

Influencia de la música costeña en Medellín. Análisis musicológico de las 5 piezas costeñas para guitarra de Bernardo Cardona Marín

Julián Amador Cardona Toro
juliamcar@yahoo.com

Guitarrista y musicólogo. Egresado de la Universidad de Antioquia y Especialista en Artes de la misma institución, graduado del Posgrado en Perfeccionamiento instrumental del Liceu de Barcelona, y el Master en Musicología de la Universidad Autónoma de Barcelona. Realizó grabaciones para el Ministerio de Cultura colombiano y Universidad de Antioquia. Ha escrito dos trabajos monográficos, "En el Espíritu Popular colombiano" propuesta interpretativa de la música colombiana para guitarra y "La Influencia de la Música Costeña en Medellín, Análisis Musicológico". Ha sido profesor de la Universidad de Antioquia, la Universidad EAFIT y la E.S.A. Débora Arango. Actualmente es profesor y concertista en Cataluña – España.

Resumen

El siguiente artículo aborda un análisis musicológico de la influencia que tuvieron las músicas de tradición de la costa Atlántica colombiana en la sociedad medellinense a partir de la década del 50 del siglo XX.

Con el propósito de evidenciar el influjo de estas músicas a nivel sociocultural se han elegido las 5 piezas costeñas para guitarra del compositor antioqueño Bernardo Cardona, ya que son únicas en su género en Colombia, o al menos en lo referente a una serie de piezas o suite que aborde estos aires y sus elementos musicales. Se hará mención a factores determinantes por los cuales la música escrita para guitarra en la ciudad de Medellín no ha sido difundida.

En el desarrollo de este escrito serán incluidos algunos apuntes biográficos del perfil musical del compositor Bernardo Cardona. El desarrollo metodológico tendrá un aparte musicológico, en donde se cotejarán algunas reflexiones respecto al tema de identidad nacional que plantearon las músicas costeñas en su arribo al interior del país.

Abstract

The following article undertakes a musicological analysis of the influence that the traditional music of the Colombian Atlantic coast has had on Medellín society since the mid-20th century. In order to show the influence that music has in a social context, the *Cinco Piezas Costeñas para guitarra* by Antioquian composer Bernardo Cardona have been chosen. These pieces are unique in their genre in Colombia, or at least with respect to a series of pieces or suite that approaches these airs and their musical elements. There is mention of the determining factors behind the reasons why guitar music written in Medellín was not being diffused and published. In the development of this work the author has included biographical notes of Bernardo Cardona and his music. Methodological development will have a musicological section in which some reflections will be considered respecting the theme of national identity that was created by the arrival of *músicas costeñas* in the interior of the country.

Palabras clave

Músicas costeñas, Colombia, guitarra, aires, 5 piezas costeñas para guitarra, cumbia, porro, vallenato, Bernardo Cardona.

Keywords

Traditional music of Atlantic Coast, costeños, guitar, airs, 5 piezas costeñas for the guitar, cumbia, porro, vallenato, Bernardo Cardona.

Artículo recibido el 14 de Julio de 2011 y
aprobado por el comité editorial el 11 de
Agosto de 2011.

Influencia de la música costeña en Medellín. Análisis musicológico de las 5 piezas costeñas para guitarra de Bernardo Cardona Marín

Julián Amador Cardona Toro

Introducción

El proceso de adaptación de las músicas de la costa Atlántica fue largo y espinoso, puesto que Colombia desde de la época de la colonia fijó sus puntos de orientación cultural e identidad en Europa. Incluso hasta muchos años después de declarar su independencia, estas decisiones en cuanto a los valores patrios se tomaban en la capital del país (Bogotá) de manera arbitraria por las clases dirigentes. Sin embargo, paralela a esta realidad, en otras latitudes pululaban dentro de las clases populares, múltiples formas musicales que se mezclaban y transformaban desde la hibridación de las diversas culturas que cohabitaban el país. Los colonizadores habían traído sus músicas y bailes populares, por lo que las *mazurcas*, *minuets*, *allemandes*, *courantes*, *gigues*, *habaneras*, etc, sirvieron de modelo y derivaron en ritmos como el bambuco, el pasillo, la danza y la guabina; dichos géneros fueron declarados como músicas nacionales, idea arbitraria a la vez que utópica si tomamos en cuenta los procesos sociales y étnicos que conformaron el país; pese a ello, este panorama se mantuvo intacto durante las primeras décadas siglo XX; para la gente del interior ciudades como Cartagena, Barranquilla y Santa Marta, eran solo balnearios y centros de desembarco de mercancía e importantes ejes comerciales.

Fue a partir de 1940 que esta realidad dio un giro y las músicas costeñas transformaron casi la totalidad cultural del país; no obstante, la música de la Región Andina continuó vigente, gracias a la radiodifusión y a que las casas disqueras continuaron promocionando y distribuyendo estos géneros.

Colombia es un país de regiones, cada cual con sus costumbres y rasgos de identidad propios, por lo tanto la marginación en este caso de unas músicas en concreto, obedecía al desconocimiento de las tradiciones costeñas por parte de las élites del interior.

Este tema apenas ha sido abordado por los musicólogos a nivel formal. Por el suceso que supuso en su época, deberíamos detenernos más en el análisis de los procesos por los cuales estas músicas penetraron profundamente en la sociedad colombiana.

¹ Constitución Política de Colombia de 1991, con reforma en 1997: Título I, De los Principios Fundamentales, Artículos 1, 7, 8. Presidencia de la República de Colombia.

A partir de la segunda mitad del siglo XX las músicas costeñas se convirtieron en parte integral de la identidad nacional, redefiniendo la idea que había imperado desde la época colonial respecto a las músicas nacionales. Solo hasta que se redactara la **Constitución Política del 91**¹, se reconoce la nación colombiana como pluricultural, a pesar de que a su arribo al interior, los costeños resultaban impertinentes debido a su naturaleza alegre, parrandera y liberal, que contrastaba con el carácter cerrado, moralista y religioso del antioqueño.

El análisis aquí propuesto se divide en dos partes, abarcará algunos factores socioculturales, una breve descripción de los géneros *cumbia*, *porro vallenato (merengue)* y evidenciará los elementos musicales tomados de estos aires para la crear las 5 piezas costeñas.

Estado de la situación.

La guitarra en la ciudad de Medellín.

² Medellín: ciudad colombiana capital del departamento de Antioquia.

Los últimos 20 años han sido halagüeños para el panorama guitarrístico de la ciudad de Medellín². La razón es que la enseñanza y proyección del instrumento se ha cualificado ostensiblemente, pese a tener una reciente tradición en cuanto a los métodos de enseñanza musical profesional.

Destacados maestros como Alberto Mesa, Roberto Fernández, Carlos Vieira y Héctor Álvarez recibieron formación en otros países suramericanos como Argentina, Uruguay y Brasil, donde la guitarra había tenido un desarrollo enorme, a partir de la segunda mitad del siglo XX. Estos profesores, a su regreso, lograron implementar los nuevos conceptos técnicos y musicales en la enseñanza del instrumento a nivel local. En consecuencia, en las dos últimas décadas, las nuevas promociones de guitarristas profesionales tuvieron acceso a una formación especializada, apoyada igualmente por la Internet y su sistema de acopio y circulación de información, la cual ha permitido acceder de manera libre tanto a partituras como a grabaciones de audio y video. Dicho lo anterior podemos concluir que la suma de todos estos eventos, han aportado a la construcción de un incipiente pero bien cimentado movimiento guitarrístico en Medellín.

Los músicos medellinenses que entraron en contacto o se interesaron en nuevas experiencias musicales se han ocupado de renovar el repertorio local para guitarra, influenciados por las vanguardias y lenguajes contemporáneos.

