

Buga pulsada.

“Un recorrido por el trío típico andino colombiano en Guadalajara de Buga de 1940 a 1980”

Manuel Alejandro González González

Universidad del Valle sede Buga

Facultad de Artes Integradas

Nota del Autor

Manuel Alejandro González González, Facultad de Artes Integradas, Universidad del Valle sede Buga. La correspondencia relacionada con este documento deberá ser dirigida a: Manuel Alejandro González González, Facultad de Artes Integradas, Universidad del Valle sede Buga.

Contacto: gonzalez.manuel@correounivalle.edu.co

Buga pulsada.

“Un recorrido por el trío típico andino colombiano en Guadalajara de Buga de 1940 a 1980”

Manuel Alejandro González González

Trabajo de grado para optar al título de Licenciado en música

Tutor:

Jaime Andrés Ruiz

Universidad del Valle sede Buga

Facultad de Artes Integradas

Licenciatura en Música

Buga

2021

Agradecimientos

A Olga Lucía y Mónica María que decidieron apoyarme en cada paso de este proceso y a lo largo de toda mi vida.

A la Academia de Historia Leonardo Tascón por permitirme revisar el archivo Agustín Payán, lo que terminaría siendo muy importante para esta investigación.

A Jaime, Maestro, Asesor y amigo, que se encargó de enseñarme desde cómo se toca una guitarra hasta cómo se hace una tesis.

Y a todas las personas que de una u otra forma me ayudaron a que este trabajo fuese posible.

Tabla de Contenido

Introducción.....	10
Capítulo 1: Bandola, Tiple y Guitarra Definición Histórica	13
La Bandola Andina Colombiana	14
El Tiple	16
La Guitarra	18
Evolución a Través De Los Años.....	20
Subordinación a La Bandola	26
Transformación Del Trío	30
Trio Morales Pino	30
Trío Joyel.....	33
Jesús Zapata Builes y El Trío Instrumental Colombiano.....	36
Trío Palos y Cuerdas	39
Capítulo 2: Músicos, tertulia y aprendizaje	40
Personajes locales más relevantes relacionados con el trío	40
Francisco Tofiño	41
Manuel Salazar	41
Miguel Barbosa.....	43
Diego Estrada Montoya.....	44
Importancia de la tertulia en el aprendizaje y difusión del trío.....	45
Tríos a raíz de las tertulias	47
Tríos No Ocasionales.....	50

Los Recogidos	50
La Santísima Trinidad	51
Lugares De Aprendizaje	51
Dos Pilares	52
Capítulo 3: Fondo Musical Agustín Payán Arboleda	58
Adaptaciones a Formato de Trío	72
Conclusiones	77
Bibliografía	80
Anexos	84

Tabla de Figuras

Figura 1.....	15
Figura 2.....	16
Figura 3.....	16
Figura 4.....	17
Figura 5.....	18
Figura 6.....	19
Figura 7.....	21
Figura 8.....	24
Figura 9.....	24
Figura 10.....	27
Figura 11.....	27
Figura 12.....	29
Figura 13.....	32
Figura 14.....	34
Figura 15.....	35
Figura 16.....	37
Figura 17.....	48
Figura 18.....	49
Figura 19.....	52
Figura 20.....	55
Figura 21.....	55
Figura 22.....	57

Figura 23.....	62
Figura 24.....	64
Figura 25.....	65
Figura 26.....	65
Figura 27.....	66
Figura 28.....	68
Figura 29.....	69
Figura 30.....	70
Figura 31.....	73
Figura 32.....	74
Figura 33.....	76

Índice de tablas

<i>Tabla 1</i>	<i>59</i>
<i>Tabla 2</i>	<i>63</i>
<i>Tabla 3</i>	<i>66</i>
<i>Tabla 4</i>	<i>70</i>

Resumen

Este trabajo de investigación pretende hacer un recorrido por el trío típico andino colombiano en la ciudad de Guadalajara de Buga de 1940 a 1980. La idea de esta investigación nace de un interés hacia las músicas andinas colombianas, debido a la constante curiosidad sobre la historia musical bugueña marcada por tres instrumentos en particular; la guitarra, el tiple y la bandola. Se hace un análisis histórico de este conjunto de manera general, evidenciando su transformación a través de los años por medio de agrupaciones similares importantes a nivel nacional. Situada la discusión a nivel local, se mencionan los personajes más importantes en la ciudad, identificamos el papel de la tertulia como actividad importante para la difusión del trío y enseñanza de los tres instrumentos en cuestión, mencionamos también algunos encontrados y así posteriormente mostrar otros lugares de aprendizaje. Se realiza una investigación en el archivo Agustín payán de la Academia de Historia Leonardo Tascón, haciendo un análisis y catalogación de lo encontrado relacionado con el trío típico andino colombiano y así posteriormente poder aportar al repertorio con dos adaptaciones para este formato a partir de dos piezas allí encontradas.

Palabras clave: trío, típico, Buga, Archivo.

Introducción

Esta investigación abordará y analizará al trío típico andino colombiano, en la ciudad de Guadalajara de Buga de 1940 a 1980, primero desde una mirada general, entendiendo sus cambios y transformaciones a través del siglo XX, para posteriormente traerlo a un contexto local e identificar su papel e importancia en el quehacer musical bugueño.

Se busca entender el formato a través de su historia, posteriormente identificar los personajes relevantes para el trío típico andino colombiano en la ciudad y así establecer la influencia de este en el que hacer musical bugueño.

La génesis de este trabajo nace a raíz de la curiosidad por la música andina colombiana, por un interés constante en la historia musical de Buga que encontraba atractiva debido a la inclusión permanente de tres instrumentos típicos, la bandola, el tiple y la guitarra, teniendo estos una participación activa en todos los formatos conocidos hasta ese momento.

Esta curiosidad nos conduce a indagar sobre los tríos más relevantes, lo que nos permite conocer el trío de los hermanos Hernández, que gozaron de fama nacional e internacional. En una de sus giras nacionales, tienen una presentación en el teatro municipal de Buga, este acontecimiento nos lleva a querer saber ¿cómo era la figura del trío en Buga?, ¿qué tan comunes eran?, ¿cuál era su participación en el contexto musical de la ciudad?

Para trabajar el trío típico, se inicia con la búsqueda de bibliografía relacionada con este tema, encontrando textos como *Bandola tiple y guitarra, de las fiestas populares a la música de cámara* (Londoño y Tobón 2004); *La música para trío de cuerdas andinas colombianas* (Rendón 2015); *Bandola, tiple y guitarra en movimiento* (Montenegro 2016); *La bandola en el trío de cuerdas andino colombiano* (Balcázar 2017), estos textos nos ofrecen información

contextual para la investigación, pero nos deja una duda conceptual importante, cada uno de estos trabajos tiene diferentes formas de nombrar al formato instrumental conformado por la guitarra, el tiple y la bandola. En el texto de Londoño y Tobón podemos encontrar términos como; Trio instrumental andino colombiano, trío típico, trío instrumental típico andino, por su parte Balcázar lo concibe como; trío típico de cuerdas, y, por otro lado, Rendón se refiere a este como; trío de cuerdas andinas colombianas o trío de guitarra, tiple y bandola. Teniendo en cuenta que todas estas terminologías podrían ser correctas, para términos prácticos de este documento, se decide nombrar al trío como; trío típico andino colombiano, debido a que este término reúne todas sus características, siendo pues este, un trío de instrumentos típicos de la zona andina colombiana.

Metodológicamente hablando, este trabajo de investigación que se adscribe a la línea de música y contextos culturales¹ haciendo uso de algunas técnicas relacionadas con el método historiográfico, se basa en el método cualitativo propuesto por López Cano y San Cristóbal en el texto *“investigación artística en música”* (2014), haciendo uso de herramientas como la entrevista, historias de vida, e investigación en los archivos, lo que nos permitió abordar el tema del trío típico andino colombiano en parte desde perspectivas personales de personajes involucrados directamente con el tema, habiendo entrevistado a Guillermo Soto, bandolista bugueño que perteneció al trío de La Santísima Trinidad; Hugo Álvarez, hijo de Ignacio Álvarez, director de la Orquesta Colombia y Trío Colombia y Fabio Molina Sánchez, presentador de la emisora Voces de Occidente y comentarista del Festival Mono Núñez. La investigación en los archivos, en este caso al Agustín Payán de la Academia de Historia Leonardo Tascón de Buga,

¹ Casas, M. 2019. Taller: algunas inquietudes frente a la investigación en educación musical. Programa de Licenciatura en Música Sede Buga

nos permitió una perspectiva histórica de lo plasmado en el papel a partir de partituras que nos ofrecen información general sobre el repertorio escrito para estos tres instrumentos.

Este trabajo está compuesto por tres capítulos, en el primero, veremos una definición histórica a nivel general del trío típico andino colombiano, pasando específicamente por cada uno de los tres instrumentos. Evidenciaremos su transformación a través de los años discutiendo temas como la subordinación a la bandola, esto ejemplificado con un recorrido por algunos de los tríos más relevantes a nivel nacional.

En el segundo capítulo llevamos la investigación a Guadalajara de Buga, donde hablaremos de los personajes más relevantes para el trío en la ciudad, abordaremos la tertulia como actividad importante para la difusión del mismo y aprendizaje de los tres instrumentos y así, posteriormente mencionar puntualmente los tríos encontrados en la ciudad. También, referenciamos otros lugares de aprendizaje enfocados en dos personajes dedicados a la enseñanza de estos tres instrumentos tradicionales.

Y, por último, en el tercer capítulo se analizará lo encontrado en el archivo Agustín Payán de la Academia de Historia Leonardo Tascón, catalogando en cuatro tablas las partituras relacionadas con el trío típico andino colombiano, y así, a partir de este poder aportar al repertorio con dos adaptaciones realizadas por el autor.

Capítulo 1: Bandola, Tiple y Guitarra Definición Histórica

La bandola el tiple y la guitarra son instrumentos de cuerda pulsada que han estado presentes y muy arraigados a nuestra historia musical y cultural, en un principio acompañando a nuestros campesinos en sus labores, como lo expresa Londoño y Tobón:

Hacia mediados del siglo XIX, cordófonos traídos desde Asia y Europa adquieren una nueva dimensión: la guitarra hispanoárabe se vuelve cotidiana; también la guitarra de cuatro cuerdas se transforma en tiple para acompañar el trabajo campesino y la bandola se adapta para expresar realidades propias de tierras tropicales. (2004, p. 2)

Después ocuparían las mejores salas de concierto y serían tocados por los mejores intérpretes, llevando estos instrumentos a tener gran aceptación y variado público, con una fina mezcla entre lo tradicional y novedoso debido a que cada vez se iría escribiendo un amplio repertorio para este formato, ya lo dirían Londoño y Tobón (2004) “...se va construyendo ese eslabón vital entre la cultura popular y la académica, cuyo fruto maduro se concentra en el formato de trío instrumental andino Colombiano, para el que comienzan a escribir compositores y arreglistas”(p. 6), Todo esto se lo debemos en gran parte al maestro Pedro Morales Pino quien aportó innovaciones en la construcción de la bandola, en la integración del tiple, la bandola y la guitarra en estudiantinas, cuartetos y tríos, además de la escritura en notación musical de estos aires andinos, que hasta finales del siglo XIX no se habían realizado (Balcázar, 2017, p. 30-31). Esto último muy importante para la “aceptación” del trío en las salas y el escalado asenso a la prestigiosa música de cámara generada debido a la influencia de músicos europeos “... esta práctica de la música escrita (en ese entonces impuesta desde postulados ideológicos, estéticos, teóricos y prácticos fuertemente anclados en la tradición musical europea)” (Londoño y Tobón, 2004, p. 6).

La Bandola Andina Colombiana

Es un instrumento de cuerda pulsada heredero de un desarrollo organológico a través de la historia, que de una manera muy natural se fue adaptando en toda la región andina hasta hacerse y sentirse autóctono. Se toca con plectro y junto al tiple es el mayor referente de toda la música andina colombiana. Según Manuel Bernal Martínez, bandolista e investigador colombiano, para la bandola se plantean dos líneas de desarrollo: por un lado, la línea denominativa que hace referencia a su nombre y por otro lado la línea constructiva que hace referencia a sus características morfológicas (Bernal, 2003).

Para la primera línea, Bernal argumenta que el nombre de la bandola proviene de la pandura (identificada desde el siglo X) a través de la bandura panskaja y la bandurka (siglo XV), pasando por el laud europeo y una de sus familias que toma esta denominación: la de las mandoras (Bernal, 2003).

Para la segunda línea, la constructiva debemos remontarnos a Italia hacia el año 1700 donde surgen las mandolinas producto de la disminución del tamaño de las mandolas. La mandolina es un instrumento de cuatro órdenes metálicos con la misma afinación del violín. Siendo nuestra herencia directamente española debemos señalar que “como equivalente español de la mandolina se construye la bandurria –llamada indistintamente bandola o laúd español- que es una guitarra tipo vandola de cuerpo redondeado y mástil corto. Consta de seis ordenes dobles metálicos, afinados por cuartas justas, que salen de un tiracuerdas y pasan por un puente en todo similar al de la guitarra” (Bernal, 2003)

Entendiendo la llegada de la bandola (no como la conocemos actualmente) a Colombia por medio de los españoles, debemos hablar del desarrollo morfológico por el que ha pasado

hasta llegar a lo que conocemos actualmente como bandola. Dice el maestro Bernal que durante el siglo XIX aparecerán en Colombia dos instrumentos con idéntica función, afinación, escala y encordado; con la única diferencia de su forma y algunas características propias desarrolladas en el país. Conocidas indistintamente como bandolas o bandurrias” (2003, p). Acá debemos hacer un paréntesis y decir que este instrumento tuvo un desarrollo diferente dependiendo de la región del país ya que, si nos vamos al oriente, en los llanos nos encontraremos con la bandola llanera, esta, diferente en tamaño y en número de órdenes.

Nuestra bandola andina colombiana pasa de tener cuatro órdenes a cinco gracias a Diego Fallón que, hacia 1860, introduce este quinto orden. Casi cuarenta años después, en 1898, es Pedro Morales Pino quien determina que la bandola necesita un orden más, quedando así con los seis ordenes que la conocemos actualmente; adicional a eso involucra una cuerda más en los cuatro primeros. Por tradición este instrumento era afinado en si bemol hasta que aparecen los aportes del maestro bugueño Diego Estrada, quien es el encargado de reducir el diámetro del diapason para que el instrumento pueda ser afinado en do. Aun en este momento podemos encontrar bandolas en si bemol, así como de 16 cuerdas (cuatro órdenes triples y dos dobles), catorce cuerdas (dos triples y cuatro dobles) y doce (seis ordenes dobles).

Figura 1.

Afinación bandola en si bemol (16 cuerdas).

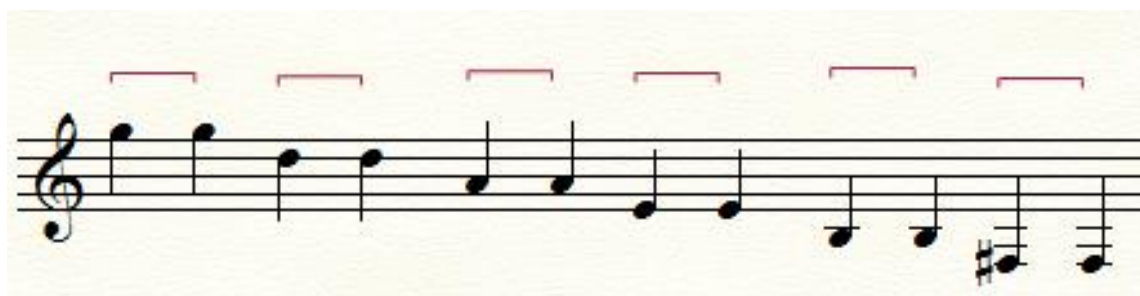


Figura 2.

