

**TRANSDUCCIÓN DEL FORMATO DUETO TRADICIONAL COLOMBIANO AL
FORMATO CORO MIXTO: EN BUSCA DE LA SONORIDAD DE GARZÓN Y
COLLAZOS.**

JUAN JOSÉ QUINTERO LIBERATO

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL DE COLOMBIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL
BOGOTÁ D.C.
2022**

**TRANSDUCCIÓN DEL FORMATO DUETO TRADICIONAL COLOMBIANO AL
FORMATO CORO MIXTO: EN BUSCA DE LA SONORIDAD DE GARZÓN Y
COLLAZOS.**

JUAN JOSÉ QUINTERO LIBERATO

COD:2017275037

**TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR POR EL TITULO DE LICENCIADO EN
MÚSICA**

ASESOR:

MAG. ANDRES PINEDA BEDOYA

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL DE COLOMBIA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL

BOGOTÁ D.C.

2022

*Dedicado a mi abuela Matilde,
quien cantaba pasillos
mientras yo en su piernas
tomaba sorbitos de café.*

Agradecimientos

A mi madre, por darme la oportunidad de vivir una vida en la que puedo hacer cuanto amo, por confiar en mí cuando parecía que me encontraba sin timón y en el delirio.

A mi padre por formar en mí las habilidades necesarias para llegar hasta aquí, por construir gran parte de cuanto soy.

A Jota, Mateo y Sebas por leer, escuchar y entender cada parte del proceso.

A Maira por convencerme de que soy alguien capaz cuando lo necesité.

A Natha por las incontables horas de ensayo y estudio que soportó.

A mis compañeros por nutrir mi lenguaje y dejarme maravillado con la música que hacen.

A mis maestros, Francisco Galeano, Álvaro Iglesias, Juan Carlos Padilla, María Luisa Otero, Marissa Pérez y Angélica Vanegas por mostrarme el camino.

Al maestro Andrés Pineda por su incansable labor, por su profundo amor a la música, la Universidad Pedagógica Nacional sus estudiantes y por sus valores incorruptibles.

A mis dos familias que sabían que este momento llegaría mucho antes de que yo lo tuviera previsto.

Tabla de contenido

Índice de tablas	7
Índice de ilustraciones.....	8
INTRODUCCIÓN	10
JUSTIFICACIÓN	12
Pregunta de investigación.....	14
OBJETIVOS	14
Objetivo General	14
Objetivos Específicos.....	14
CAPÍTULO I METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN	15
Enfoque y tipo de la investigación	16
Fases de la investigación.....	16
Recolección de la información.....	17
Plataforma digital Spotify.....	17
Selección y clasificación de los pasillos.....	18
Análisis de la relación discurso musical – discurso verbal	18
Creación de los pasillos y transducción para el coro	18
Proceso de montaje del ciclo “ <i>Matilde</i> ”	19
Población para la retroalimentación creativa	19
Reseña de la agrupación:.....	19
CAPÍTULO II EL PASILLO COLOMBIANO.....	20
Contexto social e histórico del pasillo.....	21
El pasillo como complementario del bambuco.....	21
El vals se convierte en pasillo.....	22
El salón y el baile.....	22
Los tertuliaderos	23
Expansión internacional del pasillo.....	23
Sobre Garzón y Collazos	24
Características musicales del pasillo canción.....	24
Tipos de pasillo.....	24
Ritmo-tipo.....	26
Armonía.....	28
Forma.....	28

CAPITULO III LA INTERPRETACIÓN DE GARZÓN Y COLLAZOS	32
Selección de las obras	33
Rasgos metro-rítmicos.....	35
Rasgos ritmo-melódicos.....	36
Rasgos armónicos.....	38
Rasgos vocales	39
Rasgos textuales	40
Uso del lenguaje	40
Figuras retóricas	41
Métrica poética.....	42
Rasgos característicos musicales y textuales.....	44
CAPÍTULO IV EL PROCESO DE CREACIÓN.....	45
Ideas de la composición	46
Las temáticas del ciclo.....	46
Modulación emocional.....	47
Forma y Armonía.....	48
Creación “Debo partir de éste pueblo”.....	51
Temas y motivos.....	51
La primera estrofa.....	53
La segunda estrofa.....	54
El estribillo	55
Creación “Colores”	57
Temas y motivos.....	57
La estrofa.....	58
El estribillo	60
Resumen de la creación de los pasillos.....	62
CAPÍTULO V LA TRANSDUCCIÓN	63
Transducir a Garzón y Collazos.....	64
Coro de la Universidad Pedagógica Nacional.....	65
CONCLUSIONES	83
Referencias bibliográficas.....	87

Índice de tablas

Tabla 1. <i>Proceso de investigación del trabajo de grado</i>	16
Tabla 2 <i>Pasillos canción en la discografía de Garzón y Collazos.</i>	34
Tabla 3 <i>Relación entre temática y emocionalidad en los pasillos canción</i>	47
Tabla 4 <i>Progresiones propuestas para el proceso de composición.</i>	49
Tabla 5 <i>Transducción “Debo partir de éste pueblo”</i>	67
Tabla 6 <i>Transducción “Colores”</i>	76

Índice de ilustraciones

Ilustración 1 <i>Ejemplo pasillo fiestero.</i>	25
Ilustración 2 <i>Ejemplo pasillo canción.</i>	26
Ilustración 3 <i>Comparación valse y pasillo.</i>	26
Ilustración 4 <i>Motor ritmo-armónico para el acompañamiento del pasillo canción.</i>	27
Ilustración 5 <i>Células rítmicas usadas en el pasillo canción</i>	28
Ilustración 6 <i>Arreglo coral “Mis flores negras”</i>	30
Ilustración 7 <i>Estructura arreglo coral “Mis flores negras”.</i>	31
Ilustración 8 <i>Transcripción pasillo “Amor imposible”</i>	35
Ilustración 9 <i>Transcripción “Hurí”</i>	36
Ilustración 10 <i>Transcripción “Que fácil fue olvidarte”</i>	37
Ilustración 11 <i>Ejemplos de finales de frase del pasillo canción.</i>	37
Ilustración 12 <i>Rasgos característicos en las composiciones pasillo canción interpretadas por Garzón y Collazos.</i>	44
Ilustración 13 <i>Análisis armónico del fragmento tema principal primer movimiento Sonata Op.13. N°8 en Cm. L. w. Beethoven.</i>	49
Ilustración 14 <i>Los motivos del pasillo “Debo partir de éste pueblo”</i>	52
Ilustración 15 <i>Primer intento melodía “Debo partir de éste pueblo”</i>	53
Ilustración 16 <i>Melodía corregida primera estrofa “Debo partir de éste pueblo”</i>	54
Ilustración 17 <i>Propuesta melodía parte mayor “Debo partir de éste pueblo”</i>	56
Ilustración 18 <i>Melodía corregida sección mayor “Debo partir de éste pueblo”</i>	57
Ilustración 19 <i>los motivos del pasillo “Colores”</i>	58
Ilustración 20 <i>Primera propuesta de estrofa “Colores”</i>	58
Ilustración 21 <i>Corrección propuesta estrofa pasillo “Colores”</i>	59
Ilustración 22 <i>Propuesta emocionalidad brillante pasillo “Colores”</i>	60
Ilustración 23 <i>Melodía corregida sección contrastante “Colores”.</i>	61
Ilustración 24 <i>Ideas y rasgos característicos utilizados en la creación del ciclo “Matilde”</i>	62
Ilustración 25 <i>Estructura “Debo partir de éste pueblo”</i>	69

Ilustración 26 <i>Partitura explicativa “Debo partir de éste pueblo”</i>	69
Ilustración 27 <i>Estructura “Colores”</i>	77
Ilustración 28 <i>Partitura explicativa “Colores”</i>	77

INTRODUCCIÓN

El dueto **Garzón y Collazos** es considerado como una de las agrupaciones más relevantes en la interpretación de la música colombiana. Su obra que comprende, pasillos, guabinas, bambucos, bundes, joropos, entre otros géneros representativos de la música colombiana es el resultado de años de construcción de tradiciones musicales en la región andina.

En el caso específico del **pasillo canción**, el dueto dejó en su discografía interpretaciones ampliamente conocidas; ejemplo: su versión del pasillo “*Hurí*” que [...] “es uno de los pasillos más emblemáticos de la música andina colombiana” (Orozco, 2020) ¹.

El dueto es reconocido a nivel nacional e internacional como uno de los grandes exponentes del género **pasillo canción**, justamente porque mantiene intactas las formas retóricas en su narrativa, los modismos que recaen en las costumbres del Tolima y el Huila, a través del canto que cuenta lo cotidiano de la vida rural y urbana. Dicha condición, hace posible que su interpretación melancólica del **pasillo canción** pueda generar expectativa frente a cómo sería posible ésta interpretación en otros formatos, como por ejemplo el coro mixto a cuatro voces.

La idea inicial del trabajo de investigación-creación tiene su haber en relacionar el **pasillo canción** en la interpretación de **Garzón y Collazos** con la preparación vocal (individual y colectiva) del autor del proyecto. En tal sentido, surge la idea de hacer **pasillo canción** para el coro de la Universidad Pedagógica Nacional.

El coro de la Universidad Pedagógica Nacional, se presenta como un espacio de formación profesional en el que algunos de los estudiantes de la Licenciatura en Música de la UPN realizan su trabajo de conjunto. Este espacio académico se caracteriza por el montaje de repertorio tanto de la literatura universal como de la música tradicional colombiana y latinoamericana.

Siendo el autor del proyecto de investigación parte del coro UPN, inquieto por la creación musical y por la dirección, ve en el montaje coral la posibilidad de realizar su trabajo de grado con la colaboración del coro de la Universidad Pedagógica Nacional, que es el lugar académico donde es posible la práctica de dirección y de la interpretación de la composición estudiantil.

Entonces, debido a lo representativa que resulta la interpretación de **Garzón y Collazos** en el contexto del **pasillo canción** y la viabilidad del espacio del coro de la Universidad Pedagógica Nacional para el montaje de la composición estudiantil, el trabajo de grado configura los dos escenarios como “*medios*” para la realización de transducción de rasgos característicos presentes en las composiciones interpretadas por **Garzón y Collazos** que, a

¹ Según éste mismo autor, El origen de la adición de la última estrofa en “Hurí” ya había sido señalado por otros autores, por ejemplo por Rico Salazar (2004), quien dice: “[La estrofa] final que le adicionó Darío (Garzón, del famoso dueto Garzón y Collazos) es en realidad de la canción Asómate a la reja (con algunos cambios de palabras) (Orozco-Alzate, 2020)

través de la arreglística y el montaje coral, pueden ser presentados e interpretados en el formato coral a cuatro voces.

Así las cosas, el trabajo de grado centra su atención en el proceso de **“transducción”** de los pasillos canción interpretados por **Garzón y Collazos** como *el primer medio*, al montaje coral **del pasillo canción** en el coro de la Universidad Pedagógica Nacional: *el segundo medio*, mediante el análisis, elección y adecuación de **rasgos característicos** del orden musical y extra-musical.

Para ubicar en la palestra coral los rasgos característicos emanados de las composiciones interpretadas por **Garzón y Collazos**, se presenta el ciclo **“Matilde”** que consta de dos obras secuenciales en su concepción tonal y en su narrativa. *Tonal* porque crea una interrelación entre Cm y Fm² al interior de cada obra y entre las dos y, *narrativa*, porque cuenta una historia entre dos personajes que ocurre en un tiempo prolongado, un lugar específico y la modificación emotiva tanto del tiempo como del lugar.

El ciclo **“Matilde”** está compuesto por dos obras: *“Debo partir de éste pueblo”* en Cm y *“Colores”* en Fm, que demuestran y representan el proceso de **transducción** como el propósito formativo, pedagógico e investigativo del que parte la creación musical.

² Cm y Fm, cifra que representa las tonalidades Do menor y Fa menor.

JUSTIFICACIÓN

El proyecto muestra el proceso por el cual la sonoridad de pasillo tradicional puede ser transducida a un formato de coro mixto a 4 voces, a través de un ciclo de canciones conformado por dos pasillos y su posterior montaje.

Al respecto del pasillo (Rodríguez M. , 2012), dice [...] “El hecho de la inexistencia de trabajos sobre el pasillo colombiano no es anecdótico. Las modas metodológicas han marcado con un signo de invisibilidad a éste género” (Rodríguez M. , 2012, pág. 36).

No obstante como ella misma expresa, [...] “el estudio del género, podría resultar muy provechoso para analizar el perfil comunitario de la nación” (Rodríguez M. , 2012, pág. 36).

El trabajo de investigación resulta entonces provechoso, pues se trata de visibilizar un género que tiene raíces europeas y ha pasado por un proceso de reinterpretación, más no de hibridación.

Teniendo en cuenta que [...] “el pasillo ha afianzado claros espacios de significación adoptando elementos particulares de gusto, dependientes de los usos y prácticas de los creadores y los consumidores”... lo que ... “configura una tensión entre tradición y vanguardia, que parece amenazar la continuidad del género pero que a la vez, es una clara demostración de su persistencia.” (Rodríguez M. , 1997), en el presente documento son representantes de la sonoridad de pasillo tradicional la agrupación **Garzón y Collazos** [...] “ellos conformaron sin duda alguna el dueto más representativo de la música colombiana en toda la historia nacional”. (Rocha, 2020)

En el proceso de transducción, la documentación y descripción de los rasgos característicos que cobran significado del género **pasillo canción**, demuestran los efectos que tiene para el montaje con el coro de la Universidad Pedagógica Nacional la configuración de los dos medios (dueto **Garzón y Collazos** – coro UPN). Además, representan lo concerniente tanto a la identidad sociocultural del género **pasillo canción**, como al desarrollo musical, colectivo y personal del coro y del autor.

Lo interesante de tomar “*Transducción*” como el proceso por el cual es posible pasar de un primer medio a un segundo medio rasgos característicos de las composiciones interpretadas por **Garzón y Collazos**, tiene su génesis en el intento por pensar cómo sonarían en las voces femeninas la característica vocal del dueto masculino típico colombiano, la emulación de la sonoridad del tiple y la guitarra acompañantes, a través de las posibilidades homofónicas y, eminentemente, polifónicas-contrapuntísticas que tiene el escribir para el coro a cuatro voces.

También, qué resultados similares a la interpretación de **Garzón y Collazos** serían posibles si fuesen interpretados algunos modismos (musicales y extra-musicales) que resultan característicos en el **pasillo canción**, en aquella simbiosis tímbrica entre dos voces, tiple y guitarra, pero ahora interpretados a *capella* por un coro a cuatro voces.

En éste amplio sentido, el proyecto de investigación pretende responder de forma clara, consecuente e ilustrativa, cómo se realiza el proceso de transducción de un primer medio (las composiciones interpretadas por **Garzón y Collazos**) a un segundo medio (formato coral) haciendo elección, análisis y configuración de rasgos característicos musicales y textuales. La respuesta: la composición del ciclo "**Matilde**".

El trabajo de grado presenta en su cuerpo cinco capítulos que evidencian el proceso de investigación formativa, la que tiene como resultante la creación del ciclo antes mencionado. El Capítulo I "Metodología de la investigación" presenta enfoque y tipo de la investigación, las fases de la misma en las que se encuentra la selección, análisis, clasificación y proceso de creación y montaje del ciclo "**Matilde**". El Capítulo II "El pasillo colombiano" presenta la referencia sobre el género musical andino colombiano, al mismo tiempo que sus características musicales disciplinares.

En el Capítulo III "La interpretación de Garzón y Collazos" se encuentra una breve descripción del dueto masculino a la vez que los rasgos característicos musicales y textuales que fueron determinantes para la transducción al segundo medio. "El proceso de creación" Es el Capítulo IV, en el que se expresa el desarrollo que tuvo el discurso musical en las dos obras del ciclo "**Matilde**", desde los aspectos musicales y textuales que, evidentemente, demuestran la transducción de medio a medio. El Capítulo V "La transducción" es el momento en el que se encuentran los dos medios en el ciclo "**Matilde**" como resultado de la investigación-creación.

Por último se presentan las "Conclusiones" que resumen logros y reflexiones obtenidos en cuanto a la investigación-creación, los aprendizajes sobre los dos aspectos de la línea de investigación formativa, y el paso del autor del trabajo de grado por la Universidad Pedagógica Nacional.

Pregunta de investigación

¿Cómo realizar la transducción de **pasillos canción** que interpretan el dueto **Garzón y Collazos** al coro mixto a cuatro voces, mediante la elección, análisis y configuración de **rasgos característicos** musicales y textuales, a través de la composición del ciclo “*Matilde*”?

OBJETIVOS

Objetivo General

Describir el proceso creativo y formativo de composición y montaje de dos pasillos, mediante la elección, análisis y configuración de **rasgos característicos** musicales y textuales presentes en las composiciones interpretadas por el dueto **Garzón y Collazos**, para realizar **transducción** al formato coro mixto a cuatro voces.

Objetivos Específicos

- Seleccionar los pasillos interpretados por el dueto que se encuentran en los álbumes disponibles en la plataforma digital Spotify.
- Determinar los elementos estético-musicales representativos en la interpretación del dueto, que sean **rasgos característicos** de la sonoridad tradicional del pasillo colombiano.
- Seleccionar y clasificar los elementos estético-musicales y textuales resultantes de la interpretación del dueto para la transducción.
- Componer dos pasillos que demuestren el proceso de transducción de la interpretación del dueto al formato coral.
- Realizar un concierto con el Coro de la Universidad Pedagógica Nacional, presentando el ciclo “*Matilde*”.

CAPÍTULO I
METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

Enfoque y tipo de la investigación

El trabajo de grado se inscribe dentro del enfoque cualitativo-propositivo de la investigación-creación. Es cualitativo porque [...] “el investigador centra su atención en el proceso y la estructura, procurando comprender los modos en que las acciones conjuntas de la población crean una ecología social, a través de un objeto-instrumento” (Erickson, F. & Mohatt, G., 1982).

Es propositivo porque explora las posibilidades sonoras que surgen del proceso de transducción y posibilita la generación de expectativas colectivas en la población con la que se realiza el montaje de las obras, generando una relación dialógica entre compositor-arreglista, director y agrupación coral.

Entonces, se tienen en cuenta dentro de lo propositivo que se trata de plasmar **rasgos característicos** (estéticos e interpretativos) del género **pasillo canción** interpretado por el dueto **Garzón y Collazos** y la configuración de los elementos (musicales y extra-musicales) que son posibles a través del objeto-instrumento: las obras corales.

Ha de entenderse que el objeto-instrumento condensa el total de la experiencia de plasmar los **rasgos característicos** del **pasillo canción** (de carácter vocal-instrumental), haciendo posible la transducción de los mismos al formato vocal (coral a 4 voces). Por consiguiente, la partitura se comprende como el dispositivo que expone uno a uno los elementos emanados de las composiciones interpretadas por **Garzón y Collazos**.

Fases de la investigación

Para comprender el proceso de investigación en el trabajo de grado, la tabla 1 presenta las fases y la forma como se ejecuta cada una de ellas.

Tabla 1.

Proceso de investigación del trabajo de grado

FASE	ESTRATEGIAS	INSTRUMENTO
Definición de objetivos y eje de la descripción	Consulta bibliográfica y discográfica sobre pasillo canción , dueto Garzón y Collazos , arreglos y composiciones corales, proceso de transducción.	Fuentes documentales
Análisis y selección de los rasgos característicos del pasillo canción en el medio uno (las composiciones interpretadas por Garzón y	Análisis de la frecuencia de elementos del lenguaje musical, del lenguaje verbal, sintácticos y tímbricos.	Referencias auditivas de la discografía. Adecuaciones de los elementos seleccionados al formato coral.

Collazos) y transducción de los mismos al medio dos (formato coral a cuatro voces)	Selección de aquellos elementos que funcionan en el proceso creativo del pasillo canción para el formato coral.	
Construcción de los motivos para el proceso de creación musical y montaje coral.	Vinculación de las funciones comunicativas que sugiere la interpretación del pasillo canción (Duetto Garzón y Collazos) a la transformación necesaria para el formato coral polifónico.	Comparación melódica, metro-rítmica, armónica y tímbrica, entre los dos formatos (Instrumental y vocal). Definición de funciones comunicativas en el lenguaje musical coral.
Retroalimentación del proceso creativo musical (Implementación metodológica)	Montaje de los dos pasillos canción como argumento de las transducción de medio a medio.	Ensayos programados con el coro de la Universidad Pedagógica Nacional. y muestra final.

