



Universidad Internacional de La Rioja
Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades

Máster Universitario en Investigación Musical

Bambucos y pasillos en la viola:

**Arreglos de música tradicional colombiana
para la enseñanza en niveles intermedios**

Trabajo fin de estudio presentado por:	Andrés Felipe Restrepo Vélez
Tipo de trabajo:	Investigación
Director/a:	Dra. Yoly del Valle Rojas Ramírez
Fecha:	22 de septiembre de 2021

Resumen

El panorama actual de la enseñanza de la viola en la ciudad de Medellín presenta diversos desafíos respecto al repertorio usado como material pedagógico. La mayoría de los métodos empleados en las instituciones que imparten formación violística contienen repertorio extranjero, en su mayoría fueron pensados para violín y luego transcritos a la viola sin tener en cuenta la idiomática propia del instrumento.

El objetivo de esta investigación es generar material pedagógico a través de arreglos basados en músicas tradicionales colombianas como lo son el bambuco y el pasillo, teniendo en cuenta las características idiomáticas de la viola y su utilidad como repertorio interpretativo y pedagógico para la enseñanza del instrumento. Esta investigación se ha realizado bajo el enfoque cualitativo y con un alcance exploratorio.

El resultado final comprende un método compuesto por seis arreglos para viola que incluye bambucos y pasillos para nivel intermedio, con indicaciones didácticas propuestas para su estudio. Entre las conclusiones se resalta la gran cantidad de repertorio que permite ser transcrito y arreglado acorde a la idiomática de la viola y su necesidad para ser integrado en la enseñanza del instrumento.

Palabras clave: Viola, Método, Arreglos, Tradicional, Música.

Abstract

The current picture of the teaching of viola in the city of Medellín presents several challenges concerning the repertoire used as pedagogical material. Most of the methods used in institutions that provide viola training contain foreign repertoire, mostly intended for violin and then transcribed to viola without taking into account the idiomatic characteristics of the instrument.

The objective of this research is to generate pedagogical material through arrangements based on traditional Colombian music such as bambuco and pasillo, taking into account the idiomatic characteristics of viola and its usefulness as an interpretive and pedagogical repertoire for the teaching of the instrument. This research has been conducted under the qualitative approach and with an exploratory scope.

The final result comprises a method composed of six arrangements for viola that includes bambucos and pasillos for intermediate level, with didactic indications proposed for their study. Among the conclusions, we highlight a large amount of repertoire that allows to be transcribed and arranged according to the idiomatic characteristics of the viola and its need to be integrated into the teaching of the instrument.

Keywords: Viola, Method, Arrangements, Traditional, Music.

Índice de contenidos

1. Introducción	10
1.1. Justificación	10
1.2. Objetivos de la investigación.....	13
1.2.1. Objetivo general	13
1.2.2. Objetivos específicos	13
2. Marco teórico	14
2.1. Antecedentes.....	14
2.2. Marco conceptual	15
2.2.1. Breve historia de la viola.....	15
2.2.2. La enseñanza de la viola.....	21
2.2.2.1. Recorrido histórico por la enseñanza de la viola	21
2.2.2.2. Zoltán Kodály y el repertorio tradicional	29
2.2.2.3. Definición de niveles pedagógicos en la viola.....	30
2.2.3. El bambuco y el pasillo colombiano	32
2.2.3.1. Bambuco	32
2.2.3.2. Pasillo	38
2.2.4. Definición de términos: arreglos y transcripciones.....	42
3. Metodología	44
4. Desarrollo o cuerpo del trabajo.....	45
4.1. Definición de niveles pedagógicos en la viola.....	45
4.2. Criterios de selección del repertorio a arreglar	46
4.3. Transcripciones y arreglos de pasillos y bambucos para la viola	49
4.3.1. <i>Bachué</i>	49

4.3.2.	<i>On tabas</i>	57
4.3.3.	<i>Soy colombiano</i>	64
4.3.4.	<i>Cachipay</i>	72
4.3.5.	<i>Hurí</i>	77
4.3.6.	<i>La Gata golosa</i>	82
5.	Resultados	88
6.	Conclusiones.....	89
7.	Limitaciones y Prospectiva	92
	Referencias bibliográficas	94
Anexo A.	Obras para viola de compositores colombianos.....	97
Anexo B.	Frecuencia de uso de métodos de violín transcritos para viola	100
Anexo C.	Frecuencia de uso de métodos originales para viola	101
Anexo D.	Requerimientos técnicos propuestos en la gradación de la ABRSM	102
Anexo E.	Audios de referencia para la transcripción.....	105
Anexo F.	Método para viola basado en músicas tradicionales colombianas.	106

Índice de figuras

Figura 1. Combinación de métricas de 3/4 a 6/8 en el bambuco	34
Figura 2. Primeros ejemplos de bambucos notados con métrica de 6/8.	34
Figura 3. Cuatro preguntas escrito en métrica de 3/4 y 6/8.	35
Figura 4. Polirritmia presente en ritmo del bambuco.	36
Figura 5. Figuración rítmica – melódica en el bambuco.	37
Figura 6. Acentuación característica del pasillo.	39
Figura 7. Ejemplo de pasillo lento.....	40
Figura 8. Ejemplo de pasillo fiestero.....	40
Figura 9. Células rítmicas que conforman el pasillo.	41
Figura 10. Figuras rítmicas usuales en el pasillo.....	41
Figura 11. Sistema de notación musical de Helmholtz.	45
Figura 12. Bachué - Sección A en Re menor.....	50
Figura 13. Bachué - Sección B en Re menor.....	50
Figura 14. Bachué - Sección C en Re mayor.	51
Figura 15. Bachué - Arreglo de la sección A	52
Figura 16. Bachué - Arreglo de la sección B.	52
Figura 17. Bachué - Arreglo de la sección C.	53
Figura 18. Bachué - Manejo de arcadas.....	55
Figura 19. Bachué – Cambios de posición.....	56
Figura 20. Bachué – Digitación media posición.....	56
Figura 21. On tabas - Sección A en Do menor.....	57
Figura 22. On tabas - Sección B en Do menor	58
Figura 23. On tabas - Sección C en Do mayor.	58

Figura 24. On tabas - Arreglo de la sección A.....	59
Figura 25. On tabas - Arreglos de la sección B.	60
Figura 26. On tabas - Arreglo de la sección C.....	61
Figura 27. On tabas - Arcadas en la misma dirección.....	62
Figura 28. On tabas – Articulaciones.	63
Figura 29. On tabas - Anacrusas, síncopas y hemiolas.	63
Figura 30. On tabas - Cambios de posición	64
Figura 31. Soy colombiano - Sección A (Introducción).	65
Figura 32. Soy colombiano - Sección B (Estrofa).	65
Figura 33. Soy colombiano - Sección C (Coro).....	65
Figura 34. Soy colombiano - Arreglo de la sección A (Introducción).....	66
Figura 35. Soy colombiano - Arreglos de la sección B (Estrofa).	67
Figura 36. Soy colombiano - Arreglos de la sección C (Coro).....	68
Figura 37. Soy colombiano – Arcadas.....	70
Figura 38. Soy colombiano – Ritardando, calderones y respiraciones.....	70
Figura 39. Soy colombiano – Hemiola.....	71
Figura 40. Soy colombiano – Anacrusas y síncopas.....	71
Figura 41. Soy colombiano – Cambios de posición.....	72
Figura 42. Cachipay - Sección A en Sol mayor.....	73
Figura 43. Cachipay - Sección B en Sol mayor.....	73
Figura 44. Cachipay - Arreglo de la sección A.....	74
Figura 45. Cachipay - Arreglo de la sección A'.....	75
Figura 46. Cachipay - Arreglo de la sección B.....	76
Figura 47. Hurí - Introducción e interludio en Sol mayor.	78

Figura 48. Hurí - Inicio Sección A en Sol mayor.	78
Figura 49. Hurí - Inicio Sección B en Sol mayor.	78
Figura 50. Hurí - Arreglo de la sección Introdutoria.....	79
Figura 51. Hurí - Arreglo de la sección A.	80
Figura 52. Hurí - Arreglo de la sección B.	80
Figura 53. Hurí - Motivos acéfalos y anacrúsicos.	81
Figura 54. La Gata golosa - Sección A en La mayor.	83
Figura 55. La Gata golosa - Sección B en La mayor.....	83
Figura 56. La Gata golosa - Sección C en Fa mayor.....	83
Figura 57. La Gata golosa - Arreglo de la sección A.	84
Figura 58. La Gata golosa - Arreglo de la sección B.	85
Figura 59. La Gata golosa - Arreglo de la sección C.	86
Figura 60. La Gata golosa - Digitación en dos cuerdas con el mismo dedo.	87
Figura 61. La Gata golosa - Motivos acéfalos.	87

Índice de tablas

Tabla 1. <i>Estructuras armónicas del bambuco</i>	38
Tabla 2. <i>Estructura armónica del pasillo</i>	42
Tabla 3. <i>Lista de obras seleccionada en primer filtro</i>	47
Tabla 4. <i>Lista de obras seleccionadas para los arreglos</i>	48

1. Introducción

La viola es el instrumento de la familia del violín que más dificultades ha afrontado en su evolución histórica para no desaparecer. Presenta un retraso significativo respecto a los otros instrumentos de su familia en cuanto repertorio y material pedagógico para su enseñanza se refiere. Esta investigación plantea la escasez de repertorio tradicional colombiano en la viola, al igual que métodos de enseñanza basados en este. Expone la importancia que dicho repertorio tiene en la formación de los violistas en la ciudad de Medellín y sugiere una solución por medio de la creación de arreglos de música tradicional colombiana con propósitos pedagógicos, enfocados en los niveles intermedios.

1.1. Justificación

La presente investigación surge a partir de las conclusiones expuestas en la investigación *La enseñanza de la viola en la ciudad de Medellín: ayudas didácticas basadas en las tics, improvisación y músicas tradicionales colombianas* realizada en el año 2018 en coautoría con el licenciado Néider Pérez para la Corporación Universitaria Adventista.

Las conclusiones que suscitaron interés para el desarrollo de la presente investigación hablan de la falta de repertorio tradicional colombiano para la viola y de material pedagógico basado en este. Los resultados de la investigación arrojan que en las instituciones donde se imparte formación violística en la ciudad de Medellín es generalizado el uso de material didáctico de procedencia extranjera con repertorio tradicional europeo o estadounidense, los cuales en su mayoría suelen ser transcripciones de métodos de violín. Los pocos métodos o estudios creados específicamente para la viola son desconocidos o muy poco usados en la enseñanza del instrumento en la ciudad, estos datos pueden ser consultados en los anexos B y C.

Las conclusiones anteriormente expuestas se sustentan en investigaciones que hablan sobre repertorio para la viola y respaldan dichas afirmaciones, como es el caso de Gustavo Tapias en su tesis de maestría presentada en el año 2017, donde expone la ausencia de material pedagógico basado en músicas tradicionales colombianas y la dificultad para acceder a repertorio para viola de compositores colombianos:

Es poco usual, escuchar interpretaciones de obras de compositores colombianos en el instrumento; puesto que estas obras, por lo general, son de difícil acceso y requieren de un rastreo y especial interés por parte del intérprete que las desee llevar a escena. Adicionalmente, a la fecha no hay disponible un método o material para el estudio de la viola que haya sido propuesto por un compositor o un violista colombiano basado en las músicas tradicionales de Colombia (Tapias, 2017, p 3).

Cabe mencionar que estas investigaciones no solo resaltan la ausencia de dicho repertorio, sino que también expresan la necesidad de este material en la formación de los instrumentistas al generar motivación en la práctica del instrumento, por la apropiación cultural que este representa y por la familiaridad que siente el público hacia él, permitiendo reconocer la viola como un instrumento solista.

Otra autora que expresa su preocupación respecto al repertorio usado para la enseñanza de la viola es Tina Harjo, quien en su tesis doctoral del año 2018 habla de manera personal sobre su experiencia con el repertorio interpretado durante su formación, exponiendo que la mayoría de material pedagógico fue pensado para violín y transpuesto de una manera ineficiente para la viola:

Cuando era una estudiante más joven de viola, siempre sentí que faltaba algo en la música que estudié e interpreté. A menudo, o no me gustaba o no me conectaba con ella. Si usted preguntara a cualquier violista por qué eligió la viola, la respuesta que recibirá con mayor frecuencia es algo como "porque me gusta el sonido oscuro y profundo". Ahora como violista profesional y maestra, entiendo por qué sentí ese vacío. Gran parte de la música disponible para el estudiante promedio y el maestro de música fueron escritos y pensados para el violín y simplemente transpuesto una quinta más abajo (Harjo, 2018, p. ix).

Estos antecedentes plantean la necesidad y pertinencia de proveer de más repertorio a la viola, en donde las obras estén escritas pensando en las características acústicas del instrumento y en sus requerimientos técnicos. Además, incorporar repertorio que permita establecer un vínculo del estudiante con el instrumento, ya que como se ha mencionado, en Medellín la formación violística está centrada en repertorio extranjero que en general

proviene de la estética vanguardista del siglo XX, esto genera una barrera entre los estudiantes jóvenes y el repertorio con el que estudian.

Debido a los planteamientos anteriormente expuestos referentes al uso de material pedagógico descontextualizado y la carencia de repertorio tradicional colombiano que sirva a la enseñanza de la viola, se plantea en la presente investigación la creación de arreglos de música tradicional colombiana que tengan en cuenta la idiomática propia de la viola, exponiendo su registro característico medio y grave, a la vez que sean útiles como repertorio interpretativo y pedagógico en la enseñanza del instrumento.

La decisión de escoger repertorio tradicional colombiano para afrontar estas problemáticas está fundamentada en el modelo pedagógico expuesto por Zoltán Kodály (1882 - 1967), quien revolucionó en su época la enseñanza musical al incorporar música folclórica de su país como repertorio base en la enseñanza de la música. Kodály expone que las canciones populares son el vehículo perfecto para generar una cultura musical apropiada, a nivel pedagógico utiliza los conocimientos musicales previos de los estudiantes presentes en la música con la que han crecido como puntos de partida de una formación musical sólida, también expresa que la música tradicional es la lengua materna del músico, esto haciendo referencia a la analogía entre idioma y música (Pechuan, 2018, p. 5).

A lo anterior se puede agregar que dicho repertorio ayudaría a visibilizar la viola como instrumento solista en el contexto de la ciudad, ya que las obras comúnmente interpretadas son de carácter vanguardista y distan mucho de los gustos del público. Desde la perspectiva de esta investigación, la incorporación de música tradicional en conciertos disminuiría la brecha entre público e instrumentista y facilitaría su reconocimiento. Además, generaría un sentimiento de arraigo cultural por parte del estudiante, ya que en esta época de globalización es muy fácil olvidar la propia cultura.

Dentro de las limitaciones que presenta la investigación se encuentra la ausencia de una gradación o nivelación clara y generalizada a la cual se pueda recurrir para ubicar los arreglos realizados, esto es una problemática al momento de realizar un método pedagógico para un instrumento. Además, el tiempo disponible para realizar la investigación es corto, por ello se plantea limitar el repertorio escogido para los arreglos a los géneros de pasillo y bambuco, los

cuales son músicas propias de la idiosincrasia regional y que tienen gran relevancia en la cultura de la ciudad de Medellín.

1.2. Objetivos de la investigación

1.2.1. Objetivo general

Crear un método con arreglos de pasillos y bambucos colombianos para la viola que sirvan como repertorio para la enseñanza del instrumento.

1.2.2. Objetivos específicos

- Establecer parámetros de nivel o pre- requisitos técnicos para los cuales se realizarán las adaptaciones y transcripciones de pasillos y bambucos colombianos.
- Seleccionar el repertorio de pasillos y bambucos que serán arreglados teniendo en cuenta las características idiomáticas de la viola.
- Realizar adaptaciones y transcripciones de pasillos y bambucos que sean útiles como repertorio interpretativo y pedagógico para la enseñanza del instrumento.

2. Marco teórico

2.1. Antecedentes

Como hemos expuesto anteriormente, la presente investigación surge a partir de las conclusiones presentadas en el trabajo fin de grado *La enseñanza de la viola en la ciudad de Medellín: ayudas didácticas basadas en las tics, improvisación y músicas tradicionales colombianas*, llevado a cabo en el año 2018 para el título de licenciado en música en coautoría con el licenciado Néider Pérez.

Dichas conclusiones exponen la falta de repertorio tradicional colombiano para la viola y de material pedagógico basado en este. Además, deja clara la necesidad de dicho repertorio en la formación de los instrumentistas al generar motivación en la práctica del instrumento, por la apropiación cultural que esto representa y por la familiaridad que siente el público hacia él, permitiendo reconocer la viola como un instrumento solista.

Como resultado de lo anteriormente expuesto, la investigación en curso toma estas necesidades como objetivos a desarrollar, proponiendo arreglos musicales con carácter pedagógico que tengan en cuenta las características idiomáticas de la viola, enmarcados en músicas tradicionales colombianas y que sirvan como alternativa al repertorio actual del instrumento.

Además del antecedente principal, la actual investigación se apoya en los aportes proporcionados por dos trabajos académicos, los cuales avanzan por la misma línea concerniente al repertorio y a la música tradicional como material didáctico en la enseñanza de la viola.

El primero de ellos es *Azul: tránsitos entre las músicas tradicionales de la viola y las músicas colombianas* desarrollado por Gustavo Tapias en el año 2017 para el título de magíster en artes de la Universidad de Antioquia. Esta investigación es útil porque plantea el panorama de la enseñanza de la viola en la ciudad de Medellín y el Valle de Aburrá, expone la carencia de repertorio tradicional para la enseñanza de la viola y hace un análisis de los métodos y repertorios utilizados en las academias de música de la ciudad.

El segundo trabajo académico que respalda la presente investigación es *Viola Arrangements: History and Rationale with Focus on New Repertoire for the Young Violist* realizado por Tianna Harjo para el título de doctorado en artes musicales de la Universidad de California en el año 2018. Esta investigación propone soluciones a las dificultades de repertorio que presenta la viola por medio de arreglos. Sin embargo, la autora lo abarca desde el repertorio clásico, transcribiendo obras de compositores conocidos como Tchaikovsky, Dvorak, Jean Hure y Maria Hester.

Esta investigación es de interés debido a que aborda la problemática que presenta la viola respecto a su repertorio, a la vez brinda una ruta a seguir y guía a la actual investigación para presentar de manera idónea una solución a partir de arreglos de obras representativas de la cultura tradicional colombiana en el marco de los géneros de pasillo y bambuco.

Un aspecto relevante expuesto en el trabajo de Harjo es la falta de repertorio para viola, debido a que la mayoría de música disponible para los maestros y estudiantes promedio fue escrita y pensada para violín, adaptada a la viola únicamente transportando la línea melódica una quinta por debajo de la tonalidad original, esto implica que no se han tenido presentes las características técnicas propias de la viola y que dicho material, sea de estudio o interpretativo, no está diseñado para resaltar y mejorar las bondades del instrumento (Harjo, 2018, p. ix).

2.2. MARCO CONCEPTUAL

2.2.1. Breve historia de la viola

Para comprender mejor las dificultades que ha afrontado la viola es necesario conocer su historia. En el presente apartado se expone la evolución del instrumento a lo largo del tiempo, prestando especial interés a la desaparición de la familia de las violas antiguas y su transición a la familia del violín, atravesando por un periodo de oscuridad siendo marginada por compositores e intérpretes, y su resurgimiento en las corrientes vanguardistas del siglo XX. Como fuente principal de consulta se toma el trabajo de María Vdóvina (2006) quien en su tesis *La viola en el conjunto instrumental y su desarrollo individualizado* presenta de manera

estructurada la historia de la viola desde la antigüedad hasta su desarrollo en Latinoamérica en el siglo XXI.

Los eventos anteriormente mencionados son de importancia para esta investigación debido a que permiten entender desde una perspectiva histórica las razones de la escasez de repertorio propio para la viola, su dependencia respecto al material pedagógico e interpretativo proveniente del violín, el lenguaje vanguardista que toman las composiciones importantes para el instrumento, y justifica la necesidad de proveer a la viola de un repertorio desligado del violín que resalte sus características idiomáticas y que sea cercano al contexto cultural de los intérpretes de viola de la ciudad de Medellín.

La historia de la viola es dinámica, muchas han sido las transformaciones que ha sufrido con el paso del tiempo hasta llegar a ser el instrumento que conocemos actualmente. Estos cambios pueden apreciarse desde la aparición de la familia de las violas antiguas, pasando por el desarrollo de la familia del violín en la época del renacimiento europeo en los siglos XV y XVI, hasta su resurgimiento como instrumento solista en el siglo XX.

Para hablar de los antecedentes de las cuerdas frotadas se debe remontar a las civilizaciones antiguas de oriente, por lo cual es complejo determinar con precisión el momento de su aparición. Aunque no se ha llegado a un consenso del origen de esta familia, la indagación de los científicos a través de excavaciones, análisis de textos y comparaciones, concluye que este tipo de instrumentos musicales han acompañado el desarrollo de las civilizaciones humanas desde sus inicios (Vdóvina, 2006, p. 10).

Respecto a la procedencia de la familia de las cuerdas, el musicólogo Curt Sachs (1996) al analizar las diversas formas de ejecución técnica de los instrumentos de cuerda antiguos, llegó a la conclusión de que pueden ser percutidos, punteados y frotados; esto ubica los antecedentes más lejanos de esta familia en las cítaras, laúdes y arpas. La unión de instrumentos como el laúd y las cítaras con los instrumentos de arco procedentes de oriente medio como el néfer egipcio o el rebab árabe mantuvieron un desarrollo continuo hasta el surgimiento de la familia del violín en el siglo XVI (p. 29).

En la Europa del siglo XV era común encontrar diversas familias de cuerdas que convivían en el escenario musical. Las familias más representativas eran la de las violas, del violín y las liras

da braccio, cuyos instrumentos solían mezclarse sin importar la familia a la que pertenecieran, estos instrumentos eran usados tanto para música sacra como para música secular (Vdóvina, 2006, p. 22).

Durante el periodo comprendido entre el siglo XV y XVII, la familia de las violas antiguas ejercía el mismo papel que cumple hoy la familia del violín. Los instrumentos pertenecientes a esta familia suplían todas las necesidades sonoras de un ensamble, por lo general estaban compuestas por dos triples, dos tenores y dos bajos y se vendían en conjunto (Scholes, 1964, p. 1240).

Habría que decir también que para el siglo XV las violas estaban divididas en dos familias: las violas pequeñas y las violas grandes, estos instrumentos diferían de los que conformaban la familia del violín por su forma de ejecución y sus características de construcción, siendo típico en la familia de las violas antiguas el uso de trastes. Dobrojtov ilustra las características de estos instrumentos así:

Inicialmente en la familia de las violas antiguas entraban tres instrumentos: viola de discant, de alto y de tenor. Todos los instrumentos de la familia tenían trastes y se mantenían, independientemente del tamaño, verticalmente al lado de la pierna. El nombre de viola da gamba se pegó solamente a la viola de tenor y más tarde a la gran viola da gamba de bajo (violone) (Dobrojtov, 1974, p.5).

