

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA

JENNY CRISTINA BURBANO TORRES

REGISTRO AUDIOVISUAL DE MÚSICA COLOMBIANA DE CONCIERTO PARA
FAGOT

RIO DE JANEIRO

2019

Jenny Cristina Burbano Torres

REGISTRO AUDIOVISUAL DE MÚSICA COLOMBIANA DE CONCIERTO PARA
FAGOT

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Profissional em Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música

Orientador: Prof. Dr. Aloysio Moraes Rego Fagerlande

Rio de Janeiro

2019

CIP - Catalogação na Publicação

TT693r Torres, Jenny Cristina Burbano
REGISTRO AUDIOVISUAL DE MÚSICA COLOMBIANA DE
CONCIERTO PARA FAGOT / Jenny Cristina Burbano
Torres. -- Rio de Janeiro, 2019.
123 f.

Orientador: Aloysio Fagerlande.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós
Graduação Profissional em Música, 2019.

1. Música colombiana. 2. Fagote. 3. Registro
audiovisual. 4. Práticas interpretativas. I.
Fagerlande, Aloysio, orient. II. Título.

JENNY CRISTINA BURBANO TORRES

*REGISTRO AUDIOVISUAL DE MÚSICA COLOMBIANA DE
CONCIERTO PARA FAGOT.*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Profissional Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

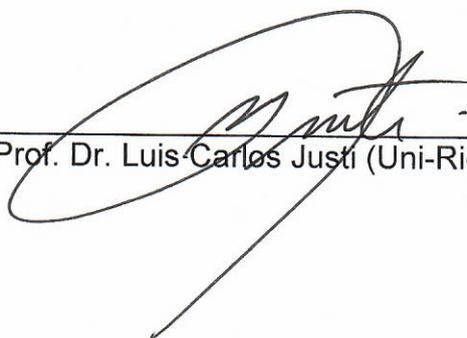
Aprovada em 19 de novembro de 2019.



Prof. Dr. Aloysio Moraes Rego Fagerlande (PROMUS-UFRJ)



Prof. Dr. Pedro Sousa Bittencourt (PROMUS-UFRJ)



Prof. Dr. Luis Carlos Justi (Uni-Rio)

DEDICATORIA

A mis dos amores, David y Jose Alejandro, quienes cada día me inspiran a ser mejor y a ver la vida de otra forma.

AGRADECIMIENTOS

A la Unviersidade Federal do Rio de Janeiro, especialmente al profesor, Dr. Aloysio Fagerlande, por ser un modelo profesional a seguir.

Al profesor Flávio Augusto por su valioso aporte musical y por recibirme en cada ensayo con una gran sonrisa.

Al maestro Vantoil de Souza y su esposa por permitirme hacer parte del proyecto Música Nas Escolas de Barra Mansa y brindarnos su apoyo incondicional.

A mi madre y hermanos por su amor y apoyo incansable.

A la familia Bertão, especialmente a la señora Lucia, quienes nos abrieron las puertas de su hogar y nos hicieron sentir en familia siempre.

A la memoria de los compositores Javier Emilio Fajardo y Samuel Bedoya.

A los compositores Alexander Paredes, Herman Fernando Carvajal y Julián Camilo Puerto por su gran aporte a la literatura del fagot.

A mis compañeros de quinteto en Barra Mansa por compartir su nivel musical conmigo.

A todos aquellos que de una u otra forma hicieron parte de este proceso.

RESUMEN

BURBANO, Jenny Cristina. **Registro audiovisual de música colombiana de concierto para fagot**. Rio de Janeiro, 2019. Dissertação (Mestrado Profissional em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

El presente trabajo relata el proceso de registro audiovisual de siete obras colombianas originalmente escritas para fagot como instrumento solista o de cámara. Inicialmente, se presenta una contextualización histórica del fagot en Colombia a partir de una revisión bibliográfica, así como los resultados de una entrevista estructurada aplicada a fagotistas colombianos, profesionales y estudiantes, estableciendo un panorama sobre la condición actual del instrumento en el país. A continuación, el texto aborda una contextualización de los géneros populares colombianos presentes en las obras trabajadas y se comparten informaciones sobre los compositores y las obras seleccionadas, así como un relato de la preparación del repertorio y realización de los registros audiovisuales que constituyen el producto artístico del trabajo. Las consideraciones finales describen los resultados, con énfasis en su carácter pionero en el panorama de la música colombiana de concierto para fagot.

Palabras clave: Música colombiana; Fagot; Registro audiovisual; Prácticas interpretativas.

RESUMO

BURBANO, Jenny Cristina. **Registro audiovisual de música colombiana de concerto para fagote**. Rio de Janeiro, 2019. Dissertação (Mestrado Profissional em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

O presente trabalho relata o processo de registro audiovisual de sete obras colombianas originalmente escritas para fagote como instrumento solista ou camerista. Inicialmente é apresentada uma contextualização histórica do fagote na Colômbia a partir de uma revisão bibliográfica, assim como os resultados de uma entrevista estruturada realizada com fagotistas colombianos, profissionais e estudantes, estabelecendo um painel sobre a condição atual do instrumento no país. A seguir, a pesquisa aborda alguns gêneros populares colombianos, contextualizando-os e apresenta informações sobre os compositores e suas obras selecionadas, assim como um relato da preparação do repertório e realização dos registros audiovisuais, que constituem o produto artístico do trabalho. As considerações finais descrevem os resultados, com ênfase em seu pioneirismo no panorama da música de concerto colombiana para o fagote.

Palavras chave: Música colombiana; Fagote; Registro audiovisual; Práticas interpretativas.

ABSTRACT

BURBANO, Jenny Cristina. **Audiovisual record of Colombian concert music for bassoon.** Dissertação (Mestrado Profissional em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

This work relates the audiovisual recording process of seven Colombian works originally written for bassoon as a soloist or chamber instrument. Initially, a historical contextualization of the bassoon in Colombia is presented based on a bibliographic review, as well as the results of a structured interview applied to Colombian bassoonists, professionals and students, establishing an overview of the current condition of the instrument in the country. The text then addresses a contextualization of the Colombian popular genres present in the pieces worked on, and information is shared about the composers and the pieces selected, as well as an account of the preparation of the repertoire and the making of the audiovisual records that constitute the artistic product of the work. The final considerations describe the results, with emphasis on their pioneering character in the Colombian concert music scene for bassoon.

Keywords: Colombian music; Bassoon; Audiovisual record; Performing practices.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1.	Maestro Siegfried Miklin	23
Figura 2.	Extracto parte A, <i>Chanson Immobile</i>	70
Figura 3.	Extracto transición a la parte B, <i>Chanson Immobile</i>	71
Figura 4.	Extracto parte B, <i>Chanson Immobile</i>	72
Figura 5.	Coda, <i>Chanson Immobile</i>	73
Figura 6.	Extracto primera miniatura, <i>Tres miniaturas para fagot</i>	75
Figura 7.	Extracto segunda miniatura, <i>Tres miniaturas para fagot</i>	76
Figura 8.	Extracto tercera miniatura, <i>Tres miniaturas para fagot</i>	77
Figura 9.	Extracto introducción, <i>Fandango #1</i>	81
Figura 10.	Extracto final parte A y cadencia, <i>Fandango #1</i>	82
Figura 11.	Extracto parte B, <i>Fandango #1</i>	82
Figura 12.	Extracto parte C y coda, <i>Fandango #1</i>	82
Figura 13.	Extracto primera parte, <i>Paráfrasis sureña</i>	85
Figura 14.	Extracto referencial al sonsureño <i>Miranchurito</i> , obra <i>Paráfrasis sureña</i>	86
Figura 15.	Extracto referencial al sonsureño <i>Sandoná</i> , obra <i>Paráfrasis sureña</i>	86
Figura 16.	Extracto referencial al sonsureño <i>Agualongo</i> , obra <i>Paráfrasis sureña</i>	86
Figura 17.	Extracto del final, <i>Paráfrasis sureña</i>	87
Figura 18.	Extracto primer movimiento, <i>Colombian Andean Suite</i>	91
Figura 19.	Extracto segundo movimiento, <i>Colombian Andean Suite</i>	92
Figura 20.	Extracto tercer movimiento, <i>Colombian Andean Suite</i>	93
Figura 21.	Extracto cuarto movimiento, <i>Colombian Andean Suite</i>	94
Figura 22.	Extracto quinto movimiento, <i>Colombian Andean Suite</i>	95
Figura 23.	Extracto parte A, <i>Mestiza</i>	98
Figura 24.	Extracto parte B, <i>Mestiza</i>	99
Figura 25.	Extracto parte C, <i>Mestiza</i>	100
Figura 26.	Extracto Cadenza, <i>Mestiza</i>	101
Figura 27.	Extracto parte final, <i>Mestiza</i>	102
Figura 28.	Extracto primera escena, <i>Cinco Escenas Llaneras</i>	107
Figura 29.	Extracto segunda escena, <i>Cinco Escenas Llaneras</i>	108
Figura 30.	Extracto tercera escena, <i>Cinco Escenas Llaneras</i>	108
Figura 31.	Extracto cuarta escena, <i>Cinco Escenas Llaneras</i>	109
Figura 32.	Extracto quinta escena, <i>Cinco Escenas Llaneras</i>	110
Figura 33.	Cinco escenas llaneras (manuscrito).....	111

LISTA DE TABLAS

Tabla 1.	Ciudad de inicio (profesionales).....	24
Tabla 2.	Ciudad de inicio (estudiantes)	25
Tabla 3.	Cantidad de fagotistas por año de inicio (profesionales y estudiantes)	25
Tabla 4.	Instituciones de inicio (profesionales y estudiantes)	26
Tabla 5.	Tipo de enfoque de abordaje del fagot (profesionales y estudiantes).....	26
Tabla 6.	Universidades según porcentaje de títulos entregados de pregrado	27
Tabla 7.	Universidades según porcentaje actual de estudiantes de pregrado	27
Tabla 8.	Porcentaje de títulos entregados por las universidades.....	28
Tabla 9.	Porcentaje de títulos que se cursan actualmente.....	29
Tabla 10.	Fagotistas graduados por año	29
Tabla 11.	Fagotistas que están o han cursado posgrado.....	30
Tabla 12.	Cantidad de posgrados cursados.....	30
Tabla 13.	Tipo de posgrados cursados	31
Tabla 14.	Año de obtención del título de posgrado	31
Tabla 15.	Universidades según porcentaje de estudiantes de posgrado	32
Tabla 16.	Profesores colombianos de fagot que ha tenido (profesionales)	33
Tabla 17.	Profesores colombianos de fagot que ha tenido (estudiantes).....	34
Tabla 18.	Profesores fagotistas vs. No fagotistas (profesionales y estudiantes).....	34
Tabla 19.	Producción de textos (profesionales)	35
Tabla 20.	Cantidad de textos producidos por profesional	35
Tabla 21.	Tipo de texto producido	36
Tabla 22.	Entidad que avala los textos	37
Tabla 23.	Realización de grabaciones profesionales (profesionales).....	37
Tabla 24.	Realización de grabaciones profesionales (estudiantes).....	38
Tabla 25.	Conocimiento de otros fagotistas que hayan hecho grabaciones (profesionales) .	39
Tabla 26.	Músicos referenciados por grabaciones (profesionales)	39
Tabla 27.	Conocimiento de otros fagotistas que hayan hecho grabaciones (estudiantes).....	40
Tabla 28.	Músicos referenciados por grabaciones (estudiantes)	40
Tabla 29.	Principales agrupaciones de trabajo (profesionales).....	41
Tabla 30.	Agrupaciones en que han trabajado los estudiantes	42
Tabla 31.	Desarrollo de proyectos personales (profesionales)	42
Tabla 32.	Desarrollo de proyectos personales (estudiantes).....	43

Tabla 33. Porcentaje de fagotistas que trabajan actualmente (profesionales)	43
Tabla 34. Tipo de trabajo (profesionales).....	44
Tabla 35. Porcentaje de fagotistas que trabajan actualmente (estudiantes).....	44
Tabla 36. Tipo de trabajo (estudiantes)	45
Tabla 37. Ejercicio de la docencia (profesionales)	45
Tabla 38. Nivel docente trabajado (profesionales)	46
Tabla 39. Ejercicio de la docencia (estudiantes).....	46
Tabla 40. Nivel docente trabajado (estudiantes).....	47
Tabla 41. Realización de composiciones (profesionales).....	47
Tabla 42. Encargo de comisiones (profesionales)	48
Tabla 43. Realización de composiciones (estudiantes)	48
Tabla 44. Encargo de comisiones (estudiantes)	49
Tabla 45. Docentes más referenciados (profesionales)	49
Tabla 46. Docentes más referenciados (estudiantes)	50

SUMARIO

1	INTRODUCCIÓN	14
2	CAPÍTULO 1. EL FAGOT EN COLOMBIA	20
2.1	Antecedentes históricos del fagot en Colombia	20
2.2	Panorama fagotístico actual	23
2.3	Conclusiones generales sobre el panorama actual del fagot	50
3	CAPÍTULO 2. GÉNEROS MUSICALES COLOMBIANOS ABORDADOS EN LAS OBRAS	52
3.1	Bambuco	52
3.2	Fandango	55
3.3	Joropo	57
3.4	Pasillo	60
3.5	Sonsureño	63
4	CAPÍTULO 3. APUNTES SOBRE LOS COMPOSITORES, SUS OBRAS Y RELATO DE EXPERIENCIAS DE MONTAJE Y GRABACIÓN DE LOS REGISTROS AUDIOVISUALES	66
4.1	Alexander Paredes	66
<i>4.1.1</i>	<i>Chanson immobile</i>	68
<i>4.1.1.1</i>	<i>Apuntes sobre el proceso de montaje y grabación</i>	73
<i>4.1.2</i>	<i>Tres miniaturas para fagot</i>	74
<i>4.1.2.1</i>	<i>Apuntes sobre el proceso de montaje y grabación</i>	77
4.2	Herman Fernando Carvajal	78
<i>4.2.1</i>	<i>Fandango #1</i>	80
<i>4.2.1.1</i>	<i>Apuntes sobre el proceso de montaje y grabación</i>	83
<i>4.2.2</i>	<i>Paráfrasis sureña</i>	84
<i>4.2.2.1</i>	<i>Apuntes sobre el proceso de montaje y grabación</i>	87
4.3	Javier Emilio Fajardo	88
<i>4.3.1</i>	<i>Colombian Andean Suite</i>	89
<i>4.3.1.1</i>	<i>Apuntes sobre el proceso de montaje y grabación</i>	95
4.4	Julián Puerto	96
<i>4.4.1</i>	<i>Mestiza</i>	97
<i>4.4.1.1</i>	<i>Apuntes sobre el proceso de montaje y grabación</i>	102
4.5	Samuel Bedoya	103
<i>4.5.1</i>	<i>Cinco escenas llaneras</i>	105
<i>4.5.1.1</i>	<i>Apuntes sobre el proceso de montaje y grabación</i>	112

5	CONSIDERACIONES FINALES	114
	REFERENCIAS	116
	ANEXOS.....	120

1 INTRODUCCIÓN

Históricamente la música ha sido un agente transformador y evolutivo de las diferentes sociedades en multiplicidad de épocas. Las funciones que ha desempeñado socialmente adquieren gran valor en diferentes sentidos: como medio comunicador y transmisor de ideas, ideologías y sentimientos; como medio informativo y propagandístico; como disciplina formativa; y entre otros, como expresión cultural propia de un lugar, con un sentido simbólico que, junto a otras manifestaciones artísticas y tradiciones populares, reclaman la conformación de una identidad colectiva. Como lo señala Muñoz (2013) las prácticas sociales transmitidas históricamente y los mecanismos de auto reconocimiento grupal, entre las cuales destacan la música, la danza y la narrativa oral, permiten que existan nociones de igualdad, de pertenencia y por supuesto, de identidad grupal.

La identidad colectiva o grupal de una sociedad reclama la necesidad de contener un conjunto de rasgos propios que la distinguan de otras en su esencia, existencia y comportamiento, aspectos que comparte con la identidad personal, entendida, bajo la definición de la Real Academia Española (2018), como la conciencia que tiene una persona de ser ella misma y diferente de las demás. Siguiendo a Larrain (2003, p. 36), estas identidades coexisten estrechamente ligadas, ya que los individuos se definen por las relaciones sociales y la sociedad se reproduce y cambia a través de acciones individuales, lo que evidencia que las personas no pueden concebirse como entes pertenecientes a una realidad externa, excluidos y opuestos a un mundo social. Estas identidades diversificadas sustentan la variabilidad y riqueza de costumbres, tradiciones y cultura de las sociedades. De hecho, es precisamente el sentido de identidad con mis orígenes socioculturales lo que me inspira a relatar la motivación que han influenciado en la construcción de mi proyecto de vida artístico-musical, desde mis inicios en el aprendizaje de este arte hasta la realización de este trabajo que, con gran pasión, es un sueño alcanzado.

Recuerdo que en mi niñez la música me causaba mucha curiosidad aunque poco sabía de instrumentos musicales. Conocía la organeta, instrumento que estudiaba mi hermana, y la guitarra; de lejos había visto y escuchado quenas¹ y zampoñas² (instrumentos de viento populares tradicionales de los países andinos suramericanos), bombos, platillos, saxofones, trompetas, trombones y clarinetes, pero no tenía la conciencia de saber su nombre o identificar

¹ Quena disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=apJB4a2eqTE> y en <https://www.youtube.com/watch?v=n6yFMJuLivo>

² Zampoña disponible en https://www.youtube.com/watch?v=uOIHHMnI_Ig

el timbre de cada uno. En mi ciudad natal, San Juan de Pasto, Nariño, la tradición musical se remonta, entre otros, a la práctica y escucha de ritmos andinos suramericanos, proceso que se ha nutrido con la creación de géneros locales como el sonsureño que acompaña siempre los desfiles del carnaval de la ciudad y que, junto a otros como el sanjuanito³, eran los que tarareaba desde aquellos tiempos.

Cuando cumplí 11 años, la Red de Escuelas de Formación Musical de Pasto, un proyecto social que empezó la administración de la ciudad en el año 2002, hoy en día aún vigente con una labor activa y exitosa en la enseñanza musical de niños y adolescentes, me permitió comenzar con el estudio de un instrumento y, junto a ello, empezar a forjar grandes sueños e ilusiones. Después de algunos meses de recibir clases de iniciación musical me dieron a elegir el instrumento que deseaba estudiar, y dado que poco conocía de instrumentos musicales escogí tocar saxofón. Como el proyecto acogía una cantidad amplia de estudiantes los cupos disponibles para poder estudiar saxofón estaban agotados, así que me ofrecieron estudiar fagot.

-¿Fagot, qué instrumento es ese? – pregunté, y con la intención de animarme, el profesor me respondió:

-El fagot es un instrumento de viento, tiene un sonido muy parecido al del saxofón.

La respuesta, aunque engañosa, fue efectiva. Desde ese momento me decidí a estudiar fagot. A los pocos días escuché por primera vez el instrumento y me di cuenta que no se parecía al saxofón pero su timbre tan particular y cálido me cautivó. A partir de ahí, el fagot, la música, las historias, las vivencias y oportunidades que él me ha ofrecido se han convertido en parte de mi vida.

Alrededor de dos años después de ese primer encuentro con el fagot, y dentro del proceso formativo en la Red de Escuelas de Formación Musical de Pasto, integré la banda sinfónica del proyecto. Repertorio universal original para banda y música colombiana constituían el componente pedagógico que estudiábamos y precisamente el que me llevó a enamorarme del quehacer musical, impulsándome, años más adelante, a tomar la música como mi profesión. Como integrante de esta agrupación participé en diferentes encuentros y concursos de bandas sinfónicas del país, lo que me permitió evidenciar que, aunque Colombia es un país de tradición de bandas sinfónicas, el fagot era un instrumento poco común dentro de ellas y tenerlo era prácticamente un lujo, otra de las razones por las cuales quise estudiar el instrumento. Su baja presencia correspondía principalmente a su corto desarrollo en el país

³ Sanjuanito disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=T02NXyUTcdI>

debido a características acústicas del instrumento, dificultad económica para adquirirlo, escasos de profesores que pudieran enseñarlo, entre otros.

En Nariño, uno de los departamentos con tradición bandística más antigua de Colombia, el fagot no cuenta con una historia que registre la presencia de músicos que lo interpretaran antes de la creación de la Red de Escuelas de Formación Musical de Pasto. Las bandas pertenecientes a los diferentes municipios del departamento, en su conformación instrumental, han seguido un modelo de bandas militares de principios del siglo XX, por lo cual, instrumentos como el fagot y el oboe no hacen parte del formato, ejemplo de ello es la banda sinfónica del departamento, insignia de la cultura de la región, que tampoco registra fagotistas dentro de su conformación instrumental, incluso al momento de escribir estas líneas.

Expuesto el anterior panorama, el poder iniciar mis estudios musicales en la Red de Escuelas de Formación Musical de Pasto significó una oportunidad para ser pionera en el estudio del fagot en la región, pues, aunque esto no significa que haya sido la única estudiante del instrumento en la institución, si soy la única que ha culminado estudios superiores universitarios de pregrado y, actualmente, de maestría. Aquí quiero invitar al lector para que estas palabras no sean interpretadas en un sentido vanidoso, sino que se lean como un interés por mostrar la realidad del instrumento en la región. De hecho, es de resaltar el excelente trabajo del maestro Wilson López quien, sin ser nariñense, llegó a la ciudad de Pasto a crear la escuela de fagot que hoy en día se ha expandido a otros municipios del departamento.

De vuelta al relato, la pasión que tenía por el instrumento, la curiosidad por conocerlo, el anhelo de ser una fagotista que pudiera aportar conocimiento y cultura a su región, fueron las razones principales para continuar formándome profesionalmente. Para llevar esto a un nivel de pregrado las opciones que tenía estaban por fuera de mi región, por lo que estudiar en Bogotá fue la alternativa que más llamó mi atención, sobretodo porque, al ser la capital del país, su movimiento cultural y musical eran mucho mayores que los de otras ciudades, lo que me llevaba a pensar que las oportunidades formativas y laborales serían superiores y de mejor calidad. Fue así como empecé a cursar, en el año 2009, los estudios preparatorios en música en la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y posteriormente el pregrado en artes musicales en el 2011, dentro de la misma institución. Esta universidad, a diferencia de otras que ofrecen pregrado en música, contempla el estudio de músicas e instrumentos populares, un ambiente que me llevó a reafirmar el interés en el estudio de mi carrera y que me recordaba diariamente mis anhelos musicales como fagotista, relacionados con interpretar música colombiana. Lastimosamente el pensum de la cátedra de fagot no contemplaba en su pedagogía el estudio de obras colombianas para el instrumento como material de formación y se regía únicamente

por el estudio de música académica occidental, situación que me generó un profundo sinsabor y continuo descontento en mi proceso formativo ya que afectaba mis intereses.

Inconforme con esta situación empecé a cuestionarme las razones por las cuales las cátedras de fagot del país no involucraban el estudio de música colombiana en sus procesos de formación y me di cuenta que una de las causas era la falta de interés existente en fagotistas, profesores y alumnos, que conformes con el estudio de repertorio europeo estandarizado, no generaban o aportaban a la construcción y consolidación de nuevas ideas pedagógicas que incluyeran lo local como material de apoyo en los procesos de formación, razón que además responde a la falta de repertorio colombiano existente para el instrumento. Es así como la necesidad por conocer, estudiar e interpretar música colombiana escrita para fagot que aportara a mi proceso formativo y que además nutriera las cátedras de fagot en el país, se convirtió en el objetivo de mi proyecto de tesis del pregrado, al que titulé *Estreno de cuatro obras colombianas para fagot y catálogo de obras latinoamericanas para este instrumento*. Con el fin de desarrollar este propósito, en el año 2013 empecé el proceso de búsqueda de material en diferentes bibliotecas, centros de documentación musical del país, plataformas virtuales e indagaciones a fagotistas y compositores a través de redes sociales, tarea que arroja la existencia de 30 obras de compositores colombianos que incluyen al fagot como instrumento solista o instrumento principal en formato de cámara (BURBANO, 2015). En esta búsqueda evidencié que la música original de compositores colombianos, aunque muy poca comparada con otros instrumentos, existía, y al intentar acceder a las partituras de la música encontrada confirmé que, para infortuna de los intérpretes, en muchos casos, las políticas por términos de derechos de autor que protegen las obras restringen el fácil acceso a las mismas e imposibilitan que la música sea tocada y escuchada.

Sin embargo, después de solicitar autorizaciones a compositores o derechohabientes de las diferentes obras encontradas las respuestas obtenidas fueron pocas y únicamente pude acceder al levantamiento de dos de ellas, entre las que se encuentra *Cinco escenas llaneras*, del compositor Samuel Bedoya, escrita para quinteto de maderas, hallada en la Biblioteca Nacional de Colombia. Este ejercicio me llevó a confirmar la dificultad existente para obtener acceso a las obras y a notar que en muchos casos el no obtener respuesta se debía a la falta de actualización de datos suministrados para el contacto de los compositores o derechohabientes, lo que impedía una comunicación efectiva.

En mi deseo por continuar desarrollando mi trabajo de pregrado, y sobre todo por interpretar repertorio colombiano para mi instrumento, anexé a mi proyecto las obras *Colombian Andean Suite*, una composición que el maestro nariñense Javier Fajardo había

escrito años antes de su fallecimiento que, al parecer, nunca fue estrenada, y dos obras comisionadas a compositores amigos, las cuales fueron *Tres miniaturas para fagot y piano*, del compositor nariñense Alexander Paredes, y *Gabanroco de Ordeño*, del compositor bogotano Cristian Camilo Guataquira. Fue así como el 2 de diciembre de 2015, como parte de la sustentación de mi tesis de pregrado, en el Instituto Colombiano de Antropología e Historia, estrené las obras anteriormente mencionadas. El culminar esta etapa académica y el alcanzar mi ideal de interpretar música de mi país escrita para fagot, me motivó fuertemente a continuar con la búsqueda, comisión e interpretación de nuevo repertorio colombiano para mi instrumento y con ello nació el deseo de que, al difundirlo, se aportara a la literatura fagotística mundial, resaltando la riqueza y el valor que posee la música colombiana.

Para este propósito, el concepto de registro audiovisual cobra gran importancia, ya que al ser un adelanto tecnológico de difusión, que permite a cualquier persona disfrutar de cualquier repertorio en multiplicidad de estilos, formatos, géneros, lugares de proveniencia, épocas, compositores, y demás variables que supongan un factor diferencial de ésta, posibilitando que se puedan reproducir sonidos sin la intervención directa del ser humano a través de la fabricación de instrumentos mecánicos o automáticos (RODRÍGUEZ, GALENDE Y CUETO, 2016), encontré en él un método eficaz y accesible para la difusión de parte de este repertorio. Es así como este nuevo ideal se ve materializado con el desarrollo de este trabajo de maestría, en el que, mediante el registro audiovisual de siete obras colombianas para fagot se logra difundir parte del repertorio colombiano para el instrumento, el cual constituye una propuesta muy personal de ser un programa completo de concierto.

Es de gran valor conocer que las obras seleccionadas para grabación abordan diferentes formatos instrumentales, así como géneros populares tradicionales del país (joropo⁴, bambuco⁵, pasillo⁶, sonsureño⁷ y fandango⁸) y otros que incluyen un lenguaje compositivo más moderno como la dodecafonía. En este sentido se comparten obras que corresponden al resultado del trabajo de búsqueda que llevo realizando desde el año 2015 y otras que fueron comisionadas. A las obras encontradas pertenecen: *Cinco Escenas Llaneras* (Samuel Bedoya) y *Colombian Andean Suite* (Javier Emilio Fajardo). Por su parte, dentro de las obras comisionadas se encuentran: *Mestiza* (Julián Camilo Puerto), *Tres miniaturas para fagot y piano* (Alexander

⁴ Joropo disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=r-JScKblmls> y en <https://www.youtube.com/watch?v=oA9sx952XzU>

⁵ Bambuco disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=GcEDjK5tuBA>

⁶ Pasillo disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=8jI8FXxjbgA>

⁷ Sonsureño disponible en https://www.youtube.com/watch?v=mkM_EsEL7A0

⁸ Fandango disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=DYTkmQzn1A>

Paredes), *Chanson immobile* (Alexander Paredes), *Fandango #1* (Herman Fernando Carvajal) y *Paráfrasis sureña* (Herman Fernando Carvajal).

Es así como este trabajo audiovisual lleva consigo la ambición de ser uno de los primeros que enaltezca la sonoridad del fagot como solista dentro del marco del repertorio colombiano, combatiendo la idea conformista, ya bastante replicada, de que hacer música que se relacione directamente con un contexto particular suponga limitarse a la realización de arreglos y adaptaciones de composiciones populares, razón por la cual el repertorio que aquí se desarrolla es originalmente escrito para el instrumento.

Es por ello que se entiende la grabación resultante como mecanismo que favorezca la difusión y divulgación de parte de las composiciones colombianas para el fagot que se han realizado hasta el momento, facilitando su apreciación, no sólo en el contexto local, sino trascendiendo mundialmente. Este alcance tiene, en sí mismo, la intención de ser un aliciente para los compositores, participantes o no de este proyecto, quienes, al ver sus obras, o las de otros colegas materializadas en un trabajo audiovisual sistematizado, puedan sentirse motivados a nutrir el repertorio para fagot.

2 CAPÍTULO 1. EL FAGOT EN COLOMBIA

2.1 Antecedentes históricos del fagot en Colombia

Comentar la historia del fagot en Colombia no es tarea fácil, pues no siempre se cuenta con fuentes abundantes que permitan acceder a datos amplios, certeros y que faciliten la construcción de una narrativa del instrumento. Ahora bien, si algo es cierto es que para el año de 1791, la ciudad de Santa Fé, actual Bogotá, contaba ya con un conjunto orquestal que involucraba al fagot como parte de sus actividades, generalmente relacionadas con actos políticos y religiosos. Posteriormente, en el año 1846 se crea en Bogotá la Sociedad Filarmónica de Conciertos, la cual impulsó la creación de otras asociaciones sinfónicas, cuyo objetivo principal era el de “estimular y fomentar el gusto incipiente por la música en nuestro país y tratar de elevar este arte al grado de perfección y de prosperidad a que debe llegar entre nosotros” (p. 66). Esta agrupación contaba con la actuación de Ángel María Polanco, Ignacio Figueroa y Tiburcio de la Hortúa como fagotistas (PERDOMO, 1980).

Como lo plantea Caro (1970) una figura fundamental para la música académica en Colombia la constituye Guillermo Uribe Holguín, quien, para inicios del siglo XX, habría de fundar el Conservatorio Nacional de Música el 2 de Noviembre de 1910 (anteriormente llamado Academia Nacional de Música), espacio académico que permitiría la formación de músicos en el país con un programa basado en la experiencia musical interpretativa y compositiva de Uribe en New York y Paris, esta última ciudad, en la que hizo parte de la Schola Cantorum y donde afianzaría sus conocimientos en el área de la composición con Vincen D'Indy. Es así que, aunque no parece existir una relación directa de Uribe Holguín con el fagot, sí es posible hablar de un aporte invaluable en dos sentidos; el primero de ellos relacionado con prácticas de enseñanza en el Conservatorio Nacional de Música y; el segundo, aquel que encontramos en su repertorio, pues, aunque en su producción se encuentra solamente una Tocatta en la que involucra al fagot como instrumento protagonista (Op. 113), en sus composiciones considera al fagot como parte de su orquestación. Incluso, podríamos relacionar a Uribe Holguín con un tercer aporte, siendo el de generar música con elementos propios de Colombia que, en algunos casos, pueden tener un tinte nacionalista, generando lo que podría ser la construcción de un carácter e identidad frente a lo que entendería la academia por música colombiana, aspecto que puede encontrarse ejemplificado en su *Sinfonía No. 2, Del terruño*.

Pese a estos nuevos derroteros, que habrán de marcar un camino para el futuro de la música académica en Colombia, ya se vislumbraban dificultades específicas en el estudio del

fagot, pues un informe realizado por Uribe Holguín el 24 de noviembre de 1913, presentado al Ministerio de Instrucción Pública, indica que las clases de este instrumento estaban casi desiertas y comenta brevemente la historia de un alumno que debió regresar a su pueblo en la más completa miseria, sintiéndose decepcionado frente al fracaso de su aspiración, la cual consistía en pertenecer a una banda, sin tener en cuenta que las bandas de la época no empleaban los fagotes (BARRIGA, 2014, p. 290).