Nota: producción del autor.

Recolección de la información

Si bien se trata de la composición de dos pasillos canción para formato coral a cuatro voces mediante la transducción del formato dueto típico colombiano, el proceso de elaboración de las obras corales requiere recopilar información necesaria para tal fin.

Para el trabajo de grado la recolección de la información se obtuvo a través de distintas estrategias:

- Selección de la plataforma digital con mayor contenido de la producción musical de **Garzón y Collazos**.
- Selección y clasificación de los **pasillos canción** contenidos en la plataforma.
- Transcripción musical de posibles rasgos característicos de los pasillos canción.
- Análisis de la relación discurso musical – discurso verbal, cuyos resultados frecuentes correspondan a los insumos para las composiciones.

Plataforma digital Spotify

Aunque las grabaciones de **Garzón y Collazos** en la línea del tiempo tienen distintos orígenes y pueden encontrarse en distintos escenarios investigativos (revistas, periódicos, radio, televisión, entre otros), el trabajo de grado hace uso de la plataforma digital Spotify por dos razones sucintas. La primera, porque se trata de acceso inmediato desde cualquier lugar del mundo a través de suscripción y, la segunda, porque allí se encuentran casi todos los álbumes grabados por el reconocido dueto.

Spotify es una “plataforma digital de música, podcasts y vídeos que da acceso a millones de canciones y a otro contenido de creadores de todo el mundo.” (<https://support.spotify.com/>, 2021)

Después de reconocer los 32 álbumes que se encuentra en la plataforma, de cada uno de ellos se extrae las canciones que corresponden al género **pasillo canción**, tomando las versiones más antiguas encontradas³ de cada una, para proceder con la segunda parte del proceso de recolección de información.

Selección y clasificación de los pasillos

La variedad de géneros musicales contenidos en los álbumes grabados por **Garzón y Collazos** (guabinas, bambucos, danzas, bundes, torbellinos), contiene además, el género **pasillo canción** del que se extrae la totalidad de las canciones y se organizan de tal manera que permitan realizar un primer análisis de las características comunes entre ellas.

En éste sentido, se construye una tabla en la que se encuentra el origen de la grabación y características musicales y del texto que sirven para el trabajo de composición. Las características enunciadas son: uso de las tonalidades, característica emotiva, contra canto y vínculo a la plataforma Spotify (la tabla 2 se encuentra dispuesta en el capítulo III).

Análisis de la relación discurso musical – discurso verbal

Luego de la selección y clasificación de los pasillos, se procede a realizar análisis cualitativo de las relaciones entre el discurso verbal y el discurso musical, presentes en los pasillos seleccionados. Éste análisis tiene tres enfoques diferenciados de la información, son:

- **Análisis específico musical**, sobre las cuestiones específicas que atañen al uso de elementos musicales, sin tener en cuenta su relación con el discurso verbal.
- **Análisis específico verbal**, sobre las cuestiones específicas que atañen, desde el uso de aforismos y figuras literarias a la métrica poética y formas verbales en que se estructura la lírica de los pasillos seleccionados.
- **Análisis de la relación musical-verbal**, las relaciones que puedan existir entre los dos aspectos anteriormente mencionados.

Creación de los pasillos y transducción para el coro

Partiendo de los resultados del análisis, se realiza la composición utilizando como elemento sustancial de la investigación: el “cuaderno manuscrito”, en las que se encuentran, notas de campo, registros y reflexiones, de las cuales el proceso creativo se nutre para llevar a cabo la

³ Hace referencia a la grabación de una misma canción que se presenta en distintos años. Por ejemplo la canción camino viejo que cuenta con una grabación realizada en 1968 para el álbum homónimo y una grabación realizada en 1974 para el álbum “me llevarás en ti”

tarea de construir las composiciones y, a su vez, servir como insumo para la creación del capítulo IV “El proceso de creación”. ver

Proceso de montaje del ciclo “*Matilde*”

Terminada la composición y revisión exhaustivas, se procede a realizar el montaje de las dos obras del ciclo con el coro de la Universidad Pedagógica Nacional. Para ello es relevante mencionar que: la metodología utilizada es la misma que en el paso anterior (pero aplicando el concepto de cuaderno manuscrito a las interacciones con el coro) y, que debido a la situación particular de montaje de las obras en un contexto específico, cabe la posibilidad de que algunos aspectos musicales de las composiciones sean alterados in situ, buscando así constituir un entorno propicio para que el proceso de transducción refleje los intereses de la investigación.

Población para la retroalimentación creativa

La población corresponde al Coro de la Universidad Pedagógica Nacional en 2022-1, en el que las voces masculinas no superan 5 estudiantes y las femeninas son alrededor de 38 mujeres. Esta particularidad en la población, se tiene en cuenta para la elaboración y aplicación del ciclo “*Matilde*”.

Reseña de la agrupación:

El coro fue fundado en los años 60 bajo la dirección del maestro Amadeo Rojas Martínez, vinculando a estudiantes y funcionarios de la institución y participando activamente en el trabajo de canto con repertorio religioso y popular. Ha participado en distintos encuentros universitarios entre los que se encuentran los de la Universidad del Rosario, la Universidad Nacional de Colombia. Además, ha actuado en distintos auditorios como el Otto de Greiff de la UN. En el año 2007 estuvo bajo la dirección del maestro Andrés Pineda Bedoya, con quien representó al Colombia en *Baires Canta* 2010 en la Argentina. Luego pasa a la batuta del maestro Guillermo Plazas Reyes con quien realizó diferentes eventos artísticos y pedagógicos como los montajes sinfónicos: cantata El Regreso de Liborio del maestro Miguel Pinto (QEPD) para la celebración de los 40 años de la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional, la cantata Alexander Nevsky de S. Prokofiev para la celebración de los 10 años de ACOFARTES, La Vie Parisienne de J. Offenbach con el taller de ópera de la Universidad Pedagógica Nacional en Ópera al Parque de Orquesta Filarmónica de Bogotá, Navidad Nuestra de A. Ramírez con la Orquesta Filarmónica de Bogotá, estreno en Colombia del Concierto para marimba, coro y percusión de G. Koshinski, la cantata La leyenda del Dorado de Victoriano Valencia en el marco de la celebración de los 60 Años de la Universidad Pedagógica Nacional. Desde 2019 el coro se encuentra bajo la dirección del maestro Pineda Bedolla y ha participado en el Choral Fest Costa Rica, realizado de forma virtual en junio de 2020, en el festival Cantáguas de Corais en Brasil en el año 2021, dentro de los eventos posibles en la pandemia.

CAPÍTULO II

EL PASILLO COLOMBIANO

*Es muy triste o muy alegre
el pasillo colombiano
a veces es vivo, ufano
otras de dolor se viste.
Nadie al impulso resiste
de su ritmo bailador
y en la ausencia inquietador,
cuando nuestra tierra evoca
su música alegre y loca
sabe a patria y sabe a amor.
A. Gómez Jaime.*

Contexto social e histórico del pasillo

Para realizar el trabajo de investigación-creación sobre el género pasillo, resulta necesaria la conceptualización del género como fenómeno social y cultural - tradicional sobre la música de la región andina colombiana.

El género pasillo, aunque poco atractivo a la hora de resaltar sus cualidades ancestrales campesinas o indígenas, es conveniente para el proceso de creación y, evidentemente, de transducción de las canciones interpretadas y grabadas por distintas agrupaciones (para el caso, el dueto **Garzón y Collazos**), puesto que su origen pseudo-académico corresponde a aquellos pasillos de salón que, a través de la partitura, aquí permiten describir tanto aspectos técnico-estructurales del pasillo como interpretativos en la actualidad.

En éste amplio sentido, el contexto histórico del pasillo se referencia desde la visión eurocéntrica, debido a la herencia musical occidental y su configuración con las tradiciones (artes y oficios) de la región andina colombiana. Utilizando como texto guía el artículo “Música nacional: El pasillo” escrito por la maestra Martha Enna Rodríguez Melo se realiza una caracterización del género.

El pasillo como complementario del bambuco

A pesar de que el pasillo suele ser mencionado junto con el bambuco como el complemento de una dupla cuando se habla sobre la música colombiana⁴, el pasillo se presenta como opuesto al bambuco porque su naturaleza, eminentemente, eurocéntrica es similar o igual al valse.

En el momento en el que se “quiso establecer una cierta identidad nacional”, el bambuco fue el género utilizado para éste propósito, puesto que correspondía a un ritmo del que se podía rastrear sus orígenes campesinos. Así, surge en los contextos urbanos del siglo XIX en la región andina: el pasillo.

Debido al interés de los compositores y a la popularidad del género, el pasillo se muestra como un primer representante de lo que podría llamarse una “música nacional urbana”.

Luego de la época de independencia, el valse europeo tuvo mayor presencia en los ámbitos urbanos y coincidió con una necesidad identitaria y contextual de mantener una división entre la élite y el pueblo. Gracias al proceso de aceptación que se produjo a partir de la utilización de la cultura europea como elemento distintivo de la élite y de las costumbres lugareñas de la tradición cultural andina colombiana, el género pasillo entra a formar parte de la música nacional urbana en la misma línea que el valse procedente de Europa.

⁴ situación a la que contribuyó el hecho de que desde las primeras grabaciones de duetos como “Pelón y Marín” a comienzos del siglo XX estuvieran conformadas usualmente por un bambuco en el lado A y un pasillo en el lado B del disco.

El vals se convierte en pasillo

Durante el siglo XIX, el vals se podía encontrar como música central de todos los eventos cívicos importantes tanto bailes de salón, como acontecimientos solemnes y escolares. Los gobiernos de corte liberal buscaban establecer valores cívicos que permitieran relacionar la figura del ciudadano con una identidad cultural heredada de Francia, pues existía una fuerte filiación con los idearios de ciudadano construidos por la revolución francesa, la que había sido influyente en el proceso de independencia.

Como consecuencia, el vals entra a ser considerado parte de la música nacional en la segunda mitad de siglo XIX, como también de los eventos escolares y de las temáticas construidas junto con los conceptos de separación iglesia-estado y las ideas de libertad y ciudadanía⁵. Estas aspiraciones modernizadoras se fijaron en los entornos cívicos, circunscritos casi enteramente a Bogotá.

La ciudad como referente de la intelectualidad de esa apropiación de la cultura europea por parte de la élite bogotana, se permeó a las clases altas de otras ciudades (Cartagena, Medellín) a finales del siglo XIX, y el pasillo (como reinterpretación del vals) comienza a hacer parte de los programas musicales en eventos de todo tipo, desde los de salón hasta tertulias y encuentros escolares.

El salón y el baile

Las reuniones alrededor del piano son imágenes icónicas del ideario del consumo musical de las élites colombianas. Los costos de los instrumentos importados, de difícil traslado y distribución, motivaron a algunos fabricantes a construir pianos nacionales. Es así como los compositores nacionales entraron a construir un repertorio necesario para mantener el mercado de las ventas de pianos.

Debido al difícil acceso a las partituras, algunas piezas fueron replicadas de forma manuscrita. Estas eran valeses con menor exigencia técnica interpretativa y de menor extensión. El proceso de replicar las obras hizo que los manuscritos tuvieran errores de, por ejemplo, cambios de las alteraciones en las armaduras, alteraciones accidentales, entre otros posibles.

Para arreglar ésta situación (que para algunos implicaba un atraso), se comercializaron métodos para piano como referencia de la correcta escritura musical y desarrollo técnico en el instrumento, lo que –a su vez– permitió la configuración de un circuito aficionado de música para piano, en el que el pasillo tendría sus primeras obras en la década del sesenta del siglo XIX.

También, en este momento, en los programas de bailes aparecen valeses nacionales con características menos solemnes⁶, en contraposición al valse europeo francés, porque el

⁵ Salvo lo referente a los esclavos, lo que daba lugar a la igualdad de derechos a todos los integrantes del territorio nacional.

⁶ El vals se entendía como un baile en el que los participantes charlaban y giraban con el objetivo de conversar y hacer una teatralización de las buenas costumbres ciudadanas francesas.

nacional además buscaba mayor movimiento de los danzantes y menor conversación. Por consiguiente, [...] “el vals del país es el nombre que correspondía a lo que luego se llamaría sencillamente *pasillo*” (Rodríguez M. , 2012).

Los tertuliaderos

A principios del siglo XX, Bogotá se convirtió en el escenario de la vida bohemia del país, donde convergieron escritores y artistas de provincia, quienes llegaban a la ciudad con hambre de cultura. Ésta situación desembocó en la creación de variedad de espacios de tipo cultural, entre los que destacaron “los cafés”, lugares en los que había un flujo constante de ideas sobre literatura y arte. Por su naturaleza cosmopolita, era común escuchar en estos espacios interpretaciones de pasillos que, para ese punto ya recibían ese nombre.

De la relación entre pasillo y el contexto situacional “los cafés” nacieron pasillos que homenajeaban estos espacios, como por ejemplo la obra de Fulgencio García que homenajeaba al café “La gaité gauloise” que por deformación local en lugar de traducir “la gala alegre”, para los parroquianos comenzó a ser conocido por el nombre “*la gata golosa*” claramente de forma irónica.

[...] “Como un detalle de humor fino, en la tercera parte del pasillo, en un momento determinado (compas 17 de la tercera parte), la concurrencia gritaba ¡Miau!” (Rodríguez M. , 2012)

La gala alegre no fue el único establecimiento homenajeado. Otros también lo fueron, dando origen a famosos pasillos como “*Róndamela*” de Alberto Castilla y “*La Rosa Blanca*” de Pedro Morales Pino.

Expansión internacional del pasillo

A pesar de que en la primera década del siglo XX, el catálogo de pasillos para formatos instrumentales había sido ampliamente nutrido debido a su aceptación y promoción como música nacional y era de gran consumo en el territorio nacional, la corriente que más incidencia en el campo internacional tuvo fue: **el pasillo canción**.

La incidencia de estos pasillos a nivel internacional fue tal que, en algunos países, a los **pasillos canción** se les llegó a conocer cómo “**Colombianas**” por parte de editores y artistas internacionales.

La tradición del **pasillo canción**, construida por duetos como Pelón y Marin, Calle y Ochoa, Wills y Patiño, Añez y Rosales y Briceño y Añez, entre otros, constituye sonoridades y parámetros a la hora de interpretar y componer, sobre los que el dueto **Garzón y Collazos** hace su interpretación musical, la que resulta referencia para la propuesta de la presente investigación-creación.

Sobre Garzón y Collazos

Respecto del dueto **Garzón y Collazos** la redacción del periódico “El TIEMPO” comenta:

[...] “ Durante cuatro décadas Darío Garzón Charry (1916-1986) y Angel Eduardo Collazos (1916-1977) consolidaron el dueto como uno de los más exitosos esquemas de interpretación de la música que representaron.

Muchos de los temas grabados por **Garzón y Collazos** fueron del compositor José A. Morales. Son clásicas sus interpretaciones de Pescador lucero, Pueblito Viejo y Campesina santandereana.

Darío Garzón hacía la primera voz y Eduardo Collazos, la segunda, desde la primera vez que cantaron como dúo en 1938, en Ibagué. Desde entonces, esa ciudad tolimense se consolidó como la capital de la música del interior.

Entre sus logros, el dueto alcanzó a hacer giras en Estados Unidos. Por los años 50 grabó más de 100 discos para dos casas disqueras - Sonolux y Vergara- y, en la época en que las emisoras se daban el lujo de contratar artistas exclusivos, fueron las estrellas de la Emisora Nueva Granada.

La colección de discos de **Garzón y Collazos** incluye títulos como Calentana del Tolima, Niña de los labios rojos, Camino Viejo y Bunde Tolimense.” (Redacción El Tiempo, 2002).

La influencia de **Garzón y Collazos** en la música colombiana y específicamente en el formato de dueto tradicional, tiene tal relevancia que el grupo ha sido apodado “Príncipes de la canción colombiana”. Por ello, el dueto resulta idóneo para el trabajo de transducción puesto que su interpretación en el género **pasillo canción** resulta indentitaria.

Características musicales del pasillo canción

En el siguiente apartado se describen las características musicales del **pasillo canción**: forma musical tonal, ritmo-tipo, formato instrumental, progresiones armónicas, melodizaciones usuales. Antes de la descripción, es necesario vincular a la investigación dos categorías del pasillo, para posteriormente hacer énfasis en el que atañe la investigación: **el pasillo canción**.

Tipos de pasillo

Durante el siglo XX existieron dos corrientes principales de pasillo, conocidas de forma variada, dependiendo de la bibliografía: pasillo rápido y pasillo lento o, como los delimita Martha Enna Rodríguez Melo, pasillo fiestero y **pasillo canción**. ésta segunda es la que se usa para el texto, pues, aunque no todo pasillo lento es cantado, la forma de diferenciarlos hace especial hincapié en la tendencia de los pasillos instrumentales a ser más festivos y la de los pasillos canción de ser más lentos y expresar una emocionalidad más nostálgica. Existen entonces dos tipos de pasillo:

- **Pasillo Fiestero:** éste tipo de pasillo se suele tocar en tempos rápidos, su formato es instrumental y es usualmente tocado en celebraciones nacionales y fiestas patronales. [...] “El Pasillo fiestero instrumental, (que es el más característico de las fiestas populares, baile de casorios y de garrote) se confunde con las típica banda de música de los pueblos, con los fuegos de pólvora, retretas, corridas, etc.” (Ocampo, 2004) como ejemplo de éste tipo de pasillo, encontramos la obra de Gustavo Gómez Ardila “Aires de mi tierra” en la ilustración 1, la transcripción de su tema principal.

Ilustración 1

Ejemplo pasillo fiestero.

SonSiPuedes 09/03/2015

Aires de mi tierra

Pasillo

Gustavo Gómez Ardila
Zapotoca, 1913 - Bucaramanga, 2006

Instrumentos en C

♩ = 160

9

Ira vez al ⊕

Gm 2da vez fine

Nota. Tomado de (Pdfcookie.com, 2015)

- **Pasillo canción:** Éste tipo de pasillo se suele interpretar en tempo andante. Es usual en las serenatas y tiene raíces en danzas más lentas que servían como entremés entre bailes movidos. Incluso en la actualidad, es usual escucharlo interpretado por tríos típicos y músicos de cuerda en serenatas de música colombiana, debido a la gran repercusión que tuvo durante la mitad del siglo XX y la recordación que tiene gracias a grupos como **Garzón y Collazos** y Dueto de Antaño, duetos que lo visibilizaron tanto nacional como internacionalmente. Sus temas característicos son el desamor, la nostalgia el luto y el recuerdo. Como ejemplo de éste tipo de pasillo encontramos el pasillo “Me llevarás en ti” de Jorge Villamil, en la ilustración 2 se encuentra la transcripción de su primer frase.

Ilustración 2

Ejemplo pasillo canción.

Me Llevarás En Ti

Pasillo

Jorge Villamil

♩ = 115

me lle-var-ras en ti, co-mo las som-bras, que tie-nen en las tar-des los o-ca-sos.

Nota. Producción del autor.

Ritmo-tipo

Respecto de la métrica del pasillo no existe discusión. Al catalogarse como un aire que descende del valse europeo comparte su métrica y forma de escritura. En la ilustración 3 Se encuentra una comparación en la forma de escritura del valse y el pasillo.

Ilustración 3

Comparación valse y pasillo.

Pasillo

Valse

Nota. Tomado de (Corredor, 2018) Pagina 30.

El ritmo del pasillo se basa en la acentuación de los pulsos uno y tres del compás generando, gracias a la segunda acentuación, un carácter dinámico y más popular en comparación del valse, [...] “su ritmo se basa en una fórmula de acompañamiento compuesta por tres notas de distinta acentuación, en este orden: larga, corta, acentuada ” (Perdomo, 1980). La estructura rítmica del pasillo es entonces negra con puntillo seguida de corchea y luego una negra.

De la cartilla de iniciación musical “Música andina occidental entre pasillos y bambucos” se extrae la ilustración 4, que contiene el motor ritmo-armónico para el acompañamiento del **pasillo canción**.

Ilustración 4

Motor ritmo-armónico para el acompañamiento del pasillo canción.

