

Adaptación para guitarra solista de seis obras andinas colombianas instrumentales del compositor Álvaro Romero Sánchez, originales para formato de trío típico andino colombiano.

Álvaro Fabián Zapata Gómez

Instituto Departamental de Bellas Artes, Conservatorio Antonio María Valencia



Notas del autor

Álvaro Fabián Zapata Gómez, Pregrado en música, Conservatorio Antonio María Valencia. Trabajo de grado presentado para obtener el título de Pregrado en música, asesorado por el docente Gustavo Adolfo Niño Castro.

La correspondencia referida a este trabajo debe dirigirse a Álvaro Fabián Zapata Gómez.

Correo electrónico de contacto:

fabian.gmz.musica@gmail.com

2022

Resumen

Este proyecto pretende abordar un proceso artístico creativo de manera crítica y consciente. La actividad artística que se constituye como objeto de estudio del proyecto, consiste en la selección de seis piezas andinas colombianas instrumentales del compositor Álvaro Romero Sánchez, originales para trío típico andino colombiano (bandola-tiple-guitarra), y la respectiva adaptación de cada una de ellas al formato de guitarra solista.

Hasta la fecha, las adaptaciones ya se encuentran logradas en su totalidad, con un resultado artístico satisfactorio; asesoradas, revisadas y avaladas por el docente Gustavo Adolfo Niño Castro. Fueron realizadas entre marzo de 2019 y abril de 2021. El fin de este proyecto es el de profundizar en el conjunto de experiencias, conocimientos y criterios que fueron requeridos por el arreglista para realizar las adaptaciones, cómo se obtuvieron y cómo se aplicaron para alcanzar el resultado artístico.

Palabras clave: adaptaciones musicales, guitarra solista, música andina colombiana, Álvaro Romero Sánchez, trío típico andino colombiano.

Abstract

This project aims to approach a creative artistic process in a critical and conscious way. The artistic activity that constitutes the object of study of the project consists of the selection of six Colombian Andean instrumental pieces by the composer Álvaro Romero Sánchez, originals for a typical Colombian Andean trio (bandola-tiple-guitar), and the respective adaptation of each one of them to the solo guitar format.

To date, the adaptations have already been fully achieved, with a satisfactory artistic result; advised, reviewed and endorsed by the teacher Gustavo Adolfo Niño Castro. They were carried out between March 2019 and April 2021. The purpose of this project is to delve into the set of experiences, knowledge and criteria that were required by the arranger to make the adaptations, how they were obtained and how they were applied to achieve the artistic result.

Keywords: musical adaptations, solo guitar, Colombian Andean music, Álvaro Romero Sánchez, typical Colombian Andean trio.

Agradecimientos

Agradezco a mi familia por respaldarme en la decisión de construir una carrera artística y musical, principalmente a mi madre Nhora Milena Gómez quien ha sido fundamental en mi vida con su amor, paciencia, apoyo y ejemplo de determinación; así como a aquellos familiares que mantienen atentos y pendientes a mis ocurrencias artísticas. Agradezco a los y las docentes del Instituto Departamental de Bellas Artes por brindarme valiosos conocimientos y herramientas para desarrollarme como músico, en especial a Gustavo Niño, maestro de guitarra y divulgador de muchos conceptos pertinentes para la práctica musical, ejemplo también de la versatilidad que considero que todo músico debería desarrollar, además de asesorar y enriquecer con sus criterios el presente proyecto. Agradezco a mis compañeros, compañeras, colegas y amistades de la universidad, especialmente a quienes me enseñaron que ser un buen músico va muchísimo más allá de ser un buen estudiante. Agradezco a los músicos de Ginebra-Valle por haberme acogido como uno más de ellos, y enseñarme a través del ejemplo y la cotidianidad una actitud de espontaneidad y disfrute ante la música que no he llegado a percibir o experimentar en ningún otro lugar, y que me despojó de muchos bloqueos mentales, prejuicios e inseguridades que hubieran entorpecido mi desarrollo artístico. Manifiesto en este texto la gratitud hacia el maestro Álvaro Romero Sánchez (q. e. p. d.) por tan maravillosa música, la cual es objeto de estudio, investigación, creación y divulgación en el presente proyecto. También agradezco a quienes se interesen o les pueda interesar la temática tratada en este proyecto: guitarristas, estudiantes, docentes, amantes de la música colombiana, divulgadores, investigadores, etc.; a estas personas especialmente va dirigido el resultado artístico de este proyecto.

Contenido

Resumen	3
Abstract.....	4
Agradecimientos	5
CAPÍTULO I	9
Justificación	9
Antecedentes	10
1. Concepto de adaptación musical	10
2. Concepto de guitarra solista	13
3. La guitarra solista en la música colombiana	15
4. Música andina colombiana (panorama general).....	22
5. Álvaro Romero Sánchez (resumen de su vida y obra)	33
6. Antecedentes relacionados de adaptaciones o arreglos de música de Romero	39
Descripción del problema	40
CAPÍTULO II.....	43
Procedimiento de adaptación de las piezas	43
Generalidades.....	44
Adaptaciones.....	48
1- CARMENZA (Gavota)	49
Características discursivas armónico-melódicas de Álvaro Romero	49

Modificación de líneas de bajo.....	52
2- CALDONO (Bambuco).....	58
Adaptación de recursos de ornamentación del trío típico a la guitarra solista.....	59
Recurso de variación opcional	61
Recurso de rearmonización sustentada en el estilo	63
3 - ARCO IRIS (Pasillo).....	66
Diferenciación entre pasillo canción y pasillo fiestero en el arreglo para guitarra solista	68
Recurso de variación convencional (o re-exposición)	71
Modificación en la estructura y orden de las secciones, sustentada en el estilo	75
4 - NOTAS DEL ALMA (Danza)	76
Replanteamiento total de la línea de bajo.....	77
5 - NATALIA (Fox-trot).....	80
Línea de bajo contrapuntística.....	81
Transcripción a partir de versión informal de la obra	83
6 - LA INDIECITA (Guabina)	85
Traslado de la melodía principal hacia la voz del bajo	86
Recopilación y edición de las partituras de las seis adaptaciones	88
CAPÍTULO III	90
Conclusiones.....	90

Partituras de las adaptaciones	93
Carmenza (Gavota)	94
Caldono (Bambuco)	96
Arco Iris (Pasillo)	98
Notas Del Alma (Danza)	102
Natalia (Fox-trot)	104
La Indiecita (Guabina)	106
Bibliografía	108

CAPÍTULO I

Justificación

La pertinencia de este proyecto se sustenta en el aporte que hace desde la música andina colombiana hacia la guitarra solista. Desde el siglo XX se ha producido una gran variedad de repertorio para guitarra solista, enmarcado en los diversos aires musicales folclóricos populares de Latinoamérica, bajo influencia estilística de corrientes musicales nacionalistas (tanto composiciones como adaptaciones); Colombia no ha sido la excepción. El resultado artístico de este proyecto aporta seis piezas nuevas al repertorio guitarrístico colombiano, provenientes del catálogo de un compositor especializado en el formato de trío típico andino colombiano, cuya obra posee la riqueza técnica musical y el potencial interpretativo suficientes para ser llevada a contextos académicos (contextos en los cuales la guitarra solista encuentra su principal espacio performático).

Desde el punto de vista investigativo, este proyecto es relevante puesto que implica un proceso de sistematización de la experiencia, el cual es un aspecto fundamental en la teoría de la investigación artística que se ha venido desarrollando en comunidades académicas en lo que va del siglo XXI. De acuerdo con López-Cano y San Cristóbal (2014), la práctica artística es una fuente en bruto de información y conocimiento, por ende, los frutos intelectuales y artísticos resultantes de dicha práctica pueden ser conscientemente analizados y documentados como objeto de investigación, incluso por el mismo artista (como sucede en el caso de este proyecto).

Complementando lo anterior, y de acuerdo con Miñana (2000), Colombia ha sido un país atrasado con respecto a la formalización y/o documentación de saberes populares, en este caso

refiriéndonos a los saberes musicales (los cuales son abundantes y diversos). Los intelectuales del folclor en Colombia se han preocupado más por la música misma, que por una eficiente musicología. El presente proyecto se realiza con la consciencia de que no es ninguna novedad realizar adaptaciones de piezas andinas colombianas para guitarra solista, no obstante analizar y documentar dicha práctica con un enfoque investigativo representa un aporte en la línea investigación-creación.

Antecedentes

Esta sección del documento tiene como fin, en primer lugar: la definición, exposición y contextualización histórica de conceptos teóricos musicales relacionados al presente proyecto, tales como la adaptación musical y la guitarra solista. En segundo lugar: presentar y relacionar entre sí las siguientes temáticas de estudio: la guitarra solista en la música colombiana, la música andina colombiana en general, la figura de Álvaro Romero Sánchez en la música nacional, y antecedentes de adaptaciones similares a las tratadas en este proyecto.

También se incluye la descripción del problema, la cual se articula con la pertinencia y relevancia del presente proyecto.

1. Concepto de adaptación musical

De acuerdo con la definición del Diccionario Oxford de la Música (Latham, 2010), la práctica de la adaptación musical (también denominada arreglo musical) se define como el

procedimiento mediante el cual el contenido musical compuesto y/o interpretado originalmente en determinado formato instrumental, es configurado para hacer posible su ejecución en otro.

El recurso de la adaptación ha estado presente siempre en la historia registrada de la música, por defecto fue una práctica poco sistematizada y más bien intuitiva, pues utilizar cualquier instrumento disponible para interpretar una melodía pre concebida es una necesidad natural del quehacer musical (tan natural como es en general la imitación en el desarrollo de cualquier actividad humana). En el siglo XI, con el desarrollo de la notación musical impulsado por Guido de Arezzo (lo cual permitió escribir la música para registrarla de manera más eficiente y no dejarla a merced de la tradición oral), la práctica de la adaptación empezó a sistematizarse progresivamente y evolucionar en cuanto a la complejidad que podía llegar a alcanzar.

Recursos básicos en la práctica del arreglo, como la transcripción de melodías y el uso de cifrado armónico, fueron muy comunes antes del siglo XVII. Madrigales, motetes y otras piezas originalmente vocales eran transcritas para ser interpretadas en instrumentos melódicos. De esta época se han encontrado incluso partituras que no fueron escritas para algún instrumento en específico, o partituras vocales con anotaciones que sugerían que la melodía se podía ejecutar también en un instrumento diferente a la voz. Para los instrumentos armónicos como el laúd y el teclado, el uso de cifrado armónico resultó sumamente práctico. Estos recursos básicos y mínimos del arreglo son comúnmente utilizados aún hoy en día, principalmente en entornos musicales populares, en donde se busca la practicidad y se confía en que la espontaneidad de los músicos para interpretar estos sistemas sea lo que aporte en la ejecución.

La sofisticación del recurso de la adaptación o arreglo evolucionó en paralelo con el desarrollo de la música misma. Del barroco en adelante y ante la aparición de grandes composiciones, naturalmente aparecieron también grandes adaptaciones de mayor exigencia

técnica y creativa para los arreglistas. Como ejemplo de esta práctica en el barroco temprano podemos mencionar los conciertos para violín de Vivaldi, adaptados para clavecín y órgano por Bach. También en muchos casos los mismos grandes compositores fueron quienes re versionaron sus propias obras para adaptarlas a otros formatos, según el contexto del montaje lo requiriera.

El oficio del arreglista no consiste solamente en transcribir melodías y poner cifrados. La labor de la adaptación o arreglo requiere desarrollar un criterio respecto a las variables técnicas e interpretativas que tienen los diferentes instrumentos y formatos instrumentales, pues lo que fue escrito originalmente para un instrumento, no necesariamente es cómodo de interpretar en otro; así como tampoco el tratamiento orquestal de un formato instrumental es con seguridad funcional en otro. Es necesario entonces conocer las especialidades y limitaciones del formato al cual se adapta la música, además de entender la música misma a la cual se le esté haciendo el tratamiento para no tergiversar involuntariamente su contenido.

El oficio del arreglo contiene variables; una generalización de esta práctica, a grandes rasgos, es diferenciar en dos tipos de arreglos: el arreglo adaptación y el arreglo paráfrasis.

El arreglo adaptación es mediante el cual se busca adaptar la música de un formato a otro, modificando en la menor medida posible el contenido (melodía, armonía y estructura) y siendo fiel al estilo musical original (por ejemplo, adaptar para viola una pieza de Bach original para violín, conservando el contenido de la pieza y el estilo musical barroco). Mientras que el arreglo paráfrasis implica una nueva propuesta musical derivada de la música original, con la posibilidad de cambiar incluso drásticamente el estilo (por ejemplo, tomar parte del contenido de una canción folclórica antillana, conservando su coro-pregón y su discurso armónico, para hacer un beat de trap sobre el cual se van a cantar nuevas estrofas en estilo hip-hop, y añadir además un nuevo estribillo para la canción).

En este punto, es pertinente aclarar que los seis arreglos referidos en este proyecto son adaptaciones y no paráfrasis, pues son piezas adaptadas a guitarra solista que conservan el estilo tradicional de la música instrumental andina colombiana dentro del cual fueron compuestas, originalmente en formato de trío típico andino colombiano.

2. Concepto de guitarra solista

De acuerdo con Ramos (2005), la guitarra tiene su origen en la Península Ibérica, resultado de la evolución y propagación de una amplia variedad de cordófonos de caja acústica en culturas de Europa y Medio Oriente por más de un milenio (desde a. C. hasta finales de la Edad Media). Si bien se considera que la guitarra existe aproximadamente desde el siglo XIV o XV, en este caso nos referiremos al modelo de guitarra clásica que universalmente conocemos hoy en día, es decir la guitarra clásica española que data del siglo XVIII. A finales de dicho siglo e inicios del XIX aparecen los primeros compositores, arreglistas e intérpretes de guitarra solista.

Guitarra es el instrumento, y guitarra solista¹ se entiende como el estilo técnico interpretativo, mediante el cual se ejecuta la música en este cordófono con la simultaneidad de los planos melódico y armónico, todo en una sola guitarra. Implica casi siempre la existencia de polirritmia al ejecutarse varias voces independientes en el instrumento, además de que para lograr una interpretación eficiente se deben buscar los balances dinámicos y tímbricos entre dichas voces simultáneas. Se puede afirmar que la guitarra solista implica usar el instrumento para ser solista (valga la redundancia) y al mismo tiempo acompañante.

¹ En el presente documento se emplea el término “guitarra solista” y no el comúnmente usado “guitarra clásica” (con el cuál algunos se refieren a la guitarra solista). La temática de este proyecto no es la música clásica, ni está completamente volcada hacia contextos musicales académicos.

Esta faceta de la guitarra es muy particular si tenemos en cuenta que el uso habitual del instrumento y de otros similares por lo general no es ese, sino el de mantener una base rítmica y armónica para acompañar al canto y/o a instrumentos melódicos, o en otros casos desempeñar un rol completamente melódico.

La guitarra solista requiere cierto criterio técnico por parte de compositores, arreglistas y por supuesto de los intérpretes. Este concepto por lo general ha estado más relacionado a contextos musicales académicos, contrastando con el protagonismo habitual del instrumento en las músicas vernáculas alrededor del mundo.

Entre los principales exponentes podemos destacar históricamente primero al español Fernando Sor, considerado el compositor más importante para este instrumento durante el periodo clásico tardío (vivió durante el mismo periodo que Beethoven). En España e Italia se destacaron en años posteriores Dionisio Aguado, Luigi Legnani y Mauro Giuliani. El francés Napoleón Coste es considerado el principal exponente de este instrumento en el romanticismo.

Un guitarrista y compositor muy influyente para la historia de la música fue el español Francisco Tárrega, quien actuó en la segunda mitad del siglo XIX y los primeros años del siguiente. Se le atribuyen a Tárrega innovaciones técnicas guitarrísticas que se usarían en el siglo XX, la creación de melodías muy famosas como la de su pieza “Gran Vals”, el atraer mayor atención del público hacia la guitarra como instrumento de concierto, y lograr en la guitarra solista un estilo nacionalista español definido.

El español Andrés Segovia, fundamentalmente desde su papel de intérprete fue una figura muy importante para posicionar a la guitarra solista como instrumento de concierto durante el siglo XX, ejecutando estilos musicales muy diversos, pues desde diferentes países y corrientes

nacionalistas en Europa y América se produjo repertorio para el instrumento, sumándole a esto las corrientes vanguardistas, y el repertorio ya existente de periodos anteriores.

Cabe aclarar que no fue totalmente nuevo lo explorado por estos personajes, pues desde el barroco e incluso antes existen piezas solistas compuestas para instrumentos antecesores de la guitarra, como por ejemplo el laúd (la mayoría de estas obras son de hecho muy cómodas cuando se busca adaptarlas a guitarra).

Desde su origen, la guitarra solista se desarrolló en diversos periodos estilísticos de la música académica, desde el clasicismo tardío hasta la actualidad. Al ser la guitarra un instrumento estrechamente vinculado a músicas populares, la guitarra solista ha tenido un destacado desarrollo en las músicas académicas alimentadas por aires musicales folclóricos, es decir, corrientes nacionalistas. Tal es el caso de Latinoamérica y (como nos compete en este proyecto) Colombia.

3. La guitarra solista en la música colombiana

Los estudios sobre la relación histórica entre la música colombiana y la guitarra solista son relativamente recientes, para esta ocasión se tuvo en cuenta la información recopilada en una tesis de maestría por Madrid (2014), y una tesis de pregrado de Rodríguez (2005).

Como tantas otras tendencias artísticas europeas, la guitarra solista apareció en Latinoamérica tardíamente. A finales del siglo XIX y la primera mitad del XX podemos ubicar a figuras como el mexicano Manuel M. Ponce, el paraguayo Agustín Barrios o el brasilero Heitor Villalobos; quienes incorporaron aires latinoamericanos al repertorio de la guitarra solista y fueron reconocidos e influyentes internacionalmente. Ya bien entrado el siglo XX se destacaron

también otros maestros latinoamericanos, como el venezolano Antonio Lauro o el colombiano Gentil Montaña, quienes también fueron muy eficientes en llevar el estilo de sus músicas nacionales a la guitarra.

En los poco más de doscientos años de historia de Colombia (y de su música), la guitarra ha estado muy presente, pero la guitarra solista no tanto. El repertorio que podemos enmarcar dentro de un nacionalismo musical definido apareció en un momento relativamente tardío para este instrumento si lo comparamos con otros países de la región.

La guitarra ha sido un instrumento altamente incidente en la cultura colombiana (tanto como en la de otros países), siendo el factor común en los principales formatos instrumentales que definieron la estética sonora de la música nacional al complementarse con instrumentos locales. Algunos de estos formatos son: trío típico andino colombiano (bandola, tiple y guitarra), cuarteto colombiano (dos bandolas, tiple y guitarra), estudiantina (bandolas, tiples, guitarras, flautas y contrabajo), trío de vallenato (tres voces, una guitarra requinto y dos guitarras acompañantes), trío de bolero (tres voces, requinto, maracas y guitarra) y dueto vocal andino colombiano (dos voces, tiple y guitarra).

Durante la época de la independencia del país (inicios del siglo XIX) y años posteriores, aún no se había desarrollado lo que hoy en día los musicólogos consideran música nacional, apenas si había nación. En este periodo, fueron populares aires como: la contradanza (ícono musical por excelencia de las causas independentistas), la marcha, el vals y el pasodoble. Aires más fácilmente identificables como criollos o colombianos tales como el bambuco, el pasillo y la guabina apenas venían desarrollándose espontáneamente, a medida que las diversas culturas y etnias que habitaban el país fueron interactuando entre sí tras la independencia.

Entre los primeros compositores e intérpretes colombianos para guitarra solista, que actuaron en el siglo XIX, se destacan: Francisco Londoño, Pío Quinto Rojas, María del Carmen Caicedo y Nicomedes Mata. Las composiciones de estos maestros corresponden a un estilo musical criollo temprano, es decir, aires musicales con alta influencia colonial europea como los mencionados en el párrafo anterior, los cuales eran muy populares por aquella época, pero en la guitarra solista tenían un tratamiento compositivo muy erudito.

Con la identidad musical colombiana aún en desarrollo, los primeros intérpretes de guitarra solista colombianos solían ejecutar por lo general obras del repertorio universal del instrumento. Se tiene registro de que aproximadamente en 1850 llegó al país un pequeño grupo de guitarristas clásicos españoles, lo cual probablemente influyó en este contexto.

