

ÁLVARO ROMERO SÁNCHEZ Y SU BAMBUCO *DICAL*. DOS VERSIONES, DOS IMPORTANTES REFERENTES

Álvaro Romero Sánchez and his bambuco *Dical*: Two recordings, two performative references

Wilson Fernando Luján Zapata

Magíster en Músicas de América Latina y el Caribe, Universidad de Antioquia
Licenciado en Música, Universidad de Antioquia
Coordinador Cuerdas Pulsadas, Red de Escuelas de Música de Envigado

wilson.lujan@udea.edu.co
<https://orcid.org/0009-0004-0949-1376>

Fecha de recepción: 19/1/2020

Fecha de aprobación: 20/4/2023

DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.artes.361579>

Para citar este artículo: Luján Zapata, W. F. (2025). Álvaro Romero Sánchez y su bambuco *Dical*. Dos versiones, dos importantes referentes. *Artes La Revista*, 24(32), 18-45. <https://doi.org/10.17533/udea.artes.361579>



Resumen

Este artículo explora el desarrollo interpretativo del ritmo bambuco dentro de un formato musical particular: el trío instrumental andino colombiano. El Trío Morales Pino y su director, el maestro Álvaro Romero Sánchez, cuya obra sigue siendo un importante referente estilístico y performativo de este género, ocupan un lugar central en esta investigación. A través de un análisis musical comparativo, el estudio examina la interpretación del Trío Morales Pino del bambuco *Dical* de Romero y la contrasta con una versión posterior de la misma pieza interpretada por el Trío Opus 3. La investigación se sitúa dentro de una discusión más amplia sobre el propio género del bambuco, considerando su papel en la conformación de identidades sociales y culturales en los Andes colombianos. Al analizar las diferentes versiones de *Dical*, este estudio no solo pone de relieve las variaciones en el estilo y la interpretación, sino que también arroja luz sobre la evolución orgánica del trío instrumental andino colombiano como tradición musical.

Palabras clave: Álvaro Romero Sánchez, bambuco, trío instrumental andino colombiano, Trío Morales Pino, Trío Opus 3.

Abstract

This article explores the interpretive development of the Bambuco rhythm within a particular musical format—the Andean Colombian instrumental Trio. Central to this inquiry is the Trio Morales Pino and its director, the maestro Álvaro Romero Sánchez, whose work remains an important stylistic and performative referent of this genre. Through a comparative musical analysis, the study examines the Trio Morales Pino’s interpretation of Romero’s Bambuco “Dical” and contrasts it with a later version of the same piece performed by the Trio Opus 3. The research is situated within a broader discussion about the Bambuco genre itself, considering its role in shaping social and cultural identities in the Colombian Andes. By analyzing different versions of “Dical,” this study not only highlights variations in style and performance but also sheds light on the organic evolution of the Andean Colombian instrumental trio as a musical tradition.

Keywords: Álvaro Romero Sánchez, bambuco, Colombian Andean instrumental trio, Trio Morales Pino, Trio Opus 3.

Introducción

“El *análisis musical* es una herramienta conceptual que permite al intérprete un mayor acercamiento a la obra, al compositor o al arreglista” (Luján, 2019, p. 66). Es un mecanismo necesario para que los músicos trasciendan los límites de una partitura, al escudriñar e intuir, si es el caso, las posibles maneras de interpretar una pieza musical, resaltando sus componentes discursivos y expresivos. En otras palabras, el análisis musical genera espacios reflexivos para la interpretación, la adaptación, el arreglo o la audición de una obra. Así, el análisis se transforma en una herramienta que se puede dar a la audiencia, y permite promover, entre muchas cosas, una escucha activa de la música. “Todos nosotros, profesionales y profanos por igual, estamos esforzándonos siempre por hacer más profunda nuestra comprensión de este arte. No tienes por qué ser una excepción, por modestas que sean tus pretensiones como oyente” (Copland, 1999, p. 124). Copland afirmará más esta idea al decir que:

