

LA MÚSICA PARA TRÍO DE CUERDAS ANDINAS COLOMBIANAS (1954 – 2013)¹⁶¹

Gonzalo Alberto Rendón Tangarife¹⁶²
Grupo de investigación Músicas Regionales
Facultad de Artes. Universidad de Antioquia
gonzaloalbertor@yahoo.com.mx
DOI: <http://dx.doi.org/10.15665/re.v15i3.1133>

RESUMEN

En el presente texto se muestra un panorama general de cómo ha sido el desarrollo de la música para trío de cuerdas andinas colombianas, a partir de los lenguajes compositivos que han trabajado para este formato algunos de los compositores y arreglistas más reconocidos e influyentes del medio. De este modo, se hace referencia a algunos músicos, tríos y obras que han resultado significativos para la bandola, el tiple y la guitarra, y se presenta una breve aproximación histórica a la constitución del trío de cuerdas andinas colombianas, partiendo de la figura de Pedro Morales Pino como uno de los primeros y más importantes generadores de un movimiento con visión académica para estas músicas, hasta llegar a compositores y agrupaciones más recientes. Aunque se hace alusión a personajes como el citado Morales Pino, o a tríos como el de los Hermanos Hernández, el marco temporal escogido para el presente trabajo corresponde al período comprendido entre 1954 (en que aparece el Trío Morales Pino) y 2013.

Palabras claves: *Trío de cuerdas andinas colombianas/ música andina colombiana/ bandola/ tiple / guitarra.*

ABSTRACT

This article presents an overview of the development of music for Colombian Andean string trio, departing from the compositional languages that some of the most recognized and influential composers and arrangers of the medium have worked for this format. The article deals with some musicians, trios and works that have been significant for the mandolin, tiple and guitar, and presents a brief historical approximation to the constitution of the trio of Colombian Andean cords. Starting from the figure of Pedro Morales Pino as one of the first and most important generators of a movement with academic vision for these music, and discussing the work of more recent composers and groups. Although allusions are made to such characters as the aforementioned Morales Pino, or to trios such as that of the Hermanos Hernández, the temporal frame chosen for the present work corresponds to the period between 1954 (in which appears the Trio Morales Pino) and 2013.

161 El presente artículo es producto del trabajo de grado El trío de cuerdas andinas colombianas, sus lenguajes compositivos y una nueva propuesta creativa. Suite para Trío de Cuerdas Andinas Colombianas de la maestría en Artes de la Universidad de Antioquia, el cual mereció la distinción Sobresaliente.

162 Magister en Artes y licenciado en educación musical de la Universidad de Antioquia. Actualmente dicta las cátedras de estructuras de la música en esta misma universidad y de guitarra, lectura musical y entrenamiento auditivo en la Fundación universitaria Bellas Artes de Medellín.

La región andina colombiana con sus montañas, valles, mesetas, es un escenario en donde quinientos años de historia han originado una cultura mestiza, la que fue pauta para el surgimiento de una idea de nación. Es allí en donde, a mediados del siglo XIX, hacen conjunción tres instrumentos que de algún modo se vuelven representativos de esta zona del país: el tiple, la guitarra y la bandola, instrumentos que por aquella época amenizaban las tertulias en los campos y ciudades. A propósito, comentan Alejandro Tobón y María Eugenia Londoño:

Cordófonos traídos de Asia y Europa adquieren una nueva dimensión: la guitarra hispanoárabe se vuelve cotidiana; también la guitarra de cuatro cuerdas se transforma en tiple para acompañar el trabajo campesino, y la bandola se adapta para expresar realidades propias de tierras tropicales.

Este tipo de conjunto ya se menciona en 1878, y aparece asociado con la interpretación de géneros nacionales criollos como el pasillo y el bambuco (Londoño y Tobón, 2005:13)

Para rastrear el origen del trío de cuerdas andinas colombianas conformado por la guitarra, el tiple y la bandola, es obligatorio remontarse a la figura de Pedro Morales Pino y a su legendaria *Lira colombiana*. Morales Pino nació en Cartago (Valle) en 1863 y se trasladó a la ciudad de Bogotá en 1877, con el objetivo de estudiar en la *Academia Nacional de Música*. Por aquella época, los grupos que ejecutaban la música andina estaban conformados por los instrumentos de cuerda tradicionales, tiple, guitarra, bandola y requinto.

(...)A finales del siglo XIX uno de los problemas de la música nacional era la mala calidad de las interpretaciones debido a la ausencia de competencia profesional y de formación de los intérpretes, y al ambiente de bohemia en el que se desenvolvía y que la mantenía en un status de música de salón y tertulias (León, 2003:17).

