

**Exploración y creación musical: la guabina tolimense en el repertorio colombiano para  
piano**

**Fabián Federico Echeverría Florez**

**COD: 2019275013**

**Asesor: Germán Darío Pérez Salazar**

**Universidad Pedagógica Nacional**

**Facultad de Bellas Artes**

**Licenciatura en Música**

**Bogotá**

**2024**

**Exploración y creación musical: la guabina tolimense en el repertorio colombiano para  
piano**

**Trabajo de grado como requisito para optar el título de licenciado en música**

**Fabián Federico Echeverría Florez**

**COD: 2019275013**

**Asesor: Germán Darío Pérez Salazar**

**Universidad Pedagógica Nacional**

**Facultad de Bellas Artes**

**Licenciatura en Música**

**Bogotá**

**2024**

## **RESUMEN**

El presente documento aborda la caracterización conceptual y musical de la guabina tolimense desde diversos aspectos, esto con el objetivo de crear una composición musical para piano que permita conservar los elementos rítmicos y ritmo-melódicos propios de este género y a la vez explorar e integrar aspectos idiomáticos de otros estilos musicales, respondiendo así a la escasez de repertorio de guabina tolimense para este instrumento. El proceso de composición se documenta a través de varias etapas: el estudio del contexto histórico y cultural del género, el análisis musical en profundidad de sus principales características y un proceso de exploración y creación que culmina en la composición de la obra, en el cual se implementó la técnica del pastiche como recurso creativo, ofreciendo así una metodología para abordar la composición musical.

## Tabla de contenido

CAPÍTULO I .....	9
Planteamiento del problema .....	9
Delimitación del problema.....	9
Pregunta de investigación.....	11
Objetivo general.....	11
Objetivos específicos .....	11
Justificación.....	11
Antecedentes.....	13
CAPITULO II.....	16
Marco conceptual.....	16
Músicas tradicionales .....	16
Nacionalismo musical en Colombia .....	17
Música Andina Colombiana.....	18
Guabina o guabinas: la variedad en sus denominaciones .....	20
Guabina Tolimense y Cantas de guabina: contexto y elementos musicales .....	21
Repertorio colombiano para piano .....	29
Marco metodológico .....	33
Categorías y herramientas de recolección de datos.....	36
Ruta metodológica.....	36
Análisis descriptivo de las guabinas tolimenses seleccionadas .....	36
Modelo de análisis para la triangulación de información .....	37
Formato de diario de campo.....	37
Entrevista semiestructurada sobre el estilo compositivo <i>Pastiche</i> en la Música .....	38
Entrevista semiestructurada para recolectar información sobre el concepto de guabina .....	39
Resultados.....	40
Categoría 1: Guabinas.....	41
Categoría 2: Elementos musicales de la guabina tolimense .....	43
Análisis descriptivo de las obras.....	43
Análisis comparativo.....	70
Categoría emergente: Técnicas de composición .....	73

Pastiche.....	74
Comprendiendo el estilo de Thelonious Monk.....	77
Categoría 3: Creación musical .....	80
Conclusiones.....	89
Referencias .....	91
Anexos.....	94
Anexo 1: Transcripción de la Guabina Huilense. Versión de Garzón y Collazos .....	94
Anexo 2: Transcripción de la obra Los Guaduales. Versión de Garzón y Collazos .....	95
Anexo 3: Diario de Campo .....	97
Anexo 4: Entrevista a Diego Blanco .....	105
Anexo 5: Entrevista a Oscar Santafé .....	105
Anexo 6: Entrevista a Ciro Alfonso Leal.....	105
Anexo 7: Audio de la obra <i>Reflejos</i> .....	105
Anexo 8: Partitura de la obra <i>Reflejos</i> .....	106

## Índice de figuras

<b>Figura 1</b> Acompañamiento ritmo-armónico de la guitarra en la guabina tolimense.....	22
<b>Figura 2</b> Acompañamiento ritmo-armónico del tiple en la guabina tolimense.....	23
<b>Figura 3</b> Compases 1 y 2 de la guabina viajera de Gentil Montaña .....	23
<b>Figura 4</b> Mapa del Eje Músicas Andinas de Centro Oriente. ....	25
<b>Figura 5</b> Mapa del Eje de Músicas Andinas de centro-sur.....	26
<b>Figura 6</b> Acompañamiento rítmico del tiple en la Canta de Guabina acompañada y el Torbellino .....	28
<b>Figura 7</b> Acompañamiento rítmico del tiple en la Guabina Tolimense.....	28
<b>Figura 8</b> Acompañamiento rítmico del tiple en el pasillo .....	28
<b>Figura 9</b> Armonía de la introducción en la Guabina Huilense .....	45
<b>Figura 10</b> Armonía del puente en la Guabina Huilense .....	45
<b>Figura 11</b> Armonía de la parte B de la Guabina Huilense .....	46
<b>Figura 12</b> Frases de la introducción de la Guabina Huilense .....	47
<b>Figura 13</b> Motivos de la primera frase de la Guabina Huilense .....	47
<b>Figura 14</b> Reiteración de los motivos expuestos en la introducción.....	48
<b>Figura 15</b> Motivos del puente y la parte B .....	48
<b>Figura 16</b> Motivo ritmo-melódico compuesto a partir de fragmentos rítmicos del primer y segundo motivo de la primera frase .....	49
<b>Figura 17</b> Frases y motivos de la Coda .....	49
<b>Figura 18</b> Notas ornamentales en la Guabina Huilense .....	50
<b>Figura 19</b> Armonía de la obra Señora Guabina analizada por regiones tonales .....	52
<b>Figura 20</b> Frases y motivos de la introducción de la obra Señora Guabina .....	53
<b>Figura 21</b> Repetición del motivo 1 de la primera frase .....	54
<b>Figura 22</b> Frases y motivos parte B obra Señora Guabina .....	55
<b>Figura 23</b> Notas ornamentales en la melodía de la obra Señora Guabina.....	56
<b>Figura 24</b> Armonía de la introducción de la obra Los Guadales .....	58
<b>Figura 25</b> Armonía parte A obra Los Guadales .....	59

<b>Figura 26</b> Armonía parte B obra Los Guadales .....	60
<b>Figura 27</b> Progresión armónica reiterativa en el puente obra Los Guadales .....	61
<b>Figura 28</b> Frases y motivos ritmo-melódicos de la introducción de Los Guadales .....	62
<b>Figura 29</b> Frases de la parte A de los Guadales .....	62
<b>Figura 30</b> Frases de la parte B de Los Guadales .....	63
<b>Figura 31</b> Motivos y frases del puente y la coda de Los Guadales .....	64
<b>Figura 32</b> Notas ornamentales en el diseño melódico de Los Guadales .....	65
<b>Figura 33</b> Armonía y ritmo armónico de la obra Bordando Guabina .....	67
<b>Figura 34</b> Motivos rítmicos reiterativos en la melodía de la obra Bordando Guabina .....	68
<b>Figura 35</b> Motivo rítmico reiterativo en la Bordando Guabina .....	69
<b>Figura 36</b> Motivo melódico característico presente en la parte B .....	69
<b>Figura 37</b> Intervalos de segundas mayores y menores en Epistrophy .....	78
<b>Figura 38</b> Cadena de dominantes a partir de sustituciones tritonales .....	79
<b>Figura 39</b> Voicing a partir de la #11 en Monk's Dream .....	79
<b>Figura 40</b> Armonía de los primeros cuatro compases de las obras Reflejos y Monk's Dream ....	81
<b>Figura 41</b> Voicing característico de Monk's Dream aplicado en la obra Reflejos .....	82
<b>Figura 42</b> Voicing de la obra Ruby My Dear aplicado a la obra Reflejos.....	83
<b>Figura 43</b> Armonía de la parte B de la obra Reflejos.....	84
<b>Figura 44</b> Motivos ritmo-melódicos característicos de la guabinas analizadas aplicados en la obra Reflejos .....	85
<b>Figura 45</b> Implementación de la escala de tonos enteros .....	86
<b>Figura 46</b> Acompañamiento ritmo-armónico de la mano izquierda en la composición Reflejos.	87
<b>Figura 47</b> Acompañamiento ritmo armónico basado en un fragmento de un motivo melódico ..	87

## Índice de tablas

Tabla 1: Fragmento del cuadro de Formatos instrumentales del Eje Músicas Andinas de Centro Oriente. Adaptado por Fabián Federico Echeverría. Tomado de (Franco Arbeláez, Lambuley Alférez, & Sossa Santos, 2008) .....	27
--	----

# CAPÍTULO I

## Planteamiento del problema

### Delimitación del problema

La música, como forma de expresión cultural, desempeña un papel fundamental en la sociedad debido a las múltiples funciones que cumple en diferentes momentos y contextos socioculturales. Con respecto a esto, Bernabé (2012) señala que “la música tiene la capacidad de transmitir conocimientos, habilidades y valores intrínsecos a la cultura del compositor” (p.87), destacando así el papel de la música, no solo como un artefacto estético, sino como un medio de transmisión cultural.

En vista de que toda expresión artística puede ser un mecanismo para transmitir creencias, tradiciones, conocimientos y cosmovisiones, la música se convierte muchas veces en un medio esencial para comunicar, preservar y algunas veces remozar la identidad cultural de diversas comunidades. Por tanto, dado que la música y la cultura tienen una interacción intrínseca, los cambios sociales y culturales hacen que las tradiciones musicales se adapten y transformen de acuerdo con las diferentes necesidades expresivas y sensibilidades estéticas del momento histórico y el contexto específico en el que se sitúan. Dichas transformaciones se hacen evidentes en los diversos modos de expresión musical que se encuentran vigentes en Colombia, pues si bien, por un lado están quienes intentan preservar las formas de composición e interpretación tradicional para que estas perduren en el tiempo; por otro lado, están quienes dialogan con la tradición y la transforman obedeciendo a sus intereses personales y contextuales, como ejemplo de esto último se encuentra el trabajo musical de Puerto Candelaria, Quinteto Leopoldo Federico, Carrera Quinta, Germán Darío Pérez, Oscar Iván Garzón, Juan Felipe Pulido, Edy Martínez, Daniel, Lucas y Diego Saboya, entre otros.

Si bien los compositores mencionados anteriormente, además de otros, se han interesado en componer música colombiana para diferentes formatos e instrumentos y han encontrado a través de la exploración musical nuevas formas de interpretación y creación que ponen en diálogo la música colombiana con diversas influencias musicales, el panorama de la música colombiana para piano se encuentra, aún hoy en día, poco explorado desde la composición, como lo menciona Betancourt & Acosta (2016)

“Es evidente el poco interés de los nuevos compositores colombianos de corte académico en la composición de obras para piano que enriquezcan y complementen el buen número de obras de carácter nacionalista y lleven las nuevas ideas a dimensiones atractivas para los nuevos pianistas” (p.164)

Teniendo en cuenta lo anterior, se puede decir que el panorama general del piano en la música colombiana actualmente es desfavorable, además de esto, a partir de un rastreo documental de la música de la región andina que existe para piano solista y en consulta con diferentes expertos, se encontró que en relación a las obras musicales escritas para este instrumento, que están basadas en ritmos del país, la Guabina Tolimense cuenta con un repertorio muy reducido, lo cual sugiere que a pesar de que se encuentran algunas investigaciones y composiciones inspiradas en diferentes aires musicales colombianos, parece que la guabina tolimense se encuentra relegada hoy en día, principalmente en el contexto del piano.

Por otro lado, desde una perspectiva personal, este proyecto surge dado que, durante los semestres cursados en la licenciatura en música, el investigador no tuvo la oportunidad de explorar a profundidad la música tradicional colombiana desde el piano. Además, observó una carencia en el repertorio para este instrumento y en la formación musical respecto a los aires tradicionales, especialmente en lo relacionado con los diferentes tipos de guabina. Lo anterior revela una problemática más amplia, pues demuestra que aún hoy en día persiste una preponderancia de la tradición musical europea en las instituciones de educación musical, como lo señala Holguín (2008): “en general, en Colombia los planteamientos educativos musicales de las universidades son tomados de conservatorios norteamericanos o europeos” (p. 56). Esta situación puede generar una barrera en el acercamiento a la música de tradición colombiana. Por tal razón, el presente proyecto de grado busca abordar esa carencia, permitiendo al investigador profundizar sobre la música tradicional colombiana a través de la creación y la investigación.

Por tanto, se plantea como problema de investigación la necesidad de crear estrategias para enriquecer y aportar al repertorio de guabina tolimense para piano. De esta manera surge una de las preguntas generadoras de esta investigación: ¿Qué estrategias, que se fundamenten en el análisis estético de la guabina tolimense podrían ser implementadas para contribuir a su comprensión y exploración desde el piano?

## **Pregunta de investigación**

¿Cómo contribuir al repertorio de la música colombiana para piano por medio de la composición de una obra que conserve elementos, rítmicos y ritmo-melódicos de la guabina tolimense y a la vez explore e implemente aspectos idiomáticos de otros estilos musicales?

## **Objetivo general**

Caracterizar la guabina a través del análisis documental y musical, estableciendo los elementos necesarios para la creación de una composición que contribuya al repertorio de música colombiana para piano.

## **Objetivos específicos**

- Indagar sobre las diversas interpretaciones del concepto de guabina por medio de la exploración y el análisis de este.
- Identificar las características musicales de la guabina tolimense para que estas puedan ser implementadas como recursos en la realización de una composición de este género musical en el piano.
- Explorar recursos creativos para la composición de una obra musical que responda a los intereses expresivos del investigador.

## **Justificación**

El presente proyecto de grado se fundamenta en la necesidad de investigar y componer música colombiana desde el piano para contribuir al desarrollo de esta en el instrumento, teniendo en cuenta el lugar que estos han tenido en la sociedad y la cultura y obedeciendo al interés por explorar nuevas maneras de interpretar y componer guabina, pues esta última cuenta con un repertorio reducido para piano. Lo anterior bajo el concepto de “Nueva música colombiana” (NMC), que es toda aquella que resulta de la exploración, búsqueda, profundización e innovación de los elementos que conforman el patrimonio de las músicas populares, mediante una ampliación y desarrollo de su leguaje (Santamaría, 2007). De esta manera se busca no solo describir formalmente la guabina tolimense, sino también explorar

nuevas formas de crearla e interpretarla, a través del análisis prospectivo y la construcción de un discurso estético por medio de la creación, pues es de suma importancia, en todo proceso creativo, que exista una construcción discursiva a partir de las decisiones estéticas que toma el compositor para realizar su obra, es por esto que en este proyecto se buscará abordar técnicas y estilos de composición que posibiliten un dialogo entre la guabina y algunas de las influencias musicales del investigador.

Este proyecto a la vez se concibe como un aporte al repertorio musical colombiano, que busca destacar, proponer y profundizar alrededor de las riquezas musicales presentes en la guabina y las posibilidades técnicas del piano, esto con el fin de hacer una nueva propuesta musical.

Por otra parte, ante el panorama descrito en la problemática, es necesario resaltar la importancia de la investigación y producción musical a partir de la comprensión, análisis y estudio de los elementos característicos de la música tradicional colombiana, en este caso la guabina, pues si bien, se busca hacer un aporte al repertorio de guabina para piano, este proyecto también busca contribuir de varias maneras significativas a la investigación sobre este género colombiano. En primer lugar, el presente proyecto busca hacer una documentación del proceso de composición a través del análisis musical e interpretativo de diversas obras de guabina colombiana, por tanto, a partir de este análisis se pueden identificar las características distintivas de cada variante de guabina, contribuyendo a clarificar los distintos tipos de guabina que existen en diferentes lugares del país, promoviendo así una apreciación más profunda de este género; en segundo lugar, componer guabina para piano permite la interacción de este género con el contexto pianístico, abriendo nuevas posibilidades creativas y estilísticas para este y permitiendo su desarrollo y evolución dentro del contexto del piano; en tercer lugar, el análisis musical, implícito en la composición de la obra, puede posibilitar una comprensión más profunda de la guabina, pues al estudiar las características estructurales de este género, así como su estilo interpretativo y contexto cultural, el compositor puede desarrollar una apreciación más completa de la guabina. Es importante resaltar que las perspectivas y conocimientos, consignados en este documento, pueden ser un aporte no solo para compositores sino también para investigadores y académicos que se interesen en el estudio de la guabina.

Por último, es fundamental dejar un repertorio escrito para piano que explique claramente los elementos estilísticos del género, especialmente en la mano izquierda, debido a que muchas veces solo existen guías melódicas con cifrado, en el contexto de una licenciatura en música, esto es crucial, ya que facilita la enseñanza y comprensión de estos elementos tanto para estudiantes como para futuros profesores. Un repertorio bien documentado no solo preserva el conocimiento, sino que también sirve como herramienta pedagógica esencial para transmitir la riqueza y complejidad de la música colombiana a nuevos músicos.

### **Antecedentes**

En el contexto de la música colombiana, han surgido diversas iniciativas de investigación y creación para abordar desafíos y nuevas perspectivas dentro del panorama musical del país. Entre estas iniciativas se encuentran proyectos como *Colombia Nueva. Suite basada en elementos compositivos e interpretativos de Astor Piazzolla* y *el Trío Nueva Colombia* de *Diego Felipe Blanco Velásquez* (2017), donde se explora la implementación de elementos compositivos e interpretativos de Astor Piazzolla y el Trío Nueva Colombia, a través del estilo compositivo *pastiche*. Este proyecto identifica la falta de sustento teórico relacionado con el campo analítico en algunas propuestas musicales, así lo señala Blanco (2017): “algunas de las nuevas propuestas musicales sobre el género de las músicas andinas que circulan en escena incluyen elementos de otros lenguajes musicales como el jazz, por ejemplo, no todas contienen un sustento teórico interconectado con el campo analítico” (p.16), resaltando así la necesidad de profundizar en los procesos de composición musical desde una perspectiva teórica y práctica.

Además, proyectos como *Composición de una obra para formato de Big Band fusionando elementos del lenguaje del jazz con el bambuco andino colombiano*, desarrollada por *Daniel Steven Ruíz Cárdenas*, abordan la escasez de repertorio para Big Band que fusionen la música colombiana con el jazz, como lo afirma Ruíz (2022): “la cantidad de obras publicadas, con este enfoque hacia la fusión, aún no logra igualar la producción artística que ha sido tradición desde el siglo pasado para el formato de la big band” (p.2). En este trabajo de grado se resalta la importancia de hacer aportes al repertorio musical colombiano en diferentes géneros y formatos.

Asimismo, el proyecto *Composiciones basadas en la hibridación entre rock, bambuco y guabina* de Luis Javier Gómez Cañón en 2023, se enfoca en conservar elementos musicales esenciales del rock, el bambuco y la guabina e incorporarlos en composiciones que reflejen la hibridación musical entre dichos géneros, como lo expone su autor: “el objetivo es encontrar aquellos elementos que podríamos considerar imprescindibles dentro de cada género, con el fin de mantener su ‘esencia’ cuando se estructure y se desarrolle el proceso creativo”. Esta iniciativa refleja la búsqueda de nuevas formas de expresión musical que integren la diversidad de influencias presentes en la música colombiana.

También se encuentran proyectos investigativos que abordan la música colombiana como herramienta educativa. Ejemplo de ello es el proyecto investigativo propuesto por Camilo Hernando Martínez Ramírez, el cual se titula *Guabina y Bambuco en dos Composiciones para Violín. “Un Acercamiento a los Aires de la Música Tradicional Andina Colombiana Desde el Instrumento”* este proyecto aborda como problemática la escasez de repertorio educativo que contenga elementos de la música tradicional del país, pues se hace énfasis en que la educación musical que gira alrededor de las cuerdas frotadas se enfoca principalmente en repertorio de otros países, lo que genera una barrera entre los instrumentistas y la música autóctona de su país, como lo resalta Martínez (2019), “el poco conocimiento y pertenencia por la música tradicional; la poca inclusión de ella como herramienta de aprendizaje técnico, musical, interpretativo e histórico de nuestros géneros, hace necesaria la creación de nuevos repertorios”. De acuerdo con lo anterior se propone realizar dos composiciones para violín basadas en aires tradicionales de la zona andina colombiana, con el fin de abordar elementos técnicos e interpretativos de este instrumento.

Por otra parte, en el trabajo de grado para optar al título de Magister en Música con énfasis en Musicología, de Diana Marcela Restrepo Fogarassy, titulado *Cantos al Aire: Una aproximación a la producción vocal-histórico-social de la Canta de Guabina*, se aborda la canta de guabina desde la interpretación vocal y se resalta la importancia de tener en cuenta aspectos extra musicales en el estudio de las músicas tradicionales. Como lo expresa Restrepo (2018): “Las posturas frente a la voz, sean desde la investigación, la interpretación, la docencia, entre otras, no deben ignorar los procesos históricos y mucho menos la evolución de la tecnología

sobre los cuerpos humanos” (p.255). Esta perspectiva subraya la importancia y necesidad de un enfoque holístico que reconozca la interacción entre la voz o cualquier interpretación musical y su contexto cultural.

En los proyectos citados anteriormente, los autores enfrentaron desafíos particulares, como identificar características musicales estructurales de cada género y formular procesos y modelos de hibridación musical que fueran coherentes y efectivos. Estos antecedentes subrayan la importancia de la investigación y creación musical a partir de la música colombiana con el fin de explorar y aportar al repertorio musical del país por medio de la creación, así como lograr desarrollar nuevas perspectivas, conocimientos y prácticas en el campo de la composición e interpretación musical.

## CAPITULO II

### Marco conceptual

En este apartado se presentan los conceptos claves para el desarrollo de la investigación, esto con el fin de generar un antecedente en cuanto a los diferentes aspectos que se relacionan con la música colombiana. Este marco comenzará presentando los elementos más generales hasta los más específicos en relación con la presente investigación.

#### Músicas tradicionales

Es pertinente aclarar que en este proyecto se prefiere emplear el termino *músicas tradicionales* sobre el de *música tradicional* pues la primera expresión permite resaltar la diversidad y pluralidad de las manifestaciones musicales que emergen en diferentes comunidades y territorios. Al usar el termino *músicas tradicionales* se reconoce que no existe un único tipo de música tradicional y a la vez se destaca la riqueza y el valor que hay en cada una de las manifestaciones musicales que surgen en diferentes contextos.

Las músicas tradicionales comprenden una gran variedad de expresiones musicales arraigadas en la historia y la cultura de una comunidad, estas son transmitidas de generación en generación a través de la oralidad o la práctica. Además, estas manifestaciones musicales suelen reflejar las creencias, experiencias y tradiciones de un grupo determinado de personas y algunas veces están relacionadas con las labores que estos realizan, ceremonias y rituales. Según Muñoz (2008) se entiende como música tradicional o local aquella música que se identifica como propia de algún territorio o alguna población específica.

Sin embargo, este concepto se ha venido transformando en la actualidad, las músicas tradicionales han ido migrando de su lugar de origen y han experimentado cambios significativos en sus paradigmas, entre estos cambios se incluye la transición de su función cotidiana hacia espacios de consumo más amplios, están pasando de ser expresiones íntimas y privadas a manifestaciones más globales y públicas y también se está produciendo un cambio de enfoque, de la mera preservación y recuperación de estas músicas a la exploración sonora a partir de mezclas y fusiones con otros estilos musicales (Gil, 2011).

Al igual que Gil; Gómez y Zapata (2005) reconocen la importancia de la exploración, la mezcla y la fusión en la transformación y el desarrollo de las músicas tradicionales, pues comprenden que hoy en día dichas músicas van cambiando junto con el sentir de las personas que las escuchan e interpretan. Además destacan que estas son reinventadas por nuevos compositores que buscan entablar un diálogo con la tradición y a la vez abrir nuevas posibilidades para el intercambio cultural a través de las fusiones musicales. En este sentido, la interacción entre la innovación y la tradición se convierte en un eje fundamental que enriquece la música y la experiencia cultural de quienes la componen, interpretan y escuchan. Desde esta perspectiva se logra resaltar la importancia de conservar la tradición y al mismo tiempo abrir posibilidades para la experimentación y la creación musical que reflejen la diversidad y los cambios que atraviesa la sociedad.

