

**ANÁLISIS Y EDICIÓN DE DOS OBRAS INSTRUMENTALES
DEL ÁLBUM DISCOGRÁFICO**

**“Trío Morales Pino Con GABRIEL URIBE Flautista y arreglos de
LUIS URIBE BUENO”**

ANDRÉS FELIPE COBO RIVERA

Monografía presentada como requisito parcial para optar al título de:
INTERPRETACIÓN MUSICAL

Asesor:

ANDRÉS CORREA MARTÍNEZ



**BELLAS ARTES
INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA DEL VALLE
CONSERVATORIO ANTONIO MARIA VALENCIA
FACULTAD DE MUSICA
INTERPRETACIÓN MUSICAL**

2021

RESUMEN

Este documento monográfico presenta una búsqueda empírica/experiencial, sobre el álbum discográfico de título “TRIO MORALES PINO con GABRIEL URIBE FLAUTISTA y los arreglos de LUIS URIBE BUENO “grabado en 1970. Este álbum que contiene doce obras instrumentales de las cuales, y como objeto de estudio se seleccionaron dos obras, el pasillo “Los Mochuelos” de Jerónimo Velasco y el bambuco “Bochica” de Francisco Cristancho. Sobre ellas se realizó la recopilación, transcripción y digitalización de las partituras, para su posterior análisis y edición.

Palabras Clave: Trio Morales Pino, Luis Uribe Bueno, bandola, tiple, guitarra, arreglos, música andina colombiana, Trio Típico colombiano.

ABSTRACT

This monographic document, an empirical/experiential search was carried out on the album entitled "TRIO MORALES PINO with GABRIEL URIBE FLAUTISTA and the arrangements by LUIS URIBE BUENO" recorder in 1970. This album contains twelve instrumental works of which, as an object of study, two works were selected, the pasillo “Los Mochuelos” by Jerónimo Velasco and the bambuco “Bochica” by Francisco Cristancho. A compilation, transcription, and digitization of the scores were made on them, for later analysis and editing of the works.

Key Words: Morales Pino Trio, Luis Uribe Bueno, bandola, tiple, guitar, arrangements, Colombian Andean music, Colombian Typical Trio.



Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

TABLA DE CONTENIDO|

| | |
|--|----|
| INTRODUCCIÓN | 9 |
| HISTORIA DE UNA PREGUNTA | 12 |
| Los Actores de Referencia | 16 |
| <i>Trio Morales Pino</i> | 16 |
| MARCO TEÓRICO CONCEPTUAL | 27 |
| Sobre las Formas y Estructuras musicales | 27 |
| Tonalidad | 32 |
| Estrategia metodológica | 33 |
| Diseño y proyecto de Investigación | 34 |
| <i>Recolección de datos empíricos</i> | 34 |
| <i>Análisis sistemático de datos empíricos</i> | 35 |
| <i>Síntesis y Discusión de Resultados</i> | 36 |
| BÚSQUEDA DE LAS MEMORIAS ANDINAS COLOMBIANAS | 37 |
| Compilación de Información | 37 |
| Proceso de Transcripción y digitalización | 44 |
| ANÁLISIS DE DOS OBRAS INSTRUMENTALES ANDINAS COLOMBIANAS | 45 |

| | |
|---|-----------|
| “Los Mochuelos” – (Pasillo) de Jerónimo Velasco..... | 46 |
| <i>Análisis estructural</i> | 46 |
| <i>Acompañamiento rítmico de la Guitarra</i> | 52 |
| <i>Acompañamiento rítmico del tiple</i> | 53 |
| “Bochica” – (Bambuco) de Francisco Cristancho..... | 54 |
| <i>Análisis estructural</i> | 54 |
| <i>Acompañamiento rítmico de la Guitarra</i> | 62 |
| <i>Acompañamiento rítmico del tiple</i> | 62 |
| CONSIDERACIONES FINALES | 64 |
| Hallazgos..... | 64 |
| Propuesta..... | 69 |
| CONCLUSIONES | 70 |
| REFERENCIAS | 76 |
| ANEXOS | 81 |

TABLA DE FIGURAS

| | |
|--|----|
| Figura 1. <i>Conjunto los tres bemoles</i> | 17 |
| Figura 2. <i>Trio Morales Pino</i> | 18 |
| Figura 3. <i>Trío Morales Pino – 1962</i> | 19 |
| Figura 4. <i>Trio Morales Pino, en la Bandola Diego Estrada</i> | 22 |
| Figura 5. <i>Álvaro Romero Sánchez</i> | 23 |
| Figura 6. <i>Trio Morales Pino, Peregrino Galindo</i> | 24 |
| Figura 7. <i>Luis Edelberto Uribe Bueno</i> | 26 |
| Figura 8. <i>Cuadro de ejemplificación de Intervalos</i> | 30 |
| Figura 9. <i>Cuadro de ejemplificación de cada grado de la tonalidad</i> | 31 |
| Figura 10. <i>Ejemplificación sobre la tonalidad</i> | 32 |
| Figura 11. <i>Fragmento de la partitura de acompañamiento: “Bochica”, del arreglo de Luis Uribe Bueno</i> | 38 |
| Figura 12. <i>Fragmento del manuscrito de la partitura “Bochica” - Bandola</i> | 38 |
| Figura 13. <i>Página No 2 de la partitura “Bochica” - Bandola</i> | 39 |
| Figura 14. <i>“Los Mochuelos” Pasillo – Jerónimo Velasco copiado por Álvaro Romero</i> | 39 |
| Figura 15. <i>Partitura original copia de Álvaro Romero “Los Mochuelos”</i> | 40 |
| Figura 16. <i>Final de la partitura de bandola, Los Mochuelos copiada por Álvaro Romero, letra de Diego Estrada</i> | 40 |
| Figura 17. <i>Partitura de flauta escrita por Luis Uribe, Los Mochuelo, pasillo Carlos Vieco, manuscrito del arreglo de Luis Uribe Bueno</i> | 41 |

| | |
|--|----|
| Figura 18. <i>Caratulas discos Trio Morales Pino</i> | 43 |
| Figura 19. <i>Fragmento del score de Bochica, primer sistema transcripción 2020</i> | 45 |
| Figura 20. <i>Transcripción de Rondinella.2020</i> | 45 |
| Figura 21. <i>Ritmo de pasillo, partitura de guitarra Los Mochuelos pasillo de Jerónimo Velasco</i> | 52 |
| Figura 22. <i>Ritmo de pasillo, partitura de guitarra Los Mochuelos pasillo de Jerónimo Velasco, tercera</i> | 52 |
| Figura 23. <i>Ritmo de pasillo, partitura de tiple Los Mochuelos pasillo de Jerónimo Velasco</i> | 53 |
| Figura 24. <i>Ritmo de guitarra en la bambuco Bochica de Francisco Cristancho</i> | 62 |
| Figura 25. <i>Partitura transcrita para tiple de Bochica bambuco de Francisco Cristancho</i> | 63 |
| Figura 26. <i>Partitura de la obra Atlántico pasillo Cipriano Guerrero manuscrito de Luis Uribe Bueno</i> | 69 |
| Figura 27. <i>Folleto: Conozcamos nuestra música colombiana VIII 1985 Medellín</i> | 73 |
| Figura 28. <i>Caratula Cassette Primer Encuentro de estudiantinas 1988 Medellín</i> | 74 |
| Figura 29. <i>Fragmento partitura de Bandola de pasillo Cecilia de Carlos Vieco 2 página</i> | 75 |

TABLA DE CUADROS

| | |
|--|----|
| Cuadro 1. <i>Información de la obra instrumental Los Mochuelos</i> | 35 |
| Cuadro 2. <i>Información de la obra instrumental Bochica</i> | 36 |
| Cuadro 3. <i>Cuadro comparativo de las partituras existentes en el archivo Diego Estrada Montoya 2020 y las partituras que se transcribieron</i> | 65 |

INTRODUCCIÓN

El documento que aquí se presenta como monografía de grado, nace a partir de un interés personal por la música instrumental tradicional andina colombiana; y por la necesidad de preservar las memorias musicales de esta. En ese sentido, resulta importante destacar el trabajo de uno de los principales exponentes entre el periodo de tiempo, 1962- 1974¹ en el formato de trío de cuerdas colombianas (bandola, tiple y guitarra) , el “Trío Morales Pino”.

Con el álbum discográfico “Trío Morales Pino Con GABRIEL URIBE FLAUTISTA y arreglos de LUIS URIBE BUENO” (1970), ésta agrupación popularizó diversas obras instrumentales; como los pasillos “La Gata Golosa” y “Vino Tinto” de Fulgencio García, “Anita La Bogotana” de Tericc Tucci, “Los Mochuelos” de Jerónimo Velazco y “Patadilo” de Carlos Vieco; el bambuco “Bochica”) de Francisco Cristancho y la danza; “Madeja de luna” de Luis A. Calvo, las cuales fueron grabadas bajo la producción y arreglos del maestro Luis Uribe Bueno.

Es a partir de este reconocimiento que surge el siguiente interrogante, ¿Dónde reposan las partituras de los arreglos de las obras interpretadas por el Trío Morales Pino en el álbum “Trío Morales Pino Con GABRIEL URIBE FLAUTISTA y arreglos de LUIS URIBE BUENO”?

Para dar respuesta a esta pregunta se realizó una búsqueda empírica/experiencial (comunicación con diferentes actores – músicos, compositores, arreglistas, maestros, universidades)², lo cual posibilitó encontrar el sentido y la pertinencia del presente trabajo.

¹ El Trio Morales Pino realizó trabajo discográfico bajo el sello Sonolux y con la producción del maestro Luis Uribe Bueno del año 1961 a 1974 en Medellín (Restrepo Peláez 2017).

² Entrevista telefónica con Luis Fernando León Rengifo (bandolista, arreglista y compositor), hecha el 15 de septiembre 2020 y Jairo Rincón (bandolista, arreglista, Pedagogo) se aporta información sobre los posibles depositarios de las partituras y arreglos del maestro Luis Uribe bueno. Julio de 2020

Si bien, en la actualidad existe un interés de las nuevas generaciones por conocer e interpretar la música instrumental andina colombiana.; Hay pocos espacios que ofrecen una recopilación exhaustiva de arreglos, partituras e información musical (análisis) sobre estas; pues se encuentran incompletas, están extraviadas, y/o deterioradas lo cual dificulta el acceso de las/los interesados en conocer/reconocer, interpretar, reproducir y difundir mencionadas obras, debilitando el objetivo de salvaguardar nuestro patrimonio cultural.

Conforme a lo anterior, la relevancia del presente trabajo se centra en el fortalecimiento del patrimonio Musical Colombiano a través de la documentación de memorias musicales instrumentales.

El objetivo general que guía la investigación es: contribuir con el sector cultural musical; estudiantes, profesionales e intérpretes de la música andina colombiana, con el análisis y edición de dos obras instrumentales; “Los Mochuelos” pasillo de Jerónimo Velasco y “Bochica” bambuco de Francisco Cristancho, grabadas en el álbum discográfico “Trio Morales Pino Con GABRIEL URIBE FLAUTISTA y arreglos de LUIS URIBE BUENO”.

El criterio por el cual decidí analizar las dos obras en mención: Los Mochuelos presenta en la sección B, primera frase, un movimiento por intervalo de quintas paralelas entre la bandola y la flauta, contrario a las enseñanzas de armonía tradicional impartidas académicamente donde las quintas y octavas paralelas deben evitarse. Bochica es uno de los dos bambucos pertenecientes al álbum, presenta tres secciones A, B Y C, con características más estructuradas con relación a lo melódico y armónico, y la alternancia de la melodía principal entre la bandola y la flauta, en el desarrollo total de la obra.

Gustavo López Gil Grupo de Investigaciones Músicas Regionales, facultad de Artes, Universidad de Antioquia, comunicación vía correo electrónico (25 abril de 2019)

En estrecha relación con esta intención, se establecen los siguientes objetivos específicos;

- Recopilar las partituras de los arreglos de las obras: “Los Mochuelos” – (Pasillo) de Jerónimo Velazco y “Bochica” – (Bambuco) de Francisco Cristancho
- Transcribir los arreglos de las obras “Los Mochuelos” – (Pasillo) de Jerónimo Velazco y “Bochica” – (Bambuco) de Francisco Cristancho, haciendo énfasis en las partituras faltantes (guitarra y tiple).
- Describir la forma, la melodía, la armonía de los arreglos de las obras: “Los Mochuelos” – (Pasillo) de Jerónimo Velazco y “Bochica” – (Bambuco) de Francisco Cristancho.
- Difundir las 12 obras del álbum TRIO MORALES PINO con GABRIEL URIBE FLAUTISTA y los arreglos de LUIS URIBE BUENO, a través de sus ejecuciones en vivo.

La estructura de este trabajo se divide en tres partes:

La primera describiré la construcción del objeto de investigación y el actor de referencia, el “Trío Morales Pino” posteriormente presenta algunas claves teóricas que guiarán el análisis de las dos obras escogidas y la metodología desarrollada. Esta primera parte se desarrolla en los dos primeros títulos de este documento monográfico, historia de una pregunta y marco teórico conceptual.

La segunda , compuesta por el título “búsqueda de las memorias”, desarrolla la compilación, transcripción, digitalización y el primer nivel de análisis (en qué estado se encuentran las partituras, y si el arreglo para cada instrumento está completo de la bandola, tiple,

guitarra y flauta) de los manuscritos realizados por el compositor, arreglista, director y productor del sello Sonolux, Luis Uribe Bueno.

La tercera presenta los hallazgos y resultados del análisis y edición de las obras “Los Mochuelos” – (Pasillo) de Jerónimo Velazco, “Bochica” – (Bambuco) de Francisco Cristancho, y una propuesta para la difusión de estas: “recital de grado, 12 obras del álbum discográfico “Trío Morales Pino Con GABRIEL URIBE FLAUTISTA y arreglos de LUIS URIBE BUENO”.

Al final se realizan unas consideraciones generales, dando cuenta de las conclusiones de la investigación documental.

HISTORIA DE UNA PREGUNTA

Esta investigación está basada en el interés por salvaguardar el repertorio instrumental de la música andina colombiana; es por ello que su objetivo se centra en contribuir en la reconstrucción de las memorias musicales a través de una compilación, análisis, edición y difusión de dos obras del repertorio tradicional instrumental andino colombiano.

En el presente título se realizan algunas consideraciones generales sobre la construcción del objeto de investigación; entre ellos, los antecedentes, los actores de referencia y una síntesis de la metodología utilizada, enunciando el proceso metodológico y las técnicas desarrolladas.

La historia de la música instrumental andina colombiana, se ha consolidado en la memoria de muchas generaciones; esto ha sido posible a partir del reconocimiento del saber empírico musical, de la transmisión de conocimientos mediante la oralidad y relevo generacional (padre a hijo, maestros a estudiantes), a través de los diferentes intérpretes y agrupaciones que han propiciado un espacio de memoria colectiva musical, permitiéndoles ser reconocidos como epónimos de nuestra cultura.

Esta música, que por fortuna ha sido interpretada por diferentes exponentes (tríos, duetos, estudiantinas, grupos), ha quedado plasmada en partituras y grabaciones hechas con la tecnología discográfica correspondiente a la época, dando apertura a diversas investigaciones que han documentado, transcrito y digitalizado la obra de maestros destacados en varios géneros de la música colombiana.

Desde esta perspectiva, en los siguientes apartados se realiza una breve presentación de algunos antecedentes que han propiciado el punto de ruptura para la creación de este trabajo.

Entre los libros consultados se encuentran “*Historia de la música en Santafé y Bogotá, 1538-1938*”, el cual brinda una perspectiva histórica sobre el surgimiento de las industrias radiales y discográficas en Colombia y su estrecha relación con la música andina colombiana.

También se encontraron investigaciones y tesis de postgrados como; “*Digitalización y edición de una selección de obras del compositor Luis Antonio Calvo para el proyecto de investigación estudios colombianos para piano*”, trabajo de grado escrito y presentado por Murillo, C (2018); Este antecedente se acerca un poco a los objetivos que han guiado el presente trabajo de grado, dado que se realiza una digitalización de la obra de Luis Antonio Calvo con la intencionalidad de difundir la música instrumental colombiana posibilitando mayor accesibilidad al público.

