PROPUESTA METODOLÓGICA PARA LA APROPIACIÓN TÉCNICO-INTERPRETATIVA DEL BAMBUCO FIESTERO Y EL PASILLO CANCIÓN EN LA IDIOMÁTICA DEL FAGOT.

HERNÁN DARÍO GUZMÁN CALDERÓN
CODIGO. 20122098118
ENFASIS EN FAGOT

DOCENTE: PEDRO ÁNGEL
MODALIDAD: MONOGRAFÍA

BOGOTÁ D.C.
A las dos madres que la vida me dio, a la tierra vino tinto y oro, y al fagot, mi complemento.
AGRADECIMIENTOS

Un agradecimiento muy especial a mi amigo David Leonardo Barrera por su ayuda en la realización de la edición de las partituras y apoyo incondicional en este proyecto. A la ASAB por ser esa casa artística necesaria para explorar distintas áreas en la música y en el arte en general. A todos los maestros, amigos y familiares que colaboraron con mi proceso formativo. Gracias infinitas.
Resumen

El objetivo del presente trabajo consiste en la apropiación de bambuco fiestero y pasillo canción en la idiomática del fagot. Para ello se realiza un proceso de análisis formal, análisis melódico o melotipos y análisis de las articulaciones y fraseos recurrentes, tomando como referencia obras representativas de los dos géneros. A partir de estos parámetros se busca identificar un lenguaje musical particular, aplicándolo a la idiomática del fagot, ampliando la visión del mismo, aun entendiendo su tradición sinfónica centro europea. El trabajo cuenta con un estudio sobre el fagot y las músicas tolimenses, en donde se muestran factores históricos, sociales y económicos que determinan el resultado actual de ambos mundos. Aparte se explica de dónde provienen y que factores importantes han tenido en la cultura y en la música colombiana los dos géneros que se piensan apropiar a la idiomática del instrumento. Como resultado de este proceso se logran identificar aspectos descriptivos específicos de los dos géneros planteados, en términos de forma, articulaciones y fraseos, y se genera repertorio que ejemplifica estos aspectos e involucra al fagot como elemento participativo de estas músicas.

Palabras clave: fagot, música del Tolima, bambuco fiestero, pasillo canción.

Abstract

The objective of the present work consists in the appropriation of “bambuco fiestero” and “pasillo canción” in the idiom of the bassoon. For this, a process of formal analysis, melodic analysis or melotipos and analysis of articulations and recurrent phrases are performed, taking as reference representative works of the two genres. From these parameters it is sought to identify a particular musical language, applying it to the idiom of the bassoon, broadening the vision of the same, still understanding his symphonic tradition European center. The work has a study on the bassoon and tolimenses musics, which show historical, social and economic factors that determine the current outcome of both worlds. In addition, it is explained where the two genres that are thought to appropriate to the language of the instrument come from and that important factors have had in Colombian culture and music. As a result of this process, it is possible to identify specific descriptive aspects of the two genres, in terms of form, articulations and phrases, and generate a repertoire that exemplifies these aspects and involves the bassoon as a participatory element of these musics.

Keywords: bassoon, Tolima’s music, bambuco fiestero, pasillo canción.
Tabla de contenidos

INTRODUCCIÓN .................................................................................................................. 8
JUSTIFICACIÓN .................................................................................................................... 9
PREGUNTA PROBLEMA ...................................................................................................... 10
OBJETIVOS .......................................................................................................................... 10
  GENERAL ........................................................................................................................... 10
  ESPECÍFICOS .................................................................................................................... 10

CAPÍTULO 1. EL FAGOT Y EL TOLIMA ........................................................................ 11
 ¿QUÉ ES EL FAGOT? ............................................................................................................. 11
  El fagot en Latinoamérica .................................................................................................. 12
  Causas de la ausencia del fagot en las músicas populares latinoamericanas .................. 12
  El fagot visto desde el punto de vista técnico ................................................................. 13
  Articulación en el fagot ..................................................................................................... 14
  Digitación del fagot .......................................................................................................... 14
  Registro ............................................................................................................................. 14
  Datos acústicos ................................................................................................................ 15

BREVÉ HISTORIA DEL TOLIMA .................................................................................. 16
  La música en el departamento ....................................................................................... 17
  Instrumentos, formatos y géneros .................................................................................. 18
  Géneros ........................................................................................................................... 19

CAPÍTULO 2. LENGUAJE MUSICAL, IDIOMÁTICA DEL FAGOT Y HERRAMIENTAS DE ANÁLISIS
(ARTICULACIONES Y FRASEOS, MELOTIPOS Y FORMA) ........................................ 20
  EL LENGUAJE MUSICAL .................................................................................................... 20
  “IDIOMÁTICA” E “IDIOMÁTICA DEL FAGOT” ................................................................. 22
  HERRAMIENTAS DE ANÁLISIS ...................................................................................... 24
  Articulaciones .................................................................................................................. 24
    Tipos de articulaciones ................................................................................................. 25
    Escritura de las articulaciones ...................................................................................... 26
    Las articulaciones en la técnica instrumental ............................................................. 26
    Las articulaciones como eje decisivo a la hora de definir un estilo ......................... 27
  Fraseos ............................................................................................................................ 27
    Melotipos o estructuras melódico-rítmicas determinadas ........................................ 28
  Ritmo base ..................................................................................................................... 29
  Forma .............................................................................................................................. 29

EJEMPLOS DE ADAPTACIÓN E INTERPRETACIÓN DE INSTRUMENTOS AJENOS A LA TRADICIÓN ............................................................................................ 30

APROPIACIÓN DEL FAGOT EN DISTINTOS GÉNEROS .............................................. 31

CAPÍTULO 3. EL BAMBU CO Y EL PASILLO, INVESTIGACIÓN Y ANÁLISIS ..................... 32
  ORIGEN DEL BAMBUCO .................................................................................................. 32
  El Bambuco en diferentes partes del país .................................................................... 33
  Ritmo base o célula rítmica base .................................................................................... 34
  Escritura musical del Bambuco ...................................................................................... 34

BAMBU CO FIESTERO: ORIGEN, ESCRITURA, INTERPRETACIÓN ................................ 35
  Formatos relevantes ....................................................................................................... 35
  Estructura musical ......................................................................................................... 36
  Melotipos ....................................................................................................................... 36
  Articulaciones recurrentes a la hora de interpretar este género ................................ 38
  Acompañamiento ........................................................................................................... 39
  Aplicación de las articulaciones del BF en el fagot ...................................................... 40
Frases recurrentes en la interpretación de este género: .......................... 40
Conectividad general de la pieza: ............................................................ 41
Conclusiones generales con relación al fraseo: ........................................ 41
PASILLO ........................................................................................................ 41
Tipos de pasillo: ....................................................................................... 42
Lugares donde se encuentra el pasillo: ..................................................... 43
Escritura del pasillo: ................................................................................ 43
Ritmo base del pasillo: ........................................................................... 43
PASILLO CANCIÓN, ORIGEN E INTERPRETACIÓN: ............................. 43
Formatos relevantes: .............................................................................. 44
Estructura o forma musical: ................................................................. 45
Estructura poética: .................................................................................. 45
Rubatos y ritardandos naturales: ........................................................... 46
Melotipos: ............................................................................................... 46
Conclusiones melódicas: ........................................................................ 47
Acompañamiento: .................................................................................. 48
Articulaciones recurrentes en la interpretación de este género: .......... 49
Acompañamiento: .................................................................................. 50
Aplicación de las articulaciones del pasillo canción en el fagot: ............ 50
Frases recurrentes en la interpretación del pasillo canción: .......... 50
Conectividad general de la pieza: ....................................................... 51
Conclusiones generales con relación al fraseo del pasillo canción: .... 51

CAPÍTULO 4. ANÁLISIS TÉCNICO-INTERPRETATIVO DE LOS ESTUDIOS OP. 24 Y 26 DE LUDWIG MILDE COMO REFERENTE PARA LA ELABORACIÓN DE ESTUDIOS Y PIEZAS PARA FAGOT: .......................... 52
MILDE. OP. 24. (1891) ............................................................................ 52
MILDE, OP. 26 (1891) ............................................................................ 53
ANÁLISIS .................................................................................................... 54
ANÁLISIS DEL ESTUDIO # 3. OP24 ....................................................... 54
Conclusiones estudios Op.24: ................................................................ 55
ANÁLISIS ESTUDIO # 1. OP 26 ................................................................. 57
Conclusiones sobre los primeros estudios del Op.26: ......................... 59
Conclusiones, segunda parte de los estudios Op.26: ......................... 59
ELABORACIÓN DE ESTUDIOS Y REPERTORIO A PARTIR DE LOS GÉNEROS DE BF Y PASILLO CANCIÓN, CON INCLUSIÓN DEL FAGOT: .................................................................................. 59
CONCLUSIONES ..................................................................................... 61
REFERENCIAS ......................................................................................... 63
ANEXOS ................................................................................................... 65
### Tabla de gráficos

<table>
<thead>
<tr>
<th>Gráfico</th>
<th>Título</th>
<th>Página</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>1</td>
<td>Registro del fagot</td>
<td>15</td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>Datos acústicos</td>
<td>16</td>
</tr>
<tr>
<td>3</td>
<td>Vivaldi, concierto en G moll para fagot y orquesta</td>
<td>23</td>
</tr>
<tr>
<td>4</td>
<td>Mozart, obertura las bodas de Fígaro</td>
<td>23</td>
</tr>
<tr>
<td>5</td>
<td>Rimsky Korsakov, Scheherazade, solo de fagot segundo movimiento</td>
<td>23</td>
</tr>
<tr>
<td>6</td>
<td>Conagraciación de la primavera (1912) solo fagot inicio, Igor Stravinsky</td>
<td>24</td>
</tr>
<tr>
<td>7</td>
<td>Sequnza X (1997) para fagot solo, Luciano Berio</td>
<td>24</td>
</tr>
<tr>
<td>8</td>
<td>Fantasía en 6/8, José Revelo</td>
<td>27</td>
</tr>
<tr>
<td>9</td>
<td>Libertango, Astor Piazzola</td>
<td>27</td>
</tr>
<tr>
<td>10</td>
<td>Bambuquísimo, León Cardona</td>
<td>28</td>
</tr>
<tr>
<td>11</td>
<td>La Múcura</td>
<td>28</td>
</tr>
<tr>
<td>12</td>
<td>Patrón rítmico básico, cumbia</td>
<td>29</td>
</tr>
<tr>
<td>13</td>
<td>Ritmo base del bambuco</td>
<td>34</td>
</tr>
<tr>
<td>14</td>
<td>Ojo al toro, Cantalicio Rojas</td>
<td>36</td>
</tr>
<tr>
<td>15</td>
<td>“El Espinaluno”, Gonzalo Sánchez</td>
<td>37</td>
</tr>
<tr>
<td>16</td>
<td>Ojo al toro, Cantalicio Rojas</td>
<td>37</td>
</tr>
<tr>
<td>17</td>
<td>“El Espinaluno”, Gonzalo Sánchez</td>
<td>38</td>
</tr>
<tr>
<td>18</td>
<td>“El chato barrera”, Luis Carlos “Pipa” Prada</td>
<td>39</td>
</tr>
<tr>
<td>19</td>
<td>Tercera sección. “El Espinaluno”, Gonzalo Sánchez</td>
<td>39</td>
</tr>
<tr>
<td>20</td>
<td>Acompañamiento, “San Pedro en el Espinal”, Milciades Garavito</td>
<td>39</td>
</tr>
<tr>
<td>21</td>
<td>Ritmo básico del pasillo</td>
<td>43</td>
</tr>
<tr>
<td>22</td>
<td>“Espumas”, Jorge Villamil</td>
<td>46</td>
</tr>
<tr>
<td>23</td>
<td>“Espumas”, Jorge Villamil</td>
<td>47</td>
</tr>
<tr>
<td>24</td>
<td>“Huri”, Anónimo</td>
<td>48</td>
</tr>
<tr>
<td>25</td>
<td>“Espumas”, Jorge Villamil</td>
<td>48</td>
</tr>
<tr>
<td>26</td>
<td>“Espumas”, Jorge Villamil</td>
<td>49</td>
</tr>
<tr>
<td>27</td>
<td>“Soberbia”, Jorge A. Morales</td>
<td>49</td>
</tr>
<tr>
<td>28</td>
<td>“Soberbia”, Jorge A. Morales</td>
<td>50</td>
</tr>
<tr>
<td>29</td>
<td>“Espumas”, Jorge Villamil</td>
<td>50</td>
</tr>
<tr>
<td>30</td>
<td>Estudio #3, OP.24</td>
<td>55</td>
</tr>
<tr>
<td>31</td>
<td>Estudio #3 OP.24</td>
<td>55</td>
</tr>
<tr>
<td>32</td>
<td>Estudio #3 OP.24</td>
<td>56</td>
</tr>
<tr>
<td>33</td>
<td>Estudio #1 OP.26</td>
<td>57</td>
</tr>
<tr>
<td>34</td>
<td>Estudio #1 OP.26</td>
<td>57</td>
</tr>
<tr>
<td>35</td>
<td>Estudio #1 OP.26 SEGUNDA PARTE</td>
<td>58</td>
</tr>
<tr>
<td>36</td>
<td>Estudio #1 OP.26</td>
<td>58</td>
</tr>
<tr>
<td>37</td>
<td>Estudio #1 OP.26</td>
<td>58</td>
</tr>
<tr>
<td>Tabla de partitura anexas</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>---------------------------</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>ESTUDIO DE ARTICULACIONES BAMBUCO FIESTERO .................................................</td>
<td>65</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>ESTUDIO DE ARTICULACIONES PASILLO CANCIÓN ....................................................</td>
<td>66</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>EL CHATO BARRERA (TRANSCRIPCIÓN) .........................................................................</td>
<td>67</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>LOS OPITAS (TRANSCRIPCIÓN) ..................................................................................</td>
<td>68</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>EL ESPINALUNO (TRANSCRIPCIÓN) .............................................................................</td>
<td>69</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>SAN PEDRO EN EL ESPINAL (TRANSCRIPCIÓN) ............................................................</td>
<td>70</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>ESPUMAS (TRANSCRIPCIÓN) .....................................................................................</td>
<td>71</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>PECADOR, LUCERO Y RÍO (TRANSCRIPCIÓN) ................................................................</td>
<td>72</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>HURÍ (TRANSCRIPCIÓN) ..........................................................................................</td>
<td>73</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>SOBERBIA (TRANSCRIPCIÓN) ...................................................................................</td>
<td>74</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>ESTUDIO TÉCNICO I ...............................................................................................</td>
<td>75</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>ESTUDIO TÉCNICO II .............................................................................................</td>
<td>76</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>ESTUDIO MELÓDICO I .............................................................................................</td>
<td>77</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>ESTUDIO MELÓDICO II ............................................................................................</td>
<td>78</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>EL CHATO BARRERA (ADAPTACIÓN) ...........................................................................</td>
<td>79</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>SAN PEDRO EN EL ESPINAL (ADAPTACIÓN) ................................................................</td>
<td>82</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>ESPUMAS (ADAPTACIÓN) .........................................................................................</td>
<td>84</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>SOBERBIA (ADAPTACIÓN) .......................................................................................</td>
<td>88</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>EL ESPINALUNO (ARREGLO) ....................................................................................</td>
<td>90</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>LOS OPITAS (ARREGLO) .........................................................................................</td>
<td>94</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>PESCADOR, LUCERO Y RÍO ......................................................................................</td>
<td>98</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>HURÍ (ARREGLO) ....................................................................................................</td>
<td>103</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>INTERLUDIO FIESTERO (COMPOSICIÓN) .................................................................</td>
<td>108</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>FIESTERO PAISA (COMPOSICIÓN) ...........................................................................</td>
<td>114</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>CARRERA DÉCIMA (COMPOSICIÓN) ............................................................ .............</td>
<td>117</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>REMI (COMPOSICIÓN) ............................................................................................</td>
<td>127</td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>
Introducción

El presente trabajo está inspirado en el contexto actual del fagot, instrumento desconocido en la música tradicional. Por ende, este escrito pretende brindar una visión frente a la apropiación de distintos géneros por medio de una metodología que se propone a través del análisis musical del bambuco fiestero y el pasillo canción, logrando que el lector facilite su extrapolación a otros géneros tradicionales.

El autor, al ser músico fagotista tolimense y aprovechando que en su formación musical inicial tuvo acercamientos a instrumentos como la guitarra y la percusión tradicional tolimense, goza de ciertas herramientas que le permiten tener relación cercana con este tipo de música, sin que esto signifique que un músico proveniente de otros entornos no logre dominar estos estilos.

Es necesario señalar que este documento constituye una propuesta susceptible de críticas, las cuales serán enriquecedoras para el autor, pues posibilitan la discusión con diferentes círculos académicos y folclóricos en los que se conciba el aprendizaje como un proceso de participación activa directa en el contexto en el que se desarrolla un género en particular. Sin embargo, una de las pretensiones aquí consignadas es que, con la experiencia adquirida por medio de la metodología propuesta, aun careciendo de una aproximación al entorno en el que se desarrolla determinado género, el músico puede llegar a apropiar elementos básicos logrando una interpretación correcta, eje central de esta tesis.

Así mismo, la complejidad de este propósito aumenta al ser el fagot tan extraño para la mayoría de las personas, por lo que se debe iniciar su ejecución de una manera metódica en cualquier género, debido a muchos factores de construcción e interpretación del instrumento que impiden su mayor apropiación por el público general. En consecuencia, si un fagotista quiere interpretar cualquier género debe dominar el instrumento técnicamente, dominando tópicos relacionados con las cañas, la acústica, la idiomática y el lenguaje musical del instrumento a través de la historia, pues, de no tener estos elementos básicos se dificultará aún más la inclusión del fagot en algunas músicas.

Especificamente el proyecto trata de dos géneros particulares, siendo estos el bambuco fiestero y el pasillo canción, ritmos propios del Tolima. Los géneros propuestos, al gozar de un carácter regional específico, intrínsecamente presentan factores históricos, políticos, económicos y sociales, que de formas diferenciales afectan su desarrollo.

En dicho sentido, se tiene en cuenta la proveniencia geográfica de los ritmos a abordar, reconociendo que el departamento del Tolima goza de riqueza histórica para Colombia, estando ligado a cambios interesantes con relación a la música en el país, encontrando que algunos músicos y artistas de la región son piedras angulares de la historia musical en Colombia, como Darío Garzón, Eduardo Collazos, Alberto Castilla, Amina Melendro de Pulecio, entre otros, quienes hicieron aportes significativos para la cultura musical del país.

Así pues, el autor espera que quien acceda a este material, logre abstraer un aporte a su formación musical, sea o no fagotista y agradece de antemano la lectura de estas líneas.
Justificación

La motivación fundamental para el desarrollo de este proyecto radica en una intención por expandir la visión de posibilidades que se le daría al instrumento para su desempeño en más agrupaciones, además de las clásicas. Gracias a esto se abrirían nuevas oportunidades laborales y profesionales para el intérprete. Un resultado personalmente esperado es la aplicación del proyecto en el campo de la grabación, ya que en éste no se encuentran hasta el momento una participación muy relevante por parte del instrumento en el país.

En el ámbito educativo, uno de los aportes importantes que se le daría a la enseñanza musical sería la diversificación de ésta, debido a que se podría abordar por medio de más géneros musicales, y no dejar la educación clásica como única en la enseñanza del instrumento en Colombia. Como consecuencia, esto podría incidir en el crecimiento del movimiento estudiantil del instrumento a nivel nacional, diversificando su ejecución y enseñanza, para que el futuro de la escuela nacional de fagot potencie lo hasta ahora logrado.

En relación al quehacer investigativo, se pretende aportar a la innovación en la exploración del instrumento, ya que se lograría una producción de nuevos materiales y se haría por primera vez la inclusión académica y sustentada del fagot a un género musical colombiano, pudiendo ser la inspiración para el desarrollo de muchos otros trabajos con relación a otros géneros musicales nacionales y globales.
Pregunta problema

¿Cómo generar una metodología que permita apropiar técnica e interpretativamente el bambuco fiestero y el pasillo canción en la idiomática del fagot?

Para generar una metodología que facilite la apropiación de estos dos géneros en la idiomática del fagot se debe partir del conocimiento del instrumento, su idiomática, las músicas tolimenses y el lenguaje musical propio de las mismas. Aparte de estos aspectos se deben plantear herramientas de análisis (forma, estructura musical, melotipos, articulaciones y fraseos), las cuales se aplican en los dos géneros permitiendo un acercamiento más claro a estas músicas desde el punto de vista compositivo e interpretativo. Lo que el autor propone, es que conociendo todos los aspectos anteriormente mencionados, se puede apropiar cualquier música desde cualquier instrumento, sin necesidad de ser parte de esa tradición.

Objetivos

General
Generar una metodología que permita apropiar técnica e interpretativamente el bambuco fiestero y el pasillo canción a la idiomática del fagot.

Específicos
a. Explicar qué es el fagot, dando relevancia a su historia y su técnica, teniendo en cuenta su desarrollo y el porqué de su ausencia en las músicas tradicionales de Colombia.

b. Conocer la historia contextual y musical del departamento del Tolima, aclarando la importancia de su música durante el siglo XX.

c. Entender la idiomática del fagot y aclarar el significado del lenguaje musical en el contexto de esta propuesta.

d. Identificar formas musicales, melotipos, articulaciones y fraseos, a través de la escucha y el análisis de algunas obras.

e. Generar repertorio (por adaptación, arreglos o creación), basado en los géneros estudiados con el fin de aplicar los aspectos concluyentes de este trabajo.
Capítulo 1. El fagot y el Tolima

¿Qué es el fagot?