Es de señalar que el Conservatorio Nacional de Música, en la época de Uribe Holguín, contaba con una orquesta sinfónica que, con el pasar de los años, hacia 1936, sería llamada Orquesta Sinfónica Nacional y que tendría por primer director a Guillermo Espinoza, un cartagenero que había estudiado dirección de orquesta en Milán y Berlín. La orquesta, que en 1952 nuevamente cambiaría su nombre, conociéndose como Orquesta Sinfónica de Colombia, rápidamente adquirió prestigio y popularidad, haciendo de Colombia un lugar llamativo para que directores invitados visitaran el país, como fue el caso de Nicolas Slonimsky, Robert Craft, Leopold Ludwig, así como compositores-directores tales como Igor Stravinsky, Paul Hindemith, Carlos Chávez y Aram Jachaturián (ALARCÓN, 2010, p. 47, 48; PARDO, 1959, p. 54).

Los años posteriores traerían consigo la creación de algunas orquestas sinfónicas en el país, como es el caso de la Sinfónica de Antioquía, la Orquesta Filarmónica de Cundinamarca, la Orquesta Sinfónica del Valle y la Orquesta Sinfónica del Caribe, sin embargo, todas estas, junto a la Orquesta Sinfónica de Colombia (la más antigua) verían su fin hacia el año 2002, cuando por políticas de estado, o al menos por influencias gubernamentales, se cierran estas agrupaciones (ACOSTA, 2007, p. 16).

En la actualidad, algunas de estas orquestas se reorganizaron, por lo que Colombia cuenta con agrupaciones profesionales y semiprofesionales como lo son la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia – OSNC (la cual nace después del cierre de la Orquesta Sinfónica de Colombia), la Orquesta Filarmónica de Bogotá (creada en 1967, que recientemente ha impulsado la creación de agrupaciones juveniles con incentivos académicos y económicos), la Orquesta Filarmónica de Medellín – Filarmed (creada en 1983), la Orquesta Sinfónica EAFIT (creada en el año 2000), la Orquesta Filarmónica de Cali, y la Orquesta Sinfónica de Caldas, las cuales constituyen el panorama profesional más estable de los instrumentistas de orquesta del país. No obstante, también existen otras agrupaciones de carácter formativo que, aunque no constituyan una opción laboral para el músico orquestal, sí permiten una práctica instrumental significativa para el estudiante.

Este panorama, laboral y profesionalmente reducido para el músico sinfónico, y en especial para el fagotista, obliga a buscar otras alternativas, con otros perfiles profesionales que incluyan a la docencia, la creación de grupos alternativos y las bandas sinfónicas, éste último, movimiento de gran desarrollo en el país. De hecho, es precisamente el formato de bandas el que permitirá un auge en el abordaje, no sólo del fagot, sino de todos los demás instrumentos sinfónicos. De hecho, hacia la época independentista (finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX), el fagot, y su familiar cercano, el bajón, hacían parte de este formato, aunque en menor medida que clarinetes y flautas traversas. Ejemplo de esta poca presencia del fagot en las bandas lo encontramos en el decreto 228 de 1897, en cuyo artículo 4to, que habla sobre el instrumental de las bandas, se evidencia la ausencia formal del fagot. El desarrollo de estas bandas militares llegará a su fin a inicios del siglo XX, pero encontrará una continuidad relativa en las bandas civiles, como es el caso de la Banda Nacional de Colombia, creada por decreto No. 272 del 17 de marzo de 1913 (agrupación que también cesó sus actividades en 2002). Aunque en sus inicios el fagot no hizo parte de la instrumentación de esta banda, sí lo fue a partir de 1935, año en el que se dio un importante proceso de cambio en el formato, enriqueciéndose todas las familias instrumentales (SARMIENTO, 2015).

A partir de este punto, Colombia va a acentuar una división con relación a su movimiento bandístico, en donde, por un lado encontramos agrupaciones con fuerte apoyo gubernamental y, por ende, con sentido sinfónico, especialmente en lugares como Bogotá, Medellín, Caldas y zona cafetera, mientras que en lugares de relativa periferia existirán bandas de carácter popular, ligadas a expresiones campesinas, como el caso de las bandas pelayeras del departamento de Córdoba, o las chirimías del pacífico. Así las cosas, sería en 1975, bajo la creación del Concurso Nacional de Bandas de Paipa, que el país desarrollaría esfuerzos por adelantar procesos de formación musical en pueblos y ciudades, y se crearía la figura de profesor alterno al director de las bandas, dentro de los cuales se encontrarán aquellos enfocados a un instrumento particular, por lo que la formación de músicos instrumentistas sería cada vez mayor hasta la actualidad. Así mismo, otro factor de especial interés que envuelve a las bandas y al fagot radica en la inmersión del instrumento en un repertorio que recoge elementos de músicas de Colombia ligadas a un contexto, que en ocasiones se identifican como populares o tradicionales (MONTROYA, 2011).

Para el año 2012, el Ministerio de Cultura de Colombia estimaba que el país contaba con aproximadamente 1300 bandas en cerca de 830 municipios, de las cuales el 85% eran de tipo juvenil e infantil, mientras que el restante 15% correspondía a bandas integradas por personas mayores de edad, sea de origen urbano o rural, datos que evidencian que la formación

musical en el país encuentra en las bandas, en la mayoría de los casos, la base pedagógica de la enseñanza musical, tanto para aquellos que encontrarán en la música su profesión, como para los ciudadanos de la población general que harán de la música una actividad alterna (MINISTERIO DE CULTURA, 2012, p. 12).

Con esto dicho, el desarrollo académico reciente del fagot en el país debe un reconocimiento al maestro Siegfried Miklin, fagotista austriaco, quien después de haber pertenecido a la Orquesta de Ópera de Graz, Austria, en los años 1952 y 1953, fue invitado para hacer parte de la Orquesta Sinfónica de Colombia, institución a la que pertenecería entre 1954 y 1977, año en el que asumiría la dirección del Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia (el mismo que en épocas anteriores habría dirigido Uribe Holguín). A la par de su quehacer como instrumentista se dio su actividad docente, creando la cátedra de fagot de la misma universidad, lo que ha potenciado esa cátedra en particular, siendo un nicho que aportaría, en los años siguientes y a través de los estudiantes del maestro Miklin, a agrupaciones sinfónicas e instituciones de educación superior (U.N T.V., 1997).

El panorama acá expuesto nos hace pensar que el fagot en Colombia ha presentado dificultades históricas que han impedido una solidez del instrumento en el quehacer artístico del país, por lo que hablar de una tradición fagotística parece aún difícil.



Figura 1. Maestro Siegfried Miklin.
Fuente: Captura del video U.N T.V., 1997.

2.2 Panorama fagotístico actual

Con el fin de construir un panorama actual del instrumento se diseñó una herramienta metodológica que ayudara a sustentarlo con datos precisos. Es así como las siguientes estadísticas están basadas en los resultados arrojados por una encuesta (anexos 1 y 2) aplicada

a fagotistas colombianos, estudiantes y maestros. Para ello se realizó un listado de 49 fagotistas profesionales y 29 estudiantes de pregrado con el ideal de ser contactados a través de redes sociales, como Facebook, Messenger y Whatsapp. De esta lista de 78 fagotistas se logró establecer el contacto y envío de la encuesta a 47 fagotistas profesionales y a la totalidad de los fagotistas estudiantes, obteniendo, finalmente, la participación de 30 fagotistas profesionales y 14 estudiantes, quienes componen la muestra de este estudio.

Es así como, después de una tabulación de datos, se presentan las siguientes estadísticas y, junto a ellas, una breve interpretación con miras a exponer un sucinto panorama actual del fagot en Colombia. Cabe señalar que los datos fueron tabulados de tal forma que brindaran la mayor información posible, por lo que los títulos de las figuras están relacionados con las preguntas planteadas pero no necesariamente obedecen literalmente a ellas, pues en algunos casos se establecieron categorías de análisis.

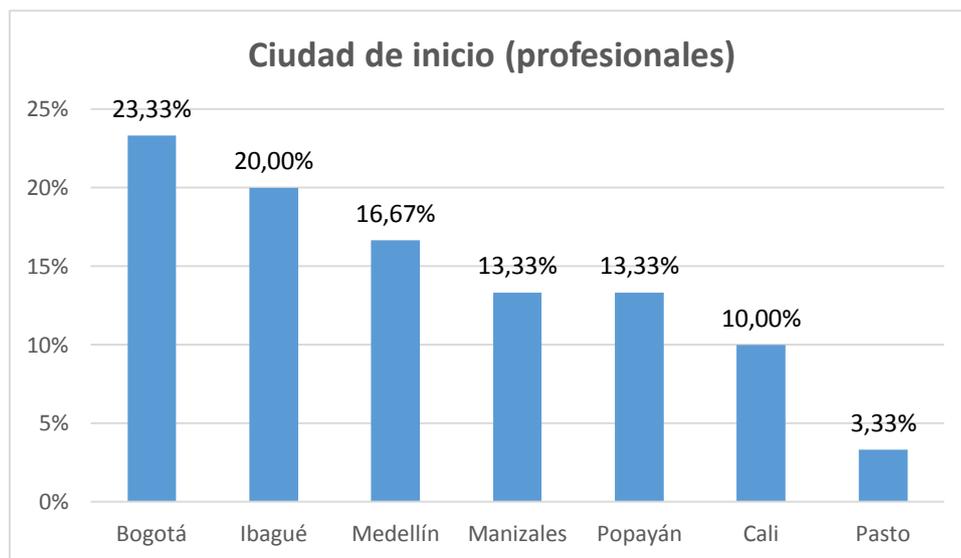


Tabla 1. Ciudad de inicio (profesionales).
Fuente: Datos obtenidos a través de instrumento aplicado.

En la tabla 1 se evidencia que Bogotá es la ciudad con mayor porcentaje de procesos de iniciación en fagotistas profesionales seguido de Ibagué y Medellín. Es llamativo que la totalidad de los fagotistas profesionales iniciaron su formación en 7 de las 32 ciudades capitales del país, lo que demuestra que la enseñanza del fagot en Colombia se encuentra centralizada.

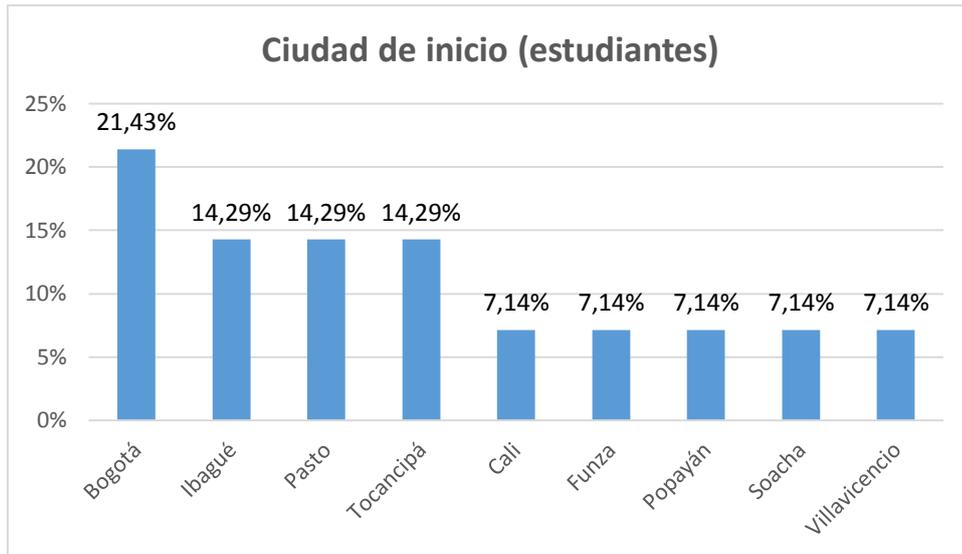


Tabla 2. Ciudad de inicio (estudiantes).
Fuente: Datos obtenidos a través de instrumento aplicado.

La tabla 2 muestra que son 9 las ciudades en donde han iniciado su formación los estudiantes actuales, siendo Bogotá la ciudad con mayor porcentaje. Aunque se refleje un aumento de las ciudades en las que se encuentran programas de formación con relación a la tabla 1, el crecimiento solo se dio en 1 de los 7 departamentos, confirmando la centralización de los procesos de formación de fagotistas profesionales y estudiantes del país aún en la actualidad.



Tabla 3. Cantidad de fagotistas por año de inicio (profesionales y estudiantes).
Fuente: Datos obtenidos a través de instrumento aplicado.

La tabla 3 evidencia que los procesos de formación de fagot, tanto en profesionales como en estudiantes, se registran a partir de 1980, lo que demuestra que la enseñanza del instrumento en el país es reciente. Llama la atención cómo entre la mitad de la década de los 90 y mitad de la década del 2000 se encuentra la mayor cantidad de fagotistas iniciantes.



Tabla 4. Instituciones de inicio (profesionales y estudiantes).

Fuente: Datos obtenidos a través de instrumento aplicado.

En la tabla 4 se observa que de las instituciones de iniciación referenciadas, tanto por estudiantes como por profesionales, la Fundación Batuta es la de mayor porcentaje y, en general toda la formación estudiantil de iniciación se reduce a 18 instituciones.

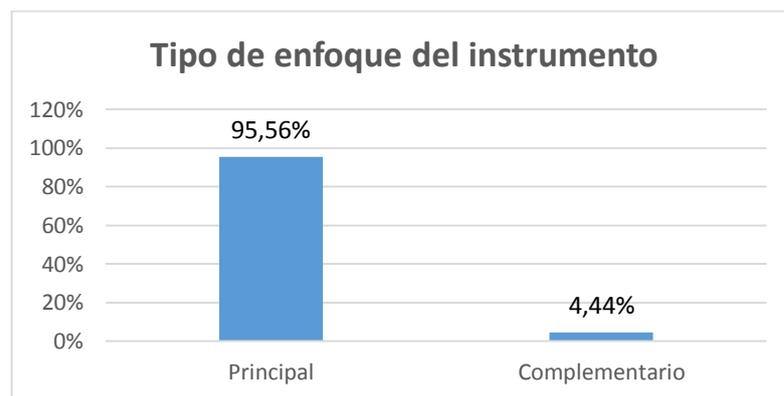


Tabla 5. Tipo de enfoque de abordaje del fagot (profesionales y estudiantes).

Fuente: Datos obtenidos a través de instrumento aplicado.

La tabla 5 denota que la mayoría de los fagotistas encuestados, profesionales y estudiantes, enfocaron sus estudios universitarios de fagot como instrumento principal. Es de especial interés que, sin ser el fagot un instrumento conocido dentro de las posibilidades ofrecidas por las universidades, existen personas que lo adopten como instrumento complementario.

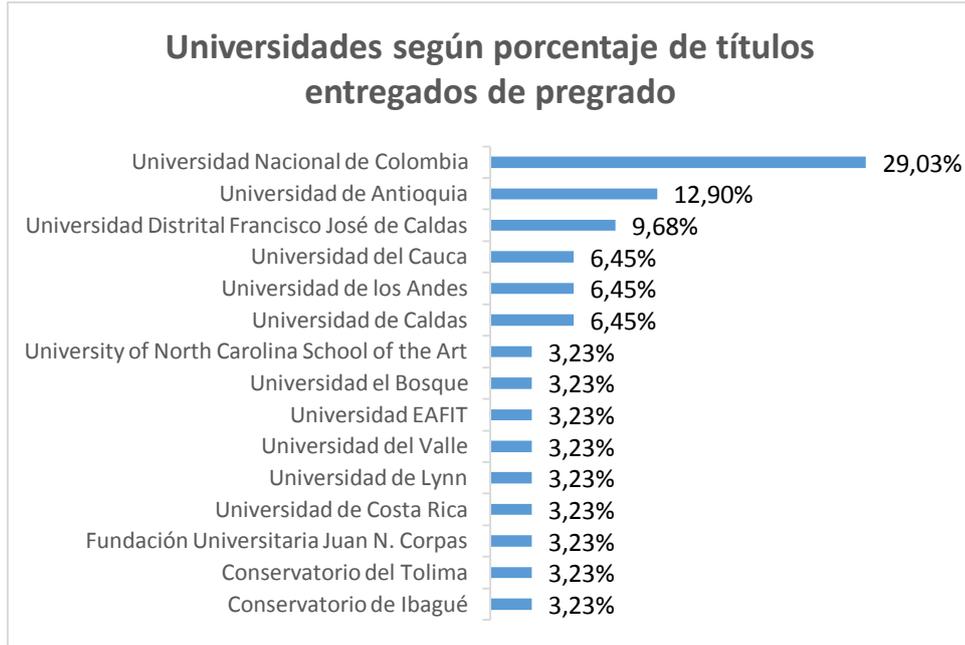


Tabla 6. Universidades según porcentaje de títulos entregados de pregrado.
Fuente: Datos obtenidos a través de instrumento aplicado.

La tabla 6 evidencia que de 15 universidades referenciadas por los fagotistas profesionales en las que cursaron sus estudios de pregrado, la Universidad Nacional de Colombia es la Institución que más títulos de pregrado ha otorgado. Un dato relevante es el hecho de que las cátedras de formación de pregrado de los fagotistas colombianos se han resumido a un total de 15 universidades, incluyendo 12 colombianas y 3 extranjeras.



Tabla 7. Universidades según porcentaje actual de estudiantes de pregrado.
Fuente: Datos obtenidos a través de instrumento aplicado.

La tabla 7 evidencia que el 47% de los estudiantes se encuentra realizando sus estudios de pregrado en la ciudad de Bogotá, reafirmando una vez más la centralización de la cátedra del instrumento.



Tabla 8. Porcentaje de títulos entregados por las universidades.

Fuente: Datos obtenidos a través de instrumento aplicado.

La tabla 8 registra que, a pesar de las diferencias en cuanto al nombre del título otorgado por las diferentes universidades, la mayoría de los encuestados basó su formación en la interpretación del fagot, lo cual se reafirma con los estudiantes actuales, tal como lo muestra la tabla 9.

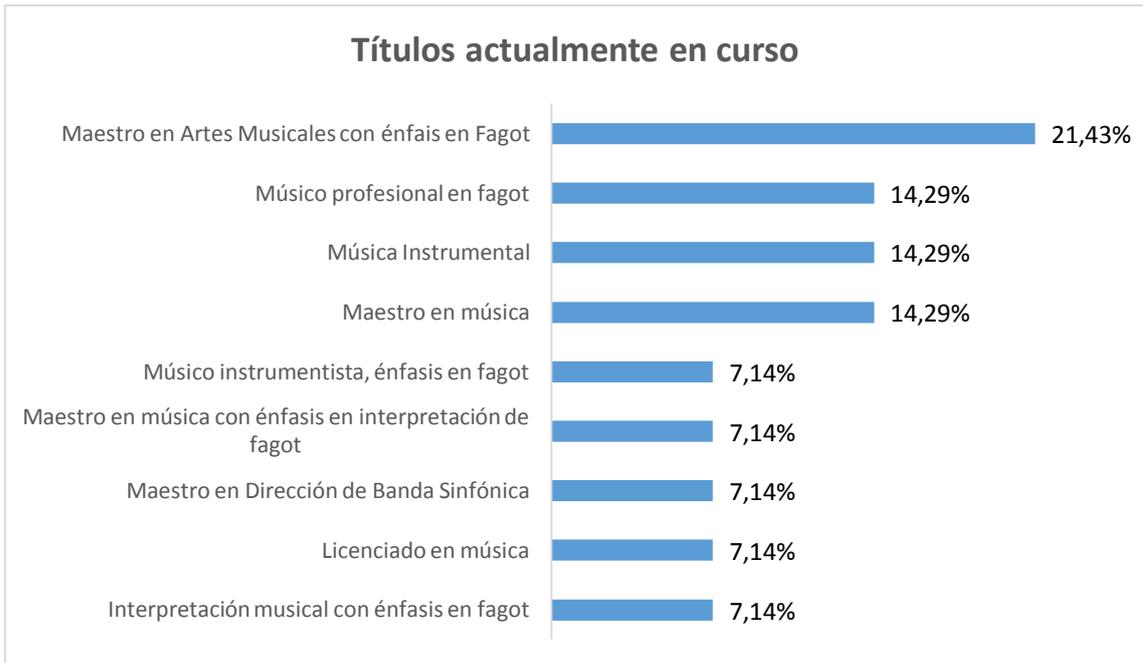


Tabla 9. Porcentaje de títulos que se cursan actualmente.
Fuente: Datos obtenidos a través de instrumento aplicado.



Tabla 10. Fagotistas graduados por año.
Fuente: Datos obtenidos a través de instrumento aplicado.

La tabla 10 muestra que entre los años 2010 y 2018 se ha presentado la mayor cantidad de fagotistas graduados, dato interesante teniendo en cuenta la historia reciente del fagot.

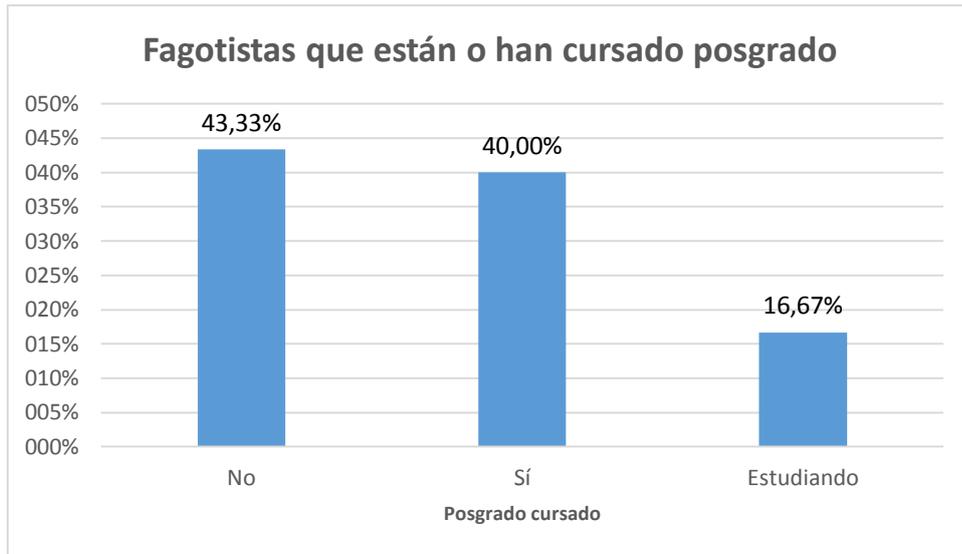


Tabla 11. Fagotistas que están o han cursado posgrado.
Fuente: Datos obtenidos a través de instrumento aplicado.

La tabla 11 demuestra que, de los fagotistas profesionales, la mayoría no tiene estudios de posgrado ni está cursándolos. Esto puede obedecer, entre otros factores, a que los posgrados de música en Colombia recientes, los costos pueden ser relativamente altos y el mercado laboral aún no parece exigir ese tipo de titulación.

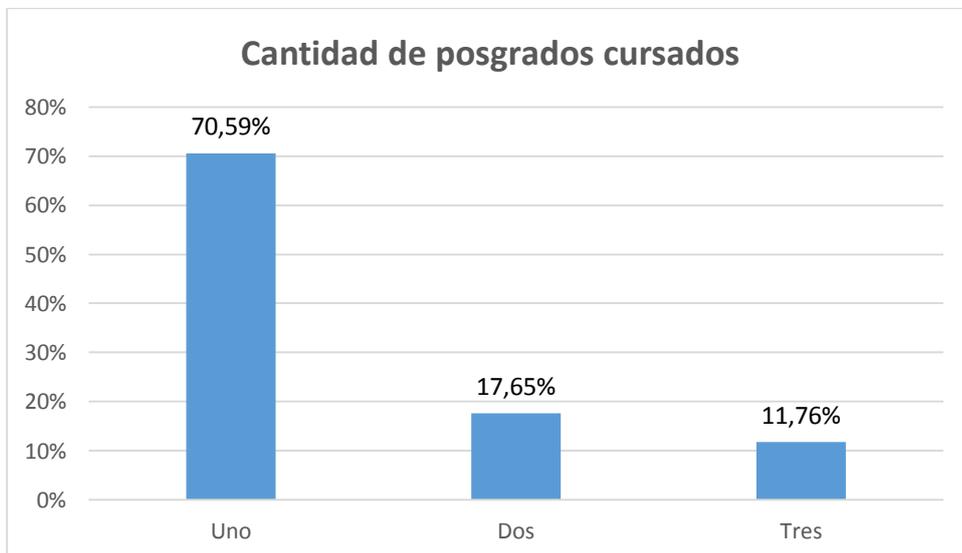


Tabla 12. Cantidad de posgrados cursados.
Fuente: Datos obtenidos a través de instrumento aplicado.

La tabla 12 muestra que del total de personas que han cursado estudios de posgrado un bajo porcentaje ha realizado más de uno. Podría pensarse que las personas que han cursado dos o más posgrados han accedido a títulos más avanzados, pues como lo muestra la tabla 13, el porcentaje de profesionales que cuentan con un título de doctorado es reducido.



Tabla 13. Tipo de posgrados cursados.
Fuente: Datos obtenidos a través de instrumento aplicado.

En Colombia, la educación formal posgradual, reconocida por el Ministerio de Educación Nacional, incluye los niveles de Especialización, Maestría y Doctorado, por lo que en el presente análisis hubo títulos como el Artist Diploma que no fue fácilmente catalogable en alguno de estos rótulos, razón por la cual se decidió agruparlo en la categoría Curso Avanzado Internacional.

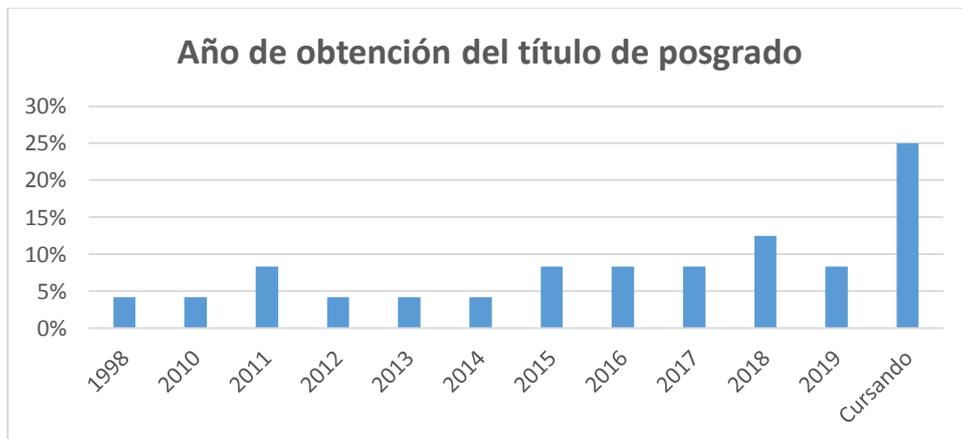


Tabla 14. Año de obtención del título de posgrado.
Fuente: Datos obtenidos a través de instrumento aplicado.

Como se observa en la tabla 14, se refleja una actividad posgradual creciente a partir de la segunda década del siglo presente, encontrando una actividad precaria en materia de posgrados antes del año 2010. Esto puede deberse a que los nuevos profesionales se encuentran inmersos en una dinámica académica de mayor competencia.

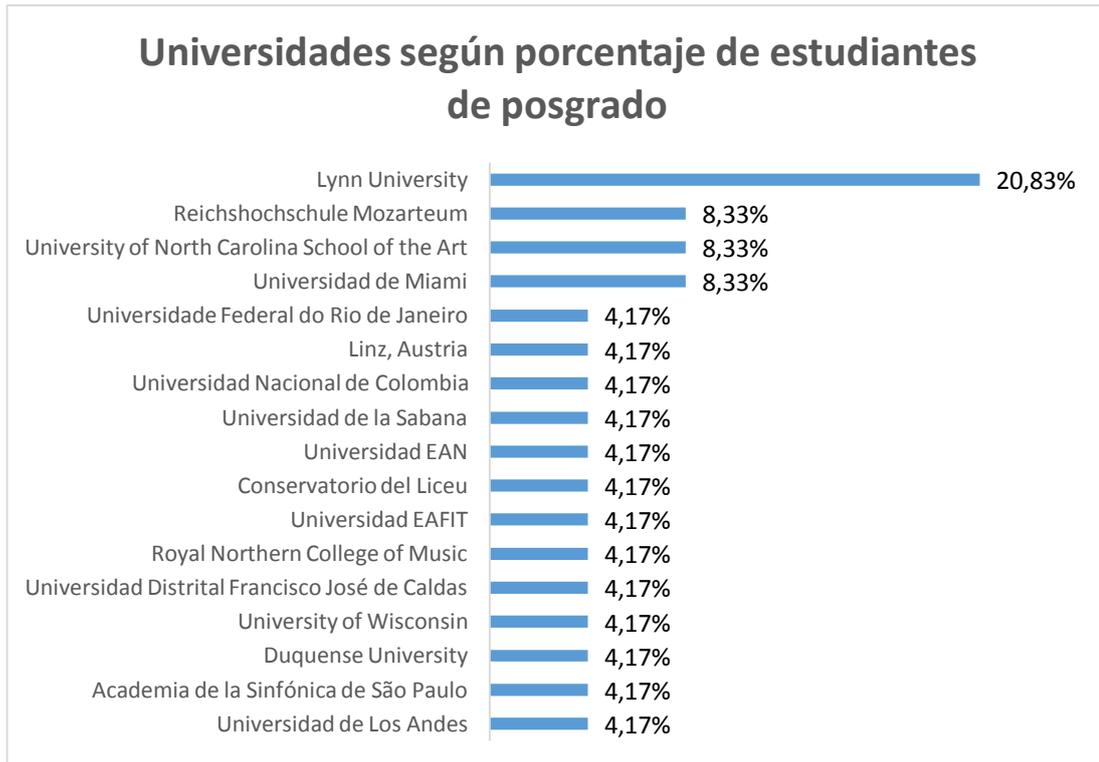


Tabla 15. Universidades según porcentaje de estudiantes de posgrado.
Fuente: Datos obtenidos a través de instrumento aplicado.

La tabla 15 indica claramente que los profesionales han decidido realizar, mayoritariamente, sus estudios de posgrado en el exterior. Esto puede deberse a la juventud de los programas ofrecidos en el país, a qué tanto son llamativos para los profesionales y a los costos.

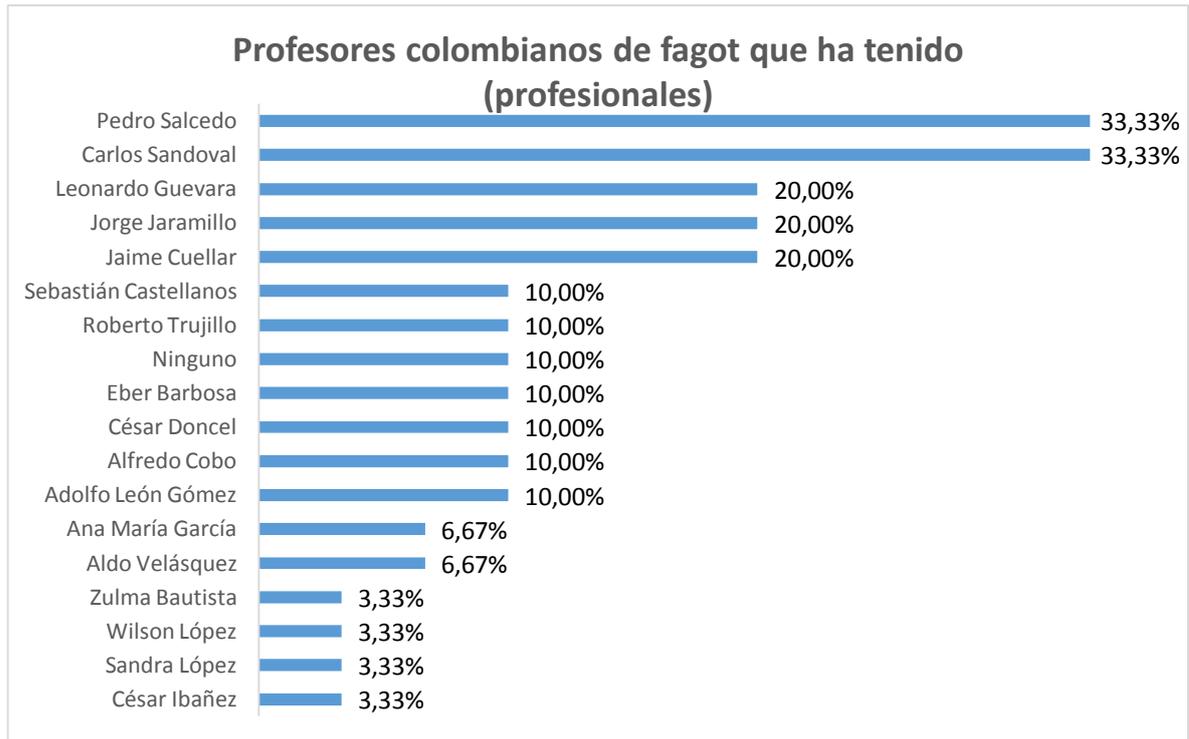


Tabla 16. Profesores colombianos de fagot que ha tenido (profesionales).