Hemos sido testigos de cómo el jazz invadió casi todos los rincones del mundo, reinventando, reacondicionando y replanteando miles de géneros musicales desde el más erudito hasta el más folklórico y tradicional (Middleton, 1990: 35)¹.

Traducción del autor.

Con ello no se pretende suscribir las nuevas propuestas al influjo del Jazz; más bien es un ejemplo de cómo han venido produciéndose los cambios en la reciente tradición musical de Medellín.

El repertorio para guitarra en Medellín ha venido nutriéndose de estéticas variadas, abarcando las músicas de carácter popular y lenguajes modernistas.

Algunos compositores destacados como León Cardona (n. 1927), Blas Emilio Atehortúa (n. 1943) y Elkin Pérez (1942 – 2007) han servido de referencia a una posterior generación conformada por Álvaro Wolff (n. 1946), Jairo Cardona (n. 1958), Fernando Mora (n. 1972), Jairo Restrepo (n. 1953), Jesús Marín (n. 1955), Jhonier Ochoa (n. 1985), José Gallardo (n. 1982) y Bernardo Cardona (1965). Es precisamente de este último compositor y de sus piezas costeñas que se hablará en este artículo.

Bernardo Cardona. Breve reseña.

Nace en Medellín en Noviembre de 1965. Egresado del programa de música de la Universidad de Antioquia y de la Maestría en composición de la Universidad EAFIT. Actualmente es docente del área de guitarra de la Universidad de Antioquia y la Universidad EAFIT.

A continuación presentamos una lista de compositores y las directrices que han influenciado a Bernardo Cardona en su formación musical:

- Compositores populares con directrices y formación académica, músicos colombianos de carácter popular con quienes tuvo contacto directo:
 - Leonel “León” Cardona (n. 1927)
 - Jesús “Chucho” Rey (1956 – 2009)
- Compositores de relevancia nacional en la Música Andina colombiana a principios del siglo XX quienes cultivaron estas músicas populares de tradición, con un carácter expresamente académico:
 - Pedro Morales Pino (1863 – 1926)
 - Adolfo Mejía (1905 – 1973)
 - Emilio Murillo (1880 – 1942)

- Músicos con formación académica provenientes de la costa Atlántica:
 - Luis Eduardo "Lucho" Bermúdez (1912 – 1994)
 - Francisco "Pacho" Galán (1904 – 1988) y sus orquestas de baile, baluartes de las músicas de tradición popular procedentes de la Costa Atlántica colombiana, también han influenciado la música de Bernardo Cardona.

- La influencia de músicos populares y los aires de tradición de la Región Sabanera (Costa Atlántica) representadas en géneros como el Vallenato, Merengue y Puyas por juglares como:
 - Emiliano Zuleta (1912 – 2005)
 - Alejandro Durán (1919 – 1989)
 - Leandro Díaz (n.1928) entre otros.

- De la Región Andina, los duetos masculinos, que en los años 50 del siglo XX interpretaban canciones de moda, especialmente aires populares andinos y latinoamericanos tangos, bambucos, rancheras, corridos, pasillos, danzas, fox, etc.
 - Obdulio y Julián
 - El Duetto de Antaño
 - Garzón y Collazos

- La influencia de compositores de carácter académico
 - Claude Debussy (1862 – 1918)
 - Heitor Villa-Lobos (1887 – 1959)
 - Leo Brouwer (n.1939)
 - Duke Ellington (1899 – 1974)
 - Manuel de Falla (1876 – 1946)
 - Federico Moreno Torroba (1891 – 1982)
 - Joaquín Turina (1882 – 1949)
 - Isaac Albéniz (1859 – 1909)
 - Joaquín Rodrigo (1901 – 1999) entre otros.

- Igualmente en el ámbito popular/académico hay dos figuras que para Bernardo Cardona han sido grandes referentes en cuanto a la creación musical, ambos de origen brasilero, reconocidos en todo el mundo por haber popularizado la música brasilera, especialmente la *Bossa Nova*⁴, ellos son:
 - Antonio Carlos Jobim (1927 – 1994)
 - Chico Buarque de Holanda (n.1944)

- Premisas compositivas
En el proceso de estructuración de su obra musical Bernardo Cardona ha utilizado algunos textos de Arnold Schönberg (1874 – 1951)⁵. Estos tratados son considerados como parte fundamental de una sólida base estructural y compositiva. Actualmente Bernardo Cardona explora a nivel académico otros lenguajes de carácter contemporáneo:
 - Luciano Berio, (1925 -2003)
 - György Ligeti (1923 – 2006)
 - Luigi Nono (1924 – 1990)
 - Elliot Carter (n. 1908)
 - Francis Poulenc (1899 – 1963)
 - Pierre Boulez (n. 1925)
 - Anton Weber (1883 – 1945)
 - Alban Berg (1885 – 1935)
 - Luigi Dallapiccola (1905 – 1975)
 - Tristán Murail (n.1947) entre otros.

⁴ Bossa Nova: género musical de origen brasilero surgido en la década de 1950. Sus principales exponentes son: Antonio Carlos Jobim, Chico Buarque, Toquinho, Gilberto Gil, Baden Powell y Joao Gilberto, entre otros.

⁵ Arnold Schönberg: Compositor, teórico musical y pintor austríaco. Fue uno de los primeros en incursionar en la música atonal y el creador del dodecafonismo, técnica basada en series de doce notas que abriría después el camino hacia el serialismo.

También conoce e investiga las nuevas tendencias musicales en América Latina, a partir de creadores adscritos en buena parte al Colegio de Compositores Latinoamericanos⁶.

Aspectos generales de la música de Bernardo Cardona.

Siguiendo una línea evolutiva desde su primera pieza, "Allegretto" para guitarra y cuarteto de cuerdas (1989), encontraremos un estilo particular. Su obra musical ha estado ligada a la música para guitarra solista, pero también cuenta con piezas para formatos de cámara, piano, cuarteto de cuerdas y música orquestal, entre otros.

Podremos apreciar en su música para guitarra matices contrapuntísticos, contrastes modal/armónicos, trazos de impresionismo, así como texturas del jazz y de la música brasilera. Pero donde realmente radica el principal interés de estas piezas para guitarra es en el discurso rítmico y el desplazamiento de los acentos en los bajos, desarrollando una especie de analogías entre la música originaria y el producto concluido, a partir de elementos comunes e inherentes a la improvisación, que realizan durante la ejecución de las músicas tradicionales, los grupos de tamboreros.

Análisis musicológico.

Medellín antes de la música costeña y los costeños. Apreciaciones extramusicales asociadas al contexto social de la primera mitad del siglo XX.

Una tarea de la musicología a nivel nacional sería la de contrastar las teorías sobre la identidad cultural colombiana, reflexionando sobre este adjetivo como una función dinámica que es permanentemente redefinida por procesos socioculturales.

La música costeña y sus principales exponentes no formaban parte de la identidad cultural de las ciudades del interior de Colombia a principios del siglo XX; los prejuicios sociales asociados a un fuerte componente religioso generaron cierto recelo respecto a la idiosincrasia más alegre y liberal de los costeños.

Con el soporte del texto escrito por Peter Wade (2000) antropólogo Británico, analizaremos los principales fenómenos y problemáticas con respecto a la música tropical en Colombia y la cultura costeña. De este texto citaremos algunas apreciaciones referentes a los costeños y su música, que fueron publicadas en destacados medios de

⁶ Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte: fundado en el año 1999 a partir de un manifiesto donde se planteaban las inquietudes de los convocados, su objetivo es dar a conocer las obras musicales de carácter académico de los miembros fundadores. <http://www.colegiocompositores-la.org/presentacion.asp>

⁷ Semana: revista colombiana de publicación semanal de periodismo y análisis de actualidad nacional e internacional fundada en 1946 por el presidente Alberto Lleras Camargo (1906 – 1990) al acabar su primer periodo presidencial que duró solo un año entre 1945 y 1946.