Morales Pino buscaba reconocimiento académico para la música colombiana desde un discurso nacionalista. En 1897, y al parecer motivado por la presencia de la estudiantina española *Figaro*, que presuntamente pasó por Colombia durante una gira realizada en aquellos días por algunos países de Suramérica, funda la *Lira Colombiana*.

Dice Fernando León que el maestro Morales organizó en la última década del siglo XIX su primera “Lira¹⁶³ Colombiana” que comenzó a actuar con ella en 1881. “Estaba conformada por nueve músicos: Gregorio Silva, Carlos Wordsworth, Blas Forero, Isaías Rodríguez, José Vicente Martínez, Silvestre Cepeda, Julio Valencia, Carlos ‘El Ciego Escamilla’ y el propio Morales Pino, quien fue su director” (León, 2003:17).

La *Lira Colombiana* fue un modelo en su género y atrajo el interés y el entusiasmo para formar innumerables agrupaciones que hicieron conocer la música de la zona andina y que definitivamente contribuyeron al desarrollo de la música tradicional a lo largo de la primera mitad del siglo XX. (León, 2003:18).

163 Nombre con el cual se conocían las agrupaciones de cuerdas pulsadas.

Una de estas agrupaciones se creó en la ciudad de Medellín con el nombre de la *Lira Antioqueña*. La idea original para la conformación de este grupo fue de Pacífico Carvalho; luego, Fernando Córdoba es quien da forma a dicho grupo. “La agrupación comienza sus actividades en el año 1902 en el taller de Aquilino Villegas bajo la dirección del maestro español Jesús Arriola. Sus integrantes eran: “Fernando Córdoba en la bandola, Eusebio Ochoa en la guitarra, Nicolás Soto en el tiple y colaboraban Nicolás Torres en la bandola y Lorenzo Álvarez en la guitarra” (León, 2003:18).

El formato instrumental que utilizaba la *Lira Antioqueña* constaba de: bandolas, tiples, guitarras y contrabajo; posteriormente se incluirían la flauta y el violín. Esta agrupación fue contratada por la *Columbia Fonograph Co* para viajar a Estados Unidos y grabar música colombiana. Para 1910, año de la celebración del centenario de la independencia de Colombia, se registra una grabación del himno nacional con arreglo del maestro Jesús Arriola. “Según testimonios de sus integrantes de distintas épocas, el total de grabaciones de la *Lira Antioqueña* fue de ciento cincuenta, pero sólo se han podido verificar dieciséis obras instrumentales registradas en un antiguo catálogo de Columbia” (León, 2003:18).

(...) El trabajo realizado por la “Lira Antioqueña” es destacable, no sólo desde el punto de vista artístico; también es plausible en cuanto a la influencia que tuvo en otras agrupaciones de este mismo corte en Medellín (*Lira Unión*, *Lira Polo*, *Jazz Nicolás*, etc.), las grabaciones en Nueva York (96 en total) y las presentaciones

en vivo hacen alarde de la importante labor de la “Lira” en la ciudad y en el exterior (Macías, 2013:24)

Como trabajo de cámara surge en 1910 el primer trío de bandola, tiple y guitarra del que se tenga clara referencia; es la agrupación de los hermanos Gonzalo, Francisco y Héctor Hernández, conocido como el *Trío de los Hermanos Hernández*.

Al respecto, comenta César Macías:

(...) Cuando la “Lira Antioqueña” comenzaba en Medellín, en un municipio del sur de la Antioquia de esa época, llamado Aguadas, en el seno de una familia de estirpe musical, nació un hombre que recorrería el mundo con dos de sus hermanos, en una gesta con tintes épicos, antes de ser reconocido y valorado en su propio país. Estamos hablando del maestro Gonzalo Hernández, quien nació antioqueño, así Aguadas pertenezca hoy al departamento de Caldas. Con sus hermanos Héctor y Francisco, conformó un trío vocal-instrumental en 1910, en la época en que la gran Lira Antioqueña comienza su viaje pionero a los Estados Unidos (Macías, 2013: 26).

A partir de allí empiezan a aparecer y a

replicarse en el país, tríos con éste mismo formato. Dentro de estas agrupaciones se encuentran algunas que por sus características interpretativas, por el aporte de sus integrantes en cuanto a la técnica instrumental, o por el aporte de algún compositor vinculado a ellas, se destacan dentro de la escena nacional.

Uno de los tríos de mayor renombre y gran importancia para el desarrollo de este formato es el *Trío Morales Pino*. Esta agrupación es altamente significativa desde dos aspectos: la composición musical, con la figura de Álvaro Romero, y el desarrollo técnico instrumental de la bandola, con Diego Estrada.