Fuente: Datos obtenidos a través de instrumento aplicado.

La tabla 16 muestra los docentes colombianos que más han impartido clase a fagotistas actualmente profesionales en algún momento de su proceso. Es interesante saber que el 10% de los fagotistas encuestados nunca recibió clase de instrumento con profesores colombianos sino exclusivamente con extranjeros.

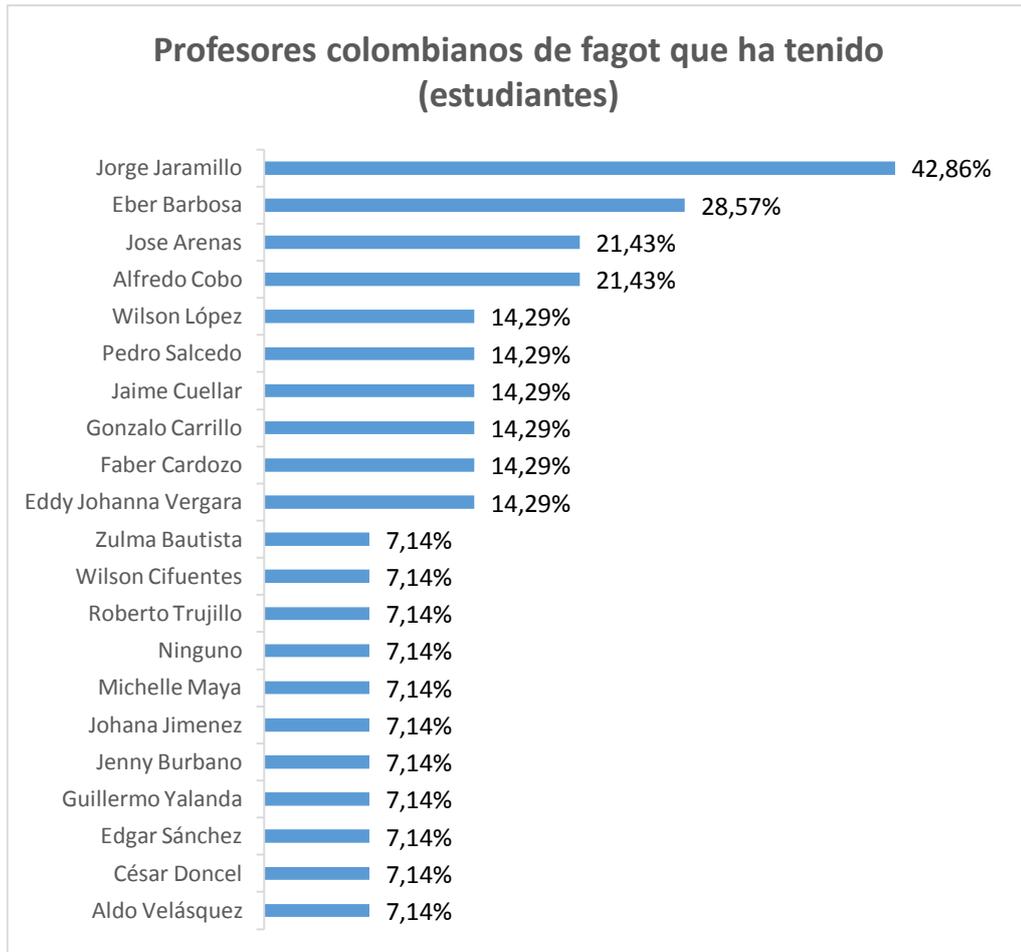


Tabla 17. Profesores colombianos de fagot que ha tenido (estudiantes).
Fuente: Datos obtenidos a través de instrumento aplicado.

La tabla 17 muestra que los estudiantes referencian docentes que tienen relación estrecha con la formación universitaria, lo que puede deberse a que las nuevas generaciones han empezado a disfrutar de una, cada vez más, sólida enseñanza del fagot.



Tabla 18. Profesores fagotistas vs. No fagotistas (profesionales y estudiantes).
Fuente: Datos obtenidos a través de instrumento aplicado.

La tabla 18 muestra sorpresivamente, pese a lo que podría especularse, que la mayoría de fagotistas ha tenido profesor de instrumento especializado específicamente en él, contrario a lo que parece percibirse en el contexto musical del país.

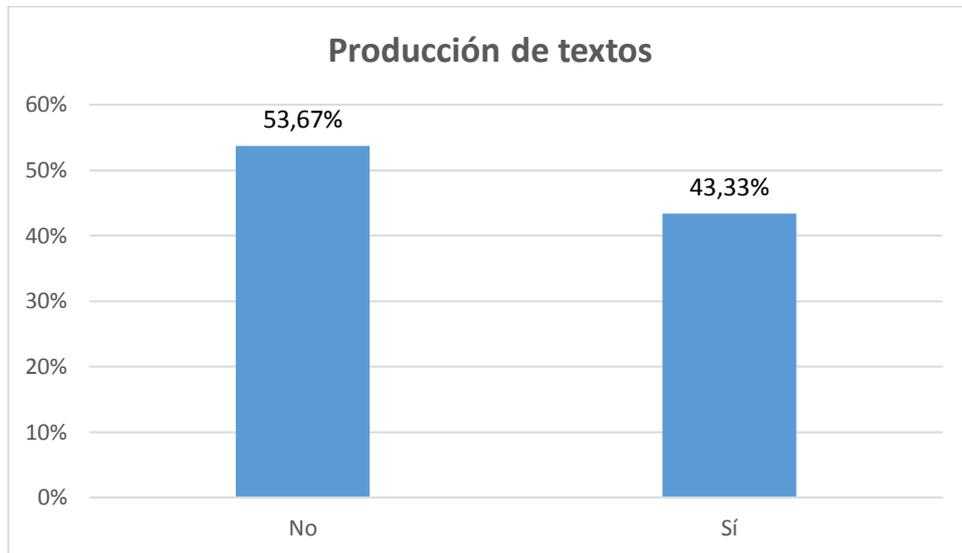


Tabla 19. Producción de textos (profesionales).
Fuente: Datos obtenidos a través de instrumento aplicado.

La tabla 19 muestra que la producción de textos no es necesariamente relevante y prioritaria para los fagotistas profesionales. La actividad musical del país, y especialmente los centros de formación profesional, parecen olvidar, mayoritariamente, la producción de textos como competencia dentro del mundo artístico.

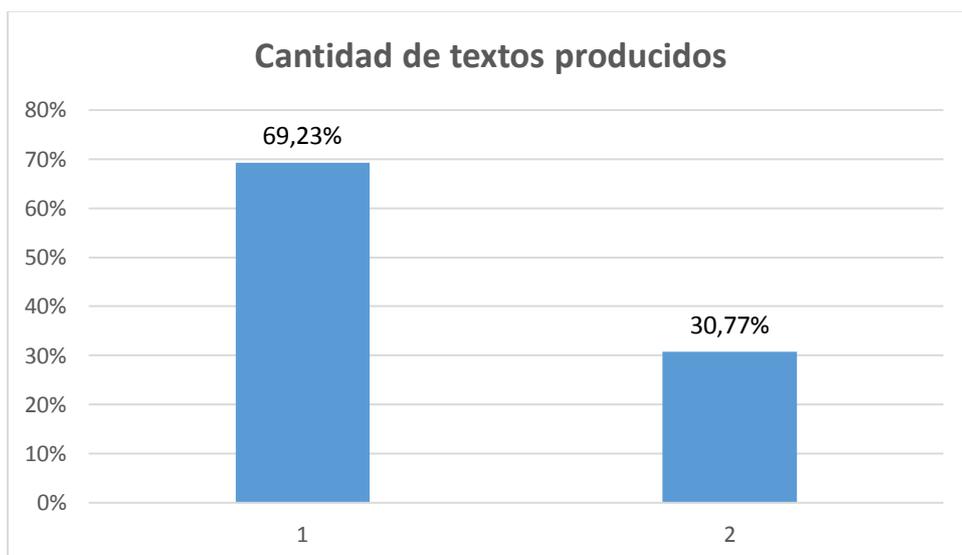


Tabla 20. Cantidad de textos producidos por profesional.
Fuente: Datos obtenidos a través de instrumento aplicado.

Como lo muestra la tabla 20, el hecho de que no existan profesionales del fagot que hayan producido más de dos textos parece reafirmar la hipótesis antes planteada de que aún el músico fagotista colombiano no requiere de las competencias de escritura e investigación para su vida profesional.



Tabla 21. Tipo de texto producido.
Fuente: Datos obtenidos a través de instrumento aplicado.

La tabla 21 nos invita a entender que, si bien los programas de pregrado fomentan los espacios de producción académica de textos, tal vez constituyan un requisito y una obligatoriedad sin que el impacto haya llegado a ser real para la producción de textos por parte de los fagotistas. Esto se reafirma si se analiza que hay poca participación en congresos con productos académicos.

⁹ *Pese a que varios profesionales referenciaron textos comisionados por el Ministerio de cultura, realmente estamos hablando de dos textos solamente, siendo estos la *Guía de iniciación al fagot* y su respectiva cartilla de ejercicios, por lo que este dato debe leerse con reserva.

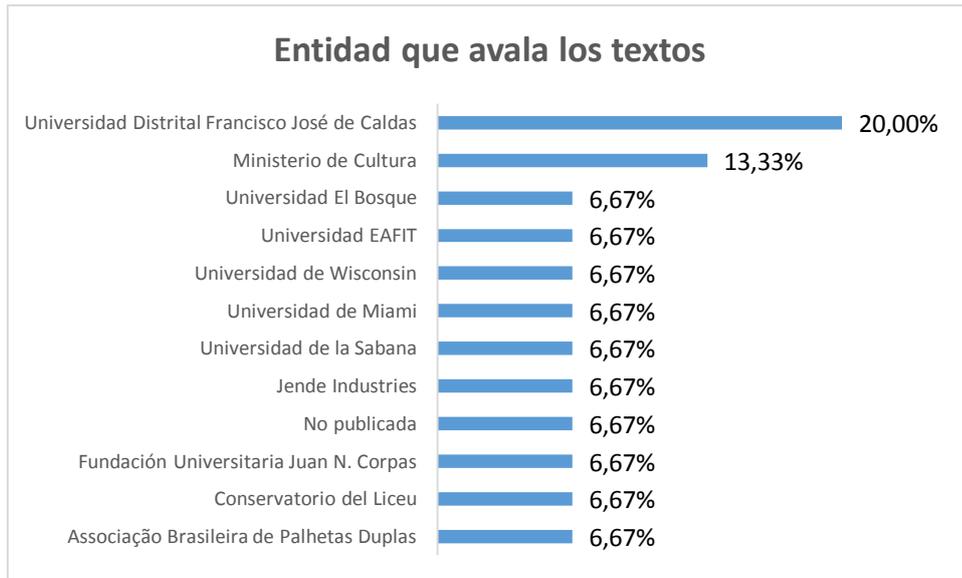


Tabla 22. Entidad que avala los textos.

Fuente: Datos obtenidos a través de instrumento aplicado.

La tabla 22 indica que son las universidades las que impulsan, en mayor medida, la realización de textos. Se hace especial mención a estos programas ya que, a medida que pasa el tiempo, van incorporando los textos como requisito de grado, fomentando en el estudiante el acercamiento al conocimiento y producción académicos.



Tabla 23. Realización de grabaciones profesionales (profesionales).

Fuente: Datos obtenidos a través de instrumento aplicado.

La tabla 23 indica que del total de profesionales encuestados la mitad afirma haber realizado grabaciones profesionales de audio y/o video. En el análisis cualitativo se encuentra que estas grabaciones obedecen, generalmente, a una pieza del repertorio clásico del

instrumento, asociadas a un contexto laboral o como estímulo a su labor como intérprete. Sin embargo, se destacan los trabajos de Sandra Duque, quien en 2007 realizó una grabación de disco con repertorio de música latinoamericana junto a la fagotista Andrea Merenson. De igual forma, se reconoce como producto artístico destacado el trabajo de Juliana Mesa, quien en 2019 grabó, como parte de su trabajo doctoral, un disco con música del brasilero Osvaldo Lacerda. Ellas constituyen, sin duda, los principales referentes colombianos de profesionales que hayan grabado música en formatos de alta calidad, aunque no aborden, dentro de estos trabajos, piezas colombianas.



Tabla 24. Realización de grabaciones profesionales (estudiantes).
Fuente: Datos obtenidos a través de instrumento aplicado.

Para el caso de los estudiantes, la tabla 24 muestra que la gran mayoría no ha realizado grabaciones profesionales de audio o video, y en este caso particular, quienes sí lo han hecho, lo realizaron como premio o estímulo de concursos de interpretación para jóvenes, en donde han actuado como solistas, o como parte de grabaciones que se han hecho por sus mismas universidades.

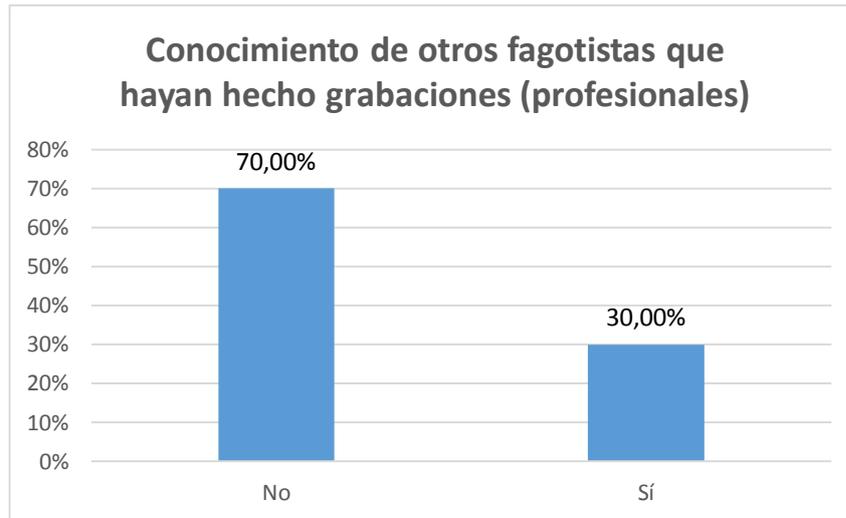


Tabla 25. Conocimiento de otros fagotistas que hayan hecho grabaciones (profesionales).
Fuente: Datos obtenidos a través de instrumento aplicado.

Coherentemente con las tablas anteriores, donde se evidencian pocas grabaciones profesionales, la tabla 25 muestra que existe un desconocimiento cuando se pide a profesionales referenciar a otros colegas que hayan adelantado registros artísticos. Sin embargo, como se ve en la tabla 26, el trabajo de Juliana Mesa es el más presente dentro del gremio. Es de aclarar que, aunque se referencian otros fagotistas, no fue posible comprobar la existencia de sus grabaciones, lo que no necesariamente significa que no existan, sino que el acceso al material es difícil o simplemente hay informaciones erróneas.



Tabla 26. Músicos referenciados por grabaciones (profesionales).
Fuente: Datos obtenidos a través de instrumento aplicado.

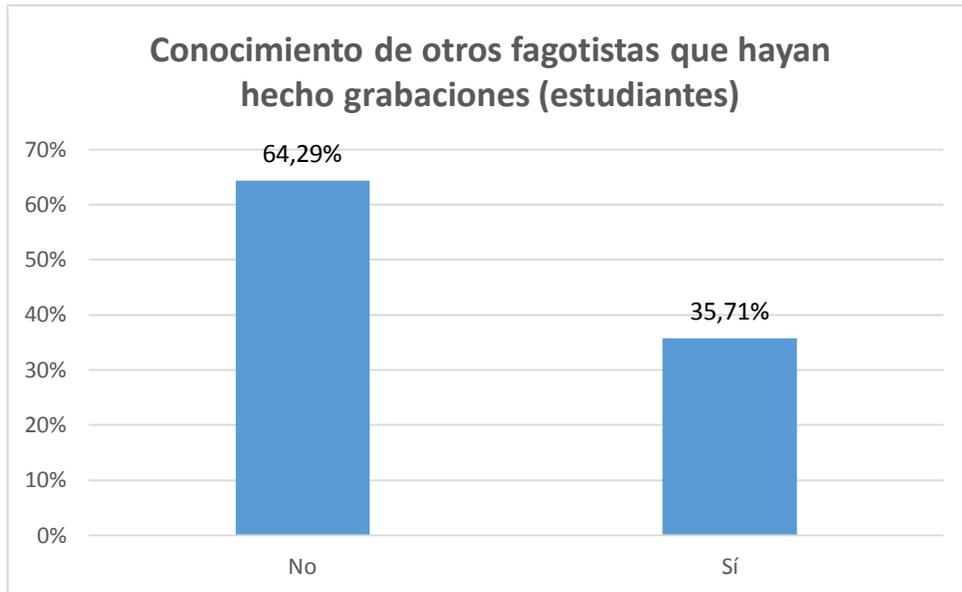


Tabla 27. Conocimiento de otros fagotistas que hayan hecho grabaciones (estudiantes)
Fuente: Datos obtenidos a través de instrumento aplicado

Para el caso de los estudiantes la dinámica no es diferente, pues existe un alto desconocimiento de quién ha hecho grabaciones profesionales (tabla 27) y quienes son referenciados (tabla 28), no gozan de una divulgación efectiva o simplemente es otro caso de información errónea.



Tabla 28. Músicos referenciados por grabaciones (estudiantes)
Fuente: Datos obtenidos a través de instrumento aplicado

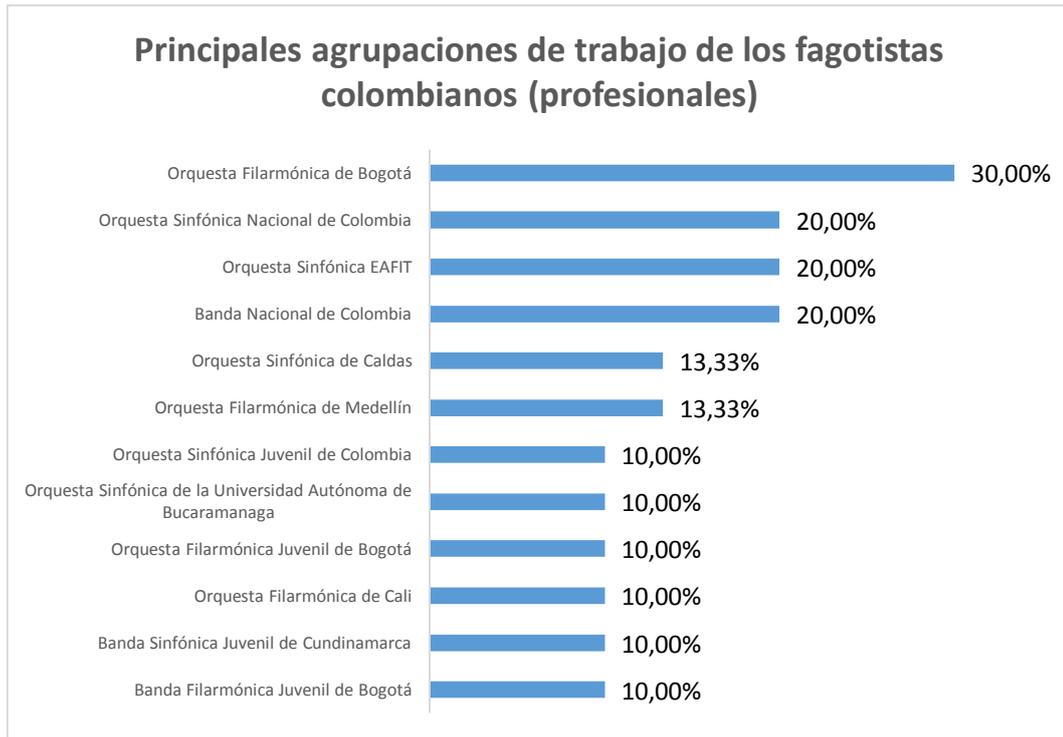


Tabla 29. Principales agrupaciones de trabajo (profesionales).
Fuente: Datos obtenidos a través de instrumento aplicado.

La tabla 29 indica que los espacios laborales como instrumentista en el país son pocos y se reducen, casi, a los descritos en el gráfico. Si bien existen más agrupaciones que han sido arrojadas por el instrumento de recolección de información aplicado, algunas de ellas no constituyen proyectos estables y otras son del exterior.

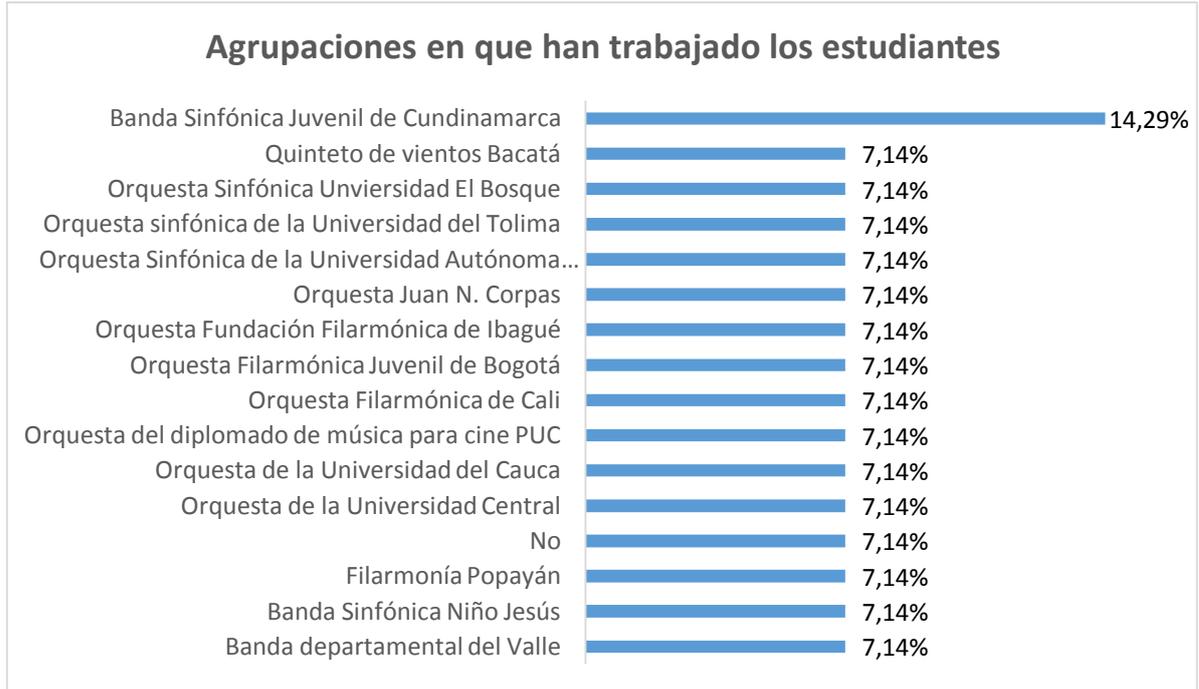


Tabla 30. Agrupaciones en que han trabajado los estudiantes.
Fuente: Datos obtenidos a través de instrumento aplicado.

Según la tabla 30 los estudiantes que han podido acceder a empleos lo han hecho mayoritariamente en agrupaciones universitarias o de carácter juvenil, lo que no necesariamente implica una continuidad o un contrato laboral, sino más bien, parecen constituir opciones pasajeras que aportan más a su formación que en un sentido económico.

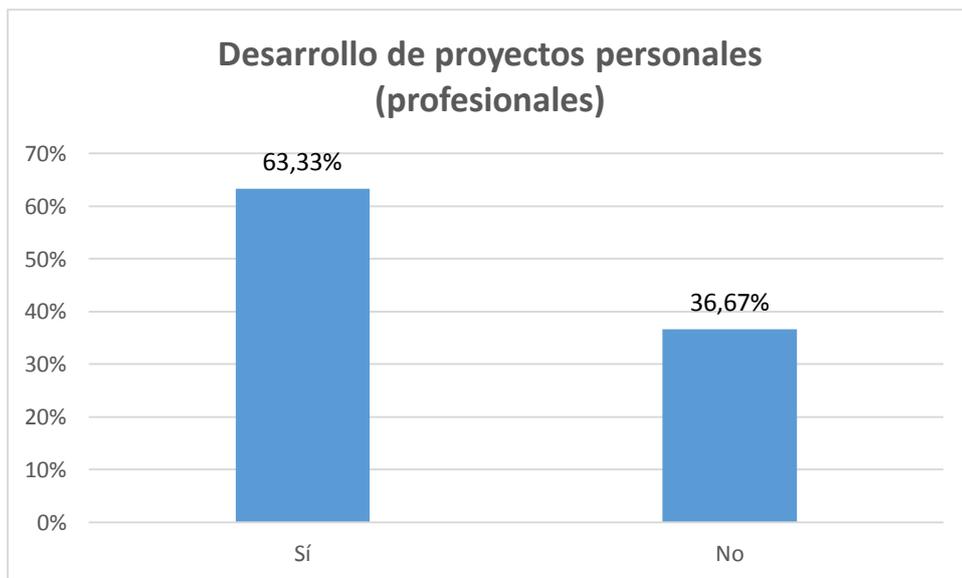


Tabla 31. Desarrollo de proyectos personales (profesionales).
Fuente: Datos obtenidos a través de instrumento aplicado.

Con relación al impulso de proyectos personales, las tablas 31 y 32, respectivamente, indican, para maestros y estudiantes, que sí se realizan actividades extralaborales o

extracurriculares, sin embargo, pese a que el instrumento aplicado planteaba ítems de recolección de información en cuanto a formatos, duración de esos proyectos y repertorios, la información obtenida fue vaga, aunque en la mayoría de los casos se evidenció poca continuidad. Vale la pena, al igual que en otros aspectos de esta caracterización estadística, que se profundice sobre algunos de ellos en investigaciones futuras.

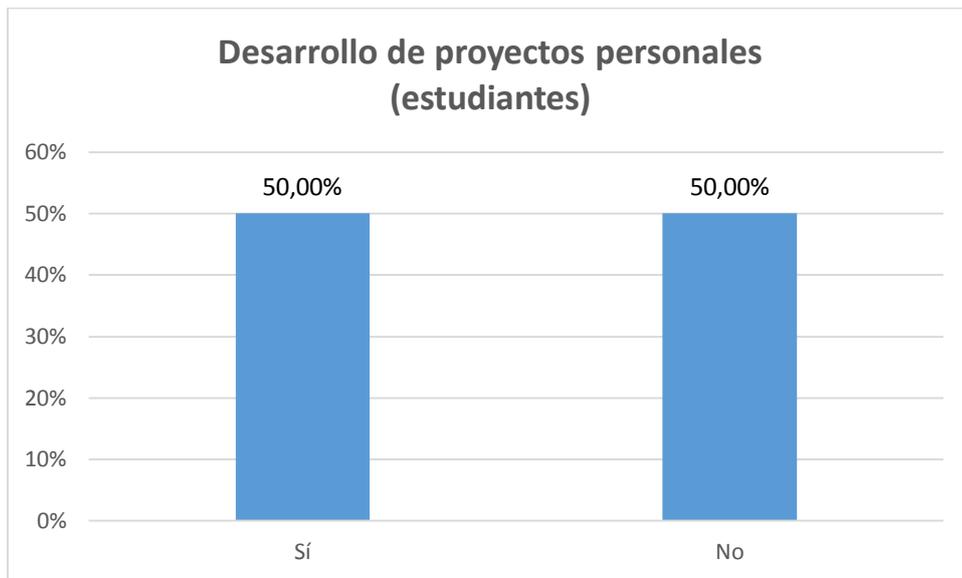


Tabla 32. Desarrollo de proyectos personales (estudiantes).
Fuente: Datos obtenidos a través de instrumento aplicado.

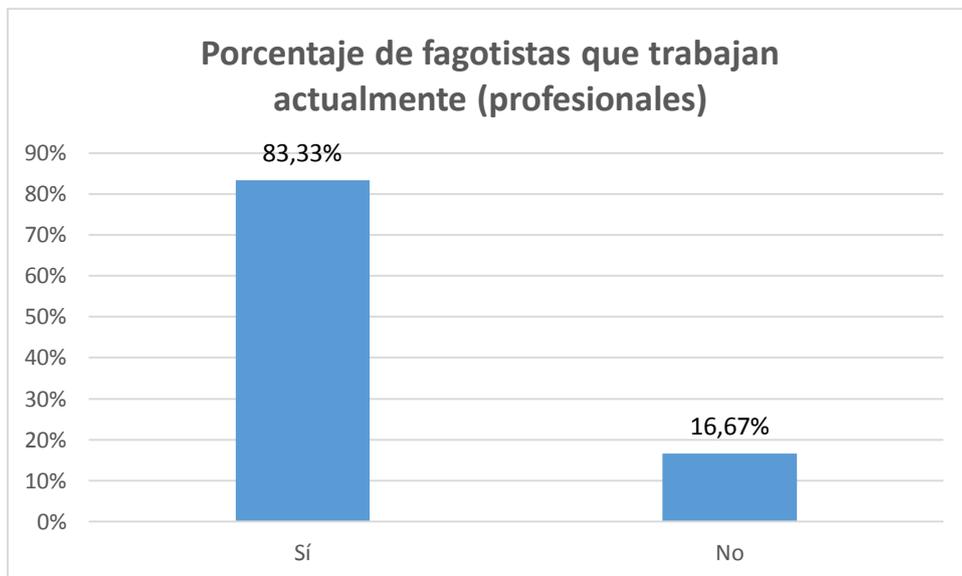


Tabla 33. Porcentaje de fagotistas que trabajan actualmente (profesionales).
Fuente: Datos obtenidos a través de instrumento aplicado.

Del total de encuestados, la tabla 33 muestra que, pese a tener un título profesional en música, un porcentaje significativo se encuentra en desempleo y valdría la pena profundizar en

el tipo de contratación que tienen los que están empleados. Para mayor información la tabla 34 muestra el tipo de trabajos que tienen los profesionales.



Tabla 34. Tipo de trabajo (profesionales).
Fuente: Datos obtenidos a través de instrumento aplicado.

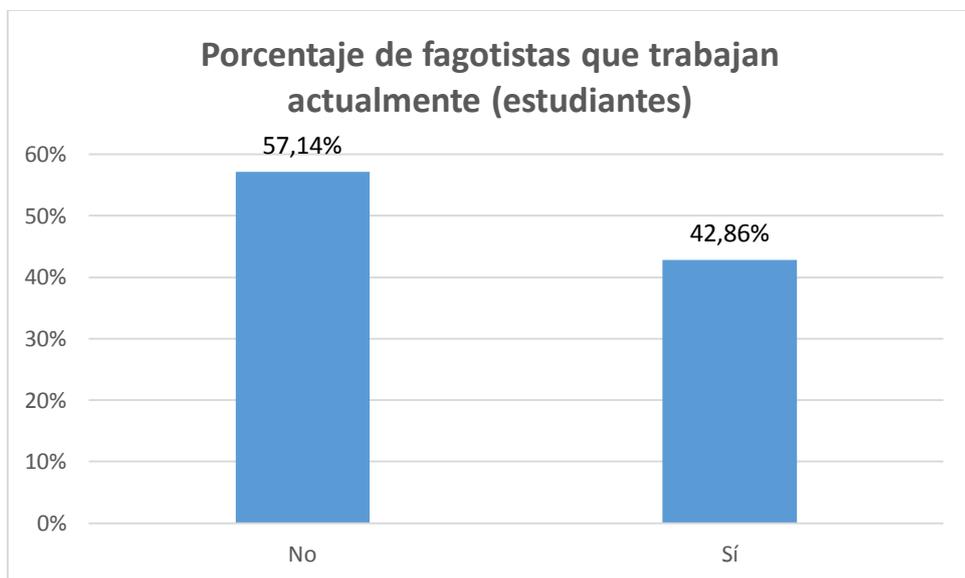


Tabla 35. Porcentaje de fagotistas que trabajan actualmente (estudiantes).
Fuente: Datos obtenidos a través de instrumento aplicado.

En cuanto a los estudiantes, las tablas 35 y 36 dan un panorama de la empleabilidad. Puede ser por su perfil que, articulado con el quehacer musical del país, los estudiantes sean solicitados como profesores de instrumento en contextos de iniciación en edades tempranas o de trabajo con otro tipo de contenidos ajenos al instrumento.

