

**AIRES COLOMBIANOS PARA EL FAGOTISTA, ADAPTACIÓN DE CUATRO OBRAS
DE REPERTORIO NACIONAL**

GIOVANNA ALEJANDRA MOLANO VARGAS

ASESOR

MIGUEL ANGEL CASAS BARRETO

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ D.C.

2024

Tabla de Contenido

1	Planteamiento del problema	7
1.1	Delimitación del problema.....	7
1.2	Pregunta de investigación	10
1.3	Objetivos.....	10
1.3.1	General.....	10
1.3.2	Específicos	11
1.4	Justificación	11
1.5	Antecedentes.....	13
2	Marco Conceptual.....	16
2.1	Descubriendo el Fagot: Historia y primeros usos	16
2.2	El fagot en Colombia: Antecedentes históricos	21
2.2.1	Participación del fagot en formatos que incluyan la música colombiana. 22	
2.3	Obras, rol y participación del fagot en composiciones de ritmos colombianos....	24
2.3.1	Compositores	24
2.4	Música colombiana.	27
2.4.1	El pasillo	28
2.4.2	Joropo.....	29
2.4.3	Cumbia.....	33
2.4.4	Guabina-Torbellino.....	35
3	Marco Metodológico	39
3.1	Introducción	39
3.1.1	Enfoque.....	39

3.1.2	Alcance	39
3.1.3	Orientación.....	40
3.2	Diseño	40
3.3	Técnicas y herramientas de recolección de información.	43
3.4	Fases para el desarrollo de la investigación.....	43
3.4.1	Fase 1: Selección de obras.....	43
3.4.2	Fase 2: Diseños de entrevista y encuesta	44
3.4.3	Fase 3: descripción del proceso de análisis musical e interpretativo de las obras para las adaptaciones.....	48
4	Resultados.....	50
4.1	Análisis de obras.....	50
4.1.1	Melodía triste.....	50
4.1.2	Otro Buchipluma.....	54
4.1.3	Púyalo Ahí.....	56
4.1.4	Canta Guabinera.....	62
4.2	Adaptaciones.....	71
4.2.1	Características técnicas del fagot.....	71
4.3	Adaptación y Transcripción de obras	76
4.3.1	Melodía triste	77
4.3.2	Otro buchipluma	80
4.3.3	Púyalo ahí.....	82
4.3.4	Canta Guabinera.....	84
4.4	Análisis encuesta.....	92

5	Conclusiones	94
6	Bibliografía.....	96
7	Anexos	101

Índice de Tablas

Tabla 1	Forma Guabina a capella	36
Tabla 2	Obras.....	43
Tabla 3	Formato entrevista #1	44
Tabla 4	Formato entrevista #2	47
Tabla 5	División Análisis.....	50
Tabla 6	Análisis primera sección Melodía Triste	51
Tabla 7	Análisis segunda sección melodía triste	52
Tabla 8	Análisis tercera sección Melodía triste	53
Tabla 9	Análisis Musical Otro Buchipluma.....	56
Tabla 10	Numero de intervenciones vocales	64
Tabla 11	uso de tonada por coplas	67
Tabla 12	Intervención voz masculina	67

Índice de Figuras

Figura 1	El Dulcian.....	16
Figura 2	El fagot barroco.....	17
Figura 3	El Fagot Alemán y Frances	18
Figura 4	Repertorio.....	20
Figura 5	Obras	26
Figura 6	Estructura rítmica pasillo.....	29
Figura 7	Organología.....	30
Figura 8	Taxonomía del joropo	32
Figura 9	Instrumentos de la cumbia.....	34
Figura 10	Sección 1 melodía triste	51

Figura 11 Sección 2 Melodía triste	52
Figura 12 Tercera sección melodía triste	53
Figura 13 Sección A Otro Buchipluma.....	54
Figura 14 Sección B Otro buchipluma	55
Figura 15 Gaitas.....	59
Figura 16 Instrumentos percusión.....	60
Figura 17 Motivo 1 Púyalo Ahí	61
Figura 18 Motivo 2 Púyalo Ahí	61
Figura 19 Motivo 3 Púyalo Ahí	61
Figura 20 Motivo 4 Púyalo Ahí	62
Figura 21 Ejemplo tonada 1	65
Figura 22 Intervención vocal masculina	68
Figura 23 Estructura Canta Guabinera.....	69
Figura 24 Partes del fagot	72
Figura 25 Partes Fagot 2	72
Figura 26 Registro del fagot	73
Figura 27 Digitación en clave de fa	74
Figura 28 Digitación en clave de do 4	74
Figura 29 Digitación en clave de sol	75
Figura 30 Caña fagot.....	76
Figura 31 Sección A adaptación Melodía Triste	77
Figura 32 Sección B adaptación Melodía Triste.....	78
Figura 33 Fragmento de melodía en staccato	79
Figura 34 Conducción melodía hacia el registro grave	79
Figura 35 Tesitura trabajada en la adaptación	80
Figura 36 Adaptación primer frase	81
Figura 37 Fragmento sección B	82
Figura 38 Frulato	83
Figura 39 Martelato	83
Figura 40 Acento	83
Figura 41 Vibrato.....	83

Figura 42 Achacatura.....	83
Figura 43 Instrumentos que intervienen en la sección.....	84
Figura 44 Ejemplo uso de calderón	84
Figura 45 Duplicación de Voces.....	86
Figura 46 Estructura aproximada de la copla en la tonada	87
Figura 47 Pregunta-Respuesta	87
Figura 48 Intervención vocal	88
Figura 49 Tonada 2	88
Figura 50 uso de glissando como efecto del leco	89
Figura 51 Intervención Tiple	89
Figura 52 Melodía solista del fagot	90
Figura 53 Intervención voces a modo de coro	91
Figura 54 Final obra.....	91
Figura 55 Gráfico 1 encuesta	92
Figura 56 Gráfico 2.....	93

1 Planteamiento del problema

1.1 Delimitación del problema

En Colombia la enseñanza musical ha experimentado cambios en sus contenidos y prácticas a raíz de una búsqueda constante por encontrar las líneas que permitan desarrollar en los estudiantes habilidades y destrezas durante su proceso de formación. En el siglo XX *la Academia Nacional de Música*, institución que se dedicaba a la enseñanza formal en el país y que posteriormente pasaría a llamarse el *Conservatorio Nacional de Música*, realizó una transición que evidencio dos líneas curriculares que se enfocarían en la música académica universal y la tradicional colombiana. En el artículo *Historia de la Orquesta del Aula virtual de la filarmónica de Bogotá* narra dicho cambio.

Uribe Holguín transformó el programa curricular del Conservatorio, alineándolo con sus planteamientos sobre la música académica y la música tradicional. Durante los últimos años del siglo XIX, la Academia recibía tanto músicos interesados en el repertorio europeo como en la música tradicional y popular colombiana. (Villegas, s. f., p. 2)

Lo anterior estableció una guía y modelo de contenidos donde predominan las técnicas y repertorio europeo sobre el popular y tradicional colombiano, que en su momento generó diferentes puntos de vista y malestar.

Esto implicó eliminar las músicas populares del currículo del Conservatorio y de los programas de la orquesta, decisión que causó gran malestar entre algunos egresados de la academia y otros músicos e intelectuales interesados en la música nacional, dando comienzo a un debate sobre la música académica y la música tradicional que ocuparía la primera mitad del siglo XX (Villegas, s. f., p. 2).

En consecuencia, se establece un camino hacia dónde dirigir la formación en el Conservatorio Nacional y se propone un modelo de currículo en algunas cátedras. En el caso de la familia de vientos madera constituida por instrumentos como el clarinete, oboe, flauta, saxofón y fagot, los contenidos en cuanto a métodos, técnicas y repertorio se han mantenido como requisito de enseñanza instrumental en universidades y conservatorios del país desde ese momento hasta ahora.

Retomando, la música académica ha sido protagonista en los procesos de formación de instrumentos como el fagot y por lo tanto ha desplazado la atención por la segunda línea propuesta de música tradicional colombiana. Si bien la formación debe tener estándares internacionales, es importante desarrollar habilidades de acuerdo con el contexto en el que se estudia.

Teniendo en cuenta la división entre las líneas de enseñanza y los pocos cambios en los contenidos, la problemática que se evidencia por esta situación en la enseñanza del fagot es la falta y apropiación de repertorio nacional en el proceso de formación ante el predominio de obras y métodos europeos. A esto se suma la falta de exploración e interés por entender de ritmos tradicionales colombianos, tal como se haría con obras de compositores como Mozart, donde se sugiere el estudio del estilo de la época para interpretar el *Concierto en Bb*.

En la universidad Pedagógica Nacional, el repertorio sugerido para el desarrollo de las clases ha sido tomado de los pénsum trabajados en la Universidad Nacional, donde nace la primera cátedra de fagot en 1977 con ayuda del maestro Siegfried Miklin (TelevisionUNAL, 2024). Por este motivo es común ver que se comparta la misma línea de enseñanza e interpretación en universidades públicas y privadas, lo cual generaliza la problemática, pues dentro del repertorio trabajado se evidencia la ausencia de música colombiana.

Los pénsum y solicitudes siguen siendo los mismos, las posibilidades de interpretar música colombiana o explorar nuevas técnicas han quedado en segundo plano, la adaptación y creación de repertorio solista se queda corto, en especial el de lenguajes musicales tradicionales de diferentes regiones del país. No se ha logrado establecer un interés continuo por los ritmos colombianos que permitan relacionar al estudiante de fagot.

Es por ello que cuando se observa la interpretación de un ritmo colombiano en instrumentos como la flauta travesa, se crea la sensación de desventaja en los fagotistas, si bien el flautista sigue interpretando música Europea y sus cátedras también usan de referencia obras académicas, el avance a nivel de repertorio colombiano crece cada día más para ellos, propician la inclusión de repertorio tradicional con formatos diferentes, como el trío andino (tiple, guitarra, bandola) a través de composiciones con ritmos como el pasillo o el bambuco, lo que puede ampliar sus líneas de interpretación.

Como ejemplo personal, la solicitud de un repertorio colombiano para una audición activ  una alarma como intérprete al descubrir los pocos aportes a nivel de obras para el fagot y más los relacionados con el uso de instrumentación de formatos autóctonos y tradicionales del país, ya que las existentes son para formatos con piano, orquesta o grupos de cámara.

Esta problemática de repertorio aleja al instrumentista del lenguaje de la música colombiana, el concepto y función instrumental de los diferentes formatos tradicionales. Para el fagotista es ajeno en un alto porcentaje tocar acompañado de instrumentos como el tiple o un cuatro llanero, este tipo de exploraciones suelen hacerse de forma personal, por gusto propio o por circunstancias externas como una audición donde se solicite, mas no como un ítem de estudio en el proceso de formación. Por lo anterior si se interpretan obras colombianas, se hacen de forma

secundaria para los recitales de grado o semestrales, pues prima la interpretación de repertorio europeo.

Aun con el panorama anterior, como instrumentista he logrado tener un acercamiento de forma autónoma a diferentes agrupaciones colombianas para interpretar bambucos, pasillos, cumbias, porros, joropos, pajarillos, sanjuaneros, con el fin de entender la función de los instrumentos y de integrar estos conocimientos a mi proceso de formación, es por ello que ante este proceso de observación e inquietud con los ritmos colombianos la interpretación de esta música, sus variables, géneros, instrumentos y posibilidades han llamado mi atención y generado una fuerte admiración a su versatilidad, propiciando así una posibilidad de incorporar lenguajes musicales diferentes al contexto académico del fagotista por medio de los ritmos colombianos.

1.2 Pregunta de investigación

¿Cómo abordar ritmos colombianos en el fagot desde sus posibilidades técnico-interpretativas que mantenga la mayor cantidad de características representativas de las obras, como aporte al repertorio del fagotista en su proceso de formación?

1.3 Objetivos

1.3.1 General

Explorar 4 obras basadas en ritmos colombianos para el fagot a través de la adaptación, que permita un acercamiento a la interpretación y estudio de repertorio tradicional para los estudiantes de fagot.

1.3.2 Específicos

1. Determinar los elementos característicos más representativos de las obras a través del análisis formal e interpretativo con el fin de proporcionar ideas para las adaptaciones.
2. Identificar los elementos técnico-interpretativos del fagot que puedan ser aplicados en la interpretación de las obras seleccionadas y permita asignar un rol dentro de las adaptaciones.
3. Relacionar las características culturales y musicales de los ritmos abordados con las adaptaciones, con el fin de generar un aporte interpretativo y resaltar la influencia de estos aspectos en resultado final.

1.4 Justificación

Este proyecto surge como un proceso de exploración de la música colombiana que permita acercar a un instrumento como el fagot al lenguaje e interpretación de ritmos del país, siendo esta investigación una posibilidad para que los estudiantes de fagot amplíen su repertorio y conozcan aquellas cualidades que pueden utilizar, adaptar y explorar, para crear obras con ritmos tradicionales colombianos.

Si bien los fagotistas han ido dando los primeros pasos en la creación de obras de música colombiana y han realizado trabajos donde se busca relacionar desde la enseñanza al fagot con ritmos autóctonos del país, las inquietudes y el por qué no hay repertorio de este tipo han crecido y no se ha logrado incorporar este instrumento de forma más participativa en obras de este estilo.

Teniendo en cuenta lo anterior este proyecto como proceso de exploración puede ser un referente que propicie la apertura a la creación de obras donde, desde la interpretación el instrumentista aborde, entienda y apropie elementos característicos de algunos ritmos desde lo

técnico y su relación con el contexto cultural; siendo esta una posibilidad para enriquecer y dar ideas para los procesos formativos donde se enseñe música colombiana.

Retomando la idea anterior, es pertinente enseñar y tocar música colombiana desde el repertorio existente que genere ideas para procesos de composición que tomen como protagonista al fagot, por ello explorar obras del repertorio nacional en búsqueda de sonoridades, articulaciones, ritmo, dinámicas e instrumentación concede elementos que ayudan a desarrollar habilidades musicales para el estudiante.

Es determinante para el fagotista conocer los ritmos y música colombiana para su formación, puesto que en el país la oferta a nivel de agrupaciones sinfónicas, orquestales y de cámara aún es bajo en comparación con el número de músicos, situación que genera la búsqueda de otras opciones que no necesariamente van con la idea del repertorio con el que se forma, una razón más para ampliar las líneas de interpretación relacionadas con la música colombiana, por ello quedarse en la posición de receptor no permitiría un entendimiento a fondo de los elementos implicados al tocarse, es importante comprender las formas y características desde la práctica y ejecución de obras.

Es así como el aporte de repertorio por medio de adaptaciones de obras, puede ser una forma de entender la música colombiana desde la interpretación y un acercamiento a otro lenguaje para el fagotista, siendo una contribución a la formación y una respuesta a las necesidades generadas por esta problemática.

Por otro lado, el aporte de la música colombiana sugiere un proceso de análisis cultural e histórico para entender el funcionamiento, importancia e influencia de las costumbres y características de las comunidades a las que pertenece cada ritmo, es así como este proyecto será una forma de relacionar las prácticas tradicionales y formas de interpretación con el discurso

musical de las adaptaciones, un elemento que amplía la línea de estudio del fagotista que busca interpretar este estilo de repertorio. Pensando en que no se convierta en una producción sin significado de obras, sino un proceso de respeto y construcción de identidad hacia los ritmos colombianos, esta investigación significa un aporte de variación en el uso instrumental, pues acercar instrumentos diferentes a los utilizados en los formatos tradicionales enriquece procesos próximos de adaptación e incluso de composición en cuanto a aspectos como sonoridad o timbres, sin perder la esencia de los ritmos u obras.

1.5 Antecedentes

Debido a la poca exploración, creación, adaptación y composiciones para el fagot en la música colombiana, los documentos e investigaciones son limitados y en varias ocasiones uno mismo posee la información existente hasta el momento, teniendo en cuenta lo anterior, se hará uso de trabajos de grados e investigaciones que han generado propuestas, metodologías, técnica e interpretación, creaciones y adaptaciones para el fagot y aquellos instrumentos que hayan incorporado este tipo de repertorio, con el fin de tomar elementos relevantes para el proceso de adaptación de la presente investigación.

Según lo anterior, es una ayuda respaldar este trabajo con investigaciones que tengan una relación entre la adaptación, creación y manejo de repertorio colombiano en el fagot y en otros instrumentos, como ante sala al interés por esta temática.

Retomando, en la búsqueda de investigaciones que tengan como fin dejar un aporte importante al repertorio colombiano para el fagot se evidencia un análisis de obras propuestas por la fagotista Jenny Burbano de la Facultad de artes ASAB en su tesis *Estreno de cuatro obras colombianas para fagot y catálogo de obras latinoamericanas para este instrumento*, donde el

fagot y el cuatro llanero son utilizados para la composición de un joropo titulado *Gabán roco de ordeño* de Cristian Guataquira, siendo esta una de las obras analizadas la más cercana a la propuesta de este proyecto de investigación.

Otro referente importante en los procesos de composición y creación es el Maestro Faber Cardozo, fagotista que ha explorado la música colombiana y quien expone la necesidad y falta de repertorio, esta posición e idea respalda esta investigación y se evidencia en su tesis de maestría *Del Barroco a lo Folclórico*, exponiendo “ Cabe resaltar que el repertorio y la historia del fagot ha estado primordialmente ligada a la música de tradición académica – específicamente la música occidental europea– y, hasta la actualidad, el rol del fagot como instrumento solista en lenguajes populares o folclóricos latinoamericanos es prácticamente inexplorado” (Cardozo, 2019).

A la anterior consigna se suma el aporte de la visión nuevamente de la maestra Jenny Burbano, pero esta vez expuesta en su tesis de maestría *Registro audiovisual de música colombiana de concierto para fagot* de la universidad de Río de Janeiro, donde mantiene la idea de hacer repertorio colombiano y latinoamericano, con el fin suplir una necesidad que genera poca consolidación del fagot en Colombia, su historia de difícil acceso y los aportes registrados hasta el momento (Burbano, 2019).