Se consultó la investigación desarrollada por Castañeda Amaya, J. C. (2015), titulada “*Digitalización, catalogación y transcripción de música del archivo sonoro Antonio Cuellar: “Lucho Bermúdez, icono popular colombiano”*”. En él se sustenta que “El estudio de la música popular colombiana, nos acerca a grandes compositores que dieron a la cultura nacional satisfacciones, reconocimientos, y un legado de identidad nacional para futuras generaciones de colombianos” (Castañeda 2015.p.2).

Esto nos permite reconocer la importancia de continuar construyendo memoria mediante trabajos que investiguen, sistematicen y analicen la música andina colombiana interpretada por diferentes exponentes.

Por otro lado, se encontró la tesis escrita por García, J (2019), titulada; *“La obra para cuerdas de Miguel Barbosa: Una aproximación histórica a la música popular en Buga (1943-2000), que consolida la obra del maestro Miguel Barbosa; a través de la consulta de diferentes archivos musicales y documentales públicos, privados y familiares;*

“se hizo uso de fuentes orales e iconográficas para que, a partir de la memoria de quienes tuvieron oportunidad de vivir directa o indirectamente junto al maestro Barbosa por este periodo tan convulso, lleno de tantos cambios políticos, sociales y culturales, se pudiera obtener la mayor información que ayudara a reconstruir parte de la historia cultural y musical de Buga”. (Ruiz 2019. p.6. pp.2)

Ahora bien, se considera pertinente establecer como antecedente el Plan nacional de Música para la convivencia (PNMC), dado que fortalece los valores culturales mediante el fomento de las prácticas de músicas tradicionales (Arbeláez F, E, Lambuley A, N, Sossa S, J, (2008), además de transmitir y heredar a los estudiantes, grupos y músicos por medio de la elaboración y publicación de las cartillas³; las músicas andinas de centro oriente, la música de cuerda pulsada de bandola, tiple y guitarra, en formatos de Trio, conjunto o estudiantina de carácter instrumental; manteniendo una línea de cultivo de los repertorios tradicionales de autor de bambucos, pasillos, guabinas, valeses, entre otros; y predominando las prácticas literales de la

³ entre ellas; “Viva quien Toca”

apropiación y ejecución instrumental a través de la partitura (Arbeláez F, E, Lambuley A, N, Sossa S, J, 2008.p.13).

La actividad de documentación de memorias musicales realizada desde 1976, ha estado a cargo por el Centro Colombiano de Documentación, Conservación y Difusión del Patrimonio Musical (CDM), cuyos archivos se encuentran en la Biblioteca Nacional de Colombia con sede en Bogotá. Ya que desde 1978; el CDM mantuvo la iniciativa de producir y difundir fonográficamente música colombiana que no estaba en el interés masivo, así como partituras, catálogos, investigaciones musicológicas y revistas, entre otras.

Desde el 2001 el CDM lidera el proyecto de digitalización del patrimonio musical y ha buscado construir herramientas técnicas, metodológicas y de análisis, como una contribución final al reconocimiento y valoración del legado musical colombiano.

En esa misma línea; desde la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas; es importante obedecer a la necesidad de contar con un ente de información especializada que apoye la actividad investigativa y creativa; de los docentes y estudiantes, además de propiciar la posibilidad de mejoramiento de la calidad interpretativa de nuestra música instrumental andina colombiana.

Al respecto Bojaca Pachón (2019.p.12) menciona;

“Para una debida interpretación de un instrumento, es importante contar con material claro para su lectura interpretativa en el contexto académico, cabe resaltar que para la música colombiana las transcripciones hechas con anterioridad reflejen lo mejor posible del lenguaje (música andina) que se quiere dar como resultado de este género”.

Con lo manifestado en los apartados anteriores, se puede establecer la importancia y la necesidad de investigar, digitalizar, sistematizar y analizar la música colombiana, que en este caso está enfocada en la de la región Andina.

Desde esa perspectiva, el presente trabajo tiene el reto de exponer una breve información y documentación musical de los arreglos de Luis Uribe Bueno para el Trio Morales Pino, a través de la memoria histórica del pasado, del estilo y; el aporte a la interpretación de la música instrumental colombiana de alto nivel con un sentido orquestal; al incluir la flauta y el órgano al Trio Típico, hecho que se destacó en la industria discográfica y que se encuentra en la memoria musical de la zona andina colombiana.

Los Actores de Referencia

Trio Morales Pino

Los antecedentes del Trío Morales Pino están anclados al contexto de la ciudad de Santiago de Cali y a la agrupación “Los tres Bemoles”; fundada por Álvaro Romero Sánchez, que con frecuencia convocaba a distintos músicos de la región, entre ellos a Lisandro Varela, Plinio Herrera Timarán,

Heriberto Sánchez y Peregrino Galindo “(Marulanda 37, citado por Montenegro 2016. p 35).

Figura 1. *Conjunto los tres bemoles*



Nota: El gráfico muestra la primera presentación que realizó el Trío los Tres Bemoles en la televisora nacional. De izquierda a derecha Álvaro Romero, Heriberto Sánchez y Peregrino Galindo. Tomado de *Álvaro Romero Sánchez, Una partitura sin fin.* (p.35), por M, Octavio, 1993.

Con el objetivo de lograr una proyección musical diferente; y mayor estabilidad, se conforma en el año 1950; el Trío Morales Pino, como un homenaje al compositor cartagüense del mismo nombre.

“Heriberto Sánchez interpretaba la bandola de 16 cuerdas, Peregrino Galindo el tiple y Álvaro Romero Sánchez la guitarra.” (Montenegro, 2016, p.36).

Figura 2. *Trio Morales Pino*



Nota: El gráfico expone una presentación del Trío Morales Pino en la primera feria de Manizales, 1957. Tomado de Álvaro Romero Sánchez, *Una partitura sin fin*. (p.40), por M, Octavio, 1993

En 1958, con la salida de Heriberto Sánchez, ingresa Diego Estrada Montoya emprendiendo con el Trío Morales Pino; una carrera artística en ascenso.

En 1961 el trío es invitado al “III festival folclórico” realizado en la ciudad de Ibagué, donde hacen una presentación de gran calidad artística, propiciando luego una invitación hecha por David Ocampo para grabar dos LP en la casa disquera Codiscos en la ciudad de Medellín.

Es precisamente en este viaje que se entrelazan las vidas del trío y el arreglista y compositor Luis Uribe Bueno, quien, en ese entonces, era director artístico de Sonolux, lo que luego les permitió firmar un contrato con esta casa discográfica. (Montenegro, 2016, p. 38).

Figura 3. *Trío Morales Pino – 1962*



Nota: de izquierda a derecha. Peregrino Galindo, Diego Estrada y Álvaro Romero en la casa 1962. Tomado de Álvaro Romero Sánchez, *Una partitura sin fin*. (p.40), por M, Octavio, 1993.

El Trío Morales Pino grabó 24 discos de Long play siendo el trío con más trabajos discográficos hechos hasta la actualidad. En 1998, realizaron una gira por los Estados Unidos. Culminaron su actividad artística en los años 90 como lo menciona Montenegro (2016) en su investigación. Bandola, tiple y guitarra en movimiento

El trabajo del trío Morales Pino contribuyó notablemente en afianzar los roles del trío típico colombiano; por un lado, la bandola encargada de llevar la melodía, la guitarra a cargo de la armonía y las conducciones melódicas en el registro grave (bajos), y el tiple llevando la armonía a través del ‘aplatillado’ y el ‘guajeo’, característica insigne en el instrumento. La interpretación constante de las obras compuestas por el compositor Álvaro Romero Sánchez terminó por definir la sonoridad del trío y contribuyó a consolidar el estilo vallecaucano de composición. La fortuna de contar con un formato que interpretara sus ideas

musicales de forma estable durante décadas le permitió alcanzar una madurez compositiva que se reconoce hasta la actualidad. p. 38.

Dicho esto se puede reconocer brevemente una historia del Trío Morales Pino; sin embargo, se considera relevante presentar los miembros que hicieron parte de esta agrupación, pues cada uno de ellos, brindó mediante su experiencia, una memoria musical.

Diego Estrada , primer integrante, bandolista. Nació en Guadalajara de Buga el 10 de octubre de 1936. Inició sus estudios de gramática musical y técnica de instrumento con Miguel Jerónimo Barbosa el 22 de julio de 1947; después recibió clases con el maestro Manuel Salazar sobre el manejo del plectro (plumilla) y la importancia de los acentos marcados. Otro maestro que influyó su carrera como bandolista; fue el maestro Efraín Orozco con quien recibió, clases de escalas y digitación en el instrumento. Así mismo, a través de los años continuó sus estudios musicales como autodidacta en gramática musical, de esta forma el maestro Diego Estrada realizaba sus relatos en las clases de forma personal.

Siguiendo los planteamientos de Rengifo (2014);

Uno de los más grandes intérpretes de la bandola, integrante del Trío Morales Pino, le dio continuidad a la herencia musical; compartió escenarios y grabaciones con figuras cumbre de nuestra música, y es protagonista de primera línea en la música andina de cualquier época. Su influjo en el movimiento actual de la bandola es inobjetable. Párr.3

Según Balcázar 2017 sostiene; De Diego Estrada se pueden mencionar infinitos elogios, pues contó con una experiencia y carrera musical de 60 años. Grabó con el Trío Morales Pino 24 LP's bajo los sellos discográficos Philips, Zeida, RCA Víctor y Sonolux. Con el Trío Espíritu Colombiano grabó cinco CD, todos bajo su dirección. Realizó producciones de Pro cultura, Colcultura y otras instituciones gubernamentales y no gubernamentales, como también producciones particulares de músicos y amigos que no tienen objeto comercial. En total realizó 37 trabajos que fueron publicados. P.36

Hasta la fecha y retomando lo mencionado por Rengifo (2014), Diego Estrada “ha sido el único Bandolista en Colombia que obtuvo su jubilación como profesor en bandola. Su calidad

interpretativa le permitió construir y marcar un camino direccionado hacia un alto nivel musical, al crear con un estilo propio e inconfundible”.

Por otro lado, su aporte como compositor fue amplio y estuvo asociado directamente con sus vivencias y experiencias. “En total fueron cincuenta y dos obras compuestas entre bambucos, pasillos, polkas, danzas, valeses, guabinas, fox-trot, boleros y paso dobles.” Balcázar (2017. pp.36,37).

Figura 4. *Trio Morales Pino, en la Bandola Diego Estrada*



Nota: En la foto de izquierda a derecha, Álvaro Romero, Diego Estrada, Peregrino Galindo, Fotografía Recuperada del blog Desde los 4 suyus.URL.1. <http://cuatrosuyus.blogspot.com/2013/04/trio-morales-pino-serie-doble-platino.html>

Álvaro Romero Sánchez, segundo integrante, guitarrista . Nació el 23 de abril de 1909 en la ciudad de Cali y falleció el 30 de diciembre de 1999. Fue director del Trío Morales Pino, durante 18 años. Grabó 23 Long Plays con Sonolux y discos Zeida. Fue profesor de música en diferentes instituciones, en las que conformó estudiantinas debidamente organizadas. Por todo su trabajo obtuvo distintos reconocimientos en el ámbito musical, entre ellos; el centauro de Oro en Villavicencio, Bandeja de Plata otorgada por el espectador, Bandeja de Plata cuarteto Luis A.

Calvo de la Universidad Nacional de Bogotá, medalla ciudades Confederadas de la Gobernación del valle del cauca, Primer premio otorgado como compositor de música andina colombiana, Segundo puesto en la 2da feria de Manizales, entre otros.

Con el trío Morales Pino se presentó en el teatro Colsubsidio de Bogotá , de la Universidad de Bucaramanga. Municipal de Cali, de Popayán; igualmente realizó giras internacionales.

Es necesario resaltar que fue un compositor con un gran repertorio polifacético, dado que abordó ritmos extranjeros como el pasodoble, el tango, ritmos venezolanos, la gavota, el fox, el one step, ritmos de Rusia, marchas, polkas y los ritmos de la región andina colombiana. Esta recopilación histórica la realizó Asnoraldó Romero, sobrino de Álvaro Romero en 1995. Archivo de la señora Patricia Arboleda Romero.

Figura 5. *Álvaro Romero Sánchez*



Nota: Fotografía: recuperada de URL.2.: <http://cuatrosuyus.blogspot.com/2013/04/trio-morales-pino-serie-doble-platino.html>.

Peregrino Galindo Rivas, tiplista. Nació en Cartago, Valle el 27 de julio de 1908. Un referente clásico para los intérpretes del tiple colombiano, por la forma de rasgar este instrumento. Esta forma particular de tocar el tiple quedó plasmada en los discos del Trío (Rengifo, 2014). Sus conocimientos no fueron formales en términos gramaticales y armónicos, pero sí en conocimientos y saberes empíricos, construidos en la acción musical. Este compositor y gran intérprete no leía ni escribía música, sin embargo, su oído, y su excelente memoria y gusto musical, superaban la dificultad del no saberlo hacer. Fue miembro de la Estudiantina “Ecos de Colombia” dirigida por el maestro Jerónimo Velasco.

En busca de mayores conquistas musicales formó el Sexteto Galindo. No obstante, a pesar de sus triunfos, abandonó el sexteto para hacer parte del trío Morales Pino, junto con Álvaro Romero Sánchez y Diego Estrada Montoya, realizando 22 Long play grabados para Sonolux (20) y para Zeida (2). (Aponte, 2005).

Figura 6. *Trio Morales Pino, Peregrino Galindo*



Nota: De izquierda a derecha. Álvaro Romero en la Guitarra. Peregrino Galindo en el Tiple melódico y Diego Estrada en el Tiple acompañante. Fotografía: Recuperada de URL.3: ORACION CARIBE Trio Morales Pino by Club de Bandola.

Luis Edelberto Uribe Bueno

Hijo de Aminta Bueno Esparza y Pedro Julio Uribe Uribe, nació el 7 de marzo de 1916, en Salazar de las Palmas, Norte de Santander. A la edad de ocho años inició sus estudios de básica primaria y, de manera simultánea y autónoma, inició su proceso formativo musical (Tobón, 2004), “llegó a Medellín a mediados de siglo y terminó reconociéndose como hijo adoptivo de Antioquia.” (López Gil 2017 p.171).

Se vinculó laboralmente al mundo de la música y recibió una formación académica mucho más cualificada en Bogotá; posteriormente se dirigió a Medellín Antioquia, donde se radicó de manera definitiva.

Frente a su experiencia Luis Uribe menciona;

“creo que desde que nací sentí una chispita musical, siempre estaba cantando, silbando [...] Recuerdo que mamá tocaba piano de oído [...] Mis padres siempre apoyaban mis inquietudes musicales [...] Para mí nunca hubo otra carrera distinta a la música” (Londoño y otros, 1994, p. 92).

De la misma manera, y retomando lo expuesto por López Gil, G. A., Tobón Restrepo, A., Rendón Marín, H. V., Rendón Tangarife, G. A., & Mora Ángel, F. (2017). Luis Uribe manifestó de su experiencia musical, que perteneció a la orquesta de Santander y formó parte del trío Los Norteños, agrupación muy reconocida en Cúcuta, con la que viajó a Bogotá y le permitió actuar en la televisora nacional. Es en ese momento que se consolidó la idea de rescatar la música colombiana, e inició su proceso en la composición.

Con relación a la experiencia de Luis Uribe Bueno en la industria discográfica, en 1957 fue enviado a México por Sonolux, para intercambiar matrices y mejorar los convenios musicales en Colombia.

“En 1963, se inaugura la sala de grabación Luis Uribe Bueno, bajo la dirección y supervisión del técnico italiano Lionello Farci C. Sonolux abrió su nueva sala con las siguientes características: consola alemana Estemac RE 85, con salida para 12 micrófonos; 12 micrófonos Neumann; grabadoras Ampex modelo 300, grabación por 3 canales estereofónica y monofónica”, (Restrepo, Peláez. A 2017.p.132).

Finalmente, y haciendo énfasis en la faceta de compositor y arreglista de Luis Uribe Bueno, se puede reconocer su visión frente a la música colombiana: “la Música Colombiana debe orquestarse para que triunfe en el exterior, opina Luis Uribe Bueno”. Zuluaga R, O, D, Tovar R, J, C. Ceballos L, L, C (2008). p.172.

Esta idea se extendió al trío típico colombiano, llevando a Luis Bueno incluir en las adaptaciones de sus arreglos instrumentos como, la flauta y el órgano.

Esta propuesta se evidencia en dos álbumes grabados con flauta del maestro Gabriel Uribe y el álbum Ternura.