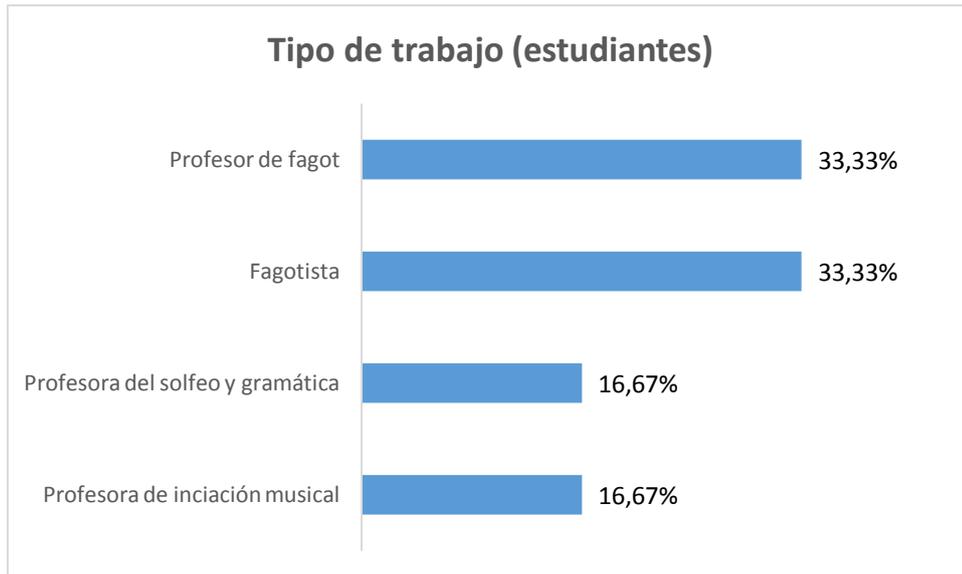


Tabla 36. Tipo de trabajo (estudiantes).
Fuente: Datos obtenidos a través de instrumento aplicado.

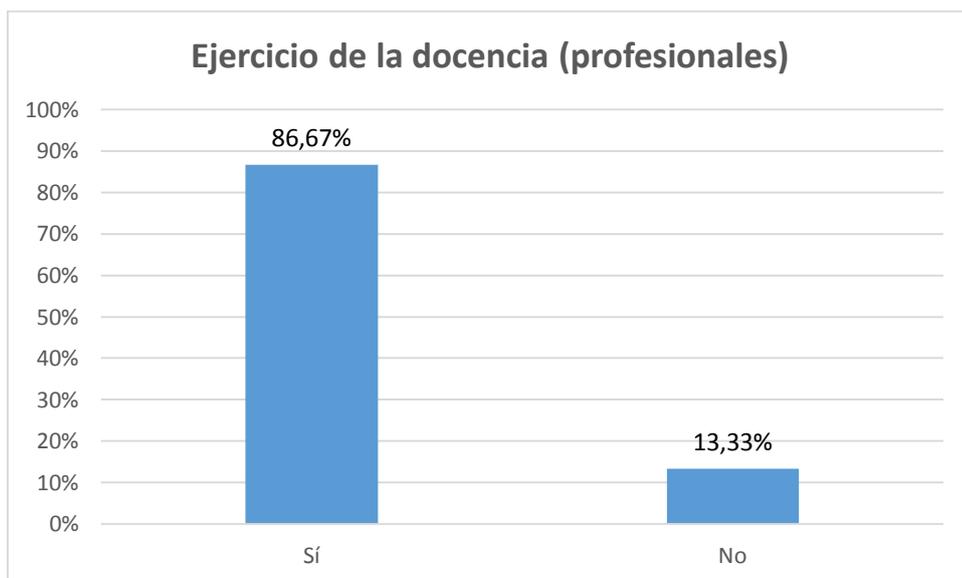


Tabla 37. Ejercicio de la docencia (profesionales)
Fuente: Datos obtenidos a través de instrumento aplicado

La tabla 37 indica que las prácticas pedagógicas son un campo de acción fuerte dentro del ejercicio profesional. Como pareciera natural, y según la tabla 38, entre mayor nivel académico demandado, menor es la práctica docente, de ahí que se encuentre un gran porcentaje de la docencia en espacios de iniciación, en contraposición con los contextos universitarios.

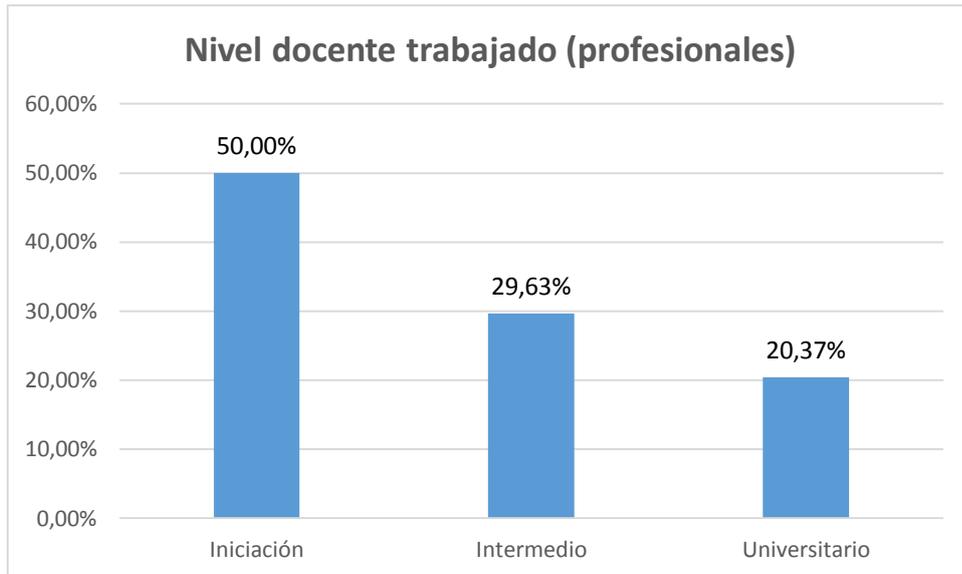


Tabla 38. Nivel docente trabajado (profesionales).
Fuente: Datos obtenidos a través de instrumento aplicado.

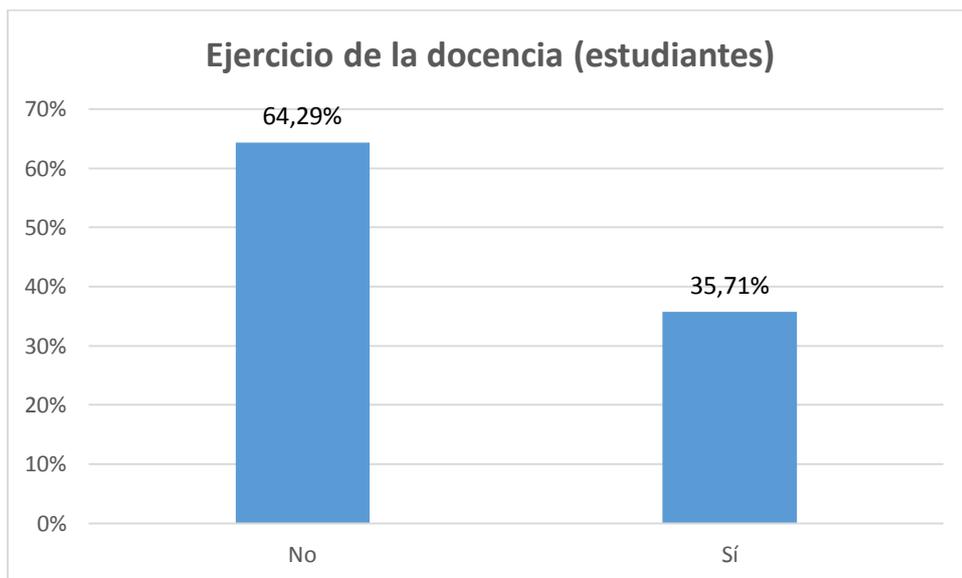


Tabla 39. Ejercicio de la docencia (estudiantes).
Fuente: Datos obtenidos a través de instrumento aplicado.

Según las tablas 39 y 40, desde la época estudiantil se empieza a ejercer la docencia en procesos de formación. Esto no hace más que confirmar que Colombia ha potenciado las bases de la enseñanza musical y para ello las universidades han sido factor fundamental.

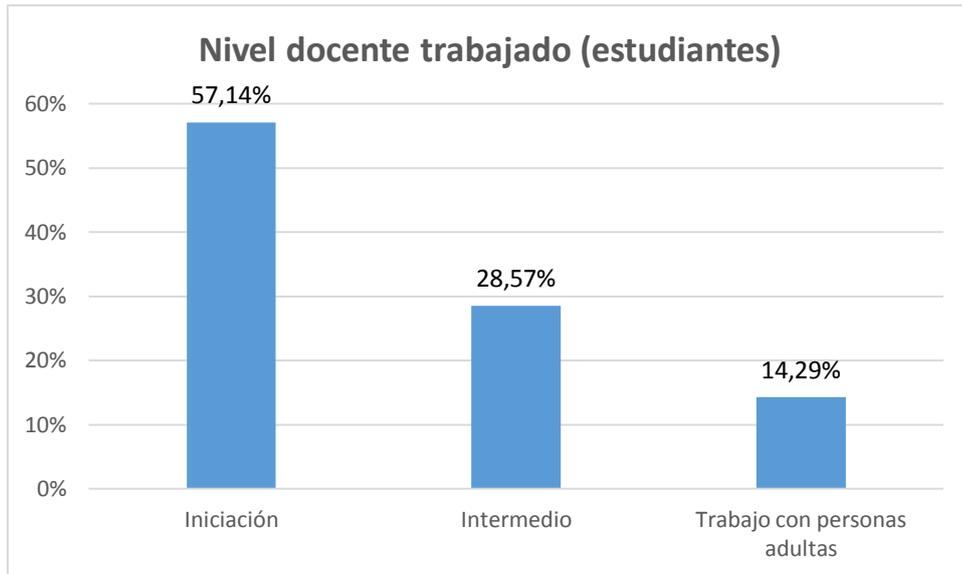


Tabla 40. Nivel docente trabajado (estudiantes).
Fuente: Datos obtenidos a través de instrumento aplicado.

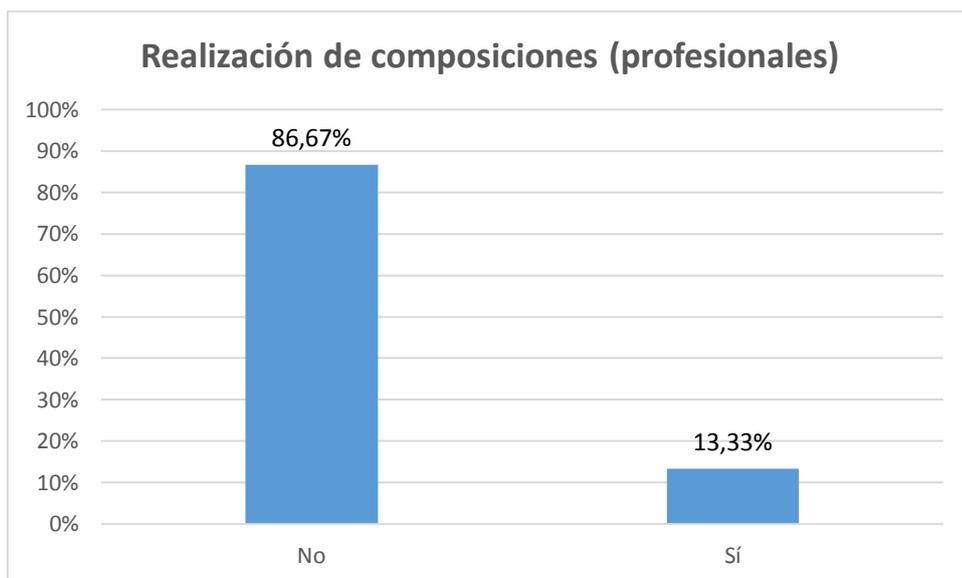


Tabla 41. Realización de composiciones (profesionales).
Fuente: Datos obtenidos a través de instrumento aplicado.

Las tablas 41 y 42 dan cuenta de una actividad de creación de repertorio baja para el instrumento por iniciativa de los profesionales. Como se ha mencionado a lo largo de este trabajo, la historia del fagot en Colombia, si bien no es reciente, se ha empezado a consolidar hasta hace poco, por lo que el interés por componer o comisionar obras puede ser algo que empiece a fortalecerse en los años venideros.

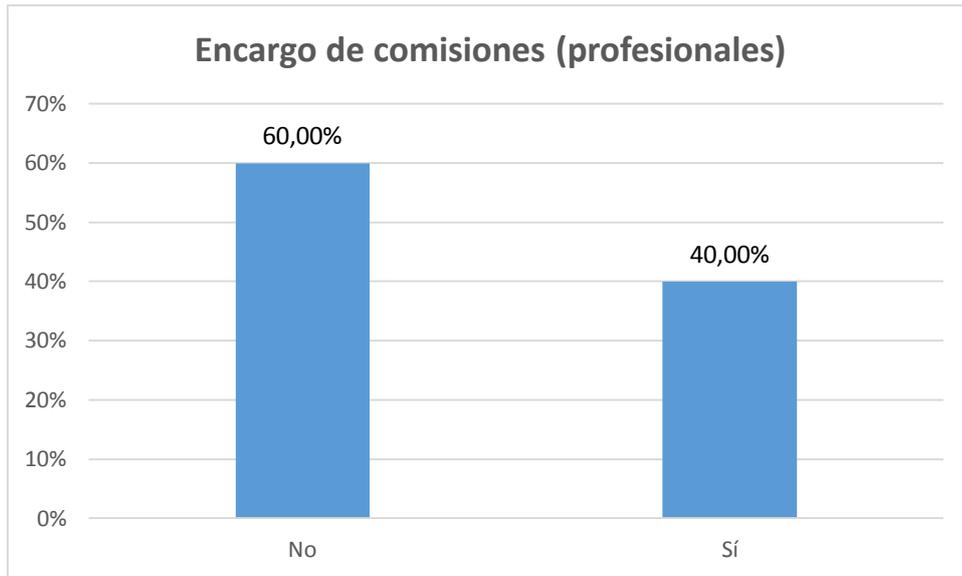


Tabla 42. Encargo de comisiones (profesionales).
Fuente: Datos obtenidos a través de instrumento aplicado.

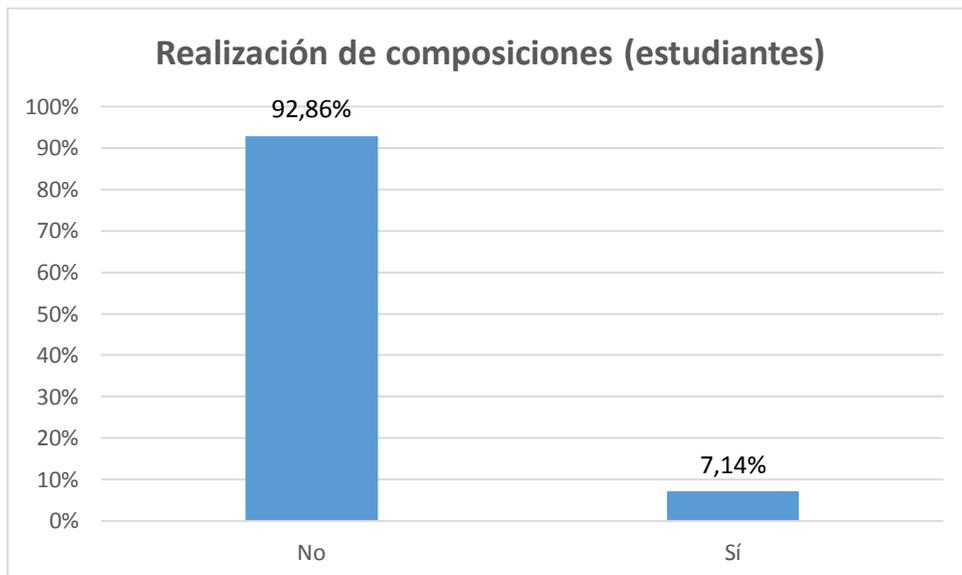


Tabla 43. Realización de composiciones (estudiantes).
Fuente: Datos obtenidos a través de instrumento aplicado.

Las tablas 43 y 44 relacionadas con composiciones o comisiones por parte de estudiantes, muestran un índice aún más bajo que el de los profesionales con relación al aporte del repertorio para el instrumento. Esto puede darse en parte porque el nivel de formación puede no brindar los elementos necesarios para crear, o bien, aún se está en exploración personal del rumbo a tomar con el instrumento y la profesión.

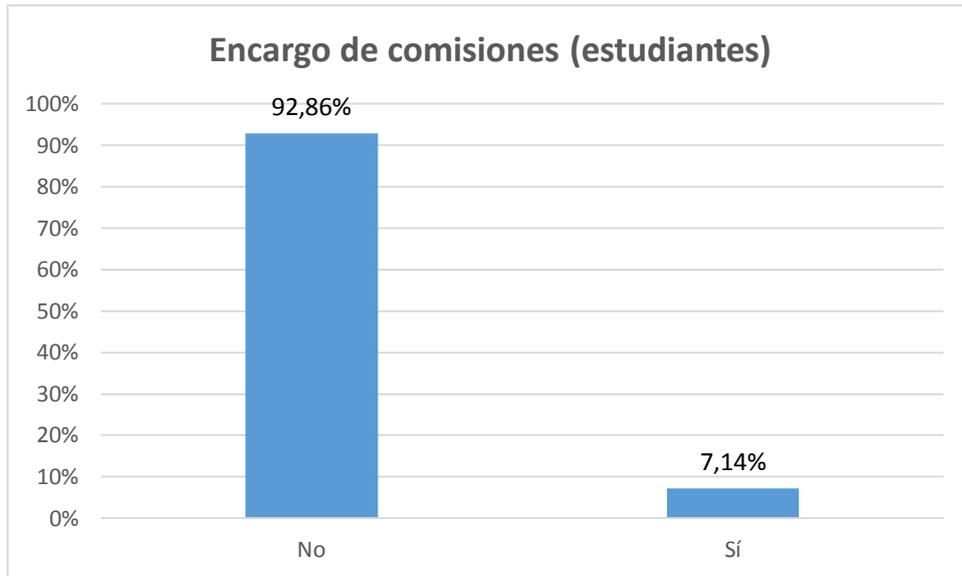


Tabla 44. Encargo de comisiones (estudiantes).
Fuente: Datos obtenidos a través de instrumento aplicado.



Tabla 45. Docentes más referenciados (profesionales).
Fuente: Datos obtenidos a través de instrumento aplicado.

Finalmente, las tablas 45 y 46 muestran los docentes más referenciados por profesionales y estudiantes en el país. Indiscutiblemente existen figuras con nombre e historia en los tiempos actuales, tales como Pedro Salcedo, Alfredo Cobo, Eber Barbosa y Jorge Jaramillo, que, si bien no son los únicos, sí son, entre profesionales y estudiantes, los referentes comunes en la construcción de un quehacer fagotístico colombiano.



Tabla 46. Docentes más referenciados (estudiantes).
Fuente: Datos obtenidos a través de instrumento aplicado.

2.3 Conclusiones generales sobre el panorama actual del fagot

Hacia 1980 empiezan a surgir los primeros procesos de iniciación de fagotistas, y entre 1995 y 2005 se da un significativo incremento, aunque esta formación se limita a algunas ciudades principales de siete de los treinta y dos departamentos de Colombia. En el nivel universitario, el país cuenta con un abordaje del fagot mayoritariamente como instrumento principal aunque también existen opciones de estudiarlo como instrumento complementario. La formación de pregrado se da, en su mayoría, en el contexto nacional, y es Bogotá la ciudad que más reúne estudiantes activos llegando casi a formar a la mitad de los fagotistas del país. Entre 2010 y 2018 se han formado la mayor cantidad de fagotistas profesionales, sin embargo, la mayoría de ellos no cuenta con formación posgradual, aunque esta tendencia parece revertirse en los próximos años, y de los posgrados cursados, un gran porcentaje pertenece a estudios de maestría realizados en el exterior. En lo referente a realización de textos se identifica una baja producción, y en general, obedecen a requisitos de estudio de pregrado y posgrado. En el ámbito laboral existe un predominio por las agrupaciones sinfónicas y la docencia. Para el primer caso las opciones se reducen principalmente a las instituciones presentes en las ciudades de Bogotá, Medellín, Manizales, Bucaramanga y Cali. La docencia, por su parte, ha sido ejercida por el 86% de los profesionales y por el 64% de los estudiantes, principalmente en niveles de

iniciación. En cuanto al desarrollo de composiciones o comisiones de obras, también se presentan bajos porcentajes, ámbitos que pueden ser afianzados en el futuro.

En cuanto a trabajos de registro audiovisual existe un movimiento poco sólido, no obstante se encuentran referentes específicos como las maestras Sandra Duque y Juliana Mesa, quienes desarrollaron grabaciones de audio de música latinoamericana, sin llegar a incluir música colombiana. Es de resaltar que existe un relativo desconocimiento de lo local dentro del gremio, pues no se encuentra seguridad al momento de referenciar grabaciones y registros. En este punto, y con base en los datos, el presente trabajo adquiere un carácter pionero, pues parece constituirse como el primer registro audiovisual profesional de un programa de concierto con repertorio exclusivamente colombiano.

3 CAPÍTULO 2. GÉNEROS MUSICALES COLOMBIANOS ABORDADOS EN LAS OBRAS

3.1 Bambuco

Si de música tradicional colombiana hablamos, el bambuco es uno de los géneros musicales insignia del país al cual debemos referirnos. Debido a la falta de registros verídicos que evidencien las raíces de este ritmo han surgido diferentes hipótesis que tratan su origen. Según Sánchez (2009), tres hipótesis abarcan este tema. La primera, afirma que, durante el periodo colonial, el bambuco llegó al Cauca a través de los esclavos africanos importados por los españoles de los cuales se deriva la palabra *Bambuk*, que hace referencia a una población en Sudán, África. La segunda, afirma que las raíces del bambuco son *tri-étnicas* y que ahí confluyen, dado el proceso de colonización, elementos de la cultura indígena, africana y española. La última hipótesis, y sobre la cual nos centraremos, hace alusión a su origen en la antigua provincia del Gran Cauca (según el *Diccionario Folklórico de Colombia*, de Harry C. Davidson, referenciado por Miñana, 1997).

Al parecer el bambuco data de épocas posteriores a la colonia, en las que la creación de una cultura nacional y un sentido de pertenencia con la patria, dado el proceso de independencia, aclamaban símbolos que permitieran y ayudaran en la construcción de identidad de la sociedad de ese entonces. Según Cruz (2002), este género comenzó su ascenso después de 1840, época en la que empieza a crearse el mito de nacionalidad y que puso en contacto, probablemente, a las clases populares con la elite, abriendo las puertas para que entrara en los altos círculos sociales.

Una de las hipótesis que con gran fuerza aborda el surgimiento del bambuco hace referencia a su interpretación en conjuntos instrumentales de viento y percusión conformados por indígenas y negros de la antigua provincia sureña del Gran Cauca. Según Miñana (1997), se dispersó rápidamente acompañando la Campaña Libertadora desde el Gran Cauca, expandiéndose hacia el sur (probablemente llegando hasta Perú) y hacia el norte (siguiendo las riberas del Cauca y del Magdalena) hecho que le llevó a convertirse en menos de 50 años en música y danza nacional. En sus comienzos se reconoció como música militar que alentaba a las tropas en sus batallas. Esta música que estaba ligada con la imagen de la mujer guerrera, aquella que acompañó a las tropas en sus caminos y luchas, identificaba a las clases populares, gente del pueblo y trabajadores del campo con su ritmo, su canto y su danza, y aunque en sus

comienzos no fue bien recibido en las altas clases sociales en poco tiempo consiguió legitimarse al incluirlo como parte de su identidad.

Siguiendo a Miñana (1997), alrededor del año 1854, los aires del bambuco empezarían a introducirse dentro de las salas de concierto. Las orquestas de salón lo habían “estilizado”, suprimiendo el sonido fuerte de la tambora¹⁰ y el redoblante, y con carácter más virtuoso lo adaptaron a sus formatos instrumentales. Es así como el bambuco de corte militar que emergió en un principio desde el antiguo Gran Cauca empieza a transformarse y con el renovar de sus letras llega a convertirse en canción romántica, aproximándose a ritmos con ascendencia europea, encontrando así un parentesco con el pasillo fiestero y las formas más lentas y narrativas del bambuco con el vals y al pasillo-canción, hecho que lo ha llevado al desconocimiento de sus orígenes indígenas y negros y con ello contradiciendo el carácter de ser un ritmo legítimo nacional.

Por su parte, Santamaría (2007) afirma que en Bogotá para finales del siglo XIX este ritmo ya se había introducido en los salones aristocráticos como danza de salón o como piezas para piano de pequeñas colecciones de uso doméstico y que artesanos de Bogotá y Medellín habían popularizado el bambuco-canción con la interpretación de instrumentos de cuerda. Alrededor de 1900 empiezan a conformarse nuevas agrupaciones musicales que mixturaban instrumentos sinfónicos de corte europeo como la flauta, el violín y el violonchelo con instrumentos autóctonos de cuerda como el tiple¹¹ y la bandola andina¹². Tal fue el caso de la Lira Colombiana, una agrupación creada por Pedro Morales Pino, reconocido compositor y director vallecaucano, a quien se le atribuye un reconocimiento especial por la inclusión de nuevos formatos instrumentales y por llevar el bambuco y otros ritmos andinos colombianos de la tradición oral a la escrita de los que posteriormente realizaría grabaciones fonográficas en México y Estados Unidos.

Citando a González (2006), respecto a los formatos instrumentales tradicionales usados en la interpretación de esta música, y de los cuales se encuentra registro documental a partir del siglo XIX, están los antes nombrados grupos de flautas y tambores, interpretados en el departamento del Cauca, y el trio tradicional de cuerdas de la zona andina colombiana (tiple, guitarra y bandola andina), aunque es importante resaltar que la instrumentación ha variado

¹⁰ Tambora disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=KANG885VjEM> y en <https://www.youtube.com/watch?v=e1qPXCyE7Ik>

¹¹ Tiple disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=69n3rHrNkII>

¹² Bandola andina disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=wCOLDKHYsVo>

según la región en la que es interpretada, empleando el uso de instrumentos como el chucho o alfandoque¹³, maracas, tambora, pandereta, carraca¹⁴, cucharas¹⁵, entre otros.

Hoy en día es más común encontrar composiciones originales y arreglos escritos para estudiantinas¹⁶, formatos sinfónicos como banda y orquesta, ensambles de cámara en diferentes conformaciones instrumentales, instrumentos solistas, etc. Esto ha permitido que el género se encuentre en constante difusión, llegando a diferentes escenarios y públicos. Además, ha sido uno de los ritmos protagonistas de los diferentes festivales y concursos de música tradicional colombiana, entre los que se encuentran el *Festival de Música Andina Mono Núñez* y el *Festival Hatoviejo Cotrafa*, espacios que han sido creados con el objetivo de difundir y preservar nuestros ritmos tradicionales nacionales que, desde la década de los 40's, se han visto desplazados por el surgimiento de métodos de difusión masiva como la industria fonográfica, televisiva y radial al publicitar con mayor fuerza música comercial. Por esta razón es importante destacar la importancia de la creación y preservación de espacios que permitan la vivencia de nuestra herencia musical tradicional y de las prácticas socioculturales que nos pertenecen y nos identifican como colombianos.

El bambuco, dentro de su proceso de escritura, ha tenido que enfrentarse continuamente a la controversia de cómo debe ser escrito, problema que gira entorno a la dificultad de encajar en una métrica definida dada la colocación de sus acentos, ya que su lógica métrica se aproxima a la superposición de diferentes rítmicas como el 3/4 y el 6/8. Según González (2006, p. 43) esta contradicción corresponde a que los compases ternarios simples usados en la escritura de su acompañamiento no corresponden a la idea melódica que se plantea, dando la impresión de que la composición tratará de adaptarse al ritmo desplazando los acentos naturales del compás. Basado en transcripciones de piezas tradicionales y originales correspondientes al siglo XIX, González afirma que el acento prosódico del texto en este ritmo no corresponde con el acento musical y cuando la obra es únicamente instrumental en su formato el acento métrico no encaja dentro del compás desplazando el acento natural. En la escritura de su acompañamiento se ha optado por alternar las dos métricas, formando una hemiola, o por superponer melodía y acompañamiento simultáneamente funcionando los dos esquemas. Generalmente, instrumentos de acompañamiento como los de percusión usan cualquiera de las dos métricas y otros como la tambora los usan simultáneamente (3/4 en el parche o membrana y 6/8 en la madera). Por su

¹³ Chucho o alfandoque disponible en <https://www.fundacionbat.com.co/site2012/interna.php?ids=111&id=588>

¹⁴ Carraca disponible en https://www.youtube.com/watch?v=JFjdXZ_M29s

¹⁵ Cucharas disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=zt39onXrWx4>

¹⁶ Estudiantina disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=RADfrELUOOM>

parte, su estructura ritmo-melódica tiene como característica la presencia de la síncopa, resultado de la ligadura entre la última corchea del compás y la primera del compás siguiente en la métrica de 6/8, provocando un desplazamiento de la parte débil del compás volviéndola fuerte.

3.2 Fandango

Para hablar de fandango, uno de los ritmos tradicionales más populares del Caribe colombiano, es importante resaltar que el desarrollo de la música en esta región del país, al igual que en otras regiones colombianas, desde el período colonial, época de la cual se empiezan a encontrar referencias, cumple con un papel simbólico importantísimo como elemento de identidad y entretenimiento de la época. Durante este período confluyeron culturas como la indígena, la africana y la europea, y su esencia la dejaron viva y reflejada a través de la música y la danza.

Según Fortich (2014, p. 145), la organización de bandas musicales de viento en el Caribe colombiano entronca su origen con las bandas musicales de guerra del siglo XVIII en Europa, y su transformación influyó, al igual que en otras regiones del país, la enseñanza y el aprendizaje de nuevos instrumentos como la flauta traversa y el clarinete, desarrollo bandístico que se venía forjando desde el proceso independentista. Según este autor, para el caso del Caribe colombiano y en específico de los hoy departamentos de Sucre y Córdoba, a mediados del siglo XIX existían elementos académicos o técnicos de origen europeo como la notación musical que circulaban por esa región, que denotaban la compra y venta de música escrita en Cartagena, Lórica, Córdoba y Montería, por lo que afirma que al menos algunos directores artísticos de las bandas más tradicionales tuvieron algún conocimiento para enseñar la música con la notación musical europea. Sin embargo, la labor de la enseñanza de la música tradicional en esa región del país se ha desarrollado sobre todo desde lo empírico, implicando la imitación de lo que se escucha (a lo que informalmente se le dice sacar la música de oído o de oreja). Al respecto Alzate (1980), citado por Fortich (2014, p. 135) afirma que “el contacto diario con los animales del campo, pesa mucho en esa cultura musical, de tal manera que los músicos los imitan en sus diálogos a través de sus instrumentos”, de ahí que Fortich comente que el autor veía en los músicos tradicionales a unos analfabetos incapaces de poder comunicarse con sus semejantes, sin conseguir leer y escribir en su lengua materna y tampoco en notación musical, sistema enseñado en las escuelas formales de música y en los conservatorios y universidades del país, por lo que la imitación fue la herramienta más efectiva de aprendizaje.

El componente musical a partir de la época colonial en la región norte de Colombia, especialmente en los departamentos de Córdoba y Sucre, estuvo acompañado por dos grupos de conformaciones instrumentales que amenizaban con músicas propias las manifestaciones socioculturales de la región. Por una parte, y como manifestación de los grupos indígenas y africanos que se asentaron en esas tierras, está la música de gaita¹⁷, que involucra instrumentos autóctonos de la región como las gaitas, los pitos de caña y las tamboras, y, por otro lado, se encuentran las bandas tradicionales que incluían en su conformación instrumentos de corte europeo como el clarinete, la trompeta, trombones, bombardino, redoblante o caja, platillos, bombo, entre otros.

En cuanto a la música de gaita, diversos eran los géneros que se tocaban desde ese entonces. Según Lotero (1989, p. 39) parafraseando a Guillermo Valencia Salgado, ritmos y danzas con similitudes a otras de origen neoafricanos surgieron en la región Cordobesa, tales como el bullerengue¹⁸, la puya¹⁹, el baile macho, el fandango, el baile andé, el porro²⁰, entre otros. Sobre el origen del fandango como género, se puede inferir que, siguiendo al mismo autor (1989, p. 40) se vincula con los bailes cantados, de origen negro, que eran acompañados con tambores en los que se marcaba el compás con el palmeteo de los danzantes mientras un coro de bailadores, que respondía a un estribillo en cada estrofa, acompañaba la improvisación de algún solista, generalmente mujer. Es así como Lotero (1989, p. 41), siguiendo a Valencia Salgado resalta que, según este autor, los bailes cantados al mezclarse con los grupos de gaiteros y las expresiones musicales de los blancos dieron como resultado los ritmos de la cumbia, la gaita, el porro instrumental, el fandango y la puya, siendo los tres últimos géneros típicos del departamento de Córdoba y otros, como el porro, representativo de la región del Sinú. Estos géneros alegraban y divertían las fiestas del pueblo al aire libre mientras las altas élites, aristócratas, criollos y dueños de la tierra, bailaban en salones ritmos de origen europeo con instrumentos metálicos también importados. Sin embargo, esta manifestación cultural duraría poco tiempo y este tipo de bandas tradicionales de la Costa Atlántica prontamente dejaría la amenización de los bailes de salón para acompañar con música autóctona popular las fiestas de corrales²¹ en las plazas públicas, relegando con su potencia sonora la función que cumplían las gaitas y pitos de caña hasta ese entonces, alcanzando a llenar con su resonancia grandes espacios abiertos.