Afinación bandola en do (14 cuerdas).

**Figura 3.**

Afinación bandola en do (12 cuerdas)



El Tiple

El tiple colombiano es un instrumento de cuerda pulsada con aspecto similar al de la guitarra, pero con unas diferencias muy marcadas, este instrumento al igual que la bandola, es el resultado de toda esta herencia europea recibida a través de los españoles. Aunque Londoño y Tobón dicen que las primeras referencias ciertas de su existencia en Colombia datan de 1791, debemos referenciar también que David Puerta (1988) menciona:

En su libro Canciones y recuerdos, de 1951, el músico bogotano Jorge Añez cita una observación del profesor Roberto Pizano, acerca de las pinturas realizadas por el artista neogranadino Gregorio Vásquez Ceballos, en las pechinas de la cúpula de la iglesia de san Ignacio en Bogotá hacia 1686, y señala la presencia de tiples nacionales en manos de los ángeles músicos allí representados. Esto lleva a Añez a concluir que “si en 1686 ya existía el tiple entre nosotros, de hecho, se supone que la adopción de este instrumento databa de años atrás” (p. 20).

El tiple es hoy día uno de los instrumentos más representativos de nuestro país, se da gracias a la transformación de la guitarra renacentista y la vihuela española. Posee mástil con trastes, tapa y aros en forma de ocho, caja de fondo plano y cuatro órdenes triples, cuerdas de acero y cobre tradicionalmente pulsada con los dedos (Londoño y Tobón, 2004). El desarrollo más significativo del tiple ocurre en el siglo XIX, según datos publicados por la orquesta de cuerdas Nogal, cita Londoño y Tobón “de tener cuatro cuerdas, pasa a ocho cuerdas hacia 1880 y luego a doce a partir de 1890”. Siendo esta cualidad la responsable de su gran riqueza tímbrica, cuatro órdenes triples, el primero afinado al unísono y del segundo en adelante con una cuerda entorchada afinada una octava abajo respecto a las otras dos, lo que genera ese sonido particular que llena las salas donde se toque.

Este instrumento por tradición también es afinado en si bemol aunque a partir de 1980 se empiezan a construir tiples en do, estandarizando así la afinación respecto a la de la guitarra y generando un sonido brillante característico e inconfundible.

Figura 4

Afinación tiple en si bemol.



Figura 5.

Afinación del tiple en do.



La Guitarra

la guitarra es uno de los instrumentos más famosos y comunes del mundo, se podría pensar que todos en algún momento la hemos visto y escuchado por lo menos una vez, y desde que llegó gracias a todo el proceso de colonización española en nuestro país ha sido la encargada de amenizar todo tipo de tertulias y encuentros musicales. Para llegar a ser ese instrumento tan popular y conocido, debió pasar por toda una serie de cambios a través de la historia.

De origen arábigo-asiático y nombre greco-romano, la guitarra ha tenido una evolución de milenios, según se deduce de testimonios hallados en Egipto y en culturas de Asia menor, donde se transforma el antiguo laúd. Afirman investigadores contemporáneos que hacia el año 100 A.C, ya existía en Egipto un instrumento de cuerda con muchas de las características que posee la guitarra actual. (Londoño y Tobón, 2004, p. 2)

“Pocos datos y múltiples transformaciones dificultan rastrear con precisión el proceso por el cual se originó el instrumento que conocemos como guitarra” (Madrid, 2014, p. 8) para

encontrar datos más precisos debemos ir al siglo X y dirán Londoño y Tobón: históricamente se reconoce que el antiguo laúd árabe dio origen a la guitarra de cuatro órdenes, que fue introducida por los árabes a España hacia el siglo X y se dispersó por Europa a finales del siglo XIV (p. 2). Posteriormente aparecerá la guitarra de seis órdenes simples, y será en base a esta que se desarrollará hasta llegar a la guitarra que todos conocemos.

La época clásica de la guitarra se determinó cuando aparecieron sus seis órdenes simples (cuerdas), caja pequeña y tensión más suave, cuyos cambios fueron acogidos rápidamente en el siglo XVIII. más tarde se destaca Antonio de Torres quien fue un luthier considerado el padre de la guitarra clásica moderna (Madrid, 2014, p.10).

Como en todos los instrumentos artesanales y de madera, puede variar según el luthier la materia prima para la construcción del instrumento, cambiará el tipo de madera según el presupuesto, consideraciones del constructor, etc.

En la música andina colombiana, la guitarra juega un papel importantísimo, y en nuestro trío será la encargada principalmente de un suelo armónico a través de los bajos. “La tradición académica guitarrística colombiana ganó interés en la segunda mitad del siglo XIX, a partir de la influencia artística de un grupo de guitarristas españoles emigrados entre 1850 y 1893, entre ellos Gaspar Sagreras, Carlos García Tolsa y Antonio Jiménez Majón” (Madrid citando a Perilla, 2014, p. 10). Eventualmente en Colombia aparecerán grandes intérpretes y estudiosos de la guitarra como el músico e ingeniero bugueño Jesús Antonio Vélez Rojas (1906), el caleño Álvaro Romero Sánchez (1909- 1999), el maestro Gentil Montaña (1942-2011) y otros muchos y muy destacados guitarristas encargados de escribir la historia de la guitarra en el país.

Figura 6

Afinación de la guitarra.



Evolución a Través De Los Años

En la historia de la música andina colombiana, el trio típico (bandola tiple y guitarra) tiene sus orígenes a finales del siglo XIX con el maestro Pedro Morales Pino, cuando conforma su trío en 1886 junto a Rafael Riaño y Vicente Pizarro, y posteriormente haría parte de este Ricardo Acevedo. Según el maestro Fabian Forero en su conferencia “versiones e instrumentación en el trio andino colombiano lenguajes y desarrollo” en el marco de la quinta edición del festival de guitarra clásica de la universidad Sergio Arboleda:

“se conocen datos de formaciones de bandola, tiple y guitarra anteriores a morales pino, pero por ahora mientras no se conozcan documentos que lo desmientan, probablemente en un escenario de músicas de concierto, este trio del maestro Morales Pino formado en 1886 será el primer referente” (2020)

Morales Pino no duraría mucho con ese formato ya que lo iría aumentando paulatinamente hasta que aproximadamente en 1899 consolida lo que se llama y consideramos casi como el formato fundacional de toda esta historia que es la Lira Colombiana. (Forero, 2020)

Teniendo como base siempre el trio típico, Morales Pino doblaría las voces e incorporaría nuevos instrumentos; más bandolas, más tiples y más guitarras, adicional a eso introduce un violonchelo. Con su agrupación la Lira Colombiana vivió tres importantes momentos: el

primero, entre 1899 y 1912, en el que participaron los maestros Julio E. Valencia, Carlos Escamilla, Isaías Rodríguez, Carlos Wordsworthy, Vicente Martínez, Gregorio Silva, Blas Forero, Silvestre Cepeda y Pedro Morales Pino. En esta etapa fue en la que emprendieron una gira por Centro América y Norte América. (Casas, 2014, p. 144).

Figura 7

La Lira Colombiana en 1901.



Nota. De pie: Gregorio Silva, Pedro Morales Pino y Blas forero

Sentados: Carlos Escamilla, y Carlos Wodsworthy.

Tomado de *El álbum de partituras de Susana Cifuentes de salcedo (1883-1960)*

Ecos de la historia musical bugueña (p. 145) por María Victoria Casas 2014.

Si de referentes hablamos debemos mencionar obligatoriamente el trio de los Hermanos Hernández, quienes años después de la conformación del trio del maestro Morales Pino jugaron un papel importantísimo en la divulgación de las músicas andinas colombianas y de este formato

a nivel nacional e internacional. Este trio fue formado en 1910 por Gonzalo, Héctor y Francisco Hernández quienes gozaron de grandes reconocimientos, no solo a nivel nacional ya que viajarían por diversos países.

El primer nombre del grupo fue El Arpa del Ruíz, en 1921 viajan a Manizales donde son contratados por el circo español Hermanos Riego y realizan su primera gira internacional a Venezuela. Entre los años 1922 y 1924 realizan presentaciones en Puerto Rico, República Dominicana, Haití y Cuba para después viajar a México en el año 1925 y realizar conciertos por todo el país. Luego se radican en Estados Unidos entre 1926 y 1936 donde realizan presentaciones en distintos medios de comunicación, se destaca la realizada en el programa de televisión Teddy Bergman's International Broadcast en el año 1938. (Montenegro, 2016, p. 32)

A parte de sus giras internacionales también recorrieron Colombia antes de disolverse en 1948 con la muerte de Héctor Hernández. En esta gira por el país llegarían a Guadalajara de Buga para una presentación en el teatro municipal. Gracias al programa de mano encontrado en la Academia de Historia Leonardo Tascón de Buga podemos ver parte de su exitosa carrera ya que en él muestran conceptos de la prensa nacional y extranjera:

New York Times: “Máximos cultores del folklore americano, los Hnos. HERNANDEZ, exhibieron maestría, musicalidad y dominio absoluto de sus voces e instrumentos”.

La Nación, de Buenos Aires: “Como folclorista los Hnos. Hernández me parecieron excelentes, pero al oírles la música “cultura” me sorprendieron: tocaron la <<DANZA DEL FUEGO>> de <<El amor Brujo>> obteniendo raros ejemplos de <<fortísimo>> orquestal, con solo tres instrumentos que se dirían inofensivos: guitarra, tiple y Bandola colombianos. Son estos eximios artistas: grandes intérpretes de la finísima musicalidad”

The Washington Star: “la primera Dama de la nación y nuestro mundo oficial y diplomático aplaudieron entusiastamente el notable concierto de los Hnos. Hernández, en el Salón de la América en la Unión Pan Americana”

El Tiempo: “Nuestros eximios artistas han triunfado en todas las capitales de América. Colombia debe ahora cubrirlos de laureles”

El Espectador: “los tres HERMANOS HERNADEZ han logrado combinar sus instrumentos de tal forma, que llegan a construir una pequeña orquesta, diáfana pura en determinados instantes, tan completa, que asombra”

Este concierto fue apenas uno de los grandes eventos que albergó el teatro municipal “Ernesto Salcedo Ospina” de Guadalajara de Buga, siendo testigo de una época artística y culturalmente maravillosa como lo dice Casas 2014: “Guadalajara de Buga, en las primeras décadas del siglo XX, fue epicentro de la actividad cultural en el valle del cauca. De ahí que las practicas musicales se identifiquen en diferentes espacios o escenarios de la ciudad, lo que permitió su difusión” (p. 36).

Figura 8

Los hermanos Hernández en Buga.



Fotografía tomada de la hemeroteca de la Academia de Historia Leonardo Tascón por elaboración propia

Figura 9

los Hermanos Hernández en Buga, programa de mano.

PROGRAMA
TRIO VOCAL E INSTRUMENTAL COLOMBIANO
HERMANOS HERNANDEZ
GONZALO (Bandola) — HECTOR (Guitarra) — PACHO (Tiple)
ARTISTAS EXCLUSIVOS VICTOR

SELECCIONES PARA TRIO INSTRUMENTAL COLOMBIANO DE
"BANDOLA" "TIPLE" Y GUITARRA

1. Carreteras [Fantasía Española]	4. Granada Chapi	ALBENIZ
2. Escalade [Pastilo]	5. Malagueña H. Pino	
3. Intermezzo No. 1 L. A. Calvo		E. LECUANA

II
Héctor en Solos de Guitarra
"La guitarra sola, es una orquesta en miniatura" - Beethoven -

1. Preludio, "Opus" No. 13 F. Sor	3. Barcarola (Dedicada a Héctor) Mangore
2. Preludio y allemande J. S. Bach	4. Una lagrimea "Doble trémulo" - Soprano

III
FOLKLORE INDO-AMERICANO!
Formidable acto de gran fuerza emocional, en que los HERMANOS HERNANDEZ, con sus voces e instrumentos típicos y con la eléctrica Guitarra del Hawaii y el Serrucho, transporta al público a remotas paises de ensueño, presentando Ritos de Broadway, Ecos de la Pampa, Músicos Mexicanos, Estampas Andinas, Melodías Tropicales del Hawai, a Brasil, y una selecta variedad de nuestro rico folklore Colombiano.

LOS CONCIERTOS DE LOS
HERMANOS HERNANDEZ

Han sido escuchados y recomendados por las siguientes personalidades:

El Presidente Roosevelt y Familia. Ex-Presidente y Sra. de Coli. ge. Ex-Presidente y Sra. de Hoover. El Duque y Duquesa de Windsor. La Princesa Xenia La Princesa Serge Gagarina El Principe Alexis Oblesky. El Conde y la condesa Morner La Condesa M. L. de Beixedón. La Familia Du Pont Mrs. C. Vanderbilt. Mrs. W. Randolph Hearst. Los Presidentes, Obregon, Calles Avila Camacho, de Mexico.	Los Presidentes de Colombia: Dres. E. Olaya Herrera y Alfonso López. El Presidente Benavides, del Perú. El Presidente Alessandri, de Chile. El presidente G. Vargas, del Brasil y además los grandes artistas de fama mundial: Andrés Segovia, José Iturbi, Hipólito Lázaro, Lily Pons, Grace Moore, Alf. Saint Ma, Marie Dietrich, y los Directores de Orquesta Sinfónica: Igor, Stravinsky, Erno Rapee, Carlos Chávez y Villaobos.
---	---

En Vespertina a las 6 y media p. m. la excelente creación con LIBERTAD LAMARQUE.

"BESOS BRUJOS"
precios: 0,20 0,15 0,10

Mañana Domingo - el grandioso estreno de la
METRO

"Me Casé con un Angel"
Con **NELSON EDDY**
y **JEANETTE Mac'DONALD.**

Fotografías tomadas de la hemeroteca de la Academia de Historia Leonardo Tascón por elaboración propia

Conceptos de la prensa Extranjera

— Máximos cultores del folklore americano, los Hnos. HERNANDEZ exhibieron maestría, musicalidad y dominio absoluto de sus voces e instrumentos. — *New York Times.*

— Como folklorista, los Hnos. HERNANDEZ me parecieron excelentes: pero al oírlos en música "cult" me sorprendieron: locaron la «DANZA DEL FUEGO» de «El Amor Brujo» obteniendo raras efectos de «forisimo» orquestal, con sólo tres instrumentos que se dirían inofensivos: guitarra, tiple, y bandola colombianos. Son estos «rimos» artistas: Grandes intérpretes de finísima musicalidad. — *La Nación, de Buenos Aires.*

— La primera Dama de la Nación y nuestro Mundo Oficial y Diplomático aplaudieron estuvisadamente el notable Concierto de los Hnos. HERNANDEZ, en el Salón de la América en la Unión Pan Americana. — *The Washington Star.*

Los infinitos matices de una Orquesta Sinfónica reproducida como por arte de magia entre tres instrumentos de cuerda. Dan Malone, Filadelfia

Conceptos de la Prensa Nacional

CALIBAN: «Nuestros «rimos» artistas han triunfado en todas las capitales de América. Colombia debe ahora cubrirlos de laureles». — *EL TIEMPO*

LAUREANO GOMEZ: «Ningún colombiano debiera quedarse sin disfrutar de los conciertos que nos ofrecen estos ilustres compatriotas, cuya presentación rivaliza con los mejores virtuosos universales en su género». — *EL SIGLO*

EMILIA: «Los tres HERMANOS HERNANDEZ han logrado combinar sus instrumentos en tal forma, que logran a constituir una «pequeña orquesta, «idiana pura» en determinados instantes, tan completa, que asombra». — *EL ESPECTADOR*

Fernando Londoño y Londoño: «En el Teatro Colón tuve oportunidad de oír a los Hnos. HERNANDEZ, y puedo afirmar que estos paisanos nuestros presentan un espectáculo impagable, del cual debemos sentirnos orgullosos».

