ANÁLISIS MUSICAL DE TRES BAMBUCOS DEL MAESTRO JORGE CAMARGO SPOLIDORE EN EL ALTIPLANO CUNDIBOYACENSE DESDE 1920 HASTA 1940

LUIS FRANCISCO CUTA QUINTANA

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
PROFESIONALIZACIÓN EN LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTÁ
2021

ANÁLISIS MUSICAL DE TRES BAMBUCOS DEL MAESTRO JORGE CAMARGO SPOLIDORE EN EL ALTIPLANO CUNDIBOYACENSE DESDE 1920 HASTA 1940

LUIS FRANCISCO CUTA QUINTANA
CODIGO: 2013275527

Proyecto de Investigación como opción de grado para optar al título de:
LICENCIATURA EN MÚSICA

Asesor Metodológico
Maestro Francisco Abelardo Jaimes Carvajal
Asesora Específica:

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
PROFESIONALIZACIÓN EN LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTÁ
2021

DEDICATORIA

"Agradezco a Dios por permitirme cumplir este sueño, con este trabajo quiero rendir tributo a mi padre Joaquín Cuta (q.e.p.d), quien se destacó por ser un música excelente, amante y conocedor de la Música Colombiana, mi primer maestro y quien supo orientarme en este largo y difícil trasegar que elegí como profesión, a la vez quiero agradecer a mi madre Alicia Nayibe Quintana por todo su amor, confianza y apoyo en los momentos difíciles.

Y en especial a mi hija Gissell Nathalia a quien dedico este gran logro"

Tabla de Contenido

Pág.

Introducción ..... …….6

1. Preliminares de la Investigación 7

1.1 Problema 7

1.1.1 Delimitación del tema 9

1.2 Justificación 9

1.3 Pregunta de Investigación 12

1.4 Objetivos 12

1.4.1 Objetivo General 12

1.4.2 Objetivos específicos 12

1.5. Antecedentes 12

1.6. Metodología 14

1.6.1 Tipo de Investigación 14

1.6.2 Método 16

1.6.3 Técnicas e instrumentos de recolección de la información 17

2. Marco Teórico Conceptual 18

2.2 Memoria Musical 20

2.3 La música y el folklore 25

2.3.1 El Bambuco y la diversidad 29

2.3.2 Organología del bambuco 37

3. Resultados 39

3.2 Parámetros que influenciaron la producción musical de Jorge Camargo Spolidore 45

3.3 Modelo compositivo del bambuco de Jorge Camargo Spolidore 48

3.3.1 Análisis de tres obras del maestro Jorge Camargo Spolidore 48

Reflexiones finales 64

Bibliografía 66

Introducción

En un entorno rodeado de una extraordinaria riqueza cultural, dada en la gran diversidad de representaciones artísticas, tradiciones ancestrales y un sin número de imaginarios colectivos simbolizados en un inigualable paisaje sonoro que invita al estudio y valoración de esta gran riqueza con características propias de la diversidad del folklore regional, que enaltecen la historia musical latente en el contexto musical colombiano y que han marcado huellas, cuya supervivencia ha permanecido gracias a la transmisión de saberes desde nuestros ancestros y hacia las generaciones venideras, donde es fundamental la creación, inspiración y proyección de obras musicales que enaltecen nuestra memoria musical.

Viene a mi memoria una frase escrita en la pared de una vivienda del barrio La Sierra de Sogamoso: *"Bambuco isn't Dead"*. Esta sencilla frase abarca tantos acontecimientos y pensamientos en un contexto plagado de contrariedades debido a factores externos que durante décadas han sido y serán el eje central de una cultura azotada por modismos y corrientes musicales ajenas totalmente a nuestra propia idiosincrasia, pero para quienes mantenemos el orgullo y la fe viva en la inigualable riqueza existente en nuestro folklore y en este caso el Bambuco, tal vez esta frase representa ese gran compromiso y arraigo que debemos tener hacia nuestras propias tradiciones.

Los medios de comunicación en su afán de enriquecimiento y de impartir nuevas modas, pasan por alto el sagrado deber de exaltar siempre lo nuestro. Por el contrario invaden, saturan y bombardean nuestro sentidos con canciones que incitan al consumo de alcohol, la infidelidad o en algunas ocasiones utilizando un vocabulario no apto, generando en sí una sociedad mediocre y distante de sus valores autóctonos.

La producción musical del Maestro Jorge Camargo Spolidore merece el reconocimiento, difusión y apología que se le debe dar a un artista de su categoría, con unas cualidades, características y destrezas propias de un genio de la música universal.

Es por eso que con esta investigación quiero exaltar y reconocer las piezas musicales más relevantes del Maestro Jorge Camargo Spolidore, ya que en la ciudad de Sogamoso son muy pocos los reconocimientos que se le han hecho a este baluarte oriundo de estas tierras y quien es un ejemplo de arraigo y convicción, con una producción musical de una altísima calidad.

1.

2. Preliminares de la Investigación

1.1 Problema

El hablar de las manifestaciones de la música colombiana invita al estudio de las representaciones culturales que llevan consigo características propias de la diversidad del folklore regional, enriqueciendo la historia musical, cuya supervivencia ha permanecido gracias a la transmisión de saberes de generación en generación y a la creación de obras musicales que convergen en la expresión sonora de ideas, costumbres, tradiciones y valores, constituyéndose en patrimonio cultural de un pueblo donde la riqueza tradicional, además de ser inigualable, permite identificarse ante otras sociedades configurando así su razón de ser.

Actualmente los ritmos autóctonos colombianos como el bambuco, la cumbia, el currulao o el porro, están expuestos a la constante influencia de otros géneros como el rock o el jazz, entre otros, esto ha generado una continua transformación impregnada de símbolos y elementos foráneos que configuran una esencia heterogénea donde lo tradicional y popular va desplazándose por lo moderno y lo propio por lo ajeno.

De este modo, las piezas musicales de los ritmos autóctonos regionales atañen directamente a las expresiones de lo tradicional y popular que aún viven y se mantienen mediante hábitos y costumbres de las comunidades que recrean su propia visión del mundo y la adaptan y transforman a un modo de vida, que hoy está condicionado a vivir experiencias de la diversidad cultural que transita en cada escenario de la cotidianidad.

Uno de estos escenarios que influye en las tradiciones está enmarcado en los medios de comunicación que poco a poco condicionan la identidad cultural de las regiones, sustituyendo las manifestaciones locales puras por elementos foráneos o aculturados, buscando en un sentido la modernidad de lo urbano. No cabe duda que se experimenten cambios vertiginosos, pero en ellos deben existir espacios que permitan el encuentro de la diversidad y el auto reconocimiento cultural folclórico del patrimonio musical autóctono de las regiones, a sabiendas que géneros de otras latitudes poseen recursos interpretativos en los cuales podemos profundizar, para en algún momento emplearlos en búsqueda de sonoridades distintas.

En este sentido, son las músicas regionales las que conforman esa riqueza patrimonial musical autóctona y étnica, donde confluyen reservas y fuentes sonoras transformadas en expresiones que generan historia y sustentan en su esencia la identidad cultural de las comunidades y pueblos. La problemática a que se ve expuesta no solo a nivel de los medios de comunicación, sino también en la academia, es la poca difusión y falta de espacios para el reconocimiento de la creación de obras musicales autóctonas de las regiones que son parte de las raíces propias de la identidad cultural y que constituyen la fortaleza y el fundamento de la historia musical.

El reconocer las piezas musicales del folklore autóctono implica una investigación detallada que permita identificar los valores culturales y sociales que enmarcan el contexto en el

que fue dada la creación de la obra musical, ya que para comprender su verdadero significado se requiere de elementos fundamentales como los contextos históricos y el lenguaje armónico de los que se valió su inventor para recrear su ingenio musical.

Es así como se enaltecen las piezas musicales del maestro Jorge Camargo Spolidore, conocido por ser autor de bambucos, torbellinos, pasillos y guabinas, propias del folklore autóctono del altiplano Cundiboyacense, hijo ilustre del municipio de Sogamoso, cuyas producciones llegaron a diversos escenarios, obteniendo galardones por su talento creador fundado especialmente en el bambuco. No obstante, el desinterés por la producción investigativa de las manifestaciones musicales es uno de los factores que se ve reflejado en la escasa información que se encuentra sobre sus obras, lo que relega este legado musical y cultural a escaso material que aporte sobre el lenguaje armónico de sus piezas musicales que constituyen parte del patrimonio tradicional y musical de las prácticas rítmicas de la región del Altiplano Cundiboyacense.

1.1.1 Delimitación del tema

- El proyecto investigativo se fundamenta en el análisis musical de los bambucos *Celos, Chatica Linda y Tus Ojitos* del Maestro Jorge Camargo Spolidore en el altiplano Cundiboyacense en los años (1920-1940).

1.2 Justificación

Dentro del panorama artístico musical colombiano se encuentran diversas formas de expresiones musicales de las músicas autóctonas, entre las que se destaca el bambuco, siendo este un aire rítmico típico de la zona andina, que dentro de su extenso territorio cubre los cielos del altiplano Cundiboyacense conformado por el departamento de Cundinamarca y Boyacá. Esta

región marcada por las raíces de la música andina e influenciada por la conquista española, albergó el origen de bastas manifestaciones musicales que hoy forman parte del patrimonio musical colombiano, cuyas evidencias constituyen actualmente un terreno que amerita mayor exploración e investigación.

Desde la perspectiva académica se impulsa hoy hacia la búsqueda de la riqueza creativa de los protagonistas de las músicas que conforman el patrimonio musical y llevan consigo elementos culturales de las comunidades, pueblos y regiones que han aportado a la memoria histórica musical de Colombia. En este sentido, despertar la inquietud por ahondar el estudio de las manifestaciones de la música que representa el folklore de las regiones y generar productos que resalten los valores culturales que evidencien la importancia y el reconocimiento merecido a la tradición musical del género denominado bambuco, el cual remite a unas características predominantes desde la década de 1970.

Por tal razón, como estudiante de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional en el marco de la profesionalización de Licenciatura en música, la investigación que se desarrolla va dirigida al estudio del modelo compositivo de tres obras del maestro Jorge Camargo Spolidore, oriundo del municipio de Sogamoso, departamento de Boyacá, quien es un referente en el estudio del bambuco, creador de piezas musicales que conforman hoy patrimonio musical del altiplano Cundiboyacense, cuyas facultades musicales lo convirtieron en un verdadero prodigio, constituyéndose en uno de los más connotados artífices del folklore musical colombiano.

Lamentablemente, en el municipio de Sogamoso, muchos de sus habitantes no están al tanto de la trayectoria del maestro Jorge Camargo Spolidore, quedando en el anonimato para las nuevas generaciones, debido al poco interés que los medios y los organismos institucionales han

depositado en la promoción y difusión de sus piezas musicales, la cual representa la esencia Boyacense. Prueba de ello, existe una escuela con su nombre, pero los estudiantes no identifican quién fue ni qué hizo, mientras que sus archivos personales fueron donados a la Sala de Patrimonio Documental del Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas de la Universidad EAFIT, por sus familiares quienes los resguardaron por décadas y que hasta el 2011 un año antes de cumplir los 100 años de su natalicio, pensaron en difundir sus obras.

Fuente. file:///C:/Users/Win/Downloads/nov3b%20(1).html

Esta investigación permitirá divulgar el legado musical y cultural del maestro Jorge Camargo Spolidore, exaltando el modelo compositivo implementado en tres de sus obras dentro del género bambuco como lo son: *Celos, Chatica linda, y Tus Ojitos*. Es de reconocer que Jorge Camargo Spolidore transitó por escenarios nacionales y su profunda inquietud musical le permitió formar parte de importantes producciones musicales que le significaron entre otros, ser galardonado por su obra *Rapsodia Colombiana* en el primer Concurso Sinfónico de Música Colombiana, organizado por Fabricato, la cual fue solicitada por la BBC de Londres para incluirla dentro de los archivos de obras universales.

Fuente:

https://www.youtube.com/watch?v=QBSqo9HaP0s&ab_channel=Cl%C3%A1sicasColombianas

Fuente: https://ebin.pub/apuntaciones-para-la-historia-de-la-musica-en-boyaca-vol-i-1.html

Estos son apenas breves rasgos de una diversa personalidad artística, donde la influencia de sus orígenes musicales ilustró el pensamiento y la acción de un hombre que por sus conocimientos y formación musical fue haciendo escuela en medio de las cotidianidades de su región.

La investigación hace relevancia en las piezas musicales del género bambuco creadas por el maestro Jorge Camargo Spolidore quien a través de su legado musical trasciende en la historia

del municipio de Sogamoso y su aporte debe ser investigado y difundido para impulsar el desarrollo de composiciones que enriquezcan las músicas tradicionales de la cultura del altiplano Cundiboyacense.

1.3 Pregunta de Investigación

¿Cuáles son las características del modelo compositivo del maestro Jorge Camargo Spolidore?

1.4 Objetivos

1.4.1 Objetivo General

Establecer el modelo compositivo implementado por el maestro Jorge Camargo Spolidore en los bambucos *Celos, Chatica Linda y Tus Ojitos*.

1.4.2 Objetivos específicos

- Indagar a través de fuentes primarias y secundarias sobre las referencias de índole académica que influyeron en algunas de sus obras musicales.
- Reconocer los elementos compositivos y parámetros más destacados, así como algunas de las obras más reconocidas de la producción musical del maestro Jorge Camargo Spolidore.
- Definir el modelo de análisis compositivo aplicable a los bambucos *Celos, Chatica Linda y Tus Ojitos* del maestro Jorge Camargo Spolidore.

1.5. Antecedentes

El historiador Javier Ocampo en las obras: *El Folclor y los bailes típicos colombianos*, (1981), *Música y folclor de Colombia* (1984) y *Las fiestas el folclor en Colombia* (1985),

enfatizó en la música como una expresión de las costumbres y tradiciones que trascienden fronteras y que son acogidas en la diversidad transcultural de las comunidades. Mediante la publicación de libros sobre el folklore incorporó informaciones valiosas fruto de su acercamiento a las fuentes históricas. Sus obras hacen referencia a la relación que tiene las sociedades a través de sus expresiones rítmicas desde sus orígenes como resultado de la memoria colectiva e individual de las tradiciones musicales reflejando la dinámica social que se experimentó en el territorio Boyacense.

En su estudio: *Los estudios sobre la historia de la música en Colombia en la primera mitad del siglo XX: de la narrativa anecdótica al análisis interdisciplinario*, Ospina expone los focos de confluencia entre el contexto cultural, la musicología, la incursión de la antropología y la sociología (Ospina, 2013).

Menciona que la historia de la música en Colombia se ha desarrollado empíricamente en consecuencia, los compositores colombianos de la primera mitad del siglo XX se siguen publicando a comienzos del siglo XXI. Resalta que en la música colombiana en la primera mitad del siglo XX predominó la generación de músicos nacidos en su mayoría durante las dos últimas dos décadas del siglo XIX quienes expusieron la tradición costumbrista y de las sociedades musicales del siglo XIX, como los bambucos, (la campesina con notorios aires de lo heredado de otras tradiciones musicales particularmente), la hispánica, la norteamericana, la argentina y la afrocubana. Concluye que el conocimiento sobre el desarrollo, la evolución y el tratamiento de la música colombiana puede resultar limitado y sesgado, lo que amerita un mayor ejercicio investigativo para ampliar los saberes sobre dicha música y sus posibilidades de ser conservada, recreada, transformada y actualizada.

En su tratado *Fantasía 6/8, historia del bambuco a través de un bambuco:*

Resalta el contexto histórico y social del bambuco que se realizó a partir de *Fantasía en 6/8,* desde la perspectiva de su compositor José Revelo Burbano, el cual proporciona una herramienta útil a los intérpretes musicales que mediante este método amplíen el género musical colombiano, pues a pesar que el bambuco pasó por épocas fuertemente ligadas a los cambios ideológicos y políticos, tuvo varias fragmentaciones (Beghelli, Vargas, & Largo, 2016).

No obstante la integración de la apertura multicultural rescató la naturaleza de los ritmos tradicionales que permitieron producción artística con sentido y recursos diferentes pasando por procesos simbólicos sociales, en donde se trata de rescatar lo propio a partir de una mirada actualizada de la historia. El método de *Fantasía en 6/8* es un bambuco en donde el compositor reflejó el espíritu de la época y sus intenciones personales y musicales, en los cuales acogió elementos tradicionales como académicos, con adición de algunos detalles armónicos herederos de otros géneros musicales como el jazz.

1.6. Metodología

En este apartado se procede a exponer y explicar de manera detallada, la metodología aplicada en el presente estudio. El mismo utiliza un enfoque cualitativo, utilizando como fuentes principales el testimonio de la trayectoria del compositor en la ciudad de su nacimiento y fuentes secundarias documentales que dieron cuenta del proceso de la creación de bambucos del maestro Jorge Camargo Spolidore.