¹⁷ Gaita disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=a0J1Tb1deyg>

¹⁸ Bullerengue disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=PPbik3a-HxM>

¹⁹ Puya disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=uOd3kLVAVzc>

²⁰ Porro disponible en https://www.youtube.com/watch?v=74gcQzio_04

²¹ Corraleja disponible en https://www.youtube.com/watch?v=6_r2tA26dzg

Según Fontalvo (2015, p. 14) a las bandas de los departamentos de Córdoba y el municipio de San Pelayo se las conoce como bandas pelayeras y presentan una práctica musical fuerte conectada con la fiesta, sea de tipo religioso o profano, y considera que son el producto de distintos fenómenos sociales, políticos, económicos y culturales que han llevado a su consolidación y, en muchos casos, a modificaciones, esto haciendo referencia al texto de Leónidas Valencia titulado *Una Mirada a las Afromúsicas Del Pacífico Norte Colombiano*, en el que el autor expresa que los instrumentos provenientes de Europa, fruto de la colonización, recibieron diferentes usos como en el llamado de lectura de bandos en los enfrentamientos bélicos y entretenimiento, mientras los indígenas ofrecieron instrumentos musicales rudimentarios (entre los que se encuentran pitos, flautas, carrizos y cañas de millo²²), permitiendo de esta forma la mezcla de lenguajes musicales y así la emergencia de nuevos géneros y repertorios. Fontalvo presenta un formato base principal de las bandas pelayeras conformado por clarinetes (tres o cuatro integrantes), trompetas (de tres a seis integrantes), trombón de pistones (de dos a cuatro integrantes), bombardino (uno o dos integrantes), percusión (un bombo, un redoblante y un par de platillos) y en algunos casos la tuba. Según Fontalvo, las bandas pelayeras tocaban tres géneros principalmente, siendo estos porro palitiao, porro sabanero y fandango.

La denominación de fandango no sólo es exclusiva del género musical descendiente de los bailes cantados referenciados anteriormente, sino, además, en la zona norte colombiana es usada para hacer referencia a una manifestación artística que incluye la interpretación de música tradicional (incluido el fandango como género) y la danza. Al respecto Lotero (1989, p. 49) escribe:

Hoy el festejo es el llamado fandango, en el que la banda es fundamental y reemplaza a cantadores, decimeros y versiadores. En el fandango, la banda se sitúa en el centro y, a su alrededor, la gente baila girando en sentido contrario a las agujas del reloj (LOTERO, 1989, p. 49).

3.3 Joropo

El joropo es un ritmo tradicional de los Llanos orientales colombo-venezolanos, región comprendida entre el piedemonte andino de Colombia, desde el departamento del Meta (en la ciudad de Villavicencio y las llanuras de San Martín), hasta los límites orientales venezolanos, abarcando toda la cuenca central del Orinoco. Calderón (2015, p. 421) considera este género

²² Caña de millo disponible en https://www.youtube.com/watch?v=3EUTSOu_DJ4

como una expresión intensa de arte popular en constante evolución, cuyos orígenes se remontan a las músicas ibéricas del siglo XVII y XVIII, con influencias árabes transformadas en América a través del mestizaje de elementos africanos e indígenas. Siendo originalmente una fiesta campesina, integró poesía, danza, canto y música en un sistema de creatividad improvisadora sobre una estructura establecida con parámetros definidos de estilo, que se han cristalizado a lo largo de la historia a través de canciones y danzas tradicionales convirtiéndose en formas musicales.

Por su parte, Ricardo Lambuley (2014, p. 235) afirma que el término joropo es utilizado hoy en día para designar prácticas culturales y festivas alrededor de las músicas y bailes llaneros, y que de forma genérica designa formas de baile, música y poesía popular en que se encarnan los sentimientos y expresiones de la población llanera de la gran región del Orinoco colombo-venezolano. Lambuley sostiene que, aunque varios folclorólogos e historiadores, al rastrear el origen del vocablo, no han afirmado un consenso sobre su pasado, la mayoría de ellos se inclinan por derivar su pasado en el acervo de tradiciones musicales y danzarias que llevaron los españoles en el proceso de conquista y sometimiento durante el proceso de colonización. De la misma forma, referencia que para Samuel Bedoya (1990) este género es un sistema musical del gran contexto caribe-iberoamericano, caracterizado por diversas matrices polirítmicas y polimétricas.

Burbano (2015, p. 12), referenciando a Baquero (1990), relaciona que el mestizaje derivado del proceso de colonización trajo consigo las formas productivas que caracterizarían la región de los llanos en la que los blancos representaban una clase social de hacendados y burócratas al frente de los ideales de la República, mientras los mestizos realizaban las labores del campo como la ganadería y la vaquería, ya que las grandes estepas de los llanos no se prestaban para la agricultura, bajo el manto de las cuales nació el joropo, la música característica de la región de los llanos colombo-venezolanos, cuya esencia es el resultado del trabajo típico llanero, representado en la relación hombre-caballo-vaquería donde surgen los versos y coplas de su canto.

Siguiendo a Ricardo Lambuley (2014, p. 240), los orígenes históricos del formato instrumental se remontan a la interpretación de instrumentos cordófonos de diapason como guitarra, bandola llanera²³ y tiple, instrumentos presentes en los llanos orientales colombianos desde mediados del siglo XIX. Más adelante, el arpa española, instrumento musical llevado a esas tierras por los misioneros jesuitas, que se fue modificando y que junto al cuatro llanero²⁴,

²³ Bandola llanera disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=l899uyxfl0s>

²⁴ Cuatro llanero disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=G7LHbdWDnls>

maracas²⁵ y más recientemente el contrabajo o bajo eléctrico, entró a formar parte de un formato un poco más estilizado que la industrial comercial requería. Al respecto Ricardo Lambuley (2014, p. 227) narra que para los años 80's escuchaba música llanera en casetes de amigos y en una emisora de la ciudad de Bogotá que reproducía música de la industria comercial cuyo formato instrumental estaba compuesto por voz, arpa llanera²⁶, cuatro llanero, maracas, contrabajo y/o bajo eléctrico. Sin embargo, es importante aclarar que existían diferencias en el formato usado en Colombia con el venezolano, que se evidencian en el escrito de Calderón (2015, p. 422) cuando dice que el joropo central venezolano, más conocido como golpe tuyero, estaba conformado por arpa, buche y maraca, y que el joropo oriental se tocaba con mandolina²⁷ o con la bandola guayanesa²⁸ de cuerdas dobles.

A pesar de las diferencias instrumentales que los grupos tradicionales de ambos países pudieran tener, coincidían en la estructura musical ritmo-armónica y sus diferentes subgéneros, entre los que se encuentran los conocidos golpes (denominadas así a las danzas rápidas), y pasajes o tonadas (las canciones lentas). Calderón (2015, p. 422) clasifica dentro de golpes llaneros a ritmos como el zumba que zumba, el gabán, la chipola, el gavián, el pajarillo, el seis por derecho, los merecures, el seis numerao, la catira, la guacharaca, la periquera, el nuevo callao, el carnaval, el San Rafael, el quitapesares, la quirpa, entre otros, la mayoría de ellos escritos en una métrica de 3/4 o 6/8.

Para el caso colombiano, hacia la segunda mitad del siglo XX, el joropo tradicional no trascendió históricamente en cuanto a su difusión y/o valoración en contraposición a Venezuela, país en el que el joropo se convirtió en insignia nacional. Citando el libro *50 Torneo internacional del Joropo, sueño y obra de Miguel Ángel Martín* (CIRPA, 2018), realizado por la gobernación del Meta, encontramos que para la década de los años 60's, el poeta araucano Miguel Ángel Martín, después de hacer un viaje por Europa, llegó a Villavicencio con la intención de realizar un festival que promoviera el encuentro folclórico entre Colombia y Venezuela. Dicho festival, enfocado además en promover la creación de los compositores colombianos, se llevó a cabo en 1962 con apoyo de la gobernación del Meta, bajo el nombre de *Festival de la Canción Colombiana*, y como resultado arrojó que la música llanera no obtuvo el protagonismo que su creador esperaba, debido entre otros factores a la escasez de conjuntos llaneros que representaran el joropo colombiano frente a otras tradiciones del país, lo que

²⁵ Maracas disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=k5kPBsMFIOc>

²⁶ Arpa llanera disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=5MgKFq050PU>

²⁷ Mandolina disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=GdKimIuzoyA>

²⁸ Bandola guayanesa disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=dzI0cjEcc94>

evidenciaba que la práctica de este ritmo, además de concentrarse sólo en la región, no obtuvo la difusión hacia otras zonas del país y, según lo referencia él mismo, se limitaba a ser escuchado en bares, donde los vaqueros llegados de Arauca y Casanare socializaban con cerveza y aguardiente las travesías que vivían arriando el ganado en tránsito hacia Bogotá, por lo que la música llanera era escuchada en el país por apenas una pequeña región y no por el público en general. Tras la experiencia otorgada por el festival durante tres versiones consecutivas, el mismo maestro Martín, hacia el año 1965, con el apoyo de las autoridades departamentales, creó el Torneo del Joropo, llamado así inicialmente aunque posteriormente sería conocido como Torneo Internacional del Joropo, creación realizada con la intención de fortalecer el evento más representativo de la cultura musical llanera de la Orinoquía de Colombia y Venezuela, y que con el paso de los años se convirtió en el punto de encuentro de músicos cantadores y bailarines del género.

Dicho evento lleva más de 50 años de existencia y en él se han podido distinguir diferentes etapas. La primera entre el año 1965 y 1982 como un torneo de música llanera con carácter competitivo. Posteriormente, entre el año 1983 y 1990, como un encuentro Internacional del Joropo con la presencia de los mejores artistas y agrupaciones de Colombia y Venezuela. En 1991 adquiere una nueva naturaleza al convertirse en Festival de Canciones Llaneras, y por último, desde 1999 hasta el 2017 retoma su carácter original concebido por su gestor. Sin lugar a dudas esta fiesta llanera ha permitido la conservación y difusión del joropo, siendo actualmente un espacio importante de difusión del género y la cultura llanera a nivel nacional e internacional.

3.4 Pasillo

Tanto el pasillo como el bambuco, géneros tradicionales colombianos que empiezan a registrarse a partir del siglo XIX con el proceso de independencia en la época colonial, respondían a la necesidad de identidad que estas músicas suscitaban a los habitantes de la época, por lo que dedicar unas líneas a la contextualización y posicionamiento emblemático de estos géneros, y en este apartado del pasillo, es de relevancia para el lector.

Según Rodríguez (2013, p. 2), en el caso del bambuco, una música de origen mestizo que mixturaba elementos propios en cuanto a la instrumentación, a la parte rítmica musical y a la danza de manifestaciones generalmente rurales y que con el tiempo se fueron estilizando, permitiendo su entrada a las diferentes clases sociales de aquel entonces, se conjugaron elementos locales articulados con elementos universales como la tonalidad armónica y la

escritura en partitura según la expresión usada en la época, que entre otras le permitieron convertirse en la canción colombiana por excelencia a partir, principalmente, de las primeras grabaciones.

Por su parte, el pasillo, arraigado al vals sin un proceso de mestizaje, considerado también como ritmo fundacional cuya difusión empezó en la capital y se extendió rápidamente hacia otras ciudades dado su favoritismo, evidente en la publicación de partituras para piano, instrumento popular para los ciudadanos de muchos países, fue apropiándose por todas las sociedades convirtiéndose en patrimonio musical del país. El ritmo evocaba celebración, muchas piezas fueron dedicadas a figuras importantes de la sociedad y en muchos casos hacía referencia a temas y circunstancias cotidianas. Siguiendo a Rodríguez (2013), casi ningún aspecto de la vida social o personal se quedaba sin la composición de un pasillo, tanto por compositores con formación como por los aficionados. Compartía espacios de diversión junto a otros géneros como el vals, el danzón, el foxtrot, la habanera, el bolero, el tango y el pasodoble, y danzarlo era una de las actividades de moda en las diferentes ciudades colombianas hasta la década de los años 40's del siglo XX, cuando se modificaron las preferencias y dieron origen a otros géneros provenientes del Caribe. Además, ocupó también lugares de privilegio en la radio, centros de programaciones basadas en los fonogramas y programas en vivo y a diferencia del bambuco, pero no exclusivamente, se definió como música instrumental.

Algunos géneros de origen europeo como la polka, el vals, la mazurca, la balada, la serenata, las fantasías, entre otros, se incorporaron a la tradición de los países de nuestro continente a finales del siglo XIX, de ahí su origen inspirado en el vals. Siguiendo a Rodríguez (2013), el género llegó de Europa como vals, como parte del proceso de expansión de la cultura europea, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XIX, época en la que se apodera de todos los espacios de la sociedad y sus repertorios, entre ellos el vals virtuoso de concierto de los grandes nombres de la literatura para piano, el valsailable, el vals de salón, el vals en la ópera, el ballet, la sinfonía, en la canción de concierto y la canción popular, inclusive influenciando la música religiosa. Rodríguez (2013, p. 3) relata que desde la segunda mitad del siglo XIX, y en especial a finales y comienzos del siglo XX, se encuentra documentación que habla de la presencia de repertorio de pasillo colombiano al que se identificaba como colombiano y que compositores ecuatorianos, al sentir una proximidad con su país vecino, dedicaron pasillos a Colombia, ejemplo de ello son las piezas *Ecuador y Colombia* de Rafael Ramos, y *Al Valle y a Colombia*, de Sixto María Durán. Esto explica un intercambio instrumental y una intimidad entre compositores colombianos y ecuatorianos.

Rodríguez (2013) explica que durante 1900 en Colombia hubo una ampliación de los espacios de vida cotidiana y por tanto del consumo de música que exigía mejor calidad de músicos para satisfacer las demandas de la población, por ello, el establecimiento del conservatorio fue muy importante para formar de manera sistemática a los músicos y también para aportar al desarrollo de músicas que pudieran atender inclinaciones musicales variadas y poder armonizar las músicas con tendencias desarrolladas de otros países. Sin embargo, este ideal no se llevó a cabalidad, ya que en Colombia, durante las primeras décadas del siglo XX, se excluyeron las músicas locales de los programas de estudios del conservatorio y preponderaron la ejecución y la escucha de obras de carácter europeo, ya que se tenía la idea de que tocar pasillos y bambucos perjudicaba la técnica en los instrumentistas y esto retrasaba la posibilidad de asumir la coexistencia de diferentes repertorios que incluían géneros propios del país. Por su parte, en Ecuador tres compositores pioneros presentaron el pasillo como aire propio de obras de carácter nacional, siendo ellos Aparicio Córdoba, Sixto María Durán y Luis Humberto Salgado, quienes tuvieron gran reconocimiento al mediar entre la tradición del nacionalismo globalizante y romántico de final del siglo XIX y uno de carácter más local. El papel desarrollado por estos primeros compositores fue comprometido y difícil porque en las primeras décadas del siglo XX, cuando ya se contaba con una mejor formación técnica musical y escenarios de orquestas, el reto de relacionar repertorios con la música local se hizo más imperioso y, poco a poco, este pasillo asumido como propio se fue constituyendo en uno de los fundamentos del repertorio en la obra de profesionales graduados del conservatorio con diferentes perfiles como solistas, directores de conjuntos y estudiantinas, arreglistas y profesores. Sin embargo, en Colombia tanto el pasillo instrumental como el pasillo canción tuvieron lugar en espacios variados de tertulia, tanto en residencias como en lugares de reunión de letrados y acomodados, en donde la poesía y la música ejercían protagonismo permitiendo el desarrollo del género y llegando a ser, en épocas posteriores, protagonista en programas radiales, gracias a los adelantos tecnológicos y la industria fonográfica.

Desde tiempos inmemorables, las letras, la poesía, el diario vivir y los poemas han estado estrechamente ligados con la música, y para el caso del pasillo no iba a ser la excepción. Siguiendo a Rodríguez (2013), en Colombia el establecimiento de géneros poéticos cantados desde el siglo XIX fue la continuación de una práctica en la que los músicos elegían textos extranjeros y propios con el fin de musicalizarlos, fue así como muchos de ellos eligieron el pasillo como su género favorito, de ahí el nombre de pasillo canción a los que contenían letra y que cantaban a diferentes sentimientos y emociones como el amor, el desamor, la nostalgia, la alegría y a las vivencias diarias, entre otros.

Valenzuela (2014, p. 17), referencia al género como un aire y una danza de libertad que se gestó como expresión durante el periodo de la independencia de España, en el que confluyen dos ritmos y danzas de origen opuesto, por una parte el torbellino de los indígenas y por otra el vals europeo. Al ser uno de los ritmos con gran simbolismo de mestizaje indoeuropeo se encuentra presente en gran parte del territorio colombiano y presenta una organología propia y estilos musicales y dancísticos particulares y diferenciales a lo largo del territorio, razón por la cual existen diferentes subgéneros de pasillo, entre los que se encuentran el pasillo fiestero y volia'o (conocidos en las fiestas populares, bailes de casorio, bailes de garrote y ejecutado por las bandas de música en las fiestas de los pueblos), el pasillo de salón (típico de los climas fríos, de carácter más lírico, se desarrolló en Bogotá en el siglo XVIII durante los grandes agasajos ofrecidos a todo tipo de personajes), el pasillo canción (tipo de pasillo vocal y/o instrumental característico de los enamorados, que eran tocados en serenatas y reuniones, propio de los departamentos de Caldas, Antioquia y Santanderes).

Al pasillo como género lo caracteriza la presencia de melodías claras en una métrica de 3/4, que incluyen la síncopa dentro de sus patrones rítmicos con una estructura formal clara y marcada, en sus inicios bipartita (siglo XIX), y que posteriormente, a comienzos del nuevo siglo, se tornó tripartita al incluir un trío dentro de su estructura formal.

3.5 Sonsureño

El departamento de Nariño, ubicado al suroccidente colombiano, es uno de los departamentos colombianos sobresalientes por su tradición y riqueza cultural. En él confluyen una diversidad importante de manifestaciones artísticas que involucran, entre otras, la danza y la música, con influencias socioculturales de otras regiones dada su condición geográfica, al limitar con el departamento del Cauca hacia el norte, con el Ecuador hacia el sur, con el mar pacífico hacia el occidente, y hacia el oriente con el Putumayo (departamento de geografía andino- amazónica).

Para el caso que nos compete, el de la música, el sonsureño es el ritmo tradicional de origen campesino y popular que por décadas ha acompañado a la cultura nariñense. Bastidas (2014, p. 28), ha podido establecer, mediante procedimientos comparativos, que el sonsureño, debido a sus límites geográficos, presenta una influencia de tres ritmos diferentes: el bambuco, género musical tradicional de la zona andina colombiana; el currulao, género tradicional de la región pacífico colombiana y; el albazo, género tradicional ecuatoriano. Según Bastidas (2014, p. 36), la denominación de “sonsureño” puede hacer referencia a dos aspectos. El primero, a

una composición realizada en los años 60's por el maestro Tomás Burbano Ordoñez, que posteriormente fue grabada por la Ronda Lírica hacia el año 1967, quedando consignada con el mismo nombre, y el segundo, a la denominación generalizada de un ritmo típicamente nariñense, para lo cual Bastidas circunscribe como una forma única y particular de la música nascida en la entraña popular: mestiza, negra e indígena de los Andes del sur de Colombia. Siguiendo a Bastidas, en la actualidad se denominada como sonsureño a las estructuras melódicas que se acercan, por un lado, a la obra realizada por el maestro Tomás Burbano Ordoñez, y por otro, al bambuco tradicional, pero que indistintamente se acompañan como albazo, currulao o bambuco tradicional.

Según el análisis formal de algunos sonsureños realizado en Burbano (2015, p. 40) se puede apreciar que no existe una generalidad formal de este ritmo. Sin embargo, en algunas obras, se evidencia un estribillo instrumental introductorio a cada sección y, en otras, aunque no comparten esta característica formal, se presenta una estructura ritmo armónica que coincide con la obra *Sonsureño* del maestro Tomás Burbano Ordoñez, principalmente escrita en modo menor, con una progresión armónica a manera general de i-III-V-i, y VI-V7/III-V7-i.

Una de las ventanas que muestra parte de la gran riqueza cultural y artística existente en el departamento de Nariño es el carnaval de Negros y Blancos. Esta fiesta nariñense, celebrada en diferentes municipios del departamento, aunque con epicentro en San Juan de Pasto, capital del departamento, fue declarada por la UNESCO como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad en el año 2009. Tal como cita Sansón (2017, p. 31), el origen del carnaval se remonta a la época de la colonización del siglo XIX, cuando los esclavos negros celebraban en las calles con música y danza su día de libertad el día 5 de enero, y anhelando alcanzar un nivel de igualdad pintaban con polvillo de Carbón a los blancos de manera amigable. En contraste al color negro el día 6 de enero se empezó a jugar con polvos blancos, consolidándose progresivamente como una fiesta popular basada en el juego que daría lugar al Carnaval de Negros y Blancos en el año 1927. Siguiendo a Sansón, a partir de 1930 se fueron añadiendo manifestaciones artísticas artesanales y musicales que recogen la herencia indígena, negra e hispana, plasmándolas en diferentes desfiles realizados entre el 2 y 7 enero de cada año, con la participación de colectivos coreográficos, disfraces, comparsas, carrozas y bandas o murgas en dos categorías, andina o papayera.

En los desfiles del carnaval la alegría es protagonista. Músicos, Artesanos, danzantes, habitantes y turistas gozan juntos este acontecimiento cultural al son de sonsureños, sanjuanitos, albazos, entre otros ritmos, aunque en su mayoría, los ritmos regionales son los más escuchados y apetecidos. Las murgas son las encargadas de llenar de música la senda del carnaval y

muestran, a través de su formato musical, la herencia multirracial que Nariño ha heredado. Por una parte, podemos apreciar las murgas andinas, que reflejan la parte indígena de nuestra ascendencia, interpretando instrumentos artesanales como las zampoñas, quenachos²⁹, bombos legüeros³⁰, y redoblantes. También se escuchan las bandas papayeras, conformadas por instrumentos de origen europeo como clarinetes, saxofones, trompetas, trombones, tuba, redoblante, platos de choque y bombo, y de forma menos frecuente encontramos agrupaciones con un formato de tipo más campesino, que incluyen la interpretación de guitarras, requinto³¹, voz, teclados y percusión menor. Este tipo de agrupaciones, junto a las orquestas locales de música tropical, han asumido la importante labor de conservación y difusión del sonsureño, el género musical insignia de Nariño.

²⁹ Quenacho disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=qscBIbzd5qo>

³⁰ Bombo legüero disponible en https://www.youtube.com/watch?v=jo6E56_eBbE

³¹ Requinto disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=q5Z2jBQHfco>

4 CAPÍTULO 3. APUNTES SOBRE LOS COMPOSITORES, SUS OBRAS Y RELATO DE EXPERIENCIAS DE MONTAJE Y GRABACIÓN DE LOS REGISTROS AUDIOVISUALES

Para la realización del presente capítulo se realizaron entrevistas, vía telefónica, a los compositores Alexander Paredes, Herman Fernando Carvajal y Julián Camilo Puerto, con el objetivo de recolectar información que pudiera mostrar el contexto en el que se desarrollaron sus actividades musicales, desde los inicios hasta la actualidad, así como sus comentarios con relación a las obras contenidas en este trabajo. Es de señalar que las entrevistas se llevaron a cabo en más de una sesión por compositor y la metodología se basó en un diálogo libre con el fin de lograr un relato natural y real de los contextos. Para el caso de los compositores fallecidos, Javier Emilio Fajardo y Samuel Bedoya, se realizó una revisión bibliográfica con base en la cual se sustenta la información presentada.

4.1 Alexander Paredes

(Carlosama, Nariño; 17 de septiembre de 1977)

El maestro Paredes, Licenciado en Música de la Universidad de Nariño en el año 2001, especialista en Educación Musical de la Universidad del Valle en el 2011 y Magíster en Investigación Musical de la Universidad de la Rioja en 2008, nació y creció en un ambiente musical, ya que sus tíos y padre, músicos empíricos, desde muy pequeño lo acercaron a este arte. Su padre, Cornelio Paredes, director de banda, arreglista y compositor lo motivó al aprendizaje musical desde los 5 años de edad, empezando a tocar teclado y posteriormente, alrededor de los 12 años, aprendiendo a tocar percusión, clarinete y saxofón, como integrante de la banda de Carlosama (COMUNICACIÓN PERSONAL, 2019).

Según dice el maestro Paredes (COMUNICACIÓN PERSONAL, 2019), creció en un ambiente muy musical ya que su padre estaba todo el tiempo escuchando música, haciendo arreglos, composiciones y compartiendo con amigos músicos, razones que contribuyeron a adquirir el gusto por este arte. Su formación musical se da por tradición. Como relata el maestro, eran pocos los niños que pertenecían a la banda y los que estaban en ella eran parientes de los músicos mayores que la integraban, sin que existiese un proceso de formación musical establecido. Al respecto señala:

Para muchos, la banda en aquel tiempo era un hobby; los ensayos se hacían en las noches, el ambiente era muy tranquilo, los músicos le dedicaban muy poco tiempo al estudio individual de su instrumento y esto generaba que los procesos fueran un poco lentos, que los directores tuvieran que hacer arreglos o adaptaciones especialmente a cada músico, lo que el maestro Victoriano Valencia denomina director todero, aquel director que era profesor de instrumento, arreglista, compositor, lutier, entre otras labores (COMUNICACIÓN PERSONAL, 2019).

De acuerdo con el maestro Paredes (COMUNICACIÓN PERSONAL, 2019) el ambiente general de la época era ese, una situación que se presentaba en la mayoría de las bandas del país, gran parte de ellas bandas de pueblo, de carácter popular o fiestero, derivadas de las bandas militares en cuanto a su formato reducido (clarinete, saxofón, trompeta, trombón, fliscorno, tuba y percusión). Comenta también, que las bandas sinfónicas existentes eran muy pocas en el país, reduciéndose a la Banda Departamental de Nariño, la Banda Nacional, la Banda del Huila, la Banda del Valle, y enfatiza en que el formato sinfónico de las bandas en Colombia era muy escaso, siendo aquellas de carácter fiestero o popular el común denominador a lo largo del país.

Para el maestro Paredes, el hecho de que su padre fuera director, músico instrumentista, arreglista y compositor, lo motivó e influenció a desarrollar un estudio juicioso por esta profesión, decidiendo sumar a la práctica de instrumento el estudio de armonía, composición, arreglos y de dirección de banda, actividades que le ayudarían en su desenvolvimiento académico al ingresar a estudiar, a los 18 años de edad, su pregrado de Licenciatura, en el año 1996 (COMUNICACIÓN PERSONAL, 2019).

Como instrumentista perteneció también a la Banda de Puerres, una de las bandas con más tradición en el departamento de Nariño y, mientras cursaba sus estudios de pregrado, integró diferentes orquestas de baile en el departamento. Según cuenta el maestro Paredes, los inicios como arreglista y compositor empezaron con la asesoría de su padre cuando, paralelamente, estudiaba su bachillerato académico, y relata que para esa época realizaba arreglos musicales para una de las orquestas de baile en las que tocaba. Sin embargo, aclara que su labor como arreglista la desarrolló de manera más formal al finalizar su pregrado, alrededor del año 1999, haciendo arreglos comisionados por amigos directores de diferentes bandas del departamento y que al ingresar como docente a la Red de Escuelas de Formación Musical de Pasto, en el año 2002, tuvo la oportunidad de arreglar para las agrupaciones de la institución, lo que le permitió experimentar con más frecuencia, corregir, aprender y afianzar más en esta práctica. Destaca que para el año 2008 fue ganador de una convocatoria realizada por el Ministerio de Cultura para conformar el Banco de Partituras de Música para Banda, con un arreglo de música nariñense titulado Pedro Bombo, lo que motivaría a este compositor a la

escritura de su propia música (aunque vale la pena aclarar que años atrás, y con motivo del recital de finalización de su pregrado, había compuesto e interpretado la obra para saxofón solista y banda titulada *Entre dos Ríos*). A partir de este momento la labor como arreglista quedaría un poco relegada al dedicar su tiempo a la composición, generalmente de obras para banda sinfónica, instrumentos solistas (como en las obras *Corno de los Andes*, para corno francés y banda sinfónica, *Tres miniaturas para fagot* y *Chanson Immobile*, las dos en formato de fagot y piano, *Rapsodia Andina*, para flauta traversa y banda sinfónica, *Concierto Andino*, para trombón bajo solista, cuerdas, piano y orquesta de instrumentos andinos), orquesta sinfónica, grupos de cámara (cuarteto de clarinetes y cuarteto de saxofones), entre otros. Su labor como arreglista y compositor se ve resumida hasta el momento en más de 31 obras debidamente registradas y algunas de ellas estrenadas a nivel nacional e internacional en países como Colombia, Canadá, España, Estados Unidos, Suecia y Brasil (COMUNICACIÓN PERSONAL, 2019).

4.1.1 *Chanson immobile*

Aunque la vida musical del maestro Alexander Paredes empezó a muy temprana edad interactuando con diferentes instrumentos musicales, el fagot era un instrumento desconocido para él durante gran parte de su formación como estudiante de música. Según cuenta (COMUNICACIÓN PERSONAL, 2019), la mayoría de bandas en el departamento de Nariño a lo largo de su existencia han sido bandas de pueblo, con un formato básico (que contempla clarinete, saxofón, trompeta, trombón, eufonio y tuba, en su gran mayoría) en el que el fagot no se veía involucrado debido, entre otros factores, al costo del instrumento, la adquisición de cañas y a la ausencia de instrumentistas que, además de interpretarlo, pudieran enseñarlo. Según el maestro, conoció de la existencia de este instrumento cuando era estudiante de pregrado de licenciatura en música, sin embargo, fue hasta la creación de la Red de Escuelas de Formación Musical de Pasto, en el año 2002, en la que ingresó a trabajar como asesor de una de las escuelas de música, cuando por primera vez y de forma directa tuvo contacto con este instrumento. Al respecto agrega:

Es hasta ese momento en el que por primera vez en Nariño tenemos la posibilidad de tener fagotes en nuestras bandas. Hay algunos vestigios que, en la banda Departamental de Nariño, una banda que tiene alrededor de 150 años, en algún momento tuvo dentro de su formato el fagot, [...] pero por lo menos yo lo conocí, entré a trabajar con él y pude escribir para él después que acabé mi carrera a partir del año 2002 (COMUNICACIÓN PERSONAL, 2019).

El maestro afirma que hoy en día Nariño cuenta con la enseñanza de este instrumento en la Red de Escuelas de Formación Musical de Pasto y en Batuta sede Ipiales, instituciones que comparten la enseñanza por parte del mismo profesor. Además, relaciona que actualmente, la banda departamental no cuenta dentro de su formato con este instrumento y que la enseñanza del mismo no es ofrecida por la carrera de pregrado de licenciatura en música de la Universidad de Nariño.

Como arreglista y compositor, el maestro Paredes ha tenido la posibilidad de incluir este instrumento dentro los trabajos que ha realizado para formato de banda y orquesta sinfónica, así como a través de la comisión de dos obras para fagot y piano tituladas *Tres Miniaturas para fagot y Chanson Immobile*, encargos realizados por la autora del presente texto, quien a su vez fue una de sus estudiantes en la Red de Escuelas de Formación Musical de Pasto. Estas obras hacen parte de este trabajo de maestría, y le han permitido al maestro Paredes ahondar en el conocimiento y escritura para el fagot. Sobre esta experiencia el maestro agrega:

Es muy agradable escribir para este instrumento porque es un instrumento muy versátil, tiene una tesitura muy amplia, es ágil, es un instrumento que proporciona diferentes timbres y eso facilita mucho la composición, en general es un instrumento muy noble y disfruté componer para él (COMUNICACIÓN PERSONAL, 2019).