Ahora bien, cabe resaltar la importancia de trabajos de adaptación, donde el fagot ha sido incorporado a un formato con instrumentación colombiana, es el caso de Pentandra Ensemble, un quinteto de música andina de la Ciudad de Cali, donde la Fagotista Karina Muñoz, realiza un estudio de caso para visibilizar el aporte técnico e interpretativo que el fagot puede darle a la música andina colombiana (Muñoz, 2022).

Al anterior trabajo se suman proyectos como *la cartilla del Fagot versátil*, que busca por medio de la pedagogía y didáctica el reconocimiento de ritmos de música andina como recurso de

trabajo técnico e interpretativo en el fagot (López, 2020) y *metodologías de interpretación y técnica del bambuco fiestero y pasillo canción desde las posibilidades del fagot* (Hernán, 2017), como un aporte a la enseñanza de la interpretación y uso de ritmos colombianos como elementos que desarrollen la técnica en el instrumentista y que puedan ser utilizados como guía en el proceso de montaje de las obras.

Por último, incorporar investigaciones de otros instrumentos de viento como ejemplos de adaptación de técnicas, formatos y repertorio propone una guía para el fortalecimiento de la investigación de este proyecto con el fagot, por ello la tesis de grado *Elementos técnicos de la bandola llanera de estilo criollo y estilizado adaptados a las posibilidades sonoras del saxofón alto* es una referencia de adaptación de un instrumento de viento con uno de cuerda pulsada como lo expone Iván Rondón “relacionar a un instrumento de viento como el saxofón a la bandola llanera instrumento de cuerda pulsada, fomenta una exploración técnica de ambos, para realizar un proceso de adaptación que permita acercar desde la individualidad de cada uno a la interpretación del joropo” (Rondón, 2020).

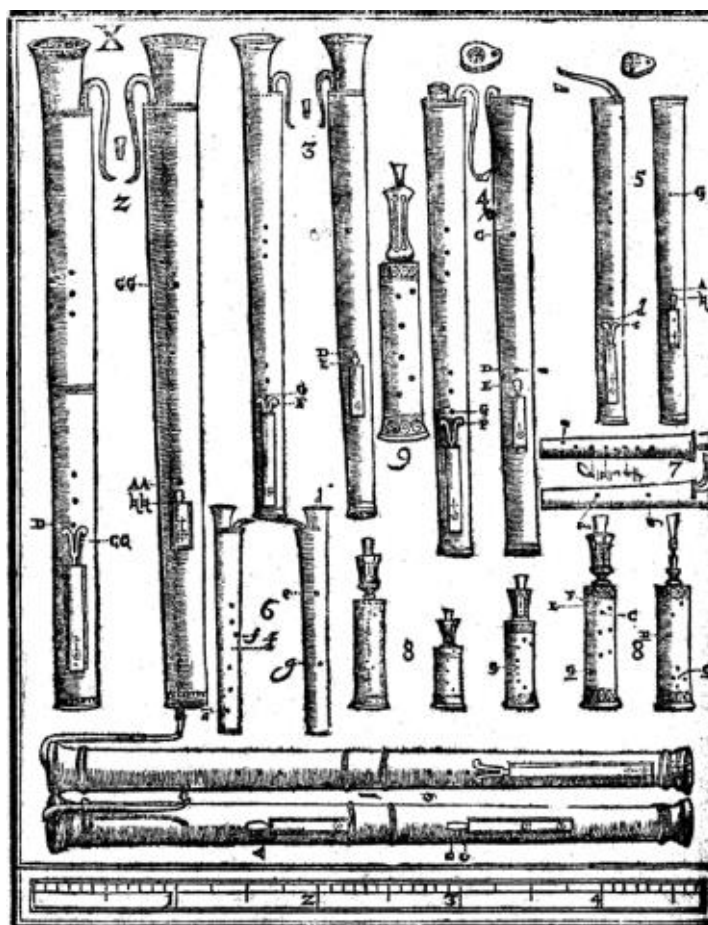
Como antecedentes los trabajos anteriormente nombrados se relacionan con las temáticas expuestas en este proyecto de investigación desde diferentes puntos, determinando los vacíos existentes, señalando el poco aporte que existe de música colombiana para el fagot y proporcionando ejemplos de adaptaciones para instrumentos de viento.

2 Marco Conceptual

2.1 Descubriendo el Fagot: Historia y primeros usos

El fagot es un instrumento viento madera de doble lengüeta creado en Europa, sucesor del Dulcian (utilizado en ceremonias religiosas) y conocido con diferentes nombres en ese continente, *basson* (Francia), *fagotto* (Italia), *Bassoon* (Estados Unidos e Inglaterra), *fagott* (Alemania), con su significado *manejo de palos* y una relación del nombre al registro grave (Más, 2012).

Figura 1 El Dulcian



Nota. Dulcian presentado en diferentes tamaños y formas. Tomado de *The Bassoon*

(B.Kopp, 2012,p.20)

Aunque a veces se le relaciona con instrumentos que existieron anteriormente como el Dulcian, la estructura física de este instrumento se comienza a consolidar en los siglos XVII y XVIII, con la aparición del fagot Barroco, uno de los primeros instrumentos contruidos por piezas, como lo comparte el maestro Mas soriano de la Universidad de Madrid en su artículo para la revista melómano y es que el fagot se caracteriza por la construcción de 4 partes que constituyen toda su estructura física y el uso de un tudel donde se introduce la caña de doble lengüeta, un elemento vital para la interpretación de este y que a través de la vibración produce el sonido.

Figura 2 El fagot barroco



Nota. Instrumentos del barroco. Tomado de

<https://clasesdemusicaeso.blogspot.com/2021/05/instrumentos-del-barroco.html>

Para llegar a esa forma particular, el fagot paso por una serie de cambios a lo largo de su historia, paso de tener 3 llaves en el siglo XVII a 8 iniciando el XIX (López, 2020) y ante una intervención más llega a su estructura clásica, donde aparecería uno de los mejores fabricantes de

fagot de la época y añadiría la novena llave Heinrich Grenser en 1810 con una afinación de 430 (Muñoz, 2022).

Teniendo en cuenta lo anterior el fagot como es conocido hoy en día, no fue creado desde el principio así y no ha sido el mismo, pues las necesidades de la música y formatos como la orquesta iban avanzando y perfeccionándose, por eso con el cambio de siglo quienes construían este instrumento lo equipaban y mejoraban, es así como aparece la versión del fagot romántico que es uno de los menos utilizados resalta Mas Soriano en el siglo XIX con 17 llaves y el fagot Moderno con 22, donde se destacan dos sistemas el Francés y el Alemán.

El sistema Francés o *Buffet*, asociado al nombre de su creador Buffet Crampón en compañía de Jancourt, es un sistema que se utilizaba en Francia, pero que en este tiempo ya no es tan usado, su enfoque fue añadir más llaves, un total de 22 en 1847, pero que no logro atribuirle las características que se conocen hoy por hoy, por esta razón el sistema alemán *Heckel* de Joham Adam Heckel en 1831, es la versión utilizada universalmente.

Figura 3 El Fagot Alemán y Frances



Nota. De izquierda a derecha dos fagotes Heckel y francés, se muestra parte trasera y delantera del instrumento. Tomado de *The Bassoon* (B.Kopp, 2012,p.153)

Teniendo en cuenta los cambios del fagot, es importante resaltar, que el uso de este instrumento no se hizo solo hasta alcanzar su estructura estándar, sino que se interpretó en sus diferentes versiones desde el siglo XVII “Aparece por primera vez en la orquesta en 1667, en la ópera «Il Pomo d’oro» de Antonio Cesti (1623-1669), aunque otras fuentes indican su primera aparición en la orquesta en 1659 en la ópera francesa «La pastorale d’Issy», de Robert Cambert (1628-1677)”(Más, 2012).

Los inicios del fagot en la música se dieron en la orquesta y grupos de cámara, con un rol de bajo continuo y acompañante, un trabajo que fue transformándose ante las posibilidades que brindaban los cambios físicos y el descubrimiento de características por parte de compositores como Mozart y Haydn, quienes en sus óperas, sinfonías y conciertos comienzan a destacarlo y a darle un rol principal especialmente Mozart, quien en palabras del maestro Mas Soriano *libera* al fagot de cuartetos de cuerda y grupos de cámara, para acercarlo al mundo de los vientos.

A partir de ese momento las composiciones para el fagot comienzan a surgir, dando paso a conciertos y sonatas, uno de ellos el *concierto en Bb para orquesta y fagot* de Wolfgang Amadeus Mozart, obra de alto nivel infaltable en la carta de presentación de un fagotista, así mismo solos orquestales como *La Consagración de la Primavera* de Igor Stravinsky, quien permite mostrar al fagot desde otras facetas, a estos se suman otros compositores que ven en el instrumento una posibilidad de protagonismo. A continuación, una lista que destaca las mejores e importantes intervenciones en orquesta para el fagot realizada por Mas Soriano.

Figura 4 Repertorio

- I.Stravinsky: La Consagración de la Primavera
- P.I.Tchaikovsky: Sinfonías N° 4, N°5, N°6
- N.Rimsky-Korsakow: Scheherazade
- D.Schostakowitsch: Sinfonía N° 9
- L.v.Beethoven: Sinfonías N°4, N°6, N° 9
- M.Ravel: Bolero, Concierto para Piano en SolM
- P.Dukas: El Aprendiz de Brujo
- H.Berlioz: Sinfonía Fantástica
- W.A.Mozart: Sinfonía N°41(Júpiter), Le Nozze di Fígaro, Cosí fan Tutte
- G.Bizet: Carmen
- G.Verdi: Misa de Réquiem, Rigoletto
- G.Rossini: El Barbero de Sevilla, La Gazza Ladra
- G.Donizetti: L´Elisir d´Amore
- S.Prokofiev: cuento musical Pedro y el Lobo

Nota. Repertorio Universal solicitado para el fagotista. Tomado de *Revista melómano digital* (Más, 2012)

Teniendo en cuenta lo anterior, se puede observar la línea hacia donde es llevado el fagot a nivel de repertorio, pues se asocia a un estilo orquestal, de cámara y solista con exigencias a niveles técnicos cada vez más complejas, entendiendo las características y recursos que se pueden utilizar para que este perdure a través del tiempo y sea utilizado e interpretado en diferentes países del mundo y se cree la necesidad de enseñarlo.

Retomando, ante el aumento de intérpretes, demanda y acercamiento a diferentes culturas, el fagot a mediados del siglo XX y principios del XXI incursiona en formatos nuevos que aprovechan sus características, un ejemplo se da en la música Jazz con los intérpretes, Michael Rabinowitz, Daniel Smith y Ray pizzi de Estados unidos, la banda de rock *Gryphon* de Inglaterra y en la música Contemporánea, con el uso de técnicas extendidas y grabaciones de bandas sonoras (Más, 2012).

Estos avances se dan ante el crecimiento de culturas, surgimiento de géneros y músicas, la exploración y apropiación del fagot al contexto donde es interpretado, la libertad de pensamiento y el reconocimiento de su versatilidad que dan razones de peso para seguir escribiendo su historia y hacerlo parte de nuevas experiencias musicales.

2.2 El fagot en Colombia: Antecedentes históricos

El fagot en Colombia ha sido utilizado en principio en las agrupaciones de cámara, filarmónicas y sinfónicas, por ello su historia inicia en ese medio, pues en el siglo XVIII hizo parte de un grupo de cámara conformado por violines, flautas y clarinetes según José Ignacio Perdomo, en su libro *historia de la música en Colombia*, como parte de una celebración religiosa en Santafé de Bogotá exactamente en el año 1791, suceso que permite evidenciar un antecedente.

Ante el primer acercamiento se vislumbra el uso del fagot en la creación de la Sociedad Filarmónica de Bogotá en el año 1846, donde se conoce el nombre de los fagotistas Ángel María Polanco, Ignacio Figueroa y Tiburcio de la Hortua (Burbano, 2019) espacio en el que se interpretaban obras como oberturas, sinfonías y quintetos, un repertorio que facilitaba el uso del fagot y lo identificaba con raíces europeas.

El uso del fagot venía siendo el mismo que se le daba en Europa hasta ese momento, por ello cabe resaltar ¿Cómo? se empezó a enseñar en el país, pues ante el crecimiento de agrupaciones la necesidad de instrumentistas era inminente, es así como la llegada de la academia de música de Bogotá abría esta primera posibilidad, pero con la mala noticia de tener clases desiertas.

Un informe realizado por Uribe Holguín el 24 de noviembre de 1913, presentado al Ministerio de Instrucción Pública, indica que las clases de este instrumento estaban casi desiertas y comenta brevemente la historia de un alumno que debió regresar a su pueblo en

la más completa miseria, sintiéndose decepcionado frente al fracaso de su aspiración, la cual consistía en pertenecer a una banda, sin tener en cuenta que las bandas de la época no empleaban los fagotes (BARRIGA, 2014, p. 290 como se citó en Burbano, 2019, p. 21)

Retomando lo anterior el panorama era incierto, lo que aconteció después, fue la creación de instituciones como la banda nacional en 1913, producto de la fusión de bandas bogotanas de artillería e infantería (Rivas, 2018) que utilizaría el fagot hacia el año de 1935 a esta agrupación se suman la orquesta filarmónica de Bogotá en 1967 y de Medellín en 1983. Aun con dichos espacios el uso y conocimiento del instrumento era muy bajo, por eso en 1954, con la llegada del maestro Sigfried Miklin como parte de los músicos de la Orquesta Sinfónica de Colombia la historia toma otro rumbo.

En el conservatorio de la Universidad Nacional nace la cátedra de fagot tras tomar la dirección en el año 1977, como lo narra el maestro Miklin en el programa *historia debida* de la Universidad Nacional (TelevisionUNAL, 2024). Es así como se inicia un proceso de formación profesional y estructurado del instrumento en el país, que hasta la fecha sigue siendo utilizado.

Hasta aquí, la historia del fagot en Colombia se limita a su uso, que como se ha venido mencionando no es distinto al sinfónico, orquestal y académico, ahora bien, es importante empezar a ver el panorama en cuanto a música colombiana se refiere, pues es aquí donde este se ve en desventaja en la construcción de una relación al contexto musical colombiano.

2.2.1 Participación del fagot en formatos que incluyan la música colombiana

Como se ha venido mencionando, el uso del fagot es de carácter académico, por ello uno de los acercamientos a la música colombiana se da en un espacio como el de la banda sinfónica, agrupación que con los años ha consolidado procesos de formación de instrumentistas a nivel

nacional y de donde surgen músicos que desempeñan la carrera profesionalmente, en su mayoría instrumentos de viento, que hacen parte de las bandas municipales “La creación de bandas demandó, lógicamente, la formación de músicos en la enseñanza de los instrumentos de viento Este modelo pedagógico tradicional establece una relación vertical entre maestro y alumno”(Valencia, 2011).

Retomando, la banda sinfónica en Colombia ha tenido cambios a nivel del formato que ha permitido la implementación de nuevos instrumentos entre esos el fagot, pues como menciona Victoriano Valencia en el artículo para la revista *Contra Tiempo*, las bandas en principio fueron militares (p. 1) una estructura diferente a la que se conoce hoy en día y que con el tiempo se transformó, según las necesidades del entorno (p. 2), una razón que demandaba el uso de los instrumentos ya no solo en la interpretación de música universal, sino también en aquellos ritmos del país.

Como consecuencia de la incorporación de los repertorios populares en la interacción entre las bandas y su contexto social cercano, estas agrupaciones musicales se diversifican. Sólo en un departamento con lógicas geográficas y culturales contrastantes como lo es Antioquia, las bandas toman rumbos distintos (Valencia, 2011).

Es así como ante los cambios musicales de la banda, se abre un panorama para la música colombiana y al darse esta situación, aquellos instrumentos involucrados en la interpretación de obras serían parte de este, aunque de una forma centralizada, como menciona Jenny Burbano.

A partir de este punto, Colombia va a acentuar una división con relación a su movimiento bandístico, en donde, por un lado encontramos agrupaciones con fuerte apoyo gubernamental y, por ende, con sentido sinfónico, especialmente en lugares como Bogotá, Medellín, Caldas y zona cafetera, mientras que en lugares de relativa periferia existirán

bandas de carácter popular, ligadas a expresiones campesinas, como el caso de las bandas pelayeras del departamento de Córdoba, o las chirimías del pacífico (Burbano, 2019, p. 23).

Una situación, que alejaría la posibilidad de enseñanza de este instrumento en otras zonas del país y generaría un desconocimiento que se evidencia hoy en día pues, aunque algunas bandas cuentan con el fagot este sigue siendo de poco acceso para muchos y ante su ausencia los repertorios colombianos omiten su participación.

2.3 Obras, rol y participación del fagot en composiciones de ritmos colombianos

Para continuar con la construcción del uso del fagot en el país, es importante resaltar algunos de los maestros y músicos que han incorporado este instrumento al repertorio con ritmos colombianos, aunque es preciso hacer hincapié en la falta de obras de corte tradicional pues, aunque se aborden ritmos colombianos estas siguen siendo de un corte más académico o son interpretados con grupos de cámara, piano y orquesta.

2.3.1 Compositores

Victoriano Valencia: Licenciado en música de la Universidad Pedagógica Nacional y Magíster de composición de la universidad EAFIT, con más de 200 composiciones para banda, donde se destaca por utilizar y resaltar los ritmos colombianos (Valencia, 2024), ha sido parte del proceso de la incorporación del fagot al formato de banda sinfónica por medio de sus obras, donde hace parte de las líneas de acompañamiento, contra cantos e intervenciones solistas, un ejemplo de ello se evidencia en su *suite n°3 200 movimiento 1 interdependencia*.

Faber Cardozo: Fagotista egresado de la Universidad Nacional, magíster en música de la Universidad de los Andes, docente de la cátedra de fagot de la Universidad de Cundinamarca y la Javeriana. Ha sido parte de diferentes grupos de la Filarmónica de Bogotá (Banda S., 2024) solista y compositor que ha realizado diferentes aportes al repertorio del fagot en el país y quien ha señalado también la falta de este como “una faceta poco explorada” (Cardozo, 2019, p.12), cabe resaltar una relación del maestro con el contexto donde vivió y creció con sus composiciones.