A finales de siglo XIX e inicios del XX, empezó a cobrar identidad la música nacional, mediante el progresivo acercamiento entre las expresiones folclóricas y las corrientes académicas, contando por supuesto con el esfuerzo de algunos personajes por desarrollar y promover la música colombiana. Entre los primeros compositores vinculados al nacionalismo musical colombiano se destacan: Pedro Morales Pino, Luis A. Calvo, Adolfo Mejía, Guillermo Uribe Holguín, Fulgencio García y Carlos Vieco.

A principios del siglo XX se cumplían los cien años de la independencia, cien años en los que no hubo financiamiento estatal en materia musical o cultural (como sí lo había en el periodo colonial). En el ámbito académico, la tradición musical tuvo su espacio gracias a esfuerzos de particulares, como por ejemplo la fundación de la Sociedad Filarmónica (que duró pocos años). En cuanto al contexto musical popular, fue determinante la labor de Pedro Morales Pino, quien se interesó en profesionalizar y difundir la música colombiana, fundando grupos de cámara, entre

los que se destaca la Lira Colombiana (primera estudiantina de la historia); también se le atribuye el perfeccionamiento en luthería de los modelos de bandola y tiple.

La guitarra fue muy importante en el desarrollo de las músicas colombianas, pero el estilo nacionalista no se manifestaría a través de la guitarra solista sino hasta la segunda mitad del siglo XX, siendo Gentil Montaña el principal referente como compositor e intérprete. Gentil no sólo fue pionero al lograr en la guitarra solista la sonoridad de la música colombiana, sino que además fue el primer guitarrista colombiano en realizar producciones discográficas como solista. Dichas producciones contienen piezas colombianas de su autoría, adaptaciones suyas para guitarra solista de piezas de otros compositores colombianos, y piezas del repertorio guitarrístico universal. Constituye un punto de inflexión en la historia de la guitarra solista colombiana. Los aportes de Gentil en ese sentido son documentados y analizados por Perilla (2018).

Una producción discográfica tan relevante como innovadora es el álbum que Gentil Montaña grabó a dueto junto a José A. Morales, titulado “José A. Morales interpreta a José A. Morales, con la guitarra de Gentil Montaña”. En esta producción se destaca la exploración que hace Gentil como ejecutante, pues utiliza la guitarra como instrumento acompañante para la voz de Morales, pero acude al recurso de guitarra solista para ejecutar los pasajes instrumentales de las canciones, lo que constituye unas adaptaciones muy bien logradas. Este tipo de arreglo que utiliza a la guitarra solista como recurso para complementar a la voz seguiría siendo utilizado esporádicamente en la música colombiana, especialmente por cantautores; Luz Marina Posada, Niyireth Alarcón y Edson Velandia son algunos ejemplos modernos.

Como compositor, Gentil Montaña también experimentó con la incorporación de recursos de guitarra solista en obras para trío típico, como se puede apreciar en la introducción de su danza “Gilma”, cuya partitura de guitarra además pide afinar la sexta cuerda en Re, lo cual es

también una herramienta aprendida de la guitarra clásica. Sin embargo, su más grande aporte está en el extenso catálogo de obras para guitarra solista, por lo general enmarcadas en aires musicales colombianos. Entre dicho repertorio se destacan sus cuatro Suites Colombianas, siendo la no. 2 la obra colombiana para guitarra solista más difundida internacionalmente. Las Suites están conformadas mayoritariamente por aires andinos colombianos como pasillos, bambucos, guabinas y danzas; aunque se destacan también los porros, aire musical colombiano de origen caribeño.

A mediados de la década de 1980, se fundó en el Conservatorio de la Universidad Nacional, en Bogotá, la primera cátedra de guitarra en otorgar título profesional. Esto gracias al maestro Ramiro Isaza, quién venía de estudiar guitarra clásica en Francia de manera personalizada bajo los criterios de una sucesión de maestros que provenía del célebre Francisco Tárrega. Décadas antes, en 1956, Alfonso Valderrama había fundado una cátedra de guitarra no profesional en el Conservatorio Antonio María Valencia, en Cali.

Tanto Rodríguez en 2005, como Madrid en 2014 (autores mencionados con anterioridad), señalan una carencia en cuanto a la difusión e interpretación de repertorios nacionales en el contexto académico de la guitarra solista en Colombia. Hoy en 2022 es reconocible una mejora en este aspecto, gracias al trabajo de estudiantes y maestros, con proyectos como los citados y similares. Los autores también señalan que esta falta de interés era mucho más pronunciada en el siglo pasado, cuando las cátedras profesionales de guitarra apenas nacían en el país.

Si bien hay que destacar la labor de los maestros que hicieron posible la educación superior en guitarra, también hay que reconocer que en un principio fue pobre el estudio de repertorios nacionales en estas cátedras, esto a pesar de que ya existían obras colombianas aptas para ese contexto, de compositores como Gentil Montaña y Clemente Díaz. En dicha época,

había poco interés en la difusión de estas partituras, y quienes sí estaban interesados no tenían fácil acceso a ellas, se solían obtener pasándolas de persona en persona; quizá también por esta razón se encuentran transcripciones de estas obras hechas por maestros o estudiantes, realizadas a partir de grabaciones existentes. Estas prácticas, a pesar de ser informales, aportaron a la difusión del repertorio.

Considerando la variedad de regiones culturales y musicales que tiene Colombia (Andes, Caribe continental, Caribe insular, Pacífico, Orinoquía y Amazonas), es relevante señalar que en el caso del repertorio colombiano para guitarra solista, la música andina colombiana es por mucho la más influyente tanto en composiciones como en adaptaciones.

En el siglo XXI podemos ubicar a guitarristas compositores como Daniel Saboya y Gustavo Niño.

Daniel Saboya (guitarrista del célebre Trío Palos y Cuerdas), ha escrito para guitarra solista y trío típico colombiano obras impregnadas del estilo musical andino colombiano, dentro de un lenguaje académico e influenciado por estéticas vanguardistas; algunas de estas obras tienen un enfoque didáctico y pedagógico, como por ejemplo su “Suite Cero”. Saboya ha complementado muy bien el estudio de la guitarra solista con el del rol acompañante que dicho instrumento desempeña dentro del trío típico colombiano; por ejemplo, su bambuco “Bordonero” explora las posibilidades de las melodías secundarias que la guitarra suele aportar en la música andina colombiana.

Gustavo Niño es también compositor de obras para guitarra solista de lenguaje académico influenciadas por las músicas colombianas; se destacan sus Suites Colombianas en las cuáles incluye (a diferencia de la mayoría del repertorio de la guitarra solista colombiana)

composiciones en aires musicales de diversas regiones del país, y no sólo música andina. Niño se ha interesado por escribir piezas a partir de aires musicales colombianos nunca antes interpretados en la guitarra solista. También tiene composiciones y arreglos para otros formatos como ensamble de guitarras, duetos guitarra-voz, y obras orquestales. Ha sido solista de guitarra en producciones discográficas, como “Homenaje a un artista: obras para guitarra de Clemente Díaz” (2001).

Las adaptaciones de piezas instrumentales colombianas también han sido comunes desde los años activos de Gentil Montaña hasta la actualidad, muchos guitarristas han desempeñado el rol de arreglistas y esto también constituye una fracción importante del repertorio colombiano para guitarra solista. Sin embargo, también estas adaptaciones han sufrido de la carencia de difusión mencionada anteriormente.

Es importante mencionar que la mayoría del repertorio colombiano adaptado a guitarra solista ha sido también música andina colombiana. Entre los artífices de dichas adaptaciones mencionamos algunos ejemplos relevantes:

- En la primera producción discográfica de Gentil Montaña, llamada “Gentil Montaña y su guitarra” (1964), encontramos tres piezas andinas colombianas adaptadas para guitarra solista: “Inspiración” pasillo de Felipe Lamus, “El Guatecano” bambuco de Emilio Murillo y “Humorismo” pasillo de Álvaro Romero. También se destacan sus adaptaciones de repertorio caribeño (cumbias y porros) del maestro José Barros.
- Clemente Díaz adaptó piezas andinas colombianas tradicionales muy icónicas como “El Sotareño” bambuco de Francisco Diago o “Bunde Tolimense” canción de Alberto Castilla.
- Entre las composiciones más reconocidas del innovador maestro León Cardona, existen versiones para guitarra solista del bambuco “Bambuquísimo” (arreglo de Gustavo Niño),

el pasillo “Melodía Triste” (arreglo de Raúl Madrid, autor citado en este proyecto), y el bambuco “Gloria Beatriz” (arreglo de Edwin Guevara).

- Juan Carlos Amézquita se dio a la tarea de adaptar a guitarra solista piezas para trío típico compuestas por Gentil Montaña, como el pasillo “Siempre te recuerdo”, la guabina “Jacinta”, entre otras.

- Gustavo Niño ha adaptado a guitarra solista piezas de diversos compositores andinos colombianos, como Luis A. Calvo, Álvaro Dalmar, León Cardona, Jesús Alberto ‘Chucho’ Rey, y también piezas de su propia autoría que habían sido compuestas originalmente para otros formatos. En las adaptaciones de Niño llama la atención el uso de scordatura, afinando por ejemplo la sexta cuerda en Re o -lo que es poco usual en guitarra- la quinta cuerda en Si.

Como se mencionó anteriormente, la música andina colombiana es la más influyente en el repertorio colombiano de guitarra solista, además de ser también el estilo dentro del cual se ubica la música de Álvaro Romero, compositor de las seis obras cuyas adaptaciones son objeto de estudio en este proyecto. Teniendo en cuenta este punto, es pertinente profundizar en el concepto de música andina colombiana.

4. Música andina colombiana (panorama general)

Se entiende por música andina colombiana, al conjunto de aires musicales populares vocales e instrumentales que tienen su origen en la convergencia cultural que se dio desde el siglo XIX (tras la independencia de Colombia) entre las culturas criolla, indígena y negra; esto en la región andina del país; y que encontró en el siglo XX una estética musical definida. Esta música tiene como pilares al bambuco y el pasillo, pero posee muchos más aires musicales cuya

relevancia es variable dependiendo de la subregión, como lo son: la guabina, la danza colombiana, el fox-trot, la gavota, el torbellino, el merengue carranguero, el vals, la polka, la caña, la marcha, entre otros.

Los instrumentos que por excelencia representan la sonoridad en este contexto musical son el tiple y la bandola (ambos desarrollados en la colonia y posterior República de Colombia entre los siglos XVIII y XX, a partir de cordófonos pulsados de procedencia europea), normalmente acompañados por la guitarra.

Rendón (2017) relata la historia de los formatos instrumentales vinculados a la bandola y el tiple (especialmente el trío típico y la estudiantina), la evolución de sus características estilísticas, y los personajes que incidieron en dicho desarrollo. Los formatos instrumentales más tradicionales de la música andina colombiana son:

- **Trío típico andino colombiano** (bandola, tiple y guitarra): históricamente, el primer trío típico en destacarse y difundirse comercialmente fue el Trío de los Hermanos Hernández, conformado en la década de 1920 en Caldas, contando con el compositor y bandolista Gonzalo Hernández como uno de sus integrantes.

A finales de la década de 1950, fue fundado en Cali el Trío Morales Pino, considerado el más influyente de la historia. Fue la primera agrupación de este formato en realizar producciones discográficas, además de que su guitarrista Álvaro Romero y su bandolista Diego Estrada fueron figuras determinantes en la historia del género: Romero por su novedoso y expresivo estilo compositivo, y sus innovaciones en cuanto a la guitarra acompañante; Estrada por explorar y ampliar las posibilidades técnicas e interpretativas de la bandola.

A finales de la década de 1970, el maestro Jesús Zapata Builes funda en Antioquia el Trío Instrumental Colombiano, el cual se destaca por la sofisticación de los arreglos (explorando posibilidades en el tiple hacia el contrapunto, más allá del acompañamiento armónico tradicional) y por la inclusión de músicas de otros países en su repertorio.

Ya en el siglo XXI se destaca el Trío Palos y Cuerdas, conformado en Boyacá por los hermanos Saboya. Se han caracterizado por interpretar música andina colombiana de compositores tradicionales tardíos (segunda mitad del siglo XX) como Gentil Montaña y León Cardona, y por hacer arreglos paráfrasis de piezas muy tradicionales, “modernizando” la sonoridad de las mismas. Se destacan en este trío las figuras de Lucas Saboya (tiple) y Daniel Saboya (guitarrista) como compositores de música colombiana influenciados por estéticas vanguardistas del siglo XXI.

En la zona nororiental de la región andina de Colombia, la bandola es sustituida en algunas ocasiones por el tiple requinto, instrumento también autóctono nacional de gran provecho melódico gracias a su registro agudo y su timbre brillante. Como ejemplo de este tipo de conformación podemos mencionar al Trío Instrumental Macaregua, originario de Santander.

- **Dueto vocal andino colombiano** (dos voces, tiple y guitarra): en 1938 fue fundado en Ibagué el dueto Garzón y Collazos, conformado por Darío Garzón en la guitarra y Eduardo Collazos en el tiple, ambos cantantes. Son aún hoy en día muy recordados por cuenta de sus versiones de canciones andinas colombianas tradicionales, de compositores como José A. Morales, Jorge Villamil, Luis Dueñas, entre otros. En el contexto andino colombiano, la música vocal alcanzó más popularidad que la instrumental. El catálogo de más de doscientas canciones grabadas en producciones discográficas por Garzón y Collazos inmortalizó al dueto en la memoria colectiva de varias generaciones de colombianos natales del siglo XX, así como ha

logrado popularizar muchas canciones del repertorio que versionaron. Otro que hacer relevante de Garzón y Collazos fue dar a conocer la música andina colombiana vocal en el extranjero, mediante giras por países hispanohablantes.

El dueto Silva y Villalba, fundado en 1966 en Neiva, es considerado el sucesor de Garzón y Collazos. Silva y Villalba afianzaron la difusión de la música andina colombiana vocal, labor previamente iniciada por Garzón y Collazos. Grabaron más de 500 canciones e hicieron giras internacionales en Latinoamérica y Norteamérica. Recibiendo alrededor de 300 reconocimientos nacionales e internacionales.

El Dueto de Antaño, fue fundado en Antioquia en 1941 por los cantantes y guitarristas Camilo García y Ramón Carrasquilla. Si bien no es técnicamente un dueto tradicional colombiano puesto que le falta el tiple, es relevante señalar que este dueto articuló la música popular nacional con la internacional. El hecho de tener dos guitarras y dos voces les permitió mezclar repertorios andinos colombianos con repertorios de serenata populares latinoamericanos.

- **Estudiantina** (bandolas, tiples, guitarras; con la flexibilidad de incluir más instrumentos como por ejemplo contrabajo, percusión menor, e incluso vientos de madera y cuerdas frotadas): el vallecaucano Pedro Morales Pino fue quien, a finales del siglo XIX e inicios del XX realizó los primeros esfuerzos para profesionalizar la práctica interpretativa de la música andina colombiana. Fundó en la década de 1880 la primera estudiantina, llamada Lira Colombiana. Esta agrupación fue determinante para la difusión de la música andina colombiana instrumental y la tecnificación de su interpretación mediante el desarrollo profesional (teórico y práctico) de sus músicos, lo que le permitió a la música andina colombiana ganar espacio en contextos académicos y mejorar la calidad de sus interpretaciones.

Inspirado por la Lira Colombiana, Fernando Córdoba fundó en 1902 la Lira Antioqueña. Inicialmente esta agrupación sólo contaba con bandolas, tiples y guitarras; con el paso de los años se le incorporó contrabajo, flauta y violines. Fueron contratados para producciones discográficas de música colombiana en Estados Unidos.

En 1951, Álvaro Romero funda en Cali la Estudiantina Luz de Colombia, primera en la historia de la ciudad. Jerónimo Velasco los conoció, asumió la dirección y la agrupación pasó a llamarse Estudiantina Ecos de Colombia. Por cuenta de su influencia en el contexto musical andino colombiano, es considerada la segunda estudiantina más importante de la historia, después de la Lira Colombiana.

En la actualidad, es común encontrar estudiantinas a lo largo de toda la región andina de Colombia, generalmente vinculadas a procesos formativos de escuelas de música juveniles o a actividades académicas universitarias.

Aunque los orígenes del tiple y bandola colombianos se remontan hasta la época colonial, y sean ambos instrumentos determinantes en la identidad tímbrica y sonora de la música andina colombiana, fue en el siglo XX cuando encontraron su desarrollo técnico formal. De acuerdo con Londoño y Tobón (2004), no fue sino hasta la década de 1980 cuando se formalizaron y redactaron métodos para la ejecución de estos instrumentos.

Si bien las cuerdas pulsadas son las que dan su timbre característico a la música andina colombiana, también es común escuchar esta música siendo ejecutada por bandas de vientos, pues el país posee una fuerte tradición en cuanto a conformar este tipo de agrupaciones a nivel municipal, departamental, nacional e institucional; e incluir repertorios nacionales en sus

interpretaciones. Durante el siglo XX y más aún en el XXI, en la medida en que esta música de origen folclórico se abrió paso entre contextos académicos e influenció a más compositores y arreglistas, los ejecutantes de diversos instrumentos se han acercado a ella. Hoy en día es común escuchar música andina colombiana siendo interpretada por diferentes formatos instrumentales mediante arreglos; así como por instrumentos melódicos de cualquier familia, acompañados con tiple, guitarra y/o piano. También se destaca la práctica compositiva y arreglística para tiple solista, bandola solista, y por supuesto piano solista y guitarra solista.

Como se mencionó previamente, los aires musicales más importantes en el género andino colombiano son el pasillo y el bambuco. A continuación, un breve recuento sobre ambos:

El aire de **pasillo** data de la época de la independencia de Colombia como tergiversación criolla del vals europeo, originalmente de carácter festivo y alegre. Se comparte culturalmente con Ecuador y Venezuela. La palabra “pasillo” nace como una especie de diminutivo de “paso”, en alusión a los pasos de corta distancia que se emplean en su baile.

Los pasillos se escriben generalmente en compás de 3/4, y se pueden clasificar en dos tipos: pasillo fiestero (el cual es más tradicional, y como su nombre lo indica tiene un carácter alegre, rítmico yailable; además de estar vinculado a las festividades locales) y pasillo canción² (el cual posee un carácter nostálgico y mayor expresividad interpretativa, melódica, tímbrica e incluso armónica; identificable por ser interpretado a menor velocidad).

El **bambuco** es considerado por muchos como el principal aire nacional de Colombia. Posee una riqueza rítmico-melódica que lo destaca entre los demás aires de la música andina

² Se llama pasillo canción por cuenta del carácter *cantabile* de su melodía, y no necesariamente porque sea una obra vocal. Pasillo fiestero y pasillo canción son términos que pueden ser usados para referirse a obras tanto vocales como instrumentales.

colombiana. Los musicólogos no tienen claro su origen tanto musical como etimológico; existen hipótesis contrastantes entre sí, entre las cuales podemos mencionar un posible origen africano (subsahariano), y por otro lado un posible origen precolombino (chibcha o quechua); en todas estas culturas tan distintas es posible rastrear etimológicamente la palabra bambuco, así como también los patrones rítmicos característicos de este aire. Este difícil contexto investigativo deriva en una poca claridad musicológica sobre el origen del principal aire andino nacional.

Lo que identifica al bambuco en el contexto andino colombiano (pero también lo emparenta con aires folclóricos característicos de otros países latinoamericanos) es la contraposición entre las métricas de 6/8 en la melodía y 3/4 en el bajo, los instrumentos acompañantes suelen tener implícitas ambas métricas mediante sofisticados patrones polirrítmicos. Otro aspecto técnico más minucioso que caracteriza al bambuco es la síncopa frecuente en sus melodías, entre la última corchea de un compás y la primera del siguiente; esta característica es indispensable para definir una obra como bambuco.

Entre los diferentes tipos de bambuco podemos distinguir entre bambuco viejo y bambuco moderno, siendo el bambuco viejo también llamado bambuco a 3/4 y caracterizándose por anticipar la armonía y el bajo, de manera similar al currulao de la región del Pacífico colombiano.

Algunos de los demás aires de la música andina colombiana son detallados más adelante en el presente documento, según lo requiera el análisis de las adaptaciones que son objeto de este proyecto.