1.6.1 Tipo de Investigación

El tipo de investigación es de carácter descriptivo y exploratorio:

> Consiste en que el estudio descriptivo busca especificar las propiedades importantes de personas, grupos, comunidades o cualquier fenómeno que sea sometido a análisis; a

> través de ella, se miden o evalúan diversos aspectos, dimensiones o componentes del fenómeno o fenómenos a investigar, y el exploratorio se efectúa normalmente cuando el objetivo es examinar un tema o problema de investigación poco estudiado o que no ha sido abordado antes (Hernández, Fernández, & Baptista, 2014).

Por consiguiente, se detalla los eventos que sucedieron en la vida del maestro Jorge Camargo Spolidore y con algunos de los productos musicales que lo llevaron a ser reconocido como uno de los autores más relevantes en la creación y difusión del bambuco no solo en el altiplano Boyacense sino en Colombia.

Enfoque investigativo

Se enfoca en un análisis cualitativo, que responde a:

> La lógica inductiva cuyos fundamentos ontológicos, epistemológicos y metodológicos se orientan hacia la comprensión y la interpretación de la realidad de manera holística a partir de las múltiples verdades y particularidades que ofrecen los mismos individuos constructores de la realidad (Guba & Lincoln, 2005).

Está lógica es la que permite dar una mirada desde la perspectiva humana ajustándose a la realidad de acuerdo con las necesidades del contexto y la evolución de la misma investigación. De igual manera, al concebir la realidad como una construcción intersubjetiva y centrarse en las cualidades humanas, da lugar a la experiencia de los actores sociales y los interpreta desde su propio marco de referencia.

En ese orden de ideas, se tiene en cuenta a la música como una expresión y producción humana con diferentes sentidos, recursos y procesos simbólicos de construcción individual y social que la enriquecen y colman de diferentes subjetividades. Así mismo se ajusta también a la hermenéutica ya que es un marco referencial de la investigación cualitativa, en el que la

interpretación de textos se constituye una lógica interpretativa y busca comprender la realidad del saber humano y se complementa con la concepción holística (Álvarez, 2003).

Por consiguiente, la hermenéutica resulta ser una alternativa que contribuye a la identificación de los elementos interpretativos de una obra musical, cuyo resultado creativo está mediado tanto por las características propias de la misma como por las particularidades de sus intérpretes; así, es posible aplicar el círculo hermenéutico a la música para contribuir al sentido de la interpretación musical del maestro Jorge Camargo Spolidore.

1.6.2 Método

El método empleado para la presente investigación es un estudio de caso:

> El estudio de caso suele considerarse como instancia de un fenómeno, como una parte de un amplio grupo de instancias paralelas (…) un dato que describe cualquier fase o el proceso de la vida entera de una entidad en sus diversas interrelaciones dentro de su escenario cultural ya sea que esa unidad sea una persona, una familia, un grupo social, una institución social, una comunidad o nación (Stott & Ramil, 2014).

El estudio de caso se ajusta a la investigación del maestro Jorge Camargo Spolidore, quien, a través de su vida artística, dejó un legado musical. Así mismo es coherente con el enfoque cualitativo, descriptivo y exploratorio, pues la principal motivación es proporcionar una descripción detallada sobre el proceso que implicó la composición de algunas piezas musicales en el género del bambuco, como estrategia metodológica de la investigación científica. De esta manera, se presenta en primer lugar, una fase exploratoria de la producción del bambuco entre 1920 y 1940, una fase de recopilación de información sobre la vida y obra de Jorge Camargo

Spolidore y finalmente la fase de análisis de los bambucos *Celos, Chatica Linda y Tus Ojitos* del maestro Jorge Camargo Spolidore.

1.6.3 Técnicas e instrumentos de recolección de la información

La recopilación de los datos se realizó a través de la conducción de una entrevista mixta, junto con una exploración documental y bibliográfica, que incluyó registros fotográficos, artículos, prensa, reseñas, y videos, donde se pretende comprender la experiencia artística de una persona concreta, en este caso el maestro Jorge Camargo Spolidore.

Entrevista.

La entrevista, más que un simple interrogatorio, es una técnica basada en un diálogo o conversación cara a cara, entre el entrevistador y el entrevistado acerca de un tema previamente determinado, de tal manera que el entrevistador pueda obtener la información requerida (Arias, 2006, pág. 27).

Esta técnica permitió al investigador establecer una comunicación entre dos personas con el fin de obtener información y conocer detalles de la vida del compositor Jorge Camargo Spolidore durante su instancia en la ciudad que lo vio nacer y crecer entre las calles del municipio de Sogamoso.

En ese mismo orden de ideas, se realizó una entrevista no estructurada o informal, en la que no se dispuso de una guía elaborada previamente. La misma consistió en formular las preguntas de acuerdo con las respuestas que surgieron durante la entrevista. Sin embargo, se orientó a través del objetivo de examinar los eventos que tuvieron a lugar en la época que vivió el maestro Jorge Camargo Spolidore en su ciudad natal.

Lo anterior permitió un diálogo más profundo, presentando los hechos en toda su complejidad, captando no solo las respuestas a los temas elegidos sino también actitudes, valores y posturas ideológicas. En este contexto, las preguntas planteadas fueron de tipo abiertas, ya que permitieron al informante responder con sus propias palabras, proporcionando una variedad más amplia de respuestas. Esta entrevista, quedó registrada mediante su transcripción en el cuerpo del presente proyecto, es soportada con su video en un dispositivo digital, la cual se adjuntó al estudio en el Anexo A.

2. Marco Teórico Conceptual

2.1 Memoria cultural

El término de *Memoria cultural* tiene una connotación histórica ya que es considerado como un proceso que acuña otros términos específicos como la *memoria histórica*, *memoria individual* y *memoria colectiva.*

La memoria individual y colectiva, señala que es la fijación de los hechos personales de la memoria como la sucesión de eventos individuales, donde la experiencia deja un recuerdo y los cuales se dinamizan en las relaciones que se establecen con otras personas (Halbwachs, 1968).

Este fenómeno permite distinguir:

> Memoria histórica: supone la reconstrucción de los datos proporcionados por el presente de la vida social y proyectada sobre el pasado reinventado.
>
> Memoria colectiva: es la que recompone mágicamente el pasado, y cuyos recuerdos se remiten a la experiencia que una comunidad o un grupo pueden legar a un individuo o grupos de individuos (pág.126).

Halbwachs, se enfoca en la memoria individual como aquella que hace posible que ocurran la memoria histórica y colectiva en un contexto social y cultural, llevando siempre consigo una interpretación propia de los hechos que se experimentaron en un lapso de tiempo. De esta forma resalta lo siguiente:

> […] la memoria individual no se encuentra completamente cerrada y aislada. Un hombre para evocar su pasado tiene necesidad de apelar a los recuerdos de otros, se pone en relación con puntos de referencia que existen fuera de él y que son fijados por la sociedad. Aún más, el funcionamiento de la memoria individual no es posible sin los instrumentos que son las palabras y las ideas, que el individuo no ha inventado, y que son tomadas de su medio. (Halbwachs, 2002).

De esta manera, lo que se llama memoria individual implica contenidos de toda índole inmersos en diversos contextos como el familiar, social, político, cultural e histórico de cada sujeto. Así mismo, la construcción de cada individuo está en el medio social, por ello en este proceso la persona se incorpora en la memoria la cultura, las normas, tradiciones y valores que experimenta por el paso de la sociedad donde se desenvuelve (Villa, 2012). Por lo tanto, el reconocimiento del sujeto, dará cuenta en su propia historia, las experiencias que se vivieron durante una unidad de tiempo y mostrará mediante su memoria individual la memoria social y una memoria colectiva que fueron tejidas bajo diversas situaciones, contextos, problemáticas y conflictos de la sociedad.

La memoria cultural se define como:

> El relato que se hace y comparte de un grupo humano sobre su pasado en el cual interviene la memoria individual y colectiva que rememora el significado para el grupo de los fenómenos sociales, políticos que permitieron consolidar lo que se llama identidad, ideología y visión del mundo (Halbwachs, 1968).

En relación con la música se comprende que esta memoria da testimonio de los movimientos corporales y la confluencia de estos en eventos sociales tales como fiestas, ceremonias, ritos, interacciones sociales, costumbres, hábitos, tradiciones, valores y convicciones, asociados con un carácter colectivo permanente que perdura con el paso del tiempo.

Es así que la permanencia de la música es una manifestación activa solo puede proporcionársela la sociedad cuando le atribuye un significado, a través de la memoria de las personas quienes por medio de diferentes medios la trasmiten como el oral, en este caso. El género del bambuco como una expresión de las músicas que se establecieron en el altiplano Cundiboyacense siendo este parte de la región andina en el cual predomino este género y fue producto de la combinación de memoria individual, colectiva e histórica. Ya que la cultura constituye las expresiones de identificación social y comportamientos en sociedad frente a los eventos históricos y territoriales que ha vivido y experimentado, por ello un sistema dinámico que refleja una síntesis de la lengua, el pensamiento, las expresiones artísticas, la idiosincrasia, tradiciones, costumbres de las sociedades.

La carga que tiene la *memoria cultural* es extensa, por cuanto es la materia prima de todo un pueblo, una nación y de sus diferentes expresiones. Por lo tanto, en consonancia con la música del género del bambuco, la formación de una conciencia colectiva está por encima de las razas y de las costumbres que éstas puedan tener; en ese sentido apunta al carácter homogéneo de lo nacional y al lugar elevado que el bambuco ocupa como generador de significado de lo colombiano (Perdomo, 1963).

2.2 Memoria Musical

Para iniciar a contextualizar la *memoria musical,* se expone en primer lugar de qué se trata la memoria como una parte del ser humano. Según (Portellano, 2009), expresa que la

memoria es una función neurocognitiva que permite registrar, codificar, consolidar, retener, almacenar, recuperar y evocar la información previamente almacenada.

La memoria tiene como función principal codificar, almacenar, organizar y recuperar la información para hacer uso de ella, proceso que se deriva del sistema nervioso (Carrillo, 2010).

En este mismo sentido, considera que la red neuronal establece una conexión con los estímulos del entorno y por medio de ellos experimenta variadas sensaciones de las cuales aprende, desarrollando la capacidad de responder a dichos estímulos (Fuster, 2010).

En segundo lugar, quien consideró que existía una inteligencia musical integrada a la memoria fue Gardner a la cual se refirió como una habilidad para interpretar y crear piezas musicales que lleven ritmo y entonación, cuyos objetivos fuesen escuchar, disfrutar y juzgar la música (Gardner, 2001).

En tercer lugar, la memoria musical desde la perspectiva neurológica señala que la memoria de trabajo es la que se relaciona con el entrenamiento musical, el sistema cognitivo es el que permite que el individuo conserve la información de sonidos musicales. Por consiguiente, el procesamiento de la música es una actividad mental compleja con un alto componente cognitivo que involucra varias áreas del cerebro: los dos hemisferios intervienen en la producción musical, la corteza motora se vincula con el movimiento corporal y la capacidad de interpretar instrumentos musicales, el lóbulo temporal (lenguaje auditivo), lóbulo frontal (funciones cognitivas), el lóbulo occipital (recibe información visual) y la memoria musical se encuentra en el hipocampo (Shipstead, Lindsey, Marshall, & Engle, 2014).

En la memoria, el recuerdo es el que permite evocar la información, es así como que las memorias a corto, mediano o largo plazo, son las que determinan en gran parte la cantidad de

información almacenada y por ello la memoria de trabajo es la que interviene para que este fenómeno suceda (Portellano, 2009).

En sus estudio Mclachlan, hace referencia a que la capacidad de memoria a corto plazo está relacionada con la cantidad de atención que recibe durante el procesamiento perceptual inicial, de acuerdo con los mecanismos de atención y son los que codifican la información musical en la memoria a corto plazo, generando asociaciones entre las notas, melodías, los movimientos sinfónicos y sobre sus diferencias (Mclachlan, 2010), (Leaver, Zielinski, & Rauschecker, 2009).

En su estudio Velásquez, resalta que es el hemisferio derecho el que permite el desarrollo musical en el cerebro (Velásquez, 2010). Otros estudios exponen que el mapa musical de frecuencias y ritmo se encuentra en el lóbulo temporal izquierdo a la vez que el análisis armónico y el timbre en el lóbulo temporal derecho (Custodio & Cano, 2017).

Otras investigaciones científicas afirman que la música presenta una lateralización, pues una persona sin experiencia percibe la música en su contorno melódico total, igual que con el lenguaje (hemisferio derecho, prosodia), mientras que un músico profesional , la percibe a partir de la relación de elementos y símbolos musicales (hemisferio izquierdo), (Urios, Duque, & García, 2011).

Existen diversas conexiones en el cerebro que permiten que se desarrollen capacidades musicales. En su estudio Velásquez afirma que la parte lógico analítica inhibe los procesos emocionales que son de gran relevancia a la hora de la memorización a partir del oído, mecanismo que fortalece la memoria emotiva y enlaza de manera eficiente con la asimilación de la música (Velásquez, 2010).

En su estudio Blacking, desde la perspectiva social advierte que en la memoria se almacena el lenguaje musica**l. S**e da siempre en un contexto social en el que existen una serie de convenciones que dan valor a determinadas combinaciones sonoras es decir, el individuo almacena en su memoria el espectro de los fenómenos sonoros presentes en cada cultura y aprende a diferenciarlos a través de su experiencia personal. (Blacking, 1999).

En este estudio, la música entendiéndola como una combinación sonora con valor expresivo y una lógica específica, se considera como una disciplina artística que sigue criterios estéticos que posibilitan la expresión de ideas, sentimientos y emociones, a través de un lenguaje sistematizado y estructurado.

En el plano emocional, en su estudio Buentello, Martínez &Vanegas afirman que:

> La música tiene la capacidad de provocar respuestas emocionales positivas o negativas y con distinta intensidad ya que esta comunica información emocional; no obstante, se observa respuestas fisiológicas ante las emociones y las respuestas emocionales que provoca la música, ésta induce cambios fisiológicos como cualquier otro estímulo emocional. (Buentello, Martínez, & Vanegas, 2010).

Las características del sonido musical llevan consigo la carga rítmica a la memoria musical en el cual el sujeto experimenta principalmente sonidos y silencios organizados. Cuatro aspectos propios del sonido como son:

El Tono: es alto o bajo. Un sonido es el resultado de vibraciones puestas en marcha por la activación de un cuerpo sonoro. En el caso de un sonido musical, la cantidad de vibraciones es definida y constante, produciendo un tono. El tono preciso, la altura exacta del tono, se determina por la frecuencia de su vibración (más rápida es la frecuencia, más alto y, a la inversa, más lenta es la frecuencia, menor es el tono). La distancia entre cada par de tonos es el intervalo,

mientras que el semitono es el intervalo más pequeño utilizado en la mayor parte de las músicas occidentales. Los doce tonos y sus duplicados de octava superior e inferior constituyen el total de los recursos tonales que seleccionan los compositores para emplear en melodías y armonías.

Duración: es larga o corta. El elemento del tiempo es de extrema importancia en el arte de la música. El flujo de la música crea la ilusión del paso del tiempo (un tiempo que incluye distintos niveles, como se explicará más adelante cuando hablemos de ritmo). En el nivel más fundamental, el tiempo musical tiene que ver con la longitud o brevedad de sonidos individuales.

Volumen: es fuerte o suave. Las dinámicas musicales tienen que ver con el grado relativo de sonoridad o suavidad en el flujo de la música. Junto con el tono y la duración, los tonos en lo relativo al volumen (fuerte o suave) son importantes en la determinación del carácter de la música.

Timbre: es la calidad de tono, el color. Los elementos que contribuyen al color del tono de un instrumento incluyen la naturaleza del material y el método con el que el instrumento fue construido, resultando en sonoridades específicas a cada tipo de instrumento.

También se encuentran distintos tipos de relaciones entre los sonidos y los elementos musicales a través de los cuales se forma la melodía, una serie de tonos con diferentes valores de tiempo, que suenan en secuencia uno tras otro. La melodía produce una direccionalidad en movimientos ascendente y descendente a través del tiempo, mientras que diferentes melodías siguen diferentes vectores de movimiento.

La Armonía involucra el aspecto vertical de la música, tonos que suenan al mismo tiempo. Es un sonido compuesto, formado por dos o más notas de diferente tono que suenan al mismo tiempo. La unidad armónica más pequeña consta de dos tonos, y una armonía de tres o más tonos se denomina acorde.

En el ritmo, los elementos melódicos y armónicos se combinan e interactúan para crear una continuidad de movimiento en el tiempo. El elemento que los une se conoce como ritmo. La unidad mínima del tiempo musical es el *beat* o pulso. La velocidad a la que se reproducen los patrones se llama tempo. El tempo se mide en *beats* por minuto o BPM. Así que, si decimos que una pieza musical está "a 120 BPM", se dice que hay 120 *beat*s (pulsos) por minuto.

2.3 La música y el folklore

En primer lugar, la palabra música, según el diccionario de la Real Academia Española (RAE., 2015), proviene del latín musĭca, y ésta del griego μουσική (mousikḗ), y consta de una sucesión de sonidos y silencios organizados que conforman una composición musical. Está compuesta por elementos que combinados constituyen un vocabulario particular, lógico, racional y deliberado. La música surge como una de tantas manifestaciones culturales, donde distintas civilizaciones desarrollaron musicalidades con propósitos diferentes como rituales, celebraciones y fechas memorables.