Figura 7. *Luis Edelberto Uribe Bueno*



Nota: Fotografía recuperada de URL 4.:<https://www.radionacional.co/noticia/estreno-semana/centenario-luis-uribe-bueno>

MARCO TEÓRICO CONCEPTUAL

En este apartado se abordará el marco de referencia teórico, el cual será utilizado en el análisis de las dos obras. Para ello se retoma la teoría de formas del pianista Jaime Ingram Jaén y el Tratado de Armonía -Libro I de Joaquín Zamacois.

Con la finalidad de ofrecer al lector una mayor comprensión de este trabajo, se iniciará este capítulo con las siguientes aclaraciones conceptuales:

Trío Típico Colombiano: Se toma el concepto desde el planteamiento de Zuluaga R, O, D, Tovar R, J, C. Ceballos L, L, C (2008), es decir, “como un conjunto musical conformado por tiple (acompañante armónico), guitarra (acompañante) y bandola (instrumento melódico).

Instrumentos de cuerda pulsada: son aquellos instrumentos en los que la cuerda vibra tras ser pulsada o punteada por los dedos, produciendo un sonido. Además de los dedos, también se puede utilizar un plectro o púa. (Rodríguez P, L, A 2015).

Sobre las Formas y Estructuras musicales

Para el análisis de las obras instrumentales “Bochica” y “Los Mochuelos”, se retoman las orientaciones de Jaime Ingram, sobre las Formas o Estructuras de la música. En ese sentido se comprenderá el concepto de Forma como un “Conjunto organizado de las ideas musicales de un compositor, que puede utilizar las ya establecidas, variar o crear nuevas” (Ingram 2002 p.49).

A diferencia de las obras clásicas, las cuales suelen ser nombradas de acuerdo con su estructura o forma musical (sonatas, nocturnos, rapsodias, minuetos, suite), en las obras instrumentales de la música andina colombiana, no se tiene en cuenta esto para titularlas. En realidad, la música colombiana se relaciona y se crea partiendo de los aires folclóricos como; el pasillo, bambuco, guabina, torbellino, vals, polka, fax, chotis, danza, marcha, etc. y aunque todos

ellos reconocidos como tradicionales no son propios de nuestra región, fueron adaptando de extranjerismos y ganaron un espacio popular en la música instrumental y vocal colombiana.

Es necesario enfatizar que, dentro de los elementos generales para el análisis de la forma o estructura de las obras colombianas en el presente trabajo monográfico, se utilizarán los conceptos de tema, frase, periodo, sección, unidad y contraste

Tema o sujeto: hace referencia a las composiciones musicales construidas sobre varias ideas, constituyen generalmente las ideas principales por las cuales se identifican.

Frase: comprendido como un pensamiento musical, que tiene cadencias y semicadencias, las cuales dan la sensación de reposo final y reposo transitorio, o como un antecedente y consecuente.

Periodo: comprendido como el conjunto de varias frases unidas entre sí, formando un discurso. De acuerdo con lo planteado por el autor Jean (2002), no siempre es fácil determinar las frases y los periodos en una obra, hay gran variedad de elementos enlazados que pueden sembrar duda sobre la verdadera longitud de una frase.

Sección: para el análisis se establece que una obra puede estar formada por varias secciones, estas, generalmente se indican con letras mayúsculas (A, B, C,) o cuando se requiere por nombres más funcionales, introducción, exposición, final, coda.

Unidad: se reconoce que por más extensa o corta que sea la obra, siempre debe tener uno varios elementos motivicos, que al ser repetidos inteligentemente, dan sentido a la unidad de la obra y puede ser melódico o rítmico, o los dos a la vez.

Contraste o variedad: "... Toda obra necesita de agentes contrastantes que transmitan una interesante variedad, evitando la monotonía. Este contraste se puede conseguir variando los elementos melódicos, modificando el diseño rítmico o armónico, o cambiando el timbre

mediante diferentes combinaciones instrumentales”, dinámicas de interpretación ayudan a resaltar este contraste. (Ingram 2002 p.50).

Estructuras Binarias: hace referencia a la composición de una obra en dos secciones, A y B. Generalmente las estructuras Binarias se repiten de la siguiente manera: A, A; B, B y se escribe musicalmente A: B: los dos puntos indican repetición. Dentro de estas estructuras aparecen diferentes tipos, entre ellos:

Estructura binaria simétrica: cuando sus partes A y B son simétricas en longitud de compases. En la **Estructura binaria asimétrica** la parte B es mayor que la primera B, y en **Estructura binaria compuesta** es aquella cuya segunda sección B concluye con los mismos elementos de la primera sección A, así: A: B: + A.

Así como existe la estructura binaria, también se encuentra la forma ternaria, la cual se compone de tres secciones independientes, siendo que la primera y la tercera son iguales o casi iguales entre sí, mientras la segunda es de carácter contrastante.

Se representa como la fórmula A, B, A .

Ahora bien, con relación a las Secciones Funcionales, se establecen las siguientes:

1. **Introducción:** es aquella parte que sirve para iniciar la obra a manera de prefacio.
2. **Exposición:** es la sección mayor en la que se presentan los temas principales de la obra.
3. **Recapitulación:** es la sección donde se repiten los materiales temáticos ya sea en la misma tonalidad o en tonalidad diferente.
4. **Coda:** es una especie de epílogo que sirve para dar fin a la obra o a una sección principal de la obra.

5. **Episodio:** es la sección secundaria que sirve para unir dos temas importantes o dos secciones principales de una obra. (Ingram 2002 pp. 51,52,53).

Con lo anterior, se recogen varias de las conceptualizaciones dadas en las orientaciones de Jean (2002). En los siguientes párrafos se presentan la conceptualización de aspectos musicales desde la teoría de Joaquín Zamacois 1997 en su Tratado de Armonía.

Intervalos: en el presente trabajo serán comprendidos como la distancia o dimensión que hay entre dos notas y se denominan desde dos características de su grado en números desde 2° hasta el 8°, y los tonos y semitonos que el intervalo contiene. Con ellos se obtienen los calificativos de mayor y menor; y el de justa para otros autores.

Dentro de la caracterización de los intervalos, aparecen:

- **Intervalo aumentado:** cuando es un semitono más grande, y el de **Intervalo disminuido** cuando es un semitono más pequeño, ejemplo de los intervalos en el siguiente cuadro.

Figura 8. Cuadro de ejemplificación de Intervalos

| | | |
|--|---------------|--------------------------------------|
| La 2. ^a de $\frac{1}{2}$ tono | es denominada | menor |
| La 2. ^a de 1 » | » » | mayor |
| La 3. ^a de $1\frac{1}{2}$ tonos | » » | menor |
| La 3. ^a de 2 » | » » | mayor |
| La 4. ^a de $2\frac{1}{2}$ » | » » | { justa perfecta (2) menor |
| La 4. ^a de 3 » | » » | { aumentada tritonos (2) mayor |
| La 5. ^a de 3 » (1) | » » | { disminuída falsa (2) menor |
| La 5. ^a de $3\frac{1}{2}$ » | » » | { justa perfecta (2) mayor |
| La 6. ^a de 4 » (1) | » » | menor |
| La 6. ^a de $4\frac{1}{2}$ » | » » | mayor |
| La 7. ^a de 5 » (1) | » » | menor |
| La 7. ^a de $5\frac{1}{2}$ » | » » | mayor |
| La 8. ^a de 6 » (1) | » » | justa |

Nota: imagen de Zamacois 1997.p18.

Figura 9. Cuadro de ejemplificación de cada grado de la tonalidad

§ 26. Las denominaciones con que distinguiremos cada grado de la tonalidad, son :

| | |
|---------------------------|---|
| <i>Tónica</i> | El I. ^{er} grado |
| <i>Supertónica</i> | El II. ^o grado |
| <i>Mediante</i> | El III. ^{er} grado |
| <i>Subdominante</i> ... | El IV. ^o grado |
| <i>Dominante</i> | El V. ^o grado |
| <i>Superdominante</i> .. | El VI. ^o grado |
| <i>Subtónica</i> (1) | El VII. ^o grado |
| <i>Sensible</i> (2) | El mismo VII. ^o grado, cuando esté a distancia de un semi- tono del VIII. ^o . |

Nota: imagen de Zamacois 1997.p19.

Otra calificación de los intervalos puede ser por:

Armónicos: cuando sus dos notas suenan simultáneamente. Se leen de abajo arriba.

Melódicos: cuando sus dos notas suenan sucesivamente ascendentes o descendentes, según la segunda nota sea respectivamente más aguda o grave que la primera.

Conjuntos: cuando son dos grados inmediatos de 2^o.

Disjuntos: cuando se separan más de un tono. (Tratado de Armonía Libro-I 1997.p 19).

Además de la conceptualización y clasificación sobre intervalos, en este trabajo se recoge otro elemento musical para el análisis:

Tonalidad

“Para hablar sobre la tonalidad, se debe reconocer que el sistema musical occidental funciona con doce únicos sonidos, los cuales se encuentran ordenados y constituyen una sucesión de semitonos que se denominan y se conocen como escala cromática, escala dodecáfona, o duodécuple. La nota que se desempeña como eje central dentro del sistema musical, se denomina TÓNICA y es esta la que da cuenta de la tonalidad.” (Zamacois 1997.p. 22).

Nuestra música andina colombiana es tonal, adaptando este concepto como lo menciona Joaquín Zamacois, parte de una nota como centro y aplica las normas de cambio de tonalidad cuando la inicial cesa su funcionalidad constante, y todos los demás sonidos. Cualquiera de los doce sonidos puede desempeñar la función de tónica, con sus mecanismos del sistema y se manifieste como tal “Nuestro sistema tonal admite dos modalidades para una misma tonalidad: Modalidad mayor y modalidad menor.” (Zamacois 1997.p. 22).

Ahora bien, para definir el acorde de triada es la tónica 1°,3°,5° (tónica, mediente, dominante) (Zamacois 1997.p.27).

Figura 10. Ejemplificación sobre la tonalidad

Estado fundamental : La cifra 5 (3) ó el bajo sin cifra alguna.

1.ª inversión : La cifra 6 (ó $\frac{6}{3}$).

2.ª inversión : Las cifras $\frac{6}{4}$.

· § 43. Cuando alguna nota tiene una alteración que no está en la armadura, se pone la alteración delante de la cifra que expresa el intervalo de la nota :



(El # es para el fa) (El bemol es para el la)

Nota: imagen de Zamacois 1997.p27

Finalmente se retoma el concepto de Armonía, comprendiéndose como:

“la tecnología musical que trata de todo lo referente a la simultaneidad de los sonidos, se desenvuelve sobre dos elementos; los acordes, que reciben el nombre según su intervalo armónico, es decir, con los que estén constituidos y pueden ser las notas reales, integrantes y radicales armónicos. Las notas extrañas o accidentales, de adorno, no pertenecen a los acordes, pero se admiten dentro de ellos en sustitución momentánea de alguna de sus notas”. (Zamacois 1997.p28) “El cifrado de los acordes expresa siempre intervalos, los cuales se cuentan en todos los casos a partir del bajo. Y se colocan encima o debajo del bajo, algunas veces las cifras indican la tonalidad de los intervalos en abreviatura, indican los más característicos”. (Zamacois 1997.p.34)

En esta investigación monográfica no entraremos en las definiciones a profundidad, se exponen unas aclaraciones conceptuales que se adaptan al análisis de las dos obras colombianas instrumentales objeto de estudio.

Estrategia metodológica

La metodología del presente trabajo es de carácter cualitativa-inductiva, es decir, que los factores medibles y expresables en números o proporciones, son mínimos (Uriarte: 2020). Por lo cual, la metodología cualitativa, propone un ejercicio amplio de observación y descripción de datos no medibles que surgen de nuestro contexto cultural.

Conforme a lo anterior, es necesario enfatizar que esta investigación se desarrolla a partir de un

trabajo de campo, en el cual convergen diferentes procesos, entre ellos, la búsqueda y recopilación de partituras, la descripción y transcripción de estas, el análisis y la presentación de los principales hallazgos característicos las obras escogidas.

El proceso metodológico que ha guiado esta investigación se divide en cuatro fases: diseño y proyecto de investigación, recolección de datos empíricos, análisis sistemático de los datos y síntesis o discusión de los datos.

Diseño y proyecto de Investigación

Esta fase permitió la realización de antecedentes, la creación de la situación problema, la búsqueda bibliográfica, los objetivos, la planificación de actividades y la organización.

Recolección de datos empíricos

Esta fase se constituye mediante la unidad de diferentes técnicas que permiten la entrada a campo; entre ellas se destacan:

1. **Entrevistas no estructuradas y semiestructuradas**, realizadas a partir de encuentros de presencialidad asistida virtual. En ellas se indagaron diferentes aspectos relacionados con la búsqueda de partituras, arreglos, el lugar donde se encontraban depositadas, y su estado (completas, incompletas, entendibles, no entendibles).
2. **Revisión Documental**: técnica utilizada para la búsqueda de partituras, manuscritos originales, y transcripciones. Con el objetivo de mantener una mayor organización de la información recolectada, se establecen dos fuentes de acceso a la información.

Como **Fuente Primaria** se consultó el archivo personal del Maestro Diego estrada (1951-2011) en la ciudad de Cali. Aquí se hallaron algunas de las partituras originales de las obras

escogidas para el análisis; estas se encuentran ordenadas en carpetas tamaño oficio y en gavetas plásticas grandes. Los arreglos están organizados a través del apellido del autor de la obra. Se establece como fuente primaria, dado que hay una carpeta independiente de los manuscritos originales⁴ del compositor y arreglista Luis Uribe Bueno sobre distintas obras.

Como **fuentes secundarias**, se tomaron las partituras para guitarra de los manuscritos originales y copia del compositor Álvaro Romero, y las partituras para bandola del Maestro Diego Estrada.

Análisis sistemático de datos empíricos

En esta fase se desarrolló el proceso de sistematización de la información recogida, la elaboración de transcripciones musicales de algunas de las partituras faltantes en los arreglos de Luis Uribe Bueno grabados originalmente por el Trío Morales Pino y Gabriel Uribe, y el análisis de las dos obras escogidas, ya transcritas y digitalizadas.

Las siguientes tablas presentan una síntesis de la información recolectada, sobre las obras “los mochuelos” y “Bochica”, dejando a la vista la ausencia de partituras de algunos arreglos instrumentales (Guitarra y Tiple).

Cuadro 1. Información de la obra instrumental *Los Mochuelos*

| Nombre de la Obra: | Los Mochuelos Pasillo Jerónimo Velasco | | | |
|------------------------------|--|------------------|----------------------|---------------|
| Instrumentos: | Bandola | Flauta | Tiple | Guitarra |
| Transcripción realizada por: | Álvaro Romero | Luis Uribe Bueno | No hay transcripción | Álvaro Romero |
| Manuscritos/partituras | Original | Fotocopia | No hay Manuscrito | Fotocopia |

Fuente: Elaboración propia

⁴ Los manuscritos se encuentran en papel de 90 gramos, escritos con tinta, y fotocopias. Se observa deterioro de los bordes del papel, y un doblaje en dos partes para su almacenamiento.

Cuadro 2. Información de la obra instrumental *Bochica*

| Nombre de la Obra: | Bochica Bambuco Francisco cristancho | | | |
|------------------------------|--------------------------------------|------------------|------------------|----------------------|
| Instrumentos: | Bandola | Flauta | Tiple | Guitarra |
| Transcripción realizada por: | Luis Uribe Bueno | Luis Uribe Bueno | Luis Uribe Bueno | No hay transcripción |
| Manuscritos/partituras | Fotocopia | Fotocopia | Original | No hay Manuscrito |

Fuente: Elaboración propia

El análisis que se plantea realizar es de carácter descriptivo, pues se centra en la forma, la melodía y la armonía de los arreglos de las obras ya mencionadas, con el objetivo de comprender el estilo de Luis Uribe Bueno, al orquestrar la música andina colombiana instrumental del trío de cuerdas colombiana con flauta. (se hará énfasis en la descripción del estilo del manejo de las dos voces melódicas principales entre flauta y bandola, y el estilo de armonía de la época).

Síntesis y Discusión de Resultados

Se presentarán los principales hallazgos encontrados en el proceso de análisis de las dos OBRAS INSTRUMENTALES DEL ÁLBUM DISCOGRÁFICO “Trío Morales Pino Con GABRIEL URIBE Flautista y arreglos de LUIS URIBE BUENO”, haciendo uso de la teoría de Jaime Ingram Jean sobre “Formas y Estructuras de la música”, los tratados de armonía de Joaquín Zamacois y Nikolái Korsakov.

