

CICLO DE CANCIONES
“ORACIONES DEL CAMINO EN GÉNEROS ANDINOS COLOMBIANOS”

PRESENTADO POR
DAYRA YURLEY GONZÁLEZ RODRÍGUEZ

ASESOR
LUCAS SABOYA

UNIVERSIDAD EL BOSQUE
FACULTAD DE CREACIÓN Y COMUNICACIÓN
MAESTRÍA EN MÚSICAS COLOMBIANAS
ÉNFASIS INTERPRETACIÓN - MÚSICAS ANDINAS
BOGOTÁ D.C.

2020

DEDICATORIA

A Dios, el dador de la vida... mi razón de existir.

A mi familia, mi mayor tesoro... mi bendición.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a mi esposo Edwin Plata y a mis hijos Emiliano y Valentino, por su amor incondicional, por entender mis ausencias sin reproches, por llenar mis días de alegría y darme fuerzas cuando sentí desfallecer... sin ustedes, esto no sería una realidad.

Gracias a mis padres por apoyarme en esta aventura, por darme la mano en todo momento, por sembrar en mi corazón los mandamientos del Señor y por inspirarme a servir a los demás... no me alcanzaría la vida para retribuirles lo que me han dado.

Gracias a mi hermano Daniel, y a su familia, quienes me acogieron cada fin de semana en Bogotá y me brindaron su compañía y apoyo.

Agradezco a mi asesor y maestro Lucas Saboya por su paciencia, por saber guiar mi creatividad con sus aportes certeros y por mostrarme el maravilloso mundo del tiple y sus caminos secretos.

Infinitas gracias al maestro Gustavo Adolfo Rengifo, quien avivó en mi alma la pasión por la expresión poética y me permitió explorar a su lado el arte de hacer canciones.

Gracias a la maestra María Olga Piñeros por guiar tan sabiamente mi proceso vocal.

Gracias a mis compañeros de maestría: Francisco, Guillermo, Felipe, Ebber, Alejo, Armando, Johan, Óscar, Ana, David, Joan, y, especialmente, a Daniel Saboya, Carolina Méndez y al maestro Germán Darío Pérez. Gracias a todos por enseñarme el valor de la amistad y permitirme hacer música a su lado.

Gracias a cada uno de los profesores de la maestría, Juan Sebastián Rojas, Violeta Solano, Fabián Forero, Violeta Solano, Javier Pérez, Melissa Ballesteros, Kike, Alejandro Cifuentes, María Elena Anchico, Juan Carlos Contreras y Natalia Marín; por todas sus enseñanzas, por ir forjando y moldeando este espíritu joven y sediento de conocimiento.

Gracias a mis músicos acompañantes, Carlos Vásquez, Juan Pablo Cediél, Daniel Bahamón, Francisco Avellaneda y Guillermo Castro, un verdadero goce hacer música junto a maravillosas personas. Gracias a Edwin Castañeda por hacer posible el concierto virtual.

Gracias a Idanis y a Vladimir, por ser cómplices de esta locura, por motivarme a continuar con este sueño.

Gracias a mi iglesia Embajadores de Cristo, a mis pastores y a los miembros del equipo de alabanza, por sus oraciones y su apoyo constante.

Y finalmente, gracias a Dios, mi motor, mi razón de cantar, de respirar, mi todo.

RESUMEN

El presente proyecto de investigación-creación “Ciclo de canciones: Oraciones del camino en géneros andinos colombianos” estuvo orientado hacia la elaboración de un repertorio vocal con textos desarrollados bajo las doctrinas cristianas, por medio de la utilización de los géneros andinos colombianos: pasillo, bambuco, guabina y danza. Para la creación de las canciones se desarrolló un proceso de experimentación y apropiación de los elementos característicos de los géneros musicales seleccionados, en donde a través del análisis y el montaje de repertorios pertenecientes a estas músicas tradicionales, se realizó el acercamiento y la exploración de nuevos lenguajes sonoros y estéticos para introducirlos en las músicas cristianas. En esta memoria de investigación se presentan de manera analítica y reflexiva todos los aspectos que tuvieron incidencia en el proceso creativo, así como también, los resultados del mismo.

ABSTRACT

The present research-creation project called “*Ciclo de canciones: Oraciones del camino en géneros andinos colombianos*” was conducted towards the elaboration of a vocal repertoire with texts developed under Christian doctrines, using the following Colombian Andean genres: *pasillo*, *bambuco*, *guabina* and *danza*. For the creation of the songs, a process of experimentation and appropriation of the characteristic elements of the selected musical genres was developed through the analysis and assembly of repertoires belonging to these traditional musical genres, making the approach and exploration of new sound and aesthetic languages to introduce them into Christian music. In this research report, all the aspects that had an impact on the creative process are presented in an analytical and reflective way, as well as the results obtained.

Palabras clave: música cristiana, canción, bambuco, pasillo, guabina, danza, música andina.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	7
CONTEXTUALIZACIÓN	8
PROPÓSITO	12
1. CONSIDERACIONES	13
1.1. EL LIED Y LA CANCIÓN ANDINA COLOMBIANA	13
1.2. LA ORACIÓN	15
1.3. RETÓRICA Y POÉTICA	16
1.4. LAS MÚSICAS ANDINAS COLOMBIANAS	18
1.5. EXPERIMENTACIÓN Y APROPIACIÓN	26
2. LA CREACIÓN: CICLO DE CANCIONES “ORACIONES DEL CAMINO”	28
2.1. ODA AL CREADOR (Danza)	29
2.2. UN REFUGIO (Bambuco)	32
2.3. POR LOS ERRANTES (Guabina)	36
2.4. DESPIÉRTAME (Pasillo)	39
2.5. EN LA AURORA (Bambuco)	43
2.6. VUELVE PRONTO (Bambuco)	47
2.7. CLAMOR (Bambuco-caña)	50
2.8. POR LOS INSENSATOS (Pasillo)	53
3. HACIA LA CONSTRUCCIÓN DE UNA VOCALIDAD DESDE LA PERSPECTIVA DEL CANTAUTOR	56
CONCLUSIONES	61
LISTADO DE REFERENCIAS	62

LISTA DE TABLAS

<i>Tabla 1.</i> Ejes regionales de músicas andinas	19
<i>Tabla 2.</i> Estructura de “Oda al Creador”	30
<i>Tabla 3.</i> Estructura de “Un refugio”	34
<i>Tabla 4.</i> Estructura de “Por los errantes”	37
<i>Tabla 5.</i> Estructura de “Despiértame”	41
<i>Tabla 6.</i> Estructura de “En la aurora”	44
<i>Tabla 7.</i> Formas de acompañar bambucos andinos	45
<i>Tabla 8.</i> Estructura de “Vuelve pronto”	48
<i>Tabla 9.</i> Estructura de “Clamor”	51
<i>Tabla 10.</i> Estructura de “Por los insensatos”	54

LISTA DE ILUSTRACIONES

<i>Ilustración 1.</i> Pasillo andino colombiano y sus modalidades	20
<i>Ilustración 2.</i> Los bambucos y sus características principales	23
<i>Ilustración 3.</i> Síncopa caudal	23
<i>Ilustración 4.</i> Fragmento de “Final” (Germán Darío Pérez)	31
<i>Ilustración 5.</i> Fragmento de “Aloe” (Gustavo A. Rengifo)	31
<i>Ilustración 6.</i> Fragmento de “Oda al Creador”	31
<i>Ilustración 7.</i> Progresión armónica	34
<i>Ilustración 8.</i> Fragmento de “Berceuse” (Luis Carlos Figueroa)	35
<i>Ilustración 9.</i> Adaptación de progresión armónica	37
<i>Ilustración 10.</i> Fragmento de “La guabina de Miguel” (Lucas Saboya)	38
<i>Ilustración 11.</i> Centros tonales de “Por los errantes”	38
<i>Ilustración 12.</i> Fragmento de “La Mejora” (León Cardona y Óscar Hernández)	39
<i>Ilustración 13.</i> Fragmento de “El Premio” (León Cardona y Óscar Hernández)	39
<i>Ilustración 14.</i> Fragmento de “Pasillo” (Doris Zapata)	41
<i>Ilustración 15.</i> Fragmento de “Soneto del amor elemental” (Carlos. G. y Carlos C. S.)	42
<i>Ilustración 16.</i> Fragmento de “No abandones tu tierra” (León Cardona y Óscar H.)	42
<i>Ilustración 17.</i> Acompañamiento de la guitarra y el tiple en la escritura en 6/8 y 3/4	44
<i>Ilustración 18.</i> “En la aurora” versión en 6/8	46
<i>Ilustración 19.</i> “En la aurora” versión en 3/4	46
<i>Ilustración 20.</i> Fragmento del 1er mov. del “Concierto para tiple y Orquesta de Cuerdas”	46
<i>Ilustración 21.</i> Fragmento de “Un patio” (Ramiro Gallo)	49
<i>Ilustración 22.</i> Fragmento de “El premio” (León Cardona y Óscar Hernández)	49
<i>Ilustración 23.</i> Fragmento de “Clamor”	51
<i>Ilustración 24.</i> Motivo rítmico de la caña	52
<i>Ilustración 25.</i> Fragmento de “Clamor”	52
<i>Ilustración 26.</i> Fragmento de “Por los insensatos”	55

INTRODUCCIÓN

Acercarse a las músicas tradicionales andinas desde un contexto cristiano protestante en Colombia puede significar un camino complejo, pues la búsqueda de repertorios elaborados a partir de las enseñanzas bíblicas y las doctrinas cristianas y, que además, estén basados en expresiones musicales tradicionales, implica un gran reto para los intérpretes.

Así pues, como este camino puede dirigirnos con certeza a repertorios desarrollados durante los años setenta y ochenta por agrupaciones como Los Esposos Londoño Calle y Los Voceros de Cristo (Félix González, pastor Asambleas de Dios, comunicación personal, 2019, 9 de abril), igualmente puede conducirnos a una zona desértica ubicada desde finales del siglo XX, donde el movimiento de alabanza y adoración que comenzó a tomar fuerza en Latinoamérica en la década de los años noventa, poco a poco fue conllevando a la “uniformización de la música de adoración”, lo que implicó que los géneros musicales comerciales y populares –como el *rock* y el *pop*, entre otros– se ubicaran como el mayor foco de la producción creativa de los músicos cristianos contemporáneos (Mora, 2018).

Como consecuencia, se hizo inconveniente –y en cierto modo, anacrónico– el surgimiento de propuestas musicales que buscaran derroteros contrarios a los de la comercialización y la inclusión en las tendencias de “la industria de la alabanza” (Garma, 2000) y, por ende, que contemplaran la posibilidad de explorar las músicas tradicionales como una propuesta estética para el desarrollo de repertorios cristianos.

De este modo, queriendo realizar un aporte a las músicas cristianas en Colombia, el presente proyecto de investigación-creación estuvo orientado hacia la elaboración de un repertorio desarrollado bajo las doctrinas cristianas, por medio de la utilización de géneros andinos colombianos como el pasillo, el bambuco, la guabina y la danza. Para la realización de dichas composiciones aunadas en un ciclo de canciones se desarrolló un proceso de experimentación y apropiación de los elementos característicos de estas expresiones musicales, en donde a través del análisis y montaje de repertorios pertenecientes a estas tradiciones, se realizó el acercamiento y la exploración de nuevos lenguajes sonoros y estéticos para introducirlos en las músicas cristianas.

Esta memoria contiene todos los aspectos que tuvieron incidencia en el desarrollo del proyecto, así como también, los resultados del mismo. En primera instancia, ofrece un

apartado preliminar donde se contextualiza la presencia de las músicas andinas colombianas en las comunidades cristianas y se establece el propósito del proyecto. Posteriormente, presenta los elementos que intervinieron en la elaboración del ciclo de canciones, los cuales se encuentran organizados en tres capítulos de la siguiente manera: en el primer capítulo se plantean las consideraciones teóricas y metodológicas que sentaron las bases y permitieron la ejecución del proyecto, en el segundo capítulo se muestran el desarrollo y los resultados del proceso creativo –vale aclarar al lector en este punto, que este capítulo tendrá una introducción desarrollada en prosa poética para contextualizar de un modo más cercano la experiencia creativa– y, finalmente, el tercer capítulo, desarrollado a manera de texto narrativo, presenta las reflexiones acerca de la construcción de una identidad sonora desde la perspectiva del cantautor, mostrando los aspectos sensibles del proceso creativo.

Por último, durante el desarrollo de los diferentes apartados aparecerán palabras subrayadas de color azul, al hacer click sobre ellas, conducirán hacia diferentes destinos como: audios y videos de referencias musicales, imágenes de registro, y partituras de las obras; todos estos elementos le permitirán al lector una experiencia más cercana con el proceso creativo.

CONTEXTUALIZACIÓN

A lo largo de la historia del cristianismo en el mundo, podemos encontrar la presencia de las expresiones musicales con una función social no solo dentro de la liturgia, culto o ritual espiritual desarrollado por las diferentes comunidades cristianas, sino también en la vida cotidiana de cada creyente, en donde los cantos utilizados para preservar los valores religiosos y propagar el mensaje bíblico han sido transmitidos por tradición oral y escrita por medio de la obra misionera, la evangelización individual (Ordóñez, 1956) y los himnarios tradicionales (Ramírez, 2015), entre otros medios de difusión.

A partir de lo anterior, desde la cosmología cristiana evangélica se entiende que el hombre fue formado para adorar a Dios (Warren, 2002) y, que en este sentido, la música representa un medio adecuado –no necesariamente el único– para entrar a la presencia divina. Es así, como numerosos pasajes bíblicos dan cuenta de los diferentes cantos y danzas utilizados por el pueblo judío al momento de desarrollar las reuniones de celebración y acción de gracias por el favor celestial (Sorge, 1987). Asimismo, también podemos encontrar en la

Biblia la referencia que el apóstol Pablo hace acerca del uso de salmos, himnos y cánticos espirituales (RVR60, 1983) como variantes en las expresiones musicales utilizadas durante las reuniones congregacionales de los primeros creyentes.

Con el paso del tiempo, la Iglesia Católica mantuvo durante siglos la tradición de utilizar salmos –elaborados a partir de los textos bíblicos– durante el desarrollo de la liturgia, los cuales eran interpretados en latín sin importar el país donde se celebrara la eucaristía; no obstante, con la Reforma iniciada por Martín Lutero, dichos cantos se tradujeron a la lengua vernácula de cada comunidad religiosa, y además, se comenzaron a escribir himnos en las iglesias protestantes, con características melódicas que fueran de fácil asimilación y comprensión para el pueblo (Abbiati, 1959). Sin embargo, fue a partir de los himnos compuestos por Isaac Watts en el siglo XVIII, que se introdujo la utilización de las experiencias personales en la creación de textos poéticos religiosos que darían lugar a nuevos repertorios cristianos, corriente que fue posteriormente seguida por otros compositores y que ha trascendido hasta la actualidad (Marini, 2003).

Desde la perspectiva latinoamericana, las expresiones musicales protestantes estuvieron influenciadas por las músicas traídas por los misioneros norteamericanos y europeos, quienes junto con el mensaje evangelizador, transmitían los repertorios aprendidos en sus congregaciones y utilizaban los cantos como un medio de propagación de las enseñanzas bíblicas (Ordóñez, 1956). Con el surgimiento de la industria fonográfica y los medios masivos de comunicación, los repertorios de cantos tradicionales se diversificaron por medio de la inclusión de las expresiones musicales tanto locales como globales, en este sentido, se desarrollaron repertorios que fueron creados a partir de los diferentes géneros tradicionales y populares, los cuales tuvieron acogida en las iglesias cristianas protestantes de diferentes denominaciones a partir de la segunda mitad del siglo XX (Pierre, 2006).

Para el caso particular de las músicas andinas colombianas, en las décadas de los setenta y ochenta surgieron intérpretes cristianos en Colombia tales como los Esposos Londoño Calle y Los Voceros de Cristo, los cuales alcanzaron reconocimiento tanto a nivel nacional como también internacional (Félix González, pastor Asambleas de Dios, comunicación personal, 2019, 9 de abril). Por su parte, el dúo Esposos Londoño Calle llegó a grabar 15 producciones fonográficas en donde utilizaron tanto géneros de música tradicional andina –bambucos, pasillos y guabinas–, como también otras expresiones musicales

latinoamericanas –boleros, rancheras y corridos mexicanos–; dentro de estas producciones podemos mencionar algunas como “[Mi vida es Cristo](#)”, “[Mi Colombia santa](#)” y “[Cristo te llama](#)”, todas realizadas para el sello *Grabaciones Mensajero* (Londoño, 2007). Por otro lado, la agrupación Los Voceros de Cristo comenzó a tener visibilidad en las expresiones musicales cristianas latinoamericanas al obtener en 1980 el premio AMCL –Academia Musical Cristiana desde la Perspectiva Latina– a Mejor Álbum del año por la producción “[Solo por su amor](#)” (Academia, 2018), en la que incluyeron, además de otras músicas latinoamericanas, una canción en género de pasillo colombiano.