En segundo lugar, el folklore, según la Real Academia de la lengua española (RAE, 2015) significa: "conjunto de costumbres, creencias, artesanías, canciones, y otras cosas semejantes de carácter tradicional y popular" (p.131).

De igual manera, presenta Folklore escrito con k y e, compuesto por dos palabras inglesas – folk-lore – que le dan el significado a la palabra. A diferencia de la palabra inglesa (folklore), en castellano se escribe folclor. Es por esto que en Colombia se mantiene este tipo de ortografía, como lo menciona el estudio de Abadía "ya no escriben folklore como debe ser, con K y con E al final" (Abadia, 1997).

En Colombia los estudios sobre el folklore inician de manera procesal después de 1950 y en 1959 se inicia un Centro de estudios Folklóricos, en el cual se propone que el folklore "está

constituido por las creencias colectivas sin doctrina y por las prácticas colectivas sin teoría" (Miñana, 2000, pág. 37).

Por otra parte Zamudio en su estudio señala que “la variedad de géneros de la práctica musical colombiana e incluso la hermandad de algunos de ellos con música de otros lugares" (Zamudio, 1949). En este sentido, resalta que Colombia es un país multiétnico y pluricultural, según lo estipulado por la Constitución del 1991. De igual manera Abadía propuso una división del folklore Colombiano con respecto a parámetros ecológicos para diferenciar las expresiones particulares de las regiones en las cuales se daban combinaciones autóctonas con matices de influencia española y africana, entre otras (Abadia, 1997).

Es así como dividió el país en cinco regiones folclóricas: Zona Andina o de la Cordillera, zona de la Llanura o de los Llanos Orientales, zona del Litoral Atlántico, zona del Litoral Pacífico y zona Insular. Haciendo énfasis en la zona Andina, en la cual sobresalieron los aires del bambuco, la guabina y el torbellino abarcando los departamentos ubicados en las tres cordilleras, en los que se encuentran: Nariño, Cauca y Valle del Cauca, el Huila, Tolima, Cundinamarca, Caldas, Quindío, Risaralda, Antioquia, Santander y el centro y occidente de Boyacá. Según Abadía Morales (1983), esta división representa la clasificación del folklore como el literario, coreográfico, demosófico y musical.

Los géneros que surgieron durante el siglo XIX fueron transcritos a partitura en el siglo XX son las que hoy en día se conocen como músicas andinas colombianas. Entre los instrumentos más importantes de esta región se pueden encontrar: la ocarina de arcilla; el tiple, el más representativo, que viene de la guitarra latina; el requinto, que es un tiple alto; la bandola, que viene de la mandolina italiana y, por último, la bandurriaga española (Abadía, 1997, 37).

Según Azula & León (2011), una evidencia contundente de la importancia del bambuco y el pasillo es el contenido musical que se presentó en la primera transmisión de la emisora HJN, el 17 de septiembre de 1929. En este gran evento se escuchó a las 9 a.m. un pasillo, un joropo llanero, un bambuco de Emilio Murillo y el Torbellino de Alejandro Wills interpretados por la Lira Mozart.

Para contextualizar este gran suceso, se dice que a través de la radio se buscaba difundir información, masificar la identidad de la sociedad colombiana de ese entonces a sabiendas de que Colombia es un país multicultural y pluri-étnico y como tercer aspecto fundamental el desarrollo del folklore. Existía un entorno de sana competencia entre la novela narrada en vivo y la musicalización del folklore. En ese orden de ideas, se optó por realizar la transmisión en vivo de grupos orquestales como el Grupo Granadino, pues no existía la tecnología necesaria para hacer la transmisión de conciertos de Orquestas Sinfónicas.

2.3 El Bambuco

El bambuco es considerado según Abadía (1983), como la "expresión musical y coreográfica más importante del folklore Colombiano" (p.160). Según Miñana (1997), se define el bambuco como el género musical tradicional de transmisión oral, del cual no hay datos documentales previos al siglo XIX.

La referencia histórica de la palabra bambuco, según Añez (1951), fue usada por primera vez en una "carta del General republicano Francisco de Paula Santander dirigida al general París que se encontraba en la región del Cauca un 6 de diciembre de 1816" (p.45).

De la misma forma resalta:

> El bambuco es un ritmo de la región Cundiboyacense, hizo parte del desarrollo histórico de Colombia y fue la "banda sonora" que se usó para celebrar la entrada de los libertadores a la capital de la república, la independencia del Perú y por ende la dominación de América latina, desde el siglo XIX se comienza a nombrar al bambuco como ritmo autóctono nacional. Como se había mencionado anteriormente la música tradicional popular colombiana es lo que es, con base a la música e influencia europea, una versión propia una intención de transformar una herencia musical y darle un aire autóctono (Cruz, 210).

De acuerdo a lo anterior, los autores exponen que el bambuco es un género que está ligado a la región andina, específicamente al altiplano Cundiboyacense, región en la cual se desarrollaron gran parte de las batallas que le dieron origen a la independencia de Colombia.

Así mismo, Gil & Galindo(2009), citando a Añez (1951), quien hizo un compendio de la historia del bambuco en Colombia expone que los campesinos del altiplano Cundiboyacense interpretaron las músicas tradicionales usando la carrasca, un instrumento de percusión propio de la región, a la vez que involucraban instrumentos de cuerda también.

Por tal razón, este ritmo se difundió por todas las regiones en la época del Colonialismo ya que según Añez, se encuentran testimonios en imágenes de 1845 a través de un lienzo del autor Edward Walhouse en la ciudad de Ráquira (Boyacá) denominada *"Indios Bailando Bambuco*" en la cual se detallan a los campesinos interpretando el bambuco.

Esta expansión se dio en la segunda mitad del siglo XIX, logrando consolidar el bambuco a lo largo de los andes colombianos. Luego, después de la Constitución de Colombia de 1886, se

incorpora el concepto de patria, el cuál empoderó los derechos del ciudadano y el sentido de pertenencia por el país.

2.3.1 El Bambuco y la diversidad

Según, Quijano (2000):

Detalla que los españoles fueron parte decisiva en la construcción de las músicas, ya que tenían origen europeo de carácter euro-centrista, al considerar que la población colonizada "india" y "negra" tenía una connotación negativa e inferior, y la raza blanca positiva y superior.

Por tal razón, el origen del bambuco es considerado el producto de un proceso de conformación por la compleja mezcla de razas de mestizaje que fueron acogiendo los sonidos de los conquistadores, esclavos del Africa e indígenas, cada uno con su propio acervo rítmico que se combinó y posibilitaron el surgimiento nuevas melodías que se hicieron propias.

Las hipótesis que existen sobre los orígenes del Bambuco las revela Miñana, concluyendo que no hay datos documentales acerca de este género antes del siglo XIX. No obstante, existen tesis como:

Origen africano: según la pequeña localidad denominada Bambuck, situada en la Senegambia (África Occidental); pero su única relación con el bambuco colombiano, es el vocablo.

La segunda tesis de Abadia (1983), señala que tiene relación con las costumbres afro, ya que la denominación bambuco en el Litoral Pacífico, corresponde al currulao africano. Es así como los aires chocoanos, incluida la jota y el aguabajo, utilizan ritmos característicos del bambuco.

La tercera tesis, se relaciona geográficamente con la anterior, ubicando el origen de este término en los Bambas, tribu indígena que existía en el Litoral Pacífico.

La cuarta tesis expone que la denominación, "fue dada por los españoles (como voz castellana) al aire nativo indígena y a su danza por la característica del “movimiento trémulo" (Abadía, 1983, p. 163).

La quinta tesis afirma que este aire proviene de Vasconia (España) debido a la similitud del acompañamiento del tiple en el bambuco con la música tradicional de este lugar. Al respecto Sánchez (2009) afirma que la raza blanca europea fue la tercera influencia en la creación de la música colombiana “Los españoles fueron parte decisiva en la construcción del poder en América Latina, siendo la raza blanca la tercera influencia en la reacción de nuestra música” (p. 116).

La sexta tesis tiene relación con el uso del instrumento denominado "carángano”, popular en la costa norte colombiana como uno de los instrumentos principales en la "cucamba", o “rajaleña” huilense. Estos instrumentos están conformados por tubos de bambú traídos por "los negros de las Antillas inglesas" (Abadía, 1983, p. 164).

En la séptima tesis, Abadía (1983), afirma que el origen de este género es mestizo, producto de la mezcla de ritmos vascos con las melodías de 46 tradiciones indígenas; mientras que Sánchez (2009), afirma que es tri-étnico por la combinación de la música africana con la europea y la indígena. Finalmente, en la última hipótesis que menciona Sánchez (2009), se dice que uno de los orígenes más antiguos podría tener el bambuco se encuentra en la cultura indígena *Nasa*, asentada en el territorio del Cauca. Por su parte Miñana (1980), señala que el bambuco es originario de la región del Cauca como resultado del mestizaje, pues en sus inicios los bambucos

y pasillos eran considerados como música nacional, a la vez que eran compuestos especialmente dentro de contextos bélicos y fueron los que acompañaron a los ejércitos de la independencia.

De igual manera, Sánchez (2009), argumenta que el bambuco fue emblema de la música nacional, pero no fue sino después de la Constitución de Colombia en 1886, cuando, a partir del principio de República como institución, se crea el concepto de patria, donde el ciudadano tenía derechos y sentido de pertenencia por el país. De esta manera en el anhelo de encontrar una identidad de patria, el bambuco, en menos cincuenta años, pasaría a convertirse de un género rural a un género urbano, proclamándose música y danza "Nacional".

Sin embargo, no en todas las regiones de la zona andina el bambuco se interpreta de igual forma, según Zamudio, en su texto *El folklore musical en Colombia*, el bambuco en Cauca se decía que era cantado, melódico y lento, mientras que en el Tolima era más movido; en Cundinamarca y Boyacá tenía acentos que hacían que su sonido fuera madrigalesco y gracioso; en cuanto a la región de los Santanderes, se menciona que era bullicioso, hasta la frontera venezolana donde resaltaba tener un tempo más rápido.

Por ello el bambuco, fue caracterizado por las diferentes zonas geográficas en las cuales se tomaban los aspectos relevantes de su forma de cantar, el tipo de instrumentos usados y el ritmo en el baile. Según Azula, Rodríguez y León (2011), el bambuco contenía dos modalidades, uno cantado (vocal) y otro bailado. Según, Miñana (1987), menciona que este tipo de bambuco es relativamente reciente y que se dio en su mayoría en las zonas urbanas como Medellín, Bogotá, Ibagué, Neiva, Cali, Bucaramanga, entre otros; aunque hoy en día quedan muy pocos vestigios del bambuco vocal campesino.

Por su parte, Abadía (1983), afirma que el bambuco cantado se inició como canto de trovador acompañado de tiple, exclusivo para el contexto de serenatas y salvas (una de las

trasgresiones es el rajaleña, en 3/4, los cuales eran cantos *zurrungueados* o *abambucados* utilizados en los frentes de batalla, a través de estos cantos se daban orientaciones de localización, evitando así que los soldados se extraviaran).

Para finalizar, según Miñana (1987), existe otro tipo de bambuco que es el instrumental o fiestero. Este tipo de bambuco se divide en dos categorías, el bambuco campesino y el urbano. En cuanto al campesino existen piezas citadas en documentos de 1810, en las que se caracteriza por su inclinación a lo pentafónico y por usar modos antiguos mezclados con lenguajes tonales mayores y menores. Por otra parte, Abadía, (1997), registra datos del bambuco urbano desde inicios del siglo XX: se caracteriza por ser tonal, así como por la utilización de modulaciones y cromatismos. En cuanto a la instrumentación, Guillermo Abadía Morales (1995), en el texto *ABC del Folklore Colombiano*, básicamente nos conduce por un recorrido multicultural a través de las diferentes regiones de Colombia, abarcando las descripciones de sus costumbres a través de sus músicas y expresiones folclóricas representativas. Es puntual decir que este texto por si solo se convirtió en el derrotero y hoja de ruta de la investigación folclórica de Colombia debido a la morfología de su información y el entrelazamiento y evolución cognitivo de sus textos. Menciona el tiple, la bandola, la guitarra (trío de cuerdas colombiano), complementado con las cucharas de palo (conjunto típico).

Sánchez (2009), afirma que el bambuco pasó de la tradición oral a la escrita y un testimonio de ello fue el registro en partitura que se encuentra en la obra *Aires nacionales neogranadinos variados para piano* Op.14 de Manuel María Párraga, escrita en 1859.

Con respecto a la métrica del bambuco, surgió un debate en el cual se sostienen tres posturas diferentes: quienes piensan que debe ser 3/4, los que argumentan que debe ser 6/8 y los que afirman que la forma correcta es 3/4-6/8. Una de las razones principales por las cuales surge

esta discusión es la falta de fuentes primarias escritas que tiene este aire, lo cual llevaba a los músicos a escribir en partitura sin ningún tipo de parámetro, lo que solo existía en la tradición oral. Por otra parte, una de las razones por las cuales sucede esto, según el texto de Sánchez (2009), es la carencia de medios conceptuales de las corrientes tradicionalistas de la música colombiana que dificultaban la creación de las partituras.

2.3.2 Ritmo, Armonía y Melodía del Bambuco

2.3.2.1 Ritmo

El ritmo del bambuco tiene características que lo identifican con patrones que se destacan en la mayoría de las interpretaciones, como el silencio de corchea utilizado popularmente al inicio de sus melodías y su métrica que está escrita en 6/8 y 3/4.

Según Martínez (2009), resalta:

> El ritmo del bambuco se puede escribir en una métrica de 3/4 o de 6/8, donde lo importante no es tanto la métrica como tal, sino saber dónde van ubicados los acentos y donde está ubicado el cambio armónico. Aunque se puede escribir en cualquiera de estas dos métricas, la tendencia a escribirlo en 3/4 viene desde finales del siglo XIX cuando el maestro Pedro Morales Pino llevó por primera vez al pentagrama un bambuco escribiéndolo en 3/4. La polémica real consiste en identificar cual pulso es el primer tiempo y en cual pulso cambia el acompañamiento armónico (p.22).

Es así como el referente de bambuco en 3/4 se identifica por la ubicación de los acentos, una forma particular del legado oral de los ritmos tradicionales llevados al pentagrama.
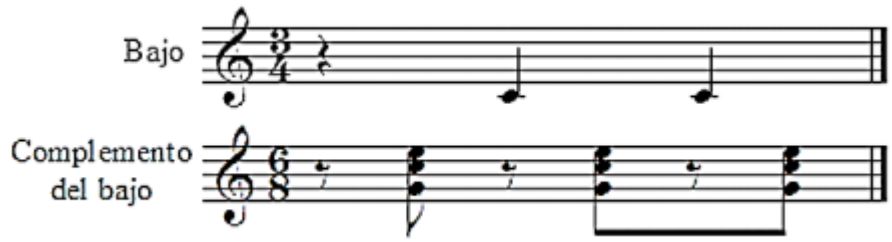
Zamudio (1950), presento un análisis en el cual expone la combinación métrica ternaria-binaria, y otras de la estructura y el acompañamiento en las cadencias, afirmando:

> El ritmo melódico del bambuco está formado por una combinación ternaria-binaria (…). Téngase en cuenta que la melodía sola es el asunto de primera importancia; el ritmo del acompañamiento es cuestión de simple, aunque necesaria adaptación. (…) Esto obedece a que cuando la melodía queda en reposo cadencial, el acompañamiento cobra mayor importancia. Seguramente el acompañante que casi siempre es el mismo que canta, ha buscado así, la manera de cuadrar la aparente irregularidad del ritmo melódico en los momentos en que queda libre de este (…)(p.39).

De esta manera se precisa que el ritmo del bambuco se balancea entre un compás binario (6/8) y otro ternario (3/4), los cuales se intercalan durante la construcción melódico/rítmica del acompañamiento y la melodía, haciendo de esto una característica muy definida del género. En la siguiente figura se muestra lo apuntado anteriormente.

Figura 1.
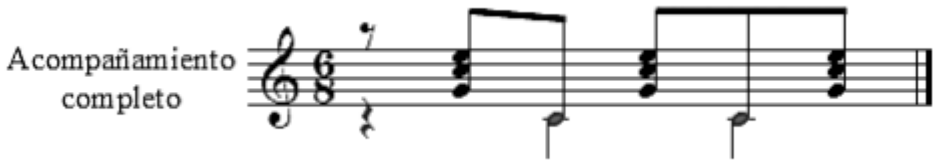
Bajos y armonía del Bambuco



Fuente. Zamudio (1950).

Figura 2.

Combinación entre el bajo y la respuesta armónica



Fuente. Zamudio (1950).

2.3.2.2 Armonía

Según, Páez (2015), señala que "la armonía en el bambuco no tiene una estructura definida, pero las características amónicas de las composiciones se ubican en modo mayor y modo menor" (p.33). Lo particular del bambuco en cuanto a su armonía está en la ocurrencia marcada de la modulación, mientras que es común que la tonalidad destino sea la relativa de la tonalidad original y, por ende, si es mayor pasará a su relativa menor y viceversa. Por tal razón, depende de la intención y el conocimiento de armonía de cada compositor.