Legend:

- ▣ articulación descendente (golpe hacia abajo)
- ▽ articulación ascendente (golpe hacia arriba)
- x aplatillado

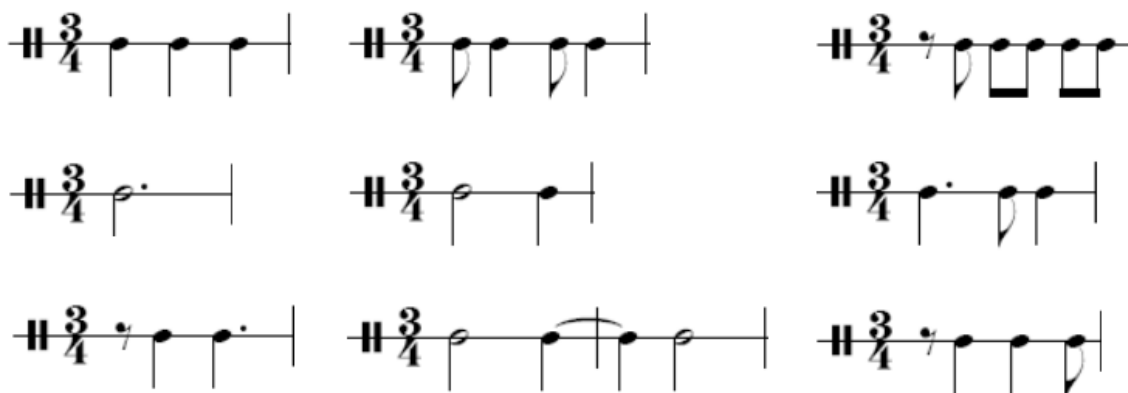
Nota. Ilustración tomada de (Franco, 2005) Página 43

En la ilustración 4, la acentuación en el pasillo por parte del tiple se genera en el primer y tercer pulso del compás, evitando que la métrica ternaria simple se confunda con una métrica binaria compuesta.

En el pasillo las figuras rítmicas más utilizadas son la corchea, la negra, la negra con puntillo y la blanca con puntillo; es poco usual el uso de la segunda división del pulso. En la ilustración 5 vemos algunas células rítmicas utilizadas comúnmente en el pasillo. Éstas se pueden encontrar tanto en la melodía como en el instrumento acompañante y el bajo, el que es usualmente interpretado por la guitarra.

Ilustración 5

Células rítmicas usadas en el pasillo canción



Nota. Tomado de (Corredor, 2018) página 32

Armonía

El pasillo tonal realiza modulaciones entre las secciones del mismo. Las modulaciones más usuales corresponden a la tonalidad paralela o la tonalidad relativa. Específicamente en el **pasillo canción**, la modulación a la tonalidad paralela es recurrente, sin que ello implique que no existan casos en que se hace una modulación a la tonalidad relativa u otras.

Respecto de ésta característica, (Rodríguez M. , 2012) Comenta [...] “El uso tonal en los pasillos canción, concuerda con la idea de que la tonalidad menor retrata emocionalidades tristes y la tonalidad mayor, la luz, la alegría y la esperanza”. Se entiende entonces, que al tener el **pasillo canción** la característica de modular entre secciones, implica un cambio en el uso del texto, ya que hay una estrecha relación textual-musical que concuerda con la idea del uso de la modulación como un recurso para cambiar emocionalidades.

Forma

El pasillo, en términos generales tiene una forma bipartita (A – B). La mayor parte de pasillos colombianos (al igual que el vals venezolano o el pasillo ecuatoriano) justamente por su origen centro europeo y, obviamente, por ser del sistema tonal se realizan en la *forma bipartita simple* sin re-exposición.

La forma bipartita simple sin re-exposición corresponde a dos partes: A - B en la que cada una es un periodo musical⁷.

La forma bipartita simple sin re-exposición es [...] “propia de la música vocal dado que su significado y sentido se basa en el texto. Ello permite que las dos partes puedan ser

⁷ Periodo es la forma mínima de la tonalidad. Es simple-simétrico cuando tiene dos frases cada una de cuatro compases con semicadencia y cadencia. Es compuesto-simétrico cuando cada frase tiene ocho compases.

contrastantes en el sentido temático, es decir, contraste melódico, metro-rítmico y tonal ... En el caso de los géneros vocales el elemento extra musical es el texto ... las dos partes de ésta forma logran unidad. Entonces no se trata de la unidad tonal si no de la unidad semántica la que depende de un elemento extra musical.” (Skriagina, S. & Pineda, A, 2019).

Un ejemplo que puede ilustrar la forma bipartita simple en un pasillo colombiano, es: mis flores negras del compositor Julio Flores.

Ilustración 6

Arreglo coral "Mis flores negras"

32 42° Flores Negras PASILLO COLOMBIANO

JULIO FLORES
ARMON: HORACIO CASAS RENGIFO

1. O se ba zo los
E lla san mis ge
2. O se ba zo los
E lla san mis ge

1. Ba do las
con mis ge
2. Ba do las
con mis ge

1. O se ba zo las
E lla san mis ge
2. O se ba zo las
E lla san mis ge

1. O se ba zo las
E lla san mis ge
2. O se ba zo las
E lla san mis ge

Introducción 1

1. O se ba zo los
E lla san mis ge
2. O se ba zo los
E lla san mis ge

1. Ba do las
con mis ge
2. Ba do las
con mis ge

1. O se ba zo las
E lla san mis ge
2. O se ba zo las
E lla san mis ge

1. O se ba zo las
E lla san mis ge
2. O se ba zo las
E lla san mis ge

Introducción 2

1. O se ba zo los
E lla san mis ge
2. O se ba zo los
E lla san mis ge

1. Ba do las
con mis ge
2. Ba do las
con mis ge

1. O se ba zo las
E lla san mis ge
2. O se ba zo las
E lla san mis ge

1. O se ba zo las
E lla san mis ge
2. O se ba zo las
E lla san mis ge

FIN

del ladín de mis
hondas melanco
li - as hm!

del ladín de mis
hondas melanco
li - as hm!

del ladín de mis
hondas melanco
li - as hm!

del ladín de mis
hondas melanco
li - as hm!

Nota: Obra de Julio Flores. Arreglo de Horacio Casas Rengifo. Análisis del autor.

En la ilustración 6 se puede observar las dos partes de la forma bipartita **A – B** en la que cada una corresponde al periodo compuesto. **A** modulante a la tonalidad de subdominante en la primera frase y con cadencia conclusiva en la tonalidad Cm. **B** comienza en la tonalidad relativa mayor Eb, y termina evocando el final de la segunda frase de **A** en Cm.

Aunque se trata de la forma bipartita simple, el ejemplo corresponde a aquella con re-exposición, que es característica de las formas instrumentales. No obstante, para ejemplificar la forma bipartita, el uso de las tonalidades, la repetición recurrente de los motivos y la narrativa, es suficiente y bien demostrativo.

Flores negras en el arreglo coral (posiblemente en la obra original) tiene la función introductoria de 8 compases con un discurso distinto al que se encuentra en la forma bipartita simple. En medio de **A** y **B** vuelve a presentarse un episodio introductorio (función introductoria) a **B**. No es muy frecuente encontrarlo en los pasillos canción de **Garzón y Collazos**, justamente por lo tradicional de los mismos. Flores negras se acerca en mayor medida a una forma instrumental que vocal, por ello la distribución de las funciones introductoria y expositiva en la obra.

Ilustración 7

Estructura arreglo coral “Mis flores negras”.



Nota: Obra de Julio Flores. Arreglo de Horacio Casas Rengifo. Análisis del autor.

Aunque en la mayoría de obras del repertorio universal el esquema se presenta como se enunció, para el pasillo es generalizado que la repetición del periodo **A** contenga segunda casilla con el propósito de establecer el cambio de la tonalidad, sea éste a su relativa o a la paralela (generalmente el modo mayor).

Para el trabajo de grado el sistema tonal y, por ende, la forma bipartita simple sin re-exposición, comprenden el esquema compositivo de las dos piezas del ciclo **“Matilde”**, demostrando el contraste tonal que hace referencia al elemento extra musical (el texto), a la vez que dos emocionalidades.

CAPITULO III
LA INTERPRETACIÓN DE GARZÓN Y COLLAZOS

Selección de las obras

El proceso creativo realizado en éste trabajo, corresponde a una composición del género **pasillo canción** y algunas características del mismo interpretado por **Garzón y Collazos**, para ilustrar la apropiación de los rasgos musicales y extra-musicales.

La fuente de información son las obras en sí mismas pero, para poder sustraer de los pasillos canción los elementos característicos, la clasificación de los pasillos canción resulta indispensable. Al realizar la clasificación, es importante establecer las características que definen a un género musical, que son: el ritmo-tipo, el formato instrumental y su contexto social⁸.

Dado que la restricción del contexto (la interpretación de **Garzón y Collazos**) acota el apartado del contexto social y que en el anterior capítulo, se definió el ritmo-tipo y formato instrumental usuales del pasillo, la clasificación consiste en escuchar toda la discografía de **Garzón y Collazos** disponible en la plataforma Spotify y definir, cuáles de esas piezas pertenecen al género.

Una vez clasificadas las obras se realiza el proceso de sistematización, en el cual se organizan en una tabla los pasillos seleccionados, junto con información relevante para el análisis; a saber: Nombre del pasillo; Álbum al que pertenece; Año de grabación; Formato instrumental; Uso de la tonalidad; Característica emotiva principal; Instrumento que realiza la melodía en paralelo y Vínculo a la canción en Spotify.

la tabla 2 Muestra la organización del proceso.

⁸ Una aclaración interesante respecto de ésta caracterización de los géneros musicales, es que a pesar de que una obra tenga las mismas características musicales que otras, no pertenece al mismo género si no comparte su contexto. Por ejemplo la obra “*La gatica*” de Antonio Lauro, a pesar de sonar como un pasillo, es un vals venezolano y no un pasillo, porque no fue compuesta en Colombia ni en Ecuador.

Tabla 2
Pasillos canción en la discografía de Garzón y Collazos.

	NOMBRE DEL PASILLO	ALBUM	AÑO	FORMATO INSTRUMENTAL	TONALIDAD	C. EMOTIVA	M. EN PARALELO	VÍNCULO
1	Adios casita blanca	La subienda	1962	tiple, guitarra, organo, voz	Cm-C	Nostalgia	ORGANO	https://open.spotify.com/track/2fnGzSqfV7wn9x1tUJA7L7si=d5f4c02b9082436a
2	Mis flores negras	La subienda	1962	tiple, guitarra, organo, voz	Cm-Eb-Cm	Nostalgia	ORGANO	https://open.spotify.com/track/40hMzaxGM7AZXC0J2xaFg?si=d3e9c00f630a4bd8
3	Hacia el calvario	La subienda	1962	tiple, guitarra, organo, voz	Cm-C-Cm-C	Religioso	ORGANO	https://open.spotify.com/track/2Jmw79sf80ZKIPiRgHAWOw?si=e776c767f1524956
4	Huri	cantan garzón y collazos	1964	Voz, guitarra, tiple	Ab	amor	GUITARRA	https://open.spotify.com/track/520RzoBpCMzEHsWhNfeW6s?si=0935e73a40534dcf
5	Soberbia	cantan garzón y collazos	1964	tiple, guitarra, organo, voz	G	amor	ORGANO	https://open.spotify.com/track/1enBAK4mKNXKyObiABD36x?si=71b62e5b882c40cc
6	Camino viejo	Camino Viejo	1968	tiple, guitarra, organo, voz	Dm-F	nostalgia	ORGANO	https://open.spotify.com/track/1gGjZl6ocqASouHKLldrqr?si=7e1c89d7ddd54f49
7	Así tenía que ser	Camino Viejo	1968	Guitarrón, violines, guitarra, tiple	G	desamor	VIOLIN	https://open.spotify.com/track/2RrTBKD1mzyyQecNHxzk8K?si=527d21aa8d184573
8	amor imposible	Camino Viejo	1968	tiple, guitarra, organo, voz	Gm-G	desamor	ORGANO	https://open.spotify.com/track/67BsKxVAE6Aw16ppjaP2Z8?si=e1093b410ea14977
9	Que facil fue olvidarte	Camino Viejo	1968	tiple, guitarra, organo, voz	G-Gm	desamor	ORGANO	https://open.spotify.com/track/18RBYTo9FGrRFuGt6U5R7?si=8ab6c140a7f6470b
10	Me volvi viejo	Exitos con garzón y collazos	1990	tiple, guitarra, organo, voz	Gm-Bbm	nostalgia	ORGANO	https://open.spotify.com/track/65XIVFNoBQjKZTs6aOGUJW?si=48df020ee094808
11	acibar en los labios	Exitos con garzón y collazos	1990	Tiple, guitarra, organo, voz	Gm-G	desamor	ORGANO	https://open.spotify.com/track/1T6YK2XpB84TFMDSZAPaZ?si=1c0bbbfb8d00b47ea
12	Dofia rosario	Exitos con garzón y collazos	1990	Voz, guitarra, tiple	Am-A	Nostalgia	TIPLE	https://open.spotify.com/track/3ye4ZiGoq9PxcchOI626b?si=39e9454780a94416
13	Espuma	Exitos con garzón y collazos	1990	voz, guitarra, tiple	A	desamor	TIPLE	https://open.spotify.com/track/6YQeCXesw68mmimWdaWlma?si=90f62671ad9049c8
14	Pescador lucero y río	Exitos con garzón y collazos	1990	tiple, guitarra, organo, voz	D-Dm	Nostalgia	ORGANO	https://open.spotify.com/track/1CSyK9SrvbUAjnvEJ2avHy?si=976345d3076045db
15	Me llevarás en ti	Exitos con garzón y collazos	1990	voz, guitarra, tiple	Bb	Desamor	TIPLE	https://open.spotify.com/track/1GH3J39subtsBeBeD3dp?si=732a0484a2074bac
16	Amo mucho tus ojos	Exitos con garzón y collazos vol.2	1992	tiple, guitarra, organo, voz	Am-C	amor	ORGANO	https://open.spotify.com/track/30c2Sbgfst0awzJlu4mKvX?si=c5e1d47ab7974501
17	flor del campo	Exitos con garzón y collazos vol.2	1992	tiple, guitarra, organo, voz	E	amor	TIPLE	https://open.spotify.com/track/5RFsxeJ2gLSaOqWv58UeVi?si=e154073d0d8544e4
18	Sofñar contigo	Exitos con garzón y collazos vol.2	1992	tiple, guitarra, organo, voz	D	amor	TIPLE/ORGANO	https://open.spotify.com/track/3BaayDoeLYOzqQfQWHHbfH?si=93e1ac3472f44c4d
19	Sabor de mejoraná	Exitos con garzón y collazos vol.2	1992	Guitarrón, violines, guitarra, tiple	Am-C	amor	VIOLIN	https://open.spotify.com/track/2hTq8yqfG1f0Vch1a88P?si=b327de111f7e467e
20	llorando por amor	40 clásicos de oro	1994	tiple, guitarra, organo, voz	F	desamor	ORGANO	https://open.spotify.com/track/41J62ci88uXyGLQDoKAvy?si=26af548296444254
21	esa es mi madre	40 clásicos de oro	1994	voz, guitarra, tiple	Cm-C	nostalgia	TIPLE	https://open.spotify.com/track/4QEf7gKpqjH7A6sJl2jxt?si=fb36287a97a24f85
22	Mi pérdida	40 clásicos de oro	1994	voz, guitarra, tiple	Bb-Bbm	Desamor	TIPLE	https://open.spotify.com/track/42KqWvvQvPEhneP16WJ5QR?si=90b08359b8614d27
23	tierra labrantía	40 clásicos de oro	1994	Tiple, guitarra, organo, voz	Cm-C	nostalgia	ORGANO	https://open.spotify.com/track/5sDYSI2xr1inZ88u24gx75?si=85d695b2312446d7
24	Madre	40 clásicos de oro	1994	voz, guitarra, tiple	Gm-G	nostalgia	TIPLE	https://open.spotify.com/track/3x2Y93P2DlrpuCWrhctnF9?si=60c2170acbf44bf3
25	adios a mi madre	Colección doble platino 3	1999	voz, guitarra, tiple	Abm-Cb	nostalgia	GUITARRA	https://open.spotify.com/track/47pqcvwMfVmZ28qE62grFL?si=06cfb1adfe7a46ad
26	las acacias	Colección doble platino 3	1999	Guitarrón, violines, guitarra, tiple	Cm-Eb-Cm	Nostalgia	VIOLIN	https://open.spotify.com/track/6wsFglfbW2Wok8QGpJ1Lr?si=c561ae1dde214bb4
27	soñé un amor	Colección doble platino 3	1999	tiple, guitarra, organo, voz	D	amor	ORGANO	https://open.spotify.com/track/5FGWzfh8avi7GmL0360pbN?si=0d78f1b74ae4f4d0
28	cuando tu me dejaste	Amos y señores de la canción color	2001	voz, guitarra, tiple	G	desamor	TIPLE	https://open.spotify.com/track/6d6XxvfMeID014kOs0iLW?si=684a9c26f2f94ab1
29	corazon leal	niña de labios rojos	1983	voz, guitarra, tiple	Cm-C	amor	TIPLE	https://open.spotify.com/track/4Ri5vq6VZPEk8SNN9jviW4?si=896b059fc1a54225
30	invierno y primavera	me llevarás en ti	2001	voz, guitarra, tiple	Cm-C	nostalgia	ORGANO	https://open.spotify.com/track/0sl6Ypkhsx6wNatspOsgJ4?si=fff829956754496a
31	amor en sombras	me llevarás en ti	2001	tiple, guitarra, organo, voz	F	amor	ORGANO	https://open.spotify.com/track/11cO4zFiqLVFFS9ubVtUQ?si=7e7033d524014744
32	duda	me llevarás en ti	2001	tiple, guitarra, organo, voz	Cm-c	desamor	ORGANO	https://open.spotify.com/track/SpSTDDmLSQeAos1ebsvE3?si=10ccdc969b1d43e2
33	Triste despertar	me llevarás en ti	2001	tiple, guitarra, organo, voz	Cm-Eb	desamor	ORGANO	https://open.spotify.com/track/SyqkclwLsj6GaJepmgJrvk0?si=daa3101e162f4be7
34	Rayto de sol	Bundé tolimence	2013	voz, guitarra, tiple	Dbm-Db	amor	GUITARRA	https://open.spotify.com/track/18UHLgB8mmjP7C2HZ9QNT3?si=e019c5b33d949db
35	Adios.	tiplecito bambuquero	2014	voz, guitarra, tiple	Abm-Ab	amor	TIPLE	https://open.spotify.com/track/2LsicocVe5fp9lYOelL0I?si=53b5f9f4f7b245a5
36	Adios mujer	tiplecito bambuquero	2014	Guitarra, tiple, clarinete, voz	Dbm-E	desamor	CLARINETE	https://open.spotify.com/track/4YK6Qg8hyVwrEmQxRMfY1H?si=dca8a1d47df5460d

Nota. Algunas obras se encuentran en remasterizaciones de álbumes, con lo que el año no corresponde a uno de actividad del dueto.

A partir del análisis de las obras contenidas en la tabla 2 se identifican algunos **rasgos característicos** que son clasificados en cinco categorías: **metro-rítmicos; ritmo-melódicos; armónicos; interpretativos y textuales.**

En el siguiente apartado, se describe cada uno de los rasgos encontrados, organizándolos en las cinco categorías.

Rasgos metro-rítmicos

Los rasgos metro-rítmicos, son aquellos que hacen referencia a la relación entre métrica y ritmo. Resultan especialmente importantes para dar identidad a un género musical, puesto que definen el rol que cumple en el acompañamiento armónico cada instrumento.

Tres rasgos para la transducción:

- **El rasgueo de la guitarra:** corresponde al ritmo-tipo del pasillo. Aunque las alturas y la manera de organizarlas sean variadas, la guitarra realiza su acompañamiento de forma invariable utilizando el ritmo corchea-negra-corchea-negra en 3/4.
- **El rasgueo del tiple:** corresponde a todas las divisiones de pulso del compás de tres cuartos, éste patrón da claridad a la acentuación y evita que se confunda la métrica de 6/8 con la de 3/4.
- **Pausa y cinco corcheas en el compás:** aunque existen otras células rítmicas en los inicios de sección de los pasillos interpretados por **Garzón y Collazos**, es muy común que éstas inicien de manera acéfala con silencio de corchea y cinco corcheas, como ejemplo la ilustración 8, la que corresponde a la transcripción de la melodía empleada en la introducción de la canción “*Amor imposible*” de José A. Morales.

Ilustración 8

Transcripción pasillo “Amor imposible”

Amor imposible

Pasillo

Jose A. Morales



Nota. Producción del autor.

Si bien, éstos elementos ya habían sido mencionados en el apartado “características musicales del **pasillo canción**” y se encuentran en la ilustración 4, la escucha de las obras los corroboran y es importante traerlos a la palestra, pues son utilizados como elementos susceptibles de ser transducidos durante el proceso de construcción del arreglo para coro a cuatro voces, aportando a la constitución de la sonoridad instrumental en el formato coral.