Posteriormente, dichas agrupaciones fueron perdiendo visibilidad con la llegada de los discos de artistas cristianos foráneos en las últimas décadas del siglo XX, en donde comenzaron a tener gran acogida intérpretes como Marcos Witt, Jesús Adrián Romero, Juan Carlos Alvarado, Marco Barrientos, Jaime Murrell, entre otros, quienes a partir de los años noventa, introdujeron géneros como el *pop* y el *rock* dentro de los cantos congregacionales de las iglesias evangélicas latinoamericanas (Mora, 2018). En la actualidad, las dinámicas de los circuitos comerciales de músicas religiosas en Latinoamérica –que Carlos Garma (2000) ha denominado como “la industria de la alabanza”– han conducido a que la industria musical en las décadas recientes gire alrededor de géneros como el *pop*, el *rock* y la electrónica, los cuales tienen una alta demanda entre el público urbano cristiano (Mora, 2018), además de mayores posibilidades de inclusión al mercado global, y una importante funcionalidad dentro del desarrollo de las reuniones congregacionales (Garma, 2000).

Así pues, iglesias cristianas protestantes en Colombia que cuentan con un gran número de creyentes como la Misión Carismática Internacional (MultiTracks LLC, 2006) y El Lugar de su Presencia, entre otras, tienen sus propias agrupaciones de música congregacional –Generación 12 y Su presencia respectivamente– las cuales siguen las dinámicas del mercado musical cristiano (En las mañanas con Uno, 2015). Igualmente, han surgido artistas cristianos como Alex Campos, Gilberto Daza, y agrupaciones como Estrato 7 y Pescao Vivo, los cuales, adaptándose a las demandas de la industria global, incluyen en sus producciones musicales elementos “exóticos” de las músicas tradicionales del Caribe para crear hibridaciones con el *pop* y el *rock*. En este sentido, podemos mencionar algunos trabajos discográficos como “Pescao vivo” (2004) de la agrupación homónima, “Pa’ arriba o pa’ abajo” (2008) de Estrato 7, “Lenguaje de amor” (2010) de Alex Campos, y “Tu palabra”

(2016) de Gilberto Daza, en donde se entrelazan ciertas sonoridades del Caribe colombiano con las músicas populares masivas. Así pues, por medio de estas nuevas representaciones de los sonidos locales situadas en propuestas que puedan introducirse a las lógicas de la industria masiva, estos artistas logran entrar a los circuitos comerciales más allá de los entornos cristianos bajo la bandera de las “raíces culturales colombianas”.

No obstante, encontramos al Trío Hermanos Devia con bambucos como “[Colombia patria querida](#)” y al trío Los Clarines del Rey con “[El Rey del universo](#)” (Musicacristiana Digital, 2019), entre otras agrupaciones, las cuales se dedican a interpretar tanto géneros latinoamericanos como músicas andinas tradicionales en las comunidades protestantes; sin embargo, no alcanzan a introducirse al mercado global debido a las tendencias de la “industria de la alabanza” (Garma, 2000). Como resultado de estas dinámicas, las nuevas generaciones de cristianos son influenciadas por las expresiones musicales que tienen mayor difusión en medios como la radio, la internet y la industria discográfica, y por ende, una significativa presencia tanto a nivel nacional como internacional (Mora, 2018), quedando excluidas e invisibilizadas las agrupaciones y los repertorios de las músicas tradicionales locales cristianas.

Desde otro ángulo, al observar propuestas musicales latinoamericanas académicas en cuanto al sincretismo de músicas tradicionales con elementos religiosos, encontramos a compositores como Osvaldo Golijov (2002) con la “Pasión según San Marcos”, Ariel Ramírez (1994) con la “Misa criolla argentina”, y Humberto Sagredo (1979) con la “Misa criolla venezolana”, entre otros, que han experimentado con formatos sinfónico-corales la inclusión de músicas tradicionales latinoamericanas en sus composiciones.

Por su parte, en Colombia en cuanto a músicas tradicionales andinas con temáticas religiosas, vale la pena mencionar el proyecto “Suite: Seis parábolas cantadas a la Colombiana” por Pablo Orejuela (2015), en el cual, a través de géneros tradicionales de distintas regiones de Colombia, se musicalizaron textos bíblicos que fueron adaptados a un contexto urbano actual, no obstante, solo dos de las piezas que conforman esta suite se encuentran compuestas sobre músicas andinas colombianas. También, el trabajo de Carlos Xavier Conde (2012) titulado “Las siete palabras de Cristo”, muestra la elaboración de una obra instrumental de música programática conformada por siete movimientos, de los cuales, solo dos se encuentran desarrollados sobre géneros andinos colombianos. Así mismo, el

compositor Mauricio Lozano (2011) en su “Misa colombiana” escrita para un formato coral-instrumental, utilizó géneros de diferentes regiones del país como: rumba, cumbia, caña, bunde, pasaje llanero, guabina, danza, bambuco y merengue, para interpretar cantos de la liturgia católica. Además, como caso particular, encontramos el pasillo titulado “[Espiritual](#)” del compositor colombiano Guillermo Calderón (2018), cuyo texto corresponde a una oración de agradecimiento a Dios.

En consecuencia, según este panorama latinoamericano y colombiano observado anteriormente, en lo que respecta a utilizar las doctrinas cristianas como elemento fundamental en la elaboración de proyectos musicales en ámbitos académicos, las propuestas que se pueden encontrar están principalmente orientadas hacia formatos corales con acompañamiento instrumental, siendo mayormente desarrolladas sobre la doctrina religiosa del catolicismo.

En virtud de lo señalado, dentro del contexto de las expresiones musicales cristianas se hace necesaria la creación e interpretación de nuevos repertorios que aborden las estéticas presentes en las músicas andinas colombianas, para configurar así, propuestas musicales que contengan elementos sonoros identitarios de las manifestaciones musicales locales.

PROPÓSITO

El propósito de este proyecto es componer un ciclo de canciones en formato instrumental vocal con textos basados en oraciones y plegarias, basadas en la cosmología cristiana evangélica, empleando los géneros andinos colombianos: pasillo, bambuco, danza y guabina, para experimentar y desarrollar las capacidades a nivel técnico, estilístico y expresivo en la ejecución vocal de estas músicas tradicionales, generando un material con el que se pretende ampliar el repertorio cristiano con enfoque en las estéticas presentes en las músicas andinas colombianas.

1. CONSIDERACIONES

1.1. EL LIED Y LA CANCIÓN ANDINA COLOMBIANA

Dentro de la música vocal del siglo XIX comenzó a florecer en Europa un género musical denominado *lied* –palabra alemana que traduce “canción”–, el cual venía desarrollándose desde épocas anteriores, pero que fue explorado ampliamente por compositores del Romanticismo alemán como Franz Schubert y Robert Schumann (Latham, 2017). Dichas composiciones se caracterizaban por la musicalización de textos poéticos de reconocidos autores de la época y la utilización de recursos compositivos que pudieran apoyar desde el planteamiento melódico, armónico y estructural, la expresividad contenida en el texto (Tunbridge, 2016).

La práctica de musicalizar poemas se extendió por otros países de Europa, desarrollándose así formas similares particulares para cada territorio que tenían como principal característica la utilización de textos poéticos en la lengua propia (Tunbridge, 2016). De esta manera, encontramos en Francia la *mélodie*, en Inglaterra el *art song*, y en España la *canción erudita*; dichos géneros tuvieron eco en las expresiones latinoamericanas, donde compositores como Carlos Guastavino, Jaime León Ferro, entre otros, trabajaron dentro de su repertorio, canciones eruditas basadas en los textos de poetas reconocidos (Caicedo, 2018).

Debido a la brevedad de los textos poéticos y en consecuencia, de las composiciones musicales, se extendió la práctica de agruparlos en Ciclos de Canciones –*Liederkreis*– en donde los textos organizados contenían una temática similar, o se conectaban entre sí mediante el imaginario de una historia, haciendo más fácil su publicación, difusión y comercialización (Tunbridge, 2016).

Añadiendo a lo anterior, aunque en la definición otorgada por el Diccionario Enciclopédico de la Música (Latham, 2017) se hace referencia al ciclo de canciones como un “grupo de canciones con un tema común y generalmente con poesía de un mismo autor” (p. 316), la investigadora Laura Tunbridge, en su estudio acerca de este género, muestra que para la elaboración de un ciclo de canciones “...sólo se necesita que haya más de dos canciones” (Tunbridge, 2016, p. 20), las cuales no necesariamente deben tener una temática literaria en común –aunque en efecto sí hay algunos ciclos que están conectados de alguna forma– ni

tampoco deben estar estructurados en un orden preestablecido que condicione su interpretación. El ciclo de canciones, entendido como un género de música vocal que se nutre de la expresividad y emotividad suscitada en los textos poéticos, para representarlos a través de elementos musicales configurados para la sublimación de los sentimientos (Tunbridge, 2016), puede valerse de elementos tanto tonales como estructurales para mostrar una secuencia narrativa apoyada en la elaboración musical, o bien, generar una atmósfera o temática que aluda a cierto tipo de unidad (Latham, 2017).

Por otra parte, conviene observar que la convergencia entre música y poesía no solo ha sido relevante dentro del contexto de la *canción erudita* y, por ende, de la creación de *ciclos de canciones*, sino que además, esta práctica tuvo una gran importancia en el desarrollo de los repertorios vocales configurados en el escenario de la *canción popular latinoamericana* –especialmente durante la segunda mitad del siglo XX–. Es así como, la unión entre la poética de Horacio Ferrer y el tango vanguardista de Ástor Piazzolla, o de los versos de Vinicius de Moraes con la *bossa nova* de Tom Jobim, o la lírica testimonial de los cantautores latinoamericanos que florecieron desde mediados del siglo XX, como Violeta Parra, Víctor Jara, Chico Buarque, Chabuca Granda, Silvio Rodríguez, entre muchos otros, nos haría herederos de un acervo musical de canciones elaboradas con un sentido profundo del discurso poético-musical (Velasco, 2007).

Ahora bien, en el contexto colombiano, encontramos que al igual que en el *lied* y en la *canción popular latinoamericana*, se estableció una importante relación música-texto en la elaboración de los repertorios de música vocal andina. Para hacer referencia a lo anterior, es importante observar los derroteros que transitaron las manifestaciones musicales para configurar lo que actualmente se conoce como “la canción andina colombiana”, la cual se encuentra enmarcada dentro de los géneros musicales pertenecientes a la región andina colombiana que se fueron conformando a lo largo de los siglos XIX y XX, y que se desarrollaron en medio de los intercambios e interfluencias culturales que se dieron durante reuniones sociales y encuentros realizados tanto en zonas urbanas como rurales de estos territorios (Azula, Rodríguez y León, 2011).

Continuando con el análisis de la configuración de la canción andina colombiana, a principios del siglo XX, algunos de estos géneros musicales andinos, como el bambuco, el pasillo y la danza, fueron suscritos al canon de la partitura (Marulanda, 1998) y llegaron a

estar concebidos dentro de la noción de “música nacional” –especialmente el bambuco– hasta la década de los años cincuenta (Cortés, 2004). Sin embargo, la circulación de estos repertorios no estaba solamente supeditada a la escritura musical, sino que además, con la llegada de las emisoras radiales y las grabaciones discográficas se facilitó su difusión; dichos procesos contribuyeron a que el aprendizaje y la interpretación de estos repertorios tuvieran como recurso principal la oralidad (Azula et al., 2011). En cuanto a la composición, se estableció como práctica común el conformar duplas para la escritura de canciones, en donde la responsabilidad de los textos estaba a cargo de un poeta o especialista en temas literarios, y a partir de ahí, el compositor elaboraba su obra musical; de esta manera, los textos de las canciones eran seleccionados entre poemas de gusto, o versos que les proporcionaba algún autor cercano (Azula et al., 2011).

A partir de lo anterior, fue muy importante observar la práctica de algunos compositores como Pedro León Franco –Pelón Santamarta–, Enrique Figueroa López, Alejandro Wills, José Macías, Gustavo Renjifo, León Cardona, entre otros, de musicalizar los textos de afamados poetas para conformar repertorios de gran belleza literaria dentro de la músicas andinas colombianas. Es en este sentido que tomé como punto vital para la elaboración de las canciones que forman parte del Ciclo de Canciones de este proyecto, el estructurar primero las letras y, posteriormente, construir la melodía y la armonía, teniendo presente esa estrecha relación música-texto, en donde los elementos musicales se configuran para aportar expresividad y emotividad a los textos interpretados por medio de canciones.

1.2. LA ORACIÓN

Desde la cosmovisión cristiana protestante, la oración abarca toda la diversidad de formas en que podemos dirigirnos a Dios (Douglas y Tenney, 2003), en este sentido, comprende “toda comunicación amorosa entre el alma y Dios” (Lacueva, 2008, p. 452). Es así como, representa un acercamiento a lo divino, un acto de comunión mediante el cual podemos expresar nuestra adoración y agradecimiento y, además, presentar las peticiones y las situaciones ya sean de orden personal o a favor de otros (Martínez y Martínez, 1990).

Según la tradición cristiana protestante, es Jesús quien plantea el principal modelo sobre cómo orar a través del Padrenuestro (RVR60, 1983), el cual es utilizado más como una guía temática que como un rezo que deba ser recitado literal y repetitivamente. Así mismo,

hay numerosas referencias bíblicas a diferentes tipos de oraciones que representan también una fuente de inspiración para el acto de orar en el cristianismo (Douglas y Tenney, 2003). Cabe agregar que, según el canon bíblico, se considera que sólo Jesús puede interceder ante Dios en favor de las peticiones de los hombres, por lo tanto, en la iglesia cristiana protestante no se elevan oraciones a los santos ni a María, por no ser considerados mediadores del favor divino (Hodge y Escuin, 1991).

De este modo, para el desarrollo de los textos –los cuales fueron estructurados a manera de oraciones– fue importante tener en cuenta lo que significa la oración dentro del contexto cristiano protestante y su trascendencia en la vida de los creyentes. Además, al elaborar un ciclo de canciones con textos religiosos que pudieran ser reconocidos y aprobados dentro de los entornos cristianos protestantes, fue necesario delimitar lo que significa la música cristiana.

En este sentido, según el concepto planteado por Rick Warren (2002) “no existe lo que se llama música ‘cristiana’, sólo hay lírica cristiana” (p. 28), y según su planteamiento, son precisamente las palabras y no el desarrollo melódico, armónico o rítmico, los que determinan que una canción se pueda identificar como sagrada, pues al tener una obra instrumental no se puede determinar si es una composición cristiana o no. Es así como en la actualidad, podemos encontrar una gran variedad de expresiones musicales que son utilizadas dentro de los entornos cristianos para la elaboración de los repertorios (Pierre, 2006), sin embargo, para que la lírica de una composición sea reconocida como cristiana, debe encontrarse adscrita a los principios dogmáticos e ideológicos de la iglesia cristiana los cuales se encuentran mayormente sustentados a partir del canon de las Sagradas Escrituras y la exégesis doctrinal de dichos textos bíblicos (Garma, 2000).

1.3. RETÓRICA Y POÉTICA

La retórica es la disciplina que se ocupa de organizar y analizar los elementos del lenguaje que intervienen en la construcción de un discurso –oral o escrito– para que este sea persuasivo y elocuente (López, 2000), buscando además, que sea conveniente y apropiado según las circunstancias en las que se expone (Mortara, 1991).

Según el sistema retórico clásico –definido por autores como Aristóteles, Cicerón y Quintiliano–, podemos encontrar cinco fases para la elaboración de un discurso: invención,

disposición, elocución, memoria y pronunciación (García, 2012); las cuales se configuran para mover los *afectos* o *pasiones* –estados emocionales– del oyente o lector (López, 2000).

De estos elementos constitutivos de la retórica, es en la fase de la elocución donde se seleccionan y se combinan las palabras del discurso, de modo que permitan transmitir con belleza y claridad el mensaje que se quiere comunicar (López, 2000), para lo cual, según lo señala Bice Mortara (1991) en su Manual de Retórica, se establecieron cuatro virtudes para la expresión las cuales se ocupan de estudiar tanto la organización de las palabras aisladas, como también, sus posibles combinaciones. Así pues, estas virtudes se dividen en: la pureza del lenguaje, la claridad, la ornamentación y la adaptación (López, 2000); y es precisamente en la ornamentación, en donde se establecen las figuras retóricas.

Ahora bien, las figuras retóricas corresponden a las transformaciones de las expresiones lingüísticas, en donde a través del uso del sentido figurado –el cual comprende hechos de significación o sustitución que afectan el sentido literal de las palabras y las frases–, se busca apartarse de los modos convencionales del lenguaje para encontrar mayor belleza, expresividad y elocuencia en el discurso (Mortara, 1991). No obstante, conviene observar que la búsqueda de la belleza en la construcción de un discurso no es una preocupación atendida solamente por los estudios retóricos, sino que además, el observar las maneras de “distribuir la palabra en el espacio” (Landa, 2004, p. 11) para suscitar distintas reacciones emocionales ha sido fundamental para la expresión poética. Así pues, al enfrentarnos a escritos poéticos podemos analizar que este recurso ha sido ampliamente utilizado para dotarlos de encanto, gracia y sublimidad.

En virtud de lo señalado, para la elaboración del Ciclo de Canciones se buscó crear un discurso –oración– que pudiera comunicar con profundidad las inquietudes sobre la vida propia y el entorno social, para lo cual fue necesario observar, no solo las distintas figuras retóricas que pueden configurarse dentro del lenguaje, sino también, los recursos técnicos aplicados en la estructuración de textos poéticos y las variantes que surgen a partir de las distintas modalidades de la expresión poética.