El contacto del escritor con su lector es directo; el cuadro del pintor no necesita más, para que se vea, que colgarlo bien. Pero la música, al igual que el teatro, es un arte que, para que viva, necesita ser reinterpretado. El pobre compositor, una vez que ha terminado su composición, tiene que entregarla a las benignas mercedes de un artista intérprete, el cual, no hay que olvidarlo nunca, es un ser dotado de una naturaleza musical y una personalidad propias. Por tanto, el oyente lego sólo podrá juzgar cabalmente una interpretación si es capaz de distinguir entre el pensamiento del compositor, idealmente hablando, y el grado de fidelidad con que el intérprete reproduce ese pensamiento. (1999, p. 122)

A partir de esta reflexión de Copland en torno al juego entre compositor e intérprete que implica una obra musical, y extrapolándola al género música andina colombiana, este artículo propone un análisis musicológico comparativo del bambuco *Dical*, del compositor Álvaro Romero Sánchez, creador e intérprete de repertorio de música andina colombiana del siglo xx, que durante su carrera grabó más de 20 discos, muchos de ellos con agrupaciones que él mismo dirigió, como el Trío Morales Pino y posteriormente la Estudiantina Colombia. Lo que mueve a esta propuesta es, en primera instancia, el interés de evidenciar las influencias y los desarrollos que ha tenido el formato del trío andino colombiano. Para ello, se presentan tanto los elementos comunes como las diferencias entre el Trío Morales Pino y el Trío Opus 3, cuyos desarrollos interpretativos obedecen a caminos distintos.

Puntualmente, el análisis se desarrolla a partir de dos aspectos: el contexto social y el musical, utilizando la composición *Dical* como obra original escrita para el Trío Morales Pino, así como su posterior versión, hecha por el Trío

Opus 3. Esta propuesta es, además, una reflexión sobre las dinámicas en las que se ha desarrollado la música andina colombiana y sus cordófonos representativos desde mediados y finales del siglo xx. En razón de eso, este artículo analiza la forma, la instrumentación y la interpretación del trío típico instrumental de los andes colombianos.

En un primer momento, se hace una exposición de los antecedentes históricos y performativos de la hoy llamada “música andina colombiana” en general, y del bambuco en especial, vistos ambos como un fenómeno social.

En segunda instancia, se presenta una breve biografía de Álvaro Romero Sánchez y del Trío Morales Pino, para luego abordar los aportes de aquel como guitarrista y compositor dentro del trío, reiterando que con esta agrupación se desarrolló, fortaleció y visibilizó su extensa obra musical.

Después de esto, se describen algunos elementos relevantes del Trío Morales Pino y de Romero, ahora como influencias visibles en Fabian Forero Valderrama como bandolista y director del Trío Opus 3.

Luego, se realiza el análisis musical comparativo de las interpretaciones, por parte de ambos tríos, del bambuco *Dical* compuesto por Romero, donde se evidencian, en sus partituras, aspectos y aportes tanto del compositor como de los intérpretes, remarcando diferencias estilísticas en cuanto a los arreglos y las formas de ejecución instrumental.

Al final se plantean algunas conclusiones.

El bambuco

Las músicas andinas colombianas, junto con instrumentos representativos como el tiple, la guitarra y la bandola, se encuentran vivas, en constante movimiento y transformación. Por ello, la reinterpretación de bambucos, pasillos, guabinas, torbellinos y otros aires son constantes. Esto se verifica en diferentes festivales, academias y encuentros.

Gracias a esas maneras de interpretar este repertorio y a los diversos formatos en los que se han vinculado los cordófonos andinos colombianos, la música de los Andes de Colombia aún circula y da cuenta de una constante transformación. Según Jordán Beghelli *et al.* (2016):

El estudio de la música está íntimamente ligado con los procesos sociales que hacen de su historia una construcción múltiple y diversa, en la que se reflejan tanto las transformaciones disciplinares como los fenómenos de la cultura, más aún cuando se trata de la historia de un aire musical vinculado con la configuración de la identidad de una nación, tal como lo es el bambuco. (p. 52)

Según lo citado, el bambuco ha encarnado ideas e imaginarios de nación y de identidad desde hace más de cien años. Con el paso del siglo XIX al siglo XX, este y otros ritmos, además del repertorio y la organología ya dispuestos para ellos, estuvieron en el centro de un debate sobre la identidad musical del país. Músicos con proyección académica, pero de formación y raíz popular, como Emilio Murillo y Pedro Morales Pino, defendían el carácter vernáculo y colectivo de estos aires, asumiendo desde lo sonoro un encuentro de lo europeo con lo nativo en un escenario totalmente inédito para la música. Bajo la lógica planteada por este conjunto de argumentos, estos músicos salían al paso de posturas totalmente eurocéntricas, como las de Guillermo Uribe Holguín y Gonzalo Vidal, quienes propendían por el fomento y la divulgación de música del viejo continente, bajo el argumento de un mayor desarrollo formal y una rica tradición estética, frente a la cual los ritmos andinos colombianos se exponían como vulgares parodias o simples imitaciones.