Chanson Immobile se desarrolla en tres secciones en las que, según el compositor, basa su armonía en la técnica del pandiatonismo, sobre la cual asegura que, aunque pueda sonar armónicamente a técnicas compositivas contemporáneas contiene elementos tonales, y que a pesar de que en esta obra puedan apreciarse pasajes tonales, la música no gira dentro de una tonalidad establecida. La parte A, escrita en una métrica de 3/4, inicia con una indicación de tempo $\text{♩} = 70$, y se caracteriza por la presencia de melodías amplias en el fagot, en las que según el compositor toma motivos rítmicos pertenecientes al pasillo lento tradicional colombiano desarrollando líneas melódicas con un carácter misterioso y profundo, mientras el piano lo acompaña con una base ritmo armónica también derivada del pasillo con una sonoridad íntima y serena. El compositor aclara que en esta sección emplea elementos armónicos tonales que retornan rápidamente a los pandiatonales con los que se construyó anteriormente la base armónica, desarrollándolos en el piano y concluyendo así una primera gran sección de la parte A, para dar paso a una transición a la parte B.

Piano

Chanson Immobile

Alexander Paredes Salazar

The image displays two systems of a musical score for 'Chanson Immobile'. The first system includes a Bassoon part (top staff) and a Piano part (bottom two staves). The tempo is marked 'Lent' with a quarter note equal to 70 (♩=70). The piano part features a steady arpeggiated accompaniment in the right hand and a simple bass line in the left hand. The second system introduces a Bassoon part (top staff) with a melodic line starting on a fifth finger fingering (marked '5'), and a Piano part (bottom two staves) that continues the arpeggiated accompaniment. The piano part is marked with a piano dynamic (*p*).

Figura 2. Extracto parte A, *Chanson Immobile*.
Fuente: partitura original.

La transición, contrasta en tempo, carácter, y extensión con la primera sección de la parte A. Se evidencia un tempo más rápido, ♩=90, con un desarrollo arpegiado en el piano que se toma como base para la construcción de líneas melódicas de carácter ágil en el fagot, conservando el ritmo de pasillo colombiano, manteniendo la organización de la base armónica de la primera parte, lo que, según el compositor, devela el nombre de la pieza *Chanson Immobile*, pues emplea una armonía bastante estática, sin mucho movimiento a manera global.

The image shows a musical score for Bassoon (Bsn.) and Piano (Pno.) from the piece 'Chanson Immobile'. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 41 and includes markings for 'rit.', 'piu mosso' with a tempo of quarter note = 90, and dynamics 'p'. The second system starts at measure 45. The piano part features a rhythmic accompaniment in the left hand and melodic lines in the right hand, while the bassoon part provides a melodic line.

Figura 3. Extracto transición a la parte B, *Chanson Immobile*.
Fuente: partitura original.

La segunda parte o parte B, se caracteriza por emplear motivos melódicos y armónicos más rítmicos y ágiles, cuyo desarrollo, según el compositor, se basa en la teoría del caos, de la que resume en palabras propias “esta teoría, entre otras cosas, nos dice que, gracias al movimiento de la tierra, un momento no puede ser igual a otro” (COMUNICACIÓN PERSONAL, 2019), es decir, que pequeñas variaciones en ciertos tipos de sistemas complejos y dinámicos no lineales sensibles a las variaciones podrían generar grandes diferencias en el comportamiento futuro, respecto a sus condiciones iniciales, imposibilitando su predicción a largo plazo.

Según el maestro Paredes, esta teoría la refleja a su manera en la parte B de la obra al escribir una línea melódica en el fagot sobre la cual el piano realiza pequeñas variaciones ritmo melódicas en la mano derecha y con base en ellas, más adelante, el fagot realizará otras diferentes a manera de acompañamiento con pequeñas partes melódicas, desarrollándose constantemente un juego rítmico entre el fagot y la mano derecha del piano en los primeros compases, mientras la mano izquierda del piano desarrolla una idea melódica antes presentada por el fagot en la transición y posteriormente por la idea melódica introductoria de la parte B, presentando siempre un elemento rítmico alternado por diferentes timbres, teniendo como referencia un punto de partida más no uno de llegada. Este movimiento sugiere un carácter intenso con tempo $\text{♩} = 100$ en matiz de mezzoforte.

The image displays two systems of musical notation for Bassoon (Bsn.) and Piano (Pno.). The first system covers measures 69 to 72, and the second system covers measures 73 to 76. The Bassoon part is written in a single staff in bass clef. The Piano part is written in two staves, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and triplets. Measure numbers 69, 73, and 76 are clearly marked at the beginning of their respective systems.

Figura 4. Extracto parte B, *Chanson Immobile*.
Fuente: partitura original.

Al final de la sección B se genera una tensión de gran clímax que reposa y da lugar a la parte C. Según el compositor, el desarrollo rítmico-melódico de esta nueva sección continúa como una extensión de la anterior parte, en la que el fagot sigue desarrollando los mismos elementos rítmicos, aunque cada vez más cortos, y complementando el juego rítmico del piano en la mano derecha y la parte melódica de éste en la mano izquierda o viceversa, llegando al clímax de la sección C, y transitando hacia la coda, en donde la pieza concluye con elementos melódicos, armónicos y rítmicos de la parte A.

The image displays two systems of musical notation for the Coda of 'Chanson Immobile'. The first system, starting at measure 110, is marked 'Tempo I' and '< P'. The Bsn. part (top staff) features a melodic line with a long slur. The Pno. part (bottom staff) consists of two staves with a piano accompaniment. The second system, starting at measure 114, is marked 'rit.'. The Bsn. part continues with a melodic line, and the Pno. part includes some chordal textures. The score is in 3/4 time and uses a key signature of one sharp (F#).

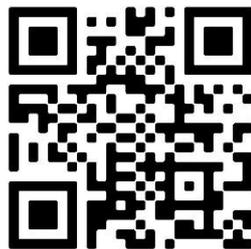
Figura 5. Coda, Chanson Immobile.
Fuente: partitura original.

4.1.1.1 Apuntes sobre el proceso de montaje y grabación

Esta obra fue comisionada al compositor en el año 2018 con la intención de ser estrenada e incluida dentro de este trabajo de maestría. Sin embargo, fue hasta comienzos del 2019 cuando empecé con el estudio de la misma. Para tales efectos se comenzó con el estudio de la pieza en el formato requerido, fagot y piano, en el mes de marzo, mediante un ensayo de lectura de la obra en el que se evidenciaron ciertos puntos de debilidad técnica e interpretativa. Las dificultades se basaron prácticamente en el ensamble rítmico de las partes B y C de la obra, ya que su estructura rítmica, aunque está escrita en una métrica regular, es compleja y requiere ser tocada con demasiada exactitud para no desfasar su tempo y ensamble. Para mejorar dichos aspectos se crearon ejercicios de estudio ritmo-melódicos que implicaban tocar los pasajes complejos con diferentes articulaciones, ritmos y tempos, alternativa de estudio realizada individualmente, permitiendo la mejoría técnica e interpretativa de la pieza para su posterior registro.

Para efectos de grabación de la obra se realizaron alrededor de 6 ensayos en los que, en conjunto con el maestro Flávio Augusto, pianista acompañante, y bajo la orientación del maestro Aloysio Fagerlande, profesor de fagot, se analizaron y estudiaron aspectos musicales que ayudaron en la creación interpretativa de la obra.

La obra fue grabada el 31 de agosto del año 2019 en los estudios de la Orquesta de Bolso Produções Artísticas LTDA., Río de Janeiro, y se efectuó mediante grabación de audio estéreo masterizado a 48Khz/24-bit, y video en calidad profesional en Full HD a cinco cámaras.



Para acceder a la grabación de la obra *Chanson immobile*, por favor lea el código QR.
<https://vimeo.com/372623349>

4.1.2 *Tres miniaturas para fagot*

Tres miniaturas para fagot es una obra en formato de cámara (fagot y piano) comisionada al compositor nariñense Alexander Paredes y estrenada en el año 2015 por la fagotista Jenny Burbano, como parte de su trabajo de pregrado titulado *Estreno de cuatro obras colombianas para fagot y catálogo de obras latinoamericanas para este instrumento*, cuyos objetivos estaban vinculados con la búsqueda, generación, interpretación y ampliación del repertorio colombiano para el fagot, ya que el existente, por lo menos para esa época, era bastante reducido y en muchos casos se dificultaba su acceso, entre otros, por las políticas establecidas en términos de derechos de autor que impedían su libre interpretación. Es así como esta obra constituye parte de un repertorio alternativo para los fagotistas en la interpretación de música colombiana para el instrumento.

Esta obra presenta una estructura formal dividida en tres partes diferenciadas principalmente por el cambio de carácter, rítmica y tempos que, según el compositor, contiene elementos musicales compositivos académicos contemporáneos como el dodecafonismo (mostrando elementos básicos de esta técnica, como una serie base, retrogradación, inversión y transposición). La primera parte, o primera miniatura, muestra una construcción melódica en el fagot en una métrica de 4/4 con preponderancia de intervalos abiertos, en el que explora diferentes articulaciones (stacatto, legato, acentos y martelatos), y un dinamismo dado por cambios de tempo, conservando una carácter tranquilo y cantado y contrastando con una melodía más agitada, dado el cambio de tempo y articulaciones. Por su parte, el piano, a lo largo de la miniatura, cumple con la labor de acompañamiento en estructuras cordales, en figuras musicales y articulaciones cortas con reducidas participaciones melódicas.

Tres Miniaturas para Fagot

Score

ALEXANDER PAREDES SALAZAR

I

MM ♩ = 100

The image shows two systems of musical notation. The first system is for the first miniature, marked 'I'. It features a Bassoon (Fagot) part in the upper staff and a Piano (Piano) part in the lower staff. The tempo is marked 'MM ♩ = 100'. The dynamics are mezzo-forte (mf). The second system shows a change in dynamics, with the Bassoon playing piano (p) and the Piano playing mezzo-forte (mf). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 6. Extracto primera miniatura, *Tres miniaturas para fagot*.
Fuente: partitura original.

Según el compositor, para la escritura de la segunda miniatura utiliza elementos básicos del pancromatismo, una de las técnicas pantonales, utilizando la armonía con notas agregadas, alteradas por el cromatismo libre, creando una mayor tensión relacionada con la aparición de estas alteraciones. Esta miniatura presenta frases melódicas amplias, cantadas, de timbre oscuro y sereno en el fagot que, junto al acompañamiento del piano en notas largas, ligadas, con poco movimiento rítmico-melódico, en un tempo más lento, contrastan notablemente con la primera miniatura.

II

MM $\text{♩} = 60$

Fg.

Pno.

Fg.

Pno.

Figura 7. Extracto segunda miniatura, *Tres miniaturas para fagot*.
Fuente: partitura original.

La tercera y última miniatura, según el compositor, está basada sobre la técnica de armonía cuartal, en la que intervalos de cuarta justa y aumentada soportan tanto su estructura armónica como melódica. Esta miniatura es la más ágil y extensa de las tres, presentando el desarrollo de 2 motivos melódicos. En el primer motivo se expone a manera de introducción una melodía del fagot con notas largas mientras el piano lo acompaña llevando tresillos marcados. El segundo motivo emplea elementos rítmicos de acompañamiento en el piano que, más adelante, se tornan un discurso melódico. Se evidencia un crecimiento dinámico y de estructuración ya que se van sumando elementos que concluyen en un clímax resuelto en una fermata que desemboca en un pequeño discurso del fagot y se concluye con un motivo melódico recurrente del último movimiento.

III

The musical score is for the third miniature of 'Tres miniaturas para fagot'. It is written for Fagot (Fg.) and Piano (Pno.) in 6/8 time, with a tempo of MM ♩ = 130. The score is divided into two systems. The first system begins at measure 45 and concludes at measure 49. The second system begins at measure 50 and concludes at measure 54. The Fagot part features melodic lines with dynamic markings of *mf* and *fp*. The Piano part provides harmonic support with chords and moving lines, marked with *mf*, *fz*, and *p*.

Figura 8. Extracto tercera miniatura, *Tres miniaturas para fagot*.
Fuente: partitura original.

4.1.2.1 Apuntes sobre el proceso de montaje y grabación

La composición de esta obra se dio por la comisión directa realizada al compositor hacia el año 2014, con la intención de ser incluida dentro del trabajo de grado titulado *Estreno de cuatro obras colombianas para fagot y catálogo de obras latinoamericanas para este instrumento*, sustentado en el mes de diciembre del año 2015 mediante un recital en el que se estrenaron cuatro obras, siendo esta pieza una de ellas.

Considero que como mecanismo de difusión del repertorio colombiano original existente para fagot como instrumento solista que, aunque es poco y en los últimos años está en aumento, este trabajo de maestría permite evidenciar, registrar y difundir nuevo repertorio como opción para ser interpretado, por lo que incluir la interpretación y grabación de esta pieza cumple con este objetivo.

Los desafíos en el abordaje de esta obra se enfocaron en entender y asimilar aspectos técnicos e interpretativos del lenguaje compositivo moderno con que fue escrita. Frasear y conducir líneas melódicas y acompañantes en este lenguaje me permitió salir de la comodidad tonal a la que estaba acostumbrada a lo largo de mi vida como instrumentista, creando en mí el

interés por conocer y abordar más repertorio de este tipo en el que pudiera ampliar mis capacidades interpretativas y las posibilidades sonoras del instrumento.

Para el estudio de esta obra en formato de fagot y piano, conté con el acompañamiento y gran aporte musical del maestro Flávio Augusto. Para este fin, realizamos alrededor de 4 ensayos, entre octubre y noviembre del año 2018, ejecutándola por primera vez en público el día 27 de noviembre del mismo año dentro de la *IV Jornada do Promus*, un espacio de socialización de los trabajos adelantados por los candidatos del *Mestrado Profissional em Práticas Interpretativas* del Promus, programa ofrecido por la *Universidade Federal do Rio de Janeiro*.

Sin embargo, fue hasta el año siguiente cuando se realizó la grabación profesional de esta obra, registro que fue efectuado el día 31 de agosto del 2019. La grabación fue realizada en las instalaciones de la Orquesta de Bolso Produções Artísticas LTDA.- Río de Janeiro, quienes se encargaron del proceso de registro de audio y video en calidad profesional que incluía video en Full HD a cinco cámaras con audio estéreo masterizado y grabación original en 48Khz/24-bit.



Para acceder a la grabación de la obra *Tres miniaturas para fagot*, por favor lea el código QR.
<https://vimeo.com/372635895>

4.2 Herman Fernando Carvajal

(Buesaco, Nariño; 8 de octubre de 1986)

Este músico nariñense incursiona en el aprendizaje musical a la edad de 11 años, como clarinetista de la banda de Buesaco (Nariño), bajo las enseñanzas del profesor Pedro Antonio Dávila. Su padre, músico saxofonista, guitarrista y cantante, intérprete de bambucos, pasillos, boleros, música de tríos entre otros, lo influenció desde muy temprana edad a desarrollar el gusto por la música y su aprendizaje, en especial de la música colombiana y música para banda, tanto así que, para sus 13 años de edad, además de estudiar clarinete, acompañaba musicalmente a su padre con la interpretación de la guitarra y el requinto (COMUNICACIÓN PERSONAL, 2019).

Según cuenta el compositor, el paso por la banda de su municipio, banda de carácter popular, duró alrededor de 6 años, mientras paralelamente realizaba sus estudios académicos de bachillerato. Al respecto él comenta:

La banda fue una gran escuela de aprendizaje y sensibilidad musical [...] A mí me gustaba muchísimo tocar, me encantaba estar tocando y participar de los ensayos. Tocábamos cumbias, porros y fandangos al estilo de acá, pasillos, bambucos, boleros, vals, sonsureños [...] Estando en la banda me llevaron a talleres musicales con algunos músicos y me permitieron, más adelante, acercarme al saxofón, más o menos alrededor de mis 15 años (COMUNICACIÓN PERSONAL, 2019).

Más adelante, en el año 2004, en la ciudad de Pasto, empieza sus estudios de pregrado en la carrera de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño, e inspirado por la calidad musical y docente del maestro Juan Jairo Benavides, elige estudiar saxofón como instrumento principal en la cátedra del mismo maestro y posteriormente en la cátedra del maestro Luis Medina. Ser un músico versátil siempre fue el ideal del maestro Carvajal, razón por la cual, a partir de la segunda mitad de sus estudios de pregrado, empezó a desenvolverse como músico saxofonista y clarinetista en orquestas tropicales, grupos de música andina (entre los que destaca a Cielo Sur y Raza Andina), agrupaciones musicales institucionales de la Universidad de Nariño (en formatos de big band, cuarteto de saxofones, cuarteto de clarinetes y banda sinfónica), en donde además, tuvo la oportunidad de dirigir la banda sinfónica (COMUNICACIÓN PERSONAL, 2019).

En el 2009, año en el que recibió su título como licenciado en música, comenzó a trabajar como director de la escuela de música sede “Ciudad de Pasto” perteneciente la Red de Escuelas de Formación Musical del Municipio de Pasto, experiencia que durante dos años le permitió acercarse a la pedagogía musical con niños, al conocimiento básico de la interpretación de instrumentos de cuerdas frotadas y a la dirección de ensambles musicales que incluían estos instrumentos, como la orquesta de cuerdas de la sede y la orquesta sinfónica infantil integrada por estudiantes de varias sedes de la Red. El trabajo como asesor de esta escuela de música le permitió también continuar incursionando como arreglista musical, labor que habría empezado como ejercicio de clases en su pregrado, haciendo arreglos para banda sinfónica y grupos de cámara, y que poco a poco continuaría realizando con un carácter más formal (COMUNICACIÓN PERSONAL, 2019).

Por concurso, desde el año 2011, integra la Banda Sinfónica de Nariño como clarinetista concertino. Según el maestro Carvajal, el clarinete y el saxofón hacen parte de su estudio diario y su desempeño como instrumentista y docente. Es así como desde el año 2016 entra a formar

parte del equipo docente de la Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño como profesor de la cátedra de saxofón, sin dejar de ejecutar, paralelamente, los dos instrumentos (COMUNICACIÓN PERSONAL, 2019).

En cuanto a su labor como compositor, Carvajal afirma que, con el deseo de conocer y aprender a escribir, empezó a componer desde que era estudiante de pregrado. Tiempo después y por la necesidad de ampliar e interpretar nuevo repertorio y poder suministrárselo a sus estudiantes, empezó a componer música para saxofón y clarinete con preferencia en los ritmos colombianos e instrumento solista, aunque también cuenta con composiciones para cuartetos de saxofón, clarinete, dos obras para fagot sólo, entre otros (COMUNICACIÓN PERSONAL, 2019).

En el año 2016 empieza a cursar su posgrado como Magister en Música en la Universidad del Cauca, obteniendo su título en el año 2018. Según comenta el maestro Carvajal, esta experiencia fue muy enriquecedora ya que le abrió la puerta y la visión para interpretar música de un nivel más alto en estilos más modernos que le permitieron cosechar logros musicales importantes como instrumentista y compositor, entre los que destaca la obtención del premio al tercer lugar en el Concurso Internacional de saxofón (realizado por Bellas Artes, Cali en el 2017), el premio al segundo puesto como mejor obra inédita en el Festival Mono Núñez (2017), la producción discográfica del Ensamble de Saxofones “LEMS” (2017 – 2018), el premio al segundo puesto en el Concurso Latinoamericano de Cuarteto de Saxofones “Las cuatro esquinas del mundo” (2019), y como logro más significativo resalta la difusión e interpretación de sus obras por músicos a nivel nacional e internacional (COMUNICACIÓN PERSONAL, 2019).

4.2.1 Fandango #1

Esta obra que conserva la construcción armónica tradicional del fandango pelayero colombiano, sobre funciones tonales de tónica y dominante principalmente, contempla la siguiente estructura formal: Introducción-A-B-C-Coda.

En la introducción el compositor establece la identidad del fandango a través de la utilización de una rítmica sencilla exponiendo figuraciones rítmicas que son típicas en el acompañamiento de los instrumentos bajos en este ritmo, como la tuba y los trombones, y de percusión, como los platillos, en el formato tradicional de banda pelayera.

FANDANGO #1

Estudio para Fagot solo

Herman Fernando Carvajal M.

♩. 150 *ENERGICO...*

7

Figura 9. Extracto introducción, *Fandango #1*.

Fuente: partitura original.

Tras una marcada exposición del ritmo en la introducción, la parte A expone melodías de forma clara con utilización de elementos rítmicos tradicionales del fandango, como hemiolas, que se evidencian por la acentuación de negras hacia el 2/4, figuras de carácter virtuoso como el empleo de cuatrillos, y la escritura de síncopas que, aunque no se exponen todo el tiempo, se hacen visibles de forma intermitente como elementos rítmicos pertenecientes a este género. El final de esta primera parte concluye en un calderón que da paso a una cadencia, la cual explora una tímbrica diferente del instrumento con relación a las partes anteriores al estar escrita en su registro medio-agudo. Como indicación de tempo sugiere ser tocado en adagio, ♩.=40, difiriendo del fandango tradicional ya que este género en el contexto popular no contempla este tipo de cambios de tempo, lo que reafirma el carácter académico con que fue escrita la pieza. El final de esta cadencia termina en función de dominante que da paso a la parte B para resolver.

2

FANDANGO #1

49 *rit.*

55 *Adagio* ♩.=40

61

Figura 10. Extracto final parte A y cadencia, *Fandango #1*.
Fuente: partitura original.

En la parte B se evidencia mayor virtuosismo debido a las métricas usadas con la incorporación del 5/8 y a la presencia de cuatrillos, ya no como cierre de sección sino en el desarrollo del tema. La escritura del fagot comprende un registro de dieciseisava en pasajes melódicos que se enfrentan y coexisten con pasajes rítmicos en dinámicas más frecuentes y contrastantes.



Figura 11. Extracto parte B, *Fandango #1*.
Fuente: partitura original.

La parte C es una exposición casi literal de la introducción, con excepción del último compás que da paso al desarrollo de la coda. En la coda se evidencian motivos ritmo-melódicos virtuosos presentados anteriormente en la parte B y una cadencia corta final en la que el compositor logra exponer, una vez más, el carácter académico de la pieza, mostrando adicionalmente un elemento armónico que invita a pensar en la música popular moderna a través del uso de acordes con agregaciones, en este caso un Dm9(maj7).

Figura 12. Extracto parte C y coda, *Fandango #1*.
Fuente: partitura original.

4.2.1.1 Apuntes sobre el proceso de montaje y grabación

Aunque la comisión de esta obra se había hecho en años anteriores, fue hasta el año 2018 cuando se interpretó por primera vez en público durante la audición como aspirante a esta maestría. Esta obra, escrita para fagot en formato solista sin acompañamiento, plasma el carácter popular de la música tradicional de la zona norte de Colombia a través de la escritura en ritmo de fandango. Pese a que en esta pieza se denoten melodías técnicamente simples, su verdadera dificultad se encuentra en el estilo que se le debe dar a la interpretación de ellas, ya que el estilo popular en el que está escrita requiere del “sabor” propio de su contexto. Es así como el estudio técnico y de interpretación de la obra se basó en identificar los patrones musicales comunes con las características globales del género para poder asimilarlos e incorporarlos con mayor conciencia. Para este fin se escucharon referentes musicales que pudieran servir como base.

Al abordar el estudio de la obra se presentaron diferentes dificultades relacionadas con la parte rítmica en el estilo que la obra requería, ya que los valores naturales que les daba a ciertos pasajes no coincidían con una interpretación certera del estilo. Para ello se trabajó en la igualdad de las figuras musicales basadas en los patrones rítmicos anteriormente analizados.

Por ser una obra de carácter popular las partes melódicas exigían un sonido abierto y callejero por lo cual se hizo necesario el estudio de diferentes tímbricas del instrumento a través de cambios en la emisión de sonido y el manejo de diferentes articulaciones.

Esta obra es de carácter virtuoso en cuanto al tempo establecido con uso de figuraciones rítmicas regulares e irregulares rápidas en diferentes registros del instrumento, pero con mayor protagonismo en el registro grave.

Con respecto al tiempo estimado en el montaje de la obra no tengo una cifra exacta de duración, ya que la construcción musical, técnica e interpretativa, se ha desarrollado en diferentes fases a partir del año de su composición. Como factor diferencial, en el último trayecto de estudio antes de su grabación, resalto el estudio concienzudo en cuanto a una aproximación en la interpretación del estilo propio de su contexto.

La obra fue grabada el 31 de agosto del 2019 en los estudios de la Orquesta de Bolso Produções Artísticas LTDA., Río de Janeiro, y se efectuó mediante grabación de audio y video en calidad profesional que incluía video en Full HD a cinco cámaras con audio estéreo masterizado y grabación original en 48Khz/24-bit.



Para acceder a la grabación de la obra *Fandango # 1*, por favor lea el código QR.
<https://vimeo.com/372626729>

4.2.2 *Paráfrasis sureña*

Al hablar con el compositor sobre la experiencia que tuvo en la escritura de las obras para fagot, relata que fue una experiencia novedosa ya que poco conocimiento tenía del instrumento debido a que en Nariño, y específicamente en Pasto (ciudad donde reside) el fagot no ha contado con una cátedra de formación sobresaliente que pudiera suministrarle información y conocimientos más amplios acerca del instrumento. A su parecer, el fagot es un instrumento complejo como todas las dobles cañas, y cuenta que, para llevar a cabo la realización de estas obras desarrolló un estudio previo en cuanto a las capacidades del instrumento y a su escritura, y contempló, entre otras metodologías, la escucha de música para fagot así como de los ritmos que emplearía en sus composiciones (COMUNICACIÓN PERSONAL, 2019).

Paráfrasis Sureña es una fantasía para fagot sólo basada en los temas musicales que acompañan los desfiles del Carnaval de Negros y Blancos de la ciudad de Pasto y el departamento de Nariño, evento que acontece en esta región durante los primeros días del mes de enero de cada año. Según el compositor, la obra es de carácter descriptivo y plasma cómo el espectador puede percibir la música del desfile del carnaval, específicamente del 6 de enero. En ella se presentan, de forma implícita, líneas melódicas pertenecientes a obras populares que muestran una identidad del pueblo nariñense, particularmente del sonsureño. Es así como el compositor sugiere en la obra melodías de los sonsureños más relevantes de la región, entre los que se destacan *La Guaneña*, *Miranchurito*, *Agualongo* y *Sandoná*, empleando diferentes tonalidades, cambios métricos y de carácter, matices y dinámicas que exploran todos los registros del fagot, tornando a esta obra una pieza virtuosa (COMUNICACIÓN PERSONAL, 2019).

Aunque aparentemente la obra no establece una estructura formal, de manera global se evidencian tres grandes partes. La primera, expone de forma clara elementos melódicos y

armónicos en métricas como 3/4 y 6/8, desarrollándose en su mayoría en tempo rápido de $\text{♩} = 135$, a excepción de los primeros compases. La obra empieza con una introducción de sonoridad menor en compás de 3/4 con indicación de carácter *Lento ad libitum*, en la que expone las notas introductorias del sonsureño *La Guaneña*. Posteriormente, el compositor presenta un motivo ritmo-melódico en métrica de 6/8 basado en la introducción de la pieza *Sandoná*, una composición del maestro Pote Mideros. Seguido a esto, escribe una primera gran exposición en compás de 6/8 con una alteración de tempo $\text{♩} = 135$, que desde el primer momento denota un desarrollo melódico ágil y virtuoso en el fagot. En esta sección se pueden distinguir diferentes estructuras rítmicas, como hemiolas (características del bajo dentro del sonsureño), síncopas y figuraciones rítmicas irregulares como cuatrillos que, según el compositor, evocan la desigualdad musical que escucha el espectador durante el desfile. Además, afirma que incorporó influencias que la cultura ecuatoriana ha traído en la región, dada su proximidad geográfica y cultural, a través de una melodía que resalta sus aires musicales en cuanto a la sonoridad y progresión armónica. En general esta parte de la obra mezcla líneas melódicas claras con figuras irregulares que llevan la armonía horizontalmente en notas cordales, explorando todos los registros del fagot en diferentes articulaciones, matices y dinámicas.

PARÁFRASIS SUREÑA
Fantasía para fagot solo

HERMAN FERNANDO CARVAJAL M.
2018

Figura 13. Extracto primera parte, *Paráfrasis sureña*.
Fuente: partitura original.

La segunda parte, presenta una diversa variación tonal, métrica, de carácter y tempo. A lo largo de ella, según dice el compositor, intenta plasmar la interrupción que sufre la música a

lo largo del recorrido del desfile magno, al verse afectada e intervenida por factores que, aunque son externos a ella (como los gritos del público, la batida de palmas y la interacción de los espectadores, entre otros), hacen parte de la dinámica y cultura que envuelve al carnaval año tras año. Para ello, el compositor juega constantemente con diferentes indicaciones de carácter (entre los que se encuentran: Lento, Vivo, Stringendo, Lento ad libitum, Vivace y Meno mosso), de tempo (sugiriendo medidas como $\text{♩} = 60$, $\text{♩} = 135$) y de métrica (6/8, 5/8, 2/4 y 3/8). El compositor propone melodías que exploran todo el registro del fagot, la mayoría de ellas a través de acordes melódicos o de saltos intervalicos, diferenciándolas de melodías basadas en los sonsureños tradicionales, los cuales están escritos, en buena parte, por grados conjunto. Ejemplo de ello lo apreciamos en los compases 41 y 42 (melodía basada en el sonsureño *Miranchurito*), en el compás 72 y 73 (melodía basada en el sonsureño *Sandoná*), y en los compases 94 al 99 (melodía basada en el sonsureño *Agualongo*).

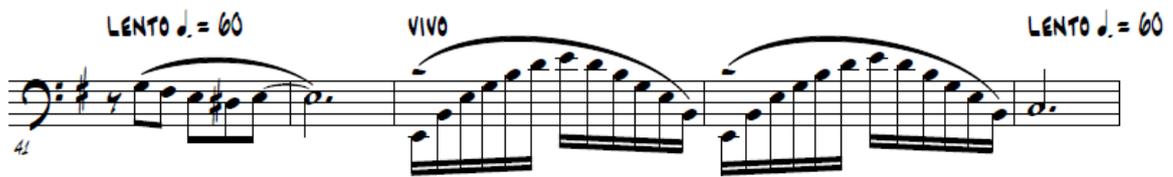


Figura 14. Extracto referencial al sonsureño *Miranchurito*, obra *Paráfrasis sureña*.
Fuente: partitura original.



Figura 15. Extracto referencial al sonsureño *Sandoná*, obra *Paráfrasis sureña*.
Fuente: partitura original.



Figura 16. Extracto referencial al sonsureño *Agualongo*, obra *Paráfrasis sureña*.
Fuente: partitura original.

Se presenta la tercera parte como una reexposición de la primera, exponiendo de forma literal la idea melódica de aquella sección, luego de la cual se continúa el desarrollo melódico

con notas cordales horizontales y pequeñas variaciones, dando lugar a la coda, en la que usa como métrica el 2/4 y el 6/8, retomando la idea melódica acórdica desarrollada a lo largo de la obra y finalizando con una melodía proveniente del sonsureño *La Guaneña*, con indicación de carácter y tempo prestíssimo, en dinámica de crescendo, permitiendo a la obra concluir en un gran clímax.



Figura 17. Extracto del final, *Paráfrasis sureña*.
Fuente: partitura original.

4.2.2.1 Apuntes sobre el proceso de montaje y grabación

Esta obra fue comisionada en el año 2018 con la intención de ser interpretada y grabada para este trabajo de maestría. *Paráfrasis Sureña*, junto a *Fandango # 1*, son las únicas composiciones abordadas en este proyecto de maestría que están escritas para fagot solista sin acompañamiento. Al ser una obra que mixtura tanto lo popular como lo académico con elementos musicales de mucho virtuosismo para el intérprete, su abordaje se dio de forma paulatina y desglosada. La obra hace una exploración general de todos los registros del instrumento en diferentes dinámicas, articulaciones y tempos, a través de líneas melódicas que desarrollan melodía y armonía simultáneamente, requiriendo inversión de tiempo y estrategias de estudio para llegar a controlar ciertos pasajes, además de incluirlos sobre una idea interpretativa de la obra. En primera instancia se hizo una lectura general de la pieza para conocer musicalmente los requerimientos técnicos que exigía. Seguido a esto se hizo un análisis formal y musical breve que permitiera evidenciar cómo estaba organizada y así estructurar una idea interpretativa.

Como herramienta metodológica y pedagógica me basé en el estudio de ejercicios técnicos que trabajaran arpeggios, con agregaciones de séptima y novena, en diferentes tonalidades, tiempos y articulaciones y así poder solucionar aspectos técnicos débiles. Junto a ello, recurrí a la escucha de música tradicional nariñense para tomar referencias interpretativas en cuanto al lenguaje de la música popular.

El estudio de esta obra se realizó durante los meses de junio y julio de 2019, y diariamente se realizaron sesiones de estudio de aproximadamente una hora. El estudio se dividió en 2 partes, la primera se focalizó en trabajar aspectos técnicos como articulaciones, dinámicas, fraseos y rítmica de los pasajes de esta obra, mientras que en la segunda se trabajaron aspectos interpretativos.