De esta manera, al hacer referencia a la poesía, estamos aludiendo a la “manifestación de la belleza o del sentimiento estético por medio de la palabra, en verso o en prosa” (Real Academia Española [RAE], 2019), en donde elementos como: el *hablante lírico*, el *objeto lírico*, la *actitud lírica* –enunciativa, apostrofica y monológica (o carmínica)–, el *motivo lírico*

y el *temple de ánimo* –estado afectivo-emocional– (Domínguez, 2004), se configuran para crear “un discurso en el que la ordenación de los sonidos forma parte integrante del significado” (Cerrillo y Luján, 2010, p. 17).

Agregando a lo anterior, la forma en la que pueden estructurarse dichas palabras y sonidos abarca desde la escritura en verso –que obedece a la métrica– y sus respectivas licencias –*sinalefa*, *diéresis*, *sinéresis*, entre otras–, hasta la configuración de la prosa poética y el verso libre (Domínguez, 2004), y es en el arte de la versificación, donde se pueden observar los distintos tipos de verso que tradicionalmente han sido denominados como de arte menor –de dos a ocho sílabas métricas– y de arte mayor –nueve o más sílabas métricas–.

Cabe mencionar, que la configuración de los textos poéticos puede estar supeditada a las normas formales de la rima –asonante o consonante–, el ritmo –*trocaico*, *yámbico*, *dactílico*, entre otros– y las clasificaciones estróficas –como cuarteta, redondilla y décima, entre otras– (Castillo, 1967); así como también, emanciparse hacia configuraciones más libres –versos sueltos–, en donde la métrica, la rima, el ritmo, y la estructuración estrófica se flexibilizan para dar rienda suelta a la creatividad del poeta y encontrar así nuevas maneras de hilar las palabras.

Así pues, para el desarrollo de este proyecto fue muy importante el acercamiento a los estudios sobre retórica y lírica, utilizando algunos de los recursos de estas disciplinas como una herramienta para la configuración del lenguaje discursivo y la estructuración de los textos para las canciones desarrolladas.



[Figuras retóricas empleadas en los textos del ciclo de canciones.](#)

1.4. LAS MÚSICAS ANDINAS COLOMBIANAS

Según la taxonomía regional que tradicionalmente se ha establecido para el estudio de las expresiones musicales en Colombia –la cual sigue los planteamientos de Guillermo Abadía Morales–, se pueden distinguir cuatro grandes regiones: Andina, Atlántica, Pacífica y Llanera (Abadía, 1983). No obstante, dicha clasificación fue rebatida por el investigador Samuel Bedoya, quien propuso que los estudios musicales en Colombia no debían estar basados en esta regionalización institucionalizada, sino que era necesario considerar las zonas de *interfluencia* –ligadas a dinámicas socio-económicas propias de cada territorio– para producir una investigación musical inter-regional (Bedoya, 1987). En consecuencia, logró

detallar así unas subregiones que sirven para comprender las interrelaciones presentes en las manifestaciones musicales colombianas (López, Bedoya, Lambuley y Sossa, 2008).

En consonancia con la propuesta de Bedoya, desde el Plan Nacional de Música para la Convivencia [PNMC] –política del Estado colombiano vinculada al Plan Nacional de Desarrollo 2002-2006 que posteriormente se articuló con el Plan Decenal de Cultura 2001-2010– se definieron 11 ejes sonoros para los procesos de formación e investigación de las prácticas musicales de las diversas regiones del país (Ministerio de Cultura [MC], 2003).

De esta manera, para las expresiones musicales andinas se establecieron los siguientes cuatro ejes regionales: Andinas Sur-Occidente, Andinas Centro-Sur, Andinas Centro-Oriente, y Andinas Centro-Occidente (MC, 2003).

EJE REGIONAL	DEPARTAMENTOS	GÉNEROS MUSICALES PREDOMINANTES	PRINCIPALES FORMATOS
Músicas Andinas Sur-Occidente	Cauca, Nariño y Occidente del Putumayo	Bambuco, Pasillo, Marcha, Pasacalle, Contradanza, Vals	- Bandas de flautas - Conjuntos de cuerdas andinas - Conjuntos de músicas sureñas
Músicas Andinas Centro-Sur	Huila y Tolima (Tolima Grande)	Rajaleña, Caña, Guabina, Rumba criolla, Bunde, Sanjuanero, Danza, Pasillo, Bambuco Fiestero, Vals, Fox, Torbellino, Merengue Campesino, Marcha, Polka	- Conjuntos de rajaleña - Dúo o Trío vocal–instrumental - Estudiantina - Grupo campesino
Músicas Andinas Centro-Oriente	Norte de Santander, Santander, Boyacá y Cundinamarca	Torbellino, Guabina, Bambuco, Rumba, Carranga (variantes de Merengue y de Rumba)	- Conjuntos de Torbellino - Conjunto carranguero - Dúo o Trío vocal–instrumental - Estudiantina
Músicas Andinas Centro-Occidente	Valle, Antioquia, Quindío, Risaralda y Caldas	Pasillo, Bambuco, Guasca, Carrilera, Parranda	- Trío instrumental andino - Estudiantina - Trova Antioqueña - Dúo o Trío vocal–instrumental - Grupos de Guasca y Carrilera - Grupo de Parranda

Tabla 1. Ejes regionales de Músicas Andinas. Adaptada a partir de los 11 ejes de Música Tradicional establecidos en el PNMC (Ministerio de Cultura, s.f.).

A partir de esta gran riqueza observada en las expresiones sonoras de la región Andina colombiana, se seleccionaron cuatro géneros musicales para la creación del Ciclo de Canciones “Oraciones del camino”: pasillo, danza bambuco y guabina. A continuación se hará una descripción de las características principales de cada uno.

❖ PASILLO

El pasillo colombiano es una manifestación musical que tuvo gran acogida y popularidad desde mediados del siglo XIX, llegando a consolidarse como representante del nacionalismo urbano floreciente durante las primeras décadas del siglo XX (Rodríguez, 2016).

Según Martha Enna Rodríguez (2016), el pasillo no corresponde a una expresión musical proveniente de la hibridación o el mestizaje, sino a una reinterpretación o adopción de un género foráneo, el vals europeo. En relación a lo anterior, encontramos que varios autores como Guillermo Abadía Morales (1973), Harry Davidson (1970) y Octavio Marulanda (1984), coinciden en afirmar que los procesos de transformación del vals europeo hacia el denominado *vals del país* y posteriormente *pasillo*, estuvieron mediados por las prácticas de danza que, durante la segunda mitad del siglo XIX, tuvieron lugar en reuniones sociales y zonas urbanas del territorio colombiano.

Al observar aspectos como el *tempo* y el formato, se pueden considerar cuatro grandes modalidades en el pasillo andino colombiano. A continuación se mostrarán algunas de las principales características de cada una de estas modalidades.



Ilustración 1. Pasillo andino colombiano y sus modalidades. Características principales. Elaborado a partir de los trabajos de Rodríguez (2016), Montalvo y Pérez (2006) y Fabián Forero (comunicación personal, 2018, 24 de agosto)

Por otro lado, debido a los procesos de expansión interna que se generaron durante la primera mitad del siglo XX en Colombia, surgieron diferentes variantes del pasillo en otras regiones del país como: el pasillo chocoano –interpretado por los conjuntos de chirimía chocoana– y el pasillo isleño –en San Andrés y Providencia– (Rodríguez, 2016; MC, 2005). Así mismo, se encuentran variantes del pasillo en otros países como Ecuador, Perú, Panamá y Venezuela (Casas, 2014).

Cabe agregar además que, en relación a los elementos anteriormente mencionados, durante el desarrollo de esta investigación-creación fue muy importante el observar las distintas modalidades del pasillo y sus diferentes características. Estos aspectos analizados aportaron al proceso creativo para tomar decisiones en cuanto a la estructura y el tempo de los repertorios elaborados, así mismo, coadyuvaron a comprender la relevancia de la relación entre el tratamiento armónico y el planteamiento textual en la configuración de los repertorios cantados.

❖ DANZA

La danza andina como género musical colombiano se fue configurando desde comienzos del siglo XIX (Aragón, 2018) y, junto al bambuco y el pasillo, llegó a formar parte de los repertorios de piezas de salón que enarbolaron la bandera del nacionalismo durante la primera mitad del siglo XX (Ospina, 2013).

El investigador Luis Enrique Aragón (2018) menciona que la danza andina colombiana tiene elementos musicales que la relacionan con la contradanza española. Así mismo, Andrés Villamil (2013), agrega que la danza andina se encuentra emparentada con la habanera y el danzón cubano, estos últimos, vinculados también, a las contradanzas europeas. Cabe agregar que, el ritmo de habanera, además de tener influencia en territorio colombiano, se extendió desde Cuba hacia toda Latinoamérica, adaptándose y modificándose de manera particular en cada país donde encontró arraigo y, generando así, nuevas expresiones musicales (Fabián Forero, comunicación personal, 3 de noviembre de 2018).

Según Egberto Bermúdez (2000), durante las primeras décadas del siglo XX, la danza andina colombiana era preferentemente utilizada por los compositores para la música vocal. Así pues, los repertorios de músicas andinas que se encuentran en los registros fonográficos que corresponden al período de 1905-1935, dan cuenta de la utilización de los géneros bambuco y danza para la creación de canciones, y el uso del pasillo, para la música

instrumental (Bermúdez, 2008). Acotando a lo anterior, conviene señalar que, en el análisis que realiza Martha Enna Rodríguez acerca de tres danzas que datan de la primera mitad del siglo XX, se les describe como piezas de gran exigencia vocal para los cantantes debido a la amplitud del rango melódico y la utilización de grandes saltos interválicos (Azula, Rodríguez y León, 2011).

No obstante, la composición de danzas predomina en los repertorios de música instrumental (Villamil, 2013), habiendo sido cultivada por compositores como Pedro Morales Pino, Gentil Montaña, Carlos Alberto Rozo, Carlos Vieco Ortiz, entre otros, y alcanzando además, un importante desarrollo en la obra para piano de compositores como Luis A. Calvo y Germán Darío Pérez, entre otros.

Para este proyecto de investigación-creación, fue muy importante el acercamiento a los repertorios de danzas instrumentales, especialmente, los elaborados por los compositores Luis A. Calvo y Germán Darío Pérez, los cuales aportaron elementos referenciales en cuanto al tratamiento melódico y armónico. Así mismo, la aproximación a las danzas cantadas de la primera mitad del siglo XX permitió observar elementos importantes que se tuvieron en cuenta durante el proceso creativo, tales como, la amplitud del rango melódico y la utilización de grandes saltos interválicos.

❖ **BAMBUCO**

El bambuco es tanto un género de música tradicional colombiana como también una expresión coreográfica (Miñana, 1997), que blandió la bandera de símbolo de identidad nacional desde finales del siglo XIX hasta casi mediados del XX, llegando a formar parte de las agendas políticas que buscaban reafirmar la identidad colombiana a partir de la llamada “música nacional” (Cortés, 2004).

Según las diferentes regiones de Colombia donde es interpretado, es posible encontrar algunas variantes como: bambuco caucano, bambuco nariñense o son sureño, bambuco paisa, bambuco patiano o bambuco de negros, bambuco viejo o chocoano, bambuco calentano –en el Alto Magdalena–, bambuco fiestero –en el Tolima Grande y los santanderes–, y el bambuco canción –en el Altiplano Cundiboyacense–, entre otras (Aragón, 2018; Jordán, Vargas y Largo, 2016).

Es importante mencionar que, cada una de estas modalidades presenta particularidades en cuanto a los formatos y los tratamientos melódicos, armónicos y rítmicos,

lo que nos conduce a pensar que tal vez sería conveniente hablar de “los bambucos” –concepto acuñado por Manuel Bernal (2004)– en lugar del “bambuco” como una expresión musical homogénea y única. No obstante, existen ciertas características comunes para las distintas variantes que se ejecutan a lo largo del territorio colombiano, entre las principales encontramos:



Ilustración 2. Los bambucos y sus características principales. Elaborado a partir de los trabajos de Miñana (1987), Bernal (2004), Sánchez (2009), Jordán et al. (2016) y Lucas Saboya (comunicación personal, 2019, 21 de noviembre).

En cuanto a la presencia de la síncopa caudal para su tratamiento melódico, el investigador Carlos Miñana (1997) en su estudio acerca del bambuco payanés –perteneciente a Popayán–, señala que esta clase de síncopa consiste en ligar la última corchea de un compás con la primera del siguiente –en compás de 6/8–, y que además, esta puede ser utilizada cada uno o dos compases.



Ilustración 3. Síncopa caudal. Tomada de Miñana (1987)

Con relación a las particularidades del **bambuco canción**, Luis Enrique Aragón en el *Diccionario Folclórico Colombiano* señala que, este tipo de bambuco se caracteriza por ser “más lento y melancólico, interpretado inicialmente por trovadores solos y posteriormente por el dueto andino tradicional” (Aragón, 2018, p. 194).

Así pues, la observación de las diferentes variantes del bambuco en el territorio colombiano y el análisis de las particularidades para el tratamiento rítmico-melódico, armónico y estructural, constituyeron un aporte importante durante la creación de las canciones de este proyecto, permitiendo el desarrollo de aspectos como el manejo de las síncopas caudales en los planteamientos melódicos, la configuración de estructuras binarias o ternarias según el texto musicalizado, la utilización de modulaciones entre secciones y la exploración de la polirritmia entre la melodía y el acompañamiento armónico.

❖ GUABINA

Debido a los fenómenos de polisemia que se generan alrededor de las expresiones, el significado de la palabra *guabina* puede presentar diferentes acepciones en el territorio colombiano (Restrepo, 2018). Así pues, este término, además de hacer alusión a una manifestación musical y a una danza tradicional, también es empleado para nombrar algunas especies de peces de agua dulce, y asimismo, a un personaje mítico con atributos de sirena (Aragón, 2018).

Haciendo referencia a la guabina como manifestación musical, encontramos que en Colombia, la denominación *guabina* ha sido empleada para identificar algunas prácticas musicales, que aunque tienen elementos en común, guardan importantes diferencias (Restrepo, 2018). De esta manera, entre las diversas acepciones utilizadas podemos encontrar, por un lado, la guabina veleña, la cual es también llamada guabina santandereana, canta de guabina, coplas, cantas, o guabina; y por otro lado, la guabina tolimense, a la que también se suele llamar simplemente guabina (Restrepo, 2018).

La guabina veleña por su parte, corresponde a una práctica musical que se encuentra en los departamentos de Boyacá y Santander, teniendo mayor difusión en la provincia de Vélez y sus localidades aledañas (Aragón, 2018). Esta expresión se caracteriza por la ejecución de fragmentos cantados *a capella* por dos voces –generalmente femeninas–, los cuales se alternan con intervenciones instrumentales en ritmo de torbellino (Restrepo, 2018).

Luis E. Aragón (2018) menciona que, sus textos son desarrollados a modo de coplas y estribillos, los cuales presentan un carácter descriptivo y picaresco.

Por otro lado, la guabina tolimense se desarrolló en las regiones del Tolima y el Huila –Tolima Grande–, llegando a difundirse a otros territorios de la región andina colombiana como Boyacá, Cundinamarca, Santander y Valle (Restrepo, 2018; Aragón, 2018). Es de *tempo moderato*, se escribe en compás de 3/4, y se presume que probablemente surgió a partir del torbellino –el cual está emparentado con la guabina veleña– (Aragón, 2018). Aunque en las últimas décadas del siglo XX cayó en desuso, sería el compositor Gentil Montaña, quien a través de la utilización de progresiones armónicas provenientes de otras expresiones musicales latinoamericanas –como el bolero–, y la inclusión de síncopas y figuras musicales más rápidas –como las semicorcheas–, aportaría nuevos elementos armónicos y rítmicos a esta expresión musical (Fabián Forero, comunicación personal, 2018, 19 de octubre).

A diferencia de la guabina veleña, la cual ha estado vinculada principalmente a la tradición oral, la guabina tolimense ha sido cultivada y difundida no solo por compositores empíricos, sino también, por “músicos de frontera”¹ –término acuñado por Eliécer Arenas (2008)–, siendo interpretada mayormente por duetos vocales, tríos instrumentales y estudiantinas tanto en festivales como en encuentros de músicas andinas colombianas (Aragón, 2016; Restrepo, 2018).

Cabe mencionar además que, en las décadas recientes, ha sido utilizada con mayor frecuencia en el desarrollo de repertorios instrumentales que en la creación de repertorios vocales (Lucas Saboya, comunicación personal, 7 de marzo de 2020).

A partir de lo anterior, para el desarrollo del presente proyecto fue importante aproximarse a la contextualización de esta práctica musical, para conocer así las distintas modalidades, sus características principales y, de esta manera, seleccionar la más pertinente para la musicalización del repertorio propuesto.

¹ Eliécer Arenas utiliza este concepto para hacer referencia a aquellos que logran conjugar las habilidades de un músico tradicional empírico con las de uno instruido en espacios académicos formales.

1.5. EXPERIMENTACIÓN Y APROPIACIÓN

Para los procesos de experimentación y apropiación de los géneros andinos colombianos seleccionados –bambuco, pasillo, guabina y danza–, fue muy significativo el reconocer desde la interpretación tanto vocal como instrumental de ciertos repertorios, las particularidades rítmicas, armónicas, melódicas y estructurales que se presentan en estas expresiones musicales.