No obstante, ajenos a estas discusiones, algunas publicaciones periódicas y agrupaciones como las nacientes estudiantinas llevarían a cabo labores de gestión y de visibilización por medio de partituras impresas, piezas por encargo y conciertos nacionales e internacionales, en los que un fenómeno que sería denominado “música andina colombiana” comenzaba a convocar públicos de todas las capas sociales y a erigirse como referente identitario.

Tanto aires como instrumentos se constituyeron en insumo utilizado para la construcción de esa posible identidad nacional, a pesar de que para el bando contrario significaran el retroceso, la degeneración de la música, la impureza, defendiendo, en ese momento, y no dándose cuenta del todo, una condición mezclada, de convergencia, mestiza, alrededor del conjunto de prácticas musicales que se estaba forjando, sobre todo a través de tres instrumentos: la guitarra, la bandola y el tiple.

En el caso del bambuco, entre las acciones de configuración de repertorio y exposición de rasgos estilísticos aparecidas en esa época, se emprendieron, desde la escritura, planteamientos formales, métricos y de fraseología que pretendieron hacer de la práctica de este ritmo —hasta entonces eminentemente popular— un insumo para ser aprovechado en instancias más “elevadas”, como la académica.

Como lo indican Jordán Beghelli *et al.* (2016), la métrica de 3/4 se utilizó, en un primer momento, no solo como recurso para academizar el bambuco, sino también para “blanquearlo”, ya que el 6/8 dejaba expuesta una influencia negra, entonces considerada como “impura”. Esta idea no es más que una secuela colonial común a toda idea de formación estatal nacional de la época, desde la cual el estamento “oficial” acaparaba y planteaba un sentido del orden social y cultural. Esta dinámica, denominada por Aníbal Quijano

“colonialidad de poder” (2000), no era más que un ejercicio taxonómico y de jerarquización a partir del origen racial, con el cual se instalaba una idea eugenésica de la cultura, que permitía “depurar” el presunto componente de la raza, para luego legitimarlo socialmente.

Aunque la discusión sobre los orígenes raciales del bambuco no corresponde directamente a este texto, es preciso, no obstante, reseñar su actualidad y algunos antecedentes aparecidos desde el siglo XIX. Jordán Beghelli *et al.* ofrecen una de dichas reseñas:

Entre algunas de las teorías más preponderantes en el imaginario musical colombiano se ha asegurado que el bambuco proviene de África, afirmación que se sustenta en la apreciación que el escritor Jorge Isaacs realiza en su novela *María*, cuando menciona que este aire musical fue traído por los esclavos de Bambuk (Sudán) al Cauca en los tiempos de la colonia. (2016, p. 50)

Más cercano en el tiempo, el caso de Luis Uribe Bueno marca un itinerario de reconocimiento de dos formas de escritura para el bambuco, tanto a 6/8 como a 3/4, instando a pensar no solo en el carácter métrico sesquiáltero del ritmo, sino también en un conjunto importante de variables sociales y performativas en su ejecución.

En una historia narrada por Fernando León, en la que menciona el viaje a México del maestro Uribe llevando un bambuco escrito en compás de 3/4, se da cuenta de cómo esta métrica iba a generar dificultades interpretativas para la orquesta sinfónica que iba a realizar el montaje de la pieza (comunicación personal, 14 de diciembre de 2019). Tales dificultades motivaron a Uribe a transcribir el bambuco en 6/8:

[...] dados los esfuerzos por solucionar las dificultades interpretativas que traía el compás en 3/4, lo que reivindicó así al de 6/8 para escribir bambucos al argumentar que este enmendaba los desfases rítmicos, mejoraba la relación entre la lectura y la interpretación, ampliaba las posibilidades compositivas y revitalizaba sus bases ancestrales. Sin embargo, es de anotar que el compás en 3/4 también ofrece sus ventajas al dar como resultado un bambuco más sincopado y rítmico. (Jordán Beghelli *et al.*, 2016, p. 53)

No obstante, es el bambuco un reflejo de un saber mezclado, mestizo para algunos teóricos, mulato para otros estudiosos (Cantor, 2010), que hoy se ve reflejado en muchos ámbitos interpretativos de la música andina colombiana. Aún en estos días sigue viva la discusión sobre los orígenes del bambuco, y cabe al respecto manifestar que su importancia radica no en terminar por establecer una fuente como la única original y verdadera a expensas de otras, sino en tener en cuenta la multitud de variables que en ello influyeron.