Otra perspectiva importante para abordar la música andina colombiana es a través de sus referentes. A continuación, hablaremos de algunos pocos, pero relevantes personajes:

- **Pedro Morales Pino** (1863-1926): su experiencia en entornos musicales populares desde muy joven y su posterior formación académica, lo encaminaron a realizar los primeros acercamientos entre criterios formales de composición y la ya definida estética musical andina colombiana popular de finales del siglo XIX. Por esta razón es considerado por los musicólogos como uno de los primeros referentes del nacionalismo musical colombiano.

Al adquirir conocimientos musicales académicos, fue consciente de que la música andina colombiana carecía de formalización. Esto le generó interés en impulsar el desarrollo del género, no sólo a través de la composición, sino también de la profesionalización de la labor de los músicos populares, la creación de agrupaciones profesionales, la difusión del repertorio, la pedagogía hacia el público acerca de la música andina colombiana, y mejoras en la construcción del tiple y la bandola. Por cuenta de todos estos aportes, es reconocido como “el padre de la música andina colombiana”.

Respecto a su catálogo, se estima que tiene más de cien obras, la mayoría instrumentales.

- **Luis A. Calvo** (1882-1945): prolífico compositor y multi-instrumentista. Destacado por un extenso catálogo de composiciones para piano solista altamente influenciadas por el estilo pianístico romántico europeo, y por aires musicales colombianos y extranjeros.

Así como Morales Pino, su bagaje en entornos populares se complementó con una formación académica, llevándolo también a ser un compositor del nacionalismo musical colombiano, y principal referente de repertorio para piano en dicha corriente estilística.

- **José A. Morales** (1913-1978): primer cantautor de gran relevancia en la música andina colombiana, considerado el compositor de música vocal andina colombiana más importante dentro de la estética nacionalista desarrollada en el siglo XX. También fue un

personaje de gran importancia en la industria discográfica colombiana, donde además de aportar desde su música, desempeñó cargos como por ejemplo director de relaciones públicas de la histórica disquera Sonolux, o comentarista de programas culturales de radio.

Más de doscientas de sus canciones fueron versionadas en producciones discográficas, especialmente por célebres artistas como Garzón y Collazos, o a veces por el mismo Morales.

- **Gentil Montaña** (1942-2011): considerado la figura más importante en la historia de la guitarra solista colombiana como intérprete, y especialmente como compositor. Fue pionero en componer música para guitarra solista enmarcada en el consolidado estilo nacionalista colombiano del siglo XX, inclinándose un poco más hacia la música andina colombiana. Si bien es uno de los compositores tradicionales del género, se puede considerar tardío, puesto que su música está influenciada por la estética vanguardista europea del siglo XX especialmente en el aspecto armónico, manteniendo magistralmente las sonoridades tradicionales colombianas a través de sus construcciones rítmico-melódicas.

Más allá de la guitarra solista, Gentil también hizo aportes en repertorio para trío típico colombiano y música vocal, no sólo dentro de estilos musicales colombianos. Fue además pionero en componer suites colombianas. También exploró el uso de recursos de guitarra solista para acompañar música vocal colombiana.

Fue el primer guitarrista colombiano en realizar producciones discográficas como solista, y en llevar al vinilo y a los escenarios la música andina colombiana en guitarra solista a través de composiciones propias, y adaptaciones de obras de otros compositores.

El criterio creativo de este compositor se desarrolló a partir del complemento entre su bagaje musical folclórico/popular desde temprana edad y su formación académica tanto en guitarra clásica como en música vanguardista del siglo XX en Colombia y Francia.

- **León Cardona** (1927): compositor reconocido por incorporar exitosamente sonoridades de jazz a la música andina colombiana, actividad por la cual fue en principio muy cuestionado. Hoy en día se reconoce que su aporte fue fundamental para la evolución de las músicas nacionales. La información sobre este compositor está fundamentada en una entrevista realizada a él mismo, y publicada por Tabares (2016).

Cardona fue uno de los primeros guitarristas colombianos en ejecutar la guitarra eléctrica, además de participar en la primera producción discográfica de jazz en Colombia, el popurrí “Atlántico - Cosita linda - Guabina Chiquinquireña”, grabada por el sexteto del clarinetista Luis Rovira en los años 60.

Desde joven trabajaba en elegantes clubes ciudadanos interpretando músicas populares nacionales e internacionales, entre ellas el jazz. Estas vivencias le formaron un criterio creativo para componer innovadoras piezas colombianas cuando alcanzó una edad más madura. La mayoría de su repertorio es instrumental, pero también se destacan algunas canciones (aclamadas por melómanos), resultantes de la musicalización de poesía de Óscar Hernández.

Su aplicación de la estética jazzística en la música colombiana se fundamenta en el uso de dominantes secundarias, acordes con séptima, acordes con extensiones, y colores armónicos modales; dichas armonías generalmente poseen una conducción específica en sus voces, lo cual era poco usual en el acompañamiento de la música colombiana hasta ese entonces.

Melódicamente sus piezas presentan un discurso coherente con las sofisticadas armonías, pero conservando rítmicamente la manera tradicional de construir dichas melodías.

Es notorio un patrón en los compositores mencionados anteriormente: las personas que desarrollaron la música andina colombiana y el estilo nacionalista colombiano han sido músicos impregnados cada uno de su respectivo bagaje en entornos musicales populares, y el conocimiento empírico adquirido en este contexto fue complementado al tener contacto con la academia y aprender de otras corrientes estéticas, algunas de ellas novedosas para la época.

Esta retroalimentación de saberes, sumado al creciente interés académico internacional para desarrollar estilos nacionalistas en muchos países durante los siglos XIX y XX, derivó en el desarrollo estilístico de la música andina colombiana, la cual inicialmente tenía como único entorno las fiestas populares, y terminó por ganarse un espacio en las salas de concierto como música de cámara.

Actualmente, ya en el transcurso de la tercera década del siglo XXI, la música andina colombiana encuentra su espacio en una gran cantidad de festividades populares institucionalizadas a lo largo y ancho del territorio nacional, en escuelas de formación musical, y en contextos académicos universitarios. Se puede considerar como una tradición que permanece muy viva. Parafraseando al maestro Gustavo Adolfo Renjifo: “nunca se había tocado tanta bandola y tiple como hoy en día”.

5. Álvaro Romero Sánchez (resumen de su vida y obra)

Gustavo Adolfo Renjifo, en entrevista realizada por el autor, afirma:

Álvaro Romero era una persona poco ilustrada, él era un señor rústico, pero en cuanto a su música era inmensamente divino. De la música andina colombiana sabía muchísimo, pero a él Beethoven no le importaba nada, ni Mozart. (...) seguramente que oía de vez en cuando música clásica, pero él incluso menospreciaba eso, yo me le metía por los laditos, pero a él sólo le importaba Morales Pino, Velasco, etc. Se concentró en esa música, posiblemente por eso tiene esa gran personalidad. Se especializó en eso y nada más, y con ese gran talento que tenía, pues floreció. (...) El talento musical es un don innato, hay personas que pueden estudiar, sacar todos los títulos y no logran esa belleza (Renjifo, 2021).

Marulanda (1993) es autor de un libro en el que se relata la vida personal y profesional de Álvaro Romero, el cual es la principal fuente biográfica de este apartado, en complemento con lo documentado por Roldán (2016) respecto a Romero y el Trío Morales Pino, y una entrevista realizada en el marco de las labores investigativas del presente proyecto a Gustavo Adolfo Renjifo (2021) respecto a Romero y el Trío Tres Generaciones, proyecto en el cual Renjifo y Romero compartieron.

Álvaro Romero Sánchez fue uno de los últimos maestros de la generación de compositores que estructuró el folclor musical andino colombiano en el siglo XX. En su música puede apreciarse una amplia gama de recursos compositivos e interpretativos mediante los cuales se destacó en el género y lo embelleció. Se estima que escribió aproximadamente tres mil obras,

en su mayoría música andina colombiana instrumental, caracterizadas con un estilo muy personal, especialmente en cuanto a construcción melódica.

Bajo análisis es notorio que sus obras son relativamente sofisticadas en comparación con lo tradicional en la música andina colombiana, sin embargo, es considerado como uno de los referentes paradigmáticos del estilo. Cabe destacar al Trío Morales Pino (en el cual Álvaro fue director y guitarrista) como principal difusor de su obra y la de otros compositores similares, esto logrado a través de décadas de trayectoria consumadas en laureados conciertos y reconocidas producciones discográficas.

Álvaro nació el 23 de abril de 1909, en la ciudad de Cali; hijo de Julio César Romero y Enriqueta Sánchez. La familia Romero Sánchez se dedicaba mayoritariamente a la música, pues don Julio César era un reconocido músico popular de la ciudad, así como lo llegaron a ser cuatro de los siete hijos: Álvaro, Alberto, Arístides y Asnorald.

En la niñez, su madre le regaló la primera guitarra. Álvaro imitaba lo que veía hacer a sus hermanos, después recibió clases de su padre. El hecho de ser el más joven de los músicos de la familia le permitió absorber con mayor efectividad el conocimiento musical de sus parientes.

En su juventud vivió en varios municipios del Valle del Cauca como por ejemplo Candelaria, La Cumbre y Tuluá. En este último formó parte de una banda de vientos tocando clarinete, además de recibir clases de teoría musical. Tuvo un conjunto con sus hermanos y su padre, con el cual solían dar serenatas, tocar música folclórica y/o popular, y musicalizar artes escénicas y cine mudo. La agrupación se llamaba Los Romero.

Álvaro se definía a sí mismo como autodidacta en la guitarra, a esto se debe que no fuera muy técnico en su manera de tocar. Sin embargo, eso no le impidió hacerlo muy bien y además

dejar como legado un estilo propio para acompañar música andina colombiana con este instrumento. En cuanto a teoría musical afirma haber recibido clases particulares con Guillermo Quijano y Joaquín Arias.

Al regresar a Cali, conoció a Flor de María Galindo, quien fue su novia y posteriormente su esposa. Tuvieron un único hijo llamado Álvaro León, quien falleció en la infancia.

Se puede decir que Álvaro Romero era un artista hiper productivo. Ejerció la creación, interpretación, dirección, y enseñanza en diversos proyectos musicales. Al mismo tiempo trabajaba constantemente en sus proyectos personales. A esta mezcla de disciplina y talento se debe la calidad y notoria cantidad de su obra.

Llegó a ser docente en el Instituto Popular de Cultura (IPC) de Cali, la Academia “Luis A. Calvo” de Bogotá, la Universidad de Caldas y el Conservatorio de Popayán.

Junto a sus hermanos, y otros músicos del ámbito popular de Cali fundó en 1951 la Estudiantina “Luz de Colombia”, primera en la ciudad. Romero la dirigió hasta que el maestro Jerónimo Velasco conoció el proyecto y lo restableció en Bogotá, llamándolo Estudiantina “Ecos de Colombia”. Ha sido la segunda estudiantina más relevante de la historia, después de la Lira Colombiana de Pedro Morales Pino.

Álvaro conformó también a finales de la década de los cuarenta junto a sus hermanos Asnoraldito (en el tiple) y Arístides (en la bandola) el trío Los Tres Bemoles. Aproximadamente en 1954 falleció Arístides y poco tiempo después Asnoraldito. Como reemplazo llegó el bandolista Heriberto Sánchez, y más adelante también el tiple Peregrino Galindo, quien sugirió (quizá a manera de guardar el luto de la familia Romero y escribir una nueva página)

renombrar la agrupación como Trío Morales Pino. Fue así como nació el trío típico más relevante de la historia de la música andina colombiana instrumental.

Tras dificultades laborales, Heriberto Sánchez dejó la agrupación en 1960. Fue reemplazado ocasionalmente por el maestro Plinio Herrera, hasta que en 1961 se vinculó el joven prodigio Diego Estrada, quien se convertiría años más tarde en referente histórico para la interpretación de la bandola colombiana. Esta conformación Estrada-Galindo-Romero fue la definitiva y mediante la cual el trío se hizo leyenda.

La clave del éxito del Trío Morales Pino fue principalmente la creatividad, acompañada de pasión, talento, disciplina e innovación. El registro de piezas grabadas por esta agrupación asciende a 235 (87 pasillos, 45 bambucos, 18 danzas, entre otros aires), 49 de estas obras son composiciones de Álvaro Romero. El éxito del trío fue múltiple, pues más allá de los logros como intérpretes, se impulsaron también las figuras de Diego Estrada como visionario en la ejecución de la bandola, y de Álvaro Romero como compositor, director y referente para la guitarra acompañante.

Otro proyecto fugaz pero muy fructífero en el que participó Álvaro fue el Trío Tres Generaciones, creado en 1978 por iniciativa de Funmúsica. Estaba conformado por el veterano bandolista Benigno 'El Mono' Núñez, el joven tiplista Gustavo Adolfo Renjifo y Álvaro Romero en la guitarra. La labor de esta agrupación giraba en torno al Festival Mono Núñez, y a salvar del olvido varias obras del repertorio andino colombiano, especialmente de compositores vallecaucanos. De acuerdo con Renjifo, la agrupación permaneció conformada aproximadamente por dos años, tiempo corto pero productivo; solían tocar muy seguido y realizaron dos producciones discográficas con Sonolux: "La Bandola del Pueblo" y "Concierto en la Memoria".

Romero se vinculó brevemente a la Estudiantina Colombia, con la cual viajó a Estados Unidos y a Rusia junto al cantante Rafael Mayorga, en 1988.

El maestro tuvo a grandes rasgos dos facetas: la de compositor, y la de director y promotor de agrupaciones musicales a lo largo de más de 60 años. Se ha registrado que a lo largo de su vida dirigió y organizó siete estudiantinas, teniendo también la oportunidad y motivación de escuchar sus propias obras en los conjuntos que dirigía. Su preferencia como compositor se volcaba hacia el aire de pasillo, el cual ocupa aproximadamente el 80% de su obra.

Su música se puede describir como un modelo refinado de la más pura tradición del género. Sus melodías tienen siempre impregnada su personalidad, algunos lo denominan “lirismo instrumental”. Fue gran admirador de Pedro Morales Pino, el cual se puede considerar su mayor referente como compositor.

Como ejecutante de la guitarra, se enfocó completamente en el rol de acompañante, marcando pautas para el instrumento en el género andino colombiano y los formatos de trío típico y estudiantina.

Tras la muerte de su esposa Flor de María, el maestro entró en depresión. Su familia procuró acompañarlo para alentarlo anímicamente y para que continuara sus labores artísticas. Su sobrina Aida Romero se convirtió en su asistente personal y mánager. Aida era violinista del Conservatorio “Antonio María Valencia”, también importante locutora de radio y difusora de la música colombiana y latinoamericana. Ella relata cómo desde ese entonces Cali era ya una ciudad musicalmente muy activa; los Romero, en especial Álvaro, eran unos personajes muy importantes en ese contexto, y la casa familiar era un concurrido lugar para el encuentro de artistas. La vida musical de Cali giraba en ese entonces en torno a los aires nacionales, y a los

géneros populares internacionales como el tango y el bolero. Álvaro era personaje recurrente también en medios radiofónicos y su música sonaba a través de estos.

La gran trayectoria de Álvaro Romero le hizo merecedor de múltiples reconocimientos y homenajes por parte de entes gubernamentales y administrativos en diversos lugares del país, especialmente en la década de los 90.

En el Festival Mono Núñez de 1993, el maestro fue homenajeado por Funmúsica, quienes resaltaron su enorme aporte para la cultura musical colombiana y vallecaucana.

Aún con el renombre del maestro y las agrupaciones a las que perteneció, cabe mencionar el contraste de que él nunca tuvo la tranquilidad de un bienestar económico estable. La música andina colombiana instrumental representó en el siglo XX (sobre todo en la segunda mitad) principalmente un rol de música de cámara, y si bien era considerado un arte honorable, casi ninguna de las actividades musicales y performáticas en este contexto eran remuneradas.

El maestro y sus compañeros, amigos y colegas siempre perseveraron en la música andina colombiana alimentados por el amor que tenían hacia ella, y no con pretensiones económicas o comerciales. Parafraseando a Renjifo, era música de salón o auditorio, pero también de reuniones de amigos y familias en las llamadas tertulias: espacios espontáneos y festivos donde se comía, bebía, conversaba, reía, enamoraba, dedicaban canciones, etc. mientras se escuchaba música en vivo, por lo general sin planear el repertorio. Espacios de compartir, placer y espontaneidad. Estas tradiciones hoy en día siguen vivas.

Normalmente quienes se dedicaban a la música andina colombiana, incluso los grandes maestros como Romero, se sustentaban económicamente con otras actividades, a veces no relacionadas a la música. En el caso de Álvaro, vivía de dar clases en academias de formación

musical. Incluso se cree que las diferencias con Heriberto Sánchez nacieron cuando este le propuso conformar un grupo de música tropical para tener mejores ingresos, lo cual Álvaro Romero rechazó, pues el dinero no era su prioridad en el arte.

Su enorme cantidad de repertorio se debe a que nunca dejó de componer. Aún en sus últimos años de vida, cuando lo atacaba el insomnio, se sentaba a escribir nueva música o dar vida a viejos apuntes.

Álvaro Romero falleció el 30 de diciembre de 1999, a la edad de 90 años.

6. Antecedentes relacionados de adaptaciones o arreglos de música de Romero

Antes de la realización de este proyecto, se hicieron las respectivas indagaciones en busca de adaptaciones ya existentes de música de Álvaro Romero, específicamente para guitarra solista.

Se ubicó un caso: la adaptación del pasillo “Humorismo” por parte de Gentil Montaña. Esta obra fue arreglada para guitarra solista y grabada por Gentil en la década de 1960 para su primera producción discográfica “Gentil Montaña y su guitarra”, la cual mencionamos anteriormente.

Respecto a aspectos técnicos y musicales de este arreglo, podemos señalar que es una adaptación ya que sigue estando dentro del estilo de la música andina colombiana, conservando aspectos fundamentales del contenido como lo son la melodía, la armonía, el aire de pasillo e incluso la tonalidad. Sin embargo, la versión de Gentil posee algunas diferencias notorias respecto a la versión original (escrita para trío típico e interpretada por el Trío Morales Pino), las

cuales son: la omisión de la introducción de la pieza, la reducción melódica de algunos pasajes, y la omisión de algunas melodías secundarias en los bajos de la guitarra.

Es posible que Gentil Montaña haya priorizado la facilidad para la ejecución del pasillo “Humorismo” en la guitarra solista, ya que se puede decir que su adaptación posee un notorio factor de simplificación. También hay que tener en cuenta que, en ese entonces Gentil -a pesar de su gran talento- aún no contaba con mucha experiencia en la guitarra solista y en las prácticas arreglísticas. En contraste con lo anterior, en este proyecto se pretende priorizar el contenido musical de las obras por encima de los criterios guitarrísticos.

Descripción del problema

Haciendo un balance histórico, la guitarra solista en la música colombiana presenta décadas de atraso, más aún si se compara con el desarrollo que ha tenido el instrumento en contextos musicales folclóricos y/o nacionalistas de otros países. Las principales causas de este atraso han sido la falta de interés en las músicas nacionales por parte de guitarristas clásicos colombianos, y la falta de profesionalización de la guitarra colombiana durante gran parte de la historia. Recién en la década de 1980 se fundó la primera cátedra profesional de guitarra en una universidad, cuando la música nacional ya llevaba más de un siglo de desarrollo e incluso había alcanzado su época dorada en cuanto a identidad y estilo en la primera mitad del siglo XX.

Estas problemáticas son abordadas y profundizadas por Rodríguez (2005) y Madrid (2014), autores ya mencionados con anterioridad.

Si bien desde la década de 1980 se forman en Colombia guitarristas clásicos con título profesional, inicialmente hubo poco interés por parte de maestros y estudiantes por interpretar

repertorios nacionales (estaban más interesados en ejecutar repertorio universal), a pesar de que ya hace un par de décadas habían sido compuestas o adaptadas obras del folclor colombiano para este instrumento. Además, los pocos guitarristas interesados en estos repertorios se encontraban con dificultades para obtener las partituras, no había una difusión eficiente.

En el siglo XXI es notoria la aparición de esfuerzos académicos en pro de la difusión, creación e investigación de la música colombiana en la guitarra solista. Sin embargo, afirma Madrid, sigue siendo relativamente poco el repertorio editado y difundido.