Para el siglo XVII la familia de las violas tenía entre sus representantes principales la viola discant, la violetta, la viola bastarda, la viola da gamba, la viola pomposa, el par-dessus de viole, la viola d'amore, la viola barítono y las violas de spalla. Una de las teorías más generalizadas sobre la transformación de la familia de la viola a la del violín la explica Poniatosky de la siguiente manera:

A mediados del siglo XVII el nombre general del grupo viola da braccio perdió su significado; el violín, empezó a llamarse violín, el violín de bajo comenzó a llamarse violoncello o violoncito, y solamente la viola seguía teniendo el nombre viola da braccio. Con el tiempo este nombre se disminuyó y la empezaron a llamar la viola, y de su apellido (da braccio) nació el nombre alemán Bratsche (Poniatosky, 1984, p.13-14).

La viola que conocemos actualmente no pertenece a la familia de las violas antiguas sino a la del violín. En la transición entre estas dos familias, la viola tuvo que afrontar una serie de

transformaciones acústicas que la llevaron a asemejarse estructuralmente al violín. Sin embargo, la viola es el instrumento de esta familia que más relación tiene con las violas antiguas por sus características sonoras y su lugar en el conjunto. Debido a estas circunstancias es posible manifestar que la viola fue el puente entre el declive de la familia de las violas y el recién nacido instrumento de la familia del violín.

Luego de las modificaciones acústicas sufridas por la viola en la transición entre la familia de las violas antiguas y la del violín, Vdóvina describe este nuevo instrumento así:

La viola queda definida como un instrumento de arco y cuerdas, integrante de la familia del violín. Su cuerpo es similar al del violín y mide una longitud aproximada entre 38 y 44 centímetros. Tiene cuatro cuerdas do, sol, re y la y se afina una quinta más grave que el violín. Su registro abarca desde el do una octava por debajo del do central, hasta un poco más de tres octavas hacia el agudo. Se puede tocar parado o sentado, siempre en posición horizontal y se usa como instrumento solista, aunque obligatoriamente se le ve en los cuartetos de cuerdas y las orquestas (Vdóvina, 2006, p. 34).

La función de la viola en la familia del violín es de puente tímbrico y de color, ubicándose entre el violín y el violoncello. Debido a ello, es normal ver su escritura en los ensambles como un relleno en las voces intermedias, esto la llevó a ser indispensable en los conjuntos instrumentales, ya que no se encontró otro instrumento que por sus características pudiese suplir a esta, convirtiéndose en el complemento armonizante entre los registros graves y agudos.

Con el paso del tiempo la familia de las violas cayó en desuso y fue remplazadas por la familia del violín. Estos modernos instrumentos exigían más eficiencia y calidad en los medios expresivos, con entonación libre, vibrato más desarrollado y mayor comodidad al momento de su ejecución. Estas circunstancias dejaron en evidencia que el violín era más brillante y fácil de tocar que la viola.

A causa del declive de la familia de las violas antiguas y la supremacía de la familia del violín, la viola comenzó a ser excluida de las agrupaciones o a ocupar papeles de mínima importancia en las orquestas y ensambles en el periodo barroco. Un ejemplo de esta situación la expone Pablo García (2005) afirmando que “La viola asumía un papel puramente acompañante, como en el caso de los concerti grossi de Corelli y Vivaldi o, peor aún, era totalmente excluida de ciertas agrupaciones camerísticas como era el caso de las sonatas a trío” (p.20). Debido a esto,

durante muchos años la viola paso a ocupar un papel con muy poca relevancia en la familia del violín y se mantuvo casi olvidada por los compositores.

A partir del siglo XVIII la viola vuelve a ser centro de interés, se escriben algunos conciertos para viola con acompañamiento sinfónico y sonatas con acompañamientos de piano. En este periodo figuras como Mozart, Brahms y Bruch fueron de gran relevancia ya que aportaron con sus obras repertorio clásico para la viola.

El resurgimiento de la viola se da a finales del siglo XIX y durante el siglo XX, en donde el instrumento tuvo el mayor auge de su historia. La situación social del momento, los descubrimientos tecnológicos, el ambiente liberal y los efectos de las guerras mundiales en todos los niveles intelectuales hacen que en el contexto musical se sienta la necesidad de buscar libertades técnicas, proporcionando un ambiente de experimentación en el lenguaje sonoro, acústico y sígnico. Todo este ambiente de exploración sonora llevó a los compositores a usar nuevas voces para sus obras, es allí donde la viola se muestra atractiva por ser un instrumento poco explorado, con características únicas en sus posibilidades tímbricas, su color y su profundidad; estas particularidades la llevaron a convertirse en uno de los medios expresivos más eficaces en el nuevo lenguaje.

Debido a las transformaciones sociales al inicio del siglo XX, los compositores comenzaron a ver a la viola como un instrumento solista y se interesaron por su desarrollo individualizado. Uno de los primeros y principales aportes al repertorio solista de la viola lo realizó el compositor Max Rager (1873 – 1916), quien fue el primero en la historia de la música en componer tres obras en un mismo ciclo para viola sola, únicamente comparables con las *Suites de J. S. Bach* para violoncello solo, o a sus *Sonatas y Partitas para violín solo*. En esta época no solo se generó nuevo repertorio, sino que se ampliaron las posibilidades técnicas en el instrumento, situándolo igualmente con el desarrollo del violín y del violoncello (Vdóvina, 2006, p. 72).

Una década más tarde se evidencia el avance prolífico en el proceso compositivo de la viola, en donde compositores como el inglés Ralph Vaughan Williams (1872-1958) alumno de M. Bruch y M. Ravel, George Enescu (1881- 1955), Boguslav Martinu (1890-1959), Arthur Honneguer (1892-1955), Darius Milhaud y Ernest Bloch (1880-1959) alimentan la escasa producción de literatura para viola solista y la dan a conocer, teniendo tan buena acogida que

compositores como Igor Stravinsky (1882- 1971) escribe la obra *Elegía para viola solista*, la cual resalta en el repertorio del instrumento por su lenguaje, profundo sentido y manejo del color.

Paul Hindemith (1895-1963) fue el compositor más trascendente para la viola en la primera mitad del siglo XX, destacándose no solo en ese rol, sino también como intérprete, en donde la mayoría de sus obras fueron estrenadas por él mismo. Vdóvina (2006) habla de la labor de este compositor resaltando su aporte así: “Hindemith no sólo se destacó como intérprete de la viola, sino que, además, compuso una considerable cantidad de obras para este instrumento en todas las variantes. Es por ello por lo que puede ser considerado el creador del repertorio violístico contemporáneo” (p.78).

Desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad han proliferado compositores que ven en la viola un instrumento con capacidades expresivas excepcionales para los procesos de experimentación. Entre los nombres más relevantes se recuerdan compositores como Benjamín Britten (1913-1976), William Walton (1902-1983), Michael Colgrass (n.1932), Alexander Tchaikovsky (n.1946), Maurice Vieux (1884-1951), Henri Casadesus (1879-1947), Dimitri Shostakovich (1906-1975) entre otros, que hicieron de la viola un instrumento solista reconocido en la historia de la música.

Dentro del auge de la viola en el siglo XX se pueden leer otros actores que posicionaron al instrumento individualizado, entre ellos está la abundante presencia de intérpretes de alto nivel en el escenario mundial, la grabación de obras originales y la divulgación de estos a nivel global.

Durante su historia, la viola ha tenido que transformarse para poder sobrevivir a los cambios generacionales, ideológicos, sociales y culturales. Su ausencia en los procesos compositivos y su menosprecio ante la figura del violín se ven cada vez más superadas gracias a la labor musical contemporánea, que valora sus características oscuras como cualidades sonoras únicas y le brindan un espacio importante para que sea permeada por todos los lenguajes musicales existentes, haciéndola diversa, polifacética y útil a la expresión musical que toma sus características para producir interpretaciones únicas.

2.2.2. La enseñanza de la viola

Debido a que la finalidad de la presente investigación es presentar arreglos de música tradicional colombiana que sirvan a la formación de los violistas, enmarcados en un contexto pedagógico, es necesario indagar cómo ha sido la enseñanza del instrumento a nivel histórico, entender su desarrollo en los círculos académicos y cómo la figura del violín ha impactado en el desarrollo de la formación violística. Así mismo, comprender cómo se plantea en la actualidad la enseñanza del instrumento en la ciudad de Medellín, identificando el material pedagógico e interpretativo usado en la enseñanza, su procedencia y su uso.

Al mismo tiempo explorar la visión del pedagogo Zoltán Kodály respecto al uso del repertorio tradicional en la enseñanza musical, con el fin de entender cómo este tipo de repertorio aporta elementos valiosos a la formación violística, y brinda identidad y apropiación cultural a los arreglos propuestos.

Además, como los arreglos serán parte de un método, es fundamental indagar sobre la gradación por niveles en los que se pueden ubicar las obras arregladas, con el fin de indicar el grado de dificultad de cada arreglo, así como proponer de una manera organizada una propuesta pedagógica que sea acorde a los niveles de interés de esta investigación.

En los apartados que se presentan a continuación se podrá indagar sobre estos cuestionamientos, brindando una base de información sólida que permita dar claridad a la hora de escoger el repertorio a transcribir, tomar decisiones asertivas sobre los elementos a tener en cuenta para la realización de los arreglos y definir la gradación a usar para ubicar los arreglos en los niveles de interés.

2.2.2.1. Recorrido histórico por la enseñanza de la viola

Históricamente la viola no tuvo un desarrollo pleno sino hasta el siglo XVI cuando pasó a ser parte de la familia del violín. En comparación con los instrumentos de esta familia, la viola carecía de un currículo propio en las escuelas y conservatorios de música. Como disciplina instrumental especializada ha sido relegada a un segundo lugar tanto a nivel interpretativo como pedagógico.

Solo a finales del siglo XIX la viola obtuvo autonomía, independencia y reconocimiento pedagógico. El conservatorio de la universidad de Bruselas fue el primero en contratar un profesor expresamente para dictar la cátedra de viola en 1877, seguido por el conservatorio de París en el año de 1894. Debido a esto no es posible hablar de una escuela pedagógica violística antigua en donde sea relevante la idiomática del instrumento, su función dentro de la familia de las cuerdas frotadas y sus características técnicas que la diferencian del violín (Muñiz, 2012, p. 25).

A pesar de la inexistencia de la enseñanza formal de la viola en los conservatorios antes del siglo XIX, existen publicaciones que datan de los siglos XVII y XVIII procedentes de Alemania, en donde se dan indicaciones vagas a cerca de la forma de ejecutar el instrumento.

Berlioz en la *Revue et gazette musicale* publicada en 1848 critica la ausencia de la viola en el currículo central y expresa la necesidad de reglamentar la enseñanza de este instrumento:

Es una grave falta que no haya clase especial de viola. A pesar de su parentesco con el violín, este instrumento, para ser bien tocado, necesita estudios específicos y una práctica constante. Es un deplorable, antiguo y ridículo prejuicio el que ha hecho confiar hasta el presente la ejecución de las partes de viola a violinistas de segundo o tercer orden. Cuando un violinista es mediocre, se dice: «Será un buen viola». Razonamiento falso desde el punto de vista de la música moderna, que (al menos en los grandes maestros) ya no admite en la orquesta partes de relleno, sino que otorga a todo un interés proporcional a los efectos que se trata de conseguir, y que no reconoce que unas estén en un nivel inferior en relación con otras (Berlioz, 1985, p.208).

Hacia finales del siglo XX la viola comienza un proceso de independencia, desmarcándose del violín y adquiriendo reconocimiento, esto se puede apreciar en una mayor cantidad de instrumentistas especializados, la aparición de la primera carrera de viola concertista bajo la figura de Lionel Tertis y el auge de los profesores de viola en las instituciones de educación superior.

Gracias a la forma concertante que ofrecía la viola a finales de la década de 1870 y del aumento del nivel de los instrumentistas, se comenzó a escribir nuevas obras pedagógicas para la viola. Todo esto vino acompañado de mejoras acústicas que aumentaron el tamaño del instrumento y por consecuencia mejoraban la sonoridad.

Desafortunadamente en todas partes la viola no tuvo el mismo desarrollo. Riley (1980) narra que en las escuelas y conservatorios norteamericanos persistía la tendencia de tratar el instrumento como una especialidad menor, en donde se asignaba un profesor de violín para impartir la cátedra de viola. Solo en 1925 el Curtis Institute of Music y la recién creada Eastman School of Music abren la especialidad de viola en su currículo (p. 293-296).

Aunque la incorporación de la viola como especialidad abrió el panorama pedagógico, gran parte de la metodología didáctica procedía de la transcripción de los métodos de violín, los docentes solían usar recursos violinísticos en la enseñanza por estar más familiarizados con ellos. Muñiz (2012) afirma que debido a estar la formación de los violistas supeditada a la metodología y especificidades del violín, la labor pedagógica dejaba de lado buena parte de las particularidades técnicas de la viola referentes a la digitación, técnica de arco y producción sonora. Solo en el transcurso del siglo XX se adicionan nuevos métodos de violín, con la diferencia de que las digitaciones y los golpes de arco estaban más afines con las características de la viola (p. 31).

El siglo XX marca un punto coyuntural en la pedagogía violística, incrementando el número de métodos y repertorio de calidad para el instrumento en diversos países. La didáctica comienza a ser más especializada, con publicaciones que abarcan desde la iniciación hasta la práctica del virtuosismo violístico. Hay un cambio de paradigma respecto a los sistemas de aprendizaje, en donde se prioriza la búsqueda y análisis del correcto funcionamiento mecánico mediante ejercicios y no desde los tradicionales estudios. Los países pioneros en el avance de la pedagogía violística fueron Alemania, Francia, Estados Unidos e Inglaterra, en donde se realizaron publicaciones nuevas y variadas, destacándose los métodos Berta Volmer, Marie Thérèse Chailley y Louis Kievman (Muñiz, 2012, p. 33).

Durante el siglo XX el arte en Latinoamérica estuvo influenciado por las corrientes vanguardistas europeas, en donde el panorama político y social marcó el desarrollo cultural de los países latinoamericanos. Los intelectuales disfrutaban asistir a conciertos que estuviesen relacionados con la propuesta estética vanguardista, y los intercambios culturales entre Europa, Estados Unidos y Latinoamérica facilitaron que este movimiento cultural proporcionara un espacio importante para la viola, ya que ofrecía un lenguaje fresco y

moderno que permitía la experimentación propuesta por las corrientes europeas (Vdóvina, 2006, p. 97).

El avance violístico en Latinoamérica tuvo varios centros de desarrollo en la región. Los principales puntos de progreso en el continente se dieron en México y Cuba con grandes diferencias. En México, los procesos musicales se centraban en los coros y las orquestas juveniles, en donde se fomentaba el trabajo colectivo y los jóvenes tenían como objetivo la profesionalización musical. En contraste, Cuba creó una escuela que formó a sus intérpretes con gran calidad y generó una estructura social que permitía el desarrollo profesional de los instrumentistas en su especialidad a muy temprana edad. Una muestra del desarrollo cubano fue la presencia de sus jóvenes intérpretes como instrumentistas o pedagogos en las orquestas y escuelas en Latinoamérica (Vdóvina, 2006, p.113).

En la región se destacaron en la viola figuras como Silvestre Revueltas (1899-1940), Manuel M. Ponce (1882-1948), Carlos Chávez (1899-1978), Heitor Villa-Lobos (1887- 1959), Amadeo Roldán (1900-1939) y Alejandro García Caturla (1906-1940), secundados décadas más tardes, por otros compositores como Leo Brouwer (1939). Estos compositores proporcionaron un vasto universo de experimentación, gracias a esto la música creada en Latinoamérica comenzó a escucharse en Norteamérica y Europa, divulgando el cambio cultural que se producía en esa época en la región.

La historia de la enseñanza de la viola en Colombia inicia a mediados del siglo XX cuando se considera traer músicos de cuerdas frotadas provenientes de Europa para iniciar la formación en el país de violín, viola y violoncello. Como docente de viola se nombró al docente Gerhard Rothstein quien encontró pocos o ningún estudiante para el instrumento. Uribe Holguín expresa lo anterior en su libro:

Durante el periodo en el cual se encontraba el señor Gustavo Santos al frente de la Dirección de Bellas Artes y del Conservatorio de Música, trajo al país a los músicos profesionales Herbert Froehlich, Gerhard Rothstein y Fritz Wallenberg para desempeñarse como docentes de violín, viola y violonchelo. El primero encontró alumnos para su curso, los otros dos muy pocos o ninguno, debido a las exigencias para los aspirantes al conservatorio. (Uribe, 1941, p. 242).

Como resultado de la falta de estudiantes, la dirección del conservatorio decide tomar la viola como un instrumento afín del violín, debido a que solo contaba con un estudiante para la cátedra. Este suceso produjo que se volviese al mismo error histórico que solo recientemente se había superado con muchas dificultades en Europa y Estados Unidos. El director del Conservatorio de Música Nacional escribe así acerca del Boletín emitido por esa entidad en el año de 1940:

La viola, según el Boletín - Prospecto, es considerada por la Dirección del conservatorio como instrumento afín, supongo que del violín, y su enseñanza no constituye asignatura separada, como tampoco la constituye la de otros instrumentos en iguales condiciones. Es una novedad de la cual hay que dar traslado a los músicos. El hecho de no haber podido el Conservatorio conseguir un solo alumno para la clase de viola, cuyo profesor sí figura en la lista del profesorado que reza el Boletín (Uribe, 1941, p. 242).

De acuerdo con lo anterior, no es posible identificar en Colombia una escuela violística propia con un desarrollo académico específico. Sin embargo, algunos de los profesores que continuaron su formación tuvieron un reconocido recorrido musical, uno de los primeros que expuso la viola como instrumento solista en el país fue el violista colombiano Ernesto Díaz Alméciga, el cual interpretó algunos conciertos para viola solista y fue docente del instrumento a pesar de tener muy pocos estudiantes.

Afortunadamente, la enseñanza de la viola en Colombia en las últimas décadas tiene una nueva generación de maestros que poco a poco plantean la creación de una escuela violística en el país. La aparición de violistas como Aníbal Dos Santos, José Luis Camisón, Braunwin Sheldrick, Sandra Arango, Sergio Trujillo y Raúl García, fortalecen los procesos formativos en el país, evidenciándose el aumento de la calidad en la formación de los violistas en los últimos años.

Respecto al repertorio colombiano para viola, en el Anexo A es posible acceder a un listado publicado en la tesis de maestría de la violista Ana María Rojas en el año 2015, donde se confirma la existencia de repertorio realizado por compositores colombianos para viola, sin embargo, no es fácil acceder a dicho repertorio. Muy pocas obras se encuentran en bibliotecas y son accesibles al público, por lo general es necesario rastrear al compositor y en caso de encontrarlo, pedirle el manuscrito. Algunas obras han sido interpretadas y se conoce material

sonoro o audiovisual, pero en muchas otras no se conoce registro, esto genera que la inclusión de repertorio escrito de compositores colombianos sea muy escasa en los escenarios.

Al revisar el repertorio encontrado de compositores colombianos se advierte que en general las obras están compuestas con aires y ritmos europeos clásicos como lo son el Concierto, Fantasía, Sonata, Suite, Nocturno, Scherzo, Romanza, entre otros, esto evidencia la carencia de ritmos colombianos en la composición de las obras. En el rastreo bibliográfico mediante el cual fue posible acceder a las partituras o a grabaciones, sólo se pudo conectar la obra de Víctor Agudelo *El Cachacosteño* con aires de vallenato, aunque la obra presenta un lenguaje contemporáneo donde no es fácil identificar el ritmo colombiano.

Así mismo, se hace evidente que ninguna de las obras mencionadas fue compuesta con finalidad pedagógica, es decir, con un propósito técnico o interpretativo, incluso suelen ser de alto nivel técnico y solo permiten ser interpretadas por instrumentistas con una formación de nivel alto.

En la ciudad de Medellín el desarrollo pedagógico de la viola no dista del panorama expuesto en el resto del país. En la actualidad, la ciudad cuenta con instituciones de formación en diferentes niveles en donde se oferta la viola como énfasis instrumental. Las instituciones más relevantes de la ciudad son: La Red de Escuelas de Música de Medellín, la cual forma a los violistas a un nivel básico y básico – intermedio; la Universidad de Antioquia ofrece el grado de maestro y la licenciatura con énfasis en viola; y la Universidad EAFIT, la cual ofrece el grado de maestro en viola tanto en el pregrado como en maestría.

Respecto a la procedencia de la literatura con la que se forma a los violistas, Gustavo Tapias (2017) afirma que la enseñanza de la viola en la ciudad se imparte en su totalidad con métodos y obras de compositores europeos y norteamericanos, así lo evidencia la búsqueda de repertorio usado por los profesores de viola e interpretado por los estudiantes, el cual se cita textualmente a continuación:

- Telemann, G. Ph. Concierto para viola en Sol mayor.
- Casadesus H. Concierto para viola en el estilo de Handel.
- Acolay F. Concierto para violín (transcripción).
- Bach, J. S. Seis Suites de violonchelo transcritas a viola.
- Bach J.C. concierto en Do menor.
- Bach, J. S. Sonata N°1 para viola da gamba.

- Stamitz, C. concierto para viola en Re mayor.
- Hoffmeister, F. concierto para viola en Re mayor.
- Vanhal, J. B. conciertos para viola en Do mayor y en Fa mayor.
- Bloch E. Suite para viola y piano.
- Hindemith P. Trauermusik.
- Mozart, W. sinfonía concertante en Mi bemol mayor para violín y viola.
- Mendelssohn, F. Sonata para viola y piano.
- Schumann, R. Märchenbilder op. 131 para viola y piano.
- Glinka, M. Sonata inacabada en Re menor para viola y piano.
- Kodaly Z. Adagio.
- Weber, C. M. Andante y rondo a la húngara.
- Vieuxtemps, H. Elegía op. 30.
- Hummel, J. Sonata en Mi bemol mayor para viola y piano.
- Hindemith P. Sonata para viola sola. Op. 25 N.1.
- Hummel, J. Fantasía.
- Schubert, F. Sonata Arpeggione (p. 12).

El listado presentado anteriormente es de gran importancia para la presente investigación debido a que deja en evidencia la falta de repertorio tradicional colombiano en la enseñanza de la viola, exponiendo a los estudiantes solo a repertorio extranjero y limitándolos en la ejecución de otro tipo de literatura musical.

Entre los libros de iniciación más populares se encuentra el método *All for strings* de Anderson, Gerald E. Frost, Robert S; el cual se desarrolla de forma gradual y se propone para toda la familia del violín. También están los libros del *Método Suzuki* creados por el violinista Shinichi Suzuki, este método contiene obras de música occidental (europeo y estadounidense), enmarcado entre las épocas del barroco y el romanticismo.

Respecto a los métodos de estudio utilizados para la formación de los violistas en Medellín, en su totalidad son de procedencia extranjera y se dividen entre las transcripciones de los métodos de violín para la viola, donde se plantea el estudio del instrumento desde un papel secundario, y los métodos propios de la viola. El rastreo se realizó entre las principales instituciones y universidades donde hay formación violística (Tapias, 2017, p. 8).