Tipografía Imperial - Bogotá

Subordinación a La Bandola

En la música andina colombiana es la bandola el instrumento melódico por excelencia gracias a su fisionomía y herencia ancestral, tocada por campesinos que convirtieron sus vivencias y cotidianidades en melodías a ritmo de bambuco y pasillo, estas eran acompañadas por guitarras y tiples que se movían por el mismo sentimiento. Desde ese momento tomó su rol protagónico y posteriormente giraron en torno a ella diversas conformaciones instrumentales, entre ellas el trío típico andino colombiano.

Gracias al maestro Morales Pino podemos detectar esta “subordinación a la bandola”, ya no solamente por tradición oral, sino que gracias a su inmenso aporte podemos verlo plasmado en forma de partitura, tal como lo menciona José Ignacio Perdomo:

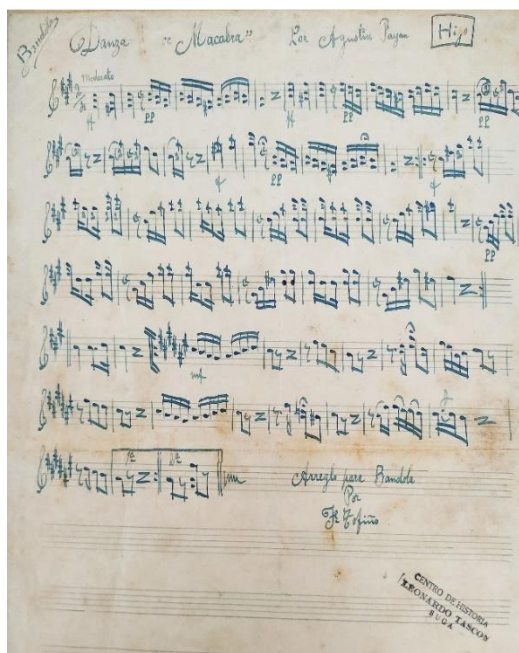
(...) después de poseer sólidos conocimientos musicales, se entregó de lleno al cultivo de la música típica, arrebató de las manos rústicas de los promeseros el tiple y la bandola, para transformarlos en instrumentos aptos para reproducir los sentimientos y cultivar esos ritmos errantes y dispersos con la técnica depurada de un arte verdadero (Perdomo, 1980, p. 234)

Después de que se empezaran a escribir estas músicas se hace evidente el protagonismo de la bandola, ya que fue fácil encontrar en los archivos musicales consultados partituras donde solo está escrita la parte de esta, en algunos casos se sugiere la armonía con un cifrado, pero en muchos otros se deja al libre saber del acompañante, ya sea el tiple o la guitarra. El tiplista Gustavo Adolfo Rengifo en una entrevista hecha por Jhon Edison Montenegro para su trabajo “bandola tiple y guitarra en movimiento” hace una mención que nos da una gran muestra de cómo se tocaba en los años veinte y treinta gracias a tener la fortuna de tocar con el Mono Núñez:

Sin embargo, con el Mono Núñez era diferente, porque básicamente lo que hacíamos era tocar la música como la interpretaba él en los años treinta. Entonces él llegaba con la melodía en la bandola y nosotros se la acompañábamos, daba a veces una que otra indicación, pero no siempre, él dejaba que uno hiciera el acompañamiento de acuerdo con su real saber y entender. (2016, p. 148)

Figura 10

“Macabra” danza de Agustín Payán Arboleda, arreglo de Francisco Tofño

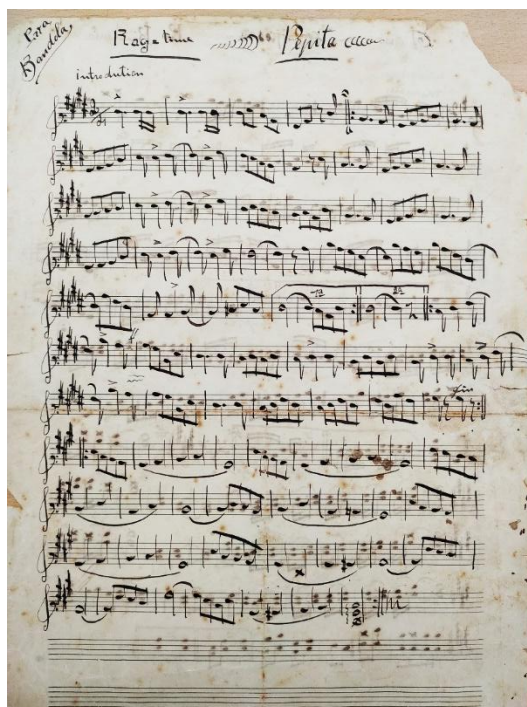


Fotografía tomada del archivo Agustín Payán en la academia de historia Leonardo

Tascón por elaboración propia

Figura 11

Pepita, ragtime arreglo para bandola



Fotografía tomada del archivo Agustín Payán en la academia de historia Leonardo Tascón por elaboración propia.

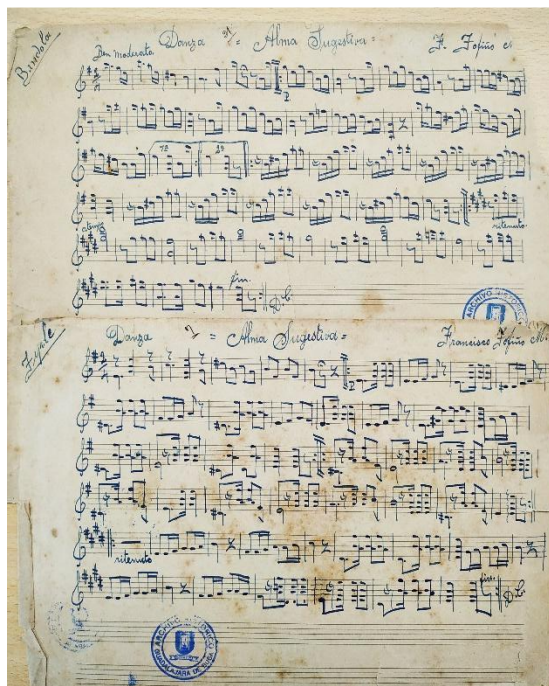
Teniendo como fuente el archivo de Agustín Payán en la academia de historia Leonardo Tascón pudimos notar que las partituras para los instrumentos encargados del acompañamiento en el trío eran menos respecto a las partes para bandola o simplemente melodías que no dejan por escrito hacia qué instrumento van dirigidas. Las partes encontradas para tiple o guitarra muestran un acompañamiento tradicional, dejando entonces todo el protagonismo para su majestad la bandola.

Es pertinente también mencionar que en este archivo no se encontró ningún tipo de score o guía que permitiera ver las partes de todos los instrumentos juntas, ni en el repertorio para banda donde la cantidad de instrumentos es mayor se puede encontrar. En los siguientes ejemplos vamos a ver escrita la parte del tiple que, aunque no deja de cumplir su papel

acompañante, muestra algunos *contracantos* que posiblemente sean los responsables de ser plasmados en partitura.

Figura 12

Alma sugestiva, Francisco Tofiño. Partitura para bandola y tiple



Fotografía tomada del archivo Agustín Payán en la academia de historia Leonardo Tascón por elaboración propia.

No se pretende restar el valor de los instrumentos acompañantes respecto a la bandola, lo que se quiere es mostrar que esta, en una primera etapa del trío andino colombiano era sin duda la única dueña de la melodía mientras el tiple y la guitarra se encargaban expresamente de acompañarla armónica y rítmicamente, cada uno con una tarea específica, el tiple con su color y timbre característicos tiene una labor armónica-percutiva mostrando el ritmo que se toca y la guitarra marcando el bajo que sostiene la música. Posteriormente empezaremos a notar una

evolución tanto armónica como melódica en las prácticas y repertorio, la guitarra y el tiple tendrán una participación más activa en el aspecto melódico, lo que involucra una transformación en el trío.

Transformación Del Trío

El trío típico desde su conformación a finales del siglo XIX conserva la misma organología, pero a medida que avanza la investigación, nos damos cuenta de su transformación a través de los años, esta es notable en la participación de los instrumentos, como la guitarra y el tiple, que en sus inicios tenían la única labor de acompañar a la bandola. Ahora encontramos en el tiple un complemento melódico muy importante para lo que sería una nueva etapa del trío, reflejada no solamente en el repertorio original, sino también en los arreglos de piezas clásicas de la música andina colombiana.

Es necesario entonces hacer un recorrido a través de la historia por los tríos más representativos del país, que ejemplifican claramente este tema en su repertorio y quehacer musical.

Trio Morales Pino

Es idóneo empezar con este, ya que después de la desaparición del trío de los Hermanos Hernández en 1948 no se encuentra un referente del formato hasta 1958, donde Diego Estrada Montoya, Peregrino Galindo y Álvaro Romero consolidan el trío Morales Pino. Durante toda su actividad musical, se encargaron de hacer una gran divulgación de las músicas andinas colombianas.

El registro de títulos grabados por el Trío asciende a 235, que se descomponen en 87 pasillos, 45 bambucos, 18 danzas, 8 valeses, 6 guabinas, 6 intermezzos, 4 torbellinos, 1 joropo, 2 currulaos, 1

bunde, 2 polkas, 3 gavotas, 6 boleros colombianos, 2 himnos, 12 arreglos de música europea, 31 temas internacionales algunas adaptaciones de música folclórica. (Marulanda, 1993, p. 59)

A lo largo de toda su discografía se puede notar un estilo tradicional en la forma de abordar el repertorio:

El trabajo del trio Morales Pino contribuyó notablemente a afianzar los roles de los instrumentos dentro del formato, la bandola teniendo como rol principal llevar la melodía, la guitarra a cargo de la armonía y las conducciones melódicas en el registro grave o ‘bajeos’ y el tiple, llevando la armonía a través del ‘aplatillado’ y el ‘guajeo’, característica ritmo – tímbrica insigne en el instrumento (Montenegro, 2016, p. 38).

A pesar de esto hay dos aspectos claves que posteriormente darán pie a la transformación melódica y armónica de la que se habla en este documento. La primera es el tratamiento melódico que el maestro Diego Estrada daba a sus interpretaciones, tal como lo menciona él mismo:

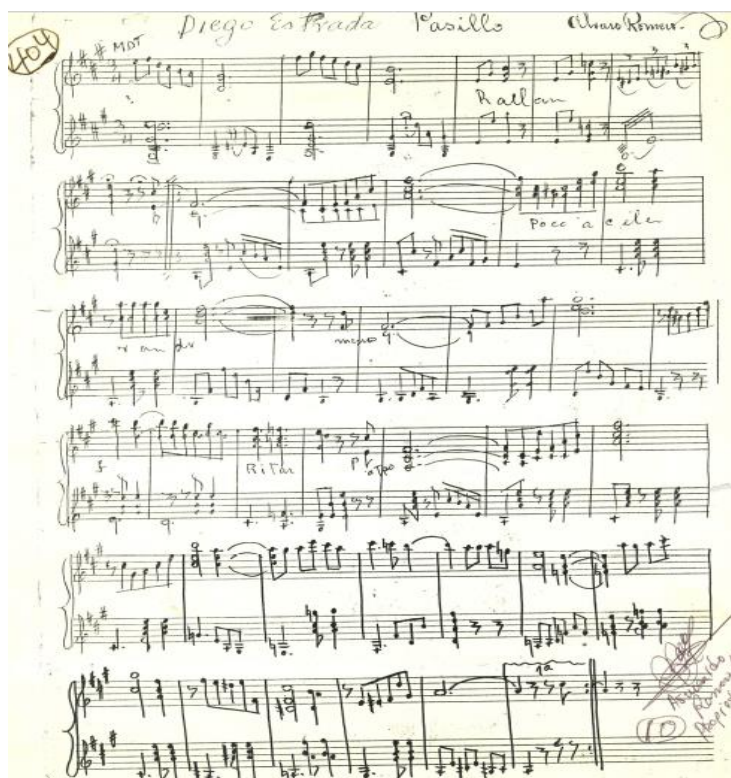
Resuelto el problema de la altura en el sonido, surgieron otras facetas y descubrimientos: el ‘pizzicato’, el ‘pastoso’; luego los adornos como la ‘apoyatura’ el ‘modeé’ [¿?], el ‘trino’, los armónicos que toda la vida la vida han existido, pero que en la bandola no se habían aplicado. Vinieron las ‘octavas’, las ‘sextas’, las ‘cuartas’, que también se conocían, pero no se aplicaban. Intuitivamente yo fui aplicando todas estas cosas. Terminar un pasillo en ‘sextas era absurdo. Después de venir de una tonalidad normal tradicional y luego terminar en una sexta era un golpe muy fuerte. Esta circunstancia dio pie para que los arreglistas empezaran a trabajar, ya con ‘aumentados’, ya con ‘disminuidos’, con ‘séptimas mayores’ y así... (Rendon citando a Marulanda, 2017, p. 3-4).

El segundo aspecto tiene que ver con el maestro Álvaro Romero, que además de darle al trío típico una altísima importancia, componiendo un gran número de obras para este formato, es el responsable de marcar un estilo especialmente para el pasillo:

Según comenta Fernando León, Romero propicia una revolución para el lenguaje de la música andina colombiana, específicamente para el ritmo de pasillo, consistente en aplicar a la guitarra, no solo el bajo fundamental, sino incorporarle lo que se conoce como “bajete”, es decir la exploración melódica del bajo el este instrumento (Rendón, 2017, p. 3)

Figura 13

Diego Estrada (pasillo) – Álvaro Romero.



Tomado de la Biblioteca digital Univalle, colección de partitura FOMUVA.

En este ejemplo del maestro Romero podemos notar la implementación del “bajete” al que hace referencia Fernando León. Es importante recalcar también su forma de escribir, ya que vemos solamente dos sistemas, esto se debe a que el maestro Álvaro Romero no escribía la parte del tiple.

Este trío es también muy importante para iniciar con la lista que pretende ejemplificar la evolución de este formato, ya que se encuentra en el gran músico de Bugalagrande Manuel Salazar, una figura muy importante. El maestro Fabian Forero en el marco de la 5ta edición del festival de guitarra clásica de la Universidad Sergio Arboleda, en su conferencia “Versiones e instrumentación en el trío andino colombiano, lenguaje y desarrollo” dice:

El trío de Morales Pino con Riaño y Pizarro, seguramente tiene una similitud al trío Morales Pino de Diego Estrada, Peregrino Galindo y Álvaro Romero, debido a Manuel Salazar que sirve como “puente” entre Morales Pino y Diego Estrada. Manuel recibió toda esta tradición interpretativa de la Lira Colombiana y de alguna forma se la hereda al maestro Diego Estrada. (2020).