Según Jansen (1980), el fagot es un instrumento de viento-madera concretamente de la familia de doble caña, familia en la que se incluyen, asimismo, el oboe, el corno inglés y el contrafagot. Es un instrumento básico en toda orquesta sinfónica desde mediados del siglo XVII.

Todos los grandes compositores de la tradición sinfónica contribuyeron a asignarle un rol importante dentro de la orquesta.

El fagot data del siglo XVII – XVIII, descendiendo de una familia de instrumentos de cañas dobles, que en la antigüedad tuvieron una evolución significativa. Cabe resaltar que uno de los instrumentos más antiguos de la tradición occidental en ser reconocido de doble lengüeta es el Aulos, un instrumento grecorromano de la edad antigua, el cual utilizaba una caña de doble lengüeta hecha de hueso o de metal según el gusto del ejecutante, (de este instrumento desciende el oboe). Aunque el Aulos tenga más parecido al oboe que al fagot, es importante ver la evolución de los instrumentos de doble lengüeta (Fubini, 1999).

Así mismo, Pedrell (2009), señaló lo siguiente:

“Fagot o Fagote, Bajón, Basson (francés), Fagotto (italiano), Fagott (alemán), Bassoon (inglés): Debe su origen a la necesidad de dar una forma más cómoda y manejable al incómodo Bajo de Oboe del siglo XVI que, construido en línea recta, tenía aproximadamente una longitud de 2 metros. La buena idea de construir el tubo de madera encorvado y disminuyendo su diámetro, mejoró la crudeza y asperidad de su timbre. Esta transformación, sin embargo, se realizó de una manera empírica, encontrándose el nuevo Bajo de Oboe, nuestro fagot actual, en condiciones tan desfavorables para la sonoridad y la buena afinación, por las proporciones iracionales dadas al tubo sonoro y por la colocación arbitraria de los agujeros, mal taladrados.” (P. 172).

De lo anterior se podría concluir que el fagot fue un invento que resolvió el problema del oboe bajo; sin embargo, se debe tener en cuenta que la creación del instrumento no está del todo esclarecida. Siguiendo a Gordon (2007), a partir del siglo XVI - XVII se encuentra con mucha popularidad el bajón en España, que para muchos es el mismo fagot debido a su similitud, pero con diferencias respecto a su construcción, ya que el bajón es un instrumento totalmente compacto a excepción del tudel, mientras que el fagot es un instrumento que está separado en varias partes. En la antigüedad el mecanismo del instrumento no era como el moderno ya que solo contaba con cuatro llaves (fagot al cual fue dedicado el concierto de Mozart k.v 191, (1774), y fue hasta inicios del siglo XIX que Carl Almenräder (1786-1843), fagotista y teórico musical, decide pedir ayuda a Gottfried Weber (1779-1839), teórico y acústico, para generar mejoras a su instrumento, ya que había un conflicto con algunas sonoridades debido a su construcción, esto específicamente en algunas tonalidades como La mayor, Mi mayor, Fa# mayor o menor.

Después de tantos intentos, se dieron cuenta que la construcción del tubo del fagot estaba mal, y gracias a este hecho Almenräder pudo rearmar el instrumento, dándole facilidades técnicas y sonoras, (este fagot contaba con 14 llaves). Aparte del fagot de Almenräder, para la época muchos otros constructores tratan de mejorar las problemáticas que éste propuso en su tratado de 1823. Uno de estos fue el fagot que lanzó la casa Schott, el mismo año en que Almenräder sacó el suyo en 1831.

Gracias a los incontables arreglos realizados por Almenräder, Johann Adam Heckel (1812-1877) quien trabajó con Almenräder en la construcción de sus instrumentos, decide a mediados del siglo empezar a perfeccionar aún más el instrumento dejado por su mentor. Heckel logra fabricar un instrumento muy parecido al fagot actual, ya que los avances tecnológicos de la revolución industrial.
se lo permitieron. En el siglo XX la casa Heckel le añadirá otros perfeccionamientos al instrumento convirtiéndose en la marca más reconocida de fagotes en nuestros tiempos (El fagot moderno se encuentra desde 1905, fabricado por la casa Heckel).

**El fagot en Latinoamérica.**

En la época de la conquista los españoles utilizaron la música como método de evangelización, esto gracias al poder que tiene la música como herramienta unificadora a nivel mundial. En este momento histórico a Latinoamérica empiezan a llegar instrumentos de la tradición eclesiástica y popular de España; en el caso de la música vocal se practicaban cantos llanos con formas populares, y en el caso de la música instrumental podemos ver la utilización de instrumentos como las chirimías, las distintas percusiones, las trompetas y los bajones (antecesor del fagot), como instrumentos esenciales para la ejecución de tonadas más populares que se asociaban al rito católico (Perdomo, 1980).

Debido a diferentes aspectos climatológicos y de transporte la mayoría de bajones se dañaron en los largos trayectos que se desarrollan por toda América. Gracias a este hecho se empezó a reemplazar con instrumentos de fabricación criolla, que luego se convertirían en parte de una tradición popular, evidenciando cómo desde el renacimiento la situación logística en Latinoamérica saca del espectro artístico al fagot debido a su delicado tratamiento.

**Causas de la ausencia del fagot en las músicas populares latinoamericanas.**

Es importante resaltar que el fagot, tal cual lo conocemos, existe estructuralmente desde 1905. Debido a esto se podría denominar como un instrumento relativamente nuevo, y aunque al transcurrir el tiempo se le han hecho mejoras, no hemos tenido cambios realmente importantes, ya que la construcción y el precio de los instrumentos muchas veces lo hacen inaccesible para una sociedad como la latinoamericana. Por estos factores económicos de su construcción y mantenimiento, sumado a la dificultad que supone en el instrumentista la fabricación de las cañas, podemos acercarnos a una razón por la cual el fagot no cuenta con una gran maleabilidad en las músicas populares que se desarrollaron en el siglo XX. Actualmente somos conscientes del desconocimiento social del instrumento, que hasta este momento está saliendo del ostracismo que lleva durante más de 200 años en la orquesta sinfónica.

Tomando el problema desde otro punto de vista, podemos observar que la mayoría de los instrumentos sinfónicos de viento que llegaron a territorio latinoamericano en el siglo XIX y XX (instrumentos modernos), desembarcaron con las famosas bandas de guerra o bandas de viento que poseían los ejércitos que llegaban al nuevo mundo. En este punto histórico podemos detallar la llegada a América de la trompeta, el trombón, el clarinete, la tuba, instrumentos de percusión marcial y flauta traversa en algunos casos (Fortich, 1994).

Estos instrumentos y el formato de banda de vientos o banda marcial, fue de gran importancia en Latinoamérica, ya que estas agrupaciones iniciaron con la interpretación de repertorios más criollos, más cercanas a su contexto, desviando sus raíces europeas, creando agrupaciones que se convirtieron, en muchos casos, en patrimonio para ciertas poblaciones del país y de Latinoamérica. Un ejemplo claro es el formato de banda pleyera o banda papayera, encontrada en departamentos como Córdoba y Sucre.

Debido a que el fagot no hacía parte de los instrumentos que llegaron a las Américas por la vía de la banda de vientos o banda marcial, y ya que no pudo, gracias a esta situación, establecer un vínculo con la sociedad Latinoamericana y específicamente colombiana en el siglo XIX y XX, vemos que el instrumento se desconoce casi totalmente ante la realidad musical de éstas sociedades, hecho que hoy se mantiene casi invariable y que deja ver cómo en poco tiempo el fagot podrá desaparecer, ya que solo se encuentra en la tradición sinfónica.

No obstante, para que esto no suceda, se deben atacar los problemas técnicos que posee el
fagot, especialmente aquellos más relevantes para su inclusión en músicas populares. Así pues, complementando a Gordon (2007) se identifican como problemas a abordar los siguientes:

La amplificación: el fagot, al ser un instrumento con una sonoridad débil no lograría con su proyección natural competir con otros instrumentos de viento ni con ambientes no propicios para su interpretación. Aunque este problema pudiese ser resuelto con la modificación del instrumento en el taller, es válido, en el tiempo actual, explorar una solución acústica en la que por medio de la amplificación sonora se resuelva este dilema de proyección. Un ejemplo de estas estrategias de vanguardia lo encontramos en Michael Rabinowitz quien, a partir de implementos propios de instrumentos eléctricos modernos como la guitarra, experimenta con el sonido amplificado del fagot (ver capítulo 18 de Gordon, 2007).

La construcción: la idea de construir fagotes más resistentes a las inclemencias climáticas ha estado seduciendo a los constructores más innovadores de instrumentos, llegando a fabricar fagotes de pasta con una gran aceptación y, aunque éstos no están totalmente perfeccionados, es importante tener en cuenta estos avances, ya que si se logran alcanzar estos objetivos, el instrumento disminuiría su precio, convirtiéndose en una solución que le permite al instrumentista de bajos recursos acceder a un buen instrumento.

Las cañas: la caña que se utiliza para ejecutar el fagot es de doble lengüeta, lo que hace de este tipo de caña una de difícil manufactura, obligando al fagotista a realizarlas por cuenta propia o comprarlas a particulares, contrastando con la industria de cañas de instrumentos como el clarinete, la cual goza de fábricas especializadas, lo que para el caso del fagot se convierte en artículo muy costoso, debido a su carácter artesanal.

El repertorio: aunque no existen estudios concluyentes acerca de la apropiación del fagot por parte de compositores y arreglistas de música tradicional Latinoamericana, se percibe una pobre referencia con respecto a las capacidades interpretativas y a sus facilidades, dando como resultado una participación como solista casi nula en obras de carácter nacionalista o regionalista. Así mismo, desde el punto de vista popular, podemos encontrar una necesidad de creación por parte de los mismos intérpretes a la hora de desarrollar proyectos distintos al espacio orquestal.

La educación: en Colombia como en Latinoamérica la enseñanza del instrumento se remonta a la tradición europea, lo que articulado con la falta de repertorio e investigación propios, imposibilita la existencia de escuelas que se dediquen al estudio de estas músicas tradicionales en el instrumento. Así pues, en un panorama ahora utópico, se deberían crear escuelas que partan desde las músicas tradicionales de una región y a partir de estas complementar la técnica natural del instrumento.

El fagot visto desde el punto de vista técnico.

El fagot moderno a diferencia de sus antepasados es un instrumento con facilidades técnicas que se dieron gracias a su nueva construcción. Es necesario aclarar que aunque estos avances han servido para facilitar la ejecución del instrumento, éste sigue siendo uno de los instrumentos de vientos maderas más complicados en digitación y ejecución teniendo en cuenta el tema de las cañas dobles, el cual, pone al fagotista en una situación diferente con respecto a la técnica y la embocadura de los otros instrumentos de viento madera, incluyendo al oboe aunque sea una caña similar (Jansen, 2007).

A continuación se mencionan algunos aspectos a tener en cuenta sobre las cañas y el instrumento.

La caña. El fagot tiene que tener una caña de doble lengüeta, esta caña es más grande que la del oboe. Debido a esto la embocadura y las facilidades en la articulación van a ser distintas en comparación a otros instrumentos de viento. La especie de caña que se utiliza para el desarrollo de la caña del fagot es Arundonax o caña de Castilla (esta especie de caña se encuentra en el Tolima).

La embocadura La embocadura, es una de los puntos técnicos más delicados de enseñanza

“Embouchure means everything to do with the positioning of your mouth, so it includes the position of your cheeks and jaw but also lip tension and bite strength. It comes from the French word “bouche”, meaning mouth. The word embouchure has been adopted a technical term in Dutch, German and English speaking countries”. (p. 52)

Otra definición la encontramos en el artículo de www.elfagot.com (sic):

“La embocadura en el fagot es uno de los pilares más importantes a la hora de hacer sonar el fagot, principalmente en el momento en el que no se emplea apenas energía en ella y se logra un estado orgánico. Ha de ser lo suficientemente sólida como para mantener una estabilidad, pero lo suficientemente relajada como para dejar vibrar a la caña en todo su potencial. Y ante todo ha de ser natural, manteniendo una relación con la caña con el único fin de que ésta vibre libremente y que sea una vibración centrada, concentrada en la zona de la punta y cálida.”

Articulación en el fagot.
Al ser esta caña más grande que la del oboe, al estar ubicada de frente a la lengua del ejecutante y la embocadura, al ser totalmente relajada, hace que el espectro articulatorio se magnifique, dando como resultado una facilidad enorme desde el punto de vista de los ataques con lengua y diafragma en cualquier tipo de género, debiendo el instrumentista abordar los tipos de articulación que considere pertinentes para sus intereses particulares.

Partes del fagot. El fagot posee 5 piezas que se unen creando el tubo completo, las cuales son:
- Bota o culata
- Brazo derecho o tudelero.
- Brazo izquierdo
- Campana
- Túdel.

Digitación del fagot.
La técnica de ejecución del fagot es similar a la del saxofón tenor desde el punto de vista de posicionamiento, ya que el fagot se inclina hacia el lado derecho del músico y su ejecución con la caña es de frente.

Con respecto a la digitación el fagot posee 9 u 8 llaves para el dedo pulgar derecho, 4 o 3 para el dedo pulgar izquierdo, 2 para el meñique derecho, 3 para el meñique izquierdo, 2 para cada dedo índice, 2 para el dedo medio de la mano derecha, 1 agujero para el dedo medio de la mano izquierda, 1 agujero en el dedo anular de la mano derecha y dos llaves en el dedo anular de la mano izquierda.

Como dato a tener en cuenta el fagot es el único instrumento de las maderas sinfónicas que utiliza los 10 dedos de las manos, esto lógicamente complicando más su ejecución y a la vez se puede entender como una ventaja desde el punto de vista interpretativo ya que facilita la ejecución de suplidos y de trinos.

Registro.
El fagot, como otros instrumentos de viento, posee un registro amplio, aproximadamente tres octavas y media.
Datas acústicos.

El sonido se produce desde las vibraciones del aire con la caña de doble lengüeta, estas vibraciones se transmiten por medio del primer resonador que es el tudel, el cual conduce el sonido al instrumento, cuyo tubo completo tiene una longitud de 250 cm, siendo esta una de las razones por las cuales el fagot no goza de mucha capacidad sonora, pues al tener dicha distancia y siendo el material de construcción poco resonante, las vibraciones se restará al transcurrir dicha longitud.

A pesar de lo anterior, la madera con la que se fabrica un fagot debe ser una madera suave, debido a que se necesita que las vibraciones naturales del instrumento resuenen. Por este hecho la mayoría de los fagotes en el mundo se desarrollan con maderas como el arce (Jansen, 1980).

La construcción del fagot es un punto interesante, ya que al ser un instrumento tan grande se distribuirán los agujeros y las posiciones de una manera diferente, con relación a otros instrumentos de viento. Los agujeros en el fagot no se acomodan de manera lineal, por el contrario van con cierto desvío en su interior hacia el lado izquierdo, esto por cuestiones de afinación. Según Nederveen (1998) el fagot está clasificado entre los instrumentos que poseen una construcción llamada “taladro cónico”, ya que es un instrumento cónico y de gran tamaño, por este hecho su factura tiene ciertas peculiaridades. (Entre los instrumentos que poseen este tipo de construcción se encuentran: el saxofón, el oboe, la flauta pre-Boehm y el fagot).

Como veremos en el siguiente aparte de Gordon (2007), la serie armónica del instrumento se construye desde la nota Fa, ya que los primeros fagotes partían de esa nota para su construcción. Los armónicos naturales del fagot irán por series.

“When all the sounds is the highest note in the first series, the open F. Above this, the notes are obtained by overblowing the fundamental f#, g, g#, a, a#, b, c, c# and d. The higher notes are based on the fundamentals and their appropriate natural armónica series. The second series, from f# to d, is based on the fundamentals of the same name and is overblowing at the second harmonic, the octave. The series above that, however –up to al- is based on the fundamental serie from g to c#. This series is there before overblown to the harmonic, or an octave plus an extra fifth” (p. 47).

La serie armónica determina muchas cosas con relación al tratamiento técnico con el que se enfrentan los fagotistas. En el siguiente ejemplo tomado de Gordon (2007), p.47, se verá en detalle la explicación anterior.
Breve historia del Tolima

El Tolima o dulima en Panche que significa río de nieve, es un departamento próspero de Colombia debido a su variedad de pisos térmicos y su riqueza en oro y plata. El departamento cuenta con una extensa tierra propicia para criar el ganado y cultivar el arroz (éste muy encontrado en el sur del departamento, que tiene una similitud geográfica con los llanos orientales). Además gracias a la “colonización antioqueña” y a factores geográficos, en el norte del departamento se puede encontrar otro tipo de cultura diversa en lo social como en lo agrícola, ya que en esta zona se trabaja con el café y la papa (Santa, 1993).

Como lo indica Bedoya (1950) antes de la invasión a este territorio por parte de los españoles, convivían tribus indígenas como los caribes, los Panches, los muiscas y los Pijaos. Éstos últimos los más influyentes e importantes. Según los relatos de los invasores era un grupo indígena bélico y salvaje que peleó con los españoles hasta 1550 cuando Andrés López de Galarza y Francisco de Trejo los derrotan, llegando al valle de las lanzas y fundando el fuerte San Bonifacio de Ibagué, y aunque desde la conquista de la ciudad se logró dominar el territorio, fue desde Mariquita que se estableció el poder en la colonia gracias a la explotación del oro. Es común que al tolimense se les denomine Pijaos por esta razón, o calentanos por el clima caluroso que se encuentra en la mayoría del departamento.

Después de la independencia, Mariquita siguió siendo la capital de la región hasta 1856 cuando por órdenes del gobierno central, el poder se trasladó a Ibagué. En 1861 el departamento se logra independizar formando un estado integrado a la confederación granadina. Después, en 1886 se une a la conformación centralista de Núñez como un departamento de la nación. Para este momento el departamento tenía integrados los territorios que en la actualidad corresponden a los departamentos del Huila y parte del departamento de Caldas lo cual se conoció como Tolima grande. En 1905 se nombra jurídicamente al departamento en el cual ya no hace parte ni el Huila, ni Caldas, esto en el gobierno de Rafael Reyes.

Este territorio ha sido uno de los departamentos involucrados en las guerras partidistas, que se han llevado a cabo en el transcurso de los siglos XIX y XX, dejando un saldo increíble de víctimas y un recuerdo de violencia imborrable en los ciudadanos de este territorio que trasciende de lo social a lo musical. Estas guerras partidistas que se empezaron a conformar recién independizado el país fueron intermitentes en el siglo XIX, sin embargo, en la historia de Colombia no se borrarán nunca la última guerra que se libró en este siglo y que se llamó la Guerra de los Mil días, que desangró al país tanto económica como socialmente dejando a muchos ciudadanos desplazados de sus lugares de
residencia. Este hecho de desplazamiento llevó a algunos ciudadanos del departamento de Antioquia (uno de los departamentos más afectados), a repartirse por terrenos menos violentos y olvidados por los grandes terratenientes y allí formar sus hogares. Esta llamada “colonización antioqueña”, llegó hasta lo que hoy conocemos como el norte del departamento, impulsando económicamente a esta región (Santa, 1993).

Después de “la guerra de los mil días”, Colombia siguió teniendo pequeñas guerras civiles en el transcurso del siglo XX, pero fue en 1948 debido al asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, que en Colombia y en el Tolima no se volvería a tener un segundo de paz. La violencia partidista de los años 50s marcó al departamento de una manera abrumadora, ya que casi logran extinguir una población civil partidaria de un movimiento político llamado liberalismo. Para esta misma época el movimiento musical en las ciudades del departamento, especialmente en Ibagué, iba en crecimiento, lo que permitió que los músicos de la época pudieran expresar su sentimiento de rechazo ante esta catástrofe patrocinada por el gobierno nacional, o en muchos casos sobrellevarla por medio de la producción musical.

Uno de los hechos importantes en materia musical de esta primera mitad del siglo XX fue la creación, en 1906, del conservatorio del Tolima por parte del maestro Alberto Castilla, institución que sería insigne y referente musical del departamento y del país.

La música en el departamento.

El Tolima es uno de los departamentos más musicales de Colombia. Posee una riqueza de géneros variada. El aporte del departamento a la música, la escritura y la poesía fue enorme, sobre todo en la primera mitad del siglo XX. La ciudad de Ibagué fue un escenario importante para la enseñanza de música académica desde principios del siglo XX hasta la actualidad.

En el campo de la composición y de la grabación, la música que se realizaba en el departamento, en especial la música vocal atraparon al país, tanto así que se le denomina en algunos lugares como música colombiana, apartando los otros géneros que coexisten en Colombia. Aparte del fenómeno vocal que comercialmente ha sido uno de los más importantes, no podemos dejar de lado la música instrumental la cual, como en todos los departamentos, fue enriquecida por las bandas de vientos y los grupos indígenas que integran las percusiones tradicionales e instrumentos artesanales (flautas de caña en su mayoría), esta última agrupación se conoce como cucamba (González, 1986).