BÚSQUEDA DE LAS MEMORIAS ANDINAS COLOMBIANAS

Compilación de Información

Una parte de los arreglos reposan en los archivos musicales del Maestro Diego Estrada M (1936-2011) en fotocopias y originales en papel 90 gramos americanos extra-oficio de la época, escritos a mano con tinta.

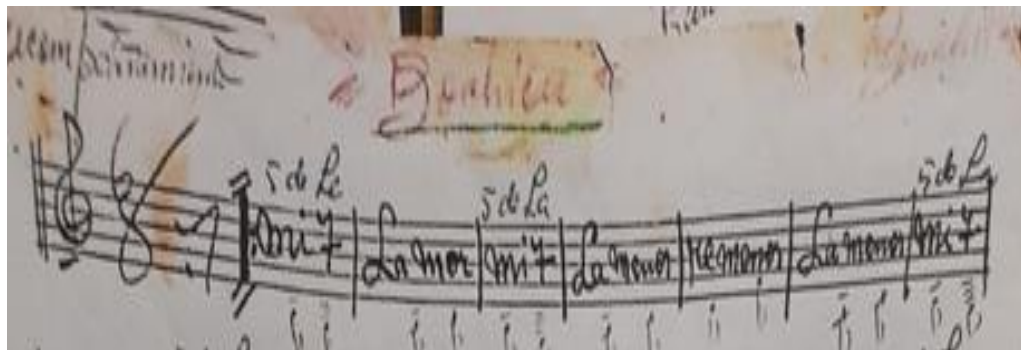
El archivo de Diego Estrada ha sido organizado y clasificado sin técnicas profesionales de cuidado. Con relación al manejo de las partituras, estas se encuentran en cajas plásticas grandes con tapa de sellado a presión en su interior, el volumen para carpetas oficio es muy preciso, haciendo que cualquier tipo de manipulación desordene de tamaño y comprima y maltrate las partituras allí guardadas.

Las partituras están organizadas en carpetas legajadores y marcadas por letras, donde se nombran los apellidos del autor; muchas obras están en otras carpetas, añadidas al azar.

En el proceso de búsqueda y compilación de información para el posterior análisis, se encontró, que las partituras que contenían los arreglos grabados por el trío Morales Pino, con instrumentos de bandola, tiple y guitarra, estaban incompletos, no eran homogéneos o había faltantes de partituras de un instrumento en específico.

Por ejemplo, en el arreglo de la obra Bochica (bambuco), había un faltante en la partitura correspondiente a la guitarra, se esperaba que esta estuviera encontrar copia escrita por Álvaro Romero o Luis Uribe. Sin embargo, en el arreglo de esta obra solo se encontraron las partituras correspondientes a la bandola, flauta, y el tiple, esta última, escrita por el maestro Luis Uribe y nombrada como “acompañamiento”.

Figura 11. Fragmento de la partitura de acompañamiento: “Bochica”, del arreglo de Luis Uribe Bueno

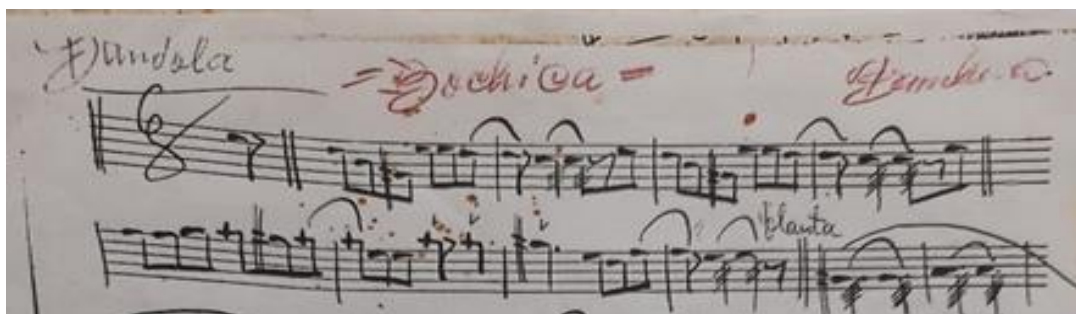


Nota: Partitura del archivo Diego estrada 2020.

En esta partitura se pueden leer y observar los bajos base de acompañamiento para la guitarra, estos se encuentran en coherencia con el acorde enunciado, y con cifrado textual del tono por compás de la siguiente forma: mí , la menor, re menor, sol7, y do mayor.

Ahora bien, se encontraron las partituras originales de bandola y flauta escritas por Luis Uribe Bueno. En la siguiente imagen se podrá observar un fragmento del manuscrito:

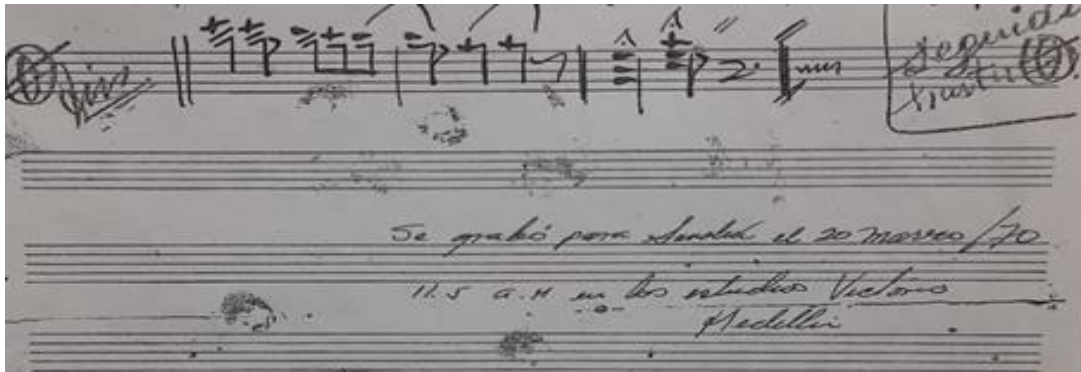
Figura 12. Fragmento del manuscrito de la partitura “Bochica” - Bandola



Nota: Partitura del archivo Diego estrada 2020.

En el siguiente fragmento, se puede observar una característica de la escritura de Diego Estrada, Bandolista del Trío Morales Pino quien escribía las fechas de grabación de la obra: “Se grabó para Sonolux el 20 marzo/ 70 11.5 am en los estudios Victoria Medellín”

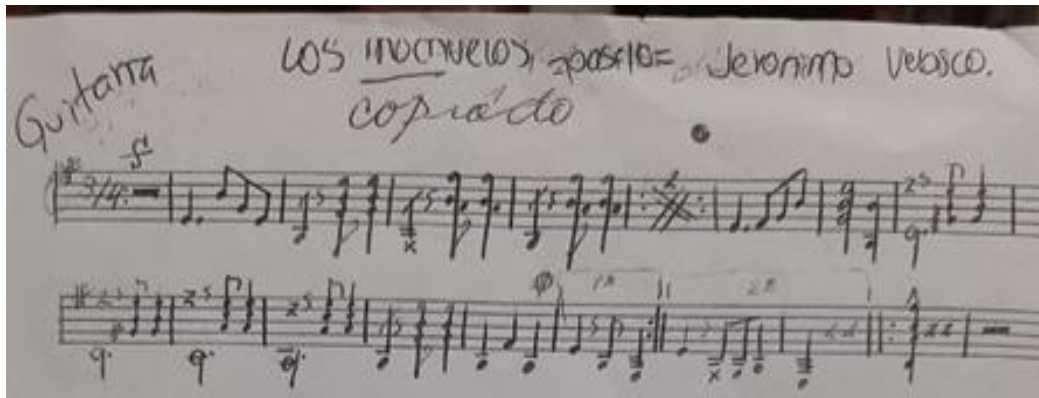
Figura 13. Página No 2 de la partitura “Bochica” - Bandola



Nota: fragmento coda final de Bochica, partitura de Bandola, manuscrito del arreglo de Luis Uribe Bueno, letra del Maestro Diego Estrada. Partitura del archivo Diego estrada 2020.

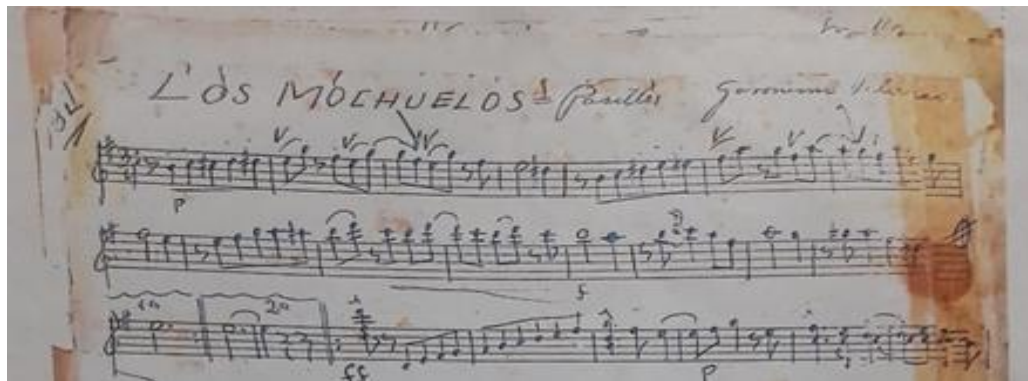
Asimismo, en la obra Los Mochuelos pasillo de Carlos Vieco, el único faltante fue la partitura del tiple; las partituras de la bandola, flauta y guitarra se encontraron de la siguiente forma: una copia original de la guitarra, el manuscrito original de la bandola, escrito por Álvaro Romero, y una copia de la partitura original de la flauta por Luis Uribe Bueno.

Figura 14. “Los Mochuelos” Pasillo – Jerónimo Velasco copiado por Álvaro Romero”



Nota: Fragmento primera parte de la partitura guitarra, Los Mochuelos, copiada por Álvaro Romero, Partitura del archivo Diego estrada 2020.

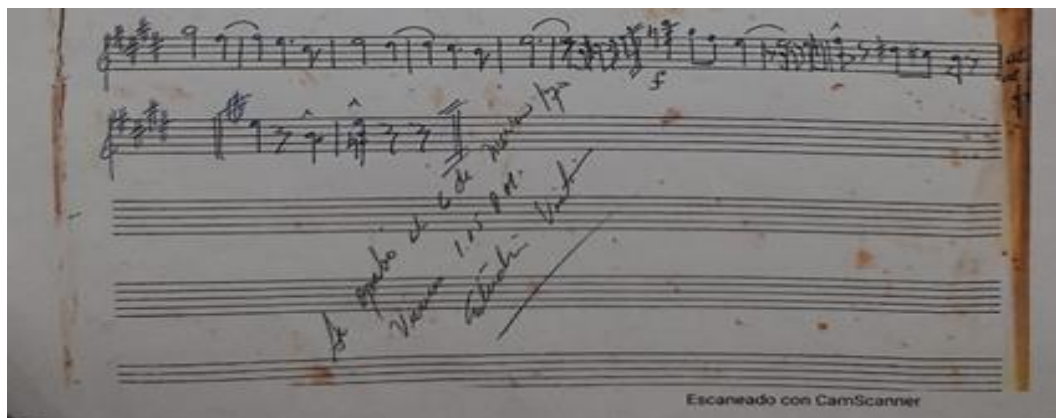
Figura 15. Partitura original copia de Álvaro Romero “Los Mochuelos”



Nota: Fragmento primera parte de la partitura de bandola, Los Mochuelos copiada por Álvaro Romero. Partitura del archivo Diego estrada 2020.

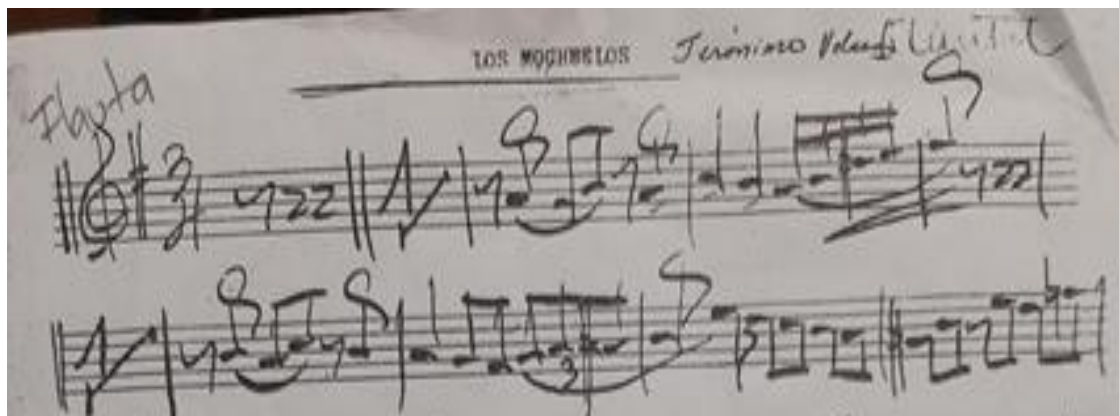
De la misma manera, y siguiendo con la particularidad mencionada sobre la forma de escribir de Diego Estrada, en la partitura correspondiente a la bandola “Los Mochuelos” también aparece escrita la fecha de grabación.

Figura 16. Final de la partitura de bandola, Los Mochuelos copiada por Álvaro Romero, letra de Diego Estrada



Nota: Aclaración de lectura: “Se grabó el 6 de marzo / 70, viernes 1,15 pm, Estudios Victoria”. Partitura del archivo Diego estrada 2020.

Figura 17. Partitura de flauta escrita por Luis Uribe, Los Mochuelo, pasillo Carlos Vieco, manuscrito del arreglo de Luis Uribe Bueno



Nota: Partitura del archivo Diego estrada 2020.

Los fragmentos expuestos, fueron grabados entre los años 1961 y 1972 por Codiscos en la disquera Sonolux, ciudad de Medellín, tal y como aparece escrito en algunas de las partituras escritas por Diego Estrada.

Después de buscar las partituras se realizó la búsqueda de material auditivo, el cual fue encontrado en el archivo personal de Diego Estrada, en acetato larga duración y grabaciones en Mp3 que fueron digitalizadas, pero no comercializadas; estas grabaciones se realizaron por Sonolux. Esta es una industria fonográfica y la radiodifusión que durante los años 40 del siglo XX, alcanzó niveles importantes con las emisoras nacionales e internacionales. En su programación incorporaron a músicos hispanoamericanos, logrando así, una mayor sintonía en el continente.

Así mismo, contaban con la participación de:

orquestas dirigidas por connotados músicos locales e internacionales, quienes programaban diariamente un variado repertorio. Con la llegada de importantes músicos se establecieron y fundaron en la ciudad las casas disqueras Sonolux,

Discos Fuentes, Codiscos, Zeyda y Ondina que difundieron en los ámbitos nacional e internacional a músicos locales y mundiales. Se destacan el fondo de La Voz de Antioquia con partituras que interpretaba la orquesta de esta emisora, La colección de discos de Gustavo Yepes Salazar y Rafael Vega Bustamante, en los que se encuentran sellos internacionales y nacionales desde principios del siglo XX hasta los años ochenta, momento en el que la industria discográfica inició su paso a otros formatos como el CD (Gil Araque, Duarte María 2017.p.1).

Es importante destacar que, durante la búsqueda y compilación, se encontró información relevante sobre el contexto en el que se dan las grabaciones de las obras escogidas para el análisis en el presente trabajo. Como ya se ha mencionado, el Trío Morales Pino grabó con Casa Disquera Sonolux la cual está interconectada con la historia la industria radial y discográfica en Colombia del siglo XX:

Retomando a Bermúdez (2000), se puede afirmar que el surgimiento de las industrias radial y discográfica en Colombia se entrelaza con el viaje pionero del maestro Pedro Morales Pino y su orquesta La Lira Colombiana. Había un interés de los artistas colombianos de internacionalizar la música colombiana.