Por lo anterior, para este proyecto es preciso desligar las músicas tradicionales de los paradigmas folkloristas, los cuales reducen las expresiones artísticas tradicionales solamente a productos antiguos que deben conservar ciertos rasgos y condiciones para ser auténticos y conservar su pureza (Miñana, 2000). De esta manera se puede comprender que las expresiones musicales tradicionales van de la mano con la transformación y la renovación, pues estas se encuentran presentes en los nuevos discursos estéticos que dialogan con lo tradicional y que surgen debido al interés de algunos compositores por recurrir a la tradición musical de diferentes territorios para la elaboración de sus obras.

### **Nacionalismo musical en Colombia**

A mediados del siglo XIX surge en Colombia un movimiento ideológico, cuyo objetivo era resaltar y promover la cultura y las tradiciones propias del territorio colombiano, pues se consideraba que estos elementos eran parte esencial para la construcción de una identidad nacional, a este movimiento se le conoció como nacionalismo. Bajo esta ideología surge el impulso de algunos compositores por querer generar material musical que identifique, resalte y universalice el sentir, la identidad cultural y las tradiciones locales (Cortés, 2003), pues desde la perspectiva nacionalista, la música es considerada en relación con su contenido simbólico, dado que esta es percibida como un concepto de índole social y cultural que contribuye a la construcción de lo nacional.

Sin embargo, en las primeras décadas del siglo XX, surge una discusión polémica, difundida por la prensa de esta época, en esta se debatía cuál de las prácticas musicales que se daban en el país (las cuales se dividían en académicas de corte europeo y tradicionales), era digna de llamarse *música nacional*. Este debate reflejaba la división de opiniones sobre la música nacional. Por un lado, estaban quienes buscaban asimilar la música nacional a la estética musical académica proveniente de Europa y restaban valor a los géneros musicales colombianos, pues los consideraban monótonos y carentes, como afirma Alarcón (1907) "La música popular no es en verdad muy rica en combinaciones armónicas, ni muy variada en giros melódicos; es más bien monótona" (p.3). Por otro lado, estaban quienes demostraban interés por resaltar la tradición popular, que tomaba como emblemas principales el pasillo y el bambuco y posteriormente otros aires nacionales como el fandango y el porro. Esta discusión fue encabezada por Emilio Murillo y Guillermo Uribe Holguín (Bermúdez, 1999). Mientras que Murillo defendía la importancia de la música popular y sus raíces autóctonas, Uribe Holguín abogaba por una mayor incorporación de los estilos y técnicas musicales europeas, generando así un interesante debate sobre la identidad musical del país y el futuro de su desarrollo cultural.

Lo anterior no solamente suscita el interrogante de si la música nacional debería alinearse con la estética académica europea o si se deben resaltar y promover las tradiciones autóctonas, sino que también se desata una tensión en el paradigma de lo *tradicional* puesto que se genera una confrontación entre la modernización e intervención de las prácticas tradicionales y la preservación de estas y la identidad musical y cultural del territorio.

### **Música Andina Colombiana**

A raíz del interés por definir una música nacional, el análisis y estudio de algunas músicas tradicionales del país iba siendo cada vez más relevante y atractivo para diferentes músicos colombianos, de esta manera la música se fue convirtiendo en una herramienta fundamental para expresar y consolidar una identidad nacional que pudiera ser reconocida por todos los colombianos. Es importante mencionar que la importancia que se dio a consolidar una música nacionalista en los siglos XIX y XX en Colombia, se centró en músicas que provenían principalmente de la región andina del país, lo cual puede implicar, conjeturalmente, una desatención a otras músicas que se desarrollaban en otras regiones, sin embargo, se debe

comprender que la región andina fue un territorio de gran tránsito cultural e intelectual en esta época, dadas sus condiciones, como lo menciona Gamboa (2016):

En esta zona del país se presentaron crecimientos demográficos propios de una región con tierras muy fértiles por lo que se desarrollaron economías agrarias así como mineras, condiciones climáticas cómodas que atrajeron a colonizadores extranjeros y propios de otras regiones del país. (p.28)

Por esta razón, la región andina y su música fueron epicentro del desarrollo de lo que se denominó música nacionalista. De acuerdo con lo anterior, los bambucos y pasillos eran los géneros musicales considerados más representativos de la nación en esta época, siendo estos predominantes en celebraciones y eventos sociales. También existían otros aires campesinos como el torbellino, el sanjuanero, la guabina santandereana, entre otros, que, aunque eran menos reconocidos, poseían igualmente riqueza cultural y musical, por ende, sus prácticas eran de gran importancia en los entornos rurales.

A medida que los estudios académicos sobre música tradicional se intensificaron, los investigadores y músicos comenzaron a explorar y valorar la diversidad musical de las diversas regiones del país. El interés desde la academia jugó un papel fundamental en la migración de las músicas tradicionales del campo colombiano hacia la urbe pues poco a poco estas músicas comenzaron a ser exploradas por músicos ciudadanos con formación académica, logrando así un amplio catálogo de composiciones que eran interpretadas en diferentes escenarios y que contenían otras influencias musicales, principalmente, europeas.

Por otra parte, como se mencionó anteriormente, la escena intelectual del momento y las discusiones que se daban entorno a la música nacional tenían lugar principalmente en la región andina. Teniendo esto en cuenta, el contexto de esta región posibilitó un ambiente cultural diverso, en el cual la música andina se convirtió en un símbolo de identidad, contribuyendo significativamente a la formación de la identidad musical nacional.

En la actualidad el *Plan Nacional de Música para la Convivencia*, promovido por el Ministerio de Cultura, propone una serie de cartillas como material de apoyo que pretende facilitar y fortalecer el estudio de las prácticas musicales del país. En la cartilla *Viva quien toca*,

*Músicas Andinas de Centro Oriente*<sup>1</sup> (Franco et al., 2008) se estructuran las prácticas musicales de la región andina en los siguientes cuatro ejes organizativos: eje de músicas andinas del Centro Oriente, eje de músicas andinas del Centro Occidente, eje de músicas andinas del Centro Sur y eje de músicas andinas del Sur Occidente. Dentro de estos ejes convergen diversos géneros musicales y formatos instrumentales típicos de cada territorio.

### **Guabina o guabinas: la variedad en sus denominaciones**

Si bien la etimología de la palabra Guabina no está clara, se dice que este término viene de la lengua Taina y se implementa en algunos lugares para nombrar a un pez de agua dulce (Diccionario Etimológico Castellano En Línea, 2023). Por otra parte, según la RAE el término guabina también se usa en Cuba como adjetivo para describir a una persona cobarde, o a una persona que cambia de posición política con frecuencia interesadamente o que se abstiene de tomar partido político (Real Academia Española, 2014).

En Colombia se suele nombrar *guabina* a un género musical de la región andina del país, muchas veces sin tener en cuenta sus diversas denominaciones, influidas por el territorio donde su práctica es más común. Además, según el SINIC (*Sistema nacional de información cultural*) (s.f) la guabina es una “danza y baile típico del folclor boyacense”<sup>2</sup>, siguiendo esta definición la guabina no se asume como un género musical sino como un baile, por otro lado, en la definición no se aclara que no existe solamente una denominación que defina la *guabina*, pues hay diferentes denominaciones que se sirven de este término y están determinadas, como se mencionó anteriormente, por cada región del país donde se practica comúnmente. De esta manera existen prácticas musicales que toman las siguientes denominaciones: guabina veleña, guabina santandereana, guabina-torbellino, cantas de guabina, guabina tolimense y guabina gran tolimense, por tanto, la ambigüedad que existe en la categorización de estas prácticas musicales, genera confusión y desinformación en cuanto a las diferencias que hay en cada una de las denominaciones que han adquirido estos géneros en Colombia, según Restrepo (2018) esto se

---

<sup>1</sup> Se puede consultar en: <https://mng.mincultura.gov.co/proyectoeditorial/Pages/Cartilla-de-iniciaci%C3%B3n-musical-M%C3%BAsicas-andina-centro-oriente--viva-quien-toca-.aspx>

<sup>2</sup> Se puede consultar en:

<https://www.sinic.gov.co/SINIC/ColombiaCultural/ColCulturalBusca.aspx?AREID=3&SECID=8&IdDep=15&COLTEM=221>

debe a “la falta de sistematización y de claridad en la clasificación de las prácticas musicales tradicionales desde un punto de vista investigativo y categorial” (pág. 45). En consecuencia, se hace importante recopilar información documental que contribuya a la construcción de un marco conceptual sólido que clasifique las diferentes prácticas musicales conocidas como guabina y haga claridad sobre las diferencias que existen entre cada una de las denominaciones que estas han adquirido.

### **Guabina Tolimense y Cantas de guabina: contexto y elementos musicales**

Como se expuso anteriormente, al realizar una búsqueda documental sobre la *guabina*, se observa que hay poco material que permita identificar o diferenciar las diferentes denominaciones de este género musical a partir de aspectos como su formato, su lugar de origen o incluso su contexto, de esta manera muchas veces, en diferentes contextos musicales, se emplea la palabra *guabina* indistintamente para referirse tanto a las cantas de guabina, como a la Guabina Tolimense a pesar de sus diferencias, lo cual genera una ambigüedad semántica. Por esta razón el presente marco conceptual busca aportar claridad en la clasificación de los diversos tipos de guabina que surgen como practicas musicales del país.

En primera instancia es importante aclarar que algunas veces se asume la ***Guabina Tolimense*** como la única *guabina* de la región andina del país, pues esta, la guabina tolimense, si bien se manifestó principalmente en la zona que en algún tiempo se denominó como *Tolima Grande*, (por esta razón también adquiere la denominación de Guabina Gran Tolimense) y que hoy es territorio comprendido por los departamentos del Tolima y el Huila, se ha ido expandiendo por diferentes zonas de la región andina, interpretándose en salas de concierto y diversos espacios culturales, de la mano de compositores e intérpretes cuya formación musical ha sido académica. A diferencia de las *Cantas de Guabina*, la *Guabina Tolimense*, como se mencionó anteriormente, ha tenido mayor relación con músicos de corte académico y el entorno urbano.

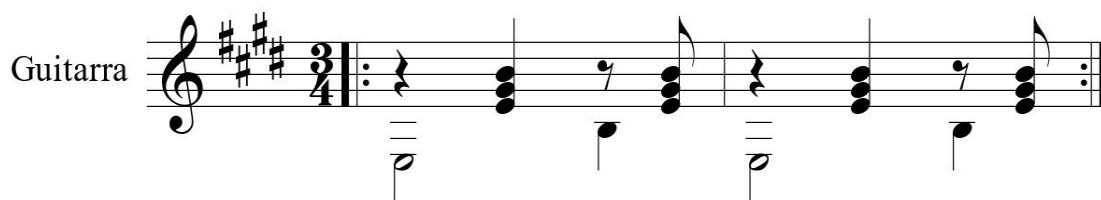
De tal manera, la relación entre la ***Guabina Tolimense*** y músicos con formación académica se puede configurar como una característica contextual de la misma, pues si bien esta pudo haber tenido en algún momento relación con músicos de entorno rural, sin formación académica, su desarrollo se ha visto permeado principalmente por el ambiente urbano de las

salas de concierto y conservatorios de música, como lo referencia Restrepo (2018): “la guabina tolimense tuvo otro tipo de desarrollo muy ligado a lo académico y por lo tanto a compositores específicos, aunque haya tenido en algún momento un origen campesino” (p.59), debido a esto, muchas composiciones de este género son de carácter individual e instrumental, como ejemplo de estas se pueden apreciar las siguientes: *Guabina viajera* y *en mi rivera* del compositor Gentil Montaña y *Después de todo* del compositor y pianista Germán Darío Pérez, sin embargo, también pueden existir guabinas tolimenses cantadas, como es el caso de *Soy Tolimense*, canción compuesta por Darío Garzón e interpretada por el dúo vocal Garzón y Collazos y *Los guadales* de Jorge Villamil. Es importante aclarar que la descripción que se haga acerca de estos géneros no tiene la intención de condicionarlos ni imponerles nombres específicos, sino referenciar el panorama conceptual de estos para poder ahondar en su estudio.

Por otra parte, al hacer un abordaje de las características estructurales de la Guabina Tolimense y sus elementos musicales, se destacan su métrica, conformada por un compás simple de división binaria (3/4) y su patrón ritmo-armónico de acompañamiento, que se configura a partir de dos negras y dos corcheas. De igual manera, otro rasgo que se puede identificar, *a priori*, como característica principal en las composiciones de Guabina Tolimense tradicionales y contemporáneas es el acompañamiento ritmo-armónico de la guitarra (véase figura 1). El acompañamiento del tiple sigue el mismo patrón rítmico de la guitarra, sin embargo, este instrumento interpreta los acordes en bloque, sin hacer ninguna división rítmica de sus voces (véase figura 2).

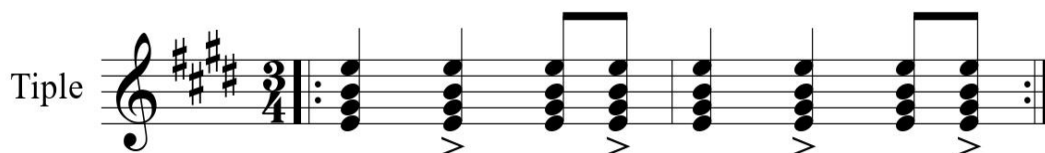
**Figura 1**

*Acompañamiento ritmo-armónico de la guitarra en la guabina tolimense*



## Figura 2

Acompañamiento ritmo-armónico del tiple en la guabina tolimense.



Nota: El acento representa el golpe aplatillado en el tiple

Si bien, el acompañamiento ritmo armónico de la guitarra es muy característico de la guabina tolimense, en algunas composiciones este no se hace evidente o explícito en su totalidad, pues se mantiene, como base ritmo armónica, el bajo que ejecuta la guitarra y que configura un acompañamiento de bajo, compuesto por una blanca y una negra en cada compás, como se puede observar en la *guabina viajera* de Gentil Montaña.

## Figura 3

Compases 1 y 2 de la guabina viajera de Gentil Montaña



Nota: Aquí se muestra el acompañamiento que hace el bajo de la guitarra, el cual está compuesto por una blanca y una negra. Tomado de: <https://es.scribd.com/document/371305332/Guabina-Viajera-Gentil-Montana>. (Chaves, s.f)

Así pues, la guabina tolimense emplea el patrón rítmico de blanca y negra para hacer acompañamiento armónico en formatos instrumentales que cuenten con contrabajo o bajo eléctrico, pues si bien, Martínez (2019) expone que los instrumentos que acompañan la guabina son: el tiple, el requinto, la flauta traversa de caña, la esterilla, la carraca, el quiribillo, la zambomba y el chucho, hoy en día los formatos en que esta es interpretada pueden ser muy variados, dado que existen guabinas tolimenses compuestas para instrumentos solistas como

piano, guitarra o tiple, pero también para formatos más grandes como orquesta de cuerdas o trío de cuerdas pulsadas y formatos menos convencionales en el contexto musical andino colombiano como quinteto de bandoneón, guitarra eléctrica, piano, violín y contrabajo.

Armónicamente, tanto en la Guabina Tolimense, como en otras músicas de la región andina del eje centro sur, es decir de los departamentos del Huila y el Tolima, priman las funciones de tónica, subdominante y dominante, con sus acordes principales (I – IV - V (V7)) en modo mayor y menor y en algunas ocasiones se emplea la modulación al modo relativo o paralelo, sin embargo, la armonía de la guabina tolimense no cuenta con una estructura estándar, pues puede variar mucho de acuerdo a los conocimientos teórico musicales de cada compositor (Romero, 2013).

Formalmente la guabina tolimense tampoco tiene una estructura fija, pues existen composiciones cuya forma es bipartita; en las que la parte A y B constan de dieciséis compases y otras composiciones que se valen de material armónico y melódico para generar una tercera parte (Romero, 2013).

Como se mencionó anteriormente, existen diferencias fundamentales entre la **Guabina Tolimense** y las **Cantas de Guabina** o **Canta de Guabina**, también conocida en el departamento de Santander como Guabina Santandereana; una de estas diferencias es el territorio donde su práctica sonora es más común, por un lado, las Cantas de Guabina pertenecen a la región andina del eje centro oriente (véase figura 4) mientras que la Guabina Tolimense pertenece principalmente a la región andina del eje centro sur (véase figura 5). Además, es importante resaltar que mientras la interpretación de Guabina Tolimense se ha difundido por toda la región andina del país, la Canta de Guabina ha permanecido radicada en su territorio y su práctica sigue siendo llevada a cabo mayoritariamente en el departamento de Santander, siendo poco propagada fuera de éste.

**Figura 4**

*Mapa del Eje Músicas Andinas de Centro Oriente.*



*Nota:* tomado de la Cartilla de iniciación musical músicas andinas centro oriente *viva quien toca* Franco, et al. (2008). Recuperado de: <https://mng.mincultura.gov.co/proyectoeditorial/Pages/Cartilla-de-iniciaci%C3%B3n-musical-M%C3%BAasicas-andina-centro-oriente--viva-quien-toca-.aspx>

## Figura 5

### *Mapa del Eje de Músicas Andinas de centro-sur*



*Nota:* tomado de la cartilla de iniciación musical músicas andinas centro sur (Rodríguez et al. 2009).

En este proyecto se hará referencia a la guabina proveniente del eje centro oriente de la región andina como ***Cantas de Guabina***, pues se considera que de esta manera se resalta con pertinencia el rol que cumple el canto en su interpretación, a diferencia de la ***Guabina Tolimense***, que en muchas ocasiones prescinde de este. Sin embargo, es importante aclarar que las ***Cantas de Guabina*** o ***Canta de Guabina*** también son denominadas en otras zonas del país como Guabina Santandereana o Guabina Veleña, dado que actualmente su práctica se localiza principalmente en la provincia de Vélez, Santander (Restrepo, 2018). Lo anterior pone en evidencia la variabilidad en las denominaciones de este género.

Por otro lado, otro aspecto importante para comprender el contexto y algunos de los elementos musicales de las Cantas de Guabina es la relación que existe entre esta y el torbellino, pues dentro de la cartilla propuesta por el Ministerio de Cultura *Viva quien toca, Músicas Andinas de Centro Oriente* (Franco et al., 2008), la Canta de Guabina se identifica como un

género interpretado por el formato instrumental perteneciente al grupo de torbellino, junto con otros géneros como el torbellino cantado y el torbellino instrumental, esto de acuerdo con la siguiente tabla:

**Tabla 1**

Formatos instrumentales del eje músicas andinas de centro oriente colombiano.

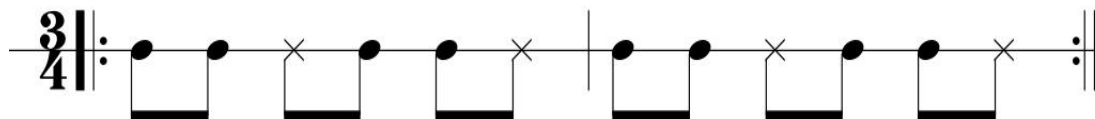
<b>FORMATO</b>	<b>GÉNEROS</b>
DUETO VOCAL INSTRUMENTAL	Bambuco, pasillo, guabina, danza, vals (cantados)
TRIO INSTRUMENTAL ANDINO	Bambuco, pasillo, guabina, torbellino danza.
ESTUDIANTINA	Bambuco, pasillo, guabina, torbellino danza. (Instrumentales)
GRUPO DE TORBELLINO	Torbellino instrumental, torbellino cantado, <b>cantas de guabina</b>
GRUPO CARRANGUERO	Merengue, merengue joropeado, rumba, torbellino. Especies de los anteriores.
GRUPO CAMPESINO	Merengue campesino, merengue joropeado, géneros vallenatos, rancheras.

*Tabla 1: Fragmento del cuadro de Formatos instrumentales del Eje Músicas Andinas de Centro Oriente. Adaptado por Fabián Federico Echeverría. Tomado de (Franco Arbeláez, Lambuley Alférez, & Sossa Santos, 2008)*

De acuerdo con lo anterior se evidencia la relación que existe entre la Canta de Guabina y el torbellino, definiendo así otro de los aspectos fundamentales de este género, pues de esta relación surgen elementos musicales que la constituyen. Lo anterior se puede evidenciar en el acompañamiento que hace el tiple en la Canta de Guabina acompañada (véase figura 6), este difiere del acompañamiento que hace el mismo instrumento en la Guabina Tolimense (véase figura 7), pues, aunque su acentuación es la misma la diferencia principal es que la Canta de Guabina es acompañada con ritmo de torbellino, es decir que en el tiple siempre se emplea la división binaria del pulso; acompañamiento rítmico, también utilizado por este instrumento en el pasillo (véase figura 8)

### Figura 6

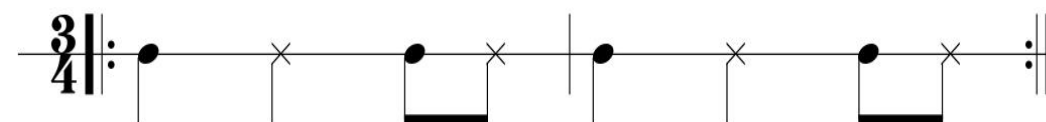
*Acompañamiento rítmico del tiple en la Canta de Guabina acompañada y el Torbellino*



Nota: El símbolo x indica la acentuación que marca el aplatillado del tiple

### Figura 7

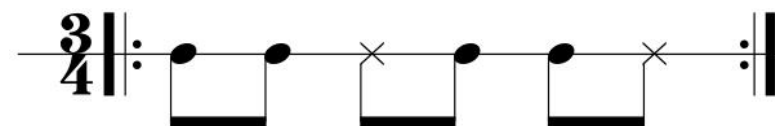
*Acompañamiento rítmico del tiple en la Guabina Tolimense*



Nota: El símbolo x indica la acentuación que marca el aplatillado del tiple

### Figura 8

*Acompañamiento rítmico del tiple en el pasillo*



Nota: El símbolo x indica la acentuación que marca el aplatillado del tiple

Es importante aclarar que, aunque el acompañamiento rítmico del tiple en el pasillo sea igual al del torbellino, y por ende al de la Canta de Guabina, estos dos géneros cuentan con diferencias claras, sin embargo, estas no serán objeto de estudio en la presente investigación.

Actualmente la práctica de la Canta de Guabina se presenta de dos formas: Canta de Guabina *a capella* y Canta de Guabina con acompañamiento. En la Canta de guabina *a capella*

se usan coplas que son cantadas generalmente por dos voces femeninas de forma libre y se alternan con un interludio instrumental con ritmo de torbellino, sin embargo, esta también puede ser interpretada sin instrumentos lo cual es cada vez menos común (Restrepo, 2018). Además, la Canta de Guabina está relacionada con las labores de campo, ya que, tradicionalmente, acompañaba los oficios campesinos y de esta manera desempeñaban un rol expresivo en la vida rural, aunque esta tradición en la actualidad ha ido desapareciendo, pues actualmente se interpreta en su mayoría en espacios como fiestas familiares o festivales.

Una de las diferencias entre la canta de guabina acompañada y la canta de guabina a capella es que la primera siempre se interpreta con un acompañamiento rítmico de torbellino, por tanto, tiene una métrica establecida (3/4), esto hace que surja otra diferencia importante entre estos dos tipos de Cantas de Guabina, pues si existe una métrica para el acompañamiento instrumental, las coplas no pueden ser cantadas *ad libitum* como en la canta *a capella*, sino que deben enmarcarse e ir de acuerdo con el ritmo y la métrica del acompañamiento instrumental.