Rodríguez señala que el acceso a partituras y grabaciones de música colombiana para guitarra solista ha sido difícil para los maestros y alumnos interesados en el tema. No se encuentran fácilmente en bibliotecas o internet, y en muchos casos se difunde de persona en persona.

En la actualidad (2022), es notoria una mejora progresiva respecto a esta problemática, con el transcurrir del siglo XXI ha crecido el interés en los contextos académicos de la guitarra solista por interpretar repertorios colombianos. Han aparecido nuevos compositores y arreglistas, y proyectos como los de los autores citados han generado un impacto en pro de visibilizar la problemática y aumentar la difusión.

En ese orden de ideas, el presente proyecto es un pequeño aporte a la solución de dicha problemática. Se añaden nuevas piezas al repertorio de la guitarra solista colombiana, algunas de las cuales pertenecen a aires andinos poco interpretados en el instrumento (como el fox-trot, la gavota, la guabina y la danza). Dichas piezas pertenecen a un compositor que, si bien es uno de los más tradicionalistas, su música posee un nivel de elaboración que la hace potencialmente acreedora de gran interés para los espacios académicos que la guitarra solista suele frecuentar.

Por otro lado, y como lo documenta Marulanda (1993), profundos conocedores de la música andina colombiana están de acuerdo con la gran riqueza musical que posee la obra de Álvaro Romero, en la cual se han catalogado miles de composiciones. También García (2014) detalla la influencia de la exploración interpretativa (liderada por las iniciativas del entonces joven Diego Estrada) de los integrantes del Trío Morales Pino en la configuración estilística de la música de Álvaro Romero, y su influencia además en la interpretación de la música andina colombiana en general. Normalmente, estos criterios interpretativos no son los mismos aplicados en la ejecución de música andina colombiana en guitarra solista, cuando lo más consecuente sería aplicarlos en vez de aplicar mayoritariamente conceptos de la guitarra clásica. La música de Álvaro Romero va de la mano con el estilo interpretativo del Trío Morales Pino.

Teniendo en cuenta el potencial interpretativo y performático presente en la música de Álvaro Romero, es pertinente que estas obras se lleven a otros contextos y espacios (como el espacio académico de enfoque nacionalista en la guitarra solista colombiana), además de que sean objeto de estudio y creación en proyectos como el presente.

Dicha pertinencia en la difusión y ampliación performática de la música de Álvaro Romero se articula con las necesidades de la guitarra solista colombiana como lo son la existencia de una mayor cantidad de repertorio, la difusión del mismo, y la exploración a través de la guitarra solista de los recursos técnicos musicales obtenidos del estilo interpretativo de un trío típico andino colombiano.

CAPÍTULO II

Procedimiento de adaptación de las piezas

En el presente capítulo, se detalla el proceso de adaptación para guitarra solista de seis piezas andinas colombianas instrumentales del compositor Álvaro Romero Sánchez, originales para formato de trío típico colombiano.

El principal criterio bajo el cual se seleccionaron dichas obras está directamente relacionado al contraste entre las mismas, por lo tanto, se escogieron obras de diversos aires musicales, caracteres sonoros y variables interpretativas. Otro aspecto que fue tenido en cuenta para la selección es la viabilidad que las piezas tuvieran para ser llevadas a la guitarra solista, así como su potencial interpretativo (se planteó la tarea de seleccionar piezas que tuvieran un mayor interés y fueran más “aprovechables” que otras, por cuenta de su contenido musical). Estos aspectos son profundizados con mayor detalle más adelante, con el objetivo de justificar las decisiones que se tomaron al respecto para cada caso.

En primer lugar, se tomó la decisión determinante de escoger los aires musicales de las piezas que se pretendían adaptar; después, utilizando este filtro se indagaron y preseleccionaron obras candidatas a ser adaptadas en cada aire. Los aires musicales escogidos son: pasillo, bambuco (los dos aires fundamentales de la música andina colombiana), guabina, danza, gavota y fox-trot.

Las adaptaciones fueron realizadas entre marzo de 2019 y abril de 2021. A continuación, se detalla en orden cronológico el proceso creativo aplicado para cada una; con sus respectivos análisis, criterios y procedimientos utilizados.

Generalidades

Es importante mencionar algunas generalidades presentes en el procedimiento de adaptación de todas las piezas antes de referirnos particularmente a cada una.

Se utilizó el software Finale 2014 como espacio digital de trabajo, utilizando el recurso del score para transcribir y visibilizar simultáneamente en dos pentagramas el contenido original de la obra en cuestión: en el primer pentagrama la melodía, en el segundo las melodías secundarias (lo cual en la música de Romero implica líneas de bajo) y el cifrado armónico; adicionalmente un tercer pentagrama del score, el cual se utilizó para construir poco a poco el borrador de la respectiva adaptación para guitarra solista (ver figura 1). Este protocolo inicial para el proceso de adaptación de música hacia el formato de guitarra solista fue aprendido en la asignatura “armonía aplicada a la guitarra”, dictada por el maestro (y asesor del presente proyecto) Gustavo Niño en el Conservatorio ‘Antonio María Valencia’.

Figura 1: fragmento del bambuco "Caldono" de Álvaro Romero, transportado a la tonalidad del arreglo. Transcripción de melodía, línea de bajo, cifrado armónico, y borrador de versión para guitarra solista

The image displays a musical score for the bambuco 'Caldono' by Álvaro Romero, adapted to the key of the arrangement. The score is presented in three staves:

- Melodía:** The top staff shows the main melody in treble clef, 6/8 time. It begins with a whole rest, followed by a series of eighth and quarter notes with slurs. Chord symbols (Am/C, E7/B, Am, C, E7, Am) are placed below the staff to indicate the harmonic structure.
- Cifrado arm. Línea de bajo:** The middle staff shows the bass line in bass clef, 6/8 time. It consists of eighth and quarter notes, some with slurs, corresponding to the harmonic structure.
- Borrador de guit. solista:** The bottom staff shows the guitar solo draft in treble clef, 6/8 time. It features a series of eighth and quarter notes, some with slurs, and is marked with red and blue colors. Two asterisks (*) are placed below the staff to indicate specific points of interest.

La realización del borrador del arreglo de guitarra solista, de acuerdo con el que se aprecia en el tercer pentagrama de la figura 1, comienza por la transcripción literal de la melodía de la obra (la cual aparece en notación color negro y con las plicas hacia arriba), luego se añade la línea de bajo (notación de color rojo, con las plicas hacia abajo); posteriormente y de acuerdo

con la armonía, se añaden notas que complementan al bajo en el rol de acompañamiento, consecuentes con el patrón rítmico del aire musical al cual pertenezca la obra, en este caso bambuco (notación en color azul, con reducción de tamaño al 80% y con las plicas hacia abajo). También en la imagen se señalan con asteriscos dos notas de la línea de bajo que han sido modificadas con respecto a la versión original, los criterios mediante los cuales se hacen este tipo de modificaciones serán ampliados más adelante (por lo general tienen que ver con la prevención de la monotonía, o el mejor aprovechamiento del lenguaje guitarrístico).

Tener un panorama general de cada obra mediante el score, permitió fácilmente ser muy consciente del tratamiento que se le estaba dando a la música, teniendo así más claro cuáles elementos se estaban conservando y cuáles modificando, además de poder consultar al instante la música original mientras se realizaba el arreglo sólo con dar un vistazo hacia los pentagramas de arriba.

Una vez terminado el borrador de guitarra solista teniendo como resultado un bosquejo del contenido musical original de la obra en cuestión, se le dio a cada arreglo un tratamiento consecuente con los recursos técnicos e interpretativos de la guitarra solista; dicho en otras palabras: se buscó perfilar cada arreglo hacia un lenguaje técnico guitarrístico

Teniendo en cuenta que se trata de arreglo adaptación, se trabajó con la intención de modificar en la menor medida posible el contenido musical original: las melodías no se modificaron (excepto por cambios de octava de ciertos pasajes); las melodías secundarias o líneas de bajo se modificaron muy poco, en ocasiones añadiendo nuevas frases (consecuentes con el estilo) en espacios dejados por la melodía principal; el recurso de la rearmonización también se utilizó lo menos posible. La transcripción se realizó siempre en las tonalidades originales, y posteriormente se analizó y decidió para cada caso el cambio o permanencia de la

tonalidad, de acuerdo con criterios técnicos relacionados al lenguaje guitarrístico y el buen desempeño de la melodía según el registro que esta abarcara en la guitarra³.

La obtención de las partituras fue posible a través del recurso de la transcripción, tomando como referencia diferentes producciones discográficas y contrastándolas entre sí (en algunos casos las versiones originales ejecutadas por el Trío Morales Pino, con interpretación y dirección del compositor mismo). Los otros artistas cuyas versiones fueron tenidas en cuenta para estudiar el repertorio a adaptar, son cercanos (incluso íntimos en algunos casos) al contexto musical del Trío Morales Pino y de la música andina colombiana en general. En algunos casos fue posible el estudio de partituras manuscritas originales.

De acuerdo con Rendón (2017), y como además el autor mismo del presente documento lo ha podido corroborar, las partituras manuscritas de Álvaro Romero para el formato de trío típico generalmente sólo contienen las partituras de la bandola y la guitarra, mientras que el tiple debe leer cifrado armónico; esto debido a que la música de Romero está esencialmente basada en melodías de bandola que son acompañadas por una línea de bajo ejecutada por la guitarra, la cual cumple en ciertos pasajes un rol contrapuntístico de melodía secundaria, sumado al discurso armónico dibujado por el tiple a través de los rasgueos tradicionales. Teniendo en cuenta este rasgo característico de las composiciones de Romero, al momento de hacer las transcripciones necesarias para los arreglos se tomaron los tres elementos ya mencionados: melodía principal, línea de bajo con sus melodías secundarias, y cifrado armónico.

³ Complementando lo mencionado en el Capítulo I de este documento, en el apartado relacionado al concepto de adaptación musical, el cambio de tonalidad es una práctica común en la realización de arreglos musicales, pues hay un conjunto de tonalidades que resultan más cómodas e interpretativamente funcionales para cada instrumento.

Contrastar diversas versiones fue útil para encontrar ideas respecto a variables interpretativas y técnicas, siempre dentro del estilo del género. Cabe aclarar que el Trío Morales Pino y sus producciones discográficas fueron siempre el faro estético musical de este proyecto.

Otra de las características generales de estos arreglos, meritoria de ser mencionada en este apartado por su carácter novedoso, es la inclusión de variaciones opcionales a las cuales el intérprete puede acudir a la hora de ejecutar alguna de estas piezas (ver figura 2).

Figura 2: fragmento del fox-trot "Natalia" de Álvaro Romero, adaptación para guitarra solista. Ejemplificación de uso del recurso de variación opcional.

The image displays a musical score for guitar solo, featuring a main melody and three optional variations. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The main melody is marked with 'pizz.' (pizzicato) and 'open' (open strings). The variations are labeled 'Variación' and include different rhythmic and melodic patterns, some with triplets and slurs. The score is presented in two systems, with the variations placed below the main melody.

El recurso de la variación ha estado siempre presente en la historia de la música y - consecuente con el contexto musical de este proyecto- es un recurso muy presente en nuestras músicas populares y folclóricas colombianas; es de los mismos intérpretes de la música andina colombiana en este caso que proviene la inspiración para incluir este recurso en las adaptaciones del presente proyecto⁴. En la figura 2 podemos apreciar las probables y opcionales variaciones de tres compases diferentes de un fragmento del fox-trot “Natalia”, ubicadas respectivamente

⁴ Por ejemplo, como lo detalla Rendón, Diego Estrada fue pionero en explorar las variaciones melódicas y tímbricas en las repeticiones de secciones de piezas andinas colombianas, aportando una característica estilística al Trío Morales Pino y por ende a la música de Álvaro Romero.

debajo de cada compás en un pentagrama reducido al 80% y con la indicación de *Variación* al lado izquierdo de cada uno. Dichas variaciones podrán ser tomadas por el intérprete a libre elección cuando repita la sección.

A la fecha de redacción de este documento, todas las adaptaciones han sido puestas a prueba siendo ejecutadas en diversos escenarios y situaciones musicales: contextos académicos como parciales del área de guitarra y pasantías institucionales del Conservatorio ‘Antonio María Valencia’, contextos informales y populares como tertulias de música andina colombiana, contextos laborales remunerados como música de ambientación en restaurantes campestres, y contextos oficiales como la tarima de concierto y concurso de un festival de música andina colombiana televisado y con público⁵. El balance de las seis adaptaciones como práctica artística es exitoso, puesto que llevar estas obras a ser bien recibidas (y en algunos casos calificadas) en tan diversos escenarios demuestra que la labor arreglística fue desempeñada eficientemente.

Adaptaciones

A continuación, se detalla el respectivo procedimiento de adaptación de cada pieza, a través la exposición y argumentación de los recursos y criterios arreglísticos que se fueron aprendiendo y aplicando en cada una de las adaptaciones; respetando el orden cronológico en el que se realizaron los arreglos y de acuerdo con lo documentado por el arreglista a lo largo de todo el proceso. Esta labor tanto artística como investigativa constituye el componente práctico de este proyecto, y tomó un poco más de dos años: entre marzo de 2019 y abril de 2021.

⁵ Dos de las adaptaciones fueron interpretadas en la fase previa del 48° Festival Mono Núñez de Ginebra-Valle (2022), logrando la clasificación. Posteriormente, en la ronda clasificatoria del concurso fueron interpretadas otras dos de estas adaptaciones, existe registro audiovisual de una de ellas (véase Bibliografía).

1- CARMENZA (Gavota)

“Carmenza” es una pieza a ritmo de gavota, en forma ternaria simple, originalmente en La mayor (sección A) y Re mayor (sección B). La única versión producida discográficamente hasta la fecha se encuentra en el álbum “Amor Caleño” del Trío Morales Pino (1976), siendo la pista no. 9 de dicha producción.

Esta obra fue conocida por el arreglista a través del canal de YouTube “El Club de la Bandola”⁶, llamó la atención especialmente por su ritmo de gavota (ver figura 3), el cual no es muy común en el género andino colombiano.

Características discursivas armónico-melódicas de Álvaro Romero

Como particularidad de la gavota “Carmenza” podemos destacar el uso de armonías sencillas en el tiple y la guitarra (moviéndose entre el I y V grado, con ocasionales tránsitos hacia las subdominantes ii o IV), en contraste con una melodía rítmicamente sencilla pero que dibuja colores armónicos relativamente sofisticados tales como séptimas mayores y extensiones como sextas, novenas y oncenas, ejecutada por la bandola (ver figuras 3 y 4).

⁶ El canal “El Club de la Bandola” está vinculado a la Fundación Canto por la Vida de Ginebra-Valle, y es popular entre los conocedores de la música andina colombiana por compartir interpretaciones de obras de dicho género (de todas las épocas) mediante la plataforma YouTube. Ocasionalmente se pueden ver en los videos las imágenes de las respectivas partituras de las piezas, también videos de estudiantes, egresados y/o maestros de la Fundación interpretándolas.

Figura 3: fragmento de la sección A de la gavota "Carmenza" de Álvaro Romero. Transcripción en la tonalidad original, con cifrado armónico del acompañamiento, y extensiones y séptimas de la melodía.

En la anterior ilustración (figura 3) se expone: el patrón rítmico básico de acompañamiento del aire de gavota (ejemplificado en los compases 5 y 6 de la guitarra, aunque también se puede apreciar en los compases 1 y 2), el cifrado armónico que da cuenta de la sencillez del discurso armónico de la guitarra (y del tiple, el cual ejecuta los acordes cifrados), la línea de bajo escrita para la guitarra en notación color rojo (la cual contiene pequeñas frases melódicas secundarias en los espacios menos activos de la melodía principal, como es habitual en este estilo), y la señalización de los complementos armónicos aportados por la melodía de la bandola puestos en números color azul arriba del pentagrama (estos números son los respectivos sufijos del cifrado armónico correspondientes a las extensiones de sexta y novena, y séptimas mayores).

La siguiente ilustración (figura 4) complementa a la anterior. Se expone un fragmento de la sección B de la obra, en el cual encontramos la misma característica (discurso armónico sencillo en el acompañamiento, complementado con las extensiones y séptimas mayores

aportadas por la melodía), pero en este caso se puede apreciar también la extensión de oncena y la alteración de quinta aumentada.

Figura 4: fragmento de la sección B de la gavota "Carmenza" de Álvaro Romero. Transcripción en la tonalidad original, con cifrado armónico del acompañamiento, y extensiones, séptimas y alteraciones de la melodía.

Es característica en la música de Romero la ornamentación del discurso armónico a través de algunas séptimas y extensiones, generada a partir del complemento entre melodía y acompañamiento, y no tanto a partir de la inclusión de dichos colores armónicos directamente en el acompañamiento.

Teniendo en cuenta lo mencionado anteriormente con respecto al contenido armónico-melódico presente en la música de Álvaro Romero, fue previsible que al adaptar sus obras a guitarra solista aparecieran en el diapasón posiciones de acordes con extensiones, quintas aumentadas, séptimas mayores e incluso suspensiones. A manera de ejemplificación, en la figura 5 se expone un fragmento de la gavota “Carmenza” ya adaptada a guitarra solista, con un cifrado armónico que indica los acordes (y posiciones en la guitarra) resultantes del arreglo, puesto que ahora está dispuesto todo el contenido en un sólo instrumento.

Figura 5: fragmento de la sección B de la gavota "Carmenza" de Álvaro Romero. Adaptación a guitarra solista y cifrado armónico resultante del arreglo.

The image shows a musical score for guitar soloist, consisting of two systems of notation. The first system includes chords G, Gmaj7/D, G6, G6, G6/B, and D7/A. The second system includes D7, D7sus4/A, D7, D9/A, D7, D7(#5), and G. Red markings indicate specific chord voicings and fingerings on the guitar strings.

La práctica de adaptar a guitarra solista la música originalmente escrita para los tres instrumentos del trío típico colombiano implica una sustancial reducción en la textura, lo cual se traduce en una menor cantidad de notas sonando en simultaneidad. Esta limitación no necesariamente resta calidad a la música o a su interpretación, pero la simplificación del contenido implica algunos cambios en el discurso. En este caso, y como podemos observar en la figura 5 (segundo sistema, primer compás), el acorde que originalmente había sido cifrado con la extensión de oncena $D7(11)$ ahora aparece cifrado como suspendido $D7sus4$, puesto que en el nuevo arreglo no suena la tercera (nota $Fa\#$) de este acorde.

Ya que las extensiones, séptimas y alteraciones son una constante en la música de Álvaro Romero, es también una constante en todos los arreglos realizados en este proyecto el uso de las posiciones de acorde correspondientes a estas armonías sofisticadas en el diapasón de la guitarra.

Modificación de líneas de bajo

Si bien en el contexto del trío típico andino colombiano las líneas de bajo son ejecutadas por la guitarra, no funcionan de la misma manera en la guitarra acompañante del trío que en la

guitarra solista. Si comparamos ambos casos, la diferencia más notoria es que la guitarra acompañante tiene más libertades que la guitarra solista para construir una línea de bajo, puesto que se ocupa sólo del rol de acompañamiento (lo cual incluye la construcción de melodías secundarias), mientras que la guitarra solista se ocupa simultáneamente de todos los roles.

Figura 6: fragmento de la sección B de la gavota "Carmenza" de Álvaro Romero. Transcripción de la melodía y la línea de bajo (transportadas a la tonalidad del arreglo), y resultado final de adaptación a guitarra solista.

The image displays a musical score for the piece "Carmenza" by Álvaro Romero, specifically section B. It is presented in three systems, each with three staves. The top staff in each system is the melody in treble clef. The middle staff is the original bass line in bass clef, with guitar chords written above it. The bottom staff is the adapted soloist guitar line in treble clef, with red markings indicating fingerings and chord voicings. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The first system shows the melody starting with a quarter rest, followed by eighth notes. The original bass line starts with a whole note G, while the adapted line starts with a quarter rest followed by eighth notes. The second system continues the melody and bass line. The third system concludes the fragment with a whole note G in the original bass line and a quarter rest in the adapted line.