Nació en Ibagué, una ciudad que se encuentra en el corazón de esta región andina y en donde las tradiciones musicales están muy arraigadas. De allí también el gusto y el interés por explorar estos aires desde la sonoridad particular del fagot, asociada con la música académica y poco o nada con las músicas folclóricas de Latinoamérica (Cardozo, 2019).

Como se evidencia, el fagot ha sido relacionado y conocido por su repertorio universal, no ha desarrollado un acercamiento más profundo con las sonoridades y melodías colombianas, el maestro en sus obras utiliza ritmos representativos como el bambuco y lo mezcla con el estilo académico algunas de sus composiciones son:

- *Primera pieza colombiana para fagot y piano.*
- *Natalia, segunda pieza colombiana para fagot y piano.*
- *Tercera Pieza Colombiana para fagot y piano.*
- *Paijirillo para trio de Fagot, clarinete y Oboe.*

A las obras mencionadas también se suma el trabajo de adaptaciones realizadas desde una sonoridad más tradicional y haciendo el uso de un instrumento colombiano como el Tiple, que se acerca más a los objetivos de esta investigación con el fagot, en este caso de las obras:

- *El barcino -sanjuanero de Jorge Villamil*

- *Vivirás mi Tolima- Guabina- Silva y Villalba*

Blas Emilio Atehortúa: Compositor colombiano profesor y director, quien realiza un aporte al repertorio académico y de cámara para el fagot, reconocido en Latinoamérica y estados unidos como uno de los mejores compositores del siglo XX (P. Sarmiento, 2021), sus obras han sido interpretadas por diferentes fagotistas del país, aunque estas no sean de un corte tradicional es relevante mencionar su trabajo a nivel de composiciones como sonatas y suites.

- *Sonata para fagot y piano, Op. 144*
- *Suite concertante para fagot y piano No. 2, Op. 189*
- *Siete invenciones para dos fagotes, Op. 121/2*

Retomando, a los compositores mencionados anteriormente y quienes poseen una trayectoria amplia en el campo se suman trabajos de algunos fagotistas por crear música colombiana para el instrumento y resaltar la necesidad de esta en el repertorio. La maestra Jenny Burbano resalta en sus trabajos de grado y maestría a los compositores y sus obras, donde el fagot participa de forma solista y acompañante con diferentes formatos.

Figura 5 Obras

N.	Compositor	Nombre de la Obra	Formato
1	Cristian Camilo Guataquira	Gabanroco de Ordeño	Fagot y Cuatro llanero
2	Samuel Bedoya Sánchez	Cinco escenas llaneras para quinteto de vientos	Flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa
3	Alexander Paredes Salazar	Tres miniaturas para fagot	Fagot y piano
4	Javier Fajardo Chávez	Suite Colombiana para fagot y piano (5 movimientos)	Fagot y piano

Nota. Repertorio colombiano con participación del fagot (Burbano, 2015).

Por último, los trabajos de adaptaciones, arreglos y material para la interpretación de los ritmos colombianos son fundamentales en este proyecto de investigación, en especial aquellos que en su contenido sugieran el uso de instrumentos musicales autóctonos que permitan al fagotista relacionarse con la música colombiana tradicional, pues son pocos los trabajos que han repercutido en cuanto a esta temática se refieren.

2.4 Música colombiana.

Colombia es un país constituido por regiones diferentes “El territorio colombiano se divide en seis regiones: Caribe, Insular, Pacífica, Andina, Orinoquia y Amazonia” (DANE, 2024), departamentos y municipios con características autóctonas donde encontramos acentos, comidas típicas, fauna, flora, climas, etc. Colombia posee rasgos únicos que ayudan a identificar y clasificar el territorio, la música es una de las características que permiten realizar este trabajo, pues en cada una abundan melodías, ritmos, instrumentos y tradiciones que son parte de las músicas colombianas y su gran variedad, en la revista *Al son de la tierra: Músicas Tradicionales de Colombia*, afirma.

Las músicas tradicionales en Colombia son tantas, tan variados sus ritmos, tan diferentes sus instrumentos, tan diversas las formas de interpretarlos y tan dispares las miradas de sus intérpretes, que es evidente la ausencia de reglas que puedan establecerse, o trazar líneas fijas que las definan histórica y territorialmente en sus componentes musicales más íntimos (Min Cultura, 2024).

Teniendo en cuenta que la variedad de ritmos de Colombia es amplia, este proyecto de investigación hará uso de algunos de ellos para el aporte en las adaptaciones.

2.4.1 *El pasillo*

Es un ritmo de salón y variante del vals austriaco proveniente de Europa en el siglo XIX que pertenece a la región Andina colombiana y hace parte de los tantos ritmos que la colonización española trajo consigo. Su nombre se deriva del baile “la palabra pasillo es un diminutivo de *paso* “que es como se les conoce a los distintos movimientos de danza. En el caso del género colombiano, estos movimientos son muy pequeños a comparación de otras expresiones como el vals o el pasodoble” (Hernán, 2017).

Instrumentación: Se caracteriza por utilizar el formato de trio andino conformado por tiple, bandola y guitarra. También cuenta con composiciones para piano y en formatos más recientes se han incorporado instrumentos de viento como la flauta.

Tipos:

Salón: Este se interpretaba de forma ágil y se conocía por pertenecer a zonas más frías de la región Andina “El pasillo de salón se desarrolla en Manizales hacia 1870 durante los grandes agasajos ofrecidos en honor a sus fundadores y en donde se tocaban una gran variedad de pasillos de carácter muy lírico y composición magistral, autoría de los más notables caldenses y algunos llegados del Valle del Cauca” (SINIC, 2016)

Fiestero: Utilizado para fiestas populares e interpretado por las bandas de los pueblos, para corridas de toros, retretas, bailes y juegos de pólvora (SINIC, 2016).

Pasillo canción: Es un dueto de voces donde predomina el lirismo y la poesía “hace referencia a las penas de amor o las declaraciones de un hombre hacia una mujer, siempre con ese

aire romántico que caracteriza a la música vocal de la zona andina, que contiene una cadencia muy marcada” (Hernán, 2017).

Estructura: compas de 3/4, forma tripartita algunas veces con introducción.

Figura 6 Estructura rítmica pasillo

The image shows a musical score for a pasillo in 3/4 time, arranged for a trio of Bandola, Tiple, and Guitarra. The score consists of five measures. The Bandola part (top staff) begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The Tiple part (middle staff) has a quarter rest in the first measure, followed by chords in the second, third, fourth, and fifth measures. The Guitarra part (bottom staff) has a quarter rest in the first measure, followed by chords in the second, third, fourth, and fifth measures. The time signature is 3/4.

Nota. Patrones rítmicos utilizados en el pasillo para formato de trío andino. Tomado de (Torres, 2021)

2.4.2 Joropo

Para hablar del joropo es importante mencionar que este pertenece a los ritmos de la música llanera junto con el pasaje, utilizado para las canciones con temáticas como la naturaleza y la mujer. La tonada, propia para el acompañamiento o musicalización de poemas y cantos primarios, para las faenas del campo y en especial lo que se relaciona con el ganado, además, se clasifica por golpes que son variantes de los mismos ritmos a los que se les otorga un círculo armónico determinado y un nombre característico de la región como: pajarillo, zumba que zumba, seis por derecho, seis numerao, Juana Guerrero y guacharaca, estos son algunos de los nombres asignados a dichos golpes. También están los que se designan como propios para el canto como: carnaval, quitarresuello y contrapunteo.

La organología típica de los llanos es: arpa, cuatro y maracas. En algunos casos se cambia el arpa por la bandola que es de carácter típico y ha venido siendo desplazada por el arpa.

Figura 7 Organología



Nota. Instrumentos armónicos, melódicos y percutivos para interpretar joropo.

Tomado de <https://www.radionacional.co/musica/novedades/joropo-formas-musicales-tonadas-pasajes-y-golpes>

La música llanera tiene dos características macro en su construcción musical. La primera, tiene una matriz rítmica de seis corcheas y la segunda, sus acentos se mueven o determinan dependiendo de si la música está en sistema corrió 3/4 o en sistema derecho 6/8.

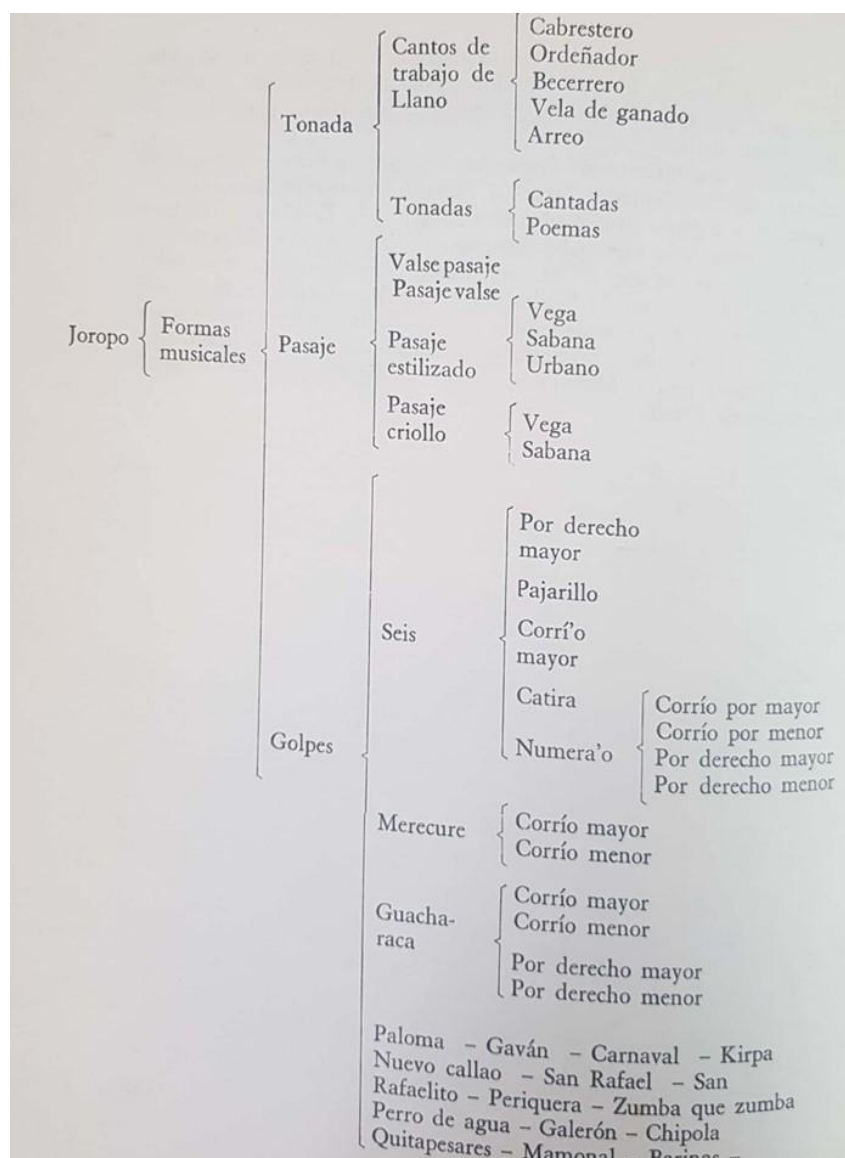
Teniendo en cuenta lo anterior y retomando el significado del Joropo este proviene del arábigo Xarop, que significa Jarabe, dice el maestro Guillermo Abadía Morales, quien afirma que en cuanto al origen del joropo se refiere, este conserva sus raíces en el viejo continente pues al parecer, nace de los bailes flamencos y andaluces que trajeron los misioneros españoles durante la época colonial, de los cuales todavía quedan algunas supervivencias, como los zapateos. También hay quienes afirman algunos otros parentescos del joropo con otros géneros latinoamericanos como, el jarabe tapatío de México, el malambo argentino o la cueca chilena.

Culturalmente, el joropo se extiende desde Villavicencio a Vichada, de San Martín a Casanare y del Arauca colombiano al Apure venezolano, es un baile y música propia utilizada para la recreación del llanero, con ella celebran sus fiestas familiares, festividades religiosas, parrandas y festejos callejeros.

Se dice que el joropo es un ritmo sucesor del fandango tomado de danzas africanas, este ritmo era bailado por las clases bajas a las cuales se les agregaron zapateos y estrofas de 10 versos (Guataquira, 2016), el joropo puede clasificarse como rural utilizado para narrar las vivencias del campo y romances y el urbano que utiliza otras temáticas distintas a las tradicionales.

A continuación, se observa la organización de la taxonomía del joropo que permite agrupar a través de sus formas musicales hecha en el artículo para la *Radio Nacional de Colombia* que se titula *¿Cuáles son las formas musicales del joropo?*

Figura 8 Taxonomía del joropo



Nota. Organización del joropo según sus formas musicales. Tomado de <https://www.radionacional.co/musica/novedades/joropo-formas-musicales-tonadas-pasajes-y-golpes>

De la organización anterior una de las formas musicales se refiere a los golpes, que en palabras de Claudia Calderón en su artículo *Aspectos Generales del Joropo en Venezuela y Colombia* lo define como:

El Golpe llanero consiste en la repetición de un ciclo armónico fijo, con clave rítmica determinada. Este ciclo armónico, que identifica a cada tipo de Golpe, consta de un número preciso de compases, múltiplo de cuatro 4, 8, 16 y 32 (Calderón, 2015, p. 425).

Con la variedad de golpes que se pueden observar, el gabán es el que se utilizará en esta investigación, es conocido por su forma simple unipartita en el manejo armónico I-V-V-I, que propicia un espacio para la improvisación y uso de tempos rápidos en la ejecución de obras “Además los ciclos cortos generan una impresión de mayor velocidad que los ciclos largos y se pueden comparar a la imagen de un trompo armónico que describe un recorrido circular” (calderón, 2015, p. 426).

2.4.3 *Cumbia*

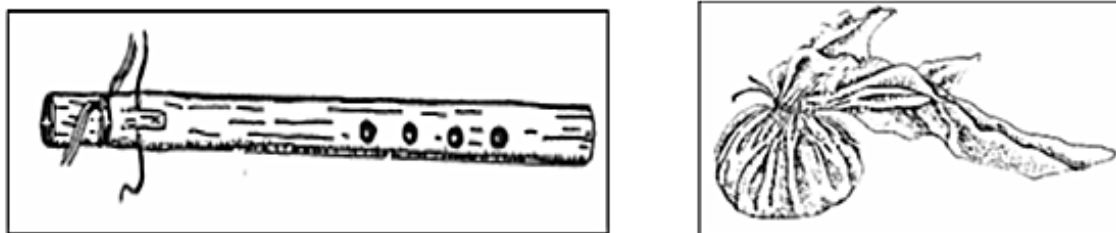
La cumbia no solo es un ritmo, si no también hace parte de la historia de la cultura colombiana, donde si bien ha ido tomando diferentes significados y formas, se mantiene como uno de los conceptos representativos del país, Juan Ochoa en su artículo *La cumbia en Colombia: invención de una tradición* para la Universidad de Antioquia, señala:

La “cumbia”, como cualquier otro concepto, es una construcción social. En este sentido, no se trata de una entidad ontológica que hay que descubrir, sino más bien de una creación humana que está en permanente transformación y negociación. Lejos de ser una música que ha sido descubierta de una vez y para siempre, es más bien una categoría mutante que se hace y rehace permanentemente a través de las prácticas y los discursos.(p.2)

La cumbia perteneciente a la región Caribe, es un ritmo y danza que enriquece la cultura de Colombia por su origen y mezcla entre indígenas, afrodescendientes e hispano hablantes (J. Sarmiento, 2024) siendo esta nombrada como patrimonio cultural de la nación en el 2022.

Para interpretar la cumbia se ha utilizado diferente instrumentación como el conjunto de gaitas y flauta de millo que posee gran variedad de repertorio y conjunto con acordeón que debe sus inicios al “rey de la cumbia” Andrés Landeros y orquesta de salón , esta última refiriéndose a los formatos similares al de la Big Band estadounidense y cubana utilizados por maestros como Lucho Bermúdez y Pacho Galán (J. Sarmiento, 2024).

Figura 9 Instrumentos de la cumbia



Nota. Flauta de millo y guache tomado de (Sabbatella, 2005).

A lo anterior se suma el uso de instrumentos de percusión como la tambora, el alegre, el llamador, las maracas y el guache quienes acompañan la melodía de la flauta de millo y las gaitas en la cumbia tradicional, incluso el uso del clarinete para versiones más recientes.

El ritmo se denomina como binario donde predomina el uso de compases como 2/2 2/4 e incluso 4/4.

En la organización rítmica de la frase resalta la importancia del tiempo débil en el inicio de los motivos y frases rítmicas. El segundo y el cuarto tiempo conforman el pulso

básico o base rítmica vital de esta estructura, acentuando su carácter expresivo marcado por los agudos del bombo y el alegre (Lambuley Alférez, 1988:92 como se citó en Sabbatella, 2005).

En cuanto a la danza o baile, la cumbia pertenece a las prácticas culturales de los negros e indios del caribe colombiano (J. Sarmiento, 2024), donde se baila alrededor de los instrumentos mientras estos son interpretados. La cumbiamba es uno de ellos, donde al aire libre se bailaba con el acompañamiento del acordeón, tambores y guacharaca, “Durante el baile de la cumbiamba, y como un acto de galantería, los jóvenes le entregaban velas encendidas a sus parejas” (Goenaga, 1915: 155 y 160 como se citó en Vilorio, 2017).