Álvaro Romero fue un prolífico compositor con más de seiscientas obras, escritas en su mayoría para trío típico. Según comenta Fernando León, Romero propicia una revolución para el lenguaje de la música andina colombiana, específicamente para el ritmo de pasillo, consistente en aplicar a la guitarra, no sólo el bajo fundamental, sino incorporarle lo que se conoce como el “bajete”, es decir la exploración melódica del bajo en este instrumento.¹⁶⁴

164 En este ejemplo aparecen únicamente dos instrumentos, ya que Álvaro Romero sólo escribía la bandola y la guitarra.

En cuanto al tipo de lenguaje que Romero usa para sus composiciones se puede apreciar el empleo de armonías cromáticas. En el pasillo *Humorismo*, por ejemplo, se observa el uso del segundo grado descendido.¹⁶⁵ En cuanto a las funciones de los tres instrumentos, obedecen a la utilización de una textura homofónica, dado que a la bandola se le confiere el papel melódico en su totalidad, al tiple el de acompañamiento y a la guitarra, el soporte armónico en los bajos.

Diego Estrada, por su parte, explora posibilidades técnicas y tímbricas de la bandola, que al parecer no habían sido consideradas hasta ese momento. Dice el propio Diego Estrada, citado por Octavio Marulanda Morales:

(...) Resuelto el problema de la altura en el sonido, surgieron otras facetas y descubrimientos: el “pizzicato”, el “pastoso”; luego los adornos, como la “apoyatura”, el “modeé” [¿?], el “trino”, los armónicos que toda la vida habían existido, pero que en la bandola no se habían aplicado. Vinieron las “octavas”, las “sextas”, las

165 El segundo grado descendido proviene del modo frigio y es conocido como napolitano.

The image shows a musical score for two instruments: Bandola (B) and Guitar (G). The score is written in 3/4 time and the key of D major (one sharp). The Bandola part (B) is in the upper staff, and the Guitar part (G) is in the lower staff. The score consists of four measures. In the first two measures, the Bandola plays a melodic line while the Guitar provides a harmonic accompaniment with chords. In the third and fourth measures, the Bandola continues its melodic line, and the Guitar plays a 'bajete' (melodic bass line) with a series of notes: D, E, F#, G, A, B, C, D.

“cuartas”, que también se conocían, pero tampoco se aplicaban. Intuitivamente yo fui aplicando todas estas cosas. Terminar un pasillo en “sextas” era absurdo. Después de venir de una tonalidad normal tradicional y luego terminar en una sexta era un golpe muy fuerte. Esta circunstancia dio pie para que los arreglistas empezaran a trabajar, ya con “aumentados”, ya con “disminuidos”, con “séptimas mayores”, con “séptimas disminuidas”, y así... (Marulanda 1993:62)¹⁶⁶.

Diego Estrada establece entonces un estilo personal para la interpretación de la bandola, convirtiéndose en virtuoso de su instrumento y siendo además punto de referencia obligado para los futuros bandolistas. Con sus aportes en cuanto al instrumento y los de Álvaro Romero desde la composición y los arreglos, y teniendo además en cuenta el afán del trío por tocar música inédita —en su mayoría hacían música compuesta por ellos mismos, por Jerónimo Velasco o por Pedro Morales Pino—, el trío de cuerdas andinas transita por caminos no explorados para la época.

A propósito, dice Octavio Marulanda Morales, refiriéndose al *Trío Morales Pino*:

(...) El tratamiento artístico de nuestra música por parte del trío, basado primero en la calidad de los

arreglos y luego en la expresividad de la función melódica, estableció desde un comienzo una diferencia de matices y dimensiones estéticas con los esquemas tradicionales vigentes entre los tríos de cuerdas andinas. La diferencia radicaba en que la bandola, sin opacar la presencia del tiple ni de la guitarra, tomaba un vuelo melódico que hacía “distinta” la interpretación, dotándola de un “color” particular. Como bandolista, Diego Estrada sumó a una personal visión del papel de la bandola, una actitud de independencia frente a los usos tradicionales en su ejecución y en su papel melódico. A este desafío respondieron en justa medida y con extraordinario talento la guitarra y el tiple. El golpe armónico de la “quinta” y la “sexta” de la guitarra, dado por el maestro Romero, se vigorizó con tersura, adquiriendo una categoría especial. Lo mismo puede decirse del tiple a cargo de Peregrino Galindo, cuyo “rasgueo” no tenía paralelo entre los intérpretes del tiple en aquel momento (Marulanda, 1993: 61).

Hay agrupaciones que no pueden desligarse de un nombre propio; es así como hablar del *Trío Instrumental Colombiano*, es hacerlo al mismo tiempo de la persona de Jesús Zapata Builes. El maestro Zapata trabajó el trío de cuerdas andinas colombianas bajo una perspectiva que amplía su fuero estético hacia la interpretación de otras músicas, no sólo de géneros colombianos, demostró que el trío puede adquirir dimensiones de carácter universal. Este concepto aunque tiene sus antecedentes en el ya citado

Trío de los Hermanos Hernández, no era frecuente en este tipo de agrupaciones.