En primer lugar, para la fase de experimentación, se realizó un acercamiento a la obra de los compositores León Cardona y Gustavo Adolfo Rengifo, los cuales, además de ser ampliamente reconocidos por su aporte a las músicas andinas colombianas, presentan en sus repertorios vocales un fuerte compromiso con la relación música-texto, lo cual se evidencia en la escogencia de textos de reconocidos poetas para la elaboración de sus canciones (Giraldo, 2013; Posada, 2015). Así mismo, para el estudio de las obras vocales de León Cardona, fue importante acercarse a la investigación realizada por Luz Marina Posada titulada “Magos y Poetas”, en donde se realiza un análisis del tratamiento poético de los textos de Óscar Hernández y los diferentes recursos utilizados por el maestro León Cardona en la configuración de las obras vocales basadas en estos textos (Posada, 2015).

Igualmente, también se exploraron algunas piezas de diferentes compositores de músicas andinas colombianas como: Arnulfo Briceño, José A. Morales, Hugo Tres Palacios, José Macías, Carlos Alberto Guzmán, Guillermo Calderón y Luz Marina Posada, las cuales fueron seleccionadas a partir del cumplimiento de alguno de los siguientes criterios:

1. Estar basadas sobre textos reflexivos sobre el entorno socio-político colombiano.
2. Estar elaboradas sobre textos de reconocidos poetas.
3. Contener figuras retóricas en los planteamientos textuales.

Así mismo, se realizó una aproximación desde el piano a los repertorios de los compositores: Germán Darío Pérez y Luis A. Calvo; y a las piezas didácticas de los maestros: Andrés Villamil (2013), Ruth Marulanda (1989) y Jesús Alberto Rey (1996), contenidas en sus manuales para el estudio de las músicas colombianas. Los elementos analizados a partir de la exploración de estos repertorios comprendieron aspectos como: la forma, el diseño armónico y melódico, el tratamiento rítmico y textual, y finalmente, las particularidades estilísticas. Además, se consultaron otros análisis previamente desarrollados en

investigaciones realizadas sobre estas músicas tradicionales para ir contribuyendo en la recolección de datos y coadyuvando en la apropiación de ciertas particularidades compositivas e interpretativas de estos géneros.

En adición, el incursionar en la interpretación del tiple como miembro de la Estudiantina de la Maestría en Músicas Colombianas de la Universidad El Bosque, significó una aproximación a los caminos de la música instrumental que aportó en los procesos de apropiación y comprensión de ciertas particularidades estilísticas de estos géneros andinos.

Por otra parte, se realizaron asesorías con algunos expertos de las músicas andinas colombianas, en las que por medio de la observación participante, se fueron cultivando las habilidades necesarias para la elaboración e interpretación del Ciclo de Canciones. Dichas asesorías estuvieron enfocadas en el desarrollo de tres aspectos:

1. Escritura creativa: Estas asesorías fueron impartidas por el maestro Gustavo Adolfo Rengifo.
2. Composición musical: Se contó con la guía constante del maestro Lucas Saboya, además de los aportes de los maestros Germán Darío Pérez y Daniel Saboya.
3. Interpretación vocal: Se realizaron asesorías vocales con la maestra María Olga Piñeros.

Cabe agregar que, durante el proceso creativo se fueron grabando en formato de audio –notas de voz– las diferentes ideas rítmico-melódicas junto con las progresiones armónicas, las cuales iban surgiendo como producto de la exploración de los elementos anteriormente mencionados. Así mismo, las notas de voz sirvieron como un instrumento para llevar registro de las reflexiones propias en cuanto a las implicaciones y las vivencias durante la investigación.

En general, el proceso de creación de melodías estuvo anclado a la representación subjetiva del carácter y las imágenes del texto, su relación con el desarrollo armónico, y la conjugación de estos factores con las particularidades encontradas en la exploración de los repertorios desde la voz, el piano y el tiple.

Para profundizar en el proceso creativo, en el siguiente capítulo se mostrarán los elementos que intervinieron en la creación de cada una de las canciones, así como también, la incidencia de los repertorios estudiados en la composición de las mismas.

2. LA CREACIÓN: CICLO DE CANCIONES “ORACIONES DEL CAMINO”

En la búsqueda de un lenguaje propio que alternara entre la lucidez y el asombro de lo inesperado fueron llegando uno a uno los trazos de mis manos, que pintando entre las sombras de la noche ya vestida o delineando entre amaneceres nacies, tejieron las plegarias de palabras cantadas, las que resonaban en mi cabeza como cañón de almirante que anuncia la hora exacta.

Las progresiones armónicas fueron como paletas de colores prestadas por pintores de antaño, cómplices de sueños y desvelos, de pensamientos tan fugaces como eternos, aquellos que la razón no recuerda pero que anidan en el corazón vibrante de incertidumbre, que impulsan las decisiones de los pasos.

Con los acordes se fueron esbozando las palabras, y los motivos melódicos fueron definiendo los contornos de esas palabras... dibujando las formas lineales, circulares u ornamentadas de esas frases entrelazadas en el espacio de mi sonido... ideas melódicas y armónicas nacidas para servir a un texto, no cualquier texto escrito... tallado... sino uno, el que viviendo incesante en los rincones silenciosos de mi agitado día, encontrara como el rocío a la flor de la mañana el cantar de sus alas.

Pronto percibí que la intuición podía llevarme por caminos certeros e iluminados, pero también guiarme a senderos inhóspitos y escabrosos... Si no había escuchado “esa palabra” alguna vez, ¿cómo habría de saber si acaso existe?, aún más, si en los surcos titubeantes de un pueril oído no habrían de cruzar “aquellos” sonidos, ¿cómo podría salir del laberinto de espejos que suponían los universos sonoros paralelos de ideas circundantes?

Un camino no es camino sin unos pasos que lo sigan, una canción no es canción sin una voz que la levante... y esta es la historia de mi viaje, camino y canción entrelazados para llegar al cielo, un cielo abierto y vigilante que tiene cuidado de atender el clamor constante de una pluma y un tiple que dibujan las oraciones de un caminante.

2.1. ODA AL CREADOR (Danza)

❖ El detonante

Por varios meses tuve el interés de escribir un texto que exaltara la grandeza de Dios, que hablara de su majestad y sus proezas, pero sin recurrir al lenguaje que comúnmente se utiliza en las canciones de alabanza contemporáneas, en donde se emplean letras sencillas, festivas y de fácil recordación con el objetivo de facilitar la comprensión de las enseñanzas y doctrinas cristianas (Méndez, 2016). En este sentido, dichas características didácticas de las líricas cristianas no me permitían encontrar las palabras precisas para expresar a cabalidad lo absorbente que me sentía al pensar en la grandeza de un Dios sublime capaz de crear el universo.

Por aquellos días de junio de 2019, me encontraba estudiando en mis devocionales diarios el libro de Job en la Traducción Lenguaje Actual (TLA), y fue al leer el capítulo 38 de este libro que inmediatamente tuve la sensación de encontrar el tesoro que andaba buscando. El libro de Job narra la historia de un justo que tenía una hermosa familia y, además, estaba rodeado de riquezas y buen prestigio, todo esto sumado a su devoción hacia Dios. Luego, nos cuenta cómo viniendo una serie de catástrofes a su vida, lo pierde todo –estas desavenencias formaban parte de un plan del maligno para provocar que Job renegara de Dios–, quedándole solamente su esposa y su cuerpo enfermo y llagado, a lo que Job responde: “...*Desnudo salí del vientre de mi madre, y desnudo volveré allá. Jehová dio, y Jehová quitó; sea el nombre de Jehová bendito*” (Job 1:21, RVR60).

Como si no fuera poca su tragedia, sus amigos lo acusan de haber pecado a hurtadillas y constantemente le hostigan para que confiese sus maldades, a lo cual Job se mantiene firme en su inocencia y con todo, logra sacar fuerzas para mantenerse fiel a Dios. Es ya hacia el final de la historia cuando en el capítulo 38 Dios hace su alocución para preguntarle a Job si realmente lo conocía, y le describe cómo estableció los fundamentos de la tierra, el mar y todo lo creado.

Al leer estas palabras reveladas por el Señor a Job pude tener un conocimiento más profundo de quién era Dios como Hacedor de lo imposible, y fue entonces cuando quise adaptar estos textos bíblicos para convertirlos en unos versos que pudieran expresar de algún modo, mi perspectiva de lo que significa conocer y adorar al Creador de todo. ([Manuscrito de la adaptación](#))

❖ Análisis literario

El texto está conformado por ocho estrofas, las cuales presentan una métrica irregular, prevaleciendo los versos heptasílabos y octosílabos. Aunque hay algunos versos que presentan rimas consonantes y asonantes, la oración está mayormente configurada en versos libres. En el enlace a continuación, se mostrarán los versículos bíblicos –los cuales pertenecen a las versiones de la Biblia RVR60 y TLA según se especifique– que fueron tomados como base para cada una de las estrofas del texto.



Adaptación del texto “[Oda al Creador](#)”



([Audio](#))



([Partitura](#))

❖ El proceso de creación

➤ Género:

En el momento en que surgió la idea de escribir una oración de alabanza pensé que el género que mejor transmitiría estas emociones sería el de la **danza**, pues sentía que podía permitirme un tratamiento melódico expresivo por medio de contornos desarrollados y aportarle al texto un aire de grandiosidad y elegancia a través de su motivo rítmico de saltillo, característico en el primer pulso del compás. De esta manera, al momento de escribir los versos, tuve en cuenta que la métrica pudiera adaptarse fácilmente a un compás binario, para lo cual, los heptasílabos y octosílabos se ajustaron perfectamente a este requerimiento.

➤ Forma:

INTRODUCCIÓN	A	B	INTERLUDIO	A ¹	B ¹
--------------	---	---	------------	----------------	----------------

Tabla 2. Estructura de “Oda al Creador”. Fuente propia.

➤ Análisis musical:

El acercamiento a danzas andinas como “[Final](#)” (Gustavo Rengifo) y “[Aloe](#)” (Germán Darío Pérez) me permitió experimentar tratamientos melódicos de gran expresividad y lirismo caracterizados por el uso de ornamentos y líneas melódicas de gran extensión.

Estos elementos explorados me sirvieron como punto de partida para desarrollar el material melódico de la primera sección de Oda al Creador. Las conducciones armónicas de esta primera sección se encuentran en la tonalidad de La mayor, haciendo uso de recursos como el préstamo modal y la sustitución tritonal.

Ilustración 4. Fragmento de “Final” (Gustavo Adolfo Rengifo)

Ilustración 5. Fragmento de “Aloe” (Germán Darío Pérez)

El diseño armónico de la siguiente sección está inspirado en una secuencia utilizada por León Cardona en el pasillo “[Si no fuera por ti](#)”, donde a través de la progresión ii - V7 - I, se van realizando modulaciones consecutivas, gracias a que cada primer grado al que se resuelve se transforma en un acorde menor que resulta ser el ii de una nueva tonalidad.

Ilustración 6. Fragmento de “Oda al Creador”

En el compás 33 realicé una modulación a la tonalidad de Mi bemol mayor a través del uso de mediantes cromáticas para apoyar el planteamiento del texto. En este punto de la pieza, utilicé dominantes secundarias como un recurso para hacer modulaciones transitorias e

ir dando mayor fluidez a la línea melódica, sin embargo, para algunos de los acordes a los que fui resolviendo después de hacer la progresión ii - V7, preferí utilizar la séptima menor en lugar de la séptima mayor, esto con el propósito de resaltar las imágenes del texto. Para finalizar esta sección B, utilicé una vez más la secuencia de modulaciones que había planteado en la primera frase de esta sección, esto me permitió llegar una vez más a la tonalidad de La mayor y dar paso así a la reexposición de todo el tema con un nuevo texto.

Cabe agregar que, durante el proceso de transcripción de la composición surgió la inquietud acerca de cuál era el compás más adecuado para escribir esta pieza, para lo cual, revisando las partituras de diferentes compositores de músicas andinas colombianas de distintas épocas e indagando con cultores de estas tradiciones, pude observar que, durante la primera mitad del siglo XX, las danzas se escribían en compás de 2/4, pues preservaban la herencia de las contradanzas europeas (Fernando León, comunicación personal, 2019, 20 de septiembre). Como ejemplo, cabe mencionar algunas como “[Adiós a Bogotá](#)” de Luis A. Calvo y “[Andina](#)” de Pedro M. Pino, las cuales se encuentran escritas en la métrica de 2/4.

Ya para la segunda mitad del siglo XX, compositores como: Gentil Montaña, León Cardona y Fernando León, entre otros, comenzaron a utilizar la escritura en compás de 4/4 –interpretado en compás partido– debido a que facilitaba el proceso de lectura de adornos y figuraciones rápidas (Fernando León, comunicación personal, 2019, 20 de septiembre). No obstante, el maestro Gustavo A. Rengifo –quien escribió su danza “Final” en compás de 2/4– menciona que con la escritura a 4/4 “...hay como unos énfasis en ciertas maneras de llevar el acompañamiento que como que borran un poco el brincadito de la danza” (Gustavo Rengifo, comunicación personal, 2019, 20 de septiembre).

Al observar lo anterior, para la escritura de “Oda al Creador”, decidí finalmente utilizar el compás de 2/2 –compás partido– por tener una presentación menos densa en cuanto a las figuras rítmicas y, por ende, facilitar el proceso de lectura y montaje.

2.2. UN REFUGIO (Bambuco)

❖ El Detonante

Estando en el transcurso del segundo semestre de la maestría, durante el mes de Octubre de 2018, tuve una experiencia a nivel personal en donde sentía que me habían herido por medio de comentarios que no eran ciertos, y en donde no solo se había juzgado de manera equívoca mi trabajo sino el de otras personas cercanas a mí. En el momento en el que conocí

la situación, mi primera reacción fue orar a Dios pidiendo misericordia por aquellos que se habían levantado a juzgar sin pensar en las consecuencias de sus palabras. Recordé entonces las palabras de Jesús cuando nos enseñó: *“Pero yo os digo: Amad a vuestros enemigos, bendecid a los que os maldicen, haced bien a los que os aborrecen, y orad por los que os ultrajan y os persiguen...”* (Mt. 5:44, RVR60)

De este modo, esta oración surgió como un grito desesperado de auxilio, como la llegada de un corazón herido a la presencia de Dios, no en busca de venganza ni tampoco de justicia, sino anhelando un descanso para el dolor. En los últimos versos de la oración, quien había llegado desesperado buscando un refugio, comienza a encontrar sosiego para su alma, para finalmente, reconocer que el perdón divino ha comenzado a nacer en su interior llenándolo de completa paz. ([Manuscrito del texto](#))

❖ Análisis literario

El texto está conformado por siete estrofas configuradas en versos libres. No obstante, al observar la correspondencia métrica entre las estrofas 3 y 4, y las estrofas 5 y 6, decidí reorganizar el texto para la creación de la canción, puesto que esto me permitiría reutilizar el material armónico y melódico y, dar así, mayor unidad estructural. De esta manera, en la disposición de esta oración para ser musicalizada, se alternaron estas estrofas quedando en el siguiente orden: 1-2-3-5-4-6-7. El verso faltante en la sexta estrofa permite dar espacio al discurso lírico para conectar con los versos de la última estrofa, los cuales concluyen a manera de coda. En el enlace a continuación se muestra el texto en su estructura original.



Texto “[Un refugio](#)”



([Audio](#))



([Partitura](#))

❖ El proceso de creación

➤ Género:

El género que escogí para musicalizar esta pieza fue el **bambuco**, debido a la facilidad que provee para hacer encajar versos de distintas métricas (Rengifo, 2018), por medio del juego rítmico y la utilización de síncopas que permiten la flexibilidad en la extensión de las frases. Además, el bambuco me permitía expresar el sentimiento de dolor y desesperanza que la lírica del texto sugiere desde el principio.

➤ **Forma:**

INTRODUCCIÓN	A	PUENTE	B	INTERLUDIO	B ¹	CODA
--------------	---	--------	---	------------	----------------	------

Tabla 3. Estructura de “Un refugio”. Fuente propia.

➤ **Análisis musical:**

Cuando comencé a explorar las ideas musicales para los primeros versos, empecé la búsqueda desde el planteamiento armónico de una progresión de acordes y un tratamiento estructural que fuesen reconocidos como parte del *estilo bambuquero* con el objetivo de implementar estas particularidades en mi proceso creativo. De este modo, me dispuse en la tarea de analizar grabaciones de bambucos interpretados en concursos y festivales de músicas andinas colombianas, para encontrar elementos comunes que me permitieran caracterizar un desarrollo armónico particular para el bambuco-canción. Es así como encontré en bambucos como “[Daniela](#)” y el “[Indio](#)” de Guillermo Calderón, entre otros, una progresión armónica en común:

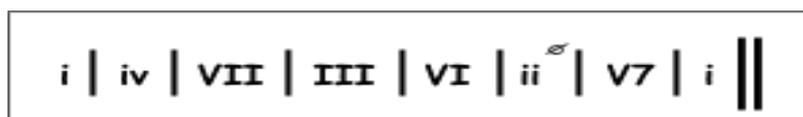


Ilustración 7. Progresión armónica. Fuente propia.

Otra característica que encontré en bambucos analizados como “[Colombiana](#)” y “[Cuando](#)” de Ancízar Castrillón Santa y Fernando Salazar, entre otros, fue el uso del acorde de Doble Dominante tanto para las finalizaciones de las frases que tenían cadencia hacia la Dominante, así como también, para el primer verso de alguna de las secciones, esto sirvió como punto de partida para crear el material tanto armónico como melódico de esta primera sección. Además, desde el planteamiento rítmico-melódico, se tuvo en cuenta la utilización de la síncopa caudal (ver [Ilustración 3](#)), la cual, según el compositor Gustavo Yepes, es una característica fundamental en las construcciones melódicas de los bambucos (Torres, 2019).