⁸ El Tiempo: Diario colombiano fundado por Alfonso Villegas Restrepo en 1911, en la actualidad es el diario de mayor circulación en Colombia y su accionista mayoritario es el grupo Planeta de España.

⁹ Ibagué: capital del Departamento del Tolima, también denominada “Capital musical de Colombia” ya que ancestralmente sus gentes han cultivado las músicas tradicionales del interior del país.

¹⁰ Daniel Zamudio (1885 – 1952): compositor colombiano y musicólogo.

comunicación de la época como la revista *Semana*⁷ y el periódico *El Tiempo*.⁸

Algunas alusiones muestran la clara ofuscación y ojeriza que producían estas músicas principalmente en las clases media y alta de las ciudades del interior. Medellín por ejemplo era una ciudad muy provinciana, aislada en términos de infraestructura en comunicaciones a principios del siglo XX:

Un viajero francés que estuvo en la ciudad en estos años Pierre d'Espagnat, encontró que carecía del “misticismo triste de Bogotá”, pero aún así la gente llevaba una vida social limitada y eran de maneras estrictas y abruptas, aduciendo al carácter regionalista del antioqueño. Asimismo declaraba que “la vida en Medellín es muy seria” y que gira alrededor del trabajo, el comercio y la familia, también observó que “aquí los curas y las iglesias son muy abundantes”, aunque menos que en Bogotá (Ortiz, 1985:46).

En lo referente a las normas de comportamiento las clases sociales altas se regían por un vetusto manual de la urbanidad que en uno de sus apartes dice: “Para complacer a Dios [...] y ser buenos ciudadanos, debemos dedicar toda nuestra existencia [...] a establecer en nuestros corazones el imperio gentil de la continencia [...]” (Carreño, 200: 25)

En 1936 tuvo lugar el primer Congreso Nacional de Música en la ciudad de Ibagué⁹, en dicho evento, el notable compositor Daniel Zamudio¹⁰ aludía al componente negro colombiano como catalizador de inferioridad. La Radiodifusora Nacional debido a una clara alusión racista en algunos apartes de la conferencia y por la violencia de las luchas partidistas por las que pasaba el país en ese entonces, no consideró su publicación sino hasta una década después de ocurrida la muerte de Zamudio, en 1961.

Un aparte de la conferencia declara lo siguiente:

Los africanos, vinieron con su música, la cual, mezclada con la música española, nos ha proporcionado un producto híbrido y dañino, basada en un primitivismo sentimental de los negros africanos. Y esta música que no merece tal nombre, es simiesca. Lamento comprobar que los porros, sones, boleros, cumbias etc, están desplazando a nuestros aires tradicionales que es lo único verdaderamente genuino que tenemos; sin embargo los negros podrían ser útiles en cuanto han demostrado tener dignos representantes de sentimientos elevados en sus spirituals” (Zamudio, 1936: 77).

Un cronista que tenía el seudónimo de Trivio trata de forma satírica la “Dulce música del porro”.

Desde un punto de vista personal, el concierto de una vaca arrastrada por la nariz, con tres canarios, una lata rota golpeada con un palo de una escoba, y un idiota vendiendo alcohol, sería algo más armonioso que las sublimes armonías que se puedan extraer de un grupo musical en trance de proclamarle al mundo que Santa Marta tiene tren, que Cartagena no tiene montañas y esa “eeeeepa” y aquella “eeeeeepa” y aquél “daaaalecompaeeee” y así sucesivamente. En una orquesta de porro generalmente solo existen tres tipos de instrumentos: el clarinete, los tambores y un negro que grita. (Wade, 2000: 165).

Lo contrario ocurría en Barranquilla¹¹, que pese a ser más atrasada en infraestructuras tenía relaciones más distendidas con el exterior debido al temperamento menos ceremonioso de sus habitantes. Era una ciudad más abierta donde la iglesia tenía una presencia menor y el Carnaval¹² daba a la ciudad un aspecto más animado.

Había grandes diferencias entre estas tres ciudades en cuanto a sus costumbres, valores, élites artísticas y políticas.

Voces (1917-1920) revista cultural vanguardista de Barranquilla, desarrolló una fuerte tendencia crítica hacia lo que su editor catalán Ramón Vinyes, percibía como la rigidez intelectual y artística de Bogotá que opacaba a sus contendoras. Y citaba el caso de Medellín que a partir de la segunda mitad del siglo XIX con el cultivo de café y su precoz industrialización transformó rápidamente la urbe en líder industrial del país en 1940. Como su contraparte costeña, la élite antioqueña se sentía discriminada por el gobierno central en Bogotá y existía una fuerte identidad regional, basada en la imagen de una estirpe antioqueña trabajadora, astuta en el comercio, aventurera, segura de sí misma, democrática y blanca, o al menos no negra y no indígena. (Wade, 2000: 140-141).

Observemos que hay un afán del antioqueño de reivindicar sus valores, que se evidenciaba en la literatura de carácter costumbrista de la época: “Más importante que la familia, más aún que el dinero, era la buena disposición, el buen gusto, la elegancia y las buenas costumbres” (Carrasquilla, 1952: 58).

Como la realidad social es parcial, siempre coexiste con ciertas verdades encubiertas referentes a asuntos peliagudos como la prostitución y la sexualidad. Por ejemplo, los burdeles prosperaron en Guayaquil¹³ en pleno centro de la ciudad (zona de tolerancia) donde acudían los hombres de clases medias y altas a mantener relaciones sexuales con mujeres de clase baja. En estos lugares dedicados al lenocinio se escuchaba y bailaba música popular, aunque prevalecían los aires típicos andinos, bambucos, torbellinos, pasillos y en menor medida las músicas de moda: rancheras, boleros, el twist y el son cubano.

¹¹ Barranquilla es la cuarta ciudad más poblada de Colombia, erigida Distrito Especial Industrial y Portuario. Ubicada en el margen occidental del río Magdalena, constituye uno de los principales centros comerciales de Colombia por su estratégica ubicación en la Región Caribe.

¹² Carnaval de Barranquilla: es la celebración más importante de esta ciudad que se celebra desde hace más de cien años; comienza generalmente con las fiestas públicas y verbenas populares el segundo Sábado de Enero y termina en Marzo antes del Miércoles de ceniza. En 2003 esta fiesta fue declarada patrimonio de humanidad por la UNESCO.

¹³ Guayaquil: Barrio céntrico de Medellín que en las primeras décadas fue residencial y que a mediados del siglo XX se transformó en el acopio de la vida nocturna debido a su actividad mayoritariamente comercial y obrera.

Fue entonces cuando la retina prejuiciosa de la iglesia encabezada por el polémico Obispo antioqueño Miguel Ángel Builes en una de sus 60 pastorales condenó el mambo como pecado mortal y agregó que: “El Porro, la rumba criolla, la americana (?) y otras danzas de origen costeño eran malvadas por la gran amenaza de echado que contienen (Builes, 1952: 8). Las jerarquías de clases terminaron por somatizar todo aquél fenómeno relacionado con lo corpóreo de los nuevos bailes, y fue entonces que las “buenas” maneras o su carencia se podían ver como características naturales, cuando la pertenencia de clase tuviera connotaciones raciales.

La Música Costeña en Medellín en los años 50.