Fue también el maestro Zapata uno de los primeros arreglistas que miró el tiple desde una nueva perspectiva, no sólo como un instrumento acompañante sino también como susceptible de abordar pasajes melódicos.

Narra el propio Jesús Zapata:

(...) El tiple es un instrumento muy importante, tiene muchas posibilidades; se tuvo aquí toda la vida como un instrumento secundario, llamado acompañador, para tocar en tal número desde que empieza hasta que acaba sin parar, es decir sin cambiar, sin un punteo, sin un efecto, sin nada; entonces, yo pensé, cuando iba a hacer el Trío Instrumental Colombiano, que había que darle importancia a ese instrumento tan valioso, con un timbre tan bello, y hacer del trío instrumental andino una cosa distinta, que no fuera lo de siempre: una bandola tocando la melodía, una guitarra y un tiple acompañando desde el principio hasta el fin. Pienso que en este caso se pierde uno de los tres [instrumentos]; entonces me puse a elaborar algunos arreglos ya con esa base, con esa ambición, y pienso que eso da un rendimiento muy importante [...] porque el trío tiene que sonar más grande, más elegante; pusimos al tiple, digamos a dialogar con la bandola, pusimos al tiple a hacer primera voz, a hacer segunda voz, a hacer unísono con la bandola, y cuando uno menos piensa, a acompañar ocho compases

166 Es importante observar cómo a partir de la experimentación y de procesos intuitivos, Diego Estrada hace importantes aportes al desarrollo técnico e interpretativo de la bandola, acercándola al ámbito académico.

de surrungueo, que es tan lindo y tan representativo de la música nacional (Tobón, 2005:14-15).

Se observa pues cómo, en manos del maestro Zapata, el trío de cuerdas andinas colombianas renueva su sonoridad a partir de lo tímbrico, al poner a dialogar al tiple con la bandola y la guitarra; en cuanto a la interpretación de la bandola, por su particular modo de frasear y en cuanto al repertorio, por medio de sus transcripciones en donde además de las piezas tradicionales, aparecen otras del Barroco, del Clasicismo, del Impresionismo. Observa al respecto Alejandro Tobón: (...) Con el “Trío Instrumental Colombiano, se afianza un movimiento que acerca las músicas populares del país a la academia y la academia al saber tradicional. Lo universal se hace regional y lo regional se universaliza” (Tobón, 2005:11).

Se transcribe a continuación un fragmento de la obra *Oriental*, Opus 50 N° 5 del compositor ruso Cesar Cui, arreglada por el maestro Jesús Zapata para trío de cuerdas andinas, en el cual se evidencia, además de la inclusión de repertorio universal dentro de este formato, la ya mencionada utilización del tiple como instrumento melódico.

Otra figura de capital importancia para el desarrollo de este formato es Fernando León Rengifo, conocido en el medio musical como “El Chino León”, quien constituye un punto de quiebre para la música andina colombiana y es, por tanto, uno de sus personajes centrales hasta el momento presente.

León hace importantes aportes en los arreglos, los antecedentes de su estilo

The image displays a musical score for a string trio. The first system consists of three staves: Bandola en Bb (marked *mf*), Tiple en Bb (marked *pp*), and Guitarra. The second system consists of three staves: Band, Tiple, and Guita. The Tiple and Guita parts in the second system include 'rit.' markings. The score is in 8/8 time and features complex rhythmic patterns and melodic lines.

se encuentran, entre otras cosas, en sus experiencias como arreglista de la *Estudiantina Colombia* y de la *Estudiantina Bochica*. La *Estudiantina Colombia* trabajaba con tres bandolas tratadas homofónicamente en un principio pero, posteriormente, Fernando León comienza a hacer para ellas un trabajo polifónico, contrapuntístico. También aporta en lo tímbrico desde sus primeros arreglos para los diferentes formatos en que trabaja, entre ellos el trío de cuerdas andinas, pues escribe las indicaciones específicas de lo que debe hacerse en este sentido. Utiliza así mismo sumatorias de acordes; al conferir a cada instrumento un acorde diferente, obtiene como resultado el

establecimiento de distintos planos sonoros; emplea sustituciones armónicas; utiliza el concepto de variación melódica, establece el uso de pedales armónicos, además de la textura homofónica, trabaja también el contrapunto armónico, hace transformaciones y variaciones melódicas, se encuentran secciones que, al repetirse, se plantean de manera diferente, pone puentes entre las partes... Podría decirse que estos conceptos que utiliza el maestro León y que aplica, entre otras agrupaciones, en el *Trío Joyel*, son de algún modo una síntesis de su contacto con músicos como Gentil Montaña, Alex Tovar, Blas Emilio Atehortúa y Efraín Orozco.