Rasgos ritmo-melódicos

Los rasgos ritmo-melódicos, son aquellos que hacen referencia a la relación entre métrica-rítmica y melodía. Resultan especialmente importantes para construir una melodía acorde a la tradición del género, porque representan lo usual que ayuda a resaltar las sonoridad deseada (la de **Garzón y Collazos**).

Tres rasgos para la transducción:

- **Motivo transportado:** un rasgo muy característico en toda la música tonal y bastante presente en la discografía de **Garzón y Collazos** son las secuencias, tanto unitónicas como modulantes. Consisten en la repetición de un motivo melódico transportándolo pero manteniendo su configuración interválica y ritmo. Como ejemplo el pasillo “*Huri*” de Jorge Villamil interpretado por **Garzón y Collazos**. En la ilustración 9 se observa cómo se repite el motivo de los compases 6 y 7 en los compases 8 y 9.

Ilustración 9

Transcripción “Huri”

Huri
(pasillo)

Lina RiañoJorge Villamil

Cmaj7 Gmaj7 Dm Em7 D7 Gmaj7 Em7 Gmaj7 Am7

Nota. Transcripción realizada por Lina Riaño, estudiante de la Universidad Pedagógica Nacional, 2021/8/13.

- **Contra cantos melódicos del órgano o el tiple:** es común encontrar en la obra de **Garzón y Collazos** contra cantos ejecutados por el tiple o el órgano en las secciones en que la melodía principal descansa. A manera de ejemplo se puede ver la ilustración 10, en la que se encuentra la transcripción de un fragmento del órgano y la voz en la obra “*Que Fácil Fue Olvidarte*” de José A. Morales, interpretada por el dueto **Garzón y Collazos**.

Ilustración 10

Transcripción “Que fácil fue olvidarte”

Que Facil Fue Olvidarte

Pasillo

Jose A.Morales

The musical score for 'Que Facil Fue Olvidarte' is presented in two staves. The top staff is for the Organ, labeled 'Órgano', and the bottom staff is for the Tenor, labeled 'Tenor'. The time signature is 3/4 and the key signature has one sharp (F#). The Organ part is marked 'Contracanto' and features a melodic line with some rests. The Tenor part is marked 'Melodia' and features a more active melodic line. The score is a transcription of a fragment from the work.

Nota. Producción del autor.

Ésta característica resulta de especial interés porque interviene en el diseño de las frases, pues, si se quiere agregar éste rasgo a las composiciones, la línea melódica cantada debe incluir pausas suficientes para añadir y destacar los contra cantos en la polifonía tonal.

- **Movimiento contrario en las cadencias dominante-tónica:** otro rasgo característico encontrado son los finales de frase en los que el bajo usa el segundo tetracordio de la escala ascendente, mientras la melodía realiza una escala descendente. Los dos constructos melódicos, armónicamente, personifican la cadencia auténtica D – T.

Ilustración 11

Ejemplos de finales de frase del pasillo canción.

The musical score for 'Ejemplos de finales de frase del pasillo canción' is presented in two staves. The top staff is for the Treble clef and the bottom staff is for the Bass clef. The time signature is 3/4 and the key signature has two flats (Bb). The score shows a sequence of six measures. The bass line is marked with 'D' and 'T' under the notes, indicating dominant and tonic chords respectively. The melody in the treble clef shows a descending scale in the final measures of each phrase.

Nota. Producción del autor.

Como parte de éste mismo rasgo, se encuentra el gesto $^7^5^4^3$ sobre el cual existe bastante bibliografía, es comentado tanto por Martha Enna Rodríguez, como por Oscar Hernández Salgar en sus textos “Los mitos de la música nacional” y “El tópico de la melancolía de la música colombiana” comenta sobre él [...] “el gesto $^7^5^4^3$ ya no aparece como parte de un tópico de melancolía, sino que ha sido resignificado como un índice de la nostalgia de tiempos pasados. Todos estos son temas que a pesar de sus diferentes usos y orígenes, hoy son escuchados preferentemente en las fiestas decembrinas, cuando las familias se reúnen y dejan aflorar sus emociones, recuerdos y nostalgias.” (Hernandez, 2013) .

Es de especial interés entonces, porque contiene en su semiósis la representación de algunas de las emocionalidades que se busca expresar al transducir la sonoridad de **Garzón y Collazos**.

Rasgos armónicos

Los rasgos armónicos, son aquellos que hacen referencia a la utilización frecuente de las progresiones armónicas en el **pasillo canción**. Resultan especialmente importantes para la transducción pues una buena implementación de la armonía ayuda en la construcción de progresiones reconocibles e identificables dentro de la sonoridad de **Garzón y Collazos**.

Cuatro rasgos que se utilizan en la transducción:

- **Modulación entre secciones:** es muy común que los **pasillos canción** modulen de forma definitiva entre secciones. Las modulaciones usuales son a las tonalidades relativas y paralelas, con una ligera preferencia por las segundas respecto de las primeras. Martha Enna Rodríguez (Rodríguez M. , 2012) menciona respecto de la relación entre tonalidad y emocionalidad lo siguiente [...] “que el comportamiento tonal coincida con la idea rectora de la **modulación emocional** de las tonalidades coincide, con excepciones naturalmente, en el bambuco canción y la danza canción, es una constante de la relación texto-música en las obras” Esta idea de **modulación emocional** es relevante por cuanto a la hora de relacionar el texto con la melodía se crea la semántica propia del discurso musical.
- **Modulación pasajera a la tonalidad de subdominante:** los pasillos canción en **Garzón y Collazos** suelen utilizar dominante secundaria para modular a la tonalidad de subdominante. El dueto resalta estas modulaciones a través del aumento en la dinámica cuando ocurren, como por ejemplo “*Mis flores negras*”, pasillo de Julio Flores que se encuentra en el álbum “*La subienda*” de 1962 de **Garzón y Collazos**. Aquí la interpretación comienza piano y la primera vez que aumenta la dinámica es, justamente, cuando se utiliza la modulación a la tonalidad de subdominante (Fm).

- **Paralelismos de tercera y sexta:** la construcción de segundas voces se realiza mediante intervalos de terceras y sextas, los que son utilizados en finales de frase y realzan la melodía evitando utilizar movimientos contrarios u oblicuos. Es interesante aclarar que en el **pasillo canción**, debido a que es una melodía con acompañamiento, no predominan las texturas polifónicas, ni completamente homofónicas. Este rasgo es relevante puesto que en la música coral existen tanto texturas polifónicas como homofónicas, lo que para el proceso de transducción resulta beneficioso para resaltar características extra-musicales que no resulten lejanas a la sonoridad deseada.
- **El ataque posterior a la cadencia (chan chan):** se refiere a la forma en que luego de terminar una frase, los instrumentos realizan dos ataques: uno, en la segunda mitad del segundo pulso y otro, en el tercer pulso, reforzando el acorde de tónica o realizando una cadencia auténtica como señal del periodo en refuerzo de la cadencia.

Rasgos vocales

Los rasgos vocales, son los que obedecen solamente a la forma de cantar de **Garzón y Collazos**. Responden a las costumbres que el dueto tiene a la hora de entender y expresar las obras a través de sus voces. Además de ser elementos normalmente ajenos a la composición, son inherentes al dueto y su forma de interpretar la música.

Cuatro rasgos para la transducción:

- **Lecos:** Notas alargadas que alteran levemente la afinación primero ascendente y luego descendentemente en los finales de frase, muchas veces acompañados de una *fermata*. El resultado es un sonido que parece un quejido o lamento. Ejemplo la interpretación del pasillo “*Adiós Casita blanca*” del álbum “*La subienda*” de 1962 comienza su parte vocal con dos frases que terminan en leco, éste rasgo es probablemente uno de los más comunes en la interpretación de **Garzón y Collazos**, presente en casi todas sus obras.
- **Voces a capella y con ritardando en los comienzo de sección:** las entradas de las secciones con texto en **Garzón y Collazos** en repetidas ocasiones se realizan sin ningún tipo de acompañamiento y con un ritardando. Un ejemplo de este rasgo puede encontrarse en la interpretación del dueto del pasillo “*Camino viejo*” De José A Morales, en el disco homónimo, aunque es otro rasgo tan característico que se encuentra presente en casi todas sus interpretaciones de pasillos canción.
- **Poco vibrato y glissandos:** aunque resulte ser un recurso interpretativo frecuente, **Garzón y Collazos** interpretan el **pasillo canción** con un vibrato muy moderado y con casi ningún *glissando*, salvo, evidentemente, el presente en los lecos.

- **Voces masculinas:** aunque llegados a éste punto parezca una obviedad aclarar que las voces de **Garzón y Collazos** son masculinas, es importante hacer ésta aclaración de cara al proyecto, puesto que en la transducción al formato coro mixto, las voces femeninas podrán replicar esta sonoridad.

Rasgos textuales

Los rasgos textuales, son aquellos que hacen referencia a la utilización del texto (lo extra musical en la forma). Se encuentran tres categorías:

- **Uso del lenguaje:** hace referencia a la persona verbal, utilización de modismos, temáticas usuales y léxico.
- **Uso de figuras retóricas:** hace referencia a la utilización de figuras retóricas dentro del texto de la obra.
- **Métrica poética:** hace referencia a la configuración, longitud y rima, de los versos dentro de la obra así, como la forma en que éstos se relacionan con la melodía.

Uso del lenguaje

- **Persona verbal:** el **pasillo canción** en **Garzón y Collazos** se puede encontrar escrito en primera persona como sucede en el pasillo “*Me volví viejo*” de José A Morales, obra en la que el texto dice “Me volví viejo de tanto esperarte, me volví viejo esperando tu amor” o de forma menos frecuente en tercera persona, sobre todo empleada para objetos o personajes distantes como en la obra “*Las Acacias*” de Jorge Molina Cano “ya no vive nadie en ella y a la orilla del camino silenciosa está la casa”.
- **Léxico y regionalismos:** aunque como se vio anteriormente el pasillo es un género de raíces citadinas, **Garzón y Collazos** (formados musicalmente en el Tolima) interpretaron y compusieron obras en las que se hace uso de regionalismos, sobre todo del Huila y del Tolima. A manera de ejemplo se encuentra el pasillo “*Alma del Huila*” de Luis Alberto Osorio, pasillo cuyo texto dice [...] “Es mi tierra pa’ bien cruza un río sin igual que da la vida entera al labrador a su maizal al platanal”.

Otro aspecto interesante de éste rasgo es la utilización del pronombre *usted* para referirse a figuras paternas, elemento presente en la idiosincrasia de éstos lugares y menos presente en los ambientes citadinos. Como ejemplo de ésta forma de trato el pasillo “*Doña Rosario*” de José A. Morales cuya letra dice “Mi señora Rosario muy buenas noches, ábrame *usted* la puerta solo un momento”.

- **Temáticas:** el pasillo en **Garzón y Collazos** suele tener como temáticas principales, el amor, la familia y la nostalgia, normalmente representando ésta última a través de la relación con un lugar u objeto. Sus letras suelen ser intimistas y hacer uso de un lenguaje poético. Como ejemplos de la nostalgia representada a través de la relación con el objeto, los pasillos “*Adiós casita blanca*”, “*Las Acacias*”, “*Camino viejo*”, entre muchos otros, que hacen una frecuente utilización de figuras retóricas complementando el discurso musical.

Figuras retóricas

- **Prosopopeya:** según la RAE ésta figura retórica consiste en una “atribución a las cosas inanimadas o abstractas, de acciones y cualidades propias de los seres inanimados o a los seres irracionales de las del ser humano.” (RAE, 2021). Se encuentra muy presente en el **pasillo canción**, como ejemplo “*Las Acacias*” de Jorge Molina Cano, [...] “y una historia me contaron las Acacias” atribuyendo a las acacias la posibilidad de contar historias. Otro ejemplo el pasillo, “*Camino viejo*” de Jaime Llano Gonzáles cuya letra dice [...] “y con tristeza solo he encontrado seguramente por tu vejez que ya no existen las clavelinas, las amapolas y el girasol” atribuyendo al camino la cualidad de envejecer como si fuere un ser animado.
- **Hipérbole:** según la RAE una hipérbole es un “Aumento o disminución excesiva de aquello de que se habla” (RAE, 2021). Esta figura también se encuentra muy presente. Por ejemplo tenemos el pasillo “*Me llevarás en ti*” de Jorge Villamil, cuya letra dice [...] “jamás podrás borrar de tu vida” exaltando la idea de que su recuerdo será muy difícil de borrar al punto de declarar que será imposible lograrlo.
- **Anáfora:** la definición que la RAE da a ésta figura es un “empleo de palabras y conceptos repetidos” (RAE, 2021) justamente para hacer énfasis en el concepto que se repite. Ejemplo el pasillo “*Espumas*” de Jorge Villamil:

Amores que se fueron
Amores peregrinos
Amores que se fueron
 Dejando en tu alma negros torbellinos⁹

La repetición de la palabra **amores** en éste caso funciona como una anáfora.

⁹ se escogió ésta forma de presentar la letra para que fuera más fácil de reconocer la repetición del concepto.

- **Metonimia:** una metonimia es “designar algo por el nombre de otra cosa, tomando el nombre por la causa o viceversa” (RAE, 2021). Un ejemplo de ésta figura se encuentra en el pasillo “*Tierra labrantía*” de Carlos Vieco Ortiz [...] “tengo en la plenitud de la montaña una paja de tierra labrantía” utilizando paja para referirse al terreno que describe en la canción.
- **Apóstrofe:** Como figura retórica un apóstrofe es una “Interpelación vehemente dirigida en segunda persona a una o varias, presentes o ausentes, vivas o muertas, o seres abstractos, a cosas inanimadas, o a uno mismo” (RAE, 2021) , es decir, llamar a un personaje en segunda persona durante la obra. Ejemplo el pasillo “*Doña Rosario*” de José A. Morales [...] “mi señora Rosario muy buenas noches” interpelando en segunda persona a un personaje presente en la narración: Doña Rosario.
- **Metáfora:** Según la RAE metáfora es una “traslación del sentido recto de una voz a otro figurado en virtud de una comparación tácita” (RAE, 2021). Es una de las figuras retóricas más comunes en la música popular. Ejemplo el pasillo “*Esa es mi madre*” poema de Julio Flores musicalizado por **Garzón y Collazos**, haciendo una comparación tácita entre el rojo de los labios y el clavel y el brillo del sol y el de ella, llevando el sentido del texto a uno figurado.

[...] El clavel envidió sus labios rojos
y ante la luz de sus divinos ojos
vacilaron el sol y las estrellas

Métrica poética.

- **El verso:** en las obras interpretadas por **Garzón y Collazos** los versos suelen tener la misma configuración silábica entre ellos, con algunas variaciones en el último verso que, a veces, contiene una mayor cantidad de sílabas, lo que implica una mayor cantidad de notas en la melodía. Ejemplo el pasillo “*Invierno y primavera*” del compositor Carlos Vieco Ortiz:

“Ya se acerca el invierno con sus rigores
van cayendo las hojas del bosque umbrío
del sol empalidecen los resplandores
y atenidas las aves mueren de frío”

Todos los versos son dodecasílabos¹⁰. Ésta cualidad tiene que ver con el origen de muchos pasillos como musicalizaciones de poemas. El anterior es uno de estos casos, pues la letra fue escrita por el poeta Carlos María Villafañe.

- **La estrofa:** en términos de estrofas las más comunes dentro del **pasillo canción** son los cuartetos, serventesios y las parejas de pareados, cuyas rimas tienen las estructuras: **ABBA ABAB** y **AABB** respectivamente. También se encuentran tercetos encadenados con rima **AAB – CCB**. Ejemplo de la estructura AAB - CCB tenemos el pasillo “*Esa es mi madre*” con texto de Julio Flores:

Veis esa vieja escuálida y horrible (A)
pues oye aunque parézcate imposible (A)
fue la mujer más bella entre las bellas (B)
el clavel envidió sus labios rojos (C)
y ante la luz de sus divinos ojos (C)
vacilaron el sol y las estrellas (B)

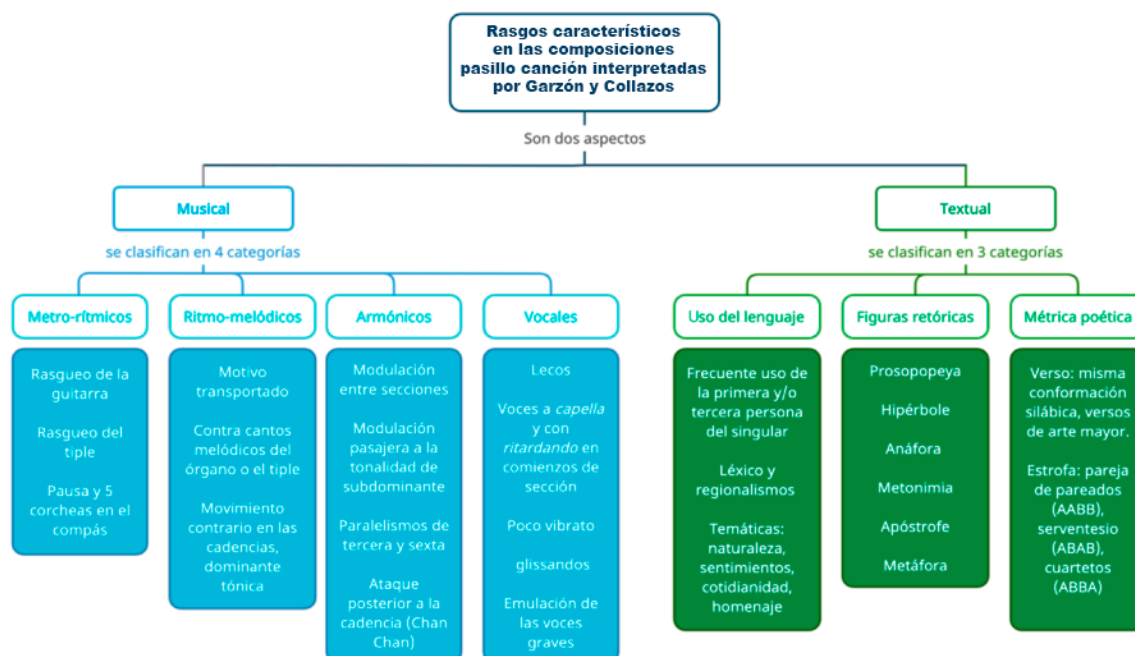
¹⁰ Dodecasílabo significa: de doce sílabas, es importante tener en cuenta que algunas sílabas no se cuentan pues en la métrica poética la sinalefa combina sílabas que terminan y comienzan en vocal, como si fueran en una sola.

Rasgos característicos musicales y textuales.

En la ilustración 12 se organizan los rasgos característicos encontrados en el proceso de análisis de las composiciones interpretadas por **Garzón y Collazos**, todos aquellos que han sido descritos anteriormente, pero puestos de manera ordenada para la mejor comprensión del lector. Son 2 aspectos: musicales y textuales.

Ilustración 12

Rasgos característicos en las composiciones pasillo canción interpretadas por Garzón y Collazos.



Nota: Producción del autor

Definidos los rasgos característicos, a continuación se presenta el proceso de creación de las obras, que utiliza como insumos los resultados descritos en el capítulo III.

CAPÍTULO IV
EL PROCESO DE CREACIÓN

Ideas de la composición

El siguiente capítulo, describe las situaciones, decisiones relevantes y reflexiones que surgieron durante el proceso de composición del ciclo “*Matilde*”, para entender la razón de la utilización de los elementos musicales y textuales dispuestos en la obra.

El proceso de creación de una obra musical puede surgir desde muchos ángulos. El compositor podría, bien, tener en mente una progresión armónica, una cierta melodía, un formato específico o incluso elementos tan abstractos como una cierta textura que pretende utilizar. A partir de éstas ideas en composición, van apareciendo los demás elementos que estructuran su obra.

Por ésta razón adquieren relevancia las ideas, que para el caso corresponden a parámetros estrictos, justamente porque el proceso de transducción no llegaría a buen término si se toman demasiadas licencias creativas.

Para éste caso si bien parámetros como, el ritmo y el uso de la tonalidad tienen un direccionamiento claro, elementos como la temática de las obras disponen de mayor libertad, resultando imperativos para definir la forma musical y sus estructuras musicales como, por ejemplo, los motivos.

