

**Guía metodológica para el diseño de arreglos en el formato dueto
vocal mixto andino colombiano.**

Por:

Miguel Angel López Torres

Asesor:

Oscar Orlando Santafé

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Bellas Artes

Licenciatura en Música

Bogotá, 2024

Tabla de contenido

Tabla de contenido	2
Tabla de ilustraciones	4
Introducción.....	7
Planteamiento	9
Delimitación del problema.....	9
Pregunta	10
Objetivos.....	10
General	10
Específico	11
Justificación	11
Antecedentes	12
Marco teórico.....	13
Música andina colombiana	13
Bambuco	14
Ritmo de danza andina colombiana.....	18
Dueto andino colombiano	19
Duetos Masculinos	20
Duetos femeninos	22
Duetos mixtos.....	23
José A. Morales	26
Formato instrumental en la música andina colombiana	27
Guitarra en la música andina colombiana	29
Tiple.....	30
Marco metodológico	32

Enfoque Cualitativo	32
Tipo de investigación.....	33
Diseño de investigación	35
Ruta metodológica.....	36
Diario de campo	37
Análisis musical	38
Análisis 1	39
Análisis 2	42
Análisis 3	44
Lucho y Nilhem – Perdón por Adorarte (Álbum: Gracias Corazón).....	44
Análisis 4	46
Análisis 5	47
Análisis 6	50
Análisis 7	53
Dueto Diana y Fabián – La Nana – Álbum Dueto Diana y Fabián en vivo	53
Análisis 8	55
Elementos Recopilados a partir del análisis discográfico.....	59
Resultados.....	61
Guía metodológica.....	61
Arreglo de la danza Cuando Llegan las tardes.....	63
Instrumentación	63
Evidencia de elementos utilizados en el arreglo	74
Conclusiones.....	81
Bibliografía.....	84
Anexos.....	86

Anexo 1.....	86
Anexo 2.....	86

Tabla de ilustraciones

Figura 1 Portada del álbum "Porque Soy Bohemio"	39
Figura 2 Homofonía textura dominante.....	39
Figura 3 Terceras.....	40
Figura 4 Unísono corto	40
Figura 5 Intensidad superior en voz masculina.....	41
Figura 6 Abandono del unísono	41
Figura 7 Portada del álbum "La Canción de Nuestra Casa"	42
Figura 8 Diferentes direcciones.....	42
Figura 9 Quinta disminuida	43
Figura 10 Movimiento contrario	43
Figura 11 Alteraciones de Tempo	44
Figura 12 Portada del álbum "Gracias Corazón"	44
Figura 13 Unísono largo	45
Figura 14 Secuencia estalística tonal.....	45
Figura 15 Portada del álbum "Te amo"	46
Figura 16 Diferentes líneas melódicas.....	46
Figura 17 Movimiento oblicuo.....	47
Figura 18 Unísono en una sola nota	47
Figura 19 Portada del álbum " XIII Festival nacional de música colombiana V Concurso Nacional de Duetos "Príncipes de la Canción"	47

Figura 20	Polifonía desde el inicio de la obra.....	48
Figura 21	Cambio de texto.....	49
Figura 22	Notas que modifican la armonía.....	49
Figura 23	Voz masculina como melodía principal.....	50
Figura 24	Portada del álbum "Mono Núñez, una política cultural a favor de la música"	50
Figura 25	Voz masculina como principal en toda la obra	51
Figura 26	Intervalo de cuarta aumentada.....	52
Figura 27	Portada del álbum "Diana y Fabián en vivo"	53
Figura 28	Diferentes dinámicas en las voces	53
Figura 29	Dinámicas similares.....	54
Figura 30	Cambios dinámicos solo en voz femenina	54
Figura 31	Cambios dinámicos abruptos	55
Figura 32	Tensión y resolución en melodía principal	56
Figura 33	Mismo texto diferente ritmo.....	56
Figura 34	Contrapunto y silencios.....	57
Figura 35	Articulaciones.....	58
Figura 36	Movimiento oblicuo en la voz acompañante.....	58
Figura 37	Guía metodológica.....	62
Figura 38	Homofonía con movimiento paralelo - Compás 30 al 32	74
Figura 39	Unísono en una sola nota de la frase - Compás 17.....	74
Figura 40	Homofonía con movimiento directo - Compás 10 al 12.....	74
Figura 41	Intervalo de tercera - Compás 45.....	75
Figura 42	Intervalo de cuarta justa - Compás 52 y 62.....	75
Figura 43	Homofonía con movimiento oblicuo - Compás 14 al 15	75

Figura 44 Homofonía con movimiento contrario - Compás 20 y 28	76
Figura 45 Intervalo de quinta justa - Compás 29 al 30.....	76
Figura 46 Intervalo de quinta disminuida a partir de acordes dominantes con séptima - Compás 17	77
Figura 47 Cambios de tempo - Compás 73 al 75	77
Figura 48 Polifonía en las voces - Compás 8 y 50.....	78
Figura 49 Cambio de texto en voz acompañante - Compás 18 al 20	78
Figura 50 Extensiones armónicas en voz acompañante - Compás 43 y 57	79
Figura 51 Aplicación de dinámicas - Compás 62 al 64.....	79
Figura 52 Uso de articulaciones - Compas 14 y 72.....	80
Figura 53 Notas largas en finales - Compás 82 al 84	80

Introducción

El presente trabajo de grado se focaliza en la elaboración de una guía metodológica destinada al diseño de arreglos para dueto vocal mixto en el contexto de la música andina colombiana. Este enfoque tiene como objetivo principal promover una comprensión más profunda y accesible de elementos como intervalos, alteraciones de tempo, uso de dinámicas, textura homofónica, textura polifónica, extensiones armónicas en las voces y otras técnicas musicales que caracterizan a los arreglos cantados por duetos mixtos colombianos propiciando así el desarrollo de propuestas creativas en la interpretación de la música andina. A partir de la construcción de la guía metodológica se pretende no solo enriquecer la experiencia de los intérpretes, sino también cultivar una mayor apreciación por la música andina colombiana, especialmente dentro del formato de duetos vocales mixtos.

La estructura de este trabajo se organiza en diferentes capítulos, el primer capítulo introduce la problemática relacionada con la creación de arreglos para duetos vocales mixtos, se describen las limitaciones en el acceso a recursos formativos, como documentos publicados que especifiquen técnicas y herramientas para diseñar arreglos para este formato vocal. en este capítulo se plantea la pregunta de investigación también. Así mismo, se establecen los objetivos generales y específicos del estudio, justificando la importancia de abordar esta temática, y se revisan antecedentes sobre el dueto vocal en la música andina, dirigiéndose así a músicos profesionales con énfasis interpretativo, estudiantes universitarios que tengan intereses a fines, arreglistas y músicos que no sean expertos en lectura y escritura musical.

El segundo capítulo desarrolla un marco teórico que aborda conceptos clave relacionados con la música andina, incluyendo la historia del dueto andino colombiano y su evolución a lo largo del tiempo. Se profundiza en el contexto cultural y social donde se desarrolla esta música, así como en las características distintivas de los diferentes tipos de

duetos.

En el tercer capítulo, se presenta el marco metodológico, describiendo la metodología empleada en el estudio, que sigue un enfoque cualitativo, y el diseño de investigación. Se detalla el proceso de análisis musical y la recopilación de datos a través de un diario de campo y la transcripción de arreglos existentes.

El cuarto capítulo se centra en los hallazgos de la investigación, presentando los resultados obtenidos de acuerdo con el ejercicio de la transcripción de ocho obras seleccionadas y el análisis musical de duetos mixtos en el que se revisaron aspectos melódicos, armónicos y rítmicos que se generan al combinar las voces, los cuales resultan ser la base sólida de la guía metodológica. Para finalizar, se presentan en el último capítulo las conclusiones, enfatizando la necesidad de seguir explorando y promoviendo la música andina colombiana mediante la creación de arreglos vocales mixtos y las especificaciones de cada herramienta como el diario de campo y su aporte a la guía, la contribución del análisis discográfico y la aplicación de los elementos musicales expuestos en la guía, sobre la danza *Cuando Llegan las Tardes* del compositor *Jose A. Morales*.

Planteamiento

Delimitación del problema

Partiendo de una exhaustiva búsqueda de arreglos para dueto vocal mixto de música andina colombiana, se puede entrever que el material para este formato vocal es limitado. En palabras del maestro Oscar Santafé, en altísimo porcentaje, los duetos que se presentan en festivales, encuentros y concursos a lo largo y ancho del país, construyen sus propias versiones, en ocasiones apoyándose en lo escuchado o en algunas partituras y manuscritos de conocimiento común, pero estos elementos y construcciones no se publican formalmente ni se comparten en espacios de construcción colectiva académica formal, no obstante, aparecen en la historia de la música andina colombiana diferentes referentes que aportan en gran manera a esta construcción armónica, vocal, arreglística, estética, cultural y social así pues, proponer diferentes elementos para diseñar arreglos se ha convertido en una alternativa significativa para las voces a dúo.

El formato que ha popularizado la música del interior de Colombia desde el siglo XIX en la interpretación de canción andina colombiana es el dueto vocal, partiendo del dueto Pelón y Marín, el dueto de Antaño, Hermanos Moncada hasta duetos de mucha importancia mediática como “Silva y Villalba” y “Garzón y Collazos”. La conformación de duetos mixtos se ha visto reflejada en los festivales de música andina colombiana desde el 1958 con el dueto Lucho y Nilhem, presentando la textura homofónica como elemento principal en las voces. De otra parte, la textura polifónica se presenta gracias al maestro León Cardona y su intervención como arreglista y compositor en diferentes agrupaciones vocales femeninas y masculinas. A partir de ese punto, duetos como Lina y Julián (primer dueto mixto en ganar el concurso de príncipes de la canción en Ibagué) Dueto Sol y Luna, Diapasión, dueto Diana y Fabian y Simisol Dúo, han integrado el contrapunto como elemento importante dentro de sus arreglos, exponiendo así nuevas combinaciones

armónicas y sonoridades diferentes. Lo anterior ha motivado que nuevas agrupaciones sigan el camino de estos importantes referentes en cuanto a arreglos vocales se refiere, sin embargo, en el marco de la música andina colombiana es poco común hallar un documento que indique los aspectos más importantes a considerar para proponer ideas que sean funcionales en el manejo adecuado de las voces de duetos mixtos.

En ese sentido, la falta de una estructura clara y organizada dificulta la comprensión de los elementos técnicos y estilísticos necesarios para el desarrollo de arreglos vocales mixtos. Dicha problemática surge a partir de la necesidad e interés de diseñar arreglos para el dueto “Canto Cruzao”, conformado por estudiantes de la universidad Pedagógica Nacional, ya que este dueto busca no solo explorar el repertorio andino colombiano, sino también innovar en su interpretación. La carencia de lineamientos específicos en el ámbito de los arreglos vocales mixtos interviene en el ejercicio creativo hacia nuevas propuestas en el repertorio.

Pregunta

¿Cómo diseñar una guía metodológica para la creación de arreglos en el formato de dueto vocal mixto andino colombiano, en la que se aborden diferentes elementos al manejo de las líneas melódicas?

Objetivos

General

Diseñar una guía metodológica que integre elementos musicales fundamentales como melodía, ritmo y textura, para la creación de arreglos en el formato de dueto vocal mixto andino colombiano, con un enfoque en el desarrollo melódico y contrapuntístico de las voces, de manera que refleje la esencia y características de la música andina colombiana.

Específicos

- Documentar a través de un diario de campo el proceso de creación de arreglos para dueto vocal mixto, basado en la experiencia del autor del trabajo de grado con el fin de aportar en la construcción de la guía metodológica.
- Identificar diversos elementos musicales a partir del análisis discográfico de duetos mixtos andinos colombianos representativos, utilizando la transcripción como herramienta fundamental.
- Aplicar los elementos musicales recopilados en las transcripciones y análisis musical sobre un arreglo de la danza *Cuando llegan las tardes* del compositor Jose A. Morales como resultado de la guía metodológica.

Justificación

En los contextos donde se desenvuelve la música andina colombiana, como festivales, concursos, tertulias y espacios educativos, grabaciones independientes y redes sociales de manera informal, ha sido notable cómo el dueto vocal mixto se ha convertido en un formato significativo para su interpretación, sin embargo, como se mencionó anteriormente, la escasez de recursos y guías especializadas para este estilo son limitadas, por lo tanto, este proyecto pretende realizar un aporte a partir de la creación de un documento estructurado para desarrollar arreglos para este formato específico. Cabe aclarar que dicho documento se presenta como una sugerencia para aquellos que deseen contar con una guía fundamentada para su crecimiento musical.

En el ámbito musical universitario una gran parte de la formación se centra en la música occidental de siglos anteriores, no obstante, actualmente existe un porcentaje significativo de músicos que deciden apostar por instrumentos que se desarrollan en la música andina colombiana y por ende se establecen grupos instrumentales y vocales, por consiguiente, la creación del documento central de este trabajo, puede llegar a ser de interés

para quienes decidan desempeñar un rol arreglístico para dueto vocal mixto.

Aunque la guía está dirigida principalmente a músicos académicos, también está diseñada para aquellas personas que no son expertas en lectura y escritura musical, a través de herramientas auditivas incluidas en la guía metodológica, se pretende ofrecer un apoyo significativo a agrupaciones, compositores y arreglistas que busquen pautas para crear sus propios arreglos, así pues, esta herramienta puede servir como respaldo, permitiendo así acceder con mayor facilidad al contenido propuesto y enriquecer la experiencia de aprendizaje.

Finalmente, plantear una guía metodológica con diferentes elementos que enriquecen las voces del formato dueto vocal mixto, puede ser una alternativa llena de posibilidades que permitan la exploración a estas agrupaciones y también llega a ser un aporte fundamental en la investigación acerca de los duetos andinos colombianos.

Antecedentes

Para el desarrollo de este proyecto de investigación se contemplaron una serie de referentes que contribuyeron a la construcción conceptual y contextual. A través de los textos recopilados, se pueden explorar las relaciones y particularidades que enriquecen el proyecto, por ende, darle un enfoque al mismo. Este busca reunir y sintetizar hallazgos y perspectivas presentes en los textos mencionados, para brindar una visión integral de los duetos vocales mixtos andinos colombianos y géneros como el bambuco su aporte a esta música y la danza andina.

En primer lugar, encontramos la obra de Edward Bermúdez Amézquita titulada *El Dueto Andino Vocal Colombiano - Elemento musical Homofonía* (2013), donde se destaca el papel del dueto andino vocal en la música tradicional colombiana, centrándose en la homofonía como elemento musical característico. Amézquita nos introduce a una forma específica de interpretación vocal y nos muestra cómo esta técnica se ha utilizado en la

música tradicional.