Por otro lado, durante el proceso de creación fue muy importante para mí el observar la estructura planteada por otros bambucos cantados, pues después de haber creado la música para el texto original –el cual constaba de seis estrofas, puesto que la segunda estrofa no existía– sentía la falta de unos versos para la sección A que me permitieran concluir el tratamiento melódico y armónico. Por consiguiente, al analizar bambucos como “[El premio](#)” (León Cardona y Óscar Hernández) y “[Canción de los caminos](#)” (Gustavo Rengifo y Carlos

Castro Saavedra), encontré que la primera sección de cada uno de estos bambucos culminaba con una cadencia hacia el acorde de Tónica, lo que permitía llegar a un punto conclusivo.

Por tal razón, en la búsqueda de la unidad estructural que había observado en los bambucos estudiados, decidí escribir unos versos adicionales que me permitieran configurar una segunda estrofa y reutilizar el material melódico que ya había creado para la primera estrofa. No obstante, representó un reto para mí, el revivir por un lado, la situación de dolor que había provocado que elevara esta oración, y por otra parte, encontrar las palabras que fluyeran con las emociones que la melodía creada ya contenía.

Para la configuración de la sección B, después de muchos intentos fallidos, se cruzó en mi camino una melodía que guardaba en mi memoria –pues tengo el recuerdo de mi padre cantándola cuando apenas era una niña–, era el bambuco “[A quién engañas abuelo](#)” de Arnulfo Briceño. El material melódico y armónico de la sección B se originaron a partir de esa pequeña idea de comenzar la segunda sección en un acorde con tensión. Yo estaba buscando un color armónico que me permitiera expresar la incertidumbre –para lo cual utilicé la subdominante– y, entonces, apoyándome en recursos armónicos como el intercambio modal y progresiones de dominantes consecutivas, además de buscar un contraste rítmico con los motivos de la primera sección, fui generando las líneas rítmico-melódicas que dieron vida a esta segunda sección.

Para la Coda, el material armónico está inspirado en la progresión final de acordes que Luis Carlos Figueroa emplea para “[Berceuse](#)” –canción de cuna–, la cual presenta enlaces armónicos por medio del uso de medianas cromáticas. Decidí introducir esta sonoridad armónica para apoyar los últimos versos del texto, los cuales hacen referencia a un corazón que después de estar herido, comienza a experimentar cómo el perdón y la bondad de Dios empiezan a nacer dentro de él.

Ilustración 8. Fragmento de “Berceuse” (Luis Carlos Figueroa)

2.3. POR LOS ERRANTES (Guabina)

❖ El Detonante

Esta oración fue escrita en octubre de 2016, época en la que Colombia se encontraba dividida por cuenta del Plebiscito sobre los acuerdos de paz entre el gobierno y las FARC (Mendoza, 2016). Por aquellos días estuve muy aturdida, y no podía comprender cómo algo tan anhelado como la paz en nuestro país, podía volverse tema de fuertes discusiones al punto de crear rencillas y enemistades. Vino a mi recuerdo entonces un pasaje bíblico en el que Jesús dijo: *“La paz os dejo, mi paz os doy; yo no os la doy como el mundo la da. No se turbe vuestro corazón, ni tenga miedo”* (Jn. 14:27, RVR60).

Así pues, esta plegaria surgió como una petición a Dios para que imprimiera en mi cantar una voz de esperanza que me permitiera llevar su mensaje de salvación a aquellos que se encuentran perdidos y sin luz, los que desde mi perspectiva, deambulan errantes buscando una paz que parece esconderse de su camino ([Manuscrito del texto](#))

❖ Análisis literario

El texto presenta siete estrofas de estructura asimétrica constituidas por versos libres, a excepción de la cuarta estrofa, la cual está conformada por tres versos hexadecasílabos –16 sílabas– y un último verso octodecasílabo –18 sílabas–. Estos versos de arte mayor que conforman la cuarta estrofa, se encuentran seccionados en dos hemistiquios –fragmentos separados por una cesura en la entonación– octosílabos y presentan rima asonante entre los versos 1 y 3, y rima consonante en los versos 2 y 4.



Texto [“Por los errantes”](#)



[\(Audio\)](#)



[\(Partitura\)](#)

❖ El proceso de creación

➤ Género:

El género que escogí para elaborar la música de esta oración fue la **guabina** –más específicamente, la guabina tolimense–. Mi primer encuentro con esta manifestación sonora andina sucedió en el año 2004 cuando me encontraba en la universidad en proceso de formación. Recuerdo que interpretamos en aquel entonces la [“Guabina Santandereana”](#) del compositor Lelio Olarte con letra y arreglo coral de Gustavo Gómez Ardila, y siempre pensaba en el aire de galantería y coquetería que contenían los versos de esta adaptación,

como si con delicadeza se quisiera conquistar el corazón de la amada: “...*es tan clara la corriente como puro el amor mío, que al verte pasar el puente yo quisiera ser el río...*”.

De este modo, al concebir “Por los errantes” como una oración elevada al cielo pero con palabras que quieren regresar a la tierra y tocar los corazones errantes, encontré en la guabina la mejor aliada para expresar con gallardía y naturalidad mis sentimientos.

➤ **Forma:**

INTRODUCCIÓN	A	B	INTERLUDIO	A ¹	B ¹	CODA
--------------	---	---	------------	----------------	----------------	------

Tabla 4. Estructura de “Por los errantes”. Fuente propia.

➤ **Análisis musical:**

Para el proceso de creación del material armónico y melódico tomé como punto de partida una progresión armónica de la guabina “[A bordo de tu voz](#)” de Luz Marina Posada, la cual adapté utilizando sustituciones armónicas para generar un material melódico modal que me permitiera expresar el contenido del texto.

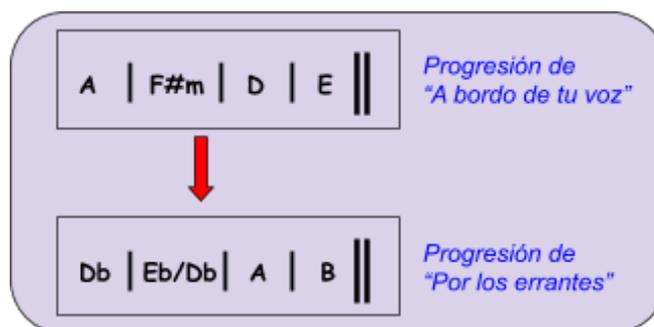


Ilustración 9. Adaptación de progresión armónica. Fuente propia.

A partir de esta matriz de acordes se fue generando el desarrollo armónico y melódico de toda la pieza, el cual mantiene una ambigüedad entre lo tonal y lo modal debido al uso, tanto de progresiones $II - V_7 - I$ –las cuales son convencionales en los contextos armónicos tonales–, como también, de intercambios modales y planteamientos melódicos sobre las escalas lidia y mixolidia. La idea de manejar esta ambigüedad estuvo influenciada por la sonoridad de una obra que me encontraba explorando por aquellos días durante el proceso de creación, se trata de “[La guabina de miguel](#)” de Lucas Saboya.

Esta pieza instrumental mencionada, presenta el tema principal en la tonalidad de Mi mayor para luego realizar una modulación directa por mediante cromática, lo que traslada el

desarrollo melódico a la tonalidad de Sol mayor. Posteriormente, regresa a la tonalidad inicial, pero presenta esta vez la melodía principal utilizando la escala de Mi mixolidio.



Ilustración 10. Fragmento de “La guabina de Miguel” –Bandola 1– (Lucas Saboya)

Otro factor que influyó de manera importante sobre el diseño armónico fue la necesidad de representar la *búsqueda de la paz*, esa idea central que estaba implícita dentro del texto. De esta forma, mediante la audición de algunas piezas instrumentales, encontré que una característica particular consistía en la utilización de modulaciones a otra tonalidad para generar contrastes armónicos, y luego retornar a la tonalidad inicial. Como ejemplo de lo anterior, conviene mencionar obras como el “[Torbellino de mi tierra](#)” de Francisco Crisancho Camargo con arreglo de Fernando León y la “[Guabina viajera](#)” de Gentil Montaña, las cuales, mediante una modulación directa por mediante cromática, presentan este recurso como parte de su planteamiento armónico.

Teniendo en cuenta esta particularidad, y como quería simbolizar ese espíritu deambulante de los *errantes*, decidí aplicar este recurso y cambiar de centro tonal cada dos o tres versos, como si desde el tratamiento armónico y melódico también existiese esa búsqueda constante. De este modo, los centros tonales en los cuales se fue desarrollando la armonía y la melodía de “Por los errantes”, quedaron de la siguiente manera:

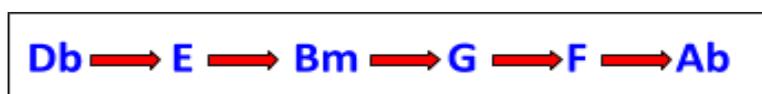


Ilustración 11. Centros tonales de “Por los errantes”. Fuente propia.

Cabe agregar que, dentro del proceso creativo, tuve que solventar una dificultad desde lo estructural, pues como la oración original contenía más texto en algunas versos, al musicalizar dichos versos, se conformaban frases musicales asimétricas, lo cual generaba un conflicto desde el aspecto formal de la pieza. En este sentido, analizando las posibilidades que tenía para realizar cambios en la estructura de las frases, encontré que el recurso utilizado por León Cardona en la musicalización de los versos de Óscar Hernández para los bambucos “El premio” y “La mejora”, era un elemento importante que podía ajustarse a lo que

necesitaba. Observé entonces, que dichos bambucos tenían una característica en común para la presentación del material rítmico-melódico en sus primeras semifrases. Dicha característica consistía en la presencia de motivos melódicos con desarrollo de un poco más de dos compases, en los que seguidamente, se extendía la última nota para dar espacio a las respuestas tanto instrumentales como de la segunda voz.

V. Motivo melódico

Ca - fe - ta - li - to sem - bra - do con el su-

Bnd. Respuesta

Ilustración 12. Fragmento de “La mejora” –Versión las Mellis– (León Cardona y Óscar Hernández)

25 Motivo melódico

Do - lo - res mu - rió de vie - jo

Do - lo - res mu - rió de vie - jo mu - rió

Bnd. Respuesta

Dm Dm E7 B7

Ilustración 13. Fragmento de “El Premio” –Versión las Mellis– (León Cardona y Óscar Hernández)

Fue así entonces, como a partir de lo observado, decidí acortar el texto original, para dejar más espacios entre los motivos melódicos y tener así, más posibilidades de desarrollo contrapuntístico desde el acompañamiento instrumental. Además, esto me permitió configurar las semifrases en estructuras simétricas que contribuyeran a conformar la unidad estructural de la canción.

2.4. DESPIÉRTAME (Pasillo)

❖ El Detonante

Durante el transitar de la vida cristiana, en ocasiones hay momentos en donde sentimos que estamos cruzando por un desierto espiritual, como si nos faltaran las fuerzas para continuar caminando, y nos sentimos tan aturdidos por las situaciones cotidianas, que nos alejamos de la presencia divina, de la comunión con el Padre (Gebel, 2004).

Fue justamente cuando me encontraba pasando por un período de sequía espiritual, que recordé las palabras del salmista David: “*Como el ciervo brama por las corrientes de las aguas, así clama por ti, oh Dios, el alma mía*” (Sal. 42:1, RVR60). Y entonces, tuve el deseo de elevar a Dios una oración para expresarle cuánto lo necesitaba, cuánto anhelaba conocerlo más y aprender de su Palabra, fue así como nacieron estos versos ([Manuscrito del texto](#)).

❖ Análisis literario

Esta oración está estructurada en cuatro estrofas de versos libres, de las cuales, la primera y la tercera están conformadas por versos alejandrinos –14 sílabas– subdivididos en dos hemistiquios de heptasílabos, y la segunda y la cuarta están conformadas por versos de métrica irregular.



Texto “[Despiértame](#)”



([Audio](#))



([Partitura](#))

❖ El proceso de creación

➤ Género:

La música de esta oración fue elaborada en el género de **Pasillo-canción**. Para la escogencia de este género tuve en cuenta dos aspectos: la temática del texto y la extensión de los versos. Por un lado, al tratarse de unos versos con un sentido amoroso y apasionado, observé que el pasillo lento podría realzar este carácter del texto, pues este género andino ha sido frecuentemente utilizado para musicalizar textos con temáticas que tratan del amor, las desilusiones, la nostalgia y el recuerdo (Ocampo, 2000). Como ejemplo, puedo mencionar pasillos como: “[Migas de silencio](#)” de León Cardona y Óscar Hernández, y “[Canción de amor entre mi patria y yo](#)” de Luz Marina Posada.

Por otra parte, teniendo en cuenta la apreciación del compositor John Jairo Torres de la Pava para las bases del concurso Antioquia le Canta a Colombia, en donde señala que los pasillos han sido tradicionalmente elaborados sobre versos de arte mayor (Torres, 2019), encontré que, debido a que algunas estrofas se encontraban estructuradas en versos alejandrinos, el pasillo era un género que podía dejar fluir la métrica del texto.

➤ **Forma:**

INTRODUCCIÓN	A	B	INTERLUDIO	A ¹	B	PUENTE	B ¹
--------------	---	---	------------	----------------	---	--------	----------------

Tabla 5. Estructura de “Despiértame”. Fuente propia.

➤ **Análisis musical:**

Como punto de partida para la elaboración de esta pieza, me propuse plasmar a través de los diseños melódicos y armónicos, una paleta de colores que me permitiera expresar el romanticismo y la delicadeza que caracterizaban la oración diseñada. Fue entonces, que al estudiar la melodía de “[Pasillo](#)” de Doris Zapata, encontré un recurso que podría ayudarme a mostrar esas ideas del texto. Al analizar la línea melódica de la sección B de este pasillo, encontré que, una particularidad de su tratamiento consistía en la utilización de notas agregadas –séptimas, novenas, oncenas y trecenas– durante el desarrollo de los motivos melódicos, lo cual apoyaba las imágenes del texto y le otorgaba una sonoridad particular a esta sección.

39 B7 Em G7 C Cm
yer re-cuer-dos que va gan él es quien sa-be de_a-mor y qui-me-ras ___ quien en-

44 G E7 Am D7 G
ju-ga del do-lor las pe-nas ___ su can-tar cual fue-go te que-ma ___ te des-cu-bre.y tea-

Ilustración 14. Fragmento de “Pasillo” (Doris Zapata)

De esta manera, decidí construir los motivos melódicos para “Despiértame” utilizando este mismo recurso en el desarrollo de las diferentes secciones. También tuve presente para el tratamiento rítmico y el manejo de la prosodia, el hacer corresponder los acentos de las palabras con los tiempos fuertes de los compases, pues ésta había sido una característica que observé en los repertorios estudiados. Como ejemplo de lo anterior, conviene mencionar la melodía de “Soneto del amor elemental” con texto de Carlos Castro Saavedra y música de Carlos Guzmán, en la cual pude experimentar esta correspondencia rítmica entre música y letra.

22 E - ra co-mo el sa - lu - do del ve - ci - no, co - mo llan - to de

Ilustración 15. Fragmento de “Soneto del amor elemental” (Carlos Guzmán y Carlos Castro Saavedra)

Un elemento que me aportó en la estructuración del pasillo “Despiértame”, fue la observación de un recurso utilizado por León Cardona en la elaboración del bambuco “No abandones tu tierra”. La particularidad analizada corresponde a la anticipación que realizó el compositor para la musicalización de la primera estrofa, en donde las primeras palabras del último verso se anticipan para luego repetirse, esto como un recurso para homologar su duración con uno de los versos de la tercera estrofa, el cual presenta métrica irregular, logrando mantener así la unidad estructural de la obra (Posada, 2015).

18 que en e - lla duer - me tu a - bue - lo su sue - ño su
23 sue - ño de a - za - da y siem - bra ño cam - bies por la ciu - dad

Ilustración 16. Fragmento de “No abandones tu tierra” (León Cardona y Óscar Hernández)

Así pues, introduje este recurso para finalizar la primera sección con el propósito de resolver el motivo melódico hacia el acorde de tónica y buscando además, extender un poco esa semifrase para dar coherencia y estructura al discurso armónico y melódico. En la reexposición del tema, se reutiliza el mismo recurso al musicalizar la tercera estrofa, para generar cohesión y unidad formal al desarrollo de la pieza.

Hacia el final de la obra, quise introducir un procedimiento muy característico en la música cristiana contemporánea, se trata de la realización de una modulación completa a una tonalidad ascendente, que en ocasiones puede ser de medio tono o de un tono, lo cual he podido caracterizar a través de las diferentes canciones que he explorado en la música cristiana congregacional durante los últimos veinte años. Para ejemplificar lo anterior, puedo hacer mención de temas como: “[My strength](#)” de Israel Houghton, “[Dios ha sido bueno](#)” de Marcos Witt y “[Te seguiré](#)” de Yashira Guidini, entre otras, las cuales utilizan la modulación como manera de construir un desarrollo que conduce a un punto climático en la composición.