Las temáticas del ciclo

En éste texto se ha hablado ya de las temáticas usuales que se pueden encontrar en los **pasillos canción** interpretados por el dueto **Garzón y Collazos**, sobre las cuales destaca la “nostalgia”, encontrada como emocionalidad principal en 15 de las 38 canciones seleccionadas, especialmente preponderante en “*Adiós casita blanca*” de Carlos Vieco Ortiz y “*Camino viejo*” de José A. Morales.

Además de la “nostalgia”, uno de los rasgos más característicos del **pasillo canción** es la multiplicidad de dualidades en la que se ha mostrado se encuentra adscrito, a saber las dualidades: pasillo-bambuco, extranjero-nacional, fiestero-nostálgico modo mayor-modo menor y una larga lista de relaciones en las que el pasillo puede verse representado como parte o todo. Reflejando ésta característica se tomó la decisión de basar la temática del ciclo de pasillos en una dualidad.

Las opciones que surgieron fueron: juventud-vejez, amor-desamor, día-noche, ciudad-pueblo, luz-oscuridad y llegar-irse. Ninguna resultó satisfactoria, puesto que algunas parecían demasiado ambiguas, como luz-oscuridad y día-noche y otras, pobres o fuera del contexto del auto como juventud-vejez y ciudad-pueblo. La solución a éste percance vino de

las síntesis (de varias de estas dualidades), surgiendo así la temática de las dos canciones: en la primera un personaje **joven** quiere **irse** de su **pueblo** (alejarse de la figura materna y buscar su individualidad) y en la segunda, el mismo personaje ahora **viejo**, **llega** de la **ciudad** (buscando reencontrarse con la figura materna y volver a sus raíces).

Modulación emocional.

Aplicar el concepto de “modulación emocional” (Rodríguez M. , 2012) implica cambios sustanciales en la composición, pues la relación que existe entre modo y emocionalidad, condiciona la necesidad de buscar perspectivas de la narración a partir de las cuales sea posible plasmar la relación entre el “modo” usado y la “emocionalidad” que comúnmente expresa esa sección del **pasillo canción**.

Para el trabajo de grado, el uso de las tonalidades paralelas menor-mayor, supone plasmar la emocionalidad que surge del texto poético, de la melodización y posteriormente del arreglo. Esta emocionalidad responde al mensaje textual que es desarrollado en el discurso musical. En este sentido, es necesario reconocer dos categorías de la emocionalidad:

- **Emocionalidad opaca:** hace referencia al uso de la tonalidad menor en la obra, que representa junto al texto, tristeza, melancolía, añoranza, entre otros sentimientos que permiten un paso esperanzador en la configuración del texto y la melodía.
- **Emocionalidad brillante:** hace referencia al uso de la tonalidad mayor en la obra, que representa junto al texto, alegría, esperanza, sosiego, confort como aspecto concluyente del discurso en la obra musical.

Como idea, la relación entre modo-emocionalidad, induce a tener que buscar entonces una **emocionalidad opaca** y una **emocionalidad brillante** aplicándolas a las temáticas descritas en el apartado anterior. De éstas emocionalidades surgen entonces las narrativas de las secciones con texto de los pasillos. Así, para cada temática se realiza un tratamiento narrativo correspondiente a cada categoría de la emocionalidad. En la Tabla 3 se muestra la propuesta que surge de éste proceso.

Tabla 3

Relación entre temática y emocionalidad en los pasillos canción

Temática	Emocionalidad opaca	Emocionalidad brillante
Joven: quiere irse de su pueblo .	Confesar a su madre de la intención de irse y la ansiedad que esto conlleva.	Reconfortar a la madre agradeciéndole por lo que le ha enseñado y compartido.
Viejo: llega de la ciudad .	El pueblo está desvinculado y su madre murió antes de que él regresara.	El lugar en el que quedaba su casa y donde su madre vivía, ahora está habitado por animales y flores.

Nota. En la tabla se muestra la propuesta narrativa que expresaría cada tipo de emocionalidad.

Teniendo en cuenta los resultados del ejercicio anterior, para resaltar la situación del personaje desde la perspectiva del espacio en que sucederá la narración (cercano e íntimo en la primera obra, lejano y externo en la segunda), una buena manera de escribir el texto resulta ser en primera y segunda persona para el primer pasillo y, en tercera persona para el segundo.

Utilizando como base las dos ideas, se procedió a construir la melodía y texto de los dos pasillos teniendo en cuenta que deben responder a la tradición del **pasillo canción** interpretado por **Garzón y Collazos**, situación que implica: ritmo-tipo, melodización y progresión armónica estructuradas por el sistema en que se escribe el **pasillo canción** el Colombia: la tonalidad.

Forma y Armonía.

El **pasillo canción** por lo general (y en específico en **Garzón y Collazos**) es un género del sistema tonal. Teniendo en cuenta que el elemento estructurante de la tonalidad es la triada y que el funcionalismo es la característica que la define, el primer paso consiste en establecer la progresión armónica y el contraste de las tonalidades en cada parte de la forma bipartita simple sin re-exposición.

Sobre el primer asunto (la progresión armónica) se encuentra con frecuencia modulación pasajera a la tonalidad de subdominante, con el fin de representar en el discurso musical la “dualidad de los sentimientos del ser humano” (alegría y tristeza) en el mismo sentido en que Beethoven lo plasma en el primer movimiento de la sonata “Pathétique” Op.13. N° 8 en Cm primer movimiento, en el que el periodo del tema principal, presenta de forma ascendente y climática la lucha entre la primacía por la estabilidad tonal entre Cm y Fm.

Ilustración 13

Análisis armónico del fragmento tema principal primer movimiento Sonata Op.13. N°8 en Cm. L. w. Beethoven.

Cm **Fm** 145

Allegro di molto e con brio.

T / D7-> S D7->S D T /D7 -> S D->S D T D₃ T₆ II₆ K₄ DVII₅

DVII₇ D₇ T IDEM.....

Nota: fragmento extraído de (Schachter, 1999).

Aunque [...] “la melodía de una canción es por si sola quien define a la misma” (Espel, 2009) es decir que, el acompañamiento puede quedar sujeto a disposición del intérprete, este ejercicio no sugiere que se condicione la armonía a respetar una cierta configuración (por lo menos no en esta parte del proceso), por lo que, se utilizó como base para la creación de las melodías, siempre sujeta a cambios motivicos.

Como se pretende aplicar el concepto de *isotonía modal* en ambas obras cada parte de la forma bipartita simple sin re-exposición se presenta secuencialmente en la tonalidad menor y su paralela mayor, a la vez cada obra tiene una correspondencia de sus tonalidades: la primera en Cm y la segunda, en la tonalidad de subdominante inspirada ésta organización tonal en la obra citada de L.W. Beethoven.

Tabla 4

Progresiones propuestas para el proceso de composición.

Parte	A	B
Emocionalidad	Opaca	Brillante
Progresión canción 1	i-iv-V7-i iv-i-V7-i	I-IV-V-I I-IV-V-I
Progresión canción 2	i-iv-V7-i i-iv-V7-i	I-IV-V-I I-IV-V-I

Nota: La cifra utilizada, hace uso de las mayúsculas y minúsculas para expresar la cualidad (mayor o menor) del acorde utilizado.

En el análisis de las obras seleccionadas, uno de rasgos característicos del **pasillo canción** es la **modulación pasajera a la tonalidad de subdominante** cuyo acorde común es el acorde de tónica. Las progresiones fueron dispuestas para cumplir con este precepto y así acercarse a la sonoridad del **pasillo canción** en **Garzón y Collazos**, con lo cual, por ejemplo la progresión i-i-iv-iv-V7-V7-i-i se transforma en i-I7(V7->iv)-iv-iv-V7-V7-i-i.

Realizadas las precisiones anteriores y teniendo clara la estructura y temática del **pasillo canción**, se procede a realizar las melodías con texto que conforman el ciclo **“Matilde”**.

[...] “Volvemos nuestra atención sobre la melodía: Ella es la única que define su identidad y que otorga la propiedad al compositor. Por lo tanto la morfología musical, su análisis y características, están íntimamente ligadas al motivo y al tema” (Espel, 2009)

Guillo Espel denota la importancia del tema a la hora de componer música popular, pues éste da origen a la música codificada. Así que para poder construir dos canciones que tengan un sentido simbólico es importante prestar especial atención a los motivos que conforman parte del discurso musical. Para hacer sencilla la descripción del proceso de creación, ha sido importante darle nombre a cada canción: **“Debo Partir de Éste pueblo”** en Cm y **“Colores”** en Fm, que conforman el ciclo **“Matilde”**.

Para la forma mínima en la tonalidad (el periodo), son importantes dos estructuras: La **frase** que está determinada por la progresión armónica y su cadencia y, los **motivos** [...] “construidos a partir de la interrelación de dos elementos musicales: intervalos y metro-rítmica” (Skriagina, S. & Pineda, A, 2019).

Queda claro que el *periodo compuesto* en las dos obras corresponde a cada parte **A – B** de la forma bipartita simple sin re-exposición. En el sentido de relacionar lo expuesto en las referencias teóricas del trabajo de grado y de nombrar **A** y **B** de la forma bipartita simple sin re-exposición para la mejor comprensión de todos, cada parte de la forma recibe un nombre específico:

A = Estrofa **B** = Estribillo

Las dos obras contienen la función de introducción en la forma musical, que se caracteriza por el predominio de un tema, un motivo o un fragmento del motivo, de una o dos tonalidades vecinas o cercanas y que contiene [...] “una cadencia conclusiva (totalmente estable) en la tonalidad de la obra, que separe la sección introductoria de la siguiente parte” (Skriagina, S. & Pineda, A, 2019, pág. 33).

En la descripción de la creación del ciclo **“Matilde”** un rasgo característico corresponde a los motivos descritos en cada apartado como temas y motivos, haciendo alusión al discurso musical construido con el texto como elemento extra musical sobre la permanente repetición de 5 motivos.

Creación “Debo partir de éste pueblo”

En este apartado se presenta el proceso de creación de la primera de las canciones del ciclo “*Matilde*” el **pasillo canción “Debo partir de éste pueblo”** del que ya se ha definido una temática, una narrativa y dentro del cual se buscó implementar algunos de los rasgos característicos encontrados en el proceso de análisis y expuestos en el capítulo III.

Comienza con la descripción del material melódico que se utiliza¹¹.

Temas y motivos

A continuación se presenta el proceso de construcción de los temas que conforman las melodías del pasillo “*Debo partir de éste pueblo*” y los motivos contenidos en ellos, no sin antes situar los términos en cuestión.

- **Tema:** [...] “Término común para identificar los pasajes melódicos principales de obras tonales y de música no tonal que conservan el rasgo de una continuidad melódica”. (Latham, 2008)
- **Motivo:** [...] “Unidad musical melódica y rítmica que, de acuerdo con Schoenberg en sus Fundamentos de la Composición Musical (1967), proporciona “integración, relación, coherencia, lógica, comprensión y fluidez” al discurso musical de una composición mediante la repetición y la variación recurrente. El motivo es el elemento constitutivo básico para la construcción de temas y líneas melódicas” (Latham, 2008)

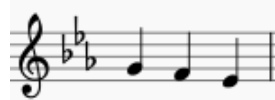
Los motivos utilizados para la primera obra fueron los encontrados en la ilustración 14:

¹¹ Es importante tener en cuenta que en éste capítulo solo se abordará el proceso de creación de la canción. El proceso de transducción y creación del arreglo para coro mixto se encuentra en el capítulo V.

Ilustración 14

Los motivos del pasillo “Debo partir de éste pueblo”

- Motivo número 1



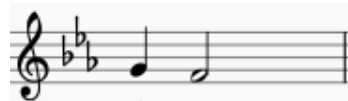
A tempo, por grados conjuntos descendentes.

- Motivo número 2



Anacrúsico por grados conjuntos ascendentes.

- Motivo número 3



Conclusivo con apoyatura de retardo sobre la función armónica principal.

Nota. El mi becuadro encontrado en el segundo motivo, obedece a la utilización de la dominante para la modulación pasajera a la tonalidad de subdominante.

El motivo número 1, una escala diatónica descendente con figuraciones de negra fue utilizado para representar la pena del narrador al confesar sus intenciones de abandonar el hogar; además de que expresa -de forma clara- la métrica de la composición y resulta útil para agregar un **rasgo vocal de Garzón y Collazos** a las obras, las **voces a capella y con ritardando en los comienzos de sección.**

El motivo número 2 contiene una configuración rítmica usual en el **pasillo canción**, rasgo que para efectos de éste trabajo fue denominado **silencio y cinco corcheas en el compás**. Es ascendente puesto que busca representar la expectativa y ansiedad del narrador al hacer la confesión; además, su movimiento ascendente compensa el movimiento descendente del tercer motivo y le otorga equilibrio a la melodía.

El motivo número 3, tiene como función finalizar el tema, proveer un respiro al intérprete para dar paso a los contra cantos instrumentales y permitir la posibilidad de añadir otro elemento característico de la interpretación de **Garzón y Collazos**: los **lecos** de final de frase (rasgo que usualmente, resuelve retardos en la melodía). Es a partir de éstos motivos que se escribió el primer intento de melodía mostrado en la ilustración 15.

Ilustración 15

Primer intento melodía “Debo partir de éste pueblo”.

De-bo par - tir deés- te pue-blo de-bo vi-dar sus pla-zas de-bo de-jar la ca-sa

pa-ra cum-plir mis sue-ños. De-bo ir-me deés-te pue-blo per-dó-ne-me se - ño-ra

per - dó - ne - me ma - mi - ta voy a de - jar - la so - la

Nota. ilustración tomada del registro de la primera versión de la melodía.

La primera estrofa

Para construir la letra con melodía de la ilustración 11, se utilizó la narrativa planteada (un joven confesándole a su madre que se va), los rasgos contenidos en los motivos número 1, 2 y 3 y varios rasgos textuales, la **Anáfora** al repetir la palabra “Debo”, el **apóstrofe** al hacer un llamado directo en segunda persona a la madre “**Perdóneme señora**”, la utilización del pronombre “**usted**” para referirse a figuras maternas y Rasgos armónicos como la modulación pasajera hacia la tonalidad de subdominante, convirtiendo el acorde de tónica en su dominante en cuarto compás.

Además se pensó en que la construcción de la melodía se prestara para expresar los rasgos vocales encontrados en el capítulo anterior y que la rima tuviera dos estructuras distintas, la de un **cuarteto (ABBA)** seguido de un **serventesio (ABAB)**.

A pesar de que el acercamiento fue satisfactorio, la melodía de la ilustración 11 tiene varios problemas, unos más graves que otros. En primera instancia, es asimétrica (con frases de extensión diferente). Lo que se aleja de la estructura tradicional del **pasillo canción**, ésta situación desembocó en problemas con la acentuación prosódica, pues para que no hubiera conflictos con las acentuación del texto, éste debió cambiarse en los ataques del primer pulso del décimo compás, puesto que para seguir con la **Anáfora**, el texto debería ser “partir” pero en su lugar se puso la palabra “irme” que, si bien semánticamente expresa lo mismo, suena diferente y rompe la **Anáfora**, pero funciona al ser una palabra grave y no una palabra aguda que debido a la figuración de corchea y negra con puntillo. Ello constituiría en un error de acentuación prosódica.¹²

¹² Resulta interesante aclarar que no todas las composiciones de música colombiana respetan la acentuación prosódica, pero para efectos de trabajo de grado ésta se respetará al ser un ejercicio formativo, un ejemplo muy conocido que incumple ésta regla es el vals “Pueblito viejo” de José A. Morales, en la frase “Quiero pueblito viejo” la configuración rítmica de la melodía hace que el texto suene “Quiero pueblito viejo”.

Otro problema encontrado en la melodía propuesta, radica en que el cuarto compás, (El que debería ser de dominante para la tonalidad de subdominante) tiene como nota acentuada el segundo grado, que además de no pertenecer al acorde, tampoco pertenece a la tonalidad de subdominante (a menos que se esté utilizando la escala menor melódica del cuarto grado para construir esa frase), esto hace que la melodía sea complicada para cantar. luego de varios cambios se llegó a la melodía que se muestra en la ilustración número 16.

Ilustración 16

Melodía corregida primera estrofa “Debo partir de éste pueblo”

mf
De - bo par - tir deés - te pue - blo de - bo q - vi - dar sus pla - zas de - bo de - jar la ca - sa
pa - ra cum - plir mis sue - ños. De - bo par - tir deés - te pue - blo per - dó - ne - me se - ño - ra
per - dó - ne - me ma - mi - ta voy a de - jar - la so - la.

Nota. Ilustración tomada de la versión de la obra del 16 dic 2021”

Como se puede notar, se realizaron los cambios pertinentes para corregir los problemas antes mencionados. Al corregir la extensión de las frases para lograr simetría en la obra, se pudo conservar la palabra “partir” en lugar de “irme”. Además, el silencio provocado por agregar dos compases en el compás 10, permite que se utilice el rasgo “**Voces a capella y con ritardando en los comienzo de sección**” que se utilizó en el inicio de ambos periodos de la composición.

La segunda estrofa.

Una vez construida la primera estrofa de la obra “*Debo partir de éste pueblo*” la segunda se podría plantear de dos maneras, como una repetición del mismo texto y la misma melodía, (susceptible a algunas variaciones en la melodía, el ritmo o el acompañamiento para darle interés) o un cambio en el texto buscando expresar la misma idea. Sabiendo que existen estas dos posibilidades, se decidió la segunda manera y buscar otra forma de darle interés a la repetición de un mismo texto en el pasillo “*Colores*”. Procediendo con éste plan, buscando respetar la rima y melodía de la primera estrofa, se construyó para la segunda la siguiente propuesta de texto:

Debo coger pa' otro lao
Antes que me haga viejo
Buscar un mundo nuevo
no estar aquí sentao

Debo Coger pa' otro lao
Y ahora mi alma le implora
Que perdone al ingrato
Que va a dejarla sola

Para la construcción de la segunda estrofa, se toma como elemento expresivo verbal modismos del Tolima y el Huila, cuya fuente primaria y única, fue charlas informales con la familia del autor del ciclo "*Matilde*".

Cada miembro de la familia, que es oriunda del Tolima y del Huila, escuchó atentamente y de forma resumida la historia y los dos personajes que nacen del texto de las canciones: quien migra y regresa y a quien se extraña y muere. Al respecto la señora Matilde Palomino de Quintero (la abuela) sobre el primero que "[...] Ese es un **wipa**¹³ ingrato que se quiere **ir pa' otro lao** y dejar sola a la **máma**". de esa frase surge la propuesta de texto que, además se aprovechó para usar una "**hipérbole**" en el verso "y ahora mi alma le implora" y además la "**Elisión**", como forma de contracción de los fonemas en el habla común de algunos territorios que usan, por ejemplo, "*sentao*" en lugar de sentado y "*pa'*" en lugar de para.

El estribillo

Una vez terminada la primera sección del pasillo "*debo partir de éste pueblo*" se continuó con su sección en modo mayor, la que expresa la emocionalidad brillante de la obra. Para intentar darle un carácter más rítmico y animado a ésta sección que representa la juventud y optimismo correspondientes a la emocionalidad buscada, se realizó una variación del **motivo número 2** que, en lugar de tener el ritmo de silencio de corchea seguido de cinco corcheas, a veces tendría un ritmo de silencio de corchea, negra y dos corcheas, reforzando el carácter juguetón deseado. Con éstas ideas y la narrativa clara la propuesta de melodía se encuentra en la ilustración 17.

¹³ Wipa: palabra utilizada en el dialecto del Huila para referirse a un niño o un joven de forma despectiva.

Ilustración 17

Propuesta melodía parte mayor “Debo partir de este pueblo”

Not-vi-do sus lec - cio-nes las lle-vo en el alma si soy per-so-na de bien es gra - cias us -
ted. A don-de va-ya su pre-sen - cia siem-pre me a-com - pa-ña es que es-toy or - gu -
llo - so de ser la per - so - na cria - da por us - ted.

Nota. Ilustración tomada de la primera versión de la melodía

De la melodía presente en la ilustración 13 se puede destacar que, el texto no tiene problemas de acentuación prosódica; la melodía y texto responden a los temas (musicales y narrativos) descritos, pero la relación emoción-modo no resultó muy satisfactoria, sobretodo en el segundo periodo donde en lugar de ser emocionante, la melodía toma una direccionalidad que la hace poco impactante. Se quiso conservar los últimos compases, pero una melodía tan poco dinámica que usa una sola nota no permitía un contraste suficiente de su diseño.