En el artículo de Bermúdez y Abadía de 1970, *Aires Musicales de los indios Guambiano del Cauca*, se exploran los aires musicales tradicionales de los indios Guambianos del departamento del Cauca. Este estudio nos acerca a la música indígena colombiana, revelando la importancia de estas tradiciones ancestrales en el panorama musical del país.

En el estudio de J. A. Pinilla de 2013, *Cultores de la música colombiana*, se analiza el rol de los cultores y artistas en la preservación y difusión de la música tradicional colombiana. Pinilla nos presenta las historias y experiencias de destacados músicos y su contribución al enriquecimiento del patrimonio musical del país.

En el estudio de M. E. Rodríguez, F. León y M. d. Azula de 2011, *Canción andina colombiana en duetos*, se profundiza en la tradición de la canción andina colombiana interpretada en duetos. Los autores nos presentan diferentes aspectos de esta práctica musical, desde su técnica vocal hasta su significado cultural y social.

El libro "Análisis Musical" ofrece una guía accesible para comprender e interpretar la música desde diversas perspectivas. Las compositoras, Margarita y Arantza Lorenzo de Reizabal, presentan un enfoque sistemático que descompone los elementos musicales, facilitando su análisis. El texto abarca conceptos fundamentales como la melodía, armonía, ritmo y forma, explicando cómo estos componentes interactúan para crear una obra musical. Además, se discuten herramientas analíticas que permiten a los lectores desarrollar una escucha crítica y una apreciación más profunda de la música.

Marco teórico

Música andina colombiana

La música andina colombiana fue estructurándose gracias a la búsqueda de una

identidad durante el siglo XIX, la cual tendría que fijarse en unos objetivos específicos como imponer sus propias nociones religiosas, políticas, económicas y artísticas. Otro objetivo era demostrar a las potencias europeas que ahora se estaba creando una identidad distinta de la herencia del Imperio español. Así mismo, el lazo que había entre música y política tuvo un papel importante en el trabajo para definir la “colombianidad” dando paso a los acuerdos con Europa entre los cuales estaba la importación de instrumentos musicales como pianos, órganos, violines y flautas. (Bermudez E. , 2009)

La música andina comenzó a ser aprobada desde la segunda mitad del siglo XIX por parte de algunas familias de la época con la finalidad de entretener nada más y teniendo una perspectiva llena de negativismo afirmando que esta música que nunca llegaría a cruzar un límite importante y omitiendo la trascendencia histórica que había de tras de ella. Dichos espacios pensados como pasatiempo, en los cuales los géneros andinos comenzaban a ser integrados, estaban programados por las elites del contexto colombiano, las cuales abrían un espacio para abrir campo a lo popular en sus gustos personales, sin embargo, se mantenía en secreto ya que, la burguesía colombiana tenía marcada en la mente la exclusión y reprobación de aquellas “identidades” relacionadas con lo “no blanco”. (Rámirez, 2020)

Desde 1880 a 1920, la música tradicional colombiana del interior del país empieza a dar frutos y toma un valor distinto por parte de las elites urbanas, las cuales apropiaron y también decidieron transmitir estos géneros populares en teatros, abriendo espacios para agrupaciones como la de Pedro Morales Pino, interprete, compositor y director que definió con exactitud la estructura de cada ritmo colombiano y trasladó la tradición oral a la notación escrita en el pentagrama, especialmente en el caso del bambuco.

Bambuco

El bambuco, a pesar de sus desafíos, fue ganando terreno y reconocimiento gracias al trabajo de cultores y compositores que, como Pedro Morales Pino, estandarizaron sus formas

y llevaron la música a nuevos formatos, incluyendo al dueto. Esta transición no solo enriqueció el repertorio musical, sino que también reflejó la transformación del bambuco en un objeto de observación cultural.

Para este género no fue nada fácil entrar en las clases altas, no fue sino hasta 1840 en la aparición del romanticismo, ya que empezó a dar una sensación de permanencia de la música gracias a su influencia social y territorial. De esta manera se empezó a incluir en las funciones de teatro para hacerlas más llamativas al pueblo con la finalidad de contrastar escenas trágicas a escenas alegres ya que era un género conocido. El bambuco entró a formar parte de la sociedad, pero fue percibido siempre como algo del común precisamente por ser una expresión netamente popular, perteneciente a las tiendas, a los caminos recorridos por la gente del común y al pueblo en general. Comúnmente, las tiendas fueron el escenario por excelencia de la cultura popular, generando así un valor significativo dentro de las personas que concurrían seguidamente estos espacios. (Cruz 2002)

Con este pequeño abre bocas de lo que representó la aceptación del bambuco a nuestra cultura es posible ver que fue un proceso lleno de dificultades y conflictos culturales que no terminarían nunca a pesar de que ya se hacía conocido en algunos territorios, así como lo señala el autor Miguel Antonio Cruz:

“A pesar de esas dificultades, como se ha visto, el bambuco ya había ganado bastante terreno, y las posiciones contradictorias también contribuyeron a ello, porque hubo necesidad de hacerlo visible para negarlo; no obstante no bastaba con que la música se generalizara, sino que además era necesario pensarla en sus elementos de nacionalidad; involucrarla con la tradición, con la historia y con el futuro de la Nación” (Gonzalez, 2002, pág. 226)

Así mismo, el bambuco fue creciendo paulatinamente, nuevos formatos instrumentales fueron instaurados bajo la dirección de importantes representantes de este

género en particular de la época e incluso el reconocimiento de este género fue expandiéndose en el continente tal como lo describe el autor Cruz:

Posterior a esto sólo faltó la llegada de cultores verdaderamente dedicados que estandarizaron las formas del bambuco, como Pedro Morales Pino, Emilio Murillo, Pelón Santamarta y Jerónimo Velasco quienes además, desarrollaron una inmensa labor llevando la música a distintos formatos como la estudiantina, o los duetos, con los que se llevó al acetato los primeros bambucos y se dio a conocer en la mayoría de los países de América la música que va a ser distanciadas como la música nacional colombiana y que ahora en justicia se precisa como música andina colombiana. (Gonzalez, 2002)

El bambuco popular tiene gran importancia como danza, así como lo menciona Martha Enna Rodríguez: “El caso del bambuco es paradigmático porque el baile colectivo es transformado en danza coreografiada en el proceso de convertirlo en objeto folclórico.” (Rodríguez, 2012, pág. 302) de esta manera lo popular toma lugar para ser observado desde los escenarios y hacer que este fenómeno sea cada vez más reconocido por todos.

Uno de los más importantes referentes de nuestra música colombiana hizo una recolección de melodías campesinas con la finalidad de establecer un nuevo repertorio. Fue así como Pedro Morales Pino aportó el bambuco canción dirigiendo conjuntos de cuerdas pulsadas para poner en acción los nuevos repertorios, llevando así a la bandola y al tiple a ser instrumentos con unas especificaciones técnicas con el fin de hacer arte de verdad. (Rodríguez. 2012)

Anteriormente, la estructura armónica del bambuco fue propuesta por el maestro Pedro Morales Pino, está misma siguió vigente hasta el día de hoy, no obstante, no es la única propuesta estructural armónica en la actualidad, tal cual lo menciona la autora María Enna Rodríguez así:

“Prevalece en los bambucos la elección de tonalidades menores, con paso a isotónica

mayor, o modulación vecina a tonalidad mayor. En las canciones el cambio se da entre estrofas y en el bambuco instrumental como un cambio complementario de carácter en una de las tres secciones de la pieza”. (Rodríguez, 2012)

María Enna Rodríguez, seguidamente relaciona al asunto rítmico melódico del bambuco, el cual, a diferencia de la estructura armónica, permanece hasta el día de hoy y hace que el bambuco sea el género característico que nos representa como colombianos, manifestándolo así:

“Como elemento de unidad recurrente, especialmente en los bambucos canción, se usa la cadencia melódica tipo”, bien como conclusión al final de secciones, de frases, como parte de la frase, o como frase de la obra. Esta cadencia incluye la síncopa de cauda, propia del bambuco tradicional. Cabe señalar que la secuencia melódica de la cadencia tipo como elemento de unidad de repertorios, se presenta ocasionalmente en guabinas y en pasillos, aunque en éstos últimos sin síncopa de cauda” (Rodríguez, 2012, pág. 327)

Los compositores en la primera mitad del siglo XX buscaban distinguirse de la interpretación popular de este aire, adoptando así bambucos cercanos a las tradiciones europeas lo cual instauró la música instrumental en alta estima de expresión cultural. Seguidamente se planteó un esquema para delimitar la escritura del bambuco de manera formal, dejando a un lado las composiciones en 6/8 y dar cabida a componer en 3/4 como bien se mostraba regularmente en la música clásica, desligando elementos musicales entrelazados con las clases sociales populares. Como consecuencia de esto surgieron complicaciones como el desplazamiento de los acentos y diferentes elementos característicos que no hacían parte de la escritura formal, sino que se establecía en un marco interpretativo cultural. Así pues, la música de tradicional colombiana se ve representada en términos característicos musicales de pregunta-respuesta y pretende escribirse en modo mayor o menor con una modulación respectiva a su tonalidad relativa respectiva, con pasos instantáneos

haciendo énfasis en diferentes tonalidades para darle dinamismo a la pieza musical. De esta manera el bambuco pudo ocupar un lugar “importante” dentro de la sociedad estando presente en diferentes salones aristocráticos y en salas de concierto, por otra parte el bambuco crecía satisfactoriamente en el contexto de los artesanos por medio de actividades comerciales en los que la guitarra, el tiple y la bandola protagonizaban escenas culturales que poco a poco fueron integrando otros instrumentos, incluso la voz era incluida con el fin de ceder a la generación de nuevos tipos de bambucos a medida que cada región instauraba sus tradiciones en lo musical a través de su cultura. (Jordán, 2016)

Así, el contexto socio-cultural del bambuco se entrelaza con el proyecto de grado sobre el dueto mixto andino colombiano, puesto que el bambuco más que un género musical, es historia de la música colombiana que conduce a relevancia en la identidad cultural en este tipo de investigaciones.

Ritmo de danza andina colombiana

A partir del año 1860 y hasta 1880, la danza habanera y su influencia junto a la contradanza, involucran sus características rítmicas para así crear la danza Andina colombiana. Cabe resaltar que no solamente se puede atribuir la habanera a Cuba sino que la influencia española entra a ser relevante para el desarrollo de diferentes ritmos posteriores y así mismo su internacionalización: “Tampoco es viable insistir en la exclusiva “cubanidad” de la habanera, ya que, por ejemplo, este fue el género musical usado para Los repatriados, canción publicada en Madrid en noviembre de 1898 adornada de una viñeta con un barco de españoles que regresan de Cuba y que Lapique califica de “nostálgica despedida” de la pérdida de propiedad de la isla. Desde la popularización de El arreglito y otras canciones habaneras en el París de la segunda mitad del siglo anterior, estas se habían convertido en un género internacional”. (Bermudez E. , 2009, pág. 95)

Las similitudes que se observan entre la contradanza "La aurora" y la danza andina

colombiana permiten ver la manera en que ritmos anteriores aportaron de forma implícita a este aire característico de nuestra región. Así mismo, las composiciones empezaron a aparecer en el final del siglo XIX, por supuesto se encontraban compositores reconocidos de la época como Luis A. Calvo y Pedro Morales Pino, los cuales abrieron una visión amplia desde la música popular, campesina y canciones en ritmo de danza andina que instalan así un momento importante entre 1900 y 1930. (Bermudez E. , 2000).

Las composiciones de Pedro Morales Pino, tenían dentro de sus características rítmico – melódicas elementos sonoros de comunidades indígenas de la sierra nevada, la paez de cauca, de la zona del Tolima y Huila. Estas danzas también se caracterizaban por llevar consigo un carácter lento, pero con un acompañamiento rítmico variado comparadas con otras sonoridades de Europa en provincias vascas de España (Bermudez & Abadía, 1970)

Teniendo en cuenta los aportes anteriores, la danza andina colombiana representa para este proyecto un aporte contextual del género mismo, pero también tiene como propósito ser contemplada en un arreglo para dueto mixto en el que se busca aportar al repertorio en partitura de este ritmo con texturas homofónicas y polifónicas particularmente.

Dueto andino colombiano

Si bien, es importante reconocer que históricamente el formato encargado de promover la música andina colombiana ha sido el dueto vocal, comenzando por las participaciones internacionales del dueto Pelón y Marín, las cuales llevaron consigo en el camino grabaciones en México y puesta en escena de ritmos como el bambuco en Cuba, Sin embargo, el punto de partida de este viaje no comenzó en el exterior sino directamente en poblaciones de Antioquia, Caldas, Honda, Bogotá, Bucaramanga, y algunos lugares de Boyacá. Dichas ciudades fueron visitadas por Pedro león Franco, más conocido como “Pelón” junto a su padre. Por otra parte, este formato llega a ciudades como Cali y Medellín en donde Pelón junto a distintos cantantes comienzan a circular canciones, más

específicamente bambucos y por lo tanto el bambuco como canción desde 1888. (Bermudez E. , 2009) Lo anterior demuestra que la música andina colombiana lleva un largo recorrido histórico que envuelve al dueto vocal desde el siglo XIX hasta el día de hoy, lo cual confirma que, así como lo menciona Martha Enna Rodríguez:

“El “sonotipo” más establecido en la interpretación de canción andina colombiana es el dueto vocal. El rastreo historiográfico lo ubica Bogotá, ciudades de provincia, haciendas y espacios semi-rurales desde el siglo XIX. Desde comienzos del XX se formaliza el canon que garantiza su continuidad temporal y la adopción de cuatro géneros principales: bambuco, pasillo, danza, guabina, como elementos de identidad.” (Rodríguez, León, & Azula, 2011, pág. 4)

Lo anterior no indica que otros formatos como los instrumentales tengan menos importancia puesto que, exponentes como Pedro Morales Pino en la bandola y Ricardo Acevedo en el tiple, abren la visión en la música andina colombiana a partir de quintetos instrumentales junto a otros instrumentistas importantes de la época.