Tapias (2017) afirma que los materiales pedagógicos más comunes para la enseñanza en la ciudad son los métodos de violín transcritos para viola, entre ellos se encuentran los que se citan textualmente a continuación:

- Wohlfahrt, F. sixty studies for the violín transcribed and edited by Joseph Vieland.
- Kayser, Heinrich Ernst - 36 Elementary and Progressive Studies, Op 20 - Viola - edited by Joseph Vieland.
- Flesch, Carl - Scale System - Viola - arranged by Charlotte Karman - Carl Fischer Edition.
- Sevcik, Otakar - School of Bowing Technique Op 2 Part 1 For Viola Arranged by Tertis Published by Bosworth & Co.
- Schradieck - School of Viola Technics Edited by Pagels.
- Kreutzer, Rodolphe - 42 Studies - Viola solo - transcribed by L Pagels (p.9).

Acorde con la lista anterior, en el anexo B se puede ver la frecuencia de uso de los métodos de violín transcritos para viola empleados en las instituciones de la ciudad. Los resultados de esta relación advierten que la formación de los violistas aún sigue centrada en las técnicas y rudimentos propios del violín, y que en la actualidad no se desarrollan a plenitud los elementos idiomáticos de la viola, por lo cual los estudiantes continúan usando el mismo repertorio pedagógico extranjero que en el violín.

Tapias (2017) también recopila los métodos propios de la viola que se usan como material pedagógico en Medellín, entre ellos se encuentran los que se citan textualmente a continuación:

- Sitt, Hans - 15 Etudes from Op 116.
- Campagnoli, Bartolomeo - 41 Caprices Op 22 for Viola.
- Hoffmeister, Franz Anton - Studies for Viola.
- Volmer, Berta - Bratschenschule.
- Ellen Rose – Extreme viola (p.11).

Como se puede apreciar en la lista anterior, son muy pocos los métodos escritos puntualmente para el instrumento que son usados para la enseñanza en la ciudad, no se aprecia alguno que contenga material tradicional colombiano o que plantee ritmos o músicas propias de la región. Para este material pedagógico, Tapias también propone una tabla donde expone la frecuencia de uso de los métodos originales para viola en las instituciones de la ciudad, la cual puede ser consultada en el anexo C.

Luego de exponer la forma en que se ha enseñado la viola desde un punto de vista general, hasta el caso puntual de la ciudad de Medellín con métodos foráneos que, en su mayoría proceden de transcripciones creadas para otros instrumentos, se precisa un cambio de visión

que permita brindar herramientas pedagógicas que aporten a la identidad de la formación violística colombiana.

Como se mencionó anteriormente en la tesis de grado *La enseñanza de la viola en la ciudad de Medellín: ayudas didácticas basadas en las tics, improvisación y músicas tradicionales colombianas*, se expresa la necesidad por parte de los estudiantes y docentes de incorporar repertorio con música tradicional en la enseñanza del instrumento. En la exposición de resultados, Pérez comparte la visión de los docentes y estudiantes que expresan no conocer ni haber interpretado obras o métodos con ritmos tradicionales colombianos. Expresan la pertinencia e importancia de implementar dicho repertorio a la enseñanza del instrumento y consideran que las músicas populares colombianas pueden servir como material pedagógico en la enseñanza de la viola (Pérez, 2018, p. 47-49).

2.2.2.2. Zoltán Kodály y el repertorio tradicional

El repertorio tradicional es de gran importancia tanto en la cultura interpretativa del instrumentista como en su formación pedagógica. Uno de los pedagogos más importantes que reafirman la importancia de la música tradicional en la formación tanto de músicos como del público es Zoltán Kodály. En el artículo de la revista *cuadernos* del año 2018, Pechuan y Fuentes exponen el pensamiento de Kodály respecto a la música tradicional y su función en la enseñanza musical:

El material folklórico musical, utilizado como material pedagógico, debe servir como repertorio que prepare a los estudiantes para introducirlos en el mundo de las obras maestras de la música occidental. Esto se puede fundamentar en dos sentidos: en primer lugar, en sentido pedagógico, donde se consideran los conocimientos previos utilizándolos como punto de partida; y en segundo lugar, en la analogía que existe entre la música y el lenguaje, donde la música folklórica e infantil se presentan como la lengua materna musical del ciudadano. Kodály creía que nada podía proporcionar un mejor punto de partida para el estudio de la música académica que la música folklórica (Pechuan, 2018, p. 5).

La formación de los violistas en Colombia requiere la incorporación de elementos tradicionales que les permita generar una identidad con el instrumento, debido a que los métodos y repertorio formativo hacen parte de una cultura extranjera, con lenguajes contemporáneos

generalmente lejanos a los estudiantes. Es por esto que la visión pedagógica de Kodály presenta gran valor en la presente investigación, ya que no solo trata de mejorar aspectos musicales, sino también permite el desarrollo de identidad musical y conocimiento de la cultura colombiana a través de su repertorio tradicional.

Según la experiencia compartida por Kodály, esta transformación musical desde lo cultural propicia no solo un incentivo a la práctica instrumental por el estudiante, sino también, un reconocimiento por parte del público a la ejecución solista de la viola, en medio de un lenguaje conocido por las familias y allegados de los estudiantes. Para ello es necesario crear arreglos del repertorio tradicional que tengan en cuenta las cualidades acústicas que presenta el instrumento, potenciando sus fortalezas tímbricas y desarrollando una técnica interpretativa propia.

2.2.2.3. Definición de niveles pedagógicos en la viola

Al revisar la literatura de estudios técnicos y métodos propios diseñados para la viola, se puede afirmar que hasta la fecha no se ha encontrado alguno de estos que contenga una gradación u organización por niveles, y que por lo general esta literatura se presenta en uno o dos volúmenes. Para ejemplificar esta circunstancia se toman los métodos de los violistas que escribieron literatura pedagógica para viola mencionados en el apartado anterior: Berta Volmer en su método *Bratschenschule* (1985) expone ejercicios técnicos y melódicos, compuesto por dos volúmenes, pero no discrimina el proceso por niveles ni gradación. El método de Marie-Thérèse Chailley *Technique de l'Alto - Les exercices au service de l'expression musicale* (1995) escrito en dos volúmenes, tampoco presenta gradación o niveles en los cuales se pueda ubicar al estudiante. Por último, se toma el trabajo del violista Louis Kievman, quien escribió literatura para viola como fue el libro *Practicing the Viola (Mentally and Physically)* (1969), sin embargo, dentro de su trabajo no se presenta una distinción de niveles o grados con los que se puedan establecer conocimientos técnicos requeridos para afrontar su repertorio.

No se toman en consideración métodos de carácter general escritos para todos los instrumentos de cuerda frotada como lo son el *Método Suzuki* o el método *Solos for the Young*

Violist de la violinista Barbara Barber, entre otros, ya que son métodos que no tienen en consideración las características idiomáticas de la viola y por lo general son escritos por violinistas desde la perspectiva técnica del violín. Harjo (2018) habla sobre estos métodos generales, cuenta que los libros de viola del *Método Suzuki* fueron editados por la violinista Doris Preucil quien antes de convertirse en profesora Suzuki ocupaba cargos en National Symphony Orchestra y la Rochester Symphony como violinista. Respecto a *Solos for the Young Violist* son arreglos recopilados por la violinista Barbara Barber junto a otros violinistas (p. 6).

En Colombia hasta el momento no se ha encontrado algún método elaborado para la viola que presente una gradación por niveles, tampoco se ha encontrado institución alguna que establezca niveles en la formación de la viola. En las universidades colombianas se plantea un pensum general a todas las carreras instrumentales, se exige un prerrequisito de ingreso y otro para el recital de grado, pero son difusos los niveles exigidos en el transcurso de la carrera, ya que los procesos tienden a ser individualizados y su avance no es registrado en sílabos, o por lo menos no son de acceso público. Debido al propósito que pretende conseguir este TFM y apoyado por Tapias en su tesis de maestría, es necesario afirmar que al momento no existe material pedagógico o método que se base en la música tradicional colombiana para la enseñanza de la viola (Tapias, 2017, p. 3).

El no tener una división por niveles clara o unificada en la literatura para viola que permita ubicar los arreglos realizados en el presente trabajo en una línea de conocimiento gradual, es una problemática seria al momento de querer realizar un método para el instrumento. Para solventar esta dificultad se ha decidido recurrir a la ABRSM¹ (Associated Board of the Royal Schools of Music) la cual es un proveedor de exámenes y evaluaciones de música por niveles creado en el reino unido en 1889 y actualmente hace presencia en más de noventa países, teniendo como socios a instituciones musicales de gran prestigio como *La Royal Academy of Music, Royal College of Music, Royal Northern College of Music, Royal Conservatoire of Scotland*, entre otras.

¹ Pagina ABRSM <https://co.abrsm.org/en/>

La documentación de la ABRSM para la viola en su periodo 2020 – 2023 presenta nueve grados o niveles para la evaluación de los conocimientos musicales e interpretativos, compuestos por un grado inicial y 8 grados de formación. Cada grado especifica el repertorio pertinente, expone requerimientos técnicos como escalas, arpeggios, registros, grupos rítmicos, dobles cuerdas, etc. También hace referencia a los requisitos para lectura a primera vista y pruebas auditivas.

2.2.3. El bambuco y el pasillo colombiano

Como ya se ha expresado en el apartado *de Zoltán Kodály y el repertorio tradicional*, la música propia de las regiones es la lengua materna musical de cada ciudadano, por tal motivo los arreglos que conforman el método han sido realizados a partir de obras de pasillos y bambucos, debido a que son los géneros por excelencia de la región Andina colombiana y los más tradicionales de la ciudad de Medellín. Estos géneros presentan particularidades en su estructura rítmica, armónica y melódica, que precisan de un contexto histórico y teórico para ser interpretados adecuadamente como se expone a continuación.

2.2.3.1. Bambuco

El bambuco es un género musical tradicional colombiano del cual es difícil establecer su fecha de aparición, esto se debe a la falta de fuentes primarias como grabaciones o partituras que hablen de su procedencia, en especial antes del siglo XIX. Otro motivo por el cual es difícil rastrear su origen es porque su transmisión se dio entre generaciones de forma oral. Aunque hay fuentes secundarias como iconografía y literatura que mencionan este ritmo popular, en muchas ocasiones suele ser contradictorio.

La documentación existente muestra al bambuco como música reconocida por la gente, que era interpretada y bailada en los pueblos a partir del siglo XIX. La propuesta más sólida de su procedencia sugiere su aparición en el Gran Cauca, expandiéndose al sur hasta llegar a Ecuador y Perú gracias a la campaña libertadora, y hacia el norte a través de las riberas del río Cauca y Magdalena (Miñana, 1997, p.8).

El bambuco es un aire triétnico producto de un complejo proceso de mestizaje. Aunque la historia oficial expone la procedencia del bambuco con carácter eurocéntrico, argumentando que un aire nacional solo podría provenir de la raza blanca, en realidad el mestizaje llevó al surgimiento de este ritmo particular que posee características interculturales. En la novela de Jorge Isaacs, *María* (1867) se hace alusión a la palabra *Bambuk*, la cual evoca un pueblo africano, sugiriendo que dicho ritmo nacional era de origen negro, argumento que era inadmisibles por el pensamiento colonial establecido en el poder (Sánchez, 2009, p. 118).

La consecuencia que trajo para el nuevo aire nacional el provenir de culturas diversas fue su desaprobación dentro de las élites académicas, en especial en los recién constituidos conservatorios de comienzo del siglo XX. En el Conservatorio Nacional de Colombia solo se admitía una educación centrada en el modelo europeo, el cual no contemplaba la incorporación dentro de su currículo de músicas tradicionales y populares. El director del naciente Conservatorio Nacional de Música Guillermo Uribe Holguín apoyaba esta discusión afirmando que el bambuco no era arte, sino artificio. Así lo deja claro:

Hay quienes consideran que poseemos ya un arte nacional, proveniente de la confusión que hace entre arte nacional y arte popular. (...) Por un efecto de mal gusto, generalmente producto de la ignorancia, el falso arte se propaga con sorprendente facilidad (Uribe, 1911, p. 33-34).

Dentro de las muchas discusiones que ha suscitado el bambuco, su notación rítmica ha sido una de las más fuertes y que ha dividido las opiniones de los defensores del género. Por ser un ritmo fruto del mestizaje y provenir del contexto campesino, el bambuco presenta un cambio de métrica entre el 3/4 y el 6/8 que, aunque no este escrito, podría identificarse como se muestra en la figura 1, lo que hace que los primeros compositores escojan una u otra métrica para su notación en partitura.

Figura 1. Combinación de métricas de 3/4 a 6/8 en el bambuco.



Fuente: Bernal, 2004.

En los primeros ejemplos de la escritura del bambuco se tiene *El perfume de las violetas* compuesto por D'Aleman alrededor de 1885. En él, es clara la escritura de la métrica en 6/8, como se muestra en la figura 2, cerrando la discusión sobre el uso de la métrica en la escritura de este género.

Figura 2. Primeros ejemplos de bambucos notados con métrica de 6/8.



Fuente: Bernal, 2004.

Sin embargo, a comienzos del siglo XX el compositor vallecaucano Pedro Morales Pino compuso uno de los bambucos más populares de su época llamado *Cuatro preguntas* en métrica de 3/4. Esta composición fue tomada como modelo y referencia de otros compositores referente a la manera de escribir bambucos. No se conocen los motivos por los cuales Pedro Morales Pino decidió usar esta métrica, pero es claro que generó una gran controversia.

El problema no es el contenido musical, sino la dificultad al momento de abordar la lectura de la partitura debido a la complejidad rítmica de la escritura de 3/4, en donde el acento prosódico natural de la letra de la obra no encaja con la métrica, generando problemas de lectura rítmica a la hora de interpretar la partitura. Como se observa en la figura 3, si se analiza en la primera estrofa la frase inicial de *Cuatro preguntas* se puede notar que al estar escrito en 3/4 el texto está desplazado un tiempo adelante respecto a la forma natural de la acentuación. Sin duda se facilita la lectura del mismo fragmento si se escribe en métrica de 6/8, ya que concuerda con el acento métrico.

Figura 3. *Cuatro preguntas* escrito en métrica de 3/4 y 6/8.

The figure displays two musical staves for the first phrase of 'Cuatro preguntas'. The top staff is in 3/4 time, and the bottom staff is in 6/8 time. Both are in the key of D major. The lyrics are: 'Nie gas con el lo que hi cis te y mis sos pe chas te a som bran'. The 6/8 version shows a better alignment between the natural prosodic accents on the words and the musical beats.

Fuente: Sánchez, 2009.

Aunque es claro que la interpretación de la partitura es más sencilla en la métrica de 6/8, muchos compositores siguieron escribiendo los bambucos a 3/4 como es el caso del compositor Francisco Cristancho, quien llevó esta forma de escritura a su máxima expresión encontrando en esta métrica la posibilidad de generar un cambio armónico anticipado,

también llamado *Cruzao*, generando así elementos únicos en esta forma de escritura que no se acoplan con la escritura a 6/8.

El bambuco moderno se escribe a 6/8, este cambio se da después de la segunda mitad del siglo XX, volviendo a sus orígenes de la época colonial. El máximo exponente de este tipo de escritura es el antioqueño León Cardona.

La riqueza rítmica del bambuco se encuentra en la polirritmia generada por la mezcla de las métricas (3/4) (6/8) como resultado de la amalgama de compases. Las unidades rítmicas del tiple, la guitarra y la tambora, que actúan como base en la interpretación del bambuco son:

Figura 4. Polirritmia presente en ritmo del bambuco.

The figure displays a musical score for Bambuco, illustrating polirhythm. It consists of four staves:

- Aro:** Written in 6/8 time, featuring a rhythmic pattern of eighth notes with accents on the first and fourth beats.
- Parche:** Written in 3/4 time, featuring a rhythmic pattern of quarter notes with accents on the second and third beats.
- Tiple:** Written in 6/8 time, featuring a melodic line with accents on the first and fourth beats.
- Guitarra:** Written in 3/4 time, featuring a bass line with accents on the second and third beats.

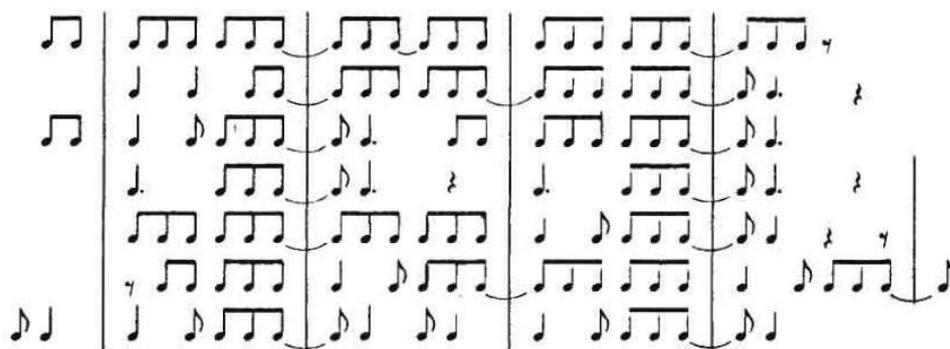
Fuente: Corredor, 2018.

Es importante apreciar que en la tambora, el aro escrito en 6/8 se encuentra acentuando los pulsos uno y cuatro, dicha acentuación es apoyada por el tiple. El parche escrito en 3/4 acentúa los pulsos 2 y 3, la cual es resaltada por los bajos de la guitarra.

Las figuraciones rítmico - melódicas empleadas en el bambuco en frases de ocho compases se pueden agrupar como: anacrúsicos, acéfalos y síncopa interna, presentes en cada uno o dos compases. La figura rítmica usada con más frecuencia en la melodía del bambuco es la

corchea. En la figura 5 se pueden apreciar algunos ejemplos rítmico – melódicos sobre una frase de cuatro compases.

Figura 5. *Figuración rítmica – melódica en el bambuco.*



Fuente: Miñana, 1987.

La forma del bambuco tradicional consta de tres partes o secciones A – B – C, por lo general cada una de las secciones comprende 16 compases con repeticiones. Sin embargo, hay la posibilidad de que las secciones contengan más de 16 compases como se aprecia en *Bochicaneando* del maestro Luis Uribe Bueno o *El Tigre* de Oriol Rangel, donde hay secciones que contienen 20 compases. Es posible hablar de dos estructuras en el bambuco, la primera en la que se presenta cada sección con su respectiva repetición y termina con la exposición de la sección A, la segunda es la forma rondó en la cual se intercala la sección A.

La armonía del bambuco se encuentra basada en el sistema tonal, dicha estructura cambia dependiendo de los conocimientos musicales de los compositores. Sin embargo, hay rasgos comunes como la modulación entre cada una de las secciones que puede ser de un modo mayor a su relativo menor, y en la sección C suele presentarse un modo paralelo como se muestra en la tabla 1.

Tabla 1. Estructuras armónicas del bambuco.

Estructura armónica en Bambucos menores

Forma	Ejemplo	Temas
A Primer grado en menor	Dm	Fiesta en la montaña, Alcira, Chichimoco, Tese quieto, On tabas, Bachué, Flor de Café, Bochica.
B Paso al relativo mayor o se mantiene en el grado menor	F o Dm	
C Paso a la Paralela	D	

Estructura armónica en Bambucos mayores

Forma	Ejemplo	Temas
A Primer grado en mayor	G	Pa que me miro, El Tigre, El Republicano
B Mayor	G	
C Subdominante	C/Cm o Eb	

Fuente: Montalvo, 2006.

2.2.3.2. Pasillo

Al igual que el bambuco, no es posible establecer una fecha y lugar de procedencia del pasillo colombiano, ya que en sus inicios fue transmitido por tradición oral y no se encuentran elementos investigativos suficientes para reconstruir con claridad su historia. Una visión general es brindada por Javier Ocampo en donde expresa:

La música folclórica se caracteriza por su origen anónimo. Nadie en Colombia podrá desentrañar quién compuso el primer torbellino, los primeros Bambucos, currulaos, cumbias, pasillos, etc. Estos aires se consideran vernáculos, son producto de música transculturada de diversos matices, la cual fue adoptada por los sectores bajos de la población durante la colonia y los primeros tiempos de la República conocieron los instrumentos, canciones y danzas de los salones aristocráticos españoles y criollos, y aquellos que las clases bajas españolas introdujeron y enseñaron a indígenas y mestizos (Ocampo, 1976, p.27).

El pasillo comparte características similares con distintos ritmos de la época, entre ellos se encuentra el vals europeo que se generalizó por todo el continente americano. El fenómeno del vals y el pasillo no es exclusivo de Colombia, también es posible encontrarlos en Costa Rica y Ecuador, en Perú tienen la variante de vals criollo y en Argentina tiene la denominación de vals encadenado. Sin embargo, el vals interpretado en Colombia es más fiestero y vivo, diferente al interpretado en Ecuador que es lento. La característica del vals criollo colombiano es su tempo rápido, encontrando diversas denominaciones a lo largo de la historia, como lo

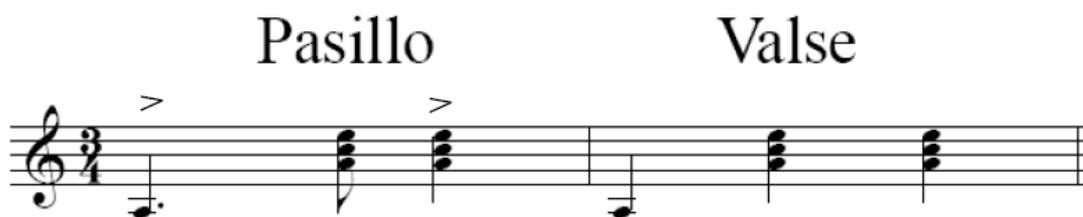
fueron el valse apresurado, valse redondo bogotano, capuchinada, estrós y varsoviana (Perdomo, 1980, p.220).

Fue gracias a compositores como Fulgencio García, Pedro Morales Pino, Emilio Murillo, Ricardo Bernal o Luis A. Calvo, que ritmos como el bambuco y el pasillo se volvieron importantes a finales del siglo XIX e inicios del XX. En ellos, el conjunto principal comprendía tiples, bandolas y guitarras, generando así una identidad cultural con aires nacionales. Montalvo da cuenta de estas contribuciones:

Definir una estructura de tres secciones (conocida hoy en día), reestructurar la bandola (tanto en forma, modificando el número de órdenes, como la importancia de esta en el formato), establecer un formato específico (tiple, bandola, guitarra) y comenzar a escribir sus distintas composiciones y arreglos, y la creación de la lira colombiana (Montalvo, 2006, p. 56).

Respecto a su escritura, el pasillo no presenta inconvenientes respecto a la métrica ya que es un aire muy cercano al vals europeo. Su escritura es en métrica 3/4, pero a diferencia del vals, el pasillo hace una distinción característica acentuando el primer y el tercer pulso del compás como se aprecia en la figura 6.

Figura 6. *Acentuación característica del pasillo.*



Fuente: Corredor, 2018.

Dentro del aire de pasillo existen dos formas que fueron populares en el siglo XX: El pasillo Lento, el cual puede ser vocal o instrumental caracterizado por un tempo andante, adecuado para la danza cortesana que se daban en los bailes de salón en Antioquia y Santa Fe de Bogotá a comienzos del siglo XX. Un ejemplo de ello puede ser el pasillo *Lejanía* de Pedro Morales Pino (1863 – 1926) cuyos compases se ilustran en la figura 7.

Figura 7. Ejemplo de pasillo lento.

Lejanía
Pasillo

Pedro Morales Pino
(1863-1926)



Fuente: Corredor, 2018.