Por otra parte, Montalvo & Pérez (2006), señalan que el bambuco se basa en un sistema tonal el cual se desarrolló en algunas regiones, como la pacífica, con matices indígenas. Esta organización armónica cambió con el tiempo de acuerdo al compositor, no obstante las características más comunes fueron las modulaciones entre cada una de las secciones, en donde puede pasar de un modo mayor a su relativo menor o viceversa y en la sección C, donde se expone en su modo paralelo mayor o menor.

A continuación, se muestra el diseño armónico en modos mayor y menor.

Tabla 1.

Estructura armonía bambuco modo menor

Forma	Ejemplo	Algunos temas con la estructura armónica
A Primer grado en menor	Dm	On tabas, Bachue, Bochica y Flor de Café.
B Paso al relativo mayor o se mantiene en el grado menor	F o Dm	
C Paso a la Paralela	D	

Fuente. Elaboración propia. Tomado de Montalvo y Pérez (2006).

Tabla 2.

Estructura armonía bambuco modo mayor

Forma	Ejemplo	Algunos temas con la estructura armónica
A Primer grado en mayor	G	El Republicano.
B Mayor	G	
C Subdominante	C/Cm o Eb	
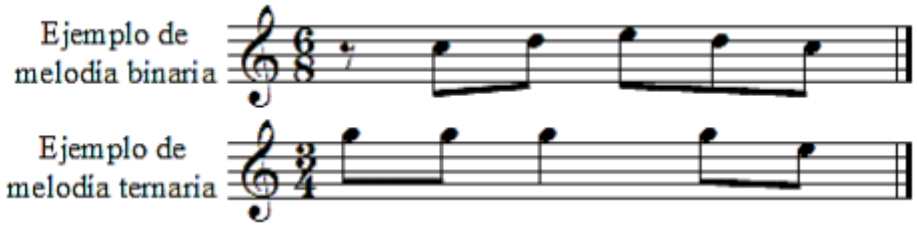
Fuente. Elaboración propia. Tomado de Montalvo y Pérez (2006).

2.3.2.3 Melodía

La melodía particular en el bambuco está compuesta por frases melódicas construidas mediante el modelo pregunta-respuesta, es decir la tesitura depende directamente de la organología, que en la voz normalmente no superará la octava, en tanto que si es instrumental esto no aplica, ya que generalmente la melodía la tiene el cantante, la bandola, el tiple requinto y el órgano. Por otra parte, la melodía frecuentemente se reparte entre más de un instrumento para generar variedad tímbrica, un recurso que permite que la obra sea más dinámica e interesante para el oyente.

Figura 3.

Melodía a 6/8 y 3/4



Fuente. Zamudio (1950).

2.3.2 Organología del bambuco
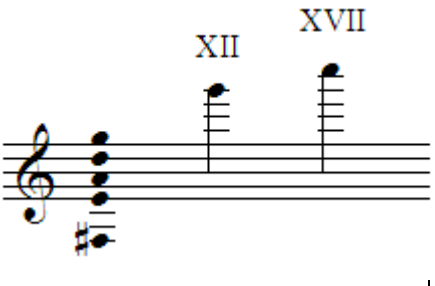
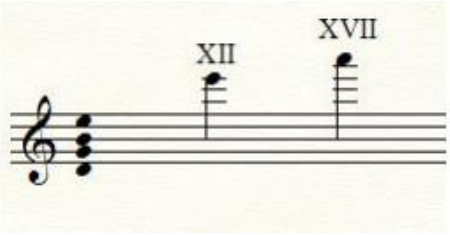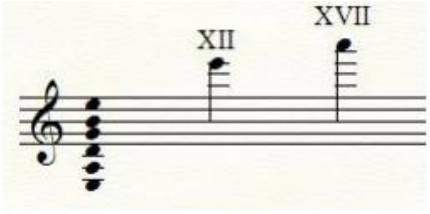
La organología, permite identificar la musicología sistemática (es un término general muy utilizado en Europa central el cuál se refieres el estudio científico o académico de todos los fenómenos relacionados con la música, como sus bases físicas, su historia y su relación con el ser humano y la sociedad), convirtiéndose en una herramienta metodológica para estudiar las músicas tradicionales, ofreciendo una mejor comprensión de la praxis colectiva desde sus instrumentos musicales.

Los instrumentos más comunes en el bambuco son de cuerda pulsada como el tiple que produce el soporte rítmico, la guitarra que lleva el golpe típico del género con sus bajos, la bandola o lira que llevan la melodía al igual que el tiple requinto que, a su vez, en ocasiones ejecutan adornos melódicos. Dependiendo de la creatividad del compositor, algunos formatos agregan otros instrumentos como la flauta, la voz y percusión menor.

Tabla 3.

Organología del Bambuco

INSTRUMENTO	ESTRUCTURA	TESITURA

Bandola 	Es un instrumento que consta de 12 cuerdas con 6 órdenes (cada orden tiene dos cuerdas). Se caracteriza por ejecutarse con el plectro. Según, Giraldo & Sánchez (2005), es un instrumento de Transculturación y en desarrollo, porque tiene sus antepasados en similares antiguos de Asia y España.	 Afinación: C. Nombre de cuerdas y registros
Tiple requinto 	Pertenece a la familia de los cordófonos. Tiene doce cuerdas metálicas que conforman cuatro órdenes, cada orden tiene 3 cuerdas (el primer orden son todas las cuerdas de acero; el segundo, tercer y cuarto orden constan de dos cuerdas metálicas a los lados y una cuerda entorchada en el centro). Se ha destacado en el folclore colombiano para música perteneciente a la región andina.	 Afinación: C Nombre de cuerdas y registros
Guitarra 	Instrumento de cuerdas que dispone de una caja de resonancia, un mástil con trastes y seis cuerdas que suenan al ser rasgadas con una púa o con los dedos. Su rol en la interpretación de músicas andinas colombianas es la del bajo, ya que la bandola y el tiple no permiten hacer bajos definidos comparados con la guitarra.	 Afinación: C Nombre de cuerdas y registros

Fuente. Elaboración propia.

3. Resultados

En este apartado se describe el producto de la indagación que se realizó del maestro Jorge Camargo Spolidore sobre los referentes bibliográficos, los elementos compositivos que influenciaron la producción musical y el análisis de tres de sus obras en el género del bambuco, todo ello recopilado a través de fuentes documentales y una entrevista.

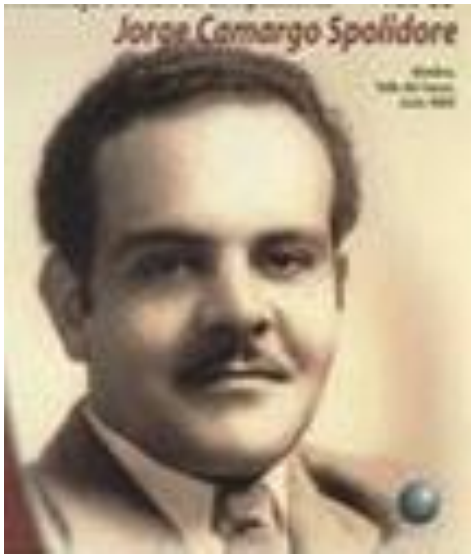
3.1 Referentes del maestro Jorge Camargo Spolidore

3.1.1 Biografía de Jorge Camargo Spolidore

Compositor nacido el 12 de junio de 1912, en la ciudad de Sogamoso – Boyacá, murió el 29 de enero de 1974 en Medellín. Hijo de don Jorge Camargo Angulo y doña Antonieta Spolidore, consagrados cultivadores de la música. Su padre Jorge Camargo Angulo, su madre, Antonieta Spolidore, pianista y violinista, su abuelo, Rafael Spolidore, destacado violinista. Mercedes, su hermana, soprano y violinista sobresaliente de la famosa Orquesta Camargo Spolidore.

Figura 4.

Jorge Camargo Spolidore

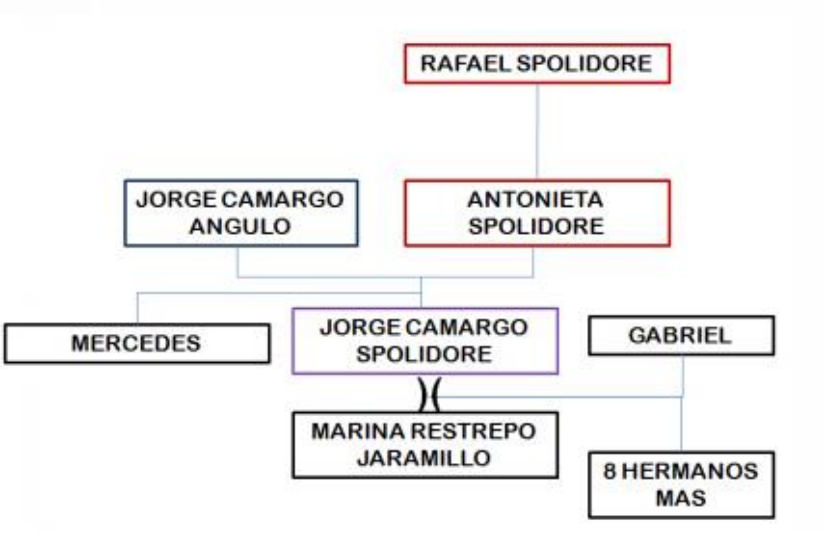


Fuente:

http://www.boyacacultural.com/index.php?option=com_content&view=article&id=204&Itemid=40

Figura 5.

Grupo familiar de Jorge Camargo Spolidore



Fuente.

http://www.boyacacultural.com/index.php?option=com_content&view=article&id=204&Itemid=40

Antonieta Spolidore Camargo su madre, nace en el municipio de Sogamoso en 1886, aunque sus padres de origen italiano. Contrajo matrimonio con Jorge Angulo Camargo en 1904 oriundo de Sogamoso, quien fue músico e intérprete del violín. En la unión, se dio fruto a ocho hijos, de los cuales sobresalieron Mercedes (soprano, violinista y maestra de técnica vocal) y Jorge (nuestro reseñado).

El maestro Jorge Camargo Spolidore consolidó su matrimonio con Marina Restrepo Jaramillo, oriunda de Manizales, con quien tuvo doce hijos, todos ellos herederos del talento musical familiar.

La familia conformó la *Orquesta Camargo Spolidore*, realizando presentaciones artísticas en diferentes partes de Colombia iniciando en 1929 en Tunja y continuando en Bogotá en la cual actuó en diversos escenarios como: Club Bacatá y en varios programas radiales, visitando luego ciudades como Ibagué, Cali, Popayán y Manizales. La *Orquesta Camargo Spolidore* también participó en el acto inaugural de la televisión nacional el 13 de junio de 1954, en la inauguración del Hotel Tequendama y se vincularon a la emisora Nueva Granada como orquesta de planta. Esta orquesta se mantuvo hasta cuando falleció el padre.

Finalmente, Jorge también perteneció a orquestas como la de Efraín Orozco y conformó un conjunto musical con Rosita Vargas, Julieta Mendoza, Teófilo Becerra, Emiliano González y sus estradivarios, Pepe Camargo con su flauta y José Manuel Pérez con el pistón.

La familia conformó la *Orquesta Camargo Spolidore*, realizando presentaciones artísticas en diferentes partes de Colombia iniciando en 1929 en Tunja y continuando en Bogotá en la cual

actuó en diversos escenarios como: Club Bacatá y en varios programas radiales, visitando luego ciudades como Ibagué, Cali, Popayán y Manizales. La *Orquesta Camargo Spolidore* también participó en el acto inaugural de la televisión nacional el 13 de junio de 1954, en la inauguración del Hotel Tequendama y se vincularon a la emisora Nueva Granada como orquesta de planta. Esta orquesta se mantuvo hasta cuando falleció el padre.

Las composiciones musicales de Jorge Camargo Spolidore fueron variadas, ya que su capacidad de interpretar diversos instrumentos lo llevaron a lograr méritos que fueron acuñados en diferentes escenarios. A continuación, se presentan algunos de sus logros resaltados.

Tabla 4.

Logros alcanzados por Jorge Camargo Spolidore

Año	Logros
1946	Fundador, primer presidente y presidente honorario vitalicio de SAYCO. Dirigió la orquesta de la emisora Nueva Granada en Bogotá Dirigió Orquesta la Voz de Antioquia en Medellín, sucediendo al músico español José María Tena (Zaragoza, España, 1895 - Medellín, 1951).
1948	Director de la Orquesta Sinfónica de Antioquia Galardonado en el primer concurso sinfónico, "Música de Colombia", que organizara Fabricato, con la obra "Rapsodia Colombiana", una fantasía sobre temas terrigenos del interior. Se incorporó a la BBC la obra Rapsodia en el archivo de obras universales.
1951	Galardón otorgado por el bambuco sinfónico "Ruborosa". Mención honorífica por las obras "Celos Gitanos" y "Nuevo Reino de Granada" para pequeña y gran orquesta respectivamente.
1956	Galardón paisa la "La orden del Clavo" por méritos cívicos.
1960	En el concurso de himnos para el sesquicentenario de Cundinamarca obtuvo el primer puesto con el bambuco "En Monserrate".
1967	El himno a Boyacá fue aprobado por la Asamblea del Departamento de Boyacá mediante la Ordenanza 47 de 1967 y sancionado mediante el Decreto 218 del mismo año. El autor de la letra es el poeta Pedro Medina Avendaño, natural de Cómbita. El compositor de la música del himno de Boyacá Jorge Camargo Spolidore natural da Sogamoso.

Fuente: atierritacolombia.tripod.com/jorgecamargospolidore/

Fuente: http://www.boyacacultural.com/index.php?option=com_content&id=204

3.1.2 Producción musical de Jorge Camargo Spolidore

La producción musical de Jorge Camargo Spolidore se preserva en la Universidad EAFIT, donada por los familiares y puesta como patrimonio cultural.

Su catálogo es de más de 200 obras, en él se encuentra obras para orquesta sinfónica y obras instrumentales para diferentes formatos, pasillos, bambucos, torbellinos, obras de carácter religioso e himnos.

"Este patrimonio no es de nadie, nos pertenece a todos los colombianos, y por eso hemos querido que lo preserven en EAFIT. No quisimos que pasara de esta generación la donación", Daniel Camargo Restrepo, hijo del maestro Jorge Camargo Spolidore.

Fuente: https://www.eafit.edu.co/agencia-noticias/historico-noticias/2011/noviembre/Paginas/un-legado-de-ritmos-andinos-para-la-investigacion.aspx

Fuente: https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/21986

Entre sus más importantes obras, se destacan las que a continuación se exponen en la tabla.

Tabla 5.

Géneros compositivos de Jorge Camargo Spolidore

Composición Vocal		
Genero Bambuco	Género Torbellino	Género Pasillo
Tu Risa	Mi Tiple	Amor
Ojitos Negros	Lunares	Maldito Amor
Mi Canoa y Yo		Reconciliación
Serenata		
Chatica Linda		
Cuando Seas Mi Mujercita		
Cantares		
Los Trigales		
Celos		
Arroyito		
Los Lunares		

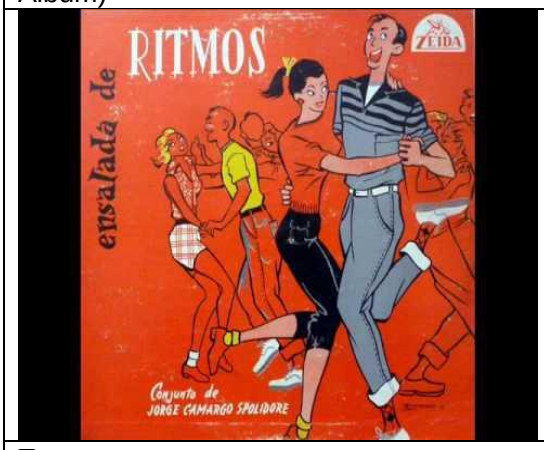
Composición Instrumental			
Genero Bambuco	Género Torbellino	Género Pasillo	Género Guabina
Ruborosa	Preludio de Torbellino	Ilusión	Senderito de Flores
El Organillo de la Suerte		Fanny	
En el Tequendama			
La Hilandera			
Amuyiaca			
Que Viva el Señor Alcalde			
Tus Ojitos			
El Pífano			
Pesebre de Nochebuena			

Fuente. Elaboración propia.

Tabla 6.