Básicamente la línea de bajo se modifica por tres razones, las cuales son explicadas puntualmente a continuación (con el apoyo ilustrativo de las figuras 6 y 7):

- PreVENCIÓN de la monotonía: cuando una pieza tiene un discurso armónico relativamente sencillo, como sucede con la gavota “Carmenza” y muchas otras piezas andinas colombianas de estética muy tradicional, nos encontramos con largos pasajes en los que las funciones armónicas básicas tales como la tónica, la subdominante y la dominante se repiten cada una por varios compases. Esta característica puede ocasionar en algunas ocasiones que la

línea de bajo sea monótona, al ser carente de suficientes giros armónicos como para tener por sí misma el discurso melódico secundario que caracteriza a una buena línea de bajo.

En el caso del fragmento de la gavota “Carmenza” expuesto en la figura 6, se aprecian dos frases musicales: primero una pregunta de cuatro compases (compases 1-4 incluyendo la anacrusa del 1), tres de los cuales están ubicados en la función de tónica, con un posterior giro hacia la dominante en el cuarto compás; después la frase respuesta también con cuatro compases (compases 5-8 incluyendo la anacrusa del 5), tres de los cuales están ubicados en la función de dominante con una resolución hacia la tónica en el último compás. En la línea de bajo original (segundo pentagrama) aparece reiterada la nota Sol (fundamental del acorde de tónica) en los compases 1 y 2, cual si fuera una especie de nota pedal, y es apenas en el compás 3 cuando aparece la nota Re (quinta del acorde de tónica); la versión de guitarra solista por su parte alterna las notas Sol y Re en los dos primeros compases, y añade además la nota Si (tercera del acorde de tónica) en el tercer compás, disponiendo de todas las notas cordales del acorde en la línea de bajo de un fragmento de tres compases ubicado armónicamente en función de tónica. También en el compás 7, originalmente aparece reiterada la nota Re (fundamental del acorde de dominante), mientras que en la versión de guitarra solista se alterna la nota Re con la nota La (quinta del acorde de tónica).

Esta pequeña diversificación de las notas cordales utilizadas por el bajo en sus figuras largas mitiga la monotonía de la línea de bajo original, y le da un carácter más *cantabile* al acompañamiento en este caso donde la armonía es relativamente básica.

Este criterio de modificación de línea de bajo basado en la prevención de la monotonía es empleado en algunos de los otros arreglos, en casos donde por varios compases se mantiene la misma función armónica.

- **Conducción:** musicalmente hablando, el concepto de conducción se refiere al movimiento de las voces en el discurso armónico, consecuente con criterios, estudios teóricos musicales y paradigmas estéticos occidentales acerca del debido y respectivo movimiento de las voces en cada resolución o giro armónico; criterios fuertemente relacionados a los grados de atracción y las relaciones entre las funciones armónicas.

Fundamentado en el concepto de conducción también podemos mencionar en este caso los conceptos básicos del contrapunto, cuyo fin es la construcción de melodías simultáneas, independientes y funcionales entre sí. Si bien en este proyecto no se pretende llegar a un producto musical final de textura contrapuntística, sí es un recurso importante para tener en cuenta en algunos casos⁷ (más adelante se amplía sobre el tratamiento contrapuntístico, cuando el caso lo requiera). En el proyecto de adaptar las piezas, la aplicación de criterios de conducción (y en determinados casos de contrapunto) tuvo como objetivo enriquecer el acompañamiento, especialmente (y como se expone en este caso) la línea de bajo.

Estos criterios fueron utilizados para hacer modificaciones (generalmente leves) con respecto a la línea de bajo original de las piezas. En el caso de la gavota “Carmenza” podemos ver en la figura 6, que del compás 3 al compás 4 hay un giro armónico de tónica a dominante; originalmente el salto de la línea del bajo es de intervalo de quinta: de la nota Re (quinta del acorde de tónica) a la nota La (quinta del acorde de dominante), mientras que en la versión de guitarra solista no hay salto, sino movimiento por grado conjunto (intervalo de segunda mayor) de la nota Si (tercera del acorde de tónica) a la nota La (quinta del acorde de dominante), el movimiento por grado conjunto favorece siempre a la conducción; teniendo en cuenta además

⁷ Una referencia importante es Gentil Montaña, quien como compositor y arreglista logró integrar muy bien conceptos y recursos del contrapunto en la música colombiana en formato de guitarra solista.

que la nota La es el comienzo de una frase melódica secundaria del bajo en el compás 4, y tiene mayor provecho melódico si se conduce desde el compás anterior como se hizo en este caso.

- Optimización de desempeño guitarrístico: más allá de criterios musicales como los dos puntos expuestos con anterioridad, el criterio relacionado a los caminos técnicos habituales de la guitarra como instrumento solista fue también tenido en cuenta (nunca sin antes pasar estas modificaciones de la línea de bajo por el filtro de los criterios netamente musicales). En este punto se apela a lo expuesto en el capítulo I de este proyecto, en el apartado que se refiere al concepto de adaptación musical: los criterios técnicos característicos y contextuales de cada instrumento o formato instrumental son indispensables en la práctica del arreglo, pues lo ideal es disponer de la música según como mejor se le pueda sacar provecho desde el instrumento o formato instrumental para el cual se va a hacer el arreglo.

Históricamente en la práctica compositiva y arreglística para la guitarra solista ha sido preferido el uso de las cuerdas al aire, por eso existe una notoria relación entre las tonalidades de la mayoría del repertorio para este instrumento y los nombres de las cuerdas al aire. Es un hecho que existen tonalidades preferibles para la guitarra solista.

La ubicación de las notas cordales de las principales funciones armónicas (tónica, subdominantes y dominante) en las cuerdas graves de la guitarra tocadas al aire, y la ubicación de la melodía en un registro en el que se pudiera destacar muy bien, fueron los dos criterios de gran peso a la hora de escoger la tonalidad de cada arreglo.

Figura 7: fragmento de sección B de la gavota "Carmenza" de Álvaro Romero. Transcripción de guitarra acompañante transportada a la tonalidad del arreglo, y resultado final de adaptación a guitarra solista.

The image displays a musical score for guitar, divided into two systems. The top system is labeled 'Guitarra acompañante tradicional' and 'Adaptación guit. solista'. The bottom system continues the 'Adaptación guit. solista' part. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The traditional accompaniment (top staff) features a consistent rhythmic pattern of eighth notes. The soloist adaptation (bottom staff) shows a modification in the bass line, where certain eighth notes are replaced by quarter notes (indicated by red notation) to facilitate playing. Chord diagrams are provided above and below the staves, including G, G 6, G 6/B, D7/A, D7, D7sus4/A, D9/A, and D7(#5). The soloist part includes a melodic line with some notes highlighted in red.

Un pequeño ejemplo de aprovechamiento técnico de las características de la guitarra aplicado a la modificación de la línea de bajo es mostrado en la figura 7: en el pentagrama superior, la guitarra acompañante tradicional ejecuta el patrón rítmico de la gavota (compases 1-2 y 5-6); mientras que en la adaptación a guitarra solista las negras de plaqué (notación color azul) en el tercer tiempo de los compases 2 y 5, son reemplazadas por blancas de bajos al aire (notación color rojo), lo cual permite ejecutar con mayor comodidad las posteriores e inmediatas anacrusas de la melodía, pues tocar bajos al aire libera dedos de la mano izquierda. Esta leve variación del patrón rítmico acompañante de la gavota andina colombiana no rompe con paradigmas tradicionales del estilo, pues se puede encontrar esta variable de la guitarra acompañante en otras gavotas pertenecientes al género andino colombiano⁸.

⁸ Un ejemplo de ello -corroborado por el autor- es la gavota "María", de Benigno 'El Mono' Núñez. Se puede encontrar una versión interpretada por el mismísimo Trío Morales Pino (1976) en su álbum "Recuerdos del Pasado", siendo la pista no. 4 de dicha producción.

Estos tres criterios para la modificación leve y funcional de líneas de bajo con respecto a las originales (prevención de monotonía, conducción, y optimización del desempeño guitarrístico) aprendidos al adaptar la gavota “Carmenza”, son utilizados como un recurso fundamental en la totalidad de las seis adaptaciones de este proyecto. Para los casos más drásticos o sofisticados de modificación de líneas de bajo, fueron aplicados otros conceptos, recursos y criterios, los cuales serán expuestos y argumentados más adelante.

La adaptación de la gavota “Carmenza” (lograda en marzo de 2019) fue producto de actividades académicas en el Conservatorio A.M.V., vinculadas a la asignatura “armonía aplicada a la guitarra”, dictada por el maestro Gustavo Niño en el primer semestre del 2019. La realización de este arreglo en clase fue un punto de inflexión para decidir y asumir este proyecto de grado, por recomendación del maestro Niño quien notó buen desempeño e interés por parte del estudiante arreglista, además de disponerse a trabajar como asesor en el eventual proceso de adaptación de las piezas restantes.

2- CALDONO (Bambuco)

“Caldono” es una pieza a ritmo de bambuco, de estructura binaria compuesta, originalmente escrita en Sol menor (sección A) y Sol mayor (sección A prima). Es nombrada en honor al municipio de Caldono-Cauca; musicalmente evoca estos territorios a través de ocasionales giros armónicos característicos de músicas andinas del sur del país, y algunas pinceladas de la escala pentatónica en la melodía.

En plataformas digitales se encuentran varias versiones, entre las cuales se destaca la del Trío Espíritu Colombiano (como se mencionó anteriormente, esta agrupación liderada por Diego

Estrada es la sucesora del Trío Morales Pino, lo que le otorga un mayor criterio estilístico musical para interpretar música de Álvaro Romero). Esta versión fue la primera conocida por el autor y arreglista del presente proyecto, a través del canal de YouTube “Club de la Bandola”.

Para cuando el arreglista comenzó esporádicamente a acompañar el bambuco “Caldono” en tertulias de música andina colombiana en Ginebra-Valle, o en el Ensamble de Música Colombiana del Conservatorio A.M.V. durante el segundo semestre de 2019, ya se había tomado la decisión de emprender este proyecto de grado, y se requería seleccionar nuevo repertorio para adaptar. Siendo el bambuco “Caldono” una obra tan familiar para el arreglista, además de tener una estructura relativamente sencilla (teniendo en cuenta la corta experiencia con la que contaba en ese entonces respecto a adaptaciones para guitarra solista), se tomó la decisión de adaptar esta obra, transportándola a La menor (sección A) y La mayor (sección A prima), basándose fundamentalmente en la versión del Trío Espíritu Colombiano (la más directamente relacionada al estilo del Trío Morales Pino) y partiendo de los criterios aprendidos en la clase de Niño.

Adaptación de recursos de ornamentación del trío típico a la guitarra solista

La versatilidad interpretativa desarrollada por el Trío Morales Pino (y heredada por agrupaciones posteriores, comenzando por el Trío Espíritu Colombiano) enriqueció el estilo propio de la música de Álvaro Romero, y en general aportó evolución a la música andina colombiana. Principalmente las ocurrencias de Diego Estrada y la aplicación de conceptos tomados de la música de cámara, implican el despliegue de un abanico de técnicas de enriquecimiento interpretativo (tales como variables en timbre, dinámica, articulación, etc.) entre las cuales están aquellas relacionadas con la ornamentación melódica.

La calidad musical del Trío Morales Pino y agrupaciones similares, otorgada a través de recursos técnicos interpretativos (especialmente en la melodía), tuvo que ser tenida en cuenta en el proceso de adaptación de las piezas en el marco del presente proyecto. La bandola es un instrumento con posibilidades técnicas distintas a las de la guitarra, por lo tanto algunas de las técnicas de ornamentación de la melodía tuvieron que ser replanteadas para conservar la riqueza interpretativa característica de estas obras.

En el caso de la introducción del bambuco “Caldono”, se utiliza en la bandola la técnica del trémolo para la melodía, algo muy característico de la música andina colombiana. En la guitarra solista no es muy viable hacer esta técnica para la melodía, ya que está en simultáneo con la ejecución del sofisticado patrón rítmico acompañante del bambuco; por esta razón, y aplicando un criterio de variabilidad tímbrica, la técnica de trémolo original para la introducción de la obra se reemplazó por la técnica de armónicos (octavados hacia arriba) en la adaptación para guitarra solista (ver figura 8).

Figura 8: Introducción, anacrusa y primer compás de la sección A del bambuco "Caldono" de Álvaro Romero. Transcripción de la bandola y el cifrado armónico transportados a la tonalidad del arreglo, y resultado final de adaptación para guitarra solista.

The figure displays a musical score for the introduction and first measure of section A of the bambuco "Caldono". It consists of two staves. The upper staff, labeled "Bandola y cifrado armónico", shows the original notation with chords: Am, Am/G#, Am/G, F#m7(b5), F7, E7, and Am/C. The lower staff, labeled "Adaptación a guitarra solista", shows the adapted notation with red notes and blue chords. The score includes markings for "Intro", "amónicos", "rit.", and "a tempo".

Una técnica de ornamentación ejecutada por la bandola en la versión para trío, y que sí se pudo llevar a cabo en la adaptación para guitarra solista es la técnica del *glissando*, se puede apreciar en el paso melódico anacrúsico del compás 7 al 8 (figura 8). La técnica del *glissando*

aplicada a movimientos melódicos en bloques interválicos de terceras, es muy común en las músicas folclóricas latinoamericanas de cuerda pulsada (en instrumentos de buen desempeño melódico como la bandola, el tiple o el requinto); lograr aplicar conceptos como este en los arreglos a guitarra solista es pertinente para mantener la sonoridad y estilo folclórico originales en las adaptaciones.

Otro ornamento común en la música andina colombiana, son las ligaduras entre notas de la línea de bajo, como la que se aprecia en la melodía secundaria del bajo en el compás 8 (figura 8), entre las notas Re y Mi. Este ornamento genera fluidez melódica.

Teniendo en cuenta que el arreglista posee un considerable bagaje tocando y escuchando música andina colombiana, se tomó muchas veces la libertad de incluir en los arreglos ornamentos que espontáneamente se le ocurrieron mientras ejecutaba la obra en cuestión.

Recurso de variación opcional

El bambuco “Caldono” fue la primera de estas adaptaciones en la que se planteó el ya mencionado recurso de la variación opcional puesta en la partitura. Por recomendación del maestro Niño estas variaciones fueron anexadas en fragmentos de pentagrama reducidos al 80% de su tamaño, puestos debajo de los respectivos compases originales, como se puede ver en la figura 9, la cual corresponde a la sección A prima de la obra, desde el compás 43 del arreglo.

Figura 9: fragmento de la sección *A prima* (A¹) del bambuco "Caldono", adaptado a guitarra solista. Ilustración de algunos pasajes en los que se utiliza el recurso de variación opcional.

The image displays two musical staves for guitar soloist. The top staff shows a melodic line with a variation section indicated by a bracket and the word "Variación". The bottom staff shows a similar melodic line with a variation section also indicated by a bracket and the word "Variación". The notation includes treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/8 time signature. The variation sections are marked with red notes and stems, indicating the optional changes.

La idea de incorporar este recurso al proyecto fue planteada en vista de que tanto la música andina colombiana, como otras músicas folclóricas populares, tienen su lugar en contextos performáticos en los cuales es muy común el uso de la variación. La variación sucede naturalmente en la música constituyendo una de las aristas de la improvisación, propiciada por la espontaneidad expresiva humana presente desde siempre en la historia de la música y el arte en general. La música andina colombiana no es una excepción en cuanto al hecho natural de que la variación sea un recurso utilizado circunstancialmente en el momento de ejecutar la música, y no de una manera premeditada.

Si bien el estado más puro de la variación musical es aquel que es completamente circunstancial (por cuenta de su naturaleza vinculada a la improvisación), este proyecto pretende importar criterios y conceptos desde las músicas folclóricas y populares hacia la música académica, y la variación espontánea y circunstancial no es un recurso muy presente en los contextos académicos. La incorporación de este recurso a los arreglos realizados en el presente proyecto pretende que el intérprete tenga dos caminos posibles en algunos pasajes, y en medio de

la interpretación pueda decidir espontáneamente si desea hacer la variación; en caso de decidirlo, existe esta propuesta de variación escrita en la partitura.

La espontaneidad es una cualidad relativamente ausente en los contextos musicales académicos, el recurso de la variación opcional planteado en este proyecto puede estimular al intérprete, aportando un pequeño grano de arena a corregir esta carencia.

Recurso de rearmónización sustentada en el estilo

La utilización del recurso de la rearmónización en la práctica del arreglo es común en el contexto de la música andina colombiana. Según cómo se utilice este recurso, el arreglo puede implicar adaptación o paráfrasis, esto depende de qué tanto se mantenga el estilo tradicional dentro del discurso armónico. La intención del presente proyecto es mantenerse en el estilo.

Los contenidos armónicos utilizados en las diferentes épocas y corrientes de la música andina colombiana son diversos. Es posible distinguir a grandes rasgos entre aquellos que apelan a sonoridades tradicionales de aquellos que proponen una sonoridad innovadora o de vanguardia:

En los repertorios de compositores de corte **tradicional** (por ejemplo: Pedro Morales Pino, José A. Morales, Álvaro Romero, entre otros), la generalidad en el discurso armónico es moverse entre los principales grados de la tonalidad, es decir: la tónica (I), las subdominantes (ii y/o IV) casi siempre sin extensiones ni séptimas, y la dominante con su séptima menor (V7). Las variables de relativa sofisticación implican el uso de las dominantes secundarias de ciertos grados de la tonalidad (por ejemplo: V/iv, V/V y V/III en tonalidad menor y V/ii, I/IV, V/V y V/vi en tonalidad mayor), como también de las subdominantes armónicas de la tonalidad mayor (ii semidisminuido y/o iv menor).

En los repertorios de compositores considerados modernos, tardíos o **no tradicionales** (por ejemplo, León Cardona, Gentil Montaña, entre otros), se destaca la influencia estilística de músicas como el jazz estadounidense o el impresionismo europeo del siglo XX. En cuanto a discurso armónico, estas corrientes estilísticas se caracterizan por un mayor movimiento hacia los diferentes grados de la tonalidad y no sólo los principales (además del típico uso de las dominantes secundarias); sin embargo, su principal característica es un uso más pronunciado de séptimas y extensiones, así como la pulcritud en las conducciones a cuatro o más voces (como sucede por ejemplo en arreglos de bolero, jazz y bossa nova), e incluso el empleo de sonoridades modales impresionistas.

A continuación, en la figura 10 se ejemplifica un caso de rearmonización en el bambuco “Caldono”, una dominante secundaria que bien podría haber sido empleada por el mismo compositor siguiendo el estilo armónico tradicional: en la ilustración se exponen los primeros nueve compases de la sección A de la obra, con un contenido armónico sencillo basado en giros entre la tónica y la dominante (además de una aparición del tercer grado que evoca el bambuco sureño). En el compás 9 (segundo sistema, quinto compás) aparece el cuarto grado (iv), el cual cumple la función de subdominante; este acorde fue precedido en el arreglo por su respectiva dominante secundaria (quinto del cuarto o V/iv), la cual aparece señalizada en la ilustración con un asterisco.

Figura 10: fragmento de la sección A del bambuco "Caldono". Transcripción de melodía y cifrado armónico transportados a la tonalidad del arreglo, y versión para guitarra solista con el respectivo cifrado armónico resultante tras aplicar el recurso de rearmónización.

The image displays a musical score for the bambuco "Caldono". It consists of three staves. The top staff, labeled "Melodía y cifrado armónico", shows the melody in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. Above this staff are the original chord symbols: Am/C, E7/B, and Am. The middle staff, labeled "Versión guitarra solista", shows the guitar solo in treble clef with the same key signature and time signature. Below this staff are the reharmonized chord symbols: C, E7, Am, Dm, and A7. The bottom staff shows the original melody in bass clef with a key signature of one sharp and a 6/8 time signature, with the original chord symbols (Am/C, E7/B, Am) written above it. Red and blue markings on the guitar solo staff indicate specific fingering or articulation points. A small asterisk (*) is located at the bottom center of the page.

Teniendo en cuenta que el cuarto grado subdominante del compás 9 marca el comienzo de un nuevo enunciado (el segundo enunciado de la sección A, completando así su periodo musical), y es precedido por una entrada metacrúscica desde el compás 8, este compás anterior al enunciado que comienza en subdominante es un buen lugar para ubicar la respectiva dominante secundaria y preparar así la llegada de la subdominante por primera vez en la obra.