El pasillo fiestero es interpretado a tempo de allegro con tambores, flautas, tiples y guitarras. Ocampo (1976) expresa la posición de este estilo de pasillo en el ambiente social así: “El Pasillo fiestero instrumental, que es el más característico de las fiestas populares, baile de casorios y de garrote; se confunden con la típica banda de música de los pueblos, con los fuegos de pólvora, retretas, corridas, etc.” (p. 112). En la figura 8 se puede apreciar un ejemplo de este tipo de pasillo como lo es *Cachipay* del cual se desconoce su autor, pero fue muy popular en su época:

Figura 8. Ejemplo de pasillo fiestero.

Cachipay

D.R.A



Fuente: Corredor, 2018.

Las características rítmicas del género de pasillo están dadas por el acento en el primer y tercer tiempo del compás de 3/4, generando un impulso anticipado al compás siguiente, brindándole un dinamismo del cual carece su predecesor europeo. Perdomo (1980) expresa que “Su ritmo se basa en una fórmula de acompañamiento compuesta por tres notas de distinta acentuación, en este orden: larga, corta, acentuada... se escribe generalmente en la signatura

de 3/4" (p.220). La instrumentación requerida para su interpretación es la guitarra, el tiple y la percusión menor. En la figura 9 se ilustra las células rítmicas que conforman este aire.

Figura 9. Células rítmicas que conforman el pasillo.

The figure displays two sets of rhythmic patterns for instruments in 3/4 time. The first set includes Cucharas (cups), Tiple (triple), and Guitarra (guitar). The Cucharas part shows a sequence of eighth notes. The Tiple part shows a sequence of eighth notes with accents (V) and 'x' marks. The Guitarra part shows a sequence of eighth notes. The second set, labeled 'Variante 1', includes Raspa (raspa), Tiple, and Guitarra. The Raspa part shows a sequence of eighth notes with accents (V). The Tiple part shows a sequence of eighth notes with accents (V). The Guitarra part shows a sequence of eighth notes with accents (V).

Fuente: Corredor, 2018.

El acompañamiento de pasillo lo determina el grupo de 6 corcheas interpretado por el tiple, que es apoyado por las cucharas o raspa. A diferencia del bambuco que acentúa el pulso uno y cuatro en el compás de 6/8, el pasillo acentúa los pulsos débiles dos y tres del 3/4. La guitarra se encarga de acentuar el pulso uno y tres del compás.

Las figuras rítmicas más usada en el pasillo son la corchea, la negra, la negra con punto, blanca y blanca con punto. En la figura 10 se presentan las variaciones rítmicas que pueden tener estas figuras dentro del compás de 3/4 y que pueden hacer parte de la melodía o del acompañamiento.

Figura 10. Figuras rítmicas usuales en el pasillo.

The figure displays nine rhythmic figures in 3/4 time, arranged in a 3x3 grid. Each figure is a single measure of music. The first row shows: 1) a quarter note, 2) a quarter note with an accent, 3) a quarter note with an accent and a dotted quarter note. The second row shows: 1) a dotted quarter note, 2) a quarter note with an accent, 3) a quarter note with an accent and a dotted quarter note. The third row shows: 1) a quarter note with an accent and a dotted quarter note, 2) a quarter note with an accent and a dotted quarter note, 3) a quarter note with an accent and a dotted quarter note.

Fuente: Corredor, 2018.

Tradicionalmente, la estructura formal del pasillo se conforma por tres secciones o partes A – B – C, generalmente cada sección se compone de 16 compases con sus respectivas repeticiones, sin embargo, algunas secciones pueden poseer más de 16 compases como es el caso del pasillo *Sentimiento Campesino* del compositor Oriol Rangel, allí se puede apreciar que la sección A consta de 32 compases, o el pasillo *Atardecer* del maestro Germán Darío Pérez en donde la sección B está construida por 24 compases.

En la estructuración formal se puede apreciar dos formas de organización. En la primera estructura se presenta cada parte A – B – C con su respectiva repetición, al final se vuelve a exponer la sección inicial A. En la segunda estructura se presenta el pasillo en forma rondó, en la cual cada sección se intercala con la parte A.

La armonía del pasillo está basada en el sistema tonal, las características comunes encontradas en gran parte de las composiciones muestran modulaciones en cada una de las partes en donde puede pasar de un modo menor a su relativo mayor o viceversa, a la vez que la parte C se presenta en su modo paralelo como se aprecia en la tabla 2 (Montalvo, 2006).

Tabla 2. Estructura armónica del pasillo.

Forma	Ejemplo	Temas
A:Mayor	G	Riete Gabriel, Gata Golosa, Fita Chiquita, Ilusión, Arpegios
B:Mayor	G	
C: Subdominante	C/Cm o Eb	

Fuente: Corredor, 2018.

2.2.4. Definición de términos: arreglos y transcripciones

Para la elaboración de este apartado se precisa clarificar los términos de transcripción y arreglo que, aunque en gran medida son sinónimos y se usan indistintamente, presentan cierta diferencia. Transcribir es copiar una obra cambiando el diseño o la notación, pero no el medio. Un ejemplo de ello es copiar las partes separadas de una obra completa. Arreglar es adaptar una obra musical para un medio distinto al que fue compuesta originalmente. A diferencia de

la transcripción, arreglar implica más que transferir la obra, en este proceso es necesario hacer modificaciones teniendo en cuenta las características idiomáticas del nuevo medio al que se adaptará la obra, precisa pensar como habría escrito el compositor la obra si hubiera tomado el nuevo medio como original. Un ejemplo de lo anterior puede ser una obra de piano arreglada para orquesta o una obra vocal arreglada para instrumentos de cuerda (Whittall, 2011, par. 1).

Acorde con lo expresado anteriormente, para la elaboración del método propuesto en esta investigación, se han realizado arreglos para la viola a partir de transcripciones de bambucos y pasillos compuestos para múltiples instrumentos como la bandola, tiple, piano, clarinete, órgano, voz humana, entre otros. Dichos arreglos se realizan teniendo presente la idiomática de la viola y buscando una propuesta pedagógica a través de articulaciones, digitaciones y arcadas, que permitan resaltar las características particulares del instrumento.

3. Metodología

La presente investigación se desarrolla dentro del enfoque cualitativo, al dar cuenta de la problemática presente en la escasez de repertorio tradicional colombiano para la viola y su inexistente inclusión en la enseñanza del instrumento. A su vez, busca brindar una solución por medio de la producción de un método que albergue dichas obras y exprese su aplicación didáctica. La intención de la presente investigación no es probar alguna hipótesis, sino generar una solución a la carencia de repertorio expresada anteriormente.

La investigación presenta un alcance exploratorio al tratar un tema poco indagado como lo es el repertorio tradicional colombiano para viola, internándose en un ámbito no abordado hasta el momento como la aplicación pedagógica de repertorio tradicional a la enseñanza del instrumento.

Para alcanzar el objetivo general de la investigación y generar el método con arreglos de bambucos y pasillos colombianos para viola que sirvan como repertorio para la enseñanza del instrumento, se propone comenzar estableciendo parámetros de nivel o pre - requisitos técnicos para los cuales se realizarán las adaptaciones y transcripciones de pasillos y bambucos colombianos.

A continuación, se procederá a seleccionar los seis pasillos y bambucos que serán arreglados teniendo en cuenta las características idiomáticas de la viola, para ello se establecerán filtros para depurar la gran cantidad de repertorio sensible a ser arreglado, partiendo de una población general, pasando por una población diana, hasta llegar a la muestra del repertorio que cumpla con todas las condiciones necesarias para hacer parte del método final.

Por último, se realizarán las transcripciones y arreglos de los pasillos y bambucos seleccionados, explicando el proceso llevado a cabo y desarrollando para cada arreglo una propuesta didáctica que se incorporará junto con las partituras al documento final.

Los pasos anteriormente descritos llevan a la consecución del objetivo general, generando como producto de la investigación un método con arreglos de pasillos y bambucos colombianos útiles como repertorio interpretativo y pedagógico para la enseñanza del instrumento.

4. Desarrollo o cuerpo del trabajo

4.1. Definición de niveles pedagógicos en la viola

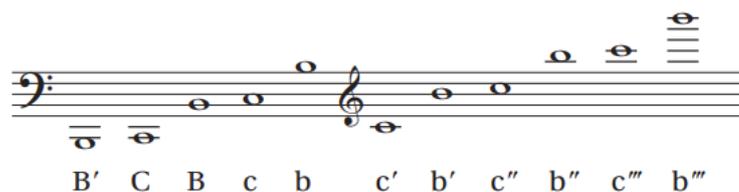
Como se clarificó en el apartado *Definición de niveles pedagógicos en la viola* comprendido en el marco conceptual, no hay a la fecha estudios técnicos o métodos escritos teniendo en cuenta la idiomática de la viola que contengan una gradación u organización por niveles, esto es una problemática seria al momento de querer realizar un método para el instrumento.

Con el fin de establecer parámetros o requisitos técnicos que permitan ubicar cada uno de los arreglos de música tradicional en un marco pedagógico, permitiendo al estudiante la aplicación de elementos técnicos e interpretativos de acuerdo a un nivel progresivo de dificultad, se ha decidido tomar como referencia los elementos técnicos presentados en los grados de la ABRSM (Associated Board of the Royal Schools of Music) para los exámenes de viola como guía de gradación, de cuya institución se ha hablado en el marco conceptual.

De los elementos desarrollados en cada uno de los nueve grados propuestos por la ABRSM se toman los ítems que mejor permitan describir cada uno de los arreglos:

- Tonalidades usadas en el repertorio de cada grado con sus respectivas escalas musicales (escalas mayores, menores, cromáticas y dobles cuerdas), arpeggios (arpeggios triada, arpeggios de dominante con séptima y arpeggios de séptima disminuida) y su extensión en octavas.
- Tesitura o rangos melódicos abarcables por el repertorio propuesto en cada uno de los grados. Este rango se presenta usando el sistema de notación musical de Helmholtz que expone la documentación del ABRSM.

Figura 11. Sistema de notación musical de Helmholtz.



Fuente: ABRSM – Practical Viola exams.

- Métricas usadas en el repertorio propuesto para cada grado, son de carácter acumulativo y se incorporan gradualmente en orden de dificultad.
- Otras consideraciones técnicas como incorporación de cambios de posición, alteraciones accidentales, articulaciones, uso de acordes, cambios de clave y ornamentaciones.

Los anteriores elementos se pueden encontrar desarrollados en la tabla del anexo D, allí se aprecia con detalle los requerimientos técnicos propuestos en la gradación de la ABRSM usados en esta investigación.

Los arreglos presentados en el método están dirigidos a estudiantes de nivel intermedio, que posean conocimientos técnicos previos que les permita abordar las dificultades que ofrecen las obras tradicionales transcritas. Por tal motivo, los arreglos fueron diseñados para satisfacer los ítems de los niveles 4 y 5 en la gradación de la ABRSM.

4.2. Criterios de selección del repertorio a arreglar

Para la elección del repertorio final destinado para los arreglos que conformaron el método fue necesario establecer filtros para su depuración. La población seleccionada fueron todos los bambucos y pasillos colombianos compuestos con carácter vocal o instrumental. Para delimitar la población diana se redujeron las posibilidades a treinta obras expuestas en la tabla 3, compuestas por quince bambucos y quince pasillos que cumplieron con los siguientes criterios:

- Debe ser posible acceder a las obras por medio de partituras o grabaciones para poder ser transcritas y arregladas.
- El diseño de la obra debe ser melodía y acompañamiento, esto con el fin de facilitar la transcripción a un instrumento melódico como lo es la viola.
- Las obras deben reflejar aspectos culturales o tener alguna referencia a las costumbres nacionales que permitan una apropiación de la tradición por parte de los estudiantes.

Tabla 3. Lista de obras seleccionada en primer filtro.

Titulo	Ritmo	Compositor
<i>Agáchate el sombrero</i>	Bambuco	Jorge Añez
<i>Allá en la montaña</i>	Bambuco	Efraín Orozco
<i>Brisas de pamplonita</i>	Bambuco	Elías M. Soto Uribe
<i>Bochica</i>	Bambuco	Francisco Cristancho
<i>Bachué</i>	Bambuco	Francisco Cristancho
<i>Cuatro preguntas</i>	Bambuco	Pedro Morales Pino
<i>El republicano</i>	Bambuco	Luis Antonio Calvo
<i>El trapiche</i>	Bambuco	Emilio Murillo
<i>Ibaguereña</i>	Bambuco	Leonor B. de Valencia
<i>Palo negro</i>	Bambuco	José Eleuterio Suárez
<i>San pedro en el Espinal</i>	Bambuco	Milcíades Garavito
<i>Soy Boyacense</i>	Bambuco	Héctor J. Vargas
<i>Soy colombiano</i>	Bambuco	Rafael Godoy
<i>Vivan las fiestas</i>	Bambuco	Eleuterio Lozano
<i>On tabas</i>	Bambuco	Emilio Sierra
<i>Alma del Huila</i>	Pasillo	Luis Alberto Osorio
<i>Cachipay</i>	Pasillo	Anónimo
<i>Coqueteos</i>	Pasillo	Fulgencio García
<i>El calavera</i>	Pasillo	Pedro Morales Pino
<i>Flores negras</i>	Pasillo	Rolando vivas
<i>Hacia el calvario</i>	Pasillo	Carlos Vieco Ortiz
<i>Hurí</i>	Pasillo	Anónimo
<i>La gata golosa</i>	Pasillo	Fulgencio García
<i>Plegaria</i>	Pasillo	Carlos Vieco Ortiz
<i>Rocío</i>	Pasillo	Nicolas Torres
<i>Rondinella</i>	Pasillo	Alberto Castilla
<i>Señora Maria Rosa</i>	Pasillo	Efraín Orozco

<i>Patasdilo</i>	Pasillo	Carlos Vieco Ortiz
<i>Atardecer Bogotano</i>	Pasillo	Carlos Rozo Manrique
<i>Chicamocha</i>	Pasillo	Luis F Atuesta

Con el propósito de reducir a seis (tres bambucos y tres pasillos) las obras arregladas que conformaron el método, se hace un nuevo filtro para establecer la muestra con los siguientes criterios:

- Los compositores o las obras deben estar mencionadas en literatura académica que muestren la relevancia histórica que estos tuvieron en el desarrollo y popularización del bambuco y el pasillo colombiano.
- Las obras deben coincidir con los elementos técnicos seleccionados de la clasificación en grados de la ABRSM para niveles básicos y medios (grados 4 y 5).

Las obras que cumplieron estas características y fueron escogidas para su arreglo e incorporación en el método se exponen en la tabla 4.

Tabla 4. *Lista de obras seleccionadas para los arreglos.*

Titulo	Ritmo	Compositor	Grado en la ABRSM
<i>Bachué</i>	Bambuco	Francisco Cristancho	5
<i>On tabas</i>	Bambuco	Emilio Sierra	5
<i>Soy colombiano</i>	Bambuco	Rafael Godoy	5
<i>Cachipay</i>	Pasillo	Anónimo	5
<i>Hurí</i>	Pasillo	Anónimo	4
<i>La gata golosa</i>	Pasillo	Fulgencio García	5

4.3. Transcripciones y arreglos de pasillos y bambucos para la viola

De acuerdo con las definiciones de transcripción y arreglo expuestas en el marco conceptual, las obras seleccionadas para hacer parte del método fueron inicialmente transcritas a partir de audios, los cuales pueden ser consultados en el anexo E. Una vez transcritas las melodías, se procedió a realizar los arreglos pertinentes para adaptarlos a las características idiomáticas propias de la viola, resaltando su registro de medios y graves, y haciendo uso de las articulaciones y los elementos técnicos propios de este instrumento, con el fin de proporcionar una adecuada interpretación de la obra. Finalmente se ubicaron los arreglos dentro de los grados intermedios propuestos por la ABRSM. El proceso individual utilizado para la elaboración del arreglo de cada obra es expuesto a continuación:

4.3.1. *Bachué*

Bachué es un bambuco instrumental del compositor, arreglista, trompetista y guitarrista Francisco Cristancho Camargo (1905 – 1977), oriundo de Iza, Boyacá.

Francisco Cristancho fue uno de los compositores más representativos de Colombia en el siglo XX por su gran aporte al repertorio andino colombiano. Con obras destacadas como *Bachué*, *Bochica*, *Bacatá*, entre otras, logró llevar los bambucos instrumentales escritos a 3/4 a su máximo nivel, proponiendo una adecuada concepción musical al momento de transferir sus obras a la partitura. Este tipo de escritura permitió que Cristancho propusiera en sus composiciones innovaciones como los cambios armónicos anticipados llamados *cruzao* (Sánchez, 2009, p. 123).

Bachué fue un bambuco destacado, se concibió como homenaje a la diosa madre de los Chibchas llamada Bachué o Batchue, la cual es la madre originaria del pueblo Muisca, perteneciente a la región andina colombiana (Urbina, 2020, p. 59).

Para la transcripción de esta obra se recurrió a la grabación de órgano y tiple del organista Jaime Llano Gonzales, grabada con el sello discográfico *Universal Music Colombia S.A.S.* en el año de 1985, la cual se puede consultar en el anexo E.

La estructura de esta obra es la de un bambuco tradicional de tres secciones A – B – C, las cuales están compuestas por 16, 15 y 16 compases respectivamente. En la versión de Jaime Llano Gonzales se interpreta completa dos veces, en ella cada sección tiene su respectiva repetición.

Respecto a la tonalidad, la versión usada para la transcripción se presenta en las secciones A y B en Re menor, la cual modula a Re mayor en la sección C. Debido a que el órgano desarrolla la línea melódica, la articulación de las notas en general es corta, esto se debe a que es música muy rítmica y por su velocidad (negra con punto = 130 bpm) debe ser muy bien articulada.

Las obras de Francisco Cristancho se caracterizan por estar escritas en métrica de 3/4, sin embargo, como se ha dejado claro en el marco referencial en la sección *Bambuco*, la escritura en esta métrica es muy controvertida debido a que presenta grandes dificultades respecto a la lectura, al no estar los acentos alineados con los cambios armónicos y al uso frecuente de figuras rítmicas complejas que dificultan la ejecución por parte del intérprete. Como el propósito de estos arreglos es pedagógico y su intención es presentar las obras de forma clara y simple, se ha decidido transcribir y arreglar los bambucos en 6/8 para facilitar su lectura y ejecución.

Del audio de Jaime Llano Gonzales se transcribió a partitura la línea melódica de toda la obra, como se muestra en los fragmentos iniciales de cada sección expuestos en las figuras 12, 13 y 14:

Figura 12. *Bachué - Sección A en Re menor.*



Figura 13. *Bachué - Sección B en Re menor.*



Figura 14. *Bachué - Sección C en Re mayor.*



Para la realización del arreglo se tuvo en cuenta la idiomática de la viola y sus características especiales. Primero se procedió al cambio de clave de Sol a Do, ya que esta es la clave natural en la lectura de la viola. Se ha dejado la obra en la misma tonalidad que la original, la cual es Re menor. Sin embargo, con la intención de resaltar el registro grave del instrumento, se ha llevado la melodía una octava por debajo, abarcando así un rango melódico de c# a g' según el sistema de notación musical de Helmholtz.

Como se puede ver en la figura 15, la sección A se presenta en primera posición, en ella se hace uso recurrente del cuarto dedo en cuerda sol. Como se puede escuchar en el audio, la velocidad de la ejecución de las notas en el órgano es muy rápida y corta, con un tempo cerca a negra con punto = 130 bpm, esto es una dificultad en el registro grave de la viola, ya que el giro ejecutado por la cuerda en el cambio de arco es muy lento, en especial en las cuerdas Do y Sol. Una solución a la dificultad anterior es bajar la velocidad de negra con punto de 130 a 100 bpm y establecer una articulación corta y seca en estas cuerdas. Es característico el acento en el primer tiempo de los compases impares, y los silencios de corchea al inicio de los compases pares, los cuales dan un carácter dinámico a la rítmica de las frases. La decisión de los arcos se dio con el propósito de cuidar la ejecución correcta de las frases sin modificar demasiado la propuesta rítmica de la obra.

La sección B mantiene la misma velocidad, pero la figuración rítmica es más lenta, usando negras con punto para producir este efecto, como se muestra en la figura 16. La tonalidad continúa siendo Re menor, y se introducen los cambios a segunda y tercera posición sobre la cuerda Sol, con el fin de resaltar el color que ofrece esta cuerda grave en la viola. Las arcadas propuestas cuidan el contorno de las semi frases, al final de la sección hay una propuesta de digitación para el cambio entre primera y media posición.

Figura 15. Bachué - Arreglo de la sección A.

Figura 16. Bachué - Arreglo de la sección B.

Como se muestra en la figura 17, la sección C presenta una modulación a Re mayor, exponiendo una figuración rítmica similar a la sección A y haciendo uso del registro medio de la viola. Se ejecuta toda en primera posición con constante uso de cuarto dedo en cuerda sol. Al ser esta sección la última de la obra, en su primera ejecución termina con notas graves en cuerdas Sol y Do, y en su repetición la segunda casilla se propone una octava arriba con la intención de generar la sensación de conclusión.

A diferencia del audio original, se propone que el arreglo se ejecute en su estructura tradicional, exponiendo cada parte con su respectiva repetición, pero sin repetir la obra completa. En general se recomienda ser ejecutado con una articulación corta que permita la inteligibilidad en las cuerdas más graves, cuidando el sentido rítmico de las frases y prestando especial atención a las articulaciones y silencios que dan sentido al carácter rítmico de la obra.

Figura 17. Bachué - Arreglo de la sección C.

The musical score for Section C of Bachué is presented across five staves. The first staff (measures 34-36) begins with a dynamic of *p* and includes a first ending bracket with measures 2 and 3, and a section marker 'C'. The second staff (measures 37-40) features a dynamic of *mf*. The third staff (measures 41-44) is marked with a dynamic of *f*. The fourth staff (measures 45-48) continues the melodic line. The fifth staff (measures 49-52) concludes with a dynamic of *mf* and includes a second ending bracket with measures 1 and 2.

Debido a las características técnicas que expone el bambuco *Bachué*, como sus cambios entre primera, segunda y tercera posición, el uso del compás 6/8 en su métrica, el estar escrito en tonalidad de Re menor con modulación a Re mayor, el presentar un rango melódico de c# a g' según el sistema de notación musical de Helmholtz y la aparición de alteraciones accidentales y sus constantes anacrusas y síncopas, es posible ubicarlo en el grado 5 de la gradación propuesta por la ABRSM (Anexo D).

La propuesta pedagógica que ofrece el bambuco *Bachué* es:

- *Bachué* es un bambuco instrumental de carácter rítmico que permite trabajar figuras rápidas y muy bien articuladas, en donde se debe prestar atención a los inicios y finales de frases debido a su construcción. Permite practicar la lectura en compás compuesto con síncopas y anacrusas, que enriquecen rítmicamente la obra y presentan un reto para el instrumentista que debe dar forma a las frases por medio de diferentes arcadas y articulaciones.
- El arreglo de esta obra permite el trabajo sonoro del registro medio y grave de la viola, el cual es característico del instrumento y del cual se ocupa poca parte del repertorio existente, tal y como se expresa en los apartados de *Breve historia de la viola* y *La enseñanza de la viola*, presentes en el marco conceptual.