En el mismo sentido, sería imposible narrar algo sobre música en éste territorio sin el gran trabajo desarrollado por autores como Blanca Álvarez de Parra, Misael Devia Morales, Humberto Galindo Palma y Hernán Restrepo Duque. Gracias a ellos podemos hablar de la música en el territorio de una manera más contextual, ya que en el siglo XX estos teóricos fueron a las poblaciones campesinas e indígenas más tradicionales y a las mismas ciudades, rescatando el sentir del pueblo tolimense y retratando en sus textos una gran cantidad de experiencias vividas en estos territorios un poco alejados de la ciudad.

Según Galindo (1993) en “memorias de Cantalicio Rojas González 1984-1974” encontramos un ejemplo de esta forma de investigación, como en el rescate de la caña por parte del maestro Cantalicio Rojas, quien desde su pueblo Natagaima, y gracias al inmenso interés musical, decide entrar en algunas poblaciones indígenas aledañas de su pueblo, en donde conoce, transcribe, rescata y compone un género que conoceremos como caña.

En otra línea tenemos los trabajos de Blanca Álvarez de Parra, quien desde la narrativa logra rescatar mucha de la tradición musical poética, explicando con su prosa el paraíso que es el departamento, creando un imaginario y una sonoridad de una población desde la palabra (González, 1986).

El Tolima, empezó a ser un lugar de residencia para los pensadores, escritores y poetas de principios del siglo XX como Patrocinio Ortiz, Casareo Rocha, María Cárdenas, Nicanor Velásquez,
Misael Devia Morales, Carlos Emilio Campos, Alvaro Carrero Ortiz, José María Chacón, entre otros intelectuales de la primera mitad del siglo XX. Fueron ellos quienes inspiraron y ayudaron a los compositores tolimenses de la época para el desarrollo de las letras basado en la poesía.

Debido a ese ambiente que nació en gran parte en la ciudad de Ibagué, algunos de los compositores que podríamos nombrar de esta época marcaron en gran parte la historia musical del departamento y del país. Algunos de estos personajes son: Fulgencio García, Diego Fallon, Cantalicio Rojas, Leonor Buenaventura, Milciades Garavito, Emiliano Lucena, y Alberto Castilla, quien compuso el famoso “Bunde tolimense” al cual Nicanor Velásquez, escritor ya mencionado, hizo una nueva letra.

Para 1938, en este ambiente musical e intelectual, nace en la capital del Tolima un dúo de músicos de gran impacto para la música vocal tolimense, surgiendo el dúo “Garzón y Collazos”, integrado por Eduardo Collazos (Ibagué) y Darío Garzón (Girardot), quienes impulsados por este ambiente intelectual y enriquecedor de la ciudad de los años 30, conformaron esta agrupación musical que le daría la voz a las composiciones de Jorge Villamil, Jorge A Morales, Rafael Godoy, Francisco Durán entre otros.

Aparte del desarrollo vocal podemos observar que en el departamento nacieron agrupaciones instrumentales y orquestas de baile que se interesaron en la difusión de los ritmos más alegres y ágiles, como por ejemplo la orquesta de Milciades Garavito, la orquesta del maestro Cantalicio Rojas, la orquesta del maestro “Chillo Rey”, entre otras, que a mediados de 1950 se radicaron en Ibagué y en Bogotá, difundiendo composiciones propias y temas populares de la época con un estilo diferente al de la música vocal de Garzón y collazos. Aparte de este fenómeno podemos encontrar que los grupos de danzas tradicionales también contaban con un conjunto tradicional tipo cucamba que se conformaban de flautas de caña e instrumentos típicos de percusión. En el mismo sentido, no podemos dejar de lado el fenómeno de la Banda de pueblo ya conocida como banda marcial o de vientos, que en este territorio tomó mucha fuerza debido al gran apetito musical de la población. De las bandas famosas de esa época podemos encontrar la de los municipios del Espinal, Natagaima y Purificación, aparte de la Banda sinfónica del departamento que todavía tiene una gran relevancia cultural, ya que conserva e interpreta el repertorio de esta gloriosa época musical dada en el siglo XX.

Un hecho histórico importante es el nacimiento del “Festival Folclórico Nacional” que se celebra desde el año 1959, entre el 24 de junio y el 1 de julio. Este festival ha ayudado a conservar y difundir las tradiciones de los diferentes departamentos de Colombia y principalmente las del Tolima (González, 1986).

**Instrumentos, formatos y géneros.**

Como todas las músicas tradicionales, en este territorio encontramos una variedad enorme de instrumentos autóctonos y de tradición sinfónica que se adaptaron en el imaginario cultural de la región. Estos se clasifican en instrumentos de percusión, cuerda, viento y teclado.

**Percusión.**

La tambora tolimense: este instrumento se podría catalogar como el más importante para las músicas tradicionales del departamento por su trascendencia en géneros y su importancia cultural y social. Se encuentra en la región del sur del Tolima y el Huila. Se fabrica de un tronco de banco, y los parches son de piel de venado, chivo u oveja. Este instrumento se encuentra en tamaños distintos en diferentes regiones del país, principalmente la costa atlántica y la pacífica, se cree que es de ascendencia africana. La importancia de este instrumento para la música y la sociedad del territorio, radica en ser el precursor de los golpes y ritmos más importantes y representativos del departamento, además de ser uno de los más utilizados por el pueblo.

Esterilla: es un instrumento de percusión Idiófono (instrumento que genera vibraciones a
partir de su propio material), fabricado generalmente de caña, siendo un instrumento autóctono del Tolima grande.

Chuco: es un instrumento idiófono. Se cree que los antiguos chibchas lo utilizaron. Se fabrica con calabaza seca la cual se le añaden pepitas de marayanes, pipas o tocuas.

Marrana: es un instrumento idiófono, que se encuentra en España o en Portugal. Se fabrica con calabaza seca, un arro de bejuco que sostiene una membrana de conejo, en la cual se le inserta en la mitad una vara pequeña, la cual se llena de cera y se frota para producir el sonido.

Cien pies: se fabrica con un pedazo de guadua hueca, a la cual se le añaden palos en varios orificios preparados y se le agregan conchas para que resuener al tener contacto con un palo que frota los cien pies.

Carángano: es fabricado con una caña de guadua que mide aproximadamente 3 metros y a la que se le introducen dos tablas de madera, golpeándose con dos o más baquetas artesanales.

Percusión marcial: utilizada en la banda de guerra- banda de pueblo, conformada por bombo, platillos y redoblan te.

Cordófonos.

Tiple: es un instrumento de cuerda muy parecido a la guitarra que posee 12 cuerdas agrupadas en cuatro grupos de 3 cuerdas cada uno. Este instrumento es autóctono de Colombia y principalmente se utiliza como un instrumento acompañante.

Bandola andina: este instrumento se encuentra de diferentes formas en otros países de Latinoamérica. En Venezuela como bandola llanera y en Brasil como mandolina. En Colombia se adaptó lo que se conoce como bandola andina colombiana, la cual posee seis órdenes dobles para las bandolas de doce cuerdas y cuatro órdenes triples, más dos órdenes dobles para la variante de dieciséis cuerdas. Es ejecutada con plumilla y en la mayoría de la zona andina la bandola tiene un papel melódico muy importante.

Guitarra: instrumento traído desde España de gran utilidad para las músicas tradicionales de diferentes lugares de Latinoamérica. En la zona del departamento del Tolima es de gran utilidad sobre todo en la música vocal y en las estudiantinas locales. Cumple una función de acompañante en la mayoría de los casos.

Requinto: cordófono descendiente de la guitarra que posee doce cuerdas agrupadas en cuatro grupos de tres cuerdas, las cuales se fabrican en acero, por lo que se ejecuta con plumilla. También tiene un papel tanto melódico como de acompañamiento.

Vientos.

Flautas (en su mayoría de caña): sirve a las poblaciones de la periferia para obtener un aerófono melódico con el cual interpretan las melodías de la región.

Instrumentos de la banda de viento: clarinete, trompeta, trombón, bombardino y en algunos casos flauta traversa.

Teclados

Órgano eléctrico: “muy utilizado para las grabaciones de los dúos vocales”. Fue utilizado por el pianista Jaime Llano González quien grabó varias canciones con Garzón y Collazos.

Géneros.

Siguiendo a González (1986) en el departamento encontramos diversos géneros que conviven en un solo repertorio tradicional que se encuentra en la memoria colectiva de toda la población colombiana. Algunos de estos géneros son:

género vocal, aunque existan dos variables instrumentales.

El Sanjuanero: aunque González no lo plantea, el sanjuanero se considera como una variante del bambuco, aunque es más ágil y tiene las mismas métricas. Por lo general el sanjuanero es cantado o sus melodías son cantables, conociéndose también como Joropo tolimense.

Bambuco fiestero: al igual que el sanjuanero, popularmente se le conoce como otra variante del bambuco, siendo muy ágil. Su métrica se encuentra en 3/4, se interpreta por lo general con instrumentos de viento o cuerda ya que sus pasajes melódicos son muy ágiles y poco cantables.

Rajaleña: este género no sólo se fundamenta en lo musical, sino también en lo poético ya que en dicho estilo se cantan coplas por lo general satíricas. Se interpreta con solo instrumentos de percusión (especialmente la tambora) y en algunos sectores se les suman instrumentos de cuerda.

Caña: Es un género muy arraigado por los indígenas del sur del Tolima, especialmente por los que se encuentran cerca a la población de Natagaima. Este género lo transcribió a notación occidental el maestro Cantalicio Rojas, y gracias a él es que podemos conocerlo a profundidad, ya que compuso sobre esta estructura musical (caña nº1). Este aire tiene una multimétrica por compás de 6/8 y 3/4.


Vals: aire europeo que logró cultivarse en la región andina, se conoce como género vocal, tiene grandess exponentes como Julio Jaramillo, Garzón y Collazos, Olimpo Cárdenas, Silva y Villalba, entre otros.

Guabina tolimense: Por lo general la guabina se conoce como un aire santandereano, pero en el Tolima se supo cultivar como género vocal, tanto así que Alberto Castilla se basó en él para hacer una variante creando el Bunde Tolimense.

Rumba criolla: género bailable, de métrica binaria, muy cultivado por el compositor Milciades Garavito.

Capítulo 2. Lenguaje musical, idiomática del fagot y herramientas de análisis (articulaciones y fraseos, melotipos y forma)

El lenguaje musical

Se entiende por lenguaje musical como una forma de comunicación. Esto se debe a que la música y el arte son herramientas de interacción que siempre ha utilizado la humanidad. -Cuando una persona nace en cierto territorio geográfico aprende un lenguaje, el cual practican individuos que comparten su mismo espacio-. Siguiendo a Messiaen (1993) de alguna manera con la música pasa lo mismo, ya que el ser humano aprende una escucha musical gracias al ambiente en que se encuentra (Se aprende un lenguaje, de una manera similar a la que se aprende a escuchar cierta música, ésta última de una manera más inconsciente). Partiendo de la lingüística, entendida como la ciencia que estudia la lengua, parafraseando a In Alonso (2012) “la lengua es un desarrollo evolutivo del ser humano”. Al ser el lenguaje una herramienta adquirida gracias a la evolución, podemos preguntar: ¿el lenguaje musical de cierta población debe su evolución a los cambios culturales, sociales y económicos que la misma vive a través de los años?

Desde el punto de vista académico occidental, podemos observar que la música que tuvo un desarrollo centroeuropaescrito, es la música que se estudia alrededor del mundo en la academia, esto implanta un tipo de lenguaje musical, el cual va a evolucionar en las actividades musicales de cualquier territorio. Esta manifestación y evolución musical en un territorio específico, determinó la música en otros, debido a la conquista. Entonces podríamos definir que el lenguaje musical “autóctono” que se creó en este territorio es una evolución más de la música centroeuropa mezclada con la música precolombina, que gracias a factores contextuales se transforma constantemente a través de las épocas. Gracias a esto observamos que se tienen que deben
tenerse en cuenta los cambios sociales y culturales que se desarrollan en un territorio, ya que éstos pueden ser el nacimiento de una nueva sociedad, la cual no tiene un pasado claro y en donde el futuro depende de elementos externos, implantando un lenguaje musical que evolucionará, para el nacimiento de uno “propio” en representación a esta sociedad. 

Podemos encontrar una identidad en el lenguaje musical específico en cada sociedad. Una de las formas más comunes en las que una persona puede llegar a tener un acercamiento a un “lenguaje musical” desconocido es la escucha, que se vuelve un acto inconsciente, del cual a largo plazo entraría a tener un peso importante en la asimilación del lenguaje. Muchos de los procesos mencionados anteriormente los vive desde cero una persona que nace en una sociedad, la cual construye un ambiente musical con una tradición local o un gusto musical colectivo, que propone unos parámetros basados en la escucha de ciertos lenguajes con los que convive, este aprendizaje es muy parecido al del ser humano con el idioma, ya que es un proceso de escucha e imitación el que lo llevó a aprender una lengua en particular (In Alonso, 2012).

En estos casos la educación musical se vuelve un elemento de escucha y análisis, en muchos inconsciente, complementándose con un comportamiento, un contexto y una cultura, lo que finalmente construye su expresión musical individual y única en el mundo. Teniendo como referencia la forma de aprendizaje musical, podemos crear un paralelo con la estructura del aprendizaje de un idioma. Debido a esto, si alguien quiere ser parte de una tradición musical de cierto lugar, debe vivir o al menos conocer su comportamiento, su tradición musical, su cultura y su contexto, aparte de tener una escucha muy clara con relación a la sonoridad que se encuentra en las interpretaciones musicales de ciertos sectores.

Es válido tener en cuenta que la escucha “inconsciente” da unas herramientas muy importantes para el desarrollo y el entendimiento de cierto “lenguaje musical” o “idioma musical”, sin dejar de lado la relevancia de diferentes aspectos “fonéticos” que se encuentran en la misma música. Así como en un territorio de habla hispana se entiende y se configura la fonética de una manera distinta con relación a otro territorio, la música de cierto lugar tiene diferencias claras dentro de su interpretación y pensamiento local. En este punto podemos ver casos donde músicos logran diferenciar de una manera muy exacta la interpretación de una persona ajena al territorio original, por el simple hecho de no tener su “fonética”.

De todas formas así como en los idiomas hablados se podría, desde un estudio consciente, lograr dominar un tipo de fonética, una persona ajena a una tradición puede lograr los mismos resultados con la música. Un ejemplo claro se puede observar en un método pedagógico con el que algunos maestros abordan el jazz, en el cual le explican a los estudiantes el abecedario en inglés acercándose un poco a la estructura fonética de los estadounidenses afroamericanos, esto en el caso de un tipo de jazz originario de los afro. Este hecho no quiere decir que el músico deba imitar la forma de pronunciación de algunas sociedades en ciertos idiomas para interpretar sus músicas. Con lo anterior el autor resalta la importancia de conocer el lenguaje musical a abordar, desde distintos puntos de análisis, hablando desde algunas músicas muy tradicionales, o músicas cantadas, como en el caso del jazz y algunas músicas tradicionales de Colombia.

Lo que se busca, en este proyecto, es conocer, asimilar, adaptar, crear y proponer una propuesta metodológica basada en el lenguaje musical tolimense de ciertos géneros, con una aplicación para el instrumento, el instrumentista y el músico en general. Siempre acercándose a la idea de crear un propio lenguaje musical como lo expone el gran compositor Oliver Messiaen, quien es en sí un músico con un lenguaje único (Messiaen, 1993).

El autor debe aclarar que todo esto es una explicación abierta de un fenómeno complejo, al cual hace alusión por ser una de las razones más importantes por las cuales él empieza a tener una leve inquietud con relación a ampliar los “lenguajes musicales” de su instrumento principal, y de él como músico.
“Idiomática” e “idiomática del fagot”

El diccionario de la Real Academia de la Lengua Española RAE (2016) define idiomática como “Propio y peculiar de una lengua determinada”. La idiomática abarca las capacidades y herramientas lingüísticas, fonéticas y comunicativas de un humano, animal, o en éste caso un instrumento musical, el cual se enfrenta a un tipo de lenguaje. Al definir la idiomática de un ser humano, podemos definir las facilidades de este a ciertas estructuras fonéticas y el comportamiento de él frente a una forma de comunicación (sea hablada, pintada, musicalizada o danzada), esto siempre haciendo referencia a sus capacidades físicas naturales. Tomando éste hecho, el fagot como instrumento musical podría tener una idiomática propia, ya que ha sido utilizado en un solo lenguaje del cual se tengan datos y que este mismo ha evolucionado a través de los años, lo que a su vez refleja la carencia que tiene el fagot frente a nuevos lenguajes.

Con lo anterior, podríamos entrar a definir ciertas características idiomáticas del instrumento, tomando la utilización que diferentes compositores le han dado. Hay que reconocer que la mayoría de herramientas idiomáticas que el fagot posee se han adquirido gracias a la tradición orquestal y a la experimentación de compositores e intérpretes regidos bajo el paradigma de la música centroeuropea, dejando un gran interrogante en la mente del intérprete con respecto a las capacidades idiomáticas de su instrumento en otras tradiciones (esta duda es la más importante con respecto al presente trabajo).

El Fagot ha tenido una evolución en construcción y en utilización, llevando una línea de tiempo con relación a la evolución de la orquesta sinfónica a través de las distintas épocas de la música culta centroeuropea, en la cual vemos un gran avance con respecto al imaginario sonoro en el que fue concebida, donde se ha dejado ver el pensamiento de una sociedad dominante y el avance del pensamiento humano, aparte de ser un espejo de la realidad contextual de diferentes lugares del mundo.

Es claro que la orquesta sinfónica se convirtió en el principal escenario en el cual el fagot pudo desarrollar su idiomática a través de la historia, pues ha sido una de las agrupaciones más utilizadas a nivel mundial gracias a la dominancia de la cultura europea en diferentes territorios. De la orquesta el fagot toma el carácter en su repertorio y su evolución en el tiempo, así como el desarrollo del concepto de forma musical, sonoridad, escritura, e incluso tomando características autóctonas de músicos nacionalistas y músicos populares, significando un aporte en la idiomática del fagot.

Teniendo en cuenta lo anterior y recordando que el nacimiento del instrumento se dio por la necesidad de un bajo, al fagot frecuentemente se le cohibe la posibilidad de tener una relevancia como solista, observando este fenómeno principalmente en el renacimiento y en el barroco temprano. Lo interesante es que se observan casos como el de Bartolomé de Selma y Salaverde, quien fue un reconocido solista del Bajón y el cual dejó una gran cantidad de repertorio (Gordon, 2007).

Al transcurrir el tiempo, el fagot se empieza a tener mayor relación con un repertorio solista, tanto así que en el barroco podemos encontrar casos como el de Vivaldi quien compuso aproximadamente 37 conciertos para el instrumento, en donde se pueden observar una gran versatilidad y un manejo amplio en el registro (gráfico 3). Desde éste momento histórico el instrumento va a tener un valor cada vez más relevante para el compositor, ampliando sus capacidades en el lenguaje musical.

Ya entrado el periodo clásico y con el nacimiento de la sinfonía, el instrumento se va a posicionar en lo que se denominará la orquesta sinfónica, esto marcando un tipo de tratamiento que los compositores establecerán a la hora de escribir para él, como se observa en el siguiente gráfico.

Gráfico 4. Mozart, obertura las bodas de fígaro.

Esta forma de escritura trasciende con distintos cambios a medida que pasa el tiempo y que el instrumento es mejorado, de esta forma será tenido en cuenta por los compositores de la Tradición sinfónico-coral de Europa. En el gráfico #5 podemos notar un solo bastante elaborado y muy relevante en la obra de Sherezada, demostrando la importancia que se le da al instrumento para la época gracias a una evolución en su construcción.

Gráfico 5. Rimsky Korsakov, Scheherazade, solo de fagot segundo movimiento.

Entrado el siglo XX podemos ver un avance enorme en el lenguaje musical en la tradición culta europea, esto a la vez cambiando la manera de percepción de los compositores de esta época a la orquestación y al tratamiento solista que se le venía dando los instrumentos. Además cabe resaltar que entrado el siglo (1905) va aparecer el instrumento moderno que muchos conocen, aparte de esto el fagot francés va a entrar de manera relevante en el panorama musical, gracias a intérpretes como Maurice Allard, quien comisionara obras y revelara un papel más solista con piezas como el “Concertino” de Marcel Bitch o el “concierto para fagot y orquesta” de Andrea Jolivet. Gracias a esto el fagot entrará en un papel importante en Francia, en donde se genera en la primera mitad del siglo XX un gran avance con respecto a la vanguardia en la composición e interpretación.

Sin la referencia de Maurice Allard en la escuela francesa de fagot para la primera mitad del siglo XX, observamos la inclusión solista de dicho instrumento en varias obras orquestales representativas de este periodo, como “La Valse”, “El Bolero” y “El Concierto en GM para Piano” de Maurice Ravel o “El Pájaro de Fuego”, “Petruschka” y “La Consagración de la primavera” de Stravinsky, esta última con un solo muy representativo en el imaginario del fagot, el cual se considera de muy alto nivel debido a que con él se abre la obra obligando al instrumentista a desarrollar un registro agudo (gráfico 6).
Después de la segunda mitad del siglo XX y entrado el siglo XXI el panorama es muy distinto, ya que gracias a fagotistas como Pascal Gallois (francés, intérprete de fagot alemán), el fagot en la música contemporánea va a tener otro color, gracias a una evolución con respecto a la ejecución del instrumento en diferentes ambientes musicales más ligados a una lectura contemporánea y solista, un poco alejada del imaginario sinfónico tradicional. En este punto el instrumento se empezará a tomar de diferentes formas, con relación a este lenguaje musical y al descubrimiento constante de posibilidades sonoras (técnicas extendidas o técnicas vivas) tal y como lo observamos en el (gráfico 7).