### **Repertorio colombiano para piano**

Para poder hacer una aproximación al panorama del repertorio para piano en Colombia se hace necesaria una contextualización de la influencia que tuvo este instrumento en el país. En este sentido, es importante considerar los siglos XIX y XX, pues durante este periodo de tiempo el piano comenzó a adquirir relevancia en el contexto musical del país, como lo describe Puerta (1993)<sup>3</sup>: “Fue el piano instrumento conocido, apreciado y amorosamente cultivado en los salones bogotanos del siglo pasado. Los grandes músicos de la época tuvieron que ver con él; las "niñas bien" lo tocaban en reuniones, saraos y veladas”. De esta manera, y a pesar de las dificultades de importación de este instrumento, terminó permeando gran parte del que hacer musical de los siglos XIX y XX en Colombia.

En estos siglos comenzaron a surgir obras nacionalistas para piano que buscaban destacar la identidad cultural de la nación, dentro de estas obras juega un papel fundamental el bambuco, pues este era considerado, a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, como el aire

---

<sup>3</sup> David Puerta en las notas y presentación al programa del concierto realizado por el *Trio Nueva Colombia*; perteneciente al VI ciclo de *Conciertos didácticos: música para la juventud, Compositores y música de Colombia*.

nacional por excelencia, dado que este término también se relacionaba con retóricas que contribuyeron a su desarrollo y transformación como icono nacional. A través de discursos que exaltaban sus raíces y su conexión con la identidad colombiana, este género musical fue distinguido como una representación de la cultura del país, consolidándose como parte del patrimonio nacional, ejemplo de lo anterior es el poema titulado *El Bambuco: Aire y baile popular de la Nueva Granada*, de Rafael Pombo, como se citó en Jaramillo (1983): “¡Lejos Verdi, Auber, Mozart! / Son vuestros aires muy bellos, / Más no doy por todos ellos / El aire de mi lugar.”<sup>4</sup>. Este tipo de expresiones literarias, como se mencionó anteriormente, contribuyeron a consolidar el bambuco como parte del patrimonio nacional, vinculándolo a la identidad y colocándolo por encima incluso de influencias extranjeras, lo cual también refleja el ideal de nacionalismo musical que se tenía en la época.

Sin embargo, aunque el bambuco se había establecido firmemente como la auténtica música nacional, el pasillo fue desarrollándose y constituyéndose también como otro de los aires nacionales, pues este al ser un género musical predominantemente instrumental se abrió paso dentro de la música nacional de la mano del piano y así se fue constituyendo su repertorio. De este modo el piano se convirtió en un instrumento fundamental para la creación y propagación de nuevo repertorio colombiano y comenzó a hacer parte de diversos formatos, algunos compositores se valían de sus múltiples posibilidades para escribir y editar obras para este instrumento, que luego podían ser adaptadas a diferentes formatos (Betancourt & Acosta, 2016).

Por otra parte, es importante resaltar la labor de diferentes periódicos y revistas, de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, pues estos desempeñaron un papel fundamental en la difusión y afianzamiento del repertorio musical colombiano. Es el caso del diario Mundo al Día, en este se encontraba La Colección Mundo al Día<sup>5</sup> donde se hallaban publicaciones de partituras tanto de obras nacionalistas de la época como composiciones de corte académico. No obstante, a pesar del trabajo que hacía estos diarios por difundir y editar la música escrita, el

---

<sup>4</sup> Fragmento del poema *El Bambuco: Aire y baile popular de la Nueva Granada*, escrito por Rafael Pombo. Extraído del compilado realizado por Darío Jaramillo Agudelo y titulado *18 poemas de Rafael Pombo*. Publicado en el año 1983.

<sup>5</sup> Para profundizar en el tema, consultar Cortés, J. (2003). La música nacional y La Colección Mundo al Día: notas sobre una polémica. *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, 8(8), 51-69. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá D.C.

acceso a las partituras seguía siendo limitado y como consecuencia era común que músicos y aficionados transcribieran a mano las partituras que podían obtener de diversas fuentes (Rodríguez Melo, 2012).

Destacan dentro de los diarios, que se preocuparon por la difusión musical: el ya mencionado anteriormente *Mundo al Día*, *Revista Musical*, *La lira Granadina*, *Papel periódico Ilustrado*, entre otros. Gracias a labor de estos periódicos de la época y las aspiraciones que se tenían en ese entonces por establecer una música nacional, muchas composiciones y compositores comenzaron a sobresalir. Compositores como Pedro Morales Pino y Emilio Murillo contribuyeron a la consolidación de lo que se llamó *Música Nacionalista*. Este último, compositor y pianista Bogotano, se enfocó en hacer aportes al repertorio nacionalista por medio de la composición de obras para piano, en ellas destacan los pasillos, pues compuso una serie de aproximadamente treinta obras de este género colombiano para piano, donde buscaba por otra parte destacar el virtuosismo técnico en el instrumento. Otros compositores, extranjeros, también lograron hacer un aporte al repertorio nacional, es el caso de Manuel María Párraga, venezolano, quien compuso varias obras para piano basadas en aires nacionales y Terig Tucci, argentino, quien compuso el pasillo Anita la Bogotanita.

El rol que desempeñó el piano en la consolidación de la música nacional es innegable, pues su versatilidad y su significativa presencia en el repertorio nacional han permitido que este instrumento se convierta en un pilar fundamental en el panorama de la música tradicional del país. La participación e importancia de este instrumento en la música colombiana se puede ver descrita por Duque (1996) en su publicación *Obras musicales colombianas publicadas por Mundo al Día*, de la siguiente manera: “En total, hay 155 piezas para piano solo, 52 para canto y piano, una para violín y piano, una para oboe y piano, dos para orquesta y canto y dos melodías para canto sin acompañamiento” (p.128).

Es relevante mencionar que, dentro del repertorio colombiano para piano, publicado en siglos pasados por medio de periódicos y revistas, y que se encuentra hoy en día en archivos de bibliotecas y páginas web, sobresalen las obras basadas en géneros tradicionales como el pasillo y el bambuco, pues estos dos han sido ampliamente representados en las composiciones para piano, reflejando su prominencia en la música nacionalista. Sin embargo, el material disponible para otros géneros colombianos, como la Guabina Tolimense, es notablemente escaso. Esta

disparidad en la representación de géneros subraya una posible área de oportunidad para la investigación y preservación de la diversidad musical colombiana en el ámbito de la música para piano a través de la composición.

## Marco metodológico

El problema de investigación planteado en el presente proyecto surge como respuesta al escaso repertorio de guabina para piano solista, pues si bien, como se menciona en el capítulo 1, a pesar del interés y la exploración musical de algunos compositores colombianos en diversos géneros nacionales, el repertorio de guabina para piano se encuentra aún limitado respecto a otros géneros como el pasillo y el bambuco. Por esta razón, esta investigación tiene como objetivo explorar diversas estrategias que puedan potenciar la creación de repertorio de guabina para piano y hacer una exploración técnica, estética y expresiva de esta a través de este instrumento, lo cual conduce a la siguiente pregunta de investigación: ¿Cómo ampliar el repertorio de la música colombiana para piano por medio de la composición de una obra que conserve elementos, rítmicos y ritmo-melódicos de la Guabina Tolimense y a la vez explore e implemente aspectos idiomáticos de otros estilos musicales?

En este sentido, el presente trabajo toma como eje central el enfoque de investigación cualitativo, pues permite comprender a profundidad las lógicas contextuales y características estilísticas de la guabina a través de una aproximación basada en su historia y su contexto, para de esta manera comprender su naturaleza simbólica y posteriormente buscar plasmarlo en una composición musical.

Dado que en este proyecto el proceso de composición musical no tiene como objeto demostrar hipótesis, sino más bien situarse en contextos y realidades específicas, el enfoque cualitativo resulta idóneo como perspectiva epistemológica, puesto que en esta, se considera que “existen múltiples verdades basadas en la propia construcción de la realidad” (Bonilla & Rodríguez, 2005), lo que también implica que la realidad, al ser un constructo social, fluctúa diacrónicamente y está en constante cambio, lo cual permite comprender y relacionar las constantes transformaciones de las prácticas musicales con los diversos cambios que se presentan en la sociedad. Por lo tanto, el pretender únicamente medir para obtener datos cuantitativos generales sobre un artefacto artístico, enajena al mismo de su contexto social y cultural perdiendo la posibilidad de ahondar y describir las relaciones que existen entre estos.

Teniendo en cuenta que en esta investigación se busca comprender y crear sobre la base de una expresión artística, se acentúa aún más la necesidad de tener en cuenta características sociales y culturales a la hora de definir un camino metodológico, debido a que, en el arte, la

apreciación estética implica comprender desde un inicio la presencia de la subjetividad en el surgimiento, creación y apreciación de este, por lo que un enfoque cualitativo permite ahondar en esta subjetividad y por ende tener un mejor entendimiento de la creación artística dentro de su contexto. Siguiendo a Galeano (2018)

En la perspectiva de la investigación cualitativa, el conocimiento es un producto social y su proceso de producción colectivo está atravesado por los valores, percepciones y significados de los sujetos que lo construyeron. Por tanto, la inmersión intersubjetiva en la realidad que se quiere conocer es la condición mediante la cual se logra comprender su lógica interna y su especificidad. (p. 21)

Lo anterior se puede extrapolar al campo musical, pues la música es una construcción colectiva que se nutre de la diversidad de percepciones, valores y significados que los individuos le atribuyen, por ende, la riqueza musical también radica en su capacidad para generar un tejido intersubjetivo que relaciona las vivencias de intérpretes, compositores y oyentes. En este sentido el enfoque cualitativo en la investigación es una herramienta que permite adentrarse en la complejidad de la comprensión musical dando importancia a la subjetividad en el entendimiento de los diferentes aspectos de este arte.

La presente investigación tiene un alcance exploratorio, pues se pretende examinar y analizar un tema poco tratado y estudiado en el ámbito musical, entendiendo que actualmente existen pocas investigaciones que analicen la guabina desde una perspectiva tanto musical como contextual y que a la vez se interesen por las diferencias que hay entre los diversos tipos de guabina que existen en el país. Lo anterior debido a que, en la búsqueda documental sobre guabina, se encuentra poco material en que esta se identifique o diferencie a partir de aspectos como su formato, su lugar de procedencia o incluso su contexto, utilizando la palabra *guabina* indistintamente para referirse tanto a las cantas de guabina, como a la guabina tolimense, incluso si estas tienen diferencias evidentes, llegando a convertirse en un asunto semántico.

Además de lo anterior, el carácter exploratorio de la presente investigación pretende ser un antecedente para futuros estudios sobre guabina, pues, Hernández (2014) sugiere que: “Los estudios exploratorios sirven para preparar el terreno y, por lo común, anteceden a investigaciones con alcances descriptivos, correlacionales o explicativos” (p. 90). Por ende, el alcance exploratorio es adecuado para comprender algo que ha sido poco explorado hasta el momento, a partir de la

recopilación de información que puede servir como base para investigaciones posteriores, incluyendo investigaciones de otra naturaleza con alcances más correlacionales.

Finalmente, el presente proyecto no sólo pretende una exploración en cuanto a lo investigativo *per se*, sino también en cuanto al ámbito creativo, entendiendo que el análisis musical y la exploración de distintas técnicas y estilos de composición que permitan el dialogo entre la guabina y otros estilos musicales, constituye otro eje en el que el carácter exploratorio toma relevancia, y por ende es el hilo conductor a través de las distintas etapas del proyecto. En resumen, no solo se quiere explorar la guabina en tanto concepto, sino también en tanto forma musical.

Este proyecto se desarrolla bajo el diseño metodológico de la investigación creación, pues surge a partir de la indagación llevada a cabo por un artista en formación y toma como base las experiencias formativas y de práctica disciplinar del mismo. Este tipo de investigación permite que la práctica artística sea permeada por conocimiento reflexivo y contribuye a generar referentes conceptuales, teóricos, analíticos y creativos que hagan un aporte a diversos campos tales como el artístico, educativo, social y cultural (Asprilla, 2013). De acuerdo con lo anterior se puede decir que la investigación creación es la manera de asumir de forma disciplinar y metódica una producción artística.

En esta investigación se pretende tener un acercamiento histórico y reflexivo a las músicas tradicionales del país, en este caso a la guabina tolimense; por medio de la investigación, y también a diferentes disciplinas del quehacer musical tales como la composición y el análisis musical, para finalmente llegar a la elaboración de una obra artística que permita hacer un aporte investigativo sobre este aire colombiano.

Si bien el resultado final del proyecto es una composición, el proceso de exploración, análisis y revisión histórica de este género colombiano constituye un pilar fundamental para su elaboración, por lo que el fin de este va más allá del ámbito creativo, lo cual convierte al presente trabajo de grado en un documento que contiene una revisión y análisis valiosos para la caracterización de los tipos de guabina, siendo así una base para futuras investigaciones enfocadas en la música colombiana. De esta manera, el proyecto se posiciona no solo como un ejercicio creativo, sino también como una investigación que fortalece la comprensión de este aire tradicional.

## Categorías y herramientas de recolección de datos

Categoría	Subcategoría	Herramienta de recolección	Objetivo o finalidad
Categorías emergentes (Vives & Hamui, 2021)			Rescatar elementos que no se habían previsto desde la concepción del diseño metodológico
Guabinas		Entrevista semiestructurada Análisis documental Diario de campo	Explorar la guabina como concepto para identificar los distintos tipos de guabina que se encuentran en diferentes territorios.
Elementos musicales de la guabina tolimense	Análisis musical descriptivo Análisis comparativo	Entrevistas semiestructuradas Análisis musical	Definir qué aspectos de la guabina tolimense son los que la identifican para que estos sean incluidos en la composición
Creación musical		Entrevista semiestructurada Diario de campo Análisis musical	Presentar en la composición producto de esta investigación los elementos provenientes del análisis musical y las categorías anteriores.

## Ruta metodológica

<b>Fase 1</b>	Diferenciación de las diversas denominaciones de guabina
<b>Fase 2</b>	Definición del tipo de guabina sobre el cual se hará la composición.
<b>Fase 3</b>	Análisis musical de las Guabinas Tolimenses seleccionadas
<b>Fase 4</b>	Proceso de composición a partir de los resultados de los análisis.

## Análisis descriptivo de las guabinas tolimenses seleccionadas

El análisis musical se estructurará sobre varios puntos que permitirán una comprensión integral de las obras seleccionadas. El primero de estos será la descripción general de la obra, en la que se incluirán los siguientes aspectos: compositor, intérprete, tonalidad, métrica, formato

instrumental, forma y cantidad de compases. Otro punto fundamental será la descripción formal de la obra, aquí se identificarán las partes que conforman la obra, detallando la estructura de cada sección.

Un punto adicional será el análisis de los aspectos armónicos, en el que se examinarán los acordes que se presentan en la obra y su relación con las funciones tonales, evaluando cómo estos contribuyen a la estructura armónica general. Finalmente, los aspectos ritmo-melódicos abordarán el diseño melódico en relación con la armonía, identificando las notas ornamentales presentes en la melodía. Este análisis también permitirá destacar los elementos rítmicos, presentes en la configuración melódica de la guabina tolimense, revelando aspectos distintivos que conforman la identidad del género en cada obra analizada. Por último, se harán algunas consideraciones generales de cada obra describiendo los aspectos que se consideren más relevantes de cada uno de los apartados anteriormente mencionados.

### **Modelo de análisis para la triangulación de información**

Con este modelo se pretende describir la información de diversas fuentes, recolectada a través de las herramientas de recolección de datos, y se presentará de acuerdo con cada una de las categorías de análisis mencionadas anteriormente.

<b>Categoría</b>	<b>Entrevistas</b>	<b>Análisis musical</b>	<b>Diario de campo</b>	<b>Marco Conceptual</b>

### **Formato de diario de campo**

En este formato se registrará la información recolectada que se relaciona con el proceso creativo de la composición. Se eligió el diario de campo como herramienta de recolección de información porque en el contexto de un proceso de composición musical, las reflexiones personales relacionadas con el proceso creativo se vuelven esenciales. Este formato ayuda a documentar ideas y decisiones tomadas a lo largo del proyecto, proporcionando un registro claro del desarrollo de la composición.

<b>Actividad</b>	<b>Fecha</b>	<b>Descripción/observaciones</b>

## Entrevista semiestructurada sobre el estilo compositivo *Pastiche* en la Música

Formato de entrevista	
<b>Institución:</b>	Universidad Pedagógica Nacional
<b>Investigador:</b>	Fabián Federico Echeverría Florez
<b>Propósito de la investigación:</b>	Emplear la composición como una estrategia creativa que permita contribuir al repertorio de guabina tolimense para piano
<b>Propósito de la entrevista:</b>	Recolectar información sobre el estilo compositivo denominado pastiche
<b>1. Información general</b>	
<b>1. Nombre:</b>	
<b>2. Edad:</b>	
<b>3. Nivel de escolaridad:</b>	
<b>4. Ocupación:</b>	
<b>5. Años de experiencia en el ámbito musical:</b>	
<b>6. Especialización (composición, interpretación, investigación, etc.):</b>	
<b>2. Explicar procedimiento y objetivo de la sesión.</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Aclarar confidencialidad de la información</li> <li>• Solicitar permiso de grabación (audio-video) y toma de fotografías para facilitar la recopilación de la información</li> <li>• Se informará que los datos recopilados se utilizarán únicamente para efectos de la investigación</li> <li>• Nuestra conversación será confidencial ya que está regida por el código de Ética de la investigación de la Universidad Pedagógica Nacional y garantiza que el estudio es únicamente para efectos de la investigación, en ese orden solicitamos su permiso para grabar y usar la grabación en el marco del proyecto.</li> <li>• Proveer formato de consentimiento informado para la lectura y firma por parte del entrevistado.</li> </ul>	
<b>3. Preguntas:</b>	
<b>1. Para usted, ¿en qué consiste el "pastiche" en la música?</b>	
<b>2. ¿Podría hacer una pequeña descripción de la manera en la que usted implementó el pastiche en su tesis de grado? Por ejemplo, ¿Cuáles fueron los objetivos de implementar esta técnica?, ¿Por qué esta técnica en específico?</b>	

<p>3. <b>¿Cómo eligió los estilos o géneros musicales que fueron parte de su composición?, ¿Cree que deben coincidir varios de los elementos musicales característicos de ambos géneros?</b></p>
<p>4. <b>¿Qué tipo de conocimientos sobre los estilos o géneros musicales considera importantes en el proceso de implementación de la técnica del pastiche en una composición?</b></p>
<p>5. <b>Desde el punto de vista técnico ¿Qué elementos musicales (armonía, ritmo, melodía) considera más importantes para llevar a cabo la técnica del pastiche en la composición? ¿Cómo decidió qué elementos musicales de cada género harían parte de su composición?</b></p>
<p>6. <b>¿Qué técnicas o elementos cree que pueden contribuir a lograr fidelidad en cuanto a los estilos musicales implementados en la composición y a hacerlos evidentes? ¿Es esto necesario en esta técnica?</b></p>
<p>7. <b>¿Cuáles fueron los desafíos técnicos a los que se enfrentó al utilizar la técnica del pastiche y de qué manera los afrontó?</b></p>
<p>8. <b>¿Qué referencias documentales o estéticas utilizó para entender y aplicar el pastiche en su composición? ¿hay algún referente que hable de ello en el campo musical?</b></p>
<p>9. <b>¿Qué rol cree que cumple el análisis musical dentro de esta técnica compositiva? ¿Considera relevante señalar algún tipo de análisis musical específico para esta técnica?</b></p>
<p>10. <b>¿Considera la técnica de pastiche como una herramienta o recurso de relevancia en otros aspectos distintos a lo compositivo? Si es así ¿Cuáles?</b></p>
<p>11. <b>¿Le gustaría añadir algún comentario o reflexión sobre el tema del pastiche en la música que no se haya mencionado en las preguntas anteriores?</b></p>

Entrevista semiestructurada para recolectar información sobre el concepto de guabina

Formato de entrevista

<b>Institución:</b> Universidad Pedagógica Nacional
<b>Investigador:</b> Fabián Federico Echeverría Florez
<b>Propósito de la investigación:</b> Emplear la composición como una estrategia creativa que permita contribuir al repertorio de guabina tolimense para piano
<b>Propósito de la entrevista:</b> Recolectar información sobre el concepto de guabina y sus diferentes denominaciones
<b>1. Información general</b>
<b>7. Nombre:</b>
<b>8. Edad:</b>
<b>9. Nivel de escolaridad:</b>
<b>10. Ocupación:</b>
<b>11. Años de experiencia en el ámbito musical:</b>
<b>12. Especialización (composición, interpretación, investigación, etc.):</b>
<b>2. Explicar procedimiento y objetivo de la sesión.</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Aclarar confidencialidad de la información</li> <li>• Solicitar permiso de grabación (audio-video) y toma de fotografías para facilitar la recopilación de la información</li> <li>• Se informará que los datos recopilados se utilizarán únicamente para efectos de la investigación</li> <li>• Nuestra conversación será confidencial ya que está regida por el código de Ética de la investigación de la Universidad Pedagógica Nacional y garantiza que el estudio es únicamente para efectos de la investigación, en ese orden solicitamos su permiso para grabar y usar la grabación en el marco del proyecto.</li> <li>• Proveer formato de consentimiento informado para la lectura y firma por parte del entrevistado.</li> </ul>
<b>3. Preguntas:</b>
<b>1. ¿Cómo definiría a la guabina en términos generales?</b>
<b>2. ¿Cómo ve el panorama de la guabina en ámbito académico?</b>
<b>3. ¿Ha compuesto guabinas? Si es así, ¿Qué lo llevó a componer guabina?</b>
<b>4. ¿Qué elementos musicales considera importantes para que una composición sea, en efecto, una guabina?</b>
<b>5. ¿Qué características tiene la guabina?</b>
<b>6. ¿Qué aspectos históricos o del contexto de la guabina considera importantes?</b>

## Resultados

En este capítulo se presentan los resultados obtenidos a lo largo de la investigación. Estos resultados han sido organizados y expuestos de acuerdo con las categorías y subcategorías de

análisis definidas previamente en el marco metodológico y los planteamientos del marco conceptual que estén relacionados con estas. Aquí también se incluirán las categorías emergentes, que se definen como “aquellas categorías nuevas que surgen durante el proceso de recolección de información” (Vives & Hamui, 2021, p. 101). La estructura del análisis permite una revisión detallada de los datos, facilitando la comprensión de los aspectos importantes que han surgido durante la investigación. Cada categoría refleja un componente relevante del objeto de estudio, permitiendo una interpretación integral de los hallazgos y asegurando que todos los elementos relevantes sean debidamente considerados en el análisis final.