Compendio de producción musical de Jorge Camargo Spolidore

	
Lunares (Jorge A. Camargo)Helia Casanovas – L'Amérique Latine 2 versionsDisques Disques Vogue	Chatica Linda (Bambuco)Garzón Y Collazos – Me Llevaras En Ti (LP, Album) Sonolux

	
Chatica Linda Coros Cantares De Colombia* - Coros Cantares De Colombia Vol. IV (LP, Album)	Fabricado por Codiscos. Lado B. Chatica Linda
	
Fuente. http://www.boyacacultural.com/index.php?option=com_content&view=article&id=207&Itemid=40	Orquesta de los hermanos Spolidore
	
Disco Son de Fiesta, grabado por Sonolux	Fuente. http://patrimoniomusical.eafit.edu.co/handle/10784.1/4679

3.2 Parámetros que influenciaron la producción musical de Jorge Camargo Spolidore

Como punto de partida, se encuentra la herencia musical heredada de su abuelo, Rafael Spolidore, quien interpretaba el violín. Antonieta Spolidore, fue profesora de piano y violín, directora de la Orquesta Camargo Spolidore y compositora de aires folclóricos, destacándose el bambuco *Los Promeseritos*, este grabado por el sello discográfico "Víctor", el cual lo presenta en forma de conversación, una práctica muy utilizada para la interpretación de la música y la poesía popular boyacense.

El maestro Camargo Spolidore inició su educación musical a muy temprana edad con su madre Antonieta Spolidore, quien fue su maestra de piano, violín y contrabajo. Desarrolló habilidades que lo llevaron a convertirse en un virtuoso intérprete, alternando magistralmente una gran variedad de instrumentos de viento, pero siendo sus favoritos el piano y el bajo.

El maestro Camargo Spolidore ingresó a La Orquesta Camargo a temprana edad, pasando la mayoría de su juventud y desarrollando aún más su talento.

Posteriormente asumió la dirección de la Orquesta, mostrando un espectáculo singular por su gran nivel artístico. En su repertorio interpretaban desde un bambuco, siguiendo con una obertura clásica, una tonada campesina e incluyendo trozos vocales del repertorio universal,

El maestro Camargo Spolidore tenía la capacidad de crear versos espontáneamente en cualquier circunstancia, a los cuales iba agregándole la melodía con la misma facilidad, para así darle vida a sus creaciones, todos estos atributos de un genio de la música. Como compositor incursionó en gran variedad de aires colombianos: joropos llaneros, pasillos, torbellinos, guabinas y guajiras. En cuanto al bambuco fue un gran investigador y creador en las diferentes formas que presenta en su obra musical.

FUENTE: https://latierritacolombia.tripod.com/jorgecamargospolidore/

En palabras de Beatriz Mendoza Reina "*Chatica Linda*", Jorge era muy especial para componer versos espontáneamente, de una sencillez inigualable y un enamorado de la música colombiana, lo cual lo motivó a crear su propia música y esto se vio reflejado en esa inmensa capacidad como instrumentista y como arreglista.

Es de destacar una célebre anécdota sobre el encuentro entre Jorge Camargo Spolidore y Antonio María Peñaloza, trompetista, compositor e intérprete nacido en Plato (Magdalena) durante un ensayo de la orquesta dirigida por Camargo Spolidore, dentro de la emisora Nueva Granada en la ciudad de Bogotá:

E"Cómo es posible que un negro de la costa venga aquí a hablar de bambuco, cuando el bambuco es indígena". Así dicen que dijo alguna vez, exaltado, el músico boyacense Jorge Camargo Spolidore. "Para tocar bambuco hay que tomar chicha y comer chunchullo y sobrebarriga", espetó también el compositor y director de orquesta Francisco Cristancho frente a la impertinencia de aquel músico recién llegado a Bogotá luego de haberse labrado un prestigio enorme en Barranquilla, no sólo como excepcional músico sino como un polemista redomado. La pelea, en este caso, se desató en el primer ensayo al que asistiera el trompetista costeño Antonio María Peñaloza Cervantes, nuevo integrante de la Orquesta de la Emisora Nueva Granada, codirigida por Cristancho. Tan pronto empezaron a tocar *'Chatica Linda'*, de Camargo Spolidore, Peñaloza se enfrascó en una acalorada discusión con sus colegas al decir que tocaban el bambuco "al revés": para el recién llegado, el bambuco debería tocarse en seis octavos y no en tres cuartos, como lo venían haciendo.
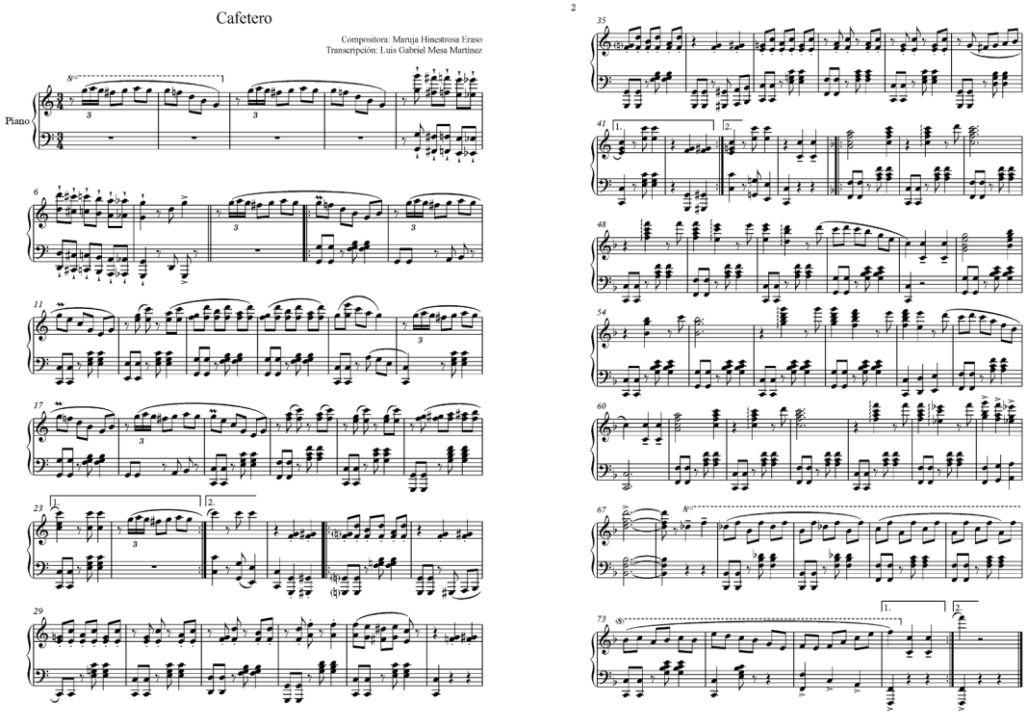
Fuente: https://www.radionacional.co/musica/bandas-colombianas/15-anos-sin-penaloza-un-adelantado-su-tiempo

Dicho esto, se evidencia que el maestro Jorge Camargo Spolidore consideraba pertinente el uso del compás de 3/4 en la escritura del bambuco.

De la misma manera en Colombia, existen obras muy reconocidas del género bambuco escritas para piano en compás de 3/4. Por citar algunas: *Agáchate el sombrerito, Bochica, El republicano, Ibaguereña, Palo Negro, San Pedro en el Espinal, Cuatro Preguntas.*

Ruth Marulanda es una gran defensora del bambuco a 3/4, pues así lo promulgó en un conversatorio, acotando que no hay que dejarlo perder por tradición, Jorge Luis Alfonso Cucaita, reconocido pianista de Tunja, asevera el comentario citado anteriormente por la maestra Ruth Marulanda.

En la imagen: *El Cafetero* de Maruja Hinestroza, en compás de 3/4.



3.3 Modelo compositivo del bambuco de Jorge Camargo Spolidore

3.3.1 Análisis de tres obras del maestro Jorge Camargo Spolidore

3.3.1.1 Bambuco *Celos* por Jorge Camargo Spolidore

LETRA: *CELOS*

Cuando miro tu boca que no he besado
esa boca tan linda que no fue mía
siento celos tan negros como un pecado
te maldigo y te quiero más todavía
cuando miro tu boca, que no he besado (bis)
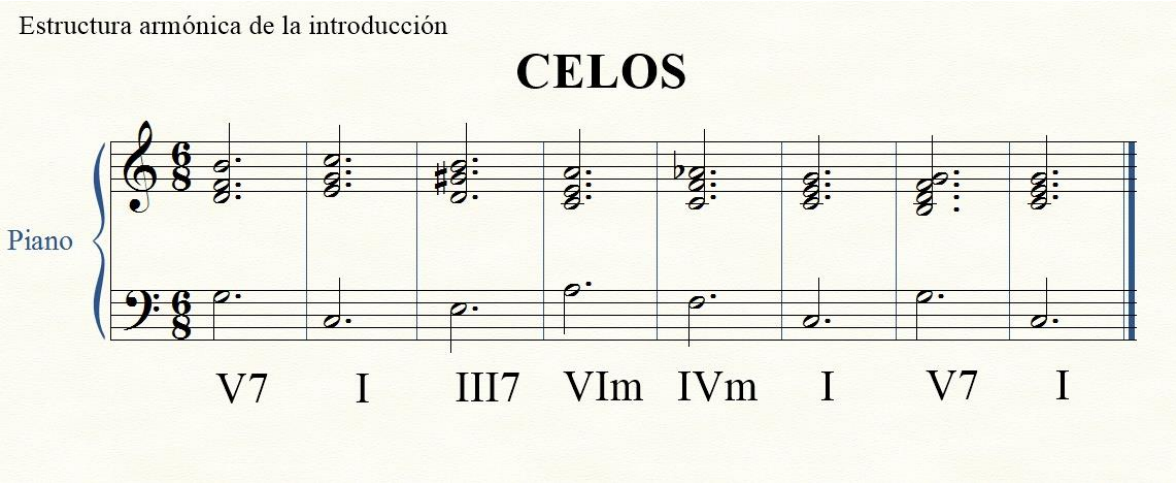
Tus ojos que me miran, indiferentes
no saben que los míos, viven llorando
y en esas noches tristes, negras silentes
cuando digo tu nombre, como rezando (bis)

La melodía es de tipo ternario, el acompañamiento utilizado en el bambuco *Celos* del maestro Jorge Camargo Spolidore, en la versión de Los Hermanos Martínez, la conformación del grupo es del tipo clásico tradicional de las agrupaciones de la época compuesto por: guitarra, tiple, órgano y bajo eléctrico, en algunos formatos instrumentales el bajo eléctrico es reemplazado por el contrabajo. Este acompañamiento se volvió recurrente no solo en la obra analizada, sino además en las composiciones de muchos autores colombianos.

El Maestro Camargo utiliza una línea melódica en la introducción que respaldada por el la armonía es una propuesta no usual en bambucos tradicionales de la época, donde la estructura se

basaba en el corriente I, IV y V7. El Maestro utiliza el grado relativo para el verso, recurso que cambia totalmente el motivo de la introducción definiendo el concepto del tema principal y a la vez brindando una gran riqueza musical a las partes A, B y C en la obra.

Estructura armónica de la introducción



La introducción es una dulce línea melódica en guitarra, en progresión armónica V7, I, III7 (dominante secundario), VIm, IVm, donde majestuosamente aparece el órgano en una sutil melodía en tercera menor que a la par con la línea melódica producida en la guitarra, brinda un concepto sonoro muy elaborado, continuando con los grados I y V7 culminando esta parte de la obra en centro tonal C,

El verso de la estrofa inicia en el grado VIm, III7 y VIm donde la letra dice "*Cuando miro tu boca que no he besado*" posteriormente aparece un grado VIIbm, el verso dice "*esa boca tan linda que fue mía"* VIIbm, VI7, IIm, "*siento celos tan negros como un pecado*" VIm, II7, V7, "*te maldigo y te quiero más todavía*" III7 (dominante secundaria), VIm, "*Cuando miro tu boca, que no he besado"* IVm, I, V7, I. En este IV grado menor (mixtura), el autor expresa sus sentimientos mezclados entre amor, odio e ilusión, dando una cadencia de aspecto nostálgico, recurso no muy común en los bambucos tradicionales y que para la obra en mención el maestro

Camargo Spolidore, es un gran acierto dando muestra de la capacidad del compositor al incluir ideas novedosas y vanguardistas.

Esta preciosa obra del Maestro Jorge Camargo Spolidore es una de las favoritas del autor del presente documento y por tal razón se ha decidido hacer una adaptación para piano de la misma, ya que no se evidencia la existencia de un registro similar del bambuco *Celos* del Maestro Jorge Camargo Spolidore.

Para la transcripción del bambuco *Celo*s se tomó como punto de referencia la versión que interpretan los Hermanos Orduz, donde la línea melódica se hace a una sola voz, en la adaptación realizada para piano se decidió incluir sextas, terceras y octavas, observando que dichas notas enriquecen la melodía sin llegar al grado de saturación y encontrando sonoridades agradables al escucha. Resulta muy interesante en la melodía ver que la sexta nota del primer compás va ligada a la primera del segundo compás, creando una síncopa, seguida por un acorde, creando un impacto sonoro que exalta la parte A del tema; en el concepto del pianista santandereano Edelberto José Camacho Forero (cebolla), este recurso utilizado, le ha dado un toque mágico y especial a la melodía.

Para el acompañamiento fue de gran utilidad el texto "*Czerny aplicado a la Música Colombiana*" del maestro Fabio E. Martínez Navas, siguiendo los patrones del acompañamiento tradicional del bambuco en piano, buscando a la vez la cercanía de notas para conformar los acordes y sus inversiones en pro de sonoridades no convencionales, inspirado en algunos acordes utilizados por el maestro Germán Darío Pérez Salazar en el bambuco *Ancestro,* tratando de mantener siempre la técnica en la interpretación en cuanto a la utilización de los dedos.

El tema finaliza con una cadencia perfecta, recurso muy utilizado en el bambuco tradicional.
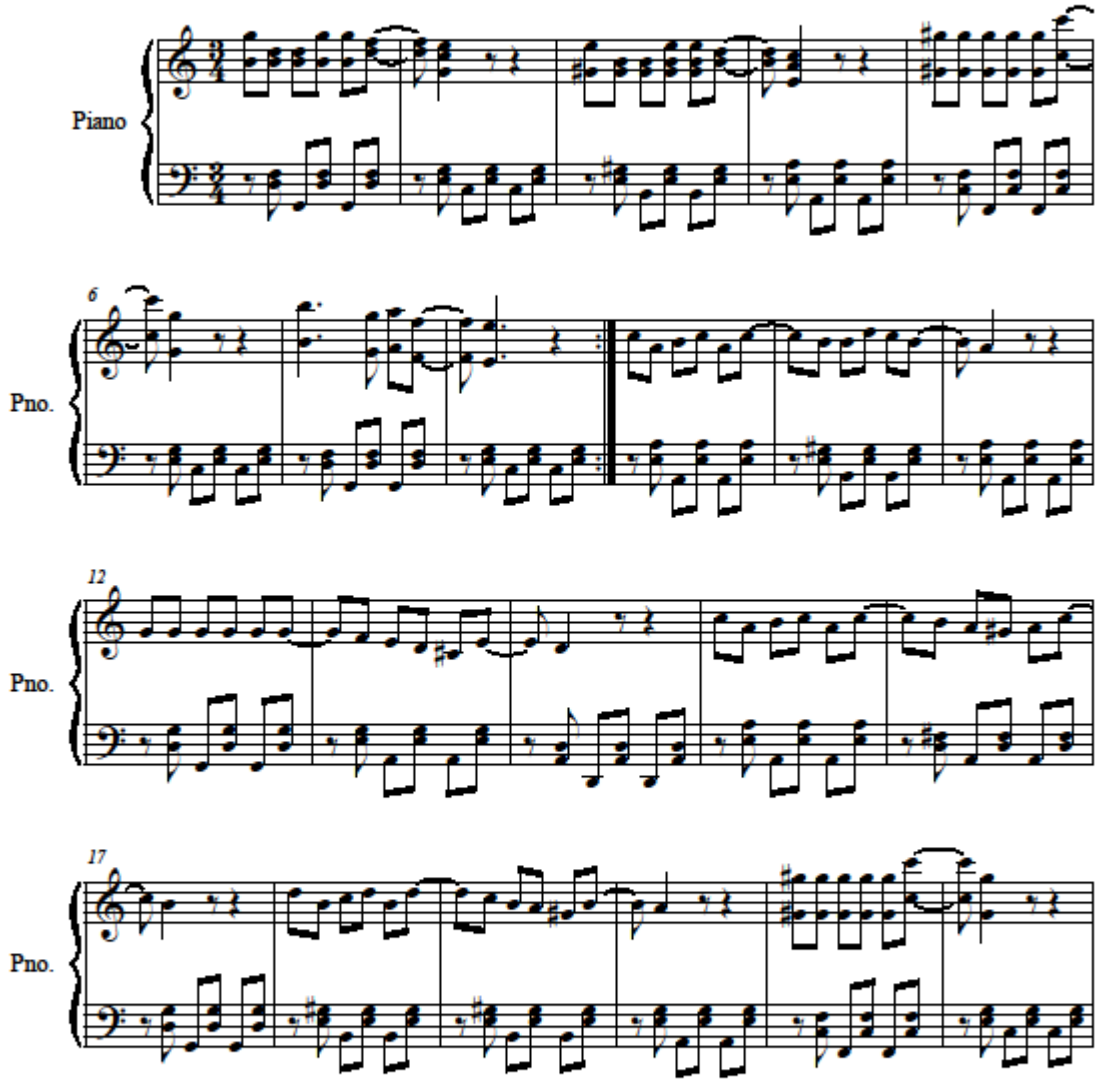
En Sogamoso el grupo de los Hermanos Orduz son una auténtica leyenda viva, quienes se han destacado en el ámbito departamental y nacional por difundir e investigar el folklore andino colombiano, interpretando bambucos, pasillos, valses, guabinas y torbellinos con un repertorio de aproximadamente 360 canciones. Precisamente con el grupo de los Hermanos Orduz, el autor del presente documento, ha aprendido a valorar y amar aún más nuestra música colombiana. Integrantes: de Juan Carlos Orduz (tiple y voz) y Julio César Orduz (guitarra y voz) y Luis Francisco Cuta Quintana (bajo).