Ocurrió entonces un cambio de actitud con respecto a los costeños y su música asociado a factores sociopolíticos y económicos. Alianzas comerciales entre antioqueños, bogotanos y costeños dieron pie a que estas músicas se convirtieran en el referente cultural de gran parte de la población colombiana; llegando a convertir estos géneros en los más difundidos, promocionados y comercializados a nivel nacional e internacional.

A partir del año 1946 la dinámica musical de la ciudad cambió considerablemente con la llegada de la orquesta de músicaailable del maestro Luis Eduardo “Lucho” Bermúdez y en general la aceptación de la música costeña, que determinaría un nuevo patrón de comportamiento ciudadano.

Las noticias de orden cultural referidas a las ciudades del interior apuntaban a que las músicas costeñas en aquellos años tenían una mayor presencia en la región de la costa Atlántica. Pese a esto, en los clubes y bares de Medellín se bailaban y escuchaban estas y toda clase de música, surgiendo los primeros comentarios acerca del carácter alegre de los costeños:

Tomás Botero (Caldas¹⁴ – Antioquia) decía:
 Cuando era estudiante íbamos a bailar toda clase de música, valeses y tango sobre todo, pero cuando llegaba un costeño se comentaba: “llegaron los costeños ¡se arregló la fiesta! encienden un fósforo bajo el agua” (Wade, 2000: 149).

La aceptación y adaptación de los costeños y sus músicas fue lenta en Medellín como en otras ciudades del interior; a medida que la migración interna se incrementó las cosas tuvieron otro matiz, puesto que estos aires se arraigaron de un modo impredecible en su nuevo entorno.

¹⁴ Caldas: Municipio antioqueño ubicado al sur de Medellín.

¹⁵ Chinchiná: municipio colombiano ubicado en el Departamento de Caldas.

Testimonios como el de Patricia García (Chinchiná¹⁵ – Caldas 1958) aseguran que cuando alguien bailaba bien la cumbia, porro o vallenatos, inspiraba respeto¹⁶ y confianza; además se llegaban a distinguir las gentes de un barrio u otro según gestos al bailar, como era en el caso de los habitantes del barrio Manrique¹⁷ quienes se caracterizaban por poner la palma de la mano abierta y horizontal en la espalda de la mujer.

Acerca de esto Wade expone:

El Porro fue parte de la integral de la cultura obrera en Medellín, puesto que en los bailes las gentes de los diferentes barrios competían a ver quien lo bailaba mejor, los muchachos casi siempre tenían una pareja de baile en su barrio, las muchachas en cambio con una libertad mas controlada, cuando iban a los salones de baile podían conseguir parejas temporales. Después de todo la gente si no contaba con pareja de baile practicaba sola en casa (Wade, 2000: 245).

Entre las personas que practicaban el baile sobrevino toda una metáfora corpórea relativa a la música costeña, pues la gente no consideraba la música de la región andina bailable (bambucos, pasillos); en cambio la música de “los negros” sí que lo era, llegaba al corazón, y nadie podía resistirse al impulso de tocarla, cantarla y bailarla (Wade, 2000: 250). Es llamativa esa asociación corpórea de la negritud localizada en el corazón, centro de toda emoción, no exteriorizada por supuesto, pero que resuena interiormente y no se puede resistir a expresarla físicamente mediante la música y el baile.

El mestizaje aquí no excluye al negro de la sociedad, ni el negro se amalgama a ella, pero se convierte en un elemento identificable en el interior de la persona.

Cabe destacar que en Medellín también el Tango¹⁸ cobró especial relevancia social sobre todo después de la trágica muerte de Carlos Gardel¹⁹, sin embargo era una música de carácter melancólico asociada a la bohemia y el alcohol; posteriormente estas características se asociaron a la fiesta, al baile y al jolgorio de la música costeña. Muy popular se convirtió en el sector obrero un género típico de los pueblos de la región antioqueña llamado *música guasca*²⁰.

¹⁵ Carlos Gardel: Cantante naturalizado argentino del cual existen dos teorías acerca de su lugar de nacimiento que no se ha determinado aún, Toulouse Francia en 1890 o Tacuarembó Uruguay 1887, el caso es que su trágica y prematura muerte en un accidente aéreo ocurrida en la ciudad de Medellín – Colombia el 10 de Julio de 1935 en la cúspide de su carrera lo convierte en mito. Entre sus diversas facetas encontramos que además de cantante fue actor y grabó varias películas en Hollywood tales como: “Melodía de arrabal”, “Cuesta abajo” entre otras, sus canciones e interpretaciones más famosas son, Yira – yira, Volver, Malevaje, El día que me quieras, Cambalache, etc.

²⁰ Música guasca o de carrilera, nombrada así quizás por que era la música que solía tocarse en las estaciones del ferrocarril por las gentes de los pueblos; como se hizo popular, fue grabada por algunas casas disqueras en Medellín. Luego regresaba por el ferrocarril a los pueblos de origen para ser comercializada. Se caracteriza principalmente por letras de intensa carga melancólica, despecho, apología al licor, las tragedias humanas, coplas en lenguaje denigrante, irrespetuoso y soez o igualmente satíricas, divertidas y con doble sentido.

¹⁶ Conversación personal con Patricia García, radicada en la ciudad de Barcelona (España) desde el 2004 pero que vivió toda su infancia y adolescencia en la ciudad de Medellín.

¹⁷ Manrique: es uno de los 249 barrios de Medellín, ubicado en la zona nororiental, de gran vida nocturna.

¹⁸ Tango: es un género musical urbano nacido en los suburbios del río de la Plata entre Argentina y Uruguay, a finales del siglo XIX, de amplia difusión ya que muchas de las figuras tangueras tuvieron gran aceptación en todo el mundo; se puede cantar y bailar; las agrupaciones que lo interpretan son de diversa índole, sextetos de bandoneón, cuartetos de guitarra y orquestas típicas, entre otras.

Músicas costeñas.

En la composición de las 5 piezas costeñas fueron empleados tres de los géneros más representativos de la zona: el porro, la cumbia y el vallenato.

➤ *Eje de músicas de pitos y tambores: formatos de gaita, pito atravesado, tambora, baile cantao, banda pelayera, y otros; con músicas de cumbia, bullerengue, porro, fandango y otros. La región la conforman los departamentos de Córdoba, Sucre, Bolívar, Atlántico y parte del Magdalena.*

Vale la pena reseñar que la región posee un mayor número de especies musicales que aquí no aparecen; dichos géneros se ejecutan usualmente en cinco formatos instrumentales que son:

1. Tambora
2. Son de negro
3. Bailes cantaos
4. Millo
5. Gaitas y Banda

Breve descripción de los aires cumbia, porro y vallenato, géneros utilizados para escribir “Cinco piezas costeñas para guitarra”.

La cumbia.

Es el género más representativo y comercial de los aires autóctonos colombianos. De su origen pocas nociones existen, pero está claro que recoge la herencia de África en la base rítmica y la indígena en la melodía y en la danza²².

En su formato más tradicional la melodía de la cumbia es interpretada por una flauta de caña llamada también flauta de millo o pito atravesado; está acompañada por tres tambores: *llamador o macho* que va marcando siempre el contratiempo, *el alegre o hembra* que lleva la base rítmica, define el ritmo y se encarga de interactuar con la melodía y el baile, finalmente *la tambora* que se toca con dos baquetas desempeña el papel de bajo. En algunas regiones colombianas se emplea en su ejecución el acordeón como instrumento melódico.