Trío Joyel

El trío Joyel es sin duda uno de los más importantes referentes para este formato y para la música andina colombiana en general, “el 25 de mayo de 1974 se conforma Joyel Colombiano, tomando como inspiración para el nombre de la agrupación la tanda de pasillos Joyeles, de Pedro Morales Pino” (Montenegro, 2016, p. 42). Inicialmente conformado por Arley Otálvaro, Fidel Álvarez y Fernando León, posteriormente a través de los años, el trío pasaría por cambios en su conformación específicamente en el tiple y la guitarra, pero siempre la bandola de 12 cuerdas, arreglos y dirección estuvieron a cargo del maestro Fernando León.

El “chino” León, como se le conoce popularmente, es una figura indiscutible en el mundo de la música andina colombiana, sus aportes son inmensos y muy significativos, modifica la bandola ensanchando el diapasón para facilitar su interpretación y reduce el número de cuerdas quedando finalmente con seis ordenes dobles.

También aporta en lo tímbrico desde sus primeros arreglos para los diferentes formatos en que trabaja, entre ellos el trío de cuerdas andinas, pues escribe las indicaciones específicas de lo que debe hacerse en este sentido. Utiliza así mismo sumatorias de acordes; al conferir a cada instrumento un acorde diferente, obtiene como resultado el establecimiento de distintos planos sonoros; emplea sustituciones armónicas; utiliza el concepto de variación melódica, establece el uso de pedales armónicos, además de la textura homofónica, trabaja también el contrapunto armónico, hace transformaciones y variaciones melódicas, se encuentran secciones que, al repetirse, se plantean de manera diferente, pone puentes entre las partes” (Rendón, 2017, p. 5)

Con el maestro Fernando León vamos a notar claramente el cambio en los arreglos para el formato del trío típico, donde sumados los aportes nombrados anteriormente por Diego Estrada y Álvaro Romero, la música para este adquiere un lenguaje más estilizado.

Figura 14

fragmento de Acuatá, pasillo de Fulgencio García.

14

Band

2a vez 8va todo

f

p

Tpl

E7

B7

D7

G

Guit

cresc.

21

Band

cresc.

Tpl

cresc.

E7

B7

Am6

Guit

cresc.

versión para trío de Fernando León. Tomada del *texto “la música instrumental en la región andina colombiana 1900-1950* p. 31.

En este ejemplo podemos notar una participación muy activa en la guitarra, la cual se suma al “bajete” propuesto por Álvaro Romero, y en el siguiente, que pertenece a la misma pieza, vemos ahora al tiple con un contracanto que complementa melódicamente a la bandola.

Figura 15

fragmento de Acuatá, pasillo de Fulgencio García

28

Band

Loco

p

Tpl

B9

Am

Guit

p

f

versión para trío de Fernando León. Tomada del *texto “la música instrumental en la región andina colombiana 1900-1950* p. 32.

Jesús Zapata Builes y El Trío Instrumental Colombiano

No es posible hablar del trío típico sin mencionar al maestro Jesús Zapata Builes, que hacia 1964, “en un acto visionario y creativo, se propone hacer del tradicional conjunto típico una verdadera agrupación musical de cámara” (Londoño y Tobón, 2004, P. 6).

Los aportes de Zapata Builes complementan desde Antioquia, una transformación ya innegable para el formato de bandola, tiple y guitarra:

Quizás el aspecto más relevante de tal transformación se refiere al papel que se asigna al tiple: sin perder el ‘surrungueo’ tradicional, este instrumento conduce primeras voces, hace unísonos con la bandola, dialoga con la guitarra... adquiere un significado pleno. En palabras del maestro Zapata: ‘se dio visa de residente al tiple que andaba de turista por su patria’. (Londoño y Tobón, 2004, p. 6)

Este es un recurso que podemos ver a lo largo de toda su obra, ejemplo de esto es su trabajo realizado en 1966, que junto a Oscar Hernández y al guitarrista Gentil montaña realizan una producción discográfica sobre música internacional en formato de bandola, tiple y guitarra (Montenegro, 2016:39). Aquí encontramos 8 arreglos del maestro Zapata, que explotan las cualidades de estos tres instrumentos, vemos un protagonismo compartido y una riqueza tímbrica destacable. Los arreglos grabados fueron:

1. Andalucía – Ernesto Lecuona.
2. Minueto en sol – L. V. Beethoven.
3. Tango en re – Albéniz.
4. Valse opus 34 Número 2 – Chopin.
5. Pizzicato del ballet Silvia – Delibes.

6. Valse Bluettes – Dringo.
7. Linda Rose Marie – F: Kreisler.
8. Valse Triste - Sibelius.

Es así como el maestro Zapata Builes le da al trío un carácter universal y aunque no era algo completamente nuevo, dado que los Hermanos Hernández realizaron un trabajo similar, marca el inicio de una nueva forma de trabajar el trío típico. Tal como lo hizo desde 1979 cuando conforma junto a Elkin Pérez y Jairo Mosquera el Trío Instrumental Colombiano. En su segunda etapa lo conformaron Jesús Zapata en la bandola de 16 cuerdas, Elkin Pérez pasa a tocar el tiple y León Cardona la guitarra, esta es la conformación que más se recuerda pero que nunca realizaron una producción discográfica. (Montenegro, 2016, p. 47).

Otro dato muy importante acerca del maestro Zapata Builes es que, aunque fue un innovador en el tratamiento y desarrollo del trío, siempre tocó con bandola de 16 cuerdas en Si bemol.

Respecto a esto dice Carlos Eduardo Balcázar:

Todos los discos de Zapata Builes fueron grabados con la bandola y tiple en Sib y guitarra en Do. (...) Las razones por las que Zapata Builes tocó siempre en Sib según León, eran reconocer y no perder las características sonoras de la “verdadera” bandola colombiana. Aparte, tenía una estrecha relación con los Hermanos Hernández con quienes tuvo el honor de tocar en varias oportunidades. En pocas palabras, para Zapata Builes, cambiar de afinación era ir totalmente en contra de la identidad de la bandola y de las músicas hechas con ella (2017, p. 48).

Figura 16

Fragmento de Campanas, pasillo de Adolfo Mejía en versión de Jesús Zapata Builes.

The image displays three systems of musical notation for a voice and guitar ensemble. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first system begins at measure 33, marked 'Allegro'. The second system begins at measure 37, also marked 'Allegro'. The third system begins at measure 41, marked 'Allegro'. The guitar part includes various chords: G, D, Em, Ab, Bb7, and Eb7. The voice part includes lyrics in Spanish: 'Bandola tiple y guitarra: de las fiestas populares a la música de cámara'.

Tomado del texto *“Bandola tiple y guitarra: de las fiestas populares a la música de cámara”*. Londoño y Tobón 2004.

El anterior es tan solo uno de los múltiples ejemplos de lo dicho, ya que la obra del maestro Zapata Builes está llena de pasajes donde el trabajo de orquestación es elaborado, pero sin perder nunca la esencia característica del trío típico.

Trío Palos y Cuerdas

Con Palos y Cuerdas llegamos al final de esta recopilación de tríos que ejemplifican la transformación de un formato que lleva más de un siglo dándole vida a la música andina colombiana.

Fundado por los hermanos Diego Hernán, José Daniel y Luis Carlos Saboya González en 1995, este trío andino colombiano es el más importante en la actualidad. Estos músicos boyacenses han recogido sabiamente la información más relevante de sus predecesores en cuanto a repertorio, estilo interpretativo, y apuestas estéticas, condiciones particulares que los han llevado a obtener distintos reconocimientos en Colombia y el extranjero. (Montenegro, 2016, p.58)

Este es precisamente el aspecto más relevante, ya que en ellos converge más de un siglo de evolución del formato. Los hermanos Saboya plasman en sus trabajos discográficos un dualismo entre su formación académica y saberes tradicionales de la música andina colombiana, llevando al trío a escenarios de países como; Francia, Inglaterra, Ecuador y Holanda.

En el trío Palos y cuerdas se evidencian características que enriquecen la música andina en general desde su aporte técnico individual y grupal, realzando definitivamente el papel de los instrumentos acompañantes, ya que en muchas de sus composiciones y versiones la guitarra y el tiple adquieren un papel protagonista, siendo consecuentes con la evolución del formato en cuestión.

Entre sus trabajos discográficos se encuentran: Reflejos (1995), Pa' los tres (2002), Suites (2003), Camaleonte (2006) y palos y Cuerdas. Agustín Barrios – Antonio Lauro – Gentil Montaña (2013).

Capítulo 2: Músicos, tertulia y aprendizaje

En este documento consideramos tres puntos de gran importancia para el desarrollo del trío en la ciudad, primero, los personajes locales más relevantes que se encargaron de realzar la importancia de la guitarra, el tiple y la bandola, dedicando su carrera a la difusión, interpretación y composición. Resaltamos también la importancia de la tertulia en el aprendizaje y medio de difusión del trío, para llegar finalmente a los lugares donde tenía cabida la enseñanza de estos tres instrumentos en cuestión.

Personajes locales más relevantes relacionados con el trío

Son muchos los personajes que han hecho de Buga una ciudad importante cuando de músicas andinas colombianas se trata y sin duda han quedado en la historia musical de nuestra región. Octavio Marulanda en su texto “Historia de un hombre que se convirtió en símbolo”, presenta una lista de músicos y compositores nacidos en Buga entre los que se encuentran: Miguel Jerónimo Barbosa, Alfonso Cobo Aragón, Manuel Salazar, Antonio Soto Rivera, Pedro María Becerra, Francisco Tofiño, Leopoldo Rivera, Sergio González, Emiliano Caballero, Diego Estrada, Juan José Cobo Ospina, Manuel Mariano Soto, Julio Cuadros, Antonio José Jiménez, Jesús Antonio Vélez. A su vez, el historiógrafo antioqueño Heriberto Zapata Cuencar publica en 1968 una recopilación de compositores vallecaucanos, donde una gran parte de estos son bugueños. Esto nos permite evidenciar un gran flujo de personajes destacados y relevantes para nuestra ciudad.

En este texto mencionamos cuatro de los más importantes compositores e intérpretes que debido a su relación con el trío, su actividad compositiva, la creación de agrupaciones y su importante labor de transmisión del conocimiento por medio de la docencia, muestran la historia de una ciudad marcada por la guitarra, el tiple y la bandola.

Francisco Tofiño

Francisco de Paula Tofiño Molina, nacido en 1886, fue uno de los músicos más relevantes del cambio de siglo para la ciudad de Buga como lo menciona Casas:

La vida musical en la Buga del cambio de siglo puede identificarse con actores precisos, como el tenor Lucio Ernesto Salcedo Ospina (1893-1948), Manuel Salazar (1890-1965), Agustín Payán (1890-1969), Francisco Tofiño (1886-1933) la conformación de la estudiantina del maestro Manuel Salazar, Pedro María Becerra (1896- 1975) Benigno Núñez (1897-1991), Tulio Gáez. Otros compositores vallecaucanos, como Agustín Payán Arboleda (1890-1969) y el mismo Pedro Morales Pino (1863-1926), marcaron un importante desarrollo en la vida musical del municipio. (2014, p.42)

Perteneció a la banda de Buga tocando el saxofón y la bombardita, pero su actividad más relevante fue principalmente con instrumentos de cuerda “ejecutaba con verdadero primor la bandola. Buen guitarrista y sobre todo, contrabajista” (Zapata, 1968, p. 79). Dentro de sus composiciones se encuentran: Pachulí (marcha), Black y Capi (pasillos), Alma sugestiva (danza), esta última fue una de las partituras para bandola y tiple encontradas en el archivo Agustín Payán de la academia de historia Leonardo Tascón que se referencian en este documento.

Dentro de lo más destacable de la carrera de Francisco Tofiño, está su labor como pedagogo, “se dedicó con ahínco a la enseñanza de instrumentos de cuerdas, especialmente de la bandola y tuvo numerosos discípulos.” (Zapata, 1968, p. 79). Muere en su ciudad natal el 27 de enero de 1933.

Manuel Salazar

A pesar de nacer en la hacienda “El Cedrito” que pertenecía a Bugalagrande el 14 de julio de 1891, Manuel Augusto Salazar siempre fue considerado bugueño. De su tío recibe las

primeras lecciones de guitarra, ya en Bogotá ingresa a la academia Beethoven en 1909 donde ve clases de teoría, solfeo, armonía, piano y flauta, un año después entra a la Academia Nacional de Música donde permanece hasta 1916. Integra la Lira Colombiana del maestro Morales Pino en dos de sus etapas (1912 y 1922).

En 1920 volvió a su tierra natal y se estableció definitivamente en Buga. Fundó el conjunto “Guadalajara” que actuó en la “Ciudad Señora” por varios años. Lo integraban: Salazar como director, guitarra; Pedro María Becerra, bandola; Tulio Gáez, tiple; Benigno Núñez, guitarra lo mismo que Samuel Herrera (hijo) y como cantantes Ernesto Salcedo y José Antonio Ospina. (Zapata, 1968, p. 68,69).

En 1926, contrae matrimonio con Carlina Sanclemente, nieta del ex presidente Manuel A. Sanclemente, “este vínculo matrimonial significó para el maestro Manuel Salazar el ingreso a un sector social de la élite bugueña” (Coral, 2019, p.68). Un año después se establecen en Bogotá, donde Manuel alterna la gerencia de una empresa de transporte con su actividad como músico.

A partir de 1953, y con su definitivo regreso a Buga, el compositor realiza una labor muy importante como pedagogo que se alterna entre las clases particulares y la enseñanza en algunas instituciones educativas de la ciudad, “Manuel enseñó en las siguientes instituciones: La Institución Educativa Manuel Antonio Sanclemente (femenino), Escuela Complementaria Graciana Álvarez (femenino), Colegio Liceo Femenino y en el Colegio masculino José María Cabal.” (Coral, 2019, p.76).

El maestro Manuel Salazar fue un compositor muy fructífero, algunas de sus obras más destacadas fueron: Esfinges, Bejucos, Pellares y Buga al Mar. Muere en la ciudad de Buga en 1965.

Miguel Barbosa

Miguel Jerónimo Barbosa nace un 14 de febrero de 1921, hijo de Juan Barbosa y Soledad Domínguez.

De acuerdo con la nota autobiográfica de don Miguel, don Juan Barbosa había tenido la oportunidad de interpretar la guitarra al lado del maestro Morales Pino. Su padre fue precisamente quien le dio las primeras nociones de guitarra e igualmente le consigue como maestro de flauta al señor Marcos Bejarano. (Ruiz, 2019, p. 92)

Pese a esto su formación musical fue mayormente autodidacta. A los 17 años ingresa a la banda de la policía de Pereira que dirigía el maestro Agustín Payán Arboleda. Otra de sus participaciones importantes son las que realiza en Buga con la orquesta de Carmen Vicaría, quien fuera una pedagoga muy importante para la vida musical bugueña en la primera mitad del siglo XX. Comparte la dirección de la Orquesta Colombia con don Ignacio Álvarez donde aparte de esto se desempeña como saxofonista.