Un ejemplo que refleja esa condición del bambuco como mezcla de varias dimensiones sonoras y performativas se encuentra en el bambuco *Dical*, escrito originalmente a 3/4 por su compositor, Álvaro Romero Sánchez, pero acondicionado en el tiempo a 6/8 por otros intérpretes que buscan una “mejor” comprensión de este.

En *Dical* se escenifica el diálogo entre lo popular y académico que hoy se vive, lo que permite un rastreo del modo como las músicas andinas colombianas se siguen actualizando. Es esta la razón por la cual se presenta en este artículo un análisis contrastado del bambuco mencionado en dos versiones, la versión original, escrita por Álvaro Romero para el Trío Morales Pino, y la versión realizada por Fabián Forero Valderrama para el Trío Opus 3.

Álvaro Romero Sánchez y el Trío Morales Pino

Romero Sánchez nació en Vijes, Valle del Cauca, en abril de 1909, y murió en Cali, en diciembre de 1999. Hablar de Romero como músico implica obligatoriamente vincularlo con el Trío Morales Pino, agrupación que fundó y con la cual logró no solo una fructífera producción en la industria musical discográfica de la época, sino también dar a conocer sus composiciones, enriquecer cuantitativa y cualitativamente el repertorio para el formato, dejar un valioso aporte en la forma de interpretar la guitarra acompañante y marcar un estilo para el trío instrumental andino colombiano.

Resulta imposible escribir una biografía de Álvaro Romero Sánchez sin mencionar la fructífera carrera propia del Trío Morales Pino [...]. En casi treinta años de actividad, este trío, bajo la dirección de Romero Sánchez, transformó la manera de concebir, interpretar y crear en este formato. (García Orozco, 2014, p. 32)

El estilo compositivo de Romero era novedoso para su tiempo, sobre todo por su inventiva melódica y armónica. Además, la perspectiva que tuvo del acompañamiento armónico, sobre todo en la guitarra, se hizo reconocida en el ámbito de la industria disquera y entre los mismos músicos, al valerse del espectro rítmico armónico de los acompañamientos, característico del formato de trío instrumental andino colombiano, para agregarle un original rol contrapuntístico y melódico a partir de una acertada conducción de los bajos, rasgo estilístico que Fernando León¹ denomina “bajete”. Este recurso, entre otros, le permitió a Romero ubicarse, junto con su Trío Morales Pino,

1 Músico y bandolista bogotano. Profesor, desde 1995, en las áreas de composición (instrumentación y orquestación) y de músicas tradicionales colombianas y latinoamericanas en la Universidad Pedagógica Nacional, y posteriormente en la Universidad de los Andes. Director y fundador del Trío Joyel, el Quarteto Colombiano y la Orquesta de Cuerdas Nogal.

como referente central para las músicas de la región andina colombiana desde mediados del siglo xx:

De las virtudes de Romero como compositor se ha dicho mucho, aunque no se ha ahondado en su faceta de estilista, sobre todo con los pasillos y los bambucos. Él era el eje de su trío, y se ocupaba de mantener el balance sonoro con el tiple, de soportar con un robusto acompañamiento la masa sonora grupal y de contestar los finales de frase de la bandola con el uso hasta entonces no escuchado de recursos melódicos con el bajo. (Urrego, s. f, pp. 4-5)

El Trío Morales Pino

Esta agrupación fue fundada por Romero en 1950. Sus otros dos integrantes fueron Heriberto Sánchez, interpretando la bandola de 16 cuerdas en Bb, y Peregrino Galindo, en el tiple. En un principio, su nombre fue “Los tres Bemoles”. En el año 1958, con la salida de Sánchez, se integra como bandolista Diego Estrada (Luján, 2019, p. 54).