FUENTE: https://www.youtube.com/watch?v=mOt7YT67x1U
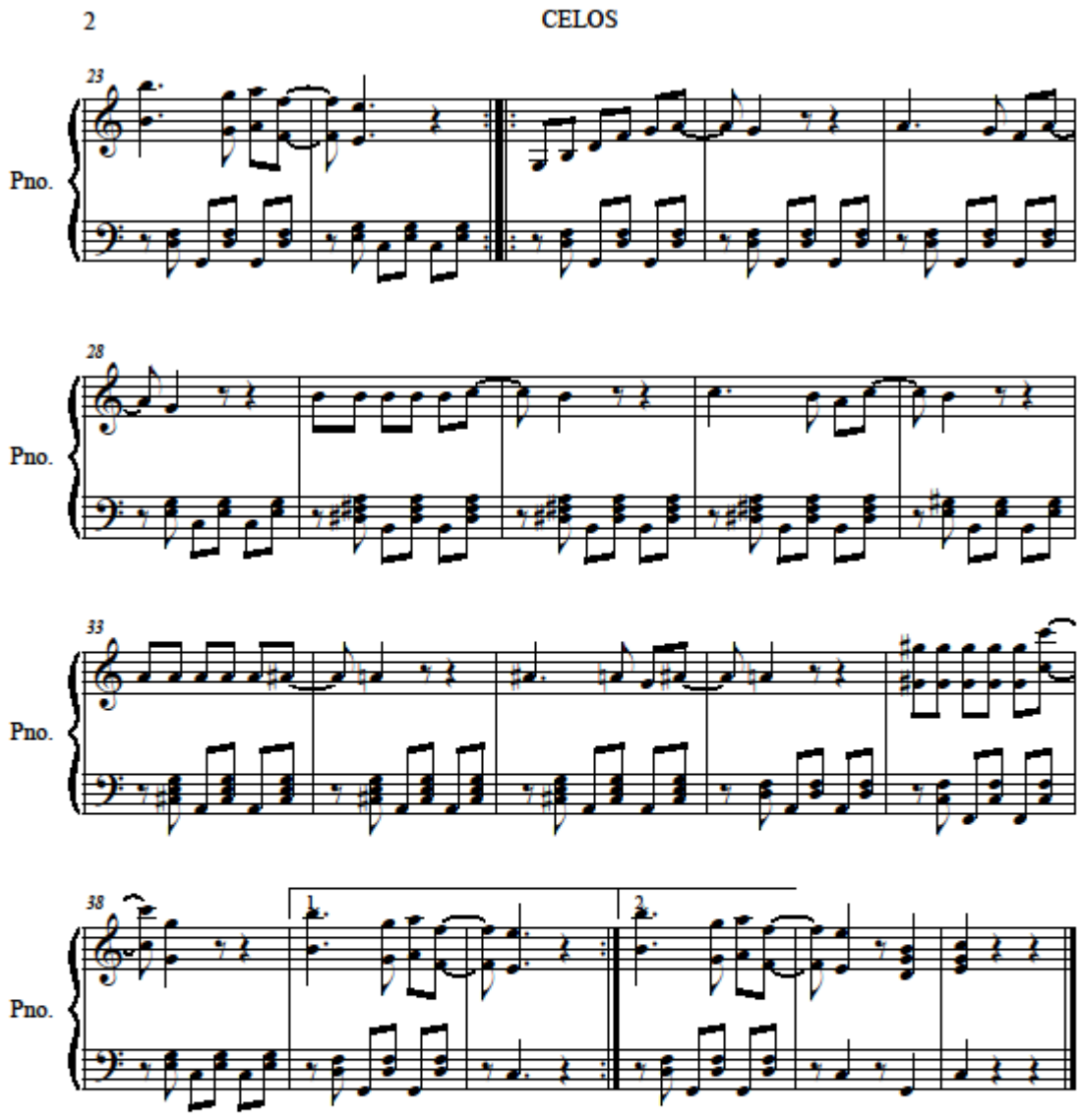
Score

CELOS

Jorge Camargo Spolidore
Adaptacion :Luis Francisco Cuta Q.



©HMR


2
CELOS
23
Pno.
28
Pno.
33
Pno.
38
Pno.
1.
2.

3.3.1.2 Bambuco Chatica Linda por Jorge Camargo Spolidore

LETRA: CHATICA LINDA

Ven pa cá, más pa'cá, ven y empriéstame tu jetica,

y endespués me dirás, si me queres sumercesita.

como yo no haberá, quien la quera hasta que se muera,

linda chatica, dame a yo un besito siquera. (bis)

Chatica linda cuando te miro,

ay mesmamente me da un suspiro, muy de de veras,

tuitas las noches me oye rezarle

la santa virgen para implorarle, que vos me queras.

Llegan las noches y ya ni anduermo,

las paso en vela como un enjermo, que tá penando,

y echo a pensar que si busté me olvida

me he de quitar esta puerca vida, que toy pasando

Ven pa'cá, más pa'cá, ven y empriéstame tu jetica

y endespués me dirás si me queres sumercesita.

como yo no haberá quien la quera hasta que se muera
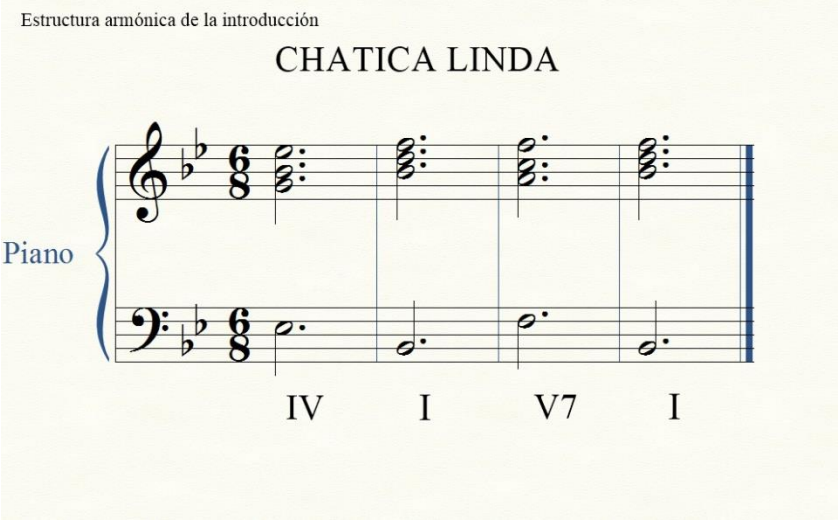
linda chatica, ven dame a yo un besito siquera.

Chatica linda cuando te miro,

ay mesmamente me da un suspiro, muy de de veras,

tuitas las noches me oye rezarle

la santa virgen para implorarle, que vos me queras.



En versión del Dueto Garzón y Collazos la introducción es realizada por el Órgano en Función Subdominante, Tónica, Dominante y Tónica seguido del Coro iniciando en grado Dominante

Sin duda la obra más reconocida del maestro Jorge Camargo Spolidore es el bambuco *Chatica Linda.* En entrevista realizada a la señora Beatriz Mendoza el 29 de febrero de 2016 en el municipio de Tibasosa (Boyacá). En dicha entrevista la, asegura que el tema en mención fue inspirado en ella, debido a la relación sentimental que mantuvieron durante muchos años con el autor Este bambuco de tipo tradicional, con letra y música de Jorge Camargo Spolidore, es altamente apreciado y reconocido en el territorio nacional, no sólo por la belleza literaria y rítmica de dicha obra, sino por reflejar importantes aspectos relativos al carácter lingüístico, las costumbres de la región, las creencias y tradiciones religiosas. Beatriz Mendoza asegura que era muy común ver al maestro Camargo siempre acompañado de su ruana de lana blanca, incluso en algunas salidas que ellos tuvieron hacia la ciudad de Bogotá.

Se refleja en sus versos la picardía, el galanteo al igual que el lenguaje costumbrista de nuestras provincias y la constante insistencia del protagonista al tratar de conquistar a aquella dulce mujer, dueña de sus sentimientos más íntimos, prometiendo lealtad hasta la muerte.

El bambuco *Chatica Linda* en su estructura musical permite evidenciar las formas clásicas de la música andina colombiana en sus partes A y B, a la par que su armonía está escrita en modo mayor y su métrica es 3/4. Es de resaltar, que existen muchas versiones del bambuco *Chatica Linda* interpretadas en diferentes formatos de cuerdas y voces, arreglos para banda sinfónica y sin faltar el dueto vocal tradicional. Todo lo anterior hace que *Chatica Linda* sea una obra musical infaltable en el repertorio de cualquier intérprete o agrupación de música colombiana.

Para el bambuco *Chatica Linda*, se realizó una adaptación para piano, donde se evidencia que es posible su interpretación en compás de 3/4. Basado en ejemplos de bambucos citados anteriormente en compás ternario como es el caso del bambuco *Bochica* de Francisco Cristancho, definido en su parte inicial como *Allegro Moderato*, este bambuco tradicional permite justificar el uso del compás de 3/4 de una forma espontánea y práctica. De igual manera la obra *Chatica Linda* en su transcripción, muestra un esquema atractivo para el intérprete, exponiendo motivos dinámicos y melódicos en sus partes A y B, sin resultar confusa o compleja la interpretación y ejecución de la línea melódica, siguiendo el patrón rítmico armónico tradicional del bambuco en el piano.

Es motivo de discusión para muchos autores, arreglistas e instrumentistas la forma correcta de escribir el bambuco, prueba de ello la reseña mencionada anteriormente corrobora las diferencias entre arreglistas y compositores de diferentes regiones por definir la esencia en la escritura del bambuco en 3/4 o 6/8. Algunos arreglistas consideran que el compás de 6/8, es más acertado para la escritura de temas populares del pentagrama bailable cubano, los cuales están

desarrollados en dicho compás, entre otros: *Burundanga. El Muñeco de la Ciudad*, *El Gavilán, Rio Manzanares,* en palabras del arreglista y percusionista Carlos Germán Florián.

Como se ha indicado anteriormente, en búsqueda de información relevante sobre el Maestro Camargo Spolidore en diferentes fuentes como el caso de la Biblioteca Nacional o la Biblioteca Virgilio Barco, solamente se halló un registro sonoro con su registro fotográfico de una partitura de *Chatica Linda* para piano. La línea melódica está escrita a una sola voz con un acompañamiento no tan elaborado.

Muchos bambucos inician su línea melódica en grado tónica, particularmente el bambuco en mención lo hace en un grado dominante, el cuál amplía la posibilidad de extensión de la línea melódica del tema pasando por los grados tónica y subdominante, siguiendo un motivo alegre y dinámico.

En la versión de los Hermanos Orduz su línea melódica inicia a una sola voz. Para la transcripción se optó por hacer la melodía apoyado en terceras y octavas en ciertas notas, siguiendo con la melodía, la sexta del cuarto compás y la primera del quinto en su expresión de ligadura reflejan esa característica indiscutible del bambuco (síncopa) que lo enaltece y diferencia de otros géneros. En la parte B, el motivo de la melodía permite evidenciar una repetición de notas entre sextas, quintas y cuartas, las cuales aportan un valor agregado a la melodía enriqueciendo la misma, sin perder la identidad de la versión original; esta combinación de notas en la transcripción se hace atractiva, sin resultar compleja su interpretación puesto que mantiene el mismo motivo melódico hasta finalizar el compás 34. El final del tema es una frase adornada con síncopa que le da paso a una cadencia perfecta.

El texto "*Czerny aplicado a la Música Colombiana*" del maestro Fabio E. Martínez Navas fue de gran utilidad para realizar el acompañamiento basado en los patrones rítmico armónicos del

bambuco tradicional tal como se hizo con el bambuco *Celos*. La estructura armónica del bambuco *Chatica Linda* en su parte A se basa en las funciones tonales dominante, tónica y subdominante sin presentan dificultad al momento de ejecutar el acompañamiento. En la parte B, como aspecto sobresaliente aparece la dominante secundaria del IIm, V7 y I, esta progresión de acordes no resulta compleja al realizar el enlace entre cada acorde.
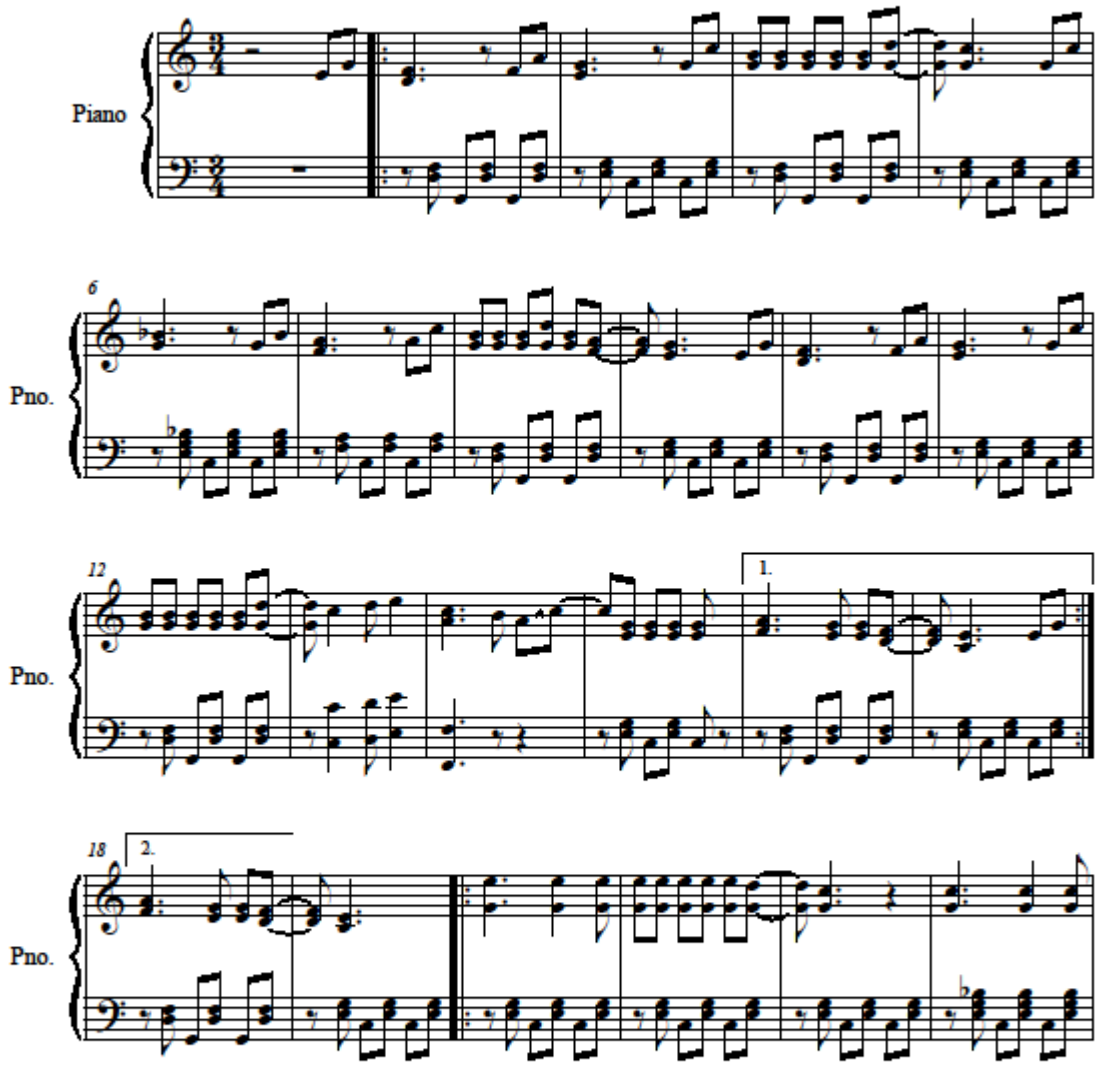
Todo esto en la búsqueda del acercamiento de intérpretes interesados en la exaltación de nuestra hermosa música colombiana.

