.edu.co/Memorias\\_nacionalismo.html](http://www.iie.unal.edu.co/Memorias_nacionalismo.html)
- Bermúdez, E. (1999). Un siglo de música en Colombia: ¿Entre nacionalismo y universalismo? *Credencial historia*, (120), Recuperado de <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-120/un-siglo-de-musica-en-colombia>
- Camargo Acosta, C., Aguíá Betancourt, N. & Roa Ordoñez, H. C. (2017). *Tendencias actuales de la creación académica en la música andina colombiana*. Bogotá: Universidad Sergio Arboleda. Recuperado de <https://repository.usergioarboleda.edu.co/bitstream/handle/11232/897/Tendencias%20actuales%20de%20la%20creaci%C3%B3n%20acad%C3%A9mica%20en%20la%20m%C3%BAsica%20andina%20colombiana%201.pdf?sequence=2&isAllowed=y>
- Carra, M. (1998). *Acerca de la interpretación en la música*. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcqy405>
- Cortés, J. (1999). Emilio Murillo: Gruta simbólica y nacionalismo musical. *Credencial historia*, (120). Recuperado de <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-120/emilio-murillo-gruta-simbolica-y-nacionalismo-musical>
- García Quintero, C. (2008). *Análisis musical e interpretativo de la suite No. 2 en mi menor de gentil montaña* (Trabajo de grado). Pontificia universidad Javeriana, Bogotá, Colombia. Recuperado de <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/4357/tesis83.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

- García Pérez, M. M. (1997). La música popular como materia de composición musical. ¿Un uso exclusivo del Nacionalismo Musical? *Jentilbaratz. Cuadernos de Folklore*. (6), 41-56  
Recuperado de <http://www.eusko-ikaskuntza.eus/es/publicaciones/la-musica-popular-como-materia-de-composicion-musical-un-uso-exclusivo-del-nacionalismo-musical-/art-9784/>
- Holguín Tovar, P. J. (2008). Métodos de análisis estéticos. El problema de la objetividad y la subjetividad en la estética musical. *VII reunión anual del SACCOM* (pp. 187-194). Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música, Rosario. Recuperado de [https://www.academia.edu/32591854/M%C3%89TODOS\\_DE\\_AN%C3%81LISIS\\_EST%C3%89TICO\\_El\\_problema\\_de\\_la\\_objetividad\\_y\\_la\\_subjetividad\\_en\\_la\\_est%C3%A9tica\\_musical](https://www.academia.edu/32591854/M%C3%89TODOS_DE_AN%C3%81LISIS_EST%C3%89TICO_El_problema_de_la_objetividad_y_la_subjetividad_en_la_est%C3%A9tica_musical)
- Lezcano, E., Bianucci, P. & Rodriguez, E. (2010). Ginastera nacionalista. *Arte e investigación*, 13(7), 116-122. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39500>
- Linares González, H. (2015). *Las otras caras de Euterpe: La música nacionalista y popular desde el siglo XIX hasta mediados del siglo XX*. Madrid. Recuperado de: [https://www.academia.edu/12021393/La\\_m%C3%BAsica\\_nacionalista](https://www.academia.edu/12021393/La_m%C3%BAsica_nacionalista)
- Londoño, A. (1982). El Rajaleña. *Educación Física Y Deporte*, 4(2), 55-61. Recuperado de <https://revistas.udea.edu.co/index.php/educacionfisicaydeporte/article/view/22975>
- López Domínguez, L. H., Bedoya Sánchez, S., Lambuley Alférez, N. & Sossa Santos, E. J. (2007). *Músicas regionales colombianas. Dinámicas prácticas y perspectivas*. Bogotá: Fundación Nueva Cultura. Recuperado de <https://docplayer.es/121138118-Musicas-regionales-colombianas-dinamicas-practicas-y-perspectivas.html>
- Madrid, A. L. (2009). “¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier”. *Trans Revista Transcultural de Música*, (13), 1-10. Recuperado de <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/2/por-que-musica-y-estudios-de-performance-por-que-ahora-una-introduccion-al-dossier>
- Martis De, B. (2012). *Serie de los jóvenes intérpretes. Concierto No. 64* [Programa] Banco de la República. Recuperado de: [https://issuu.com/banrepcultural/docs/pdf\\_4\\_gerardo\\_sanchez/7](https://issuu.com/banrepcultural/docs/pdf_4_gerardo_sanchez/7)

- Mazuela Anguita, M. (2012). La interpretación histórica de la música: Diferentes aproximaciones. *Temas para la educación. Revista para profesionales de la enseñanza*, (22), 1-8. Recuperado de <https://www.feandalucia.ccoo.es/docuipdf.aspx?d=9767&s=>
- Ministerio de cultura. (2008). Transparencia. Banco virtual de partituras: Plan nacional de música para la convivencia. Bogotá: Scoremusical. Recuperado de <http://186.113.12.182/catalogo/dlfile.php?id=974>
- Navas, C. I. (2016). La metamorfosis del matachín entre ritual universal y acto liberador. *Credencial historia*, (324). Recuperado de <http://www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/la-metamorfosis-del-matachin-entre-ritual-universal-y-acto-liberador>
- Olarte Pachón, C. (2009). *Composición y ejecución de una suite andina colombiana para metales en estilo moderno* (Trabajo de grado). Universidad industrial de Santander, Bucaramanga, Santander. Recuperado de <http://noesis.uis.edu.co/handle/123456789/31875>
- Perdomo Tovar, W. (2016). *La música para piano en el huila. Un aporte documental* (tesis de maestría) Universidad EAFIT, Medellín, Antioquia. Recuperado de <https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/11448>
- Polanía Farfán, J. J. (2012). *Festines y matachines*. Partitura editada por el compositor.
- Progreso (1940). Diálogo: La guabina huilense. *Revista progreso tercera época*, (10), 311-314.
- Restrepo Fogarassy, D. (2018) *Cantos al Aire: Una aproximación a la producción vocal-histórico-social de la Canta de Guabina* (Tesis de maestría). Pontificia universidad Javeriana, Bogotá, Colombia. Recuperado de <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/37068>
- Rodríguez Mendoza, J. P., Ordoñez Rivera, A. C. & Torres Gómez, O. V. (2009). *¡Que viva San Juan, que viva San Pedro!* Colombia: Ministerio de Cultura
- Romero Gómez, C. (2013). *Guabina “Gogia y el sapito” pasillo “El abuelo” obras para banda sinfónica nivel 1 y 2* (Trabajo de grado). Universidad pedagógica Nacional, Bogotá, Colombia. Recuperado de <http://repository.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/1683/TE-11120.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Rosa, A. (1964). Esencia, estilo y presencia del “Rajaleña”. *Thesaurus: revista del instituto Caro y Cuervo*, 19(3), 510-542. Recuperado de: <http://thesaurus.caroycuervo.gov.co/index.php/thesaurus/issue/view/45>

Shifres, F. (1994). La ejecución musical en términos interpretativos. Reflexiones en torno al estado actual de su enseñanza en instituciones especializadas de nuestro país. *IV Encuentro de Educadores Musicales del Interior del País* (pp. 2-8). Collegium, Córdoba. Recuperado de <https://www.aacademica.org/favio.shifres/195.pdf>

Walls, P. (2008). La interpretación histórica y el intérprete moderno. En J. Rink (ed.) *La interpretación musical* (pp. 35-54). Madrid: Alianza Editorial.