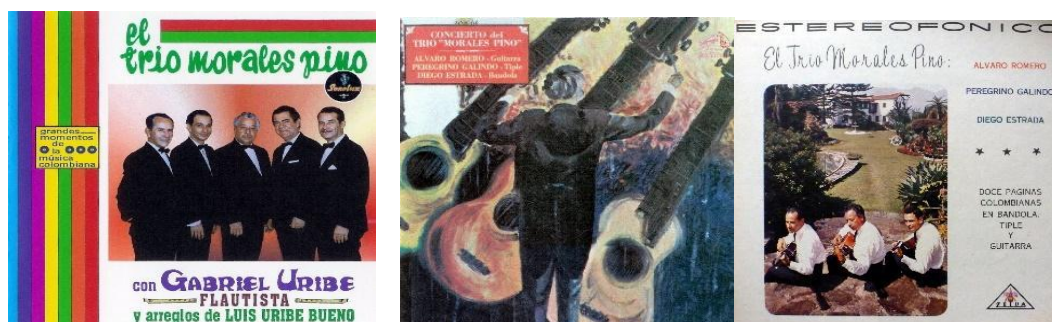
“Es así como el nacimiento de esta industria proyectó una nueva forma de profesionalización de la música andina. De manera tal que esta estética colombiana conoció su único apogeo durante las primeras cuatro décadas del siglo XX.” (García 2014.p.32).

Es justamente con compositores como Oriol Rangel con su Ensamble Nocturnal Colombiano y Álvaro Romero Sánchez con el Trío Morales Pino que se empezó a llevar a cabo

el objetivo de difusión y creación del repertorio de música colombiana a nivel nacional e internacional.

Una ejemplificación que da cuenta del cumplimiento de la difusión por parte del Trío Morales Pino se representa en las 213 obras grabadas en acetato entre 1961 hasta 1974 aproximadamente, con disqueras como; Zeida, Rca Víctor, y Sonolux.

Figura 18. *Caratulas discos Trio Morales Pino*



Nota: Fotos de caratulas de la colección y archivo de Diego Estrada Montoya 2020.

Estas grabaciones cuentan con un repertorio de música colombiana instrumental. En 2 LP se grabó con en tiple, como instrumento melódico interpretado por Peregrino Galindo . El 20% de las obras grabadas son propias del director del Trío Morales Pino y guitarrista de la agrupación Álvaro Romero Sánchez (García 2014).

Con lo anterior, se puede comprender la importancia de recopilar, compilar, transcribir, sistematizar, analizar y difundir dos de las obras grabadas por el Trío Morales Pino, bajo la dirección y los arreglos de Luis Uribe Bueno, contribuyendo y reconstruyendo uno de los objetivos planteados en el Siglo XX por las industrias musicales y nuestros artistas colombianos; dar a conocer u otorgarle un mayor reconocimiento a la música instrumental andina colombiana.

Es necesario aclarar que, al realizar recopilación y documentación de estos arreglos, se encontraron “faltantes” -partituras- de las obras escogidas; teniendo en cuenta esto, en las siguientes páginas se anexa la transcripción de las particellas que no se encontraban en el archivo. Este ejercicio de transcripción se desarrolló a partir de los audios originales en los acetatos de larga duración.

Proceso de Transcripción y digitalización

El proceso de transcripción en este trabajo es entendido como “la acción de traducir un mensaje de un lenguaje a otro, en música se realiza escuchando una melodía, sea del tipo que sea, y se traspa la información sonora a un pentagrama” (Bojaca, 2019).

Después de realizar la compilación de partituras existentes en el archivo de Diego Estrada, y de encontrar diferentes obras que fueron grabadas por el Trio Morales Pino, se estableció la necesidad de analizar dos obras y realizar el montaje de estas y 10 obras más, con el objetivo de contribuir en la difusión de nuestra música instrumental andina colombiana, mediante un recital.

Ahora bien, las partituras faltantes por instrumento se transcribieron de los discos originales del trío morales pino del archivo personal del autor del presente documento en formato mp3 de las 218 obras grabadas y que fueron, donadas por el maestro Diego Estrada de forma personal mediante USB.

Las partituras faltantes de los instrumentos en estos arreglos se transcribieron y copiaron en el programa Fínale versión 2014, dando como resultado un score con 4 instrumentos: flauta, bandola, tiple y guitarra

Figura 19. Fragmento del score de *Bochica*, primer sistema transcripción 2020

The image shows a musical score for the piece "BOCHICA" by Francisco Crisanchó. The score is for a Bambo (Bamboo) instrument. It includes parts for Flauta (Flute), Bandola, Tiple (Tiple), and Guitarra (Guitar). The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The Flauta part has a blue "S" marking above the first measure. The Bandola part has chord markings: E7, Am, E7, Am, and Dm. The Guitarra part has red markings below the staff, likely indicating fingerings or specific techniques. The score is titled "BOCHICA" and "Bambo". The composer is Francisco Crisanchó, the arranger is Luis Uribe Bueno, and the transcriber is Andrés Felipe Cobo Rivera.

Nota: Transcripción realizada por Andrés Felipe Cobo Rivera, 10 de junio de 2020.

Figura 20. Transcripción de *Rondinella*.2020

The image shows a musical score for the piece "RONDINELLA" by Alberto Castilla. The score is for a Pasillo instrument. It includes parts for Flauta (Flute), Bandola, Tiple (Tiple), and Guitar. The score is in 3/4 time and features a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The Flauta part has a blue "S" marking above the first measure. The Bandola part has chord markings: E, C#7, F#m, and B7. The Tiple part has a blue "S" marking above the first measure. The Guitar part has red markings below the staff, likely indicating fingerings or specific techniques. The score is titled "RONDINELLA" and "Pasillo". The composer is Alberto Castilla, the arranger is Luis Uribe Bueno, and the transcriber is Andrés Felipe Cobo Rivera.

Nota: Fragmento de *Rondinella* pasillo de Alberto Castilla, obra contenida en la propuesta para el recital de grado.

ANÁLISIS DE DOS OBRAS INSTRUMENTALES ANDINAS COLOMBIANAS

Los análisis presentados a continuación se basan en los lineamientos que propone el pianista y teórico Ingram, J (2002), en su libro *Orientación Musical, El Tratado de Armonía de Joaquín Zamacois*, además de los conocimientos adquiridos en las clases teóricas del Conservatorio Antonio María Valencia.

“Los Mochuelos” – (Pasillo) de Jerónimo Velasco

Análisis estructural

El pasillo “Mochuelos” del compositor Jerónimo Velasco en arreglo de Luis Uribe Bueno, posee una forma ternaria que se estructura de la siguiente manera: A|:B :|C- A-B- Coda, escrito en signatura de $\frac{3}{4}$ Las secciones A-B y Coda y en tonalidad de Mi menor y la sección C, en Mi mayor.

La Sección A, va desde el compás 1 hasta el primer tiempo del compás 33, compuesta por dos frases de ocho compases cada una, ambas frases se repiten. La **frase 1**, se presenta en la bandola mientras la flauta hace contra melodía; sólo al final de la frase, ésta complementa a la bandola a través de movimiento paralelo de 6tas y 4tas. La **frase 2**, se presenta en ambos instrumentos (flauta y bandola) por medio de movimiento contrario y paralelo de 3ras y 6tas . En la repetición de la frase 1, la melodía se divide entre la flauta y la bandola, a su vez, la guitarra no solo hace acompañamiento rítmico-armónico, sino que incluye contracantos elaborados a partir de arpeggios. La repetición de la frase 2, la expone la bandola mientras que la flauta hace acompañamiento melódico pasivo por medio de notas largas. La construcción melódica de la A, consiste en la utilización de escalas y arpeggios; la armonía se basa en los encadenamientos de las funciones V-i, i-iv y V/iv-iv.

La sección, va desde el segundo tiempo del compás 33 hasta la primera casilla del compás 49, compuestas por dos frases. La frase **1** se presenta en la bandola y la flauta a través de movimiento paralelo por intervalos de quintas, y la frase **2** se presenta de igual manera, pero en intervalos de 4ta, 3ra y unísono. En cuanto a la armonía se determina que hay una modulación armónica momentánea al relativo mayor, es decir, de Mi menor a Sol mayor.

La sección, inicia en la segunda casilla del compás 50 y finaliza en el compás 85. Esta sección se encuentra en tonalidad de Mi mayor y se compone de dos frases. La frase 1 se expone en la bandola, mientras la flauta hace acompañamiento melódico pasivo por medio de figuración rítmica de blancas, y la guitarra presenta contracantos en arpegios según la función armónica en que se encuentre. La frase 2, se expone en la flauta y la bandola nuevamente con el recurso de movimientos paralelos en intervalos de 4tas, 3ras, y 5tas. La sección C finaliza con una codetta o extensión final en *tutti* con los instrumentos al unísono, a excepción de la guitarra que presenta la misma melodía, pero a la octava inferior. La armonía de esta sección utiliza los encadenamientos de las funciones de V/V-V, V-I, y el ii-V-I.

La Coda, va desde el compás 86 hasta el 88, finalizando con cadencia auténtica perfecta (V-I), y el salto de cuarta (si-mi) en todos los instrumentos, siendo un motivo característico en las terminaciones de los pasillos tradicionales colombianos.

Repite Frase 1 entre flauta y bandola

Fl. 17

Bdla. 17

E Tpl. 17

Gtr. 17

G

Acompañamiento melódico pasivo

Fl. 23

Bdla. 23

Bdla. 23

Tpl. 23

Gtr. 23

Gtr.

6tas

Contracanto

PARTE B

Fl. 29

Bdla. 29

Bdla. 29

Tpl. 29

Tpl. 29

Gtr. 29

Gtr.

Unísono

Frase 1

5tas

Am iv

Em i

B7 V7

Em i

D7 V7/III Modulación a G

Contracanto

LOS MOCHUELOS

The musical score is divided into three systems, each with four staves: Flute (Fl.), Bass (Bdla.), Trumpet (Tpl.), and Guitar (Gtr.).

System 1 (Measures 35-41):

- Fl.:** Measures 35-41. Measure 35 is circled in yellow and labeled "5tas paralelas". Measure 41 is circled in green and labeled "Frase 2".
- Bdla.:** Measures 35-41. Measure 35 is circled in yellow. Measure 41 is circled in green.
- Tpl.:** Measures 35-41. Measure 35 is circled in yellow. Measure 41 is circled in green.
- Gtr.:** Measures 35-41. Measure 35 is circled in yellow. Measure 41 is circled in green. A circled section in measure 36 is labeled "Contracanto".
- Chords:** G III=I, D7 V7, G I, G I.

System 2 (Measures 42-47):

- Fl.:** Measures 42-47. Measure 42 is circled in green and labeled "Movimiento paralelo por 3ras". Measures 43-44 are circled in green and labeled "4tas" and "3ra". Measure 45 is circled in green and labeled "Unísono".
- Bdla.:** Measures 42-47. Measure 42 is circled in green. Measure 45 is circled in green.
- Tpl.:** Measures 42-47. Measure 42 is circled in green. Measure 45 is circled in green.
- Gtr.:** Measures 42-47. Measure 42 is circled in green. Measure 45 is circled in green. A circled section in measure 46 is labeled "Contracanto".
- Chords:** F#7 V7/iii, Bm iii, Am ii iv (labeled "Acorde pivote para regresar a Em"), Em i, B7 V7.

System 3 (Measures 48-51):

- Fl.:** Measures 48-51. Measure 48 is circled in yellow and labeled "1.". Measure 49 is circled in pink and labeled "2.". Measure 49 is also circled in pink and labeled "Frase 1".
- Bdla.:** Measures 48-51. Measure 48 is circled in green. Measure 49 is circled in pink. Measure 50 is circled in pink and labeled "Tonalidad: Mi mayor".
- Tpl.:** Measures 48-51. Measure 48 is circled in green. Measure 49 is circled in pink. Measure 50 is circled in pink.
- Gtr.:** Measures 48-51. Measure 48 is circled in green. Measure 49 is circled in pink. Measure 50 is circled in pink. A circled section in measure 51 is labeled "Contracanto".
- Chords:** Em i, Em i, E I, B dim7, F#m ii, B dim7.

The musical score is divided into three systems, each with four staves: Flute (Fl.), Bateria (Bdla.), Tpl., and Gtr. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

System 1 (Measures 54-59):

- Fl.:** Measure 54 has a trill (*tr*) on a note.
- Bdla.:** Shaded pink background. Chords: B7 V7, B7 V7, E I, E I, E I.
- Tpl.:** Chords: B7 V7, B7 V7, E I, E I, E I.
- Gtr.:** Circled in pink. Labeled "Contracanto" in two places.

System 2 (Measures 60-65):

- Fl.:** Shaded pink background. Labeled "Acompañamiento melódico pasivo". Measure 60 has a trill (*tr*).
- Bdla.:** Shaded pink background. Chords: E I, A IV, B7 V7, E I, E I.
- Tpl.:** Chords: E I, F#7 V7/V, B7 V7, E I, E I.
- Gtr.:** Chords: F#7 V7/V, B7 V7, E I.

System 3 (Measures 66-71):

- Fl.:** Shaded green background. Circled in green. Annotations: "4tas", "3ras", "4ta", "5ta", "4ta", "3ras".
- Bdla.:** Shaded green background. Chords: B7 V7, E I, B dim7, F#m ii, A IV, B7 V7.
- Tpl.:** Chords: B7 V7, E I, B dim7, F#m ii, A IV, B7 V7.
- Gtr.:** Circled in pink. Labeled "Contracanto".

72

Fl.

Bdla.

Tpl.

Gtr.

4ta

5ta

3ras

E

E

E

E

F#7 V7/V

Contracanto en arpeggios de E

78

Fl.

Bdla.

Tpl.

Gtr.

F#7 V7/V

B7 V7

E

B7

E

Codetta o Extensión final de la C

Saltos de 8va

Arpeggio de E

84

Fl.

Bdla.

Tpl.

Gtr.

UNÍSONO/TUTTI

D.S. al Fine

Final

CODA FINAL

Tonalidad: Mi menor

B7 V7

B7

Em

B7 V7

Em

a la 8va

Contracanto en arpeggio de B

Cadencia auténtica perfecta V-I

Acompañamiento rítmico de la Guitarra

En el aire de pasillo colombiano, la guitarra tiene un patrón rítmico repetitivo en cada compás, generando un esquema motivico continuo para el bajo en tiempo de corchea en el primer tiempo, y dos acordes; el primero en el contratiempo del segundo tiempo en figura de corchea y el tercer tiempo en figura de negra. En esta primera parte aplica una contra melodía o bordoneo con las notas contenidas en el acorde de mi menor, y el ritmo base en los compases siguientes.

Figura 21. Ritmo de pasillo, partitura de guitarra Los Mochuelos pasillo de Jerónimo Velasco

Guitarra

LOS MOCHUELOS

Jerónimo velasco

Pasillo

Arreglo: Luis Uribe Bueno



En la tercera sección en mi mayor, de forma contrastante la guitarra realiza contracantos en arpeggios según la función armónica del compás, en el primer tiempo una figura de negra, en el segundo tiempo dos corcheas, y tercer tiempo una figura de negra.

Figura 22. Ritmo de pasillo, partitura de guitarra Los Mochuelos pasillo de Jerónimo Velasco, tercera



Acompañamiento rítmico del tiple

En el tiple el patrón rítmico es repetitivo en cada compás, los acentos son únicos del intérprete. En este caso el ritmo es continuo, en el primer tiempo dos corcheas, en el segundo tiempo el primer tiempo de corchea es un silencio y el contratiempo una corchea, el tercer tiempo dos corcheas. En el tiple los acordes se rasguean en los cuatro órdenes según el acorde dado. No se encontró el arreglo original para el tiple, posiblemente debido a que el maestro no era lector de partitura.

Figura 23. *Ritmo de pasillo, partitura de tiple Los Mochuelos pasillo de Jerónimo Velasco*

Tiple

LOS MOCHUELOS

Pasillo

Jerónimo velasco

Arreglo: Luis Uribe Bueno

Em B7

Nota: Transcripción de Andrés Felipe Cobo Rivera 2020.

“Bochica” – (Bambuco) de Francisco Cristancho

Análisis estructural

El bambuco “Bochica” del compositor Francisco Cristancho en arreglo de Luis Uribe Bueno, posee una forma ternaria que se estructura de la siguiente manera: A-B-C : Coda, en signatura de 6/8. Las secciones A-B en tonalidad de la menor y la sección C y Coda en la mayor.

La Sección A, va desde el compás 1 hasta la primera corchea del compás 34 compuesta por dos frases de ocho compases cada una, sin embargo, ambas frases se repiten y éstas se dividen internamente de a cuatro compases, puesto que poseen *antecedente* y *consecuente*. El *antecedente* de la **frase 1**, se presenta en la bandola y el *consecuente* en los dos instrumentos (flauta y bandola) a través de movimiento paralelo de 3ras, 6tas, 4tas y 5tas.