Como docente tuvo un impacto importantísimo en la ciudad de Buga al ser nombrado desde 1941 profesor de música del Colegio Académico, “comienza a dar clases de música e instrumentos de cuerda en la Granja Agrícola para el año de 1943, conocida posteriormente como el instituto técnico agrícola I.T.A.” (Ruiz, 2019, p.104). “Y en el liceo femenino fundó la Estudiantina de cuerdas en la que he agrupado hasta 26 señoritas” (Zapata, 1968, p. 10).

Su faceta como compositor nos muestra su gran aporte a las músicas colombianas y al formato de trío ya que;

parte de su producción musical fue para formato de cuerda pulsada como la estudiantina y el trío típico, así como también para banda filarmónica y piano, aunque este último representó más una guía armónica y melódica de sus piezas a manera de reducción.” (Ruiz, 2019, p.119).

Entre sus composiciones podemos encontrar pasillos, bambucos, marchas, marchas fúnebres, vales, danzones himnos, y fox.

Diego Estrada Montoya

En 1936 nace en Guadalajara de Buga quien sería posteriormente uno de los personajes más importantes para la bandola y la música andina colombiana en general, nombrado Diego por sus padres Plinio Estrada y Susana Montoya. a la edad de 11 años empieza sus estudios musicales con el maestro Miguel Barbosa, quien le daba clases de gramática musical y Bandola. Estudia en el colegio Académico donde interpreta la bandola en la estudiantina y el clarinete en la banda filarmónica.

En 1960 estudió instrumentación con el maestro Manuel A. Salazar, y tres años más tarde realizó un curso de especialización de bandola con el maestro Efraín Orozco Morales, al que le dedica su pasillo “bandolitis. Igualmente, realizó estudios técnicos de guitarra con el profesor Hernán Moncada en el Instituto de Cultura Popular, y de trompeta con el profesor Juan Camizón, en el conservatorio Antonio María Valencia, ambos en Cali. (mincultura página web 2011)

A lo largo de su vida conformó y perteneció a diferentes grupos musicales, pero sin duda el más importante fue el trío Morales Pino al que perteneció desde 1958 sobre el cual hacemos énfasis en el primer capítulo de este documento.

En Buga realiza una importante labor como docente, dando clases en la casa de la cultura y en el Sena, así mismo en la ciudad de Cali donde trabaja en el Instituto Popular de Cultura.

Uno de sus aportes más importantes teniendo en cuenta su larga y fructífera carrera fue la modificación que le hace a la bandola, reduciendo el tamaño del mástil, generando así un cambio de afinación y en sus propias palabras un color y tímbrica distinto.

Se destaca también en su faceta como compositor, “suyos los temas, ‘A un amigo’, ‘este vacío que dejaste’, ‘Lindas bugueñitas’, ‘Veraneando’, ‘Ñaña’, ‘Oiga vea’, ‘Ruben’, ‘Mis cucuruchos’, ‘Cristina’, ‘Callejas rotas’, ‘La alondra’, ‘Boche de luna’, entre otros.” (minicultura pagina web 2011).

El maestro Diego Estrada muere en 2011 a la edad de 75 años.

Importancia de la tertulia en el aprendizaje y difusión del trío

Es de suma importancia para este documento hacer énfasis en la tertulia, ya que juega un papel principal en el trío y todo lo que comprende la música andina en general. Históricamente la guitarra, el tiple y la bandola han amenizado las reuniones sin distinguir clases sociales. Dice Londoño y Tobón:

Hondamente ligado al espíritu popular y a la tradición oral, el trío alienta, hasta mediados del siglo xx, las tertulias y fiestas familiares en los campos y ciudades de la zona mas densamente poblada del país, región donde habita cerca del 70% de la población colombiana. (2004, p.2)

Por otro lado, Renjifo Romero dice: “(...) a comienzos del siglo XX, el bambuco se tocaba y cantaba en las tertulias familiares, serenatas y conciertos de salón, que hacían parte de la cultura tanto de los círculos sociales más altos, como también de los mas populares.” (1999, p.127).

Desde principios del siglo XX Buga contaba con lugares específicos para la difusión de la música local, entre los que se encontraban: “El Teatro Municipal, el Teatro Burgos, El Teatro Olimpia, y el Salón Montufar. Alternando las presentaciones teatrales y musicales con las de otros productos culturales.” (Casas, 2014, p.40). siendo estos lugares muy importantes, no eran los únicos donde se movía la música en la ciudad, los grandes salones de las casonas coloniales y las haciendas de las familias más prestantes y distinguidas de la ciudad, eran albergue de las llamadas tertulias, donde confluían los mejores músicos, poetas e intelectuales de la ciudad y sus alrededores. Un gran ejemplo de esto eran las tertulias realizadas por el Grupo de Buga, al respecto menciona Casas:

(...) el Grupo de Buga (conformado por Samuel Herrera, Manuel Salazar, Pedro María Becerra, el Mono Núñez, José Antonio Ospina, Ernesto Salcedo Ospina y Tulio Gáez) que tuvo un importante significado en la vida musical de Buga. Este grupo hasta su desaparición en 1927, emulaba las tertulias intelectuales santafereñas, como las de la gruta simbólica. (2014, p. 43).

Existe un número considerable de haciendas partícipes en este circuito de reuniones muy comunes en la primera mitad del siglo XX y principios de la segunda, entre las más destacadas encontramos: hacienda la Julia, hacienda el Molino, también, menciona Casas:

Otra hacienda, San Juanito, también en Buga, fue el espacio para celebrar el centenario de la batalla de San Juanito (1919), lo mismo que la hacienda Niza, con la participación del grupo Buga. La hacienda La Unión del compositor Pedro María Becerra y la hacienda la Isla de Manuel Salazar (...) en este listado es necesario incluir también las haciendas La Brisa, de Alberto Saavedra, y por supuesto la hacienda Belén, lugar de matrimonio y habitación de Benigno Núñez. (2014, p.42)

Tríos a raíz de las tertulias

¿Cuál es la importancia de las tertulias para la creación de tríos en Buga? A medida que avanza la investigación, vemos que los tríos conformados por bandola, tiple y guitarra en Buga de 1940 a 1980, eran tríos en su mayoría ocasionales, salvo un par de excepciones.

En entrevista con Don Fabio Molina Sánchez² nos dimos cuenta que estos tríos eran el resultado de las largas tertulias y reuniones comúnmente realizadas en la ciudad, o bien era común encontrar que de las agrupaciones más grandes sacaran el trío para cuando se requería. Entre estas se destacan: la familia Cobo Aragón, la familia Cobo Vergara, la familia Berrio, la agrupación musical de los Juato Bejarano, los hermanos Escobar Plaza que, aunque no eran bugueños se radicaron en la ciudad, y la familia Soto Rivera, que a propósito Zapata Cuencar dice:

Buga ha sido una ciudad esencialmente musical. Es quizás la que mayor aporte de músicos y compositores le haya dado al Valle. Y entre tantos artistas distinguidos, sobresalieron los Sotos Rivera. Pero es bueno tener en cuenta que hubo dos familias de Sotos Riveras. En efecto: Ángel Soto Castillo casó con Teófila Rivera y Gabriel Soto Castillo con Carolina Rivera. Es decir, dos hermanos casados con dos hermanas. Del matrimonio de Ángel Soto con Teófila Rivera nacieron varios varones que fueron músicos, como Ángel, Daniel y José Asunción. Y del matrimonio de Gabriel Soto con Carolina Rivera hubo diez hijos, cinco fueron notables artistas. A estos segundos, para distinguirlos de sus primos hermanos se les conoció como los Sotos “porrongos”, sin que hasta ahora hayamos sabido de donde viene este remoque que heredaron sus descendientes. (1968, p.73)

² Fabio Molina Sánchez es un reconocido presentador del programa “por los caminos de Colombia” de la emisora Voces de Occidente, además de ser cada año comentarista del Festival de Música Andina Colombiana “Mono Núñez”, para la misma emisora desde que se inició este certamen.

Uno de los casos puntuales de este fenómeno de tríos ocasionales es el de la Orquesta Colombia, muy popular en Buga entre los años 40's y 50's. entre algunos de sus participantes estaban: Pedro Nel Rivera Barbosa “Cutimbo”, Arnulfo Cobo Vergara, José María Lozano, Ignacio Álvarez Ospina, , Miguel Barbosa y Jorge Enrique Castro.

Figura 17

Orquesta Colombia.



Tomado de *La obra para cuerdas de Miguel Barbosa: una aproximación histórica a la música popular en Buga (1943-2000)*. (p. 97) por Jaime Andrés Ruiz 2019.

En esta agrupación dirigida por Luis Ignacio Álvarez y Miguel Barbosa, vemos como se desprende un trío de bandola, tiple y guitarra. Según Hugo Álvarez, hijo de Luis Ignacio Álvarez, era común que de esta orquesta saliera un trío cuando se necesitaba dependiendo de las contrataciones.

Figura 18

Trío Colombia



Foto tomada del archivo personal de Hugo Álvarez 2020

De izquierda a derecha: Miguel Jerónimo Barbosa (guitarra), Luis Ignacio Álvarez (bandola),
Hugo Álvarez (acordeón) y Eduardo Cobo (tiple).

En dicha entrevista, Hugo Álvarez menciona que en ocasiones él intervenía con el acordeón (como muestra la figura 18) debido a la insistencia de su padre ya que se encontraba aprendiendo. Este trío era conocido como Trío Colombia, don Ignacio acostumbraba poner el mismo nombre a todas sus agrupaciones, lo que obedece también a que eran casi siempre los mismos integrantes.

Nos encontramos entonces con esta constante entre las agrupaciones de la ciudad, don Fabio Molina menciona puntualmente otros tríos de bandola, tiple y guitarra que salen de agrupaciones más grandes como:

- Trío de los hermanos Guato Bejarano, dirigido por don Aureliano Guato a principios de los años 60tas.
- Trío de los Berrio.
- Trío del maestro Víctor Herrada (bandolista).
- El grupo de Pereira, dirigido por José Pereira, en la Bandola, Luis Antonio “el Duende” (Sic.) en la guitarra y Ober o Hubert Duque en el tiple. (años 70ta).

Esto nos muestra que esta era una práctica común entre las orquestas y agrupaciones de la ciudad, nos deja ver también la figura del trío implícita en la vida musical bugueña, para finalmente concluir que antes de los años 70tas, los tríos en la ciudad eran agrupaciones ocasionales, producto de reuniones y tertulias musicales con el fin de satisfacer la audiencia. Cabe aclarar también que de la misma forma en que surgían los tríos, aparecían también dúos, cuartetos o quintetos.

Tríos No Ocasionales

Es importante mencionar que no todos los tríos eran ocasionales, según don Fabio Molina, y en sus propias palabras “los tríos se vinieron a organizar casi llegando a la década del 70”, donde aparecen dos tríos conformados exclusivamente, estos son:

Los Recogidos

Este era un trío conformado por el maestro Miguel Jerónimo Barbosa en la guitarra, el maestro Diego Estrada en la bandola y en el tiple, según don Fabio Molina, podía variar entre uno de “los Cobos” y un señor de apellido Hernando Lozada. No hay mucha información al

respecto de “Los Recogidos” más que se conformó en una tertulia y que su repertorio era instrumental y vocal.

La Santísima Trinidad

Conformado por Guillermo Soto “limonada” en la Bandola, Virgilio Soto “grillo” en el tiple y Hernán C. Lozano Soto en la guitarra. Este era un trío reconocido en la ciudad por su repertorio vocal, según el propio Guillermo, eran contratados para tocar en las haciendas de personas importantes en la ciudad, en el hotel Guadalajara y los jueves y domingos actuaban en la emisora Voces de Occidente por invitación de don Ramón Antonio Azcárate.

Don Guillermo Soto fue un reconocido bandolista de la ciudad de Buga que además de la actividad con su trío, llegó a tocar con los maestros Miguel Barbosa y Diego Estrada. Alternaba su oficio como músico con trabajos de construcción y en empresas como Bavaria. A pesar de que la mayor parte de su vida musical la dedicó a la interpretación de la bandola, compuso un pasillo llamado “Alba Teresa” dedicado a su esposa y un bambuco que tituló “Por Los Caminos Del Valle”, el pasillo fue grabado en la ciudad de palmira.

Lugares De Aprendizaje

De acuerdo con lo evidenciado en la investigación, por tradición, las grandes familias de músicos de la ciudad, como los Cobo, los Soto Rivera, etc, transmitían su conocimiento musical a las nuevas generaciones, ellos mismos alternaban sus oficios con la enseñanza particular de estos instrumentos, como es el caso puntual de Alfonso Cobo Aragón, al respecto dice Cuencar:

Dominó varios instrumentos, aunque tuvo especial predilección por el saxofón alto. Muy buen ejecutante de nuestros instrumentos populares de cuerda, tiple, guitarra y bandola. Retirado de la

banda se entregó a la enseñanza de la música a domicilio y en varios establecimientos de educación. (1968, p.17).

Como este hay varios ejemplos de músicos que se dedicaban a la enseñanza de la bandola, el tiple y la guitarra, pero encontramos en los maestros Manuel Augusto Salazar y Miguel Jerónimo Barbosa, dos de los procesos más sólidos de enseñanza en la ciudad.

Dos Pilares

Alrededor de 1950, el maestro Manuel Salazar se radica en Buga definitivamente y se dedica a la enseñanza de nuestros instrumentos típicos dando clases particulares y en algunas instituciones educativas de la ciudad, “De esta labor, forjó innumerables semilleros de músicos que posteriormente estudiaron en conservatorios, figuras que se destacarían a nivel nacional y figuras que hasta hoy en día continúan con la práctica musical.” (Coral,2019, p.76).

De todos estos semilleros se destaca el realizado en la escuela complementaria Graciana Álvarez, esta escuela recibe una dotación de instrumentos típicos y es allí donde el maestro conforma una estudiantina femenina, Coral menciona:

Al enseñar en la Escuela complementaria Graciana Álvarez, y encargarse de la dotación instrumental que recibió el colegio, conforma la primera estudiantina femenina de la ciudad con el formato de 6 bandolas y 3 guitarras y para la cual elaboraba ejercicios y componía obras ya fuese para la enseñanza musical y para la interpretación en público. (2019, p.78)

Figura 19

Estudiantina de la escuela Graciana Álvarez



Tomado de *La Esfinge De La Ciudad señorial, contexto y obra musical de Manuel Augusto Salazar entre Los años 1910-1965*. (p.82) por Angie Stefanny Kristyna Coral Acosta.

Finalmente, con la participación de otras estudiantes, la estudiantina queda conformada por “8 estudiantes de cuarto y quinto de primaria, quienes destacaron en los múltiples escenarios de Buga representando la música tradicional colombiana con bambucos, pasillos y danzas.” (Coral, 2019, p. 80).