Paralelo al desarrollo musical contemporáneo observamos que en el Jazz muchos fagotistas en el transcurso del siglo XX iniciaron una transformación en la idiomática natural del instrumento, logrando incluir a éste en unos formatos alternativos ajenos hasta ese momento de la escuela del fagot

Herramientas de análisis

Varios son los elementos que definen un lenguaje musical, que se convierten a su vez en una herramienta inseparable de la cultura y la tradición. Desde el punto de vista analítico, definir un estilo musical o una manifestación sonora es más fácil si se tienen en cuenta los siguientes parámetros a analizar: articulaciones, tipos de articulaciones, fraseo, melotipos o estructuras rítmico-melódicas, ritmo base y forma.

Articulaciones.

Siguiendo a Pajares (2012), la articulación es la forma en que se define el paso de un sonido a otro, o la diferencia de un sonido con respecto al mismo. Este es uno de los puntos más importantes de la escritura y la interpretación musical, ya que se entiende como los signos de puntuación en el lenguaje. Si las articulaciones no se tienen en cuenta, se podría tener un discurso musical imposible de entender, igual de claro con el paralelo del lenguaje, en el cual los signos de
puntuación son claves a la hora de una comunicación.

Otra acepción de articulación musical la encontramos en Scholes (1984), que al respecto señala:

“...se refiere al grado de separación de cada sonido en la ejecución de notas sucesivas. La articulación puede ser expresiva, entre staccato y legato, o estructural, en cuyo caso es análoga a la puntuación en el lenguaje. El fraseo depende en gran medida de la articulación, principalmente en los instrumentos de teclado que requieren un control preciso de ataque y duración de cada una de las notas. La articulación se escribe en el papel con puntos, líneas cortas, acentos y ligaduras. Las indicaciones de articulación fueron poco comunes antes y durante el Barroco, época en que los compositores presuponían que el conocimiento de las prácticas comunes debía proporcionar al intérprete una aproximación correcta a la articulación. En los instrumentos de cuerda, la articulación depende del toque del arco y en los alientos de la acción de la lengua, mientras que en los teclados depende del peso y la fuerza del toque” (p. 117).

Las articulaciones van de la mano con las frases, siendo generalmente de uso detallado en una obra. Gracias a la combinación de estas dos y sobre todo a la utilización de las articulaciones, podemos referenciar una manifestación musical particular en algún punto geográfico específico, o en una época de la música y distinguir una interpretación o un intérprete de otro. En ese sentido el fenómeno de la articulación no sólo es un problema del intérprete, ya que un compositor puede tener problemas serios a la hora de expresarse a través de una partitura. De no tener claro los tipos de articulaciones que podría manejar en ciertas obras, la identidad de la música se afectaría en estilo o contexto.

Desde el punto de vista interpretativo, el ejecutante que no tenga en cuenta este fenómeno sonoro puede caer en la mediocridad interpretativa, ya que esta habilidad debe ser la base del trabajo del instrumentista.

**Tipos de articulaciones.**

Según Stone (1980), existen dos tipos de articulaciones siendo estos de duración y de intensidad:

Articulaciones de duración: estas son las que determinan el tiempo de transcurso de las notas a ejecutar.

- **Legato:** esta articulación significa que las notas van unidas o muy pegadas, sin ninguna diferencia marcada.
- **Stacatto:** en esta cada nota se separa una de la otra de una manera definida, muchas veces perdiendo parte de su duración natural.
- **Staccatissimo:** golpe más corto que el stacatto, casi martelato.
- **Martelato:** articulación seca y definida, utilizada para una sensación de golpe sin vibraciones de armónicos.

Articulaciones de intensidad: este tipo de articulaciones facilitan la escritura de sobresaltos dinámicos.

- **Tenuto:** por lo general esta articulación se puede encontrar en las dos grandes clasificaciones, ya que posee características de duración e intensidad. Se utiliza como intermedio entre Staccato y Legato.
- **Acento:** es un decreciendo muy rápido que resalta una nota o marca una frase.
- **Marcado:** como el nombre lo indica, marca de una manera fuerte las notas, muy similar al martelato.
- **Apagados:** muy utilizados en las músicas populares y sobre todo en instrumentos de cuerda pulsada como la guitarra. Con esta articulación lo que se busca es apagar los armónicos producidos...
por el instrumento para generar una nueva sonoridad más relacionada a la percusión.

Las articulaciones mencionadas anteriormente constituyen sólo algunas de las existentes en la música universal, pero se abordan de manera enfática ya que para el interés del presente trabajo, estas son las más frecuentes, reconociendo que su aplicación en los diferentes instrumentos puede cambiar su significado y utilización.

**Escritura de las articulaciones.**

Según Herrera (1988), “las articulaciones son signos que se colocan encima de la nota a la que afectan, e indican la manera como deben atacarse”. Es posible encontrar partituras en las que el tipo de escritura cambia, e incluso otras en las que combinaciones que se practican alrededor de una obra no se escriben, sino que se automatizan por medio de la interpretación y escucha de estas músicas. Esto puede obedecer a la educación musical de cierta población o a factores contextuales de ciertas épocas, como es el caso del clasicismo y el barroco en donde casi no se escribían estas señalizaciones. Sin embargo, en el transcurso de la historia de la música culta, se empezó a plasmar en la partitura lo que el compositor esperaba como el resultado sonoro de la pieza, dejándonos en la actualidad con partituras y ediciones muy detalladas.

El tipo de escritura de las articulaciones y su aplicación constituyen, en la actualidad, un aspecto básico para el compositor y el intérprete. Es así, que ahora convergen estilos y géneros musicales diferentes, tanto en la música culta como en la música popular, en las cuales la escritura de articulaciones, junto con su resultado sonoro, actúan como medios para diferenciar los múltiples estilos, géneros, épocas, tradiciones, contextos, poblaciones, compositores, etc. En consecuencia, si un músico no conoce una tradición musical, pero conoce la escritura tradicional y en ella convergen aspectos de articulación, éste podrá tener una interpretación un poco más acertada.

En la actualidad, compositores e intérpretes investigan la idiomática de distintos instrumentos musicales, encontrando nuevas posibilidades de diferenciación fonética natural del instrumento, creando nuevas articulaciones y posibilidades tímbricas cada vez más individuales, fenómeno que puede ejemplificarse en las “Sequencias de Berio”. En el caso del Jazz y otras músicas populares o comerciales, la diferencia de un músico a otro es muy importante, algunos músicos de estas líneas toman elementos como las diferentes articulaciones para encontrar una individualidad y ser reconocidos como innovadores y originales. Lo mismo ocurre en el caso de los compositores, quienes, de diversas formas tratan de apropiarse de distintos géneros para mejorar su producción musical y crecer en una industria competitiva.

**Las articulaciones en la técnica instrumental.**

Siguiendo a Herrera (1988), desde el punto de vista instrumental, el problema de identificación y ejecución de las articulaciones que se proponen en diferentes tradiciones ha sido un tema de especial interés. Así pues, encontramos que en los instrumentos de viento madera, específicamente en el fagot, la educación de las articulaciones parte de la aplicación de sílabas, que dan combinaciones distintivas en el lenguaje (ta, te, ti, to, tú, da, de, di, do, du, etc.). Al ser un instrumento de viento, y al utilizar la lengua y el aire como herramientas de diferenciación con relación a las articulaciones, los intérpretes trabajan con algo que se conoce como doble lengua o doble staccato, herramienta técnica que facilita la aplicación de diferencias silábicas como “ka, ke, ki, ko, ku, ga, gue, gui, go, gu”, entre otras. Como resultado, el fagotista define qué tipo de articulaciones y combinaciones va a utilizar para determinada pieza, siendo consciente de que este hecho definirá aspectos de estilo e interpretación.

Si tomamos en cuenta lo anterior, el músico de viento podrá hacer un paralelo con un sin fin de combinaciones silábicas que se encuentren o no en su lengua materna, pudiendo incrementar su capacidad interpretativa y favoreciendo la capacidad de discernimiento de una manera más acertada de expresiones artísticas ajenas a su realidad musical, siempre basándose en la investigación y en el
respeto por ciertas músicas antiguas o extranjeras.

Hay que señalar que este tipo de visión depende de la escuela y la formación del intérprete, pues es solamente una lectura de un problema de ejecución al cual se enfrenta un instrumentista a diario en cualquier género y formato.

**Las articulaciones como eje decisivo a la hora de definir un estilo.**

En diferentes contextos y periodos de la música, las articulaciones han sido de total relevancia al tratar de definir un género, aire o estilo musical. En América, por ejemplo, la llegada de los europeos trajo consigo otras tradiciones sonoras, las cuales impusieron estructuras y lecturas musicales que ellos traían de su lugar de origen, hecho que nos amarra en cierta forma a entender las articulaciones no solamente desde la música europea sino también con base en el idioma, pues desde un abordaje fonético -como se explicó anteriormente- el idioma es una herramienta decisoria a la hora de definir una interpretación, esto principalmente afectando las articulaciones, ya que la música y la ejecución se conciben a través de una lengua (por ejemplo el español). Debido a esto y gracias a la forma en que se entiende el español en distintas partes, la música suena y se comprende de diversas maneras, encontrando concepciones variadas con relación a las articulaciones en Latinoamérica y particularmente en Colombia.

Un ejemplo claro de las diferencias a la hora de articular en diferentes regiones del país y de Latinoamérica serían:

Gráfico 8. Fantasia en 6/8, José Revelo

Gráfico 9. Libertango, Astor Piazzola

Como podemos observar en los dos fragmentos, se encuentran diferencias en la utilización de articulaciones como material de caracterizar el estilo de cierto tipo de música. Es así que Revelo hace énfasis en el legato mientras que Piazzola en el staccato, brindándonos dos concepciones de música totalmente diferentes, de dos regiones particulares del mundo, y por tanto, de una apreciación sonora distinta.

**Fraseos.**

Para el caso de la lingüística básica, según la RAE (2016), frase es un conjunto de palabras que constituyen un enunciado. Este concepto será acogido por la música académica, descubriéndose como un “Fragmento de melodía que por lo regular reclama un fragmento análogo. Parte de un período que forma un sentido más o menos completo y termina por una pausa o una cadencia” (Pedrell, 2009, p. 192). Mientras que el acto de frasear, Pedrell lo define como “...la ejecución de la música en general que equivale al arte de bien decir o de bien cantar que deben observar los cantantes ó los instrumentistas”

En concordancia, la frase sirve en la forma de una pieza, esta puede ser una de las partes más pequeñas de una obra o la totalidad estructural. La frase es también una herramienta compositiva importante, debido a que es la base de un discurso implementado para basar una obra o una sección, esto en la mayoría de los casos. En la interpretación, el sentido de frasear es uno de los aspectos más importantes que debe de tener un instrumentista o director en cualquier música,
ya que de esta herramienta se desprende el sentido de un tipo de música en específico o la interpretación real.

El fraseo será determinado por el intérprete de una pieza (esto si el compositor no especifica de una manera la interpretación que él desee). Teniendo en cuenta lo anterior, el peso de la realidad sonora de una pieza radicará de manera inmediata en el intérprete, el cual debe estar formado en la definición y ejecución de dichos fraseos o estructuras interpretativas que utilizará en una pieza en particular. Gracias a este hecho cada ser pensante es un intérprete en potencia, ya que posee ideas propias y tiene implícito, por factores sociales y contextuales, un gusto y estética musical. Por esto el fraseo define la realidad de un intérprete que, guiado por la intuición, puede llegar a entrar en un desacuerdo con el compositor de una obra desviando su ideal estético, en este caso el frasear se vuelve algo tan consciente como el interpretar –si se quiere respetar a cabalidad el ideal de un compositor–.

En la tradición clásica europea las frases se agrupaban de a 4 compases por lo general, esto dando una sensación de simetría- matemáticamente hablando-. Sin embargo, las frases no se limitan a un orden matemático, o al menos no en todas las músicas, pues este principio no abarca algunas músicas populares, aunque es común ver compositores que se guían por esta forma de estructuración melódico-armónico-rítmicas (Ingram, 2002).

Saber frasear y pensar las frases en un estilo determinado es una tarea muy importante que cada intérprete y compositor debe obtener. Por lo general el fraseo adquiere a través de la escucha e imitación, lo que constituye una práctica frecuente en la pedagogía popular. Así pues, existen diferentes formas de entender una frase, ya sea por la escucha de una letra poética implícita en una canción o por una guía del compositor, lo que convertirá al fraseo en un elemento diferencial que distinguirá a un buen intérprete en el escenario.

Determinar un buen fraseo en la escucha es una tarea subjetiva, en la cual se deben tener en cuenta aspectos de estilo y de contexto propios de las obras, sin obviar que no se debe frasear o pensar la música igual a otro intérprete, debiéndose tener en cuenta la lógica en la que se encuentra un tipo de música, de esta forma se va a poder tener un resultado musical profesional.

**Melotipos o estructuras melódico-rítmicas determinadas.**

Siguiendo a Otero (2004) los melotipos son unidades melódicas a través de las cuales se organiza la expresión, teniendo como característica una sucesión de intervalos, dentro de los cuales uno de ellos puede llegar a ser dominante. De esta manera se convierte en una de las herramientas claves para distinguir una obra, un género, una época y un estilo, y a su vez es uno de los puntos de inflexión a la hora de componer una pieza de cierta característica, ya que la figuración rítmica y el tratamiento melódico son claves para la definición y reconocimiento de algunas músicas.

Grafico 10. Bambuquisimo, León Cardona

Grafico 11. La múcura

Como podemos observar en el gráfico 10, la caracterización de corchea-negra en diferentes formas métricas de 3/4, 6/8 se convierte en una guía o fragmento rítmico repetitivo en la pieza, que combinado con otros aspectos rítmicos nos deja detallar el movimiento de dicha obra. De esta forma, encontramos que melódicamente hablando esta primera pieza es muy cantable con tendencia al grado conjunto y a una sonoridad lírica, si se le puede llamar de esta manera.
Por su parte, en el gráfico 11, encontramos la dominancia de la síncopa con distintos tratamientos, tanto entre compases como en figuras sincopadas dentro del compás. También se puede mencionar que la melodía es cantable, aunque con la diferencia del ritmo en la voz, el cual, al repetir notas en síncopa, maneja otro tipo de Canto no tan lírico. Gracias a la observación anterior, se puede definir a grandes rasgos un tipo de música o región. Si se quisiera encontrar aspectos característicos y tendencias de los tratamientos melódicos de algunos géneros, el análisis tendría que ser más detallado y conciso, aparte de obtener más piezas de un mismo estilo o género.

**Ritmo base.**

En las músicas tradicionales encontramos que estas estructuras melódico-rítmicas son claves para diferenciar aires o ritmos parecidos, hecho que se encuentra sobre todo en las regiones con influencia africana o en donde se utilicen instrumentos de percusión. Esto se puede definir gracias a elementos rítmicos repetitivos e iguales, que se podrían tomar como estructurales, encontrados en la realidad de las músicas tradicionales en algunas regiones, desde las frases, la estructura y la forma.

Grafico 12. Patrón rítmico básico, cumbia

**Forma.**

La forma es la estructuración que desarrolla un compositor en una obra musical, la cual puede ser determinada por un género o una regla específica, sirviendo por lo general para guiar una composición e interpretación a través de elementos musicales que se exponen en un orden, según la estructura pensada de la pieza (Otero, 2004).

Desde el punto de vista analítico, la forma es una de las herramientas claves para definir el lineamiento estético de una obra, como encontramos en la mayoría de los primeros movimientos de las sinfonías, en donde existe una “forma sonata”, y aunque dicha forma establezca un orden estructural, no define un material musical o artístico. En el caso de las músicas populares tolimenses, vemos que se utilizan formas de la tradición clásica, (Bipartita, Tripartita, ABA. Etc.), cuyas ejemplificaciones podrán verse en el capítulo 3.

La mayoría de los géneros populares deben este orden estructural a diferentes aspectos culturales guiados por la conquista. En el sentido formal podemos decir que estas músicas están sobre-ligadas a las tradiciones formales europeas clásicas en su totalidad, con un gran favoritismo por las formas sencillas como bipartita y tripartita, pero con cambios en el orden de aparición y repetición de cada sección, ejemplo que podemos encontrar en el pasillo, donde por lo general se encuentra la estructura A-B-A-C-A.

Hay que reconocer que la riqueza de estas músicas por lo general no se encuentra en su forma, aunque siga siendo un elemento clave para definir los géneros, y brinda una lectura interesante a la hora de ver lo cambios de estructuración impuestos por la música académica occidental en este territorio. De esta forma, aunque músicas como el pasillo tienen elementos que hacen parte de esta estructura lógica de de tradición europea, presentan una lectura distinta de aspectos con relación a la estética que se impone, lo cual brinda una riqueza con carácter diferente de la cual fue tomada, ajustándose y apropiándose para el contexto latinoamericano, como el caso del vals, el cual es interpretado en muchos países de la región y en donde se puede apreciar una diferencia y una pertenencia estética por el género.
Ejemplos de adaptación e interpretación de instrumentos ajenos a la tradición

En una sociedad como la Latinoamericana, que ha presentado cambios políticos y económicos que impiden el avance de un pensamiento individual en aspectos sociales, podemos observar la necesidad de adaptar elementos externos, que son tomados como guía para una representación cultural. Este hecho ha llevado a que en diferentes partes se tomen referentes fuera de sus propios contextos para representar de una manera más comercial su cultura o su arte, sin pensar que este será el punto partida de una tradición y una identidad marcada desde el inicio por el dominio de una moda o tendencia que se convertirá en algo más representativo, como por ejemplo, el recuerdo sonoro de una sociedad en una época en particular. Un ejemplo de este fenómeno, lo encontramos en la música de Lucho Bermúdez o Pacho Galán.

El pueblo latinoamericano, en general, supo apropiarse a su conveniencia elementos ajenos a su estructura musical base, sin que esto significara el deterioro de un arte o una cultura, logrando, por el contrario, darle una estética particular y enriquecida a su propia tradición, acentuando su carácter de mestizaje sonoro, el cual ha aportado a innovaciones musicales que se han dado desde estos territorios. Por ejemplo, las bandas militares que llegaron gracias a la influencia de Europa y que más adelante se convertirían en bandas de pueblo, marcarían un paso más hacia la evolución que encontramos en la actualidad de instrumentos sinfónicos o militares en las tradiciones folclóricas de algunas poblaciones latinoamericanas (Fortich, 1994).

En consecuencia, y gracias a estos procesos de interacción cultural, podemos mencionar que algunos de los instrumentos ajenos a las tradiciones latinoamericanas se han incluido en nuestras prácticas musicales, ya sea debido a factores sociales, modas o tendencias. Es así, que por lo general, instrumentos ajenos a una tradición son incorporados a éstas por músicos propios del contexto que, al verlo como elemento aportante a su propia música, lo retoman para sus géneros particulares. El proceso de selección que se desarrollará para apropiar nuevos instrumentos provenientes de otras tradiciones se basarán en el conocimiento de la idiomática de éste y el aporte que le brinda a los géneros, poniéndolos en diferentes escenarios donde no se encontraba debido al formato, transformando un tipo de música campesina en algo más comercial, como lo apreciamos repetidas ocasiones en el panorama musical del siglo XX. Un ejemplo claro de este hecho es el saxofón, que con su llegada a la Costa atlántica, permitió que repertorios propios de la banda de pueblo llanero llegaran a ser desarrollado en un formato de Big Band, que para esa época (años 20), tomaba mucha fuerza en E.E.U.U, y no demoraría en trascender hasta el Caribe, en donde músicos de la talla de Lucho Bermúdez y Pacho Galán, lograron plasmar un imaginario cultural a través de un elemento externo que con el pasar del tiempo se convertiría en propio. Este hecho también lo encontramos en el Contrabajo y luego en el Bajo eléctrico, este último con una acogida nacional en géneros tradicionales, que lo apropiaron debido a la necesidad de un instrumento eléctrico que diera una base armónica en un escenario grande, como una tarima, o un estadio.

Podemos observar que la mayoría de las apropiaciones que se han desarrollado en diferentes partes se han dado gracias a la necesidad que estos instrumentos generan en una música en particular. Caso contrario podemos observar en la actualidad, en donde se pueden observar trabajos de corte académico y práctico, que se acercan por medio de la investigación y la interpretación, a una música ajena. Un ejemplo claro es el trabajo de Ramos (2014), en donde hace una investigación de diferentes aspectos rítmicos, timbricos y melódicos de un aire llanero y desarrolla, con base a esto, unos estudios para su instrumento principal, el cual explica de forma coherente con el trabajo y deja ver a su vez con éste la infinidad de posibilidades sonoras que posee su instrumento y él como músico. También desde otro campo podemos observar el caso de Alexis Cárdenas, violinista venezolano, que gracias a sus conocimientos tanto del instrumento como de la música llanera, puede lograr exponer de diferentes maneras su lectura como intérprete de esta tradición musical, hecho mismo con el Oboe en Venezuela por Jaime Martínez. Estos ejemplos de adaptaciones nos dejan ver que no solo la necesidad de ciertos elementos sonoros de la música logra
incluir a un instrumento, sino también la sagacidad de los intérpretes que ven en otras tradiciones un escape creativo que les ayudará a expandir sus capacidades musicales.