El dominio de este registro es importante ya que las cuerdas graves son más lentas al cambiar el giro con el cambio de arco, esto implica que la articulación sea más difícil de mantener a medida que las notas se hacen más rápidas. Además, a diferencia de las cuerdas delgadas, es más complejo mantener un sonido estable y profundo cuando se ejecutan notas en cuerda Do y Sol, es allí donde los instrumentistas que solo están acostumbrados a interpretar obras y estudios en cuerdas delgadas terminan produciendo un sonido superficial y sucio en las cuerdas graves.

Debido a que el arreglo fue pensado para ser ejecutado principalmente en cuerda Sol y Do, se recomienda centrar la atención en desarrollar un sonido profundo, buscando una buena proyección sonora en este registro y teniendo en cuenta el cambio de giro de la cuerda para mantener una articulación limpia.

- Con el fin de resaltar el registro característico de la viola es necesario consolidar un adecuado manejo del arco en las cuerdas graves, teniendo presente que las cuerdas

Do y Sol necesitan más peso para poder sonar de manera limpia y plena, por tal motivo se recomienda ejecutar el arreglo usando la mitad inferior del arco, con el fin de tener un mayor control del movimiento en los cambios de arcada y manteniendo la justa presión en cada cuerda para proyectar su sonido de forma óptima.

- El bambuco *Bachué* presenta una estructura rítmica que permite proponer un trabajo de arco diverso. En la sección A se puede apreciar como las frases comienzan en anacrusa y terminan en una síncopa precedida de un silencio de corchea, esta estructura es recurrente en las secciones A y C. Para la ejecución de dichos pasajes se propone una articulación de arco corta, levantando el arco de la cuerda en el staccato de las dos corcheas ligadas presentes al final de los compases impares, con el fin de resaltar el silencio de corchea que le sigue y dar dirección a la frase, como se muestra en la figura 18.

También se propone continuar en la misma dirección de arco entre frases ya que finalizan siempre en mitad del compás y es necesario mantener los acentos fuertes con arcada hacia abajo con el fin de facilitar el fraseo rítmico. Un ejemplo puede verse en la figura 18, en el segundo compás se sugiere continuar en la misma dirección de arco, se recomienda mantenerse en una sección cómoda entre la mitad y el talón para este fin, o realizar un mínimo movimiento si es necesario retomar arco para ejecutar la siguiente frase.

Figura 18. *Bachué - Manejo de arcadas.*



- En la sección B se propone ejecutar la melodía en la cuerda Sol por medio de cambios de posición. Como se muestra en la figura 19, se comienza el pasaje en tercera, luego se pasa a segunda y se termina la sección en primera posición. Esta propuesta busca

afianzar el sonido de la cuerda Sol en diferentes posiciones, buscando fluidez en los cambios de posición y mejorando la afinación.

Figura 19. *Bachué – Cambios de posición.*

The image shows a musical score for the viola, divided into three sections. The first section, labeled 'Tercera posición', is enclosed in a red box and contains measures 1-4. The second section, labeled 'Segunda Posición', is enclosed in a black box and contains measures 23-24. The third section, labeled 'Primera Posición', is enclosed in a grey box and contains measures 25-26. The score includes fingerings (1-4), vibrato marks (V), and a 'Sobre C.' marking. A double bar line is present between measures 24 and 25.

Al finalizar la sección B es necesario hacer uso de la media posición para ejecutar las notas de la melodía, se propone ejecutar el pasaje usando la digitación que aparece en la figura 20.

Figura 20. *Bachué – Digitación media posición.*

The image shows a musical score for the viola, focusing on a half-position fingering. The score includes fingerings (3, 2, 2, 1, 1), vibrato marks (V), and a dynamic marking 'p'. A first ending bracket is shown above the final measure. A hairpin crescendo is indicated below the notes.

4.3.2. *On tabas*

On tabas es un bambuco fiestero, también conocido como rumba criolla, del compositor Emilio Sierra (1891 – 1957), oriundo de Fusagasugá, Cundinamarca.

Emilio Sierra fue uno de los compositores más importantes del siglo XX para el folclor colombiano, creador de la rumba criolla o bambuco fiestero junto a Milcíades Garavito en los años 30, el cual se convirtió en aire folclórico de la región. Fue compositor de temas de importancia popular como *On tabas*, *El pataleo*, *Que vivan los novios*, entre otros (Urbina, 2020, p. 50).

On tabas es un Bambuco fiestero vocal, pero suele ser ejecutado en su versión instrumental por las estudiantinas y grupos de cámara folclóricos colombianos. Para la transcripción de esta obra se tomó como guía la grabación instrumental para tiple y percusión interpretada por José Luis Martínez Vesga y grabada bajo el sello *Fm Entretenimiento S.A.S* en el año de 1997, la cual se puede consultar en el anexo E.

La estructura de esta obra es la de un bambuco tradicional de tres secciones A – B – C, cada una de ellas compuestas por 16 compases. En la grabación de José Luis Martínez Vesga la obra se interpreta completa dos veces, en ella cada sección tiene su respectiva repetición.

La tonalidad de la versión usada para la transcripción es de Do menor para las secciones A y B, y Do mayor para la sección C. El bambuco fiestero se caracteriza por ser veloz (negra con punto = 140 bpm), por tal motivo el instrumento que desarrolle la melodía debe cuidar que las notas estén bien articuladas.

Del audio de José Luis Martínez Vesga se transcribió a partitura la línea melódica de toda la obra como se muestra en los fragmentos iniciales de cada sección en las figuras 21, 22 y 23:

Figura 21. *On tabas - Sección A en Do menor.*



Figura 22. *On tabas - Sección B en Do menor.*



Figura 23. *On tabas - Sección C en Do mayor.*



Para la realización del arreglo se tuvo en cuenta la idiomática de la viola y sus características especiales. Inicialmente se procedió con el cambio de clave de Sol a Do, la cual es la clave natural para la escritura de la viola. Para resaltar el registro medio y grave de la viola se decidió transportar la obra a Sol menor en las secciones A y B, y a Sol mayor en la sección C. El rango melódico de la obra es de $d - c''$ según el sistema de notación musical de Helmholtz.

La sección A se expone en primera posición, es frecuente el uso de anacrusas y síncopas en su estructura rítmica como se aprecia en la figura 24. Como se puede escuchar en el audio, la ejecución de la melodía es rápida, con un tempo cercano a negra con punto = 140 bpm, esto es una dificultad en el registro grave de la viola, ya que el giro ejecutado por la cuerda en el cambio de arco es muy lento en especial en las cuerdas Do y Sol.

Para dar solución a la dificultad anterior se propone una velocidad más lenta de negra con punto a 100 bpm que permita mantener control sobre los pasajes y establecer una articulación corta y seca en estas cuerdas. Para esta obra se proponen arcadas que permitan cuidar el contorno melódico y la claridad de las frases, respetando la propuesta rítmica de la obra. Las dinámicas no son muy variadas y se proponen respecto a la versión de referencia.

Figura 24. *On tabas* - Arreglo de la sección A.

The image shows a musical score for Viola in 6/8 time, key of G minor. It consists of four staves of music. The first staff starts with a box labeled 'A' above the first measure. The dynamics are marked *mf* at the beginning and *f* later in the piece. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings (e.g., 4, 2, 3, 0). There are also dynamic markings *p* and *mf* at the end of the piece. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

La sección B continúa en tonalidad de Sol menor, iniciando en tercera posición y permaneciendo la mayoría del tiempo en ella. En el compás 21 vuelve fugazmente a primera posición, regresando a tercera en el compás 23. En el compás 29 hay un paso a segunda posición un poco más extenso, concluyendo el pasaje en primera posición como se puede ver en la figura 25. Las indicaciones de cambio de posición se expresan mediante la digitación y los números romanos I, II y III para primera, segunda y tercera posición respectivamente.

En esta sección se hace uso del staccato con el fin de dar fluidez, a su vez, la estructura rítmica presenta síncopas y contratiempos que proponen un carácter dinámico a la rítmica de la frase. La propuesta de arcadas se da con el propósito de cuidar la ejecución correcta de las frases respetando la propuesta rítmica de la obra.

Figura 25. On tabas - Arreglos de la sección B.

La sección C ilustrada en la figura 26 presenta una modulación a Sol mayor, exponiendo una figuración rítmica fluida y ligera, ubicando la melodía en el registro medio de la viola. Se ejecuta en su totalidad en primera posición, los arcos propuestos facilitan la ejecución rítmica de las frases, a la vez que ayudan a realizar de forma limpia los cambios de posición. Las dinámicas propuestas en esta sección son tomadas a partir de la versión de referencia.

A diferencia del audio original, se propone que el arreglo se ejecute en su forma tradicional exponiendo cada parte con su respectiva repetición, pero sin repetir la obra completa. En general se recomienda ser ejecutado con una articulación corta que permita la inteligibilidad en las cuerdas más graves, cuidando el sentido rítmico de las frases, prestando especial atención a las articulaciones y a los silencios que dan sentido al carácter rítmico de la obra.

Figura 26. *On tabas* - Arreglo de la sección C.

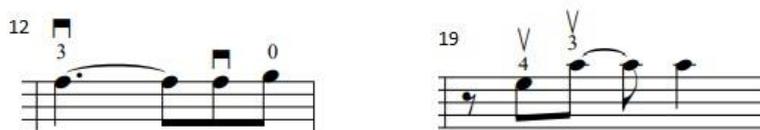
The musical score is written for Viola in 6/8 time. It begins at measure 33 with a first ending (1.) containing a trill (V) and a second ending (2.) with a common time signature change (C). Dynamics include >p, f, p, and mf. The score continues through measures 37, 41, 45, and 49, featuring various articulations, trills (V), and dynamics (f, p, mf). The piece concludes with a first ending (1.) and a second ending (2.) at measure 52.

Debido a las características técnicas en la obra *On Tabas*, la cual presenta cambios entre primera, segunda y tercera posición, el uso del compás de 6/8 en su métrica, el estar escrita en tonalidad de Sol menor con modulación a Sol mayor, el presentar un rango melódico de d – c´´ según el sistema de notación musical de Helmholtz, el uso de pasajes cromáticos, alteraciones accidentales y el constante uso de anacrusas, contratiempos y síncopas, es posible ubicar este arreglo en el grado 5 de la gradación propuesta por la ABRSM que puede ser consultada en el anexo D.

La propuesta pedagógica que ofrece el bambuco *On tabas* es:

- *On tabas* es un bambuco fiestero vocal que también suele ser interpretado de manera instrumental. En el presente arreglo se ha tomado la versión instrumental como base, generando así una obra con carácter rítmico, figuras cortas y bien articuladas, que obedecen a la interpretación de la corriente de rumba criolla. Esta obra permite practicar la lectura en compás compuesto con motivos anacrúsicos y figuras sincopadas que enriquecen rítmicamente la obra.
- El arreglo de esta obra permite el trabajo en el registro medio de la viola, el cual suele ser usado en las transcripciones por la comodidad que brinda al momento de la ejecución y por ser muy similar al registro grave del violín. Sin embargo, las cuerdas Sol y Re en la viola requieren más peso para producir un sonido profundo y limpio que lo diferencia de la tímbrica producida por el violín. Para la ejecución en estas cuerdas se aconseja mantenerse en la parte central del arco ya que las cuerdas responden más rápido al cambio de arcada.
- El manejo del arco propuesto para este arreglo requiere agilidad y buena articulación. Debe prestarse especial atención a las arcadas escritas en la misma dirección ya que deben ejecutarse sin retomar arco debido a la velocidad de la obra. Un ejemplo de estos pasajes puede apreciarse en la figura 27.

Figura 27. *On tabas* - Arcadas en la misma dirección.



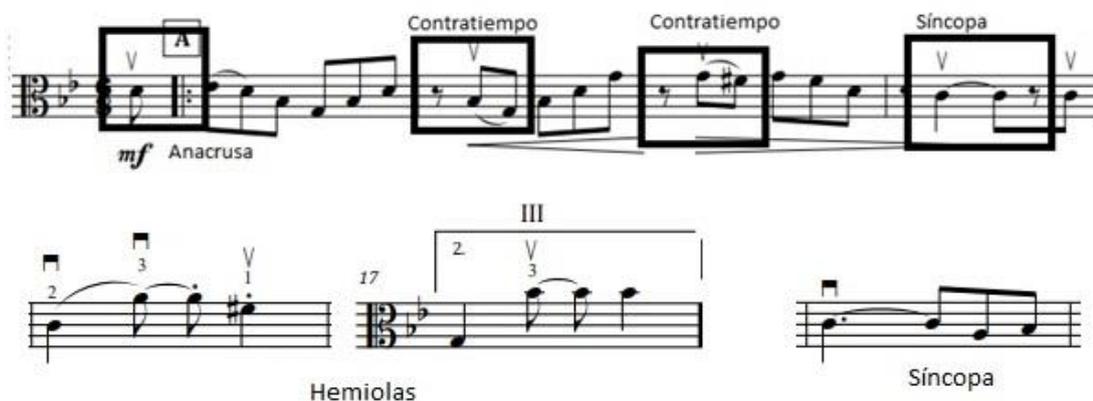
- Se debe cuidar la articulación en los pasajes que presentan staccato para facilitar el fraseo y resaltar el carácter rítmico de la obra, se debe mantener la presión en el arco para generar un sonido profundo y limpio. Un ejemplo de estos pasajes se aprecia en la figura 28.

Figura 28. *On tabas – Articulaciones.*



- Es importante en la interpretación de la obra tocar con claridad las frases debido a su construcción anacrúsica y el constante uso de síncopas y contratiempos como se pueden ver en la figura 29. Dentro de las figuraciones propias del género de bambuco se encuentran presentes hemiolas que dan la sensación de estar interpretando figuras en métrica de 3/4 dentro de un 6/8, y a las cuales se les debe prestar especial atención para una correcta interpretación.

Figura 29. *On tabas - Anacrusas, síncopas y hemiolas.*



- El arreglo de *On tabas* permite el trabajo de cambios de posición, estos pasajes se encuentran en la sección B de la obra y se aconseja realizarlos de manera limpia, evitando glissandos en los cambios de notas entre posiciones. Los cambios de posición sugeridos alternan entre tercera y primera posición, y el descenso entre tercera, segunda y primera posición como se puede apreciar en la figura 30.

Figura 30. *On tabas - Cambios de posición.*

The figure displays a musical score for Viola, divided into five systems, each illustrating a change in playing position. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The systems are as follows:

- System 1 (Measures 17-20):** Labeled "Tercera posición" (Third position). It begins with a first ending (marked "2.") and a second ending (marked "B"). Dynamics range from *p* (piano) to *f* (forte), with a *mp* (mezzo-piano) section.
- System 2 (Measures 21-24):** Labeled "Primera posición" (First position). It features a *mf* (mezzo-forte) section and a *f* (forte) section.
- System 3 (Measures 25-28):** Labeled "Tercera posición" (Third position). Dynamics range from *p* (piano) to *mf* (mezzo-forte).
- System 4 (Measures 29-32):** Labeled "Segunda posición" (Second position). It includes a *p* (piano) section and a *f* (forte) section.
- System 5 (Measures 33-34):** Labeled "Tercera posición" (Third position). It starts with an accent (>) and a *p* (piano) section, followed by a *f* (forte) section.

4.3.3. *Soy colombiano*

Soy colombiano es un bambuco vocal del compositor Rafael Godoy (1907 – 1973), oriundo de Natagaima, Tolima.

Aunque Rafael Godoy Lozano no fue un compositor muy prolífico, compuso uno de los bambucos vocales más famosos de su época, *Soy colombiano*. Debido a que no tenía un gran talento para el canto, esta obra fue popularizada por el dueto Garzón y Collazos. También compuso otros bambucos como *Arrancaditos*, *Pasito*, *Mi cafetal*, *Poquito a poco*, *Canto a Colombia*, *Por una sonrisa*, *Mi compañera* (dedicado a su esposa, Aura Ramírez) (Arango, 2014).

Para la transcripción de esta obra se empleó la grabación del dúo Silva Y Villalba, esta versión esta instrumentada por guitarra, tiple, barítono y tenor, y puede ser consultada en el anexo E.

Aunque en su estructura formal esta obra presenta tres secciones A – B – C como la mayoría de los bambucos, por su carácter vocal se habla de *introducción* (instrumental), *estrofa* y *coro*, compuestas por 8, 16 y 6 compases respectivamente. En la versión del dúo Silva Y Villalba se interpreta completa tres veces sin repeticiones entre secciones.

En la versión tomada de referencia, la obra se presenta en tonalidad de Do menor sin modulaciones. Por ser un bambuco vocal lento (negra con punto cerca de 90 bpm) la melodía debe ser expresiva y cantábil. Del audio de Silva Y Villalba se transcribió a partitura la línea melódica de toda la obra, como se muestra en los fragmentos iniciales de cada sección expuestos en las figuras 31, 32 y 33:

Figura 31. Soy colombiano - Sección A (Introducción).



En la realización del arreglo se tuvo en cuenta la idiomática de la viola y sus características especiales. Primero se procedió al cambio de clave de Sol a Do, ya que esta es la clave natural en la lectura de la viola. Con el fin de resaltar las características graves del instrumento se tomó la decisión de transportar la obra a la tonalidad de La menor, comenzando la melodía en la cuerda más grave del instrumento. La obra transportada presenta un rango melódico de d# - b' según el sistema de notación musical de Helmholtz.

La extensión de cada una de las secciones es peculiar, salvo la *estrofa*, las otras secciones tienen una extensión en compases muy corta en relación con las encontradas en otros bambucos vocales de la época. Como se muestra en la figura 34, la sección A o *Introducción* consta de 8 compases, presenta alteraciones accidentales que obligan a comenzar la obra en segunda posición en cuerda Do, volviendo casi de inmediato a primera posición en el compás dos y permaneciendo allí toda la sección.

En esta sección el inicio de las frases es anacrúsico, la dirección de arcos se propone con la intención de cuidar la ejecución correcta de las frases sin modificar demasiado la propuesta rítmica de la obra. Las dinámicas propuestas en el arreglo no son muy variadas y se sugieren teniendo en cuenta las expuestas en la versión de referencia.

Figura 34. *Soy colombiano - Arreglo de la sección A (Introducción).*

The musical score for the introduction of 'Soy colombiano' is written for viola in 3/8 time. It consists of 8 measures. The first measure is marked with a box labeled 'Introducción'. The score includes various fingerings (V, 2, 3, 2, 1, 2, 4, 2, 1, 2, 4, 0, 2, 1) and dynamic markings (mf, p, mf). The piece starts with a box labeled 'Introducción'.

La sección B o *estrofa* es la más larga de la obra, compuesta por 16 compases y manteniendo la tonalidad de La menor. Esta sección es ejecutada en primera posición, pasando a tercera entre los compases 12 y 17, como se ilustra en la figura 35. Referente a la mano izquierda, se realiza una extensión del cuarto dedo a la nota Sol# ejecutada en la cuerda Do del compás 9. Además, se hace uso del ritardando (rit.) y el a tempo como alteraciones temporales entre el compás 16 y 17.

Se propone una interpretación cantábil debido a su carácter vocal, por tal motivo se plantean los arcos con la intención de cuidar la continuidad de las frases. Las dinámicas se disponen conforme al contraste melódico de la obra.

Figura 35. Soy colombiano - Arreglos de la sección B (Estrofa).

The musical score for the section B (Estrofa) is presented in four staves of bass clef notation. The first staff begins at measure 9 and includes fingering numbers 4, 2, and 4 above the notes. A box labeled 'Estrofa' is placed above the first measure. The second staff starts at measure 13 and features a 'rit.' (ritardando) marking with a dashed line below the staff. The third staff begins at measure 17 and includes dynamic markings *p* and *mf*, and an 'a tempo' marking with a dashed line below the staff. The fourth staff starts at measure 21. Various fingering and bowing (V) markings are distributed throughout the score.

Como se aprecia en la figura 36, la sección C o *Coro* comienza con una respiración (,) esta articulación propia del ámbito vocal se introduce para indicar al intérprete que al igual que un cantante, debe respirar entre estas secciones con el fin de dar la sensación de cierres a una y comienzo a la otra. En el cierre de la sección anterior es posible ver la incorporación de calderón o fermata (◡) que tiene como propósito la alteración del tiempo prolongando la nota lo suficiente para dar el sentido de cierre a la sección anterior. Una característica de este pasaje es el recurso de la hemiola presente en el compás 25, introduciendo un cambio momentáneo de métrica a 3/4 y regresando a 6/8 en el siguiente compás.

El *coro* comienza con un ritardando que se prolonga durante dos compases, comenzando en el compás 25 y volviendo a tempo al final de compás 27. Se aconseja familiarizarse con el audio de la obra para ejecutar este ritardando de manera correcta. Al ser la sección que da cierre a la obra, precisa de dos casillas de repetición, la primera termina en el registro grave para realizar la repetición, en la segunda, pasa a un registro más agudo en donde con un ritardando se da el carácter conclusivo a la pieza.

Figura 36. Soy colombiano - Arreglos de la sección C (Coro).

The musical score for the 'Coro' section is presented in three systems. The first system, starting at measure 25, features a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It begins with a fermata over a quarter note, followed by a dynamic marking of *f* and a tempo change from *rit.* to *a tempo*. A box labeled 'Coro' is positioned above the staff. The second system, starting at measure 29, contains two first endings. The first ending concludes with a dynamic marking of *p* and a tempo change to *mf*. The second ending concludes with a dynamic marking of *mf* and a tempo change to *rit.*. The third system, starting at measure 32, concludes with a dynamic marking of *mf* and a tempo change to *a tempo*. The score includes various articulations such as slurs, accents, and breath marks (,) and dynamic markings like *f*, *p*, and *mf*.

Luego de analizar las características técnicas de la obra como: los cambios entre primera y tercera posición, el uso del compás de 6/8 en su métrica, el estar en la tonalidad de La menor sin modulación, presentando un rango melódico de d# - b' según el sistema de notación musical de Helmholtz. El uso de alteraciones de paso que fuerzan la extensión del cuarto dedo en cuerdas Do y Sol, el constante uso de anacrusas, contratiempos y síncopas, y el uso de signos de alteración del tempo como la fermata y el ritardando, es posible ubicarla en el grado 5 de la gradación propuesta por la ABRSM (Anexos D).

La propuesta pedagógica que ofrece el bambuco *Soy colombiano* es:

- *Soy colombiano* es un bambuco vocal, por tal motivo se aconseja una interpretación cantábil, resaltando las frases melódicas como se hace en el canto y respetando las respiraciones presentes, con el fin de dar un sentido más legato a la obra. Posee en su estructura rítmica de 6/8 motivos anacrúsicos y sincopados propios del estilo, que sugieren un adecuado entendimiento del fraseo para su ejecución. Además, es importante prestar atención a los calderones, ritardandos y respiraciones escritas en la partitura, con el fin de emular la interpretación vocal de un cantante.
- En el presente arreglo se propone un trabajo sonoro en el registro grave y medio de la viola, el cual como se ha dicho anteriormente es el registro característico del instrumento y permite al intérprete la práctica del control de la articulación en las cuerdas graves y el manejo del arco para dicho registro.
- Se aconseja interpretar el presente arreglo en la mitad inferior del arco ya que puede tenerse mayor contacto y presión con la cuerda, esto se expresa en un sonido más profundo y limpio. Además, como se indica en la partitura, es necesario levantar el arco al final de los motivos marcados con asterisco (*) con el fin de resaltar el silencio de corchea que le sigue y dar dirección a la frase, como se muestra en la figura 37.