Otros problemas encontrados fueron: la extraña configuración ritmo-melódica del compás 10, que no correspondía a nada utilizado en la obra; la posible confusión que podría generar el texto al decir la frase “A donde vaya su presencia” puesto se entendería tal vez como que la madre está muerta, cosa que no concuerda con lo que busca la obra; un problema más que obedece completamente al contexto, es que el uso de la expresión “*persona de bien*” ha sido fuertemente resignificado durante el presente año¹⁴, situación que podría también prestarse para una errónea interpretación del texto.

Por último, era pertinente corregir la figuración del primer compás para que dé mayor coherencia a la pieza utilizando el motivo número 3 y facilitar el uso de “**lecos**”. Una vez encontradas y corregidas éstas imprecisiones, se construyó a partir de los cambios una nueva propuesta de melodía para ésta sección, melodía que se puede apreciar en la ilustración 18.

¹⁴ “Persona de bien” es la manera irónica en que se denominó durante el 2021 en Colombia a un grupo de civiles que en el marco del paro nacional dispararon con armas de fuego a los manifestantes buscando disipar las conglomeraciones.

Ilustración 18

Melodía corregida sección mayor “Debo partir de éste pueblo”.

Notl-vi-do sus lec - cio-nes las lle-vo en el al-ma si soy per-so-na buena es gra - cias us -
ted. Su voz y su pa - la - bras siem-pre me a-com - pa - ñan es que es - toy or - gu -
llo - so de ser la per - so - na cria - da por us - ted.

Nota. en ésta ilustración se encuentra la propuesta de melodía corregida.

Como se puede observar, se cambió la melodía en los compases 11, 12 y 13 la hace más dinámica, buscando además que contraste con la melodía en los compases 3, 4 y 5. Se cambió la expresión “*si soy persona de bien*” por “*si soy persona buena*” y “*a donde valla su presencia*” por “*su voz y sus palabras*”. Ello representa mejor la idea de la presencia (no física) de otra persona y por su configuración silábica, permite utilizar el motivo número 3 y facilitar el uso de lecos en el compás 10.

Creación “Colores”

En este apartado se presenta el proceso de creación de la segunda canción del ciclo “*Matilde*”: el **pasillo canción “Colores”**. Para la obra se ha definido su temática y su narrativa, que describen la implementación de algunos rasgos característicos.

Temas y motivos

Los motivos utilizados en el **pasillo canción “Colores”**, buscan correlación entre las dos obras, si causar que se limite su individualidad. No obstante, la ilustración 19 muestra dos motivos que -para el ciclo- se suman a la lista de motivos que configuran el ciclo “*Matilde*”. para la construcción del pasillo “*Colores*”, los motivos 4 y 5.

Ilustración 19

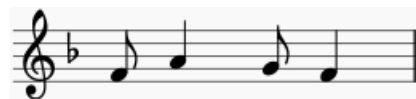
los motivos del pasillo “Colores”

- Motivo número 4



A tempo, por grados conjuntos y con desplazamiento del acento fuerte del pulso

- Motivo número 5



A tempo, con desplazamiento del acento del pulso sobre las notas de las triadas con una nota de paso.

Nota. Producción del autor.

El número 4 es el motivo principal de la construcción del tema de las estrofas del pasillo “Colores”. Está basado en el ritmo-tipo que hace la guitarra al acompañar y busca representar el nerviosismo y el recorrido del trayecto hacia la casa de la madre. De allí que su dirección oscilante resulte útil para colocar las palabras que en el pasillo anterior se encuentran al final de las frases, lo que brinda mayor coerción entre las dos obras.

El motivo número 5 representa el movimiento y la vida que ahora existen en el lugar donde se encontraba la casa abandonada de la madre (narrativa del primer **pasillo canción**). Además, funciona como contraste al motivo número 4, insistiendo en la métrica 3/4, justamente por la organización rítmica del motivo principal: corchea, negra, tres corcheas. Ello permite identificar con claridad el único pulso fuerte del compás.

Los dos motivos, resultan ser material para realizar la propuesta de melodía con texto que se encuentra en la ilustración 20 y que representa la estrofa del pasillo.

La estrofa.

Ilustración 20

Primera propuesta de estrofa “Colores”

mp
Des-pués de vein - teja-nos mi-róel pue-blo un pue-bloques-tá col - ma-do de so-le - dad.

mf
Ca-mi-nan-do por an-ti-guos sue-los En-con-tró la ru-ta pa-ra-ver a suma - má.

Nota. Creación del autor.

Esta propuesta desarrolla la narrativa planteada, pero no tiene gran relación con la otra obra. No tiene problemas de simetría, pero sí de acentuación. En el compás 6 se encuentra el **gesto** 7[^] 5[^] 4[^] 3[^] sobre la palabra soledad, una situación muy afortunada porque vigoriza la idea de la melancolía en la primera sección. También resulta importante el cambio en finales de frase, por la figuración del motivo número 3 (del primer pasillo del ciclo) para facilitar la utilización de **lecos**.

En el compás 2, armónicamente sugiere utilizar la dominante para la tonalidad de subdominante (estructura armónica que configura el ciclo). Sin embargo, en la melodía aparece la nota *La bemol*, que para la corrección debe coincidir con la sensible de la nueva tonalidad (*La becuadro*). La constante revisión del diseño melódico para encontrar posibles errores estructurales tanto en el texto verbal como en el posterior arreglo coral, permiten representar aquello que es incisivo en la creación del ciclo: **la representación de los rasgos**.

Ilustración 21

Corrección propuesta estrofa pasillo “Colores”.

Nota. Producción del autor.

Como se puede ver en la ilustración 21 se tuvo que rehacer la mayoría del texto, así que se aprovechó la situación para aumentar la relación entre el texto de “*Colores*” y el texto de “*Debo partir de éste pueblo*”. Además, se agregaron **prosopopeyas**, ya que son un rasgo muy recurrente en la música interpretada por **Garzón y Collazos**. Es así como se construyeron los versos “*casas que solo le hablan de soledad*” y “*plazas que le reprochan por sus sueños*” haciendo tanto referencia al pasillo “*debo partir de éste pueblo*” como al uso de **prosopopeyas** en ambos versos.

La configuración de la melodía con silencios más prolongados se utilizó para facilitar la presencia de “**contra cantos melódicos del órgano o el tiple**”. Se cambió la nota inicial de la melodía para bajar un poco su registro y resaltar la **emocionalidad opaca** deseada. En el último verso se cambió el texto para que el discurso tuviera mayor sentido. La configuración de la rima es un **serventesio** de tipo **ABAB**.

Una vez realizada la estrofa (teniendo en cuenta que en la construcción del pasillo anterior se definió que el contraste entre estrofas se buscaría en el arreglo y no con la letra), lo siguiente fue construir la sección contrastante.

El estribillo

Construir una **emocionalidad brillante** a partir de la idea de la muerte de una madre constituyó un fuerte reto. La mejor manera de representarla fue a través de **metáforas**. Es así como en lugar de hablar de forma directa de la muerte de la madre se usan las plantas y animales para simbolizar “*la vida que trasciende*”.

La construcción **metafórica** de la **emocionalidad brillante**, constituye la relación de la melodía con una imagen colorida y alegre que atenúa el dolor de la muerte de una madre, a la vez que interactúa con la representación de la tristeza que deviene de una alegría pasada: una **saudade**.

Teniendo en cuenta las ideas, se realizó la primera propuesta de melodía y texto presentada en la ilustración 22.

Ilustración 22

Propuesta emocionalidad brillante pasillo “Colores”

Más vió que en su lu - gar so-lo-ha-bia a colo-res don-de-s-ta-bael za - guán can - ta-ban rui-se -

ño-res. Más vió que en su lu - gar so-lo-ha bí-a flo-res no pu-do ver-la nun-ca más por-que se-ja -

bí - a con - ver - ti - do en flo - res.

Nota. Producción del autor.

Ésta primera propuesta tiene problemas tanto de acentuación como de articulación de la palabras, en relación con el diseño melódico. En el compás 4 está escrito un texto imposible de articular en un solo ataque. No se hace uso del motivo número 3 con lo que no se facilita el uso de *lecos* y hay inconsistencias en la agrupación de las corcheas, dado que algunas se ligan y otras no.

La utilización de la palabra “*flores*” en el compás 12 podría disminuir el impacto de la imagen de la muerte de la madre, justamente porque en el texto la *flor* es utilizada como símbolo tanto del hecho de vivir y morir como de trascender. siendo *flor* un *símbolo*, coadyuda para construir una pérdida de la tensión narrativa que no necesariamente coincide con la cadencia en la frase.

Se presenta la melodía en la ilustración 23.

Ilustración 23

Melodía corregida sección contrastante “Colores”.

Más cuan-doen-tróal lu - gar so - lo vió co - lo-res don-de-s-ta-ba-el za - guán can - ta - ban rui - se -
 ño - res. Más cuan-doen-tróal lu - gar so - lo vió co lo - res
 no pu - do ver - la nun - ca más por - que se ha - bí - a con - ver - ti - do en flo - res.

Nota. Creación del autor.

Con respecto de la propuesta anterior, se efectuaron cambios metro-rítmicos y del texto, buscando resaltar la sensación del tiempo fuerte en el compás, a la vez que mantener la estructuración motívica del ciclo (cinco motivos).

El uso de la palabra “*flores*” al final de la sección aumenta el impacto del acontecimiento (la muerte), lo que permite un movimiento moderado en la voz para facilitar la entonación de la melodía que, hacen las voces masculinas en el arreglo coral.

En el texto la palabra conclusiva “*flores*” pretende dejar en expectativa el acontecimiento a través de la sorpresa dentro de una imagen llena de vida y color, que provoca el lugar físico de la madre con su repentina conversión por la muerte: *no pudo verla nunca más porque se había convertido en flores.*

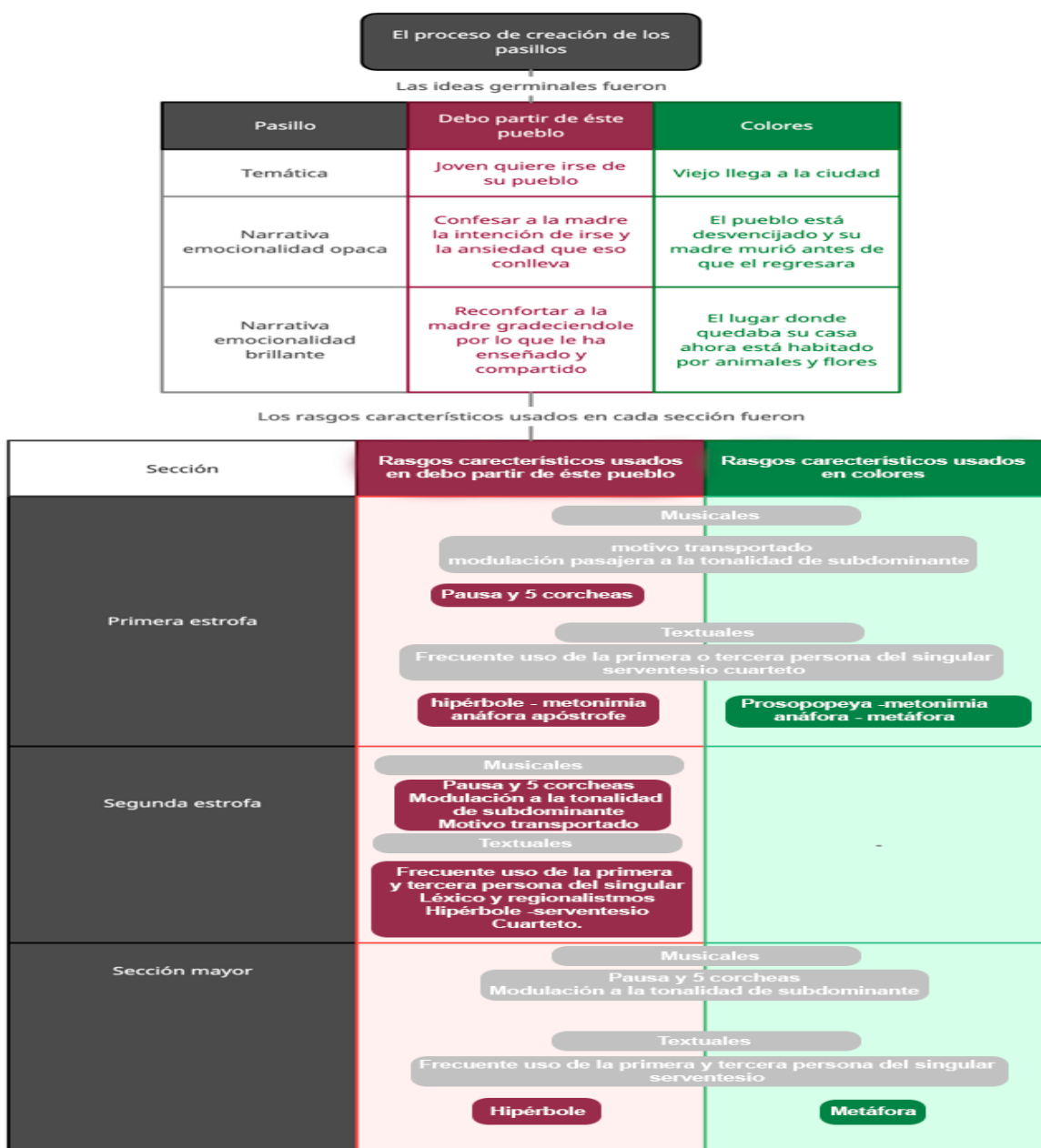
Habiendo construido las melodías con texto pertenecientes a las dos obras, el paso siguiente corresponde a la creación de los arreglos para el coro mixto y el proceso de transducción. Antes de continuar con la construcción de los arreglos, se presenta un resumen de lo tratado en éste capítulo.

Resumen de la creación de los pasillos.

En la ilustración 24 se encuentra un resumen de los rasgos e ideas utilizadas en el proceso de creación de los **pasillos canción** pertenecientes al ciclo “*Matilde*”.

Ilustración 24

Ideas y rasgos característicos utilizados en la creación del ciclo “Matilde”



CAPÍTULO V
LA TRANSDUCCIÓN

Transducir a Garzón y Collazos

Desde la perspectiva de Maestro (2005), citado en (Barrios, 2020, págs. 70-74) transducción es [...] ... “transmisión (ducere, llevar) algo a través de (trans) un determinado medio que actúa en el objeto”. En el diccionario Oxford, transducir es [...] “alterar la naturaleza física o el medio (de una señal); convertir las variaciones dentro de un medio en variaciones correspondientes en otro” (Oxford, s.f.), definiciones que permiten la comprensión en el trabajo de grado sobre el proceso de impregnar características de un formato instrumental (dueto **pasillo canción**) en otro (coro mixto).

En éste amplio sentido se realiza la transducción de características musicales y textuales, presentes en la interpretación del dueto **Garzón y Collazos**, haciendo énfasis en que el término mismo (**transducción**) incorpora otros que pueden ser similares en su significado pero que no lo totalizan: *conversión, conexión, intercambio, mediación, modulación, inferencia, unificación, alteración, transmutación*.

En el proceso de creación de los pasillos del ciclo “**Matilde**” coexistieron dos premisas: la primera, la realización de una transducción del formato utilizado por el dueto **Garzón y Collazos** al formato de coro mixto a cuatro voces y, la segunda, la elección de contenido identitario en **Garzón y Collazos** a través de **rasgos característicos** que se plasman en el arreglo coral.

Es importante mencionar preliminares sobre el proceso de transducción, que dan claridad a su sentido en tanto las características del formato de origen deben ser reformuladas y configuradas en el formato de destino.

En el dueto **Garzón y Collazos**, Darío Garzón tocaba la guitarra y Eduardo Collazos el tiple. En gran parte de su discografía se encuentra la interpretación del organista Jaime Llano González, aunque el núcleo del grupo radica en Darío y Eduardo. Resultaría difícil negar que la interpretación del órgano por Jaime Llano hace parte de la sonoridad del dueto, pues en el análisis de las obras grabadas se encuentra con frecuencia. No obstante, el formato de dueto sigue siendo dos voces masculinas, tiple y guitarra.

En la elección de las características musicales y textuales (las que son complementarias para la interpretación) se presentan opciones en la transición de un formato a otro. Una primera opción consiste establecer una biyección entre las voces del coro y los instrumentos del formato empleado por **Garzón y Collazos**; es decir, que a cada voz del coro le correspondería ejecutar la transducción de un instrumento específico. Esta opción fue descartada por las siguientes razones:

- La sonoridad de las voces masculinas en **Garzón y Collazos** resulta difícil de emular si se escoge a la soprano como la voz que realiza la melodía.
- Se pierde la posibilidad de realizar polifonía vocal, puesto que las obras en **Garzón y Collazos** necesariamente son una melodía con acompañamiento.

- Podría resultar poco interesante que cada voz del coro interpretara o solo la melodía o solo la línea de la *transducción* de alguno de los instrumentos del formato. Ello, excluye la posibilidad de la polifonía vocal en el arreglo.
- Las obras del ciclo se acercaría más a una versión musical que a la *transducción*, siendo ambos casos: arreglo musical.

Se decide entonces que en el proceso de **transducción** las cuatro voces del coro no tendrán correspondencia directa con las dos líneas melódicas de los cantantes, el tiple y la guitarra.

Una segunda opción tiene que ver con elegir **onomatopeyas** que simulen tres sonoridades particulares en la interpretación de **Garzón y Collazos**: el timbre cadencioso de la voz masculina, el del tiple y el de la guitarra. Ésta razón conduce el trabajo de grado a explorar el formato coro mixto a cuatro voces en tanto el resultado de la *transducción*, eminentemente, es a *capella*.

En el **proceso de transducción** del formato dueto a coro mixto, es el último en el que es posible la realización de la misma. En tal sentido, se presenta la descripción del formato coral y, por ende, del actual Coro de la Universidad Pedagógica Nacional.

Coro de la Universidad Pedagógica Nacional

Para el trabajo de grado el formato coro mixto a cuatro voces es el elemento humano que permite la interpretación musical resultado del **proceso de transducción**; es decir: “**el medio**”.

Definir coro mixto no es un objetivo de la investigación, lo que conduce a mirar con detenimiento las cualidades humanas y formativas vocales del actual coro de la Universidad Pedagógica Nacional.

El coro de la Universidad Pedagógica Nacional (la población) se encuentra conformado en su mayoría por estudiantes de instrumento principal canto de los semestres tercero a noveno. Lo dirige un profesor adscrito al Departamento de Educación Musical, quien se encarga de la formación vocal colectiva, elección del repertorio para el proceso de enseñanza-aprendizaje coral y de los resultados corales frente al público (presentaciones o conciertos).

En el momento del montaje coral del ciclo “*Matilde*” (primer semestre de 2022) el coro tiene un desbalance entre voces femeninas y voces masculinas en cuanto al número de integrantes: 38 mujeres y 5 hombres. No obstante, el director del coro ve conveniente el montaje del ciclo por las características perennes en cada una de las cuatro voces de los dos arreglos corales, justamente porque en la concepción de las dos obras se tuvo en cuenta las características vocales colectivas del coro así:

- Que la línea melódica de las voces femeninas no siempre tuviera protagonismo, con el fin de resaltar la sonoridad masculina por lo diminuto de su material humano.
- La elección de *onomatopeyas* en relación con el rango de las voces permite que en el montaje el proceso de memorización de la obra sea eficiente.

- La repetición constante de los pocos motivos destacables en las obras (5 motivos importantes), le permite al director asegurar la afinación evitando el vibrato individual y la transición entre la primera y la segunda tonalidad.
- El texto de las dos obras (*debo partir de éste pueblo y colores*) narra una historia que motiva al coro la tácita expresión de las **emocionalidades brillante y opaca** que contiene el ciclo.
- El desbalance en la cantidad de voces femeninas respecto a las masculinas hace necesario que el arreglo coral produzca polifonía vocal a *capella*, que nivele y configure momentos melódicos del texto, de la tesitura vocal (registro posible en éste coro) y del uso de onomatopeyas que emulan la sonoridad aguda y media del tiple y la guitarra. Así las cosas, en la manufactura polifónica vocal el protagonismo de las voces masculinas del dueto tradicional, hace parte de las cuatro voces, es decir, la exclusividad melódica y poética no es potestativa de tenor y bajo.
- El arreglo coral tiene en cuenta los acentos que surgen de la prosodia cuando los intervalos de cuarta y/o quinta ascendentes sobre el segundo tiempo del compás de 3/4 coinciden con la palabra aguda. Ésta condición se presenta en las melodías (contra-cantos) en algunos momentos de la obra.
- En el arreglo se tiene en cuenta (gracias al nivel musical del coro UPN) realizar disonancias cortas y extremas (intervalos de segunda en la polifonía vocal) en tiempos débiles y/o partes débiles de los tiempos, que resuelven a consonancias y/o unísono conclusivos y sutiles.
- En la manufactura polifónica se encuentra la melodía y el contra canto, generalmente expuesto en la relación de las dos tesituras presentes del coro (femeninas-masculinas). Cuando el tenor lleva la melodía (voz aguda masculina), puede que la soprano tenga contra canto o viceversa. Cuando el bajo lleva la melodía (voz grave masculina) puede que el tenor lleve el contra canto. No obstante, la contralto (voz grave femenina) en el ciclo tiene la mayor frecuencia de melodía principal para emular la voz grave del dueto tradicional. Cuando contralto tiene la melodía, tenor o soprano tienen contra canto.