Complementando la argumentación del procedimiento de rearmónización en el arreglo, está el hecho de que en tertulias musicales presenciadas por el arreglista, siendo ejecutado el bambuco "Caldono", esta dominante secundaria ha aparecido ocasionalmente en ese compás de la obra, por cuenta de la intuición de algún tiplista o guitarrista acompañante. Dicha intuición proviene de un criterio estilístico empírico forjado a partir de acumular experiencia ejecutando y escuchando música andina colombiana.

Tras ser terminada la adaptación de "Caldono", fue presentada al maestro Gustavo Niño para que la revisara y le diera el visto bueno. Niño era también docente de instrumento del

estudiante arreglista, así que el arreglo de “Caldono” fue incluido en el repertorio de la asignatura de guitarra para el segundo semestre de 2019. Esta ocasión fue la primera vez que una de las adaptaciones del presente proyecto fue presentada formalmente en un escenario y ante un público, en el parcial final de la asignatura de guitarra de dicho semestre.

3 - ARCO IRIS (Pasillo)

“Arco Iris” es una pieza a ritmo de pasillo, con estructura tripartita, originalmente compuesta en Fa mayor (secciones A y B) y Re mayor (sección C). Se caracteriza por su riqueza compositiva en todos los aspectos, principalmente el melódico⁹. Las tres secciones de “Arco Iris” son bastante contrastantes entre sí:

La A es netamente un pasillo canción con reiterado lenguaje de apoyaturas en la melodía y un discurso armónico llamativo conformado por dominantes secundarias y acordes disminuidos que rompen la sonoridad diatónica (típico de Álvaro Romero). La B es la sección rápida, a ritmo de pasillo fiestero; posee una armonía más convencional, pero se enfoca en desarrollar una melodía sofisticada construida con contrapunto lineal, virtuosa y exigente para cualquier instrumentista. La C es la sección climática, nuevamente pasillo lento o canción, pero más apacible y cantáble que la A, generando un fuerte contraste; es una sección más osada en cuanto al discurso armónico y abre la puerta a mayores posibilidades tímbricas.

⁹ La melodía de “Arco Iris” es un ejemplo paradigmático dentro del repertorio de Álvaro Romero, de lo que el autor Marulanda menciona y describe como “lirismo instrumental”: melodías tan orgánicas y de tan buen gusto que parecieran tener letra. También encajan perfectamente con el adjetivo *cantabile*, utilizado en la música de tradición europea para referirse al carácter “cantado” de una melodía instrumental.

El nombre de la obra sugiere una metáfora del arcoíris por sus varios colores y matices, así como la pieza musicalmente posee gran diversidad en carácter y estados de ánimo.

La versión original del Trío Morales Pino (1975) se encuentra en el álbum “El Sueño de un Artista”, siendo la pista no. 1 de dicha producción. La versión más difundida es la del Trío de Ida y Vuelta (2015) en su álbum “Filigrana”, siendo la pista no. 11; esta versión también fue muy tenida en cuenta para el arreglo, junto a la original.

Desde el inicio del presente proyecto se planteó la tarea de escoger un pasillo de Álvaro Romero para adaptarlo, la decisión de adaptar “Arco Iris” se basó en varios factores y criterios. El arreglista conoce la obra desde hace años (2016 aprox.) a través de escucharla y acompañarla en las tradicionales tertulias de Ginebra-Valle, además de haberle realizado por encargo un arreglo para dueto de guitarra y flauta (con un enfoque estilístico de música de cámara) a inicios de 2020, conociendo y estudiando así mucho mejor su contenido. Este pasillo posee un gran potencial interpretativo; podría considerarse una de las mejores y más completas composiciones de Álvaro Romero, es muy diverso y contrastante dentro de sí mismo puesto que contiene los dos tipos de pasillo (pasillo canción y pasillo fiestero), lo cual satisface la búsqueda de diversidad de aires musicales del presente proyecto, melodías escritas con diversos criterios técnicos de construcción melódica (todas con gran potencial expresivo), y un discurso armónico bastante sofisticado con respecto a lo común en la música andina colombiana, altamente expresivo por sí mismo. A todas estas razones se suma el hecho de que el arreglista y autor de este proyecto gusta mucho del pasillo “Arco Iris”.

Por cuenta de todas las características mencionadas anteriormente, “Arco Iris” fue apreciada como muy idónea para ser adaptada a guitarra solista, ya que dicho formato generalmente pertenece a contextos musicales académicos, en donde este tipo de pieza es muy

bien recibida. Por recomendación del maestro Niño, la tonalidad establecida para la adaptación fue Sol mayor para las secciones A y B, quedando la sección C en Mi mayor.

Diferenciación entre pasillo canción y pasillo fiestero en el arreglo para guitarra solista

La diferencia entre el pasillo canción y el pasillo fiestero no está solamente en la muy notoria diferencia de velocidad (a grandes rasgos, el pasillo canción es lento y el pasillo fiestero es rápido), sino también en otros aspectos como por ejemplo que las melodías del pasillo canción son más expresivas y cantables, mientras que las del pasillo fiestero son más virtuosas y rítmicas (sabrosas o “guapachosas”, como se dice coloquialmente). Como sus nombres lo indican, uno hace apología al canto y el sentimiento, y el otro a la fiesta y el baile.

Las diferencias entre ambos ya han sido mencionadas con mayor profundidad en el presente proyecto; a continuación, mencionaremos específicamente los aspectos técnicos de estas diferencias que le competen al proyecto y a la práctica de las adaptaciones a guitarra solista.

Figura 11: fragmento de la sección A del pasillo "Arco Iris" de Álvaro Romero, adaptado a guitarra solista. Pasaje a ritmo de pasillo canción.

The image shows a musical score for guitar soloist, consisting of two staves. The top staff is labeled 'Guitarra solista'. The music is in 3/4 time, key of G major (one sharp), and tempo of 120. The score features a melodic line in blue and a bass line in red. The melodic line consists of eighth and quarter notes, often beamed together. The bass line consists of quarter and eighth notes, often beamed together. The score is divided into two systems, each with a double bar line. The first system has a tempo marking of 120. The second system has a key signature change to G major (one sharp).

La célula rítmica de la guitarra acompañante es ligeramente diferente entre el pasillo canción y el pasillo fiestero. En la figura 11 se expone un fragmento del pasillo “Arco Iris” ya

adaptado a guitarra solista, perteneciente a la sección A, la cual es pasillo canción. En la línea de bajo aparece el típico bajo doble del pasillo, es decir, dos corcheas, estando la segunda corchea ligada a la siguiente figura (que suele ser una blanca que completa el compás¹⁰). En el segundo sistema, segundo compás (o compás 6 de la figura 11) se aprecia con mayor claridad el patrón rítmico característico del pasillo: el bajo doble (notación color rojo con las plicas hacia abajo) junto al plaqué doble (notación azul, plicas hacia abajo y reducida al 80% del tamaño).

Otra particularidad del pasillo canción para la ocasión de adaptación a guitarra solista, que se puede apreciar en el ejemplo de la figura 11, es una mayor permisividad ornamental. Se expone en el fragmento ilustrado una segunda voz que acompaña a la melodía (notación de color azul, plicas hacia abajo) mediante intervalos de terceras y sextas (compases 1 y 2), muy característico de las músicas latinoamericanas de cordófonos pulsados; y en algunos casos estas segundas voces se dividen para formar bloques de acordes junto a la melodía (compases 3, 6 y 7). También se aplicaron ornamentos a la melodía, como el bloque arpegiado del compás 6 (segundo sistema, segundo compás), el cual acentúa la apoyatura; y el trino del compás 7 (segundo sistema, tercer compás). La línea de bajo fue ornamentada a través de notas de paso o de escape que anticipan la armonía, como la nota Fa# que conduce las notas cordales entre los compases 2 y 3 a modo de anacrusa; o las notas Mi y Mi^b en semicorcheas que anticipan en anacrusa al compás 7.

¹⁰ Las dos corcheas, siendo la segunda ligada a la blanca, son el patrón tradicional del bajo del pasillo, pero en el caso de la ilustración en cuestión (figura 11), sólo aparece de esta manera en el compás 3, ya que la línea de bajo fue modificada y ornamentada para este arreglo mediante criterios ya mencionados anteriormente.

Los ornamentos mencionados en el párrafo anterior fueron posibles en la adaptación gracias al carácter liviano y expresivo del pasillo canción, su velocidad lenta o moderada brinda mayor espacio y viabilidad técnica para enriquecer la música a través de ornamentos.

Para el caso del pasillo fiestero, su velocidad y virtuosismo característicos hacen necesario aligerar el contenido técnico (para optimizar el rendimiento interpretativo) y musical (para prevenir la saturación de la textura).

Figura 12: fragmento de la sección B del pasillo "Arco Iris" de Álvaro Romero, adaptado a guitarra solista. Pasaje a ritmo de pasillo fiestero.

The image shows a musical score for guitar solo, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. A tempo marking above the first staff indicates a quarter note equals 170. The score features a melodic line with slurs and a bass line with red notes and slurs, illustrating the technique of linear counterpoint.

En la figura 12 se expone un fragmento de la sección B de “Arco Iris”, en aire de pasillo fiestero. En contraste con el pasillo canción, vemos en este ejemplo de pasillo fiestero un menor uso de recursos de ornamentación tanto en la melodía como en la línea de bajo. Se tuvo en cuenta también el hecho de que esta melodía ya se encuentra ornamentada en sí misma, al haber sido compuesta en un lenguaje de contrapunto lineal¹¹. Un recurso técnico utilizado en este caso es el ligado, en la melodía (compás 1) y en el bajo (compases 5 y 9); el ligado es un recurso de

¹¹ El contrapunto lineal es una técnica de construcción melódica mediante la cual una melodía contiene en sí misma dos o más discursos melódicos implícitos (de manera monódica). Esto se logra a través de notas de escape que permiten dibujar motivos melódicos en diferentes registros, motivos que se alternan linealmente en el tiempo para conducirse o resolverse, creando varias melodías que se turnan en su protagonismo. La sección B del pasillo “Arco Iris” de Álvaro Romero es un excelente ejemplo.

articulación utilizado comúnmente en los cordófonos para aligerar el discurso melódico en pasajes virtuosos, restando la cantidad de ataques.

En cuanto al acompañamiento del pasillo fiestero, es común que debido a sus altas velocidades se utilicen menos notas y menos figuras. Su diferencia más notoria con respecto al pasillo canción, y que se expone en la figura 12, es la ausencia del bajo doble. En diversas producciones discográficas de música andina colombiana (incluidas las del Trío Morales Pino), se puede apreciar el uso de blancas con puntillo o blanca-negra como patrón rítmico del bajo en los pasillos fiesteros; por su parte, el doble plaqué utilizado en la guitarra se mantiene. Siendo la sección B un pasillo fiestero, y siguiendo criterios técnicos, musicales y estilísticos, por recomendación del maestro y asesor Gustavo Niño se eliminó el bajo doble para la adaptación de la sección B del pasillo “Arco Iris”.

En el arreglo de “Arco Iris”, el doble plaqué del pasillo fiestero fue reducido a una sola nota, manteniendo el mismo patrón rítmico y complementándose con la línea de bajo (ver compases 2, 3, 4, 6 y 7 de la figura 12), esto con el objetivo de alivianar la textura musical, y haciendo de esta sección virtuosa prácticamente un arreglo de dos voces. Esta textura más ligera y menos saturada también contribuye a ampliar el contraste de la sección B con respecto a las secciones A y C, puesto que estas dos poseen una textura más nutrida de voces.

Recurso de variación convencional (o re-exposición)

Previamente, en el apartado que detalla la adaptación del bambuco “Caldono”, se hizo mención del recurso de la variación, en ese caso aplicado en forma de pequeñas modificaciones opcionales que podrían ser o no tenidas en cuenta por el intérprete para ejecutarlas en los ritornellos. A este recurso se le dio el nombre de “variación opcional”.

Para el caso del pasillo “Arco Iris”, el recurso de la variación se aplicó a toda la sección A en las dos ocasiones que esta se re-expone, de tal manera que no se empleó el uso de ritornellos o barras de repetición, sino que la sección A fue escrita en la partitura cada una de las tres veces que suena, con las modificaciones correspondientes para la segunda y tercera vez. En este caso se le da el nombre de “variación convencional”, para diferenciarlo del recurso de variación opcional utilizado previamente en la adaptación de “Caldono”.

Si bien este recurso se empleó para la adaptación de la sección A de “Arco Iris”, en las secciones B y C se utilizaron con normalidad las barras de repetición o ritornellos originales de la obra, puesto que en dichas secciones no se empleó el recurso de la variación.

En este punto es pertinente aclarar que las variaciones no constituyen un cambio en el discurso melódico ni armónico de la sección en cuestión, sino modificaciones en la textura, ornamentos, melodías secundarias, o la aplicación de segundas y terceras voces para la melodía. La melodía y armonía fueron siempre conservadas, lo que genera variación es la aplicación de recursos mencionados y explicados anteriormente como la ornamentación, la modificación de líneas de bajo, o la aparición de voces acompañantes a la melodía.

El arreglo de “Arco Iris” fue dispuesto en la partitura de la siguiente manera:

- Introducción (compases 1 - 4).
- Sección A (compases 5 - 20).
- Sección A, con variaciones en línea de bajo, aparición de segundas y terceras voces para la melodía, y nuevos ornamentos (compases 21 - 36).
- Sección B, dos veces (compases 37 - 68, con barras de repetición).

- Sección A, re-exposición con variaciones en la línea de bajo, segundas y terceras voces para la melodía, y cadencia armónica con calderón para modular a la tonalidad de la sección C (compases 69 - 86).

- Sección C, dos veces (compases 87 - 120, con barras de repetición y casillas).

A continuación, la figura 13 ejemplifica este procedimiento de variación en la práctica del arreglo de “Arco Iris”:

Figura 13: comparación entre exposición y variación de un mismo fragmento de la sección A del pasillo "Arco Iris" de Álvaro Romero.

The figure displays two systems of musical notation for guitar soloist. The first system, labeled 'Sección A por primera vez', shows a melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody is primarily eighth and quarter notes, with some beamed sixteenth notes. Below the staff, red block chords indicate the harmonic accompaniment. The second system, labeled 'Sección A por segunda vez', shows the same melodic fragment but with several modifications: the bass line is altered, the second and third voices are changed, and the harmonic cadence is modified to facilitate modulation to the key of section C. The notation uses blue and red ink to highlight these changes.

En la ilustración anterior se expone dos veces un mismo fragmento melódico de la sección A. En los dos sistemas ilustrados en la parte superior se expone cómo aparece dicho fragmento por primera vez, en la exposición de la sección A (compases 5 - 13 del arreglo); mientras que en los dos sistemas ilustrados en la parte inferior se expone la segunda vez que el fragmento aparece, esta vez con algunas modificaciones aplicadas en el proceso de adaptación, siendo así la primera variación (compases 21 - 28 del arreglo).

Si se analiza y compara la frase en su re-exposición, variación o segunda vez, se puede apreciar:

- En compases 1 - 3 de *Sección A por segunda vez*: la aparición de segundas y terceras voces complementarias con la melodía (notación color azul) en lenguaje de terceras y sextas, sonoridad muy común en músicas populares; mientras que en la exposición (*Sección A por primera vez*) la melodía aparece como una sola voz.

- En compás 3 de *Sección A por segunda vez*: bloques de acordes en plaqué que ornamentan o engrosan la textura de la melodía (notación color azul), en posiciones de inversiones de acorde (técnica muy utilizada en la guitarra requinto). Dichos acordes en bloque ejecutados en plaqué reemplazan al plaqué del patrón rítmico tradicional de acompañamiento del pasillo, que aparece en el compás 3 de la exposición (*Sección A por primera vez*).

- En compás 6 de *Sección A por segunda vez*: un acorde en bloque ornamentado con técnica de arpegio utilizado para destacar y generar mayor expresividad en la extensión de novena o apoyatura; mientras que en la exposición (*Sección A por primera vez*) dicha novena o apoyatura aparece melódicamente como una sola voz.

- En compás 7 de *Sección A por segunda vez*: un ornamento de mordente anticipado a la nota La en la melodía, que no había sido hecho en la exposición. Esta es una variación muy sutil pero igualmente enriquecedora para el contenido musical, similar en cuanto a su brevedad al recurso de “variación opcional” empleado anteriormente.

- En compás 8 de *Sección A por segunda vez*: todas las voces (incluido el bajo) en bloque acompañando a la melodía con las mismas figuras rítmicas de esta, recurso tomado del lenguaje arreglístico del Trío Morales Pino y otras agrupaciones similares para destacar este tipo de resoluciones de acordes alterados. En la exposición, dicho fragmento aparece con la melodía a

una sola voz, siendo acompañada por una melodía secundaria en la línea de bajo. Esta modificación genera mucho contraste.

Lo ejemplificado con el enunciado de nueve compases de la sección A del pasillo “Arco Iris” ilustrado en la figura 13, fue aplicado para toda la sección, con modificaciones y variables diferentes tanto para la segunda como para la tercera vez que dicha sección aparece en el arreglo. Teniendo en cuenta que entre las obras adaptadas en el presente proyecto, “Arco Iris” es la más compleja y extensa (tiene una duración aproximada de casi 6 minutos), el contraste es un elemento indispensable en el arreglo e interpretación de la obra, razón por la cual se empleó este recurso, dándole a la sección A siempre algo diferente cuando esta es re-expuesta.

Modificación en la estructura y orden de las secciones, sustentada en el estilo

La música andina colombiana tiene la característica de ser flexible en cuanto al orden de ejecución de las diferentes secciones de una obra (dependiendo de la obra, pues hay algunas composiciones más estrictas que otras en este aspecto).

Para el arreglo del pasillo “Arco Iris”, se modificó la forma A - B - C de la versión original del Trío Morales Pino, por la forma A - B - A - C como en la versión del Trío de Ida y Vuelta. La práctica de modificar la estructura del contenido musical es común en músicas de origen folclórico/popular como la música andina colombiana, y es bastante notoria al escuchar diversas versiones de una misma obra.

Esta práctica está íntimamente relacionada con el contexto performático de la música andina colombiana, pues en contextos espontáneos como por ejemplo las tertulias, estas modificaciones en la forma y estructura de las obras suceden en vivo y en directo: son los mismos músicos quienes a través de gestos y señas se ponen de acuerdo respecto a repetir alguna

sección, decidir entre hacer un da capo o finalizar la obra, hacer calderones, etc. Por lo tanto, es común que un arreglista de música andina colombiana tenga la tarea (y la libertad) de tomar decisiones con respecto a la estructura de la obra, según lo que mejor convenga al arreglo.

En el caso del presente proyecto, el pasillo “Arco Iris” fue la primera obra sometida a este tipo de modificación: se optó por la forma A - B - A - C con el objetivo de sacar un mayor provecho interpretativo de la sección A mediante la ya mencionada variación, así como también permitir el contraste directo entre las secciones A y C (que en la versión original se encuentran desconectadas), además de darle a la melodía de la sección A una sensación de estribillo.

La adaptación del pasillo “Arco Iris” fue finalizada en el segundo semestre del año 2020; posteriormente escuchada, revisada y aprobada por el maestro Niño, e incluida en el repertorio de guitarra del estudiante para dicho semestre. Fue interpretada también en las dos pasantías institucionales del estudiante en el año 2021, y en la fase previa del Festival Mono Núñez 2022 (junto al bambuco “Caldono”), logrando la clasificación.

4 - NOTAS DEL ALMA (Danza)

“Notas del Alma” es una pieza a ritmo de danza, de forma binaria compuesta, originalmente en Si menor (sección A) y Re mayor (sección A prima). Fue por varios años una obra inédita, aún después de la muerte de Álvaro Romero, hasta aparecer versionada por primera vez en una producción discográfica de varios artistas: el álbum “Cosas de mi vida - Obras inéditas de Álvaro Romero Sánchez” (2004), siendo “Notas del Alma” la pista no. 13 de dicha producción, e interpretada por el cuarteto Cuatro Palos, con arreglo de Jairo Rincón.

La danza “Notas del Alma” fue la primera obra que el arreglista conoció exclusivamente por motivo de búsqueda de repertorio para el presente proyecto. Álvaro Romero compuso mayoritariamente pasillos y bambucos, por ello no es casualidad que casi todo el repertorio suyo conocido por el público de la música andina colombiana pertenece a esos dos aires; para encontrar música suya de otros aires fue necesario indagar en su catálogo.