En la **frase 2**, la flauta expone el *antecedente*, mientras la bandola hace acompañamiento de trémolos con una escala ascendente que va de la nota sol# a la nota do, y el *consecuente* de esta segunda frase, inicia con la bandola para que en sus últimos dos compases lo complementa la flauta a través del mismo recurso en movimiento paralelo, esta vez, en intervalos de 3ras y 6tas. Continuando en la sección (A), se vuelven a repetir ambas frases, pero intercambiando sus roles instrumentales, es decir, la **frase 1** esta vez se presenta en la flauta mientras que la bandola hace acompañamiento de arpegios del acorde de la menor y una escala descendente que va de la nota si a la nota sol#; la repetición de la **frase 2**, **inicia con la** bandola, mientras la flauta hace acompañamiento melódico por intervalos de tercera, y finaliza con el mismo motivo en ambos instrumentos en movimiento paralelo. La construcción melódica de la A, consiste en la utilización de arpegios y grados conjuntos y la armonía se basa en los encadenamientos de las funciones V-i, i-iv y V/III-III.

La sección, va desde la segunda mitad del primer tiempo del compás 34 hasta el primer tiempo del compás 65 compuesta de dos frases (antecedente y consecuente) que se repiten. La frase antecedente se presenta en la bandola mientras la flauta hace contra melodías a través de arpeggios en diferentes acordes e inversiones, a su vez, la frase consecuente se expone en ambos instrumentos (flauta y bandola) por movimiento paralelo en intervalos de 4tas, 5tas, 3ras y 6tas. La repetición de la frase antecedente esta vez se presenta en la flauta, mientras la bandola hace acompañamiento pasivo en trémolos a través de las notas cordales de cada función armónica que se van presentando; la repetición de la frase consecuente se da de la misma manera (en ambos instrumentos), sin embargo, finaliza en el acorde de La mayor.

La sección C, inicia en la escala del compás 67 y finaliza en el compás 98. Esta sección se encuentra en tonalidad de La mayor y se compone de dos frases. La frase antecedente se expone en la bandola, mientras la flauta hace contra melodías en modo de respuesta, esta frase se repite intercambiándose sus roles instrumentales y consiste en movimientos de arpeggios y grados conjuntos; la frase consecuente en la que finaliza la C, se presenta en la bandola para luego complementarse entre los dos instrumentos por movimiento paralelo en intervalos de 6ta. La armonía de esta sección utiliza los encadenamientos de las funciones de V/IV-IV, V-I, V/ii-ii y el ii-V-I.

La Coda, va desde el compás 99 hasta el 101, finalizando con cadencia auténtica perfecta (V-I), y el salto de cuarta (mi-la) en todos los instrumentos, siendo un motivo característico en las terminaciones de los bambucos tradicionales colombianos.

Score

FORMA TERNARIA
Estructura: A-B-C ; CODA

BOCHICA

Bambuco

Francisco Cristancho

Arr. Luis Uribe Bueno

Parte A

Flauta

Bandola

Tiple

Guitarra

Fl.

Bdla.

Tpl.

Gtr.

Fl.

Bdla.

Tpl.

Gtr.

FRASE 1

FRASE 2

Arpeggios de Am

Movimientos paralelos

3ras 4tas

Consecuente

Antecedente

TONALIDAD La menor.

E7 V7

Am i

Am i

Dm iv

Escala ascendente

Am i

E7 V7

Am i

G7

Repite Frase 1

3ras 6tas

Consecuente

flauta

C III

Dm iv

Am i

E7 V7

Am i

E7 V7

©Andres Cobo

The musical score for BOCHICA, measures 19-31, is presented in a four-staff format: Flute (Fl.), Bassoon (Bdla.), Trumpet (Tpl.), and Guitar (Gtr.).

- Measures 19-24:** The Flute part features a melodic line with a red highlight. The Bassoon part includes an annotation "Arpeggio de Am" pointing to a circled arpeggiated chord. The Trumpet and Guitar parts provide harmonic accompaniment with chords such as Am i, E7 V7, Am i, Dm iv, Am i, and V7.
- Measures 25-30:** The Flute part has a red annotation "Movimiento melódico de acompañamiento por intervalos de tercera" (melodic movement of accompaniment by thirds). The Bassoon part is annotated with "Repite frase 2" (repeats phrase 2). The Trumpet and Guitar parts continue with chords like Am i, E7 V7, Am i, G7 V7/III, C III, and Dm iv.
- Measures 31-36:** The Flute part shows "Arpeggios de dominante" (dominant arpeggios) circled in red. The Bassoon part has a green highlight and is annotated with "Parte B" and "Frase antecedente". The Trumpet and Guitar parts conclude with chords like Am i, E7 V7, Am i, E7 V7, and Am i. A red vertical bar at the end of measure 31 is labeled "Cadencia auténtica perfecta" (authentic cadence).

BOCHICA

Arpeggios de Am
Arpeggios de G
Arpeggios de C

Fl. 37
Bdla. 37
Tpl. 37
Gtr. 37

Fl. 43
Bdla. 43
Tpl. 43
Gtr. 43

Fl. 48
Bdla. 48
Tpl. 48
Gtr. 48

Arpeggios de B
Frase consecuyente
Movimiento paralelo por terceras
4tas 5ta 3ra 4ta 6ta
Repite frase antecedente en la flauta
Acompañamiento pasivo a través de las notas cordales por cada función armónica

BOCHICA

Fl. 54 *tr*

Bdla. 54

Tpl. 54 G7 V7/III C III A A B7 V7/V A

Gtr. 54

Fl. 60 *tr* Repite frase consecutiva

Bdla. 60

Tpl. 60 B7 V7/V E7 V7 Dm iv Am i E7 V7

Gtr. 60

Fl. 63 5 Parte C *tr* Contramelodias

Bdla. 63 Modulación para llegar a la parte C en modo mayor Frase antecedente

TONALIDAD
La mayor:

Tpl. 63 A I A I A I A I A I

Gtr. 63

71

Fl. *tr*

Bdla.

Tpl. E7 V7

Gtr.

77

Fl. *tr*

Bdla.

Tpl.

Gtr.

82

Fl. *tr*
Repetición de la frase precedente en la flauta

Bdla. flauta *Contramelodías*

Tpl. A I

Gtr.

6 BOCHICA

88

Fl.

Bdla.

Tpl.

Gtr.

10ma 11 10mas

Frase consecuyente

Contramelodía

A7 V7/IV A7 V7/IV D IV D IV D IV A dim vii°/IV

94

Fl.

Bdla.

Tpl.

Gtr.

Movimiento escalístico

Movimiento paralelo por 6tas

D.C Seguido hasta Fin

A I F#7 V7/ii Bm ii E7 V7 A I

99 CODA

Fl.

Bdla.

Tpl.

Gtr.

Fin

E7 V7 A I E7 V7 A I

Cadencia auténtica perfecta V-I

Acompañamiento rítmico de la Guitarra

En el aire bambuco colombiano, la guitarra tiene un patrón rítmico repetitivo en cada compás, generando un movimiento motivico continuo para el bajo en el tercer y quinto tiempo con figura de corchea, y los acordes en el segundo, cuarto y sexto tiempo con figura de corchea. La característica de este ritmo de bambuco base es el silencio de corchea en el primer tiempo en cada compás con la cifra indicadora de 6/8.

Figura 24. Ritmo de guitarra en la bambuco *Bochica* de Francisco Cristancho

Guitarra

BOCHICA

Bambuco

Francisco cristancho

Arreglo : Luis Uribe Bueno



Nota: Transcrito por Andres Felipe Cobo Rivera 2020.

Acompañamiento rítmico del tiple

En el tiple el patrón rítmico es repetitivo en cada compás, los acentos son únicos del intérprete, en la partitura original de este arreglo no se escribió el patrón rítmico. En este caso el ritmo continua en el primer tiempo con silencio de corchea y del segundo al sexto tiempo se rasgúan los acordes en figura de corcheas en la tonalidad dada por compás.

Figura 25. Partitura transcrita para tiple de *Bochica bambuco* de Francisco Cristancho

Tiple

BOCHICA

Bambuco

Francisco cristancho

Luis U Bueno

The musical score is written for a Tiple in 6/8 time. It features a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piece begins with a repeat sign and a common time signature (C) symbol. The melody is composed of eighth notes, and the accompaniment is a steady eighth-note bass line. Chords are indicated above the staff: E7, Am, E7, Am, Dm, and Am. The piece ends with a double bar line.

Nota: Transcripción por; Andres felipe Cobo Rivera 2020.

CONSIDERACIONES FINALES

Hallazgos

En la búsqueda realizada desde principios del 2019 hasta octubre del 2020, se encontraron las partituras de los arreglos grabados de Luis Uribe Bueno. Se observó una disparidad en las partituras, dado que no todas estaban copiadas por el arreglista Luis Uribe Bueno y no todas estaban completas en score. Además, se encontraron partituras individuales, unas en papel de 90 gramos Originales, y otras en fotocopia, con un estado regular con relación a su conservación.

De las obras revisadas se escogieron dos para el análisis y así dar cuenta del objetivo de esta investigación monográfica; Los Mochuelos pasillo de Jerónimo Velasco y Bochica bambuco de Francisco Cristancho.

A continuación, se presentarán las obras en partituras que se encontraron y que complementan las 12 obras para la propuesta del recital:

Lejos de Colombia (Fox) de Jerónimo Velasco, *Rumichaca* (Bambuco) Emilio Murillo, *Madeja de Luna* (Danza) Luis Antonio Calvo, *Patasdilo* (pasillo) Carlos Vieco, *La Gata Golosa* (pasillo) Fulgencio García, *Vinotinto* (Pasillo) Fulgencio García, *Humorismo* (pasillo) Álvaro Romero, *Rondinella* (pasillo) Alberto Castilla, *Fredonia* (pasillo) Vásquez Pedroza, y *Anita la Bogotana* (pasillo) Tericc Tucci.

Las partituras que se encontraron de cada obra y sus faltantes se describen en el siguiente cuadro-resumen y se mencionan las que se transcribieron.

Cuadro 3. Cuadro comparativo de las partituras existentes en el archivo Diego Estrada Montoya 2020 y las partituras que se transcribieron

| NOMBRE DE LA OBRA | COMPLETA | PARTITURA EXISTENTE EN EL ARCHIVO DIEGO ESTRADA | TRANSCRIPCION DEL AUDIO ORIGINAL TRIO MORALES PINO, DE LAS PARTITURAS FALTANTES |
|---|----------|---|--|
| Lejos de Colombia- Fox - Jerónimo Velazco | SI | Bandola, Tiple, Guitarra, Flauta (Manuscrito Luis Uribe Bueno) | NO |
| Rumichaca -Bambuco- Emilio Murillo | NO | Bandola (Manuscrito Luis Uribe Bueno) Bandola (Guía completa manuscrito por Diego Estrada) | Flauta, Guitarra, Tiple |
| Madeja de Luna -Danza- Luis Antonio Calvo | NO | Bandola (Manuscrito incompleto Luis Uribe Bueno) Bandola (Manuscrito Álvaro Romero) Acompañamiento tiple (Manuscrito Luis Uribe Bueno) Guitarra (Manuscrito Álvaro Romero) | Flauta Bandola (La tercera parte faltante del manuscrito de Luis Uribe Bueno) |
| Patasdilo- pasillo- Carlos Vieco | NO | Bandola (Manuscrito Diego Estrada) | Flauta Bandola Guitarra Tiple |
| La Gata Golosa- pasillo- Fulgencio García | NO | Flauta (Manuscrito Luis Uribe Bueno) Bandola (Manuscrito Diego Estrada) | Bandola Guitarra Tiple |
| Vinotinto -Pasillo- Fulgencio García | NO | Flauta (Manuscrito Luis Uribe Bueno) Bandola (Manuscrito Álvaro Romero) | Bandola Guitarra Tiple |

| | | | |
|---|----|--|---|
| Humorismo- pasillo- Álvaro Romero | NO | Bandola (Manuscrito Diego Estrada) Flauta (Manuscrito Diego Estrada incompleta) Tiple (Manuscrito Álvaro Romero) Guitarra (Manuscrito Diego Estrada) | Flauta (faltante de la 3 parte en Mi mayor ornamentación) |
| Rondinella- pasillo- Alberto Castilla | NO | Flauta (incompleta de páginas) Bandola (Se encuentra en otra tonalidad de Re Mayor guía completa) | Flauta Bandola Tiple Guitarra |
| Fredonia -pasillo- Vásquez Pedroza | NO | Flauta (Manuscrito Luis Uribe Bueno) Bandola (Manuscrito Luis Uribe Bueno) | Guitarra Tiple |
| Anita la Bogotana- pasillo- Tericc Tucci | NO | Bandola (Manuscrito Luis Uribe Bueno) Flauta (Manuscrito Luis Uribe Bueno) | Guitarra Tiple |
| Los Mochuelos -pasillo - Jerónimo Velazco | NO | Bandola (Manuscrito Álvaro Romero) Flauta (Manuscrito Luis Uribe Bueno) Guitarra ((Manuscrito Álvaro Romero) | Bandola Tiple |
| Bochica -bambuco -Francisco Cristancho | NO | Guitarra (Se encontró partitura denominada acompañamiento con cifrado textual y bajos por cada compás por Luis Uribe Bueno) Bandola Manuscrito Luis Uribe Bueno) Flauta (Manuscrito Luis Uribe Bueno) | Guitarra |

Nota: Elaboración Propia: Andrés Felipe Cobo. 2020

De acuerdo con la estructura de los arreglos para cuarteto de cámara colombiano, en esta ocasión, trío de cuerdas colombianas y flauta, se encuentra que los instrumentos mantienen sus funciones específicas, es decir, la bandola y la flauta como instrumentos melódicos, y el tiple y la guitarra como instrumentos armónicos y rítmicos acompañantes.

La guitarra como instrumento acompañante rítmico y armónico, presenta una característica frente al gusto interpretativo de Álvaro Romero, que corresponde al manejo de los bajos en secuencia armónica y bordoneos según la exigencia de la tonalidad, sin profundizar en los acordes, con el objetivo de no interrumpir el trabajo del tiple; esta afirmación es mencionada por el propio Álvaro Romero, cuando hablaba de sus grabaciones con el Trío Morales Pino.⁵

Las partituras encontradas, fueron escritas por Álvaro Romero, específicamente la obra los Mochuelos, en la que se logra identificar contra cantos en arpegios según la función armónica en que se encuentre, cumpliendo una función melódica armónica, característica de Álvaro romero y respetada por el arreglista Luis Uribe Bueno.

En estos arreglos no se encontró gran cantidad de partituras de tiple, solo guías de tonalidad por compás y algunos bajos escritos. El encargado del tiple era el maestro Peregrino Galindo y él no era lector de partitura, su virtuosismo provenía del empirismo gramatical y su gusto y creación al interpretar el tiple; esta puede ser una explicación sobre la ausencia de partituras en gran parte de las obras interpretadas por el trío Morales Pino.

Por otra parte, los instrumentos melódicos Bandola y flauta, realizan frecuentemente una alternancia en las melodías, resaltando siempre, la voz primera en la bandola. Sin embargo, la

⁵ Álvaro Romero explicaba a su grupo de amigos cercanos en diferentes tertulias musicales en Cali, que su estilo interpretativo de la guitarra se basaba en contracantos o “bordoneos” en lugar de una guitarra más rítmica y “acordica”, dejando así la función ritmo-armónica exclusivamente al tiple.

flauta, en las repeticiones retoma la primera voz, haciendo protagonismo de melodías y contracantos continuos.

Cuando uno de los dos instrumentos hace la primera voz, el otro realiza acompañamiento melódico pasivo con figuras de notas que abarcan el compás completo, en este caso, blancas con puntillo.