En conclusión, el montaje del ciclo en el coro UPN tiene total correspondencia con los **rasgos característicos** seleccionados para el **proceso de transducción** tanto en su contenido y forma (aspectos musicales y textuales y sus categorías: metro-rítmica; ritmo-melódica; armónica; vocal; del uso del lenguaje; de las figuras retóricas; de la métrica poética), como en las posibilidades interpretativas que requiere el autor (similar a la sonoridad de **Garzón y Collazos**).

A continuación en las tablas 5 y 6 se presenta la manera como se concibe el proceso de transducción en las dos obras del ciclo *“Matilde”* en relación con las 7 categorías que corresponden a los aspecto musical y textual. éstas categorías se encuentran representadas con el color que las caracteriza en las partituras de las obras presentadas en las ilustraciones 26 y 28. Por último, la estructura de las obras se presenta de forma previa a la partitura en las ilustraciones 25 y 27 para las obras *“Debo partir de éste pueblo”* y *“Colores”* respectivamente.

Tabla 5

Transducción “Debo partir de éste pueblo”

Aspecto	Categoría	Transducción
Musical	Metro-Rítmico Azul	<p>Rasgueo de la guitarra: se encuentra en el uso de la onomatopeya “plum” en el bajo durante todas las secciones de la obra.</p> <p>Rasgueo del tiple: éste rasgo es transducido usando la onomatopeya “plum” cuando se encuentra en tenor y “prim” cuando se encuentra en contralto y soprano, no se utiliza durante las estrofas y tiene mayor presencia en la voz de contralto.</p> <p>Pausa y 5 corcheas en el compás: al pertenecer a la melodía y utilizar el motivo número 2, se puede encontrar en las voces que llevan la melodía, siendo contralto durante la estrofa y tenor durante el estribillo quienes lo utilizan. La soprano realiza contra cantos melódicos utilizando una simplificación del motivo 2, además, es empleado en la introducción por soprano y tenor.</p>
	Ritmo-Melódico Cian	<p>Motivo transportado: ya que es una característica de la tonalidad, los motivos transportados se encuentran en toda la obra.</p> <p>Contra cantos melódicos del órgano y el tiple: se transducen a través de la onomatopeya “lu”, se encuentran en la estrofa interpretados por soprano.</p> <p>Movimiento contrario en las cadencias dominante - tónica: este rasgo es encontrado al final de la introducción y las estrofas de la obra.</p>
	Armónico Verde	<p>Modulación entre secciones: la modulación se produce entre la estrofa y el estribillo.</p>

		<p>Modulación pasajera a la tonalidad de subdominante: se encuentra siempre ubicada en los segundos compases de cada sección.</p> <p>Paralelismos de tercera y sexta: presentes en la introducción, los finales de sección y las situaciones en las que dos voces realizan la transducción del tiple, como en el compás número 6 entre tenor y contralto.</p> <p>Ataque posterior a la cadencia (chan chan): presente en los finales de todas las secciones.</p>
	Vocal Amarillo	<p>Lecos: se encuentran al final de la primera frase y cada dos frases después de ésta.</p> <p>Voces a capella y con ritardando: en los comienzos de sección: en los comienzos de las estrofas por el contralto.</p> <p>Poco vibrato y glissandos: se puede apreciar en la interpretación de la obra.</p> <p>Emulación de las voces graves: para realizar ésta emulación se hizo uso de la contralto y el tenor como voces en las que se encuentra principalmente la melodía. En la contralto dispone del registro que lo hace sonar sombrío (emocionalidad opaca).</p>
Textual	Uso del lenguaje Rojo	<p>Frecuente uso de la primera persona del singular: presente en todo el texto.</p> <p>Léxico y regionalismos: especialmente destacado en el texto de la segunda estrofa.</p>
	Figuras retóricas Magenta	<p>Hipérbole: “y ahora mi alma le implora”</p> <p>Anáfora: “Debo partir de éste pueblo, debo olvidar su plazas debo dejar la casa”</p> <p>Metonimia: “debo dejar la casa” (reemplazando “el cuidado de mi madre” por “la casa”)</p> <p>Apóstrofe: “Perdóneme señora”</p>

Métrica poética Gris	<p>Verso: heptasílabos en las dos estrofas</p> <p>Estrofa: primera y segunda estrofas conformada por la configuración cuarteto, serventesio: ABBA, ABAB. Estribillo conformado por un serventesio: ABAB</p>
-------------------------	--

Ilustración 25

Estructura “Debo partir de éste pueblo”

II: Intro II **A** **:II:** **B** **:II**
 16 compases Cm C

Nota: creación del autor.

La relación de los colores que representan cada categoría para la transducción, corresponden a una estrategia didáctica que explica el evidente proceso y que puede ser comparable las tablas 5 y 6 con su respectiva partitura.

Los dos pasillos del ciclo muestran de forma didáctica lo que el compositor pensó al hacer el proceso de transducción y, además, lo que quiere expresar musicalmente con el coro.

Ilustración 26

Partitura explicativa “Debo partir de éste pueblo”.

18

S. *mp* lu lu lu lu lu lu lu lu

A. tir de-gs - te pue - blo de - bo - ol - vi - dar sus pla - zas de - bo de - jar la ca - sa

T. Per - dón per - dón per -

B. *mf* plumplum dum dum plum plum dum dum plum *mf* plumplum dum dum

24

S. lu lu lu lu lu u u

A. pa - ra cum - plir mis sue - ños. De bo par tir de-gs te pue - blo

T. dón por mis sue - ños. De bo par tir de-gs te pue blo

B. plumplum dum dum dum dum dum dum plum plumplum plum plumplumplum plum plumplum

30

S. *mf* per - dó - ne - me se - ño - ra per - dó - ne - me ma - má voy a de - jar - la so - la. *p*

A. *mf* per - dó - ne - me se - ño - ra per - dó - ne - me ma - mi - ta voy a de - jar - la so - la. *p*

T. per - dón per - dón per - dón per - don voy a de - jar - la so - la. *p*

B. Per - dón per - dón per - dón per - don voy a de - jar - la so - la. *p*

36

S. *mf* lu lu lu lu lu *f* lu *mf* lu lu lu lu

A. *prim prim prim prim prim prim prim prim prim prim prim prim prim*

T. *mf* lu lu lu lu lu *mf*

B. *f* plum plum plum plum plum plum plum

41

S. *mp* lu u u

A. *mp* *prim prim prim prim prim prim prim prim prim prim prim prim prim prim prim prim prim prim*

T. plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum lu lu lu lu *p* lu

B. plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum *p* plumplum dumdum

46

S. *f* *prim prim prim prim prim prim prim* la la la la la la la

A. *f* *prim prim prim prim* plim la la la la la la la *mf* De-bo co-

T. *f* lu lu brim birm brim plum la la la la la la la

B. *f* plum plum dumdum plumplum dumdum plum plum dumdum plum la la la la la la la

53

S. *mp* lu lu lu lu lu lu lu lu

A. ger pa'o - tro la - o an - tes que miha - ga vie - jo bus - car un mun - do nue - vo

T. Per - dón per - dón per -

B. *mf* plumplum dumdum plumplum dumdum plum plumplum dumdum

59

S. lu lu lu lu u u

A. noes - tar a - quí sen - ta - o. De bo co - ger pa'o - tro la - o

T. dón por mis sue - ños. De bo co - ger pa'o - tro la - o

B. plumplum dumdum dum dum dum dum plumplum plum plumplum plum plumplum

65

S. *mf* per - dó - ne - me se - ño - ra per - dó - ne - lo ma - má que vag de - jar - la so - la. *p*

A. *mf* yáho - ra miá - ma lej - ma - plo - ra per - do - ne al in - gra to que vag de - jar - la so - la. *p*

T. per - dón per - dón per - dón per - dón que vag de - jar - la so - la. *p*

B. Per - dón per - dón per - dón per - dón que vag de - jar - la so - la. *p*

71

S. *mf*
Noq-*vi*-do sus lec - cio - nes las lle - voen el al - ma si soy per-so-na

A. *mp*
prim prim prim prim prim prim prim prim prim prim prim prim Si soy per-so-na

T. *mp*
Gra - cias ma - má plum plum plum

B. *mp*
plum plum plum plum plum plum plum las lle-voen el al - ma

76

S. bue na es gra - cias aus - ted.

A. bue na es gra - cias aus - ted.

T. *mp* plum plum plum plum plum plum plum plum plum *mf* Gra-cias a sua - mor. Su voz y su pa -

B. plum plum plum plum plum plum plum

80

S. *mp* prim prim prim prim prim prim prim prim prim prim prim prim prim prim prim prim prim

A. Su voz y sus pa - la - bras dea - mor prim prim prim prim prim prim prim

T. la - bras siem - pre - me - com - pa-ñan *f* es quegs-toy or - gu - llo-so de ser la per-

B. plum plum plum plum Mi so le dad es quegs-toy or - gu - llo-so de ser

85

S. prim prim prim prim prim prim prim

A. prim prim prim prim prim prim prim

T. so - na cria - da por us - ted. ted. prim prim

B. cria - do por us - ted. ted. prim prim

Tabla 6*Transducción “Colores”*

Aspecto	Categoría	Transducción
Musical	Metro-Rítmico Azul	<p>Rasgueo de la guitarra: Se encuentra en el uso de la onomatopeya “plum” en el bajo, pero también la se encuentra en el motivo número 5 utilizado por contralto durante el estribillo, haciendo uso de la onomatopeya “plim”.</p> <p>Rasgueo del tiple: éste rasgo es transducido usando la onomatopeya “brim” está presente en las estrofas en contralto y en el estribillo en soprano.</p> <p>Pausa y 5 corcheas en el compás: se puede encontrar en las introducción a manera de <i>stretto</i> en contralto y soprano, luego se presenta entre bajo y tenor.</p>
	Ritmo-Melódico Cian	<p>Motivo transportado: los 5 motivos son transportados en toda la obra.</p> <p>Contra cantos melódicos del órgano y el tiple: Se transducen a través de la onomatopeya “brim” y son interpretados por soprano y contralto en los lugares de las estrofa donde la melodía (Interpretada por el tenor o la soprano) descansa.</p>
	Armónico Verde	<p>Modulación entre secciones: la modulación se produce entre la estrofa y el estribillo</p> <p>Modulación pasajera a la tonalidad de subdominante: realizada por el coro en conjunto</p> <p>Paralelismos de tercera y sexta: presentes en la primera repetición de la estrofa, interpretados por soprano y contralto en los “contra cantos melódicos del tiple” y después entre tenor y bajo en el estribillo.</p> <p>Ataque posterior a la cadencia (chan chan): presente en el final de la introducción.</p>
	Vocal Amarillo	<p>Lecos: se encuentran al final de la primera frase y cada dos frases después de ésta. Es necesario destacar dejar que destaque el motivo $\wedge^7 \wedge^5 \wedge^4 \wedge^3$.</p>

		<p>Poco <i>vibrato</i> y <i>glissandos</i>: se puede apreciar en la interpretación de la obra.</p> <p>Emulación de las voces graves: para realizar ésta emulación se usaron tenor y bajo como voces principales para la melodía, con su repetición de la estrofa en soprano para destacar el texto.</p>
Textual	Uso del lenguaje Rojo	<p>Frecuente uso de la primera persona del singular: Presente en todo el texto.</p> <p>Temáticas: en el texto se hace una fuerte evocación a los paisajes las emociones y el homenaje.</p>
	Figuras retóricas Magenta	<p>Prosopopeya: “Casas que solo le hablan de soledad” “Plazas que le reprochan por sus sueños”</p> <p>Metáfora: “Porque se había convertido en flores” (Porque murió)</p>
	Métrica poética Gris	<p>Verso: estrofa y estribillo conformados por versos endecasílabos y dodecasílabos respectivamente.</p> <p>Estrofa: la estrofa conformada por un serventesio: (ABAB) y el estribillo: dos serventesios (ABAB) (ABAB)</p>

Ilustración 27

Estructura “Colores”.

II Intro II: A :II: B :II
 16 compases Fm F

Nota: creación del autor.

Ilustración 28

Partitura explicativa “Colores”

Colores

Pasillo

Juan José Quintero Liberato

$\text{♩} = 112$

Soprano
mp
lu lu lu lu lu lu lu - - -

Alto
mp
lu lu lu lu lu lu lu - - - lu lu lu lu

Tenor
mp
plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum

Bass
mp
plum plum plum plum plum plum plum plum plum

S.
mf
- lu lu lu lu lu lu lu lu lu lu lu lu

A.
mf
lu lu lu lu lu lu lu

T.
mf
plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum

B.
mf
plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum

S.
lu lu - - - lu lu lu lu lu

A.
lu - - - lu lu lu lu lu

T.
plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum

B.
plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum

15

S. lu lu lu plum plum

A. brim brim brim brim brim brim brim brim plum plum

T. plum plum plum plum plum plum plum plum plum

B. plum plum plum plum plum plum plum plum plum

18

S. *mp* brim brim brim brim brim brim *mp* ¿Dón

A. *mp* brim brim brim brim brim brim *mp* ¿Dón

T. *mp* Lue - go de mu - chos a - ños vió el pue - blo *mf* ca - sas que so - lo

B. *p* plum plum plum plum plum plum plum plum *mp* plum plum plum plum

23

S. dees - tá? *mf* brim brim brim

A. dees - tá? *mf* brim brim brim

T. leña-blan de so - le - dad. Pla - zas que le re - pro-chan por sus sue - fios

B. plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum

29

S. *mp*
brim brim brim Su ma - - má.

A. *mp*
brim brim brim Su ma - a má.

T. *mf*
le su - su - rran el ca - mi - no a ma - má.

B. *mf*
plum plum plum plum plum plum plum plum plum

34

S. *mf*
Lue - go de mu - chos a - ños vió el pue - blo

A. *mf*
brim brim brim brim brim brim brim brim brim brim brim brim - - -

T. *mf*
No, no es - táen el pue - blo plim plim plim plim plim plim

B. *mf*
plum plum plum plum plum plum plum plum

38

S. ca - sas que so - lo leja - blan de so - le - dad. Pla - zas que le re -

A. brim brim brim brim brim brim brim brim brim brim brim brim brim brim brim brim

T. ¿dón degs - - tá? ¿Dón - de es -

B. plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum

43

S. *pro - chan por sus sue - ños* *f* le su - su - rran el ca -

A. brim brim brim brim brim brim brim brim brim brim brim brim

T. tán los sue - ños *f* plumplum plum plum plum de

B. plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum

47

S. *mi - no a ma - má.* *f* brim brim brim brim brim brim

A. brim brim brim brim brim brim brim *f* Plim plim plim plim

T. ma - - - má? Mas cuan - doen - tróal lu

B. plum plum plum plum plum *f* Más cuan - doen - tróal lu - gar

51

S. brim brim brim brim brim brim brim brim brim brim brim brim

A. plim plim plim plim plim plim plim plim plim plim plim plim

T. gar lo vió co lo - res don - dees - ta - bael za -

B. so - lo vió co lo - res don - dees - ta - bael za - guán can -

55

S. *f* brim brim brim brim brim brim brim *f* brim brim brim brim brim brim

A. plim plim plim plim u *f* Plim plim plim plim

T. gua - - - - - án. *f* más cuan - do - gn - trýal lu

B. ta - ban rui - se - - ño - res. *f* Más cuan - do - gn - trýal lu - gar

59 *rallentando poco a poco*

S. *f* brim brim brim brim brim brim brim no pu - do ver - la plim plim plim

A. plim plim plim plim plim plim plim plim no pu - do ver - la plim plim plim plim

T. *mp* gar lo vió co lo - res *f* no pu - do ver - la nun - ca más por - que se - ja -

B. so - lo vió co lo - res no pu - do ver - la plum plum plum plum

63

1. 2.

S. plim plim plim plim plim plim plim plim

A. plim plim plim plim plim - prim prim prim prim prim

T. bi - a con - ver - ti - do - gn flo - res bi - a con - ver - ti - do - gn flo - res.

B. plum plum plum plum plum plum plum plum plum

CONCLUSIONES

Las conclusiones sobre el proyecto de investigación creación se presentan en 3 sentidos. El primero, corresponde a las generalidades sobre el proceso de análisis de la interpretación de **Garzón y Collazos**, de las referencias conceptuales sobre el pasillo, sobre el diseño del discurso musical y del discurso verbal (extra-musical) y, sobre los rasgos característicos emanados de los pasillos canción interpretados por el dueto. El segundo, son los aprendizajes que surgen del proceso de investigación, de la elaboración del documento y, por ende, del proceso de transducción.

Por último, conclusiones sobre lo que ha suscitado para la vida personal y profesional del autor el paso por la Licenciatura en Música de la UPN.

Sobre el primero:

- El proceso de montaje parte de las voces en conjunto. El éxito de la transducción (de un medio a otro) depende de la manufactura polifónica de cada obra, de tal suerte que el discurso musical comunicó en su primera impresión audible sin recurrir al texto. Ésta característica del arreglo permitió además la correcta emulación de las voces masculinas en el primer medio **Garzón y Collazos**, la presencia clara de elementos en el formato **coro mixto** el segundo medio.
- Los rasgos vocales extraídos de la interpretación del dueto resultan determinantes para establecer la relación con **Garzón y Collazos**, en tanto obedecen a la forma de cantar de los intérpretes y, por ende, representan en la transducción aquello cuanto es único en ésta pionera agrupación. Por consiguiente, fue evidente en el proceso de montaje ésta situación cuando se agregó el rasgo característico “*lecos*” y el gran aporte en su sonoridad resultó sorprendente en la interpretación del coro tanto para el autor como para el director.
- La utilización del concepto “*Modulación Emocional*” que configura el discurso musical y el textual a través de: a) la relación de la emocionalidad con la tonalidad mayor y menor; b) la elección de las tonalidades que conforman las dos obras del ciclo “*Matilde*”; c) la secuencialidad y temporalidad en la narrativa del ciclo, representa la cualidad dual del **pasillo canción**. Ello teniendo en cuenta la relación entre las dos tonalidades adyacentes (Cm Fm), la emocionalidad opaca y brillante y todas las decisiones estéticas tomadas para la composición.
- El uso de onomatopeyas contribuye a la transducción, en tanto establece la relación del el primer medio (el formato de **Garzón y Collazos**) con el segundo medio y representa el elemento más importante a la hora de interpretar un género musical: El ritmo-tipo.

- La elección de los textos de referencia “Música nacional: El pasillo colombiano” de Rodríguez, M. y “Formas tonales de pequeñas dimensiones” de Skrigina, S. y Pineda, A. han producido el material teórico dispuesto en éste trabajo de grado, justamente por la interrelación entre el texto etnomusicológico, el que describe el pasillo dentro de su historicidad y esencia, y el musicológico teórico que da cuenta de la forma musical tonal: Bipartita simple sin re-exposición.