### Categoría 1: Guabinas

En esta categoría se triangula la información de diversas fuentes por medio del *modelo de análisis para la triangulación de información*, con el fin de obtener datos relevantes respecto al concepto de guabina, esto de acuerdo con los objetivos de la investigación. A continuación, se presenta el *modelo para la triangulación de información*:

Categoría: Guabinas		
Entrevistas Oscar Santafé y Ciro Alfonso Leal	Diario de Campo	Marco conceptual
<p><b>(O. S) 00:01:38</b> “La guabina, desde la generalidad o digamos, desde el conocimiento colectivo, se definiría como un género propio de la zona andina colombiana, que tiene unas características, unas variables, que de alguna manera la hacen diversa, dependiendo de la región, el grupo poblacional, en donde se genere”</p> <p><b>(O. S) 00:02:04</b> “Hoy en día la guabina como género, pues, camina en muchas vertientes y perspectivas”</p> <p><b>(O. S) 00:04:49</b> “para determinar la forma como el género se diversifica, hay que pensar específicamente en los elementos que la acompañan. Cuando está presente el canto, estamos hablando de la llamada guabina-torbellino, en donde un canto, generalmente a capella, a veces por dos mujeres (...) las guabineras, las que se encargaban del asunto”</p> <p><b>(O. S) 00:05:35</b> “las guabinas en el Huila y el Tolima son instrumentales, pero, con el advenimiento de la modernidad, entre comillas, ósea del contacto, el desarrollo y la transformación de estas expresiones ya en</p>	<p>27/11/2023: “el director del departamento de música expresó que la guabina era un canto <i>a capella</i> con acompañamiento de torbellino” (véase anexo 3).</p> <p>28/11/2023: “En ese momento entendí que tanto lo que el director Abelardo tenía entendido como Guabina, como lo que yo entendía como guabina, eran guabinas, solo que de diferentes regiones” (véase anexo 3).</p> <p>30/11/2023: “comprendí que para poder componer guabinas es muy importante tener claro que existen diferentes</p>	<p>...según el SINIC (<i>Sistema nacional de información cultural</i>) (s.f) la guabina es una “danza y baile típico del folclor boyacense”.</p> <p>...existen prácticas musicales que toman las siguientes denominaciones: guabina veleña, guabina santandereana, guabina-torbellino, cantas de guabina, guabina tolimense y guabina gran tolimense, por tanto, la ambigüedad que existe en la categorización de estas prácticas musicales genera confusión.</p> <p>... muchas veces, en diferentes contextos musicales, se emplea la palabra <i>guabina</i> indistintamente para referirse tanto a las cantas de guabina,</p>

<p>otros espacios, incluso más académicos, entonces empiezan a aparecer guabinas, muy a lo huilense y lo tolimense pero ya con canto”</p> <p><b>(O. S) 00:06:14</b> “yo creo que aquí es importante, Fabián, hacer la referencia de cómo estos géneros realmente terminan consolidándose es muy a finales del siglo XIX, principios del XX (...) cuando aparece la generación de los centenaristas y entonces son ellos quienes desde sus propuestas compositivas empiezan a traer las diferentes características, rítmicas, sobre todo, de los géneros andinos colombianos” (O. Santafé, comunicación personal, octubre del 2024).</p> <p><b>(C. L) 00:01:11</b> “bueno, lo que yo conozco de guabina, eso tiene una raíz muy fuerte en la provincia de Santander, en todo lo que es Santander y Boyacá, especialmente en una población que se llama Vélez” (C. Leal, comunicación personal, octubre del 2024)</p> <p><b>(C. L) 00:02:07</b> “lo que yo conozco como guabina, porque (...) alguna vez estuve en Vélez, lo que llaman guabina realmente era el canto a capella de las dos guabineras, dentro de un contexto de una cosa que se llamaba el moño del torbellino”</p> <p><b>(C. L) 00:04:52</b> “hay guabinas, en el Tolima, en el Huila, hay guabinas en diferentes partes”</p> <p><b>(C. L) 00:03:37</b> “ese era el concepto de guabina (...) era un canto libre como con letras de por allá”</p>	<p>guabinas con diferentes denominaciones (guabina tolimense, santandereana, cantas de guabina) y se deben comprender y diferenciar las características musicales de cada una”</p> <p>30/11/2023: “me di cuenta de que, en la cotidianidad, he incluso en espacios académicos muchas veces se hace referencia a la guabina sin especificar a cuál, (...) es un concepto polisémico” (véase anexo 3)</p>	<p>como a la Guabina Tolimense a pesar de sus diferencias.</p> <p>A diferencia de las <i>Cantas de Guabina</i>, la <i>Guabina Tolimense</i>, como se mencionó anteriormente, ha tenido mayor relación con músicos de corte académico y el entorno urbano.</p> <p>... es importante resaltar que mientras la interpretación de Guabina Tolimense se ha difundido por toda la región andina del país, la Canta de Guabina ha permanecido radicada en su territorio y su práctica sigue siendo llevada a cabo mayoritariamente en el departamento de Santander</p>
---	---	---

De acuerdo con la información presentada en el *modelo de análisis para la triangulación de información*, se puede ver que la guabina presenta múltiples significados y formas de manifestación que varían según la región y el contexto sociocultural en donde esta se presente, lo cual la convierte en un término polisémico. Si bien existen varias denominaciones que pueden contribuir a la diferenciación de las diversas guabinas, estas no se emplean a la hora de referirse a los diferentes tipos de guabinas, sino que algunas veces se reduce la guabina a una sola definición, a pesar de que cada una de las denominaciones de guabina posee elementos musicales y contextuales particulares. En el diario de campo se hace visible esta ambigüedad, pues se evidencia que en espacios académicos y cotidianos no siempre se especifica a que tipo de guabina se hace referencia, lo que subraya su polisemia.

Por otra parte, se refleja en la información recolectada que las definiciones y comprensiones que se hacen sobre la guabina varían en relación con las fuentes consultadas. Estas diferencias responden tanto a factores regionales como a los contextos populares y académicos en los que el género se interpreta y estudia. De esta manera, mientras algunas fuentes comprenden la guabina como un *canto a capella* vinculado a tradiciones rurales, otras destacan su evolución hacia formatos instrumentales de ambientes más urbanos y académicos.

## **Categoría 2: Elementos musicales de la guabina tolimense**

Esta categoría de análisis explora la guabina tolimense desde los elementos musicales que la componen con el propósito de comprender su estructura y características fundamentales para posteriormente emplear dichos elementos en la composición que será uno de los productos finales de la investigación. Esta categoría se dividirá en dos subcategorías: *análisis descriptivo de las obras* y *análisis comparativo*. A continuación, se presenta la información correspondiente a la subcategoría *análisis descriptivo de las obras* y posteriormente se presentará la subcategoría *análisis comparativo* por medio del modelo de análisis para la triangulación de información, expuesto en el marco metodológico.

### **Análisis descriptivo de las obras**

En esta subcategoría, se han analizado cuatro obras seleccionadas con el objetivo de obtener datos relevantes para caracterizar la guabina tolimense y sus elementos musicales distintivos. La selección de las obras corresponde a la propuesta del *Plan Nacional de Música para la Convivencia*, en el cual se sugieren tres guabinas tolimenses para la enseñanza de este género. El análisis de estas piezas busca implementar los elementos más representativos de la guabina tolimense en la composición que será el producto final de la investigación. Se ha puesto especial énfasis en los aspectos melódicos y armónicos, identificando patrones y recursos específicos que puedan ser integrados creativamente. Además, se han explorado otros aspectos esenciales como la forma y la configuración rítmica de los motivos melódicos para lograr una comprensión más profunda de la guabina tolimense y su aplicabilidad en la nueva composición para piano. A continuación, se presentan los análisis realizados a las obras seleccionadas:

### **Análisis: Guabina Huilense**

#### **Descripción general de la obra**

<b>Compositor</b>	Carlos E. Cortés
<b>Intérprete</b>	Garzón y Collazos
<b>Tonalidad</b>	Do Mayor
<b>Métrica</b>	3/4
<b>Formato instrumental</b>	Voz, tiple y guitarra
<b>Forma</b>	Bipartita
<b>Cantidad de compases</b>	La obra consta de un total de 48 compases, distribuidos a través de diferentes secciones con repeticiones.

### Descripción formal de la obra

Parte	Introducción	Parte A	Puente	Parte B	Coda
Compases	1-8	9-16	17-24	25-32	33-40
Puente para ir <b>D.S al fine</b>					
41-48					

### Introducción

La obra comienza con una introducción instrumental de 8 compases, la cual se repite.

### Parte A

La primera sección, parte A, cuenta con 8 compases con repetición

### Puente

El puente instrumental cumple con una función de modulación a la tonalidad que se estructura sobre el V grado de la tonalidad principal, es decir se realiza una modulación pasajera a la tonalidad de sol mayor.

### Parte B

La parte B cuenta con 8 compases que se repiten

### Coda

La coda cuenta con 8 compases que conducen a una repetición de la melodía expuesta en la parte B, la cual tiene la función de conducir al *segno*.

### Aspectos armónicos

Se exponen las funciones de tónica, dominante y subdominante con sus acordes principales (I-V-IV) desde la introducción (compás 1 – 8) y están presentes durante el resto de la obra, como se puede observar en la figura 9. De esta manera se genera la siguiente progresión armónica: I – V – IV – I – IV – I – V7 – I

### Figura 9

*Armonía de la introducción en la Guabina Huilense*

**Introducción**

C (I)      G (V)      F (IV)      C (I)      F (IV)      C (I)

7 G7 (V7)      C (I)

Por otra parte, un aspecto relevante en la armonía de esta obra es la modulación pasajera a la tonalidad del V grado que se lleva a cabo en el **punte** a través de un acorde pivote como se puede ver en la figura 10.

### Figura 10

*Armonía del puente en la Guabina Huilense*

**Puente**

F      C      G7      C      G (V)      C (I)

13 al a rru llo de las a guas del Mag da le na del Mag da le na

**Pivote** G (V=I)      C IV      D7 (V7)      G (I)      D7 (V7)      G (I)      **Parte B** G

19 Las mu je res de mi

*Nota:* El acorde pivote se encuentra dentro del cuadro de color rojo

En la parte B se retoma la tonalidad de Do mayor (tonalidad original) empleando nuevamente las funciones de subdominante, dominante y tónica. Posteriormente, en el puente 2 solo se encuentran dos funciones tonales, dominante y tónica, con sus respectivos acordes principales, como se puede ver en la figura 11.

### Figura 11

*Armonía de la parte B de la Guabina Huilense*

The musical score for 'Parte B' of 'Guabina Huilense' is presented in four staves. The first staff (measures 19-25) shows the initial melodic line with chords G, C, D7, G, D7, and G. A box labeled 'Parte B' is placed above the final G chord. The second staff (measures 26-31) continues the melody with chords D7 (V7), G (I=V) (labeled as a 'Pivote'), F (IV), C (I), and G7 (V7). The lyrics 'Las mu je res de mi' are written below. The third staff (measures 32-38) includes a 'Coda' section and continues with chords C (I), G7 (V7), C (I), G (V), C (I), G7 (V7), and C (I). The lyrics 'Nei va son co mo lin das pal me ras y sus o jos res plan de cen co mo dos gran des es' are written below. The fourth staff (measures 39-45) shows the final melodic line with chords G (V), C (I), G (labeled as 'Parte B'), D7, G, and F. The lyrics 'tre llas' are written below.

### Aspectos ritmo-melódicos

La introducción de esta obra se compone de dos frases repetitivas de 4 compases, dado que, el ritmo es igual y el contorno melódico solo es diferente por las tres primeras corcheas, como se ve en la figura 12. Además, el material melódico de la introducción se vuelve a presentar exactamente igual en la parte A.

### Figura 12

#### Frases de la introducción de la Guabina Huilense

The musical score for the introduction of 'Guabina Huilense' is presented in three staves. The first staff, labeled 'Introducción', shows two phrases: 'Frase 1' (measures 1-4) and 'Frase 2' (measures 5-6). The second staff, labeled 'Parte A', shows measures 7-12 with lyrics: 'Yo me bai lo mi gua bi na con mi mo re na con mi mo re na'. The third staff, labeled 'Puente', shows measures 13-14 with lyrics: 'al a rru llo de las a guas del Mag da le na del Mag da le na'. Chords are indicated above the notes: C, G, F, C, F, C, G7, C, C, G, F, C, F, C, G, C.

Por otra parte, al analizar los motivos melódicos de las frases anteriores se puede observar que la primera frase que se presenta en la introducción se compone de dos motivos compuestos, es decir motivos que constan de dos pulsos fuertes, como se ve en la figura 13. Allí se genera una pregunta respuesta. Además, la segunda mitad del primer motivo de transporta descendentemente con un intervalo de segunda menor y de esta manera se genera la primera parte del segundo motivo.

### Figura 13

#### Motivos de la primera frase de la Guabina Huilense

The musical score for the first phrase of 'Guabina Huilense' is presented in one staff. It shows the 'Introducción' with two phrases: 'Frase 1' (measures 1-4) and 'Frase 2' (measures 5-6). The first phrase is divided into 'Motivo 1' (measures 1-2) and 'Motivo 2' (measures 3-4). Chords are indicated above the notes: C, G, F, C, F, C.

Estos dos motivos se presentan posteriormente en otras frases y secciones de la obra con algunas variaciones interválicas, pero conservando la misma configuración rítmica (véase figura 14).

**Figura 14**

*Reiteración de los motivos expuestos en la introducción*

Introducción

Frase 1

Frase 2

Parte A

Puente

al a rru llo de las a guas del Mag da le na del Mag da le na

En el puente instrumental, donde es llevada a cabo la modulación pasajera hacia el V grado de la tonalidad principal, se presenta nuevo material melódico con interválicas más amplias, este se expone posteriormente en los motivos de la parte B conservando su configuración rítmica, pero presentando variaciones en sus intervalos, como se observa en la figura 15.

**Figura 15**

*Motivos del puente y la parte B*

Puente

Intervalos de 8va

Parte B

Motivo de la parte A

Nuevo material melódico

Las mu je res de mi

Nei va son co mo lin das pal me ras y sus o jos res plan de cen co mo dos gran des es tre llas

La parte B se compone de dos frases contrastantes, cada una de 4 compases y en estas se encuentran motivos con el material melódico expuesto en el puente como se señala en la figura 16. Además, se encuentra un nuevo motivo ritmo-melódico que se compone a partir de fragmentos rítmicos del primer y segundo motivo de la primera frase.

**Figura 16**

*Motivo ritmo-melódico compuesto a partir de fragmentos rítmicos del primer y segundo motivo de la primera frase de la primera frase*

Figure 16 shows a musical score for Part B. The score is divided into three systems. The first system (measures 19-25) features chords G, C, D7, G, D7, and G. It contains 'Frase 1' (measures 19-20, yellow box) and 'Frase 2' (measures 21-22, yellow box). The second system (measures 26-31) features chords D7, G, F, C, and G7. It contains 'Frase 1' (measures 26-27, blue box), 'Frase 2' (measures 28-29, green box), and a 'Nuevo motivo' (measures 30-31, green box). The third system (measures 32-33) features chord C and contains 'Frase 1' (measures 32-33, yellow box). Lyrics are provided below the staff: 'Las mu je res de mi', 'Nei va son co mo lin das pal me ras', 'y sus o jos res plan de cen co mo dos gran des es', and 'tre llas'.

Por último, en la coda se presentan nuevos patrones ritmo-melódicos, estos se exponen simétricamente en frases de 4 compases, el primero de ellos se repite como se puede ver en la figura 17.

**Figura 17**

*Frases y motivos de la Coda*

Figure 17 shows the Coda section of the music. The first system (measures 32-35) is labeled 'Coda' and features chords C, G7, C, G, C, G7, and C. It contains 'Frase 1' (measures 32-33, yellow box) and 'Frase 2' (measures 34-35, yellow box). 'Motivo 1' is highlighted in brown (measures 32-33) and 'Motivo 2' in brown (measures 34-35). The second system (measures 36-37) features chords G and C and contains 'Frase 1' (measures 36-37, brown box). Lyrics include 'tre llas'.

Por otra parte, en relación con la armonía, se encuentran en el diseño melódico de la obra notas ornamentales tales como retardos, bordaduras, apoyaturas, escapes y notas de paso. Se puede observar en la figura 18 que dentro de todas las notas ornamentales que se encuentran en la melodía predominan los retardos y las bordaduras.

**Figura 18**

*Notas ornamentales en la Guabina Huilense*

The musical score is presented in a 3/4 time signature and consists of several systems of music with lyrics. The annotations are as follows:

- Introducción:** Measures 1-6. Chords: C, G, F, C, F, C. Annotations: Retardo (measures 2, 4, 6), Bordadura (measures 3, 5).
- Parte A:** Measures 7-12. Chords: G7, C, C, G, F, C. Lyrics: Yo me bai lo mi gua bi na con mi mo re na con mi mo re na. Annotations: Retardo (measures 8, 10, 12), Bordadura (measures 9, 11).
- Parte B:** Measures 13-18. Chords: F, C, G7, C, G, C. Lyrics: al a rru llo de las a guas del Mag da le na del Mag da le na. Annotations: Retardo (measures 14, 16), Bordadura (measure 15).
- Parte B (continued):** Measures 19-25. Chords: G, C, D7, G, D7, G, G. Lyrics: Las mu je res de mi. Annotations: Retardo (measures 19, 21, 23, 25).
- Parte B (continued):** Measures 26-31. Chords: D7, G, F, C, G7. Lyrics: Nei va son co mo lín das pal me ras y sus o jos res plan de cen co mo dos gran des es. Annotations: Apoyatura (measures 26, 27), Notas de paso (measures 28, 29), Retardo (measures 30, 31).
- Parte B (continued):** Measures 32-38. Chords: C, G7, C, G, C, G7, C. Lyrics: tre llas. Annotations: Escape (measures 33, 35), Retardo (measures 34, 36, 38).
- Parte B (continued):** Measures 39-40. Chords: G, C. Annotations: Notas de paso (measure 39).

## Consideraciones generales

En el análisis de la *Guabina Huilense*, se identificaron diversas características armónicas y melódicas distintivas. Entre ellas, destaca la predominancia de bordaduras y retardos, que enriquecen la línea melódica de la obra. A nivel armónico, se observó la implementación frecuente de los acordes **I-IV-V** correspondientes a las regiones de tónica, subdominante y dominante, los cuales conforman la base de las progresiones armónicas presentes en toda la obra, no se incluyen acordes secundarios pertenecientes a las regiones anteriormente mencionadas, sino que sobresale la implementación de los acordes principales de cada región tonal. En cuanto a la forma de la *Guabina Huilense* resalta la simetría pues las partes de la obra están conformadas por 8 compases, cada una con frases de 4 compases y motivos de 2 compases.

## Análisis: Señora Guabina

### Descripción general de la obra

<b>Compositor</b>	Carlos Alberto Ordoñez Rivera
<b>Interprete</b>	No aplica
<b>Tonalidad</b>	Mi Mayor
<b>Métrica</b>	3/4
<b>Formato instrumental</b>	Vocal
<b>Forma</b>	Bipartita
<b>Cantidad de compases</b>	La obra consta de un total de 25 compases, distribuidos a través de diferentes secciones con repeticiones.

### Descripción formal de la obra

Parte	Introducción	Parte A	Parte B
Compases	1-8 (9 segunda casilla)	10-17	18-25

### Introducción

La obra comienza con una introducción instrumental de 8 compases y dos casillas de repetición.

### Parte A

La primera sección, parte A, cuenta con 8 compases con dos casillas de repetición.

### Parte B

La parte B cuenta con 8 compases y repetición.

### Aspectos armónicos

La obra está en la tonalidad de Mi mayor, su estructura armónica se basa en las regiones de tónica, subdominante y dominante. En las progresiones armónicas de la obra se encuentran acordes secundarios de cada región tonal como se muestra en la figura 19.

**Figura 19**

*Armonía de la obra Señora Guabina analizada por regiones tonales*

Región de Tónica    Región de Subdominante    Región de Dominante

E (I)    F#m (ii)    B7 (V7)    E (I)    A6 (IV)    E (I)    B7 (V7)

8    1. E (I) | 2. E    E (I)    F#m (ii)    B7 (V7)    G#m7 (iii)

Gua bi na de mis mon ta ñas    qua rru lla tier nos pai sa jes

14    C#m7 (vi)    F#m (ii)    B7 (V7)    E (I)    C#m7 (vi)

dees ta tie rra cam pe si na    al com pás de mi can ción    yo te can to con el

19    G#m7 (iii)    A (IV)    E (I)    Am7 (iv)    G#m7 (iii)

co ra zón    sien to des dea den tro    tu ful gor    sus pi ros dea mor    hay en tre túy yo

24    F#m (ii)    B7 (V7)    E (I)

ai re de mi ser

*D.C. al Fine*

Nota: tomado de Rodríguez et al. (2009). Recuperado en <https://pdfcoffee.com/senora-guabina-pdf-free.html>

Como se ve en la figura 19 en esta obra se emplean los acordes menores que se estructuran sobre los grados ii, iii y vi de la tonalidad de Mi mayor para aportar variedad armónica en las regiones de tónica y subdominante. De esta manera se genera la cadencia conformada por los acordes ii-V-I en el final de las partes A y B. Esta progresión de acordes será implementada en la composición, producto final de la investigación, como recurso armónico, ya que se encuentra presente en la mayoría de las composiciones e interpretaciones de Thelonious Monk, lo cual permite hacer uso de los *voicings* característicos de este pianista conservando los enlaces que se encuentran entre las voces de cada acorde. Por otro lado, en el compás 22 se implementa el acorde que se estructura sobre el IV grado de la tonalidad mayor, pero se presenta como acorde de subdominante menor, es decir que la estructura melódica y armónica en este compás provienen de la escala mayor armónica, la cual tiene el sexto grado alterado descendientemente. En esta obra no se encuentran modulaciones en ninguna de sus partes, pues esta inicia y se desarrolla hasta el final en la tonalidad de Mi mayor.

### Aspectos ritmo-melódicos

La melodía de la introducción se compone de dos frases contrastantes y en estas se presenta el motivo rítmico que se repite a lo largo de toda la obra con diferentes variaciones interválicas como se ve en la figura 20.

### Figura 20

*Frases y motivos de la introducción de la obra Señora Guabina*

*Nota:* tomado de Rodríguez et al. (2009). Recuperado en <https://pdfcoffee.com/senora-guabina-pdf-free.html>

Por otro lado, la parte A se compone de dos frases de 4 compases, los motivos ritmo-melódicos de cada frase conservan la configuración rítmica del motivo reiterativo que se señala en la figura 20.

Cada frase de la parte A se compone de dos motivos compuestos, es decir, que constan de dos pulsos fuertes. Como se puede ver en la figura 21 el primer motivo de la primera frase se repite exactamente igual al inicio de la segunda, esta vez con un acorde diferente al de la frase 1.

**Figura 21**

Repetición del motivo 1 de la primera frase

The image shows a musical score for 'Parte A' in G major. It consists of two phrases, each 4 measures long. The first phrase (measures 8-11) is divided into 'Frase 1' (measures 8-9) and 'Frase 2' (measures 10-11). 'Frase 1' contains 'Motivo 1' (measures 8-9) and 'Motivo 2' (measures 9-10). 'Frase 2' contains 'Motivo 1' (measures 10-11) and 'Motivo 2' (measures 11-12). The second phrase (measures 14-17) also contains 'Motivo 1' (measures 14-15) and 'Motivo 2' (measures 15-16). The lyrics are: 'Gua bi na de mis mon ta ñas qua rru ña tier nos pai sa jes dees ta tie rra cam pe si na ar com pas de mi can cion yo te can to con el'. Chord symbols are provided above the notes: E, F#m, B/, G#m/ for the first phrase; C#m/, F#m, B/, E for the second phrase; and C#m7 for the start of the second phrase.

*Nota:* tomado de Rodríguez et al. (2009). Recuperado en <https://pdfcoffee.com/senora-guabina-pdf-free.html>

Como se puede ver en la figura anterior, la configuración rítmica de los motivos de la introducción se reitera y reconfigura sus intervalos en los motivos de la parte A.

La parte B se encuentra configurada de la misma manera que las partes anteriores, generando así una simetría en la composición formal de la obra. Las frases y motivos de la parte B se señalan en la figura 22.

## Figura 22

### Frases y motivos parte B obra Señora Guabina

**Parte B**

The musical score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of three staves of music. The first staff (measures 14-18) has chords C#m7, F#m, B7, and E. The second staff (measures 19-23) has chords G#m7, A, E, Am7, and G#m7. The third staff (measures 24-26) has chords F#m, B7, and E, and ends with 'D.C. al Fine'. The lyrics are: 'dees ta tie rra cam pe al com pás de mi yo te can to con el co ra zón sien to des dea den tro tu ful gor sus pi ros dea mor hay en tre túy yo ai re de mi ser'. The score is annotated with several boxes: a yellow box labeled 'Frase 1' and 'Motivo 1' covers measures 17-18; a blue box labeled 'Motivo 2' covers measures 19-20; a red box labeled 'Frase 2' covers measures 21-23; and a red box covers measures 24-26.