Duetos Masculinos

La estructuración de este formato ha sido históricamente el más reconocido por el pueblo colombiano por sus importantes exponentes en interpretación y composición, sin embargo, a pesar de que las grabaciones hechas por el dueto pelón y Marín mencionadas en el subcapítulo anterior, tuvieron gran relevancia a finales del siglo XIX y principios del XX, hoy por hoy no se tiene presente el significado de lo que alguna vez este proceso de divulgación de la música colombiana en el exterior representó, ya que solamente algunas personas tal vez conservan esta documentación sonora y puede ser la razón del problema de divulgación así como se menciona seguidamente:

Actualmente esas grabaciones no circulan, se conservan gracias a los coleccionistas,

algunos de los cuales se interesan en escribir la historia de las canciones y contribuir a divulgarlas en programas radiales dedicados “al recuerdo” que no a la memoria, festivales, conciertos y veladas cuyo efecto social no puede competir con repertorios comerciales masivos. La situación es paradójica porque actualmente en el ámbito académico, son las universidades y otras instituciones educativas las que se esfuerzan en la apertura de espacios de auto reconocimiento cultural tanto en la formación de profesionales como en la investigación. (Rodríguez, León, & Azula, 2011)

Anteriormente los duetos masculinos no solo interpretaban géneros tradicionales colombianos, sino que agregaban a su repertorio otros géneros musicales de Sudamérica como tangos, boleros y rancheras ya que en ese momento los géneros ya mencionados estaban en un auge significativo y era imposible no tener ese acercamiento a otros estilos de la música latinoamericana. Es por ende que, los duetos masculinos tocaban con dos guitarras y así una de las guitarras tomaba el papel melódico o solista. Lo anterior era visible en duetos como el de Antaño mientras que otras agrupaciones a dúo presentaban en su formato instrumental al tiple y la guitarra.

Existe un recorrido cronológico en el cual se expone que el primer dueto masculino que llevó el bambuco a otros países como Méjico, fue el dueto Pelón y Marín a quienes mencionamos en otro apartado de este documento. De ahí en adelante se inauguraron duetos como los hermanos Hernández, Forero y Patiño, Baquero y Romero, entre muchos otros.

El dueto Briceño y Añez tuvo gran importancia en cuanto a la internacionalización de la música andina colombiana puesto que llegaron a interpretar bambucos y guabinas en los estados unidos gracias a que Jorge Añez conoció a Alcides Briceño en Norte América, y fue así como no desaprovecharon la oportunidad para compartir un poco de música colombiana allí. (Añez, 1968)

Por otro lado, podemos contemplar una gran cantidad de duetos masculinos a partir de

Pelón y Marín, sin embargo, existió un dueto que llevó la música andina colombiana a otro nivel de reconocimiento nacional ya que las composiciones tenían letras y sonidos particulares que fueron bien acogidos por el país y más adelante grabaron en sus discos canciones de José A Morales, Jorge Villamil y Rafael Godoy. Garzón y Collazos. Fue así como se presenciaron por primera vez canciones como “Soy Colombiano” y “Pueblito Viejo” en formato dueto vocal.

Duetos femeninos

Si bien es cierto, la sociedad en el siglo XX aún dejaba de lado a la mujer en aspectos políticos, económicos y por supuesto en la música, la visibilidad dentro del marco de la música andina colombiana solo se daba en los pueblos pequeños en los cuales las mujeres hacían parte del bambuco desde la danza en las festividades en las que este género se desarrollaba, por lo tanto, no se asomaban cantantes a dueto y mucho menos una mujer que llevara las riendas de una agrupación como voz líder. Por otra parte, el número de duetos masculinos seguía creciendo y en los festivales de gran reconocimiento no era posible ver aún a un dueto femenino. Según (Amezquita, 2013) no fue sino hasta los años noventa que los duetos femeninos comenzaron a ser mayoría y así hasta el día de hoy, empezando por el dueto “Sombra y Luz” quienes hicieron notoria su presencia a partir de los premios que obtuvieron, como por ejemplo festival “Hatoviejo Cotrafa” en el año 1992 “Concurso Mono Núñez” en 1994 y “Antioquia le canta a Colombia” en 1996, entre otros. De ahí en adelante, duetos como “Nuevo acento” del cual hizo parte la maestra Doris Zapata como soprano y la contralto Eliana Cano Giraldo siguieron esa ruta de premios importantes, por si fuera poco, este dueto comenzó a ser dirigido por el maestro León Cardona, quien aportaba diferentes sonoridades en las voces e instrumentos desde otras texturas y colores armónicos. También se hicieron presentes las agrupaciones “Dueto Ilusión” y “Dueto Primavera” quienes en la misma década y hasta hoy siguen dejando características vocales y combinaciones que

permitieron a otros duetos femeninos como *Las Mellis*, *Carmen y Milba*, *Marineli*, *las Zurronas* y *Lluvia y Rocio* tuvieran un discurso lleno de motivaciones para mantener al dueto femenino como representación de las mujeres en la música andina colombiana y que además se siga instalando como formato ganador en los festivales más importantes hasta el día de hoy.

Duetos mixtos

La voz de cada persona se caracteriza por su timbre, el color de la voz masculina y femenina puede reestructurarse a través de la configuración tracto vocal, y aunque a partir de lo mencionado logremos imitar de manera muy cercana el timbre de voz de otro ser humano al cantar o al hablar, el resultado no será de un cien por ciento. Así mismo las voz femenina y masculina tienen diferentes características como el timbre, color, y rango, por ende, organizar la voz de un hombre y una mujer en un dueto vocal mixto requiere de un análisis de congruencia sonora que determine si las combinaciones tímbricas funcionan, este proceso se asemeja a la experimentación entre instrumentos de cuerda frotada y metales o maderas en combinación con cuerdas pulsadas, no en todos los casos el resultado es el esperado, lo anterior también depende de la finalidad tímbrica que el compositor o arreglista busque, abriendo camino a la subjetividad. En resumen, existen varias posturas para determinar si en la combinación de dos timbres vocales se obtiene algún tipo de congruencia, es por esto que, integrar una voz masculina y femenina dentro de un arreglo vocal es todo un proceso exploratorio.

La historia de la música andina colombiana y sus ritmos integra a la mujer desde la segunda mitad del siglo XX cuando Lucho Vergara y su esposa Nilhem Yoleda proponen una versión innovadora en formato dueto vocal mixto en el “Primer Festival de la Canción Vernácula de Ginebra” en 1975 el cual dio origen al festival Mono Núñez y que también les otorgó al premio como ganadores en su categoría. Sin embargo, la combinación de voz

masculina y femenina en música andina colombiana no estuvo presente sino hasta 1982 con el dueto “Silvia y Guillermo” quienes interpretaron canciones como “No es tan fácil” del compositor John Jairo Torres de la Pava haciendo de este tema su primera versión a dueto mixto. Posterior a esto, grabaron un álbum con temas dedicados a Antioquia titulado “Antioquia Te Quiero Más” difundiendo así la música colombiana en este formato vocal y prolongar un discurso a quienes seguimos su legado.

La textura homofónica estuvo muy presente y casi que obligada a ser parte de los formatos vocales masculinos hasta la aparición del maestro León Cardona quien empezó dirigir distintos duetos en cuanto a los arreglos se refiere, en ese sentido la textura homofónica dejó de llevarse todo el crédito gracias a que la textura polifónica hizo presencia con la agregación de cromatismos ascendentes y descendentes que respondían a la primera voz cuando esta hacía una nota larga. El dueto “Semillas” fue una clara muestra de lo mencionado anteriormente y aunque el maestro León Cardona agregaba con sutileza variedad de elementos que llevaban a nuestra música andina colombiana a otro plano sonoro, la homofonía seguía ocupando un primer lugar en cuanto a textura se refiere, sin embargo, la percepción de la sonoridad cambió drásticamente para aquellos que aún buscaban un sonido tradicional, lo cual hasta el día de hoy sigue en discusión en cuanto a concursos y festivales se refiere. Entre los duetos femeninos que siguieron el camino arreglístico de León Cardona se destacan “Las Mellis” quienes por primera vez presentan un arreglo vocal con un toque de contrapunto presentado en el festival Mono Núñez, que se celebra en Ginebra, Valle del Cauca del cual fueron ganadoras luego de varios intentos. En este punto el camino de los duetos toma el contrapunto como elemento valioso y llamativo dentro de su recorrido arreglístico, en consecuencia, el formato más importante dentro de esta investigación incorpora el contrapunto como elemento casi fundamental, esto es visible gracias al Dueto Sol y Luna conformado por Carmen Álvarez y Alberto Hernández quienes fueron ganadores

del V concurso Nacional de Duetos “Príncipes de la Canción” de Ibagué en festival en el que es requisito que uno de los integrantes del dueto interprete un instrumento armónico como el tiple o la guitarra en el cual es posible ver que en el pasillo “Que tiene tu mirada” del compositor José Jacinto Monroy, el contrapunto está presente desde los primeros segundos de canción, lo anterior siguió ratificando la posibilidades que brinda la música y que permite romper estándares que se convierten en muros y vendas oscuras que impiden el paso a diferentes opciones que pueden aportar a nuestra música.

La historia de los duetos mixtos siguió impactando de distintas maneras a partir de la conformación del dueto “Lina y Julián” quienes en el año 1995 fueron galardonados en el primer concurso “Príncipes de la canción” en la ciudad de Ibagué. Fue así como por primera vez un dueto mixto conseguía este reconocimiento frente a duetos con un amplio bagaje, este acontecimiento no se puede considerar como algo pasajero, ya que este fue el estreno oficial del concurso y seguramente era de esperarse que la “tradicición” estuviera en el primer lugar, sin embargo, el impacto de este premio fue el principio de un camino que llevó al dueto Lina y Julián hasta viña del mar en el año 2005, definitivamente una trayectoria que impulsó a este formato vocal mixto colombiano a trascender de manera internacional.

Grandes personajes de la música andina colombiana como Leonardo Laverde y Paola Picón aportaron no solo desde sus composiciones, sino que publicaron su trabajo discográfico como dueto Tierra Viva, entregando al público la obra “Y Soy Feliz” la cual hasta el día de hoy sigue representando fuertemente la idea sonora que trae consigo este formato. Dicha composición divide la historia de los arreglos vocales para dueto mixto andino, gracias a la demostración en la dirección melódica y distancia entre las mismas, dibujando así un unísono constante del pasado histórico de los duetos en las voces que poco a poco se transporta al presente con toques leves de contrapunto y distancias interválicas que superan la octava.

Los cambios que la música deja ver a través del tiempo son inevitables, para algunos invitan a una contradicción de lo que representa la música colombiana en el siglo XX, contrario a esto, la conformación del dueto Diana y Fabián expresa en su interpretación el protagonismo en la voz masculina, que además de simplemente cumplir un papel de voz acompañante, propone melodías que se ven resaltadas dentro de sus arreglos, es decir que en aspectos arreglísticos ambas voces tiene roles principales gracias al manejo de la intensidad de la segunda voz, cabe aclarar que en ningún momento la segunda voz toma el rol de voz principal, sin embargo, dicho aspecto técnico hace que este dueto sea una importante influencia en quienes nos dedicamos a seguir aportando a nuestra música andina colombiana.

En resumen, los dúos mixtos andinos colombianos son una expresión musical fascinante y rica en tradiciones culturales. Estos grupos se destacan por su habilidad para combinar voces y sonidos instrumentales, creando así una música cautivadora llena de emotividad, además, los dúos mixtos andinos colombianos juegan un papel importante en la preservación y difusión de las tradiciones culturales de las comunidades indígenas y mestizas de la región. A través de sus interpretaciones y composiciones, transmiten historias, emociones y reflexiones sobre la vida en los Andes colombianos, creando así un vínculo entre el pasado y el presente.

José A. Morales

Resulta imprescindible mencionar a este compositor santandereano de gran relevancia en la historia de la música andina colombiana, ya que muchas de sus composiciones fueron interpretadas a dueto, aportando así a la popularización de ritmos como el bambuco y el pasillo en el siglo XX, sin embargo, su carrera como compositor no comienza con música tradicional colombiana sino con tangos y boleros, acompañados de tiple y guitarra. Su música fue recibida con gran agrado por aquella Colombia de los años 30 y también fue divulgada en el exterior.

Cabe mencionar que este icono de nuestra música andina escribía la música y letra de sus canciones abriendo la visión del capítulo dorado en la historia de la música colombiana como es mencionado a continuación:

“Más tarde se dedicó a los bambucos y pasillos plenos de belleza que forman la más representativa policromía de Santander, impregnados con el aroma de rosal en flor y dorados con el oro oculto del manantial de su alma que lo convirtió en figura importante en la región.” (Pinilla, 2013, pág. 491)

El maestro Jose A. Morales es reconocido por estar entre los 5 compositores más productivos del país a través de la historia y se ha documentado por expertos en la música que dejó más de mil obras grabadas por grandes representantes musicales de ritmos andinos colombianos. Es por esto que la obra seleccionada en este proyecto hace parte del repertorio de este compositor, ya que como se menciona anteriormente su obra compositiva relaciona al formato de dueto vocal principalmente. Así, tratar la danza Cuando Llegan Las tardes para el desarrollo de un arreglo planteado permite ver el constante cambio que tiene la música colombiana relacionando los elementos consignados en la guía metodológica a favor de una investigación con fines creativos y educativos.

Formato instrumental en la música andina colombiana

Anteriormente, el desarrollo de la música colombiana se basaba en formatos instrumentales irremplazables cómo el trio de bandola, guitarra y tiple y desde allí, otras agrupaciones que invitaban instrumentos de la tradición europea y a la usanza de la misma; estudiantinas, liras, cuarteto típico colombiano, estableciendo así posturas radicales que indicaban los elementos sonoros que llegarían a dar el significado de lo que representa la verdadera música colombiana, no obstante, se han integrado diferentes timbres instrumentales que han llevado un concepto histórico estático de sonoridades hasta el de día de hoy y aunque

exista una resistencia inminente la música y su constante desarrollo no se puede estancar. Lo anterior hace presencia en festivales de nuestra región andina colombiana, los cuales abren un espacio para difundir este género, permitiendo así que instrumentos de viento madera, cuerda frotada, percusión mayor, percusión menor, instrumentos de cuerda pulsada con funcionalidad eléctrica, abran nuevos caminos que aporten a la música colombiana sin que se pierda la esencia de la misma. Dichos instrumentos se ven acompañados del tiple en su mayoría de los casos, ya que este es catalogado como requisito para la mayoría de los concursos y festivales en que se programan anualmente en la región andina colombiana, no obstante, festivales como el gran mono Núñez no tienen lo anterior como algo estipulado, la bandola en su mayoría de las veces hace presencia en estos casos.