A continuación, se transcriben fragmentos de las dos variaciones melódicas hechas por Fernando León a la versión original del pasillo *Bandolita* de Luis Uribe Bueno, como un ejemplo de este recurso compositivo aplicado al trío.

Variación 1:

Musical score for Variation 1, featuring three staves: Bandola (B), Tiple (T), and Guitarra (G). The Bandola staff has a melody with accents and a dynamic marking of *ff*. The Tiple staff shows chords G7 and C. The Guitarra staff has a bass line with a dynamic marking of *ff*.

Variación 2:

Musical score for Variation 2, featuring three staves: Bandola (B), Tiple (T), and Guitarra (G). The Bandola staff has a melody with triplets and a dynamic marking of *ff*. The Tiple staff shows chords G7 and C. The Guitarra staff has a bass line with a dynamic marking of *ff*.

León Cardona es otro de los compositores de referencia obligada en la música andina colombiana y también en el trío de guitarra, tiple y bandola. En su obra, pueden observarse las siguientes características: En muchas de ellas, en vez de armonías corales se observa la escritura seccional; hay melodías cromáticas y se encuentran innovaciones en cuanto a lo rítmico. Ejemplo de ello es su pasillo *Sincopando* que, como su nombre lo indica, está construido a partir de este fenómeno rítmico. Además es un compositor que no deja al arbitrio del intérprete la intención con que debe sonar la música, sino que hace uso de reguladores, dinámicas, articulaciones y demás elementos propios de la ejecución interpretativa. Pero tal vez su gran aporte es en lo armónico, gracias a su dominio técnico en este campo, trabaja el recurso de la rearmonización por medio de la tonalidad extendida, trayendo así para la música colombiana lenguajes armónicos presentes en músicas como el jazz o la bossa nova.

En el siguiente fragmento del pasillo *Sincopando* se observa cómo el compositor, a partir del empleo continuo del silencio de corchea seguido por una corchea, crea el efecto de síncopa, (recurso poco usado en los pasillos hasta ese momento). Se observa además la utilización de la armonía cromática, representado aquí por medio del acorde de Re bemol mayor como segundo grado descendido:

Otro personaje de innegable valor dentro del desarrollo del trío de cuerdas andinas colombianas es el maestro Gentil Montaña, el primero en componer suites originales para este formato. Cuenta Fernando León que Montaña compuso cerca de diez o doce suites para trío pero sólo se conservan cuatro que fueron grabadas por el trío *Palos y cuerdas*. Es también el primero en escribir suites de música andina colombiana para guitarra solista.

Su aporte, además de lo ya citado, está en el concepto melódico y en la riqueza armónica, resultado de su constante exploración. Es, además, digno de destacar el hecho de que, dada su formación como guitarrista, Montaña es uno de los primeros compositores que escribe solos para este instrumento dentro del contexto del trío, lo cual requiere una alta formación técnica por parte del intérprete; como ejemplo de este hecho, puede citarse la introducción de su danza *Gilma*, perteneciente a la Suite número seis.



Relacionados con el *Trío Ancestro*, aparecen las figuras de Jorge Arbeláez y Carlos Guzmán. Arbeláez es uno de los compositores más influyentes dentro de la música andina colombiana actual.

(...) Como artista integral, su trayectoria y su talento lo ponen al frente de una generación que quiere experimentar nuevas sonoridades y posibilidades estéticas en la música colombiana, sin olvidar las experiencias del pasado (Batuta, 2009: 11).

Arbeláez pone al servicio de *Ancestro* su talento como compositor. Es justo decir que este trío fue uno de los más representativos para las cuerdas andinas colombianas, a finales de los años ochenta y principios de los noventa, se caracterizó por mostrar nuevas alternativas sonoras para las cuerdas andinas. Sus integrantes, conocedores de la tradición, propusieron nuevas rutas que amalgamaron conceptos académicos con otros venidos de músicas populares (jazz, rock entre otras).

Un aporte importante de Jorge Andrés Arbeláez a la sonoridad de trío de cuerdas andinas es el pasillo *Cosa de Niños*, la característica principal y lo que la hace radicalmente diferente de otros pasillos,

es su construcción rítmica, tanto en el acompañamiento como en la melodía.