Romero no fue el único integrante con aportes sustanciales al montaje y a la estética del Trío Morales Pino. La forma experimental y virtuosística que mostraba Diego Estrada con la ejecución de la bandola se haría aún más visible con propuestas que iban desde el diseño de frases y ornamentaciones hasta la interpretación creadora de la música elegida como repertorio para el Trío con su instrumento. Desde la construcción del instrumento, Estrada propuso la afinación en C. En la parte interpretativa, adornos, *grupettos* y efectos tímbricos obligan a una escucha crítica de la amplia discografía del Trío, bajo el filtro de la austera pero efectiva forma de escribir que tenía Romero, hallándose con ello sustanciales diferencias entre lo que se escucha en el disco y lo que se lee en partitura.

En 1961, al participar en la escena musical del III Festival Folclórico, llevado a cabo en la ciudad colombiana de Ibagué, El Trío es invitado por Hernán Restrepo Duque a grabar en la ciudad de Medellín, donde se encontró con Luis Uribe Bueno, quien oficiaba como director artístico de la discográfica colombiana Sonolux. Ellos firmarían un contrato con dicha empresa, con lo que iniciarían una carrera en el mundo de la industria discográfica de la música andina colombiana, superada en número solo por la discografía de Jaime Llano González, y donde grabarían más de 20 discos de larga duración entre las décadas de los sesenta y los setenta (Luján, 2019, p. 54).

Con el tiempo, y como lo reseña Montenegro (2016), el papel del tiple contó con más de un intérprete, debido a dificultades de salud de Galindo. De ahí que el trío tuviese en su momento a Arley Otálvaro, y luego a Jesús Mosquera, con quien el trío, para 1990, culminó la actividad musical.

Durante los últimos cuarenta años del siglo xx, Romero y el Trío Morales Pino desempeñaron un papel importante en la consolidación técnica, interpretativa y de difusión de las músicas andinas colombianas. Este trío generaría un estilo compositivo e interpretativo que luego sería emulado por diversos conjuntos. En el ejercicio constante que tuvieron de construir una sonoridad específica a partir de la combinación de la bandola, el tiple y la guitarra, iban también a visibilizar un repertorio nuevo, propio, en combinación con piezas compuestas por encargo y obras del repertorio tradicional, con lo que abarcarían la totalidad de ritmos de los Andes de Colombia.

El bandolista bogotano Fabián Forero Valderrama confiesa que ha sido innegable la influencia de Romero y del Trío Morales Pino en su labor como bandolista, pedagogo, arreglista, compositor y director de agrupaciones como la instrumental Trío Opus 3. En una entrevista realizada en 2014, Forero hace hincapié en que, cuando escuchó este trío, el espectro sonoro logrado por esa agrupación lo puso en otro lugar de la escucha, y lo motivó a procurar nuevas posibilidades estéticas y búsquedas sonoras para la bandola, el tiple y la guitarra, que le permitieran ampliar y desarrollar el rango idiomático y estético de estos instrumentos, así como su condición de intérprete y de arreglista para su propio trío:

Numerosos y diversos han sido mis encuentros a través del tiempo con la música vallecaucana, y especialmente con la de Álvaro Romero Sánchez: de los momentos lúdicos de mis épocas de niño, cuando escuchaba al Trío Morales Pino y jugaba a reproducir con mi bandola tantos efectos y ornamentos como fuera posible —de los que a su música le imprimía Diego Estrada—, hasta los más rigurosos de mi carrera profesional como intérprete, percibí la amplísima perspectiva de lo que la música de aquel maestro representa para el patrimonio cultural colombiano, y aprendí, a través de ella, y como una proyección de sus elementos técnicos y de expresión, el gusto por el estudio de las músicas de la región andina colombiana. (Fabián Forero, en García Orozco, 2014, p. 13)

Como queda señalado, el Trío Morales Pino fue la plataforma a partir de la cual Romero desarrolló su obra musical y su vida artística, siendo su director desde su fundación hasta su desintegración (Luján, 2019, p. 69).