La importancia de los procesos pedagógicos llevados por Manuel Salazar, sobresalen debido a diferentes factores, no solo por ser pionero en la creación de una estudiantina femenina en la ciudad que se movía culturalmente en diferentes e importantes escenarios como: “la emisora Guadalajara y Voces de Occidente, la Casa de la Cultura, el Club de Leones, el Teatro Municipal y el Teatro María Cristina” (Coral, 2019), sino también porque su labor sirvió de base para que posteriormente otros músicos siguieran su ejemplo, sobre esto Coral dice:

Esta estudiantina estuvo activa durante dos años y con la cual Manuel se convirtió en promotor, para que otros músicos siguieran sus pasos y conformaran otras estudiantinas en la ciudad como sucedió más adelante; posterior a esta primera estudiantina, uno de los estudiantes y compañero del maestro Manuel Salazar, Miguel Barbosa, quien trabajaba como docente de música en el Liceo Femenino, conforma una estudiantina más grande en la cual participaron también ex-alumnas de Manuel y alumnas de Miguel. (Coral, 2019, p.84).

Así llegamos al maestro Miguel Jerónimo Barbosa, quien fuera una de las figuras más reconocidas y mejor referenciadas en la música de la Buga de mitad del siglo XX gracias a su oficio como músico y gran empeño en la educación musical, al respecto Ruiz menciona:

Miguel Barbosa, tuvo gran reconocimiento en la educación, sobre todo por las agrupaciones musicales que él formó desde este ámbito, sin desconocer también sus clases de música y teoría musical en las instituciones en las que laboró y que fueron en ese entonces de carácter obligatorio, por lo que muchos de sus estudiantes, no músicos, lo recuerdan por haber sido estricto y muy dedicado. (2019, p. 104).

Al igual que el maestro Manuel Salazar, Miguel fue gestor de un gran número de agrupaciones, creador de semilleros y procesos musicales que demuestran su importancia para la educación musical bugueña. De estos destacaremos su participación en dos instituciones educativas, El Colegio Académico y el Liceo Femenino.

En el Colegio Académico dirige la banda filarmónica, así lo menciona él en su nota autobiográfica recuperada del texto de Ruiz:

A fines de octubre del año de 1949 fui llamado por el doctor Alejandro Domínguez Molina, en ese entonces rector del Colegio Académico, pues fui recomendado por mi gran amigo ya

desaparecido, médico Jaime Jiménez Navia, para que me hiciera cargo de la formación de la banda filarmónica, pues los instrumentos ya habían sido pedidos a Francia. (2019, p. 108).

En la espera de esos instrumentos pedidos a Francia, Miguel decide conformar una estudiantina integrada por docentes y estudiantes de ese mismo plantel “(...) de la cual hizo parte, como primera bandola, el conocido bandolista Diego Estrada Montoya quien en ese entonces debía rondar los doce años. La conformación instrumental de dicha estudiantina contaba con 5 bandolas, 2 típles y 2 guitarras.” (Ruiz, 2019, p.109).

Figura 20.

Estudiantina del Colegio Académico.



Sentados – Profesor, Jaime Ortíz A., Dacier Bejarano, Don Miguel Barbosa – Director, Diego Estrada, Lily Calderón y Fernando Calero;

De pié – Matilde Calero, Emma Bejarano, Henry Mejía y Don Daniel Payán A.

Tomado de *La obra para cuerdas de Miguel Barbosa: una aproximación histórica a la música popular en Buga (1943-2000)*. (p. 110) por Jaime Andrés Ruiz 2019.

Figura 21

Banda filarmónica Colegio Académico



Tomado de *La obra para cuerdas de Miguel Barbosa: una aproximación histórica a la música popular en Buga (1943-2000)*. (p. 111) por Jaime Andrés Ruiz 2019.

En el Liceo Femenino ocurre algo similar a lo del maestro Manuel Salazar, el impacto que genera una agrupación femenina de cuerdas a una ciudad donde no se acostumbraba ver a una mujer tocar un instrumento diferente al piano, es notable.

El maestro Miguel entra al liceo femenino hacia 1953, pero solo hasta 1963 funda la estudiantina, como refiere Ruiz:

Él mismo cuenta que hacia 1953, cuando se fundó el Liceo Departamental Femenino, entra como profesor de música y canto y, a petición de la señora Diocelina Caballero quien fuera su directora en el año 63, fundó la estudiantina de dicha institución. (2019, p. 113).

Esta estudiantina tenía un gran movimiento en el sector cultural local y a nivel departamental, Ruiz, en su texto *La obra para cuerdas de Miguel Barbosa: una aproximación*

histórica a la música popular en Buga (1943-2000), menciona una entrevista que le hace a Doña Hilda Pérez en la cual afirma que tocaron en múltiples escenarios, entre los cuales estaba el teatro María Cristina, el teatro Municipal, en la emisora Voces de Occidente, Club de Leones, la casa de la cultura. También menciona que don Miguel las llevaba a tocar a Cali, donde en alguna ocasión, tuvo la oportunidad de conocer a Elenita Vargas, el Trio Morales Pino, entre otros.

Esto demuestra un proceso sólido que requiere un nivel de enseñanza notable y una apropiación de nuestros ritmos tradicionales, trabajo que don Miguel Barbosa demostró saber hacer a la perfección.

Figura 22

Estudiantina Liceo Femenino años 60ta.



Tomado de *La obra para cuerdas de Miguel Barbosa: una aproximación histórica a la música popular en Buga (1943-2000)*. (p. 114) por Jaime Andrés Ruiz 2019.

Capítulo 3: Fondo Musical Agustín Payán Arboleda

Para la realización de este trabajo, fue de suma importancia la labor realizada en la Academia de Historia Leonardo Tascón de la ciudad de Buga. En esta academia constituida como centro de historia en 1962 y por ley 22 de 1990 en academia de historia, reposa el fondo Musical Agustín Payán Arboleda, quien fuera un personaje valioso para el desarrollo musical de la ciudad en las primeras décadas del siglo XX, al respecto Calero menciona:

Aun siendo muy joven, el maestro es nombrado por el gobierno departamental como director de la banda de músicos de Buga a principios del año de 1916, dirigió la banda hasta el año de 1929, es decir que estuvo trece años dirigiendo la banda bugueña. La ciudad señora lo recuerda por lo que fue su trascendental actividad artístico – musical. Las presentaciones de la banda bugueña se llevaban a cabo en las retretas o en los conciertos dominicales en el parque Cabal, así como también las vespertinas de los jueves en el parque Santa Bárbara hicieron parte fundamental del entretenimiento cultural de los bugueños. (2018, p. 50)

Vivir tanto tiempo en la ciudad, hace que el maestro Payán se relacione con todo tipo de personajes locales en el ámbito cultural y musical, lo que a su vez hace que se enriquezca su archivo personal y nos permita encontrar en este, un repertorio variado para nuestros instrumentos en cuestión.

Se hizo una revisión completa de catorce cajas archivadoras en las que se encontró una gran variedad de repertorio, métodos de estudio, recopilaciones y otro tipo de documentos. Para efectos de este trabajo se recopiló y fotografió todos los archivos encontrados relacionados con la Bandola, el Tiple y la Guitarra y así evidenciar el flujo y movimiento de nuestro trío en cuestión.

Dividimos estos documentos encontrados en cuatro partes: hojas sueltas, cuaderno recopilatorio de música para bandola, cuaderno recopilatorio de música para guitarra y piezas del

método para bandola y tiple de Laura María Soto. Cabe aclarar que los documentos en las cajas del archivo se encuentran en desorden, así que la organización escogida fue de elaboración propia.

En la primera tabla se catalogan 42 piezas encontradas en hojas sueltas, en las cuales veremos música para los tres instrumentos, pero en su mayoría para bandola. También vamos a poder ver que algunas piezas no hacen referencia a un instrumento en particular y solo está escrita la melodía. Otra particularidad de esta catalogación es que, aunque nos muestra aires como el bambuco, valeses, danzas, polkas, entre otros, la mayoría de piezas son pasillos.

Las siguientes tablas están compuestas por los siguientes puntos: número, título de la pieza, compositor, ritmo o aire, tonalidad, compas, formato o instrumento a la que va dirigida, fecha y nota. Encontraremos abreviaciones para cuando sea necesario como: S.n, que significa sin nombre y S.f, sin fecha.

Tabla 1

Hojas sueltas

Nº	Título	Compositor	Ritmo	Tonalidad	Compas	Formato	Fecha	Nota
1	Salomé	Jerónimo Velasco	Danza	C mayor	2/4	Violín	s.f	
2	Canta un Silguero	s.n	Pasillo	D menor	¾	Solo melodía	s.f	Al parecer es una fotocopia de la partitura original y presenta una cifra escrita a lápiz
3	Pescador, Lucero y Río	José A. Morales	Pasillo	A mayor	¾	Bandola	Abril 6 /79	Al parecer es una fotocopia y tiene una dedicatoria "Para Víctor con cariño. CHEPARRADA"

4	Bajo los Puentes de Paris	s.n	Vals	C mayor	$\frac{3}{4}$	1ra Bandola	s.f	Al parecer es una fotocopia de la partitura original.
5	Humorismo	A. Romero	Pasillo	E menor	$\frac{3}{4}$	Solo melodía	s.f	Al parecer es una fotocopia de la partitura original.
6	Recuerdo	A. Cobo A.	Pasillo	A menor	$\frac{3}{4}$	Bandola	s.f	Al parecer es una fotocopia de la partitura original.
7	Ana Milena	Miguel J. Barbosa	Pasillo	C mayor	$\frac{3}{4}$	Solo melodía	s.f	Al parecer es una fotocopia de la partitura original.
8	María	Benigno Núñez	Gavota	E menor	4/4	Solo melodía	s.f	Al parecer es una fotocopia de la partitura original.
9	Alma Sugestiva	F. Tofiño	Danza	E menor	2/4	Bandola	s.f	
10	Alma Sugestiva	F. Tofiño	Danza	E menor	2/4	Tiple	s.f	La partitura muestra solamente el acompañamiento de la pieza
11	Soy Virgencita	s.n	One - Step	D mayor	2/4	Bandola	s.f	
12	Soy Virgencita	s.n	One - Step	D mayor	2/4	Tiple	s.f	La partitura muestra solamente el acompañamiento de la pieza
13	Andalucía	J. Arias	Pasillo	D mayor	$\frac{3}{4}$	Bandola	s.f	
14	Augusto	J. Arias	Pasillo	D mayor	$\frac{3}{4}$	Bandola	s.f	
15	Leonilde	Pedro Morales Pino	Pasillo	D mayor	$\frac{3}{4}$	Guitarra	s.f	Versión para guitarra de Álvaro Romero, solo acompañamiento.
16	Laura	"ilegible"	Pasillo	Eb mayor	$\frac{3}{4}$	Melodía y acompañamiento	Buga Dicie mbre 12 de 1909	Al final, una nota dice: "Arreglado el acompañamiento y primo por Antonio Soto R.
17	Pepita	s.n	Rag time	E mayor	2/4	Bandola	s.f	
18	s.n	s.n	Danza	E menor	2/4	Bandola	s.f	En la parte final muestra un nombre "Hernando Renteria M." después "Arreglado para bandola por F. Tofiño".

19	La duquesa del bal zabarim	s.n	Valse	A mayor	$\frac{3}{4}$	Bandola	s.f	Arreglo para bandola por F. Tofiño.
20	Macabrita	Agustín Payán (hijo)	Danza	A mayor	2/4	Bandola	s.f	Arreglo para bandola por F. Tofiño.
21	Por eso	Manuel Salazar	Pasillo	A mayor	$\frac{3}{4}$	Bandola y guitarra	1919	
22	Lejos del Valle	Jesús Antonio Vélez	Bambuco	A menor	6/8	Guitarra	s.f	Bambuco original para guitarra dedicado a Pedro María Becerra.
23	Flores y Lagrimas	D. Chaves pinzón	Valse	C# menor	$\frac{3}{4}$	Bandola	s.f	
24	La Comparcita	C. H: Matos Rodríguez	Tango	A menor	2/4	Bandola	s.f	
25	"ilegible"	s.n	s.n	A mayor	2/4	Bandola	s.f	El manuscrito no presenta mucha información acerca de la obra, el nombre no es entendible
26	Ramona	Mabel Wayne	Valse	F mayor	$\frac{3}{4}$	Bandola	s.f	
27	Carmenza	Álvaro Romero	Gavota	A mayor	Com pas partido	Tiple	s.f	Solo acompañamiento
28	Oiga vea	Diego E. Montoya	Pasillo	D mayor	$\frac{3}{4}$	Tiple	18/11/66	Solo acompañamiento
29	Humorismo	Álvaro Romero	Pasillo	E menor	$\frac{3}{4}$	Tiple	s.f	Solo acompañamiento
30	Locutores de Colombia	Víctor Herrada	Pasillo	A mayor	$\frac{3}{4}$	Melodía y acompañamiento	s.f	
31	Emilio	Víctor Herrada	Pasillo	D mayor	$\frac{3}{4}$	Melodía y acompañamiento	s.f	
32	Humberto	Víctor Herrada	Pasillo	D mayor	$\frac{3}{4}$	Melodía y acompañamiento	s.f	

33	Mis nietos	Víctor Herrada	Pasillo	G mayor	$\frac{3}{4}$	Melodía y acompañamiento	s.f	
34	Salcedo Ospina	M. Salazar	Marcha	G menor	6/8	Melodía	s.f	
35	Sofía	C. Escamilla	Polka	D mayor	2/4	Bandola	s.f	
36	Esquiva	Jorge A. Rubiano	Danza	D menor	2/4	Bandola	s.f	
37	Cordialidad	J. Velazco	Valse	D mayor	$\frac{3}{4}$	Bandola	s.f	
38	Colón	C. Escamilla	Pasillo	D mayor	$\frac{3}{4}$	Bandola	s.f	
39	Macabra	Agustín Payán	Danza	E mayor	2/4	Bandola	s.f	Copia al parecer incompleta y en una tonalidad diferente a la anterior.
40	Cupido	Luis A. Calvo	Marcha	A mayor	6/8	Bandola	s.f	
41	Colón	C. Escamilla	Pasillo	D mayor	$\frac{3}{4}$	Bandola	s.f	Otra copia con diferente caligrafía.
42	Beso la mano	Morales Pino	Polka	C mayor	2/4	Bandola	s.f	Copia incompleta.

En la segunda tabla se encuentran diez piezas únicamente para bandola, estas aparecen en un cuaderno recopilatorio firmado por Luis Medina, aquí podemos encontrar, una polka, un rag-time, una mazurca, un tango, un valse, dos pasillos y tres danzas; cada una de estas piezas de diferentes compositores. Es importante resaltar que ninguna de las paginas está fechada y que el nombre de Luis Medina solo aparece en la portada.

Figura 23

Portada del cuaderno recopilatorio de música para bandola.



Fotografía tomada del archivo Agustín Payán de la Academia de Historia Leonardo Tascón por elaboración propia.

Tabla 2

Cuaderno recopilatorio de Música para Bandola

Nº	Nombre	Compositor	ritmo	Tonalidad	compas	formato	fecha	Nota
1	Carmen	Carlos Escamilla	Polka	G mayor	2/4	Bandola	s.f	
2	Añoranza	Luis A. Calvo	Danza	A mayor	2/4	Bandola	s.f	
3	Pepita	s.n	Rag-time	E mayor	2/4	Bandola	s.f	
4	¡Qué bella estás!	F. Suarez	Mazurca	A menor	3/4	Bandola	s.f	
5	La Glorieta	E. Matute	Tango	A menor	2/4	Bandola	s.f	
6	Despedida	Felipe Peña	Pasillo	E mayor	3/4	Bandola	s.f	El manuscrito aparentemente está incompleto

7	Oriente	Emilio Murillo	Pasillo	D mayor	3/4	Bandola	s.f	El manuscrito aparentemente está incompleto
8	Esquiva	Ruviano	Danza	D menor	2/4	Bandola	s.f	
9	Amor mío	J. Velazco	Valse	E mayor	3/4	Bandola	s.f	
10	Mariposas	Ruviano	Danza	E menor	2/4	Bandola	s.f	

La siguiente tabla muestra 39 piezas para guitarra encontradas en un cuaderno recopilatorio, la mayoría de las piezas de este documento no referencian el nombre del autor, de las restantes, ocho pertenecen a A. Cobo Aragón, una a Francisco Tofiño, una a J. Arias y por último, una de M. González. Solo una de las 39 piezas de esta lista muestra fecha, se trata del tango “Solo tú” de A. Cobo Aragón, que data de agosto 24 del 35.