²² Listado de las cartillas de iniciación musical 2004: Con la implementación del Proyecto de Músicas Tradicionales y del Plan Nacional de Música para la Convivencia del Ministerio de Cultura de la República de Colombia surgió la propuesta de clasificar los géneros tradicionales colombianos alrededor de los Ejes de Música Tradicional. Los apartes pertenecen a las Cartillas de Iniciación Musical editadas por el Ministerio de Cultura de Colombia. Los ejes permiten identificar las músicas de la tradición con relación a un territorio que prioritariamente las ha producido y en donde generan un fuerte arraigo social y, por ende, una especial identidad; además, hacen referencia a los formatos instrumentales y los géneros más representativos.

²² *La candela viva*, trabajo discográfico de la cantante colombiana Totó la Momposina (la figura más prestanada de los géneros costeños a nivel nacional e internacional) editado por MTM/ Realworld/ Virgin 1993. En el librito del CD de *La candela viva* se hace alusión a la Cumbia como un buen ejemplo de los sentimientos combinados de las culturas indígenas, española y africana. En sus orígenes era una danza de cortejo entre hombres negros y mujeres indias cuando comenzaron a unirse mutuamente estas comunidades representativas.

Gráfica 1

Esquema
rítmico
de la
cumbia

El porro.

Más rápido que la Cumbia. Antiguamente se interpretaba con instrumentos indígenas. Generalmente es interpretado por “*bandas papayeras*”²³ y orquestas de baile. *El bombardino* (instrumento de viento de sonido grave) improvisa sobre esquemas predeterminados, cumpliendo la función de bajo.

²³Bandas papayeras: nombre con el que se denominan a las orquestas de baile conformadas por instrumentos de viento y percusión que interpretan los aires típicos de la región costeña.

Existen dos tipos de golpe:

1. **El Palitiao:** se toca el bombo con dos palos insertados en el aro, por esto su denominación de Palitiao, también llamado Pelayero haciendo alusión al municipio de San Pelayo²⁴.
2. **El Sabanero o Tapao:** El bombo suena permanentemente, el bombero golpea un parche con una mano entre tanto con la otra mano lo apaga o tapa por el lado opuesto.

²⁴San Pelayo: municipio colombiano del departamento de Córdoba, donde anualmente se celebra el Festival del Porro.

Algunas características formales de este género y su denominación radican en la manera de ejecutar el bombo en los tipos de Porro:

- El Porro Palitiao Consta de 5 partes: introducción, diálogo entre trompetas y bombardinos, nexo preparatorio, Bozá o Gustadera, nuevamente el tema de la introducción para finalizar la pieza.
- El Porro Tapao o Sabanero consta de dos partes fundamentales: la primera es un diálogo entre trompetas y bombardinos, y la segunda donde destacan los clarinetes, retornando al inicio.
- Se escribe en compás 4/4 con una línea de bajo formada por una blanca seguida de dos negras. Puede cantarse o bailarse.

Algunos de los intérpretes más destacados de este género son: la banda del 19 de Mayo, Pablo Flórez, Lucho Bermúdez y su orquesta, Pacho Galán y su orquesta, entre otros.

The image shows a musical score for the rhythmic base of vallenato. It consists of four staves, each representing a different instrument: Maraca macho, Tambor llamador, Tambora, and Tambor alegre. The music is written in 2/4 time. The Maraca macho part uses eighth notes and rests. The Tambor llamador part uses quarter notes and rests. The Tambora part uses eighth notes and rests. The Tambor alegre part uses eighth notes and rests. The score is divided into two measures by a vertical line, and each measure ends with a double bar line and a repeat sign.

Gráfica 2
Base rítmica
del porro.

El vallenato.

➤ *Eje de música vallenata: formatos de acordeón y guitarras con músicas de son, merengue, puya y paseo.*

Desde la década de los 70 del siglo XX es el género musical de mayor difusión y éxito comercial en todo el territorio colombiano. Es heredero de una tradición versificadora que incluye romances, coplas, trovas, décimas, cantos rituales, seculares, románticos, poesía oral y cantos de trabajo. Antiguamente se cantaba sin acompañamiento y a veces con guitarra, hasta que alrededor de 1880 llega el acordeón procedente de Alemania y comienza a ser incorporado a los cantos.

El formato en que suele interpretarse es: *Acordeón, caja vallenata (tambor pequeño y timbre agudo) y guacharaca.*

Se denomina vallenato a esta música y a las gentes que nacieron en *Valledupar*²⁸, que con sus comarcas circunvecinas conforman la *Provincia*.

Acordeoneros interpretando sones, puyas, paseos y merengues, han legado infinidad de canciones compuestas por legendarios juglares como Francisco “el hombre” Moscote, Francisco Rada, Emiliano Zuleta, Alejandro Durán, Emiliano Díaz. Mas adelante surgieron Rafael Escalona y Guillermo Buitrago, quienes por sus canciones se hicieron populares en la región y posteriormente en el resto del país.

Este género ha sido celosamente defendido por un notable movimiento artístico en cabeza del celeberrimo Nobel de literatura Gabriel García Márquez (n.1926), que ha manifestado: “cien años de soledad es un vallenato de 450 páginas” (Betancur 1985 citado por Williams: 119) pues el texto recoge muchas de las manifestaciones de la tradición oral que ya hacían presencia en los cantos vallenatos desde mediados del siglo XIX. De tal modo que cuando García Márquez alude a que su novela es un vallenato extenso, está aplicando la fórmula inversa: define las composiciones de este género como

²⁸Valledupar: también conocida como Ciudad de los Santos Reyes del Valle de Upar, es una ciudad colombiana, capital del departamento del César ubicada al nororiente de la Costa Caribe colombiana.

reservado; las razones resultan evidentes: entre otras, la trayectoria artística de Montaña es larga y se convirtió en el principal referente de la guitarra en el país por sus cualidades de compositor e intérprete, sin embargo, el desconocimiento de la obra de importantes compositores y guitarristas como Clemente Díaz, Héctor González, Bernardo Cardona, Gustavo Niño, Jaime Romero, Joaquín Riaño, entre otros, obedece a que en ocasiones prevalecen ciertos gustos, tanto en los solistas como en el público; este tipo de fenómenos hace que otros compositores mantengan un bajo perfil e incluso abandonen la escritura para el instrumento.

²⁹ ETIC: Método/Prueba Metodológica de la antropología mediante el cual se generan teorías acerca de las causas, semejanzas y diferencias socioculturales. (Harris, M. 1990: 28)

La música del maestro Montaña, además de su calidad innegable, podría obedecer a que los patrones sociales de aceptación a determinadas músicas como el caso de sus piezas, por ejemplo el bambuco *Amanecer*, es que poseen bonitas líneas melódicas al mismo tiempo que sencillas, factor que ha contribuido a que el público, guitarristas y aficionados a la guitarra en Medellín tengan cierta preferencia por este tipo de estética musical, que evoca muchas veces las canciones de antaño de la región Andina, que perdieron vigencia debido a cambios socioculturales y generacionales gracias a la irrupción de las músicas urbanas.

Visión ETIC³⁰: Los criterios de calidad musical y pertinencia que implican que una música en concreto se difunda, se diluyen cuando una buena porción de los intérpretes se inclina hacia el repertorio tradicional, digamos que es una restricción que se impone casi involuntariamente hacia las músicas nuevas, a raíz del escaso interés y difusión de las mismas. Teniendo en cuenta que en Medellín desde hace apenas 30 años se viene gestando un repertorio autóctono, de carácter nacionalista, que apenas ha comenzado a ser explorado a nivel académico, nos otorga una idea de cómo podría ser la relación con una música escrita en un lenguaje contemporáneo, espectral, microtonal, pantonal, etc.; quizás ahora mismo no exista la voluntad de los intérpretes para abordar las nuevas expresiones, pero se han de crear vínculos más cercanos entre la comunidad de guitarristas, compositores y público para reivindicar el compromiso con el patrimonio musical regional existente y el futuro; este pacto sugiere que el intérprete, desde su visión particular sea el enlace entre dos mundos, es decir, que acerque al público la visión y dimensión de la música de los compositores, bien sea a través de publicaciones y ediciones críticas de partituras, recitales o registros fonográficos.