Los instrumentos de cuerda pulsada en Colombia han sufrido diferentes modificaciones, por ejemplo, a la bandola le fue agregada un orden de cuerdas, los clavijeros dejaron de ser de madera para ser mecánicos. Por otra parte, existen otros formatos más grandes como la orquesta colombiana a la cual se añaden diferentes instrumentos como el piano, instrumentos de cuerda frotada y maderas como la flauta traversa. (Bermudez E. , 1985)

Retomando, al trio típico, la bandola viene tomando un papel melódico netamente desde sus inicios siendo acompañada por la guitarra y el tiple de manera rítmico armónica, sin embargo, actualmente es posible apreciar que el tiple ha tomado ese rol en formatos en los que la guitarra tiene la responsabilidad rítmica armónica y crea una atmosfera melódica que permite interactuar con las voces en un juego de pregunta respuesta creando así melodías contrastantes, las cuales han sido bien recibidas no solamente en dicho formato sino en los mismos formatos instrumentales creando duetos y tríos entre diferentes instrumentos como pueden ser flauta y bandola, bandola, flauta y tiple.

Guitarra en la música andina colombiana

En 1500 aproximadamente fue traída la guitarra desde Europa durante el primer periodo de la colonización y a partir del siglo XVII empezó a ampliarse la población generando así talleres que permitían la creación de este y otros instrumentos que empezaban a ser importantes para la música de la época. En ese entonces la importación de instrumentos empezó a ser menos frecuente y de acuerdo a la investigación de Egberto Bermúdez se encontraban aún las importaciones de guitarras españolas en los inventarios, no obstante, esto era con frecuencia presentado por una población adinerada de la época. (Bermudez E. , 2000)

La guitarra acústica en la música andina colombiana ha permitido fusionar las raíces indígenas y mestizas del país, creando una mezcla única de ritmos y melodías. Como menciona el investigador musical Luis Antonio Escobar (2005), "la guitarra acústica ha sido el vínculo entre la tradición indígena y la influencia española en la música andina colombiana". Este instrumento ha facilitado la integración de diferentes elementos musicales, enriqueciendo la expresión artística de la región.

Sin duda alguna, este instrumento cumple un papel fundamental para nuestra música colombiana, teniendo en cuenta su estructuración en las cuerdas lo cual durante la historia ha permitido que cumpla varios roles al mismo tiempo dentro de los diferentes formatos ya presentados como la pulsación de la cuarta, quinta y sexta cuerda, estas intervienen cumpliendo un rol de registros bajos que responden correctamente al sonido agudo característico de la bandola, del tiple, la flauta, etc. Además de esto, la primera, segunda y tercera cuerda completan las cualidades que tienen los ritmos tradicionales como pasillo, bambuco, guabina, danza y torbellino.

La guitarra acústica desempeña un papel crucial en el acompañamiento de duetos vocales mixtos, por su versatilidad permite complementar las voces, proporcionando una base

armónica rica. actuando como un soporte que equilibra las voces, ofreciendo registros bajos que contrastan con los sonidos agudos, creando un diálogo musical que enriquece la experiencia auditiva.

Tiple

Vale la pena mencionar que antiguamente la palabra “Triple” hacía referencia a la tercera voz, la cual representaba el registro agudo en la polifonía del siglo XVI. Más tarde en el siglo XIII se designaron a los instrumentos con un registro agudo que se derivaban de la guitarra como “tiple”. (Tobón, 2004) El tiple es un instrumento de gran importancia en la música y la cultura de Colombia. A lo largo de los años, ha desempeñado un papel fundamental en la expresión musical de las regiones andinas del país y se ha convertido en un símbolo de identidad nacional. El tiple ha sido transmitido de generación en generación, conservando las técnicas y los estilos musicales propios de cada región. Su presencia en agrupaciones y tríos típicos permite mantener vivas las tradiciones musicales y contar historias a través de la música.

Adentrándonos un poco en los festivales y concursos de música Andina, este instrumento llega a ser requisito para poder participar, es por esto que ha sido pieza clave para los duetos, grupos instrumentales y categoría vocal.

Este instrumento se ha convertido en un símbolo de la rica tradición musical de Colombia, su presencia en la música tradicional, su versatilidad y su capacidad para transmitir la identidad cultural del país lo convierten en un instrumento invaluable. El tiple colombiano ha dejado una huella profunda en la música y la cultura colombiana, y su importancia perdura como un elemento esencial en la expresión musical del país.

La importancia del tiple para un dueto mixto se centra en sus cualidades tímbricas, ya que estas complementan en gran manera a las voces no solo de una manera armónica sino melódica creando melodías que en ocasiones genera un efecto de tercera voz en los arreglos

para éste formato. De acuerdo a lo anterior, se espera que el tiple tenga un papel relevante en el resultado final de esta investigación teniendo en cuenta la obra a arreglar.

Marco metodológico

Esta investigación se basa en el enfoque cualitativo y se entrelaza con la investigación aplicada, el diseño etnográfico y la autoetnografía para abordar fenómenos complejos, como los duetos mixtos andinos colombianos. Este enfoque no solo busca interpretar los significados de las experiencias individuales, sino que también se aplica a contextos concretos para generar conocimientos útiles en la práctica musical.

Enfoque Cualitativo

La investigación cualitativa puede abordarse como un paradigma que se centra en comprender cómo se construye la realidad en lugar de estudiarla en sí misma. Se destaca que este enfoque se basa en la extracción de descripciones a partir de observaciones, como entrevistas, narraciones, notas de campo, grabaciones, entre otros. El objetivo principal es comprender los significados que los individuos otorgan a sus experiencias y cómo esto influye en su comportamiento.

Este enfoque se distingue de la investigación cuantitativa en diversos aspectos, mientras que la investigación cuantitativa se basa en la recolección y análisis de datos numéricos, la investigación cualitativa se enfoca en la comprensión profunda de fenómenos sociales y en la interpretación de significados subjetivos. Además, se mencionan diferentes métodos utilizados en la investigación cualitativa, como la fenomenología, la etnografía, la teoría fundamentada, la etnometodología y la investigación-acción. (Herrera, 2017)

Además, las técnicas cualitativas de investigación, como la observación y la entrevista, pueden ser utilizadas para recopilar datos sobre los procesos de diseño de arreglos vocales.

El análisis de datos cualitativos es otro aspecto clave para desarrollar una guía metodológica efectiva. Al reducir, categorizar, clarificar, sintetizar y comparar la información

recopilada, es posible identificar patrones, tendencias y mejores prácticas en el diseño de arreglos vocales.

En definitiva, el discurso planteado dentro del proyecto permite una visión de lo que representa la construcción de conocimiento a partir de un asunto subjetivo, con el cual se logra entender la manera en la que se construye la guía metodológica que da resultado a unos arreglos dentro del contexto de la música andina colombiana para un formato específico. Para lograr lo mencionado, surge la necesidad de adoptar las herramientas que brinda el enfoque cualitativo.

Actualmente en la investigación cualitativa se otorga relevancia a las interpretaciones que cada sujeto observa en su entorno a propósito de reflejar una descripción de características de la realidad. (Vargas A. M., 2011) En consecuencia, el presente trabajo se centra en referentes que, a través de la historia, han logrado dejar huella dentro del formato dueto vocal mixto andino para la realización de una guía metodológica y arreglos que se fundamentan en función de elementos recolectados.

Tipo de investigación

La investigación aplicada es un enfoque fundamental en el campo de la educación y otras disciplinas, ya que permite conocer y comprender las realidades a través de la evidencia científica. En el documento titulado *La Investigación Aplicada: Una Forma de Conocer las Realidades con Evidencia Científica* escrito por Zoila Rosa Vargas Cordero, se aborda la importancia de este tipo de investigación en el Sistema de Estudios de Posgrado de la Universidad de Costa Rica. La autora destaca la necesidad de actualizar conocimientos en concordancia con la investigación y las posibilidades para llevarla a cabo. Según ella, la investigación aplicada es imprescindible en la formación profesional, ya que genera nuevos conocimientos que enriquecen las disciplinas y el ejercicio profesional. Además, sostiene que la investigación requiere rigurosidad y excelencia, y proporciona la base para proponer y

desarrollar nuevas investigaciones. (Vargas Z. , 2009)

La autora enfatiza que esta participación favorece la toma de conciencia de la realidad que se investiga, así como de los deberes y derechos de quienes investigan. Esta nueva forma de pensar la práctica investigativa permite ofrecer soluciones contextuales, basadas en cambios filosóficos, epistemológicos y metodológicos que pueden aplicarse a un trabajo artístico investigativo.

Para comprender la relevancia de la investigación aplicada en el campo de la música, se parte de la forma en que se entiende la realidad en esta disciplina, por ello, es indispensable mencionar que existe una tendencia hacia los saberes parcelados o compartimentados en este campo, lo cual dificulta ver la realidad de manera integral. En este sentido, la investigación aplicada se presenta como una necesidad para abordar la complejidad de las realidades y mejorar la práctica musical.

En cuanto a la comprensión de las realidades, se destaca la importancia de considerar la totalidad y la complejidad de los fenómenos sociales. Según Cerda, la totalidad se refiere a la síntesis de pluralidad y unidad, y es necesario comprenderla en su contexto y con todas las variables que la influyen. La autora resalta que la globalización y la complejidad caracterizan nuestro tiempo, y la investigación aplicada se convierte en una forma de generar conocimiento y soluciones como se mencionaba anteriormente. (Cerda, 1997)

La investigación aplicada en este caso podría involucrar la recopilación de datos sobre duetos mixtos andinos colombianos a través de análisis musical y estudios etnográficos. Estos datos recopilados podrían utilizarse para comprender mejor la realidad de los duetos mixtos andinos colombianos, identificar desafíos o necesidades específicas que haya que enfrentar al momento de proponer diferentes estrategias y posibles soluciones o recomendaciones para preservar, promover o mejorar esta forma de expresión musical en Colombia.

Diseño de investigación

Eduardo Restrepo destaca la relevancia de la etnografía como herramienta para entender a los "otros" y replantear nuestra propia identidad cultural. Afirma que "los contextos actuales exigen el radical replanteamiento acerca de quiénes son esos 'otros' y quiénes somos, también, 'nosotros'" (Restrepo, 2022, pág. 13). Esta reflexión nos invita a considerar la etnografía como una forma de conocimiento flexible y contextualizado, capaz de ampliar nuestra comprensión de las experiencias culturales.

Así pues, la etnografía implica establecer conexiones entre elementos abstractos y concretos, situaciones cotidianas y contextos históricos. Al respecto, es importante mencionar que "el 'efecto etnográfico' se basa precisamente en articular en una misma etnografía, el acontecimiento ocasional y el trasfondo estructural, la experiencia diaria y la historia de larga duración" (Restrepo, 2022, pág. 150). Esta visión resalta la importancia de capturar la complejidad de las experiencias culturales en la escritura etnográfica.

Dicho diseño sostiene un enfoque importante para investigar y comprender la música tradicional, permite adentrarse en los contextos culturales y sociales en los que se desarrolla la música, así como en las prácticas y significados que se le atribuyen. En el caso de los duetos mixtos andinos colombianos, la etnografía permite explorar la riqueza de su repertorio, técnicas vocales, interacciones y dinámicas grupales.

La creación de una guía metodológica para diseñar arreglos vocales para duetos mixtos andinos colombianos requiere un profundo conocimiento de la tradición musical y sus características particulares. La etnografía proporciona una base sólida para recopilar información relevante sobre las prácticas vocales existentes, las estructuras melódicas y rítmicas utilizadas, así como las particularidades estilísticas de la región andina de Colombia.

El diseño etnográfico propone a su vez herramientas y técnicas de investigación que son especialmente útiles para estudiar las técnicas para diseñar arreglos para formato vocal

mixto. el diario de campo permite a esta investigación sumergirse en la realidad de los duetos mixtos andinos colombianos, establecer relaciones cercanas con los arreglistas especializados y recopilar datos de manera sistemática y contextualizada.

Con el objetivo de triangular la información para el diseño de la guía metodológica y los arreglos es pertinente tener en cuenta la experiencia misma del autor de este proyecto investigativo, por ende, resulta relevante mencionar el diseño autoetnográfico Así como lo mencionan Rubén López Cano y Úrsula San Cristóbal: “En la actualidad, el término suele referirse a estrategias de investigación que pretenden describir y analizar sistemáticamente la experiencia personal del investigador para comprender algunos aspectos de la cultura, fenómeno o evento a los que pertenece o en los que participa” (Cano & CRistobal, 2014, pág. 138) el investigador utiliza sus propias experiencias, recuerdos, reflexiones y emociones para examinar y analizar un fenómeno cultural o social en el contexto de su propia vida. Este diseño, no solo se basa en la observación y la descripción, sino que también busca comprender y transmitir la subjetividad y la interpretación personal del investigador.

Ruta metodológica

Con relación a lo anterior, este proyecto se desarrolla aplicando conocimientos adquiridos a través de documentación discográfica y teórica musical sobre duetos andinos mixtos de Colombia, sustentada bajo un análisis a diferentes duetos que han marcado la historia de la música andina colombiana con sus aportes en cuanto a arreglos se refiere, un diario de campo a propósito de la experimentación de texturas, intervalos compuestos, notas agregadas a la armonía para así construir la guía metodológica y los dos arreglos que responden a la misma. Esto indica que, dichos elementos son instrumentos guía que cumplen el propósito de plantear una propuesta practica relacionada con la música andina colombiana y este formato tan influyente dentro del género. Es así como el enfoque de este proyecto denota una relación funcional y permanece en una búsqueda constante de solución a un

problema específico.

Diario de campo

El Diario de Campo es una herramienta esencial en la investigación etnográfica, utilizada por investigadores para capturar y reflexionar sobre sus observaciones, experiencias y reflexiones durante el proceso de inmersión en un contexto específico. A lo largo de las décadas, diversos autores han destacado la importancia y el valor del diario de campo en el trabajo de campo etnográfico.

Según Clifford Geertz, el Diario de Campo es un registro detallado y sistemático de las observaciones realizadas en el campo. Geertz señala: "El Diario de Campo es el instrumento más adecuado para mantener la continuidad del trabajo de campo, para capturar las sutilezas, las contradicciones y las complejidades de la vida cultural que no pueden ser aprehendidas en un solo momento" (Geertz, 1973, pág. 122). Esta cita subraya la importancia de registrar de manera minuciosa los detalles y matices de la vida cultural que de otro modo podrían escapar a la atención del investigador.