Junto con esto, es necesario recordar que Romero heredó de manera casi directa el legado musical que Pedro Morales Pino y sus colegas de la “Lira Colombiana” desarrollaron entre finales del siglo xix y comienzos del xx, fundamentándose en músicas tradicionales de los Andes colombianos. Rasgos estilísticos y de fraseo, así como aspectos formales del bambuco y del pasillo, propuestos en su momento por esos músicos, captaron de manera temprana el interés de Romero, quien mantuvo y respetó, entre otras cosas,

la forma clásica A-B-C adoptada por este en sus composiciones, al emular un minueto con “trío” y replicando formalmente sus repeticiones.

La industria fonográfica y la radio en Colombia, surgidas ambas durante los primeros cincuenta años del siglo XX, adoptaron y difundieron desde un inicio gran cantidad de intérpretes, estilos, formatos y repertorios, sobre todo de las músicas practicadas en el interior del país. Un efecto de dicho fenómeno comercial se vería reflejado en la distribución masiva, así como en la recepción y el consumo de discos y las puestas en escena de ese conjunto de ritmos entonces llamado “música patria”, que luego iba a recibir el genérico de “música colombiana”, para luego ser matizado con la convención “música andina colombiana”.

Estas músicas, con todo y tener una fuerte impronta popular campesina, terminarían configurándose en un fenómeno casi totalmente urbano, en cuya canciones y manifestaciones instrumentales aún se manifiesta la paradoja de escuchar letras con un fuerte componente de nostalgia por la vida campesina, pero entonadas por hombres de la naciente clase media del país, vestidos de frac o disfrazados de gente del campo, y asentados en grandes ciudades como Bogotá, Medellín y Cali. El auge discográfico de estas manifestaciones musicales da cuenta de un cruce de influencias tradicionales, populares² y académicas, asunto que no obstante estar vinculado con este artículo, excede sus límites, además de merecer un análisis aparte.

El Trío Opus 3

Fundado en 1994 por José Luis Martínez Vesga en el tiple, Raúl Walteros en la guitarra y Fabián Forero como director y bandolista, en este trío se conjuga el diálogo de saberes académicos y populares: Martínez y su aporte interpretativo propio de los Santandereños (el tiple con afinación en Bb), Walteros desde su experiencia como guitarrista empírico de música colombiana, y Forero desde su aporte académico y virtuosismo técnico en la interpretación de la bandola.³ Tres maneras de escuchar el mundo y de hacer música convergen en esta conformación, dando como resultado una sonoridad distinta para este formato. De acuerdo con Montenegro (2016), “esta agrupación ha desarrollado tres aspectos fundamentales: trabajo de montaje musical empírico, con partituras y en colaboración con otros

² Para una mejor comprensión de la palabra “popular”, tomada aquí como práctica del pueblo, véase la postura de Néstor García Canclini (1987).

³ Forero es un reconocido bandolista y mandolinista bogotano, quien se formó profesional y musicalmente en la Universidad Nacional de Colombia, la Universidad Javeriana y el Instituto Bókkota de Altos Estudios, en Tarazona, España (Luján, 2019, p. 70).

formatos instrumentales. Esto hace de Opus 3 un grupo particular dentro de las agrupaciones de trío andino colombiano” (p. 54).

El Trío Opus 3 se convertirá en un referente fundamental de escucha de la música andina colombiana entre finales del siglo xx y comienzos del xxi, entre otras cosas por el modo como recreó el formato del trío instrumental andino colombiano, además de los aportes hechos desde la composición y la combinación con otros formatos instrumentales.

Cuando se conformó este trío en los años noventa del siglo xx, ya hacía mucho tiempo que las músicas de los Andes colombianos habían sido relegadas de la industria musical, redireccionándose dicha práctica a espacios de formación y gestión académica, desde procesos de iniciación para niños y adolescentes hasta la formación superior universitaria. Bajo esta nueva lógica comienzan a hacerse visibles no pocos aportes para el repertorio y la fundamentación técnica e instrumental de estas músicas, entre los cuales figuran los trabajos discográficos de Opus 3, bajo la dirección de Forero: “Con Opus 3 realizamos tres producciones discográficas *Plectromanía Vol. 1*; *Plectromanía Vol. 2* y *Barroco, Ópera, Latinoamérica* (2003). Para esta última me tocó estudiar bastante de la mano de Fabian Forero” (José Luis Martínez, comunicación personal, 2018). Como lo indica Montenegro (2016), la primera de ellas, *Plectromanía Vol. 1*, los lleva a realizar varias giras internacionales por países como Alemania, España, Francia, India e Italia, entre otros (Luján, 2019, p. 70).