Tras el montaje completo de la obra se dio paso a su grabación el día 31 de agosto de 2019 en los estudios de la Orquesta de Bolso Produções Artísticas LTDA., Río de Janeiro, y se efectuó mediante grabación de audio y video en calidad profesional que incluía video en Full HD a cinco cámaras con audio estéreo masterizado y grabación original en 48Khz/24-bit.



Para acceder a la grabación de la obra *Paráfrasis Sureña*, por favor lea el código QR.
<https://vimeo.com/372635135>

4.3 Javier Emilio Fajardo

(Pasto, Nariño; 22 de mayo de 1950 – 19 de febrero de 2011)

La vida musical del maestro Javier Fajardo parece estar influenciada desde temprana edad por su madre quien, al haber pertenecido a la Escuela de Música de la Universidad de Nariño, recibió clases de piano, conocimiento que aportaría al aprendizaje musical de su hijo, incentivándolo a estudiar piano con las hermanas franciscanas en el Liceo Maridíaz desde los 7 años de edad, punto de partida de una vida dedicada al aprendizaje y enseñanza musical. El gusto por este instrumento se vería reflejado, más adelante, en la composición de obras que incluyen la escritura para piano en diferentes formatos, como instrumento solista, en formato de cámara (como instrumento acompañante de instrumentos de vientos, cuerdas y voz) y dentro de la organología de poemas sinfónicos, en los que, sin ser solista, cumplía un papel muy destacado (BASTIDAS, 2012).

Según Bastidas (2012), la pasión por el canto lo llevó a pertenecer a diferentes agrupaciones corales, desde su etapa primaria hasta la universidad, lo que le ayudó a desarrollar su oído polifónico y a acentuar su vocación musical. En este sentido, participó como cantante solista y en cuartetos vocales, como director de agrupaciones corales pertenecientes a la antigua

Escuela de música de la Universidad de Nariño y como compositor de obras para diferentes formatos vocales, tanto a cappella como con acompañamiento.

La actividad compositiva del maestro Fajardo también empezaría a una edad temprana. En sus dos últimos años de estudio del bachillerato, Fajardo componía la música de las obras teatrales que presentaba el grupo La Urraca. Posteriormente, para el año 1969 y como integrante del coro de la Asociación de Artistas Nariñenses, bajo la dirección del sacerdote salesiano Justo Salcedo, accedió al conocimiento de repertorio colombiano que influenciaría la estructuración de muchas de sus obras.

Sus estudios de pregrado los realizó en la Universidad de Antioquia, ingresando en el año 1974 y concluyendo en el año de 1980, tras recibir el título de Licenciado en Música y Maestro en Piano. Durante su estancia en esta universidad recibió clases de morfología, contrapunto, armonía, historia de la música, interpretación del piano, dirección general y composición con importantes maestros del panorama musical colombiano, entre los que se destacan el maestro Blas Emilio Atehortúa y el maestro Mario Gómez Vignes, quienes proporcionarían un conocimiento vasto para las labores compositivas que continuaría desarrollando (BASTIDAS, 2012).

Hacia el año 1981 lideró la reapertura de la Escuela de Música de la Universidad de Nariño, tras haber sido clausurada en 1965, y junto a un equipo docente del programa de música, participó en la creación de la Especialización en Educación Musical, el primer posgrado musical del país (realizado mediante convenio entre las universidades de Nariño y Chile y el Instituto Interamericano de Educación Musical), del cual, además, egresó en el año 1997 con el título de Especialista en Educación Musical (BASTIDAS, 2012).

La llegada de Fajardo a la Escuela de Música de la Universidad de Nariño abriría la visión a las directivas de la universidad para desarrollar un programa de formación profesional en música, hoy en día hecho realidad bajo el nombre de Licenciatura en música, programa en el cual Fajardo, además de su trabajo como administrativo, dejó sus conocimientos como docente instrumental de piano y canto, dirección, armonía y composición, y un incalculable aporte musical con la composición e interpretación de sus obras, actividades que realizaría hasta poco tiempo antes de su fallecimiento el día 19 de febrero de 2011 (BASTIDAS, 2012).

4.3.1 Colombian Andean Suite

Tomando como referencia el escrito de Bastidas (2012, p. 222), la estructuración de muchas de las obras de Fajardo estuvo basada en ritmos andinos colombianos, ecuatorianos,

peruanos y bolivianos. Según este autor, el “sabor” regional presente en la obra de Fajardo denomina cinco formas diferentes: aire sureño, bambuco pastuso, bambuco sureño, aire danzable nariñense y sonsureño, de las que tras un previo análisis Bastidas concluye que se trata de un mismo ritmo con variantes dadas, posiblemente, por las distintas influencias recibidas en la ciudad de Pasto dado su contacto con músicas andinas colombianas, ecuatorianas y de la costa pacífica, con relevancia en la utilización de ritmos de pasillo, bambuco, vals, huayno, yaraví, currulao, cumbia, merengue, bolero, ñapango, entre otros. Siguiendo a Bastidas, Fajardo buscó permanentemente una estructuración que respetara la tradición, pero a su vez que fuera vanguardista y propositiva, en la que pone al descubierto su formación académica y creatividad.

Las afirmaciones realizadas anteriormente tienen gran sentido y relación con la obra *Colombian Andean Suite*, una suite nariñense en formato de fagot y piano compuesta por el maestro Fajardo, en la que se evidencia un manejo del lenguaje popular (en cuanto a los ritmos empleados) articulado con el académico (formato instrumental, estructuración formal de la obra y lenguaje compositivo empleado). Sobre el origen de la creación de esta obra se tiene poca información verídica, sin embargo, por la experiencia personal y en conversaciones efectuadas con el profesor Wilson López (profesor de fagot de la Red de Escuelas de formación musical de Pasto desde el año 2003 hasta la fecha), quien conoció al maestro Fajardo en vida, relata que el maestro habría escrito esta obra con la intención de que él la interpretara (esta información además fue suministrada como respuesta a la encuesta realizada para este trabajo de maestría con el fin de recolectar información sobre el contexto fagotístico colombiano). En cuanto al conocimiento del estreno de esta obra o de grabaciones existentes de la misma se referencia el trabajo de pregrado de Burbano (2015) en el que incluye esta pieza como una de cuatro obras de compositores colombianos estrenadas.

Sobre la forma musical de esta obra se evidencia su escritura en cinco movimientos basados en ritmos tradicionales nariñense, como el sonsureño (tal es el caso del primer y último movimiento titulados *Prelude*, y *Sonsureño*, respectivamente), en ritmos tradicionales ecuatorianos como el yaraví (empleado para la escritura del segundo movimiento y titulado de la misma forma), y en ritmos tradicionales de la región andina colombiana como el bambuco y el pasillo, ritmos sobre los que se basa para el desarrollo del tercer y cuarto movimiento.

El primer movimiento, titulado *Prelude*, sigue una estructura formal libre en estilo sonata determinado por indicaciones de tempo y carácter como *Allegretto* y *Ad libitum-tranquillo e calmo*. Está escrito en una métrica de 6/8 y como elemento armónico hace uso de la modalidad. La primera parte presenta una pequeña introducción en el piano que da paso al desarrollo melódico del fagot caracterizado por emplear, a lo largo del movimiento, estructuras

rítmicas basadas en el uso del tresillo, ya sea como motor rítmico o como elemento de variación . La segunda parte de este movimiento presenta una cadencia del fagot a manera solista en tempo lento y métrica binaria de 2/4 con melodías basadas en arpeggios ascendentes y descendentes que exploran la tímbrica del instrumento, al pasar del registro agudo al grave rápidamente. El movimiento, tras volver a su métrica inicial de 6/8, desarrolla su tercera parte con una reexposición de la matriz melódica desarrollada a lo largo del movimiento con un elemento de variación evidente en las hemiolas de corcheas llevadas en el piano, mientras en el fagot se desarrollan melodías en cuatrillos de semicorchea. Para finalizar, se presentan motivos melódicos que concluyen el discurso establecido entre ambos instrumentos dando lugar a la coda final, expuesta por una línea melódica solista desarrollada en el piano.

COLOMBIAN ANDEAN SUITE

Bassoon - Piano

JAVIER FAJARDO

Born: 1950

PRELUDE

(ANDEAN STYLE)

Allegretto

Bassoon

Allegretto

Piano

p

mf

Bsn.

Pno.

Figura 18. Extracto primer movimiento, *Colombian Andean Suite*.

Fuente: partitura original.

El segundo movimiento, que lleva como ritmo y nombre *Yaraví*, uno de los géneros tradicionales ecuatorianos, contempla un carácter calmado y tranquilo (característico del género), en una métrica de 3/4 cuyas frases melódicas cantadas del fagot son soportadas en la armonía modal caminante del piano acompañante a lo largo de su estructura formal de carácter

libre escrita en tres secciones. El inicio de este movimiento empieza con un estribillo en el piano que se convierte en un motivo recurrente a manera de introducción a cada parte del movimiento. Por su parte, el fagot realiza melodías simples y profundas basadas en la progresión armónica modal mixolódia de las funciones de tónica y subtónica en las que explora principalmente la tímbrica que proporciona el registro medio del instrumento. La segunda parte es una cadencia sola del fagot dividida en dos ideas melódicas, la primera, desarrollada por grados conjuntos de forma ascendente y descendente y la segunda, basada en intervalos abiertos descendentes con nota pedal común sobre la nota *La*. La parte final es una reexposición del primer tema que desemboca en una coda en la que se evidencia una notable disminución de la densidad rítmica.

YARAVÍ

Adagio con moto

Bassoon

Adagio con moto

1 CORDA SEMPRE

Piano

pp

p

7

Bsn.

Pno.

mf

Figura 19. Extracto segundo movimiento, *Colombian Andean Suite*.

Fuente: partitura original.

El tercer movimiento evoca en su ritmo y nombre al bambuco, género tradicional insignia de la región andina colombiana. Este movimiento, escrito en métrica de 6/8, sobre la tonalidad de F#m, responde a la forma: Introducción-A-A'-B-C-Introducción-A-coda. La introducción comprende una línea melódica solista del piano dividida en dos frases a manera de pregunta y respuesta que conducen a la parte A. Desde la parte A hasta la sección A' se establece la melodía sobre el registro medio del fagot, mientras el piano se limita a acompañarlo. Seguido a ello se produce un cambio tímbrico y de textura dado por la alternancia de la melodía en los dos instrumentos. En la parte B se destaca un cambio de color en la melodía dado por el uso de

cromatismos en el registro agudo del fagot. En la parte C se desarrolla un diálogo melódico de los dos instrumentos en melodías sencillas sobre funciones de tónica y dominante que resuelven y finalizan al regresar a la introducción. La coda retoma elementos del piano de la parte A mientras la melodía del fagot se mueve acórdicamente sobre el registro medio agudo del instrumento.

The image shows two systems of musical notation for the third movement of the Colombian Andean Suite. The first system (measures 16-20) features a Bassoon (Bsn.) staff with a whole rest and a Piano (Pno.) staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system (measures 21-25) shows the Bsn. staff with a melodic line and the Pno. staff with a harmonic accompaniment of chords and eighth notes. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4.

Figura 20. Extracto tercer movimiento, *Colombian Andean Suite*.
Fuente: partitura original.

El cuarto movimiento, *Pasillo*, está escrito en métrica de 3/4 (métrica característica del género), sobre la tonalidad de A mayor. Tiene una forma A-B-C-D-A-B'-coda. En la parte A, el piano desarrolla el tema introductorio a manera solista con un motivo melódico dividido en dos frases armónicamente iguales y melódicamente diferenciados por un cambio en su registro. En la parte B, el fagot hace su aparición como solista con el desarrollo de tres frases melódicas, mientras el piano se limita a acompañarlo. En la parte C se evidencia una modulación tonal y se distingue una variación en el acompañamiento del piano, mientras el fagot, por grados conjuntos en su registro medio-agudo, continúa su función melódica. La parte D tiene como particularidad lo sonoridad proporcionada por el uso de la función de subdominante menor en la armonía, el papel melódico continúa destinado al fagot y el de acompañamiento al piano. La coda es un típico final de pasillo sobre las funciones de tónica y dominante.

The image shows a musical score for two instruments: Bsn. (Bassoon) and Pno. (Piano). The score is divided into two systems, each containing two staves. The first system covers measures 15 to 19, and the second system covers measures 20 to 24. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system starts with a measure of rest for the Bsn. and a piano accompaniment. The Bsn. part begins in measure 16 with a melodic line marked *mf*. The piano accompaniment consists of chords and a rhythmic pattern. The second system continues the Bsn. melodic line, which includes a repeat sign in measure 21. The piano accompaniment continues with chords and a rhythmic pattern. The score ends with a fermata in measure 24.

Figura 21. Extracto cuarto movimiento, *Colombian Andean Suite*.
Fuente: partitura original.

Para el último movimiento, sobre la tonalidad de A menor, el compositor decidió emplear el ritmo de *sonsureño*, género tradicional nariñense. Su forma está organizada de la siguiente manera: estribillo-A-estribillo-B-estribillo-C-coda. El estribillo introductorio a cada sección del movimiento se establece con un motivo ritmo-melódico escrito en el piano en el que se siente fuertemente la amalgama de 3/4 y 6/8. La parte A se caracteriza por la utilización de notas acórdicas, tanto en la armonía como en la melodía. La melodía se desarrolla en cuatro frases repetitivas, las dos primeras expuestas exclusivamente en el fagot mientras el piano cumple su papel de acompañante, y en las dos siguientes frases el piano toma la melodía y junto al fagot establecen un diálogo melódico constante. El desarrollo melódico de la parte B está dado por un mismo motivo melódico que se va alternando entre los dos instrumentos. La parte C contempla un motivo melódico y armónico similar al de la parte A en el que el acompañamiento armónico no varía. La cadencia, sobre la dominante, explora el registro medio del fagot. La obra termina con la coda, la cual presenta un motivo melódico en el registro agudo del fagot que va aumentando en densidad rítmica hasta llegar al clímax en un fortísimo y luego empieza a decrecer disminuyendo en densidad.

The image displays a musical score for two instruments: Bsn. (Bassoon) and Pno. (Piano). The score is organized into two systems. The first system covers measures 21 to 26. The Bsn. part begins at measure 21 with a dynamic marking of *mf* and features a melodic line with slurs and accents. The Pno. part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines in both hands. The second system covers measures 27 to 32. The Bsn. part continues with a more rhythmic and articulated line, while the Pno. part maintains its accompaniment with some changes in texture and dynamics.

Figura 22. Extracto quinto movimiento, *Colombian Andean Suite*.
Fuente: partitura original.

4.3.1.1 Apuntes sobre el proceso de montaje y grabación

El conocimiento de la existencia de esta suite se remonta, más o menos, al año 2009, cuando realizaba mis estudios de formación musical en la Red de Escuelas de Formación Musical de Pasto. Esta pieza fue la primera obra colombiana de carácter solista que conocí, por lo menos en el papel, ya que mis destrezas técnicas en el instrumento para esa época eran muy básicas, y me limitaban el abordaje y estudio de la misma. Sin embargo, siempre estuvo entre mis deseos poder interpretarla, pues llamaba mucho mi atención el lenguaje popular que el compositor había usado en esta obra porque no era común encontrar repertorio de música colombiana escrita originalmente para mi instrumento ni, mucho menos, que contemplara los ritmos musicales tradicionales de mi región.

Después de trasladarme a la ciudad de Bogotá para cursar mis estudios de pregrado en música, y como parte de mi trabajo de grado para la obtención de mi título universitario, en el año 2015 decidí realizar un trabajo investigativo e interpretativo enfocado en el conocimiento de repertorio colombiano escrito para el fagot, dentro del cual esta obra fue protagonista. Tras este evento, para el 2018, año en que inicié mis estudios de maestría, y movida por el amor a mi región, a la música colombiana y a mi instrumento, decidí incluirla dentro de este proyecto.

Para efecto de estudio, montaje y grabación de la obra en este nuevo proyecto, conté con la gran ayuda del maestro Flávio Augusto como pianista acompañante. Junto a él, y con la

asesoría musical del maestro Aloysio Fagerlande, se realizaron alrededor de 8 ensayos desarrollados entre el mes de marzo y julio del año 2018, siendo este último el mes en el que se efectuó la grabación de la obra.

Como parte del estudio de ésta, se hizo una pequeña contextualización del género y compositor que aportaría al conocimiento de los ritmos tradicionales abordados para crear una imagen de lo que podría incluir su interpretación. Los ensayos ocurrieron de forma tranquila y provechosa. Abordamos cada uno de los movimientos con un estudio lento y detallado, poniendo en común acuerdo aspectos interpretativos.

La grabación de la obra aconteció durante el concierto realizado en la Sala Guiomar Novaes en la Ciudad de Río de Janeiro- Brasil, el 4 de julio a las 6:30 p.m., con motivo del ciclo de conciertos de la *Série Talentos na Sala Guiomar Novaes* de la Escola de Música da UFRJ. El proceso técnico de registro audiovisual estuvo a cargo de la Orquestra de Bolso Produções Artísticas LTDA, quienes grabaron todo el concierto con características de audio y video en calidad profesional que incluía video en Full HD a cinco cámaras con audio estéreo masterizado y grabación original en 48Khz/24-bit.



Para acceder a la grabación de la obra *Colombian Andean Suite*, por favor lea el código QR.
<https://vimeo.com/372629664>

4.4 Julián Puerto

(Duitama, Boyacá; 14 de agosto de 1993)

Este compositor boyacense, empezó su actividad musical a los 8 años de edad como integrante de la Banda Sinfónica Juvenil de Duitama, bajo la dirección musical de su primo, el trompetista Francisco Mancipe. Según el relato del compositor, recibió clases de iniciación de clarinete con los maestros Miguel Ángel y Freddy Pinzón y se desempeñó como clarinetista pícolo de la banda de su municipio, prácticamente desde que inició, en el año 2002, hasta su salida en el año 2011. Sobre su experiencia como instrumentista en esta banda resalta que a través de ella conoció e interpretó variedad de obras, tanto de repertorio colombiano como universal para banda, ya que ofrecían conciertos seguidos con repertorio muy diverso, lo que

despertaría en él el gusto e interés por la composición. En el año 2006 compone su primera obra, una pieza para quinteto de clarinetes titulado *Mis sonidos Andinos*, a partir de la cual empieza a hacer arreglos y composiciones, obteniendo distinciones a la mejor obra inédita durante dos años consecutivos, 2006 y 2007, en el Concurso Nacional de Música Andina y Colombiana Juvenil e Infantil “Cacique Tundama”, siendo acreedor como compositor a conformar, en el año 2008, el Banco Virtual de Partituras para Banda tras convocatoria realizada por el Ministerio de Cultura, y participando con composiciones para banda en diferentes concursos y encuentros de bandas sinfónicas a nivel regional y nacional. En el año 2011 inicia sus estudios de pregrado en Composición y Arreglos en la Universidad Distrital Francisco José de Caldas en Bogotá, al tiempo que recibía clases de clarinete como instrumento complementario (COMUNICACIÓN PERSONAL, 2019).

El compositor relata que, durante sus estudios académicos de pregrado, hacia el año 2014, ganó el Concurso de Composición Bogotá Capital Creativa de la Música, con la composición de un pasillo para octeto de vientos y percusión titulado *Suspiros*, organizado por el Instituto de Cultura de Bogotá (Idartes). Al respecto de su triunfo el maestro Puerto afirma: “en este concurso participaron más de 40 propuestas, la verdad ganarlo me sorprendió mucho, la competencia estaba bastante difícil” (COMUNICACIÓN PERSONAL, 2019).

Otra de las experiencias de las que afirma aportaron en su quehacer como compositor fue el desarrollo de su trabajo de pregrado titulado *Tres piezas para banda sinfónica juvenil e infantil aplicando técnicas de composición características del siglo XX*, del año 2016, año en el cual también obtuvo su título profesional. Son alrededor de 20 las obras compuestas a lo largo de su carrera musical, en diferentes formatos (como clarinete solo, cuarteto y quinteto de clarinetes, clarinete y piano, ensamble de clarinetes, fagot y piano, trompeta y piano, banda sinfónica, orquesta sinfónica y big band), siendo interpretadas, algunas de ellas, en concursos, convocatorias y conciertos de grado (COMUNICACIÓN PERSONAL, 2019).

4.4.1 *Mestiza*

Esta composición fue realizada en el año 2017 por encargo de la fagotista Jenny Burbano, con la intención de interpretar y registrar obras colombianas para su instrumento, finalidad principal de éste, su trabajo de maestría.

Según el compositor, la escritura de esta obra tiene un trasfondo folclórico, que contempla la inclusión de diferentes ritmos como el bambuco, pasillo, y tango, ya sea de forma visible o simbólica y/o mixturada. El compositor aclara que, para él, la música folclórica no

sólo contiene elementos exclusivos de su lugar y contexto de procedencia, sino que está influenciada por otros contextos socioculturales, por lo que afirma que en esta obra confluye un mestizaje de ritmos que evoca la sonoridad de diferentes géneros latinoamericanos, idea que inspira al compositor a titular la obra como *Mestiza*. Según afirma el maestro Puerto, aparte de *Mestiza* están inspirados en las obras *Cuarteto Latinoamericano* del venezolano Aldemaro Romero y *Música Ricercata #1* de György Ligeti (COMUNICACIÓN PERSONAL, 2019).

La obra está construida por 4 partes organizada de la siguiente forma: A-B-C-D. Según el compositor, en la parte A trabaja el concepto de bitonalidad (evidenciado claramente en la armonía acompañante del piano, al tocar en la mano derecha el acorde de B bemol menor mientras en la mano izquierda realiza el de A mayor) y el de armonía moderna basada en el jazz, con el uso de agregaciones (COMUNICACIÓN PERSONAL, 2019). En una métrica de 9/8 sugiere un acompañamiento muy rítmico en el piano, dejando explorar de forma melódica la sonoridad del fagot con melodías sincopadas, marcadas y claras en las que explora diferentes timbres valiéndose del uso de diferentes matices y articulaciones.

MESTIZA
para Fagot y Piano

Julián Camilo Puerto

Allegro (♩ = 132 aprox.)

The image shows a musical score for Bassoon and Piano. The title is 'MESTIZA para Fagot y Piano' by Julián Camilo Puerto. The tempo is 'Allegro (♩ = 132 aprox.)'. The score is in 9/8 time. The Bassoon part is marked 'f marcato' and features a melodic line with various articulations. The Piano part is marked 'f' and features a complex, bitonal accompaniment with chords in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 5.

Figura 23. Extracto parte A, *Mestiza*.
Fuente: partitura original.

En los primeros compases de la parte B, a partir del cambio métrico de 9/8 a 3/4, se genera un ostinato tomado de ideas melódicas presentadas en la parte A en el que se desarrollan líneas melódicas amplias y cantábiles en el fagot evocando el ritmo de pasillo (dada la rítmica de la melodía). Posteriormente, se presenta una nueva melodía que contrasta con la anterior por

su carácter marcado y articulado, evocando la sonoridad del tango. El piano, a lo largo de esta sección al turnarse el papel melódico con el fagot, sobresale también como solista. Esta sección logra llegar a un gran clímax que se va matizando para dar paso a la parte C, una sección más tranquila y lenta.

MESTIZA 5

The image shows a musical score for the piece 'Mestiza'. It consists of two systems of staves. The first system covers measures 59 to 64, and the second system covers measures 65 to 69. Each system has a Bassoon (Bsn.) staff and a Piano (Pno.) staff. The Bsn. part features melodic lines with triplets and slurs, while the Pno. part provides harmonic accompaniment with chords and moving lines. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano). Measure 65 includes a circled number '6' above the Bsn. staff, likely indicating a fingering or breath mark.

Figura 24. Extracto parte B, *Mestiza*.
Fuente: partitura original.

La parte C propone una nueva tonalidad y retorna a la métrica inicial de 9/8. Según el compositor esta parte evoca el ritmo del bambuco. El fagot desarrolla frases melódicas cantábiles con gran presencia de intervalos abiertos mientras el piano lo acompaña con notas cortas y articuladas. Sin embargo, los dos instrumentos desarrollan un juego melódico basado en secuencias de escalas con llegada a la nota común Ab, y retoman estructuras ritmo-melódicas de la parte A que confluyen nuevamente en un acorde tensionante bitonal para dar espacio a la cadencia del fagot.

The image shows a musical score for Bassoon (Bsn.) and Piano (Pno.) from measures 102 to 105. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 9/8. The tempo is marked 'Andante' with a metronome marking of approximately 80. The score includes dynamic markings such as *rit.*, *p*, *mp*, *mf*, and *f*. There are also articulation marks like slurs and accents, and some fingerings indicated by the number 6. A circled number 8 is present above the bassoon staff at measure 102.

Figura 25. Extracto parte C, *Mestiza*.
Fuente: partitura original.

La cadencia se expone en una métrica de 9/8 con indicación de tempo *ad libitum*, desarrollándose a través de acordes ascendentes y descendentes de Mib menor y Fa mayor sobre el registro medio del fagot, y explorando una sonoridad oscura y calma que progresivamente se va agitando con una indicación de tempo dada por un *accelerando* con cambios constantes de dinámica. De forma seguida, se desarrolla una línea melódica con gran presencia de cromatismos descendentes, dinámicas y tempo que conducen la cadencia hacia un gran forte en el registro medio y grave del instrumento, generando una tensión fugaz que posteriormente reposa mediante el cambio de articulaciones y la disminución de la dinámica y la densidad. Más adelante se retoman elementos melódicos de la parte B trabajando la tímbrica y versatilidad del instrumento al presentar, con intervalos abiertos que superan la octava, una línea melódica y armónica paralelamente, haciendo uso de las notas agudas para denotar la melodía y de las graves para el acompañamiento.

The image shows a musical score extract for the Cadenza of *Mestiza*. It consists of three staves: Bassoon (Bsn.), Piano (Pno.), and Bassoon (Bsn.).

- Top Staff (Bsn.):** Measures 129-132. Starts with a *rit.* (ritardando) and *mp* (mezzo-piano) dynamic. A section labeled "Cadenza ad lib." begins, followed by *accel.* (accelerando) and ends with *rit.* (ritardando).
- Middle Staff (Pno.):** Measures 129-132. Starts with *mp* (mezzo-piano) dynamic. The right hand has a complex rhythmic pattern, while the left hand has a more melodic line.
- Bottom Staff (Bsn.):** Measures 133-136. Starts with *f* (forte) dynamic, followed by *p* (piano) dynamic, then *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano) dynamics. It is marked *ad lib...* and *accel.*

Figura 26. Extracto Cadenza, *Mestiza*.
Fuente: partitura original.

La última parte de la obra inicia en una métrica de 3/4 sobre la nota La, tanto en el fagot (como finalización de la cadencia) como en el piano para retomar gradualmente el tema de la parte A, a manera de reexposición. Sin embargo, el inicio de esta sección, con variaciones rítmicas y armónicas, está basado en patrones melódicos de la letra B, en el que la nota La se usa como base de todo el sustento melódico y armónico de la sección, evidenciado en el acompañamiento de la mano derecha del piano, de donde el compositor afirma tomar influencias de la obra *Música Ricercata #1* del compositor rumano György Ligeti. Por su parte, el fagot retoma temas presentados anteriormente en la Parte A y B, según dice el compositor, con variaciones rítmicas y característica puntillista, sustentados bajo una armonía de dominante preparando la llegada al tema principal. El tema principal, inicialmente, se introduce de manera ampliada en el piano, para luego ser retomado fielmente. La obra finaliza con una coda en la que se mixturán elementos melódicos y armónicos presentados a lo largo de la obra.

Figura 27. Extracto parte final, *Mestiza*.
Fuente: partitura original.

4.4.1.1 Apuntes sobre el proceso de montaje y grabación

La composición de esta obra se da en el año 2017, por comisión personal encargada al maestro Julián Camilo Puerto con la intención de interpretarla en la audición del proceso de selección como aspirante a estudiante del Mestrado Profesional em Práticas Interpretativas de la Universidade Federal do Ríó de Janeiro. Meses después (alrededor del mes de marzo de 2018) y tras haber sido aceptada como estudiante de esta maestría, continúo el proceso de estudio y montaje de la obra con el maestro Flávio Augusto, pianista acompañante de la cátedra de fagot de la misma Universidad.

El estudio de la pieza se desarrolló en un total de 10 horas de ensayo distribuidas a lo largo del semestre en jornadas de estudio de 1 hora cada 15 días hasta el día de su grabación, realizada en el mes de julio de 2018. En los ensayos, se hizo una breve socialización de la obra con los maestros Flávio Augusto y Aloysio Fagerlande (Profesor de fagot y tutor de tesis) con el fin de dar a conocer aspectos estilísticos y técnicos de la misma. La dinámica de estudio consistió en revisar pasajes técnicos de la obra, en tempo menor al sugerido por el compositor, para mejorar aspectos técnicos (afinación, color, ritmo, articulaciones, matices, digitación), e interpretativos de la obra.

Las dificultades de montaje se centraron principalmente en la precisión rítmica del ensamble, sobre todo en partes específicas como la Parte A y la parte C, ya que al ser dos secciones rítmicamente elaboradas necesitaban de mucha exactitud de tempo y articulaciones. Para mejorar estas secciones se optó por el estudio lento de la sección con diferentes velocidades hasta llegar al tempo sugerido por la música.

La interpretación de esta obra me trajo muchos retos como instrumentista. Su carácter virtuoso en cuanto a métrica, velocidad, cambio de dinámicas, y sobre todo, a la flexibilidad y dominio de todos los registros del instrumento, me exigió buscar, crear y ampliar mis recursos metodológicos para abordarla de forma provechosa.

La grabación de esta obra se realizó el día 4 de julio de 2018 a las 6:30 p.m., durante un concierto realizado en la Sala Guiomar Novaes en la Ciudad de Río de Janeiro, Brasil, con motivo del ciclo de conciertos de la *Série Talentos na Sala Guiomar Novaes* de la Escola de Música da UFRJ. Como recursos técnicos de registro se contó con un sistema de grabación de audio y video en calidad profesional que incluía video en Full HD a cinco cámaras con audio estéreo masterizado y grabación original en 48Khz/24-bit. La grabación fue realizada por la Orquesta de Bolso Produções Artísticas LTDA.



Para acceder a la grabación de la obra *Mestiza*, por favor lea el código QR.
<https://vimeo.com/372633770>

4.5 Samuel Bedoya

(San Antonio del Prado, Antioquia; 6 de marzo de 1947 - 23 de marzo de 1994)

El maestro antioqueño Samuel Bedoya nace en San Antonio de Prado el 6 de marzo de 1947. A muy temprana edad llegó a la ciudad de Bogotá en compañía de sus padres, en donde realizó sus estudios académicos de bachillerato y de pregrado en arquitectura y filología e idiomas en la Universidad Nacional de Colombia en 1969 (LAMBULEY, 2014).

Alrededor del año 1963 inició sus estudios musicales en la Universidad Nacional de Colombia, recibiendo clases de gramática musical, armonía, folclor, formas musicales y guitarra clásica. Entre sus maestros se destacan Raúl Mojica, Guillermo Abadía, Francisco

Zumaqué, Jesús Pinzón Urrea, entre otros. Hacia el año 1980 toma clase con el reconocido compositor colombiano Blas Emilio Atehortúa en Bogotá, clases de trombón con el maestro Marshall Stith, dirección de Orquesta con el maestro Dimitr Manólov y hacia 1984 viaja a Londres para recibir clases de composición con Richard Rodney Bennett. Como intérprete de guitarra realizó varios recitales en importantes auditorios de Bogotá y su vivencia y estadía en Villavicencio permitieron al maestro Bedoya el contacto directo con intérpretes del arpa, cuatro, maracas, cantantes, danzantes, así como con la forma de tocar éstos instrumentos y la dinámica socio-cultural que envolvía al joropo (LAMBULEY, 2014).

Siguiendo a Lambuley (2014), la experiencia docente de Samuel Bedoya fue diversa y amplia. Se evidencia que dictó clases de guitarra clásica y popular en diferentes instituciones con programas de educación musical, tanto en Bogotá como en Villavicencio, entre los años 1968 a 1975. Hacia 1988, dentro del marco del Quinto Taller Latinoamericano de Música Popular, realizó en Bogotá un taller enfocado en la composición de músicas andino-llaneras y entre los años 1982 a 1993 estuvo vinculado como docente de la Universidad Pedagógica Nacional, primeramente, como docente en el área de elementos del lenguaje y, después, como coordinador del área de teoría, solfeo e historia del arte. Paralelo a ello se desempeñó como arreglista e instructor de música llanera en la Orquesta Filarmónica de Bogotá (1978 a 1981), como coordinador académico del Plan Piloto de Estudios en Músicas Caribe-Hispanoamericanas de la Academia Luis A. Calvo de Bogotá (en los períodos de 1983, 1984, 1986 y 1990), como asesor en metodología, fundamentación musical y procesos de montaje en el Grupo de Canciones Populares Nueva Cultura (1980 a 1993), como director de la Unidad Docente del Centro de Investigación de Cultura Popular del Instituto de Cultura y Bellas Artes de Boyacá en la ciudad de Tunja y, a partir de la experiencia docente e investigativa dentro del Plan Piloto, como orientador en el diseño del Programa de Artes Musicales de Formación en Músicas Caribe-Iberoamericanas (un convenio entre el Instituto Distrital de Cultura y Turismo y la Universidad Distrital, programa de pregrado en música de la Academia Superior de Artes de Bogotá, ASAB), en donde, además de impartir clase desde 1993 se desempeñó como coordinador del programa y director operativo hasta el 23 de marzo de 1994, día de su fallecimiento.