FUENTE: https://www.youtube.com/watch?v=7V-28KCgVB0

Score
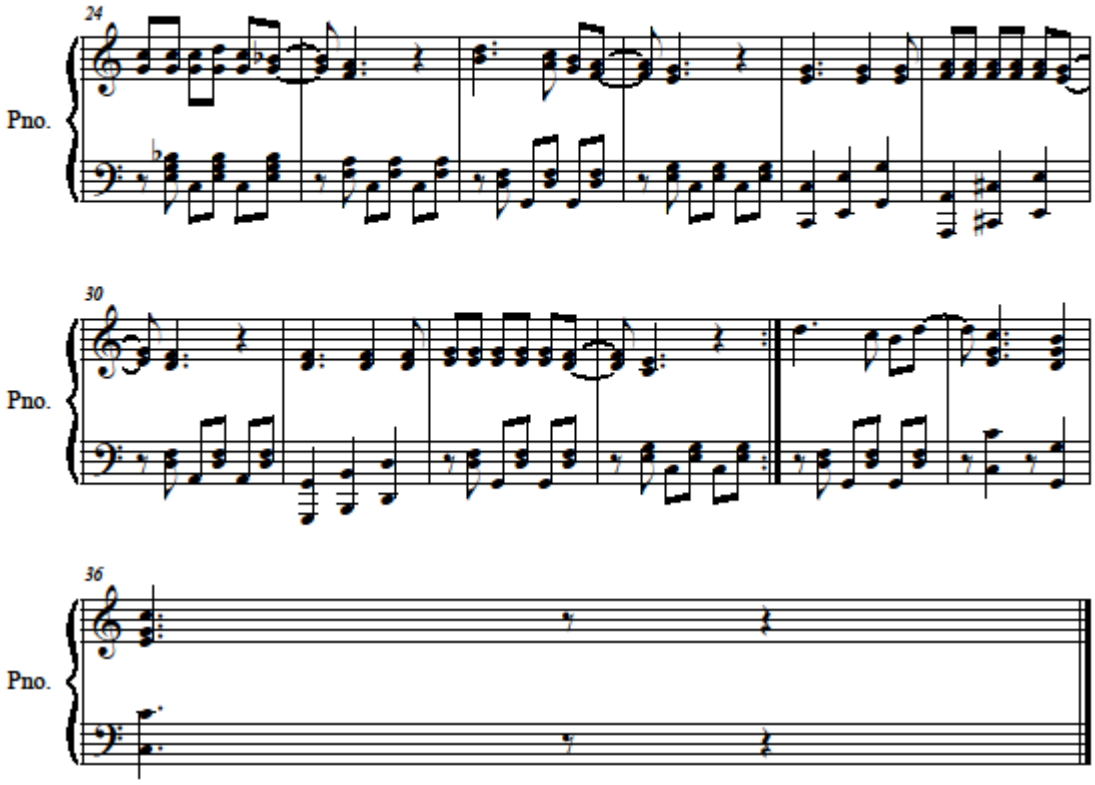
CHATICA LINDA

Jorge Camargo Spolidore
Adapt. Luis Francisco Cuta Q.



©HMR

CHATICA LINDA



3.3.1.3 Bambuco Tus Ojitos por Jorge Camargo Spolidore

Es un hermosísimo bambuco instrumental de tipo académico, creación del maestro Jorge Camargo Spolidore, cuyo inicio se da en un preludio donde el piano cargado de sonoridades, intervalos, suaves melodías y cadencias con una digitación magistral que refleja el virtuosismo del compositor cuál concierto para el mismo, evocando aquellos recitales llenos de magia donde la audiencia se imagina estar escuchando a Chopin, donde nos transporta a ese universo musical que trasciende los sentidos y a la vez rompiendo los esquemas, con el mismo sello del compositor, quien en esta maravillosa obra plasma un concepto vanguardista para un bambuco en modo menor.
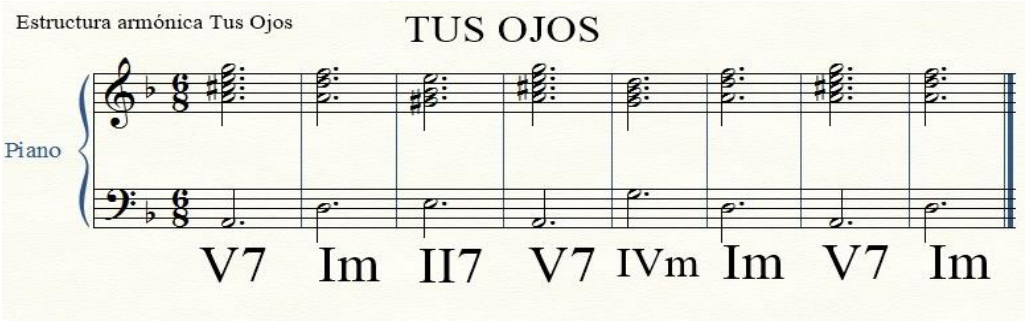
La obra *Tus Ojitos* es un bambuco en compás de 3/4. El Conjunto Instrumental Rio Cali en la versión del tema en mención expone una estructura A, B y C. La parte despliega una línea melódica fascinante y a la vez cautivadora en función de dominante donde la flauta y el clarinete inspiran sentimientos melancólicos propios del autor de esta maravillosa obra en progresión armónica V7, Im, II7, V7, IVm, Im, V7, Im, I7, IVm, VIIb, III7, IVm, Im, V7 y I En otras palabras, esta obra mantiene la estructura tradicional del modo menor donde desciende por cuartas deleitando con un diálogo en contrapunto entre el clarinete y la flauta para luego volver al centro tonal inicial. En la repetición de la parte A, se ha sumado el piano en *staccato* en los cuatro compases iniciales de la melodía, un recurso sonoro que exalta la línea melódica en esta parte del tema.

La parte B tiene como protagonista el piano, obligados entre tresillos y sincopas crean un motivo que expande la línea melódica en un juego armonioso de acordes desplazado a un centro tonal F, en función dominante, tónica intercalados con la progresión inicial del tema, de esta

manera el compositor despliega su creatividad melódica expandiéndola en las progresiones resultantes,

La parte C de la melodía es producto del intercambio modal generado en la progresión final de la parte B y que conlleva a un nuevo motivo, Algo muy elocuente al escucha es encontrar un grado menor que luego modula a un acorde 7 para dar inicio a una nueva progresión, ampliando de esta forma las posibilidades armónicas y el desarrollo del tema principal en cuanto a la línea melódica, encontrando allí como alternativa el contrapunto, nuevos motivos melódicos acompañados de progresiones armónicas vanguardistas. Las indicaciones dinámicas *fortee* y *piannissimo* en el piano brindan color y sutileza en forma magistral, El acompañamiento realizado por la guitarra en la parte B es fundamental ya que participa en los diálogos al igual que tiple destaca con el *brissado*.

Sin duda el Conjunto Instrumental Rio Cali en su versión de *Tus Ojitos* ha realizado una obra magistral rica en variaciones melódicas y armónicas que expanden aún más el concepto del bambuco como género insignia nacional.



REFLEXIONES FINALES

Una inmensa alegría me invade al poder realizar esta investigación y saber que se abren muchas puertas para continuar con mi labor de investigador en próximas exploraciones que aspiro realizar muy pronto.

Profeso una gran satisfacción por lograr los objetivos planteados y a la vez sentar un precedente para la ampliación de esta investigación, donde se pueda incluir más variedad de géneros musicales propios de nuestro entorno. Hay tanta información que espera el momento para ser descubierta y divulgada y que merece tener ese reconocimiento ya que así podemos engrandecer y enaltecer nuestra memoria cultural.

Siento tristeza y melancolía al mencionar que existen intérpretes e instrumentistas de muy buen nivel musical en Sogamoso que se atreven a menospreciar o ridiculizar ese gran legado cultural que nos han dejado nuestros ancestros y haciendo propio un lenguaje musical ajeno a nuestro pentagrama autóctono.

He aprendido mucho de mis Maestros y quiero citar a uno de ellos, el reconocido tiplista santanderano Oscar Santafé, de quien he recibido conceptos tan importantes como saber que el rasgueo en el tiple hacia arriba se denomina *brissado*. Al Maestro Mario Riveros al igual que el maestro Oscar Santafé docentes de la Universidad Pedagógica Nacional, mis respetos, admiración, aprecio y gratitud por su conocimiento y sabiduría al transmitir tantas enseñanzas y que han sido de gran utilidad en mi carrera como docente.

Estoy eternamente agradecido con mis maestros de quienes he aprendido a valorar y disfrutar nuestra música en especial a Edelberto José Camacho “Cebolla”, Henry Martínez, José Avella, Carlos Florián, Juan Carlos Orduz y Julio César Orduz por sus consejos, su amistad, sus críticas y sus aportes y a quienes conozco hace casi treinta años y con quienes he disfrutado el regalo

divino de hacer música. Al maestro José Vicente Franco, mis respetos, mi admiración y mi aprecio.

En los recorridos que realicé en la ciudad de Bogotá, en búsqueda de información sobre el maestro Jorge Camargo Spolidore sentía desfallecer al visitar prestigiosas bibliotecas como la Luis Ángel Arango, Virgilio Barco o la Biblioteca Nacional y en todas ellas encontrar solamente una partitura de *Chatica Linda* con su archivo sonoro. Ni hablar de la Biblioteca Pública de la ciudad de Sogamoso. Es triste mencionar que el lugar donde habitó Jorge Camargo Spolidore fue demolido por orden suprema y enterarme de que mucho material valioso como es el caso de partituras no pudieron ser salvadas de este criminal suceso y que algunas de ellas pudieron ser rescatadas, pero se mantienen en total anonimato por miedo a represalias o eso fue lo que me dieron a entender quienes poseen tal documentación.

Me siento honrado y bendecido el haber conocido a la señora Beatriz Mendoza y poder entrevistarla. El solo hecho de que ella me hubiese abierto las puertas de su casa me colma de un profundo sentimiento que me embarga de nostalgia y melancolía, en aquella tarde en que ella narró tantos sucesos y anécdotas que involucran a infinidad de maestros y leyendas de nuestro folklore. Solo se me ocurre pensar que la vivienda de la señora Beatriz debería conservarse como un museo, ya que las riquezas que existen en aquel templo de la música, en especial el piano y todos los instrumentos y colecciones de discos no darían para menos.

Bibliografía

Referencias

Abadía, M. (1983). *Compendio general de folklore colombiano.* Bogotá: Banco Popular, Edicion 4.

Abadia, M. (1997). *Guabinas y mojigangas.* Bogotá: Ministerio de Cultura.

Álvarez, G. (2003). *Cómo hacer investigación cualitativa. Fundamentos y metodología.* México: Paidós.

Añez, J. (1951). *Canciones y recuerdos: concpetos acerca del origen del bambuco.* Bogotá: Ediciones Mundial.

Arias, R. (2006). *Métodos y Técnica de la investigacion social. ¿Cómo organizar el trabajo de investigación?* Buenos Aires - Argentina: Lumen Humanitas.

Azula, M., & León, L. (2011). *Cánción andina colombiana en duetos. Transcripción y aproximación documental.* Bogotá - Colombia: Universidad de los Andes.

Beghelli, J., Vargas, M., & Largo, P. (2016). Fantasia en 6/8, la historia del bambuco a través de un bambuco. *Revista del Departamento de Música - Grupo de investigación en Estudios musicales*, 45-62.

Blacking, J. (1999). *Fins a quin punt I´home es music.* España: Eumo.

Buentello, G., Martínez, R., & Vanegas, M. (2010). Música y neurociencias. *Arch Neurocien, 15(3)*, 160-197.

Carrillo, M. (2010). Sistemas de memoria: reseña historica, clasificacion y conceptos actuales. Taxonomia de la memora, sistemas de memoria a largo plazo y memoria semántica. *Salud Mental, 33(1)*, 85-93.

Cruz, G. (210). Folclore, Musica y Nación: El papel del Bambuco en la construcción de lo colombiano. *Rev. Nomadas. No. 19. Universidad Distrital Francisco José de Caldas y Ciencia*, 219-231.

Custodio, N., & Cano, M. (2017). Efectos de la música sobre las funciones cognitivas. *Neuropsiquiatr 80 (1)*, 60-69.

Fuster, J. (2010). El paradigma reticular de la memoria cortical. *Neurol, 50(53)*, 53-110.

Gardner, H. (2001). *La inteligencia reformulada. Las inteligencias múltiples en el siglo XXI.* Barcelona - España: Ediciones Paidós.

Gil, A., & Galindo, P. (2009). *Música, Cultura y Pensamiento.* Ibague- Tolima: Fondo Editorial Conservatorio del Tolima.

Giraldo, T., & Sánchez, D. (2005). *Cartilla de iniciacion en Bandola.* Pereira: Musicas.

Guba, E., & Lincoln, Y. (2005). *Paradigmatic controversies, contradictions, and emerging influences.* Mil Oaks, CA: Salvia.

Halbwachs, M. (1968). *Memoria Colectiva y memoria historica.* París: PUF. Traducido por Amparo Lasén Díaz.

Hernández, S., Fernández, C., & Baptista, L. (2014). *Metodología de la Investigación.* México D.F.: Mc Graw - Hill, Interamericana editores S.A.

Leaver, V., Zielinski, R., & Rauschecker, P. (2009). Brain Activation During Anticipation of Sound Sequences. *The Journal of Neuroscience, vol. 29, no. 8*, 2477-2485.

Martínez, O. (2009). *Composición y producción de bambucos y pasillo en estilo musical bogotano de la primera mitad del siglo XX.* Bogotá - Colombia: Pontificia Universidad Javeriana.

Mclachlan, L. (2010). Using spatial manipulation to examine interactions between visual and auditory encoding of pitch and time. *Cognitive Neuroscience. Vol 1, No. 233*.

Miñana, C. (1997). Los caminos del bambuco en el siglo XIX,. *Revista A Contratriempo No. 9*, 7-11.

Miñana, C. (2000). *Entre el Floklore y la etmusicologia. 60 años de estudios sobre la musica popular tradicional en Colombia.* Bogotá: Contratiempo.

Montalvo, F., & Pérez, J. (2006). *Aplicación del conocimiento de improvisación en el Pasillo y el Bambuco de la región Andina Colombiana.* Bogotá - Colombia: Ministerio de Cultura.

Ospina, R. (2013). Los estudios sobre la historia de la musica Colombiana en la primera mitad del siglo XX: de la narrativa anecdótica al análisis interdisciplinario. *Anuario Colombiano de Historia Social y de Cultura, 40(1),* 299-336.

Páez, G. F. (2015). El Bambuco al piano. . *Principales caracteristicas musicales en cuatro bambucos. Universidad Distrital Francisco José de Caldas*, 33.

Perdomo, E. J. (1963). *Historia de la música en Colombia.* Bogotá: Academia Colombiana de Historia.

Portellano, J. (2009). *Introducción a la neuropsicologia.* España : McGraw-Hill.

Quijano, A. (2000). Coloniakidad del poder, eurocentrismo y América Latina, en la colonialidad del saber. *Perspectivas latinoamericanas. Compilado por Edgardo Lader. Buenos Aires. Edi. Clacso*, 201-246.

RAE. (2015). *Diccionario Real Academia de la Lengua Española.* Bogotá - Colombia: Instituto de Cultural de Bogota.

Sánchez, S. (2009). Reflexión histórica de las formas de la escritura musical del bambuco, entre el colonialismo y la república en Colombia. *Musica, Cultura y Pensamiento. Vol. 1. No. 1*, Conservatorio del Tolima.

Shipstead, Z., Lindsey, D., Marshall, R., & Engle, R. (2014). Los mecanismos de la memoria de trabajo: memoria primaria, secundaria y control de la atención. *Jounal del Lenguaje y la memoria No. 72*, 116-141.

Stott, L., & Ramil, X. (2014). *Metodología para estudios de caso.* México: UPM. Centro de Investigación.

Urios, G., Duque, P., & García, M. (2011). Música y cerebo: fundamentos neurocientificos y trastornos musicales. *Rev Neurol, 52*, 45-55.

Velásquez, P. (2010). *Propuesta de ejercicios para el desarrollo de la memoria musical en la formación de guitarristas.* Bogotá - Colombia: Universidad Pedagógica Nacional.

Villa, J. (2012). *El papel de la memoria colectiva en la reconstruccion del tejido social y el empoderamiento colectivo.* Madrid- España: Universidad Ponitifica de Comillas.

Zamudio, D. (1949). El Folklore Musical en Colombia. *Revista de las Indias. No. 14*, 30.

Zamudio, D. (1950). El Folklore musical de Colombia. *Revista de Indias. Bogota No, 14*, 76.

Anexo A. Entrevista

ENTREVISTADOR	LUIS FRANCISCO CUTA QUINTANA
ENTREVISTADA	BEATRIZ MENDOZA REINA

VIDEO 1

En esta casa tengo 50, 62 años de estar viviendo en esta en esta casa. Esta casa se llama Trujita, fue la primera chichería que hubo en Boyacá, entonces tiene su leyenda bastante grande; ahh era de mi papá, la chichería no era mi papá pero la casa sí, umm me la dejaron como patrimonio. Umm con, nos encontrábamos con Jorge, perdón perdón con con Jorge Camargo Spolidore, él vivía en Sogamoso con Merceditas que era una soprano tenor lírica, Pepita todas las hermanas de él y los hermanos eran músicos, estaba Jaime, tocaba saxofón, ehh todos fueron músicos, todos eran ocho ocho hermanos todos, todos músicos, ehh tuve el orgullo de vivir en la casa de ellos pasando vacaciones, de Jorge, ehh fui muy consentida, y fui fui feliz, fui feliz en las vacaciones, puesto que jugaba Jorgito conmigo como si fuera una bebé, como si fuera con él una bebé, ehh algún día, puedo comentarle y no sé si más adelante las, las canciones y las cosas de Jorge y porque salió Chatica Linda para poder umm componerla, este Sagrado Corazión tiene como doscientos años, ehh, me lo regaló un Padre, un Obispo familiar, lo trajimos acá porque me pareció curioso tenerlo acá, umm les cuento también que con Jorge íbamos mucho a pueblitos, los pueblitos de Boyacá que son muy bonitos y son, son como románticos, de ahí que nace uno con ese sentimiento.