Análisis musical de las “Cinco piezas costeñas”.

“Al crear una nueva música los compositores se sirven de sonidos que poseen en la memoria, habitualmente asociados a reacciones emocionales relacionadas con las experiencias culturales en las cuales se oyeron los sonidos” (Blacking, 1967: 200).

Breve descripción.

Las cinco piezas costeñas fueron concebidas en un lapso de tiempo muy amplio, *Aire de cumbia* -compuesto en agosto de 1997- y *Madrugada* -de junio del 2006. Sin embargo el compositor las concibió como una suite donde se plasman en esencia el espíritu y las características de algunos géneros representativos de la Costa Atlántica colombiana.

Estas piezas más que representar de forma taxativa dichos aires (cumbia, porro y merengue) representan la visión de un creador que sintetiza en un solo instrumento una tradición musical cimentada casi enteramente en la percusión e instrumentos de viento. La recreación de esa atmósfera resuena en un contexto diferente – *la guitarra* - y no tal cual lo interpretaría un grupo instrumental o un grupo de tamboreros.

Veamos a continuación como describe el mismo compositor las piezas en la publicación que se realizó en el año 2006.

CINCO PIEZAS COSTEÑAS PARA GUITARRA

Este grupo de piezas busca plasmar en la guitarra solista el sabor propio de algunas músicas bailables populares procedentes de varias regiones de la Costa Atlántica colombiana.

Para lograrlo se usan algunos elementos característicos. El principal recurso es el empleo constante del ritmo del bajo cohesionando y a la vez estableciendo contrastes con los demás elementos musicales; otra característica común es que presentan anticipación armónica en el último tiempo del compás, lo que hace que el motor ritmo armónico sea sincopado. Las piezas conservan su carácterailable (al igual que las músicas originarias) incluso en los tiempos moderados.

En Aire de cumbia, Embrujo y Vendaval aparecen algunas variantes de los ritmos, acompañamientos, inflexiones melódicas y texturas procedentes de versiones orquestales de músicos como Lucho Bermúdez y Pacho Galán, entre otros; Aire de cumbia y Embrujo toman como modelo la cumbia mientras que Vendaval se inspira en el Porro.

Madrugada comienza con una sección cantada en “falsetes” al estilo de ciertos cantos de la región sabanera; en la parte central aparece como soporte rítmico la figura característica del llamado, tambor cuya presencia es constante en casi todos los ritmos –cumbia y porro incluidos- de los

formatos tradicionales de gaita en dicha región. Fiesta trata de capturar el espíritu festivo de las interpretaciones vocales de otro músico popular colombiano: Guillermo Buitrago.

Aire de cumbia fue obra ganadora en los Premios Departamentales de Cultura 1998 del Ministerio de Cultura. Y ha sido grabada por el ministerio de Cultura y por la Universidad de Antioquia, en este caso junto a "Embrujo", en versión del guitarrista antioqueño Julián Cardona (Cardona Marín, 2006: 6).

Cuadro de aspectos generales en cuanto a la aplicación de las funciones de la armonía modal y del movimiento de las voces, textura melódica, ritmo, digitación, timbre y efectos.

Estas piezas han sido elaboradas con técnicas compositivas o esquemas conocidos, o sobre lenguajes modales y tonales, teniendo en cuenta los detalles así como atributos expresivos y sonoros de la guitarra.

A nivel formal	- No hay novedades
Elementos de músicas costeñas	- Ritmos sincopados - Bajo constante - Material melódico modal, mixolidio, dórico incluido el modo jónico.
Efectos de la mano derecha y de la mano izquierda	- Falsete: ejecutar el armónico ligándolo a la cuerda al aire. - Canto de vaquería de la costa Atlántica: que ejecuta la voz principal sin vibrar la cuerda que está cantando la melodía. - Ligados fijos, ascendentes descendentes, <i>glissandos</i> en los bajos mientras se ejecuta un acorde.
Desplazamientos rítmicos	- En la voz superior con respecto al bajo que se mantiene estable.
Polirritmias	- De hasta tres voces, característica especial de la mano derecha, que podría valorarse como el aporte esencial de estas piezas al repertorio guitarrístico.
Texturas melódicas y contrapunto	- Intervalos consonantes y disonantes generan un discurso armónico modal no funcional que resulta del movimiento de las voces.

ANÁLISIS MUSICAL

En esta sección se incluirán ejemplos gráficos de fragmentos de las obras y ejemplos didácticos que evidencian el empleo de los elementos básicos de las músicas costeñas.

Forma

Estas piezas en cuanto a la parte formal no tienen novedades, poseen una estructura tradicional *A-B-C-A-Coda* y en algún caso particular puede haber añadida una parte *D*.

Aire de cumbia.

Parte A, Introducción y exposición del tema principal compases (1 - 40)	Parte B diálogo y modulación a la tercera de modo dórico compases (41 - 74)	Parte C desenlace y contraste modal para retomar el inicio, compases (75 - 113)	Coda compases (114 - 117)
---	---	---	------------------------------

RITMOS SINCOPADOS.

Estos aires dan la sensación de síncopa permanente, sin embargo en los formatos originales es matizada por los instrumentos de percusión que marcan los tiempos fuertes durante toda la pieza.

La lectura de la partitura en estas obras se presenta un tanto compleja principalmente en *Embrujo*, *Aire de Cumbia* y *Fiesta*, pues el tiempo fuerte no está marcado y muchas veces pierde esencia al no tener el soporte de un instrumento de percusión como *el llamador* marcando los tiempos fuertes.

El motor rítmico está permanentemente definido por el bajo, que equivaldría al *tambor llamador* y *la tambora* unificados para formar entre uno y otro un tejido.

Fragmento de la pieza Aire de Cumbia (compases 1-4)

Primer patrón rítmico del bajo y línea melódica que representan la introducción como preámbulo del primer tema. La melodía transcurre en paralelo, a lo largo de la pieza repitiéndose siempre de la misma manera aunque el tejido melódico tendrá en ocasiones más voces al mirarlo verticalmente.

Gráfica 4



El mismo tejido rítmico pero agrupando más notas en la voz intermedia y superior (compases 29-32)

Observemos que el patrón rítmico es exactamente igual al del gráfico anterior, la diferencia es la textura melódico/armónica, que pasa de tres voces a cuatro

Gráfica 5



BAJO CONSTANTE

Fragmento de Vendaval (compases 1-22)

Su principal característica es el bajo constante. En esencia es un elemento cohesionador de la obra en cuanto a que el compositor realiza sobre esta base algunas variaciones y desplazamientos melódicos a lo largo de la pieza.

Gráfica 6

MATERIAL MELÓDICO MODAL DE LAS PIEZAS COSTEÑAS.

Tema A y respuesta Aire de Cumbia (compases 5-8)

Una particularidad de estas piezas, es el cambio modal/tonal en el cuarto tiempo, prolongando la resolución hasta la parte débil del primer tiempo del segundo compás, lo que genera una sensación de síncopa permanente, ver gráfica 4.

Gráfica 7

Fragmento de Embrujo (compases 1-16)

Observemos como la misma melodía es armonizada de dos maneras; se forma un tejido polirítmico y texturas melódico rítmicas de hasta tres voces que oscilan en los modos jónico, dórico y mixolídio a lo largo de la pieza.