14 C#m7 F#m B7 E  
dees ta tie rra cam pe **Motivo 2** al com pás de mi **Frase 2** yo te can to con el

19 G#m7 A E Am7 G#m7  
co ra zón sien to des dea den tro tu ful gor sus pi ros dea mor hay en tre túy yo

24 F#m B7 E D.C. al Fine  
ai re de mi ser

Nota: tomado de Rodríguez et al. (2009). Recuperado en <https://pdfcoffee.com/senora-guabina-pdf-free.html>

La construcción melódica, en relación con la armonía presenta notas ornamentales para configurar el diseño melódico, dentro de estas notas destacan principalmente las bordaduras y notas de paso, sin embargo, también se encuentran retardos y escapes, como se observa en la siguiente figura.

## Figura 23

### Notas ornamentales en la melodía de la obra *Señora Guabina*

The musical score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The melody is divided into five systems, each with a 4-measure phrase. Chord progressions are indicated above the staff. Annotations include:

- Bordadura:** Blue circles around notes in measures 1-4.
- Notas de paso:** Red circles around notes in measures 5-8.
- Escape:** Purple circles around notes in measures 9-12.

Lyrics: Gua bi na de ta ñas qua rru lla tier nos pai sa jes dees ta tie rra cam pe si na al com pás de mi can ción yo te can to con el co ra zón sien to des dea den tro tu ful gor sus pi ros dea mor hay en tre tÚy yo ai re de mi ser

Nota: tomado de Rodríguez et al. (2009). Recuperado en <https://pdfcoffee.com/senora-guabina-pdf-free.html>

## Consideraciones generales

En el análisis de la obra *Señora Guabina*, se identificaron diversas características armónicas y melódicas distintivas. Entre ellas, destaca la predominancia de un motivo rítmico reiterativo en la configuración melódica de las diferentes partes de la obra. A nivel armónico, se observó la implementación frecuente de la progresión II-V-I correspondientes a las regiones de subdominante, dominante y tónica en los finales de cada frase. Se incluyen en esta obra acordes secundarios pertenecientes a las regiones anteriormente mencionadas para reemplazar los acordes principales de la tonalidad en algunos momentos. En cuanto a la forma de la obra *Señora Guabina* resalta la simetría, al igual que en la *Guabina Huilense* las partes de la obra están conformadas por 8 compases, cada una con frases de 4 compases y motivos de 2 compases. Se destaca el motivo rítmico presente en diferentes momentos de la melodía como diseño melódico

reiterativo, este se conforma por seis corcheas, una negra y una blanca, como se puede ver en las figuras 20 y 21.

## **Análisis: Los Guadales**

### **Descripción general de la obra**

<b>Compositor</b>	Jorge Villamil
<b>Interprete</b>	Garzón y Collazos
<b>Tonalidad</b>	Do menor
<b>Métrica</b>	3/4
<b>Formato instrumental</b>	Guitarra, tiple, órgano Hammond y voz
<b>Forma</b>	Bipartita
<b>Cantidad de compases</b>	La obra consta de un total de 73 compases, distribuidos a través de diferentes secciones con repeticiones.

### **Descripción formal de la obra**

Parte	Introducción	Parte A	Parte B	Puente	Coda
Compases	<b>1-10</b>	<b>11-26 (27)</b>	<b>28-47</b>	<b>48-55</b>	<b>57-73</b>

#### **Introducción**

La obra comienza con una introducción instrumental de 10 compases, sin repetición.

#### **Parte A**

La primera sección, parte A, cuenta con 16 compases y dos casillas de repetición.

#### **Parte B**

La parte B cuenta con 19 compases y doble casilla de repetición.

#### **Puente instrumental**

La obra cuenta con un puente instrumental conformado por 8 compases

#### **Coda**

La coda se compone de 16 compases

#### **Aspectos armónicos**

La obra se encuentra en modo menor, su tonalidad inicial es Do menor y posteriormente hace una modulación definitiva a la tonalidad de Do mayor, tonalidad paralela. En la introducción se encuentran los acordes principales de las regiones de subdominante, tónica y dominante (iv-i-V), en la tonalidad de Do menor, como se ve en la figura 23.

### Figura 24

*Armonía de la introducción de la obra Los Guadales*

The musical score is written in C minor, 3/4 time. It consists of two staves. The first staff is labeled "Introducción" and contains measures 1-5. The second staff starts at measure 6 and contains measures 6-10. Chord symbols are provided above the notes: Fm (iv) and Cm (i) in the first staff, and G7 (V7) and Cm (i) in the second staff.

En la parte A se encuentran nuevamente los acordes presentes en la introducción y además se implementa la dominante secundaria del III grado mayor de la tonalidad principal, como se ve en la figura 24.

**Figura 25**

*Armonía parte A obra Los Guadales*

**Parte A**

11 Cm (i) G7 (V7) Cm (i)

Llo ran llo ran los gua dua les Por que

16 G7 (V7) Cm (i) Bb (V/III) Dominante secundaria

— tam bien tie nen al ma Y los he vis to llo

21 Eb (III) Fm (iv) Cm (i) G7 (V7)

ran do y los he vis to llo ran do cuan do en las tar des los es tre me ceel vien to en los

26 Cm (i) C (I) Modulación a la tonalidad paralela C **Parte B**

1. va lles 2. Tam bien los he vis toa le gres en tre la

Al finalizar la repetición de la parte A se lleva a cabo una modulación definitiva a la tonalidad paralela de la tonalidad principal. En el compás 27 se establece el nuevo centro tonal en el que se desarrolla la parte B y la coda.

En la parte B, se estructura la progresión armónica bajo la tonalidad de Do mayor empleando, en alternancia, los acordes principales de tónica y dominante (I-V7), en este fragmento se emplea la dominante con séptima. Como se muestra en la figura 26.

## Figura 26

### Armonía parte B obra Los Guadales

The musical score for 'Parte B' of 'Los Guadales' is presented in a single system with five staves. The key signature is one flat (B-flat major). The score includes the following elements:

- Staff 1 (Measures 26-30):** Chords Cm and C. A first ending bracket covers measures 26-27, and a second ending bracket covers measures 28-30. A box labeled 'Parte B' is placed above measure 28. The lyrics are: 'va lles Tam bien los he vis toa le gres en tre la'.
- Staff 2 (Measures 31-35):** Chord G7 (V7). The lyrics are: 'za dos mi rar seal ri o dan za ra ala gres te can to que dan las'.
- Staff 3 (Measures 36-40):** Chord C (I). The lyrics are: 'mir las y las ci ga rras En vuel tos en pol va re das que se le'.
- Staff 4 (Measures 41-45):** Chord G7 (V7). The lyrics are: 'van tan en los ca mi nos ca mi nos quea zo tael vien to al pa soa'.
- Staff 5 (Measures 46-50):** Chords C (I), F, C, and G. A box labeled 'Puente' is placed above measure 46. The lyrics are: 'le gre del cam pe si no'.

La armonía del puente instrumental presenta nuevamente los acordes principales de las regiones de tónica, subdominante y dominante en tonalidad mayor, generando la progresión IV-I-V-I, esta progresión se mantiene hasta el final de la obra, como se ve en la siguiente figura.

**Figura 27**

*Progresión armónica reiterativa en el puente obra Los Guaduales*

The image displays a musical score for the piece "Los Guaduales". It is divided into two main sections: the **Puente** (Bridge) and the **Coda**.

**Puente (Bridge):** This section begins at measure 46. The melody is written in treble clef. The lyrics are "le gre del cam pe si no". The harmonic progression is C (I), F (IV), C (I), G (V), C (I). A red box highlights the progression F (IV) C (I) G (V) C (I) starting at measure 51, labeled "Progresión armónica reiterativa". The first ending (1.) ends at measure 55.

**Coda:** This section begins at measure 56. The lyrics are "Y to dos va mos llo ran do y can tan do por la vi da so mos co mo los gua dua les a la ve ra del ca mi no". The harmonic progression is F (IV), C (I), G (V), C (I), F (IV), C (I), G (V), C (I), F (IV), C (I). A purple box highlights the progression C (I) G (V) C (I) starting at measure 71, labeled "Cadencia auténtica".

### Aspectos ritmo-melódicos

En este caso se observan tres frases asimétricas que conforman la introducción, cada una de ellas cuenta con tres compases que se repiten con la misma configuración rítmica, pero con diferencias interválicas. En la figura 28 se señalan las frases de la introducción y un motivo

ritmo-melódico que se desplaza descendientemente por intervallos de segunda, generando una transposición del motivo en relación con la armonía.

**Figura 28**

*Frasas y motivos ritmo-melódicos de la introducción de Los Guaduales*

Introducción Fm Frase 1 Cm Frase 2

6 G7 Frase 3

Motivo que se desplaza descendientemente en intervallos de segunda

La parte A se compone de cuatro frases, el inicio de cada una de ellas se alterna entre entradas téticas y anacrúsicas, siendo las dos primeras frases de inicio tético y las dos últimas de inicio anacrúsico, como se señala en la siguiente figura.

**Figura 29**

*Frasas de la parte A de los Guaduales*

Parte A Cm Frase 1 G7 Cm Frase 2

11 Inicio Tético Llo ran llo ran los gua dua les Por que

16 G7 Cm Frase 3 Bb Inicio anacrúsico Y los he vis to llo

21 Eb Fm Frase 4 Cm G7 ran do y los he vis to llo ran do cuan do en las tar des los es tre me ceel vien to en los

26 Cm C C va lles Tam bien los he vis toa le gres en tre la

Al igual que la parte A, la parte B está conformada de 4 frases cuyos inicios en su mayoría son de carácter anacrúsico, a excepción de la segunda frase cuyo inicio es tético, esto se muestra en la figura 30.

**Figura 30**

*Frases de la parte B de Los Guadales*

The musical score for 'Parte B' of 'Los Guadales' is presented in five systems. The first system (measures 26-30) shows two first endings (1. and 2.) leading to 'Frase 1' (measures 27-30), which begins with an anacrusis. The second system (measures 31-34) shows 'Frase 2' (measures 31-34), which begins with a tictic start. The third system (measures 35-38) shows 'Frase 3' (measures 35-38), which begins with an anacrusis. The fourth system (measures 39-44) shows 'Frase 4' (measures 39-44), which begins with an anacrusis. The fifth system (measures 45-48) shows the 'Puente' (measures 45-48), which begins with an anacrusis. Chord symbols are indicated above the staff: Cm, C, G7, F, and C. The lyrics are: 'va lles Tam bien los he vis toa le gres en tre la za dos mi rar se al ri o dan za ra ala gres te can to que dan las mir las y las ci ga rras En vuel tos en pol va re das que se le van tan en los ca mi nos ca mi nos quea zo tael vien to al pa soa le gre del cam pe si no'.

En el **punte** y la **coda** de la obra *Los Guadales* se refleja la simetría en la construcción de las frases y motivos, elemento presente en las obras anteriormente analizadas. En estas dos partes se encuentran frases repetitivas que presentan elementos ritmo-melódicos que también están presentes en las obras *Señora Guabina* y *Guabina Huilense*. Por otra parte, en la coda se incluye nuevamente el mismo material melódico del puente. Lo anterior se muestra en la figura 31.

**Figura 31**

*Motivos y frases del puente y la coda de Los Guadales*

The image displays a musical score for the bridge and coda of the piece 'Los Guadales'. The score is written in treble clef and includes lyrics in Spanish. The bridge section (measures 46-55) is divided into 'Frase 1' (measures 46-50) and 'Frase 2' (measures 51-55). 'Frase 1' contains 'Motivo 1' (measures 46-50) and 'Motivo 2' (measures 50-55). 'Frase 2' contains 'Motivo 1' (measures 51-55) and 'Motivo 2' (measures 55-59). The coda section (measures 56-65) is divided into 'Frase 1' (measures 56-60) and 'Frase 2' (measures 61-65). 'Frase 1' contains 'Motivo 1' (measures 56-60) and 'Motivo 2' (measures 60-65). 'Frase 2' contains 'Motivo 1' (measures 61-65) and 'Motivo 2' (measures 65-69). A yellow box highlights the 'Repetición de la melodía del puente' (measures 66-69). A purple box highlights the 'Cadencia auténtica' (measures 70-73). The lyrics are: 'le gre del cam pe si no', 'Y to dos va mos llo ran do y can tan do por la vi da', 'so mos co mo los gua dua les a la ve ra del ca mi'. The chords are: C, F, C, G, C, C, F, C, G, C, C, F, C, G, C, C.

*Nota:* El segundo motivo se genera a partir de la transposición descendente del primer motivo

En cuanto a las notas ornamentales de la melodía predominan las bordaduras, esto se evidencia tanto en la introducción como en el puente, sin embargo, también se encuentran retardos y escapes en el diseño melódico de las partes anteriormente mencionadas, como se puede observar en la figura 32.

Figura 1

## Figura 32

Notas ornamentales en el diseño melódico de *Los Guaduales*

The musical score for *Los Guaduales* is presented in 3/4 time. It consists of several sections with specific melodic ornamentation:

- Introducción (measures 1-5):** Chords: Fm, Cm. Ornamentation: Blue circles (Bordadura) around notes in measures 1, 2, 3, 4, and 5. A green box highlights a note in measure 5 labeled "Retardo".
- Puente (measures 6-10):** Chords: G7, Cm, F, C, G. Ornamentation: Blue circles (Bordadura) around notes in measures 6, 7, 8, 9, and 10. Orange circles (Escape) around notes in measures 7 and 9.
- Final section (measures 11-15):** Chords: C, F, C, G, C. Ornamentation: Blue circles (Bordadura) around notes in measures 11, 12, 13, and 14. Orange circles (Escape) around notes in measures 12 and 13.

### Consideraciones generales

En cuanto a la estructura formal la obra, *Los Guaduales* sigue una estructura de bipartita que consta de parte A y parte B, al igual que las guabinas tolimenses anteriormente analizadas. Además, cuenta con una introducción que, como se ha visto en todas las guabinas tolimenses estudiadas, precede al desarrollo de las secciones principales.

Desde el punto de vista armónico es relevante mencionar que la obra *Los Guaduales* comparte en una de sus secciones la misma progresión armónica que se presenta en la obra *Guabina Huilense*, utilizando los acordes principales de tónica y dominante con séptima, en la tonalidad de Do mayor (véase figuras 11 y 26). Por otra parte, es importante destacar la modulación hacia la tonalidad paralela pues esta añade contraste a la obra y constituye un aspecto distintivo respecto a las demás obras analizadas.

En los aspectos melódicos, se observan inicios de frase anacrúsicos, un recurso distintivo en *Los Guaduales*, ya que no se ha encontrado en las guabinas tolimenses analizadas previamente. Esto aporta un rasgo singular a su construcción melódica. Sin embargo, al igual que en las demás guabinas estudiadas, se destacan los retardos y las bordaduras, como notas ornamentales de la melodía.

### **Análisis: Bordando Guabina**

#### **Descripción general de la obra**

<b>Compositor</b>	Carlos Alberto Ordoñez Rivera
<b>Interprete</b>	No aplica
<b>Tonalidad</b>	Re mayor
<b>Métrica</b>	3/4
<b>Formato instrumental</b>	Vocal
<b>Forma</b>	Bipartita
<b>Cantidad de compases</b>	La obra consta de un total de 70 compases, distribuidos a través de diferentes secciones con barras de repetición.

#### **Descripción formal de la obra**

Parte	Introducción	Parte A	Parte B	Coda
Compases	<b>1-8 (9-10)</b>	<b>11-30</b>	<b>31-54</b>	<b>54-70</b>

#### **Introducción**

La obra comienza con una introducción instrumental de 8 compases y dos casillas de repetición.

#### **Parte A**

La primera sección, parte A, cuenta con 20 compases sin repetición.

#### **Parte B**

La parte B cuenta con 24 compases sin repetición.

#### **Coda**

La coda se compone de 16 compases

## Aspectos armónicos

La obra está en la tonalidad de Re mayor y emplea únicamente tres acordes en toda su configuración armónica, estos acordes corresponden a los acordes principales de las regiones tonales de tónica, subdominante y dominante (I-IV-V). El ritmo armónico de esta obra, a diferencia de las analizadas anteriormente, tiene una característica distintiva, pues los acordes de tónica y subdominante comparten el espacio de un mismo compás, de esta manera el ritmo armónico está conformado por la configuración de blanca y negra, tal como se ve en la figura 33. Además, se señala que la introducción finaliza con una cadencia auténtica.

### Figura 33

*Armonía y ritmo armónico de la obra Bordando Guabina*

The image displays a musical score for the piece 'Bordando Guabina' in the key of D major. The score is presented on two staves. The top staff is labeled 'Introducción' and features a rhythmic pattern of quarter notes. Two specific rhythmic units are highlighted with red boxes and labeled 'Ritmo armónico'. The first unit consists of a quarter note on D (labeled D(I)) followed by a quarter note on G (labeled G(IV)). The second unit consists of a quarter note on D (labeled D(I)) followed by a quarter note on G (labeled G(IV)). The harmonic progression for the introduction is D(I) G(IV) A7(V7) | D(I) G(IV) A7(V7) | G(IV). The bottom staff begins with a measure marked with a '8' and contains the harmonic progression D(I) | 2. A7(V7) | D(I). A purple box on the right side of the top staff highlights the final two measures of the introduction, labeled 'Cadencia auténtica', which consist of D(I) | 1. A7(V7).

*Nota:* tomado de Rodríguez et al. (2009). Recuperado en <https://pdfcoffee.com/senora-guabina-pdf-free.html>

El ritmo armónico que se expone en la introducción se conserva y es reiterativo en otras secciones de la obra como se ve en la figura 34. Por tanto, se considera este aspecto relevante en la configuración armónica de la obra.

**Figura 34**

*Motivos rítmicos reiterativos en la melodía de la obra Bordando Guabina*

The image shows a musical score for the song 'Bordando Guabina' in G major (one sharp). The score is written in treble clef with a 2/4 time signature. It consists of seven staves of music, each with a measure number on the left. The lyrics are written below the notes. Red boxes highlight specific rhythmic-melodic motifs that are repeated throughout the piece. The motifs are: 1) A quarter note followed by an eighth note, eighth note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note (measures 10-11). 2) A quarter note followed by an eighth note, eighth note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note (measures 15-16). 3) A quarter note followed by an eighth note, eighth note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note (measures 21-22). 4) A quarter note followed by an eighth note, eighth note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note (measures 25-26). 5) A quarter note followed by an eighth note, eighth note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note (measures 31-32). 6) A quarter note followed by an eighth note, eighth note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note (measures 37-38). 7) A quarter note followed by an eighth note, eighth note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note (measures 43-44). The lyrics are: Pa ra bor dar mi gua bi na por sen de ros de mi Hui la via jo pa soa pa so has los lla nos del to li ma via jo pa soa pa so has ta los lla nos del to li ma pum pum pum pum pum pum pum con los pies yo mar co es te rit mo her mo so !ay! con las pal mi tas mar coel pul so ca den cio so !ay! con las pal mi tas mar coel pul so ca den cio so pun chis chis pum pun chis chis

*Nota:* tomado de Rodríguez et al. (2009). Recuperado en <https://pdfcoffee.com/senora-guabina-pdf-free.html>

**Aspectos ritmo-melódicos**

Se destaca el motivo ritmo-melódico de la introducción, cuya configuración rítmica se repite en las guabinas que se analizaron anteriormente, este motivo se señala en la figura 35.

**Figura 35**

*Motivo rítmico reiterativo en la Bordando Guabina*

Motivo

Variación rítmica del motivo

Pa ra bor dar mi gua bi na por sen de ros de mi

Nota: tomado de Rodríguez et al. (2009). Recuperado en <https://pdfcoffee.com/senora-guabina-pdf-free.html>

Otro aspecto para destacar en el análisis melódico de la obra *Bordando Guabina* es el motivo ritmo-melódico que se encuentra en la parte A, conformado por la secuencia de negra, corchea, negra, corchea, negra y blanca. Este motivo es particularmente relevante porque no solo se repite a lo largo de la obra, sino que también aparece en otras guabinas, como la *Guabina Huilense* (véase figura 15). Su presencia en múltiples piezas del género hace un aporte a la identidad melódica de la guabina tolimense, pues se identifica como un patrón rítmico característico entre las distintas composiciones de este repertorio. Este patrón ritmo melódico se presenta en la obra *Bordando Guabina*, como se muestra en la figura 36.

**Figura 36**

*Motivo melódico característico presente en la parte B*

Parte B

Motivo ritmo-melódico característico

pum pum pum pum pum pum con los pies yo mar co es te rit moher

mo so !ay! con las pal mi tas mar coel pul so ca den cio so !ay! con las pal

Nota: tomado de Rodríguez et al. (2009). Recuperado en <https://pdfcoffee.com/senora-guabina-pdf-free.html>

## Consideraciones generales

La obra *Bordando Guabina* se estructura en su totalidad sobre tres acordes principales en la tonalidad de Re mayor: I (tónica), IV (subdominante) y V (dominante), no se implementan acordes secundarios en la progresión armónica. En cuanto al análisis melódico, se identifican dos motivos que se reiteran en las diferentes obras previamente analizadas. Dada su recurrencia en las diversas piezas analizadas, estos motivos serán implementados en la construcción melódica de la obra que será producto final de la investigación, asegurando así coherencia y fidelidad a las características encontradas en el análisis musical de las guabinas tolimense seleccionadas.

## Análisis comparativo

En esta subcategoría se presenta un análisis basado en la triangulación de datos respecto a las características musicales de la guabina tolimense. A partir de la comparación y contraste que se hace a través de las diversas herramientas de recolección de datos elegidas para cada categoría, se examinan los elementos fundamentales que definen este género musical, analizando aspectos como su estructura formal, rítmica, melódica y armónica. Esta triangulación permite obtener una visión más integral y precisa de la guabina tolimense, al corroborar información proveniente de distintas perspectivas y autores, identificando patrones comunes y destacando las variaciones encontradas. De esta manera, se busca una comprensión profunda y sólida de las características que se encuentran presentes en la guabina tolimense. A continuación, se presenta el *modelo de análisis para la triangulación de información* diligenciado con la información correspondiente a la categoría *elementos musicales de la guabina tolimense*, basada en los datos recolectados con las herramientas seleccionadas.