El siguiente fragmento corresponde a la introducción de esta obra:



Si bien está escrito en compás ternario (3/4), su sentido rítmico es claramente binario, pues sugiere un compás de cuatro tiempos más otro de dos, y podría escribirse de la siguiente manera con el mismo resultado sonoro:



Este mismo elemento rítmico es utilizado para la construcción melódica de la obra:



Otro aspecto destacable en esta obra es el componente armónico, en el cual se observan un tipo de tonalidad tradicional con el agregado de la técnica de los modos mixtos, una estructura armónica general basada en un ciclo de terceras¹⁶⁷ pero, con predominio del uso del ciclo de quintas en cada sección. Presenta acordes con sexta agregada, de séptima, de novena, de undécima y de decimotercera, y algunos cromáticamente alterados. La progresión armónica rebasa los límites de la práctica común; incluye acordes propios de los modos dórico y frigio y una secuencia modulante en la segunda frase de la sección A, que conduce momentáneamente a tonalidades lejanas. Se observan enlaces en forma paralela de tipo impresionista, y el uso libre de la disonancia (sin preparación ni resolución). En resumen, se puede decir que es una obra de carácter no tradicional para el trío, pues presenta características traídas de otros contextos musicales, ya que en la armonía, utiliza acordes propios del impresionismo, lo que la acerca a músicas como el jazz o la Bossa Nova y en cuanto a la parte rítmica, presenta también innovaciones que son inéditas dentro de la música colombiana.

Carlos Guzmán por su parte, en el bambuco *Círculo Virtuoso* utiliza diversos recursos: está presente lo modal, lo tonal, el uso de un contrapunto libre (en donde más que el resultado vertical de la superposición de voces, lo que más importa es el resultado horizontal

167 El ciclo de terceras se refiere a las distancias en cuanto a intervalos que hay entre las diferentes secciones: la sección A en Em, la sección B, en C#m, situada a distancia de tercera menor inferior, y la tercera parte en Gm, ubicada una tercera menor superior.

de cada una de las melodías), técnicas minimalistas, cambios métricos, influencias armónicas venidas del jazz, uso de acordes con disonancias, diferentes esquemas de acompañamiento, uso libre de la tonalidad.

A continuación se transcribe un fragmento de la introducción del mencionado bambuco, en donde se observa el uso de armónicos entre la guitarra y el tiple y el uso de la técnica minimalista. Según las palabras del compositor, esta introducción está tomada del concepto de una canción de King Crimson llamada *Frame by Frame*, y la estructura es como de la de las canciones de *Extreme* o *Van Halen*.

En la siguiente partitura se observa un inusual cambio métrico:

Otro compositor íntimamente ligado al formato de trío instrumental es Luis Carlos Saboya, tiplista del trío *Palos y Cuerdas*; se trata de un músico de clara formación académica que transita por la misma línea de los ya citados Jorge Arbeláez y Carlos Guzmán. Así refiere el propio “Lucas” algunos aspectos de su quehacer como compositor:

Utilizo frecuentemente armonía modal, escalas modales en las melodías; muy a menudo, uso mediantes cromáticas (acordes mayores o menores, según el caso, a distancia de tercera menor entre ellos), dentro de cada parte o como centros tonales; uso varias texturas, aunque es de mi preferencia el uso del contrapunto; me baso siempre en el movimiento melódico. (...) hay algunas melodías que se salen un poco de los parámetros tradicionales, especialmente en cuanto al tratamiento rítmico; por ejemplo, en los pasillos uso mucha sincopa, agrego compases irregulares o alterno compases ternarios y binarios en algunos puntos. (...) En la construcción puramente melódica, algunas veces hago énfasis en las cuartas justas y ornamentos. (...) Cuando hago algún tipo de desarrollo melódico - rítmico es a partir del motivo inicial, variándolo, con aumentación o disminución o situándolo en otro contexto tonal. (...) Escribo mucho en lenguaje modal, he hecho algunas propuestas de bitonalidad, específicamente en una recreación para trío típico del pasillo *El Calavera* de Morales Pino, en una obra para guitarra sola llamada *Merengón*; en el pasillo *Camaleón*, escribí un solo para la bandola que también sugiere bitonalidad. (...) la mayoría de la música andina colombiana que he escrito está en dos partes; a veces uso puentes para conectar esas partes.¹⁶⁸

168 Estos apuntes fueron tomados de una conversación informal con el compositor y tiplista Lucas Saboya, el 7 de septiembre de 2013.

Por otra parte, el reconocido compositor manizaleño Guillermo Rendón, propone una obra que demuestra cómo el Trío de Cuerdas Andinas Colombianas es un formato que puede asumir lenguajes diferentes a los acostumbrados para este tipo de agrupaciones.

Se trata de la obra titulada *Trilaud*. A continuación, se transcribe la reseña de la obra hecha por el compositor.¹⁶⁹

“Trilaud”: Para tres neolaúdes: bandola, tiple y guitarra. Beca Nacional 1997, Ministerio de Cultura y Convenio Andrés Bello. Colombia.

Reseña: Armonía, superposiciones disonantes, estructuras aleatorias, sonidos nuevos y nueva grafía, exploraciones sonoras características de cada instrumento, giros melódicos, ritmo, color, refiguración sutil de emociones y sentimientos intrínsecos que identificamos como tradición colombiana, irrupción de un timbre regional a las formas eruditas universales, paso del milenio segundo al milenio tercero, mediante un puente que permite el tránsito del género popular al erudito en un conjunto exclusivamente colombiano. Tales son las características principales de esta creación.