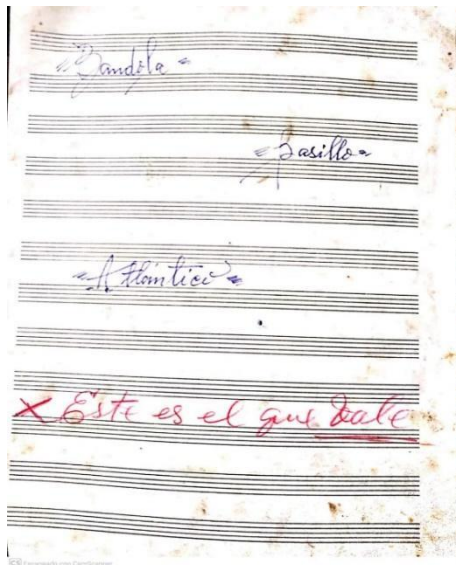
Los finales de cada parte utilizan el *tutti* al unísono dando un notable acento de la melodía. El movimiento motivico característico de la obra, como se aprecia en la coda final de los Mochuelos y Bochica, es un motivo característico en las terminaciones de los bambucos y pasillos tradicionales colombianos.

En los movimientos de las voces de la flauta y bandola se observa un paralelismo de intervalos de 3ra, 4ta, y 6ta como generalidad, pero hay un movimiento en los Mochuelos en la sección B, que va desde el segundo tiempo del compás 33, hasta la primera casilla del compás 49 compuesto por dos frases. La frase 1 es presentada en la bandola y la flauta, a través de movimiento paralelo por intervalos de 5tas .

Finalmente, y recordando el proceso de documentación, se encontró una discrepancia en los manuscritos del arreglista Luis Uribe Bueno, frente a los audios del Trío Morales Pino, pues existen ciertas diferencias, o cambios en la partitura, señalados con tachones, signos y grafías para corregir y señalar salto como la (X), asteriscos (*), flechas (↓) y tachones hasta de varios compases, para señalar un cambio o una corrección al final de la partitura.

Así mismo, se identificó que el arreglista escribía en los manuscritos a lápiz, la característica que consideraba si era o no, de valor musical; por ejemplo “ESTA ES LA QUE VALE”.

Figura 26. Partitura de la obra *Atlántico pasillo* Cipriano Guerrero manuscrito de Luis Uribe Bueno



Nota: Partitura del archivo de Diego Estrada.

Otra característica notable es la de la inscripción que realizó Diego Estrada en las partituras sobre la fecha, hora, día y lugar de grabación de las obras como se muestra en la figura 12.p.33 de este documento.

Propuesta

Con el interés de dar cumplimiento al objetivo de difundir algunas de las obras correspondientes e interpretadas por el Trío morales Pino, se establece la siguiente propuesta:

Realizar un recital con 12 arreglos, del Álbum discográfico del Trío Morales Pino, que fueron grabados junto al flautista Gabriel Uribe, con los arreglos de Luis Uribe Bueno. En ese orden de ideas, se presentarán y socializarán los hallazgos descritos como producto en esta investigación, permitiendo compartir de una forma vivencial, pedagógica y académica la puesta en escena del formato de Trío de Cuerdas Colombianas y flauta.

Aunque este es el formato original de grabación y escritura de los manuscritos, se pretende cambiar el instrumento de viento por la participación de estudiantes de bellas artes con los instrumentos de flauta dulce (contralto y soprano).

Este recital pretende generar un espacio de diálogo atendiendo las inquietudes del público.

CONCLUSIONES

Al realizar esta investigación y al tener contacto con los primeros manuscritos del arreglista Luis Uribe Bueno, se percibe y enaltece de forma subjetiva, el estilo y sello personal de sus arreglos, la idea de llevar la música colombiana a estándares internacionales y la necesidad de orquestar la música andina colombiana.

Después del primer avance discográfico con el Trío Morales Pino, específicamente siete años después de dirigir Sonolux (1961), la música instrumental colombiana en las cuerdas de la bandola, el tiple y la guitarra, logra una popularidad, que, en la actualidad, sigue marcando un punto de ruptura histórico para los procesos académicos referentes a cuerdas pulsadas.

El maestro Peregrino Galindo Rivas, intérprete del tiple en el Trío Morales Pino, no era lector de partituras, como llamamos en el medio popular de los músicos “tocaba a oído”. De formación musical empírica, pero con una notable y destacada participación en la interpretación como producto del trío, pues sus acentos en el tiple “rasgueo”, y sus aportes en los contra cantos y segundas voces no escritas, hicieron notable, su característica de virtuosismo en el tiple en su época. El maestro Peregrino Galindo fue compositor de varias obras grabadas por el Trío Morales Pino que fueron copiadas por sus amigos cercanos como el maestro Jerónimo Velazco y Diego Estrada; por mencionar solo dos obras de su autoría: “El Libertador” en ritmo de marcha, y “Lili” en ritmo de pasillo.

Su manera destacada de interpretar el tiple lo llevó a grabar dos LPs como tiple melódico a nombre del Trío Morales Pino. Sus aportes en los arreglos de estilo innato, gusto, percepción, intuición armónica y melódica en su tiple, nunca fue motivo de discusión en el grupo, fue todo lo contrario era el punto neutral entre la dirección de Álvaro Romero y el carácter de la Bandola expresiva y temperamental del maestro Diego Estrada.

La mayoría de la música colombiana instrumental no está escrita en un 100%, los saberes ancestrales de tradición familiar, de maestro a alumno sin bases académicas técnicas y/o gramaticales destacaron, los inicios de la popularidad en nuestro folclor, y aún se conserva este tipo de enseñanza.

Los maestros notables y destacados de las cuerdas pulsadas, no necesariamente tuvieron formación académica en universidades o conservatorios, las casas de la cultura municipales han sido un soporte de enseñanza frente a lo tradicional, aunque estas actualmente tienen en sus programas académicos pensum y pedagogías para un desempeño técnico profesional.

Otro ejemplo de esta particularidad empírica es el maestro Diego Estrada quien se declaraba de formación autodidacta. Después de sus dos maestros Miguel Barbosa y Manuel Salazar en la Bandola, aprendió de amigos sus avances gramaticales como el “de saber en qué tonalidad está una obra al leer la partitura”, un amigo aviador le enseñó, mencionaba el maestro Diego Estrada y de esta forma se destacó como “la primera bandola de Colombia”, “El príncipe de la bandola,” calificativo que le escribió el maestro Luis Uribe Bueno, cuando le dedicó el pasillo “Bandolita”.

En el proceso de transcripción de las partes del tiple, se escribieron como estándar de ritmo repetitivo, pues no se encontró una partitura específica y se respetó las notas copiadas por el arreglista Luis Uribe Bueno, como “Madeja de luna”,(danza), de Luis Antonio Calvo, donde

hace movimientos paralelos al unísono al final de cada parte y en la introducción como notas incluidas en el acorde.

Como hallazgo, en la obra “Los Mochuelos” se encontró que en la parte B, La frase 1 es presentada en la bandola y la flauta, a través de movimiento paralelo por intervalos de 5tas. En la enseñanza de la armonía tonal tradicional, el paralelismo (octavas, quintas paralelas) está prohibido, pues el objetivo es mantener la independencia de las voces; como lo menciona Nikolái Rimsky Korsakov en su tratado práctico de armonía “los acordes perfectos no pueden sucederse en la misma posición melódica, las relaciones de quintas y octavas paralelas son consideradas sucesiones absolutamente prohibidas para el alumno” p.29.

Como hallazgo documental no perteneciente a los objetivos de esta investigación, referente al estilo de los arreglos de Luis Uribe Bueno, es común el uso de intervalos de 3ra, 4ta de forma paralela, dando esa sonoridad entre la flauta y la bandola de la mano, resaltando las melodías y permitiendo destacar el virtuosismo de estos dos instrumentos sin saturar y respetando la melodía en su esencia original.

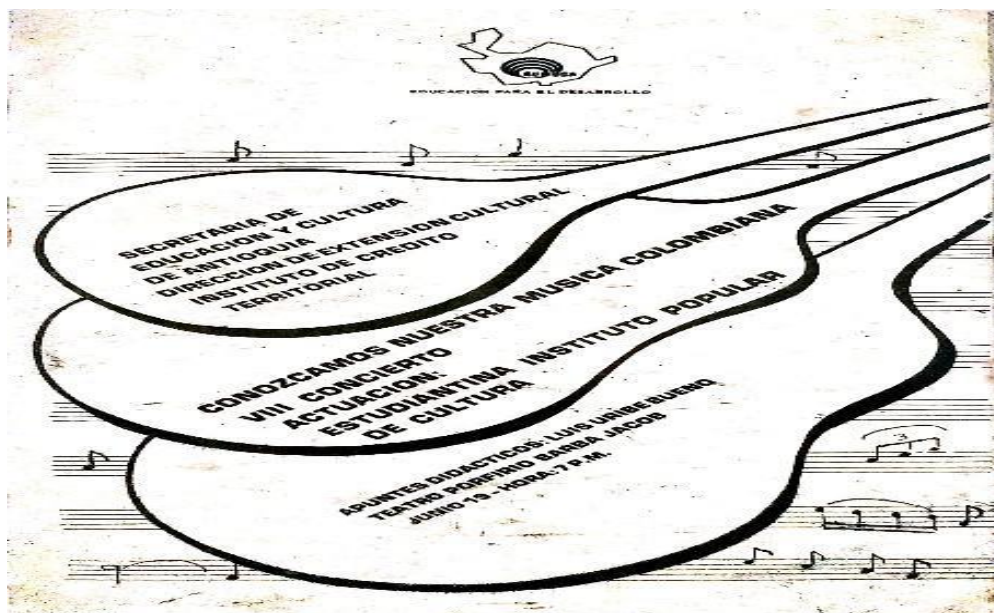
Es a través de los intervalos de 6ta que en los años 1985 y 1988 sustentaría del cómo sería el uso de las 13avas en la música colombiana que muchos señalaron como adelantados a su época, pero que resaltaron su personalidad al momento de darle su transformación a estas obras de música colombiana instrumental.

Es importante mencionar, que los arreglos del maestro Luis Uribe Bueno, fueron innovadores agregando al formato de trío de cuerdas colombianas instrumentos como la flauta traversa y el órgano con una idea más orquestal; y al aplicar las 13avas, especialmente en la flauta, como lo expone en los ejercicios de aplicabilidad entre las voces ejecutadas en la bandola, escritos a mano por el Maestro Luis Uribe en 1985, e ilustró de forma teórico práctica

ésta aplicación de treceavas, que se evidenció, en una presentación efectuada por la Estudiantina del Instituto Popular de Cultura de Cali, en Los Apuntes Didácticos de Luis Uribe Bueno “Conozcamos Nuestra Música Colombiana VIII Concierto Actuación Estudiantina Instituto Popular De Cultura” evento realizado en el teatro Porfirio Barba Jacob junio 19 ,de 1985 ,7pm . Figura 22 (Gómez Daniel, Archivo Personal 2020) y posteriormente “En el Primer Encuentro Metropolitano de Estudiantinas”, Extensión Cultural Departamental de Medellín, diciembre 6 de 1988. (Fuente en Cassette audio Fig.23)

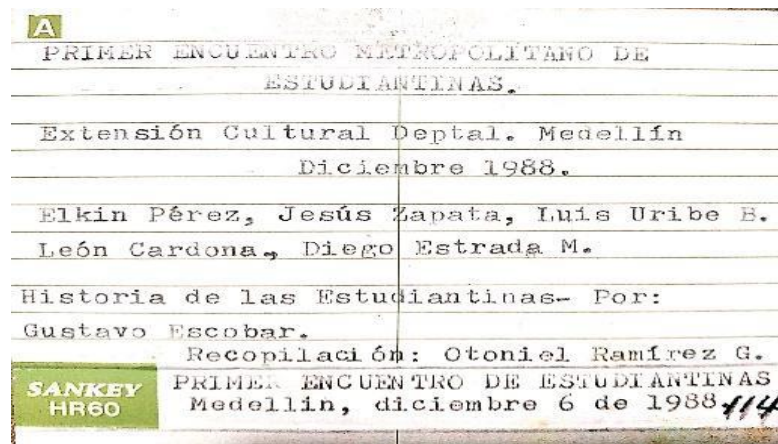
Esta información se obtuvo por medio de entrevista personal en Medellín, con uno de los asistentes a este encuentro, Daniel Gómez, Ingeniero Mecánico y Bandolista, integrante de la Estudiantina del Instituto Popular de Cultura, bajo la dirección del maestro Diego Estrada Montoya, agrupación invitada especial a este encuentro.

Figura 27. Folleto: *Conozcamos nuestra música colombiana VIII 1985 Medellín*



Nota: Folleto Los Apuntes Didácticos de Luis Uribe Bueno “Conozcamos Nuestra Música Colombiana VIII Concierto Actuación Estudiantina Instituto Popular De Cultura” evento realizado en el teatro Porfirio Barba Jacob junio 19, de 1985 ,7pm. (Gómez Daniel, Archivo Personal, 15 de Julio de 2020).

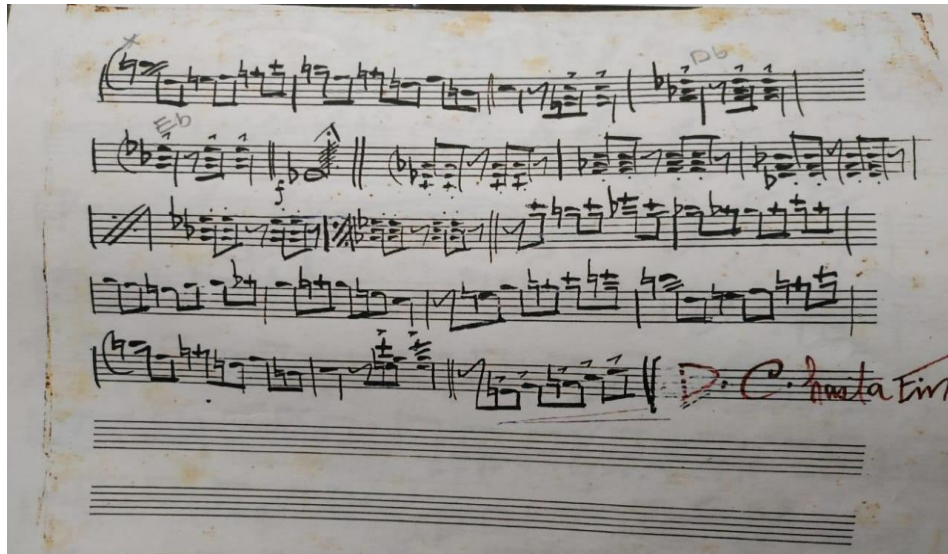
Figura 28. Caratula Cassette Primer Encuentro de estudiantinas 1988 Medellín



Nota: Caratula del Cassette el Primer Encuentro Metropolitano de Estudiantinas”, Extensión Cultural Departamental de Medellín, diciembre 6 de 1988. (Fuente en Cassette audio, archivo personal 2020)

Otro adelanto interpretativo encontrado en los manuscritos de Luis Uribe Bueno en la bandola, fue el de ejercer como instrumento armónico acompañante, al realizar acordes con tres grupos de cuerdas en 8 compases en su 3 sección, segunda frase, cuando modula a La Bemol Mayor, del pasillo CECILIA de Carlos Vieco, realizando ritmo de tiple, como lo muestra la siguiente figura 27:

Figura 29. Fragmento partitura de Bandola de pasillo Cecilia de Carlos Vieco 2 página



Nota: Partitura del archivo de diego Estrada.

Estos hallazgos importantes no contenidos en los objetivos de esta investigación monográfica, son objeto y material documental para futuras investigaciones.

REFERENCIAS

- Audiocolombia (2010-02-18) VINOTINTO *Interprete: Trío Morales Pino Integrantes del grupo Trío Morales Pino: Diego Estrada Montoya, Álvaro Romero Sánchez, peregrino Galindo*
Recuperado: <https://www.youtube.com/watch?v=yg8KdAxArFQ>.
- Arbeláez F, E, Lambuley A, N, Sossa S, J, (2008) *Músicas Andinas de Centro oriente, Viva quien Toca ¡, Cartilla de iniciación Musical, Ministerio de Cultura, Plan Nacional de Música para la Convivencia*. Recuperado de: <https://www.mincultura.gov.co/proyectoeditorial/Pages/Cartilla-de-iniacion-musical-M-Basicas-andina-centro-oriente-viva-quien-toca-.aspx>.
- Balcázar. E (2017) *La bandola en el Trio de cuerdas Andino colombiano, Cambio de afinación y reducción de Cuerdas*. Recuperado de: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/64260> tesis.
- Bermúdez, E. (2000). *Historia de la música en Santafé y Bogotá, 1538-1938* (Vol. 1).
Fundación de Música. Libro.
- Bernal M, M (2003). *Cuerdas más Cuerdas menos, Una Visión del desarrollo Morfológico de la Bandola Andina Colombiana. Monografía*. Universidad Pedagógica Nacional Bogotá. Recuperado de: https://www.academia.edu/35796781/CUERDAS_MAS_CUERDAS_MENOS_UNA_VISION_DEL_DESARROLLO_MORFOLOGICO_DE_LA_BANDOLA_ANDINA_COLOMBIANA
- Bojaca Pachón, D C, (2019) *PRODUCCIÓN DE REPERTORIO ESCRITO DE MÚSICA COLOMBIANA, PARA INSTRUMENTOS SOLISTAS Y PEQUEÑOS ENSAMBLES* Recuperado de:
<http://repositorio.ucundinamarca.edu.co/handle/20.500.12558/1874>.
- Bolaños S. J.C (2018) *Tricamo una composición por módulos para trio, cuarteto de cuerdas y clarinete*:
Recuperado de: <http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/7894>.