2.4.4 Guabina-Torbellino

Perteneciente a la región Andina colombiana, específicamente a Santander, Boyacá y el oriente de Cundinamarca, es considerada como una expresión vocal, instrumental y danza. La fundación Nueva cultura en su libro *Músicas regionales colombianas. Dinámicas, prácticas y perspectivas* toma las ideas de autores como Samuel Bedoya para hablar los orígenes de este ritmo, nombrando aspectos importantes como la lengua *Koiné* a la cual se refiere como:

Una lengua común, compartida por todos los habitantes de los puntos del Circuito Andino-Nororiental ya descrito y que se expresan localmente en su habla popular. Así, el habitante de Bolívar de la provincia de Vélez en Santander, el habitante de Fómeque en Cundinamarca o quien habita en una vereda de Motavita en Boyacá, comparten una lengua musical común: la guabina y el torbellino (Nueva cultura, 2007).

Teniendo en cuenta lo anterior la guabina torbellino va más allá de ser un ritmo, pues pertenece a una tradición construida y basada en características como:

1. **La instrumentación del Torbellino:** Tiple, requinto, guitarra e instrumentos de percusión como chucho, charrasca, cucharas, carraca, esterilla, Quiribillo, pandereta, que enriquecen y caracterizan la sonoridad como señala Nueva cultura, en busca de una masa sonora con gran expresividad, donde “el requinto genera diversas posibilidades melódicas, la percusión mantiene figuraciones rítmicas en cada uno de sus instrumentos con ocasionales variaciones” (p.125).

2. **El uso de la copla y canto de guabinera:** esta se caracteriza por la interpretación de dos voces que narran coplas en forma de cuarteta octosílaba, de origen español como se menciona en el artículo del banco de la república *El canto de la guabina veleña* “Un enorme repertorio de este patrimonio poético español llegó a América a través del proceso de colonización, arraigando en casi todos los países de ascendencia hispánica”(Serrano, 2017). Estos cantos, narraban actividades cotidianas como: labores de cocina, fiestas reales, arriería, molienda, etc.

3. **Estructura Guabina Torbellino:** Se caracteriza por intervenciones o interludios musicales seguidas de actuaciones a capella o acompañadas de las voces, donde se busca realizar un total de 5 coplas (Serrano, 2017).

Tabla 1 Forma Guabina a capella

Interludio de Torbellino	Canto a cappella de 2 versos	Interludio Torbellino	Canto siguientes dos versos	Repetición
---------------------------------	-------------------------------------	------------------------------	------------------------------------	-------------------

Nota. Estructura y guía para la interpretación de la guabina a capella.

Para interpretar la guabina a capella es importante tener en cuenta el significado de los siguientes términos.

Romería.

Se entiende como una peregrinación religiosa en muestra de devoción “Son la expresión más auténtica de la religiosidad popular. En ella los peregrinos visitan los santuarios, después de hacer las promesas o "mandas" como garantía, si se obtienen las gracias que se piden. En la Edad Media europea, "la romería" era la peregrinación de los cristianos a Roma, la ciudad santa” (Ocampo, 2017).

Leco

Este término es asociado a un lamento o grito, en muchas ocasiones se utilizan silabas como *oy, ay, o ya yai*. En el caso de la música colombiana es un elemento característicos de ritmos como el joropo y la guabina “elemento melódico compuesto por sonidos que no tienen significado lingüístico” (Nueva cultura, 2007)

Tonada

Está compuesta por una estructura ritmo-melódica utilizada como guía para la entonación de un texto “es la portadora del significado sintáctico-semiótico-musical en tanto incorpora otros elementos que no hacen parte del núcleo de la copla pero que al cantarse configuran con ésta la estructura expresiva del significado integral de la canta” (Nueva cultura, 2007).

Copla

Es el texto literario que acompaña a la tonada en la intervención de voces de la guabina, allí se utiliza una estructura de cuarteta octosílaba, que se considera una manifestación traída por los españoles.

Un enorme repertorio de este patrimonio poético español llegó a América a través del proceso de colonización, arraigando en casi todos los países de ascendencia hispánica. La copla cumple en América complejos procesos de mestización a través de los cuales se generó la creación coplera como forma de expresión del pensar y sentir populares, así como múltiples formas musicales se pudieron cantar con textos copleros (Serrano, 2017).

3 Marco Metodológico

3.1 Introducción

Este proyecto busca realizar un aporte al repertorio del fagotista en cuanto a música colombiana se refiere, por ello desde la adaptación de 4 obras y su análisis, se relacionarán algunas cualidades y características tanto de los ritmos seleccionados como del fagot en búsqueda los elementos musicales que sugieran un aporte al desarrollo del proceso de formación del estudiante.

3.1.1 *Enfoque*

Esta investigación se realizará a través de un enfoque cualitativo.

El enfoque se basa en métodos de recolección de datos no estandarizados ni predeterminados completamente. Tal recolección consiste en obtener las perspectivas y puntos de vista de los participantes (sus emociones, prioridades, experiencias, significados y otros aspectos más bien subjetivos). (Hernández, 2014).

Por medio de este enfoque, se buscará encontrar aquellas características técnico-interpretativas, forma y cualidades de las obras seleccionadas y el fagot, para determinar el discurso musical en las adaptaciones, la funcionalidad y las características más relevantes.

3.1.2 *Alcance*

Con el propósito de dar respuesta a la pregunta de investigación y cumplir con los objetivos planteados en este proyecto se realizará una investigación de tipo exploratoria, que abre puertas a una propuesta en un campo poco trabajado en cuanto a la adaptación de obras colombianas tradicionales se refiere para el estudiante de fagot, que permita encontrar y asignar un rol participativo o protagonista, conservando la esencia de las obras, por ello se entiende como

exploratoria: “Este tipo de investigación se realiza especialmente cuando el tema elegido ha sido poco explorado, cuando no hay suficientes estudios previos y cuando aún, sobre él, es difícil formular hipótesis precisas o de cierta generalidad” (Sabino, 1992 como se citó en Zafra, 2006)

3.1.3 Orientación

Teniendo en cuenta que esta investigación busca dar una solución a una problemática, que en el presente proyecto es la falta de repertorio colombiano para el fagot, la orientación es de tipo aplicada, aquella que es utilizada para resolver incógnitas que brinden una solución a dicha conjetura, significado que respalda el ministerio de ciencias de Colombia y que generaliza en su uso sin importar al área al que pertenece, en este caso la música, por ello consiste en:

Trabajos originales realizados para adquirir nuevos conocimientos; sin embargo, está dirigida fundamentalmente hacia un objetivo práctico específico, independientemente del área del conocimiento. La investigación aplicada se emprende para determinar los posibles usos de los resultados de la investigación básica, o para determinar nuevos métodos o formas de alcanzar objetivos específicos predeterminados (Ministerio Ciencias, 2024).

3.2 Diseño

Reconociendo que este proyecto será un proceso de exploración e investigación cualitativa que busca encontrar los elementos musicales característicos y más importantes de las obras seleccionadas a nivel interpretativo y estructural para las adaptaciones donde el fagotista comprenda el lenguaje de las obras y lo relacione con su práctica instrumental el diseño será documental y etnográfico.

Documental: Como un diseño que permitirá analizar obras, grabaciones o audios, como un aporte para la creación de las adaptaciones. la información allí encontrada será puesta en un proceso de análisis en búsqueda de elementos característicos que sean de relevancia en la construcción del repertorio propuesto que permita crear y aportar conocimiento, donde el ritmo, armonía, forma serán los ítems principales. Para reforzar este concepto de diseño documental se toma como referencia el documento *La investigación documental para la comprensión ontológica del objeto de estudio* de la Universidad Simón Bolívar de Barranquilla:

La investigación documental es una de las técnicas de la investigación cualitativa que se encarga de recolectar, recopilar y seleccionar información de las lecturas de documentos, revistas, libros, grabaciones, filmaciones, periódicos, artículos resultados de investigaciones, memorias de eventos, entre otros; en ella la observación está presente en el análisis de datos, su identificación, selección y articulación con el objeto de estudio (Reyes & Carmona, 2020).

Etnográfico: Contribuye a la búsqueda de elementos culturales que enriquecen la interpretación de las obras y relacionan al estudiante con las prácticas musicales de los territorios a los que pertenecen los ritmos seleccionados. Lo anterior amplía el conocimiento musical desde aspectos tradicionales, fortalecen el proceso de formación del estudiante de fagot, por ello desde un análisis artístico se toma como referencia la siguiente idea del artículo *Etnografía Artística y documentación poética* de la revista *Río Latir*:

La propuesta metodológica parte del trabajo de campo, que en este caso está centrado en visualizar la dimensión poética de lo real. Visualizar quiere decir, hacer visible la forma

múltiple de la ocurrencia de lo real, la calidad sensible, el tono, los matices; para que de esta manera otros puedan percibirlo a través de ti (Tovar, 2023).

Esta mirada artística desarrolla una visión subjetiva de la interpretación de las obras y complementa el análisis planteado desde lo documental, abordando los elementos característicos técnicos interpretativos en el proceso de creación de las adaptaciones.

Dentro del diseño etnográfico la posición de quien investiga debe ser abierta a la recepción de la información y procesamiento de esta, “El etnógrafo debe sospechar permanentemente de sí mismo, de lo que cree haber escuchado, de los significados que le ha otorgado a una historia contada, a una charla sostenida, a una categoría local registrada”(E. Restrepo, 2018).

Para finalizar, el diseño etnográfico cuenta con diferentes clasificaciones según la necesidad de la investigación y el etnógrafo, para este proyecto se tomarán dos de ellas:

Micro etnográfica:

- Se caracteriza por usar una única técnica de recogida de información, centrándose en pequeños subsistemas culturales (Almuneda, 2019, p.8)
- Se centra en un aspecto de la cultura o una situación social concreta (Hernández, 2014, p.518)

Artística:

- Describe cómo investigar los fenómenos educativos unificando el arte de la apreciación y el consenso (Almuneda, 2019, p.8)

3.3 Técnicas y herramientas de recolección de información.

Etnográfico:

- Observación de material filmográfico y audio
- Entrevista

Documental:

- Análisis de partituras y audios.

3.4 Fases para el desarrollo de la investigación.

3.4.1 Fase 1: Selección de obras.

Para esta fase, la selección de obras se hizo pensando en un repertorio con ritmos de distintas regiones, como un proceso de exploración en la versatilidad y capacidades del fagot permitiendo así trabajar diferentes elementos en las adaptaciones como: Dinámicas, Tempos, sonoridad de los instrumentos acompañantes, articulaciones, registro, color y técnicas extendidas.

Por lo anterior, se escogieron 4 obras que sugieren el manejo de dichos elementos en el proceso de adaptación para resaltar las características técnico - interpretativas del fagot y de las piezas musicales.

Tabla 2 Obras

Obra	Región	Instrumentación utilizada en diferentes versiones de la obra
Melodía triste	Andina	Trio: Bandola, tiple y guitarra. piano
Otro buchipluma	Orinoquia	Arpa, cuatro, capachos. Piano Banda sinfónica y orquesta. Requinto y tiple.

Púyalo ahí	Caribe	Tambora, alegre, llamador, guache, flauta de millo, gaita.
Canta guabinera	Andina	Tiple, requinto, guitarra, bajo, chucho, cucharas, esterilla, guacharaca, Quiribillo, voces.

Nota. Diversidad instrumental de los ritmos seleccionados.

3.4.2 Fase 2: Diseños de entrevista y encuesta

Entrevista:

Esta se hará desde un proceso etnográfico que busca recolectar elementos interpretativos relevantes del ritmo de cumbia gaita para la obra *Púyalo Ahí* y la guabina-torbellino *Canta Guabinera* en búsqueda de detalles que permitan ser un aporte a las adaptaciones desde una visión cultural y no solamente desde un análisis musical formal. “En oportunidades el investigador requiere de datos sobre el objeto de estudio que, a través de la observación, son imposibles de obtener, ya que responden a ideas, sentimientos, opiniones, valores, todos de carácter subjetivo” (Estévez, 2006, como se citó en Feria et al., 2020).

Teniendo en cuenta lo anterior el tipo entrevista es semiestructurada, se caracteriza por la construcción de preguntas a modo de guía que permiten generar un dialogo abierto, esto permite enriquecer y flexibilizar la información. “Es esencial que el entrevistador tenga una actitud abierta y flexible para poder ir saltando de pregunta según las respuestas que se vayan dando o, inclusive, incorporar alguna nueva cuestión a partir de las respuestas dadas por la persona entrevistada” (Folgueiras, 2016, pp.3)

Tabla 3 Formato entrevista #1

Entrevista # 1		
Ritmo: Guabina torbellino		
Entrevistado:		
Categorías	Ejes de conversación	Preguntas guía
Información personal	Relación de su familia con Vélez Santander Datos biográficos Desarrollo de su infancia en relación con la guabina Influencia emocional y familiar	¿En dónde naciste y de donde es tu familia? ¿Cuál es la relación de tu familia con Vélez? ¿De qué manera han influenciado familiares tu relación con la guabina?
Contexto Geográfico	Ubicación Características del entorno	¿La guabina no solo debe ser referenciada por su ubicación y desarrollo geográfico?
Tradición y costumbres	Música Vestuario Comida Remembranzas Romerías Identidad Lenguaje (jerga)	¿Cuáles son esas costumbres que cada año reúne a las familias entorno a la guabina? ¿Al interpretar guabinas se busca recrear vivencias? ¿Cuáles son los ejes más importantes a nivel cultural y de tradición, para lograr interpretar una guabina? ¿La forma de escritura de las coplas de guabina debe mantener el lenguaje tradicional?
Experiencia musical	Referentes musicales Festivales y concursos Énfasis musical	¿Cómo fue tu proceso musical con relación a la guabina, cuáles han sido tus experiencias?

		<p>¿De qué manera han influenciado familiares tu proceso musical?</p> <p>¿Cuáles han sido las personas que han inspirado tu carrera?</p>
Aspectos musicales interpretativos	Instrumentación Voces Armonía Forma Matices Fraseos Tonada Respiración Gestos Leco	<p>¿Qué elementos musicales debe tener en cuenta una persona que va a interpretar la guabina veleña por primera vez?</p> <p>¿Cuáles son las diferencias entre la guabina a capella y la instrumental?</p> <p>¿Cuál es la función de las voces en el canto de las guabineras?</p> <p>¿Existe un rol masculino dentro de la interpretación vocal de la guabina?</p> <p>¿Existe algún instrumento de viento que haya sido utilizado en la guabina?</p> <p>¿Cuál es el rol de la instrumentación en la guabina?</p>

Nota. Estructura y diseño de entrevista con temática de la guabina Veleña.

Ver anexo #1 y 2

Tabla 4 Formato entrevista #2

Entrevista # 2		
Ritmo: Cumbia y gaita		
Entrevistado: Fredys Arrieta		
Categorías	Subcategorías	Preguntas guía
Aspectos culturales y geográficos	Ubicación	¿Cuáles son los aspectos culturales en relación con el formato utilizado en la grabación? ¿Cuáles son los aportes de la cumbia tradicional en el proceso de formación de los músicos en el país?
Elementos musicales interpretativos del tema púyalo ahí	Instrumentación Afinación Roles Gaita Cumbia Interpretación	¿Cuáles son los elementos característicos o más importantes para interpretar cumbia? ¿Cuál es el rol de la gaita en la cumbia? ¿Cuál es la afinación de la gaita utilizada en la grabación?
Literatura	Exponentes Libros	¿Qué referentes se pueden tener en cuenta para entender la cumbia y su interpretación?

Nota. Diseño y estructura entrevista con temática de cumbia.

Ver anexo # 3.

Encuesta:

Como herramienta de recolección de información “que utiliza un instrumento o formulario impreso o digital, destinado a obtener respuestas sobre el problema en estudio, y que los sujetos que aportan la información llenan por sí mismos” (Feria et al., 2020)

La encuesta está diseñada con el fin de recolectar información que permita evidenciar la problemática planteada en este proyecto, donde la población encuestada son fagotistas de diferentes universidades y niveles de formación.

3.4.3 Fase 3: descripción del proceso de análisis musical e interpretativo de las obras para las adaptaciones.

El análisis de las obras estará dividido en dos:

El primero se realizará en las obras *melodía triste* y *otro buchipluma*, guiado por algunas pautas del libro *Análisis musical, claves para entender e interpretar la música* de Margarita Lorenzo de Reizabal y Arantza Lorenzo de Reizabal, haciendo énfasis en los parámetros analíticos de: la melodía, ritmo, armonía y forma. para complementar el análisis formal, por medio de la escucha de versiones ya grabadas, se tomarán elementos interpretativos que permitan desarrollar las adaptaciones en línea con las características de las obras.

El segundo se hará para las obras *Púyalo Ahí* y *Canta Guabinera*, que no cuentan con una partitura escrita. Para analizarse se utilizarán grabaciones que pasarán por un proceso de audición, transcripción, escritura y análisis. Estas obras cuentan con una narrativa cultural que permite conocer los aspectos de la interpretación más allá de la partitura, en este análisis se buscara contextualizar al intérprete sobre las tradiciones musicales de los ritmos y para ello se tendrán en cuenta textos o trabajos que en su contenido signifiquen un aporte al análisis musical de las obras teniendo en cuenta características de las costumbres y tradiciones. Otras concepciones que guían este análisis son aquellas que relacionan el análisis de la interpretación y la música desde el contexto y estudio etnomusicológico, por ello se parte de algunas ideas del ensayo *Aportes y limitaciones del análisis musical en la investigación musicológica y etnomusicológica* de Ester Grebe Vicuña citada en el artículo *Algunas consideraciones analíticas sobre el performance musical* de Pablo Alejandro Suárez Marrero.

En el capítulo introductorio del texto mencionado anteriormente se hace un proceso comparativo de la concepción de una obra, para ello se evidencian dos ideas, la primera la visión

de la obra como objeto o algo material y la segunda como un fenómeno humano, idea que retoma Pablo Suárez en su artículo.

Respalda la implementación de un enfoque humanista en el análisis, al abordar la obra musical como resultante humano de procesos estéticos creativos que deben ser entendidos bajo una óptica antropológico-musical. Según consideraciones de la autora, esta forma de análisis debería excluir un único enfoque analítico (Suarez, 2018, p. 220).