2.5. EN LA AURORA (Bambuco)

❖ El Detonante

Esta oración fue la primera que escribí y tiene para mí un significado muy especial, pues en parte fue la que me motivó a encontrarme con las músicas andinas colombianas y emprender esta aventura. La idea de escribir este texto surgió a partir de una experiencia que compartió conmigo una estudiante, la cual me manifestaba que no entendía el por qué de las situaciones difíciles que se encontraba atravesando. Me contó que sentía cómo se le agotaban las fuerzas y se le apagaba la alegría de los días. Durante nuestra conversación, recuerdo que le hablé acerca del gozo de Dios, y de cómo nuestra paz y tranquilidad no dependen de las circunstancias sino de nuestra confianza en la provisión divina. Es justamente a esto que se refería el profeta Habacuc cuando declaraba: *“Aunque la higuera no florezca, ni en las vides haya frutos, aunque falte el producto del olivo, y los labrados no den mantenimiento, y las ovejas sean quitadas de la majada, y no haya vacas en los corrales; con todo, yo me alegraré en Jehová, y me gozaré en el Dios de mi salvación”* (Habacuc 3:17-18).

A partir de esta experiencia, decidí escribir una oración que representara la angustia y el desasosiego de alguien que clama por ayuda, pero que corre a la presencia de Dios y encuentra la esperanza y el reposo para su alma.

❖ Análisis literario

La oración está escrita en tres estrofas desarrolladas en prosa poética, en donde se puede percibir la cadencia métrica de las frases al leerse en voz alta.



Texto [“En la aurora”](#)



[\(Audio\)](#)



[\(Partitura\)](#)

❖ El proceso de creación

➤ Género:

La primera versión de esta canción fue escrita un año antes de comenzar este proceso de investigación. Recuerdo sentarme al piano y acompañar la melodía que estaba fluyendo sin saber a ciencia cierta de qué se trataba. No obstante, al profundizar en el estudio de las músicas andinas colombianas y explorar diferentes repertorios desde el piano, el canto y el tiple, sentí que podía re-interpretar aquella primera versión elaborada.

En esa búsqueda, se cruzaron en mi camino los duetos Ríos y Macías, Obdulio y Julián, y el acompañamiento en el piano de Ruth Marulanda. A partir de escuchar estos repertorios, comencé a descubrir una forma de acompañar y escribir el bambuco que era desconocida para mí, el bambuco a 3/4. Fue así como decidí introducir estas variantes desde el acompañamiento y construir una nueva versión del bambuco “En la aurora”.

➤ **Forma:**

INTRO	A	PUENTE	B	INTERLUDIO	C	B
-------	---	--------	---	------------	---	---

Tabla 6. Estructura de “En la aurora”. Fuente propia.

➤ **Análisis musical:**

La primera versión elaborada de esta canción estaba escrita totalmente en compás de 6/8. Así pues, mi punto de partida para la reestructuración de esta pieza fue la exploración del bambuco a 3/4. El primer contacto que tuve con esta sonoridad particular del bambuco acompañado a 3/4 fue al escuchar “[Bacatá](#)” (Francisco Cristancho) con Ruth Marulanda interpretando el piano. Me resultaba muy complejo entender el momento preciso donde se realizaban los cambios armónicos, pues sentía, en algunos pasajes, como si la melodía estuviera persiguiendo a la armonía.

Decidí entonces empezar a buscar bambucos que estuviesen acompañados de esta manera para explorarlos a través del piano. En el repertorio para piano encontré una versión hecha por Ruth Marulanda del bambuco “Chatica linda” (Jorge Camargo Spolidore), la cual me representó un reto, pero me ayudó a comprender ciertas particularidades desde lo rítmico y lo melódico. Sin embargo, fue después de explorar en el piano el material pedagógico diseñado por Andrés Villamil (2013) para el acompañamiento del bambuco en la guitarra, que pude ir comprendiendo que, el momento en el que se realizaba el cambio de la armonía tenía un tratamiento muy diferente en los dos tipos de escritura.

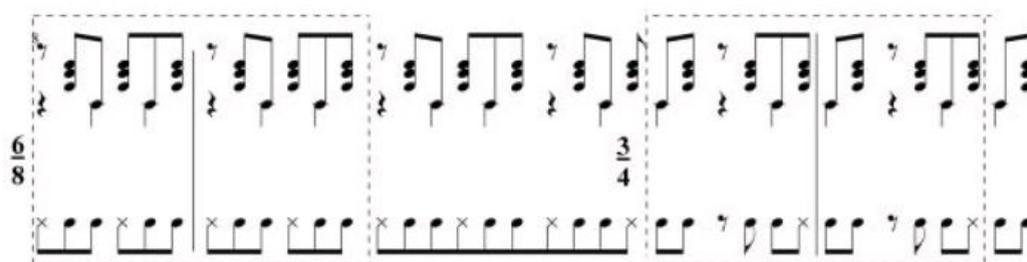


Ilustración 17. Acompañamiento de la guitarra y el tiple en la escritura a 6/8 y 3/4. Tomado de Bernal (2004)

Revisando diversas investigaciones en cuanto a la escritura del bambuco, encontré que las primeras partituras que se escribieron fueron hechas en compás de 3/4, una tendencia que se mantuvo hasta finales de los años cincuenta del siglo XX, cuando Luis Uribe Bueno suscitó el debate acerca de la escritura del bambuco, argumentado que al escribirlo en compás de 6/8 se daba solución a los desfases rítmicos, se mejoraba el proceso de lectura y montaje de las partituras, y se aportaba mayor libertad y fluidez a la expresión de los textos (Duque, 1986). Acotando a lo anterior, Andrés Villamil (2013) opina que la escritura a 3/4, si bien es compleja de leer, aporta una gran riqueza rítmica entre el tratamiento armónico y melódico, lo que conduce a un sonido muy característico que no se limita a lo escrito en una partitura.

Esta sonoridad particular fue cautivándome y, en el camino, fui caracterizando algunas de las diferencias y convergencias que encontraba entre las distintas formas de acompañar.

	BAMBUCOS ANDINOS ACOMPAÑADOS A 6/8	BAMBUCOS ANDINOS ACOMPAÑADOS A 3/4
RITMO	Síncopa caudal ubicada entre la 6 ^a y la 1 ^a corchea del siguiente compás.	Síncopa caudal ubicada entre la 2 ^a y la 3 ^a corchea del compás.
ARMONÍA	Bajos de los acordes ubicados en la 2 ^a y 3 ^a negra del compás.	Bajos de los acordes ubicados en la 1 ^a y la 3 ^a negra del compás.
	Coincidencia entre cambios armónicos y melodía.	Cambios armónicos anticipados.
MELODÍA	Con anacrusa.	Sin anacrusa.
	Fluidez entre melodía y armonía.	Oposición de la melodía con el acompañamiento (especialmente con los bajos)
	Silencio de corchea al inicio de la frase.	La melodía acentúa el 1 ^{er} tiempo.
TEXTO	Los acentos prosódicos coinciden con la métrica.	Desplazamiento de los acentos prosódicos.

Tabla 7. Formas de acompañar bambucos andinos. Elaborado a partir de los trabajos de Areiza & García (2011), Sánchez (2009), Villamil (2013), Bernal (2004).

Teniendo estos elementos caracterizados, comencé a explorar entonces, en cuál de las secciones del bambuco “En la aurora” se sentía más natural el realizar este cambio en el acompañamiento, y fue al llegar a la sección B que encontré el espacio que andaba buscando.

Decidí entonces transcribir toda esta sección a 3/4. Para realizar esta adaptación, tuve que correr la melodía y reubicar así la síncopa característica del bambuco en 3/4, la cual se encuentra ligando la segunda y la tercera corchea de un compás, o con un silencio sobre la tercera corchea.

33 B^{\flat} D add9 A/C# Bm Am7 D7

Que tu voz me_a-lien-te_a se-guir que tu voz me gui-e_a dón-de

Ilustración 18. “En la aurora” Versión en 6/8. Fuente propia

30 D add9 A/C# Bm7 Am7(add11) D7(b5)/Ab

Que tu voz — me_a-lien-te_a se-guir que tu voz — me gui-e_a

Ilustración 19. “En la aurora” Versión en 3/4. Fuente propia.

Para la sección C quería regresar al compás de 6/8 pero no tenía claridad sobre cómo hacerlo. Fue al revisar la partitura del primer movimiento del Concierto para Tiple y Orquesta de Cuerdas (Lucas Saboya) titulado “*a la Antigua*”, donde observé que, una manera de viajar entre estos dos estilos de acompañamiento, era utilizando un compás de 4/4 para realizar el cambio. De este modo, introduje un compás de 4/4 y ajusté la rítmica de la melodía para que pudiera adaptarse a las particularidades del tratamiento melódico de los bambucos escritos a 3/4.

67 C

Ilustración 20. Fragmento del primer movimiento del “Concierto para Tiple y Orquesta de Cuerdas” (Lucas Saboya)

En la escritura final del bambuco “En la aurora”, tomé la decisión de dejarlo escrito todo en compás de 6/8 después de un encuentro que tuve con Carlos Alberto Guzmán. Él me mostró que había otra manera de hacer que el acompañamiento tuviera esa rítmica particular que yo estaba buscando sin necesidad de cambiar el compás de escritura. Fue así, como conocí la modalidad del bambuco “atravesado” o “cruzado”, el cual se encuentra escrito en compás de 6/8, pero al adelantar los bajos de los acordes, se produce la sensación de estar con el ritmo cruzado respecto de la melodía. Decidí entonces dejarlo escrito en compás de 6/8

para facilitar el proceso de lectura y montaje de la canción, teniendo en cuenta que al aplicar la anticipación armónica en el acompañamiento de la sección B podría obtener las variaciones rítmicas que andaba buscando.

2.6. VUELVE PRONTO (Bambuco)

❖ El Detonante

A comienzos del año 2019 sucedió una desgracia que me entristeció grandemente, se trató del atentado a la Escuela de Cadetes General Santander ocurrido el 17 de enero de ese mismo año (BBC, 2019). Un dolor muy profundo me hizo llegar quebrantada a la presencia de Dios, pues no podía comprender en qué momento el ser humano se deja enceguecer por su sed de venganza, llevando su maldad hasta las últimas consecuencias. ([1^{er} manuscrito de la oración](#)). En ese momento, sentía como si el horror perpetrado tan frívolamente hubiese alejado a Dios de aquel lugar, y pensé en las palabras del salmista David cuando clamaba en su angustia: *“Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has desamparado? ¿Por qué estás tan lejos de mi salvación, y de las palabras de mi clamor?”* (Salmos 22:1).

Nació entonces esta oración como una súplica que pide al Padre Dios que regrese a *“la tierra del silencio”* –una metáfora que utilizo para hacer alusión a un lugar donde la maldad es tan grande que no deja oír la voz del Señor– con la voz de su esperanza, pues pienso que solo el amor y el perdón de Dios nos pueden salvar del odio y el rencor que alimentan la crueldad y la perversidad de la humanidad. ([Manuscrito del texto](#)).

❖ Análisis literario

Este texto está estructurado en cinco estrofas conformadas por versos octosílabos –exceptuando el último verso de la primera estrofa, el cual es endecasílabo–. Las estrofas presentan tanto versos con rima asonante, como también, versos sueltos. La quinta estrofa está planteada a manera de coda, donde los versos se elevan como un grito final de angustia, pero conservan la esperanza de ver que la paz de Dios regrese a los corazones heridos.



Texto [“Vuelve pronto”](#)



[\(Audio\)](#)



[\(Partitura\)](#)

❖ El proceso de creación

➤ Género:

El género seleccionado para esta oración fue el **bambuco-canción**. La razón que motivó esta elección fue la extensión de los versos, pues al observar que algunos de los bambucos que había explorado estaban desarrollados sobre versos heptasílabos y octosílabos –“[Tarde](#)” (Luis Carlos González y Hugo Tres Palacios), “Un pedacito de tierra” (Gustavo Rengifo), entre otros–, encontré que las variantes rítmico-melódicas de este género me permitirían dar fluidez a la métrica presente en el texto. Además, la melancolía y el desasosiego –presentes en esta oración– eran también temáticas frecuentemente utilizadas en los textos de algunos bambucos que había explorado.

➤ Forma:

INTRO	A	PUENTE	A	B	INTERLUDIO	B	PUENTE	A ¹	CODA
-------	---	--------	---	---	------------	---	--------	----------------	------

Tabla 8. Estructura de “Vuelve pronto”. Fuente propia.

➤ Análisis musical:

Desde el primer contacto que tuve con la música del maestro Gustavo Rengifo quedé eclipsada por la calidad y belleza tanto de sus líneas melódicas como de su ejecución en el tiple. Sería hacia finales del año 2018 en uno de los Diálogos en Músicas Colombianas organizados por la Universidad El Bosque donde tuve la oportunidad de conocerle. Aquel día, en medio de todas las canciones y las historias de vida que nos compartió, hubo una que tocó especialmente mi corazón, se trató del bambuco “[Canción de los caminos](#)”, con texto de Carlos Castro Saavedra. Recuerdo estar sentada en una de las sillas del auditorio y no poder contener el llanto al pensar en todo el sufrimiento que aún se vive en territorio colombiano por causa del conflicto armado y del cual mi propia familia fue víctima.

Así pues, cuando comencé a elaborar la música para esta oración, decidí deliberadamente utilizar la misma estructura que Gustavo Rengifo había usado para su bambuco “Canción de los caminos”, en donde además de la reiteración de las partes A y B intercaladas por interludios instrumentales, la última repetición de la A conduce a los impetuosos versos finales que conforman la Coda.

El punto de partida para la elaboración de esta canción fue una idea melódica que llevaba rondando mi cabeza por varios meses, se trataba de los movimientos cromáticos

presentes en la canción “[Un Patio](#)” del compositor Ramiro Gallo. Tuve la fortuna de estar en uno de los conciertos del 46º Festival Internacional de la Cultura (FIC) realizado en Tunja en octubre de 2018, y allí pude apreciar a la Orquesta de Tango de Bogotá interpretando, entre otras obras, esta maravillosa pieza.



Ilustración 21. Fragmento de “Un Patio” (Ramiro Gallo)

Así pues, queriendo realizar un movimiento cromático descendente en la melodía para imprimir mayor emotividad y expresión al discurso textual, decidí además, utilizar un recurso que había observado en “El premio” (León Cardona y Óscar Hernández): la repetición de un fragmento del texto con variaciones melódicas para acentuar el carácter del texto. Fueron estos dos elementos los que dieron origen al material melódico desarrollado en la primera sección del bambuco “Vuelve pronto”.



Ilustración 22. Fragmento de “El Premio” (León Cardona y Óscar Hernández)

Otro aspecto que tuve en cuenta al momento de elaborar el tratamiento melódico fue el dejar espacios de silencio entre los versos del texto, esto con el propósito de permitir un desarrollo instrumental que interactuara con las ideas de la oración, recurso que aprendí explorando los bambucos “No abandones tu tierra” y “La mejora” (León Cardona y Óscar Hernández), entre otros.

Para la elaboración de la segunda sección fue muy importante el estudiar el tratamiento armónico que Gustavo Rengifo había utilizado para su bambuco “Canción de los caminos”, en donde a través de una progresión $ii - V_7 - i$ se realiza una modulación hacia el acorde de subdominante que permite introducir los primeros versos de la sección B. De esta manera, comenzando con esta misma progresión de acordes hacia el cuarto grado de la tonalidad en que me encontraba, fueron fluyendo las ideas melódicas y armónicas que dieron origen a la sección B.

Finalmente, la reiteración melódica que utilicé en la coda, la introduje para aumentar la tensión hacia el ruego de los versos finales.

2.7. CLAMOR (Bambuco-caña)

❖ El Detonante

Este texto lo escribí hacia finales de agosto de 2019. Me encontraba viajando desde Bogotá hacia Bucaramanga en uno de tantos viajes que hice durante este proceso de investigación, y no podía apartar de mi mente la noticia que recientemente había oído acerca de los incendios en la selva del Amazonas (Symonds, 2019). Abrí la aplicación de notas en mi celular, y comencé a escribir unos versos que pudieran expresar mi dolor por la destrucción que, como raza humana, hemos causado a esta tierra que el Señor nos encomendó cuidar. Sólo podía recordar una y otra vez el proverbio de Salomón que dice: *“Reconócelo en todos tus caminos, y él enderezará tus veredas”* (Proverbios 3:6).

Y así nació esta oración de arrepentimiento, para clamar por esta tierra y pedir su ayuda para detener esta devastación causada por la avaricia y el hambre de poder que acechan el corazón del hombre. ([Manuscrito del texto](#))

❖ Análisis literario

El texto se encuentra estructurado en seis estrofas de versos octosílabos, exceptuando la cuarta estrofa, la cual está conformada por versos de métrica irregular. Esta cuarta estrofa presenta esta particularidad debido a que fue adaptada durante el proceso de creación musical, de tal manera que los versos atendieran a las necesidades del desarrollo rítmico-melódico de la composición. Aunque hay estrofas en donde se presentan rimas asonantes, en general, la oración está conformada por versos libres.



Texto de [“Clamor”](#)



[\(Audio\)](#)



[\(Partitura\)](#)

❖ El proceso de creación

➤ Género:

Debido a la temática bucólica y a la métrica del texto, decidí que el **bambuco** era el género propicio para expresar estos versos, no obstante, quería explorar otras posibilidades diferentes a las que había utilizado en composiciones anteriores. Con este objetivo en mente,

me dispuse a indagar acerca de repertorios en los que se alternaran los bambucos con las variantes presentes en otros géneros, y fue así como encontré “[El vuelo](#)” (Luz Marina Posada), un bambuco que presenta, en algunos fragmentos, motivos rítmicos característicos de la **caña**. Teniendo como referente esta pieza, decidí implementar esta particularidad y alternar estos dos géneros en mi composición, construyendo un diálogo entre la vitalidad del bambuco y la fuerza rítmica de la caña.