Desde otra lectura, podemos observar el trabajo de Hernández (2006), en donde el autor hace un recorrido histórico del instrumento y nos deja ver las diferentes músicas que se encuentran en el Caribe, logrando unificar algunos ritmos de éstas en la batería. Del anterior trabajo podemos mencionar que, al ser la batería el instrumento rítmico popular por excelencia, esta investigación a diferencia de las anteriores, logra enriquecer aún más un instrumento que se encuentra en la vanguardia musical de la actualidad.

Son muchos los ejemplos que se tendrían de apropiaciones de instrumentos en diferentes partes del mundo, debiendo hacerse claridad que éstas dependen de la relevancia de un género o la diferencia de un intérprete o grupo de otro, como lo hemos observado en diferentes músicas alrededor de las épocas.

La inclusión de instrumentos a una iglesia o una corte dieron el nacimiento a la orquesta sinfónica, ejemplo que nos permite observar el eterno cambio que vive el mundo desde el punto de vista social y que, constituye un proceso al que no necesariamente se le ha atribuido una relevancia histórica, encontrando que la modernidad ha facilitado que los cambios sean más notorios y cada vez más sustentados, solidificando este fenómeno de una manera empírica o académica, ya que el ser humano es cambiante y del cambio mismo nace un lenguaje individual o generacional.

La importancia de nuevas posibilidades musicales llevan a un grupo de artistas a desarrollar un cambio colectivo o individual, como observamos en frecuentemente en los géneros comerciales más grandes de estos últimos años, en donde no solamente importa la representación en un gusto musical, si no a su vez la relevancia de la individualidad por encima de una forma musical determinada, en este caso no es el aire o género musical el que vende, por el contrario, es el artista, el que se vende así mismo o a su arte como una imagen o una forma de ver la vida desde su estética, rayando con la filosofía personal. Entonces, el éxito en general no depende solamente de una adaptación en géneros o la inclusión de instrumentos alternativos o de técnicas inusuales en la música; la excelencia de un producto o de un artista, depende de su visión individual y de su versatilidad personal, aspectos que entran en paralelo con el conocimiento que adquieren de la música.

Apropiación del fagot en distintos géneros

Como todos los instrumentos, el fagot responde también a este carácter vanguardista a través de la exploración de distintos géneros, especialmente con el jazz, en el cual vamos a encontrar, en los años 60, varias configuraciones en ensambles alternativos del género en donde se involucra a este instrumento, encontrando figuras solistas como la de Ray Pizzi, quien de alguna manera es el pionero del fagot moderno, pues al ser un compositor importante, realiza repertorio comercial con aires de jazz en donde incluye el fagot. Gracias a esto, muchos músicos – en su mayoría estadounidenses- empezaron a inclinarse más por el jazz que por la orquesta sinfónica; tal es el caso de Paul Hanson y Michaell Rabinowitz, quienes vieron en este género una salida para su creatividad, innovando y creando nuevas formas de interpretar el instrumento, incluyendo pedales y micrófonos en el fagot. Para el caso de Latinoamérica podemos encontrar aproximaciones de innovación, como el de Alexander Silverio quien, aparte de interpretar jazz con un quinteto (batería, guitarra, piano y bajo), desarrolla músicas brasileñas arregladas a esta misma agrupación.

Estos avances impulsan a un grupo de nuevos fagotistas a dejarse guiar por la aventura de la innovación y lo desconocido, con relación a otros ambientes y lenguajes musicales, que se encuentran ajenos a la realidad musical y conceptual de estos intérpretes. De manera simultánea, en las composiciones que nacen de estos saltos al vacío, podemos observar, más enfáticamente en el caso de Ray Pizzy, una gran aceptación por el público conocedor del instrumento, el cual valora estos trabajos como una forma de acercamiento y familiaridad con un género y no como una obra artística.
que se estudie en una academia. En este caso, la composición y la interpretación de dichas innovaciones, sea cual sea su naturaleza, deben estar apoyadas una con la otra, debido a posibles discrepancias que puedan aparecer dentro de la atmósfera de cambio. Es así que, en este sentido, la innovación y la presentación de esta nueva actitud musical debe plantearse desde una perspectiva seria, sin dejarse amedrentar de un pasado que condena al instrumento al estancamiento. Esta actitud de profundo respeto por la innovación la podemos ver bajo la guía del trabajo de Michael Rabinowitz y Paul Hanson, quienes exponen su ideal de una manera rigurosa y consecuente con relación a su meta artística de impulsar el enriquecimiento del fagot Jazz, tomando esto como un trabajo de tiempo completo, que da frutos al inspirar a jóvenes instrumentistas, quienes a su vez, aportarán cambios a la forma en que se concibe el instrumento y la música en general.

**Capítulo 3. El bambuco y el pasillo, investigación y análisis**

**Origen del Bambuco**

Existen bastantes discusiones que giran alrededor del origen del género, pues su dimensión multi contextual de desarrollo dificulta la atribución de una zona específica exploratoria de surgimiento y desarrollo. Es así que se encuentran visiones que presentan variabilidad entre las concepciones del género en estas regiones, como los textos “a mí cánteme un Bambuco” de Hernán Restrepo y “los caminos del bambuco en el siglo XIX” Carlos Miñana Blasco.

Según Restrepo (1986), existen tres posibles orígenes del bambuco:

**El origen indígena:** no solamente en este género se ha tratado de señalar una influencia total de poblaciones indígenas con relación a su surgimiento, sino que es frecuente encontrar casos de músicos “indigenistas” que le atribuyen a este grupo el origen de muchas músicas americanas como hijas de tradiciones indígenas ancestrales. Es difícil desmentir esta hipótesis, aunque lo que sí se puede establecer con relación a estas poblaciones es que sufrieron un gran daño a sus tradiciones y a todos los componentes de su cultura con la conquista. Aunque es noble pensar en el indigenismo de nuestras músicas, es ingenuo creer en una descendencia directa en la totalidad de la tradición musical, debido a que nuestros antepasados indígenas fueron casi extinguidos por los españoles, los cuales no sólo de asesinar a los pobladores sino también de quemar su cultura y su pensamiento, haciendo que desde esta hipótesis, sea más respetuoso con la historia argumentar que las pocas tradiciones indígenas que se mantuvieron fueron un componente importante dentro del surgimiento del bambuco y no el único factor.

**El origen africano:** esta teoría africana del origen del Bambuco nace debido a una mención que hace el escritor vallecaucano Jorge Isaacs, quien en su novela María menciona en uno de los pies de página lo siguiente:

“Siendo el “Bambuco” una música que en nada se asemeja a la de los aborígenes americanos ni los aires españoles, no hay ligereza en asegurar que fue traída de África por los primeros esclavos que los conquistadores importaron al Cauca, tanto más que el nombre que hoy tiene, parece no ser otra que el de “Bambuk”, levemente alterado” (p. 262)

Se dice que Isaacs planteó esto en su libro por los relatos de una esclava que trabajaba en su casa, la cual dice haber venido de este país llamado “Bambuk”. Aunque actualmente la discusión todavía se encuentra abierta, son muchas las controversias que han desatado, gracias a los problemas de racismo en Colombia, los cuales se encuentran latentes. Con todo esto, la teoría del Bambuco de origen africano, aunque muy cuestionada por el origen del pensamiento abre la duda de la influencia negra no sólo en el Bambuco sino en otros géneros de la tradición colombiana. Una de los pensamientos que se desprendió por esta teoría, dice que géneros como el fandango, el
Currulao, el Bunde y otros aires costeros de escritura ternaria son bambucos no evolucionados. De lo anterior se desprenden dudas y controversias infructuosas.

El origen Español: es bastante lógico pensar en la influencia de la música tradicional española en lo que se conoce como música colombiana, debido a singularidades que se pueden encontrar en ambas partes, aun así es difícil hallar algún ritmo madre del Bambuco. Hay algunos investigadores como Daniel Zamudio que creen que el género nace de Zortcico Vasco, el cual difiere por la danza ya que solo se baila con hombres, otros géneros con los que se asocia el Bambuco son la Jota Aragonesa, la Muñeira Gallega, el Bolero Balear de Mallorca, otros mencionan los aires musicales de las Islas Canarias o los cantos de Andalucía, pero es Harry Davidson quien deja a “La tirana” como el género español del cual desciende el Bambuco. Es difícil examinar todos los ritmos que anteriormente se expusieron, ya que es imposible que puedan tener una conexión total con el Bambuco, debido a diferenciaciones con la danza, el tratamiento musical y vocal. De todos modos sigue siendo interesante las similitudes que se encuentran en estos géneros españoles con relación a nuestra música tradicional, debido a que lo que se conoce como música tradicional colombiana es en cierto grado una adaptación criolla a las músicas traídas por los españoles o de música africana como también se observa en otras partes del país.

En conclusión, la división que se encuentra en las anteriores teorías que agrupan los tres grupos humanos encargados de construir el país, es una tarea bastante llamativa, debido a diferentes actos sociales, políticos y económicos que cada una de ellas tiene alrededor de la historia de Colombia. Teniendo claro que no se puede definir a ninguna de las tres teorías como cierta, lo que queda decir del Bambuco o por lo menos de su origen es, que aunque existan miles de teorías, la música y la misma realidad social nos une en general borrando las barreras de la raza y la posición social. Por lo anterior se considera al Bambuco un género mestizo en general, ya que se pueden observar aportes de las tres “razas” anteriormente mencionadas en la evolución del género y aunque no se pueda rescatar el verdadero origen, se puede divisar el impacto social y musical que se vivió y se vive con este género, el cual cumple un papel de conector entre poblaciones que se unen por la pasión a esta música, denominada nacional.

Según Miñana (1997), el bambuco es una música que nació principalmente en la guerra de independencia, en donde se buscaba una música autóctona para la celebración y las batallas. La primera cita que se tiene del bambuco es una “... carta de Francisco de Paula Santander fechada el 6 de diciembre de 1819. "Refrescate en el puracé, bañate en el rio Blanco, paseate por el Ejido, visita las monjas de Encarnación, tómales el bizcochuelo, diviértete oyendo a tu batallón, baila una y otra vez en el bambuco, no olvides en los convites el muchayuco” (p.3). También es cierto que al ser un género de la guerra de independencia esta música es muy ligada a las bandas militares y a las bandas de vientos en su origen, el bambuco se encuentra en este tipo de formato se asocia al pasillo fiestero y los cantados al pasillo canción. **El Bambuco en diferentes partes del país.**
En la misma línea que plantea Miñana (1997), los géneros andinos están difundidos en distintos departamentos del país, por lo que en cada uno de ellos se hacen lecturas diferentes gracias a la necesidad social y a los recursos artísticos y creativos que en ese escenario geográfico se encuentren. Podemos señalar, entonces, que en Santander interpretan un tipo de Guabina y en el Tolima o en el Cauca se toca o se canta de otra manera, hecho que puede extrapolarse a casi todos los aires musicales que se comparten.

Principalmente se reconoce al Bambuco como un género propio de la región andina, aunque se encuentran diferentes lecturas de músicas populares en la región pacífica que se ligan con él. Precisa advertir que a ciencia cierta no se sabe muy bien de dónde proviene el género, pero sí, en donde se ha desarrollado más y con mayor relevancia, lo que posiciona a Tolima-Huila, Santander, Antioquia, Cundinamarca y Cauca como los departamentos de más tradición bambuquera.
González (1986) planea que en los casos del Tolima y el Huila, el desarrollo del género es muy enriquecedor, ya que se cultiva tanto en la tradición vocal-poética, como en la tradición instrumental-virtuosa con nuestro Bambuco fiestero. A su vez, en el departamento se encuentran subgéneros importantes como el Sanjuaneño, que también se puede denominar como joropo Tolimense o Bambuco Tolimense; la Rajaleña, que funciona con el ritmo de Bambuco y con algunas variantes creativas del repique de la tambora; por último el Bambuco fiestero, el cual se convierte en un tipo de Bambuco instrumental muy ágil, en donde se puede observar uno de los pocos subgéneros alejados de la tradición vocal o poética, hecho por el cual la escritura, la interpretación y la divulgación de este tipo de Bambuco no es muy discutida como en otros subgéneros. Hecho sumado al desarrollo de nuevas variantes, es el nacimiento de intérpretes reconocidos del género en dichos departamentos, tales como Darío Garzón, Eduardo Collazos, Alberto Castilla, por nombrar algunos, quienes van a participar con otros de diferentes regiones, cultivando una tradición muy importante en la primera mitad del siglo XX.

Cabe señalar que, en departamentos diferentes a los mencionados, también pueden hallarse diferentes interpretaciones del Bambuco, como en el caso del Cauca en donde encontramos el Bambuco Caucano, en el que se puede escuchar un aire indigenista que de alguna manera se percibe debido a su construcción melódico-rítmica, o en el caso del Bambuco en Antioquia, donde al igual que en el Tolima, Santander y Cundinamarca el legado de la tradición vocal es muy difundida en los duetos vocales.

**Ritmo base o célula rítmica base.**

Como lo señala Aretz (1983), la música presenta unas materias primas para el desarrollo de formas artísticas sonoras. Si bien la autora propone que todos los pueblos elaboran música a partir de las estructuras de los instrumentos o de patrones propios del canto, estos patrones podrán entenderse también como aspectos rítmicos, los cuales, según el músico dominicano Ramón Antonio Molina Pacheco, “Cuando la célula rítmica cambia el género cambia y el nombre del género debe cambiar” (International Institute for Comparative Music Studies and Documentation, et al, 1957). En consecuencia, aunque existe un ritmo base distintivo en cada uno de los géneros musicales de Colombia y en géneros populares en algunas partes del mundo, es de estos ritmos que parten las ideas musicales de los compositores, las cuales encajan en dicho esquema particular que, gracias a la forma musical y el manejo armónico y melódico, lograrán encasillar en alguna de estas tradiciones musicales. En el caso del Bambuco existe una célula rítmica base de la cual se desprenden otros subgéneros, que para el caso del Tolima permanece casi intacta. Así el gráfico 12 muestra la célula rítmica base del bambuco que en la parte inferior indica los golpes graves que se hacen al parche de una tambora y la parte superior expresa los golpes distintivos de la madera de dicho instrumento generado por la baqueta.

**Escritura musical del Bambuco.**

La escritura musical es uno de los puntos más complejos de tratar en cualquier tipo de música, ya que la música que se desarrolla en la cabeza de un compositor no es tan fácil de plasmar con los códigos tradicionales de la escritura occidental. En el caso de las músicas populares, específicamente en el Bambuco, se encuentra este problema aún latente, pues al ser éste un género muy cantable, como lo observamos en la mayoría de los casos, tendrá por lógica el problema de la
acentuación de las palabras, transportadas de la acentuación natural a la acentuación que se encuentra en la escritura tradicional del compás. En el caso de esta música se prefiere la escritura ternaria, encontrando una inflexión entre dos tipos de compás, siendo estos el 3/4 o 6/8 (Restrepo, 1986).

En el caso de la escritura en 3/4, muy utilizada en los Bambucos instrumentales, se tiene una sensación de inestabilidad rítmica que produce la división natural del ritmo base con el pulso, mientras que para la música vocal no ayuda a la acentuación, contrario a lo que sucede con el compás de 6/8, el cual para música vocal es muy apetecido gracias a la estabilidad con relación a la acentuación. Cabe resaltar que leer Bambucos a 3/4 resulta más complejo que leer los que encontramos a 6/8.

**Bambuco fiestero: origen, escritura, interpretación**

Según González (1986), el Bambuco fiestero (BF) es uno de los ritmos autóctonos de la región del Tolima grande, que desciende del Bambuco, género nacional andino de gran importancia y que ha sido muy cultivado en el Tolima. Este subgénero es netamente instrumental, debido a las construcciones melódicas y al tiempo de ejecución el cual es muy veloz, aspecto al cual debe su carácter de fiestero. Se encuentra mucho en las poblaciones del sur del Tolima, en pueblos donde se cultivan las músicas tradicionales en banda de vientos o banda militar.

Este subgénero se encuentra únicamente en la región del Tolima y el Huila, en donde podemos observar que el BF, el Sanjuanero y la Rajaleña son los subgéneros más apropiados de la región, y son, a su vez, variantes de la macro estructura de “Bambuco”, cuyos aspectos a abordar en su estudio son diversos, debido a que hay referencias académicas y de tradición oral.

Debido a ser un subgénero, y a su vez tener un carácter regional, el Bambuco fiestero como tal no se encuentra con variadas referencias escritas, pero sí se encuentran diversas referencias musicales, ya que, al ser cultivado principalmente por bandas de pueblo, goza de un lugar importante entre los aires con mayor difusión en partituras.

La escritura del Bambuco fiestero es necesariamente en 3/4, ya que éste es uno de los pocos subgéneros que no tiene el problema de 6/8 - 3/4 que encontramos en las manifestaciones que poseen el factor poético en su ejecución, debido a que el problema de la escritura depende de un problema con la escucha de la letra en las obras cantadas, como lo mencionamos anteriormente. Aparte de esto, la escritura a 3/4 es sumamente indispensable si pensamos en Bambucos fiesteros, pues le da un carácter de inestabilidad rítmica cuando se superpone la melodía con el ritmo base de la percusión. Dándose un predominio en la acentuación del primer tiempo, encontrado que las interpretaciones de esta música la ejecutan por lo general bandas de pueblo o bandas fiesteras, aunque se han realizado intentos de plasmar esta música en otras agrupaciones como las de bandas de jazz.

En general, tocar un Bambuco fiestero no es fácil técnicamente, ya que la esencia del género es el manejo virtuoso de elementos musicales propios de los instrumentos de banda de viento, en donde se demuestra sus capacidades interpretativas y técnicas, convirtiéndolo en un reto técnico e interpretativo por la complejidad de todos los aspectos que lo componen.

**Formatos relevantes.**

Como lo hemos mencionado las bandas de pueblo son el formato preferible para el desarrollo de este género, aunque hay unas que sobresalen más que otras como en el caso de las bandas departamentales del Tolima y el Huila que se han encargado de preservar e interpretar los Bambucos fiesteros más representativos como Ojo al toro, San Pedro en el espinal, El Chato Barrera, los opitas, etc. Otras bandas de trayectoria importante en la interpretación del BF las encontramos en los municipios del Espinal, Natagaima y Campo Alegre. De forma similar, hay que mencionar el importante papel de orquestas como las de Eduardo Armani (Argentina) quienes grabaron la primera
versión de San Pedro en el Espinal, y de la orquesta de Milciades Garavito, la orquesta de don Chile Rey y la orquesta del maestro Cantalicio Rojas. En esta misma línea se debe reconocer el importante papel que jugaron los compositores y arreglistas de las bandas que interpretaron estas piezas de su autoría, tales como el caso de José Ignacio Camacho Toscano, Noel Charry, Luis Carlo Prada, Guillermo Rojas, Raúl Rivera Cortés, Gonzalo Sánchez, Milciades Garavito, Cantalicio Rojas, José Ignacio Tovar, entre otros, (González, 1986).

**Estructura musical.**

Generalmente los Bambucos fiesteros poseen tres secciones bastante claras, cada una de ellas con su respectiva repetición, observando que la primera inicia y termina en Im, la segunda lo hace en V7 (aunque en algunos casos termina en Im), mientras que la sección final presenta, por lo general, una modulación de menor a mayor o al contrario, dependiendo del Bambuco, aun cuando la mayoría se encuentran en tonalidad menor, por lo que esta última parte inicia y termina en IM. En la mayoría de los caso, se repite dos veces la forma, la tercera vez que se vuelve a la primera sección se termina en la parte final de esta.

Los Bambucos fiesteros que se analizan en este trabajo, cumplen con esta estructuración de tres secciones, muy común en la música de esta región del país, ya que se tienen en cuenta las formas de música popular de ascendencia europea. Además, cada una de las partes contiene 16 compases generalmente, los cuales están agrupados en 8-8 o 4-4-4-4, según cómo sea el pensamiento del composito, por lo que, casi la totalidad de los trabajos que se desarrollan en este género poseen 64 compases como mínimo.

**Melotipos.**

Como lo mencionamos anteriormente el Bambuco fiestero tiene tres partes, las cuales no solamente se diferencian por sus cadencias sino también por su contenido musical. Además, esta es una música llena de matices y diferenciaciones melódicas y rítmicas muy claras, siendo un subgénero de carácter inocente en algunas piezas, tal y como lo plasman los críticos, ya que su magia radica en la velocidad y no en las estructuras melódicas complejas. A continuación, se presenta un análisis de los melotipos particulares de cada una de las secciones del BF, a través del uso de ejemplos propios del repertorio tradicional.

**Primera sección.**

Gráfico 14. Ojo al toro, Cantalicio Rojas

Generalmente se encuentran en las primeras secciones unas particularidades claras, como la subdivisión de cada cuatro compases o cada división de frase, los cuales culminan generalmente en una blanca. Una de las frases más utilizadas en este lenguaje es la que podemos observar en el compás 4 del gráfico 13, donde se liga la última corchea del compás 3 con la primera del compás 4, mientras que la segunda corchea del compás 4 por lo general es una resolución de la armonía anterior o una anticipación a esta. Este detalle de construcción es clave en esta primera sección sobre todo en los finales de semifrase.
Después de cada frase o de cada sección melódica se encuentra por lo general un cambio de instrumentación que lleva a hacer una cadencia o una anacrusa para otra frase como lo encontramos en otras piezas. Es válido mencionar que generalmente esta es la sección donde más se le da relevancia a las figuración de corchea, llevando a ser la parte más ágil, almacenando la música principal o el tema de la obra (es la sección que la gente más recuerda por lo general, ya que es con la que se inicia y se finaliza la pieza). Melódicamente posee 2 frases cada una con 2 semifrases de 4 compases, siniéndose la pregunta-respuesta de cada pequeña frase. La armonía gira siempre en un eje de tónica (I-V) y es recurrente encontrar un cambio de armonía hasta el compás 4 y de este hasta el 8, identificando luego la generalidad de cambiar la armonía cada compás o cada dos compases (dependiendo de la pieza) lógicamente siempre sujetándose en un giro armónico que lleve a I-. En la orquestación que tienen las bandas se escribe a una sección instrumental haciendo la primera semifrase como pregunta y la semifrase de respuesta está a cargo de otra sección instrumental o familia de vientos.