En su labor como arreglista realizó trabajos para diferentes agrupaciones y formatos, entre los cuales figuran grupos vocales e instrumentales llaneros y grupos de cámara en Villavicencio y Bogotá a partir de 1974. En 1987 dirigió y asesoró la producción discográfica de los hermanos Carvajal con el tema de la novela Carmen Tea, y como instrumentista fue bajista y cuatrista de numerosos grupos llaneros, participando también de producciones

discográficas, como por ejemplo, con el grupo Cimarrón de Carlos Rojas y producciones con el arpista Darío Robayo, con quien participó en la musicalización de la telenovela “La Vorágine” en el año 1975. Además, fue director y arreglista de la Orquesta Típica Integrada de Boyacá en el año 1985, director de la Orquesta Oficial del Festival de la Canción Colombiana, realizado en la ciudad de Villavicencio en el año 1987, entre otras. Lambuley (2014) asegura que la labor analítica del maestro Bedoya lo llevó a proponer un enfoque sobre el estudio de las músicas regionales y sobre la manera de abordar trabajos creativos en el ámbito de la composición y arreglos musicales, lo que le permitió articular el bagaje popular con lo contemporáneo, generando una producción musical de amplia cobertura.

Entre 1986 y 1990 su labor como investigador lo llevó a ser asesor en diferentes entidades (entre las que destaca el Instituto Colombiano de Cultura), a realizar ponencias en congresos de musicología y educación y a ser jurado en diferentes concursos y festivales regionales y nacionales de música. El maestro Samuel Bedoya, además, realizó diferentes publicaciones enfocadas en la capacitación de instrumentistas y directores de banda de vientos, investigación sobre regiones, músicas y danzas campesinas, armonía funcional aplicada, sobre música del siglo XX y pedagogía musical.

Su labor como compositor registra la escritura de más de 21 obras para diferentes formatos, que incluyen tanto instrumentos típicos tradicionales colombianos, en especial del formato tradicional llanero, como voz e instrumentos de corte europeo de vientos y cuerdas, lo que evidencia la versatilidad en la escritura y manejo orquestal que tuvo este compositor y su particular forma de composición al articular lo académico con lo popular (LAMBULEY, 2014).

4.5.1 *Cinco escenas llaneras*

Con base en el escrito realizado por Lambuley (2014) sobre la vida y obra del maestro Samuel Bedoya se puede afirmar que la labor de este músico, investigador, docente, arreglista y compositor fue de gran bagaje y trascendencia. Según se evidencia en el mismo texto, Bedoya dedicó su vida musical al conocimiento y articulación de un lenguaje musical popular con uno académico, que se vio plasmado en su labor como intérprete al tocar diversos instrumentos musicales, algunos de origen tradicional de las culturas colombiana y venezolana, como el cuatro llanero, e instrumentos de corte europeo como el trombón, y como compositor, al vincular técnicas compositivas modernas en la escritura de obras con ritmos tradicionales de los llanos orientales colombo-venezolanos. En cuanto a su labor como arreglista, Lambuley (2014, p. 17) pone en conocimiento un catálogo que comprende 17 transcripciones y arreglos

de música llanera para diferentes formatos instrumentales, la mayoría para grupos de cámara que incluían y/o mixturaban instrumentación criolla (denominación que le dio a los instrumentos de origen tradicional colombo-venezolano) con académica, y voz. De igual forma, pone en conocimiento la composición de 21 obras para variadas conformaciones instrumentales, entre las que se encuentra *Cinco Escenas Llaneras*, obra para quinteto de maderas incluida dentro de este trabajo.

Sobre la obra no se encuentran referencias interpretativas y/o de registro en audio o video diferentes a la aproximación realizada por la autora de este texto quien, al parecer, estrenó la obra en el año 2015. Como se puede detallar en Burbano (2015), el primer contacto con la obra se dio hacia el año 2014 como resultado de una visita realizada al centro de documentación musical de la Biblioteca Nacional de Colombia, en la que buscaba conocer repertorio colombiano existente para el fagot que pudiera interpretar. Tras solicitarla, se evidenció que la obra se encontraba en su manuscrito original, en hojas amarillentas de poca legibilidad, por lo que, para su finalidad como intérprete y tras una solicitud previa para poder acceder a la pieza que se encontraba protegida por políticas de derechos de autor, se realizó el levantamiento de la partitura, su transcripción y posterior interpretación.

Esta obra para formato de quinteto de maderas (flauta travesa, oboe, clarinete, fagot y corno francés) fue escrita hacia el año 1979. Su lenguaje compositivo se basa en elementos rítmicos, melódicos y armónicos propios de la música tonal de los llanos orientales que, al involucrar sonoridades con progresiones armónicas propias de géneros musicales populares como el jazz y recursos compositivos como el politonalismo y la armonía cuartal, generan una atmósfera sonora contemporánea. Como forma general contempla su escritura en 5 movimientos o “escenas” cuyo discurso melódico es claro, generalmente armado sobre una textura polifónica, aunque en algunos pasajes se evidencia la monofonía y la melodía con acompañamiento. La mixtura de lo popular y lo académico, característico de la forma de escritura del compositor, hacen de esta obra una pieza particular y llamativa, pudiendo ser una alternativa a la literatura musical común existente para el formato.

Los cinco movimientos o escenas en su orden se titulan: *El Trabajo*, *La Fauna I*, *La Fauna II*, *La Danza*, y por último *El Hombre*. La primera escena, *El Trabajo*, escrita en *tempo de larghetto*, se caracteriza por su particular sonoridad contemporánea haciendo uso constante de tránsito tonal en sus estructuras melódicas y rítmicas complejas en las que explora diversas texturas, alternando entre textura polifónica, melodía con acompañamiento y textura homofónica. Dada su escritura formal se evidencia una subdivisión en tres partes. La parte A hace uso constante de tránsito tonal con una estructuración rítmica elaborada y una línea

melódica clara en sus primeros compases y posteriormente presenta una línea melódica en el fagot acompañada de elementos armónicos tradicionales. En la parte B se construyen melodías que se imitan entre cada una de las secciones, basadas en acordes disminuidos y menores, presentando modulaciones cromáticas constantes con una línea melódica más clara sobre una estructuración armónica cuartal y tonal respectivamente. La última parte presenta una textura basada básicamente en melodía con acompañamiento con uso recurrente de tránsito tonal.

Score

Cinco Escenas Llaneras

Samuel Bedoya Sanchez

El Trabajo

Larghetto

The musical score shows five staves for woodwind instruments: Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Horn in F, and Bassoon. The tempo is marked 'Larghetto'. The Flute part begins with a melodic line marked 'mf'. The Oboe part has a rhythmic pattern marked 'p' and 'f'. The Clarinet in Bb, Horn in F, and Bassoon parts also have rhythmic patterns marked 'p'.

Figura 28. Extracto primera escena, *Cinco Escenas Llaneras*.

Fuente: partitura original.

La segunda escena, *La Fauna I*, conformada por tres partes, está construida, principalmente, en un ámbito tonal sobre Am, en la que hace utilización de progresiones armónicas de jazz y, en menor medida, de politonalismo. Su melodía principal es fácilmente identificable y contrasta evidentemente con la anterior escena, entre otras cosas por su tempo *allegro*. Su textura es polifónica en la mayoría de sus partes, aunque también hay presencia de melodía con acompañamiento en algunos pasajes. La parte A destina la línea melódica principalmente al clarinete y a la flauta travesa. La parte B basa su melodía en dos semifrases, antecedente y consecuente. La parte C toma como introducción la melodía antecedente de la parte A y la desarrolla modificando elementos melódicos, pero conservando la base armónica, seguido a esto, repite el tema y pasa a la última sección recopilando elementos melódicos de la parte C y haciendo uso de politonalismo, en el que el fagot desarrolla una melodía a manera de bajo y acompañamiento en tonalidad de Bbm al tiempo que los demás instrumentos conservan la tonalidad de Am.

La Fauna I

Allegro ♩ = 180

A

Figura 29. Extracto segunda escena, *Cinco Escenas Llaneras*.
Fuente: partitura original.

La tercera escena, titulada *Fauna II*, en tonalidad de G, es un arreglo del pasaje llanero *La potra Zaina* de Juan Vicente Torrealba, en una estructura formal tripartita A- B-C. La parte A desarrolla una melodía motívica constituida en dos semifrases con una textura predominante de melodía con acompañamiento en la que la flauta travesa y el clarinete sobresalen por su papel melódico. La parte B, también motívica, desarrolla un acompañamiento polifónico o contrapuntístico tonal en el que, posteriormente, hace uso de un tránsito tonal hacia Em. La parte C retorna a su tonalidad original y, al igual que la parte A, se desarrolla en dos frases, cuya textura corresponde a melodía con acompañamiento, y un papel sobresaliente melódico del clarinete.

La Fauna II

Allegro Moderato ♩ = c. 124

Figura 30. Extracto tercera escena, *Cinco Escenas Llaneras*.
Fuente: partitura original.

La cuarta escena, titulada *La Danza*, está construida básicamente en un lenguaje tonal con poca recurrencia a la politonalidad. Su estructura correspondiente a la forma A-A'-B-C, juega y explora diversas texturas y tímbricas. En las partes A y A', predomina la textura polifónica, exponiendo una melodía con variaciones armónicas en el acompañamiento. La parte B presenta un tema que se repite, exponiendo, en la primera vez, una textura de melodía con acompañamiento polifónico, mientras su repetición cambia a melodía con acompañamiento. La parte C contrasta con las anteriores al presentar un ostinato melódico y rítmico con un acompañamiento melódico y contrapuntístico politonal.

Cinco Escenas Llaneras

13

La Danza

Figura 31. Extracto cuarta escena, *Cinco Escenas Llaneras*.

Fuente: partitura original.

Esta obra encuentra su fin con el movimiento titulado *El Hombre*. Su estructura formal contempla Introducción-A-B-A, partes que se desarrollan sobre la tonalidad de F. La introducción tiene como característica un solo de flauta travesera a manera de improvisación que permite mostrar, tanto las características del instrumento, como las capacidades interpretativas del instrumentista. La parte A es una melodía que se distribuye entre todas las voces del formato y está acompañada por una textura polifónica o de melodía y acompañamiento en algunos pasajes. En la parte B la función melódica es atribuida al fagot, quien lleva la melodía toda la sección con un acompañamiento polifónico en todas las voces. La escena finaliza con el retorno a la parte A, conservando sus características melódicas, rítmicas, armónicas y de textura.

El Hombre

The image shows a musical score for the piece "El Hombre" from "Cinco Escenas Llaneras". The score is written for a full orchestra, with the following instruments listed on the left: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B. Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The tempo is marked "Andante" with a metronome marking of 108. The time signature is 3/4. The key signature has one flat (B-flat). The score begins with a first ending bracket (1) and includes the instruction "Comodo, como improvisando" and a dynamic marking of *fz*. The flute part features a melodic line with various ornaments and dynamics, while the other instruments are currently silent.

Figura 32. Extracto quinta escena, *Cinco Escenas Llaneras*.
Fuente: partitura original.

3.224

CENTRO COLOMBIANO DE
DOCUMENTACIÓN MUSICAL
COLOCULTURA

Bedoya Sánchez, Samuel

CINCO ESCENAS LLANERAS

1	EL TRABAJO.
2	LA FAUNA, I.
3	LA FAUNA, II.

ALZHUCCATO J424

4	LA DANZA.		PRESTO	♩. 68
5	EL HOMBRE		AMANTE VIVACE	♩. 108 ♩. 72

flauta · óboe · clarinete Bb
corno F · fagot

Samuel Bedoya Sánchez
MARZO 1979.

A
B
O

M557
.B413
SBS

©Biblioteca Nacional de Colombia - CDM
 Figura 33. Cinco escenas llaneras (manuscrito)
 Fuente: Foto tomada en la Biblioteca Nacional de Colombia

4.5.1.1 Apuntes sobre el proceso de montaje y grabación

Sin lugar a dudas el formato de quinteto de maderas es uno de los formatos más comunes en el que el fagot participa como instrumento principal. Para los instrumentistas es un escenario de aprendizaje constante que potencializa y enriquece sus habilidades interpretativas y musicales. Es por ello que la inclusión de este formato cobra vital importancia para mi labor como instrumentista y la inclusión de esta obra, específicamente, tiene un valor especial, porque me permitió revivir una música olvidada, cuyo género penetra y emociona mi alma.

La grabación de esta obra fue posible gracias a la colaboración de Felipe Braz (flautista), Tiago Luiz da Silva (oboísta), Bezaleel Ferreira (clarinetista) y Werley Nicolau (cornista francés), músicos compañeros de orquesta que conocí durante mi experiencia como bolsista en la Orquesta Sinfónica de Barra Mansa y quienes se mostraron siempre dispuestos a compartir e intercambiar experiencias musicales desde el primer momento. Hacia el mes de abril del año 2018 fue creado el Quinteto Brasil-Colombia, un quinteto de maderas que surgió con la única intención de realizar el montaje y grabación de la obra como parte de este trabajo de maestría. Tras convocar a los músicos anteriormente referenciados y después de comentarles mis intenciones con este proyecto, accedieron a la conformación del quinteto con el que dimos inicio al estudio de la pieza el día 20 de abril del 2018, fecha a partir de la cual, y durante cuatro meses consecutivos, trabajaríamos en su construcción interpretativa.

Como antesala a abordar la ejecución de esta pieza, el primer día de ensayo se realizó una contextualización de la obra, del género y del compositor, con la intención de crear una imagen contextual que pudiera ayudar en la creación e interpretación de la misma. A partir de ahí y con la finalidad de cumplir este objetivo, se realizaron alrededor de 10 ensayos con una duración aproximada de 2 horas cada uno, en los que se trabajaron aspectos técnicos e interpretativos en conjunto. Los ensayos transcurrieron de forma tranquila y amena, siempre en función de aprovechar el tiempo y disfrutar el proceso de aprendizaje que la obra nos proporcionaba. La frecuencia de los ensayos fue de forma irregular ya que por compromisos personales de cada integrante del quinteto, a veces resultaba difícil concordar en día y hora para llevar a cabo los ensayos, sin embargo, el compromiso, la buena actitud y las ganas que se mostraba frente al montaje de esta pieza permitió encontrar espacios comunes para llevar los ensayos a feliz término.

Como dificultades en el abordaje de la obra resalto dos, la primera relacionada con la dificultad de ensamblar el primer movimiento, caracterizado por el uso de una rítmica compleja dentro de un tempo lento en una sonoridad contemporánea, y la segunda, que involucra el

carácter de toda la pieza, tiene que ver con la dificultad en la apropiación del estilo interpretativo que requiere el joropo, género tradicional colombiano completamente desconocido y ajeno a estos músicos brasileños. Respecto a la primera, como metodología empleada para mejorar en conjunto, dedicamos tiempo a analizar la función melódica y armónica que cumplía cada papel de forma individual y en ensamble, con plena conciencia en la subdivisión rítmica, lo que proporcionó una considerable mejoría. En cuanto a la debilidad en la apropiación interpretativa del estilo del joropo, nos valimos de la ayuda audiovisual de grupos musicales que interpretaban este género con naturalidad, para identificar, copiar y asimilar características musicales en común y así lograr mejorar aspectos interpretativos y técnicos como fraseos, articulaciones, acentuaciones, entre otros. Considero que esta metodología de estudio arrojó resultados positivos en la mejoría individual de cada instrumentista como también de forma global en la sonoridad de la pieza en conjunto.

La obra fue interpretada y grabada durante un concierto realizado en la *Sala Nobre* de la Universidade de Barra Mansa, RJ, el día 18 de julio de 2018 a las 6:30 p.m., dentro de las actividades programadas por el II Festival Internacional de Música de Barra Mansa, evento que se llevó a cabo entre el 16 y 24 de julio del mismo año. Como recursos de grabación se utilizaron dos cámaras de video en Full HD y audio estéreo, trabajo de producción realizado por Line Produções, de la ciudad de Barra Mansa.



Para acceder a la grabación de la obra *Cinco escenas llaneras*, por favor lea el código QR.
<https://vimeo.com/372618219>

5 CONSIDERACIONES FINALES

Colombia es un país cuyas prácticas musicales actuales encuentran fuerte influencia desde la época de la colonia. Sin embargo, los procesos independentistas hicieron que el país se alejara de la idea centroeuropea de la música sinfónica, pasando a hacer música con tinte nacionalista buscando una idea de identidad. Esta transición se dio por medio de bandas militares y luego civiles, las cuales habrían de sentar las bases instrumentales del sistema de bandas actual, enfocadas, en principio, en interpretar repertorio europeo, pero poco a poco fueron forjando un cuerpo musical que hoy conocemos como colombiano. En este proceso, el formato de bandas se vio obligado a dejar de lado instrumentos cuyas características no correspondían a los intereses militares, por lo que instrumentos como el fagot poco registro poseen en la historia, al menos hasta entrado el siglo XX, cuando la academia vuelca las miradas a la música como campo del conocimiento y se crean orquestas e instituciones relevantes para la música sinfónica del país. La llegada de maestros internacionales y, en especial, la figura de Siegfried Miklin, habría de contribuir a la constitución de la primera cátedra del fagot en Colombia, de la cual se ha alimentado todo el quehacer fagotístico nacional hasta la actualidad. Los tiempos han cambiado para fortuna del instrumento y hoy en día la formación universitaria ha permitido un avance en el nivel, tanto en su ejecución como en la docencia. La visión de la música erudita y el contexto popular, muy presente en la cotidianidad del colombiano, ha permitido que se exploren diversas sonoridades en el fagot. No obstante, la ausencia de un repertorio local propio ha llevado a que, cada vez más, se hagan esfuerzos por proponer alternativas para la interpretación. Si bien estamos apenas iniciando el camino, estos ánimos potenciarán el quehacer artístico del instrumento. Las obras abordadas en este trabajo son planteadas en aquella dirección, con la intención de aportar a la germinación de un terreno fértil que cada vez se torna más dinámico. Los repertorios ya generados, aunque puedan parecer pocos, deben difundirse para ser escuchados y reconocidos, primero por el gremio fagotístico y luego por otros públicos. Para ello, la herramienta de los registros audiovisuales es fundamentalmente valiosa y este producto artístico puede ser muestra de ello pues, teniendo como base la información recolectada en el apartado del contexto fagotístico actual, se puede inferir que se constituye como el primer producto audiovisual de un programa de concierto completo de obras colombianas escritas originalmente para el fagot, siendo este un material que reúne un total de siete obras, identificadas entre sí, pese a sus diferencias técnicas de producción, a través de un identificador visual al inicio y final de cada pieza (anexo 3), invitando a entenderlas como partes de un solo producto. En este sentido, una labor igualmente

valiosa a la del intérprete se encuentra en aquellas mentes creadoras, compositores que sepan leer la historia de un instrumento exótico en un país del cual no ha hecho parte y, por lo tanto, se tenga la libertad de proponer lenguajes sonoros desde cualquier orilla compositiva.

Finalmente, no me es posible dar por terminado este escrito sin compartir mi alegría en cuanto a lo que considero aprendizajes y méritos personales que marcarán mi quehacer artístico y profesional. En primer lugar, quiero expresar mi gratitud hacia la Universidade Federal do Rio de Janeiro, especialmente al PROMUS de la Escola de Música, por permitirme hacer parte de su programa de maestría, del cual me siento afortunada en ser la primera egresada extranjera. Así mismo, ha sido gratificante la sensación de aportar a la literatura del instrumento dentro del contexto colombiano, pues, como pude evidenciar, no existían, hasta ahora, datos actualizados del fagot y de sus protagonistas, lo que permite sustentar la evolución del instrumento, sus características y sus realidades. Como aspecto paralelo, otra gran experiencia fue el hecho de haber entablado contacto con diferentes colegas fagotistas, lo que me lleva a pensar en la importancia de la comunicación para que el gremio se haga cada vez más fuerte, por ejemplo, por qué no, a través de la realización de asociaciones, cursos de actualización y demás estrategias que permitan una organización y consolidación en pro de nuestro quehacer fagotístico. También, me llena de orgullo contribuir, aunque sea de forma modesta, a la difusión del repertorio colombiano para fagot a través de una propuesta interpretativa que incluyó obras existentes y comisiones, pues, además de su valor artístico, esto podría ser también un modelo para que otros se interesen por investigar y proponer nuevas dinámicas para el instrumento.

REFERENCIAS

ACOSTA, Rodolfo. **Música académica contemporánea en Colombia desde el final de los ochenta.** Ensayo escrito para ser incorporado a la *Gran Enciclopedia de Colombia, Tomo 7, "Arte 2"*. Encargo de *Círculo de lectores y Casa editorial El Tiempo*. 2007. Disponible en https://www.academia.edu/8660804/M%C3%BAsica_acad%C3%A9mica_contempor%C3%A1nea_en_Colombia_desde_el_final_de_los_ochenta.

ALARCÓN, Juan. **Reflexión histórica de la dirección sinfónica en Colombia: Directores destacados.** *Música, cultura y pensamiento*, Núm. 2, Vol. 2, pp. 45-43. 2010

BARRIGA, Martha. **Historia de la Academia Nacional de música en Bogotá de 1899 a 1919: la guerra de los Mil días y el primer Conservatorio Nacional de Música.** *El Artista*, Núm. 11, pp. 277-300, 2014.

BASTIDAS, José. **El Sonsureño, una rítmica de los Andes de Nariño.** *Revista de estudios latinoamericanos*, Núm. 34-35. 2014.

BASTIDAS, José. **Javier Fajardo Chávez. Síntesis Musical de su tiempo.** *Revista El Artista*, núm. 9, pp. 215-238. 2012.

BURBANO, Jenny. **Estreno de cuatro obras colombianas para fagot y catálogo de obras latinoamericanas para este instrumento.** Bogotá, 2015. Ex: 68f. Tesis de pregrado para optar al título de Maestro en Música. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2016.

CALDERON, Claudia. **Aspectos musicales del joropo de Venezuela y Colombia.** *Revista Música Oral del Sur*, Núm. 12, pp. 419-444. 2015.

CARO, Hernando. **Guillermo Uribe Holguín, compositor colombiano.** *Revista de la Universidad Nacional*, Bogotá, Núm. 5, p. 117-146, 1970.

CIRPA. **50 Torneo internacional del Joropo, sueño y obra de Miguel Ángel Martín.** Colombia. 2018.

CRUZ, M. **Folclore, música y nación: el papel del bambuco en la construcción de lo colombiano.** *Nómadas* (17), 219-231. 2002. Tomado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105117951017> el 23 de enero de 2019.

FONTALVO, Edward. **Las lógicas de apropiación en banda pelayera.** Trabajo de grado para optar al título de Magíster en Música. Universidad Javeriana. 2015.

FORTICH, William. **Características socioculturales e históricas de las organizaciones de bandas musicales de viento en los departamentos de Córdoba y Sucre.** *Revista Desarrollo Gerencial*, Vol. 6, No. 2., pp. 128-152. 2014.

GONZÁLEZ, Jesús. **“No doy por todos ellos el aire de mi lugar”:** **La construcción de una identidad colombiana a través del bambuco en el siglo XIX.** Tesis para optar al título de doctor en musicología. Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra. 2006.

HISTORIA DEBIDA: **Siegfried Miklin.** Universidad Nacional de Colombia. Universidad Nacional Televisión. Bogotá: U.N T.V, 1997.

LAMBULEY, Néstor. **Vida y Obra de Samuel Bedoya Sánchez.** Primera Parte. Fundación Círculo de Profesionales del Arpa y su Música CIRPA. 2014.

LAMBULEY, Ricardo. **Joropo: sonoridades de la vida, estéticas de la existencia.** Trabajo para optar al título de doctorado. Universidad Andina Simón Bolívar. 2014.

LARRAIN, Jorge. **El concepto de identidad.** *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, Núm. 21, pp. 30-42. 2003.

LOTERO, A. **El porro pelayero: De las gaitas y tambores a las bandas de viento.** *Boletín cultura y bibliográfico*, Vol., 26, Num., 19. 1989.

MINISTERIO DE CULTURA. *Manual para la Gestión de bandas-escuela de música.* Bogotá, 2005.

MINISTERIO DE CULTURA. *Manual para la Gestión de bandas-escuela de música*. Segunda edición. Bogotá, 2012.

MIÑANA, C. **Los caminos del bambuco**. A contratiempo, 9, Bogotá, 1997.

MONTOYA, Luis. **Bandas de viento colombianas**. *Boletín de Antropología*, Vol. 25, Núm. 42, pp. 129-149, 2011.

MUÑOZ, Alfonso. **Música e identidad sociocultural. Aproximación antropológica**. Revista electrónica de ciencias sociales. Vol. 4. Núm. 14, pp. 1-9, 2013.

PARDO, Andrés. **Los problemas de la cultura musical en Colombia (II)**. *Revista musical chilena*, 13 (65), pp. 47-56. 1959.

PERDOMO, José. **Historia de la música en Colombia**. Quinta edición. Bogotá, Editorial ABC, 1980.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. **Definición de identidad**. Madrid. Recuperado de <https://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=identidad>, el 03 de octubre de 2018.

RODRÍGUEZ, Alicia; GALENDE, Oscar; CUETO, Soledad. *Música. 4º ESO*. Editex. 2016.

RODRÍGUEZ, M. **El pasillo entre Colombia y Ecuador: tema, variaciones y coda**. Pp. 1-15. 2013. Recuperado de <https://uniandes.academia.edu/MarthaEnnaRodr%C3%ADguez> el 03 de febrero de 2019.

SÁNCHEZ, S. **Reflexión histórica de las formas de la escritura musical del bambuco, entre colonialismo y la república en Colombia**. Revista Música, cultura y pensamiento, Vol. 1, Núm. 1, pp. 115-130. 2009.

SANSÓN, Juan. **¿Patrimonio auténtico? Un análisis del carnaval de Negros y Blancos de la ciudad de Pasto, Colombia**. Universidad de Girona. Trabajo para obtener el título de Máster en Turismo Cultural. 2017.

SANTAMARÍA, Carolina. **El bambuco, los saberes mestizos y la academia: un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos.** *Latin American Music Review*, Vol. 28, Núm. 1, pp. 1-23. 2007.

SARMIENTO, Mario. *Bandas en Bogotá 1930-1946: El caso de la banda de músicos del Batallón Guardia Presidencial.* Bogotá. Ex: 145 p. Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de: Magíster en Musicología. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2015.

VALENZUELA, J. **El pasillo: folclor, tradición e identidad de la Villa de San Miguel de las Guaduas.** Trabajo de grado para optar por el título de Maestro en Música. Universidad Inca de Colombia: Bogotá. 2014.

VARNEY, John. **An introduction to the Colombian “Bambuco”.** *Latin American Music Review*, Vol. 22, Núm. 2, pp. 123-156. 2001.

ANEXOS

Anexo 1. Encuesta realizada a profesionales

Nuevamente agradezco la ayuda al responder las siguientes preguntas.

1. ¿En qué ciudad, año y agrupación inició su contacto con el fagot?
2. ¿Estudió Fagot como instrumento principal o complementario? ¿Dónde? ¿Cuál es su título? ¿De qué año?
3. ¿Tiene título de posgrado o está estudiando? ¿Cuál, de qué universidad y de qué año?
4. ¿Qué profesores colombianos de instrumento ha tenido?
5. ¿Tuvo profesores que le dieran clases de Fagot sin que fueran fagotistas? ¿En qué momento de su formación?
6. ¿Ha realizado textos de investigación (tesis, artículos, libros, etc.)? ¿Cuáles, cuántos?
7. ¿Ha realizado grabaciones profesionales de audio o video como solista o en formato de música de cámara? ¿Cuándo lo hizo? ¿Cuál fue el repertorio grabado? ¿Fue proyecto personal o parte de su ámbito laboral?
8. ¿Sabe de algún fagotista colombiano que lo haya hecho? ¿Sabe qué repertorio grabó?
9. ¿Dónde ha trabajado como instrumentista?
10. ¿Ha impulsado proyectos personales como instrumentista ajenos a sus empleos? ¿Cuáles? (si tenía nombre por favor referéncielo) ¿En qué género y formato? ¿Cuánto tiempo ha durado cada proyecto?
11. ¿Está trabajando actualmente? ¿En dónde?
12. ¿Ha ejercido la docencia del Fagot? ¿En qué niveles? ¿En dónde?
13. ¿Cuántos estudiantes ha tenido que hayan estado en un nivel universitario? ¿Cuántos de ellos se han graduado profesionalmente?
14. ¿Ha compuesto obras para el instrumento? ¿Cuántas y cuáles?
15. ¿Ha comisionado obras de compositores colombianos para el instrumento? ¿Cuántas y cuáles?
16. ¿Qué procesos de formación en Fagot conoce en el país, sea nivel profesional, semiprofesional o estudiantil y en qué ciudades los ubica? ¿Puede referenciar el nombre de los profesores?

Muchas gracias por su ayuda.

Anexo 2. Encuesta realizada a estudiantes

Nuevamente agradezco la ayuda al responder las siguientes preguntas.

1. ¿En qué ciudad, año y agrupación inició su contacto con el fagot?
2. ¿Estudia Fagot como instrumento principal o complementario? ¿Dónde? ¿Cuál es el título a obtener? ¿En qué semestre se encuentra?
3. ¿Qué profesores colombianos de instrumento ha tenido?
4. ¿Tuvo profesores que le dieran clases de Fagot sin que fueran fagotistas? ¿En qué momento de su formación?
5. ¿Ha realizado textos de investigación (tesis, artículos, libros, etc.)? ¿Cuáles, cuántos?
6. ¿Ha realizado grabaciones profesionales de audio o video como solista o en formato de música de cámara? ¿Cuándo lo hizo? ¿Cuál fue el repertorio grabado? ¿Fue proyecto personal o parte de su ámbito laboral?
7. ¿Sabe de algún fagotista colombiano que lo haya hecho? ¿Sabe qué repertorio grabó?
8. ¿Dónde ha trabajado como instrumentista?
9. ¿Ha impulsado proyectos personales como instrumentista ajenos a sus empleos? ¿Cuáles? (si tenía nombre por favor referéncielo) ¿En qué género y formato? ¿Cuánto tiempo ha durado cada proyecto?
10. ¿Está trabajando actualmente? ¿En dónde?
11. ¿Ha ejercido la docencia del Fagot? ¿En qué niveles? ¿En dónde?
12. ¿Ha compuesto obras para el instrumento? ¿Cuántas y cuáles?
17. ¿Ha comisionado obras de compositores colombianos para el instrumento? ¿Cuántas y cuáles?
13. ¿Qué procesos de formación en Fagot conoce en el país, sea nivel profesional, semiprofesional o estudiantil y en qué ciudades los ubica? ¿Puede referenciar el nombre de los profesores?

Muchas gracias por su ayuda.

Anexo 3. Listado de fagotistas encuestados

Agradezco a los siguientes colegas fagotistas por su disposición, tiempo, ayuda y contribución a este proyecto:

Alfredo Cobo*	Juan Antonio Rodríguez*
Amy Uni**	Juan Pablo Rincón**
Ana María García*	Juan Pablo Rodríguez**
Andrés Elías Orrego*	Juliana Mesa*
Ange Bazzani*	Karina Guisella Muñoz**
Angela Yazmín Rodríguez*	Kelly Arias*
Antonhy Vargas*	Laura Silva**
Carlos Felipe Viña*	Leonardo Guevara*
César Doncel*	Luz Mejorano**
Daniela Garzón*	Michelle Maya*
Diana Mojica**	Natalí Muñoz**
Eber Barbosa*	Paula Jurado*
Edgar Sánchez*	Rossemarie Mosquera*
Faber Cardozo*	Sandra Duque*
Felipe Onofre**	Santiago Mora**
Giovanna Molano**	Savina Vanegas Castillo**
Guillermo Yalanda*	Sebastián Castellanos*
Hernán Guzmán*	Sofía Revelo**
Jennifer Yarce*	Steven Alvarez**
Jhonatan Contreras**	Vania Quitián*
Jonaira Rosero*	Wilson López*
Jonathan Saldarriaga*	Zulma Bautista*

*Profesional

**Estudiante

Anexo 4. Identificador producto artístico

Fuente: Identificador realizado por Rúbens Rodrigues. 2019