Figura 37. *Soy colombiano – Arcadas.*



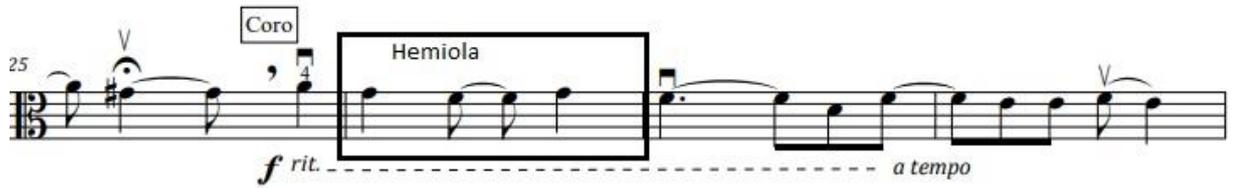
- Se aconseja prestar atención a los cambios agógicos que presenta el arreglo, como se muestra en la figura 38, puede encontrarse calderones, respiraciones y ritardandos que deben ser ejecutados de acuerdo con el estilo vocal de la obra. Los calderones al igual que las respiraciones no deben ser demasiado largos, ya que la intención es imitar la voz humana, y la respiración es un limitante para ejecutar estas figuras, también los ritardandos deben ser moderados y ejecutarse teniendo como guía el audio de donde se ha extraído la música para el arreglo.

Figura 38. *Soy colombiano – Ritardando, calderones y respiraciones.*



- Al igual que en el bambuco *On tabas*, en el presente arreglo se trabaja el concepto de hemiola, el cual se presenta con un grado de complejidad mayor al ejecutarse dentro de un ritardando como se muestra en la figura 39. Se aconseja tomar como guía el audio que se ha usado para la realización de este arreglo y que puede encontrar en el anexo E, con el fin de entender mejor la ejecución de esta figura dentro del ritardando.

Figura 39. *Soy colombiano – Hemiola.*



- Es frecuente en el género de bambuco el inicio de frases con motivos anacrúsicos y el final de estas con síncopas, como se muestra en la figura 40. Se aconseja interpretar la obra considerando la acentuación tanto en la anacrusa como en la síncopa, con el fin de ser coherente con la estructura rítmica y darle coherencia dentro del estilo del bambuco.

Figura 40. *Soy colombiano – Anacrusas y síncopas.*



- Los cambios de posición están presentes en las estrofas del arreglo. Se propone la ejecución del pasaje en tercera y primera posición, propiciando la práctica de un cambio suave y limpio entre las notas de las posiciones, como se muestra en la figura 41.

Figura 41. *Soy colombiano – Cambios de posición.*

4.3.4. Cachipay

Cachipay es un pasillo fiestero instrumental de compositor anónimo. Aunque su procedencia es incierta, es claro que fue dedicado al municipio de Cachipay, Cundinamarca. Fue uno de los pasillos más populares en las fiestas de los pueblos en el siglo XX. Este tipo de pasillo es de tempo rápido, caracterizado por una instrumentación compuesta por tamboras, flautas, tiple y guitarras (Corredor, 2018, p. 31).

Para la transcripción de esta obra se toma como referencia la versión del tiplesta Jorge Ariza en su grabación para la discográfica *Industrias Philips de Colombia S.A* en el año de 1991, la cual se puede consultar en el anexo E.

Esta obra es peculiar debido a que solo tiene dos secciones A – B, a diferencia de la forma tripartita del pasillo tradicional. En la grabación de referencia se presenta una estructura de AA – BB – AA – BB – A – B en donde la melodía se intercala entre el tiple requinto y el piano, teniendo como acompañamiento la raspa o güiro, y las cucharas.

La grabación de referencia se encuentra en tonalidad de Sol mayor sin presentar modulación. Debido a que es una obra rápida (negra = 200 bpm) y a las características de su instrumentación, es ejecutada de manera marcada y articulada.

Del audio de Jorge Ariza se transcribió a partitura la línea melódica de toda la obra, como se muestra en los fragmentos iniciales de cada sección expuestos en las figuras 42 y 43:

Figura 42. *Cachipay - Sección A en Sol mayor.*



Figura 43. *Cachipay - Sección B en Sol mayor.*



Para la realización de los arreglos se tuvo en consideración las características idiomáticas de la viola. Se procedió al cambio de clave de Do a Sol, ya que esta es la clave natural en la lectura de la viola. Debido al fin didáctico que presentan los arreglos se ha transportado la obra de Sol mayor a Do mayor, cuyas secciones son ejecutadas en posiciones fijas de primera y tercera. El rango melódico que presenta la obras es c – a' según el sistema de notación musical de Helmholtz.

Como la intención del arreglo es didáctica, se han tomado las dos secciones que componen este pasillo y se han expuesto de diferentes maneras con el fin de servir como material melódico al trabajo de posición fija en primera y tercera, además, la ejecución de melodías en pizzicato y la articulación en marcato de la melodía en cuerda Do. Así, la estructura del arreglo es AA' – BB – A – B.

Figura 44. Cachipay - Arreglo de la sección A.

The musical score for Cachipay - Arreglo de la sección A is presented in four staves. The first staff, marked with a box 'A' and a first position indicator 'I', begins with a pizzicato instruction and a forte (*f*) dynamic. The second staff, starting at measure 5, features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third staff, starting at measure 9, also begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fourth staff, starting at measure 13, concludes with a piano (*p*) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs, along with dynamic markings and fingering numbers (1, 4, 1) above specific notes.

La sección A presentada en la figura 44 se expone en primera posición en tonalidad de Do mayor. Es una sección compuesta por 16 compases en donde la melodía es ejecutada en pizzicato. Las dinámicas se propusieron acorde con la versión de referencia.

En la figura 45 se expone la sección A', la cual es la misma melodía de la sección A, pero ejecutada con arco una octava arriba en tercera posición. Debido a la velocidad y a la necesidad de una articulación marcada y corta de las notas, se proponen arcos sueltos y ligeros. Las dinámicas propuestas obedecen a las presentadas en el audio de referencia.

Figura 45. Cachipay - Arreglo de la sección A'.

The musical score for Cachipay - Arreglo de la sección A' is presented in four systems of music. Each system consists of a single staff in bass clef with a 2/4 time signature. The first system (measures 17-20) is marked 'arco' and 'f', with a 'marcato' instruction above the staff. It features a sequence of eighth notes and quarter notes, with a dynamic shift to 'mp' at the end. The second system (measures 21-24) is marked 'mf' and 'mp', with fingerings '1' and '4' indicated. The third system (measures 25-28) is marked 'mf' and 'f', with fingerings '2' and '4' indicated. The fourth system (measures 29-32) is marked 'p', with fingerings '4', 'V', and '4' indicated. The score includes various articulation marks such as accents and slurs.

La sección B se presenta en la misma tonalidad que la sección A, se propone su ejecución en tercera posición y presenta una repetición como se aprecia en la figura 46. Por su velocidad se propone una articulación marcada a lo largo de sus 16 compases, con arcos sueltos y ligeros. Las dinámicas propuestas obedecen a la versión de referencia.

A continuación, se presenta la sección A sin repetición en primera posición con arco. Esta exposición del tema se propone con el fin de que el ejecutante mejore la articulación de notas rápidas en las cuerdas Do y Sol, para ello se proponen arcadas sueltas y marcadas. Para finalizar se presenta el tema B sin repetición, se expone en tercera posición con las mismas características de su primera aparición.

Figura 46. Cachipay - Arreglo de la sección B.

The musical score for Cachipay, Section B, is presented in four staves of bass clef notation. The first staff begins with a box labeled 'B' and 'III', followed by a fermata and the instruction 'marcato'. The first staff begins with a forte (*f*) dynamic and ends with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The second staff starts at measure 37 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and ends with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The third staff starts at measure 41 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and ends with a forte (*f*) dynamic. The fourth staff starts at measure 45 with a piano (*p*) dynamic. The score includes various fingering numbers (1, 4) and articulation marks (V) above the notes.

Debido a las características técnicas expuestas en este pasillo, representadas por la práctica de secciones melódicas en posiciones fijas de primera y tercera, el uso del compás de 3/4 en su métrica, el estar escrito en tonalidad de do mayor, presentar un rango melódico de c – a' según el sistema de notación musical de Helmholtz y el uso de pizzicato en la ejecución de una de sus secciones, es posible ubicarlo en el grado 5 de la gradación propuesta por la ABRSM (Anexo D).

La propuesta pedagógica que ofrece el pasillo *Cachipay* es:

- *Cachipay* es un pasillo fiestero Instrumental que suele ser interpretado en instrumentos de plectro como la bandola o el tiple, esto obliga a ser ejecutado en la viola de una manera bien articulada, y gracias a su velocidad se propone un trabajo de arcos sueltos y ligeros que faciliten la articulación del *marcato*. El presente arreglo

permite la práctica del compás de 3/4, a su vez, el uso del pizzicato y trabajo de posiciones fijas de primera y tercera.

- Este arreglo permite un trabajo sonoro del registro medio y grave, con la característica de que cada sección se interpreta en registros diferentes, por ellos se aconseja la práctica de la articulación y desarrollo de la sonoridad en cuerda Do con las secciones en primera posición, y el desarrollo sonoro en el registro medio en las secciones que se ejecutan en tercera posición.
- Debido a la velocidad, es importante enfocar el trabajo sonoro en la ejecución de pasajes en la cuerda Do, ya que como esta cuerda presenta la dificultad de ser más lenta al momento de cambiar su dirección con el cambio de arco, es importante la ejecución de una arcada suelta y ligera sin permitir un sonido sucio.
- Se proponen pasajes para ser ejecutados en pizzicato, permitiendo ser tomado como estudio de esta articulación en las cuerdas más graves.
- Este arreglo permite el estudio de melodías sencillas en posiciones fijas, debido a que cada sección se encuentra escrita en primera o tercera posición, se aconseja mantener la mano relajada y buscar un sonido ligero y ágil en cada posición.
- Esta obra presenta un carácter rítmico en su ejecución, se aconseja mantener una articulación marcada y corta con el fin de interpretarla a la velocidad propuesta.

4.3.5. Hurí

Hurí es uno de los pasillos más conocidos popularmente en Colombia, de carácter vocal y de compositor anónimo. Este pasillo ha sido interpretado por muchos cantautores de gran trayectoria nacional entre los cuales figuran el dueto Garzón y collazos, y Silva y Villalba (Jiménez, 2017 p. 31).

Para realizar la transcripción de esta obra se tomó la grabación interpretada por el dúo Silva y Villalba del álbum *Homenaje a Garzón Y Collazos* del año 1995 bajo el sello discográfico de *Universal Music Colombia S.A.S*, la cual se puede consultar en el anexo E.

Hurí es un pasillo lento (negra = 95 bpm), su estructura formal es la de un pasillo tradicional tripartito, constituido por una introducción, una sección A y una sección B. La *introducción* hace las veces de interludio en las repeticiones y consta de 4 compases, mientras que las

secciones A y B cuentan con 16 compases cada una. En la versión de Silva y Villalba, la obra se toca completa sin repetir secciones tres veces. El formato original de la obra es guitarra, tiple, barítono y tenor. La tonalidad original de la obra es Sol mayor y no presenta modulación en sus secciones.

Se transcribió en partitura la línea melódica de la introducción procedente de la guitarra, y las partes A y B procedentes de la voz principal, como se muestran en el fragmento inicial de cada sección en las figuras 47, 48 y 49.

Figura 47. Hurí - Introducción e interludio en Sol mayor.



Figura 48. Hurí - Inicio Sección A en Sol mayor.



Figura 49. Hurí - Inicio Sección B en Sol mayor.



Para la realización del arreglo se procedió al cambio de clave de Sol a Do, se tuvo en cuenta la idiomática de la viola referente a su registro, transportando la melodía una quinta por debajo para aprovechar el registro grave del instrumento. Producto de lo anterior, se transportó de Sol a Do mayor la tonalidad. La *introducción* se ha ubicado en el registro medio comprendido por las cuerdas La y Re. Las partes A y B se han ubicado en el registro grave comprendido por las cuerdas Re y Do, en donde se aprecia el color característico del instrumento.

Toda la obra se mantiene en primera posición y su rango melódico va de *d* a *e*'' según el sistema de notación musical de Helmholtz. Al arreglo se incorporaron las indicaciones de arco, dinámicas, indicaciones de tempo y articulaciones, adecuando la melodía a las posibilidades técnicas de la viola.

La *introducción* es corta, tomando la función de interludio en las repeticiones. Consta de cuatro compases y se pueden identificar frases muy definidas en su estructura, comenzando siempre de manera acéfala en corcheas y finalizando en el siguiente compás con una negra y una blanca, esto con el propósito de dar carácter conclusivo a la frase como se muestra en la figura 50. Los arcos no presentan mayor complejidad, ya que el motivo generalmente inicia con arco hacia arriba y continúa de manera intercalada.

Figura 50. *Hurí - Arreglo de la sección Introductoria.*



La sección A toma el papel de la *estrofa 1*, está compuesta por 16 compases y permanece en la tonalidad de Do mayor, expuesta en la figura 51. Maneja la misma estructura rítmica de la *introducción*, la cual es recurrente durante toda la sección, al igual que la ejecución de los arcos. Las dinámicas escritas en esta sección son pocas, tal y como son planteadas en la versión original.

La sección B o *estrofa 2* presenta variaciones rítmicas en su estructura, las cuales se pueden apreciar en la figura 52. Las frases son más extensas y permiten una ejecución más musical. Se intercalan los comienzos acéfalos con los anacrúsicos, y en su segunda repetición se expone una conclusión simple compuesta por dos negras cortas y destacadas. Se genera una propuesta de arcos acorde a la estructura melódica y rítmica de la obra, al igual que las dinámicas.

Figura 51. Hurí - Arreglo de la sección A.

A

mp

9 *mf* *mp*

13 *mf*

17 *f* *mp*

Figura 52. Hurí - Arreglo de la sección B

B

p

25 *mf* *mp*

29 *mp* *p*

33 *f* *mf*

37 *mf*

Debido a las características técnicas que expone el pasillo *Hurí* como lo es el uso de la tonalidad de Do mayor a dos octavas en primera posición, un rango melódico entre d a e'' según el sistema de notación musical de Helmholtz, la aparición de alteraciones accidentales, el uso del compás de 3/4, pero sobre todo por su característico inicio de frase acéfalo y anacrúsico, fue posible ubicarlo en el grado 4 de la gradación propuesta por la ABRSM (Anexo D).

La propuesta pedagógica que ofrece el pasillo *Hurí* es:

- *Hurí* es un pasillo de carácter vocal, por ello se propone una interpretación cantáble centrada en un fraseo propio del género. Permite la práctica de lectura en 3/4 y su propósito es emular la interpretación vocal de un cantante. Las arcadas propuestas no presentan mayor dificultad, con el propósito de centrarse en una buena producción de sonido.
- El trabajo sonoro que ofrece el pasillo *Hurí* se centra en el registro medio y grave. A su vez, la facilidad de sus arcadas permite enfocar la atención en la producción de un sonido profundo y limpio, en donde se pueda trabajar en el balance entre presión, velocidad y punto de contacto del arco, con el fin de mejorar la calidad de la producción del sonido en las cuerdas del registro usado.
- Debido a las características rítmicas del pasillo, el presente arreglo permite una práctica de motivos acéfalos y anacrúsicos en el inicio de frases como se muestra en la figura 53.

Figura 53. *Hurí* - Motivos acéfalos y anacrúsicos.



- Este arreglo permite el trabajo en primera posición, adecuado para intérpretes que no hayan desarrollado aún destreza con los cambios de posición y deseen interpretar una obra colombiana con facilidad.
- Debido al carácter vocal de la obra, se aconseja escuchar la versión de referencia que se puede encontrar en el anexo E, y trabajar en el fraseo propuesto en dicha grabación.

4.3.6. *La Gata golosa*

La Gata golosa es un pasillo instrumental del compositor Fulgencio García (1880 – 1945), nacido en Purificación, Tolima.

Fulgencio García fue un importante intérprete de bandola y compositor de pasillos de la primera mitad del siglo XX. Su obra más popular fue *La Gata golosa*, aunque también compuso importantes pasillos instrumentales como *Vino Tinto*, *Coqueteos*, *Toño*, entre otros (Rojas, 2017, p. 19).

Este pasillo tuvo inicialmente el nombre de *Soacha* y data de 1912, sin embargo, tiempo después fue renombrado por su propio autor en honor a un célebre restaurante bogotano que era frecuentado por músicos y poetas. El establecimiento llevaba el nombre en francés *Gaite gauloise*, que significa, *la alegría gala*, sin embargo, gracias a la fonética popular terminó llamado *La Gata golosa* (RTVC, 2020, par. 3).

La grabación que se tomó como referencia para la transcripción de este pasillo fue la interpretada por el trio Morales Pino, con una instrumentación de piano, flauta y plectros (Guitarra, tiple y bandola), grabada en el año de 1999, la cual se puede consultar en el anexo E.

La versión de la grabación del trio Morales Pino tiene una estructura ternaria A – B – C característica de un pasillo tradicional, estas secciones constan de 16 compases cada una. En esta versión es interpretada con el siguiente esquema estructural AA – BB – A – CC – A – BB – C.

La tonalidad en la que se presenta la obra en la grabación de referencia es de La mayor para la sección A y B, y Fa mayor para la sección C. La articulación de las notas es marcada debido a su velocidad (negra = 200 bpm), como el intérprete principal es la bandola, las notas son cortas y muy bien articuladas.

Del audio del trio Morales Pino se transcribió a partitura la línea melódica de toda la obra, como se muestra en los fragmentos iniciales de cada sección expuestos en las figuras 54, 55 y 56:

Figura 54. *La Gata golosa - Sección A en La mayor.*



Figura 55. *La Gata golosa - Sección B en La mayor.*



Figura 56. *La Gata golosa - Sección C en Fa mayor.*



Para la realización del arreglo se tuvo en cuenta la idiomática de la viola y sus características especiales. Se procedió a cambiar de clave de Sol a Do, ya que esta última es la clave natural en la lectura del instrumento. Para este arreglo, la intención era resaltar el registro medio y agudo del instrumento, explorando los colores que ofrece la viola en estos registros, por tal motivo se ha transportado la obra a Re mayor con modulación a Si bemol en su última sección. El arreglo presenta un rango melódico de f- E'' según el sistema de notación musical de Helmholtz.

Para este arreglo es importante resaltar que debido a su velocidad (negra = 200 bpm) y por ser escrita en principio para la bandola, es necesario ejecutar las notas muy cortas y ligeras. Por tal motivo, las ligaduras son casi inexistentes y se expresa la articulación de marcato al inicio de la partitura. El propósito es emular el sonido seco de la bandola al momento de la ejecución de la obra. A diferencia del audio de referencia, se propone la ejecución del pasillo

en su forma tradicional, exponiendo cada parte con su respectiva repetición y volviendo al final a la sección A.

La sección A está escrita en primera posición como se aprecia en la figura 57, presenta digitaciones en dos cuerdas con el mismo dedo, como es el caso del compás 2 y 8. Todas las notas son sueltas y ligeras. Es característico el inicio en punta de los motivos anacrúsicos presentes en casi todos los compases. Las dinámicas escritas son las aproximadas a las expuestas en la versión de referencia.

Figura 57. *La Gata golosa - Arreglo de la sección A.*

The musical score for Section A of 'La Gata golosa' is presented in four staves. The first staff begins with a boxed 'A', the tempo marking 'marcato', and the dynamic 'mf'. It contains four measures of music with fingerings 2, 2, 4, and 3. The second staff starts at measure 5 and contains four measures with fingerings 2, 2, and 2. The third staff starts at measure 9 and contains four measures with the dynamic 'dim.'. The fourth staff starts at measure 13 and contains four measures, ending with 'Fine' and the dynamic 'p'. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

En la sección B se explora el registro agudo del instrumento, se ejecuta en primera posición y se desarrolla en la tonalidad de Re mayor, como se muestra en la figura 58. Esta sección presenta un patrón rítmico corto de dos compases que se repite hasta el final, enlazando la primera y la segunda vuelta con un ascenso en grado conjunto desde Fa# en cuerda Do hasta

la cuerda La. Este pasillo debe ser ejecutado con una articulación corta y ligera con el fin de imitar el sonido de la bandola, las dinámicas escritas son las aproximadas a las expuestas en la versión de referencia.

Figura 58. *La Gata golosa* - Arreglo de la sección B.

The musical score for Section B of 'La Gata golosa' is written for Viola in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of four staves of music. The first staff begins with a box labeled 'B' and a dynamic marking of *f*. The second staff starts at measure 21. The third staff starts at measure 25 and includes a *dim.* marking. The fourth staff starts at measure 29 and features a first ending bracket over the final two measures, with a dynamic marking of *p* at the beginning of the first ending and *f* at the end. Fingerings are indicated by numbers 3, 4, and V above notes. A '4' is written above a note in the third staff. A '1.' is written above the first ending bracket in the fourth staff.

La sección C presenta una modulación al sexto grado bemol (Si bemol mayor) la cual es típica en los pasillos, como se observa en la figura 59. La sección presenta una melodía menos rítmica, permitiendo interpretarse un poco más cantáble. Por esta razón, se hace uso de ligaduras. Esta sección es diversa rítmicamente, ya que no presenta un patrón rítmico recurrente, sino que permite una mezcla más heterogénea. Es ejecutada en primera posición y las dinámicas escritas son las aproximadas a las expuestas en la versión de referencia.

Figura 59. *La Gata golosa* - Arreglo de la sección C.

The image shows a musical score for Viola, Section C of 'La Gata Golosa'. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It consists of five staves of music. The first staff starts at measure 33 and includes a first ending bracket with a '2.' and a 'C' time signature. The second staff starts at measure 37. The third staff starts at measure 41 and includes dynamic markings *p* and *mf*. The fourth staff starts at measure 45 and includes a dynamic marking *f*. The fifth staff starts at measure 49 and includes the instruction 'D.C. al Fine' and a dynamic marking *p*. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes, and bowings are indicated by 'V' above notes. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Debido a las características técnicas presentes en el pasillo *La Gata Golosa* como su ejecución en primera posición, el uso de la métrica de 3/4, el ejecutarse en la tonalidad de Re mayor con modulación a Si bemol mayor, el presentar un rango melódico de f- E'' según el sistema de notación musical de Helmholtz y en uso de motivos rítmicos con diseños acéfalos en sus patrones rítmicos, es posible ubicarlo en el grado 5 de la gradación propuesta por la ABRSM (Anexo D).

La propuesta pedagógica que ofrece el pasillo *La Gata golosa* es:

- *La Gata golosa* es un pasillo instrumental que debido a la velocidad a la que está escrito exige notas marcadas, articuladas y ligeras. Permite la práctica de lectura en compás de 3/4 con frases compuestas por motivos acéfalos.