Categoría: Elementos musicales de la guabina tolimense	Entrevista a Oscar Santafé	Análisis musical	Marco Conceptual
Aspectos rítmicos y melódicos	00:09:50 “el género tiene una condicionalidad rítmica que lo define, las dos negras, dos corcheas y el pum chis pum chis pum chis” 00:15:17 “enmarcar la obra en el desarrollo	Se encontraron motivos ritmo-melódicos que se reiteran en las diferentes obras analizadas. Los cuales se configuran a partir de seis corcheas, una negra y una blanca. Otro motivo configurado rítmicamente a partir de	En el marco conceptual se destacan como elementos musicales característicos de la Guabina Tolimense su métrica, conformada por un compás simple de división binaria (3/4) y su patrón rítmico de acompañamiento,

	rítmico de las dos negras y las dos corcheas, eso es lo que le da, digamos como una característica fundamental al género”	una negra, corchea, negra, corchea. Como notas ornamentales resaltan las bordaduras, retardos y notas de paso.	que se configura a partir de dos negras y dos corcheas.
Aspectos armónicos	00:11:28 “la guabina tolimense es libre, entonces tú puedes proponer armónicamente muchísimas cosas” 00:14:17 “básicamente por la capacidad de la maleabilidad armónica, como la armonía es libre pues yo puedo proponer allí muchísimas cosas”.	En los análisis musicales realizados, se identificó que la estructura armónica de las obras se fundamenta en los acordes principales de las regiones de tónica, subdominante y dominante. Sin embargo, en las obras <i>Los Guaduales</i> y <i>Señora Guabina</i> se encontraron acordes secundarios correspondientes a cada región tonal.	La armonía de la guabina tolimense no cuenta con una estructura estándar, pues puede variar mucho de acuerdo con los conocimientos musicales de cada compositor (Romero, 2013)
Formato instrumental	00:03:33 “cuando hablamos, por ejemplo, de las guabinas y de los bundes, acompañados de instrumentos como la tambora, algunas semillas, en agrupaciones que incluyen instrumentos de viento... o bandas muy cercanas a las bandas de pueblo, a las palayeras y esas cosas, entonces estamos cercanos a la expresión del bunde y la guabina más del Huila y el Tolima” 00:08:40 “las estudiantinas, tocan guabinas, grupos formatos, incluso, si hablamos ya del siglo XXI, desde la modernidad, hasta un quinteto de tangos está tocando guabina”	En la grabación de la <i>Guabina Huilense</i> , interpretada por Garzón y Collazos el formato instrumental está conformado por tiple, guitarra y voces.  En la grabación de la obra <i>Los Guaduales</i> , interpretada por el dueto Garzón y Collazos el formato instrumental está conformado por tiple, órgano Hammond, guitarra y voces.	... según Martínez (2019) “Los instrumentos que acompañan a la Guabina son: el tiple, el requinto, la flauta traversa de caña, la esterilla, la carraca, el quiribillo, la zambomba y el chucho” Por otro lado, de acuerdo con Restrepo (2018): “la guabina tolimense tuvo otro tipo de desarrollo muy ligado a lo académico y por lo tanto a compositores específicos” (p.59), debido a esto, muchas composiciones de este género son de carácter individual e instrumental.

	00:13:40 “la guabina del Huila y el Tolima encontró en los compositores más hacia las cuerdas pulsadas un nicho de desarrollo muy bacano”		
Estructura formal		En los análisis a las obras seleccionadas se destaca la forma bipartita. Además, todas las obras analizadas cuentan con introducción.	La guabina tolimese tampoco tiene una estructura formal fija, pues existen composiciones cuya forma es bipartita; en las que la parte A y B constan de dieciséis compases y otras composiciones que se valen de material armónico y melódico para generar una tercera parte (Romero, 2013).

Como se muestra en el *modelo de análisis para la triangulación de información*, dentro de las características rítmicas de la guabina tolimese se encuentra el acompañamiento ritmo-armónico de la guitarra y el tiple, el cual se compone a partir de dos negras y dos corcheas. Además, en el análisis musical se encontraron motivos ritmo-melódicos que se reiteran en las diferentes obras analizadas, uno de ellos se configura a partir de seis corcheas, una negra y una blanca y el otro se configura rítmicamente a partir de la alternancia entre negra y corchea. En la ornamentación melódica que se observa a través de los análisis realizados se destaca el uso de bordaduras, retardos y notas de paso.

Respecto a la armonía de la guabina tolimese, se encuentra que esta no cuenta con una estructura armónica definida, pues se reconoce su flexibilidad armónica, lo cual permite que cada compositor que pretenda componer guabina tolimese proponga diferentes elementos armónicos según su estilo compositivo y sus conocimientos teóricos. En cuanto al formato instrumental de la guabina tolimese se encuentra mucha variedad pues esta se ha ido desarrollando a través del tiempo en diferentes entornos y formatos instrumentales, como menciona O. Santafé “la guabina del Huila y el Tolima encontró en los compositores más hacia las cuerdas pulsadas un nicho de desarrollo muy bacano” (O. Santafé, comunicación personal, octubre del 2024), esto demuestra que con el transcurso del tiempo el género se ha ido extendiendo hacia otros instrumentos, sin tener un formato instrumental que la defina.

Por último, en relación con la estructura formal de la guabina tolimense, las obras analizadas presentan mayoritariamente una forma bipartita con introducción y coda. Sin embargo, algunos compositores incorporan material adicional, permitiendo la creación de una tercera sección (Romero, 2013). Esta versatilidad estructural refleja la diversidad de la guabina tolimense en cuanto las propuestas creativas que la abordan.

### **Categoría emergente: Técnicas de composición**

Como categoría emergente, surgió la categoría *Técnicas de Composición*, dado que, a través de la exploración musical, se identificó la necesidad de investigar y experimentar con diversas estrategias compositivas. Durante este proceso, se encontró la técnica del *pastiche*, la cual consiste en combinar estilos, referencias y elementos de diferentes géneros o épocas, manteniendo una coherencia estética. Esta técnica fue seleccionada para ser implementada en la composición final, permitiendo integrar de manera creativa las características de la guabina tolimense que se identificaron a través de las herramientas de recolección de datos y el análisis documental, presente en el marco conceptual.

A pesar de lo anterior, en el proceso de creación se implementaron otras técnicas de composición para llevar a cabo algunos ejercicios creativos, esto se ve reflejado en el diario de campo (Anexo 3):

Hoy recordé la técnica del *contrafact* que consiste en tomar la estructura formal y armónica de un estándar de jazz y construir una nueva melodía sobre esta estructura, la recordé porque escuché hablar de esta técnica hace mucho tiempo en un documental sobre jazz (16/03/2024).

He intentado construir una melodía sobre el estándar de jazz titulado *All of me* y he desarrollado varias posibilidades melódicas sobre los 4 primeros compases, sin embargo, me ha limitado mucho creativamente, pues la armonía siempre me evoca la melodía de este standard de jazz tan conocido, lo cual hace que en la melodía sea complejo proponer cosas nuevas (20/03/2024).

Si bien en un principio el proceso de composición se basó en herramientas como el *contrafact* e incluso la intuición, se hizo necesario buscar una técnica de composición más apropiada para lograr el dialogo musical que se buscaba, dado que con las herramientas

anteriormente mencionadas se encontraron algunos problemas en relación con el proceso de creación. De esta manera surge la subcategoría *pastiche* dentro de la presente categoría emergente.

### **Pastiche**

El término *pastiche* se ha definido desde diferentes perspectivas, este se puede entender como una expresión que se usa para nombrar una obra artística construida a partir de la implementación y combinación de componentes presentes en obras elaboradas por otros autores y también se puede asumir como una imitación del estilo de otros artistas, incluso algunas veces el *pastiche* puede ser considerado una parodia (Pérez & Merino, 2023)<sup>6</sup>.

Por otra parte, el *pastiche* también es considerado como un recurso creativo para la elaboración de una obra artística, pues Manzini (2017) lo define de la siguiente manera: “Pastiche: cuando una obra se crea a partir de componentes presentes en obras de otros autores”. A pesar de que en el presente proyecto se empleó el *pastiche* como técnica de composición musical, es importante aclarar que en el contexto musical se encuentra poca información al respecto, por lo que es relevante construir un poco más el discurso alrededor del *pastiche* en la música, más específicamente en los procesos creativos. Por lo anterior en la presente investigación el referente que se tuvo en cuenta para la composición musical a través del *pastiche* fue Diego Felipe Blanco, autor del proyecto de grado meritorio titulado *Colombia nueva. Suite basada en elementos compositivos e interpretativos de Astor Piazzolla y el trío Nueva Colombia*.

Para recolectar información relacionada con la técnica del *pastiche* en la música se realizó una entrevista semiestructurada al autor de dicho proyecto (Anexo 4) y también se registró en el diario de campo (Anexo 3) el proceso de exploración y composición musical que se realizó a través de esta técnica. A continuación, se muestran los datos más relevantes que se recolectaron en relación con esta subcategoría:

---

<sup>6</sup> Esta definición puede ser consultada en: <https://definicion.de/pastiche/>

Entrevista a Diego Blanco	Diario de campo
<p><b>00:07:43</b> “Entonces el pastiche resulta siendo eso, como recoger elementos de alguna obra artística, pues en este caso musical, para poder ser reutilizados en otros aspectos, digamos como en una nueva composición, no necesariamente imitándolos, pero en mi caso si fue como retomar lo que fue más característico de esa obra para poder hacer una nueva composición”</p> <p><b>00:08:36</b> “Siento que la creación como por creación no existe, siento que uno debe tener unos referentes, pero creo que eso nos da como la idea de que oiga, este referente que yo tengo me va a servir y voy a tomar esos elementos que son muy característicos, para poderlos aplicar no de manera imitativa, sino más bien, esto lo voy a desarrollar, en una nueva composición”</p> <p><b>00:10:09</b> “Entonces lo primero que tengo que hacer es cómo dividir la música en aspectos relevantes que podía yo considerar en su momento, que cuales fueron, como la parte rítmica, la parte melódica, la parte armónica y los ensambles. Como que hice esa división dentro de los cuatro y comencé a hacer un análisis sobre cuáles eran esos elementos característicos”</p> <p><b>00:10:50</b> “Entonces reviso cuál es el motivo característico”</p> <p><b>00:11:01</b> “yo ya tengo una idea de qué es lo que tengo, por ejemplo, del verano. El verano porteño tiene esta melodía. ¿Cómo yo puedo imitar un poco esta melodía? sin que suene que la estoy plagando, pero yo como puedo hacer que este mismo movimiento melódico yo también lo pueda aplicar en esta primera sección de mi composición. Entonces eso fue como el que yo hice. Ya teniendo claro ese motivo, yo dije este motivo, estoy aplicando la misma lógica del motivo en mi nueva composición”</p> <p><b>00:14:27</b> “Primero tengo que establecer qué quiero, qué más me gusta. También me paro un poco como del gusto, como con que más me siento cómodo. No me voy a parar a decir no, pues me voy a poner esto porque fue la que me recomendaron, pero yo la verdad no entiendo. O sea, no creo que para lo que uno sea también lógico, que para uno sea también amable”</p> <p><b>00:20:45</b> “eso también es de puro ensayo error, no me quedo tampoco como en decir es que esta es la manera y esta es la técnica que yo le puedo hacer”</p> <p><b>00:22:26</b> “Lo que yo hice fue: cojo los motivos y los aplico, pero no necesariamente debo decir que tengan que ser los mismos, si puede haber una impresión de oiga esto si suena muchísimo, por ejemplo, el verano, suena muchísimo al tercer movimiento de la suite, que es el bambuco porque ahí si utilizo como en su máxima expresión el ciclo armónico que se repite (...) si va a haber, claramente, como unas</p>	<p><b>22/03/2024</b> Hoy he conversado con mi asesor sobre técnicas de composición que me puedan orientar en el proceso creativo (...) me habló de la técnica del pastiche, me dijo que era una técnica usada en las artes plásticas y me sugirió revisar la tesis de Diego Blanco, pues él había implementado esta técnica para la composición musical en su tesis de grado.</p> <p><b>24/03/2024</b> He comenzado a consultar sobre la técnica del pastiche y he encontrado que es una técnica que se implementa en la literatura y las artes plásticas, y que consiste en tomar elementos característicos de una obra de arte y aplicarlos y combinarlos en una nueva creación. Por esto he comenzado a pensar en que obra u obras me puedo basar para hacer mi composición.</p> <p><b>03/04/2024</b> He estado revisando la tesis de grado de Diego Blanco y allí he encontrado que para implementar la técnica del pastiche en la música él ha hecho el análisis musical de las estaciones porteñas de Astor Piazzola con el fin de identificar elementos distintivos en su manera de componer y aplicarlos posteriormente en su composición. (...) ahora comprendo que para el proceso compositivo no sólo basta con entender la guabina como concepto sino también analizarla para encontrar sus elementos característicos. (...) me di cuenta de que es importante definir claramente con que otros elementos iba a dialogar mi guabina.</p> <p><b>25/04/2024</b> Para comprender los aspectos musicales que caracterizan a la guabina considero necesario analizar varias guabinas tolimenses que me aporten información musical que pueda ser relevante en el proceso creativo de mi composición.</p>

<p>impresiones y va a haber como un sentido de que lo está imitando, pero no siento que esté mal”</p> <p><b>00:25:42</b> “No necesariamente esta obra culmen da una síntesis de todo un estilo, pero, de pronto ciertas obras pueden definir la característica de cuál es el estilo compositivo e interpretativo de alguien”</p> <p><b>00:26:00</b> “si uno se enfoca en el estilo compositivo creo que uno se extiende muchísimo y ni siquiera daría para un trabajo de doctorado, ósea, creo que uno se extiende mucho (...) más bien me enfoco en algo que yo sienta que pueda tener claro y que pueda extraer la información de manera más eficaz, para mí lo más eficaz fue elegir las cuatro estaciones, primero porque tenía las partituras”</p> <p><b>00:32:32</b> “dos acordes del bossa nova que siempre se utilizan todo el tiempo como I-II, I-II todo el tiempo, digamos uno le podría dar ese sentido de bossa nova, pero con el ritmo de bambuco o de guabina, entonces uno dice es una guabina pero tiene un sentido de tal, creo que uno puede hacer una simbiosis entre los dos (...) esa parte musical autóctona se mantiene es como por la parte del ciclo o del núcleo, ritmo armónico que se acompaña y ya las influencias que uno tiene de otro lado ya básicamente parten desde como de la complejidad o simplicidad armónica o melódica”</p>	<p><b>03/05/2024</b> Finalizado el análisis de las guabinas tolimenses seleccionadas identifiqué algunos elementos ritmo-melódicos y armónicos reiterativos en dichas obras, los cuales serán implementados en mi composición.</p> <p><b>08/05/2024</b> (...) los análisis que hice anteriormente de las guabinas me han orientado porque todas ellas cuentan con una estructura similar, por ende, decidí estructurar formalmente mi guabina teniendo en cuenta el análisis formal de las guabinas</p>
---	---

Como se observa en la información presentada en el cuadro anterior, la técnica del pastiche se entiende como la apropiación creativa de elementos característicos de una obra artística para reutilizarlos en una nueva creación. Según Diego Blanco, en este proceso se deben identificar los aspectos más distintivos de una obra y aplicarlos de manera contextual en una nueva composición, dándoles un enfoque propio. En su tesis, Blanco emplea esta técnica con su análisis de Las Estaciones Porteñas de Astor Piazzolla, donde toma motivos melódicos y ciclos armónicos para integrarlos en su propia obra, no plagiándolos, sino desarrollando nuevas ideas a partir de ellos (D. Blanco, comunicación personal, septiembre 2024).

El diario de campo muestra cómo esta técnica se implementó en la composición de la presente investigación. El proceso implicó primero buscar referentes, no sólo para entender la guabina como concepto, sino también para identificar sus elementos musicales distintivos que permitieran un diálogo entre estilos. El análisis de varias guabinas tolimenses permitió reconocer algunas estructuras recurrentes que sirvieron de base para la estructuración de la nueva composición. Por último, es importante mencionar que para el presente trabajo académico no se asumió el pastiche como una parodia, imitación o plagio, sino como un recurso creativo.

## Comprendiendo el estilo de Thelonious Monk

El análisis del estilo interpretativo de Thelonious Monk se simplificó intencionalmente con el objetivo de crear una pieza que sea claramente identificable como una guabina tolimense, más que como una composición de jazz. Al mantener elementos característicos de la guabina tolimense, en la obra se busca lograr un equilibrio al integrar algunos de los elementos característicos de Monk y algunos rasgos característicos de la guabina tolimense. Por lo anterior se abordarán solo algunos aspectos distintivos del estilo interpretativo del pianista anteriormente mencionado.

Entre algunos de los rasgos distintivos que destacan en las obras interpretadas por Thelonious Monk se encuentran las disonancias presentes tanto en sus interpretaciones como en sus composiciones, estas se logran por medio de la implementación de intervalos de segunda mayor y menor. Algunas veces se construyen acordes compuestos por bloques de intervalos pequeños, un ejemplo de estos intervalos y acordes lo encontramos en la transcripción de la obra *Epistrophy* realizada por Charley Gerard (véase figura 37). Además, esta transcripción está acompañada por dos párrafos introductorios en los cuales se dice que, si bien muchos músicos han aprendido la versión de Milt Jackson, en la cual el motivo melódico inicia con un intervalo de segunda mayor, en algunas grabaciones Monk inicia este motivo con un intervalo de segunda menor (Gerard, 1991).

**Figura 37**

Intervalos de segundas mayores y menores en Epistrophy



*Nota:* Tomado del libro de Originals and Standards. Thelonious Monk (Gerard, 1991)

Otra de las características presentes en el estilo interpretativo de Thelonious Monk es la implementación de la escala de tonos enteros y *clusters* (Isacoff, 1987), estos últimos son acordes conformados por bloques de intervalos cercanos como segundas mayores y menores, estos se pueden observar en los dos últimos compases de la figura 37. Los *clusters* también se encuentran presentes en la misma obra (*Epistrophy*) transcrita por Stuart Isacoff, además allí también aparece otro aspecto distintivo del estilo interpretativo del pianista Thelonious Monk, la cadena de dominantes a partir de sustituciones tritonales (véase figura 38).

Por otra parte, como se mencionó anteriormente las disonancias y los intervalos de segunda mayor y menor tocados simultáneamente son un rasgo distintivo en la interpretación de Thelonious Monk, estos se encuentran tanto en las propuestas melódicas que interpreta como también en la construcción de los acordes que acompañan estas melodías (véase figura 37, 38 y 39). Una de las tensiones que genera disonancias es la 11#, dado que se encuentra a una segunda mayor de distancia de la 3ra del acorde, esta tensión es implementada y resaltada por Monk en algunas de sus obras, por ejemplo, en el tema principal de la obra *Monk's Dream*, además en esta

obra se encuentra un voicing característico que se reitera durante toda la obra y se repite en otras del mismo pianista (véase figura 39).

**Figura 38**

*Cadena de dominantes a partir de sustituciones tritonales*

**Cadena de dominantes a partir de sustitutos tritonales**

The image shows two systems of musical notation. The top system features a sequence of chords: D#7, E7, D#7, E7, D#7, E7. Above the staff, a red box contains these chord symbols. Below the staff, purple circles highlight the tritone substitutions between D#7 and E7, and between E7 and D#7. Blue circles highlight the clusters in the right hand. The bottom system features a sequence of chords: C#7, D7, C#7, D7, C#7, D7, C#7, D7. Above the staff, a red box contains these chord symbols. Below the staff, purple circles highlight the tritone substitutions between C#7 and D7, and between D7 and C#7. Blue circles highlight the clusters in the right hand.

*Nota:* Tomado del libro de Originals and Standards. Thelonious Monk (Gerard, 1991)

**Figura 39**

*Voicing a partir de la #11 en Monk's Dream*

The image shows a musical score for a piano. The top staff has a melody with triplets. The bottom staff shows chord voicings. Above the staff, the chords are labeled: Cmaj7, F7, Bb7(#11), Cmaj7, F7, Bb7(#11). The two Bb7(#11) chords are circled in red. A red arrow points to these circles with the text "characteristic 'Monk voicing'". The voicing for Bb7(#11) is shown as a cluster of notes in the right hand, with a blue '3' indicating a triplet and a green '7' indicating the seventh.

*Nota:* Tomado de: <https://drive.google.com/file/d/1sIIzu0RtJ-RhveLKLrA5umn2QWT5Rjzp/view> (Wauters, 2022)

### Categoría 3: Creación musical

En esta categoría se exponen los elementos que fueron identificados en el análisis musical y en las categorías anteriores por medio de la presentación de algunos fragmentos de la composición final titulada *Reflejos*, la obra completa estará disponible como anexo, pues aquí se presentan únicamente las secciones más relevantes para ilustrar el vínculo entre el análisis realizado y el resultado compositivo.

#### Estructura formal de la obra

La estructura formal de esta composición se basó en el modelo de las obras analizadas, pues en esta se integró la estructura formal de las guabinas tolimenses que se analizaron, esta forma se compone de una introducción y dos partes (A y B). Ciertas obras analizadas también incluyen una coda que presenta material nuevo; por esta razón, en la composición final se añadió una sección de coda, con el fin de que esta permitiera presentar el material armónico expuesto en las partes anteriores, al mismo tiempo que se introduce nuevo material melódico.

Sección	Introducción	Parte A	Parte B	Coda
Compases	1-16	17-36	37-62	63-81

Como se muestra en el cuadro anterior la obra cuenta con una introducción de 16 compases, la parte A cuenta con 20 compases, la parte B con 25 compases y la coda con 18 compases. Esto refleja la implementación de la forma bipartita que se había encontrado en el análisis musical de las guabinas tolimenses.

#### Aspectos armónicos

La obra se desarrolla en la tonalidad de Do mayor y no se generan modulaciones dentro de su desarrollo. Se tuvo en cuenta la información recogida en las entrevistas y el marco teórico de este proyecto, pues allí se destaca que la guabina tolimense no cuenta con una estructura armónica que la defina, como lo menciona O. Santafé (Comunicación personal, octubre de 2024) “la guabina tolimense es libre, entonces tú puedes proponer armónicamente muchísimas cosas”. Además, a través del análisis armónico realizado a las guabinas seleccionadas se evidenció que no hay una progresión armónica definida, por lo cual para la construcción armónica de la obra

*Reflejos* se contemplaron diferentes posibilidades en cuanto a este aspecto. De acuerdo con lo anterior, para lograr una sonoridad que permitiera destacar algunos de los elementos que se identificaron en el estilo de Thelonious Monk se decidió acudir a la progresión presente en el inicio de la obra *Monk's Dream*, sin embargo, para enmarcar de manera más coherente el ritmo armónico dentro de la métrica 3/4, y que además la melodía generada por las octavas de la mano derecha tuviera mayor coherencia armónica, se tomó la decisión de eliminar el acorde de F7 que se encuentra en la progresión armónica inicial de la obra *Monk's Dream*, esto se ve en la siguiente figura.

### Figura 40

*Armonía de los primeros cuatro compases de las obras Reflejos y Monk's Dream*

The figure displays two musical excerpts. The top excerpt, titled "Reflejos", is in 3/4 time and features a piano accompaniment. The harmonic progression consists of four measures: Cmaj7, Bb7(#11), Cmaj7, and Bb7(#11). The bottom excerpt, titled "Monk's Dream", is in common time (C) and features a piano accompaniment. The harmonic progression consists of six measures: Cmaj7, F7, Bb7(#11), Cmaj7, F7, and Bb7(#11). The F7 chords in the "Monk's Dream" excerpt are circled in blue, and the Bb7(#11) chords are circled in red. A red arrow points to the Bb7(#11) chords with the handwritten text "characteristic 'Monk voicing'".

*Nota:* Imagen adaptada. El extracto de la obra *Monk's Dream* se tomó de <https://drive.google.com/file/d/1sIIzu0RtJ-RhveLKLrA5umn2QWT5Rjzp/view>

Como se puede observar en la figura anterior las dos obras comparten la misma progresión armónica de base y en ambas se emplea el *voicing* característico de Thelonious Monk en el acorde Bb7, sin embargo, para conservar el acompañamiento ritmo armónico de la guabina

tolimense se distribuyó el *voicing*, dividiéndolo del bajo, el cual es la nota fundamental del acorde.

Este *voicing* característico se reiteró en varias partes de la obra, sobre todo en los acordes con función de dominante, al igual que lo hace Monk en su obra *Monk's Dream*, y se distribuyó de la misma manera que en los primeros compases (véase figura 41). La intención de emplear este *voicing* en diferentes momentos de la obra era marcar claramente la sonoridad característica del mismo, pues al emplear la 11# junto a la 3ra del acorde se genera un intervalo de segunda mayor, se asumió este intervalo estéticamente como parte fundamental de la obra *Reflejos* pues permite evocar una de las características del estilo de Thelonious Monk, la cual se vincula al distintivo manejo de las disonancias y tensiones armónicas; en este caso la tensión 11# proviene de la escala de tonos enteros, la cual se constituye como otra de las herramientas musicales empleadas por el pianista, mencionado anteriormente, en sus interpretaciones.