Figura 24.

Fragmento del tango “Solo Tú” de A. Cobo Aragón.



Fotografía tomada del archivo Agustín Payan de la Academia de Historia Leonardo Tascón por elaboración propia.

Otro punto a resaltar de este documento es que no muestra solamente las piezas de acompañamiento para guitarra, en sus primeras páginas podemos ver una serie de escalas naturales y cromáticas, también algunas de sus funciones armónicas respectivas. Básicamente nos encontramos con una especie de “método” para aprender a acompañar.

Figura 25



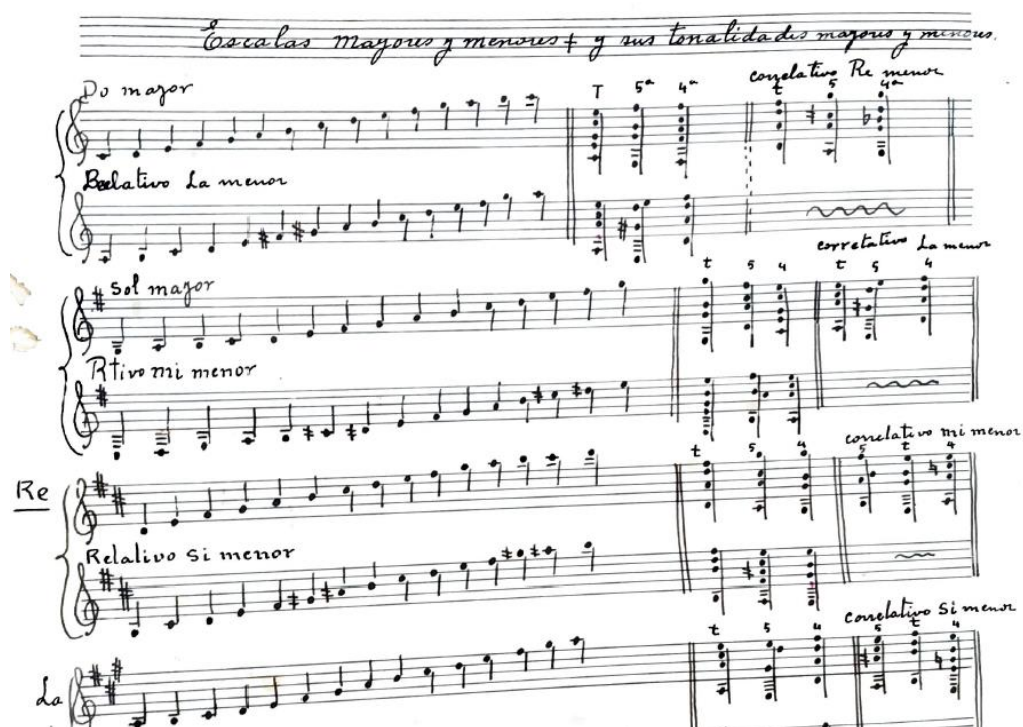
Fotografía tomada del archivo Agustín Payán de la Academia de Historia Leonardo Tascón por elaboración propia.

Figura 26



Fotografía tomada del archivo Agustín Payán de la Academia de Historia Leonardo Tascón por elaboración propia.

Figura 27



Fotografía tomada del archivo Agustín Payan de la Academia de Historia Leonardo Tascón por elaboración propia.

Tabla 3

Cuaderno Recopilatorio de Guitarra

Nº	Nombre	Compositor	ritmo	Tonalidad	compas	Formato	fecha	nota
1	Fue Confidencias	A. Cobo A.	Valse	A menor	3/4	Guitarra	s.f	
2	Solo Tú	A. Cobo A.	Tango	A menor	2/4	Guitarra	Agosto 24 del 35	El manuscrito presenta algunas sugerencias de dinámicas con otro color y al parecer caligrafía diferente
3	Nelly	s.n	Valse	C mayor	3/4	Guitarra	s.f	
4	Rayito de sol	S.n	Valse	A mayor	3/4	Guitarra	s.f	

5	Premiér ascence	s.n	Pasillo	E menor	3/4	Guitarra	s.f	El manuscrito dice que la pieza está en $\frac{3}{4}$ pero claramente es 2/4
6	Pusitera imperio para calle flamenco	s.n		A menor	2/4	Guitarra	S,f	
7	Merci	A. Cobo A.	Pasillo	E mayor	3/4	Guitarra	s.f	
8	Sueño de amor	A. Cobo A.	Pasillo	D menor	3/4	Guitarra	s.f	
9	Hacia Leticia	A. Cobo A.	Marcha	D mayor	6/8	Guitarra	s.f	
10	Voluntarios Bugueños	s.n	Bambuco	D mayor	3/4	Guitarra	s.f	
11	Ana	A. Cobo A.	Marcha	A mayor	2/4	Guitarra	s.f	
12	Chorros de luz	J. Arias	Fox-trot	E mayor	4/4	Guitarra	s.f	
13	Decí que sí	s.n	Ranchera	D mayor	3/4	Guitarra	s.f	
14	El palmirano	A. Cobo A.	Pasillo	A mayor	3/4	Guitarra	s.f	
15	El pastor	s.n	Fox-trot	A mayor	4/4	Guitarra	s.f	
16	Enigma	s.n	Fox-trot	A menor	4/4	Guitarra	s.f	
17	Tintes de ocase	s.n	Tango	E menor	2/4	Guitarra	s.f	
18	En una villa de España	s.n	Valse	C mayor	3/4	Guitarra	s.f	
19	Capullito de aleli	s.n	Bolero	C mayor	2/4	Guitarra	s.f	
20	Berta	s.n	Danza Tango	E mayor	2/4	Guitarra	s.f	
21	El marinerito	s.n	One-step	D mayor	2/4	Guitarra	s.f	
22	Shimme "La sulamita"	s.n		D mayor	4/4	Guitarra	s.f	
23	Fidelina	s.n	Fox-trot	A mayor	4/4	Guitarra	s.f	
24	Recóndito	s.n	Valse	E mayor	3/4	Guitarra	s.f	
25	Por tu amor	s.n	Pasillo	E menor	3/4	Guitarra	s.f	
26	Nuvia	A. Cobo A.	Marcha	A mayor	2/4	Guitarra	s.f	
27	El santo del negro	s.n	Fow-step	E mayor	2/4	Guitarra	s.f	
28	Serenata de Fosilli	s.n		E mayor	3/4	Guitarra	s.f	
29	Smith	s.n	Marcha	E mayor	2/4	Guitarra	s.f	
30	Rosa	s.n	Fox-trot	D menor	4/4	Guitarra	s.f	
31	Anhelos	S.n	Pasillo	B menor	3/4	Guitarra	s.f	

32	Besar no es pecado	s.n	Fox-trot	A mayor	4/4	Guitarra	s.f
33	Irene	F. Tofiño	Pasillo	E menor	3/4	Guitarra	s.f
34	Floreador	s.n	Valse	C mayor	3/4	Guitarra	s.f
35	Flores y Lagrimas	s.n	Valse	E mayor	3/4	Guitarra	s.f
36	Gotas de ambrosía	s.n	Danza	E menor	2/4	Guitarra	s.f
37	Alice	s.n	Pasillo	D mayor	3/4	Guitarra	s.f
38	Cicatrices	s.n	Tango	A menor	2/4	Guitarra	s.f
39	Adios	M. González	Valse	A menor	3/4	Guitarra	s.f

Finalmente llegamos a la última tabla que nos muestra seis piezas para acompañamiento de tiple. Lo interesante de estas piezas es que están dentro de un método para bandola y tiple aparentemente escrito por Laura María Soto en 1930, si bien la información sobre Laura es muy poca, podemos resaltar la importancia de un método para instrumentos típicos escrito por una bugueña. Este tema amerita una discusión más específica que no se encontrará en este documento debido a que en el método escrito por Laura se pueden encontrar grandes similitudes con el método del maestro José Viteri escrito en 1868 llamado “*Tratado completo de tiple i bandola*”³, dice Cano:

Estos dos son métodos particularmente parecidos, donde el orden en el que van desarrollando los puntos es casi igual, dejando en el aire la sensación de que Laura se basó en el método del maestro para ir construyendo el suyo, pero con ciertas modificaciones que le permitieran una mayor comprensión a quien lo viera. (2018, p. 66).

Figura 28

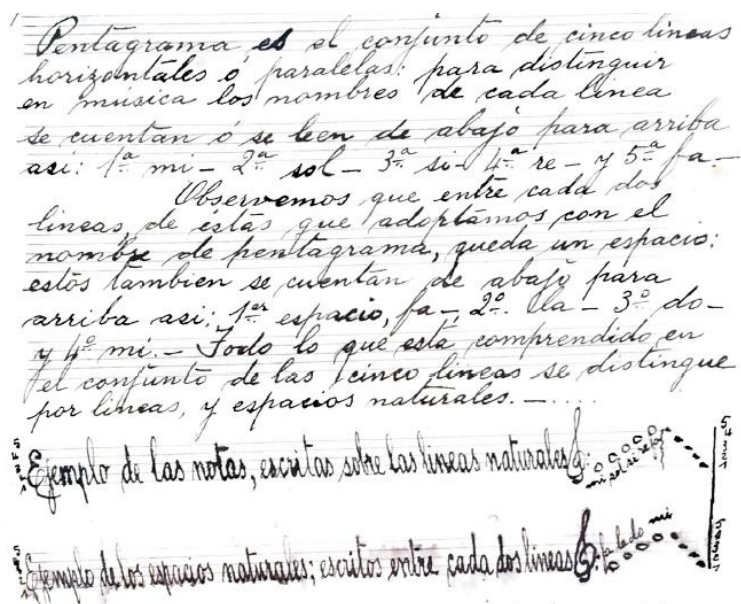
³ Para más información al respecto consultar la tesis de pregrado:
“Buga entre copias. El copista como actor fundamental en el conocimiento musical.” Por:
 Johan Andrés Cano Ramírez

Portada del método para bandola y tiple de Laura María Soto.



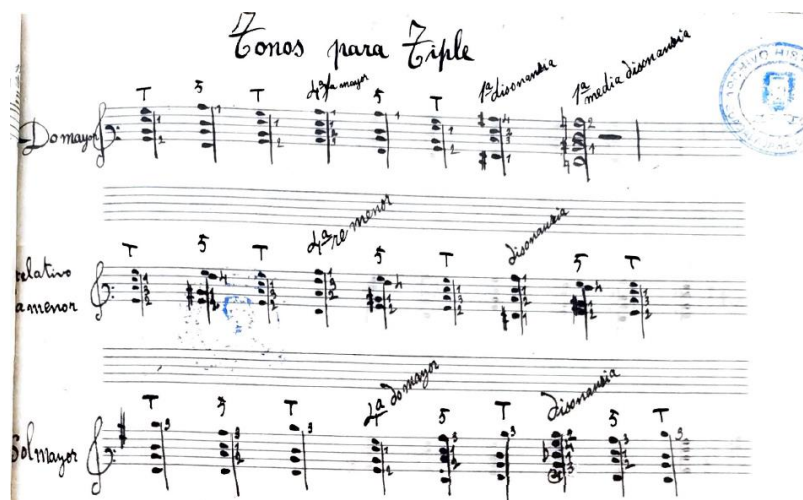
Fotografía tomada del archivo Agustín Payan de la Academia de Historia Leonardo Tascón por elaboración propia.

Figura 29



Fotografía tomada del archivo Agustín Payan de la academia de historia Leonardo Tascón por elaboración propia.

Figura 30



Fotografía tomada del archivo Agustín Payan de la Academia de Historia Leonardo Tascón por elaboración propia.

Es importante también recalcar que las piezas dentro de este método pertenecen a otros autores como: Luis M. Forero, Agustín Payan, Samuel Salazar, D. Chaves, L. A. Bolívar, lo que nos permite pensar que Laura las incluyó como parte del material didáctico, también se debe mencionar que ninguna de estas piezas está fechada y la fecha que aparece en la tabla es la del método en general.

Tabla 4

Piezas del método para bandola y tiple de Laura María Soto 1930.

Nº	Nombre	Compositor	ritmo	Tonalidad	compas	Formato	Fecha	nota
1	La negrita	Luis M. Forero.	Danza	D mayor	2/4	Tiple	1930	
2	Serenata aldeana	Agustín Payan		A menor	4/4	Tiple	1930	

3	El primero de enero	Samuel Salazar	Bambuco	G mayor	3/4	Tiple	1930
4	Azucena	D. Chaves	Danza	G mayor	2/4	Tiple	1930
5	"KU-KA"	L. A. Bolívar	Polka	G mayor	2/4	Tiple	1930
6	Sueño de amor	s.n	Valse	G mayor	3/4	Tiple	1930

En este punto debemos mencionar un archivo al que no tuvimos acceso, pero es imprescindible para demostrar la importancia del trío en la música bugueña, si bien lo encontrado en la Academia de Historia Leonardo Tascón ya evidencia una gran importancia debido a la participación de compositores locales que escribían para este formato, el archivo que pertenece a Andrés Felipe Cobo es definitivo.

Se trata de tres carpetas donadas por Miguel Barbosa al bandolista Andrés Felipe Cobo quien “fue discípulo de uno de los más ilustres alumnos del maestro Miguel Barbosa, Diego Estrada Montoya, además que hace parte de una de las familias musicales más tradicionales de la ciudad de Buga.” (Ruiz, 2019, p. 131). Estas carpetas están divididas por instrumento: una para guitarra con 137 piezas, una para bandola con 186 y otra para tiple con 157 con un total de 487⁴.

Al comparar este archivo con el consultado en la Academia de Historia Leonardo Tascón, encontramos en los aires o ritmos, más similitudes que diferencias. Se destaca que el pasillo es el ritmo que más aparece, por ende, podría pensarse que era el más interpretado. Después resaltan los bambucos, danzas, valeses, fox-trot, gavotas, tangos, polkas, entre otros. Las similitudes encontradas no solamente están en los ritmos de las piezas, sino también en sus compositores, ya que en ambos archivos se encuentran piezas de Álvaro Romero, Manuel Salazar, Miguel

⁴ Información tomada de “*La obra para cuerdas de Miguel Barbosa: una aproximación histórica a la música popular en Buga (1943-2000)*” por Jaime Andrés Ruiz.

Barbosa, Agustín Payán, Carlos Escamilla, José A. Morales, Pedro Morales Pino, Diego Estrada, Benigno Núñez, entre otros.