- A diferencia de los arreglos trabajados hasta el momento, *La Gata golosa* propone un trabajo sonoro en los registros medios y agudos de la viola, estos registros se proponen con la intención de trabajar el manejo del arco en las cuerdas más delgadas de la viola, permitiendo desarrollar velocidad en la ejecución de la obra gracias al trabajo de arcos sueltos propuestos en el arreglo.
- La interpretación de este arreglo debe realizarse en la región central del arco, debido a que facilita interpretar de manera más ágil y ligera la obra, a la vez que permite una ejecución limpia en las cuerdas Re y La en el registro agudo del instrumento.
- Se propone en ciertos pasajes la digitación del mismo dedo en dos cuerdas ubicándolo entre ellas, esto permite una ejecución rápida de las notas y ayuda a desarrollar limpieza en su sonido. Un ejemplo se puede apreciar en la figura 60.

Figura 60. *La Gata golosa* - Digitación en dos cuerdas con el mismo dedo.



- Debido al estilo propio del pasillo, las frases presentan motivos acéfalos en el inicio de las frases, como se muestra en la figura 61. Este diseño rítmico lleva al intérprete a ser cuidadoso con los acentos y a respetar los silencios al inicio de las frases, con el fin de darle una correcta interpretación a la obra.

Figura 61. *La Gata golosa* - Motivos acéfalos.



5. Resultados

Una vez desarrollados los objetivos específicos, los cuales comprendían la definición de niveles pedagógicos, la selección del repertorio a transcribir y la realización de los arreglos; se tienen como resultado seis arreglos que conformaron el método para viola sobre músicas tradicionales colombianas, compuesto por tres pasillos y tres bambucos para nivel intermedio (grado 4 y 5 del ABRSM), los cuales cumplieron los requisitos establecidos para su selección. Cada arreglo presenta el nombre de la obra, el compositor, el nivel para el cual se arregló y las indicaciones didácticas propuestas para su estudio.

En el cuerpo del trabajo se explica el proceso con el que se transcribió y arregló cada obra, los pasos desarrollados se pueden dividir en tres: La sección de contexto, los pasos para desarrollar los arreglos y la propuesta pedagógica.

En la sección de contexto se puede apreciar una breve historia de la obra o del compositor, con el fin de dejar clara su procedencia e importancia. También se encuentra la información respecto a la grabación de referencia como lo son el nombre de los intérpretes, discográfica, año de producción, la instrumentación, entre otros. Se presenta un análisis de la versión de referencia, que abarca la morfología de la obra, la tonalidad y las modulaciones que presenta, las dinámicas, la agógica presente en la grabación y las características tímbricas de la instrumentación. Una vez descrita esta información se exponen los fragmentos iniciales de la melodía transcrita a partitura, con el fin de visibilizar la versión notada original.

En la siguiente sección se exponen los pasos con los que se realizaron los arreglos. Se explica en que tonalidad se transportó la obra y cuáles fueron los motivos, al igual que el registro en el cual se expone la melodía. Se detalla el rango melódico de la canción y se procede a hacer un análisis de cada sección arreglada, expresando las razones de cada una de las modificaciones hechas a la obra original. También se formulan los elementos técnicos que caracterizan la obra y que permite ubicarla en algún nivel y se procede a establecer la gradación para dicha obra.

Al final se determinan qué características técnicas e interpretativas pueden ser usadas como elementos didácticos para la enseñanza del instrumento. En este apartado se define el ítem técnico o interpretativo que se puede trabajar y se ejemplifica con un fragmento de la obra.

El resultado final es un método con arreglos de bambucos y pasillos colombianos, respaldados por un desarrollo estructurado para su realización y una propuesta didáctica para su ejecución.

6. Conclusiones

Según el rastreo bibliográfico y el análisis de la literatura expuesto en el apartado del marco teórico, se puede concluir que la viola ha atravesado por diferentes transformaciones en su historia. Dichas transformaciones la han llevado a adaptarse a otra familia, a cambiar su diseño físico y acústico, a ejercer diferentes roles dentro de los conjuntos musicales y a perdurar a pesar de la exclusión de las agrupaciones camerísticas y a su papel puramente acompañante en las orquestas. Gracias a las nuevas corrientes culturales del siglo XX, la viola resurge a partir de la transformación de su repertorio y su concepción como instrumento solista dentro de las músicas vanguardistas.

Todo lo anterior ha tenido implicaciones directas en el repertorio que se ha escrito para el instrumento. Gracias a las investigaciones antecedentes y al análisis histórico tanto del desarrollo del instrumento como el de su enseñanza, se concluye que, por razones de su evolución, la mayoría de repertorio escrito para la viola no suele hacer uso de las características idiomáticas propias del instrumento, debido a la subordinación histórica que ha tenido hacia la figura del violín, en donde abundan transcripciones del repertorio violinístico adaptado a la viola que no reconocen su registro grave como el color característico del instrumento, ni tiene en cuenta las limitaciones acústicas que ésta presenta para el arreglo de dichas obras.

A partir de las investigaciones de Tapias y Pérez, en donde se muestra el repertorio con el que se forma a los violistas en la ciudad de Medellín, es posible concluir que no se conocen métodos o material pedagógico basado en músicas tradicionales colombianas y que tanto las obras musicales como el material pedagógico usado hasta la actualidad es de procedencia extranjera. Además, los métodos más utilizados para la enseñanza de la viola en las principales instituciones de formación son transcripciones de métodos para violín, los cuales traen como consecuencia que se implemente la técnica del violín en los violistas sin respetar sus

diferencias acústicas e idiomáticas. Los pocos métodos escritos específicamente para viola son desconocidos o muy poco usados en la formación de los instrumentistas, como se puede apreciar en los anexos B y C.

Teniendo en cuenta el uso del repertorio expuesto anteriormente para la formación de los violistas en la ciudad de Medellín y al desarrollo histórico de la enseñanza del instrumento en Colombia, expuesto en el apartado *Recorrido histórico por la enseñanza de la viola* del marco teórico, se concluye que no existe una escuela violística propia que caracterice a los violistas de la ciudad, debido a que se continúa tomando a la viola como un instrumento complementario al violín, tanto en su técnica como en su repertorio. Son estos argumentos los que llevan a proponer una solución que permita dar identidad a la formación violística en la ciudad, facilitando el desarrollo de las características propias del instrumento con un contexto cultural.

Adicional a lo expresado anteriormente, la mayoría del repertorio para la viola fue escrito en su resurgimiento a finales del siglo XIX y todo el siglo XX, este repertorio estuvo marcado por toda la influencia vanguardista europea y estadounidense que se desarrolló luego de la primera y segunda guerra mundial, y el cambio cultural que afrontó la humanidad en este periodo histórico. Este repertorio es ajeno a las sonoridades cotidianas de los violistas de la ciudad de Medellín, donde su contexto musical dista mucho de las técnicas compositivas vanguardistas y experimentales, y la cultura musical se basa en la tonalidad con géneros que mezclan ritmos africanos y estructuras propias del país como lo son el vallenato, la cumbia, el bambuco, entre otros.

Cabe señalar que Colombia tiene una vasta cantidad de géneros y ritmos que permiten adaptar cualquier obra tradicional a la viola y extraer de su estructura rítmica, armónica y melódica un sinnúmero de elementos técnicos que aporten y nutran propuestas pedagógicas que puedan ser implementadas en los estudios académicos.

De acuerdo con lo anteriormente expuesto, se concluye que es necesaria la producción de repertorio para la viola que pertenezca al contexto cultural del intérprete y del estudiante. Desde la perspectiva de esta investigación y basados en los planteamientos pedagógicos de Zoltán Kodály expuestos en el marco teórico, este repertorio basado en músicas tradicionales

facilita el acercamiento de los estudiantes al instrumento, ya que se interpretaría música que hace parte de la cotidianidad y no música extranjera con lenguajes lejanos y complejos.

Además, El material pedagógico con repertorio tradicional permitiría generar una identidad musical y un conocimiento de la propia cultura. Este acercamiento cultural desde el instrumento podría incentivar aún más la práctica de la viola, ya no vista como instrumento de relleno, sino como instrumento solista. La incorporación de obras tradicionales en los conciertos disminuiría la brecha entre público e instrumentista, ya que las interpretaciones vanguardistas distan de los gustos del público de la ciudad.

A causa de los argumentos anteriormente expuestos, se llega a la conclusión de que es pertinente la creación de un método que contenga arreglos de música tradicional colombiana, de los cuales se desprendan propuestas pedagógicas específicas para la viola, que contribuyan al aumento del repertorio escrito para el instrumento teniendo en cuenta sus características idiomáticas y acústicas particulares. Además, que genere identidad cultural gracias a la procedencia de sus arreglos, disminuyendo la brecha que hay entre los instrumentistas y el repertorio con el que se enseña la viola en la ciudad, y abriendo un espacio para exponer la viola como instrumento solista desde las obras propias de la cultura regional.

Adicional a los temas tratados, se concluye que a la fecha no hay una propuesta de niveles pedagógicos clara ni un consenso general sobre la estandarización de niveles, que permita ubicar los arreglos realizados en una gradación pedagógica. Como se expone en el apartado *Recorrido histórico por la enseñanza de la viola* del marco teórico, es posible comprender la falta de una gradación o propuestas de nivel en los métodos propios del instrumento debido a que, históricamente en el ámbito académico la enseñanza de la viola ha estado subordinada a la técnica y repertorio del violín, permitiendo un margen muy pequeño para el desarrollo de material pedagógico específico para la viola que desarrolle su idiomática y se estandarice como ha sucedido con el violín. Por ello, en esta investigación se ha propuesto como alternativa tomar la gradación establecida por la ABSRM (Associated Board of the Royal Schools of Music) usada para el diseño de sus exámenes y evaluaciones, los cuales plantean requerimientos técnicos como escalas, arpeggios, registros, grupos rítmicos, dobles cuerdas, entre otros, que pueden ser consultados en el anexo D.

Luego de lo expuesto anteriormente y de haber finalizado el método con los arreglos de música tradicional colombiana, se puede concluir de manera general que la viola cada vez toma mayor identidad frente a los demás instrumentos de su familia, que es posible iniciar una escuela violística en la ciudad planteada desde la identidad cultural de sus intérpretes, que permita desarrollar la sonoridad propia de la viola desde una propuesta técnica que tenga en cuenta sus características acústicas especiales. Además, se necesita mucho más repertorio creado o arreglado específicamente para la viola, donde se pueda apreciar su protagonismo y desarrolle el color característico que la hace particular, al igual que material pedagógico que forme instrumentistas con cualidades técnicas que permitan explotar las posibilidades interpretativas de la viola desde su idiomática, separándola del violín y brindándole un camino en solitario que le permita su identidad desde la lengua materna de los violistas como lo es su música tradicional.

7. Limitaciones y Prospectiva

La investigación actual presenta diversas limitaciones al momento de su desarrollo, la principal fue el tiempo para su realización, debido a que cuatro meses es un periodo corto para el alcance inicialmente planteado. Para la presente investigación se proponía la transcripción y arreglo de una mayor cantidad de obras, así como la incorporación de más géneros musicales del folclore colombiano que aborasen muchos más niveles pedagógicos. Adicionalmente, se pretendía realizar arreglos para piano acompañante y audios de acompañamiento para que los usuarios del método pudiesen ejecutar las obras acompañados de medios digitales.

Otra limitación fue afrontar la realización del TFM en medio de la pandemia del COVID-19, este suceso impidió hacer una búsqueda más amplia de partituras y fuentes primarias en bibliotecas y centros académicos universitarios, debido a las cuarentenas estrictas implementadas en Colombia. Además, no fue posible proponer la implementación del método con estudiantes debido al cierre de las universidades y academias de música, a la alta deserción presentada en los centros educativos musicales en la ciudad, debido a la pandemia y a las restricciones que genera la virtualidad para la enseñanza de un instrumento de cuerda frotada a distancia.

Se propone para futuras líneas de desarrollo derivadas de la actual investigación la ampliación del repertorio a transcribir, con el fin de brindar una propuesta amplia de obras tradicionales y enriquecer el repertorio existente para la viola. Extender los arreglos a más géneros colombianos que integren todas las regiones del país, teniendo en cuenta los aportes pedagógicos que cada uno de estos ritmos pueden brindar a la formación instrumental, y generar arreglos para todos los niveles de enseñanza.

Se precisa proponer una gradación propia que dé cuenta del nivel real que presentan los violistas en la ciudad de Medellín, ya que al no existir una gradación generalizada para la viola se suelen adaptar los niveles de otros instrumentos afines, o se toman como referencia gradaciones extranjeras que desconocen las realidades que presentan los instrumentistas de la ciudad a nivel técnico, dificultando la implementación de los arreglos realizados por su grado de dificultad.

Además, se aconseja la realización de acompañamientos para piano, guitarra o tiple, que sirvan para ser integrados al mundo digital por medio de grabaciones guías a las cuales el estudiante pueda acceder virtualmente, proporcionando ayudas didácticas que permitan el acompañamiento de las obras con mayor facilidad en el estudio personal y las puestas en escena.

Referencias bibliográficas

- ABRSM. (2021, junio 6). *Practical Viola exams*. <https://gb.abrsm.org/en/our-exams/bowed-strings-exams/viola-exams/>
- Arango, L. (2014, noviembre 19). *Rafael Godoy, «un buen colombiano»*. Semanario Voz. <https://web.archive.org/web/20160610195624/http://www.semanariovoz.com/2014/11/19/rafael-godoy-un-buen-colombiano/>
- Berlioz, H. (1985). *H. Berlioz: Memorias*. Madrid. Taurus.
- Bernal, M. (2004). *Del bambuco a los bambucos*. Anais do V Congresso IASPM, Rio de Janeiro, Brasil.
- Corredor, A. F. (2018). Entre bambucos y pasillos. *Una perspectiva del estilo musical de Adolfo Mejía* [Trabajo fin de grado, Universidad pedagógica]. <http://hdl.handle.net/20.500.12209/7897>
- Dobrojtov, B. V. (1974). Contrabajo. *Historia y Metodología*. Editorial Música. Moscú.
- García, P. (2005). *Catalogación, estudio, análisis y criterios de interpretación de las sonatas para viola y piano de los compositores españoles del siglo XX*. Universidad de Granada. Granada.
- Harjo, T. (2018). *Viola Arrangements: History and Rationale with Focus on New Repertoire for the Young Violist* [Tesis doctoral, UC Santa Barbara]. <https://escholarship.org/uc/item/95t5d3nr>
- Jiménez, A. y Montoya, A. (2017). *El ritmo del pasillo colombiano: un factor musical para el desarrollo de procesos de generalización*. [Trabajo fin de grado, Universidad Distrital]. Repositorio Universidad Distrital. <http://hdl.handle.net/11349/6699>
- Miñana, C. (1987). Rítmica del Bambuco en Popayán. *Revista A contratiempo*. (1), 46-55.
- Miñana, C. (1997). Los caminos del Bambuco en el siglo XIX. *A Contratiempo: revista de música en la cultura*, (9), 7-11.
- Montalvo, F y Pérez, J. (2006). *Aplicación del conocimiento de improvisación en el Pasillo y el Bambuco de la región Andina colombiana*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

- Muñiz, M. (2012). *La viola en España: historia de su enseñanza a través de los principales métodos y estudios* [Tesis doctoral, UO]. Repositorio Universidad de Oviedo. <https://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/21684>
- Ocampo, J. (1976). *Música y folclor de Colombia*. Bogotá: Editores Colombia S.A.
- Pachuan, M. y Fuentes, J. (2018). La música folklórica en la práctica coral a través de la concepción kodály. *Revista Cuadernos Nueva Serie*. 3(3), 48-48. <https://intra.uccuyo.edu.ar/editorial/ojs/index.php/Revistacuadernos/article/view/47>
- Perdomo, J. (1980). *Historia de la música en Colombia*. Bogotá: Editores- Colombia Ltda.
- Perez, N. y Restrepo, A. F. (2018). *La enseñanza de la viola en la ciudad de Medellín: ayudas didácticas basadas en las Tics, improvisación y músicas colombianas* [Trabajo fin de grado, Unac]. Repositorio Unac. <http://repository.unac.edu.co/handle/11254/1018>
- Poniatovsky, S. (1984). *Historia del arte violístico*. Editorial Música, Moscú.
- Riley, M. (1980). *The History of viola* (vol. I). Braun-Brumfield.
- Rojas, A. M. (2015). *Concierto para viola y orquesta op. 109 de Guillermo Uribe Holguín. Edición de la partitura y análisis temático* [Trabajo fin de máster, Eafit]. Repositorio Universidad Eafit. <https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/8317>
- Rojas, L. F. (2017). "*Compadreando, Quipile y Cucunubá*": composición de dos pasillos santafereños tradicionales basados en el análisis de la estructura armónico-melódica de las obras *La Gata Golosa* y *Coqueteos del Maestro Fulgencio García* [Trabajo fin de grado, Universidad Pedagógica]. Repositorio Universidad Pedagógica. <http://hdl.handle.net/20.500.12209/7841>
- RTVC. (2020, mayo 4). *Fulgencio García: 140 años del autor de "La gata golosa"*. <https://cms.radionacional.co/cultura/fulgencio-garcia-140-anos-del-autor-de-la-gata-golosa#:~:text=Su%20principal%20composici%C3%B3n%20es%2C%20a,movimiento%20de%20La%20Gruta%20Simb%C3%B3lica>.
- Sachs, C. (1966). Musicología comparada. *La música de las culturas exóticas*, EUDEBA Editorial Universitaria. Buenos Aires.

- Sánchez, S. A. (2009). Reflexión histórica de las formas de la escritura musical del bambuco, entre el colonialismo y la república en Colombia. *Música, cultura y pensamiento*, 1, 115-130.
- Scholes, P. A. (1964). *Diccionario Oxford de la música*. Editorial Pueblo y Educación. La Habana.
- Tapias, G. A. (2017). Azul: *Tránsitos entre las músicas tradicionales de la viola y las músicas colombianas* [Trabajo fin de máster, UdeA]. Repositorio Universidad de Antioquia. <http://bibliotecadigital.udea.edu.co/handle/10495/9270>
- Urbina, J. V. (2020). *Bambuqueando, Guía didáctica para la enseñanza del clarinete teniendo como referencia el ritmo del bambuco* [Trabajo fin de grado, Universidad Pedagógica]. Repositorio Universidad Pedagógica. <http://hdl.handle.net/20.500.12209/12994>.
- Uribe, G. (1911) "Triunfaremos", *Revista del Conservatorio*, 1(3), 33-34.
- Uribe, G. (1941). Vida de un Músico Colombiano. En G. U. Holguín, *Vida de un Músico Colombiano*. Bogotá, Colombia: Voluntad.
- Vdóvina, M. (2006). *La viola en el conjunto instrumental y su desarrollo individualizado* [Tesis doctoral, ISA]. <https://docplayer.es/7102137-La-viola-en-el-conjunto-instrumental-y-su-desarrollo-individualizado.html>
- Whittall, A. (2011). Transcription. *The Oxford Companion to Music*. Oxford Music Online. Recuperado el 7 de junio de 2021 de: <https://bv.unir.net:3188/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-6882?rskey=cJVQFn&result=1>

Anexo A. Obras para viola de compositores colombianos.

Compositor	Año de composición	Composición
Álvaro Ramírez Sierra (1932-1991)	1965	Fantasia (Viola y Piano).
	1985	Fantasia (Viola, Clarinete y Guitarra).
Blas Emilio Atehortúa. (1943-2020)	1960	Ensayo Concertante Op.5 (Violín, Viola, Violonchelo y Cuerdas)
	1968	Cinco Piezas Breves Op.37 (Viola, Flauta y Arpa).
	1969	Movimiento Op.38 Nº1 (Violín, Viola, Violonchelo y Piano).
	1979	Cinco Piezas Románticas Op.85 (Viola y Piano).
	1980	Concertante Cinco Op.92 (Pícolo, Violín y Viola)
	1985	Dúo Op.133 (Violín y Viola).
	1990	Doble Concierto Op.160 (homenaje a W.A Mozart, Violín, Viola y Orquesta)
	1993	Suite Op.177 (Violín y Viola)
	1995	Concertino Op.187 (Violín, Viola y Orquesta).
Carlos Posada Amador (1908-1993)	1953	Seis Variaciones sobre estrellita de M.M Ponce. (Violín y Viola).
Carolina Noguera	2001	Elegía Errante.
Catalina Peralta (1963-).		Recitativo III (Viola, Violonchelo, con procesamiento en vivo)
David Gómez (1992-)	2014	Paréntesis (Viola Sola)
	2015	Pieza de Concierto (Viola y Piano)
Diego Vega	2006	Nocturno (Viola y Piano)
German Borda (1935-)		Microestructura Nº1 (Viola y Violonchelo)
		Microestructura Nº3 (Viola y Orquesta)
	1924	Sonata Op.24 (Viola y Piano)

Andrés Felipe Restrepo Vélez
Bambucos y pasillos en la viola:
Arreglos de música tradicional colombiana para la enseñanza en niveles intermedios

Guillermo Uribe Holguín (1880-1971)	1957	Trio Op.95 N° 1 (Violín, Viola y Violonchelo). Al trío Biava, Díaz y Matzenauer.
	1995	Pequeña Suite Op.96 (Violín, Viola y Flauta)
	1962	Concierto para Viola y Orquesta Op.109
	s.f	Escena Cómica Op.108 N°2 (Violín y Viola).
Jacqueline Nova (1935-1975).	1964	Scherzo
Jaime Alberto Romero (1966-).		Delirio y Fuga (Viola y Guitarra).
		Embrujo de Luna (Viola y Guitarra).
		Sangre Latina- Bolero (Viola y Guitarra)
		El Popocho (Viola y Guitarra)
Jesús Pinzón Urrea (1928-)		Variaciones sin Tema (Viola, Violonchelo y Contrabajo)
Jhoann Hassler (1972-)	1993	Fantasia
	2009	Variaciones sobre un Nombre (Viola y Medios Electrónicos)
Juan Carlos Marulanda (1970)	1989	Dos Piezas (Viola y Guitarra).
Juan Pablo Carreño (1978-).	2004	Doble (Viola y Violonchelo)
	2006	Ciudad Vacía.
Luis Alberto Gutiérrez		Fuga a tres partes (Violín, Viola y Violonchelo).
Luis Carlos Figueroa (1923)	1976	Colombianadas N°3 (Viola y Piano).
	1981	Romanza (Viola y Guitarra)
Marco Aurelio Vanegas (1942-1984)	1963/64	Sonata (Viola y Piano).
Mario Gómez Vigiñes (1934-)		Trio (Violín, Viola y Violonchelo).
Mauricio Nassi. (1949-).	1983	Pavana Op.47 N°3 (Viola, Piano, Fagot y Contrabajo).
	2000	Phonotryptikhos Op.81.
	2001	Ricercare Variato Op. 84. Violín y Viola).
	2003	Saga Op.95 (Viola y Pequeña Orquesta).

Andrés Felipe Restrepo Vélez
Bambucos y pasillos en la viola:
Arreglos de música tradicional colombiana para la enseñanza en niveles intermedios

Pedro Biava (1902-1972)	1934	(Colombia, Roma 1902, Barranquilla 1972). (Para Violín, viola y Violoncelo)
Ricardo Gallo	2004	Chirimías Imaginarias (Viola, Flauta y Arpa).
Roberto Pineda Duque (1910-1977).	1952	Sonata (Viola y Piano)
	1956	Sonata N°2 (Violín y Piano)
	1961	Trio para Violín, Viola y Violoncelo).
Rodolfo Acosta. (1970-).	1998	Casi nada (Viola, Violonchelo y Percusión).
	2003	Archipiélagos de la Esperanza (Viola y Violonchelo).
	2005	Playas (Viola Sola).
Víctor Agudelo (1979-)	2002	Cachacosteño (Viola y Piano).