Segunda sección.

Gráfico 15. “El espinaluno”, Gonzalo Sánchez

Esta sección, al iniciar en V, en la mayoría de los temas analizados, puede tener un rol de puente que generalmente conduce a la tercera sección, que, casi como estándar, se encuentra en otra tonalidad o modalidad. Esta es una sección cadenciosa con divisiones marcadas como lo vemos en la partitura, en donde encontramos de nuevo 16 compases que poseen 2 frases de 8 compases, cada una con 2 semifrases de 4 compases en donde observamos el mismo fenómeno de pregunta respuesta, pero esta vez con unos cortes muy bien definidos en la primera frase, los cuales son característicos en este tipo de piezas, precisamente en esta parte de la sección. Además, vemos que la construcción del esquema melódico prepara antes estos cortes -los cortes generalmente se hacen con negras, o figuraciones mínimas-. En esta sección el cambio de la armonía va en muchos casos más rápido que en la primera sección, ya que se encuentran cambios cada compás, mientras que el final de la sección, por lo general, retoma el sentido melódico de la primera parte.

Tercera sección.

Gráfico 16. Ojo al toro, Cantalicio Rojas
Se encuentra en otra tonalidad o modalidad por lo general, por este hecho es una de las secciones más distintas tanto en escritura como en interpretación, ya que esta es la única que realmente se presta para lo que se denomina como “cantable espressivo” en la escritura musical, sin perjudicar la esencia de la obra que es netamente virtuosa y alegre en la mayoría de los casos. Como podemos observar, en esta sección también podemos ver la simetría de los 16 compases, donde encontramos la misma subdivisión que en los motivos anteriores, siempre con la separación de la blanca que es compensada en orquestación con un pequeño motivo que sirve como corte, debiéndose identificar la utilización de pocas figuras, recalando la importancia de la melodía. También se evidencia que esta sección es de tipo cadencioso, por eso encontramos una armonía muy movida, que cambia generalmente cada compás dando una pequeña sensación de cadencia y en varias composiciones vuelve al modo o tonalidad original –en otros casos la sección termina en el modo o tonalidad al cual se moduló desde el inicio, como el caso de Los Opitas–

**Articulaciones recurrentes a la hora de interpretar este género.**

En la interpretación de cualquier género es muy importante tener en cuenta las diferentes articulaciones que se encuentren. Para definir las articulaciones de un género en particular, hay que tener en cuenta el fraseo, la agógica y la intención de la pieza, con el fin de desarrollar una coherencia que engendrezca la interpretación y la haga más correcta.

Como lo hemos mencionado, el Bambuco fiestero posee tres secciones las cuales individualmente tienen una manera específica de ser en la obra, por esto las articulaciones entrarían a diferenciar una interpretación y a conectar a las tres secciones en la obra.

En el BF funciona lo que se conoce como staccato en los instrumentos de viento, articulación que para este caso particular se puede definir como una separación de la nota de una manera definida, exigiendo que todas las notas sueltas requieran esta articulación, mientras que las ligaduras por lo general, van agrupadas cada dos o tres notas, con una característica de que la última del grupo será corta.

Al igual que con el apartado de melotipos, se presenta a continuación un análisis de articulaciones por cada una de las tres secciones de un BF, basado en ejemplos, así como una pequeño apartado sobre las articulaciones requeridas en el acompañamiento.

Primera sección.

**Gráfico 17. “El espinaluno”, Gonzalo Sánchez**

Por ser la sección de más fácil recordación, las articulaciones van por lo general muy definidas aplicando lo que se había visto anteriormente de la utilización de las ligaduras y el staccato. Siempre en esta sección y en todas las demás el primer tiempo se acentúa, ya que es este tiempo el que define el compás en general.
Segunda sección.

Gráfico 18. “El chato Barrera”, Luis Carlos “Pipa” Prada

En esta sección al tener cortes por lo general muy definidos, se busca marcar estos puntos de llegada con una articulación más firme y agresiva, por lo que se utilizará el martelato. En el caso de las escalas por lo general se liga toda la escala o se ataca de una manera muy delicada, todo dependiendo si la escala es parte del corte o es una preparación para este, ya que de ser parte del corte se ataca con el staccato normal (Para los fagotistas las articulaciones delicadas en notas separadas se piensan con la sílaba du).

Tercera sección.


Al ser esta la sección diferente a las demás se busca tener la misma idea de staccato y ligadura sin olvidar que en algunas corcheas se deben articular de una manera más suave, dependiendo el contexto, como lo podemos observar en algunas obras. En el caso de que la articulación sea más delicada el autor pone una raya en la nota si esta es exageradamente larga o ligada si es el caso.

Acompañamiento.


Como se puede evidenciar en el gráfico 19, la articulación del acompañamiento va de una manera lógica con un portato en la primera corchea y un punto de staccato en la otra, identificando en el grupo siguiente, tres corcheas con un portato, aclarando ausencia de cualquier intención de ligar.
Aplicación de las articulaciones del BF en el fagot.

Gracias al análisis de las articulaciones en este género en particular, se propuso la creación de melotipos a través de los cuales se definen ciertos ejercicios que facilitarán el estudio de este género por medio de las escalas y entrenamientos variados, tal como se hace en un contexto académico, aunque aplicado a un carácter técnico del instrumento en el contexto nacional. Lo que se espera con esto es acercar un poco al intérprete con el lenguaje musical del BF, por medio de las articulaciones y los elementos melódicos que en este se presentan. En el caso de los estudios técnicos y melódicos, se realiza una propuesta que se basa en un tema abordado más adelante en este escrito como lo es el fraseo.

Se plantea un material creado para el caso particular del abordaje del BF en el fagot, a partir de un mapa de articulaciones (anexo página 64), estudio de escalas que obligan a la aplicación de articulaciones al fagot (anexo página 64) y dos estudios, uno de carácter técnico y otro de tipo melódico (ver anexos páginas 74-76), herramientas todas que brindan elementos de ayuda para la interpretación correcta de este género.

Frases recurrentes en la interpretación de este género.

En el caso del fraseo, se aclara que la visión aquí consignada es personal con relación a la interpretación, ya que se debe ser cuidadoso a la hora de formular estilos de interpretación, eliminando los vicios de adjudicarse una intención de generalización a toda una tradición musical como la es el BF.

Basándonos en la lógica con la que se lleva el trabajo, se explicarán las tres secciones por separado y la manera como se cree que se deben relacionar cada una, teniendo en cuenta que las articulaciones entran en un papel de conector entre ideas musicales.

Primera sección.

Como lo observamos en los gráficos 13 y 16, la primera sección es la más característica de la pieza, ya que desde sus melodías parte una idea principal y un carácter de obra, por eso es la sección donde el matiz debe ir con mayor intensidad, además de centrarnos en la constante pregunta – respuesta que se generan en las dos frases de 8 compases cada una. Generalmente la melodía de la primera semifrase de la primera frase se repite en la segunda semifrase de la segunda frase. Por lo anterior se debe de tratar de generar una diferencia en las dos secciones idénticas en el transcurso de la pieza ya que una va hacia la tensión y la otra hacia la relajación. La conectividad de esta sección es lógica ya que debe su proceso a lo que conocemos como pregunta - respuesta, dejándonos dos frases claramente expuestas, las cuales se tienen que conectar y dirigir pensando en el fenómeno ya nombrado.

Segunda sección.

Partiendo desde los gráficos 14 y 17, en donde se exponen claramente las ideas de los “cortes”, se tiene que aclarar que estos son la base de la conectividad en esta sección. Gracias a éstos, la sección tiene su esencia y por ellos existe un clara línea de dirección en la frase, lo cual podemos observar ya que antes de cada corte, generalmente hay una escala o una intención melódica que se dirige hacia los ya señalados puntos de llegada, esto siempre en la primera frase de 8 compases.

En la siguiente frase de 8 compases se trata de seguir con las ideas de conexión que encontramos en la primera sección, en donde observamos dos semifrases muy bien divididas que en este caso guían a una cadencia que se dirige generalmente a la tercera sección que como lo hemos dicho se encuentra en otra tonalidad o modalidad.
Tercera sección.

En esta sección se modula, lo que obliga a que la interpretación deba cambiar, habiendo de conducir, generalmente, las frases de una manera más pausada y calmada por el resultado cantable de sus melodías. Así pues, las frases van de 8 compases como es costumbre en este género.

En los gráficos 15 y 18, podemos darnos cuenta del patrón que se encuentra en estas piezas, ya que las frases son simétricas (8 compases), la diferencia es que en esta sección la separación de las semifrases cambia con relación a las secciones anteriores y la segunda frase, que sigue siendo cadenciosa, cambia su dirección melódica y musical. Por lo general se sigue teniendo la constante de pregunta-respuesta a la hora de la interpretación.

**Conectividad general de la pieza.**

Para que una pieza tenga sentido, se debe tener en cuenta las características emocionales que despierta en la subjetividad de quien la intérprete, ya que éste tendrá que diferenciar estas herramientas encontradas a través de las estructuras melódicas y de construcción, así como de las articulaciones y los fraseos que se determinen en la obra. Se señala que cada una de las diferentes secciones tiene una información subjetiva distinta la cual el intérprete debe encontrar y acomodar a sí mismo. Para conectar estas tres secciones se recomienda tener en cuenta los puntos de unión en el fraseo de la pieza (anteriormente mencionados) los cuales tratan de impartir una lógica y una forma de ver este fenómeno de interpretación y de conexión.

**Conclusiones generales con relación al fraseo.**

A continuación se presenta un listado de conclusiones que, según lo abordado hasta el momento, constituyen elementos claves de la interpretación:

a. Las frases siempre van de a 8 compases.

b. La conectividad en cada frase seguida por unos determinados cierres que se encuentran en cada semifrase de 4 compases.

c. Las dos frases se complementan como pregunta-respuesta, en todas las secciones expuestas.

d. La primera sección debe resaltar en dinámica, energía y presencia, con relación a las demás. En esta sección se encuentra con mucha claridad el fenómeno de pregunta y respuesta.

e. En la segunda sección se deben resaltar los cortes que se encuentren, ya que es representativo en este género.

f. En la tercera sección se cambia la intención de la pieza, por lo general, teniendo en cuenta que sigue un mismo patrón estructural y la conectividad de las frases son idénticas a las secciones anteriores.

g. Cada sección tiene su propia carga subjetiva que se debe diferenciar y se debe conectar en la obra.

h. El intérprete debe definir qué hacer con la información técnica encontrada, esto para desarrollar una verdadera interpretación. Aparte debe escuchar muchos Bambucos fiesteros si desea aprender internamente lo analizado.

**Pasillo**

Este género, al contrario del Bambuco, es uno de los pocos géneros en donde encontramos una descendencia directa de un ritmo europeo claro, que para el caso específico esta relación se encuentra con el Vals Austriaco, danza muy divulgada por las altas cortes españolas en la Nueva Granada y de la cual proviene nuestro ritmo nacional, que a grandes rasgos es una variación criolla de éste.

Como lo señala Ocampo (1984), el pasillo tiene su auge en el siglo XIX con la independencia de Colombia, ya que muchos historiadores consideran este ritmo como el predilecto de las fiestas dadas por los padres de la patria en las celebraciones de la independencia. Este género pasó de estar
en las fiestas populares de la independencia a los salones de baile burgueses de mediados del siglo XIX.

Según Abadía (1998), es precisamente por el baile que nace su denominación, pues la palabra pasillo es un diminutivo de “paso” que es como se le conoce a los distintos movimientos de danza. En el caso del género colombiano estos movimientos son muy pequeños a comparación de otras expresiones como el vals o el pasodoble.

Se encuentran manifestaciones de este ritmo en partituras para piano solo o para piano y violín, instrumentaciones apetecidas por los grandes lugares de reunión de los más acaudalados, grupos sociales que incorporaba al Pasillo como un reto en la sala de baile debido a que se consideraba muy ágil y sus coreografías exhaustivas, a diferencia de su padre -el vals- que, aunque seguía siendo la danza predilecta por la sociedad, no era considerado un ritmo tan complicado de bailar como el aire criollo (Bermúdez, 2000).

En la actualidad el pasillo ya ha perdido su valor como género de baile popular debido a la inclusión de las músicas costeras en el repertorio fiestero del país, que poco a poco ha sacado del juego a muchas danzas tradicionales de la región andina. Y aunque el pasillo y otras danzas tradicionales no sean muy populares de esta zona, los festivales y grupos de danzas siguen cultivando estos aires tradicionales en su esencia escénica, lo que se da en relación de la importancia que tiene este género en los formatos instrumentales en donde tiene un lugar importante, pues es considerado de difícil ejecución, tanto técnica como interpretativamente.

Un dato curioso consiste en que al pasillo, por ser un ritmo creado en la época independentista, se le considera uno de los aires nacionales más queridos, ya que trajo consigo una relación que lo identificó como el ritmo de las campañas libertadoras de Bolívar y Santander -conociéndose en esa época como “aire nacional Neogranadino”-. En consecuencia, éste ritmo goza de gran popularidad en Ecuador y Panamá, en donde también encontramos un arraigo muy importante hacia este género y una gran producción musical, como lo observamos en el caso del primer país, donde se considera al Pasillo aire nacional al igual que en Colombia.

Cabe señalar que el pasillo comparte con el Bambuco el lugar más importante en la música andina colombiana, gracias a que muchos compositores y arreglistas se han inclinado alrededor del tiempo en darles un papel protagónico en sus obras y arreglos para diferentes formatos, y como veremos, presentará variantes, una de las cuales será el pasillo cantado, que según Bermúdez (2000) aparecerá a mediados de la década de 1920.

**Tipos de pasillo.**

Al ser un género tan importante, el pasillo posee diferentes subgéneros alrededor del país, aunque investigadores y musicólogos han optado por definir solamente tres variantes claves que envuelven todo el imaginario de este género, las cuales son (Ocampo, 1984):

El pasillo fiestero: muy utilizado en las reuniones populares. Generalmente este tipo de pasillo es instrumental y posee tiempos muy rápidos para dar la sensación de euforia rítmica que es necesaria en una fiesta.

El pasillo de salón: muy interpretado sobre todo en ciudades como Bogotá, en donde encontramos una estilización importante de la sociedad hacia el género popular, el cual se comporta con cadencias y estilos más refinados pero con tiempos y sentido melódico casi idénticos, siendo similares a los que encontramos en los pasillos fiesteros tradicionales.

Pasillo Vocal o Pasillo canción: este es un ritmo muy utilizado para lo que se conoce como serenatas y para cantar en un velorio o en una desilusión.

El pasillo se encuentra principalmente en la región andina, aunque se debe hacer la salvedad de que el Pasillo, por ser un género de carácter nacional, puede llegarse a encontrar de otras maneras en regiones como la Costa Pacífica o el área isleña del país, en donde también se encuentran manifestaciones musicales que podríamos determinar cómo pasillo, pero que no se
comparten con el imaginario colectivo de lo que se conoce como tal del género, muy difundido por el tipo de música que encontramos en la región andina. No obstante, se torna interesante el tener en cuenta estas manifestaciones musicales de la periferia del país, pues constituyen un símbolo de conectividad cultural.

**Lugares donde se encuentra el pasillo.**
Al igual que el Bambuco, el Pasillo goza de una popularidad sobre todo en la región andina en donde encontramos distintas manifestaciones y variantes de este ritmo en los distintos departamentos, de los cuales los que más cultivan esta tradición en el sentido instrumental son: Cundinamarca, Caldas, Antioquia, valle, Bogotá, Santander y Tolima-Huila estos últimos con mayor participación en el Pasillo canción que en los instrumentales, sin negar su importancia también en estos.

En la actualidad, en la población de Aguadas, departamento de Caldas, se encuentra, desde 1990, el Festival nacional del pasillo colombiano, posicionado como el más importantes del país, en donde se plasma la importancia y las variantes en los bailes que se divisan alrededor de este ritmo tradicional, aparte de ser un concurso para instrumentistas y cantantes intérpretes del pasillo.

**Escritura del pasillo.**
A diferencia con el Bambuco, el pasillo no contiene problemáticas con la escritura rítmica de acentuación en un compás, ya que los diferentes compositores e intérpretes del género prefieren el compás de 3/4. Hay que observar que el Vals Austriaco se escribe en esta métrica de 3/4 y siguiendo una línea de descendencia el pasillo se debe comportar igual.

**Ritmo base del pasillo.**
Como la mayoría de los ritmos autóctonos de la región andina, el pasillo posee una estructura rítmica constante que sirve como base para la creación de su música, que va de la mano con tratamientos melódicos y formales que ayudarán a definir el género.

Grafico 21, ritmo básico del Pasillo

**Pasillo canción, origen e interpretación**
Este es uno de los géneros más explotados en lo que se conoce como duetos de música vocal. La poesía y el lirismo son dos de sus características en el que, por lo general, se hace referencia a las penas de amor o las declaraciones de un hombre hacia una mujer, siempre con ese aire romántico que caracteriza a la música vocal de la zona andina, que contiene una cadencia muy marcada como la que se encuentra en las grabaciones de grandes músicos como Garzón y Collazos, quienes cultivaron mucho este género, el cual puede concebirse como el aporte romántico y cadencioso que generalmente el Pasillo como tal no tiene, al ser un ritmo muy instrumental y poco Cantable.

Del pasillo canción no se encuentran datos exactos de origen y divulgación, sin embargo, al ser un género vocal es prudente pensar que se empezó a popularizar con los grupos de cuerdas de las diferentes poblaciones campesinas, que en la primera mitad del siglo XX y gracias a la aceptación de música con un estilo cadencioso y romántico, interpretada por cantantes extranjeros como Carlos Gardel, empezan a poner de moda ese estilo de canto y de composición, traspasando fronteras y músicas tradicionales, obligando a muchos músicos que, cautivados y educados con este nuevo estilo, transforman sus músicas tradicionales dándoles un aire moderno para la época.
Con la ayuda de elementos extranjeros, la música vocal colombiana fue ganando precisión y calidad en el transcurso de esa época en donde empezaron a nacer los famosos duetos vocales y en donde cada vez era más la aceptación y divulgación de los mejores compositores y poetas de las ciudades como Ibagué y Bogotá, imprimiendo un carácter intelectual a esta nueva música que nace como una expresión netamente campesina y se convierte en la banda sonora de una generación de poetas, escritores y músicos muy importantes, de quienes ya se ha hecho referencia en apartados anteriores de este texto, que impulsarían la cultura y la identidad de la región.

La interpretación de este subgénero es llevada a su plenitud con el romanticismo de la mayoría de las letras y el exquisito vibrato utilizado por los cantantes que siempre conservan el buen gusto en sus ejecuciones, las cuales cuentan con una cadencia bien estructurada en el contenido poético-musical. Es también clara la exactitud y la utilización de músicas fluidas con acompañamientos suaves y solos o cadencias instrumentales cortas, dejando ver que la letra de las canciones -en muchos casos casi poesía- son las verdaderas protagonistas, esto sin restar relevancia a la música.

Formatos relevantes.

Como se ha planteado anteriormente, el formato vocal predilecto para la interpretación de este género es el dueto vocal, el cual generalmente es acompañado por una guitarra y un triple, los cuales son ejecutados por cada uno de los cantantes. Este formato es uno de los más utilizados en las principales canciones de este aire musical, ya que goza de una popularidad muy grande en todo el territorio nacional, aparte de ser el formato por el cual se conoce este tipo de manifestación musical, la cual utilizamos para dar serenatas o dedicar canciones de amor y despecho.

Entre los duetos más famosos encontramos a Garzón Y Collazos, quienes en una trayectoria exitosa lograron grabar y ejecutar canciones como Pescador Lucero y río, Soberbia (José A Morales), Espumas (Jorge Villamil), Hurí (anónimo), entre otros grandes pasillos muy recordados y exitosos que permanecen en la memoria colectiva o en la vena cultural de muchos colombianos (principalmente en la ciudad de Ibagué). Aparte de este dueto, que fue el más representativo de este tipo de música en cierta época (primera mitad del siglo XX), existieron otros, posteriores y contemporáneos, que también dejan ver la altísima calidad con la que varios músicos ejecutaban obras de arte de la poesía popular, tal como los casos de Silva y Villalba, el dueto de antaño, los Tolimenses, entre otros (Maria del Pilar Azula et al, 2011).

Aparte del fenómeno de los duetos en la música vocal colombiana, también han estado presentes los coros como agrupación fundamental a la hora de interpretar arreglos de piezas musicales tradicionales, siendo un caso muy conocido el del Coro del Tolima, el cual representó al país en diferentes certámenes internacionales.