Sobre el segundo:

- Resulta imperativo para la correcta comprensión del documento, que el mismo en su construcción contenga un hilo conductor que transite de forma cómoda por los capítulos. Esto, a su vez, implica la correcta disposición secuencial de los capítulos del trabajo de grado, la creación de párrafos de conexión entre capítulos y la utilización de recursos didácticos para dar claridad al lector.
- Para realizar análisis musical, el estudio de las disciplinas teóricas (armonía y forma) es imprescindible con el fin de constituir un marco referencial suficiente para acercarse al objeto de estudio. Además, el dominio de la tonalidad desde el conocimiento disciplinar es necesario para al compositor académico en tanto representa la sistematización y científicidad de los aspectos que atañen a la creación de las obras musicales.
- Dirigir la atención a las cualidades específicas del medio en el que se ha de plasmar la obra musical y trabajar con éste en el proceso de montaje coral, resultó ser una gran ventaja de la que no todos los compositores disponen, puesto que le permitió tener un mayor control del resultado sonoro y retroalimentación constante.
- El segundo medio de la transducción es el escenario educativo del que dispone la composición. Realizar el montaje exitoso depende de tomar decisiones estéticas y, evidentemente, pedagógicas que solo son posibles cuando se ha pasado por la formación profesional en la UPN. Pensar en el contexto educativo significa plasmar la identidad profesional formada en la Licenciatura en Música, gracias a la flexibilidad permanente sobre los dos asuntos fundamentales: hacer música y enseñar música.
- El compositor académico, como parte de su proceso formativo, tiene el deber de romper con el mito de la inspiración “persé” y comprender que su creación está sujeta a referentes intencionalmente formados, es así, como parte de su trabajo de creación consiste en encontrar éstas referencias y analizar sus posibles aplicaciones musicales (sin dejar de lado la emoción), convirtiendo el ejercicio compositivo en razón e intuición.

Sobre el tercero

- La realización de éste trabajo, implica para el autor el primer proceso de construcción de un documento académico de envergadura. En el proceso educativo aprendió, (además de todas las cuestiones disciplinares concernientes a la transducción), la forma de estructurar un proyecto, de escribir un texto coherente y de desarrollar un discurso lógico, creativo y complejo que no habría sido posible en su pasado inmediato.
- Escuchar una obra nueva ser cantada por un coro universitario puede ser una situación muy emotiva para el compositor (sobre todo si es la primera vez que escribe algo de esa magnitud). El impacto que ello suscita para su vida personal redundante en la confianza que aspira para crear y la motivación para continuar su formación académica con las ventajas que proporciona ser profesional.
- El proceso de montaje de obras corales producto de la creación estudiantil, de un lado puede generar un ambiente propicio para develar la música que es posible hacer en la Licenciatura en Música de la UPN y, de otro lado resultaría coherente (si las obras son una producción de alto nivel musical y formativo musical) con la misión y la visión del programa de pregrado, en tanto pretende generar pedagogos musicales reflexivos, creativos, deontológicos y con valores sociales y humanos.

Referencias bibliográficas

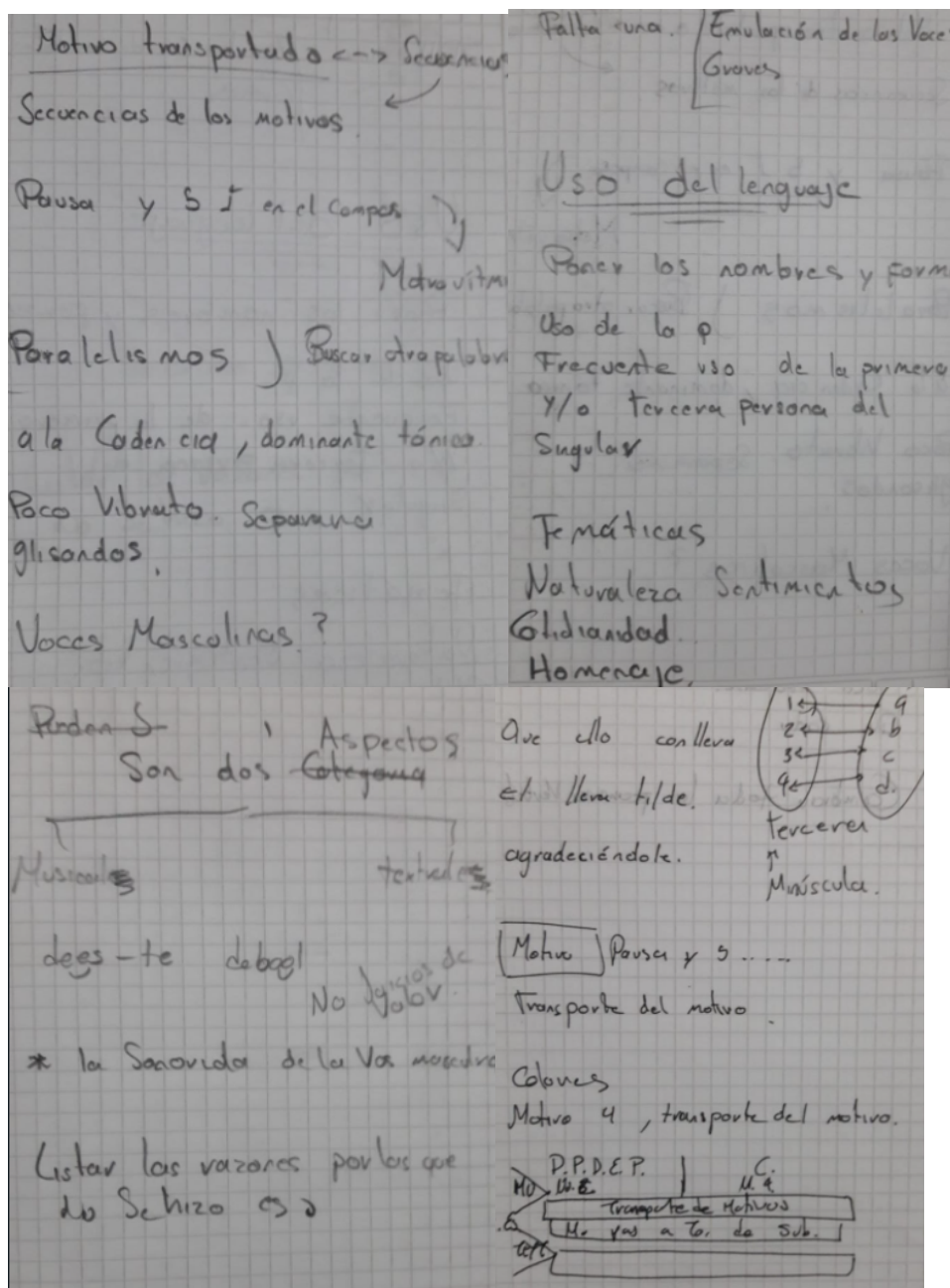
- Barrios, A. (2020). *Procesos de transducción en representaciones cinéticas, lumínicas y visuales de audio en el arte electrónico*. Aguascalientes, Ags., México: Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Corredor, A. (2018). *Entre bambucos y pasillos, una perspectiva del estilo musical de Adolfo Mejía*. Bogotá, D.C., Colombia: Universidad Pedagógica Nacional.
- Elejalde, R. (2018). *Revista indisciplina: La historia del pasillo triste o del pasillo ecuatoriano* (Vol. III). Medellín, Colombia.
- Erickson, F. & Mohatt, G. (1982). *The cultural organization of participation structure in to classrooms of indian students*. Nueva York, Estados Unidos: G. Spindler.
- Espel, G. (2009). *Escuchar y escribir música popular*. Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina: Melos.
- Franco, L. (2005). *Musica andina occidental entre pasillos y bambucos*. Bogotá, D.C., Colombia: Ministerio de cultura.
- Hernandez, O. (15 de 12 de 2013). El tópico de la melancolía en la música andina colombiana: semiosis del gesto cadencial $7^5 4^3$. *Revista A contra tiempo*(22). <https://support.spotify.com/>. (2021). Recuperado el 13 de octubre de 2021, de Spotify: <https://support.spotify.com/es/article/what-is-spotify/>
- Latham, A. (2008). *Diccionario enciclopédico de la música*. Ciudad de Mexico, D.F., Mexico: Fondo de cultura económica.
- Ocampo, J. (2004). *Música y folclor de colombia* (8º Edición ed.). Bogotá, D.C., Colombia: Plaza y Janes Editores Colombia s.a.
- Orozco, M. (2020). ¿“Hurí” u “Oriental”? Nota sobre la autoría de un pasillo colombiano. *Boletín cultural y bibliográfico*.
- Oxford, I. (s.f.). *Oxford English dictionary*. Recuperado el 13 de 12 de 2021, de Oxfordlearnersdictionaries.com: [www.http//Oxfordlearnersdictionaries.com/us/](http://Oxfordlearnersdictionaries.com/us/)
- Palomino, M. (13 de 10 de 2021). Conversación personal.
- Pdfcookie.com. (3 de 9 de 2015). *Pdfcookie.com*. Recuperado el 13 de 12 de 2020, de Pdfcookie.com: <https://pdfcookie.com/documents/aires-de-mi-tierra-pasillo-cpdf-ov146gwygxv1>
- Perdomo, J. (1980). *Historia de la música en colombia*. Bogotá, D.C, colombia: PLAZA & JANES.
- Pérez, J. & Montalvo, F. (Julio de 2010). Improvisación en el pasillo y el bambuco de la región andina colombiana. *Revista Acontratiempo*(15).

- Piston, W. (1998). *Armonía*. New York, New York, United States of America: Norton & Company. Inc.
- RAE. (14 de 12 de 2021). <https://dle.rae.es/>. Recuperado el 14 de 12 de 2021, de <https://dle.rae.es/>: <https://dle.rae.es/>
- Redacción El Tiempo. (13 de 2 de 2002). *eltiempo.com*. Recuperado el 11 de 3 de 2020, de [eltiempo.com](https://www.eltiempo.com/): <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1320561>
- Rocha, C. (2020). *Tolimences que dejan huella*. (Vol. Vol. 6). Ibagué, Tolima, Colombia: Ediciones Unibagué (Universidad de Ibagué).
- Rodriguez, M. (1997). El pasillo entre Colombia y Ecuador. *los fulanos de la música*, 34 - 38.
- Rodriguez, M. (17 de agosto de 2012). Música nacional: El pasillo colombiano.
- Schachter, C. (1999). *Five great piano sonatas*. New York, New York, EEUU: Dover Publication, Inc.
- Skriagina, S. & Pineda, A. (2019). *Formas tonales de pequeñas dimensiones. Análisis musical*. Bogotá, D.C., Colombia: Universal Pedagógica Nacional.
- Torres, A. & Jimenez, A. (compiladores). (2004). *La práctica investigativa en ciencias sociales*. Bogotá, D.C., Colombia: Universidad Pedagógica Nacional.

Lista de anexos

- Anexo 1 Cuaderno manuscrito.
- Anexo 2 Partitura "Debo partir de éste pueblo".
- Anexo 3 Partitura "Colores".
- Anexo 4 Imagen del dueto Garzón y Collazos.
- Anexo 5 video del concierto coro Universidad Pedagógica Nacional.

Anexo 1 Cuaderno manuscrito.



¿Será Que imitar rasgos es suficiente para capturar la esencia de algo? (Aristóteles diría que no)(La teoría de la computación diría que tampoco) ¿Porqué me empeño entonces?

Importancia del órgano en la casa

Muchas casas tenían órgano para poder tocar la música.

Se pierde la posibilidad de maniobrar en la contraalto (Pensarla como la voz que me permite pasar del registro grave al agudo)

no hay contraaltos en el coro de la pedagógica.

3 cosas importantes del texto (Necesito madurar, necesito crecer, necesito desarraigarme del lugar, necesito destetarme)

como lo voy a plasmar a nivel musical?]

(saico y asimpro)

fonoteca asap o facultad de artes o programa de música.

en este caso se imita a la octava la melodía con un sintetizador

Emulación del timbre de un instrumento musical.

Usan muchísimo la palabra viejo.

Característica (Estadística del uso de las palabras)

El movimiento i 17->4 es muy usual en el segundo compás de tónica.

Es estadísticamente más común por lo menos en mi muestra que se module dirante la sección b a la paralela que a la relativa.

20 julio

Primero pensé en juventud y vejez

Luego en amor y desamor (que mamera)

En día y noche y me pareció]

luego ciudad y pueblo, puede ser pero no me encanta.

partir del pueblo regreso al pueblo

de pronto vejez y juventud

Comencé con pueblito viejo.

(Isotonía modal, no es el término más adecuado) uso de las tonalidades paralelas en la forma bipartita simple.

conceptos emergentes (Conceptualizar el cómo explico mi obra respecto a la relación entre modo y emocionalidad)

Partitura “Debo partir de éste pueblo”

18

S. *mp* lu lu lu lu lu lu lu lu lu lu lu lu

A. tir degs - te pue - blo de - bo - ol - vi - dar sus pla - zas de - bo de - jar la ca - sa

T. Per - dón per - dón per -

B. *mf* plumplum dum dum plum plum dum dum plum *mf* plumplum dum dum

24

S. lu lu lu lu lu u u

A. pa - ra cum - plir mis sue - ños. De bo par tir degs te pue - blo

T. dón por mis sue - ños. De bo par tir degs te pue blo

B. plumplum dum dum dum dum dum dum plum plumplum plum plumplumplum plum plumplum

30

S. *mf* per - dó - ne - me se - ño - ra per - dó - ne - me ma - má voy a de - jar - la so - la. *p*

A. *mf* per - dó - ne - me se - ño - ra per - dó - ne - me ma - mi - ta voy a de - jar - la so - la. *p*

T. per - dón per - dón per - dón per - don voy a de - jar - la so - la. *p*

B. Per - dón per - dón per - dón per - don voy a de - jar - la so - la. *p*

36

S. *mf* lu lu lu lu lu *f* lu *mf* lu lu lu lu

A. *prim prim prim prim prim prim prim prim prim prim prim prim*

T. *mf* lu lu lu lu lu *f* lu *mf*

B. *f* plum plum plum plum plum plum plum

41

S. *mp* lu u u

A. *mp* prim prim prim prim prim prim prim prim prim prim prim prim prim prim prim prim prim

T. plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum lu lu lu lu lu *p*

B. plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum *p* plumplum dumdum

46

S. prim prim prim prim prim prim prim *f* la la la la la la la

A. prim prim prim prim prim *f* plim *mf* la la la la la la la De-bo co-

T. lu lu brim birm brim plum *f* la la la la la la la

B. plum plum dumdum plumplum dumdum plum plum dumdum plum *f* la la la la la la la

53

S. *mp* lu lu lu lu lu lu lu lu

A. ger pa'o - tro la - o an - tes que miha-ga vie - jo bus-car un mun-do nue - vo

T. Per - dón per - dón per -

B. *mf* plumplum dumdum plumplum dumdum plum *mf* plumplum dumdum

59

S. lu lu lu lu u u

A. nos-tar a - quí sen - ta - o. De bo *f* co - ger pa'o - tro la - o

T. dón por mis sue-ños. De bo *f* co - ger pa'o - tro la - o

B. plumplum dumdum dum dum dum dum plumplum plum plumplum plum plumplum

65

S. *mf* per-dó-ne-me se - ño - ra *p* per-dó-ne-lo ma - má que vag de - jar - la so - la.

A. *mf* yaho-ra mial-ma lejm - plo - ra *p* per-do-ne al in - gra to que vag de - jar - la so - la.

T. per - dón per - dón per - dón per - dón *p* que vag de - jar - la so - la.

B. Per - dón per - dón per - dón per - dón *p* que vag de - jar - la so - la.

71

S. *mf*
 Noq-vi-do sus lec - cio - nes las lle - voen el al - ma si soy per-so-na

A. *mp*
 prim prim prim prim prim prim prim prim prim prim prim prim Si soy per-so-na

T. *mp*
 Gra - cias ma - má plum plum plum

B. *mp*
 plum plum plum plum plum plum plum las lle-voen el al - ma

76

S. bue na es gra - cias aus - ted.

A. bue na es gra - cias aus - ted.

T. *mp* plum plum plum plum plum plum plum plum plum *mf* Gra-cias a sua - mor. Su voz y su pa -

B. plum plum plum plum plum plum plum

80

S. *mp*
 prim prim prim prim prim prim prim prim prim prim prim prim prim prim prim prim prim prim

A. Su voz y sus pa - la - bras dea - mor prim prim prim prim prim prim

T. la - bras siem - pre - me - com - pa - ñan *f* es que es-toy or - gu - llo-so de ser la per -

B. plum plum plum plum Mi so le dad es que es-toy or - gu - llo-so de ser

85

S. prim prim prim prim prim prim prim prim

A. prim prim prim prim prim prim prim prim

T. so - na cria - da por us - ted. ted. prim prim

B. cria - do por us - ted. ted. prim prim

Colores

Juan José Quintero Liberato

Pasillo

Juan José Quintero Liberato

J = 112

Soprano
mp
lu lu lu lu lu lu lu - - -

Alto
mp
lu lu lu lu lu lu - - - lu lu lu lu

Tenor
mp
plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum

Bass
mp
plumplum plumplum plumplum plumplum plum plum plum

6

S.
mf
- lu lu lu lu lu lu lu lu lu lu lu lu

A.
mf
lu lu lu lu lu lu

T.
mf
plum plum plumplum plumplum plumplum plum plum plum plum plum plum

B.
mf
plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum plumplum plumplum

11

S.
lu lu - - - lu lu lu lu lu

A.
lu - - - lu lu lu lu lu

T.
plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum plumplum plumplum

B.
plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum

15

S. lu lu lu plum plum

A. brim brim brim brim brim brim brim brim plum plum

T. plum plum plum plum plum plum plum plum plum

B. plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum

1. 2.

18

S. *mp* brim brim brim brim brim brim ¿Dón

A. *mp* brim brim brim brim brim brim ¿Dón

T. *mp* Lue - go de mu - chos a - ños vió el pue - blo *mf* ca - sas que so - lo

B. *p* plum plum plum plum plum plum plum plum *mp* plum plum plum plum

23

S. dees - tá? *mf* brim brim brim

A. dees - tá? *mf* brim brim brim

T. leña-blan de so - le - dad. Pla - zas que le re - pro-chan por sus sue - ños

B. plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum

29

S. *mp*
brim brim brim Su ma - - má.

A. *mp*
brim brim brim Su ma - a má.

T. *mf*
le su - su - rran el ca - mi - no a ma - má.

B. *mf*
plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum

34

S. *mf*
Lue - go de mu - chos a - ños vió el pue - blo

A. *mf*
brim brim brim brim brim brim brim brim brim brim brim brim - - -

T. *mf*
No, no es - táen el pue - blo plim plim plim plim plim plim

B. *mf*
plum plum plum plum plum plum plum plum

38

S. ca - sas que so - lo leja - blan de so - le - dad. Pla - zas que le re -

A. brim brim brim brim brim brim brim brim brim brim brim brim brim brim brim brim

T. ¿dón de - s - tá? ¿Dón - de es -

B. plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum

43

S. pro - chan por sus sue - ños *f* le su - su - rran el ca -

A. brim brim brim brim brim brim brim brim brim brim brim brim

T. tán los sue - ños *f* plumplum plum plum plum de

B. plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum

47

S. mi - no a ma - má. *f* brim brim brim brim brim brim

A. brim brim brim brim brim brim brim *f* Plim plim plim plim

T. ma - - - má? *f* Mas cuan - dōen - tróal lu

B. plum plum plum plum plum *f* Más cuan - dōen - tróal lu - gar

51

S. brim brim brim brim brim brim brim *mf* brim brim brim brim brim brim

A. plim plim plim plim plimplim plimplim plim plim plim plim plim plim

T. gar lo vió co lo - res *mf* don - dees - ta - bael za -

B. so - lo vió co lo - res *mf* don - dees - ta - bael za - guán can -

55

S. *f*
brim brim brim brim brim brim brim
brim brim brim brim brim brim

A. *f*
plim plim plim plim u
Plim plim plim plim

T. *f*
gua - - - - - án.
más cuan - do en - trógal lu

B. *f*
ta - ban rui - se - - ño - res.
Más cuan - do en - trógal lu - gar

59 *rallentando poco a poco*

S. *f*
brim brim brim brim brim brim brim
no pu - do ver - la plim plim plim

A. *f*
plim plim plim plim plim plim plim plim
no pu - do ver - la plim plim plim plim

T. *mp* *f*
gar lo vió co lo - res
no pu - do ver - la nun - ca más por - que se ba -

B. *f*
so - lo vió co lo - res
no pu - do ver - la plum plum plum plum

63

1. 2.

S. *f*
plim plim plim plim
plim plim plim plim

A. *f*
plim plim plim plim plim - prim prim prim prim prim

T. *f*
bi - a con - ver - ti - do en flo - res
bi - a con - ver - ti - do en flo - res.

B. *f*
plum plum plum plum plum
plum plum plum plum plum

Anexo 4 Imagen del dueto Garzón y Collazos.



Nota: tomado de <https://www.radionacional.co/musica/bandas-colombianas/garzon-y-collazos-asi-fueron-bautizados-como-los-principes-de-la-cancion>