Fuente: Rojas Gallego, A. M. (2015). Concierto para viola y orquesta op. 109 de Guillermo Uribe Holguín. Edición de la partitura y análisis temático.

Anexo B. Frecuencia de uso de métodos de violín transcritos para viola

Rastreo de bibliografía utilizada para la enseñanza de la viola en algunas instituciones del Valle de Aburrá										
Información del texto		Instituciones visitadas periodo 2016 marzo-mayo								
Método de estudio Violín	Trascripción a viola:	Escuela de música Belén parque biblioteca	Escuela de música El Limonar	Escuela de música Alfonso López	Escuela de música de Bello	Instituto musical Diego Echavarría Misas	Colegio Montessori	Departamento de música de la Universidad de Antioquia	Departamento de Música de la Universidad EAFIT	Orquesta Sinfónica de Antioquia
Wohlfahrt, F. sixty studies for the violin	Joseph Vieland	Frecuente	Poco frecuente	Frecuente	No se usa	Frecuente	Frecuente	Frecuente	Frecuente	Poco frecuente
Kayser, Heinrich Ernst - 36 Elementary and Progressive Studies, Op 20	Joseph Vieland	Frecuente	Poco frecuente	Poco frecuente	No se usa	Frecuente	Frecuente	Frecuente	Frecuente	Poco frecuente
Flesch, Carl - Scale System	Charlotte Karman	Frecuente	Frecuente	Poco frecuente	Frecuente	Poco frecuente	Frecuente	Frecuente	Frecuente	Frecuente
Sevcik, Otakar - School of Bowing Technique Op 2 Part 1	Lionel Tertis	Poco frecuente	Frecuente	Poco frecuente	No se usa	Poco frecuente	Poco frecuente	Frecuente	Frecuente	Poco frecuente
Schradieck - School of Violín Technics	Louis Pagels	Poco frecuente	Frecuente	Poco frecuente	No se usa	Poco frecuente	Poco frecuente	Frecuente	Frecuente	Poco frecuente
Kreutzer, Rodolphe - 42 Studies - Violín solo	Louis Pagels	Frecuente	Poco frecuente	Frecuente	Frecuente	Frecuente	Frecuente	Frecuente	Frecuente	Frecuente

Fuente: Tapias Henao, G. A. (2017). Azul: Tránsitos entre las músicas tradicionales de la viola y las músicas colombianas.

Anexo C. Frecuencia de uso de métodos originales para viola

Rastreo de bibliografía utilizada para la enseñanza de la viola en algunas instituciones del Valle de Aburrá										
Información del texto		Instituciones visitadas periodo 2016 marzo-mayo								
Método de estudio Viola	Compositor	Escuela de música Belén parque biblioteca	Escuela de música El Limonar	Escuela de música Alfonso López	Escuela de música de Bello	Instituto musical Diego Echavarría Misas	Colegio Montessori	Departamento de música de la Universidad de Antioquia	Departamento de Música de la Universidad EAFIT	Orquesta Sinfónica de Antioquia
15 Etudes From Op 116	Sitt, Hans	Poco frecuente	Poco frecuente	Poco frecuente	Poco frecuente	Poco frecuente	No se usa	Poco frecuente	Poco frecuente	Poco frecuente
41 Caprices Op 22 for Viola	Campagnoli, Bartolomeo	No se usa	No se usa	No se usa	No se usa	Poco frecuente	No se usa	Poco frecuente	Poco frecuente	Frecuente
Studies for Viola	Hoffmeister, Franz Anton	No se usa	No se usa	No se usa	No se usa	Poco frecuente	No se usa	Poco frecuente	Poco frecuente	Frecuente
Bratschenschule	Volmer, Berta	Poco frecuente	Poco frecuente	Poco frecuente	No se usa	Poco frecuente	Poco frecuente	Frecuente	Frecuente	Poco frecuente
Extreme viola	Ellen Rose	No se usa	No se usa	No se usa	No se usa	No se usa	No se usa	No se usa	Frecuente	No se usa

Fuente: Tapias Henao, G. A. (2017). Azul: Tránsitos entre las músicas tradicionales de la viola y las músicas colombianas.

Anexo D. Requerimientos técnicos propuestos en la gradación de la ABRSM

Grados ABRSM	Tonalidades		Rango melódico	Métricas (Acumulativo)	Otras consideraciones
	Escalas y Arpeggios	Extensión			
Grado Inicial	G, D mayor comenzando en cuerda al aire.	1 oct.	g-c', d'-g'	4/4 2/4	Primera posición.
	A menor	A una 5. ^a			
Grado 1	G, D mayor	1 oct.	g-d''	3/4	
	A menor				
	C mayor	2 oct.			
Grado 2	F, Bb mayor	1 oct.	c-d''	-----	
	C, G menor				
	C, D, Eb mayor	2 oct.			
Grado 3	Db, Ab, A mayor	1 oct.	c-e''	-----	Alteraciones accidentales. Pizzicato
	Eb, G mayor	2 oct.			
	D, G menor				
	Escala cromática de G	1 oct.			
Grado 4	Db, E, F, A mayor	2 oct.	c-g''	6/8	Cambio de posición entre 1° y 3°. Notas cromáticas. Anacrusas Sincopas Tenuto, acentos
	C, E, F menor	2 oct.			
	Escala cromática comenzando en D y A	1 oct.			
	Arpeggio de dominante con séptima F y G	1 oct.			
Grado 5	F, A, Bb mayor	2 oct.	c-a''	-----	Cambios de posición requeridos para cubrir el registro. Cambio entre arco y pizzicato. Acordes simples.
	D, E, F#, A menor	2 oct.			
	C mayor y C menor	3 oct.			
	Arpeggio de dominante con séptima Eb	1 oct.			
	Arpeggio de dominante con séptima F, G	2 oct.			
	Arpeggios de séptima disminuida C, G	1 oct.			
	Escala cromática comenzando en C, D y Eb	2 oct.			
Grado 6	Db/C#, F#, Ab/G# mayor y menor	2 oct.	c-a''	9/8	

	C, D mayor y menor	3 oct.		5/8 5/4	Lectura en clave de Sol.
	Arpegio de dominante con séptima F, F# y G	2 oct.			
	Arpegios de séptima disminuida C, C# y G	2 oct.			
	Escala cromática comenzando en C, C# y D	2 oct.			
	Escala en dobles cuerdas en sextas Eb mayor	1 oct.			
Grado 7	F, G, Bb mayor y menor	2 oct.	c–b''	7/8 7/4	Pizzicato mano izquierda.
	D, Eb mayor y menor	3 oct.			
	Arpegio de dominante con séptima Ab, Bb y C	2 oct.			
	Arpegio de dominante con séptima G	3 oct.			
	Arpegios de séptima disminuida Eb, F y G	2 oct.			
	Arpegios de séptima disminuida D	3 oct.			
	Escala cromática comenzando en Eb, F y G	2 oct.			
	Escala cromática comenzando en D	3 oct.			
	Escala en dobles cuerdas en sextas de C y Eb mayor	1 oct.			
	Escala en dobles cuerdas en octavas de G mayor	1 oct.			
Grado 8	A y B mayor y menor	2 oct.	c–c'''	12 / 8	Ornamentaciones simples.
	Db/C#, Eb, E mayor y menor	3 oct.			
	Arpegio de dominante con séptima D	2 oct.			
	Arpegio de dominante con séptima F#, Ab y A	3 oct.			
	Arpegios de séptima disminuida Eb, E y A	2 oct.			
	Arpegios de séptima disminuida C#	3 oct.			
	Escala cromática comenzando en Eb, E y A	2 oct.			

	Escala cromática comenzando en C#	3 oct			
	Escala en dobles cuerdas en paralelo, octavas G mayor y C menor	1 oct			
	Escala en dobles cuerdas en paralelo, sextas Ab mayor.	2 oct			
	Escala en dobles cuerdas quebradas, terceras Eb mayor	2 oct			

Fuente: ABRSM – Practical Viola exams.

Anexo E. Audios de referencia para la transcripción.

Titulo	Ritmo	Compositor	Enlace
<i>Bachué</i>	Bambuco	Francisco Cristancho	https://youtu.be/1OTO2rcwtPw
<i>On tabas</i>	Bambuco	Emilio Sierra	https://youtu.be/p4JFFh8yxSc
<i>Soy colombiano</i>	Bambuco	Rafael Godoy	https://youtu.be/nlPipNzP5Y0
<i>Cachipay</i>	Pasillo	Anónimo	https://youtu.be/_EOnvAhRU
<i>Hurí</i>	Pasillo	Anónimo	https://youtu.be/u22230jcSQk
<i>La Gata golosa</i>	Pasillo	Fulgencio García	https://youtu.be/D3NOFU1dk28

Anexo F. Método para viola basado en músicas tradicionales colombianas.

Bambucos y pasillos en la viola

*Arreglos de música tradicional colombiana para la
enseñanza en niveles intermedios*

Arreglos realizados por:
Andrés Felipe Restrepo Vélez

Prefacio

El presente método es el fruto de la investigación *Bambucos y pasillos en la viola: Arreglos de música tradicional colombiana para la enseñanza en niveles intermedios*, realizada para la maestría de investigación musical en la Universidad Internacional de la Rioja (España).

Con motivo de contribuir al aumento de repertorio interpretativo y pedagógico para la viola basado en músicas tradicionales colombianas, se presentan seis arreglos conformados por tres bambucos y tres pasillos, cada uno de ellos con una propuesta pedagógica que permite realizar un trabajo específico a nivel técnico e interpretativo.

Los arreglos que hacen parte de este método fueron pensados con el fin de resaltar las características idiomáticas de la viola, a la vez que tiene en cuenta las características acústicas del instrumento. Dichos arreglos están dirigidos a intérpretes de nivel intermedio de acuerdo con la gradación propuesta por la ¹ABSRM (Associated Board of the Royal Schools of Music).

Dentro de las convenciones usadas, es importante tener en cuenta que los cambios de posición están escritos con números romanos I, II, III... para la 1ra, 2da, 3ra posición, etc.

Se recomienda la lectura de la investigación con el fin de conocer la propuesta pedagógica completa y las recomendaciones hechas para la correcta interpretación de las obras.

Andrés Felipe Restrepo Vélez

¹ Pagina ABSRM <https://co.abrsm.org/en/>

Índice

Bachué (Bambuco)

On tabas (Bambuco)

Soy colombiano (Bambuco)

Cachipay (Pasillo)

Hurí (Pasillo)

La Gata golosa (Pasillo)

Bachué

Bambuco

Bachué es un bambuco instrumental del compositor, arreglista, trompetista y guitarrista Francisco Cristancho Camargo (1905 – 1977), oriundo de Iza, Boyacá.

Esta obra fue concebida como homenaje a la diosa madre de los Chibchas llamada Bachué o Batchue, la cual es la madre originaria del pueblo Muisca, perteneciente a la región Andina colombiana.

Los principales elementos didácticos que se pueden poner en práctica con esta obra son:

- Un adecuado trabajo sonoro realizado en el registro grave de la viola, resaltando su color característico en las melodías ejecutadas en cuerda Do y Sol.
- Un ágil manejo del arco, especialmente en los pasajes donde los cambios de frase se realizan con la misma dirección de arco.
- La aplicación del concepto de anacrusa y síncopa.
- La práctica de compás compuesto.
- El uso de alteraciones accidentales ubicadas en anteposición.
- El uso de cambio de posición presente en la sección B, poniendo en práctica los cambios entre primera, segunda y tercera posición.
- La interpretación centrada en el carácter rítmico de la obra.
- ❖ Nivel 5 según la ABRSM.

Viola

Bachué

Bambuco

Comp. Francisco Cristancho

Arr. Andrés Restrepo

Bailable ♩ = 100

The musical score is written for Viola in 6/8 time. It consists of six staves of music. The first staff begins with a box labeled 'A' above the first measure. The first measure has a dynamic marking of *mf*. The second staff starts at measure 5 and includes a *f* dynamic marking and the instruction 'Símile'. The third staff starts at measure 9 and has a *f* dynamic marking. The fourth staff starts at measure 13 and has a *mf* dynamic marking. The fifth staff starts at measure 17 and includes a box labeled 'B' above the fourth measure, with a *f* dynamic marking. The sixth staff starts at measure 21. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings (e.g., 0, 4, 3, 1, 2, 4, 3, 1, 3, 2).

* Separar el arco de la cuerda.

**Retomar arco con minimo movimiento.

25 I 2 V 0 2 V 4

mf

29 3 1 V 4 3 2 V 2 V 1 1. 1

p

34 2. 1 3 C V V V

p *mf*

37 4 V V V V V V

mf

41 V V V V V V V

f

45 V V 4 V 2 4 V 4

mf

49 1. V V V V 2. V V V V

mf

On tabas

Bambuco

On tabas es un bambuco fiestero, también conocido como rumba criolla, del compositor Emilio Sierra (1891 – 1957), oriundo de Fusagasugá, Cundinamarca.

Los principales elementos didácticos que se pueden poner en práctica con esta obra son:

- Un adecuado trabajo sonoro realizado en el registro medio de la viola, resaltando su color característico en las melodías ejecutadas en cuerda Sol y Re.
- Un ágil manejo del arco, especialmente en los pasajes donde los cambios de frase se realizan con la misma dirección de arco.
- La aplicación de la articulación de staccato, brindando más agilidad y carácter rítmico al pasaje.
- La aplicación del concepto de anacrusa y síncopa.
- La práctica de compás compuesto.
- El uso de cromatismos y alteraciones accidentales.
- El uso de cambio de posición presente en la sección B, poniendo en práctica los cambios entre primera, segunda y tercera posición.
- La interpretación centrada en el carácter rítmico de la obra.
- ❖ Nivel 5 según la ABRSM.

25

V 4 V 2 3 V 1 1 4

p *mf*

29

II 1 3 2 1 3 2 3 V 1 I 0 3 2 1

p *mf*

33

III 1. V 3 2. C V

> p *f* *p* *mf*

37

V V V V

p *mf*

41

V V V 4

p *mf*

45

4 V V 1 1

f

49

1. V 2.

p *mf*

Soy colombiano

Bambuco

Soy colombiano es un bambuco vocal del compositor Rafael Godoy (1907 – 1973), oriundo de Natagaima, Tolima.

Los principales elementos didácticos que se pueden poner en práctica con esta obra son:

- Un adecuado trabajo sonoro en el registro grave de la viola, resaltando su color característico en las melodías ejecutadas en cuerda Do y Sol.
- Un adecuado manejo del arco en la ejecución clara de frases.
- Control de la agógica al momento de afrontar los ritardandos, la vuelta a tempo, las fermatas o calderones y las respiraciones.
- La práctica de la hemiola en compás de 6/8.
- La aplicación del concepto de anacrusa y síncopa.
- La práctica de compás compuesto.
- El uso de cambio de posición en la estrofa, poniendo en práctica el desplazamiento de primera a tercera posición.
- La interpretación centrada en el carácter vocal de la obra.
- ❖ Nivel 5 según la ABRSM.

Soy colombiano

Bambuco

Comp. Rafael Godoy
Arr. Andrés Restrepo

Cantabile ♩ = 84

Introducción

mf

p *mf*

Estrofa

rit.

p *mf*

----- *a tempo*

* Separar el arco de la cuerda.

Soy colombiano

21

V 3 4 4 1

25

Coro

V 3 4 4 1

f

rit. ----- a tempo

29

1. V 2 0 2.

p *mf*

rit. -----

32

V 3 1 0 1

----- a tempo

Cachipay

Pasillo

Cachipay es un pasillo fiestero instrumental de compositor anónimo. Aunque su procedencia es incierta, es claro que fue dedicado al municipio de Cachipay, Cundinamarca. Fue uno de los pasillos más populares en las fiestas de los pueblos en el siglo XX.

Los principales elementos didácticos que se pueden poner en práctica con esta obra son:

- Un adecuado trabajo sonoro en el registro grave de la viola, resaltando su color característico en las melodías ejecutadas en cuerda Do y Sol.
- La articulación de las notas en cuerdas graves, las cuales suelen presentar dificultad en pasajes rápidos.
- Una adecuada ejecución de arcos sueltos y ligeros con una articulación de marcato.
- La práctica de secciones melódicas en posiciones fijas (primera y tercera posición).
- Práctica de pizzicato.
- Práctica de lectura en compás de 3/4.
- La interpretación centrada en el carácter rítmico de la obra.
- ❖ Nivel 5 según la ABRSM.

Viola

Cachipay

Pasillo

Comp. Anonimo

Arr. Andrés Restrepo

Fiestero ♩ = 170

A pizz. I

Musical staff 1: First measure of section A, pizzicato, first finger. Dynamics: *f* to *mp*.

Musical staff 2: Second measure of section A, pizzicato, first finger. Dynamics: *mf* to *mp*.

Musical staff 3: Third measure of section A, pizzicato, first finger. Dynamics: *mf* to *f*.

Musical staff 4: Fourth measure of section A, pizzicato, first finger. Dynamics: *p*.

A' III arco
1 *marcato*

Musical staff 5: Fifth measure of section A', arco, marcato, first finger. Dynamics: *f* to *mp*.

Musical staff 6: Sixth measure of section A', arco, marcato, first and fourth fingers. Dynamics: *mf* to *mp*.

25

mf *f*

29

p

B III

f *mp*

37

mf *mp*

41

mf *f*

45

p

A

f *mp*

53 *mf* *mp*

57 *mf* *f*

61 *p*

B III *marcato*
65 *f* *mp*

69 *mf* *mp*

73 *mf* *f*

77 *p*

Hurí

Pasillo

Hurí es uno de los pasillos más conocidos popularmente en Colombia, de carácter vocal y de compositor anónimo. Esta obra ha sido interpretada por muchos cantautores de gran trayectoria nacional entre los cuales figuran los duetos Garzón y Collazos, y Silva y Villalba.

Los principales elementos didácticos que se pueden poner en práctica con esta obra son:

- Un adecuado trabajo sonoro en el registro medio y grave de la viola, resaltando su color característico en las melodías ejecutadas en las cuerdas Do, Sol y Re.
- La práctica de inicios de frase o motivos acéfalos y anacrúsicos característicos del pasillo colombiano, los cuales generalmente inician con el arco ascendente y que son recurrentes en toda la obra.
- El uso de alteraciones accidentales pertenecientes a notas de paso y dominantes secundarias.
- Ejecución de la obra en primera posición.
- Interpretación centrada en el carácter vocal de la obra.
- ❖ Nivel 4 según la ABRSM.

Viola

Hurí

Pasillo

Comp. Anónimo
Arr. Andrés Restrepo

Melancólico ♩ = 95

Intro

Musical notation for the Intro section, measures 1-4. The piece is in 3/4 time. The first measure contains a quarter rest followed by a quarter note G4. The second measure contains quarter notes G4, A4, B4, and C5. The third measure contains a half note G4. The fourth measure contains a quarter rest followed by a quarter note G4. Above the staff, there are four 'V' symbols, each with a '4' below it, indicating a four-measure rest. The dynamic marking *mf* is placed below the first measure.

A

Musical notation for section A, measures 5-8. The first measure contains a quarter rest followed by a quarter note G4. The second measure contains quarter notes G4, A4, B4, and C5. The third measure contains a quarter note C5 with a slur over it and a '3' above it, indicating a triplet. The fourth measure contains a half note G4. Above the staff, there are four 'V' symbols, each with a '4' below it, indicating a four-measure rest. The dynamic marking *mp* is placed below the first measure.

9

Musical notation for section A, measures 9-12. The first measure contains a quarter rest followed by a quarter note G4. The second measure contains quarter notes G4, A4, B4, and C5. The third measure contains a half note G4 with a slur over it. The fourth measure contains a quarter rest followed by a quarter note G4. Above the staff, there are four 'V' symbols, each with a '4' below it, indicating a four-measure rest. The dynamic marking *mf* is placed below the first measure, and *mp* is placed below the fourth measure. A hairpin crescendo is shown between the two dynamic markings.

13

Musical notation for section A, measures 13-16. The first measure contains a quarter rest followed by a quarter note G4. The second measure contains quarter notes G4, A4, B4, and C5. The third measure contains a half note G4 with a slur over it. The fourth measure contains a quarter rest followed by a quarter note G4. Above the staff, there are four 'V' symbols, each with a '4' below it, indicating a four-measure rest. The dynamic marking *mf* is placed below the first measure.

17

Musical notation for section A, measures 17-20. The first measure contains a quarter rest followed by a quarter note G4. The second measure contains quarter notes G4, A4, B4, and C5. The third measure contains a half note G4. The fourth measure contains a quarter rest followed by a quarter note G4. Above the staff, there are four 'V' symbols, each with a '4' below it, indicating a four-measure rest. The dynamic marking *f* is placed below the first measure, and *mp* is placed below the fourth measure. A hairpin crescendo is shown between the two dynamic markings.

B

Musical notation for section B, measures 21-24. The first measure contains a quarter rest followed by a quarter note G4. The second measure contains quarter notes G4, A4, B4, and C5. The third measure contains a quarter note G4 with a slur over it and a '4' above it, indicating a triplet. The fourth measure contains a half note G4. Above the staff, there are four 'V' symbols, each with a '4' below it, indicating a four-measure rest. The dynamic marking *p* is placed below the fourth measure.

25

mf *mp*

29

mp *p*

33

f *mf*

37

mf

La Gata golosa

Pasillo

La Gata golosa es un pasillo instrumental del compositor Fulgencio García (1880 – 1945), nacido en Purificación, Tolima.

Esta obra tuvo inicialmente el nombre de Soacha y data de 1912, sin embargo, tiempo después fue renombrado por su propio autor en honor a un célebre restaurante bogotano que era frecuentado por músicos y poetas. El establecimiento llevaba nombre en francés “Gaité gauloise”, que significa la “Alegría gala”, sin embargo, gracias a la fonética popular terminó llamado “La Gata golosa”.

Los principales elementos didácticos que se pueden poner en práctica con esta obra son:

- Un adecuado trabajo sonoro en el registro medio y agudo de la viola, resaltando su color característico en las melodías ejecutadas en cuerda Sol, Re y La.
- La práctica de frases con inicios acéfalos.
- El uso de la articulación de marcato.
- La ejecución de la obra en métrica de 3/4.
- Uso de alteraciones accidentales.
- Interpretación centrada en el carácter rítmico de la obra.
- ❖ Nivel 5 según la ABRSM.

Viola

La Gata golosa

Pasillo

Comp. Fulgencio Garcia
Arr. Andrés Restrepo

Alegre ♩ = 200

A *marcato* *mf*

5

9

dim.

13 **Fine** *p*

B *f*

21

Detailed description of the musical score: The score is for Viola in 3/4 time, key of D major (one sharp). Section A (measures 1-12) is marked 'marcato' and 'mf'. It consists of a single melodic line with eighth and quarter notes, including fingerings (2, 2, 4, 3, 2, 2) and accents. Section B (measures 13-21) is marked 'f'. It features a rhythmic pattern of eighth notes with accents and fingerings (3, 4). The piece ends with a 'Fine' marking and a 'p' dynamic.