Desde el principio del proyecto se tomó la decisión de adaptar una danza, las dos opciones preseleccionadas fueron “Notas del Alma” y “Estelita”; ambas obras fueron analizadas y exploradas en el lenguaje de la guitarra solista. Finalmente se eligió “Notas del Alma”, la cual más allá de los criterios guitarrísticos fue elegida por tener un mejor potencial interpretativo, ya que posee mayor contraste y variedad de carácter entre sus dos secciones. Por recomendación del maestro Niño se mantuvo en su tonalidad original.

Replanteamiento total de la línea de bajo

Al ser “Notas del Alma” una obra inédita hasta después de la muerte del compositor, no se cuenta con un registro discográfico de la versión original, la única referencia para el arreglista fue la versión del cuarteto Cuatro Palos, en arreglo de Jairo Rincón. Sin embargo, en este punto y gracias a las tres adaptaciones realizadas anteriormente (y sus respectivos procesos investigativos), se encuentra formado el suficiente criterio para conservar el estilo original en el proceso de adaptación.

Tomando como punto de partida la versión para cuarteto colombiano de Jairo Rincón, se inició el proceso de adaptación a guitarra solista de la misma manera que con las adaptaciones anteriores: transcripción de la melodía, el cifrado armónico y la línea de bajo; en este proceso se determinó que la línea de bajo del arreglo de Rincón no funcionaría para una adaptación a

guitarra solista. El maestro Niño, en su rol de asesor del proyecto, sugirió crear desde cero una nueva línea de bajo para la danza “Notas del Alma”, siguiendo los criterios interpretativos y técnicos de la guitarra solista, y los criterios estilísticos de la música de Álvaro Romero y el Trío Morales Pino. La recomendación del maestro Niño fue recibida y aplicada por el arreglista.

En la siguiente ilustración (figura 14) se exponen: la transcripción de la melodía de la obra, la línea de bajo del arreglo para Cuatro Palos de Jairo Rincón, y el resultado final de la adaptación para guitarra solista de este proyecto, con una línea de bajo completamente nueva.

Figura 14: fragmento de la sección A de la danza "Notas del Alma" de Álvaro Romero. Melodía, cifrado armónico y línea de bajo del arreglo de Jairo Rincón (Cuatro Palos), y adaptación a guitarra solista con nueva línea de bajo.

The image displays a musical score for the dance "Notas del Alma" in 2/4 time, key of B major. It is divided into two systems. The first system contains three staves: the top staff is the melody in treble clef with notes in black and red; the middle staff is the harmonic and bass line for Cuatro Palos in bass clef; and the bottom staff is the solo guitar version in treble clef with notes in black and red. The second system continues the same three staves. Chord symbols Bm and F#7 are placed above the first two staves in the first system. The guitar version includes various chord diagrams and fingering indications.

La razón por la cual la línea de bajo transcrita de la versión de Cuatro Palos no funciona para la adaptación a guitarra solista, es que no cumple con el rol responsorial (o de “contracanto”) que las líneas de bajo de la música andina colombiana normalmente cumplen. La línea de bajo del arreglo de Rincón cumple la función de engrosar la textura de la melodía, pero

no complementa melódicamente los espacios de inactividad que esta deja; en el caso de la melodía del fragmento ilustrado en la figura 14, los momentos más activos de la melodía son los conformados por semicorcheas, y los momentos más pasivos (donde naturalmente están los espacios para que la línea de bajo responda más activamente) son los conformados por negras. En el segundo pentagrama se expone la línea de bajo del arreglo de Rincón, la cual es activa y pasiva en los mismos momentos en que la melodía principal lo es, por lo tanto, no funciona como melodía secundaria tradicional de música andina colombiana, puesto que no complementa activamente los espacios dejados por la melodía principal.

Siguiendo la recomendación de Niño, se planteó una nueva línea de bajo (notación color rojo, plicas hacia abajo) que se complementa con el plaqué (notación color azul, reducida al 80%) para ejecutar el patrón rítmico de la danza en los compases donde la melodía principal es más activa (compases 1, 3, 5 y 7 de la figura 14); mientras que desarrolla pequeños motivos melódicos secundarios en los compases donde la melodía es menos activa (compases 2, 4, 6 y 8 de la figura 14).

Mediante el procedimiento de replanteamiento total de la línea del bajo se logró mantener el estilo tradicional para la adaptación de “Notas del Alma”, tomando como referencia la versión del cuarteto Cuatro Palos para la transcripción de la melodía y el cifrado armónico, y utilizando todo el criterio formado por el estudiante arreglista y el docente asesor para construir de cero una nueva línea de bajo consecuente con el estilo.

La adaptación de la danza “Notas del Alma” fue concluida a finales de 2020, y fue incorporada al repertorio del estudiante en el primer semestre académico de 2021. También fue interpretada en la segunda pasantía institucional y en el escenario de la primera ronda clasificatoria del Festival Mono Núñez 2022 en Ginebra-Valle, siendo la primera de estas

adaptaciones en ser presentada oficialmente ante un público presencial y con transmisión simultánea en vivo.

5 - NATALIA (Fox-trot)

“Natalia” es una pieza a ritmo de fox-trot, de forma binaria compuesta y escrita originalmente en Do mayor. El aire de fox-trot es especial dentro del contexto de la música andina colombiana, pues proviene de músicas folclóricas norteamericanas y fue adoptado por algunos compositores de la región andina de Colombia en el siglo XX.

Las características distintivas del aire de fox-trot son: el “swing”, un estilo interpretativo de origen afroestadounidense que básicamente consiste en convertir las corcheas en saltillos atresillados; el uso de recursos melódicos provenientes del blues, como por ejemplo “blue notes”, escalas de blues, escalas pentatónicas y aproximaciones cromáticas; y un patrón de acompañamiento que recuerda mucho al ragtime, aire musical también perteneciente al folclor estadounidense. Teniendo en cuenta estas características tan ajenas al folclor colombiano, un rasgo con el que podría identificarse a los fox-trots andinos colombianos es su discurso armónico, que fue desarrollado por los compositores nacionales en similitud con aires locales como el pasillo y el bambuco, logrando así incorporar al fox-trot en la familia los aires musicales andinos colombianos.

Por cuenta de los aspectos mencionados anteriormente, el fox-trot es considerado un aire musical exótico y llamativo dentro del contexto de la música andina colombiana, por esa razón se tomó la decisión de seleccionar una pieza perteneciente a dicho aire para el presente proyecto. Se preseleccionaron tres fox-trots: “Movete Negra”, “Quiéreme” y “Natalia”; las tres obras

fueron analizadas y exploradas desde la guitarra solista, si bien “Movete Negra” ofrece un discurso armónico más sofisticado, “Natalia” ofrece mayores posibilidades interpretativas al ser más contrastantes sus secciones, además de poseer de manera más acentuada las características melódicas de la música folclórica estadounidense, lo cual la hace más llamativa y contrastante dentro del repertorio escogido para el proyecto. Se seleccionó el fox-trot “Natalia”, determinando La mayor como la tonalidad más conveniente para su adaptación.

Línea de bajo contrapuntística

Puesto que no se encuentra una versión del fox-trot “Natalia” por parte del Trío Morales Pino o alguna otra agrupación estilísticamente relacionada, inicialmente se tomó como referencia la versión del cuarteto Cuatro Palos (2020) en arreglo de Jairo Rincón, la cual se encuentra en el popular canal de YouTube “Clásicas Colombianas”, siendo la pista no. 4 en un capítulo de la serie “Compositores Colombianos” dedicado a Álvaro Romero. Esta versión fue tomada como referencia para la transcripción de la melodía y la armonía, presentando la misma característica que la danza “Notas del Alma” con la línea de bajo, puesto que en el estilo arreglístico de Cuatro Palos la línea de bajo de la guitarra se suele utilizar activamente en los mismos lugares en que es activa la melodía, y no al revés (como sería lo tradicional en la música andina colombiana). Sin embargo, a diferencia de “Notas del Alma”, en el caso de “Natalia” esta característica no fue descartada.

De acuerdo con los criterios estéticos de la música folclórica norteamericana, altamente incidente en el fox-trot andino colombiano, es común que las melodías principales sean complementadas nota por nota con una o más voces. Este tratamiento es muy común en los arreglos de big band en una técnica conocida como “soli”, la cual consiste en crear a partir de cada nota de la melodía un acorde en bloque, generando que muchos acordes en bloque se

conduzcan entre sí al ritmo de la melodía; esto deriva en varias líneas melódicas independientes paralelas a la melodía principal, generando contrapunto.

Para el caso del arreglo del fox-trot “Natalia” se empleó la línea de bajo como una voz melódica independiente y paralela a la melodía, en ocasiones con el mismo ritmo, dándole un tratamiento de nota contra nota, también conocido en la teoría del contrapunto como 1:1, que se traduce en independencia melódica pero no rítmica. Este concepto aplicado a la línea de bajo de la obra fue inspirado en el arreglo de Jairo Rincón, y es consecuente con el estilo del aire de fox-trot.

Figura 15: fragmento de la sección A del fox-trot "Natalia" de Álvaro Romero, adaptado a guitarra solista.

Swing! ♩ = ♩³

Guitarra solista

The image shows a musical score for guitar solo in 2/4 time, key of D major. It consists of two staves. The top staff contains the melody, and the bottom staff contains the bass line. Red arrows point from the bass line notes up to the melody notes, and black arrows point from the melody notes down to the bass line notes, illustrating the 1:1 note-for-note relationship. The score includes a 'Swing!' tempo marking and a 3-beat rhythmic pattern. The piece is labeled 'Guitarra solista'.

La línea de bajo de la adaptación del fox-trot “Natalia” es esencialmente contrapuntística, en el fragmento ilustrado en la figura 15 se aprecia que la aplicación del 1:1 o nota contra nota es parcial, no total. Las flechas color rojo y negro sobre el pentagrama señalan cómo ambas voces (melodía y línea de bajo) se abren y conducen juntas.

Este recurso se alterna con el acompañamiento convencional correspondiente al aire de fox-trot (alternancia entre negra de bajo y negra de plaqué), el cual es indispensable en la adaptación. Este patrón rítmico se puede apreciar en las primeras mitades de los compases 1, 2 y 3, y por completo en los compases 4 y 7. En los compases 5 y 6 se aprecia la acentuación rítmica

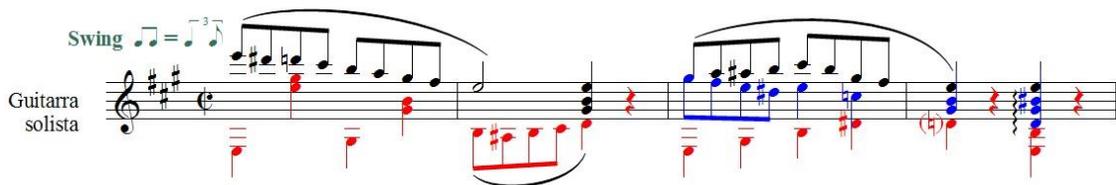
de la intención de la melodía a través de los cortes del acompañamiento. También en la segunda mitad del compás 6 hay un pequeño motivo melódico anacrúsico en la línea de bajo dirigido hacia el compás 7, el cual obedece a criterios convencionales de la música andina colombiana, donde la línea de bajo se activa melódica y rítmicamente en los espacios dejados por la melodía.

Transcripción a partir de versión informal de la obra

Además de la versión de Cuatro Palos, se encontraron otras versiones del fox-trot “Natalia” en YouTube, en videos que no constituyen producciones discográficas ni grabaciones profesionales, sino más bien calificables como videos aficionados o amateur, capturados probablemente con cámara y micrófono de smartphone, y subidos en canales de cuentas personales de YouTube con muy poca audiencia y sin pretensiones de difusión. A pesar de que estas grabaciones poseen una calidad de audio no profesional, se puede fácilmente apreciar y aprovechar su contenido musical, el cual constituye en este caso versiones y/o arreglos diferentes al de Jairo Rincón y Cuatro Palos. Como se menciona en el Capítulo I de este documento y de acuerdo con López-Cano y San Cristóbal, la música grabada constituye una fuente válida de información en la práctica de la investigación en música, y eso incluye incluso a las versiones más informales de las obras.

A partir de la información obtenida en la labor de indagación y comparación entre varias versiones de la obra, el estudiante arreglista tomó la decisión de apoyarse en una de ellas, al encontrar que proponía una textura contrapuntística de tres voces en la introducción, y una línea de bajo con un tratamiento arreglístico más tradicional. Se trata de la versión interpretada por el Cuarteto Infantil Crescendo, que se encuentra en el canal de YouTube de un usuario llamado Camilo Reyes (2019).

Figura 16: Introducción del fox-trot "Natalia", adaptado a guitarra solista. Contrapunto a tres voces.



En la figura 16 se ilustra la partitura de la introducción de la adaptación a guitarra solista del fox-trot “Natalia”, la textura contrapuntística a dos y tres voces que se aprecia en este fragmento fue inspirada en la versión del Cuarteto Infantil Crescendo.

A falta de una versión original del fox-trot “Natalia” por parte del Trío Morales Pino o alguna agrupación relacionada, se tomó la decisión de aprovechar elementos y recursos arreglísticos propuestos en dos versiones diferentes: Cuatro Palos y Cuarteto Infantil Crescendo. Los recursos aprendidos de estas versiones se complementaron con los criterios ya adquiridos en la realización de adaptaciones anteriores y en las investigaciones correspondientes al presente proyecto, junto a la aplicación de recursos y criterios previamente utilizados y conocidos por el arreglista. Cabe aclarar que el hecho de tomar como referencia otros arreglos de la obra no implica una copia o plagio del contenido musical de los mismos, sino más bien la identificación y aplicación de recursos arreglísticos articulados con el ejercicio creativo.

La adaptación a guitarra solista del fox-trot “Natalia” culminó a finales de 2020, y tras ser aprobada por el maestro y asesor Gustavo Niño, fue incluida en el repertorio de instrumento del primer semestre académico de 2021.

6 - LA INDIECITA (Guabina)

“La Indiecita” es una pieza a ritmo de guabina, de forma ternaria compuesta, originalmente en Re mayor (secciones A y A prima) y Sol mayor (sección B). Esta obra se caracteriza por poseer un discurso melódico y armónico muy tradicional, que se va desarrollando y sofisticando gradualmente una sección tras otra:

- La sección **A** posee giros armónicos sobre las funciones principales de tónica (I), dominante (V7) y subdominante (IV).
- La sección **A prima** comienza transitando hacia el relativo menor (vi), el cual interactúa con su respectiva dominante (V7/vi), después sucede lo mismo con el quinto grado (V) y su respectiva dominante (V7/V), para concluir la sección retomando los giros armónicos sobre las funciones principales (I, IV y V7).
- La sección **B** comienza reafirmando la nueva tonalidad girando entre la tónica (I) y la dominante (V7), para después desarrollar todo un despliegue de tránsitos por diversos grados de la tonalidad, en su mayoría aquellos a los que no se había transitado en las secciones anteriores (vi, IV y ii), todos con sus respectivas dominantes secundarias (V7/vi, V7/IV y IV/ii).

Desde un punto de vista académico y pedagógico, se puede considerar que Álvaro Romero a través de la guabina “La Indiecita” brinda involuntariamente una clase en el uso de dominantes secundarias para la práctica de la composición.

Esta obra fue descubierta en medio de las labores investigativas de búsqueda de repertorio para el presente proyecto. Ante la falta de una versión original grabada por parte del Trío Morales Pino, el arreglista estudiante conoció la obra gracias a la versión grabada por el trío típico El Colectivo La Puerta Mágica (2017), que aparece como pista no. 3 en su álbum “Tertulia

del Atardecer”. La pieza fue seleccionada para cumplir con el propósito de adaptar una guabina de Álvaro Romero para el proyecto.

La versión de El Colectivo La Puerta Mágica fue empleada para la transcripción de la melodía y la armonía, sin embargo, se percibe en esta versión la carencia de las típicas melodías secundarias ejecutadas por la línea de bajo de la guitarra. Al indagar en busca de otras versiones fue descubierta una grabación moderna en la que se interpreta la partitura original, se trata de la versión del trío típico Pasillo y Tiempo, que se encuentra en un video del canal de YouTube “Academia Musical Luis Pérez Toro” (2018). Al ser esta una versión de la partitura original, automáticamente pasó a ser la principal referencia para el proceso de adaptación; lo que implicó la solución al problema de la línea de bajo, pues Álvaro Romero escribió un papel de guitarra acompañante considerablemente elaborado, del cual se tomaron muchos elementos para la adaptación.

Para la adaptación de la guabina “La Indiecita”, fueron escogidas las tonalidades de La mayor (secciones A y A prima) y Re mayor (sección B).

Traslado de la melodía principal hacia la voz del bajo

Teniendo en cuenta la estructura de la guabina “La Indiecita”, cabe resaltar que esta obra y el pasillo “Arco Iris” son las únicas dos piezas tratadas en el presente proyecto que poseen tres secciones. Ante esta característica, es necesario el uso de una mayor cantidad de variables interpretativas, en busca de generar contraste entre las secciones y prevenir la monotonía.

Tras la realización del borrador de la adaptación a guitarra solista mediante el procedimiento descrito con anterioridad (véase figura 1), fue notoria la falta de variables

tímbricas o de textura en el arreglo de esta obra de tres secciones. Previamente en el arreglo de “Arco Iris” (que se toma como referencia para este caso al tener también tres secciones) se habían utilizado recursos como las variaciones de la sección A, y la melodía tocada en armónicos en la sección C. El maestro y asesor Gustavo Niño sugirió para “La Indiecita” la ejecución de la melodía en la voz del bajo como recurso de contraste en la sección A prima; dicho recurso fue puesto a prueba, obteniendo la aprobación tanto del estudiante arreglista como del asesor.

Figura 17: fragmento de la sección A prima de la guabina "La Indiecita". Transcripción de la melodía y el cifrado armónico transportados a la tonalidad del arreglo, y versión para guitarra solista aplicando el recurso de trasladar la melodía principal a la voz del bajo.

The image displays a musical score for the guabina "La Indiecita". It is divided into two systems, each containing four measures. The first system features a melody line in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, B5, A5, G5, F#4. Above the melody are four chords: C#7, F#m, C#7, and F#m. Below the melody is a guitar soloist version with red notes and stems, mirroring the melody line. The second system also has a melody line with quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, B5, A5, G5, F#4. Above the melody are four chords: B7, E, B7, and E. Below the melody is a guitar soloist version with red notes and stems, mirroring the melody line. The score is labeled "Melodía y cifrado am." and "Versión Guitarra solista".

En la figura 17 se expone un fragmento de ocho compases de la sección A prima de la guabina “La Indiecita”. En los primeros cuatro compases (primer sistema) se aprecia una frase de la melodía que fue trasladada a la voz del bajo, acompañada de manera sencilla por las voces superiores, las cuales ejecutan acordes en figura de blanca ubicados en los segundos tiempos de los compases; en el aire de la guabina el segundo tiempo posee un acento, es por ello que ubicar acordes en este lugar del compás mantiene la sonoridad de guabina en ese pasaje (el ornamento de arpegio utilizado para estos acordes ayuda a destacarlos y acentuarlos). En los cuatro compases restantes (segundo sistema) la melodía vuelve a la voz de arriba, su lugar natural,

mientras que también el acompañamiento retoma su patrón rítmico convencional de guabina. Esta reorganización de la textura es fundamental, porque afianza el contraste buscado con el recurso de trasladar la melodía al bajo en la frase anterior.

Este recurso de replanteamiento de aspectos como timbre, textura, sonoridad, registro y/o interpretación del contenido es tan eficiente que sólo bastó aplicarlo en la primera frase de la sección A prima para generar el equilibrio y el contraste que el arreglo requería; tal y como había funcionado previamente -por poner un ejemplo- con la utilización de la técnica de armónicos artificiales en la melodía de la introducción del bambuco “Caldono” y de las primeras dos frases de la sección C del pasillo “Arco Iris”.

La adaptación a guitarra solista de la guabina “La Indiecita” fue concluida a inicios del año 2021, y fue incorporada al repertorio de la asignatura de instrumento en el primer semestre académico de ese año.