➤ **Forma:**

INTRODUCCIÓN	A	PUENTE	B	INTERLUDIO	A ¹	PUENTE	B
--------------	---	--------	---	------------	----------------	--------	---

Tabla 9. Estructura de “Un clamor”. Fuente propia.

➤ **Análisis musical:**

Cuando comencé a elaborar las ideas melódicas para esta canción, tenía la intención deliberada de iniciar con un acorde mayor, esto con el objetivo de establecer un contraste con los demás bambucos que había elaborado. Así pues, inspirada en la introducción que Marcos Vidal utiliza en la canción “[El payaso](#)”, fui explorando distintas combinaciones desde el canto y el piano, probando el recurso de ir cambiando de modo el motivo melódico inicial. De esta manera, utilizando elementos como el intercambio modal y la transposición melódica, se configuraron las ideas que componen la primera parte de esta sección.

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody starts with a quarter rest, followed by a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. A blue bracket above the staff spans from the first G4 to the second G4, with the label "Intercambio modal" in red. Above the first G4 is a blue oval containing "B sus", and above the second G4 is a blue oval containing "Gmaj7(#11)". Below the staff, the lyrics "Se le - van - ta la ma - ña - na" are written under the first six notes, and "de co - lor ro - ji - zo ar - dien - te" under the next six notes. A red arrow points from the second G4 to the second G4 in the second phrase, with the label "Transposición melódica" in red below it.

Ilustración 23. Fragmento de “Clamor”. Fuente propia.

El desarrollo de esta primera sección lo construí a partir de la utilización de modulaciones transitorias y transposiciones melódicas, teniendo especial cuidado de incorporar los elementos rítmicos y armónicos que había explorado en bambucos anteriores.

Para la construcción de la segunda sección, tenía la idea de incorporar elementos de la caña, un género que como lo describe Andrés Villamil: “*es una mezcla de sanjuanero y rajaleña...viene del departamento del Tolima y tiene por principal característica la combinación 6/8 - 3/4 durante todo el acompañamiento*” (2013, p. 45). Queriendo entonces alternar fragmentos de acompañamiento entre la caña y el bambuco, sabía que era necesario explorar algunas cañas para poder comprender más profundamente este género que hasta el

Después de estos 8 compases desarrollados a partir del motivo rítmico de la caña, decidí regresar al bambuco para dar libertad y fluidez a la narrativa del texto, reutilizando motivos melódicos y armónicos que ya había creado para la primera sección.

Para el planteamiento melódico de la segunda mitad de esta sección B, utilicé enlaces armónicos por saltos de cuartas para generar una atmósfera sonora cíclica, y finalmente, en la cadencia final, empleé el mismo motivo melódico que había utilizado antes en el final de la primera sección, esto como un recurso para generar unidad desde el tratamiento armónico y melódico.

2.8. POR LOS INSENSATOS (Pasillo)

❖ El Detonante

Esta fue la última oración en ser escrita. Me encontraba de noche en mi habitación leyendo noticias cristianas cuando hubo algo que removió en mi interior un sentimiento que he cargado por muchos años en silencio. Las declaraciones de Benny Hinn con respecto a su salida del Evangelio de la Prosperidad (Ruíz, 2019) me hicieron recordar que, la maldad y el engaño no solo anidan en el corazón de aquellos que no han creído el mensaje de amor y salvación de Jesús, sino que también rondan los templos y los púlpitos de muchas iglesias en el mundo, donde la insensatez de creyentes ciegos los conduce a creer que las bendiciones y los milagros tienen un precio que puede ser dispuesto por el orador de turno. Ya lo había previsto el apóstol Pedro cuando escribió acerca de los falsos maestros: *“y por avaricia harán mercadería de vosotros con palabras fingidas. Sobre los tales ya de largo tiempo la condenación no se tarda, y su perdición no se duerme”* (2 Pedro 2:3).

Así pues, esta oración es una petición a Dios para que descubra a aquellos que con apariencia de piedad, han engañado a muchos y han contaminado la iglesia del Señor con sus falacias. ([Manuscrito del texto](#))

❖ Análisis literario

La oración inicialmente fue escrita en seis estrofas conformadas por versos octosílabos, pero posteriormente, durante el proceso de creación musical, fue configurada en versos de métricas irregulares para poder adaptarla a la rítmica del género escogido. Todas las estrofas están conformadas por versos libres.



Texto “[Por los insensatos](#)”



([Audio](#))



([Partitura](#))

❖ El proceso de creación

➤ Género:

La música de esta oración fue la última en ser elaborada, y el género seleccionado fue el **pasillo-canción**. Al observar la métrica del texto ([manuscrito en octosílabos](#)), sabía que el género que mejor se adaptaría sería el bambuco, pero como ya había compuesto varios bambucos, decidí arriesgarme a configurar los versos de tal manera que pudieran navegar con naturalidad en las variaciones rítmicas del pasillo. Este proceso de adaptación lo fui desarrollando al mismo tiempo que elaboraba las ideas musicales ([Versos adaptados](#)).

➤ Forma:

INTRODUCCIÓN	A	B	C	INTERLUDIO	C
--------------	---	---	---	------------	---

Tabla 10. Estructura de “Por los insensatos”. Fuente propia.

➤ Análisis musical:

Cuando comencé a explorar las ideas melódicas para esta canción, había un pasillo que resonaba en mi mente cada vez que me sentaba a crear, se trataba de “[Migas de silencio](#)” (León Cardona y Óscar Hernández). A partir de esta influencia, la primera decisión que tomé fue respecto a la estructura, pues necesitaba definir los puntos cadenciales de la armonía y la melodía. La mayoría de las oraciones las había musicalizado en estructuras binarias, por eso, quería asumir el reto de construir ideas melódicas para una forma tripartita y sentía que el texto mismo me pedía esta estructura.

Teniendo en cuenta que los versos escritos originalmente eran octosílabos, me dispuse en la tarea de explorar pasillos que estuvieran elaborados sobre versos de *arte menor*. En esa búsqueda, encontré “[Adiós casita blanca](#)” (Carlos Vieco), la cual contiene versos heptasílabos. Otra característica que observé en este pasillo, fue el uso de silencio de semicorchea al inicio de las frases melódicas. Esta particularidad ya la había encontrado en otros pasillos explorados como “[Si no fuera por ti](#)” (León Cardona y Óscar Hernández) y “[Tu sortilegio](#)” (Luz Marina Posada). Tomando entonces todos estos elementos, me dispuse a

elaborar las ideas melódicas para la primera sección, utilizando sustituciones armónicas y notas agregadas para los motivos melódicos y el tratamiento armónico.

Para comenzar la segunda sección, quise utilizar la misma progresión armónica que León Cardona había empleado para “Migas del silencio”, en donde a través de un enlace ii - V7 - i, realizó una modulación transitoria hacia la subdominante. Las ideas melódicas que surgieron me condujeron a reutilizar esta misma progresión y terminar modulando a la subdominante de Fa menor, tonalidad en la cual desarrollé los demás motivos que conforman esta sección B.

Para la cadencia de esta segunda sección, quería utilizar un recurso que había explorado antes en obras de Mozart² y Schubert³, entre otros compositores, el acorde de sexta napolitana – \flat II⁶ o N⁶–, pues siempre me sentí atraída por la sonoridad particular que se imprimía a las melodías armonizadas con este acorde. De esta manera, queriendo explorar una línea melódica que pudiera expresar el carácter dramático de estos versos, desarrollé un motivo melódico amplio que me permitió introducir el acorde N⁶ en el punto más álgido del texto.

37 Fm9 Eb7 Eb7/G Absus Ab Gb/Bb \flat II6 C7 3

die-ron que-rien-do com-prar el cie-lo pri-sio-ne-ros de_a-va-ri-cia sus-co-ra-

Ilustración 26. Fragmento de “Por los insensatos”. Fuente propia

Para la elaboración de la tercera sección, quería introducir un contraste desde lo armónico, así que modulé a la tonalidad relativa mayor: La bemol mayor. De esta manera, utilizando los recursos que había explorado durante toda la pieza, como el uso de dominantes secundarias, sustituciones armónicas, retardos melódicos y transposición de motivos melódicos, se desarrollaron las ideas que condujeron a la cadencia final, donde una vez más, utilicé el acorde N⁶ para construir una progresión armónica que apoyara el carácter del texto.

² En el segundo movimiento del Concierto para Piano K. 488 (Wolfgang A. Mozart).

<https://www.youtube.com/watch?v=vne1E6VH23s>

³ En el lied “Der müller und der Bach” perteneciente al ciclo Die Schöne Müllerin (Franz Schubert).

<https://www.youtube.com/watch?v=Cv877FV16xY>

3. HACIA LA CONSTRUCCIÓN DE UNA VOCALIDAD DESDE LA PERSPECTIVA DEL CANTAUTOR

Navegando entre sonidos y palabras me encontré durante muchos años y, fue entonces, justo antes de comenzar esta investigación, que reconocí mi silueta en un callejón sin salida. Me preguntaba el por qué las canciones que interpretaba –aunque disfrutaba cantarlas– no me llenaban completamente. Las sentía distantes... ajenas... y no era solamente por sus textos, sino también, porque desde su estética sonora, me dibujaban los mismos caminos una y otra vez.

Queriendo ser libre para sentirme volar entre los pensamientos que resonaban, las realidades en derredor y mi necesidad de alzar la voz para tejer canciones a mi Creador, me sentí atrapada por aquellos hilos que trenzaban mi propia red. Era el momento de poner mi mirada en otros telares, de buscar otra paleta de colores para pintar los sonidos de mi voz en el altar de adoración.

Fue entonces que, buscando en los rincones de mi pasado musical, encontré en mi memoria, los trazos de Luis A. Calvo llevando mis manos a través del piano para contar historias, las melodías del maestro “Chucho” Rey inundando los recodos de mi cubículo de estudio⁴ y los bambucos cantados a coro⁵ durante mi estancia en tierras lejanas. Sólo en ese contexto académico había tenido el placer de disfrutar las músicas andinas colombianas, porque en el mundo paralelo en el que habitaba fuera de las clases universitarias, navegaba entre sonidos del *Pop*, el *Rock* y el *Gospel*, los cuales inundaban –y aún lo hacen– los cultos de adoración de mi congregación. Como intérprete, sabía que no podía apartarme de la llama espiritual que encendía mi canto, pero no quería recorrer los caminos ya trazados, quería transitar por lugares inhóspitos para encontrar tesoros escondidos, así que compré mi boleto de salida para explorar esos “otros” sonidos de mi memoria⁶ y comencé a investigar las músicas andinas colombianas.

Casi como un plan urdido directamente desde el cielo para reunirnos en un mismo espacio, me encontré en el camino con mentores que fueron estampando en mi cantar su

⁴ Durante mi paso por la universidad, dedicaba mucho tiempo de estudio al repertorio pianístico. Ahí pude acercarme a estos dos grandes compositores de las músicas andinas colombianas.

⁵ Durante los viajes internacionales que realicé con el Coro de la Universidad Autónoma de Bucaramanga (UNAB).

⁶ Me inscribí en la Maestría en Músicas Colombianas de la Universidad El Bosque.

huella y que tomándome de la mano para mostrarme el sendero, me acompañaron durante la travesía. Uno de ellos, el maestro Gustavo Rengifo, artífice de canciones y de sueños. Aún recuerdo las palabras que encendieron el “yo” creativo que había ocultado durante cerca de 15 años⁷, las que pronunció en aquellos Diálogos en Músicas Colombianas (Rengifo, 2018): *“debemos expresar aquello que nos toca el alma”*. Creo que en ese momento me sentí impulsada para no callar nunca más lo que sentía frente al mundo que me rodeaba.

Gustavo Rengifo se convirtió desde ese momento en mi mayor referente para hacer canciones, y no era solo su música la que me atrevasaba el corazón, era su idea misma de lo que significaba extraer desde las entrañas propias la savia del sentir del alma para convertirla en una canción; esto precisamente, era lo que yo sentía vibrar en mi interior cuando pensaba en ser cantautora⁸. Dicho en sus propias palabras:

“Difícil y arriesgada tarea es intentar verter la esencia poética en la copa de la música, porque el resultado deseable es la canción que haga “olvidar” el poema y se imponga como un árbol que florece y da fruto, alimentado por la savia del poema y sostenido en las raíces de la música, y ni la savia, ni las raíces, quedan a la vista. Solo el árbol de la canción en su magnificencia y esplendor” (Rengifo, 2019).

Comencé a dejar fluir todo aquello que había callado durante años, tomé libreta en mano, hojas sueltas, bloc de notas, cualquier artefacto que pudiera ser testigo de las palabras resonando en mi interior y fui moldeando como un alfarero las “Oraciones del camino”, no solo del mío, sino también del camino de los otros, los que transitan por la vida con la herida abierta y el corazón en la mano anhelando ver salir el sol de nuevo.

Blandiendo la bandera de las palabras enardecidas y el profundo anhelo de cantar de las realidades que me estremecían, la dimensión espiritual atravesaba cada momento creativo. Se convirtió en una necesidad el documentar mis momentos devocionales, el llevar papel y lápiz al *lugar secreto*⁹ para plasmar los versos que elevaba a mi Señor y Dios. Me inspiraba la idea de pensar en el rey David escribiendo los salmos durante sus tiempos de oración, aunque, debo decir... también hubo versos que surgieron fuera del *lugar secreto* bajo la

⁷ Durante mi adolescencia y los primeros años en la universidad, había explorado la escritura poética y me había acercado a los escritos de poetas como: Pablo Neruda, Octavio Paz, Sor Juana Inés de la Cruz, Jorge Luis Borges, Gustavo Adolfo Bécquer, entre otros.

⁸ El concepto de cantautor hace referencia a aquellos cantantes que son autores de los textos de sus propias composiciones, los cuales, aunque pueden abordar diferentes temáticas, en general se encuentran elaborados a partir de reflexiones sobre la vida cotidiana y las experiencias dentro de esta (Carrión, 2015).

⁹ Ver Mateo 6:6.

consigna del apóstol Pablo: “*Estad siempre gozosos. Orad sin cesar*” (1 Tes. 5:16-17). Esta ha sido siempre mi espada contra la locura de este mundo, la certeza de que Dios está conmigo y puede escuchar mi voz aún en medio del ruido ensordecedor de nuestros agitados días.

Sabía que escribir los textos era solo recorrer solo una parte del sendero, tenía que seguir caminando, así que me introduje en el valle de los sonidos, un lugar desconocido para mí. Tenía miedo de no ser capaz, pero también tenía un ardor tan profundo en el pecho que no me dejaba detenerme ante el temor. Era como aquella llama en la zarza frente a Moisés en el desierto, y así como él, tenía la confianza en que el Señor pondría sus palabras en mi boca.

La brújula que guió mi camino para no extraviar mis pasos fue el aferrarme a interpretar repertorios cuidadosamente seleccionados, pues cada melodía estudiada se unía al torrente sonoro que comenzaba a fluir en mis sesiones de creación. Así se iba construyendo paso a paso mi *vocalidad*¹⁰, alimentada por el mundo espiritual que me había rodeado desde muy joven, mi paso por los claustros académicos y la nueva faceta aventurera como creadora que estaba experimentando.

Mi emancipación vocal no estuvo solo mediada por repertorios de las músicas andinas, porque durante estos viajes sonoros también tuve la fortuna de experimentar repertorios de músicas del pacífico y del llano, y cada canción interpretada era una fuente de donde bebía como un ciervo sediento. Durante muchos años creí conocer mis limitaciones como cantante, pero ahora, después de haber derribado los muros de objeciones que inundaban mi voz, podía asumir sin miedo los retos que suponían las melodías de mis propias canciones. Era como descubrirme escalando una montaña para llegar a la cima y saltar al vacío, pero esta vez, llevaba puesto un paracaídas y de seguro saltaría, no solo una vez, sino muchas...

Otro de los mentores que acompañó mi travesía fue el maestro Lucas Saboya. Él me inspiró con su música para romper esquemas y me enseñó tan sutil pero tan sagazmente, algunos secretos escondidos de las músicas andinas colombianas, lugares oníricos donde se encuentran el ritmo, la armonía y la melodía para tejer bambucos, danzas, guabinas y pasillos.

¹⁰ El concepto *vocalidades humanas* fue introducido por Nicolás Alessandroni (2018) para hacer referencia al aprendizaje del canto no sólo desde los aspectos anatómicos y fisiológicos –los cuales tienen un enfoque técnico-funcional–, sino además, abarcar el análisis de los alcances socioculturales de la interpretación vocal tomando en cuenta los contextos donde se realiza, y el estudio de los diferentes agentes socio-afectivos que influyen en la ejecución vocal.

Tengo que reconocer que era una neófita en el mundo de la composición, pero poco a poco mi mentor me ayudó a quebrar la venda para que viera con mis propios ojos lo que podía crear, y sin atar jamás mis manos, me mostró el mapa y me dejó emprender la búsqueda de tesoros escondidos.

Llegando al final de mi viaje, tuve la fortuna de compartir con la maestra María Olga Piñeros, ella sembró en mí la confianza que me hacía falta para mostrar al mundo mi voz, llevándome a desarrollar mi *vocalidad* desde la raíz profunda de lo que significaba ser *cantautor*. Al principio no lo dimensionaba tan claramente, pensaba que sería más sencillo interpretar mis propias canciones, pero María Olga me enseñó que debía apartarme por un momento de mis creaciones para observar desde afuera las sutilezas que se escondían entre los entramados musicales, porque al final de todo, para el cantautor como para el intérprete, la palabra se levanta como bandera enarbolada sobre el asta de la canción.