### Figura 41

*Voicing característico de Monk's Dream aplicado en la obra Reflejos*

Compases 25-28

Pno. *p*

Voicing característico

Compases 77-80

Pno. *rit.*

Como se puede observar en la figura anterior, en los compases 78 y 79 se empleó exactamente el mismo voicing que se ve en la obra *Monk's Dream* (véase figura 40) y además se agregó armónicamente otro de los aspectos característicos de Monk, el cual se expuso en el apartado titulado *Comprendiendo el estilo de Thelonious Monk*, la cadena de dominantes a partir de sustitutos tritonales, esto con el fin de hacer una aproximación armónica cromática hacia la dominante principal (G7) que me permitiera concluir la obra con una cadencia auténtica que se resuelve en el compás 81.

En los compases 29 y 30 se implementaron algunos *voicings* que usa Thelonious Monk en su obra *Ruby My Dear*, sin embargo, estos *voicings* se implementaron en un orden diferente al que aparece en la obra de Monk, por lo tanto, no se aplicó este recurso exactamente igual. Por otro lado, es importante aclarar que la obra *Ruby My Dear* se encuentra en la tonalidad de Fa menor, mientras que *Reflejo* está en la tonalidad de Do mayor. La aplicación de lo anterior se muestra en la figura 42.

### Figura 42

*Voicing de la obra Ruby My Dear aplicado a la obra Reflejos*

The figure displays two musical staves. The top staff, labeled 'Ruby My Dear', shows a sequence of chords: F-9, Bb7-9, and EbΔ7. A red circle highlights the voicing of the F-9 chord, and a purple circle highlights the voicing of the Bb7-9 chord. The bottom staff, labeled 'Reflejo', shows a sequence of chords: E7, F#m7, Gm7, Abm7, Am9, and Dm6. A red circle highlights the voicing of the Am9 chord, and a purple circle highlights the voicing of the F#m7 chord. The text 'Voicing de acorde menor 9' is written in red above the top staff, and 'Acordes menores de paso' is written in purple below the top staff.

*Nota:* Fragmento de la obra *Ruby My Dear* extraído del libro *Jazz Masters*. Thelonious Monk (Isacoff, 1987)

En el apartado armónico también es importante resaltar que se quiso desarrollar la parte B de la obra *Reflejos* tomando como referencia la progresión armónica de la coda que se encuentra

en la *Guabina Huilense* (véase figura 11), la cual también se presenta en la parte B de la obra *Los Guadales* (véase figura 26), dicha progresión consiste en alternar los dos acordes principales de las regiones de tónica y dominante (I-V). A continuación, se muestra esta progresión aplicada en la composición propia.

### Figura 43

*Armonía de la parte B de la obra Reflejos*

The musical score for 'Parte B' of 'Reflejos' is presented in piano (Pno.) notation. It consists of two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the accompaniment. The piece begins at measure 41. The melody is marked with a piano (*p*) dynamic. The harmonic progression is indicated by chord symbols above the staff: Cmaj7 (I), G7(#11) (V7), Cmaj7(#11) (I), Cmaj7, and G7(#11) (V7). The bass line provides a steady accompaniment with chords and moving lines.

### Aspectos melódicos

En el diseño melódico se buscó implementar principalmente los motivos rítmicos que se encontraron en los análisis melódicos de las guabinas tolimenses analizadas. Debido a que el desarrollo armónico de la composición nueva giraba en torno a una progresión con varios acordes, no se lograron emplear motivos ritmo-melódicos exactamente iguales a los de las guabinas tolimenses que se analizaron, sin embargo, sí se lograron conservar algunas de sus configuraciones rítmicas. A continuación, se muestra la aplicación de los dos motivos rítmicos principales que se encontraron en los análisis melódicos de las cuatro guabinas tolimenses.

## Figura 44

Motivos ritmo-melódicos característicos de las guabinas analizadas aplicados en la obra *Reflejos*

57 Dm6 Db7 C C6 C Cmaj7 Gsus G7(#11) G7

Motivo presente en la obra Señora Guabina

Motivo presente en la parte B de la Guabina Huilense y en la parte A y B de Bordando Guabina

*p*

Es importante resaltar que el primer motivo rítmico que se muestra en la figura anterior es reiterativo en todas las guabinas tolimeses analizadas, sin embargo, algunas veces su final se configura rítmicamente con dos corcheas y una blanca, como se muestra en la figura 44, y otras veces finaliza con una negra y una blanca, como se muestra en la figura 20. Otro de los aspectos importantes a nivel melódico y que fue implementado en esta creación, es la escala de tonos enteros, pues este elemento es una herramienta distintiva en el estilo de Thelonious Monk<sup>7</sup> (Isacoff, 1987). Si bien esta escala no se empleó con la misma configuración le da Monk en sus interpretaciones, para no descontextualizar en discurso melódico de la obra, si se pensó en construir partes melódicas a través de esta, dado que al implementar los acordes con #11 en el acompañamiento de la mano izquierda, en la melodía la escala de tonos enteros permite resaltar esta extensión del acorde. A continuación, se muestra en la figura 45 la manera en que se aplicó dicho recurso en la composición.

<sup>7</sup> Se puede escuchar este recurso en la versión de la obra *Ruby My Dear* del álbum recopilatorio *Genious of modern music vol. 1* y también en las obras *Four in One*, *Trinkle tinkle* y *Japanese Folk Song*.

### Figura 45

#### Implementación de la escala de tonos enteros

Construcción melódica a partir de la escala de tonos enteros de Gb y F

Como se ve en la figura anterior se implementó la escala de tonos enteros para la construcción melódica sobre dos acordes con función de dominante en los cuales se incluyó la tensión #11, esto con el fin de reforzar a través de la melodía esta nota característica de la obra.

### Aspectos rítmicos

La obra fue compuesta en la métrica 3/4 y la división que se hizo del pulso siempre fue binaria, pues se observó en los análisis musicales que se realizaron que no se emplea la división ternaria. Un aspecto fundamental en la composición de la obra *Reflejos* fue el acompañamiento ritmo-armónico, característico de la guabina tolimense, pues como lo menciona O. Santafé (Comunicación personal, octubre de 2024) “enmarcar la obra en el desarrollo rítmico de las dos negras y las dos corcheas, eso es lo que le da, digamos como una característica fundamental al género”, esto también se resalta en el marco conceptual del presente proyecto, pues allí se señala que una de las diferencias entre las cantas de guabina y la guabina tolimense es el acompañamiento ritmo-armónico del tiple (véase figura 2, 6 y 7). Por último, también se tuvo en cuenta la entrevista realizada a Diego Blanco en donde menciona que “esa parte musical autóctona se mantiene es como por la parte del ciclo o del núcleo, ritmo armónico que se acompaña y ya las influencias que uno tiene de otro lado ya básicamente parten desde como de la complejidad o simplicidad armónica o melódica”. De esta manera la obra *Reflejos* destaca el

acompañamiento ritmo armónico de la guabina tolimense mediante el acompañamiento que hace la mano izquierda en el piano, como se ve en la siguiente figura.

**Figura 46**

*Acompañamiento ritmo-armónico de la mano izquierda en la composición Reflejos*

Como se puede ver en la figura anterior el patrón de acompañamiento ritmo-armónico de la guabina tolimense se encuentra presente en los compases señalados anteriormente, sin embargo, también se exploraron otras posibilidades rítmicas de acompañamiento, como la que se muestra en la figura 46, esta responde a una parte de la configuración rítmica de uno de los motivos ritmo-melódicos que se reiteran en los análisis de las cuatro guabinas tolimenses seleccionadas.

**Figura 47**

*Acompañamiento ritmo armónico basado en un fragmento de un motivo melódico*

Como se describe en este apartado, el proceso creativo de esta composición buscó establecer un diálogo musical entre algunos elementos interpretativos de Thelonious Monk y algunas características musicales de la guabina tolimense, buscando generar un discurso estético que mantuviera coherencia al integrar algunos de los elementos anteriormente mencionados. Para ello se tuvo en cuenta el concepto de *pastiche* como recurso creativo y no como una imitación *per se*, parodia o plagio.

## Conclusiones

En este apartado se abordarán las conclusiones de la investigación tomando como punto de partida los objetivos definidos en el planteamiento del proyecto.

En primer lugar, en cuanto a la caracterización de la guabina como concepto, se puede decir que la polisemia de este término da lugar a ambigüedades y poca claridad en cuanto a sus diferentes variantes, que, aunque por sí mismas tienen denominaciones específicas, en un ámbito cotidiano e incluso académico parecen desconocerse. Lo anterior se evidenció durante la investigación, pues se encontraban diferentes definiciones dependiendo de la fuente consultada, y en algunas de ellas no se mencionaba ese carácter polisémico del término, lo que causa confusiones a la hora de abordar o referirse a alguna de estas acepciones. El uso de la palabra *guabina*, en singular, contribuye a ese desconocimiento semántico, dando paso a que se continúe dificultando el acercamiento de los músicos y compositores a ese conjunto de prácticas musicales que constituyen las guabinas, pues como ya se mencionó, esa falta de claridad también se reproduce en la academia.

Considerando lo anterior, es posible pensar que una manera más idónea de referirse a este conjunto de variables sería con el uso del término *guabinas*, esto teniendo en cuenta que al usar la palabra *guabina*, no hay manera de saber a cuál de todas sus acepciones se hace referencia (a no ser que se provea mayor contexto), por el contrario, el término *guabinas* en sí mismo implica la existencia de una pluralidad de prácticas musicales y culturales, que no necesariamente se relacionan entre ellas, por tanto, da paso a desarrollar un discurso que permita reconocer *las guabinas* en sus diferentes denominaciones.

En cuanto a la comprensión de la guabina tolimense como género, se evidenció que uno de los aspectos fundamentales de la misma es el acompañamiento ritmo-armónico conformado a través de dos negras y dos corcheas, de hecho, en todas las fuentes consultadas, este es el único aspecto musical que caracteriza a la guabina tolimense, por ende, muchas composiciones sólo incluyen este elemento en su desarrollo para ser consideradas guabina tolimense. Sin embargo, en esta investigación, a través del análisis melódico de diferentes guabinas tolimenses, se encontró que hay algunos patrones rítmicos que se presentan reiterativamente en el diseño melódico de las obras analizadas, lo cual permite pensar que estos elementos deben ser estudiados y analizados en más obras de este género para poder definir si estos constituyen otro

elemento musical que pueda ser característico de la guabina tolimense. Aunque en esta investigación se presenta un análisis de algunas guabinas tolimenses, este es un tema que debe seguirse explorando en futuras investigaciones, pues existen más obras que pueden tener variaciones significativas y por ende transformar la comprensión que se tiene de este género actualmente.

La composición resultante de esta investigación logró construir una nueva propuesta estética sobre la guabina tolimense a partir de la exploración de diferentes recursos creativos, aportando así nuevas ideas en la composición de nuevo repertorio colombiano para piano. Además de lo anterior, este aporte también se subraya en el hecho de sumar obras para piano que aborden la guabina tolimense, dado que se hace evidente la prioridad que se le da a géneros colombianos como el bambuco, el pasillo o la cumbia entre otros, por encima de las guabinas, reproduciendo aún más el desconocimiento sobre las mismas. Aunque el aporte no se hizo en cantidad (pues se compuso solo una obra), esta composición puede resultar representativa dada la escasez que existe de repertorio guabinas para piano. Por otro lado, en este proyecto también se sienta un precedente en cuanto a la problematización de la construcción conceptual de las guabinas, como también en cuanto al estudio musical de las mismas, demostrando que esta investigación va más allá del componente creativo.

Además de lo anterior, este proyecto constituye un punto de partida metodológico con respecto al componente creativo, dado que se usan herramientas compositivas como el pastiche que van más allá de lo intuitivo al momento de crear. Sin embargo, es importante subrayar que aún hace falta explorar y sistematizar más a fondo el pastiche como técnica de composición, dado que aún hay vacíos en cuanto a su aplicación y conceptualización dentro del campo musical, pues incluso hay definiciones en la que el pastiche se considera un tipo de plagio o parodia, por ende, hace falta construir un discurso en el que este sea un punto de partida para creaciones nuevas, que conserven elementos distintivos de diversos géneros o estilos musicales. Asimismo, el pastiche constituye una herramienta con potencial pedagógico, puesto que no solo posibilita la comprensión estética y formal de diversas producciones artísticas a través de su análisis, sino también posibilita construir propuestas estéticas propias, llevando al artista a explorar sus dimensiones expresivas.

## Referencias

- Alarcón, H. (01 de Abril de 1907). Vida musical. Música popular . *El nuevo tiempo*.
- Asprilla, L. I. (2013). *El proyecto de creación-investigación. La investigación desde las artes*. Santiago de Cali.
- Bermúdez, E. (1999). Un siglo de música en Colombia:¿ entre nacionalismo y universalismo. *Credencial Historia, 120(1)*.(120).
- Bernabé, M. d. (2012). La comunicación intercultural a través de la música. *Espiral. Cuadernos del Profesorado, 5(10)*, 87-97.
- Betancourt, J. O., & Acosta, J. D. (2016). Repertorio para piano de compositores colombianos. *Artes, la revista, 162-182*.
- Blanco Velasquez, D. F. (2017). Colombia Nueva. Suite basada en elementos compositivos e interpretativos de Astor Piazzolla y el Trío Nueva Colombia. Bogotá.
- Bonilla, E. &. (2005). *Más allá del dilema de los métodos: la investigación en ciencias sociales*. Norma.
- Cortés, J. P. (2003). La música nacional y La Colección Mundo al Día: notas sobre una polémica. *ENSAYOS. HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE, 8(8)*.
- Diccionario Etimológico Castellano En Línea. (2023). *Guabina*. En Diccionario Etimológico Castellano En Línea. Recuperado el 2024, de <https://etimologias.dechile.net/?tai.no>: <https://etimologias.dechile.net/?tai.no>
- Duque, E. A. (1996). Obras musicales colombianas publicadas por Mundo al día. *Boletín Cultural Y Bibliográfico, 33(42)*. Obtenido de [https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin\\_cultural/article/view/1778](https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/1778)
- Franco Arbeláez, E., Lambuley Alférez, N., & Sossa Santos, J. E. (2008). Músicas andinas de centro oriente: Viva quien toca.
- Galeano, M. E. (2018). *Estrategias de investigación social cualitativa: el giro en la mirada*. Fondo Editorial FCSH.
- Gamboa, L. M. (2016). *LA MÚSICA TRADICIONAL POPULAR COLOMBIANA COMO HERRAMIENTA PARA LA ENSEÑANZA DE LA HISTORIA*. Bogotá.
- Garay, N. (1894). Música colombiana.
- Gerard, C. (1991). *Thelonious Monk. Originals and Standards*. New york.

- Gil, G. A. (2011). ¿ Música vieja, música nueva? Procesos de cambio cultural en la práctica de las cuerdas tradicionales andinas de Colombia, transición al siglo XXI. *Artes la revista*, 140-157.
- Gómez, S. Z. (2005). Al son de la tierra: músicas tradicionales en Colombia. *Plan Nacional de Música para la Convivencia*.
- Hernández Sampieri, R. (2014). *Metodología de la investigación* (6 ed.). McGRAW-HILL / INTERAMERICANA EDITORES, S.A. DE C.V.
- Holguín Tovar, P. J. (2008). La educación musical superior en Colombia: la interculturalidad como propuesta de renovación. *magistro*, 2(3), 55-64.
- Isacoff, S. (1987). *JAZZ MASTERS. Thelonious Monk*. New York.
- Jaramillo, D. A. (1983). *18 poemas de Rafael Pombo*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura. Obtenido de <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll10/id/2737/>
- Manzini, C. (2017). La resignificación: un recurso para la creación en el arte contemporáneo. *ARTE*, 3, 1-3.
- Martínez Ramírez, C. H. (2019). GUABINA Y BAMBUCO EN DOS COMPOSICIONES PARA VIOLÍN."UN ACERCAMIENTO A LOS AIRES DE LA MÚSICA TRADICIONAL ANDINA COLOMBIANA DESDE EL INSTRUMENTO". *GUABINA Y BAMBUCO EN DOS COMPOSICIONES PARA VIOLÍN."UN ACERCAMIENTO A LOS AIRES DE LA MÚSICA TRADICIONAL ANDINA COLOMBIANA DESDE EL INSTRUMENTO"*. Bogotá, Colombia.
- Miñana, C. (2000). Entre el folklore y la etnomusicología. *A Contratiempo: revista de música en la cultura*, 36-49.
- Muñoz, P. (2008). Tensión entre las “músicas tradicionales” y las “músicas populares”: Paisaje sonoro del sur del Cauca. *Signo y Pensamiento*.
- Pérez, J. P., & Merino, M. (22 de Noviembre de 2023). Pastiche - Qué es, ejemplos, definición y concepto. *Definición.de*. Obtenido de <https://definicion.de/pastiche/>
- Puerta, D. (1993). *Ciclo de conciertos didácticos "La música para la juventud": Compositores y música de Colombia*. Programa de concierto, Bogotá.
- Real Academia Española. (2014). *Guabina*. En Diccionario de la Lengüa Española (Edición del Tricentenario). Obtenido de <https://dle.rae.es/guabina>
- Restrepo, D. M. (2018). Cantos al Aire: Una aproximación a la producción vocal-histórico-social de la Canta de Guabina. *Cantos al Aire: Una aproximación a la producción vocal-histórico-social de la Canta de Guabina*. Bogotá, Colombia.

- Rodríguez Melo, M. E. (2012). *Música Nacional: El Pasillo Colombiano*.  
doi:10.13140/RG.2.1.2215.9765
- Rodríguez Mendoza, J. P., Ordóñez Rivera, C. A., & Torres Gómez, O. V. (2009). *Múscas Andinas de centro sur: ¡Que viva San Juan, que viva San Pedro!* Bogotá: Corporación Grupo Ikeima .
- Romero, A. C. (2013). GUABINA “GOGIA Y EL SAPITO” PASILLO “EL ABUELO” OBRAS PARA BANDA SINFÓNICA NIVEL 1 Y 2. Bogotá.
- Ruíz Cardenas, D. S. (2022). Composición de una obra para formato de Big Band fusionando elementos del lenguaje del jazz. Bogotá.
- Santamaría, C. (2007). La "Nueva música Colombiana" La redefinición de lo nacional en épocas de la world music. *El artista*(4), 6-24. Obtenido de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87400402>
- Sistema Nacional de Información Cultural. (s.f). *SINIC*. Recuperado el Mayo de 2024, de <https://www.sinic.gov.co/SINIC/ColombiaCultural/ColCulturalBusca.aspx?AREID=3&SECID=8&IdDep=15&COLTEM=221>
- Vives, T. V., & Hamui, L. S. (2021). *La codificación y categorización en la teoría fundamentada, un método para el análisis de los datos cualitativos*. Universidad Nacional Autónoma de México.

## Anexos

### Anexo 1: Transcripción de la Guabina Huilense. Versión de Garzón y Collazos

Score

# Guabina Huilense

## guabina

Autor: Carlos E. Cortés  
Transcripción: Fabián Echeverría

C G F C F C

7 G7 C C G F C

Yo me bai lo mi gua bi na con mi mo re na con mi mo re na

13 F C G7 C G C

al a rru llo de las a guas del Mag da le na del Mag da le na

19 G C D7 G D7 G G

Las mu je res de mi

26 D7 G F C G7

Nei va son co mo lin das pal me ras y sus o jos res plan de cen co mo dos gran des es

32 C G7 C G C G7 C

tre llas

39 G C G D7 G F

**Fine**

46 C G7 C D.S. al Fine

Anexo 2: Transcripción de la obra Los Guadales. Versión de Garzón y Collazos

# Los Guadales

guabina

Autor: Jorge Villamil  
Trascripción: Fabián Echeverría  
Versión: Garzón y Collazos

Fm Cm

G7 Cm

6

Cm G7 Cm

11

Llo ran llo ran los gua dua les Por que

G7 Cm Bb

16

— tam bien tie nen al ma Y los he vis to llo

Eb Fm Cm G7

21

ran do y los he vis to llo ran do cuan do en las tar des los es tre me ceel vien to en los

Cm C C

26

1. va lles 2. Tam bien los he vis to a le gres en tre la

G7

31

za dos mi rar seal ri o dan za ra a la gres te can to que dan las

C C

36

mir las y las ci ga rras En vuel tos en pol va re das que se le

41 G7



van tan en los ca mi nos ca mi nos quea zo tael vien to al pa soa

46 C F C G



le gre del cam pe si no

51 C F C G C



Y to dos va mos llo ran do y can tan do por la vi da

56 2. F C G C



so mos co mo los gua dua les a la ve ra del ca mi no

61 F C G C F



so mos co mo los gua dua les a la ve ra del ca mi no

66 C G C F C



so mos co mo los gua dua les a la ve ra del ca mi no

71 G C G C



so mos co mo los gua dua les a la ve ra del ca mi no

### Anexo 3: Diario de Campo

Actividad	Fecha	Descripción/observaciones
Definir el género musical para la composición	19/09/2023	Desde la primera vez que tuve la idea sobre hacer una composición quise que esta se basara en un género colombiano, he tocado bambucos y pasillos para piano y me han gustado mucho. También he escuchado hablar de la guabina, pero nunca he tocado guabina. Por otro lado, he escuchado algunos comentarios de músicos que la subestiman, sin embargo, no entiendo muchas veces esos comentarios pues no he tenido mucha cercanía con este género. Esto me ha parecido interesante desde el punto de vista investigativo, pues algunos músicos dicen que la guabina es muy simple por su ritmo y algunas veces hace chistes despectivos al respecto.
Definir el género musical para la composición	10/10/2023	Comencé a buscar guabinas en Spotify y YouTube, descubrí las guabinas de Gentil Montaña me gustaron mucho, en ellas encontré mucha riqueza rítmica y armónica lo cual contrasta con los comentarios que he escuchado sobre este género. También escuché la <i>Guabina Huilense</i> de Garzón y Collazos, la cual también me ha gustado mucho. Al buscar repertorio de guabina para piano encontré la guabina <i>Después de todo</i> de Germán Darío Pérez y me ha parecido muy complejas musicalmente en muchos sentidos, lo cual me confunde más respecto a la idea que tienen otros músicos en relación con la guabina.
Definir el género musical para la composición	24/10/2023	He seguido buscando repertorio de guabina para piano en diferentes plataformas y en la biblioteca de la universidad, pero no he encontrado material. Solamente he encontrado otra guabina perteneciente a la suite Colombia de Germán Darío Pérez y me ha gustado mucho. Lo cual me hace pensar en que sería muy interesante componer guabina para piano dado que se encuentra muy poco material de este género para el instrumento, incluso buscándolo en la biblioteca de la universidad. He decidido llevar a cabo mi proyecto basado en la guabina con el fin de componer repertorio de este género para piano solista ya que encontré muy poco.
Desarrollo del proyecto basado en la guabina	27/11/2023	El día de hoy sustenté la idea de mi proyecto de manera formal y el director del departamento de música expresó que la guabina era un canto <i>a capella</i> con acompañamiento de torbellino y me sugirió que incluyera el canto en mi composición. Esto me generó mucha confusión y me desanimó con la idea de la guabina, hasta el punto de que pensé cambiar el enfoque de mi proyecto de grado, sin embargo, tenía confusión porque yo conocía guabinas que no tenían canto, eran solo instrumentales y esto me motivó para investigar más sobre la guabina.
Desarrollo del proyecto basado en la guabina	28/11/2023	El día de hoy decidí hacer una búsqueda más profunda sobre la guabina para entender por qué no concuerda la definición de guabina que mencionó el director del departamento de música con lo que yo entendía sobre guabina. Al inicio encontré muy poca información sobre la guabina casi no encontraba referentes