- Cárdenas Rocha, F. S. (2019). *PRODUCCIÓN DE REPERTORIO ESCRITO DE MÚSICA COLOMBIANA, PARA INSTRUMENTOS SOLISTAS Y PEQUEÑOS ENSAMBLES*. Recuperado de: <http://repositorio.ucundinamarca.edu.co/handle/20.500.12558/2775>.
- Castañeda Amaya, J. C. (2015). *Digitalización, catalogación y transcripción de música del archivo sonoro Antonio Cuellar: “Lucho Bermúdez” icono popular colombiano*. Recuperado de: <http://repository.udistrital.edu.co/handle/11349/5471> tesis
- García Gonzales D.F. (2017) *Bandas sonoras de la colombianidad: Un estudio de los íconos musicales de la nación en el siglo XX. I* Recuperado de: <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/59668>.
- García Orozco M. (2014) *ELEMENTOS ESTRUCTURALES DEL PASILLO Y EL BAMBUCO INSTRUMENTALES Estudio de Análisis Musical a la Obra de Álvaro Romero Sánchez*. Bogotá, D.C. ISBN: 978-958-46-5342-0, EDITORIAL CHACO WORDL MUSIC.
- Gil Araque, D. M. (2017) *La Industria Fonográfica y la radiodifusión, colección Patrimonial de Música Agenda 2017*, Universidad EAFIT. Recuperado de: <https://www.eafit.edu.co/patrimoniomusical/capitulo10>.
- Gómez Daniel (2020), *Archivo personal Ejercicios Prácticos escritos por Luis Uribe Bueno 1985, audio Cassette Grabaciones en vivo de Actividades lúdicas en el Primer encuentro Metropolitano de Estudiantinas, Medellín 1988*. Entrevista personal septiembre de 2020.
- Gómez Daniel (2020) *Relatos de Los Apuntes Didácticos de Luis Uribe Bueno CONOZCAMOS NUESTRA MUSICA COLOMBIANA VIII CONCIERTO ACTUACION ESTUDINATINA INSTITUTO POPULAR DE CULTURA” evento realizado en el teatro Porfirio Barba Jacob junio 19, de 1985 ,7pm*. Entrevista personal. septiembre 2020.
- Korsakov Rimsky, N (1997) *Tratado practico de Armonía*. Nueva Edición Corregida de la traducción efectuada por Jacobo y Miguel Ficher Ricordi. p.29.

- León R, F (2020) “*Instrumentación, Orquestación*”. *Profesor de cátedra. Departamento de Música. Universidad de Los Andes* Recuperado de: <https://facartes.uniandes.edu.co/miembro/fernando-leon-rengifo/>
- León R, F (2020) “*Entrevista telefónica con Luis Fernando león Rengifo (Bandolista, arreglista y compositor) 15 de septiembre 2020.*” Entrevista Personal no estructurada.
- Londoño Fernández, M. E. y otros (1994). *A vivir la música. Programa de investigación Valores musicales regionales y educación musical en Colombia. Subproyecto N.º 1 Región Andina. Módulo III. Informe de investigación, inédito. Universidad de Antioquia, Medellín.* Recuperado de:
https://scienti.minciencias.gov.co/cvlac/visualizador/generarCurriculoCv.do?cod_rh=0000080063.
- Lopera Muñoz, J. S. (2012), *Hernán Restrepo Duque Biografía. Fonoteca Departamental Hernán Restrepo Duque.* Recuperado de: <https://www.culturaantioquia.gov.co/index.php/el-palacio/servicios-del-palacio/fonoteca-departamental-hernan-restrepo-duque>.
- López Gil, G. A., Tobón Restrepo, A., Rendón Marín, H. V., Rendón Tangarife, G. A., & Mora Ángel, F. (2017). *Diálogos y confluencias musicales en Antioquia. Cuatro paradigmas de las cuerdas tradicionales andinas.* Recuperado de:
<http://ojs.uac.edu.co/index.php/encuentros/article/view/1188>.
- Montenegro H, J, E, Forero V, F, Quevedo B, C (2016) *Bandola, Tiple y guitarra en Movimiento 8 obras originales para Trio Andino colombiano,* Recuperado de:
<https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/22085bandola>.
- Rendón T., Gonzalo A. (2018) *La música para trío de cuerdas andinas colombianas Andinas colombianas.* Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6205194>.

- Rengifo G, A (2014) "Pellares y Coclies", *Ciclo de Conciertos Samuel Saboya Facultad de artes ASAB*, Recuperado de: <http://fasab.udistrital.edu.co:8080/concierto-gustavo-adolfo-renjifo>.
- Rengifo, L. F. L. (1993). *Música de la zona Andina colombiana Panorama actual*. *Universitas Humanística*, 38(38). Recuperado de: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/9895>.
- Restrepo, Peláez. A (2017) *Luis Uribe Bueno y su incursión en la industria discográfica*, Artes, la Revista, ISSN 1657-3242, Vol. 16, N.º. 23, 2017, págs. 124-135, Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?Codigo=6907685>
- Revelo Burbano, J. (2012). *León Cardona García: su aporte a la música de la zona andina colombiana (Masters thesis, Universidad EAFIT)*. Recuperado de: <https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/1233>.
- Rincón J, (2020) *Se aporta información sobre los posibles depositarios de las partituras y arreglos del maestro Luis Uribe bueno*. Julio de 2020. Bandolista, arreglista, Pedagogo. Entrevista personal no estructurada, vía celular.
- Ruiz García, J y Casas Figueroa, M. (2019-09-23.). *La obra para cuerdas de Miguel Barbosa: Una aproximación histórica a la música popular en Buga (1943-2000)* [recurso electrónico]. Recuperado de : <https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/handle/10893/14244>.
- Santos, S., & Stivens, C. (2014). *Armonía en la música Andina Colombiana (Análisis de los recursos de dos músicos académicos en la ciudad de Bogotá)*. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/20.500.12209/1446>

- Tangarife, G. A. R. (2017). *La música para trío de cuerdas andinas colombianas: Andinas colombianas, tiple y guitarra en movimiento, (1954–2013)*. Encuentros, 15(3), 186-197. Recuperado de: <http://ojs.uac.edu.co/index.php/encuentros/article/view/1133>.
- Tolosa Achury, L. C., & Rodríguez Zárate, R. A. (2012). *Estudiantinas de aquí y de allá*. Recuperado de: <http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/1650>.
- Uriarte J.M (2020) "*Investigación cualitativa*". Para: *Caracteristicas.co*. Última edición: 10 de marzo de 2020. Recuperado de: <https://www.caracteristicas.co/investigacion-cualitativa/>.
- Zamacois Joaquín, (Herederos de Joaquín Zamacois 1997). *Tratado de Armonía-Libro I*, ISBN: 1-58045-911-0. SPANPRESS UNIVERSITARIA. pp. 18 a la 34.
- Zuluaga R, O, D, Tovar R, J, C. Ceballos L, L, C (2008) "*PROPUESTA INTERPRETATIVA DE LA MÚSICA ANDINA COLOMBIANA ENFORMATO DE CUARTETO TÍPICO COLOMBIANO*". UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA. Recuperado de: <https://www.yumpu.com/es/document/view/14485732/propuesta-interpretativa-de-la-musica-andina-colombiana-en-formato->.

ANEXOS

BOCHICA Bambuco Francisco Cristancho

"Se grabo para sonolux el 20 marzo /70
11:5 am, en los estudios Victoria Medellin"
Diego Estrada.

BOCHICA

Bambuco

Francisco cristancho
Arreglo : Luis Uribe Bueno
Trascripcion: Andres F Cobo R.

The musical score is arranged in systems. The first system includes parts for Flauta, Bandola, Tiple, and Guitarra. The Flauta part begins with a trill (tr) and a grace note (gr). The Bandola part includes chords E7, Am, E7, Am, and Dm. The Tiple and Guitarra parts provide a rhythmic accompaniment with chords and grace notes. The second system includes parts for Fl. (Flauta), Bdla. (Bandola), Tpl. (Tiple), and Gtr. (Guitarra). The Fl. part continues with melodic lines. The Bdla. part includes chords Am, E7, Am, E7, Am, and G7. The Tpl. and Gtr. parts continue with their respective parts. The third system includes parts for Fl. (Flauta), Bdla. (Bandola), Tpl. (Tiple), and Gtr. (Guitarra). The Fl. part has a measure of rest followed by a melodic line. The Bdla. part includes chords C, Dm, Am, E7, Am, and E7, with a 'flauta' annotation above the final measure. The Tpl. and Gtr. parts continue with their respective parts. The score concludes with a copyright notice: © Andres Cobo.

Musical score for BOCHICA, measures 19-33. The score is arranged for Flute (Fl.), Bateria (Bdla.), Trompa (Tpl.), and Guitarra (Gtr.).

Measures 19-24:

- Fl.:** Melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Bdla.:** Rhythmic accompaniment with eighth notes.
- Tpl.:** Chordal accompaniment with eighth notes. Chord symbols: Am, E7, Am, Dm, Am.
- Gtr.:** Chordal accompaniment with eighth notes.

Measures 25-30:

- Fl.:** Melodic line with eighth notes.
- Bdla.:** Rhythmic accompaniment with eighth notes.
- Tpl.:** Chordal accompaniment with eighth notes. Chord symbols: Am, E7, Am, G7, C, Dm.
- Gtr.:** Chordal accompaniment with eighth notes.

Measures 31-33:

- Fl.:** Melodic line with eighth notes.
- Bdla.:** Rhythmic accompaniment with eighth notes.
- Tpl.:** Chordal accompaniment with eighth notes. Chord symbols: Am, E7, Am, E7, Am, E7, E7, E7.
- Gtr.:** Chordal accompaniment with eighth notes.

BOCHICA

3

Fl.

Bdla.

Tpl.

Gtr.

Fl.

Bdla.

Tpl.

Gtr.

Fl.

Bdla.

Tpl.

Gtr.

Am

G7

C

A

B7

A

E7

Dm

Am

E7

Am

E7

Am

flauta

BOCHICA

The musical score for 'BOCHICA' is presented in a system of four staves: Flute (Fl.), Bateria (Bdla.), Trompa (Tpl.), and Guitarra (Gtr.). The score is divided into three systems of measures, with measure numbers 34, 60, and 65 marking the beginning of each system. The Flute part features melodic lines with accents and slurs. The Bateria part provides a rhythmic accompaniment with various drum patterns. The Trompa part plays a consistent eighth-note accompaniment, with specific chord changes indicated above the staff. The Guitarra part provides a harmonic accompaniment with a consistent eighth-note pattern. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and chords, with specific chord labels like G7, C, A, B7, B7, E7, Dm, Am, and A.

BOCHICA

5

The musical score for 'BOCHICA' on page 5 consists of three systems of staves. The first system (measures 71-76) features a Flute (Fl.) line with trills, a Bb Clarinet (Bdla.) line with melodic phrases, a Trumpet (Tpl.) line with a rhythmic pattern and an E7 chord marking, and a Guitar (Gtr.) line with a complex rhythmic accompaniment. The second system (measures 77-81) continues the instrumental parts. The third system (measures 82-86) introduces a Flute (Fl.) line with a melodic line, a Bb Clarinet (Bdla.) line with a melodic line and a 'flauta' marking, a Trumpet (Tpl.) line with a rhythmic pattern and an 'A' marking, and a Guitar (Gtr.) line with a complex rhythmic accompaniment.

6 BOCHICA

Fl.

Bdla.

Tpl.

Gtr.

A7 A7 D D D Adim

D.C. Segundo Hasta Fin

Fl.

Bdla.

Tpl.

Gtr.

A F#7 Bm E7 A

Fl.

Bdla.

Tpl.

Gtr.

E7 A E7 A

Fin

LOS MOCHUELOS pasillo Jerónimo Velasco

"Se grabó 6 de marzo/70
Viernes 1:15pm
Estudios Victoria.
Trio Morales Pino
Diego Estrada Montoya"

LOS MOCHUELOS

Pasillo

Jerónimo Velasco
Arreglo: Luis Uribe Bueno
Transcripción: Andrés F. Cobo R

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for Flauta, Bandola, Tiple, and Guitarra. The second system includes parts for Fl. (Flauta), Mdn. (Mandolin), Tpl. (Tiple), and Gtr. (Guitarra). The score is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first system spans measures 1-8, and the second system spans measures 9-16. Chord markings are present above the Tiple and Guitarra staves, including Em, B7, E7, and Am. A double bar line with repeat dots is located at the end of measure 8.

©Andrés Cobo

The musical score is arranged in four systems, each containing four staves: Flute (Fl.), Mandolin (Mdn.), Trumpet (Tpl.), and Guitar (Gtr.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Chord symbols are provided for the guitar and mandolin parts.

System 1 (Measures 24-31):

- Fl.: Rests in measures 24-25, then melodic line starting in measure 26.
- Mdn.: Melodic line with notes and slurs.
- Tpl.: Chordal accompaniment with notes and rests.
- Gtr.: Chordal accompaniment with notes and rests.
- Chord symbols: Em, E7, E7, Am, Am, Em, B7.

System 2 (Measures 32-39):

- Fl.: Melodic line with notes and slurs.
- Mdn.: Melodic line with notes and slurs.
- Tpl.: Chordal accompaniment with notes and rests.
- Gtr.: Chordal accompaniment with notes and rests.
- Chord symbols: Em, D7, G, D7.

System 3 (Measures 40-47):

- Fl.: Melodic line with notes and slurs.
- Mdn.: Melodic line with notes and slurs.
- Tpl.: Chordal accompaniment with notes and rests.
- Gtr.: Chordal accompaniment with notes and rests.
- Chord symbols: G, G, F#7, Bm, Am, Em, B7.

LOS MOCHUELOS

3

The musical score is divided into three systems, each with four staves: Flute (Fl.), Mandolin (Mdn.), Trumpet (Tpl.), and Guitar (Gtr.).

- System 1 (Measures 48-53):** The key signature changes from one sharp (F#) to two sharps (F# and C#). The Flute part has two first endings. The Mandolin part includes chords Em and E. The Trumpet and Guitar parts include chords E, B dim7, and F#m.
- System 2 (Measures 54-60):** The key signature changes to three sharps (F#, C#, and G#). The Mandolin part includes chords B7 and E. The Trumpet part includes chords B7 and E. The Guitar part includes chords B7 and E.
- System 3 (Measures 61-66):** The key signature changes to four sharps (F#, C#, G#, and D#). The Mandolin part includes chords E and A. The Trumpet part includes chords F#7, B7, and E. The Guitar part includes chords B7 and E.

The musical score is arranged in four systems, each containing four staves: Flute (Fl.), Mellophone (Mdn.), Trumpet (Tpt.), and Guitar (Gtr.).

- System 1 (Measures 65-70):** The Flute part begins with a melodic line. The Mellophone and Trumpet parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Guitar part provides a bass line. Chord markings for Mellophone and Trumpet include Bdim7, F1m, A, B7, E, and E.
- System 2 (Measures 71-76):** The Flute part has a rest. The Mellophone and Trumpet parts continue with their accompaniment. Chord markings include E, F17, F17, B7, E, and E.
- System 3 (Measures 77-82):** The Flute part has a melodic line. The Mellophone and Trumpet parts play a rhythmic accompaniment. Chord markings include B7, B7, E, and E. The instruction "D.S. al Fine" is written above the Mellophone staff.
- System 4 (Measures 83-88):** The Flute part has a melodic line. The Mellophone and Trumpet parts play a rhythmic accompaniment. Chord markings include B7, B7, E, and E. The instruction "Final" is written above the Flute staff.