Como parte del análisis, la audición ante la falta del recurso físico de la partitura será la guía para la recolección de datos musicales de las obras, siendo una herramienta vital en el proceso de adaptación. Captar elementos característicos que se destacan por su relación con la tradición significara un mayor aporte a la interpretación.

Todas las audiciones e interpretaciones son definitivas en el sentido en que cada una es para el oyente y para el intérprete la obra misma. Pero al mismo tiempo son provisionarias, puesto que el oyente y el intérprete saben que tendrán que profundizar indefinidamente [en] su propia audición. Bajo esta perspectiva, escuchar es llevar a cabo un proceso interpretativo. La audición constituye una actividad y representa una forma individual y táctica de ejecución (Lavista, 1977, p. 294 como se citó en Suarez, 2018).

4 Resultados

4.1 Análisis de obras.

Como se mencionó en el capítulo anterior, el análisis de las obras estará dividido de la siguiente manera.

Tabla 5 División Análisis

Análisis de obras			
Análisis formal		Análisis interpretativo-cultural	
Melodía triste	Otro buchipluma	Canta guabinera	Púyalo ahí
Análisis partituras		Audición obras	
Análisis interpretativo de versiones grabadas		Transcripción	

Nota. Selección de métodos de análisis para las obras.

4.1.1 Melodía triste.

Compositor: León Cardona García

Ritmo: Pasillo

Tonalidad: Em

Métrica: 3/4

Versión Partitura: Bandola 1 de la versión para trio andino.

Instrumentación: Bandola, tiple, guitarra. Otras versiones: clarinete y guitarra

Forma: A A B C A D A

Textura: Homofónica

Sección 1 (A).

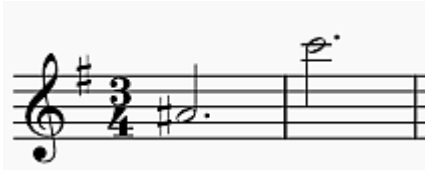
Figura 10 Sección 1 melodía triste

The musical score for Sección 1 (A) is presented in three staves. The first staff (measures 1-9) is labeled 'PERIODO 1' and includes markings for 'p' (piano), 'accel.' (accelerando), and 'a tempo'. The second staff (measures 10-18) is labeled 'PERIODO 2' and includes markings for 'f' (forte), 'Allegro', and 'menos' (meno). The score also features 'Rall' (rallentando) markings and a first ending bracket at the end.

Nota. Melodía bandola organización periodos de 8 compases. Tomado de transcripción parte bandola León Cardona, Fuente propia.

Esta sección se encuentra en la tonalidad de em, está conformada por dos periodos, el primero del compás 1-9 y el segundo 10-18.

Tabla 6 Análisis primera sección Melodía Triste

Tesitura	Perfil melódico	Armonía	Dinámica y tempo	Otros elementos
A# - C 	Mixto	Progresión ii-V7-i	Piano-crescendo-diminuendo. Expresivo - rubato-rallentando Lento- allegro	Cromatismos Notas de paso Agregados al acorde calderón

Nota. Resumen del análisis musical y los elementos más importantes de la obra.

Sección 2 (B).

Figura 11 Sección 2 Melodía triste

The image shows a musical score for Section 2 (B) in 3/4 time. It consists of two periods. The first period, labeled 'periodo 1' in blue, spans measures 19-34 and is highlighted with a blue border. It begins in E major (one sharp) and features a dynamic of *f*. The second period, labeled 'periodo 2' in red, spans measures 35-50 and is highlighted with a red border. It starts in Bb major (two flats) with a dynamic of *mf*, changes back to E major at measure 47, and ends with a dynamic of *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Nota. Periodos sección B.

Está compuesta de dos periodos cada uno de 16 compases con dos frases, el primero del compás 19-34 el segundo del 35-50, sobre el compás 27 aparece un cambio de tonalidad de em a Bb, luego vuelve a la tonalidad de em.

Tabla 7 Análisis segunda sección melodía triste

Tesitura	Perfil melódico	Armonía	Dinámica y tempo:	Otros elementos
A# - D 	Mixto	Acordes aumentados Progresión ii-V7-i Cambio de tonalidad	F -mf- p Acelerando Rallentando Allegro- lento	Cromatismos Notas de paso Ligaduras

Sección 3 (C).

Figura 12 Tercera sección melodía triste

Allegro

periodo 1

periodo 2

tempo inicial

Ad lib

rit.

Nota. Periodos de la tercera sección.

Para esta parte aparece una modulación al VI grado, por lo cual queda en la tonalidad de C, con dos periodos el primero del 52-60 y el segundo del 61-68.

Tabla 8 Análisis tercera sección Melodía triste

Tesitura	Perfil melódico	Armonía	Dinámica y tempo	Otros elementos
F# - C	Mixto	Cambio de tonalidad Progresión ii-V7	Piano-crescendo-diminuendo. Allegro-lento	Cromatismos Notas de paso

4.1.2 Otro Buchipluma.

Compositor: Anselmo Alvarado

Ritmo: Joropo

Tonalidad: Gm

Métrica: 3/4

Versión: Jaime Ilano González, conjunto Luna Roja.

Instrumentación: Piano, tiple, arpa, cuatro, capachos.

Forma: A-B

Golpe: Gaban

Primera sección(A):

Figura 13 Sección A Otro Buchipluma

OTRO BUCHIPLUMA - Joropo - Op. Alvarado

The musical score is handwritten and consists of five staves. The first staff is in bass clef, and the second is in treble clef. The third staff has a treble clef and a key signature change to G major. The fourth and fifth staves are in treble clef. A green box at the bottom right of the fifth staff is labeled "CAMBIO DE TONALIDAD".

Nota. Frases de la sección A, cambio de Tonalidad. Tomado de Partitura para piano Jaime Llano Gonzales.

Está compuesta por secciones que se repiten en frases de 8 compases, comprende el compás 1 al 32, cada periodo de 8 compases presenta una idea diferente a nivel melódico, la armonía se mueve en el primer y quinto grado de la tonalidad Gm, en el último periodo de esta sección se evidencia en el compás 25 un giro o cadencia frigia por el movimiento de los grados I (Gm) VII (F) IV6(Eb7) y V(D) grado, que conecta la primera parte con la segunda.

Segunda sección (B):

Figura 14 Sección B Otro buchipluma


The image displays a musical score for 'Otro buchipluma' in five staves. The first four staves are enclosed in a blue rectangular box, and the last two staves are enclosed in a red rectangular box. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and chords. The first staff shows a melodic line with a blue box highlighting a specific phrase. The second staff shows a similar melodic line with a blue box. The third staff shows a melodic line with a red box. The fourth staff shows a melodic line with a red box. The fifth staff shows a melodic line with a red box. The sixth staff shows a melodic line with a red box. The seventh staff shows a melodic line with a red box. The eighth staff shows a melodic line with a red box. The ninth staff shows a melodic line with a red box. The tenth staff shows a melodic line with a red box. The eleventh staff shows a melodic line with a red box. The twelfth staff shows a melodic line with a red box. The thirteenth staff shows a melodic line with a red box. The fourteenth staff shows a melodic line with a red box. The fifteenth staff shows a melodic line with a red box. The sixteenth staff shows a melodic line with a red box. The seventeenth staff shows a melodic line with a red box. The eighteenth staff shows a melodic line with a red box. The nineteenth staff shows a melodic line with a red box. The twentieth staff shows a melodic line with a red box. The twenty-first staff shows a melodic line with a red box. The twenty-second staff shows a melodic line with a red box. The twenty-third staff shows a melodic line with a red box. The twenty-fourth staff shows a melodic line with a red box. The twenty-fifth staff shows a melodic line with a red box. The twenty-sixth staff shows a melodic line with a red box. The twenty-seventh staff shows a melodic line with a red box. The twenty-eighth staff shows a melodic line with a red box. The twenty-ninth staff shows a melodic line with a red box. The thirtieth staff shows a melodic line with a red box. The thirty-first staff shows a melodic line with a red box. The thirty-second staff shows a melodic line with a red box. The thirty-third staff shows a melodic line with a red box. The thirty-fourth staff shows a melodic line with a red box. The thirty-fifth staff shows a melodic line with a red box. The thirty-sixth staff shows a melodic line with a red box. The thirty-seventh staff shows a melodic line with a red box. The thirty-eighth staff shows a melodic line with a red box. The thirty-ninth staff shows a melodic line with a red box. The fortieth staff shows a melodic line with a red box. The forty-first staff shows a melodic line with a red box. The forty-second staff shows a melodic line with a red box. The forty-third staff shows a melodic line with a red box. The forty-fourth staff shows a melodic line with a red box. The forty-fifth staff shows a melodic line with a red box. The forty-sixth staff shows a melodic line with a red box. The forty-seventh staff shows a melodic line with a red box. The forty-eighth staff shows a melodic line with a red box. The forty-ninth staff shows a melodic line with a red box. The fiftieth staff shows a melodic line with a red box. The fifty-first staff shows a melodic line with a red box. The fifty-second staff shows a melodic line with a red box. The fifty-third staff shows a melodic line with a red box. The fifty-fourth staff shows a melodic line with a red box. The fifty-fifth staff shows a melodic line with a red box. The fifty-sixth staff shows a melodic line with a red box. The fifty-seventh staff shows a melodic line with a red box. The fifty-eighth staff shows a melodic line with a red box. The fifty-ninth staff shows a melodic line with a red box. The sixtieth staff shows a melodic line with a red box. The sixty-first staff shows a melodic line with a red box. The sixty-second staff shows a melodic line with a red box. The sixty-third staff shows a melodic line with a red box. The sixty-fourth staff shows a melodic line with a red box. The sixty-fifth staff shows a melodic line with a red box. The sixty-sixth staff shows a melodic line with a red box. The sixty-seventh staff shows a melodic line with a red box. The sixty-eighth staff shows a melodic line with a red box. The sixty-ninth staff shows a melodic line with a red box. The seventieth staff shows a melodic line with a red box. The seventy-first staff shows a melodic line with a red box. The seventy-second staff shows a melodic line with a red box. The seventy-third staff shows a melodic line with a red box. The seventy-fourth staff shows a melodic line with a red box. The seventy-fifth staff shows a melodic line with a red box. The seventy-sixth staff shows a melodic line with a red box. The seventy-seventh staff shows a melodic line with a red box. The seventy-eighth staff shows a melodic line with a red box. The seventy-ninth staff shows a melodic line with a red box. The eightieth staff shows a melodic line with a red box. The eighty-first staff shows a melodic line with a red box. The eighty-second staff shows a melodic line with a red box. The eighty-third staff shows a melodic line with a red box. The eighty-fourth staff shows a melodic line with a red box. The eighty-fifth staff shows a melodic line with a red box. The eighty-sixth staff shows a melodic line with a red box. The eighty-seventh staff shows a melodic line with a red box. The eighty-eighth staff shows a melodic line with a red box. The eighty-ninth staff shows a melodic line with a red box. The ninetieth staff shows a melodic line with a red box. The ninety-first staff shows a melodic line with a red box. The ninety-second staff shows a melodic line with a red box. The ninety-third staff shows a melodic line with a red box. The ninety-fourth staff shows a melodic line with a red box. The ninety-fifth staff shows a melodic line with a red box. The ninety-sixth staff shows a melodic line with a red box. The ninety-seventh staff shows a melodic line with a red box. The ninety-eighth staff shows a melodic line with a red box. The ninety-ninth staff shows a melodic line with a red box. The hundredth staff shows a melodic line with a red box.

Nota. Frases de la sección B. Tomado de Partitura para piano Jaime Llano Gonzales.

En esta sección se realiza un cambio de tonalidad de G menor a homónima mayor, inicia en el compás 33 al 56, al igual que la primera sección cuenta con periodos repetitivos de 8 compases, al finalizar se presenta un da capo, que se ejecuta con las mismas repeticiones, la

armonía sigue el movimiento entre I y V grado, muy característico del golpe gaban. Esta construida al igual que la primer sección de 3 momentos repetitivos, hacia el final después del da capo aparece una coda para finalizar la obra.

Tabla 9 Análisis Musical Otro Buchipluma

Tesitura	Perfil melódico	Armonía	Dinámica y tempo	Otros elementos
	Quebrado y Mixto.	Movimiento entre el I y V grado. Cadencia frigia. Modulaciones Gm menor a G mayor	Piano – forte. Tempo negra 160-200	Sincopa

4.1.3 Púyalo Ahí.

Compositor: Pedro Ramaya Beltrán

Ritmo: Cumbia

Tonalidad: Em (aproximado).

Métrica: 2/2

Versión: Gaiteros de san jacinto

Para el análisis interpretativo de esta obra, se contó con los aportes del Maestro Fredys Arrieta, quien interpreta la gaita en la agrupación *Los Gaiteros de San Jacinto*, donde narra algunos aspectos de la grabación, la cumbia y la gaita.

Esta obra está compuesta por Pedro Ramaya Beltrán, como lo menciona el maestro Arrieta, “usualmente se toca con el formato de los montes de María”.

Este formato de gaitas ha tenido una discusión alrededor de su origen, el etnomusicólogo George List hace referencia a una mezcla *Tri étnica* conformada por la española, africana y amerindia. Por otro lado, autores como Sebastián Ochoa afirma que los pobladores de San Jacinto atribuyen su origen al pueblo indígena Kogui (Corzo, 2021, p. 53)

A la anterior discusión se suma el uso de mitos que buscan explicar el origen de este formato tan representativo que ante su falta de información sugiere una permanencia en el tiempo de varios siglos que evocan en relatos históricos sobre el ritmo tratado en este análisis.

La Gaita la hizo un apuesto joven llamado Chuana (gaita larga) que robó la Chúa, caracol de oro de la tribu, para regalárselo a la bella Popuma (gaita corta) y oyendo cantar a la rana concoya y el pujo del sapo, sacaron ese baile; pero Carrúa (pito atravesado), su otro admirador, hubo de confesar el secreto ante el mohán de la tribu quien, indignado, los hizo enterrar vivos con los cabellos afuera, siendo que de cada uno nació más tarde una mata de tuna, otra de caña popo y otra de carrizo, de las cuales el indio siempre ha sacado pitos para hacer música (Huertas, 1992: 12 como se citó en Corzo, 2021) .

A nivel histórico, el uso de estas gaitas cortas y largas ha sido considerado como patrimonio, tradición y cultura del país, se utilizan en festivales y carnavales, simbolizan alegría

y baile “es así como las gaitas son primordiales en las manifestaciones culturales y folclóricas del país, por tal motivo, la gaita debería ser considerada en la UNESCO como patrimonio cultural inmaterial de Colombia” (Acosta, 2022)

En consecuencia, el tema *Púyalo Ahí*, fue grabado con una gaita corta o machihembrada como menciona el maestro Arrieta, lo cual acerca la sonoridad de la flauta de millo de otras versiones a la propuesta por *Los gaiteros de san jacinto*.

Las gaitas son construidas con elementos naturales en una entrevista realizada al maestro Gerardo Varela él explica su función y de que están hechas compuesta.

Está la gaita hembra, ya les había mostrado, la cual lleva la melodía tiene 5 orificios y está la macho que tiene dos y el macho va acompañando a la hembra. Esto es un cartón un cactus, le quitan todo lo verde, al quitarle lo verde este es el corazón, todos son instrumentos muy naturales, ósea no son, no hay nada sintético, esto es natural, se le quita todo lo verde y queda el corazón por donde pasa el aire, los huequitos dan las tonalidades, las notas y esto que es cera de abeja con carbón, los indígenas cogen y la gente ahora hacen el carbón con el que cocinan normalmente, ese lo muelen y lo mezclan con cera de abeja y hacen esta pasa que parece brea. Que es la boquilla y aquí vemos una pluma de pato o de pavo, es un instrumento muy autentico, muy original(Richard Tv, 2019).

Figura 15 Gaitas



Nota. Maracaon, gaita macho y hembra. Tomado de <https://www.elinformador.com.co/index.php/general/365-tema-del-dia/312928-la-gaita-es-utilizada-como-instrumento-solista>

Teniendo en cuenta lo anterior, se puede hacer una idea del por qué la sonoridad particular de la gaita y su afinación, que refieren a aproximados y no a un sistema estandarizado de 4.40 Hz, así lo menciona el maestro Arrieta “No todas las gaitas eran afinadas en 4.40 la temperación de la gaita es más reciente. Esa grabación es un mi menor aproximado, pero no está temperado exacto, por eso hay intervalos que varían. Nuestras músicas nativas contaban con afinación tradicional” (Arrieta, comunicación personal 2024)

Por lo anterior en el análisis de la obra se tomó la referencia de afinación y se determinó como afinación del tema un Em aproximado, acompañado de alteraciones (#) que permiten hacer un acercamiento a las notas producidas por la gaita corta.

Mientras la gaita suena, en el acompañamiento se escuchan instrumentos de percusión que corresponde al formato tradicional de cumbia conformado por, maracaon, alegre, llamador y tambora.

Figura 16 Instrumentos percusión

$\text{♩} = 80-100$ (aprox.)

The figure shows four staves of musical notation for percussion instruments in 2/4 time. The tempo is indicated as approximately 80-100 beats per minute. The instruments are represented by icons on the left: a maraca, a gaita, a tambor hembra, and a tambor macho. The notation includes various rhythmic patterns and notes labeled with letters: 'A', 'B', 'Q', and 'P'. The maraca part consists of a sequence of down and up strokes. The gaita part has notes labeled 'A'. The tambor hembra part has notes labeled 'Q', 'A', 'B', and 'A'. The tambor macho part has notes labeled 'P' and 'A'.