La base rítmica de la cumbia se desarrolla improvisando sobre patrones rítmicos establecidos en el formato tradicional de tambores acompañando a una melodía. En el ejemplo anterior las variaciones en el acompañamiento son sutiles entre una y otra parte y no distorsionan, sino que van apareciendo como elementos del discurso musical.

Gráfica 8

EFECTOS MANO DERECHA MANO IZQUIERDA

Un aspecto técnico también puede aportar musicalidad a una pieza. Ya que el efecto procede de un canto de vaquería, resulta complicado imitar al original, pues es de naturaleza llana y sin vibrato. En las siguientes gráficas veamos la propuesta de escritura y como se ejecutaría en la guitarra.

Fragmento Madrugada (compases 1-15)
Sin vibrar la cuerda que está cantando a melodía.

Lento expresivo y libre
Siempre sin vibrato

Gráfica 9

Fragmento Madrugada (compases 63-69)

Falsete: se ejecuta el armónico ligándolo a la cuerda al aire en el traste XII.

Se debe entender que la ejecución de este efecto distintivo de las músicas de tradición costeña no es mas que una transcripción aproximada a la grafía musical occidental, para poder ser aplicado a estas piezas aprovechando las propiedades sonoras de guitarra.

Gráfica 10

Gráfica 11



Fragmento de Vendaval (compases 31-32)

Ligados fijos, ascendentes y descendentes, son algunos de los aportes con respecto a la técnica que estas piezas realizan; se ejecutan en una posición fija y generan un efecto como si se tratase de un pequeño inciso de los vientos en una orquesta pelayera.

Fragmento de Vendaval (compases 88-95)

Glissandos en los bajos mientras se ejecuta un acorde con las cuerdas agudas, el efecto hace alusión a las secciones donde el ritmo está en su punto más álgido. La densidad en la parte melódico/armónica aumenta a medida que el efecto avanza en la progresión armónica.

Gráfica 12



DESPLAZAMIENTOS RÍTMICOS

Fragmento de Vendaval (compases 1-8)

A medida en que se van dando las exposiciones del tema central se generan desplazamientos rítmicos en la voz superior con respecto al bajo que es estable.



Gráfica 13

Fragmento de Vendaval (compases 183-190)

Veamos que en el compás N° 183 contrasta con el 183 al 190 está la misma idea pero con figuras rítmicas más largas y desplazadas, con respecto al bajo de la idea original.

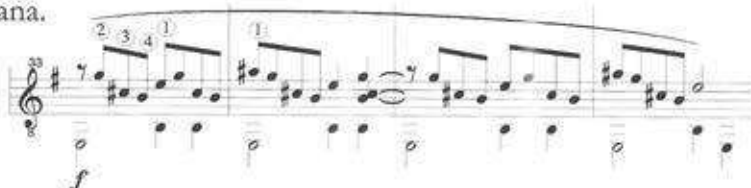


Gráfica 14

Fragmento de Vendaval (compases 33-36)

El tema principal va apareciendo con algunas variantes de tipo acentual respecto al bajo que se mantiene constante a lo largo de la pieza; este elemento es permanentemente utilizado de forma espontánea en las músicas de tradición de la costa Atlántica colombiana.

Gráfica 15



Fragmento de Vendaval (compases 57-60)

El tema principal aparece en el primer tiempo dando la sensación de que la melodía está desplazada o el ritmo está “cojeando”.

Gráfica 16



Fragmento de Vendaval (compases 191-194)

El mismo tema aparece en el segundo tiempo y la sensación es la misma que la anterior, solo que más contundente y el contraste se hace más evidente.

Gráfica 17



El tema desplazado no solo entrelaza otra idea rítmica sino melódica, los intervalos quedan expuestos así de tres maneras, o sea que en los tiempos fuertes coincidirán a veces unos y otros de acuerdo al tiempo que haya ocupado la entrada del tema.

POLIRRITMIAS

Las polirritmias constituyen el aporte esencial de estas piezas al repertorio, ya que a veces se suman en la mano derecha hasta tres o cuatro voces y están presentes en el tejido armónico/melódico formando capas mediante texturas que van acumulando sonoridades. La elaboración musical rítmica muy definida le otorga el carácter bailable como si se tratara de su formato original.

Fragmento de Embrujó (compases 1-4)

Polirritmia formada por tres voces mantenidas a lo largo de la pieza. La primera es el bajo que conserva el patrón de la cumbia, la segunda una voz intermedia complementaria y la tercera una voz superior.

Gráfica 18

TEXTURAS MELÓDICAS Y CONTRAPUNTO

Intervalos consonantes y disonantes generan un discurso armónico modal, que resulta del movimiento de las voces, generando un diálogo entre las diferentes alturas cuando aparecen arpeggios o acordes en claqué. Estas características son propias a la guitarra, como la utilización de cuerdas pisadas combinadas con cuerdas al aire. Podríamos decir que la mano derecha se emplea a fondo en tanto lleva todo el peso melódico/rítmico de las voces.

Fragmento Vendaval (compases 1-8)

Veamos el principal motivo de esta pieza donde la concepción melódica parte de una segunda menor entre la cuarta aumentada y la quinta del acorde que son ejecutadas al mismo tiempo; en estos lugares la obra contiene cierta aspereza melódica que luego es matizada con los arpeggios, característica que ha plasmado el compositor en la pieza aunque ignoramos si de manera consciente o inconsciente quiso evocar las grabaciones populares de los porros, donde por lo general alguno de los componentes de la orquesta suena discordante $\frac{1}{2}$ tono, desafinación que le otorga a la pieza un aire de autenticidad.

Gráfica 19

Fragmento de Vendaval (compases 17-21)

Los intervallos más recurridos en estas piezas para darle cohesión modal/melódica son la segunda menor, la cuarta aumentada, séptimas mayores y menores, la quinta disminuida ascendente o descendente, empleados para formar ideas melódicas o pasajes de transición mediante acordes.

Gráfica 20

Fragmento de Aire de Cumbia (compases 17-20)

En esta frase podemos observar un uso de la armonía ampliando el rango funcional/modal. Emplea los mismos acordes cada dos compases solo que transportados una octava arriba usando acordes menores con séptima mayor, aumentados y bitonales.

Gráfica 21

a tempo
Marcado

17 18 19 20

arm. XII

Fragmento de Aire de Cumbia (compases 75-78)

En este pasaje modal cuando aparece la dominante menor (*mi menor, bajo en la*) con la misma base del modo, genera un matiz fluctuante entre un modo jónico y mixolidio típico de estas músicas.

Gráfica 22

a tempo

75 76 77 78

mf

CONCLUSIÓN

En los análisis realizados de las influencias derivadas de las músicas de tradición costeña y su impacto, hemos de destacar los factores que propiciaron la acogida de estas músicas. En la sociedad antioqueña se produjeron importantes cambios socioculturales a raíz del arribo a Medellín de Lucho Bermúdez y su Orquesta de baile a mediados de la década del 40 del siglo XX, quienes mediante una propuesta musical lograron derrumbar algunas barreras culturales que reinaban entre el interior y la costa.

Los aires costeños llegaron a la cúspide de la industria musical a nivel nacional e internacional, siendo después estos géneros los principales referentes de identidad nacional.

Las características de las músicas costeñas son: patrones modulares, improvisación, polirritmia, articulaciones y súbitos acentos, variaciones del tema y del ritmo, entre otros.

Se ha hecho evidente mediante el análisis anterior, que las 5 piezas costeñas fueron escritas utilizando estos parámetros además de las técnicas tradicionales de composición.

Las diferentes influencias musicales que ha tenido Bernardo Cardona, directas e indirectas son: C. Debussy, A.C Jobim, Lucho Bermúdez, Villa-Lobos, Guillermo Buitrago, Los Corraleros del Majagual, lo cual hace de estas piezas una clara muestra de sincretismo cultural.