Cronograma: temas, colores, secuencias, fueron escritas a partir del día 7 de diciembre de 1997, intensificados entre los meses Julio a Octubre de 1998.

La obra fue escrita en Manizales, del 27 de Octubre de 1998 al 3 de febrero de 1999. Tres movimientos la integran:

1. Trío-Sonata sobre dos temas separados por transición, con exposición, Desarrollo, reexposición y coda.

169 Esta reseña se transcribe de una copia de la partitura proporcionada por el compositor.

Construcción de un modernismo clásico con expresión neo-romántica.

2. Atmósfera y variación. Superposiciones disonantes, tensas y dolientes dialogan en alternancia con las variaciones a cargo de la guitarra. Forma creada por el compositor, en esta obra. Pasajes en voz humana agregan expresionismo dramático a este movimiento.
3. Bambuk: El bambuco es un ritmo colombiano derivado de un prototipo hallado en la región de Bambuk, en el continente Africano¹⁷⁰. Lied-Sonata es la síntesis formal de este movimiento, donde el canto se alterna con ritmos de un expresionismo dramático.

Síntesis:

1. Técnicas: energesis, libre empleo de los 12 sonidos, armonía tradicional, sonidos nuevos, nuevos signos.
2. Estética: refiguración de emociones y sentimientos.
3. Esfera poética: planos paralelos entre sonido objeto y atmósfera.
4. Forma: Trío-Sonata, atmósfera y variación, con una nueva forma; Lied-Serenata. Nueva cadencia: En el final de los movimientos segundo y tercero aparece una nueva cadencia creada por el compositor para esta obra: dos acordes de 2ª situados a la tercera M inferior, I6 con 2ª agregada = V2. VI2, I6.2ag. (Rendón, 1999).

170 Existen varias hipótesis acerca de origen del bambuco, entre ellas se encuentra la de su procedencia africana, expuesta por Guillermo Abadía.

Las siguientes partituras (Rendón, 1999: 23-24) muestran apartes de la obra. Se pueden observar aspectos como grafías no convencionales, ausencia de barras de compás, indicaciones de duración de los sonidos en segundos, figuraciones rítmicas complejas.

The image displays three systems of musical notation for guitar, illustrating complex rhythmic and performance instructions. The first system includes a treble clef staff with a 4-measure rest, a 6-second note, and various fingering and articulation markings such as 'sul ponticello' and 'sul la tastiera'. The second system features a bass clef staff with a 6-measure rest, a 6-second note, and a 6-measure rest, with instructions like 'stacc. sul pontic...' and 'pp'. The third system shows a treble clef staff with a 6-measure rest, a 10-second note, and a 10-second note, followed by a 12-second note and a 20-second note, with instructions like 'mp', 'mf', and 'poco a poco cresc. sempre p'. The notation includes various rhythmic figures, including triplets and complex patterns, and uses non-standard time signatures and rests.

Con esta obra, el compositor propicia un salto cualitativo para el formato de trío de cuerdas andinas y, como él mismo expresa, tiende “un puente que permite el tránsito del género popular al erudito en un conjunto exclusivamente colombiano” (Rendón, 1999:1).

Conclusiones

Después de esta mirada a algunos de los tríos más representativos de este formato y de la observación de algunas de las obras de una muestra representativa de compositores y arreglistas que han escrito igualmente para estos instrumentos, se concluye claramente que la bandola, el tiple y la guitarra han sido tratados por medio de lenguajes compositivos¹⁷¹ que los han llevado a nuevas dimensiones que antes les eran desconocidas. Las observaciones hechas permiten una perspectiva aproximada de cómo se ha escrito para el formato de trío en el período que se ha establecido.

En términos generales, en las obras observadas se pueden hallar los siguientes elementos:

Ritmo: se encuentran figuraciones rítmicas de tipo “cuadrado” (no sincopado), además de otras sincopadas; uso de compases irregulares; en los acompañamientos se observan patrones idiomáticos no convencionales y se encuentran también cambios métricos.

¹⁷¹ Hay que precisar que cuando se hace referencia a “lenguajes compositivos” se está hablando de aquellos elementos de la música empleados de acuerdo con una estética determinada.

Melodía: se observan melodías diatónicas, cromáticas, algunas de tipo “cuadrado” (16 compases) y otras de fraseo irregular.

Textura: se encuentran monodias, melodías acompañadas, contrapuntos, melodías que hacen parte del acompañamiento, melodía principal y melodía secundaria con acompañamiento.