VIDEO 2

Me llamo Mery Beatriz Mendoza Reina, ehh Mendoza, mi papá era de Sogamoso, mi mamá muy conocida en Sogamoso, Reina porque es de apellido de mi mamá. Voy a comentarles alguna cosa jocosa porque es, es raro: mi mamá se llamaba América, América Reina quedaba como un poquito umm disonaba pero era América Reina, entonces yo le decía a todo el mundo les presento a mi mamá la reina de las Américas; Porque? porque quedaba América Reina, Reina de las Américas. Entonces me conocían por eso, de ahí que mucha cosa de mi vida, de mi existencia fue jocosa porque a todo le sacaba un versito o una cosita asi como rara. Ehh mi mamá fue hija del Generalísimo Reina de Sogamoso, mi papá era el General Reyes Patria de la historia, era el bisnieto del, del General Reyes Patria; entonces esa es mi que digo mi ramo, mi ramo si, lo, la familia, mi familia se conoce por eso, en Sogamoso somos supremamente conocidos, claro que ya uno con la edad que tengo que si me disculpan les digo tengo ochenta y dos años. Entonces eso siempre, siempre da un poquito de, de broma decir la Reina de las Américas y Beatriz en estos, en estos trajines, pero bueno, esa es la realidad de la vida.

VIDEO 3

Bueno, otra cosa que les comento de mi intimidad yo fui casada con un Señor de cuarenta y ocho años y yo tenía 16 años. Fui feliz, fui feliz, umm en todo caso ehh yo umm cuando era niña a los nueve años yo ya daba clases de piano, ehh me fascinaba, tocaba algo pues algo para que fuera

un poquito profesora tenía que saber algo. Enseñaba por oído y enseñaba por nota. ¿Ya con estos años pues ni me pregunten, pero de todas formas umm esto me pagaban nueve pesos nueve centavos an mensuales, Que pasaba? yo le daba esta platica a mi mamá para ayudar de los gastos, nosotros fuimos catorce muchachos entonces ehh había necesidades, de los catorce quedamos la mitad siete. Bueno, eso por un lado, por otro lado, mis, mis, mis clases eran sagradas, yo salía del colegio, venía a mis clases a niñas mucho mayores que yo y entre ellas a un es que no recuerdo Beatriz Gómez creo que se llamaba una y ella salió profesora de piano y de música, con lo poco que yo le enseñé y luego ella fue perfeccionándose y luego estudiando; pero en todo caso eso nos ayudó para nuestro vivir y le, levantarnos como gente bien.

VIDEO 4

Bueno, hablo del Maestro Jaime Llano Gonzáles, es otra persona para mi tan querida como Carlitos Martínez Vargas, como los Hermanos, um, como los Hermanos hay se me olvida, los Hermanos Martínez, ehh otra, otra pareja de Hermanos umm que tocan umm no me acuerdo, no recuerdo. En todo caso todos ellos para es mi es un honor y ha sido un orgullo que hayan estado aquí en mi casa, hacíamos unas tertulias de tres, cuatro días; entonces umm de ahí salieron muchas composiciones, muchas amistades muy bonito, muy bonito. Ehh otra cosa que les comento es que el Maestro Efraín Medina Mora, lo conocerían me imagino, es una persona, fue una persona un músico excelente, a mucho honor y se permiten, me paro un momentico y les muestro lo que el privilegio que tengo, que es un orgullo muy grande, el Maestro Efraín me regaló su tiple, me dio unas clases pero desgraciadamente para mí ya no hay sino el piano, entonces, umm me dijo Beatricita, este tiple es para que te acuerdes de mí, el venía no sé si ustedes saben que el murió de diabetis, le cortaron una piernita y llego aquí y me dijo Beatricita me cortaron mí, mi pierna pero vengo a tocarte. No lo toco porque no lo sé y sería un atropello al Maestro Efraín, pero en todo caso me, me regalo este tiple y lo tocó mucho él. Las maracas también las tengo, pero bueno. Con el tiple tenemos. El me dijo que Luisita quiere que algún día toques algo, vas a pensar que eso es piano y vas a coger las cuerdas como teclas, yo me reí y le dije ay Maestro por favor, no me creas tan ignorante pero no voy a tocar tiple, me lo regaló. Cuando llegó con su primera piernita corta me dijo, te voy a dar una serenata bueno yo gracias a Dios he vivido de serenata en serenata, he sido privilegiada en eso gracias Dios mío y llegó la segunda vez, él se hospedaba aquí cada uno, esto era risible, porque llegaban toda esa cantidad de artistas y todos se botaban en las camas, yo tengo como cosa no sé cuántas camas entonces llegaban, esta cama es la mía y el primero que se acostaba era la cama de él, el Maestro Efraín decía no, en mi cama es la de al pie de Beatricita. Llegó con su segunda pierna cortica y me dijo Beatricita no quiero que sufras más y que me veas así, no vuelvo y como a los ocho días murió, eso para mí fue mortal, pero con esto les dijo el honor que he tenido, el premio de Dios, es conocer tata gente valiosa que hay y cultura porque esto es cultura. Esta casa no cabía un alma, es decir, porque todo el mundo era para donde Beatriz, hacían festividades, para donde Beatriz y me llegaban de sorpresa. Esto fue una vida, la extraño mucho a pesar de mis años y todo pero han muerto y um lo de Jaime nos tiene y lo de Jaime Llano Gonzáles nos tiene a nosotros abrumados, porque yo llamé y escribí, también en el computador y me dicen que esta fuera de, ya no, ya no conversa ya no conoce, terrible, terrible esto es espantoso.

VIDEO 5

Yo conocí a Jorge porque era familiar mío, él era primo de mi papá, entonces como yo fui como tan inquieta con la música, yo iba y me embobaba que él cantaba, tocaba, cualquier instrumento así fuera machacado, lo tocaba y me invitaban a pasar las vacaciones en la casa de él, por supuesto una divinad porque Merceditas cantaba, la hermana y Pepita, ehh, es decir tenían la familia toda la familia Camargo Spolidore era una Orquesta. Merceditas era umm soprano, umm, lírica, bueno era algo del otro mundo. Aquí la entre una vez por a la iglesia con Jorge, y Jorge empezó pero china mocosa: me trae sin tener un piano, como va a ser, no sé qué, allá hay un órgano, que no es lo mismo, bueno pues le tocó entonces Merceditas, empezó a cantar el Ave María que yo creo que nunca lo han cantado como lo cantaba ella, que pesar que en los discos, pero bueno, en todo caso umm pasaba yo vacaciones con él.
Como me compuso Chatica Linda?
Resulta que estaba en época de vacaciones y entre a la sala, yo tenía el cabello pues bastante largo crespo muy bonito y empezó Ven Chatica, Ven Chatica pero yo le tenía mucho miedo a Jorge porque él tomaba, yo a los borrachos les tengo pánico, entonces él llegaba, mira es que me voy a tomar este por ti, que no Jorge, que no, bueno se lo tomaba y empezó un día Ven Pa ca, Ven Pa ca, Ven Chatica Linda, Ven, entonces dijo, un momento Beatriz, se prendió la luz, como así? Entonces me dijo te voy a componer una canción y si no te gusta me pegas o me la botas. Le dije como se te ocurre. Entonces empezó Ven Pa ca, mas Pa ca,ven y préstame tu jetica y en después me dirás y bueno, en toda la canción y yo le decía uy chino grosero uy ujujumm, entonces duramos todo el día corriendo por un potrero y él cánteme la canción, en la casa de él había un potrero bastante grande y cánteme la canción hasta que la completó y dijo: China , es tu canción. Esa es la, la razón de Chatica Linda, en mi nombre la compuso. Cuando, cuando íbamos a alguna parte, él a Misa o algo decía no vas a empezar con que yo sé tocar, con que yo se cantar, que mi hermanita, que no sé qué y yo los hacía quedar como un zapato.

VIDEO 6

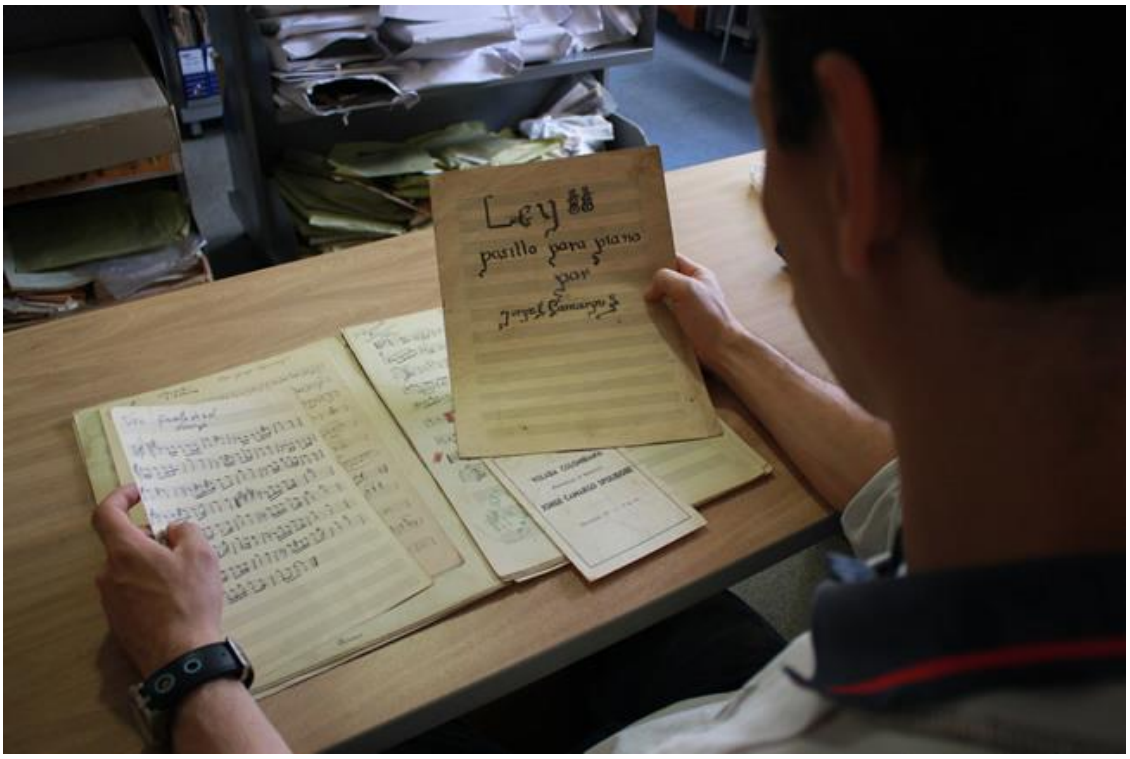
Esta foto Dios quiera que la alcancen a ver bien, es cuando Jorge me dice Beatricita: vamos para Bogotá y le dije pues vamos. Nos fuimos con mi papá, mi mamá, porque antes no podíamos salir sola con un señor. Y nos pasamos a la plaza de Bolívar, él iba, lo pueden ver muy bien arregladito, yo iba muy bien arregladita. Sin embargo cuando ya terminábamos el paseo chan se plantaba su ruana y era feliz con su ruana blanca. Chatica que te pongas la ruanita. No porque no, no me has compuesto cancioncitas, siempre le decía, entonces se volvía todo una chanza, y no, una cosa muy agradable. Pero esto, yo estaba joven, ya estaba casada. Pero Jorge nunca, nunca, nunca dejó de ir a la casa. Así fuera casada, viuda o lo que fuera él siempre estaba al pie mío.

Anexo B. Publicación Universidad EAFIT

Noticias noviembre 2011

Cultura / 4 de noviembre de 2011

Un legado de ritmos andinos para la investigación



EL MARTES 8 DE NOVIEMBRE, CON ENTRADA GRATUITA, SERÁ LA PRESENTACIÓN DEL ARCHIVO MUSICAL DEL COMPOSITOR JORGE CAMARGO, A LAS 6:30 P.M., EN LA SALA DE AUDICIÓN MUSICAL DEL CENTRO CULTURAL BIBLIOTECA LUIS ECHAVARRÍA VILLEGAS.

- **Este martes 8 de noviembre, a las 6:30 p.m. en la Sala de Audición Musical del Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas, Jorge Camargo sonará de nuevo.**

- **Un cuarteto de cuerdas recordará al compositor boyacense en la**

presentación de su archivo musical, que fue donado por la familia del músico a la Universidad.

Partituras de bambucos, pasillos y música de cámara, escritas con elaborados manuscritos. Fotografías que recuerdan a la abuela, a los tíos, al patriarca y a la orquesta que unía a la familia. Cartas que alguna vez fueron privadas y hoy están al servicio de investigadores y curiosos por la historia musical colombiana.

Con recelo y cuidado estos archivos habían sido resguardados por la familia Camargo durante varias décadas. Alguna vez pertenecieron al padre, al músico y ahora harán parte de la colección de la Sala de Patrimonio Documental del Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas de la Universidad EAFIT.

Es así como el archivo personal del compositor Jorge Camargo Spolidore, un investigador de bambucos y aires andinos colombianos, fue donado a esta Institución con el fin de que fuera preservado y difundido. Y este martes 8 de noviembre, a las 6:30 p.m., se realizará su presentación en la Sala de Audición Musical del Centro Cultural.

De esta forma, alrededor de 200 partituras, fotos, correspondencia y algunos archivos de sonido volverán a vivir al ritmo de un cuarteto de cuerdas encabezado por Juan Fernando Velásquez Ospina, investigador eafitense, y de una conversación que se desarrollará sobre la obra del maestro Camargo Spolidore, quien escribió música clásica, acústica y popular.

“Desde que la Sala de Patrimonio Documental se creó los archivos de música han sido fundamentales. Así, se ha convertido en una de las colecciones con mayor importancia en el país, al lado de la que se encuentra en la Biblioteca Nacional. Es un material que significa mucho para la investigación”, explica María Isabel Duarte Gandica, coordinadora de la Sala.

Además del acto de presentación de este martes, parte de los archivos también estarán exhibidos en una muestra que se expondrá todo el mes de noviembre en el segundo piso del Centro Cultural. En ambos eventos la entrada será sin costo.

Músico y padre abnegado

Jorge Camargo Spolidore, descendiente de músicos, nació en Sogamoso (Boyacá, Colombia), en junio de 1912. Por lo tanto, en 2012 se cumplirán 100 años de su natalicio, de forma que su familia pensó en difundir la obra, ya que según Daniel Camargo Restrepo, hijo del compositor, gran parte de la música de este boyacense quedó inédita.

“No me acuerdo de haber visto en mi casa un equipo de sonido. Mi padre no escuchaba música en la radio, pero en cambio era un gran intérprete de piano, de los mejores que hubo. Igualmente, fue un gran escultor”, cuenta.

Y como complementa Camargo Restrepo, los archivos donados datan desde que su papá tenía 18 años hasta que murió en Medellín (Antioquia) en 1974. De esta forma, recorren la vida musical del maestro, y recuerdan, entre otras cosas, su participación en la Orquesta Sinfónica de Antioquia de la que fue director.

“Fue ganador del Concurso Música de Colombia, patrocinado por Fabricato, en 1948 con la obra Rapsodia colombiana. Además, compuso canciones que hacen parte del patrimonio

musical colombiano como Chatica linda. Este es un archivo muy importante, con documentos muy bien preservados, que por fortuna ha sido entregado a la Universidad", declara Fernando Gil Araque, docente del Departamento de Música.

Y precisamente este profesor eafitense y la Línea de Investigación en Musicología Histórica de EAFIT, de la que hace parte, se han encargado hasta el momento de rescatar 30 archivos personales como el de Jorge Camargo, para que hagan parte de la colección del Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas.

"Además de estos archivos personales y musicales, también tenemos archivos contables que dan cuenta de la historia empresarial antioqueña. Es información que, por lo general, no ha sido publicada, por lo que constituye una fuente primaria y su conservación es muy especial", indica Juan Carlos Restrepo Aristizábal, auxiliar de la Sala de Patrimonio Documental.

Los archivos donados de Jorge Camargo pasan, entonces, por un proceso de limpieza y restauración, antes de ser destinados para la consulta de los interesados en el tema.

"Este patrimonio no es de nadie, nos pertenece a todos los colombianos, y por eso hemos querido que lo preserven en EAFIT. No quisimos que pasara de esta generación la donación", puntualiza Daniel Camargo.

Mayores informes

María Isabel Duarte Gandica
Coordinadora Sala de Patrimonio Documental
Teléfono: (57) (4) 261 95 00 Ext. 9527