Por otro lado, John van Maanen destaca que el Diario de Campo es una herramienta fundamental para el investigador etnográfico, no solo para registrar observaciones, sino también para reflexionar sobre los propios prejuicios y supuestos del investigador. Van Maanen afirma: "El Diario de Campo es un espacio para examinar nuestras propias interpretaciones, prejuicios y asunciones, y para explorar cómo nuestras teorías y expectativas afectan nuestras observaciones" (Maanen, 2011, pág. 28). Esta cita subraya la importancia del Diario de Campo como un medio para la autorreflexión y la autoconciencia del investigador durante el proceso de investigación.

En consecuencia, el autor Luis Valverde destaca que el informe que se realiza en fechas específicas presenta una estructura organizada y sistemática que permite brindar información longitudinal, diagnóstica, pronóstica, así como realizar estudios, evaluaciones y

sistematizaciones. (Valverde, 1993) De esta manera se proponen aspectos base para desarrollar un diario de campo esquematizado así:

Actividad	Desarrollo	Análisis de lo realizado

Análisis musical

En este análisis, exploraremos diferentes elementos de grabaciones registradas de algunos duetos mixtos andinos colombianos, examinando el movimiento melódico en las voces, las texturas que abordan en sus canciones y el impacto armónico que generan las diferentes combinaciones vocales. En ese sentido, Margarita y Arantza Lorenzo de Reizábal desarrollan el elemento que da sentido a este proyecto así: “La melodía es una sucesión de sonidos ordenados con una intencionalidad expresiva, es decir, debe tener sentido de unidad y se han de poder expresar a través de ella ideas musicales. Su fuerte personalidad la convierte en la principal protagonista del discurso musical.” (Lorenzo & Lorenzo, 2009, pág. 13). De acuerdo a lo anterior, es posible exponer que la profundidad que tiene la melodía es inmensa y está llena de posibilidades para construir un análisis de la misma, en ese sentido se tomarán diferentes herramientas del libro “Análisis musical: Claves para entender e interpretar la música” con el propósito de comprender los detalles melódicos en las voces de los duetos mixtos para así comprender la organización melódica.

Finalmente, el análisis mencionado tiene como finalidad reunir distintos elementos musicales los cuales resultan ser la base de la guía metodológica, los cuales serán extraídos a partir de la transcripción de obras de los duetos *Lucho y Nilhem*, *Dueto Sol y Luna* y *Diana y Fabián* principalmente seleccionados por su relevancia y sus evidencias discográficas publicadas.

Análisis 1

Dueto Lucho y Nilhem - Mi huella – Tonalidad: Dm - Compositora: Graciela Arango

de Tobón (álbum: Porque Soy Bohemio)

Figura 1

Portada del álbum "Porque Soy Bohemio"



Nota: Tomado de <https://music.apple.com/co/album/porque-soy-bohemio/1739140862>

La organización melódica de este vals se ve reflejada mediante la homofonía como textura dominante, así como se muestra a continuación:

Figura 2

Homofonía textura dominante

Contralto

Tenor

si di-ces que nun-ca te/a-cuer-das de mi

si di-ces que nun-ca te/a-cuer-das de mi

Nota: Elaboración propia

Partiendo de la ilustración anterior, es posible descifrar que ambas voces tienen direcciones iguales y particularmente el intervalo que aparece entre la voz femenina y masculina es el unísono, sin embargo, el elemento más llamativo aparece en el tercer compás,

en ese punto la voz masculina se desprende de la voz femenina, generando así una intención interválica de terceras:

Figura 3

Terceras

Contralto

Tenor

si di-ces que nun-ca te/a-cuer-das de mi

si di-ces que nun-ca te/a-cuer-das de mi

The image shows a musical score for Contralto and Tenor in 3/4 time. The lyrics are "si di-ces que nun-ca te/a-cuer-das de mi". The final notes of both staves are circled: a green circle around the Contralto's notes and a blue circle around the Tenor's notes, highlighting the tritone interval between them.

Nota: Elaboración propia

Es posible hacer una observación detallada de otro efecto sonoro que aparece en la misma sección de la obra, no solamente se trata de un cambio de distancias en las voces, sino que se puede percibir que el unísono corto y su despliegue hacia otra distancia cercana como las terceras involucra un juego de pregunta y respuesta. A continuación, veremos señalado en azul el unísono que se provoca en las voces y en color naranja el cambio de distancias:

Figura 4

Unísono corto

Contralto

Tenor

si di-ces que nun-ca te/a-cuer-das de mi es-con-de la ca - ra no sa-bes fin - gir

si di-ces que nun-ca te/a-cuer-das de mi es-con-de la ca - ra no sa-bes fin - gir

The image shows a musical score for Contralto and Tenor in 3/4 time. The lyrics are "si di-ces que nun-ca te/a-cuer-das de mi es-con-de la ca - ra no sa-bes fin - gir". The notes for both voices are color-coded: blue for unison and orange for intervals. The unison is highlighted in blue, and the intervals are highlighted in orange.

Nota: Elaboración propia

Es posible visualizar que en el coro de la obra el asunto dinámico interfiere en la voz masculina al presentar una intensidad más alta con el propósito de resaltar las notas graves emitidas, ya que, el salto que se presenta de una sexta menor descendente:

Figura 5

Intensidad superior en voz masculina

Contralto

17

mp por-que fue-ron tan - tos y tan - tos y tan - tos *mf* y tan-tos los be - sos

Tenor

8

mp por-que fue-ron tan - tos y tan - tos y tan - tos *f* y tan-tos los be - sos

Nota: Elaboración propia

Seguidamente, las voces abandonan el unísono y concretan el segmento final con distancias y movimientos alterados:

Figura 6

Abandono del unísono

Contralto

20

que/aun-que te la - va - ras y de piel cam - bia - ras se-gui-ria mi hue-lla pal - pi-tan-do/en ti

Tenor

8

que/aun-que te la - va - ras y de piel cam - bia - ras se-gui-ria mi hue-lla pal - pi-tan-do/en ti

Nota: Elaboración propia

Análisis 2

Lucho y Nilhem - Por tu amor – Tonalidad Dm – Compositor Remigio Romero

(Álbum: La Canción de Nuestra Casa)

Figura 7

Portada del álbum "La Canción de Nuestra Casa"



Nota: Tomado de Spotify

<https://open.spotify.com/intl-es/track/2AuFbWmBDVqjVsCtpmoeNI>

A continuación, se evidencia la posibilidad de guiar las voces bajo diferentes saltos y se demuestra que el movimiento directo no es el único camino posible para llegar a una melodía consonante entre dos voces:

Figura 8

Diferentes direcciones

Nota: Elaboración propia

Las funciones armónicas en las melodías empleadas en la obra seleccionada se ven representados por el primer grado (I) y el quinto grado con séptima (V7) así pues, se genera un intervalo diferente a las terceras y sextas en las voces, la quinta disminuida enmarcada en morado:

Figura 9

Quinta disminuida

The musical score for Contralto and Tenor is in 3/4 time. The Contralto part has harmonic functions V, I, I, V7, V7, V7 marked above it. The Tenor part has the same harmonic functions. The lyrics are: "Por tu/a-mor mi bien lo vis-te re-na-ció la pri-ma - ve - ra más no sé por-que/es tan tris-te". Two purple boxes highlight the diminished fifth intervals between the notes in the final measure of each part.

Nota: Elaboración propia

De otro modo, es visible la aparición de movimientos contrarios en las voces como elemento a destacar:

Figura 10

Movimiento contrario

The musical score for CAIt. and T is in 3/4 time. The CAIt. part starts at measure 16. The T part starts at measure 8. The lyrics are: "dad pa-ra que ven-gas pron-to/ha-cia mi". Blue and orange arrows point to the notes in the CAIt. and T parts respectively, showing their contrary motion.

Nota: Elaboración propia

Un elemento destacado en este número a nivel de ensamble, es la precisión con la que ambas voces interpretan las fermatas junto a cada “rallentando”, la conexión vocal que se presenta es favorable para lograr el efecto deseado, además, se puede destacar que la precisión con la cual se reintegran las voces después del calderón es un detalle interpretativo a destacar:

Figura 11

Alteraciones de Tempo

The image shows a musical score for the song "Perdón por Adorarte" by Lucho y Nilhem. It features two vocal parts: CAAlt. (Contralto) and T. (Tenor). The lyrics are: "yo re-cla-mo tu pie - dad por-que no pue - do vi - vir sin ti yo te cuen-to mi/or-fan - dad pa - ra que ven - gas pron-to/ha - cia mi si te cau - sa/al - gún do - lor". The score includes tempo markings: "molto rall." (marked in a blue box) and "a tempo" (also marked in a blue box). A red oval highlights the fermatas on the word "mi" in both vocal parts, where the notes are held and then released together.

Nota: Elaboración propia

Análisis 3

Lucho y Nilhem – Perdón por Adorarte – Tonalidad: Dm – Compositora: Graciela

Arango de Tobón (Álbum: Gracias Corazón)

Figura 12

Portada del álbum "Gracias Corazón"



Nota: Tomado de <https://open.spotify.com/intl-es/album/0GH6Rv97RE3f9Z5Sfsx94y>

De esta obra se puede destacar que el unísono presentado desde el primer compás tiene una duración extensa antes del despliegue de las voces, a comparación de una de las obras analizadas anteriormente donde el unísono era corto:

Figura 13

Unísono largo

Musical score for Contralto and Tenor. The score is in 3/4 time and features a long unison. The lyrics are: "No/en - tien - do tu si - len - cio no lo/en - tien - do no/en - tien - do que te/obs-". The Contralto part is on a treble clef and the Tenor part is on a bass clef. The unison is highlighted with a yellow circle.

Nota: *Elaboración propia*

Seguidamente, en la parte B se percibe un movimiento amplio en la voz masculina, mientras que la voz femenina presenta una secuencia escalística tonal, la segunda voz precisa un salto de quinta descendente, creando así una distancia más amplia entre las voces, ya que la distancia que sostenían las voces era de una tercera (color verde) y rápidamente cambia a distancia de sexta (color morado):

Figura 14

Secuencia estalística tonal

Musical score for Contralto and Tenor. The score is in 3/4 time and features a tonal scale sequence. The lyrics are: "y mien-tras tan-to me due-le co-mo/he - ri - da ca-da mi - nu - to-ca-da/ins - tan - te de la vi - da". The Contralto part is on a treble clef and the Tenor part is on a bass clef. The scale sequence is highlighted with a green circle in the Contralto part and a purple circle in the Tenor part.

Análisis 4

Lucho y Nilhem – Perdona Si Te Desvelo – Tonalidad: Fm – Compositor: Héctor

Hernandez (Álbum: Te Amo)

Figura 15

Portada del álbum "Te amo"



Nota: Tomada de <https://open.spotify.com/intl-es/track/1WgUA0RMe0f3TselEYPnmG>

En los análisis anteriores era visible la aparición del unísono constante, el cual se presentaba en secciones cortas y extensas, de otro modo, en la presente obra encontramos ambas voces con diferentes líneas melódicas:

Figura 16

Diferentes líneas melódicas

Contralto

Tenor

Per - do - na si te des - ve - lo

Nota: Elaboración propia

En este bambuco se puede percibir un movimiento melódico oblicuo, cuando la voz masculina mantiene el movimiento de las notas mientras que la voz femenina presenta un

movimiento descendente así:

Figura 17

Movimiento oblicuo

5

con mi can-ción im-por - tu - na

8

con mi can-ción im-por - tu - na

Detailed description: This musical score shows two vocal staves in a key with three flats. The top staff begins at measure 5. The lyrics 'con mi can-ción im-por - tu - na' are written below the notes. Blue arrows indicate an oblique movement from the top staff to the bottom staff, where the lyrics are repeated. The bottom staff begins at measure 8.

Nota: Elaboración propia

Otro elemento a destacar es la utilización del unísono en una sola nota, en esta ocasión solamente se presenta en la primera nota de la parte B de la obra y luego en el siguiente inicio de la frase:

Figura 18

Unísono en una sola nota

la lu - na se-rá tes-ti - go de mi can-ción pla-ñi de - ra

8

la lu - na se-rá tes-ti - go de mi can-ción pla-ñi de - ra

Detailed description: This musical score shows two vocal staves. The lyrics 'la lu - na se-rá tes-ti - go de mi can-ción pla-ñi de - ra' are written below the notes. Two specific notes are highlighted with blue boxes: the first note of the second phrase in the top staff and the first note of the second phrase in the bottom staff, illustrating unison in a single note.

Nota: Elaboración propia

Análisis 5

Dueto Sol y Luna – Qué tiene tu mirada – Tonalidad: G – Compositor: José Jacinto

Monroy (Álbum XIII Festival nacional de música colombiana V Concurso Nacional de Duetos "Príncipes de la Canción")

Figura 19

Portada del álbum " XIII Festival nacional de música colombiana V Concurso Nacional de Duetos "Príncipes de la Canción"



Nota: Tomado de <https://www.deezer.com/mx/album/568365861>

En este análisis encontraremos una propuesta diferente en cuanto a texturas se refiere, ya que, a partir del primer compás encontramos un elemento de pregunta (color café) – respuesta (color verde), sin embargo, dicho movimiento melódico aborda la polifonía como un elemento aprovechable para desarrollar nuevas sonoridades alternas al sonido homofónico abordado en análisis anteriores:

Figura 20

Polifonía desde el inicio de la obra

Soprano

qué tie-ne tu mi-ra-da que me cau-ti-va que me/en-lo-que-ce

Tenor

qué tie-nes tu que me/en-lo-que-ce

5

S

qué tie-ne tu mi-ra-da que/a-bra-za mi/al-ma u-na/y mil ve-ces que tie-nes en los

T

qué tie-nes tu mi/a-mor u-na/y mil ve-ces que tie-nes en los

Nota: Elaboración propia

El cambio de texto es un elemento notable durante toda la obra y también se puede señalar como elemento que invita a la creación de nuevos motivos melódicos descendentes o ascendentes como se ve en la siguiente ilustración:

Figura 21

Cambio de texto

Soprano
39
que tie-ne tu mi-ra-da que/i-nun-da mi/al-ma de tu pre-sen-cia

Tenor
8
que tie-nes tu mi/a-mor de tu pre-sen-cia

Nota: Elaboración propia

Por otra parte, se pueden identificar diferentes notas que intervienen con la armonía de la obra, las cuales no forman parte del acorde planteado, sin embargo, otorgan una sonoridad distinta a la base armónica establecida generando diferentes colores que cambian momentáneamente el diseño armónico, como por ejemplo el uso de alteraciones que generen un cambio en el tiempo fuerte a partir de un (D7) (Re mayor con séptima menor) a un D+ (Re aumentado) a causa de la nota La # interpretada por la voz masculina o el cambio de G (Sol Mayor) a G6 (Sol mayor con Sexta) en consecuencia de la nota Mi interpretada por la voz femenina en el siguiente segmento del pasillo:

Figura 22

Notas que modifican la armonía

S
D7 **D+** G **G6**
qué tie-ne tu mi-ra-da que/a-bra-za mi/al-ma u-na/y mil ve-ces

T
qué tie-nes tu mi/a-mor u-na/y mil ve-ces

Nota: Elaboración propia

El último elemento que se destaca en este pasillo es la participación de la voz masculina como voz principal en diferentes momentos de la obra, esto se resalta ya que generalmente la melodía está a cargo de la voz femenina en el formato dueto vocal mixto andino. En la siguiente imagen se destaca en color verde la melodía del pasillo para que posteriormente se integren ambas voces en diferentes direcciones:

Figura 23

Voz masculina como melodía principal

The image shows two systems of musical notation for Soprano and Tenor voices. The key signature is one sharp (F#). The Soprano part is written in treble clef, and the Tenor part is written in treble clef with an 8va (octave) marking below the staff. The lyrics are in Spanish. In both systems, the Tenor's melody is highlighted in green, while the Soprano's part consists of rests and a few notes at the end of the phrase.