Armonía: se presentan armonías diatónicas, cromáticas, uso de la técnica de los modos mixtos, uso de acordes con sus extensiones hasta la decimotercera. Técnicas de enlace de tipo paralelo, uso libre de la disonancia, tonalidades basadas en ciclos de quintas y de terceras, libretonalismo y atonalismo.

Forma: las obras, por lo general, conservan la forma tripartita y para dar variedad se incluye la utilización de la variación melódica y de puentes entre las partes. Se encuentra el Trío- Sonata como una forma novedosa para este formato.

Instrumentación: cada instrumento asume papeles diferentes; se observa, desde lo más tradicional en donde la melodía es ejecutada por la bandola, pasando por diálogos de tipo contrapuntístico entre los tres instrumentos, hasta solos escritos en gran medida para la guitarra y, en menor proporción, para el tiple.

Se pueden observar lenguajes venidos del Romanticismo, del Clasicismo, del Impresionismo y mezclas de estilos en donde está presente el Nacionalismo combinado con el Jazz o el Rock. Se aprecian también el Eclecticismo y el Neo-Romanticismo.

Es claro que el trío se ha desarrollado a partir de figuras que con su propuesta han hecho de éste una auténtica agrupación de cámara. Podría hablarse de un antes y un después de personajes como Jesús Zapata o Fernando León, o de agrupaciones como el *Trío Morales Pino* o el *Trío instrumental colombiano*, por citar sólo algunos.

Estos hallazgos muestran además el potencial del trío andino colombiano para situarse en diversidad de contextos musicales y, en consecuencia, para entender que lenguajes aparentemente ajenos, como la música contemporánea, son perfectamente adaptables a este formato.

Gonzalo Alberto Rendón Tangarife. Magister en Artes y licenciado en educación musical de la Universidad de Antioquia. Docente de cátedra de la misma universidad y de la Fundación universitaria Bellas Artes de Medellín. Su trabajo de grado de maestría *El trío de cuerdas andinas colombianas, sus lenguajes compositivos y una nueva propuesta creativa. Suite para Trío de Cuerdas Andinas Colombianas* mereció la distinción sobresaliente. Hace parte del grupo de investigación Valores Musicales Regionales desde el cual desarrolla el proyecto *Agrupaciones de cuerdas andinas en Antioquia. Diálogo entre las tradiciones populares y académicas, 1979 – 2012* Colciencias – Universidad de Antioquia.

Bibliografía

Arbeláez Rendón, J. (1996). Cosa de Niños, pasillo. (Manuscrito no publicado). Bogotá Colombia.

Fundación Nacional Batuta. (2009). 24 Arreglos para Preorquesta. Bogotá: Fundación Nacional Batuta.

León Rengifo, L. F. (2003). La música instrumental andina colombiana 1900-1950. Bucaramanga: Ediciones Uniandes Facultad de artes y humanidades.

Londoño, M. E. y Tobón, A. (2005). Bandola, tiple y guitarra: de las fiestas populares a la música de cámara. Artes la Revista. Recuperado 15 de abril, 2013 de <http://www.laguitarra-blog.com/2012/02/22/bandolatiple-y-guitarra-de-las-fiestas-populares-a-la-musica-de-camara/>.

Macías Muñoz, C. A. (2013). A un tono de distancia: Contexto técnico e histórico de la bandola en Medellín durante el siglo XX. Trabajo para optar al título de maestro en bandola, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Artes ASAB, Bogotá.

Marulanda Morales, O. (1993). Álvaro Romero Sánchez una partitura sin fin. Cali: Gobernación del departamento del Valle del Cauca, Gerencia para el desarrollo cultural, Fundación Promúsica Nacional de Ginebra, Funmusica.

Palos y Cuerdas, Reseña. Recuperado 26 de mayo, 2014 de: <http://palosycuerdas.com/resena/>.

Palos y Cuerdas. (2001). Suites Gentil Montaña Beca Nacional 2001 Ministerio de Cultura. (C.D). Bogotá. Palos y Cuerdas.

Rendón, G. (1999). Trilaúd Para tres neolaúdes: bandola, tiple y guitarra. (Manuscrito no publicado). Manizales.

Rendón Tangarife, G. A. (2015). Trío de cuerdas andinas colombianas, sus lenguajes compositivos y una nueva propuesta creativa. Trabajo para optar al título de magíster en artes, Universidad de Antioquia, Facultad de Artes, Medellín.

Tobón Restrepo, A. (2005). Cuerdas andinas colombianas versiones de Jesús Zapata Builes para bandola, tiple y guitarra. Medellín: Ministerio de Cultura, Comfenalco Antioquia y Secretaría de Educación para la Cultura de Antioquia Grupo de investigación Valores Musicales Regionales, Instituto de de Estudios Regionales (Iner)-Facultad de Artes, Universidad de Antioquia.