El coro del Tolima permitió la ejecución de piezas como la caña #1 del maestro Cantalicio Rojas, la cual se volvió ícono de la agrupación, triunfando con ella en el exterior y de paso rescatando un ritmo casi olvidado del departamento, fenómeno que habría de darse de esa misma forma con muchas canciones y ritmos de la región del Tolima grande (Galindo, 1993).

El Pasillo canción, en la actualidad, sigue siendo casi en su totalidad vocal, exceptuando pocos casos instrumentales que pueden llegar a incursionar un poco en el jazz. Este género actualmente goza de gran aceptación en los concursos de canto en festivales de música andina, tanto de solista como en dueto o trío, siendo uno de estos concursos de duetos el que se desarrolla en homenaje a Garzón y Collazos, el importantísimo “príncipe de la canción” el cual es un festival que se desarrolla en la ciudad de Ibagué y que premia al mejor dueto vocal.

Aparte de los intérpretes también se debe mencionar el gran aporte de Jorge Villamil, José A. Morales, Luis A. Osorio, Julio Flórez, Darío Garzón, Efraín Orozco, José González, entre otros grandes compositores que llenaron y enriquecieron de música y de increíbles poemas esta región andina (centrándose en los que se conoce como Tolima, Huila, Cundinamarca y Santander y en algunos
pocos casos Antioquia). También es necesario hacer el reconocimiento a los poetas y escritores tolimenses que ayudaron a fortalecer la cultura y a la vez dieron herramientas a esta hermosa música que se conoce como música colombiana en la actualidad. Cabe hacer la mención, que la mayoría de los compositores de estas magníficas canciones no eran músicos académicos, por ende, la mayoría de estas canciones están escritas con la letra y los acordes encima de ellas y no en partituras como en el caso del Bambuco fiestero.

A través de este panorama, podemos identificar que este género se encuentra más activo a comparación del Bambuco fiestero, ya que el pasillo canción se mantiene “vigente” debido a los festivales y concursos de música andina y no se sostiene por su calidad comercial como lo lograba en un inicio. Desde ese punto de vista esta música se vuelve de museo así como mucha de la música académica occidental, por lo que, para que esto no suceda, los nuevos intérpretes y compositores tienen que impulsar y proyectar más este gran género, el cual ha expresado los pensamientos y sentimientos de una generación, pudiendo, con ese mismo vigor, impulsar una regeneración musical para una nueva sociedad, esto sin desagradecer el trabajo que se hace en los festivales y sin mal entender el ideal artístico que se propone en este trabajo, el cual consiste en que se puede proyectar desde distintas miradas la música tradicional y no siempre desde la mirada conservadora o la mirada netamente comercial.

**Estructura o forma musical.**

Debido a que este género es principalmente desarrollado por grupos vocales, la construcción de las piezas se rige en su mayoría a la forma en que el compositor, que en muchos casos es poeta, organice las frases que posee la canción, en cuyos casos podemos encontrar canciones que contienen las estrofas y el coro en diferentes posiciones, o como en las famosas piezas de José A. Morales, señora María Rosa y Pescador Lucero y río, en donde se encuentra una construcción en verso sin una frase de repetición que podamos denominar como coro. Aún así, la estructura formal, al ser regida por la letra, se debe de conservar según la melodía con la que el compositor desarrolle la musicalización, teniendo en cuenta la cantidad de versos que tiene la pieza.

Por lo general, siempre antes del inicio de la letra encontramos una introducción instrumental. En el transcurso de la idea musical, observamos que la mayoría de los compositores conservan tres ideas melódicas que se agrupan en tres frases, casi siempre de 16 compases. Cada idea va a musicalizar cierta cantidad de estrofas en el transcurso de la letra, como lo podemos ver en pescador Lucero y río. Cabe aclarar que las canciones de este tipo, en su mayoría, poseen tres frases melódicas que se complementan las unas a las otras creando un ambiente de repetición constante -Casi siempre en la mitad de la canción se desarrolla un interludio instrumental que repite la introducción del inicio-.

Por lo anterior, es posible hallar un orden de secciones que, de manera casi invariable, posee la relación estructural de Intro – melodía 1 – melodía 2- melodía 3 o coro, cuyo orden cambia según la esencia de la canción, mostrando una agrupación melódica desarrollada en grupos de tres frases.

**Estructura poética.**

Al ser un género de una riqueza poética extraordinaria, vale la pena detenernos y analizar los diferentes estilos y las inclinaciones técnicas que se utilizaban en estas canciones, muchas consagradas en las tradiciones y modas de la época alrededor de la poesía utilizada comercialmente en la música y otras que claman el sentimiento popular de una generación.

Regularmente se utilizan estrofas de 4 versos (esta estructura es muy utilizada en diferentes géneros vocales). Este aspecto lo podemos observar en “Huri”, una de las canciones más representativas de este género interpretada por Garzón y Collazos.
Quisiera ser el aire, que llena el ancho espacio,
Quisiera ser el Huerto que esparce suave olor,
Quisiera ser la nube de nieve y de topacio,
Quisiera tener cánticos de dulce trovador.

**Rubatos y ritardandos naturales.**

Este fenómeno muy dado en la música vocal, debe su utilización a la necesidad interpretativa de cada músico. En el caso de este aire tan lírico, es de mucha importancia que se tenga en cuenta el tipo de letra y los gustos melódicos del compositor, ya que en bastantes casos el intérprete debe guiarse de su instinto para llegar a los diferentes cambios que la música le exige. Para seguir el fraseo del cantante hay que entrar en su contexto y gusto musical, lo cual se logra escuchando este tipo de música cadenciosa e imitando todo su contenido musical.

**Melotipos.**

Al igual que el Bambuco fiestero en donde observábamos distintas estructuras melódicas representativas, en los pasillos canciones analizados también encontramos estructuras melódicas que determinan ciertas particularidades del género. Se muestra a continuación un análisis de los melotipos en cada una de las secciones del pasillo canción, a través de fragmentos de diversas piezas representativas.

**Introducción**

Grafico 22. “Espumas”, Jorge Villamil

Como se mencionaba en la estructura del género, la introducción instrumental es un recurrente en este tipo de género vocal, en donde se abre este espacio para la exposición de diferentes instrumentos, en su mayoría de cuerda pulsada y en pocos casos de cuerda frotada o de viento.

Estas secciones melódicas inician en anacrusa dando una sensación de respiración que se sentirá alrededor de la pieza, siendo este un aspecto que se mantendrá presente en gran parte del repertorio. Como factor complementario, las melodías instrumentales no se desarrollan con muchos saltos, en cambio se realizan ideas melódicas cantables que poco a poco se parecen a las que se desarrollarán en la canción, aunque de alguna forma se complementan. También como lo encontramos en el Bambuco fiestero, la idea de dar finalización a una frase con la sensación negra banca en 3/4 es muy importante, ya que logra dar una finalización clara y un reposo a los cantantes.
Estrofas.

Gráfico 23. “Espumas”, Jorge Villamil

En el caso de las estrofas, el tratamiento que se le da a la melodía es muy pasivo, ya que sigue pausadamente la estructura poética y resuelve cada dos compases una pequeña frase como lo podemos observar en el gráfico 22 además la armonía siempre se muestra estática entre I – IV y V.

Coro

Grafico 23. “Hurí”, Anónimo

En el coro, la expresión melódica se agranda un poco más y observamos frases melódicas más amplias, al contrario que en la sección de las estrofas. Aparte de esto, la armonía tiene más movimiento y generalmente se hace una pequeña modulación con el V7 de IV, para darle más movimiento armónico a la pieza.

Conclusiones melódicas.

En la mayoría de las ideas melódicas encontradas, observamos una gran inclinación por los inicios anacrúsicos y la utilización de la negra y la blanca para la finalización de cada semi-frase melódica o verso poético, como lo mencionamos en la introducción. También cabe resaltar los saltos de la estructura melódica de las diferentes canciones analizadas, que nos guían a decir que esta música es conservadora en ese hecho, ya que no se excede de la octava con los saltos, para encontrar lo que se denomina como climax en el análisis musical. En el mismo sentido, se debe resaltar la utilización rítmica de silencio de corchea y 5 corcheas que por lo general abarcan la mayoría de los espacios musicales que rellenan distintas secciones de la letra. Es recurrente observar que la mayoría de semifrases tienen una duración de 2 a 4 compases, en donde se puede ver fácilmente la división con la pausa en una blanca o en la ya mencionada finalización negra-blanca o corcheas-blanca.

En casos particulares como en el de Pescador Lucero y río, se evidencia una modulación a la relativa menor, que se conecta en mucho a lo que se encuentra en la letra, como si para José A. Morales ésta le diera la definitiva en el tratamiento armónico y melódico de la pieza.
Segunda voz.

Gráfico 24. “Huri”, Anónimo

Por lo general la mayoría de estas canciones fueron interpretadas por un dúo vocal, por este hecho se debe tener en cuenta el manejo de la segunda voz, la cual, desarrolla un acompañamiento de una tercera mayor o menor dependiendo la estructura de la primera voz, y en pocos casos encontramos una segunda voz que desarrolla lo que se denomina como contra-melodia.

Armonía
La armonía en estas canciones es muy simple ya que se basa y se desarrolla principalmente en el diatonomo I – IV – V del cual parece no salir, salvo algunas excepciones. Esta sencillez complementa de manera clara el valor poético y musical del repertorio, que de igual manera es sencillo, lo que atribuye un carácter tranquilo a estos fragmentos musicales.

Ritmo armónico
El ritmo que se desarrolla en la armonía es bastante lento, utilizando comúnmente un acorde en la mitad y en el final de un verso. Al ser el ritmo base de este género muy dinámico, se halla en el bajo da una falsa intención de movimiento con relación a su armonía, que imprime un sentido estático a la música.

Acompañamiento.

Gráfico 25. “Espumas”, Jorge Villamil

En la mayoría de las grabaciones encontramos distintos instrumentos, aspecto que habría de ver influido por los estilos particulares del artista que desarrolla la grabación, aunque se encuentra un formato estándar conformado por guitarra y tiple. El rol que la guitarra desarrolla, está referido a la ejecución del bajo y de pequeños adornos melódicos que se articulan orgánicamente con el desarrollo de la prosa. El tiple, por su parte, se ciñe a repetir la estructura del pasillo con la armonía impuesta. Es necesario referenciar que, para el caso de Garzón y Collazos, se incorporó el piano como instrumento enriquecedor de la sonoridad del dúo vocal, eligiendo como instrumentista al maestro Jaime Llano González. Esta incorporación instrumental le daría mucho más peso a estas piezas, ya que expande la forma del acompañamiento, además de ejecutar frases melódicas que le inciden positivamente en la belleza de las músicas.

En grabaciones como “Espumas” encontramos la participación de instrumentos de cuerda frotada, que, gracias a la impecable orquestación desarrollada generan sonoridades bellas, aportando al desarrollo del género. No obstante, la inclusión de este tipo de instrumentos constituye
casos aislados y particularmente interesantes en una canción, lo que habría de verse afectado por el lugar en el que se estuviera grabando así como por la disponibilidad de músicos que lograrán ejecutar esta música en el estilo que requiere.

**Articulaciones recurrentes en la interpretación de este género.**

Al ser un género netamente vocal, las articulaciones varían dependiendo del cantante y su manera de cantar, aunque por lo general, desde el punto de vista interpretativo, se manejan articulaciones muy suaves caracterizadas por el uso del legatto, tenuto, portato y una ausencia marcada del staccato, manejando también las frases desde las ligaduras.

Uno de los factores que más se debe tener en cuenta para la utilización de articulaciones es la letra, la cual guía al transcriptor a colocar ciertas ligaduras, debido a la construcción del texto musicalizado. Veremos este fenómeno detalladamente para cada una de las partes estructurales, utilizando diferentes piezas representativas de este género.

**Introducción**


La mayoría de las articulaciones que se encuentran en esta sección son fiel copia de las articulaciones utilizadas por los cantantes más adelante en la melodía. Hay que resaltar la gran tendencia de ligar las dos primeras corcheas y las dos últimas en un grupo de 6 corcheas.

**Estrofa.**

Gráfico 27. “Soberbia”. Jorge A. Morales

En las estrofas al ser las letras tan variada, podemos observar las diferentes maneras de combinar las ligaduras, principalmente de a dos corcheas.
Las ligaduras y articulaciones en el coro son más fluidas, por lo general siguen un mismo esquema de continuidad, al contrario que en la estrofa.

Acompañamiento.

Como podemos observar, el portato en una nota y el staccato en la otra predominan alrededor del bajo de este género, que al ser interpretado en instrumentos de cuerda tendría más relevancia y ayudaría a su reconocimiento.

Aplicación de las articulaciones del pasillo canción en el fagot.

Al igual que con el BF, se propone un material que permita aproximarse a la ejecución del pasillo canción en el fagot, el cual se basa en un mapa de articulaciones (anexo página..), estudio de escalas que obligan a la aplicación de articulaciones al fagot (anexo página) y dos estudios, uno de carácter técnico y otro de tipo melódico (ver anexos páginas—), permitiendo un acercamiento al estilo particular del pasillo canción.

Frases recurrentes en la interpretación del pasillo canción.

En el caso del pasillo canción encontramos una gran conexión lógica de elementos melódicos entre cada parte o frase de la canción, esto en parte al factor poético que posee la estructuración de esta manifestación musical. En consecuencia, definir a grandes rasgos un fraseo no es tarea compleja.

Es así que en el caso de los géneros cantados se debe tener presente la letra, ya que esta es de total relevancia a la hora de determinar una conexión entre las partes, además de ser una guía para la interpretación de estas determinadas músicas.

Para definir los fraseos se tomarán las tres partes importantes de la canción, a saber, introducción, estrofa y coro.

Introducción

Observando el gráfico 21 nos damos cuenta que hay una simetría de 8 compases por frase
muy ligada a la relación pregunta–respuesta, del mismo modo encontramos que las melodías usadas generalmente en estas introducciones son cantables con una cadencia en cada semifrased. Al ser una parte netamente instrumental y estar ceñida más adelante a la letra podemos decir que es una guía a tener en cuenta con relación al desarrollo musical de la canción.

Estrofa
Esta sección, al contener una letra, posee una ayuda interpretativa que incidirá en el fraseo, el cual estará totalmente predeterminado por el contenido del texto. En el gráfico 22 es fácilmente reconocible que en las primeras frases de cuatro compases del pasillo canción se encuentran dos pausas con dos compases de diferencia, mientras que en la siguiente frase se ve una resolución completa, por lo que una vez más se evidencia la constante de pregunta–respuesta como elemento musical que guía todas estas obras.

Coro
Esta es una sección con un tratamiento melódico más ligero en comparación a la sección de las estrofas, hecho por el cual las frases en este punto van a contener más lógica que en la estrofa, organizándose en frases de 8 compases, con la misma lógica de pregunta respuesta que hemos encontrado alrededor del análisis, aspectos que se pueden observar en el gráfico 23. Es por ello que el coro debe ser la sección en donde el intérprete ejerza mayor control sobre las frases, ya que esta se repetirá constantemente alrededor de la canción, no obstante, dentro del género existen casos particulares de piezas que no poseen coro como el caso de “Pescador, Lucero y río”.

Conectividad general de la pieza.
El pasillo canción, de estar bien desarrollado, tendrá una conectividad natural, ya que muchos elementos melódicos se repiten y la intención de la pieza (muchas veces dado por la letra) se va a sobreentender sin ningún problema para el intérprete. En el caso más subjetivo, el del fraseo, se recomienda estudiar las grabaciones de los cantantes, pues frecuentemente estas versiones contienen cierta información con respecto a tenutos y ritardandos, los cuales se ejecutan a gusto del intérprete, generando una sensación de dominio del material musical. Lo anterior atribuye un rol pedagógico, en un sentido amplio, al aprendizaje por imitación.

Conclusiones generales con relación al fraseo del pasillo canción.
Con base en el abordaje y conceptualización desarrollada en las páginas anteriores, es posible determinar los siguientes aspectos como conclusiones estructurales de este género:

a. Las frases son de 8 compases en la introducción y de 4 en la parte de las estrofas y el coro.
b. Siempre se maneja el sentido de pregunta-respuesta.
c. El fraseo siempre lo da el texto.
d. En la introducción los instrumentos deben anticipar el fraseo del cantante.
e. El las estrofas, la primera frase de cuatro compases tiene 2 semifras que se dividen claramente. La segunda frase va de a 4 compases en un desarrollo normal sin pausas.
f. El coro es la sección más continua, siendo su letra definida y su música clara y de fácil recordación, ya que se va a repetir constantemente, en el caso de las canciones que poseen coro.
g. Los ritardandos y los alargados son generalmente a gusto del intérprete. Este gusto, habrá de significar un estilo particular, y la adquisición del mismo se dará en la medida en que el intérprete escuche y estudie grabaciones que se desarrollan a través de los parámetros anteriormente mencionados.
h. Para encontrar la subjetividad de la pieza solamente hay que mirar el texto, en el caso donde
Capítulo 4. Análisis técnico-interpretativo de los estudios op. 24 y 26 de Ludwig Milde como referente para la elaboración de estudios y piezas para fagot

La razón principal por la cual se propone este capítulo como parte final dentro de la estructura del texto, radica en la necesidad de abordar el repertorio pedagógico del fagot de manera articulada a una idiomática útil y práctica. Si bien es cierto que con el capítulo anterior se conocieron ciertas formas de composición e interpretación que se pueden disponer dentro del BF Y el pasillo canción, con éste se pretende conocer un tipo de escritura correcta y consciente con relación al fagot.

Por lo anterior, se abordan los estudios de Milde, ya que su utilización y difusión en la práctica pedagógica son ampliamente reconocidas en el panorama mundial. El alcance de estos estudios puede deberse a que, como métodos, constituyen un material que trabaja distintos aspectos de la técnica -escalas, arpegios, articulaciones, fraseos, entre otros- (Zuñiga, 2011).

Biografía y datos de los estudios.

Ludwig Milde (1849–1913), fue un fagotista checo especializado en el periodo romántico y postromántico. Plasma en sus composiciones, y especialmente en sus estudios para fagot solo, una interacción entre el pasado musical y su presente sonoro, el cual se vale de diversos paisajes expuestos por diferentes compositores contemporáneos, los cuales traslada a sus propios trabajos. Se considera a Milde como uno de los más grandes compositores para fagot en el mundo, aparte de ser uno de los pedagogos más importantes de su época ya que influenciará a la generación siguiente gracias a sus estudios (Zuñiga, 2011).

La obra de Milde se tiene en cuenta en diferentes escuelas de enseñanza del instrumento, ya que sus estudios abarcan prácticamente todas las posibilidades técnicas que se encuentran en la práctica común con relación al fagot. Como complemento, el método plantea las principales estructuras musicales que se encuentran en las formas de composición de la época, facilitando una idea de cómo abordar este lenguaje. El compositor trata, a su vez, de compaginar la técnica con la interpretación romántica, dando como resultado una música valiosa desde el punto de vista pedagógico como desde el interpretativo – musical. Cabe señalar que ninguno de los estudios de Milde es fácil ya que parten desde un nivel intermedio hasta uno avanzado.

Al ser el método de mayor práctica a nivel mundial para el instrumento, éste se convierte en una herramienta muy interesante para la construcción del conocimiento del pensamiento musical y técnico que posee el fagotista que lo estudia. Al tener una idea clara de cómo el intérprete se guía musicalmente por este método y el repertorio convencional, un compositor podría entrar a plantear un lenguaje y unas herramientas idiomáticas y técnicas similares con herramientas a las que el alumno instrumentista esté acostumbrado, favoreciendo una ampliación del lenguaje musical que posee la persona que estudia con los métodos y obras tradicionales, lo que aportaría a la generación de repertorio y a superar una sola visión musical.

Milde. Op 24. (1891)

Este es el primer libro que escribe L. Milde, en el cual va a plasmar, a través de cada ejercicio, una escala diferente (escala mayor y menor en un mismo estudio), a partir de las cuales trabajará de diferentes maneras para la correcta interpretación desde el punto de vista mecánico, técnico y en cierto grado musical que se encuentran inherentes a cada material propuesto.

La organización que Milde da a los estudios es muy interesante, debido a que los ejercicios
impares son los que manejan las escalas con un tratamiento lineal basado en grados conjuntos, mientras que los estudios pares la estructura musical se guía más por los saltos, arpegios e intervalos generados por las diferentes escalas. En ambos grupos se trabajan las escalas mayores con sus respectivas relativas menores.

Es interesante el carácter constante y repetitivo con el que transcurre este libro en especial, ya que, a simple vista, es un método de escalas trabajadas de una manera netamente técnica. No obstante, lo importante con este método principalmente es la asociación de la técnica general del instrumento y las formas pequeñas de composición que se encuentran definidas en cada sección del ejercicio, en donde observamos que Milde utiliza diferentes motivos escalísticos para desarrollar una idea melódica clara que definirá una sección.

Al trabajar todas las tonalidades y la mayoría de las posibilidades técnicas del instrumento en un grado intermedio, este libro se vuelve obligatorio en la rutina de algunos fagotistas que optan practicar sus escalas desde el planteamiento melódico de Milde, quien no solamente está trabajando escalas sino que también se encuentra desarrollando micro estructuras melódicas utilizadas en la práctica común. Por el hecho anteriormente mencionado con relación a un carácter monótono de estos estudios, es que algunos maestros recomiendan apartarse un poco del libro y buscar nuevas maneras de abordar el estudio de las escalas, sin dejar de lado las buenas herramientas técnicas que en muchos fragmentos se encuentran, como por ejemplo en los estudios impares, en los cuales se trabajan frecuentemente las ligaduras -saltos intervaluicos- más complejas de la tonalidad a trabajar, o en los estudios pares, donde se encuentran repeticiones de la escala difícil de ejecutar, todo esto desde el punto de vista mecánico del fagot.