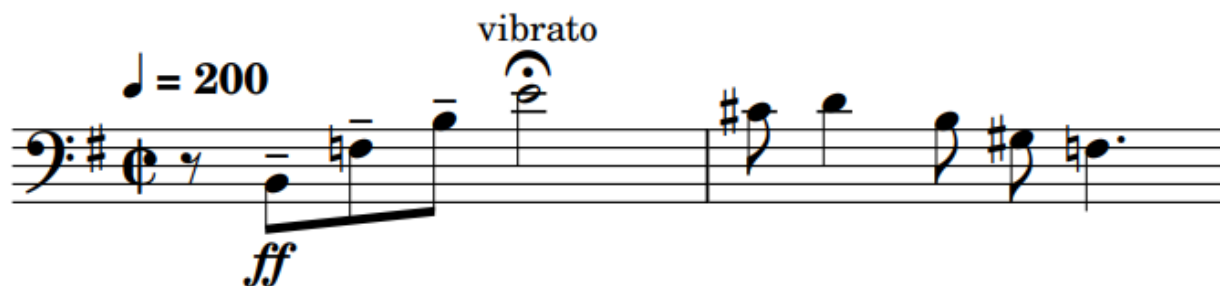
Nota. Bases rítmicas básicas para instrumentos de percusión de cumbia. Tomado de *La gaita larga de los Montes de María como instrumento simbólico. Una apreciación sobre su lógica compositiva en el repertorio zoomorfo* (Corzo, 2021)

Este formato está en compás binario que, aunque pareciera de fácil ejecución su aporte al ritmo se genera en la improvisación.

La base rítmica de la gaita parece tener un aspecto simple, no obstante, es fundamental. Este fenómeno es mucho más complejo ya que su lógica interna logra ser más intrincada porque en la práctica real existe la improvisación, y así mismo, existe un diálogo espontáneo con la melodía de las gaitas, especialmente entre el tambor hembra (alegre) y la gaita hembra. (Corzo, 2021, p. 67)

En cuanto a la forma de la obra se observa en el proceso de transcripción una estructura bipartita, con frases formadas de motivos ritmo-melódicos que se repiten con diferentes ornamentaciones.

Figura 17 Motivo 1 Púyalo Ahí



Nota. Imagen tomada de la partitura final de Transcripción

Figura 18 Motivo 2 Púyalo Ahí

Nota. Muestra de la repetición de motivos, que se repiten en el transcurso de la obra.

Tomada de transcripción final

Figura 19 Motivo 3 Púyalo Ahí

Nota. Transcripción final

Figura 20 Motivo 4 Púyalo Ahí



Nota. Transcripción aproximada final. Fuente propia.

Es así como el tema púyalo ahí está conformado melódicamente con la repetición de motivos y secciones, adornadas para proporcionar elementos de interpretación. En cuanto a las temáticas utilizadas para las composiciones, sobre esto Ana María Martínez en su trabajo *La cumbia: una tradición colombiana factor de cohesión social* dice.

Expresan un sin fin de significados o sea que no hay un patrón exacto. Sin embargo, podemos decir que se suelen ver temas alegres, letras de amor o representación de orgullo nacional. Se suele considerar que su origen es la copla española del siglo XVI (Kofman, 2013) En cuanto al contenido de la letra se ha ido adaptando al entorno americano e incluso a veces específicamente al colombiano exaltando al país como *Colombia, tierra querida* de Lucho Bermúdez o algunas de sus características como «las bellas playas caribes» en *Yo me llamo Cumbia* o las caleñas —las habitantes de la ciudad de Cali— en la canción epónima. (Martínez, 2023)

4.1.4 *Canta Guabinera.*

Compositor: Tradicional

Ritmo: Guabina- torbellino

Tonalidad: Eb

Métrica: 3/4

Versión: Nueva cultura

En esta obra podemos encontrar diferentes elementos culturales de la guabina de Vélez Santander, formas de interpretación y estilos de guabina como la *guabina a capella*, tradicionalmente es un canto a dos voces que viene acompañados de historias de las labores diarias en su mayoría de mujeres, pero que con el paso del tiempo ha incluido voces masculinas.

Generalmente, la canta de guabina es un canto a capella de rítmica libre ejecutada por dos voces, en su mayoría por mujeres, que acompaña las labores del campo, las parrandas y antiguamente las romerías. Sin embargo, hoy en día, e incluso hace varios años, el hombre forma parte activa de este canto, y su acompañamiento en el trabajo de campo está desapareciendo, haciéndose más, en palabras de la etnomusicóloga Liliana Uribe (2012), en contextos privados como las casas de familia y amigos, y en contextos públicos como los festivales y algún evento especial (D. Restrepo, 2018, p. 74).

Así como lo menciona Diana Restrepo en su tesis de maestría *Cantos al Aire: Una aproximación a la producción vocal-histórico-social de la Canta de Guabina*, el canto narra las vivencias de quienes las interpretan, hace parte de una tradición que ha pasado de generación en generación.

A lo anterior se suma las vivencias de Laura Mateus, interprete de Guabina y quien ha llevado con gusto y amor la tradición de las familias de Vélez Santander, por ello para complementar la idea de la guabina a capella ella dice:

La guabina a capella no tiene acompañamiento durante la ejecución de las voces, es decir, normalmente si hay instrumentos como tiple o requinto guitarra, ellos empiezan

haciendo un punteo inicial y luego hacen una cadencia de quinto primero, con la cual le dan la entrada a las voces, pero ellos ya inmediatamente quedan en silencio y son las voces las que toman el canto sin ningún acompañamiento, entonces ese factor les da la característica de que es un canto muy libre, en el que prácticamente depende mucho de los intérpretes que tan largo o no se haga una guabina (L.F. Mateus, entrevista 2024)

Es característico también de la guabina a capella el manejo de dos voces que se ejecutan a través de un intervalo de tercera justa, donde la primera es la guía de la segunda. El manejo del fraseo suele tener elementos como acelerando y ritardandos, calderones y notas largas “Por otro lado, la canta de guabina a capella tiene la particularidad de usar muchos calderones, “arrastres” y fraseos largos, características indispensables y distintivas de este canto” (D. Restrepo, 2018).

En la Versión del grupo *Nueva Cultura* de la obra *Canta Guabinera*, estos cantos pueden evidenciarse en diferentes momentos de su ejecución.

Tabla 10 Número de intervenciones vocales

Intervenciones voces a capella	Tiempo de intervención
1	Min 0:26 – 0:46
2	Min 0:59- 1:20
3	Min 2:04-2:26
4	Min 2:39-3:00
5	4:01-4:17
6	4:28-4:40

Nota. Duración de intervenciones de la versión grabada de *Nueva Cultura*.

Cada intervención viene acompañada de elementos musicales que construyen el canto de las guabineras como la tonada y la copla.

Cuando hablamos de tonada nos referimos a la melodía y la tonada, entonces como te comentaba, tenemos que pensar mucho en la dinámica, en cómo se da esta música y es que se da a través del compartir, a través de la improvisación de coplas, entonces digamos que tuviéramos una tonada y de repente una persona en el salón dice una copla hablada y todos cantan con la tonada (L.F. Mateus, entrevista 2024)

En la obra *canta guabinera* se puede observar el manejo de la tonada, un ejemplo se da en las dos primeras intervenciones que utilizan la misma melodía. Es importante mencionar que la tonada no tiene una métrica específica por la libertad del manejo de las voces y elementos como el calderón. La melodía que se muestra a continuación es una aproximación de la versión de la obra.

Figura 21 Ejemplo tonada 1



Nota. Aproximación rítmica de la transcripción Canta Guabinera. Fuente Propia

La tonada es seleccionada y cantada por alguien, con esa misma melodía se pueden cantar las coplas que se deseen “Como la canta de guabina está constituida por una copla y por una tonada, a la hora de cantarla, los guabineros también se refieren a tonada antigua o tonada tradicional, para cantarla con cualquier copla que se encuentre en el amplio y variado repertorio del coplerío popular que por lo general es anónimo” (D. Restrepo, 2018, p. 74).

Las coplas poseen textos que narran las labores cotidianas e incluso temáticas jocosas, en este análisis de la obra *canta guabinera*, se evidenció el manejo de palabras muy comunes transmitidas de generación en generación, no solo en el canto de la guabina, sino también en su cotidianidad “si tú hablas con alguien de Vélez es muy probable que tenga el acento y que te hable con muchas palabras de allá en su cotidianidad, entonces no es algo como que usaban sólo los abuelitos, sino que hoy en día también los jóvenes lo usan e incluso muchas veces lo usan como para reírse, o sea, hace parte de su habla cotidiana” (L.F. Mateus, entrevista 2024).

Un ejemplo del estilo de texto en la obra se observa en la intervención y copla # 1.

*Trigueña hermosa
La guabina es **pa'** los viejos
Me dijo un muchacho bruto
Ni de “**jierro**” que uno “**juera**”.*

El número de coplas surge en el momento, si es una celebración de corte familiar no hay un límite, en el caso de los concursos, estos suelen estructurar los requisitos para cada intervención, donde deben cumplir con una estructura, ya sea de la tonada o de la copla, un ejemplo de esto se ve en el reglamento *59° Festival Nacional de la Guabina y el Tiple Vélez, Santander*, para la sección de cantos de guabina.

Comprende el canto de tonadas originales y auténticas (antiguas o nuevas) a dos, tres o más voces, con el acompañamiento de torbellinos ejecutados preferiblemente en tiples. La organización tiene el particular interés de incentivar las tonadas tradicionales antiguas acompañadas con tiples, por lo que el jurado calificador tendrá consideración con ellas (Festival Guabina y tiple, 2020, p. 5).

Retomando, las tonadas pueden ir cambiando de tonalidad, esto se evidencia en la obra de la siguiente manera:

Tabla 11 Uso de tonada por coplas

Tonadas	Coplas	Tonalidad
Tonada 1 intervenciones 1 y 2	# 1 #2	Eb
Tonada 2 Intervenciones 3 y 4	#3 #4	Db
Tonada 3 Intervenciones 5 y 6	#5 #6	Eb

Para finalizar la intervención de voces en la obra se escucha la voz masculina en forma de coro recitando una copla que se repite en las intervenciones de esta voz.

Tabla 12 Intervención voz masculina

Intervención	Texto de la copla	Tonalidad
#1 Min 1:47-1:58	<i>No me avergüenza mi tiple no se callará mi canto, nadie se deja quitar lo que le ha costado tanto, lo que le ha costado tanto canta, canta guabinera</i>	Ab
#2 Min 3:18 – 3:30		

Nota. Número de intervenciones vocales masculinas y texto utilizado para la copla.

Figura 22 Intervención vocal masculina

54 **Allegro**
Torbellino **30** *Cantar*

no me aver guen za mi ti

86

ple no se ca lla ra este can to na die se de ja qui tar

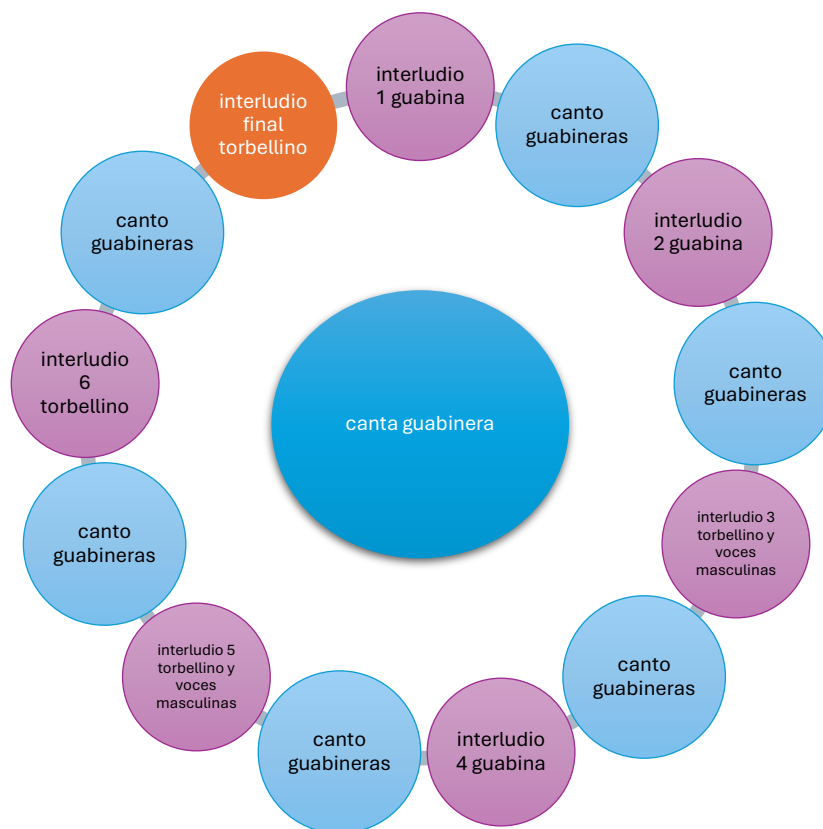
Nota. Fragmento tomado de transcripción final

En cuanto a la estructura instrumental y su manejo en la obra, la guabina a capella no solo tiene pautas para el manejo de las voces y sus intervenciones, ya que antes de cada una de ellas se presenta un interludio que se hace en ritmo de Torbellino, dándole paso a la parte vocal.

La guabina a capela no tiene acompañamiento durante la ejecución de las voces, es decir, normalmente si hay instrumentos como tiple o requinto guitarra, ellos empiezan haciendo un punteo inicial y luego hacen una cadencia de quinto primero, con la cual les dan la entrada a las voces, pero ellos ya inmediatamente quedan en silencio y son las voces las que toman el canto sin ningún acompañamiento (L.F. Mateus, entrevista 2024)

Este estilo de guabina en la obra *Canta Guabinera* se estructura de la siguiente manera:

Figura 23 Estructura Canta Guabinera



Nota. Organización de preludios instrumentales e intervenciones vocales obra Canta Guabinera.

Para finalizar este análisis, es importante resaltar algunos elementos musicales a modo de resumen que contribuyen a la interpretación de la obra en relación con las estructuras existentes de la guabina a capella.

Voces

- Dos voces
- Tonadas
- Manejo de intervalos de 3ra en las dos voces
- Melodías en grados conjuntos
- Notas largas y calderones
- Voces femeninas y participación de voces masculinas
- Sin métrica definida

Instrumentación

- Tiple, bajo, guitarra, quiribillos, esterilla, cucho, carraca, cucharas, guacharaca, zambumbia, alfandoque.
- Interludios y preludios
- Punteos

Textos

- Coplas
- Leco
- Lamentos
- Vivencias cotidianas
- Lenguaje tradicional

Como ultimo aporte al análisis musical interpretativo es importante resaltar algunas de las tradiciones que propician los espacios para cantar guabinas Vélez Santander. Como lo narra en la entrevista la estudiante Laura mateus, los festivales son una muestra de tradición en la Paz, un municipio de la provincia de Vélez Santander que reúne constantemente a sus familiares para hacer de la guabina una razón de unión, pues cuando estos eventos se aproximan se inician los preparativos para hacer las remembranzas de sus tradiciones.

En el día de la parranda el uso del traje típico es infaltable, con el respeto y el amor por este vestuario en su mayoría las personas de Vélez portan estas prendas con orgullo, sin importar si participaran o no en los festivales. Se reúnen las familias en medio de platos típicos como el piquete y salen a las calles hacer remembranzas de las romerías, respecto a este tema Laura dice:

Las romerías eran esos momentos de viaje en los que en los tiempos de antes no existía pues el carro, viajar en tren era muy costoso y muchas veces no había de hecho el acceso a trenes, entonces las familias se organizaban por grupos y hacían comida para viajar de

un lugar a otro, especialmente las romerías se daban a Chiquinquirá como un acto como religioso en el cual, es como te comento, se salía en grupos por familias para ir a visitar a la virgen de Chiquinquirá en una fecha específica del año. Entonces, pues bueno, con la llegada del tren y demás se fue transformando esa usanza, pero en la parranda veleña lo que se hace es hacer una remembranza de esos momentos (L.F. Mateus, entrevista 2024).

A esta tradición le acompañan también los músicos que van entonando las guabinas y tocando torbellinos en medio del festival, donde todos pueden participar, este evento en particular invita a compartir. Como lo cuenta Laura, sus padres no eran músicos, pero la cercanía con algunos hizo que ella creciera compartiendo las melodías, ritmos y tradiciones de la guabina y el torbellino.

Este aporte de costumbres y tradición oral permite conocer elementos musicales sin mediación de estructuras escritas, la práctica y la inmersión en la escucha aporta a la interpretación los detalles más importantes para la ejecución de la guabina -torbellino.

4.2 Adaptaciones.

Para el proceso de adaptación, se tendrán en cuenta las características más importantes del fagot que puedan utilizarse como referencia en las obras seleccionadas, de tal forma que permita mantener el sonido característico del instrumento así mismo, con los elementos encontrados en los análisis anteriores se buscara recrear lo más cercano posible la idea de cada obra.

4.2.1 Características técnicas del fagot.

El fagot se divide en 6 partes, *la guía de iniciación al fagot*, del ministerio de cultura las divide en caña, tudel, tubo tenor, tubo bajo, campana y bota (Bautista et al., 2013).

Figura 24 Partes del fagot



Nota. De izquierda a derecha parte bajo, soprano, bota y campana. Fuente propia.

Figura 25 Partes Fagot 2

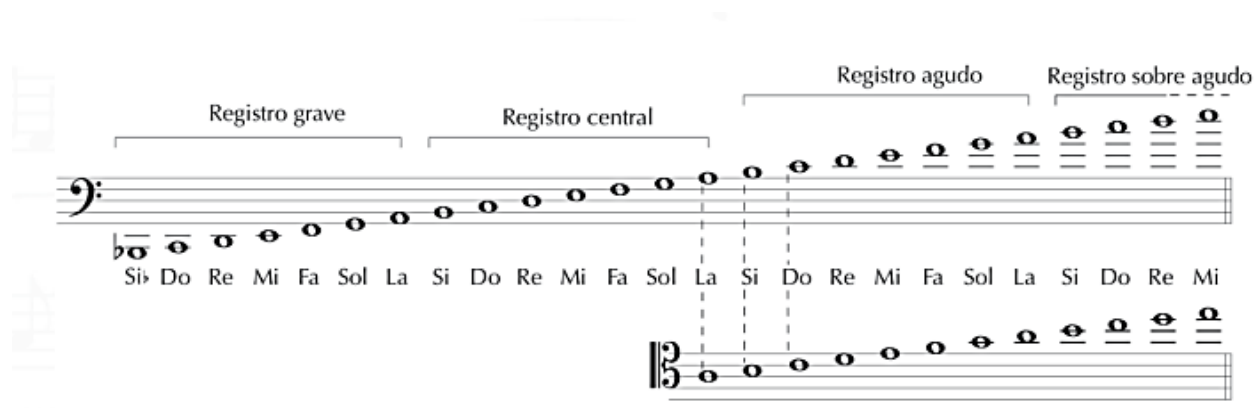


Nota. Tudel y apoya manos o caballete. Fuente propia

La extensión del registro del fagot es de tres octavas y media, por la combinación de registro bajo, medio, agudo y sobre agudo, se utilizan las claves de fa en cuarta, do en cuarta y sol en segunda.