Empecé a darme cuenta que, al interpretar mis propias canciones, había detalles que estaba dejando a un lado. Me observé dando vida a la música de otros en busca de respuestas y, entonces, pude notar la lupa en mi mano que rastreaba pistas escondidas en el mapa de la partitura. Me pregunté, ¿por qué no había vislumbrado mis canciones de esta manera, buscando en lo profundo para encontrar los tesoros ocultos? ...Tal vez, creía haberlos encontrado, y no sentía la necesidad de buscarlos.

En este punto, tuve que tomar la determinación de no tomar atajos, de olvidar por un momento, que el mapa que tenía en mis manos –la partitura– yo misma lo había diseñado. Sujeté con firmeza la lupa y comencé a acercarme a cada frase, cada melodía, cada acorde...

En la construcción de la interpretación de mis canciones, un artefacto de grabación fue mi mejor maestro, no mentía acerca de la honestidad de mis palabras o de la pureza de mi sonido, y no me refiero solo al sentido de la belleza o la técnica en mi voz –elementos importantes pero no suficientes–, sino a un sonido construido desde el alma, marcado por las alegrías y las tristezas de la vida, por la realidad de nuestra historia, un sonido con el corazón en la mano. “*Cantar con la voz de uno*” me decía el maestro Gustavo Rengifo, no querer sonar a nadie más, aceptar la naturaleza de la voz propia y dejar que comience a vibrar en armonía con los versos hechos canción.

En las últimas semanas, tuve que escalar un peldaño más. Hasta ese momento, solo había cantado mis canciones para personas cercanas, pero al sentirme segura de mi hacer de

cantor, comencé a compartir a través de las fibras del mundo virtual¹¹ el sonido de mis palabras y el andar de mis manos a través del piano. Me sentí abrumada al principio, pues siempre había cantando para un público de uno –mis canciones son para Él–, y al recibir recados de afecto y aceptación, temí dejarme obnubilar por aquel brillo... pero pronto entendí que, en la necesidad de proveer un testimonio del mundo que nos rodea, el cantautor levanta la bandera y “*toma la palabra como testigo de su tiempo*” (Rimbot, 2006, p. 28) para que otros sigan el eco de su voz y eleven su alma al compás de una canción.

Esta construcción de mi *vocalidad* me llevó a reconocer mis pasos como cantante más allá de la técnica y el sentido de la interpretación musical como hasta ahora los había vivido. Mirarme al espejo y poderme reconocer como *cantautora* ya no era solamente un deseo, ahora tenía un peso y un cometido que daba sentido a mi voz.

...Un llanto, una oración. Un lamento, una canción. Una esperanza, una voz.

¹¹ Compartí en Facebook un fragmento de la canción “Por los errantes” <https://www.facebook.com/dayra7/videos/10157167448926009/>

CONCLUSIONES

Este acercamiento a las músicas andinas colombianas me llevó a dimensionar que la gran riqueza sonora de nuestro país se encuentra estrechamente relacionada con los procesos históricos, sociales y culturales, y que las expresiones musicales no existen ajenas a nuestras realidades sino que se alimentan del contexto que las produce. La comprensión de estos aspectos me condujo a dejar a un lado mis prejuicios sobre las prácticas sonoras y a reconocer la diversidad de las manifestaciones culturales que nos rodean.

Este proceso de investigación-creación me ayudó a comprender la importancia de documentar mis experiencias como intérprete e investigadora, pues representan un aporte sustancial para los momentos de creación musical y permiten reflexionar sobre los diferentes estadios por los que transita el artista-investigador. A través de estas reflexiones se va desarrollando un planteamiento metodológico que permite avanzar en la investigación, y puede servir además, como referente a otros procesos de creación.

Teniendo en cuenta la actual situación de pandemia que se vive en el mundo por cuenta del Covid-19, se entiende que la circulación de este proyecto tendrá unas condiciones anormales. Tener el reto de asumir la presentación del producto de investigación a través de un concierto virtual se convierte en una tarea difícil en materia de producción y edición, pero también representa un campo de aprendizaje muy valioso al final de esta investigación. La capacidad de adaptabilidad para producir música en diversos formatos que sean pertinentes para los escenarios de circulación disponibles se convierte en una competencia necesaria para responder a las diferentes situaciones que enfrentamos los artistas para la difusión de nuestras creaciones.

Explorar otras maneras de construir un ensamble musical para el montaje del repertorio representa un cambio de paradigma, en donde los salones de ensayo son suplantados por aplicaciones virtuales y dispositivos de grabación. La creación de trabajos colaborativos a distancia permiten la construcción de productos sonoros que contemplan nuevas dificultades pero que a su vez construyen escenarios adicionales para la transmisión del conocimiento.

LISTADO DE REFERENCIAS

Abadía, G. (1973). *La Música Folklórica Colombiana*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Abadía, G. (1983). *Compendio General del Folklore colombiano*. Bogotá: Biblioteca Banco Popular.

Abbiati, F. (1959). *Historia de la Música*. México: Uteha, vol. L.

Academia Musical Cristiana desde la Perspectiva Latina [AMCL]. (2018). *Histórico premios AMCL*. Recuperado de <https://premiosamcl.jimdo.com/historico/>

Alessandroni, N. (2018). Pedagogía Vocal Holística: una propuesta original para la enseñanza y el aprendizaje humanísticos del canto. *Epistemus. Revista de Estudios en Música, Cognición y Cultura*, 6 (1), 7-29. doi: <https://doi.org/10.21932/epistemus.6.5212.1>

Aragón, L. (2018). *Diccionario Folclórico Colombiano*. Ibagué: Ediciones Unibagué.

Arenas, E. (25 de mayo de 2008). *El precio de la pureza: de sangre. Ensayo sobre el papel de los músicos fronterizos, en el imaginario musical del país* [Mensaje en un blog]. Recuperado de <http://eloidoqueseremos.blogspot.com/2008/05/>.

Azula, M., Rodríguez, M. y León, L. (2011). *Canción andina colombiana en duetos. Transcripción y aproximación documental*. Bogotá: Facultad de Artes y Humanidades, Universidad de los Andes.

BBC, News Mundo (2019). *Carro bomba en Colombia: al menos 21 muertos y 68 heridos tras la explosión en la Escuela de Cadetes General Santander*. Miami. Recuperado de <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-46910365>

Bedoya, S. (1987). Regiones, músicas y danzas campesinas. Propuesta para una investigación inter-regional integrada. *A Contratiempo* (1), 3-17, (2), 18-25.

Bermúdez, E. (2000). *Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538-1938*. Bogotá: Fundación Música Americana.

Bermúdez, E. (2008). *From Colombian “national” song to “Colombian song”: 1860-1960*. Freiburg, Alemania: Deutsches Volksliedarchiv.

Bernal, M. (2004). Del bambuco a los bambucos. *Ponencia para el V Congreso Latinoamericano de Músicas Populares*. Río de Janeiro: IASPM.

Caicedo, P. (2018). *Los sonidos de las naciones imaginadas: La canción artística latinoamericana en el contexto del nacionalismo musical*. Barcelona: Mundo Arts Publications.

Calderón, G. (24 de marzo de 2018). *Espiritual (Guillermo Calderón)* [Video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=7c3vLUZW_Xc

Carrión, Á. (2015). *La canción de autor como instrumento comunicacional en un contexto educativo intercultural y multilingüe* (Tesis de doctorado inédita). Universidad de León, España.

Casas, M. (2014). *El álbum de partituras de Susana Cifuentes de Salcedo (1883-1960)*. Cali: Universidad del Valle.

Castillo, G. (1967). *Apuntes de métrica*. Santiago de Chile: Editorial Zig-Zag.

Cerrillo, P., y Luján, A. (2010). *Poesía y educación poética*. España: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Conde, C. X. (2012). *Las siete palabras de Cristo* (Tesis de pregrado inédita). Universidad Autónoma de Bucaramanga [UNAB], Bucaramanga.

Cortés, J. (2004). *La Música Nacional Popular Colombiana en la Colección Mundo al Día (1924-1938)*. Bogotá: Unibiblos.

Domínguez, A. (2004). *Nueva iniciación a las estructuras literarias y su apreciación textual*. México: Editorial Progreso.

Douglas, J., y Tenney, M. (2003). *Diccionario Bíblico Mundo Hispano*. Colombia: Editorial Mundo Hispano.

En las mañanas con Uno. (2 de diciembre de 2015). *La agrupación musical "Su presencia" presenta su sencillo "Vive en mí"* [Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=1IfD7ABsbE8>

Fernández, V. (2007). *Diccionario práctico de figuras retóricas y términos afines: Tropos, figuras de pensamiento, de lenguaje, de construcción, de dicción, y otras curiosidades*. Buenos Aires: Albricias.

García, F. (2012). Una aproximación a la historia de la retórica. *ICONO14, Revista de Comunicación y Tecnologías Emergentes*, 3(1), 1-28. doi: <https://doi.org/10.7195/ri14.v3i1.426>

Garma, C. (2000). Del himnario a la industria de la alabanza. Un estudio sobre la transformación de la música religiosa. *Ciencias Sociales y Religión/Ciências Sociais e Religião*, 2 (2), 63-85.

Gebel, D. (2004). *Las Arenas del alma*. Estados Unidos: Editorial Vida.

Giraldo, O. (2013). *Grandes figuras de la música andina colombiana –Siglo XX–*. Colombia: Leograf Impresores Ltda.

Golijov, O. (2002). *La pasión según San Marcos*. CD. Alemania: Hänssler classic.

Hodge, C. y Escuin, S. (1991). *Teología sistemática (Vol. I)*. Barcelona: Editorial CLIE.

Jordán, V., Vargas, M. y Largo, P. (2016). Fantasía en 6/8, la historia de un bambuco a través del bambuco. *Ricercare*, (5), 46-62. doi: <https://doi.org/10.17230/ricercare.2016.5.4>

Lacueva, F. (2008). *Diccionario teológico ilustrado*. Barcelona: Editorial Clie.

Landa, J. (2004). *Aproximación al verso libre en español*. Venezuela: Fondo Editorial del Caribe.

Latham, A. (2017). *Diccionario enciclopédico de la música*. México: Fondo de Cultura económica.

Londoño, M. (2007). *Reseña Grabaciones Mensajero “El mensaje de Dios con música”*. Medellín. Recuperado de www.obrasocialalegrarte.com/resena.php

Londoño, M. (2007). *Catálogo musical*. Recuperado de www.obrasocialalegrarte.com/catalogo.php?pg=2&idl=&ids=

López, L., Bedoya, S., Lambuley, N., y Sossa, J. (2008). *Músicas regionales colombianas. Dinámicas, prácticas y perspectivas*. Bogotá: Fundación Nueva Cultura.

López, R. (2000). *Música y Retórica en el Barroco (Vol. 6)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Lozano, M. (2011). *Misa colombiana*. CD. Colombia: Estudio 501.

Martínez, J., y Martínez, P. (1990). *Abba, Padre: teología y psicología de la oración*. Barcelona: Editorial Clie.

Marini, S. (2003). *Sacred Song in America: Religion, Music, and Public Culture*. United States of America: University of Illinois Press.

Marulanda, O. (1984). *El Folclor de Colombia: Práctica de la identidad cultural*. Bogotá: Artestudio.

Marulanda, O. (1998). *Lecturas de música colombiana, Trío Morales Pino*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

Marulanda, R. (1989). *Manual didáctico de música colombiana*. Bogotá: Fotocomposición digital.

Méndez, J. (2016). “Los sonidos de la fe”. Transformaciones de las prácticas musicales de los cristianos en México. *Cuicuilco*, 23(66), 223-243.

Mendoza, C. (2016). *Colombia: Dividida por la paz*. Cartagena. Recuperado de <https://www.voanoticias.com/a/colombia-plebiscito-acuerdo-paz-respaldo-division/3521306.html>

Ministerio de Cultura (2003). *Plan Nacional de música para la convivencia. Escuelas de Música Tradicional*. Recuperado de <https://web.archive.org/web/20141209200609/http://www.territoriosonoro.org/CDM/tradiciones/files/parametros.pdf>

Ministerio de Cultura (s. f.). *Mapa Musical*. Recuperado de <https://simus.mincultura.gov.co/ReporteMapas/MapaMusical>

Ministerio de Cultura (2013). *Pedro Morales Pino, obras para piano*. Bogotá.

Miñana, C. (1987). Rítmica del bambuco en Popayán. *A Contratiempo*, 46-55.

Miñana, C. (1997). Los caminos del bambuco en el siglo XIX. *A contratiempo*, 9(1), 7-11.

Montalvo, F., y Pérez, J. (2006). *Aplicación de Conceptos de Improvisación en el Pasillo y el Bambuco de la Región Andina Colombiana*.

Mora, F. (23 de abril de 2018). El movimiento de adoración y alabanza en la iglesia latinoamericana (parte I y II) [Mensaje en un Blog]. Recuperado de <https://famorac.wordpress.com/2018/04/23/el-movimiento-de-adoracion-y-alabanza-en-la-iglesia-latinoamericana-parte-i/>

Mortara, B. (1991). *Manual de retórica*. (2a edición). España: Ediciones Cátedra.

MultiTracks LLC. (2016). *Generación 12*. Estados Unidos. Recuperado de <https://www.secuencias.com/artists/Generaci%C3%B3n-12/biography/>

Musicacristiana Digital (20 de febrero de 2019). *Bambucos cristianos de Colombia* [Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=V8kke02Fics>

Ocampo, J. (2000). *Las fiestas y el folclor de Colombia*. Bogotá: El Ancora editores.

Ordoñez, F. (1956). *Historia del cristianismo evangélico en Colombia*. Medellín: Tipografía Unión.

Orejuela, P. (2015). *Suite “Seis parábolas cantadas a la colombiana”* (Tesis de pregrado inédita). Universidad Autónoma de Bucaramanga, Bucaramanga.

Ospina, S. (2013). La obra musical de Luis Antonio Calvo. *Música, Cultura y Pensamiento*, 5(5), 121-154.

Posada, L. (2015). *León Cardona y Óscar Hernández: Magos y poetas*. (Tesis de pregrado inédita). Universidad de Antioquia, Medellín.

Pierre, J. (2006). “De los protestantismos históricos a los pentecostalismos latinoamericanos: Análisis de una mutación religiosa”. *Revista de Ciencias Sociales (Cl)*, (16), 38 - 54.

Ramírez, A. (1994). *La misa criolla*. CD. Philips, estudio Odeon.

Ramírez, D. (2015). *Migrating Faith: Pentecostalism in the United States and Mexico in the Twentieth Century*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press.

Real Academia Española [RAE]. (2019). Poesía. En *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.3 en línea]. Recuperado de: <https://dle.rae.es/poes%C3%ADa>

Rengifo, G. (17 de Noviembre, 2018). *Diálogos en músicas colombianas*. Universidad El Bosque. Bogotá.

Rengifo, G. (5 de Noviembre, 2019). *Palabras de introducción al concierto: “Canciones para los días de hoy” de Jorge Arbelaez y Diver Higueta*. La Sala. Bogotá.

Restrepo, D. (2018). *Cantos al Aire: Una aproximación a la producción vocal-histórico-social de la Canta de Guabina* (Tesis de maestría inédita). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.

Rey, J. (1996). *De negros y blancos en blancas y negras* (beca de creación). Colombia: Colcultura.

Rimbot, E. (2006). Autorrepresentación y manifiesto en la nueva canción y canto nuevo. *Revista Cátedra de Artes*, (3), 25-40.

Ruíz, N. (2019). *Benny Hinn renuncia al evangelio de la prosperidad: “El Espíritu Santo está hartó de él”*. Noticia cristiana. Recuperado de <https://www.noticiacristiana.com/iglesia/2019/09/benny-hinn-renuncia-evangelio-de-la-prosperidad-espiritu-santo-harto.html>

RVR60, Reina V. (1983). *Biblia de referencia Thompson*. Colombia: Editorial Vida.

Sánchez, S. (2009). Reflexión histórica de las formas de la escritura musical del bambuco, entre el colonialismo y la república en Colombia. *Música, Cultura y Pensamiento*, 1, 115-130.

Sagredo, H. (1979). *Misa criolla venezolana*. Disco de acetato. Philips.

Sorge, B. (1987). *Exploring Worship*. Greenwood: Oasis House.

Symonds, A. (2019). *Lo que debes saber sobre el incendio en el amazonas*. New York. Recuperado de <https://www.infobae.com/america/the-new-york-times/2019/08/24/lo-que-debes-saber-sobre-el-incendio-en-el-amazonas/>

Torres, J. (19 de marzo de 2019). *Cambios Bases 44 FNACC* [Video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?feature=youtu.be&v=J6iTIUmupsU&app=desktop>

Tunbridge, L. (2016). *El ciclo de canciones*. España: Ediciones Akal, S. A.

Velasco, F. (2007). La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición. *Presente y pasado. Revista de Historia*, 12(23), 139-153.

Villamil, A. (2013). *Guitarra Colombiana. Explorando la música colombiana a través de la guitarra*. Bogotá: Sic Editorial Ltda.

Warren, R. (2002). *The purpose driven life: What on earth am I here for?*. Michigan: Zondervan Publishing House.