System 1 (Measures 27-32):

- Soprano:** Rests in measures 27-30, then notes for "tras-pa-san-do/el um-bral" in measures 31-32.
- Tenor:** "por-que quie-ro sen - tir la/e-mo-ción de mo - rir en tu/her - mo-su - ra tras-pa-san-do/el um-bral". The melody is highlighted in green.

System 2 (Measures 19-24):

- Soprano:** Rests in measures 19-22, then notes for "pa-ra/aho-gar-me/en el mar" in measures 23-24.
- Tenor:** "cie-rra lin - da los o-jos quie-ro/u-na no-che de fan - ta-sí-a _ pa-ra/aho-gar-me/en el mar". The melody is highlighted in green.

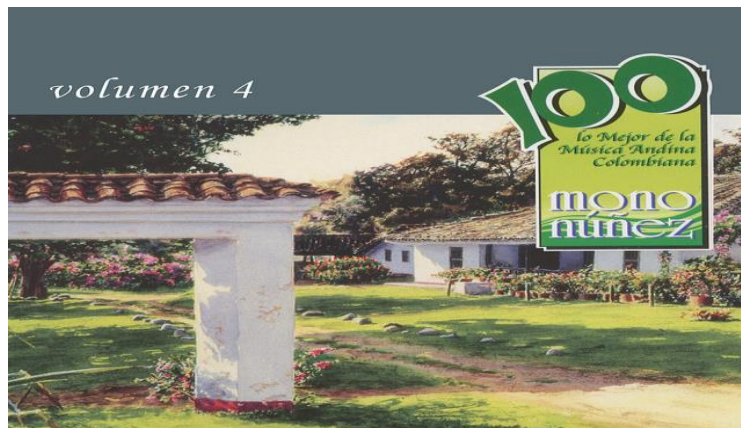
Nota: Elaboración propia

Análisis 6

Dueto Sol y Luna – Yo Tumbo el Rancho – Tonalidad: G – Compositor: Marco Rayo
 Álbum Mono Núñez, una política cultural a favor de la música.

Figura 24

Portada del álbum "Mono Núñez, una política cultural a favor de la música"



Nota: Tomado de <https://open.spotify.com/intl-es/track/3cqwb3BdAIA9pMI0nvUM0I>

En primera instancia, la aparición de la voz masculina como líder no es algo común, de otro modo, la voz femenina lleva la melodía principal de principio a fin en cada uno de los análisis anteriores, casualmente, la voz masculina desarrolla la melodía principal durante toda la obra, partiendo de un manejo dinámico que provoca mayor sonoridad mientras que la voz femenina acompaña el discurso melódico principal bajo una dinámica con menor intensidad:

Figura 25

Voz masculina como principal en toda la obra

The image shows a musical score for Soprano (S) and Tenor (T) parts. The Soprano part is marked with a red circle around the dynamic marking 'mp' (mezzo-piano). The Tenor part is marked with a green circle around the dynamic marking 'mf' (mezzo-forte). Both parts have the lyrics 'A - yer se fue del ran - cho la ne - gra lin - da que yo te - ni ___ a'. The score is in 6/8 time and G major. The Soprano part starts at measure 5 and the Tenor part starts at measure 8.

Nota: Elaboración propia

Para concluir, los movimientos melódicos que se presentan a continuación en la voz femenina incluyen intervalos como cuarta justa ascendente y descendente, cuarta aumentada descendente y ascendente. La relevancia de mencionar estos movimientos cumple con el propósito de compararlos con los de la voz masculina, ya que, es notoria la estabilidad en cuanto a dirección se refiere que sostiene la voz principal y como la segunda voz adorna y acompaña a partir de diferentes movimientos así:

Figura 26

Intervalo de cuarta aumentada

The image shows a musical score for Soprano (S) and Tenor (T) in G major. The Soprano part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Tenor part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef. The lyrics are: "E - lla se fue va - ga - men - te co - mo se van los ca - mi - nos". The Soprano part features several intervals highlighted with red arrows, including an augmented fourth interval between the notes 'E' and 'A' in the first measure. The Tenor part features a steady melodic line with a similar interval between 'E' and 'A' in the first measure.

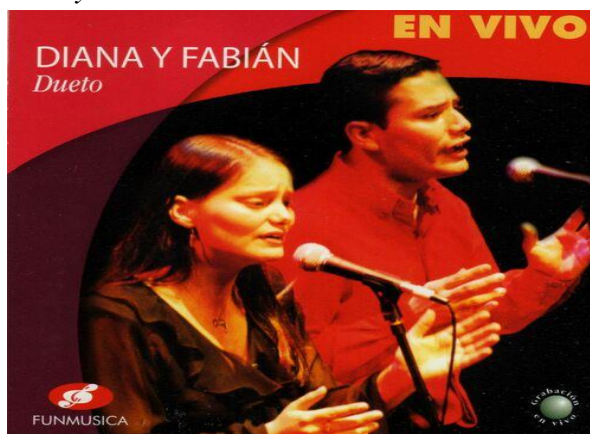
Nota: Elaboración propia

Análisis 7

Dueto Diana y Fabián – La Nana – Tonalidad: Dm – Compositora: Ana Maria Naranjo Álbum Dueto Diana y Fabián en vivo

Figura 27

Portada del álbum "Diana y Fabián en vivo"



Nota: Tomado de <https://open.spotify.com/intl/es/album/6cFkTbFH3Fak0WMHa1J62e>

La presente obra, expone diferentes elementos a nivel dinámico que complementan de manera enriquecedora las melodías presentadas en ambas voces. Por ejemplo, sostener un **PP** (*Pianissimo*) en la voz masculina mientras la voz femenina presenta un movimiento dinámico ascendente desde un **P** (*Piano*) hasta un **mp** (*Mezzopiano*) crea una sonoridad interesante que dirige directamente a la voz masculina como melodía acompañante:

Figura 28

Diferentes dinámicas en las voces

The image shows a musical score for two voices: Soprano and Tenor. The music is in 6/8 time and D minor. The lyrics are: 'Un de-lan-tal va cu-brien-do su fi-gu-ra cor-pu-len-ta'. The Soprano part starts with a dynamic marking of **p** (piano) and gradually increases to **mp** (mezzo-piano). The Tenor part starts with a dynamic marking of **pp** (pianissimo). A red line connects the **p** and **mp** markings in the Soprano part, indicating a dynamic shift.

Nota: Elaboración propia

Por el contrario, el hecho de presentar el mismo manejo dinámico en ambas melodías revela la homogeneidad de la interpretación. A continuación, se pueden apreciar mismas dinámicas que llegan a otro punto distinto en ambas melodías, resaltando el uso de los reguladores para conectar ambos puntos que enriquecen la interpretación de este segmento del bambuco:

Figura 29

Dinámicas similares

The image shows a musical score for Soprano (S) and Tenor (T) parts. Both parts are in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The Soprano part starts at measure 5, and the Tenor part starts at measure 8. Both parts have the same lyrics: "a su pa-so va/a-rras - tran - do los cin - cuen - ta que le pe ____ san". The dynamics for both parts are marked as *p* (piano) at the beginning and *mp* (mezzo-piano) towards the end, with a red line indicating a gradual increase in volume. The Soprano part has a yellow highlight under the first four notes of the first measure.

Nota: elaboración propia

En base al siguiente segmento de la obra, es notorio que la voz femenina aumenta su intensidad en el compás 9, de otro modo, la voz acompañante se mantiene en *mp* hasta que entrelaza dinámicas con la melodía principal en el compás 13 específicamente en *mf* (Mezzofortte) así:

Figura 30

Cambios dinámicos solo en voz femenina

5
S a su pa-so va/a-rras - tran - do los cin - cuen - ta que le pe ___ san siem - pre/a - ten - dien - do la
p *mp* *mf*

T a su pa-so va/a-rras - tran - do los cin - cuen - ta que le pe ___ san siem - pre/a - ten - dien - do la
p *mp*

10
S ca - sa y co - ci - nan - do re - ce ___ tas su son - ri - sa siem - pre mues ___ tra aun -
mf *f* *mp*

T ca - sa y co - ci - nan - do re - ce ___ tas su son - ri - sa siem - pre mues ___ tra aun -
mf *f* *mp*

Nota: Elaboración propia

Posteriormente, el desarrollo dinámico que se emplea en el compás 12 genera que las melodías obtengan un sentido diferente a partir de un crecimiento de *mp* a *mf*, comúnmente el crecimiento debería seguir siendo progresivo llegando así a *F*, por el contrario, en el arreglo vocal de esta frase se propone un *mp* abrupto, el cual expone un efecto de intensidades atípicas como se muestra en la siguiente ilustración:

Figura 31

Cambios dinámicos abruptos

___ tas su son-ri-sa siempre mues tra aun - que le due-lan las ve - nas ___
mf *f* *mp* *mf* *f*

___ tas su son-ri-sa siempre mues tra aun - que le due-lan las ve - nas ___
mf *f* *mp* *mf* *f*

Nota: Elaboración propia

Análisis 8

Dueto Diana y Fabian – Tu sortilegio – Tonalidad: Dm – Compositora: Luz Marina

Posada Álbum Duetto diana y Fabián en vivo.

La presente obra deja ver diferentes características resolutivas en las voces a partir del cuarto compás, en donde la melodía sostiene una tensión en el primer pulso para resolver en el segundo pulso (color azul) y a su vez la voz acompañante presenta una tensión en el tercer pulso para así resolver en el primer pulso del quinto compás (color café). En ese mismo punto, el ritmo varía en ambas voces, creando así un movimiento contrapuntístico en donde la voz soprano (color azul) se mueve contra la nota larga que despliega el tenor (color café):

Figura 32

Tensión y resolución en melodía principal

Soprano
Pres-ti - di-gi - ta - dor ma - go si - len-te te-je-dor de can-tos su-til cuan-do tis

Tenor
8
Pres-ti - di-gi - ta - dor ma - go si - len-te te-je-dor de can-tos su - til

Nota: Elaboración propia

En análisis anteriores, se observaba que el texto en la voz acompañante puede variar cuando el contrapunto aparece, siempre y cuando se relacione con el tema central de la obra, sin embargo, en el pasillo “Tu Sortilegio” a pesar de la aparición polifónica, el tenor propone el texto original entre el tercer pulso de cuarto compás y el primer pulso de la siguiente casilla, creando así un ejemplo claro de pregunta y respuesta con la palabra “Sutil”:

Figura 33

Mismo texto diferente ritmo

Soprano
4
can - tos su - til cuan - do tus

Tenor
8
can - tos su - til

Nota: Elaboración propia

En el siguiente segmento de la obra, se despliega nuevamente el contrapunto con ritmos mas complejos en la voz acompañante, posteriormente, el silencio toma parte en los siguientes pulsos, con el propósito de permitir que la voz principal tenga un espacio como solista o momento de descanso para el tenor:

Figura 34

Contrapunto y silencios

Soprano
9
i - gual que/el al - fa - re-ro que/a-ca - ri-cia/y trans-fi-gu-ra/el ba - rro

Tenor
8
i - gual-que/el al - fa - re - ro trans-fi-gu-ra/el ba - rro a -

Nota: Elaboración propia

Un elemento importante encontrado desde el compás número veintiséis hasta el compás veintinueve, es el uso de las articulaciones con el propósito de enriquecer la melodía constante de la obra en la parte A, como el staccato, la ligadura de frase y el acento:

Figura 35

Articulaciones

Soprano
La mu-si-ca/es me - jor si pro-vie-ne de ti co-mo/un en-can-ta - mien-to

Tenor
La mu-si-ca/es me - jor si pro-vie-ne de ti co-mo/un en-can-ta - mien-to

Nota: Elaboración propia

En último lugar, la frase final de la obra tiene un movimiento diferente en la voz masculina, el movimiento de la última nota tiene una dirección descendente de medio tono, mientras que la soprano se mantiene en dirección lineal. En complemento a esto, las notas interpretadas por las voces complementan al acorde que las acompaña, generando así notas agregadas a la armonía, en este caso el acorde es Re menor (Dm), la voz masculina canta la nota Si natural y la voz femenina se mantiene en la nota Mi:

Figura 36

Movimiento oblicuo en la voz acompañante

Soprano
Pres-ti-di-gi-ta - dor

Tenor
Pres-ti-di-gi-ta - dor

A7sus4 rit. Dm Dm +Si +Mi=Dm6/9

Nota: Elaboración propia

Elementos Recopilados a partir del análisis discográfico

El siguiente listado de elementos musicales representa una serie de herramientas fundamentales que contribuirán significativamente a la elaboración de la guía metodológica para el diseño de arreglos vocales en duetos mixtos andinos. Cada uno de estos elementos, ofrece funcionalidades específicas que permiten construir arreglos vocales con diferentes características, se explicará la relevancia de cada uno de estos elementos dentro de la guía, destacando su forma de implementación para aportar a la creatividad en el contexto de la música andina:

- Homofonía
- Unísono en una sola nota
- Unísono
- Intervalo de terceras
- Cuartas justas ascendente y descendente
- Cuarta aumentada
- Movimiento directo
- Movimientos paralelos
- Movimientos oblicuos
- Movimientos contrarios
- Uso de intervalo de quinta justa
- Uso del intervalo de quinta disminuida a partir del acorde V7
- Intervalo de sexta
- Alteraciones de tiempo
- Polifonía