		<p>teóricos o académicos, en internet algunas definiciones dicen que es una danza de Boyacá, pero al pasar horas revisando y leyendo encontré la investigación de Restrepo Fogarassy, donde se habla de que existen diferentes tipos de guabina y son diferentes entre ellas. En ese momento entendí que tanto lo que el director Abelardo tenía entendido como Guabina, como lo que yo entendía como guabina, eran guabinas, solo que de diferentes regiones. Aquí recordé, que cuando comentaba mi proyecto con compañeros de la universidad muchos me hablaban de la guabina cantada y de la importancia de los cantos en la guabina, muchos me recomendaron ir a Vélez, Santander a ver los festivales de guabina y tiple, lo cual demuestra que también tienen una idea diferente sobre la guabina.</p>
Desarrollo del proyecto basado en la guabina	30/11/2023	<p>Después de leer, comencé a redactar sobre las diferencias entre las guabinas, y comprendí que para poder componer guabinas es muy importante tener claro que existen diferentes guabinas con diferentes denominaciones (guabina tolimense, santandereana, cantas de guabina) y se deben comprender y diferenciar las características musicales de cada una. Hay documentos que tratan esas diferencias, aunque no muchos, sin embargo, en la experiencia que tuve en la primera sustentación de mi proyecto me di cuenta de que, en la cotidianidad, he incluso en espacios académicos muchas veces se hace referencia a la guabina sin especificar a cuál, e incluso muchos solo conocen una guabina, al conocer solo una claramente no se especifica cual, al denominarla, es un concepto polisémico.</p>
Desarrollo del proyecto basado en la guabina	13/02/2024	<p>Para este momento considero que tengo un panorama más claro sobre las guabinas, así que me parece importante decidir qué tipo de guabina quiero componer, recuerdo que las que escuche inicialmente me gustaban como las de Gentil Montaña, que de hecho era tolimense, y ese gusto por esas primeras guabinas que escuche fue una de las razones por las que decidí hacer guabina en un inicio. Además de ello, tampoco decidí componer cantas de guabina porque por su contexto cultural, consiste en un género mucho más tradicional y rural, por lo que, al decidir componer cantas de guabina, no solo tendría que hacer un trabajo de campo localizado, ir a los territorios, entender mejor su papel en lo rural, etc. Sino que también tendría que renunciar a hacer una composición para piano solo, dado que el canto es una parte esencial en ese tipo de guabina. Por lo anterior decidí componer guabina tolimense</p>
Proceso de composición y exploración musical	20/02/2024	<p>Empecé a escuchar varias guabinas para poder comenzar el proceso de composición. Además, quiero hacer una guabina que dialogue con otros estilos musicales, y de esta manera explorar mis capacidades como compositor, pues considero que componer implica imprimir el criterio estético del compositor. Considero que por medio de la exploración musical se puede abrir una puerta de entrada para buscar un estilo compositivo propio.</p>

Proceso de composición y exploración musical	22/02/2024	Hoy comencé a realizar ejercicios de composición intentando buscar nuevas sonoridades, he aplicado la estructura armónica del blues para intentar construir una melodía que evoqué ciertas emociones que me generaron las guabinas que he escuchado los días anteriores. Este ejercicio me ha costado mucho porque siento ciertas limitaciones al construir una melodía debido al carácter sonoro de la armonía del blues, considero que no es lo que estoy buscando en cuanto a sonoridad, sin embargo, he logrado componer 8 compases después de algunas horas de trabajo y pienso seguir desarrollando el ejercicio.
Proceso de composición y exploración musical	29/02/2024	Hoy comencé un nuevo ejercicio de composición, he decidido no poner una estructura armónica fija sino explorar progresiones armónicas e intentar agregar sonoridades del lenguaje del jazz empleando acordes con séptima mayor y apoyaturas cromáticas en la melodía, también implementé con frecuencia la tercera menor de la tonalidad para hacer una referencia melódica a la escala del blues, realicé 16 compases en la tonalidad de sol mayor.
Proceso de composición y exploración musical	08/03/2024	Le he mostrado el ejercicio de 16 compases en sol mayor a mi asesor de tesis. Dentro de sus comentarios dice que, efectivamente sí se emplean cosas del blues e incluso algunos elementos implementados por George Gershwin en sus composiciones, por otro lado, sin darme cuenta, aplique en la melodía un compás de la obra Bunde Tolimense exactamente igual en mi composición, por lo cual mi asesor me sugirió hacer un cambio melódico en este compás. También me hizo unas sugerencias armónicas para proseguir con la parte B que también debería constar de 16 compases, dentro de estas sugerencias está la de hacer una modulación al tercer grado bemol de la tonalidad de sol mayor, es decir, a si bemol mayor, lo cual creativamente me cuesta porque no he logrado hallar la manera de enlazar estas dos tonalidades para establecer la modulación, por lo cual he decidido continuar con el ejercicio en otros días.
Proceso de composición y exploración musical	15/03/2024	He decidido consultar sobre algunas técnicas de composición que me orienten en el proceso creativo dado que me ha costado mucho lograr implementar elementos musicales de otros estilos diferentes a la guabina en mi composición. Si bien he aplicado acordes con séptima mayor y la nota característica de la escala de blues siento que lo he hecho de manera muy intuitiva lo cual me hace pensar que tengo que delimitar más los elementos que quiero aplicar en mi composición para poder trabajar más conscientemente sobre estos y que la obra adquiera coherencia como discurso estético.

Proceso de composición y exploración musical	16/03/2024	<p>Hoy recordé la técnica del <i>contrafact</i> que consiste en tomar la estructura formal y armónica de un estándar de jazz y construir una nueva melodía sobre esta estructura, la recordé porque escuché hablar de esta técnica hace mucho tiempo en un documental sobre jazz.</p>
Proceso de composición y exploración musical	20/03/2024	<p>He intentado construir una melodía sobre el estándar de jazz titulado <i>All of me</i> y he desarrollado varias posibilidades melódicas sobre los 4 primeros compases, sin embargo, me ha limitado mucho creativamente, pues la armonía siempre me evoca la melodía de este estándar de jazz tan conocido, lo cual hace que en la melodía sea complejo proponer cosas nuevas.</p>
Proceso de composición y exploración musical	22/03/2024	<p>Hoy he conversado con mi asesor sobre técnicas de composición que me puedan orientar en el proceso creativo, le he comentado sobre la técnica del <i>contrafact</i> y me ha dicho que es una buena idea en cuanto a delimitar los elementos de otros géneros que se pueden implementar en la composición y que me orienta creativamente porque me permite tener una base armónica ya definida. También me habló de la técnica del <i>pastiche</i>, me dijo que era una técnica usada en las artes plásticas y me sugirió revisar la tesis de Diego Blanco, pues él había implementado esta técnica para la composición musical en su tesis de grado.</p>
Proceso de composición y exploración musical	24/03/2024	<p>He comenzado a consultar sobre la técnica del <i>pastiche</i> y he encontrado que es una técnica que se implementa en la literatura y las artes plásticas, y que consiste en tomar elementos característicos de una obra de arte y aplicarlos y combinarlos en una nueva creación. Por esto he comenzado a pensar en que obra u obras me puedo basar para hacer mi composición.</p>
Proceso de composición y exploración musical	03/04/2024	<p>He estado revisando la tesis de grado de Diego Blanco y allí he encontrado que para implementar la técnica del <i>pastiche</i> en la música él ha hecho el análisis musical de las estaciones porteñas de Astor Piazzola con el fin de identificar elementos distintivos en su manera de componer y aplicarlos posteriormente en su composición, esto me ha dado una orientación en cuanto a lo creativo, pues ahora comprendo que para el proceso compositivo no sólo basta con entender la <i>guabina</i> como concepto sino también analizarla para encontrar sus elementos característicos. Además, en la investigación de Diego Blanco, se tienen claros los dos elementos claves que se van a usar como base (el tango y la música colombiana), por lo tanto, me di cuenta de que es importante definir claramente con que otros elementos iba a dialogar mi <i>guabina</i>.</p>
Proceso de composición y exploración musical	18/04/2024	<p>Desde el comienzo del proyecto tuve la idea de hacer que la composición tuviera elementos del jazz, pues este es un género que he escuchado y me ha interesado durante mucho tiempo, por esto asumí el proyecto de grado como una posibilidad de explorarlo y aprender más sobre este.</p>

		Dentro del jazz conozco y me interesan muchos compositores, pianistas e intérpretes, sin embargo, decidí emplear elementos estilísticos de Thelonious Monk para la composición de mi guabina ya que este pianista tiene aspectos muy distintivos en su manera de interpretar y componer que siempre han llamado mucho mi atención como lo son su particular técnica en el instrumento y las disonancias presentes en sus interpretaciones y composiciones. Además, también llaman mucho mi atención algunas versiones que hace sobre standards de jazz conocidos, pues las variaciones armónicas y melódicas que implementa han tenido un gran impacto estético en mí. Siento motivación frente al reto de emplear elementos característicos de Thelonious Monk en mi composición, pues me permite aprender sobre este pianista. También me parece difícil dado que se deben mantener aspectos sonoros que caracterizan a la guabina para que esta no pierda su esencia.
Proceso de composición y exploración musical	25/04/2024	Para comprender los aspectos musicales que caracterizan a la guabina considero necesario analizar varias guabinas tolimenses que me aporten información musical que pueda ser relevante en el proceso creativo de mi composición. Sin embargo, la elección de las obras a analizar ha sido compleja pues existen composiciones que se titulan guabina, pero corresponden a otros géneros como el bambuco y el pasillo, por ejemplo, la <i>Guabina Chiquinquireña</i> y la <i>Guabina santandereana No2 de Lelio Olarte</i> que corresponde rítmicamente al pasillo. Por esta razón acudí a las cartillas del <i>Plan Nacional de Música para la Convivencia</i> , donde se encuentra repertorio sugerido para la enseñanza de cada uno de los géneros de diferentes regiones del país.
Proceso de composición y exploración musical	03/05/2024	Finalizado el análisis de las guabinas tolimenses seleccionadas identifiqué algunos elementos ritmo-melódicos y armónicos reiterativos en dichas obras, los cuales serán implementados en mi composición, estos elementos se presentarán en el capítulo de resultados del presente proyecto. Ahora es necesario definir qué elementos característicos de Thelonious Monk voy a emplear, para encontrar elementos característicos en la interpretación de este pianista acudí a muchas grabaciones de sus propias composiciones, interpretadas por él mismo y versiones que hizo para piano solista sobre algunos standards de jazz, también ha sido necesario ver vídeos de pianistas analizando su estilo y revisar algunos libros y partituras de transcripciones de sus obras.
Proceso de composición y exploración musical	08/05/2024	El día de hoy pensé en como estructurar la forma de mi composición, los análisis que hice anteriormente de las guabinas me han orientado porque todas ellas cuentan con una estructura similar, por ende, decidí estructurar formalmente mi guabina teniendo en cuenta el análisis formal de las guabinas. Entonces he decidido que la forma de mi composición constaría de las siguientes partes: Introducción, parte A y parte B

Proceso de composición y exploración musical	09/05/2024	Hoy comencé a componer la introducción de mi composición, realicé 6 compases en 3 horas, sin embargo, no me siento satisfecho con el resultado pues no he logrado lo que tenía pensado, la melodía que construí tiene un carácter muy melancólico, triste y oscuro (bajo mi percepción), lo cual no concuerda con la sonoridad de las guabinas que he escuchado y analizado anteriormente. Aunque no pretendo imitarlas, las guabinas que he escuchado tienen, bajo mi percepción una sonoridad brillante y considero importante de lograr esta sonoridad en mi composición.
Proceso de composición y exploración musical	12/05/2024 Hasta 24/05/2024	He explorado durante estas semanas diferentes tonalidades que me permitan lograr brillo en la construcción melódica. He intentado componer en la tonalidad de mi bemol mayor, re mayor y si mayor con varias propuestas de melodía.
Proceso de composición y exploración musical	27/05/2024 Hasta 03/06/2024	He retomado la progresión armónica de uno de los ejercicios de composición que hice meses atrás, el ejercicio esta en sol mayor y cuenta con 16 compases, he buscado transformar varias veces la melodía. Después de varios días decidí cambiar la tonalidad de la obra.
Proceso de composición y exploración musical	14/07/2024 Hasta 19/07/2024	Para emplear elementos de Thelonious Monk en mi composición comencé a revisar el libro <i>Jazz Masters-Thelonious Monk</i> de Stuart Isacoff, en este libro se encuentran varias transcripciones para piano de este pianista con su respectivo cifrado. He visto que en muchas de sus obras se usa la escala de tonos enteros para hacer <i>runs</i> y muchas cadenas de dominante.
Proceso de composición y exploración musical	22/07/2024 Hasta 26/07/2024	Esta semana he estudiado algunas progresiones de composiciones de Thelonious Monk con la ayuda de algunas transcripciones para piano que se encuentran en YouTube. Y he tomado una progresión que me llamó la atención de la obra <i>Monk's dream</i> . La obra está en la tonalidad de Do mayor y los acordes del inicio de esta obra son C F7 Bb7, estos acordes son lo que he decidido implementar en mi composición dado que tienen una sonoridad muy característica por el uso de las dos dominantes que se encuentran en el inicio y que como he revisado anteriormente usa Thelonious Monk en muchas composiciones e interpretaciones.
Proceso de composición y exploración musical	29/07/2024	He construido la estructura armónica de los primeros 8 compases de mi composición empleando solamente dos acordes C y Bb7. Eliminé el F7 que aparece en la obra <i>Monk's Dream</i> debido a que la relación entre dos dominantes seguidas no funcionaba con el diseño melódico que he estado construyendo.
Proceso de composición y exploración musical	05/08/2024	Después de 4 horas de trabajo he construido doce compases de introducción para mi composición, sin embargo, decidí parar y mostrar los avances a mi asesor en la sesión de asesoría.
Proceso de composición y exploración musical	12/08/2024	He mostrado los avances a mi asesor y me ha sugerido algunas cosas frente a la estructura formal, la tarea es terminar la introducción que debe constar de 16 compases.
Proceso de composición y exploración musical	14/08/2024	He terminado los 16 compases de introducción de la obra y he estado trabajando en la construcción melódica de un tema principal que se presente después de la introducción para

		comenzar la parte A. Debo tener en cuenta en las próximas sesiones que la configuración rítmica del primer motivo melódico se debe repetir durante el desarrollo de la obra para dar coherencia.
Proceso de composición y exploración musical	17/08/2024 Hasta 24/08/2024	He finalizado la parte A de la obra y la introducción, debo pasar los borradores de mi cuaderno pentagramado a <i>Finale</i> para poder mostrar los avances a mi asesor, dado que en el cuaderno no se ve muy bien la notación debido a todas las marcas y tachones que hay. Después de mostrar los avances a mi asesor me ha dicho que hay cosas interesantes. Debo eliminar algunos compases en los cuales se encuentra la escala alterada que emplea Thelonious Monk en muchas de sus obras, sin embargo, voy a construir la melodía bajo la estructura de esta misma escala, sin tocar la escala completa como lo he hecho anteriormente. He cambiado algunos acordes de la región de subdominante para agregar más variedad armónica a la obra. He comenzado a implementar uno de los voicings de la obra <i>Monk's Dream</i> en los acordes de dominante, el <i>voicing</i> está compuesto por la fundamental, séptima, tercera y oncenena sostenida del acorde de dominante.
Proceso de composición y exploración musical	25/08/2024 Hasta 31/08/2024	He estudiado otros elementos empleados por Thelonious Monk, para esto he mirado algunas transcripciones del libro <i>Jazz Masters-Thelonious Monk</i> y he visto algunos videos donde se explican los elementos que más emplea Thelonious Monk en sus interpretaciones y composiciones, en los videos se dice que la escala de tonos enteros es algo muy característico de este pianista. En las transcripciones para piano que aparecen en YouTube de algunas interpretaciones de Monk se ven muchas disonancias generadas al insistir en la oncenena sostenida (11#) de cada acorde, esto me ha dado la idea de resaltar esta nota a lo largo de toda mi composición. He agregado oncenena sostenida (11#) a algunos acordes que ya había escrito en mi composición y en efecto se ha acercado más mi composición a la sonoridad característica de Monk por las disonancias y tensiones que esta nota genera.
Proceso de composición y exploración musical	02/09/2024 Hasta 16/09/2024	He decidido que quiero hacer énfasis en la oncenena sostenida (#11) durante toda la obra, implementándola tanto en la melodía como en el acompañamiento, esta nota da una característica importante en las obras de Thelonious Monk dado que se genera un intervalo disonante al tocar esta nota junto con la tercera del acorde, esto lo resalta Thelonious Monk en su obra <i>Monk's Dream</i> , pues en esta se tocan varios acordes de dominante, en los cuales la mano derecha toca el intervalo de segunda mayor compuesto por la tercera y oncenena sostenida del acorde. He buscado emplear más disonancias en toda la obra y he cambiado algunas notas de la melodía buscando que cada acorde de dominante tenga como tensión la oncenena sostenida (#11). He compuesto algunas propuestas melódicas y armónicas para la parte B de la composición, en este momento considero que tengo muchos avances, en estas propuestas se encuentran algunos motivos rítmicos presentes en las guabinas que analicé

		<p>anteriormente y también he buscado hacer mucho énfasis en la oncena sostenida (11#) para que este elemento sea algo característico de mi obra. Desde los análisis que hice de las guabinas identifiqué que en dos de ellas había una sección donde se alternaban los acordes principales de tónica y dominante con séptima (I-V7), por esta razón, desde ese momento, tuve la idea de que la parte B de mi composición girara entorno a estos dos acordes mencionados anteriormente. He logrado componer la parte B bajo la idea armónica de tónica y dominante siete, sin embargo, en muchas partes suena descontextualizado respecto a la armonía de la parte A, pues esta emplea muchos acordes y algunos prestamos modales, por esta razón, tuve que modificar la armonía de algunos compases para que fuera coherente con la armonía expuesta en la parte A.</p> <p>Después de revisar varias veces la forma de la composición quise añadir una <i>Coda</i> que presentara material melódico y rítmico nuevo, pero también material que se haya presentado en las partes anteriores, para esto elegí exponer en la coda nuevamente algunos compases de la introducción y el tema principal que se presenta en la parte A.</p>
Proceso de composición y exploración musical	23/09/2024	<p>En reunión con mi asesor de tesis, se corrigieron algunos compases donde se empleaba la escala de tonos enteros en figuras como tresillo de semicorchea y fusas pues no se logró emplear esta escala con estas figuras rítmicas dado que siempre sonaban descontextualizadas. Además, en esta sesión también se corrigieron algunas notas de acordes y se añadieron casillas de repetición, sin embargo, aún faltaba generar una parte conclusiva para finalizar la obra.</p> <p>Para generar la parte final de la obra realicé una cadena de dominantes integrada por dominantes secundarias y sustitutos tritonales, todas estas dominantes contaban con la oncena sostenida (#11) para resaltar al final esta característica principal de toda la obra. Por último, tuve que realizar el proceso de edición de la partitura, para esto transcribí toda la obra en el programa <i>Finale</i> ya que hasta el momento había escrito todo en mi cuaderno pentagramado de manera muy desordenada. En el proceso de edición de la partitura se agregaron algunos recursos expresivos (dinámicos y agógicos) que consideré importantes de señalar, esto pensando en que, si la obra es interpretada por otros pianistas, es importante que tengan en la partitura elementos interpretativos que considero relevantes.</p>

**Anexo 4: Entrevista a Diego Blanco**

Enlace: <https://youtu.be/6SjN4ng1XIE?si=KT4vrxz6vJzycwyB>

**Anexo 5: Entrevista a Oscar Santafé**

Enlace: <https://youtu.be/w-H49JVOW5g?si=NbFTg6FToWzqeAde>

**Anexo 6: Entrevista a Ciro Alfonso Leal**

Enlace: <https://youtu.be/198Ek2Hua98?si=OYG6fjF6xjFRGrpP>

**Anexo 7: Audio de la obra *Reflejos***

Enlace: <https://youtu.be/VT6fFyqNXz0?si=LzJCqvnWW2N51tp3>

Anexo 8: Partitura de la obra *Reflejos*

Score

# Reflejos

Compositor: Fabián Federico Echeverría

The musical score is divided into four systems, each with a grand piano (Pno.) part and a piano (Piano) part. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 3/4.

- System 1 (Measures 1-4):** The piano part starts with a *pp* dynamic. Chords are Cmaj7, Bb7(#11), Cmaj7, and Bb7(#11). The grand piano part begins at measure 5.
- System 2 (Measures 5-8):** The grand piano part continues with a *p* dynamic. Chords are Cmaj7, Bb7(#11), Cmaj7, and Bb7(#11).
- System 3 (Measures 9-12):** The grand piano part continues with a *pp* dynamic. Chords are Ab7, G7(b9), Gb7(#11), and Fm7.
- System 4 (Measures 13-16):** The grand piano part continues with a *mf* dynamic. Chords are Cmaj7, Abmaj7, Am9, and D7(#11).

2

# Reflejos

Piano score for measures 17-20. The piece is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The dynamics are marked *p* (piano). The chords are Dm7, G7, Em7, and A7(#11). The melody in the right hand features a series of eighth notes with a dotted quarter note, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

Piano score for measures 21-24. The dynamics are marked *mp* (mezzo-piano). The chords are Dm7, G7, Em7(b5), and A7(b9). The melody continues with eighth notes and dotted quarter notes, and the left hand accompaniment remains consistent.

Piano score for measures 25-28. The dynamics are marked *p* (piano). The chords are F maj7, C#m9, Gb7(#11), and F7(#11). The melody in the right hand shows a change in rhythm with some quarter notes and eighth notes, while the left hand accompaniment continues.

Piano score for measures 29-32. The dynamics are marked *mf* (mezzo-forte). The chords are E7, F#m7, Gm7, Abm7, Am9, Dm6, and G7(b9). The melody in the right hand features a mix of quarter and eighth notes, and the left hand accompaniment continues with eighth notes.

Reflejos

3

33 1.

Cmaj7 Bb7(#11) Cmaj7 Bb7(#11)

Pno. *pp*

37 2.

Cmaj7 G7(#11) Cmaj7 G7(#11)

Pno. *pp*

41

Cmaj7 G7(#11) Cmaj7(#11) Cmaj7 G7(#11)

Pno. *p*

45

Cmaj7 G7(#11) G7 Cmaj7(#11) Cmaj7 Cm7/G

Pno. *mp*

4

# Reflejos

Pno. *mf*

49 F maj7 C 6 C maj7 F m(add 9) C maj7 B°

Pno. *p* *mp*

53 C maj7(13) C maj7 G 7(#11) G 7 C 6 C maj7 A 7(b9)

Pno. *p*

57 Dm6 Db7 C C 6 C C maj7 G sus G 7(#11) G 7

Pno.

61 C 6 C maj7 G 7(#11) C maj7 Bb 7(#11)

Reflejos

Pno.

65 Cmaj7 Bb7(#11) Em7(b5) Ebm7(b5) Dm7 *pp*

Pno.

69 G7 Em7 A7(#11) Dm7 *mp*

Pno.

73 G7 Em7(b5) A7(b9) Fmaj7 *p*

Pno.

77 C#m9 Ebmaj7 Eb7 Bb7(#11) A7(#11) Ab7(#11) G7(#11) *rit.*

6

Reflejos

Pno.

81

Cmaj7

The image shows a musical score for piano (Pno.) for measure 6. The score is written on two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble clef staff contains a whole note chord labeled 'Cmaj7' with a fingering '81' above it. The bass clef staff contains a whole note chord. The piece is titled 'Reflejos'.