Un dato interesante es que en el año de elaboración de los estudios, el Fagot de Heckel de 1905 no estaba diseñado, hecho por el cual muchos historiadores aseguran que el fagot con el cual Milde pensó los estudios aún era un prototipo no definido del fagot actual, que se construiría catorce años después.

**Milde, Op 26 (1891)**

Estos estudios son prácticamente pequeñas obras expresivas que llevan al fagotista a desarrollar aún más su técnica e interpretación, dándole relevancia a la apropiación del lenguaje Romántico y Postromántico de la música centroeuropea.

Este método consta de 50 estudios muy bien distribuidos en dos secciones, cada una de 25 estudios (como si hubiese dos métodos en uno). A partir de esta estructura, en la primera sección veremos estudios de una extensión media y con una dificultad intermedia, mientras que en la siguiente sección veremos estudios con una extensión que constituyen, prácticamente, una obra para fagot solo cuya dificultad es mayor en las dimensiones técnica e interpretativa. Este método no está pensado como el Op. 24 con relación a la aplicación del orden de las escalas, sino que, aquí aparecen de manera aleatoria las diferentes tonalidades mayores y menores.

Dado lo anterior, en los primeros 25 estudios observamos que se va a trabajar con una extensión mayor y con más posibilidades melódicas, a comparación del Op.24. En estos estudios las frases aumentan su extensión con relación a las del primer libro, así como encontramos intenciones melódicas más claras, mientras que combinaciones entre melodías, saltos, escalas, arpegios, etc., se notan cada vez más en lo que transcurre del método. El manejo de la armonía adquiere, paulatinamente, una complejidad mayor, observándose modulaciones lejanas, implementaciones de acordes disminuidos y armonías compuestas. Esta parte del libro, implicitamente, invita al alumno a acercarse a la búsqueda, a partir del análisis musical, de una subjetividad interpretativa o una agógica con mucha mayor exigencia, guiándose constantemente por el sentido de riesgo y exploración de ideas con relación a los tiempos, ritardando y alargados en algunas secciones de cada estudio, aspectos que Milde plantea muy claramente en las diferentes exposiciones melódicas y armónicas que desarrolla alrededor de la pieza. Formalmente este primer libro contiene estructuras
más grandes que las del Op. 24, pero continúa siendo bastante normal con relación a su segunda parte. Técnicamente empieza a entrar en un nivel avanzado, siguiendo una línea de aumento continuo de complejidad desde su primer estudio hasta el último.

Como contraste, la segunda parte del libro, que contiene otros 25 estudios, evidencian una complejidad superior con relación a todos los estudios anteriores, además de ser considerado cada uno como una pieza individual que casi no posee una diferencia de dificultad formal o agógica, ya que todos poseen unas estructuras similares, completamente comprensibles por el fagotista que vio los primeros 25 estudios, ya que lo que busca Milde es afianzar un estilo y una forma de ver la música, aspecto que en esta parte del libro exige al máximo, colocando al alumno ante un reto, tanto técnico como musical, induciendo en el fagotista una perspectiva de abordaje profesional para cada pieza, la cual debe ser tomada como una pieza de concierto debido a su riqueza armónica, técnica, agógica, formal y de resistencia mental y física, ya que tiene una extensión bastante considerable.

Lo que se busca con los ejercicios propuestos en las dos secciones de Op. 26 es que el intérprete afiance más la idea de análisis formal y estructural a partir de los estudios técnicos, permitiéndole al fagotista aplicar lo aprendido en los diferentes escenarios musicales occidentales a los que se enfrente, asimilando los códigos propios de la época clásico-romántica, para que el alumno comprenda, a través de un ejercicio, la importancia de desarrollar un gusto particular y un estilo que claramente se encuentra estrechamente relacionado con un sentido de música europea denominada como refinada. Éste gusto se verá reflejado en su ser, y en su manera de pensar el sonido y la técnica de su instrumento.

Así pues, estos estudios inducen al intérprete a adoptar una visión clásica y de la práctica común con relación a su instrumento y planteamiento musical, (esto por la época de composición de los estudios). Este método es la base técnica de un fagotista que seguramente terminará en una orquesta profesional o enseñando el mismo método en una Universidad, con una interpretación propia de la técnica y la música aplicadas al fagot.

Análisis
En trabajo analítico que se presentará a continuación tendrá como enfoque la aplicación de elementos formales-estructurales, melódicos y técnicos. Los análisis de la obra de Milde pretenden obtener información básica de sus estudios, con el fin de poder tener elementos que sustenten la creación de estudios propios de la música de BF y pasillo canción, así como de otros materiales que se crean con este trabajo y que el lector podrá apreciar en la sección de anexos.

Análisis del estudio # 3. Op24
Este estudio trabaja principalmente la tonalidad de G mayor y E menor. Su forma está pensada en tres grandes partes -exposición, desarrollo y re exposición- así como una coda. Con relación a las frases, éstas no son simétricas entre sí, pero cada una posee ciertos códigos que las hacen funcionar concatenadamente.
Exposición

Gráfico 30. Estudio #3. Op24

Como podemos observar en la partitura, ésta posee formalmente tres secciones o frases, cada una de 8 compases con una estructura melódica principal en cada frase definida, en donde Milde trabaja los distintos puntos de la tonalidad. La primera frase resuelve armónicamente a la relativa menor de la tonalidad; por su parte, la segunda frase resuelve al tercer grado mayor, en este caso a B mayor, rompiendo las frases de 8 debido a que la cadencia dirigida a la nueva tonalidad obliga a omitir dos compases; finalmente, la última frase realiza una cadencia reafirmando la tonalidad de B mayor para concluir. Para acentuar el sentido formal, las articulaciones ayudan a divisar la estructura, debido a que la primera y la tercera frase están con ligadura y la segunda resalta el staccato. La intención melódica siempre va dirigida por una escala descendente presidida por una ascendente.

Desarrollo.


En esta sección se puede evidenciar un cambio melódico, el cual, generalmente, se piensa como una variación de la idea principal. Posee dos frases bastante definidas por su material melódico, las cuales son simétricas y con una extensión de 7 compases cada una. La primera frase se desarrolla como una cadencia a la tonalidad de mi menor la cual se desenvuelve en la segunda frase que resuelve de nuevo a G mayor, ya a manera de Re-exposición.
Re exposición y coda.

Grafico 32. Estudio # 3 Op. 24

Observamos que la cabeza de la melodía de la exposición se encuentra en los últimos dos compases del primer sistema, la cual es sucedida por una escala descendente que le da la entrada a la coda y finaliza el estudio.

**Conclusiones estudios Op.24.**

De lo anterior podemos ver que en los estudios de Milde:

a. Se puede ver fácilmente el manejo magistral de cada escala, ya que consigue estudiar a profundidad los cambios de mecanismos complejos.

b. Se desarrollan a través de secciones muy cortas, las cuales el compositor diferencia con articulaciones y tratamientos melódicos.

c. Los temas melódicos tienen una connotación técnica.

d. Trabaja la respiración y el fraseo de una manera muy clara, gracias a la división de frases con silencios.

e. Los matices, crescentes y decrescentes son fundamentales en estos estudios, ya que educan al instrumentista con relación al correcto desarrollo de aspectos técnicos del fagot.

f. Se propone un fraseo y agórgica clara, que se puede determinar gracias a la armonía y la construcción melódica.

g. Los tiempos de los estudios se deben abordar de manera gradual, desde muy lento hasta muy rápido, depende lo que busque lograr el intérprete con su agilidad.

h. Se estudian diferentes articulaciones que, aunque no se encuentran en la partitura, en la práctica pedagógica constituyen un recurso importante pues enriquecen mente y cuerpo debido al cambio constante de dicha herramienta técnica. Esta decisión la debe tomar cada fagotista de acuerdo con sus ambiciones.

i. Se recomienda, por lo general, extraer aquellos fragmentos de mayor dificultad técnica y estudiarlos aisladamente con el fin de mejorar la apropiación del mecanismo en el fagotista.
Análisis estudio # 1. Op 26

Primera sección

Grafico 33. Estudio #1 Op.26

Podemos ver que los estudios de este libro desarrollan una forma en la que, generalmente, se encuentra una primera y segunda frase más larga que el resto de la pieza como primera sección, la segunda sección tiene otro sentido melódico muy cantable, existiendo posteriormente un puente que se dirige a una re exposición y se finaliza con una coda o cadencia.

En concordancia, como lo observamos en la partitura, esta primera sección tiene dos frases muy bien definidas por el silencio de negra y blanca que vemos en el compás 8. La segunda gran frase iría del compás 9 al compás 18, donde encontramos un silencio de blanca. Como el lector puede evidenciar, las estructuras melódicas son mucho más elaboradas y claras con relación al fraseo y la agógica. El tratamiento melódico cambia en cada gran frase con divisiones internas que se notan a la hora de ejecutar dichas melodías.

Segunda sección, cantable.

Grafico 34. Estudio # 1 Op. 26

El la partitura observamos que la primera parte de esta sección (la cual inicia en el compás 3), contiene una melodía muy clara, la cual se desarrolla y re expone en la misma sección, siendo
cada frase desarrollada a través de 4 compases.

Grafico 35. Estudio #1 Op.26 Segunda parte

En la segunda parte observamos un desarrollo similar con relación a la primera parte, con la diferencia del tratamiento melódico, en donde encontramos dos ideas melódicas definidas, cada una con dirección de frase diferente.

Puente.

Grafico 36. Estudio #1 Op.26

Esta es una nueva sección que Milde agrega en estos nuevos estudios, los cuales, por ser de mayor extensión, necesitan un puente -corto o largo- que marque una cadencia a la re exposición. En el caso del puente analizado, observamos la utilización de arpegios ascendentes para la primera parte y una escala cromática descendente para la segunda. Esta característica melódica es muy utilizada por el compositor alrededor de los estudios en esta sección.

Re exposición, coda o cadencia final.

Como lo podemos ver en la partitura relacionada en el gráfico 37, la re exposición se hace claramente con las herramientas melódicas iniciales de la primera sección, de la que toma la primera semifrase en los primeros 4 compases. Luego de esa corta re exposición se continúa con la coda, la cual va hasta la cadencia final en los últimos 5 compases.

Grafico 37. Estudio #1 Op. 26

a. Tienen una extensión y planteamiento de la frase mayor a la de los estudios técnicos.
b. Armónicamente desarrolla otros contenidos diferentes a los del Op. 24, pes integra modulaciones a tonalidades cercanas o lejanas, esto ayudando a guiar al intérprete a comprender las frases de una mejor manera.
c. Los fraseos y la agógica se hacen cada vez más difíciles de seguir, ya que plantean una exigencia técnica cada vez mayor al transcurrir los estudios.
d. Estos estudios requieren un manejo complejo del mecanismo del instrumento, debido a que en cada ejercicio el instrumentista se obliga a trabajar con frases e ideas melódicas que van por todo el registro del instrumento.
e. Las denominaciones de tiempo están muy claras.
f. Siempre se re expone el tema con un puente, tornándose como una constante en estos ejercicios.
g. No existen cambios de las articulaciones durante el transcurso de los ejercicios, a diferencia del libro anterior.
h. El estudiante debe abordar estos estudios como pequeñas obras, las cuales van a madurar su preparación ante futuras composiciones para el instrumento, sean de tipo solista o de repertorio en general.


Casi todos los estudios que siguen después del 25 continúan con una estructura similar a la de los estudios anteriores del mismo libro, la diferencia radica en el virtuosismo necesario para interpretar estos ejercicios, ya que están planteados para instrumentistas que tienen un conocimiento de las frases, la agógica, el tratamiento melódico y la técnica instrumental. Por lo anterior, se proponen unas conclusiones sucintas sobre esta segunda parte del Op. 26.

a. Estos estudios están pensados como pequeñas obras de concierto,
b. Poseen todas las herramientas de forma y estructuras melódicas que se utilizan en el repertorio solista del instrumento, de una manera más reducida.
c. Tienen un carácter virtuoso, ya que exigen al estudiante un despliegue técnico y musical elevado.
d. Invita a proponer nuevas estructuras de fraseo y agógica.

Elaboración de estudios y repertorio a partir de los géneros de BF y pasillo canción, con inclusión del fagot

Uno de los propósitos del presente trabajo es el relacionado a la generación de material musical práctico para la interpretación del fagot, por lo que es necesario discriminar dos contextos que, aunque parezcan aislados, deben entrar en relación para dar cumplimiento a este objetivo, siendo estos, aquel que se relaciona exclusivamente con el fagot y, como segundo elemento, los dos géneros musicales del Tolima que se han abordado en las páginas anteriores.

De esta manera, con relación al fagot, se hace evidente que este posee unos códigos, un repertorio y una idiomatica estable, elementos que se han definido alrededor de la historia de la música académica centroeuropea. Por su parte, las músicas tolimenses –BF y pasillo canción- poseen, inherentemente, herramientas musicales articuladas con un contexto y una cultura particular, las cuales definen todo un compendio macro estructural de la música tolimense.

En consecuencia, el conocer los dos mundos anteriormente mencionados, plantea un reto con relación a la aplicación de conocimientos que busquen generar nuevo repertorio para el fagot, en donde se incluyan aspectos técnicos del instrumento y estilísticos con respecto a las músicas en
cuestión.

Hay que tener en cuenta que lo planteado en estas páginas constituye un acercamiento propositivo, cuyo objetivo esencial es que el intérprete tome conciencia de los elementos musicales de los géneros estudiados y los aplique a la idiomática de este instrumento. De esta manera, este acercamiento permitirá ampliar el lenguaje musical del fagotista, lo cual significará para el instrumentista un aprendizaje cuya ejecución podrá darse de manera espontánea dentro de los diversos escenarios musicales a los que se enfronte.

Lo anterior constituye una respuesta práctica frente a una tendencia de los últimos años, en donde el intérprete crea su propio repertorio, fortaleciendo su planteamiento musical, indiscriminadamente de que un instrumento no tenga por tradición la adopción de un género o estilo popular.

Finalmente, en el caso de los estudios para fagot solo, se pretender generar una herramienta técnico-melódica, tal como lo hizo Milde, pero con relación a la música colombiana, permiéndole al instrumento acercarse a un rol solista dentro de las músicas populares, aspecto que en el país se encuentra bastante desaprovechado.
Conclusiones

Con relación al fagot
- Es necesaria y enriquecedora la inclusión del Fagot en las músicas tradicionales, no por la poca representación sino por el valor estético que podría aportar.
- Se debe tener en cuenta la historia que se ha desarrollado en el instrumento, la cual nos muestra un avance en la técnica que posee en la actualidad, llevándolo cada vez más a apariciones solistas.
- Una de las razones por la cual el fagot no se encuentra en las músicas tradicionales de Colombia, es por su ausencia en las bandas de guerra que llegaron a América, aparte de problemas acústicos y de construcción que lo hacen un instrumento delicado para climas extremos.
- La idiomática que posee el fagot debe adaptarse de una manera orgánica a otros lenguajes tradicionales y comerciales tal como se dio en el caso de instrumentos sinfónicos como el clarinete, la flauta, el oboe o el violín.

Con relación a la música tolimense
- La música que se desarrolló en el Tolima alrededor de principios del siglo XX, documentada en discos y partituras, es la música que se denomina actualmente como tradicional en el departamento. Estas manifestaciones artísticas están muy ligadas al desarrollo intelectual que se dio en diferentes lugares del departamento y a los músicos que se educaron en una formación académica en el Conservatorio del Tolima. Con lo anterior podemos concluir que la música tradicional del Tolima es una mezcla entre la música académica de conservatorio, el ambiente intelectual de la época y la música campesina arraigada en diferentes partes del departamento.

Con relación a las herramientas de análisis
- Las estructuras melódicas, armónicas y timbricas que se utilizan en un género musical, son de gran relevancia, pues aportan elementos que facilitan su claridad y un carácter distintivo.
- Las formas musicales que encontramos en el trabajo son prácticamente estándares, ya que se encuentran fácilmente en las obras que desarrollan cada género, por lo que se debe de tener en cuenta esta estandarización formal para la creación coherente de otras piezas que se caractericen por ser pensadas desde las estructuras de las músicas tradicionales.
- Las articulaciones son un elemento indispensable a la hora de definir una composición e interpretación que esté acorde con el estilo.
- El fraseo depende mucho del lenguaje musical con el cual el músico se desarrolle, además del gusto general que tenga el intérprete por cierta música.
- Un músico debe conocer sus habilidades sobre determinado lenguaje musical así como sus límites, debido a que de éste depende una buena ejecución o creación.
- Se debe conocer la idiomática de un instrumento particular para lograr adecuarla de una manera natural a lo que el intérprete o compositor quiera.

Sobre el Bambuco y el pasillo
- El bambuco corresponde a un género musical mestizo debido a las múltiples teorías de su origen.
- La escritura del Bambuco fiestero que se prefirió utilizar en este trabajo es la de 3/4 ya que genera diferentes agrupaciones rítmicas que contrastan con el bajo tradicional.
- El bambuco fiestero es un género tradicionalmente instrumental debido a las construcciones melódicas y a su tiempo de ejecución.
- El bambuco posee tres secciones claras, además en cada una demuestra los melotipos característicos de estas. Las articulaciones y fraseos van ligadas a cada una de las partes estructurales de la pieza, debiendo ser diferentes para cada una de ellas.
- A diferencia del bambuco, aunque permeado por elementos culturales locales, muestra una clara descendencia del vals austriaco.
- El pasillo canción es un género tradicionalmente vocal.
- La forma del Pasillo canción por lo general tiene: Introducción, Melodía 1, Melodía 2, Melodía 3 o coro.
- En el pasillo canción es muy importante el correcto manejo de la poesía con relación a la música, ya que esta define, generalmente, las articulaciones predominantes y el fraseo correcto. En el caso que no tenga letra, su ejecución debe pensarse muy cantable.

Sobre el análisis y elaboración de estudios.

- Los estudios de L. Milde son de gran importancia para la formación profesional de un fagotista, por esto se tienen en cuenta como una guía para la creación de estudios autóctonos colombianos para la educación de nuestros propios fagotistas, los cuales por fin tendrán un sustento académico nacional para su formación técnico – interpretativa.
- Se encuentra una falta de inclusión de repertorios pedagógicos tradicionales en abordajes técnicos del instrumento, aspecto que puede ser nutrido en el momento que los compositores aborden la técnica particular de un instrumento a partir de estructuras rítmico – melódicas propias de su contexto musical inmediato.
Referencias


Anexos

ESTUDIO DE ARTICULACIONES BAMBUCO FIESTERO

HERNÁN DARÍO GUZMÁN

1. Utilizar todas las articulaciones expuestas al final
(Estudiarse en todas las tonalidades)

2. Continuar hasta

3. Continuar hasta

4. Continuar hasta

5. Continuar hasta

6. Continuar hasta

7. Continuar hasta

8. Continuar hasta

9. Continuar hasta

ARTICULACIONES UTILIZADAS EN EL BAMBUCO.
ESTUDIO DE ARTICULACIONES PASILLO CANCIÓN

Utilizar todas las articulaciones expuestas al final (Estudíese en todas las tonalidades)

HERNÁN DARÍO GUZMÁN

ARTICULACIONES UTILIZADAS EN EL PASILLO CANCIÓN.
LOS OPITAS

GUILLERMO ROJAS
EL ESPINALUNO

GONZALO SÁNCHEZ

Dm

Gm

A7

A7

Dm

Gm

Dm

Gm

A7

A7

Dm

Dm

A7

A7

Dm

A7

Dm

Gm

A7

Dm

A7

Dm

Dm

Gm

A7

Dm

A7

Dm

A7

Dm

A7

Dm

A7

Dm

A7

Dm

A7

Dm

D.C. al Coda
SAN PEDRO EN EL ESPINAL
TRANSCRIPCIÓN

MILCIADES GARAVITO
PESCADOR, LUCERO Y RIO

JOSE A. MORALES
ESTUDIO TÉCNICO 2
Pasillo Canción
HERNÁN DARÍO GUZMÁN
EL CHATO BARRERA

LUIS CARLOS "PIPA" PRADA
ADAP. HERNAN DARIO GUZMAN
ESPUMAS

JORGE VILLAMIL

ADAP HERNÁN DARÍO GUZMÁN
ESPUMAS
SOBERBIA

JOSE A. MORALES
ADAP. HERNÁN DARIO GUZMÁN
EL ESPINALUNO

GONZALO SANCHEZ

Arr. HERNÁN DARÍO GUZMÁN
EL ESPINALUNO

Fg.

Gtr.

Bgr.

Tan.

Fg.

Gtr.

Bgr.

Tan.

Fg.

Gtr.

Bgr.

Tan.
LOS OPITAS

GUILLERMO ROJAS
Art. HERNÁN DARÍO GUZMÁN
INTERLUDIO FIESTERO

HERNÁN DARÍO GUZMÁN
FIESTERO PAISA
BAMBUCO FIESTERO

HERNÁN DARIO GUZMÁN
CARRERA DÉCIMA
PASILLO CANCIÓN
HERNÁN DARÍO GUZMÁN
REMI

HERNÁN DARÍO GUZMÁN