- Pregunta y respuesta por compases. (un Compás la voz de arriba y el siguiente compás la otra voz o al revés)
- Cambio de texto en la voz acompañante como elemento de creación de nuevos motivos melódicos ascendentes o descendentes.
- Extensiones armónicas a partir de notas cantadas
- Voz masculina como principal en momentos específicos
- Voz masculina como principal de toda la obra
- Diferente manejo de las dinámicas
- Uso de las articulaciones. (Staccato, acentos, ligaduras de frase, etc.)
- Notas largas en finales con movimiento paralelo, oblicuo y contrario

Resultados

Guía metodológica

La construcción de la guía metodológica se llevó a cabo teniendo en cuenta múltiples elementos que emergieron durante el proceso de investigación, documentado en un diario de campo. Este diario no solo refleja el camino recorrido, sino que también captura las reflexiones y descubrimientos que surgieron en cada etapa de la exploración. A través de este registro, se han identificado los aspectos esenciales que deben considerarse en primera instancia para realizar arreglos para un dueto vocal mixto en el contexto de la música andina colombiana. (Ver anexo 1)

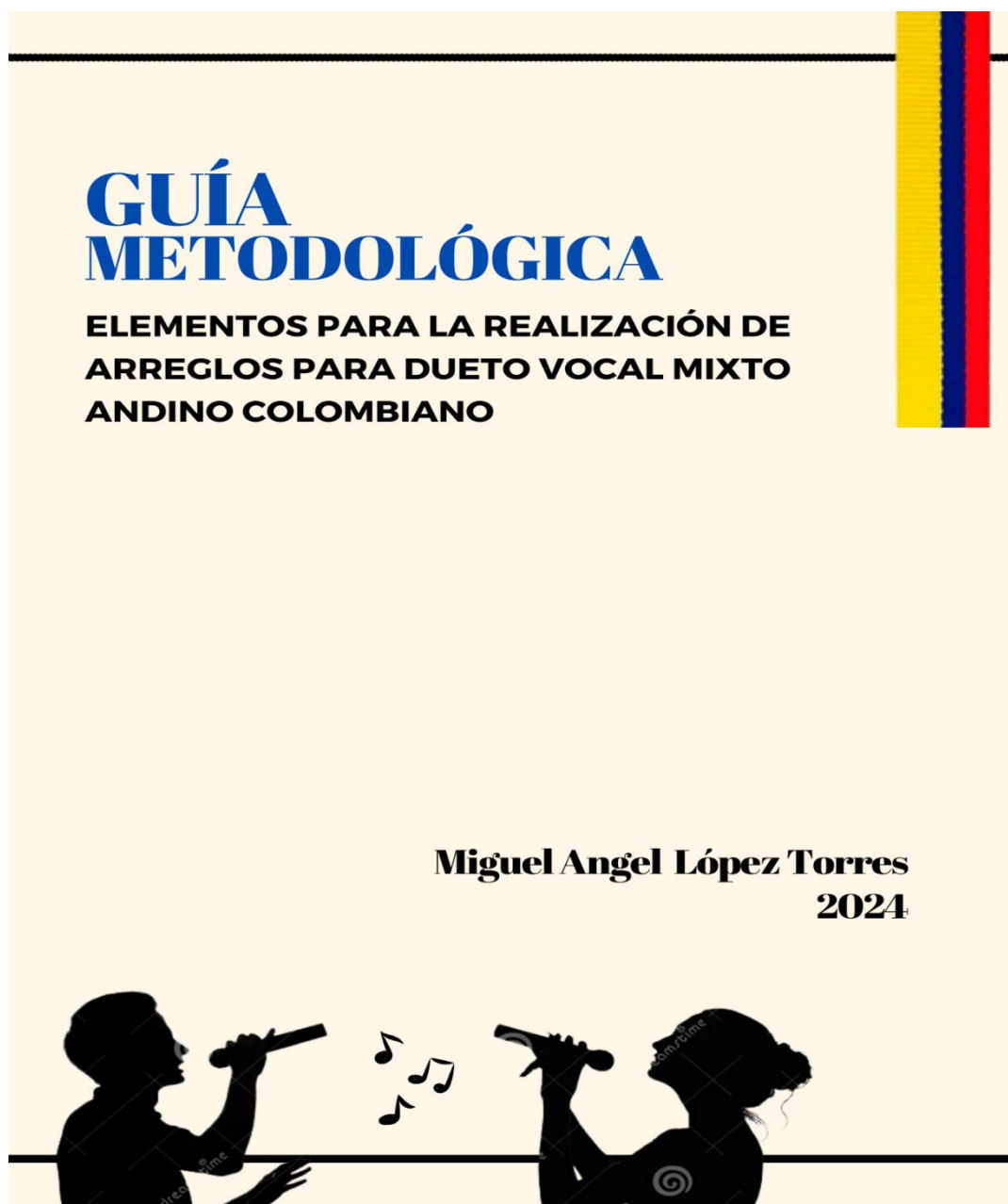
Por otro lado, el análisis discográfico de los duetos Lucho y Nilhem, Sol y Luna, así como Diana y Fabián, ha sido un componente clave en la formación de esta guía. El estudio y la transcripción detallada de sus grabaciones permitió la identificación de diversos elementos musicales, como las dinámicas vocales, las texturas, las estructuras rítmicas y melódicas que caracterizan a la música andina colombiana. (Ver anexo 2)

Los hallazgos obtenidos de ambas herramientas se han entrelazado para proporcionar un marco sólido que no solo guía el proceso de arreglo, sino que también enriquece la experiencia interpretativa teniendo en cuenta las referencias auditivas consignadas por cada elemento. La guía resultante ofrece estrategias y recomendaciones que facilitan a los músicos la adaptación de repertorios, fomentando la creatividad y la autenticidad en sus interpretaciones. Así, este recurso se convierte en una herramienta valiosa para aquellos que desean profundizar en la rica tradición musical andina, promoviendo un entendimiento más profundo de su esencia y su diversidad. A continuación, se presenta la guía metodológica junto al link de acceso:

Figura 37

Guía metodológica

*Link: [https://drive.google.com/file/d/1MuEUaaaYkRTud2AbewJeJVNoAjGnkpc-
/view?usp=drive_link](https://drive.google.com/file/d/1MuEUaaaYkRTud2AbewJeJVNoAjGnkpc-/view?usp=drive_link)*



Nota: Elaboración propia

Arreglo de la danza Cuando Llegan las tardes

A partir de la guía metodológica, se diseñó un arreglo de la danza *Cuando llegan las tardes* del compositor *Jose A. Morales*, integrando los diversos elementos y aspectos identificados en el documento. Este proceso no solo sirvió como una oportunidad para aplicar los conocimientos adquiridos a través de la guía, sino que también se convirtió en una evidencia concreta de su efectividad en la práctica.

El arreglo no solo resalta la utilidad de la guía metodológica, sino que también contribuye al enriquecimiento del repertorio de la música andina, demostrando cómo los principios y estrategias documentados pueden ser aplicados de manera efectiva en la creación musical. Este esfuerzo se alinea con el objetivo de revitalizar y preservar las tradiciones musicales, al tiempo que se invita a la innovación y la reinterpretación.

Instrumentación

- Voz femenina
- Voz masculina
- Tiple
- Guitarra

Score

Cuando Llegan Las Tardes

Danza

Compositor: Jose A. Morales

Arreglo: Miguel López Torres

♩ = 45

Voz Femenina

Voz Masculina

Tiple

Guitarra

V.F

V.M

Tpl.

Gtr.

Musical score for the first system. It includes staves for Voz Femenina, Voz Masculina, Tiple, and Guitarra. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked as ♩ = 45. The Tiple and Guitarra parts start with a *mp* dynamic and transition to *mf* in the second measure.

Musical score for the second system. It includes staves for V.F, V.M, Tpl., and Gtr. The vocal parts enter in the second measure. The lyrics are: "Cuan-do lle - gan las" (V.F) and "Cuan-do lle - gan las" (V.M). The dynamics for the vocal entries are *mp* and *mf*. The Tpl. and Gtr. parts continue with *mp* dynamics.

Cuando Llegan Las Tardes

2
10

V.F. *mp* tar - des con sus a - las do - ra - das *p* yo me voy a/es - pe -

V.M. 8 tar - des con sus a - las do - ra - das *p* yo me voy a/es - pe -

Tpl. 10 *mp*

Gtr. *p* *mp*

14

V.F. *mp* rar-te por a-quel ca-mi - ni-to sal-pi - ca - do de sol don-de tu *mf*

V.M. 8 *mp* rar-te por a-quel ca-mi - ni-to sal-pi - ca - do de sol don-de tu mu-chas *mf*

Tpl. 14

Gtr.

Cuando Llegan Las Tardes

3

18

V.F. tu me/es-pe-ra - bas a - le - gre/a - mor di - cho - sa con los bra - zos a - *mf*

V.M. ve - ces me/es-pe-ra - bas di - cho - sa con los bra - zos a - *f*

Tpl. *f*

Gtr. *f*

22

V.F. bier-tos y los la - bios se - dien-tos de/in-fi-ni - ta pa - sión

V.M. bier-tos y los la - bios se - dien-tos de/in-fi-ni - ta pa - sión yo/es-pe-ran - do que *p*

Tpl. *mf* *mp* *mf*

Gtr. *mf* *mp* *mf*

Cuando Llegan Las Tardes

4
26

V.F. *mp* me sor - pren - de el co - lor *mf* de la no - che a - bra - zan - do/el - re

V.M. *mp* lle - gues *mf* me sor - pren - de la no - che *f* a - bra - zan - do/el - re

Tpl. *mp*

Gtr. *mp* *f* 6

30

V.F. *mf* cuer - do de tu piel co - ra - zo - on *f* mas al ver que no vie - nes mal - di - go/a mi

V.M. *mf* cuer - do de tu piel co - ra - zo - on *f* mas al ver que no vie - nes mal - di - go/a mi

Tpl.

Gtr.

Cuando Llegan Las Tardes

35

V.F. *mf* *mp*
suer-te mal-di-go/a la muer-te que me ro-bó tu/a mor y re-gre-so/a mi ran - cho

V.M. 8 *mf* *mp*
suer-te mal-di-go/a la muer-te que me ro-bó tu/a mor y re-gre-so/a mi ran - cho

Tpl. *mf* *mp*

Gtr. *mf* *mp*

40

V.F. *mf* *mp*
con la luz de la/au - ro - ra por el mis - mo ca - mi - no sal-pi-ca - do de

V.M. 8 *mf* *mp*
con la luz de la/au - ro - ra por el mis - mo ca - mi - no sal-pi-ca - do de

Tpl.

Gtr.

Cuando Llegan Las Tardes

6
45

V.F. *sol*
mf Cuan-do lle - gan las tar - des con sus a - las do -

V.M. *sol*
mf

Tpl. 45

Gtr. *mp*

49

V.F. ra - das *mp* yo me voy a/es-pe - rar-te por a-quel ca-mi - ni-to-sal-pi - ca - do de

V.M. *p* yo me voy *mp* por a-quel ca-mi ni-to sal-pi - ca - do de

Tpl. 49 *mf*

Gtr. *mf* *mp*

Cuando Llegan Las Tardes

53

V.F. sol don-de tu mu-chas ve - ces me/es-pe - ra - bas di -
mf

V.M. sol don-de tu mu-chas ve - ces me/es-pe - ra - bas di -
mf

8

Tpl.

Gtr.

57

V.F. cho - so con-los bra - zos a - bier-tos y los la - bios se - dien-tos de/in-fi - ni - ta pa -
f

V.M. cho - so y los la - bios muy se dien-tos de/in-fi - ni - ta pa -
mp

8

Tpl.

Gtr.

mp *mf* *f*

Cuando Llegan Las Tardes

8
61

V.F.
sión yo/es pe-ran-do que lle-gues me sor-pren-de la

V.M.
sión yo/es pe-ran-do que lle-gues me sor-pren-de la

Tpl.
61

Gtr.

p *mp* *mf*

p *mp* *mf*

mp

mp

65

V.F.
no-che a-bra-zan-do/el re-cuer-do de tu piel co-ra-zo-on

V.M.
no-che a-bra-zan-do/el re-cuer-do de tu piel co-ra-zon

Tpl.
65

Gtr.

mp

mp

mf *p* *mp* *mf*

mf *p* *mp* *mf*

Cuando Llegan Las Tardes

70

V.F. *mp* mas al ver que no *mf* vic-nes mal - di - go/a mi *f* suer-te mal - di - go/a la

V.M. 8 a mi suer-te mal - di - go/a la

Tpl. *mp* *mf*

Gtr. *mp* *mf*

73

V.F. *molto rit.* muer - te que me ro - bó tu/a - mor *a tempo* y re-gres - so/a mi ran - cho *p*

V.M. 8 muer - te que me ro - bó tu/a - mor y re-gres - so/a mi ran - cho *p*

Tpl. *f* *p*

Gtr. *f* *p*

Cuando Llegan Las Tardes

10
77

V.F.

con la luz de la/au - ro - ra por el mis - mo ca - mi - no sal - pi - ca - do de
mp

V.M.

8

con la luz de la/au - ro - ra por el mis - mo ca - mi - no sal - pi - ca - do de
mp

Tpl.

77

Gtr.

mp

82

V.F.

sol.

V.M.

8

sol.

Tpl.

82

Gtr.

Evidencia de elementos utilizados en el arreglo

Figura 38

Homofonía con movimiento paralelo - Compás 30 al 32

The image shows a musical score for Soprano (S) and Tenor (T) in a key of three sharps (F#, C#, G#). The score covers measures 30, 31, and 32. The Soprano part starts on a G4 note in measure 30, while the Tenor part starts on a G3 note. Both parts move in parallel motion, with the Soprano part consistently an octave higher than the Tenor part. The lyrics are: "cuer - do de tu piel co-ra - zo - on".

Nota: Elaboración propia

Figura 40

Homofonía con movimiento directo - Compás 10 al 12

The image shows a musical score for Soprano (S) and Tenor (T) in a key of three sharps (F#, C#, G#). The score covers measures 10, 11, and 12. The Soprano part starts on a G4 note in measure 10, while the Tenor part starts on a G3 note. Both parts move in direct motion, with the Soprano part consistently an octave higher than the Tenor part. The lyrics are: "tar - des con sus a - las do - ra - das". A dynamic marking of *mp* is present in the Soprano part.