Recopilación y edición de las partituras de las seis adaptaciones

En este punto, terminadas todas las adaptaciones en abril de 2021, se llevó a cabo el procedimiento de revisión y edición de las partituras con la supervisión del maestro y asesor Gustavo Niño quien, siendo compositor y arreglista de una vasta cantidad de repertorio para guitarra solista, cuenta con amplia experiencia en la práctica de edición de partituras para este formato. Este proceso se realizó haciendo uso del software Finale 2014.

Por sugerencia de Niño se detallaron rigurosamente en la partitura los siguientes elementos: ligaduras de fraseo, ornamentos, dinámicas, indicaciones de tempo, digitaciones de convención guitarrística para ambas manos, reducción de tamaño al 80% de la notación para

indicar elementos que suenan en segundo plano (generalmente las voces de registro medio del acompañamiento) y variaciones opcionales en fragmentos de pentagrama reducidos al 80% del tamaño. Bajo el criterio de practicidad se eliminó en las partituras el uso de la convención “A prima”, haciendo uso solamente de las siguientes convenciones enmarcadas en cuadrados o rectángulos: “A” y “B” (para obras de dos secciones); y “A”, “B” y “C” (para obras de tres secciones); así como también “Intro” y “Coda” según el caso. Estas convenciones de estructura son las utilizadas normalmente en el contexto de la música andina colombiana.

El compendio de partituras editadas, exportadas en formato pdf o impresas, así como las obras musicales en sí mismas siendo interpretadas, grabadas y escuchadas en diversos espacios y contextos, constituyen el resultado artístico tangible de este proyecto; enmarcado en la línea de investigación-creación de acuerdo con los criterios y lineamientos utilizados por el Instituto Departamental de Bellas Artes para la investigación artística.

Las partituras de las adaptaciones son recopiladas también en el presente documento (véase Capítulo III), así como los enlaces de producciones audiovisuales donde se aprecian estos arreglos siendo interpretados (consultar Bibliografía).

CAPÍTULO III

Conclusiones

Este proyecto constituye en primer lugar un conjunto de aprendizajes sin precedentes para el autor como guitarrista, arreglista, estudiante e investigador, siendo roles que complementan su espectro profesional como músico y artista. En segundo lugar, constituye la consumación y materialización de un aporte creativo desde la música andina colombiana hacia la guitarra solista. Ambos puntos son ampliados y detallados en el presente apartado.

El trabajo creativo, artístico e investigativo enmarcado en este proyecto condujo al autor a capitalizar diversos conocimientos, criterios y experiencias.

La experiencia de adaptar música a guitarra solista a través de procedimientos sistematizados y en complemento con las pertinentes labores investigativas respecto al estilo y al instrumento, afianzó y formalizó en el estudiante prácticas y conocimientos propios de un arreglista, teniendo en cuenta que gran parte de estas prácticas y conocimientos yacían como informales, intuitivos e incluso inconscientes antes de emprender el presente proyecto.

La experiencia empírica y los procedimientos intuitivos, en este caso los que permiten adaptar música andina colombiana a guitarra solista, son perfectamente sistematizables y posibles de formalizar dentro la práctica artística. El empirismo y la intuición son características muy presentes en los profesionales de la música, la concientización y formalización de estos conocimientos constituye un aporte robusto a la investigación artística, pues es así como las ideas que yacen abstractas dentro de la mente de los músicos son exteriorizadas y se convierten en información tangible. Por ejemplo, en el caso de este proyecto, el arreglista ya poseía varios

de los conocimientos que fueron utilizados para realizar las adaptaciones, pero no era consciente de ellos; en otras palabras: no sabía que sabía.

La adaptación, siendo un tipo de arreglo en el cual se mantienen el estilo y la estética de la música original, es un proceso que -valga la redundancia- debe priorizar la conservación de los rasgos estilísticos y estéticos de la música en cuestión, por encima de los aspectos o paradigmas técnicos del instrumento o formato instrumental al cual se está adaptando. La mención de este criterio es muy importante, pues en los contextos académicos se detectan muchos casos en donde las prioridades no están en orden, poniendo los criterios técnicos por encima de los musicales. La música es arte y expresión, por ende, los criterios musicales y artísticos deben estar priorizados por encima de los criterios técnicos; en los contextos académicos y educativos muchas veces se deja de lado (erróneamente) este concepto.

La experiencia de montar e interpretar estos seis arreglos en diversos escenarios como parciales de instrumento, conciertos virtuales de pasantías institucionales, tertulias musicales y festivales de música colombiana dejó como resultado la buena acogida a las obras por parte de un público diverso. Esta aprobación es muy importante como calificativo de la calidad musical del resultado artístico del proyecto, pues se trata de espacios frecuentados por público formado y con criterio sobre música andina colombiana y guitarra solista. La diversidad del público que ha escuchado las obras consta de: docentes universitarios y compañeros estudiantes de la cátedra de guitarra y otras cátedras (en el caso de los contextos académicos de Bellas Artes); músicos acreditados en rol de jurados, competidores o compañeros de concurso (en el caso del Festival

Mono Núñez); colegas amantes de la música andina colombiana (en el caso de las tertulias musicales); y público en general para todos los casos mencionados¹².

El balance general, sustentado en la apreciación de la audiencia ya mencionada (incluyendo al maestro y asesor del proyecto Gustavo Niño), es que las obras cumplen con mantenerse en el estilo de la música andina colombiana (lo cual se logró a través del cuidadoso proceso de adaptación, fundamentado en los criterios adquiridos tras haber estudiado meticulosamente las obras en su formato y estilo original). También se concluyó que funcionan como obras para guitarra solista, con una sonoridad ligeramente diferente al repertorio andino colombiano originalmente escrito para este instrumento, ya que se piensa desde música ya escrita con un estilo definido, y no desde el lenguaje técnico de la guitarra.

Otra conclusión muy importante extraída de la experiencia de llevar a cabo este proyecto, es que nunca es suficiente el esmero por detallar aspectos interpretativos y estilísticos en una partitura, por más recursos de edición e indicaciones que se utilicen. Simplemente hay cosas que no se pueden escribir, la partitura escrita y sus respectivas indicaciones no son más que una aproximación a la música; la música real está en los sonidos, y un estilo musical determinado no se puede aprender bien si no se le escucha lo suficiente.

Para la ejecución de repertorio de un estilo musical determinado, se recomienda al intérprete escuchar e impregnarse de dicho estilo para asimilarlo a través de la imitación. Este concepto es mejor explicado por Jaime Jaramillo (compositor, arreglista y docente universitario)

¹² En la plataforma YouTube, existe material audiovisual con las interpretaciones de Álvaro Zapata de las obras de Álvaro Romero adaptadas a guitarra solista en el marco de este proyecto. En el canal personal de Zapata aparecen las dos pasantías institucionales realizadas en 2021 (en cuyos programas están incluidas las obras de Romero), así como su intervención como solista instrumental en la ronda clasificatoria del Festival Mono Núñez 2022, donde se interpretó una de las obras (véase Bibliografía).

en una publicación de Facebook, refiriéndose a un video de 1988 en el que aparece Diego Estrada interpretando un bambuco junto al Trío Joyel; dice Jaramillo:

¡Así es que se toca! Es muy difícil explicarles a los jóvenes ese “gustico”.

Pero párele bolas a las corcheas de las melodías, y verá que no suenan “cuadradas”, es decir, la duración no es proporcional, no es igual, no se puede escribir. Eso se aprende escuchando. Yo se lo puedo cantar, se lo puedo tocar, pero no lo puedo describir.

Muy pocos intérpretes de la música andina colombiana tocan con ese gusto, esto les falta en especial a los jóvenes de academia. Eso se conserva en los sitios de tradición fuerte donde se aprende por imitación y no sobre el papel. (Jaramillo, 2022).

Los criterios de los músicos académicos para abordar e interpretar repertorio andino colombiano (o de cualquier otro estilo de origen ajeno a la academia) deben estar nutridos por la inmersión en el estilo. En la actualidad, gracias al internet y las plataformas digitales, se cuenta con múltiples herramientas que dan acceso a una vasta cantidad de música grabada de diversos estilos y épocas, así que no hay excusa para que un músico no estudie adecuadamente un estilo a través de la escucha.

Es muy relevante mencionar que el resultado artístico satisfactorio de este proyecto no habría sido posible sin la profunda inmersión del autor en el contexto de la música andina colombiana como músico, creador, investigador y principalmente como oyente. El amor por la guitarra, pero más aún por la música en sí misma, hizo posible este proyecto.

Partituras de las adaptaciones

Carmenza

The image displays a musical score for the piece "Carmenza". It consists of three systems of guitar notation, each with a treble clef staff and a bass clef staff. The first system starts at measure 24 and includes a "CV" (Crescendo/Vibrato) marking. The second system starts at measure 28 and includes a "CIII" (Crescendo/Intensification) marking. The third system starts at measure 32 and includes a "CV" marking and dynamic markings of *f*, *mf*, and *f*. The score features various musical notations such as slurs, accents, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 0, 1, 2, 3, 4). The key signature is one sharp (F#).

Caldono (Bambuco)

Guitarra Solista

Caldono Bambuco

Álvaro Romero Sánchez
(1909-1999)

Versión para guitarra:
Álvaro Zapata Gómez

Andante (♩. = 85-90)

The musical score is written for guitar solo in 3/4 time, marked Andante (♩. = 85-90). It begins with an **Intro** section featuring arpeggiated chords and a melodic line. The key signature changes from one flat to one sharp. The score is divided into sections: **A** (measures 1-14), **B** (measures 22-28), and **CII** (measures 36-40). Various guitar techniques are indicated, including *arm.* (armando), *rit.* (ritardando), and *a tempo*. Fingerings and string numbers are clearly marked throughout the piece.

Caldono

43 CIV

Variación

50 CV CII

Variación

57

D.S. al Coda

Coda CV

rit.

66

Arco Iris (Pasillo)

Guitarra Solista

Arco Iris Pasillo

Álvaro Romero Sánchez
(1909-1999)

Versión para guitarra:
Álvaro Zapata Gómez

Allegro (♩ = 120)

Intro CIII *rit.* **A** *a tempo*

6 CIII CV

11 CIII

16 CVIII

21 CIII

26 CV CIII

31 *Arco Iris* CVIII CV

36 **B** *Vivace* (♩ = 170) CIII CVII CIII

41 CV CV

46 CIII CVI CVII

51 CVII CV CV

56 CIII CVI CVII CVII

61 CIII CVI CVII

CV ————— *Arco Iris* ————— A ————— CIII —————

66

71

76

81

86 *rit.* **C** *a tempo* ————— XII ————— CVII —————

91

96

CVIII ————— CII ————— CII ————— CVII —————

Allegro (♩ = 120)

Andante (♩ = 80)

Notas Del Alma (Danza)

Guitarra Solista

Notas del Alma Danza

Álvaro Romero Sánchez
(1909-1999)

Versión para guitarra:
Álvaro Zapata Gómez

Lento (♩ = 60)

The musical score is written for guitar solo in 7/8 time, featuring a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'Lento' with a quarter note equal to 60 beats per minute. The score is divided into several sections:

- Intro:** Starts with a box labeled 'Intro'. It contains a melodic line with triplets and a bass line. A note is marked with a circled '5'. The instruction '(Dejar resonar los bajos)' is written below the bass line.
- Section A:** Marked 'a tempo' and 'CII'. It features a melodic line with a circled '5' and a bass line.
- Section 9:** Starts at measure 9. It includes a melodic line with a circled '5' and a bass line.
- Section 13:** Starts at measure 13. It includes a melodic line with a circled '5' and a bass line.
- Variación:** A section labeled 'Variación' with a circled '5' and a bass line.
- Section 17:** Starts at measure 17. It includes a melodic line with a circled '5' and a bass line.
- Final Variación:** A section labeled 'Variación' with a circled '5' and a bass line.

Throughout the score, various guitar techniques are indicated by fingering numbers (1-4) and circled numbers (3, 4, 5). Chord diagrams are labeled with Roman numerals: CVII, CII, and CIV. A 'rit.' (ritardando) marking is present above the final measure of the Intro section.

Notas del Alma

B

4 0 4

4 2 3 4 2 3

CV CII

25

29

Variación

33

1 1 1 2 4 4 1 3

4 2 0 1 0

θ

4 4 3 4

θ

CV CV

VII

Coda *rit.*

37

D.S. al Coda

Natalia (Fox-trot)

Guitarra Solista

Natalia fox-trot

Álvaro Romero Sánchez
(1909-1999)

Versión para guitarra:
Álvaro Zapata Gómez

Adagio (♩ = 73)

Swing ♩ = ♩³ ♩

The musical score is written for guitar solo in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with an **Intro** section, followed by a first ending **A** and a second ending **B**. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingering numbers (0-4). Measure numbers 9, 13, 17, and 21 are indicated. The piece concludes with a **Variación** section. The tempo is marked as Adagio (♩ = 73) and the style is Fox-trot. The version is for guitar by Álvaro Zapata Gómez, based on the original by Álvaro Romero Sánchez (1909-1999).

Natalia

25

normal

Variación

29

CII

Variación

33

CII

CV

37

CII

D.C. sin repetir

La Indiecita (Guabina)

Guitarra Solista

La Indiecita Guabina

Álvaro Romero Sánchez
(1909-1999)

Versión para guitarra:
Álvaro Zapata Gómez

Moderato (♩ = 105-110)

The image displays a guitar score for the piece 'La Indiecita (Guabina)'. The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. It consists of six staves of music, with measure numbers 7, 13, 19, 25, and 31 indicated at the beginning of their respective staves. The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and fingerings. Chord diagrams are labeled with letters and Roman numerals: A, CII, CV, CVII, CIV, and CIII. There are also first and second endings marked with '1.' and '2.'. A section labeled 'B' begins at measure 13, and a section labeled 'C' begins at measure 31. The piece concludes with a final chord in measure 36. The tempo is marked as 'Moderato' with a quarter note equal to 105-110 beats per minute.

La Indiecita

37 CII

43 CV CII CVII CV

49 2. 0 4 D.C. al Coda

52 Coda rit. CV CVII

Detailed description: This is a musical score for guitar, titled "La Indiecita". It consists of four systems of music. The first system (measures 37-42) features a CII chord and includes a triplet of eighth notes (3, 4, 3) and a double-measure rest. The second system (measures 43-48) includes chords CV, CII, CVII, and CV, with various fingering numbers (6, 4, 3, 2, 4) and a double-measure rest. The third system (measures 49-51) shows a second ending (2.) with a 0 on the first string and a 4 on the fourth string, leading to the instruction "D.C. al Coda". The fourth system (measures 52-54) is the Coda, marked "rit.", and includes chords CV and CVII.

Bibliografía

Clásicas Colombianas [Clásicas Colombianas]. (2020, febrero 13). V.A. - *Cosas De Mi Vida - Obras Inéditas De Álvaro Romero Sánchez. (Álbum) [Video]*. Recuperado de <https://youtu.be/eFEgcdM5amw>

Clásicas Colombianas [Clásicas Colombianas]. (2020, septiembre 8). *ÁLVARO ROMERO SÁNCHEZ (1909 - 1999) - SERIE COMPOSITORES COLOMBIANOS [Video]*. Recuperado de https://youtu.be/O_eVtR_EneM

Club de la Bandola. [Club de la Bandola]. (2015, septiembre 7). *CALDONO (Alvaro Romero Sanchez) - Trío Espiritu Colombiano [Video]*. Recuperado de <https://youtu.be/UQRL7jBwGd8>

Cuatro Palos. (2004). *Natalia [Canción]*. Benavides Records.

Cuatro Palos. (2004). *Notas Del Alma [Canción]*. Benavides Records.

El Colectivo La Puerta Mágica. (2017). *La Indiecita (Guabina) [Canción]*. Colectivo La Puerta Mágica.

García, M. (2014). Elementos estructurales del pasillo y el bambuco instrumentales: estudio de análisis musical a la obra de Álvaro Romero Sánchez. Ministerio de Cultura. ISBN: 9584653423.

Gentil Montaña. (s. f.). *Humorismo [Canción]*. Discos Zeida.

Ida y Vuelta Trío. (2015). *Arco Iris [Canción]*. Ida y Vuelta Trío.

Jaramillo, J. [@Jaime Jaramillo]. (2022, noviembre 4). *Así es que se toca!* [Descripción audiovisual de Facebook] de <https://www.facebook.com/100012619846014/posts/pfbid0qMnMUSkzRgPFNyKmb9S9arCSocw9JfndWKChGqTt7NvrZVdqV9D2GEpCturyJGjjl/?app=fbl>

Latham, A. (2010). Diccionario enciclopédico de la música. Fondo de Cultura Económica de México. ISBN: 979-607-16-0020-2.

Londoño, M. y Tobón, A. (2004). Bandola, tiple y guitarra: de las fiestas populares a la música de cámara. Artes, La Revista. Facultad de Artes. Universidad de Antioquia. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1213852.pdf>

López-Cano, R. y San Cristóbal, U. (2014). Investigación artística en música. Escola Superior de Música de Catalunya. ISBN: 978-9347-00-0. Primera edición.

Madrid, R. (2014). De la guitarra andina colombiana a la guitarra clásica y viceversa. Universidad EAFIT. Escuela de Ciencias y Humanidades. Recuperado de: <https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/7742>

Marulanda, O. (1993). Álvaro Romero Sánchez, una partitura sin fin. Gobernación del Valle del Cauca. ISBN 958-9347-00-0 Primera edición.

Miñana, C. (2000). Entre el folklore y la etnomusicología, 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia. A contratiempo, revista de música en la cultura (pág. 36-49). ISSN 0121-2362.

Pérez, L. [Academia Musical Luis Pérez Toro]. (2018, mayo 30). *La indiecita (Álvaro Romero Sánchez) [Video]*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=JBSIIIt5i4fA>

Perilla, J. (2018). Los discos de Gentil Montaña en los años sesenta, análisis de repertorio e interpretación. Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes. Instituto de investigaciones estéticas. Recuperado de: <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/64057>

Ramos, I. (2005). Historia de la guitarra y los guitarristas españoles. Editorial Club Universitario. ISBN: 978-84-9948-208-8.

Rendón, G. (2017). La música para trío de cuerdas andinas colombianas. Grupo de investigación Músicas regionales. Facultad de Artes. Universidad de Antioquia. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6205194>

Renjifo, G. [Álvaro Fabián Zapata Gómez]. (2021, mayo 10). *Gustavo Adolfo Renjifo habla sobre Álvaro Romero Sánchez (Entrevista 17/04/2021) [Video]*. Recuperado de <https://youtu.be/cS6ngjjxIZE>

Reyes, C. [Camilo Reyes]. (2019, junio 1). *CUARTETO INFANTIL CRESCENDO - NATALIA A RITMO DE FOX DE ALVARO ROMERO [Video]*. Recuperado de <https://youtu.be/1b8Lgdjp7No>

Rodríguez, H. (2005). La música colombiana en la guitarra solista. Universidad Industrial de Santander. Recuperado de <http://noesis.uis.edu.co/handle/123456789/31803>

Roldán, D. (2016). Los caminos de la guitarra en la comarca vallecaucana. ISBN 978-958-46-8741-4 Primera edición.

Tabares, D. [Diego Tabares]. (2016, enero 26). *HISTORIAS DE UN LEÓN, MAESTRO LEÓN CARDONA GARCÍA [Video]*. Recuperado de <https://youtu.be/OXg2Pz0s5tU>

Trío Espíritu Colombiano. (s. f.). *Caldono [Canción]*. Trío Espíritu Colombiano.

Trío Morales Pino. (1975). *Arco Iris [Canción]*. Sonolux.

Trío Morales Pino. (1976). *Carmenza [Canción]*. Sonolux.

Trío Morales Pino. (1976). *María [Canción]*. Sonolux.

Zapata, Á. [Álvaro Fabián Zapata Gómez]. (2021, febrero 7). *Pasantía I - Recital de Guitarra Latina - Álvaro Zapata Gómez [Video]*. Recuperado de <https://youtu.be/cChzGU1Uoko>

Zapata, Á. [Álvaro Fabián Zapata Gómez]. (2021, agosto 12). *Pasantía II - Concierto virtual - Álvaro Zapata Gómez [Video]*. Recuperado de <https://youtu.be/EYA7jTC8Jvk>

Zapata, Á. [Álvaro Fabián Zapata Gómez]. (2022, octubre 31). *Notas Del Alma (Álvaro Romero) - Álvaro Zapata | Festival Mono Núñez 2022 [Video]*. Recuperado de <https://youtu.be/VaJnMmTGbx4>