Al pasar nuestra mirada por otros archivos, podemos destacar que las similitudes en cuanto a ritmos o aires y compositores continúan, por ejemplo, es el caso del álbum de partituras de Susana Cifuentes, catalogado en el trabajo de la maestra María Victoria Casas. Aunque en este archivo la mayoría de piezas son para piano, se pueden encontrar también algunas para bandola. Otra de las curiosidades a destacar son las adaptaciones de repertorio internacional, esto lo podemos encontrar en el archivo de la Academia de Historia Leonardo Tascón, en el archivo donado por el maestro Miguel Barbosa a Andrés Felipe Cobo y en el Álbum de partituras de Susana Cifuentes, lo que nos permite pensar que esta era una práctica común en el contexto de la música bugueña del siglo XX.

Adaptaciones a Formato de Trío

Para este punto de la investigación, encontramos valioso realizar dos adaptaciones. Esto nos permite aportar al repertorio para el formato de trío a partir de lo encontrado y analizado. Se trata de dos de las piezas encontradas en lo que denominamos “hojas sueltas” del archivo Agustín Payán en la Academia de Historia Leonardo Tascón, la número 1 y 9. (ver tabla 1)

Estas adaptaciones son el resultado de un estudio histórico general del trío típico, teniendo en cuenta su evolución y desarrollo a través de los años evidenciados en el primer capítulo.

La primera adaptación es “Salomé”, danza del maestro Jerónimo Velasco, en la cual se llevaron a cabo dos pasos. En el primero, a partir de la melodía encontrada, se realiza una versión para piano que deja ver de manera simple la línea melódica y el acompañamiento, esto debido a

que, a lo largo de la investigación, fue común encontrar piezas para este formato y teniendo en cuenta lo dicho por Ruiz al encontrarse con este caso en el archivo donado por Miguel Barbosa a Andrés Felipe Cobo, podría pensarse que esta forma de escribir, funcionaba a manera de guía para posteriormente ser tocada en formato de trío o estudiantina.

También se ha podido ver que algunas de las piezas, como el caso de “Solita”, “Nubia”, “Nhora” o “Aura Estella”, se encuentran también en formato para Piano, lo que puede constituir tres cosas:

1. Puede ser que en principio se escribía para este instrumento, a manera de guía.
2. Que simplemente sean reducciones hechas, que permitieran ver la obra completa, concediendo que otros pudieran contar con el compendio de las voces.
3. En el caso de las obras que se encontraron en el fondo Oriol Rangel, responder al deseo de que fueran interpretadas por éste en sus programas radiales. (Ruiz, 2019, p. 149-150)

En este orden de ideas y teniendo la base de la pieza en formato de piano, se realiza el segundo paso, que consiste en, con base en la armonía, se desplieguen el tiple y la guitarra. Aunque esta pieza no está fechada, se toma como referencia una grabación del Conjunto Granadino de los años 60s para el estilo y la forma de escribir el tiple y la guitarra.

Figura 31

Fragmento de “Salomé” versión piano

Score

SALOMÉ

Jeronimo Velasco (1885-1963)
Alejandro González

$\text{♩} = 60$ *rit.*

Piano

Pno.

Imagen realizada por elaboración propia.

Figura 32

Fragmento de “Salomé” versión trío.

Score

Salomé

Danza Jerónimo Velasco (1885-1963)
versión para trío típico Alejandro González

$\text{♩} = 60$

Bandola

Tiple

Guitarra

8

Bandola

Guitarra

Imagen realizada por elaboración propia.

Para la segunda adaptación se decidió involucrar a un compositor nacido en Guadalajara de Buga, se trata de Francisco Tofiño, quien hace parte importante del archivo Agustín Payán en la Academia de Historia Leonardo Tascón, debido a que su nombre aparece en varias de las piezas que allí se encontraron. La Particularidad de esta pieza radica en que fueron halladas escritas con el mismo punto, las partes para bandola y tiple.

Teniendo la pieza escogida, se realiza la adaptación a formato de trío omitiendo el primer paso del arreglo anterior (ver figura 31), esto debido a que la base armónica ya se encontraba en el papel del tiple.

A diferencia de la pieza anterior, de la danza “Alma sugestiva” no se encuentra ninguna versión grabada para ningún tipo de formato; esto nos permite pensar que estamos ante una pieza que no ha sido escuchada en muchos años y aunque esta no tiene una fecha, se puede saber que fue escrita antes de 1933 ya que este es el año en que muere Francisco Tofiño.

Figura 33

Fragmento de “Alma sugestiva” versión trío.

Score

Alma Sugestiva

Danza

Francisco Tofiño
Alejandro González

$\text{♩} = 90$

Bandola

Tiple

Guitarra

Bandola

Guitarra

Imagen realizada por elaboración propia.

Conclusiones

Este tipo de investigaciones académicas se encargan muchas veces de decirnos que la brecha está abierta, que nuestra historia es amplia y debemos seguir indagando y encontrando formas de resaltar nuestra tradición, en este caso, musical. Nos queda claro que la Guadalajara de Buga del siglo XX tiene aún muchas historias por contar, muchas canciones por cantar y muchas piezas por interpretar.

El formato instrumental conformado por la guitarra, el tiple y la bandola, llamado de diferentes formas según con quien hables o a quien leas, es la conformación instrumental más representativa de nuestra música andina colombiana, que durante todo el siglo XX pasó por una serie de cambios morfológicos y de afinación como es el caso de la bandola y el tiple, también interpretativos y a nivel de repertorio. Destacamos el papel de la melodía, que en principio era única y exclusivamente de la bandola, pero pudimos identificar que, de la mano de figuras muy importantes como Diego Estrada, Álvaro Romero, Jesús Zapata Builes, Fernando “el chino” León, esto iría cambiando a través de los años, y así poder tener al día de hoy en la guitarra y el tiple que en principio tenían un papel meramente armónico, también un complemento melódico perfecto para la bandola.

Para el caso de Guadalajara de Buga nos encontramos con varios personajes que se encargarían de trabajar al trío de diferentes formas, Francisco Tofiño, Manuel Salazar, Miguel Barbosa y Diego Estrada harían énfasis en la creación de agrupaciones, actividad compositiva y transmisión del conocimiento.

Particularmente el trabajo de Miguel Barbosa nos deja ver el trío como base de agrupaciones más grandes como los conjuntos o estudiantinas que se trabajaban a partir de estos

tres instrumentos, esto podemos verlo claramente si comparamos la carrera del maestro Miguel con lo encontrado en su archivo, ya que a lo largo de su vida conformó agrupaciones y estudiantinas que trabajó a partir de sus arreglos y composiciones propias que como queda evidenciado, estaban escritas para formato de bandola, tiple y guitarra.

La tertulia juega un papel muy importante para evidenciar el flujo del trío en la ciudad. Estos espacios de reunión en las tradicionales casonas y haciendas donde confluían los músicos más importantes permitían un enriquecimiento colectivo debido a la discusión e interpretación de la música en torno a la bandola, el tiple y la guitarra, lo que generaba también un espacio para compartir el conocimiento. Debido a esto, a raíz de la tertulia se crean agrupaciones y conjuntos que aportan al contexto musical de la ciudad.

La investigación nos permitió entender que los tríos de 1940 a 1980 en Buga, eran en su mayoría ocasionales, esto se debe a que, de las agrupaciones más grandes como conjuntos o estudiantinas, se desprendían los formatos que fuesen necesarios para satisfacer la demanda. Este factor común hizo que nos encontráramos con tríos que no tenían nombre o simplemente conservaban el nombre de la agrupación de base, como es el caso del Trío Colombia, resultante de la Orquesta Colombia, dirigida por Ignacio Álvarez y Miguel Barbosa, quienes interpretaban la bandola y la guitarra respectivamente. Esto sitúa al trío típico andino colombiano como base y resultado de agrupaciones más grandes, evidenciando gran versatilidad y capacidad de adaptarse al contexto musical que se vivía en Guadalajara de Buga.

Las piezas analizadas del archivo de la Academia de Historia Leonardo Tascón nos ofrecen luces para interpretar el quehacer musical bugueño de gran parte del siglo XX, nos dice

que el pasillo fue uno de los aires o ritmos más interpretados, por ende, que más circulaba, sin dejar de lado otros como el bambuco, las danzas, polkas, etc.

Las adaptaciones para bandola, de músicas extranjeras eran un factor común en el contexto musical bugueño, ya que en los archivos se encuentran piezas del repertorio universal, tangos, fox- trot, one-step, ragtime, entre otros. Esto denota un interés por abordar un instrumento típico como la bandola desde otras miradas.

Se evidencia interés por un estudio más formal del tiple, la guitarra, y la bandola, ya que, aparte de encontrar repertorio escrito para los tres instrumentos, también existe el registro de teoría para el aprendizaje, esto lo vemos en el “Método para bandola y tiple” de Laura María Soto y en el cuaderno recopilatorio para guitarra que no presenta firma del autor.

La creación de repertorio para formato de trío a partir de lo encontrado en el archivo de la Academia de Historia Leonardo Tascón, nos permite desempolvar y sacar de nuevo a la luz piezas poco o nada escuchadas debido a que se desconoce su existencia. Así aportamos no solo al formato en particular sino a la música andina colombiana en general.

Conocer nuestra historia musical tradicional desde una perspectiva que va desde lo general a lo local nos permite ampliar nuestro espectro musical. Específicamente con el trío típico andino colombiano abarcamos una parte muy importante de las músicas de la zona andina colombiana debido a la participación activa y constante de estos tres instrumentos. En este orden de ideas, conocer la historia de este formato nos permite apropiarnos de nuestra tradición musical, nos enseña nuevos repertorios y se abre una brecha para nuevas investigaciones.

Bibliografía

Aponte Candela, e. (2005). *VIDA Y OBRA MUSICAL DE CUATRO COMPOSITORES DEL NORTE DEL VALLE DEL CAUCA*. Cali: Universidad del Valle.

Balcázar, C. E. (2017). *La bandola en el trío de cuerdas andino colombiano. Cambio de afinación y reducción de cuerdas*. Buenos Aires: Universidad Nacional de La Plata.

Bernal Martinez, M. (2003). *CUERDAS MÁS, CUERDAS MENOS UNA VISION DEL DESARROLLO MORFOLOGICO DE LA BANDOLA ANDINA COLOMBIANA*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

Bernal Martinez, M. (2003). La bandola andina colombiana. 1-19.

Caicedo Rojas, J. (1945). El Tiple. En J. Caicedo Rojas, *Apuntes de ranchería* (págs. 103-114). Bogotá: Ministerio de educación de Colombia.

Calero Campo, F. (2018). *Recorriendo Los Pasos De Payán Arboleda En El Valle Del Cauca*. Buga: Universidad del Valle. Buga.

Camero Tierradentro, S. A., Ramírez Marín, J. I., & Vargas Guzman, Y. A. (2018). Tiple solista en Colombia: Protagonistas y tendencias. *MÚSICA, CULTURA Y PENSAMIENTO*, 60-77.

Casa Figueroa, M. V. (2010). *El piano en la musica de salón. un estudio de caso en Guadalajara de Buga, 1890-1930*. Cali: Universidad del Valle.

Casas Figueroa, M. V. (2010). *HACIA UNA HISTORIOGRAFIA MUSICAL EN EL VALLE DEL CAUCA. (Música de salón, 1890-1930)*. Cali: Universidad del Valle.

Casas Figueroa, M. V. (2014). *El álbum de partituras de susana cifuentes de salcedo (1883-1960)*. Cali: Universidad del Valle.

Coral Acosta, A. (2019). *La esfinge de la ciudad señorial, Contexto y obra musical de Manuel Augusto Salazar Mondragón entre los años 1910-1965 en Guadalajara de Buga, Valle del Cauca, Colombia*. Buga: Universidad del Valle. Buga.

Fierro Henao, A. S. (2018). *Carmen Vicaría. Entre la distinción y la pedagogía musical*. Buga: Universidad del Valle. Buga.

León Rengifo, L. F. (2003). *La música instrumental andina colombiana 1900-1950*. Bucaramanga: Universidad de Los Andes.

Londoño F, M. E., & Tobón R., A. (2014). Bandola, tiple y guitarra: de las fiestas populares a la música de cámara. *Artes*, 44-53.

López Cano, R., & San Cristóbal Opazo, Ú. (2014). *Investigación artística en música*. Barcelona: ESMUC.

López Gil, G. A., Tobón Restrepo, A., Rendón Martín, H., Rendón Tangarife, G. A., & Mora Angel, F. (2017). DIÁLOGOS Y CONFLUENCIAS MUSICALES EN ANTIOQUIA. Cuatro paradigmas de las cuerdas tradicionales andinas. *Grupo de investigación músicas regionales*, 170-185.

Madrid Sanz, R. F. (2014). *DE LA GUITARRA ANDINA COLOMBIANA A LA GUITARRA CLÁSICA Y VICEVERSA*. Medellín: Universidad EAFIT.

Martinez Ossa, C. E. (2019). *COMPOSICION Y PRODUCCION DE BAMBUCOS Y PASILLOS BASADO EN ESTILO MUSICAL BOGOTANO DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Marulanda , O. (1993). *Álvaro Romero Sánchez: una partitura sin fin*. Ginebra: Gobernacion del Valle del Cauca.

Marulanda , O. (1994). *Pedro Morales Pino. La gloria recobrada*. Ginebra: Funmusica.

Marulanda, O. (1981). *Historia de un hombre que se convirtió en símbolo*. Ginebra: Funmusica.

Marulanda, O. (1994). *Un comcierto que dura 20 años*. Ginebra: Funmusica.

Osorio Ricarurte, J. C. (1879). *Breves apuntamientos para la historia de la música en colombia*. Bogotá: Digitalizado por la Biblioteca Luis Angel Arango.

Perdomo escobar, J. I. (1980). *Historia de la música en colombia*. Bogotá: Printer, Colombia.

Puerta Zuluaga, D. (1985). *Los caminos del tiple*. Bogotá: El Tiempo.

Ramírez Cano, J. A. (2018). *Buga entre copias. El copista como actor fundamental en el conocimiento musical*. Buga: Universidad del Valle. Buga.

Rendón Marín, H. (2009). *De liras a cuerdas. Una historia social de la musica a través de las estudiantinas. Medellin, 1940-1980*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.

Rendón Tangarife, G. A. (2017). *La música para trío de cuerdas andinas colombianas (1954-2013). Música y sociedad, 186-197*.

Rengifo, G. A. (1999). *historia de la cultura en el valle del cauca en el siglo XX*. Cali: Proartes.

Rodríguez Álvarez, L. C. (2001). *La Lira Antioqueña (1886)*. Artes, 60-68.

Ruiz García, J. A. (2019). *La obra para cuerdas de Miguel Barbosa: Una aproximación histórica a la música popular en Buga (1943-2000)*. Buga: Universidad del Valle. Buga.

Santamaría Delgado, C. (2009). ESTADO DEL ARTE DE LOS INICIOS DE LA HISTORIOGRAFÍA DE LA MÚSICA POPULAR EN COLOMBIA. *Memoria y sociedad*, 87-103.

Tobón Restrepo, A. (2005). *Cuerdas andinas colombianas versiones de Jesus Zapata Builes para bandola, tiple y guitarra*. Medellín: Ministerio de cultura.

Zapata Cuencar, H. (1968). *Compositores Vallecaucanos*. Medellín: Granamérica.

Anexos

1. Salomé – Jerónimo Velasco (Partitura y Audio Midi)
2. Alma sugestiva – Francisco Tofiño (Partitura y Audio Midi)