Figura 39

Unísono en una sola nota de la frase - Compás 17

The image shows a musical score for Soprano and Tenor in a key of three sharps (F#, C#, G#). The score covers measure 17. The Soprano part starts on a G4 note, and the Tenor part starts on a G3 note. Both parts move in unison, with the Soprano part consistently an octave higher than the Tenor part. The lyrics are: "don - de tu tu me/es-pe-ra-bas a don-de tu mu-chas ve - ces". A dynamic marking of *mf* is present in the Tenor part.

Nota: Elaboración propia

Figura 41

Intervalo de tercera - Compás 45

Musical score for Soprano and Tenor. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The Soprano part starts with a treble clef and a common time signature. The Tenor part starts with a treble clef and an octave sign (8). Both parts play a whole note G5 in the Soprano and G4 in the Tenor, forming a third interval. The dynamic marking is *mf*. The lyrics are "sol" for both parts.

Nota: elaboración propia

Figura 42

Intervalo de cuarta justa - Compás 52 y 62

Two examples of a fourth interval. The first example shows a treble clef with a common time signature. The notes are G4, C5, F5, and B5. The lyrics are "yo/es pe-ran-do que" and "- ni-to-sal-pi-ca-do de". The dynamic marking is *p*. The second example shows a treble clef with a common time signature. The notes are G4, C5, F5, and B5. The lyrics are "yo/es pe-ran-do que" and "ni-to sal-pi-ca-do de".

Nota: elaboración propia

Figura 43

Homofonía con movimiento oblicuo - Compás 14 al 15

Musical score for Soprano (S) and Tenor (T). The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The Soprano part starts with a treble clef and a common time signature. The Tenor part starts with a treble clef and an octave sign (8). Both parts play a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lyrics are "rar-te por a-quel ca-mi - ni-to sal-pi-ca - do de". The dynamic marking is *mp*.

Figura 44

Homofonía con movimiento contrario - Compás 20 y 28

The figure displays four musical staves arranged in a 2x2 grid. Each staff contains two notes: a quarter note on the lower line and a quarter note on the upper line. The notes are positioned such that the interval between them is a perfect fifth. The lyrics below the staves are: top-left '- cho - sa', top-right 'no - che', bottom-left '- cho - sa', and bottom-right 'no - che'. This illustrates homophony with contrary motion.

Nota: elaboración propia

Figura 45

Intervalo de quinta justa - Compás 29 al 30

The figure shows two staves of music: Soprano (top) and Tenor (bottom). Both staves are in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The Soprano staff starts with a measure number '29' and the Tenor staff with '8'. The lyrics for both are 'a-bra-zan-do/el-re cuer - do de tu'. An orange oval highlights the interval between the notes on the two staves in the second measure, which is a perfect fifth.

Nota: Elaboración propia

Figura 46

Intervalo de quinta disminuida a partir de acordes dominantes con séptima - Compás 17

The image shows a musical score for four parts: Soprano, Tenor, Tiple, and Guitarra. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 17 is marked with a blue bracket on the left. In this measure, the Soprano and Tenor parts have a diminished fifth interval between the notes G#4 and C5. This interval is highlighted with a blue box. The Tiple and Guitarra parts also have a diminished fifth interval between G#4 and C5, highlighted with an orange box. The lyrics for Soprano are "don - de tu" and for Tenor are "don - de tu mu - chas". The dynamic marking *mf* is present in both the Soprano and Tiple parts.

Nota: Elaboración propia

Figura 47

Cambios de tempo - Compás 73 al 75

The image shows a musical score for Soprano (S) and Tenor (T) parts. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 73 is marked with a blue bracket on the left. The tempo changes from *molto rit.* to *a tempo* between measures 74 and 75. The lyrics are "muer - te que me ro - bó tu/a - mor y re - gres - so/a mi". The dynamic marking *p* is present in both parts. The Soprano part has a triplet of eighth notes in measure 74, and the Tenor part has a triplet of eighth notes in measure 74.

Nota: Elaboración propia

Figura 48

Polifonía en las voces - Compás 8 y 50

Figure 48 displays four musical staves illustrating polyphony in voices. The top-left staff shows a vocal line with the lyrics "Cuan-do lle" and a dynamic marking of *mp*. The top-right staff shows a vocal line with the lyrics "yo me voy a/es-pe -" and a dynamic marking of *mp*. The bottom-left staff shows a vocal line with the lyrics "Cuan-do lle" and a dynamic marking of *p* that changes to *mp*. The bottom-right staff shows a vocal line with the lyrics "yo me voy" and a dynamic marking of *p*.

Nota: elaboración propia

Figura 49

Cambio de texto en voz acompañante - Compás 18 al 20

Figure 49 displays two musical staves illustrating a change in text in the accompanying voice. The top staff is labeled "S" (Soprano) and shows the lyrics "tu me/es-pe - ra - bas a - le - gre/a - mor di - cho - sa". The bottom staff is labeled "T" (Tenor) and shows the lyrics "ve - ces me/es-pe - ra - bas di - cho - sa". The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The Soprano staff starts at measure 18, and the Tenor staff starts at measure 8.

Nota: Elaboración propia

Figura 50

Extensiones armónicas en voz acompañante - Compás 43 y 57

The image displays two musical systems for measures 43 and 57. Each system includes four staves: Soprano, Tenor, Tiple, and Guitarra. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).
- **Measure 43:** Soprano: "mi - no"; Tenor: "mi - no" with a red circle around the note and a green *mp* dynamic marking; Tiple: *mp* dynamic marking; Guitarra: red markings below the staff.
- **Measure 57:** Soprano: "cho - so" with a red circle around the note; Tenor: "cho - so"; Tiple and Guitarra: red markings below the staff.

Nota: Elaboración propia

Figura 51

Aplicación de dinámicas - Compás 62 al 64

The image shows two vocal lines with dynamic markings. The lyrics are: "yo/es pe-ran - do que lle - gues me sor-pren - de la".
- **Line 1:** *p* (piano) for "yo/es pe-ran - do que", *mp* (mezzo-piano) for "lle - gues", and *mf* (mezzo-forte) for "me sor-pren - de la".
- **Line 2:** *p* (piano) for "yo/es pe-ran - do que", *mp* (mezzo-piano) for "lle - gues", and *mf* (mezzo-forte) for "me sor-pren - de la".
Red lines connect the *p* and *mp* markings in both lines, indicating a dynamic shift.

Nota: Elaboración propia

Figura 52

Uso de articulaciones - Compas 14 y 72

The image shows a musical score for Soprano (S) and Tenor (T) parts. The key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#). The Soprano part starts at measure 14 and the Tenor part starts at measure 8. Both parts have the lyrics: "rar-te por a-quel ca-mi - suer-te mal-di - go/a la". The Soprano part has a dynamic marking of *mp* and a breath mark (>) above the first measure. The Tenor part also has a dynamic marking of *mp* and a breath mark (>) above the first measure. The second measure of both parts has a dynamic marking of *f*.

Nota: Elaboración propia

Figura 53

Notas largas en finales - Compás 82 al 84

The image shows a musical score for Soprano, Tenor, Tiple, and Guitarra parts. The key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#). The Soprano and Tenor parts start at measure 82 and feature long notes with a red underline, with the word "sol" written below them. The Tiple and Guitarra parts start at measure 82 and feature complex accompaniment with many notes and rests. The Soprano and Tenor parts end at measure 84.

Nota: Elaboración propia

Conclusiones

En este capítulo se presentan las conclusiones alcanzadas a lo largo de la investigación, las cuales sintetizan los hallazgos y reflexiones derivadas del desarrollo del proyecto *Guía metodológica para el diseño de arreglos para el formato dueto vocal mixto andino colombiano*. No solo a través del análisis de la transformación y la práctica del dueto vocal mixto en la música andina, sino también proponer un marco práctico que permita a los músicos y arreglistas innovar y enriquecer sus interpretaciones.

Las conclusiones que se detallan a continuación reflejan la importancia de este trabajo en el contexto musical colombiano y resaltan las oportunidades y desafíos que enfrenta el formato de dueto vocal mixto andino en la actualidad.

Para la construcción de la guía resultó importante el trabajo en el diario de campo, ya que dentro de esta herramienta se presentó un análisis introspectivo del camino propuesto por el autor de esta investigación para hacer sus propios arreglos, dicha actividad permitió encontrar los primeros elementos a tener en cuenta para hacer un arreglo, los cuales resultan ser las únicas características indispensables para empezar con el diseño de un arreglo para el formato tratado en este proyecto.

El diario de campo abrió el camino para sumergir al autor de este proyecto en la escucha y escogencia detallada de tres duetos, los cuales fueron escogidos por los registros publicados y no por jerarquizaciones basadas en concursos nacionales, por otra parte, resultó interesante la diferencia cronológica entre cada agrupación ya que a partir de las transcripciones realizadas se demuestra la aparición de nuevos elementos musicales, lo expuesto previamente ratificó que la música está en constante cambio. Las transcripciones anteriormente mencionadas de bambucos, valeses y pasillos llevaron al autor de este proyecto a el análisis detallado de los elementos musicales más significativos, los cuales constituyeron gran parte del contenido de la guía metodológica.

La "Guía metodológica para el diseño de arreglos para el formato dueto vocal mixto andino colombiano" representa un esfuerzo significativo por sistematizar y estructurar el proceso de creación de arreglos en un ámbito musical que, a pesar de su riqueza y tradición, ha carecido de recursos específicos y accesibles para los intérpretes y arreglistas. Además, la guía destaca la importancia de la colaboración y el trabajo en equipo en la creación de arreglos. Al tratarse de un formato que involucra a dos voces, la interacción entre los intérpretes se convierte en un elemento fundamental para el desarrollo de una sonoridad cohesiva y armónica. Este enfoque colaborativo enriquece no solo el proceso creativo, sino también la interpretación final.

La utilidad de la guía se evidenció de manera clara en el arreglo de la danza "Cuando llegan las tardes", del compositor José A. Morales. En este caso, se aplicaron los elementos musicales expuestos en el documento, lo que no solo validó la efectividad de la guía, sino que también mostró su capacidad para facilitar el proceso creativo de los músicos. Este arreglo consignado en el documento puede servir como un referente para aquellos músicos que buscan inspiración y lineamientos en la creación de sus propios arreglos. Además, actúa como un recurso práctico, ampliando el repertorio arreglístico disponible para el formato de dueto vocal mixto, que es el enfoque central de este proyecto.

La guía proporciona una visión detallada que enriquece la comprensión de elementos musicales de la música andina colombiana. Se enfoca en aspectos esenciales como el uso característico de intervalos, los patrones rítmicos y las texturas vocales distintivas que definen este estilo musical. Estos elementos no solo son cruciales para una ejecución técnica de la música, sino que también poseen un profundo significado cultural que refleja la identidad de los duetos andinos.

De otra parte, este proyecto no solo tiene un impacto en el ámbito musical, sino que también contribuye a la conservación y promoción de la cultura andina colombiana. La guía

metodológica se presenta como una herramienta esencial para asegurar que las futuras generaciones de músicos continúen explorando y celebrando su patrimonio cultural. A medida que los músicos se apropian de estas herramientas, se abre un espacio para la innovación y la creación de nuevas obras que reflejen la riqueza de la música andina colombiana.

Proponer futuros talleres basados en la guía metodológica para la elaboración de arreglos en el formato de dueto vocal mixto representaría una excelente oportunidad para fomentar la creación y la interpretación musical de este formato vocal. Estos talleres no solo permitirían a los participantes aplicar los conocimientos adquiridos a través de la guía, sino que también facilitarían un espacio colaborativo donde se pueden explorar y experimentar con las características distintivas de la música andina colombiana.

Bibliografía

Amezquita, E. B. (2013). *El Dueto Andino Vocal Colombiano - Elemento musical Homofonía*

Añez, J. (1968). *Canciones y recuerdos*.

Bermudez, E. (1985). *Los instrumentos musicales en Colombia*.

Bermudez, E. (2000). *Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538 - 1938*.

Bermudez, E. (2009). Cien Años de grabaciones comerciales de música colombiana. Los discos de "Pelón y Marín" "1908" . *Ensayos: Historia y Teoría del Arte. Universidad Nacional de Colombia* , 87-134.

Bermudez, J., & Abadía, G. (1970). *Aires Musicales de los indios Guambiano del Cauca*.

Cano, R. L., & CRistobal, U. S. (2014). *Investigación Artística en Música: Problemas, metodos, experiencias y modelos*.

Cerda, H. (1997). La investigación total: La unidad metodológica en la investigación científica.

Geertz, C. (1973). *The Interpretation of Cultures. New York: Basic Books*.

Gonzalez, M. A. (2002). Folclore, Musica y Nación: el papel del bambuco en la construcción de lo colombiano. *Nómadas* , 226.

Herrera, J. (2017). *La Investigación cualitativa*.

Jordán, V. (2016). "Fantasía en 6/8" LA HISTORIA DE UN BAMBUCO A TRAVÉS DEL BAMBUCO. *Ricercare*, 47-62.

Lorenzo, M., & Lorenzo, A. (2009). *Análisis musical. Claves para entender e interpretar la música*.

Maanen, J. V. (2011). *Tales of the Field. On Writing Ethnography*.

Pinilla, J. A. (2013). *Cultores de la música colombiana*.

Rámirez, C. (2020). Del rechazo a la legitimidad. El recorrido de la música andina

colombiana en el siglo XIX y comienzos del XX. *Cuadernos de etnomusicología*, 124-163.

Restrepo, E. (2022). *Etnografía: Alcances, técnicas y Éticas*.

Rodríguez, M. E. (2012). El bambuco, Música "nacional" de Colombia: Entre costumbre, tradición inventada y exotismo. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, 297-342.

Rodríguez, M. E., León, F., & Azula, M. d. (2011). *Canción andina colombiana en duetos*.

Tobón, M. E. (2004). Bandola, Tiple y Guitarra: de las fiestas populares a la música de cámara. *Artes*.

Valverde, L. (1993). El diario de campo. *Revista Trabajo social*.

Vargas, A. M. (2011). Etnografía: una mirada desde corpus teórico de la investigación cualitativa. *Revista Omnia*.

Vargas, Z. (2009). LA INVESTIGACIÓN APLICADA: UNA FORMA DE CONOCER LAS REALIDADES CON EVIDENCIAS CIENTÍFICAS. *Revista Educación*.

Anexos

Anexo 1

Diario de Campo

https://drive.google.com/file/d/15pQwueXR_FwlPK4dDYohoPqUG_1Orws5/view?u

sp=drive link

Anexo 2

Transcripciones de la discografía seleccionada

https://drive.google.com/drive/folders/1KfTa0kI_9ONiakAKaP7F6qJCp2Ly_yT8?us

p=drive link