Tesitura: Bb – E

Figura 26 Registro del fagot



Nota. Amplitud del registro del fagot y uso de claves. Tomado de (Bautista et al., 2013, p. 19)

Digitación.

El fagot es un instrumento que posee aproximadamente 27 a 28 llaves y orificios, dependiendo de la referencia del instrumento, esta característica genera que la digitación de cada nota pueda ser ejecutada con diferentes posiciones (suplidos) que facilitan o mejoran la ejecución de obras, es importante resaltar que existen diferentes sistemas de digitación, como el Buffet (francés) o el Haeckel (alemán) siendo este último el más utilizado.

Es muy característico del fagot el uso de varias llaves y posiciones de los dedos abiertas por el número de llaves que este posee, incluso el uso del dedo pulgar derecho a diferencia de

instrumentos como el clarinete o saxofón que lo utilizan como apoyo, en el fagot este tiene asignadas llaves, lo cual hace que el fagotista utilice los 5 dedos de cada mano.

Figura 27 Digitación en clave de fa








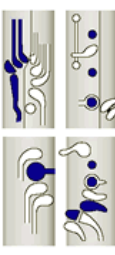



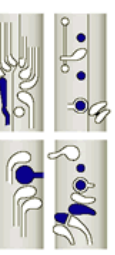
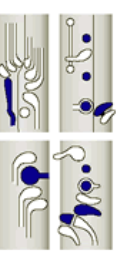
B \flat	B	C	C \sharp - D \flat	D	E \flat - D \sharp
					
					
					

Figura 28 Digitación en clave de do 4








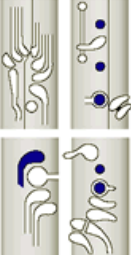
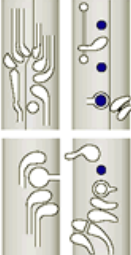
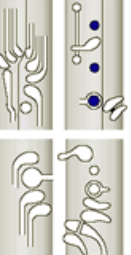


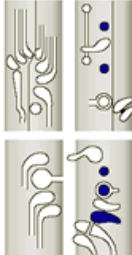
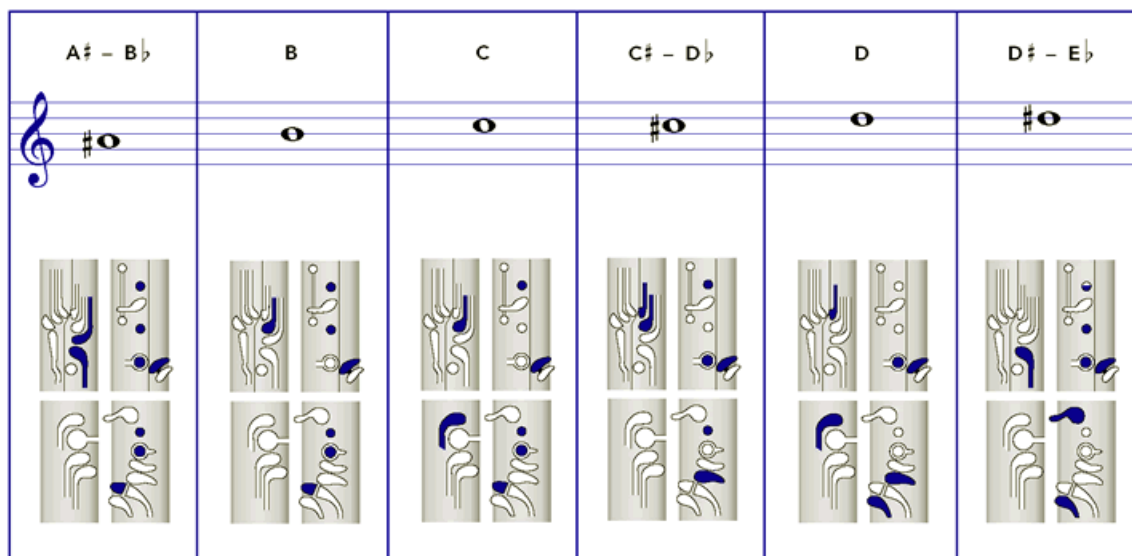
A \sharp - B \flat	B	C	C \sharp - D \flat	D	D \sharp - E \flat
					
					
					

Figura 29 Digitación en clave de sol



Nota. Guía de digitación del fagot. Tomado de <https://www.el-atril.com/Fichas/tablaturas/Fagot/Posiciones.htm>

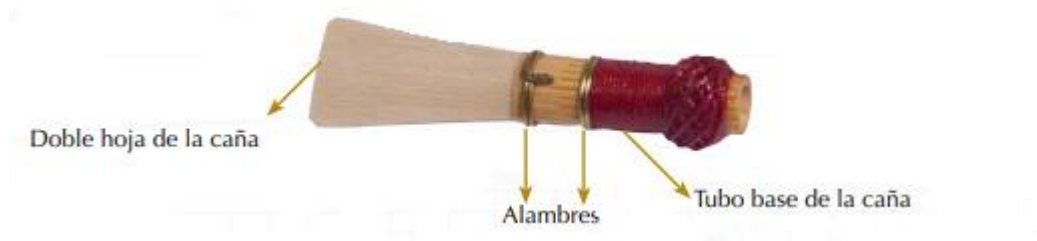
La caña

Es la parte más importante del fagot, pues de esta depende la producción del sonido, por lo general es un elemento muy personal, aunque existen medidas estándar, la creación de las cañas se hace de forma artesanal, dependiendo del estilo y forma del fagot o de la música que se vaya a interpretar. El fagotista ajusta a la caña según la necesidad, incluso según el ambiente, pues esto influye de gran manera en la afinación y vibración de la caña.

La caña es la parte más importante del instrumento para la producción del sonido, debe ser constantemente reemplazada y usualmente es fabricada por el mismo ejecutante. Está hecha de caña de bambú, aunque hoy en día se construyen también de plástico (de material

sintético). Tiene aproximadamente seis centímetros de largo: la lengüeta o parte de la caña que vibra, mide entre 27 y 30 milímetros (Bautista et al., 2013, p. 13)

Figura 30 Caña fagot



Nota. Partes de la caña explicado en la *Guía de Iniciación del fagot*. Tomado de (Bautista et al., 2013, p. 13)

Para construir la caña el fagotista debe aprender una serie de pasos que le permitirán hacer las mejoras pertinentes según se requiera. En algunas ocasiones una obra puede exigir un amplio registro del fagot o articulaciones específicas como el staccato, por tal motivo una tarea del fagotista es adecuar su caña según los requisitos de la música misma.

4.3 Adaptación y Transcripción de obras

Para el proceso de adaptación de las obras se tuvieron en cuenta los aspectos rítmicos, melódicos y armónicos de estas. En su mayoría los elementos musicales se hicieron lo más cercano posible a las versiones originales, teniendo en cuenta los aspectos hallados en el análisis formal para *Melodía Triste* y *Otro buchipluma*.

En el caso de las obras *Púyalo Ahí* y *Canta Guabinera*, los elementos musicales se conectaron con las ideas de interpretación producto de las entrevistas y trabajos como *La gaita larga de los Montes de María como instrumento simbólico. Una apreciación sobre su lógica compositiva en el repertorio zoomorfo* de Jonathan Corzo y *Cantos al Aire: Una aproximación*

Nota. Fragmento del proceso de adaptación de la obra Melodía triste, evidencia de frases por periodo, dinámicas y tempos. Fuente propia

Para esta sección se mantuvo la propuesta dinámica con predominio de crescendo y disminuyendo acompañados de acelerando y ritardandos que permiten llevar a cabo la idea principal. El registro utilizado en el fagot es medio, puesto que este permite desarrollar la melodía con mayor naturalidad, característica que propicia mayor interpretación.

En cuanto a las articulaciones, estas fueron desarrolladas en función de la melodía y su fluidez, por lo cual se hace uso de ligaduras de expresión y picado normal.

Sección 2(B)

Figura 32 Sección B adaptación Melodía Triste

The musical score for Section 2(B) of 'Melodía Triste' adaptation is presented in four staves. The first staff (measures 15-18) is marked 'rit.' and 'a tempo', with dynamics 'f' and 'mf'. It includes a 'To Coda' section and a 'Fine' ending. The second staff (measures 19-23) is marked 'Moderato' and 'Expresivo', with dynamics 'mf' and 'f'. The third staff (measures 24-28) is marked 'f'. The fourth staff (measures 29-34) is marked 'Allegro' and 'dim... p', with dynamics 'f' and 'p'. The score is annotated with colored boxes: a blue box around measure 15, an orange box around the 'Moderato Expresivo' marking, a red box around the 'Fine' ending, and a yellow box around the 'Allegro' marking.

Nota. Muestra de cambio de claves, fraseo y sugerencias de tempo. Fuente propia

En esta sección se presenta un cambio de claves, elemento característico de las partituras para fagot, se pasa de clave de fa en cuarta a do en cuarta que facilita la lectura del registro sobre agudo.

En cuanto al ritmo en comparación a las versiones escuchadas el primer periodo se maneja en un tempo Moderato por la exigencia del registro, esto permite que la melodía sea más cantáble, puesto utiliza una de las notas más agudas del fagot el D sobre agudo.

Sección 3 (C)

En las secciones anteriores las articulaciones utilizadas fueron legato y picado, en este caso se agregan compases con staccato una articulación característica del fagot por el sonido corto y seco producido por la doble lengüeta. A lo anterior se suma la extensión de registro en contraste al discurso melódico anterior, que permite mostrar los sonidos graves del instrumento.

Figura 33 Fragmento de melodía en staccato



Figura 34 Conducción melodía hacia el registro grave



Aparte del aporte a nivel expresivo de la obra, la melodía permite pasar por todos los registros del fagot generando una tesitura amplia y un nivel de exigencia mayor para el intérprete.

Figura 35 Tesitura trabajada en la adaptación



Ver anexo 4

4.3.2 *Otro buchipluma*

Esta obra como aporte técnico desarrolla elementos como el tempo y velocidad, lo que permite desarrollar la digitación en el estudiante. Este joropo acerca al fagotista a sonoridades instrumentales diferentes, en este caso la obra se ejecutará con el acompañamiento del cuatro llanero y los capachos, que le dan identidad al ritmo y permiten el desarrollo melódico del fagot.

Para esta obra también se tomaron ideas sonoras de dos versiones, que permiten desarrollar elementos interpretativos para la adaptación.

La versión analizada se encuentra en tonalidad de Gm y modulación a G mayor, para esta adaptación pensando en desarrollar aspectos como la velocidad, se hizo un cambio de tonalidad a Am y su modulación a A mayor.

Versión 1 Conjunto luna roja Arpa, bandola, capachos.

Versión 2 Jaime llano Gonzales Tiple y piano.

Sección 1(A)

Figura 36 Adaptación primer frase

♩ = 220
variacion de articulaciones

contraste dinamico
f segunda vez P uso de achacaturas

Nota. Incorporación de articulaciones para interpretación, sugerencias de cambio dinámico.

Fuente Propia.

En esta parte compuesta por 3 secciones repetitivas se buscó incorporar el uso de más articulaciones, en este caso el martelato, en un registro medio bajo para darle fuerza a la melodía, por otro lado, se sugiere en las repeticiones hacer contraste de forte a piano, esto permite enriquecer la interpretación.

Las achacaturas se agregan como adorno a las notas y exigencia en la ejecución, esto permite incorporar elementos de estudio a la hora de interpretar la obra.

En cuanto al tempo se sugiere negra=220 como tiempo máximo, como se mencionaba anteriormente la exigencia más que melódica es rítmica.

Sección 2 (B)

Esta sección tiene similitudes con la primera, por ello se mantienen las articulaciones, se hace un cambio de clave y se añaden ornamentaciones como el glissando que permite desarrollar la melodía de acuerdo con el estilo del joropo y hace a su vez de conector con la última frase.

Figura 37 Fragmento sección B

Nota. Evidencia cambio de tonalidad uso de recursos glissando como conector de sección.

Fuente propia

Ver anexo 5

4.3.3 Púyalo ahí

Para la adaptación de esta obra se pensaron en dos elementos la melodía y el ritmo, el fin no es sonar igual a la gaita corta utilizada, sino permitir relacionar la sonoridad de instrumentos de percusión como el alegre, llamador y maraca a las posibilidades sonoras del fagot.

Por lo anterior, la melodía fue transcrita como un aproximado, pues se busca que el fagotista pueda referenciar la obra grabada de Púyalo ahí y tomar los elementos rítmicos más importantes, es una obra que permite experimentar con un ritmo tradicional como la gaita y cumbia, ampliando los elementos interpretativos del estudiante de fagot, es así como se crea la partitura a modo de guía con la línea melódica, pues se busca emular la práctica de los grupos de gaita que no utilizan partitura y su discurso musical es de memoria.

El aporte específico de esta obra en la melodía es a nivel de ornamentaciones, articulaciones y el uso de la técnica extendida Frútaló, pues sugiere respetar los elementos interpretativos de la gaita.

Figura 38 Frulato*Figura 39* Martelato*Figura 40* Acento*Figura 41* Vibrato*Figura 42* Achacatura

Ver anexo 6

4.3.4 *Canta Guabinera*

Para esta obra se mantuvo el formato instrumental de guitarra, tiple, bajo y la voz, el rol del fagot se distribuye entre la voz del tiple y la voz. mantener la intención y estilo de la guabina a capella es el objetivo principal.

Sección 1 (compas 1-16)

Inicio obra en ritmo de guabina, intervención del tiple, guitarra y bajo.

Figura 43 Instrumentos que intervienen en la sección

Moderato
Guabina

Voz

Fagot

Tiple

Guitarra

Bajo

Melodía

Acompañamiento

p *cresc.* *mf* *f*

Figura 44 Ejemplo uso de calderón

Sección 2 (compas 17-30)

15

Canto Guabineras
Libre

Voz 1 Guabinera

Voz 2 Guabinera

Guía rítmica

f *mf*

En el canto de las guabineras como se mencionaba en su análisis se utilizan dos voces en un intervalo de tercera, la voz 1 es la principal y quien dirige a la segunda o los doblajes, para esta adaptación se mantiene el rol de la 1 para voz femenina y el fagot hará la voz 2 acompañante.

Esta línea melódica es una guía rítmica del canto de la primera copla, el texto ira en la voz 1 para mantener la estructura y parte vocal de la guabina A capella. El fagot acompañará, lo que exigirá la visualización de la cantante para frasear y seguir la expresión de esta.

La melodía como aproximación en la partitura permitirá al fagotista hacer un seguimiento más claro de la voz, el registro medio sonoramente permite que la voz cantada mantenga su rol protagónico.

Los matices de forte para la voz 1 surgen del análisis de la obra, que sugiere una gran potencia en la interpretación. El fagot que acompaña y al ser un registro sonoro se mantiene en un *MF* que permitirá no sobre pasar la voz 1.

El uso de calderón se hace como reflejo del fraseo de las guabineras, que permite alargar las notas y preparar la siguiente frase.

Sección 3 (compas 31-39)

La duplicación de la melodía se usa como recurso tímbrico en la obra, en este caso refuerza la voz inferior del tiple en contraste del sonido agudo. Este rol lo asume el Fagot y el tiple.

Figura 45 Duplicación de Voces

■ **Melodía** ■ **Acompañamiento**

33

V. *Duplicacion Voz inferior* *Doblaje melodia*

Fg. *tr* *tr* *tr*

Tip. *8*

Guit. *8*

B.

Sección 4 (compas 40 – 53)

Como se mencionaba en el análisis las tonada son la guía para la melodía en el canto de las guabineras, en la estructura de la Guabina a capella una sección instrumental es seguida de una de canto, por ello en esta parte se repite la primer tonada y se cambia el texto de la copla.

Copla 1

*Trigueña hermosa
La guabina es pa' los viejos
Me dijo un muchacho bruto
Ni de "jierro" que uno "juera".*

Copla 2

*Trigueña hermosa
Calle la boca mijito,
vieja es la tierra y da frutos,
ni de "jierro" que uno "juera".*

Figura 46 Estructura aproximada de la copla en la tonada

The image shows a musical score for two parts: 'Voz' (Voice) and 'Fagot' (Bassoon). The lyrics are 'calle la boca mijito ni de Jierro que uno Juera'. The music is written on two staves, with the voice part on top and the bassoon part on the bottom. The lyrics are written in blue text between the staves.

Sección 5 (compas 54-96)

En esta sección inicia el cambio de guabina a torbellino, el tempo pasa de moderato a allegro y el rol del fagot va ligado a la melodía del tiple a modo de pregunta respuesta. Se presenta un cambio de tonalidad de Eb a Ab.

Figura 47 Pregunta-Respuesta

The image shows a musical score for two parts: 'Fg.' (Bassoon) and 'Tip.' (Tiple). The bassoon part has a red box around its first phrase and a 'P' dynamic marking. The tiple part has an orange box around its second phrase and an 'R' dynamic marking. A dashed line with the number '8' is between the staves.

El uso de la articulación *Staccato* que permite destacar la intervención del fagot, en contraste con la respuesta del tiple.

Como se escucha en la versión grabada, hay una intervención de voz masculina a modo de coro, para la adaptación se busca incorporar el canto a modo de unísono en el intérprete de

fagot, lo que amplía su interacción y rol en la obra. Esta voz según el registro del interprete puede cantarse a la octava aguda o baja.