Las 5 Piezas Costeñas deban ser tenidas en cuenta para ser estudiadas y llevadas a las salas de concierto. Lo amerita su calidad, la propuesta artística, sus formas contrastantes, los lenguajes empleados y su ritmo innovador.

Para terminar, ha quedado manifiesto que la obra de Bernardo Cardona representa un pilar de la nueva música para guitarra en la ciudad de Medellín; tanto su música como la de los compositores locales deberían prestar una mayor atención por parte de los entes responsables de la preservación del patrimonio regional y nacional, asimismo aunar esfuerzos de uno y otro lado para difundir este legado en el presente, garantizando así referentes para futuras generaciones.

Bibliografía

Bechara Botero, F. (2009). *Propuesta interpretativa sobre las suites colombianas para guitarra de Gentil Montaña: estudio de contexto histórico, análisis del estilo y edición comentada*. Monografía para optar al título de Especialista en Artes. Medellín: Universidad de Antioquia, Facultad de Artes.

_____ (2010). *Músicas Tradicionales Andinas Colombianas en el repertorio para guitarra en Medellín – Departamento de Antioquia*. Trabajo de investigación para optar al título de Magíster en Musicología y Educación Musical infantil de la Universidad Autónoma de Barcelona.

Blacking, J. (2001). El Análisis Cultural de la Música 1967. *Las culturas Musicales*. Madrid: Francisco Cruces y otros.

_____ (1995). *Music, Culture & Experience, selected papers of John Blacking*. Chicago: The University of Chicago Press.

Bohlman, P. V. (1988). *The study of folk music in the modern world*. Bloomington, USA: Indiana University Press.

Builes, M. A. (1952). *Cartas Pastorales 1949-1957*. Bogotá: Empresa Nacional de Publicaciones, 1957. "Neopaganismo, corrupción y sangre" 11 de Febrero de 1952.

Cardona Marín, B. A. (2006). *Cinco Piezas Costeñas Para Guitarra: Bernardo Cardona*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.

_____ (2007). *Estudios para guitarra sobre músicas Colombianas tradicionales*. Monografía para optar al título de Especialista en Artes. Medellín: Universidad de Antioquia, Facultad de Artes.

Cardona Toro, J. A. (2006). *En el espíritu popular colombiano. Propuesta interpretativa de música Colombiana escrita para guitarra*. Monografía para optar al título de Especialista en Artes. Medellín: Universidad de Antioquia.

Carrasquilla, T. (1952). *Grandeza 1910. Carrasquilla, Tomas 1858 – 1940 Obras Completas, Tomo 4*. Madrid: EPESA.

Carreño, M. A. (2000). *Manual de urbanidad y los buenos modales*. Caracas, Venezuela: Actualidad Escolar.

Cruces, F. et al. (2001). *Las culturas musicales; lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta, S.A.

Díaz Viana, L. (1993). *Música y culturas*. Madrid: EUDEMA, S.A.

García Márquez, G. (1981). *Textos costeños. Obra periodística*. Vol. I, Jaques Gilard (Ed), Bogotá: Oveja Negra.

Harris, M. (1990). *Antropología Cultural*. Madrid: Alianza.

Londoño, M. E. (1985). *Introducción al vallenato como fenómeno musical. Memoria cultural en el vallenato*. Medellín: Centro de Investigaciones, Universidad de Antioquia.

López de Mesa, L. (1934). *1970. De cómo se ha formado la nación colombiana*. Medellín: Bedout.

Lotero Botero, A. (1989). El porro pelayero: de las gaitas y tambores a las bandas de viento. *Boletín Cultural y bibliográfico* 26 (19): 39-53.

Martí I Pérez, J. (2000). *Más allá del arte: La Música Como Generadora de Realidades Sociales*. Sant Cugat del Vallès: Deriva.

- Merriam, A. P. (1964). *The anthropology of music*. Chicago: Northwestern University Press.
- Middleton, R. (1990). *Studying popular music*. Milton Keynes: Open University Press.
- Nettl, B. (1985). *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. Madrid: Alianza editorial.
- Ochoa, A. M. (1997). Tradición Género y Nación en el bambuco. *A contratiempo* (9): 34-44.
- Ortíz, L. J. (1985). *El federalismo en Antioquia: 1850-1880 Aspectos políticos*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
- Restrepo Duque, H. (1971). *Lo que cuentan las canciones: Un cronicón musical*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Small, C. (1989). *Música, sociedad, educación: Un examen de la función de la música en las culturas occidentales, orientales y africanas, que estudia su influencia sobre la sociedad y sus usos en la educación*. Madrid: Alianza.
- Uribe Botero, A. (Diciembre, 2009). ¿Puede el uso de metáforas ser peligroso? Sobre las pastorales de monseñor Miguel Ángel Builes. *Revista de Estudios Sociales* 34: 113-122.
- Wade, P. (1993). *Blackness and race mixture, the dynamics of racial identity in Colombia*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- _____ (2000). *Music, race, and nation; música tropical in Colombia*. Chicago: The University of Chicago Press.
- _____ (2002). *Música, raza y nación; música tropical en Colombia*. Bogotá: Vicepresidencia de la república de Colombia. Departamento Nacional de planeación – programa plan caribe.
- Zamudio, D. (1936). 1961. *El folklóre musical en Colombia*. Boletín de programas de la Radiodifusora Nacional (20): 200-203.
- Zapata Olivella, D. (1962). La cumbia: síntesis musical de la nación colombiana: reseña histórica y coreográfica. *Revista Colombiana de folclor* 3 (7): 189-204.
- _____ (1960-1962). Los pasos del folclor colombiano. *Boletín cultural de la Biblioteca Luis Ángel Arango* 3 (8), 4 (3,4,7,8), 5 (1,5,II).

Discografía

- Barros, J. y Arias, E. (1999). *Grandes compositores Vol. 4.* [CD] Discos Fuentes J00104.
- Bazanta Vides, S. (2000). *La candela viva Totó la Momposina.* [CD] Real World, Virgin Music.
- Bermúdez, L. (1991). *14 grandes éxitos de Lucho Bermúdez y su orquesta.* [CD] Sonolux CD-066.
- Buitrago, G. (1998). *16 Éxitos de navidad y año nuevo.* [CD] Discos Fuentes. D10018. 1998.
- Durán, A. y su conjunto. (2003). *100 años de joyas musicales 1.* [CD] Discos Fuentes.
- Galán, P. (1990). *Pacho Galán y su época de oro.* [CD] Discos Fuentes D16069.
- Orquesta Filarmónica de Bogotá. *Memorias musicales colombianas Vol. I-II-III.* [CD] Orquesta Filarmónica de Bogotá. 1998 a 2000. 3 discos compactos.
- Puerto Candelaria. (2005). *Llegó la banda.* [CD] Merlin Estudios.
- Varios autores. (1986). *Colección de música tradicional y popular colombiana. Volúmenes 1 al 10.* [LP] Procultura. 10 discos de larga duración.
- Varios autores. (1992). *Porro bonito.* [CD] Discos Fuentes D10190.
- Varios autores. (1995). *Cumbias y gaitas famosas de Colombia.* [CD] Discos Fuentes D10034.
- Varios autores. (1996). *Colección de música tradicional colombiana. Volúmenes I, II, III y IV.* [CD] Colcultura, Telecom y el Centro de Documentación Musical. 4 discos compactos.
- Varios autores. (1998). *¡Esto se compone, maestro! Antología de música. Premios departamentales de cultura 1998.* Ministerio de Cultura. República de Colombia. 4 discos compactos.