Figura 48 Intervención vocal

84

V. Cantar
no me averguenza mi ti ple no se ca lla ra mi can to na die se de ja quitar

Fg. Cantar
no me averguenza mi ti ple no se ca lla ra mi can to na die se de ja quitar

Sección 6 (compas 97-106)

Aparece la segunda tonada con cambio de tonalidad a Db del canto de las guabineras, para las siguientes dos coplas, el rol del fagot se mantiene como segunda voz y acompañante de la voz 1.

Se resalta de nuevo el uso de calderones en el fraseo de la voz y un glissando en el compás 103 y 121 que se le atribuye al *Leco ¡OY!* utilizado en la copla.

Figura 49 Tonada 2

Canto Guabineras Libre **Guía melódica tonada #2**

f

Guía rítmica

f

Copla 3

Ya se acabaron los tiempos
En que se hacían romerías **¡oy!**
En que se hacían romerías.

Copla 4
 Pero todavía resuenan
 Los tiples y las guabinas ¡oy!
 Los tiples y las guabinas.

Figura 50 uso de glissando como efecto del leco



En medio se presenta un interludio en ritmo de guabina con un tempo *Moderato* donde el tiple retoma su rol solista como en la primera sección, para hacer conexión entre la copla 1 y 2. Esta sección instrumental está en tonalidad de Db igual que la tonada.

Figura 51 Intervención Tiple

Moderato
 Guabina

Sección final (compas 125- 155)

Se presenta un cambio de tonalidad de Db a Ab en la que se desarrolla el interludio instrumental, el fagot toma el rol protagonista con la melodía como instrumento solista en esta sección de torbellino.

Figura 52 Melodía solista del fagot

Allegro
Torbellino

■ Articulaciones ● Dinamica

Linea melódica del Fagot

ff

Para enriquecer la intervención del fagot, se hace uso de articulaciones de legato y staccato, adornos del trino emulando la interpretación del tiple y una dinámica fortísimo para destacar sobre el acompañamiento.

Por la extensión de la obra, se decide finalizar en esta sección, pues los elementos de la guabina a capella se habían presentado y el interludio permitía finalizar la obra, para no hacer un corte abrupto, se cierra con un canto al unísono para la voz, fagot y tiple, donde se señala *cantar* para que sea interpretado a modo de coro y así resaltar el uso del canto en la guabina.

El rol del bajo y guitarra durante toda la obra es de acompañamiento rítmico armónico, por lo cual para esta sección de canto se mantienen a diferencia de los solos de las guabineras.

Figura 53 Intervención voces a modo de coro

The musical score for Figure 53 consists of three staves. The top staff is labeled 'Cantar' in a red box and 'Voz' in red. The middle staff is labeled 'Fagot' in red. The bottom staff is labeled 'Tiple' in red. All three parts share the same lyrics: 'no me aver guenza mi ti ple no se ca lla ra mican to na die se'. The vocal line features a melodic phrase with a final note that is boxed in red.

Este canto finaliza con la frase *¡Canta Canta Guabinera!* Que se presenta de forma enérgica y sin guía melódica. Seguido se da el cierre en negras para todos los instrumentos en tonalidad Ab y progresión de V-I.

Figura 54 Final obra

The musical score for Figure 54 shows the final chord for five instruments. The top staff is labeled '¡Canta canta Guabinera!' in a red box. Below it are staves for 'fagot', 'tiple', 'guitarra', and 'bajo'. The fagot part has a red 'v' above the first note and a red 'I' above the second note. The guitarra and bajo parts have a red 'V' below the first note and a red 'I' below the second note. All parts end with a double bar line.

Ver anexo 7

4.4 Análisis encuesta

En esta encuesta se realizaron preguntas cerradas que permitieran recopilar la información de una manera más precisa, fue dirigida a fagotistas de distintos niveles de formación, donde se encontró de forma unánime el deseo por desarrollar repertorio de música colombiana para el fagot.

Figura 55 Gráfico 1 encuesta

Como fagotista ¿cree que es pertinente interpretar repertorio de música colombiana en su proceso de formación y teniendo en cuenta el contexto del país?

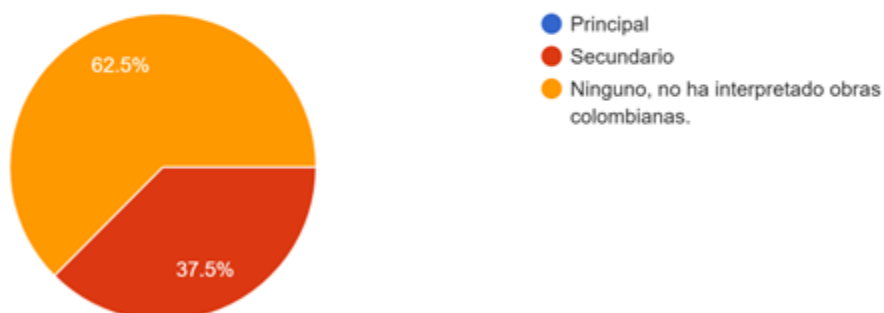


Otro elemento que se evidencio y como única pregunta abierta, fue el predominio de repertorio europeo en los procesos de formación, donde se observaba la reiteración en la interpretación de compositores como Wolfgang Amadeus Mozart, Antonio Vivaldi, Carl María Von Weber, Hindemith y Camille Saint Saens.

Como esta investigación se enfoca en el proceso de formación del estudiante de fagot, se evidencio con la encuesta que más del 50% de los encuestados afirman no haber interpretado obras de música colombiana durante su carrera y a su vez este tipo de repertorio con instrumentación tradicional ha hecho parte de procesos individuales o extraacadémicos o de forma secundaria.

Figura 56 Gráfico 2

En los requisitos solicitados en su proceso de formación ¿se han incluido obras solistas para el fagot de música colombiana como ítem principal o secundario de evaluación?



Es así como esta encuesta refuerza el planteamiento del problema de este proyecto de investigación, donde se evidencia un interés por incorporar más la música colombiana a los procesos de formación y el predominio de repertorio europeo.

Para finalizar se plantearon algunas preguntas con respecto a lo formatos tradicionales, donde se relacionaban algunos instrumentos pertenecientes a ritmos tradicionales, lo que reafirmo el interés por la música colombiana, pero que en contraste con su incorporación en el proceso de formación aun no es incorporado, como se mencionó anteriormente estas exploraciones han surgido fuera de los espacios académicos.

Ver anexo 7

5 Conclusiones

El desarrollo de este proyecto permitió reconocer la diversidad de los ritmos tradicionales colombianos y su estudio, a través de perspectivas formales e informales, puesto que esta música no se puede encasillar dentro de un método único de análisis. Los elementos musicales técnico-interpretativos de los ritmos abordados en este proyecto, significan un enriquecimiento al proceso de formación y desarrollo de habilidades del estudiante de fagot.

Teniendo en cuenta lo anterior, la necesidad de repertorio colombiano para el fagotista ha significado una problemática constante, pues el foco de interés de las temáticas requeridas para las clases ha girado en torno a repertorio europeo, dejando de lado los aportes de la música más cercana a nuestro contexto. Por ello, este proyecto, se enfocó en buscar las alternativas y puntos cruciales de producción de repertorio colombiano.

Como un aporte a la solución de la problemática mencionada anteriormente, se buscó exponer las características más relevantes del fagot a través de la descripción y el análisis de la música colombiana desde dos focos que sugieren ser herramientas para la adaptación de repertorio colombiano. Primero, el análisis formal, en este se promueve el uso de métodos que permitan encontrar la estructura musical de las obras y segundo, el análisis cultural, abordando las ideas generacionales de los que intervienen en la práctica directa de esta música.

La investigación y realización de este proyecto visibilizo y ayudo a comprender que el estudio del repertorio colombiano debe ir más allá de la partitura, pues sumergirse en las ideas de quienes lo interpretan y sus grandes exponentes, genera un aporte interpretativo como valor agregado dentro del proceso de formación del fagotista.

También se llegó a la conclusión que la música colombiana a través de este tipo de proyectos puede encontrar una diversidad y difusión de sus ritmos. La exploración permite descubrir nuevas sonoridades, mezclas y posibilidades de hacer música sin perder su esencia, por el contrario, permite encontrar razones y motivos para que esta siga siendo un punto clave en el desarrollo de los procesos de formación de músicos en el país.

Acercar el fagot a las distintas sonoridades de los ritmos colombianos abordados a través de este proyecto, deja abierto el panorama para próximas exploraciones que generen como resultado, la creación, adaptación y/o producción de repertorio colombiano, pues su diversidad propicia material suficiente para dicha labor. Siendo esto no solo una labor que evoque en un producto material, sino que permita tener un repertorio diverso y cargado de historias que amplíen la forma de interpretar nuestra música.

6 Bibliografía.

- Acosta, L. (2022). *Propuesta de sistematización de la gaita como patrimonio cultural de Colombia.*
- Almuneda, F. (2019). *El método etnográfico como construcción de conocimiento: Un análisis descriptivo sobre su uso y conceptualización en ciencias sociales.*
- Arrieta. (2024, septiembre 24). *Entrevista Fredys Arrieta.*
- B. Kopp, J. (2012). *The Bassoon.* Yale University Press.
- Banda S., N. (2024). Conoce la Banda Sinfónica Nacional de Colombia: Músicos. *Banda Sinfónica.* <https://bandanacional.com.co/la-banda/>
- Bautista, Z., Guevara, L., Salcedo, P., Cuellar, J., & Cobo, A. (2013). *Guía iniciación fagot.*
- Burbano, J. (2015). *Estreno de cuatro obras colombianas para fagot y catálogo de obras latinoamericanas para este instrumento.*
- Burbano, J. (2019). *Registro audiovisual de música colombiana de concierto para fagot.*
- Calderón, C. (2015). *Aspectos Musicales Del Joropo De Venezuela Y Colombia.*
- Cardozo, F. (2019). *Del barroco a lo folclórico.*
- Corzo, J. (2021). *La gaita larga de los Montes de María como instrumento simbólico. Una apreciación sobre su lógica compositiva en el repertorio zoomorfo.*
- DANE. (2024). *Regiones geográficas.* https://geoportal.dane.gov.co/servicios/atlas-estadistico/src/Tomo_I_Demografico/%E2%80%A2regiones-geogr%C3%A1ficas.html
- Feria, H., Matilla, M., & Mantecón, S. (2020). *La entrevista y la encuesta: ¿métodos o técnicas de indagación empírica?*
- Festival Guabina y tiple. (2020). *FESTIVAL NACIONAL DE LA GUABINA Y EL TIPLE VÉLEZ, SANTANDER.*

- Folgueiras, P. (2016). *La entrevista*.
- Guataquira, C. (2016). *Joropo en dos movimientos basado en un Canto de Ordeño y Golpe de gabán, para Cuarteto de Cuerdas Frotadas y Cuatro Llanero*.
- Hernán, G. (2017). *Propuesta metodológica para la apropiación Técnico-interpretativa del bambuco fiestero y el pasillo canción en la idiomática del fagot*.
- Hernández, R. (2014). *Metodología de la Investigación*.
<https://academia.utp.edu.co/grupobasicoclinicayaplicadas/files/2013/06/Metodolog%C3%ADa-de-la-Investigaci%C3%B3n.pdf>
- López, S. (2020). *El fagot versátil, cartilla de trabajo de elementos musicales para la enseñanza del fagot mediante repertorios de diferentes géneros andinos colombianos y europeos*.
- Martínez, A. (2023). *La cumbia: Una tradición colombiana factor de cohesión social — Español*. <https://cle.ens-lyon.fr/espanol/civilisation/histoire-latino-americaire/colombie/la-cumbia>
- Más, F. (2012). *El Fagot, por Francisco Más Soriano*. <https://www.melomanodigital.com/el-fagot-2/#>
- Mateus, L. Fernanda. (2024, septiembre 24). *Entrevista Guabina*. Comunicación personal
- Min Cultura. (2024). *Al son de la tierra: Músicas tradicionales de Colombia*.
- Ministerio Ciencias. (2024). *INVESTIGACIÓN APLICADA*.
<https://minciencias.gov.co/glosario/investigacion-aplicada>
- Muñoz, K. (2022). *El fagot en la música tradicional andina colombiana. Estudio de caso: Pentandra ensamble y su aporte técnico interpretativo*.
- Nueva cultura, N. (2007). *Músicas regionales colombianas. Dinámicas, prácticas y perspectivas*.

- Ocampo, J. (2017). *Fiestas religiosas y romerías. El abigarrado mundo de las devociones populares en Colombia* | La Red Cultural del Banco de la República.
<https://www.banrepultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-93/fiestas-religiosas-y-romerias>
- Ochoa, J. (2016). *La cumbia en Colombia: Invención de una tradición.*
- Restrepo, D. (2018). *Cantos al Aire: Una aproximación a la producción vocal-histórico-social de la Canta de Guabina.*
- Restrepo, E. (2018). *Etnografía: Alcances, técnicas y éticas.* :
<https://www.aacademica.org/eduardo.restrepo/3>
- Reyes, L., & Carmona, F. (2020). *La investigación documental para la comprensión ontológica del objeto de estudio.* <https://bonga.unisimon.edu.co/server/api/core/bitstreams/2af35a4b-2abf-4f78-a550-0a4e4764e674/content>
- Richard Tv. (2019). *Así Se Hace Una Cumbia Con Gaitas En Colombia El Maestro Gerardo Varela* [Entrevista]. <https://www.youtube.com/watch?v=K5dgxx3tPzo&t=379s>
- Rivas, A. (2018). *Catalogación, Digitalización y Conservación de Partituras de Música Colombiana del Archivo Musical de la Banda Nacional (Parte 2).*
- Rondón, I. (2020). *Elementos técnicos de la bandola llanera de estilo criollo y estilizado adaptados a las posibilidades sonoras del saxofón alto.*
- Sabbatella, P. (2005). *Esa Música Me Suena, Pero ¿Cómo Se Llama?*
- Sabino, C. (1992). *El proceso de investigación.*
- Sarmiento, J. (2024). *¿Cuál es el origen de la cumbia colombiana?*
- Sarmiento, P. (2021). *Blas Emilio Atehortúa Amaya.* Enciclopedia | La Red Cultural del Banco de la República.

- https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Blas_Emilio_Atehort%C3%BAa_Amaya
- Serrano, O. (2017). *El canto de la guabina veleña | La Red Cultural del Banco de la República*.
<https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-72/el-canto-de-la-guabina-velena>
- SINIC. (2016). *Colombia Cultural—Danza—CALDAS*.
<https://www.sinic.gov.co/SINIC/ColombiaCultural/ColCulturalBusca.aspx?AREID=3&SECID=8&IdDep=17&COLTEM=221>
- Suarez, P. (2018). *Algunas consideraciones analíticas sobre el performance musical*.
- TelevisionUNAL, U. N. de C. | (Director). (2024, abril 21). *Sigfried Miklin Fagotista Austriaco. Historia Debida* [Video recording]. <https://www.youtube.com/watch?v=wxVzeBYTsWU>
- Torres, S. (2021). *Método para bajo eléctrico basado en ritmos colombianos*.
- Tovar, P. (2023). *RIO-LATIR REVISTA-RED DE ANTROPOLOGÍA DEL ARTE. ETNOGRAFÍA ARTÍSTICA Y DOCUMENTACIÓN POÉTICA*.
- Valencia, V. (2011). *Bandas de música en Colombia: La creación musical en la perspectiva educativa*.
- Valencia, V. (2024). *Victoriano Valencia—Biografía*. V. Valencia.
<https://www.victorianovalencia.com/index.php/biografia>
- Villegas, D. (s. f.). *Historia de la Orquesta*. Recuperado 16 de septiembre de 2024, de <https://aulavirtual.ofb.gov.co/nota/el-conservatorio-nacional-de-musica-y-otras-academias/>
- Viloria, J. (2017). *DE LA CUMBIAMBA AL VALLENATO: Aproximación cultural, económica y política a la música de acordeón en el Caribe colombiano, 1870-1960*.

Zafra, O. (2006). *Tipos de investigación*. <https://www.redalyc.org/pdf/4762/476259067004.pdf>

7 Anexos

Anexo 1 Transcripción entrevista Laura mateus

https://drive.google.com/file/d/14OdsrNUpqeYGgj1EcWyAzye8d7N-aoZK/view?usp=drive_link

Anexo 2 Audio entrevista Laura Mateus

https://drive.google.com/file/d/1RMQrUNtbGbK648KachoU47s-Ry-RgV0L/view?usp=drive_link

Anexo 3 Transcripción comunicación personal Fredys Arrieta

https://drive.google.com/file/d/1mnE_gz2yRCR4JVMY0HvYzc-ZdLzfZvI0/view?usp=drive_link

Anexo 4 Partituras y audio Adaptación Melodía triste

https://drive.google.com/drive/folders/1xfyU8X_sgsB3zdCB79DbEdVmncewixD_?usp=drive_link

Anexo 5 Partituras y audio Adaptación Otro Buchipluma

https://drive.google.com/drive/folders/1RK6mzXt2OE4oPhe9Kf8z9mhYGDIGmSzh?usp=drive_link

Anexo 6 Partituras y audio Transcripción y Adaptación Púyalo Ahí

https://drive.google.com/drive/folders/16GjmYRB7XMMzcd51BiZsPsaSmRPPnK_K?usp=drive_link

Anexo 7 Partituras y audio Transcripción y Adaptación Canta Guabinera

https://drive.google.com/drive/folders/1MjwteA1HVMOQS9NcuWyb4WKM7UqR1nZj?usp=drive_link

Anexo 8 preguntas encuesta dirigida a fagotistas

https://drive.google.com/file/d/1dZYwRPjMf42Ke51FRWxK4w1TX1rImIPb/view?usp=drive_link

Anexo 9 Autorizaciones

https://drive.google.com/drive/folders/1JLMTnmgzzXLtP1CN2UAobBWzofqymdQM?usp=drive_link