No cabe duda de que Opus 3 se tomó muy en serio la tarea de fortalecer y difundir, con un criterio más académico que popular o comercial masivo, las músicas de los Andes colombianos.

En este punto se hace preciso señalar y recordar las similitudes, pero también las diferencias que existen entre el Trío Morales Pino y el Trío Opus 3. En primera instancia, Raúl Walteros Lara y Álvaro Romero Sánchez se formaron y se forjaron en la práctica popular y cotidiana de la guitarra, convirtiéndose con el tiempo en referentes de estilo y repertorio para las músicas de los Andes del país.

Por otro lado, Diego Estrada Montoya y Fabián Forero Valderrama han representado épocas y formas de ejecutar la bandola con una alta exigencia técnica e interpretativa como rasgo común, pero con diferencias sustanciales en cuanto a las formas de abordar el repertorio, tanto para el trío instrumental y la música en general como para el instrumento en específico, destacándose Forero por el rigor estético e interpretativo en la ejecución, fruto de una formación *canónica* que incluyó un posgrado en mandolina en Europa, luego aplicado a la bandola y a la dirección de formatos de cámara, mientras que Diego Estrada fue por mucho tiempo considerado el mejor bandolista del país, manifestando siempre una viva curiosidad por el sonido

y las posibilidades tímbricas e idiomáticas de su instrumento, asunto que se ve reflejado en la capacidad para la improvisación y la ornamentación de las partituras austeramente dispuestas (la melodía acompañada por un cifrado armónico, como si fuera un estándar) por Romero para el Trío Morales Pino.

Por último, Peregrino Galindo y José Luis Martínez dan cuenta de un relato de formación “empírica”, sin el fundamento teórico o académico que sus otros compañeros poseían. Con todo, la diferencia se halla en que Galindo fue, para su época, un destacado referente interpretativo y estilístico del tiple acompañante, tal y como lo es Martínez hoy, aunque este último no se quedó en el acompañamiento. Mientras que Galindo se ceñía a un papel rítmico-armónico, Martínez abordaría otras posibilidades desde el tiple para el formato del trío instrumental andino colombiano, asumiendo en no pocas ocasiones la melodía principal.

Esto se debe en gran medida a su faceta de solista melódico del tiple, muy característica en la región de los Santanderes, de donde es oriundo,⁴ generando en el caso de *Dical*, otras posibilidades melódicas, tímbricas y diálogos contrapuntísticos entre los tres instrumentos. (Luján, 2019, pp. 70-71)

La conjunción de seis formas muy personales, reflejadas en estos dos tríos instrumentales, obedientes a épocas y a formas muy distintas de ver la música, se verá obligatoriamente plasmada en el estilo, el repertorio y la producción discográfica de ambas agrupaciones, hallándose allí marcadas diferencias en cuanto al rol de cada instrumento según el trío, así como al balance orquestal y sonoro logrado desde las mismas condiciones, posibilidades y subjetividades musicales que los caracterizaban. El bambuco *Dical*, compuesto por Romero, y grabado por los dos tríos, es un caso específico que ilustra de manera ejemplar estas generalidades.

Tríos Morales Pino y Opus 3, dos versiones de *Dical*. Un ejercicio de análisis

La versión original del bambuco *Dical* fue compuesta por Álvaro Romero para el Trío Morales Pino, y aparece por primera vez en el disco de larga duración *Lo mejor del Trío Morales Pino*, grabado por el sello Codiscos en el año 1963.

⁴ La manera interpretativa del tiple en esta región colombiana se da desde lo melódico. Se utiliza como recurso para su ejecución el plectro o pluma, y, esporádicamente, una cuchilla de afeitar, como parte de la tradición santandereana (Luján, 2019, p. 71).

El análisis que ahora se propone de esta pieza parte de la transcripción de audios de la versión original del Trío Morales Pino y del arreglo posterior del trío instrumental Opus 3. Asimismo, las tablas son tomadas de ambas transcripciones (véanse Club de la Bandola, 2017; Luján Zapata, s. f.). En razón de esto, a continuación se lleva a cabo una descripción formal de las dos versiones del bambuco *Dical*, a partir de los siguientes criterios:

1. Análisis de la forma
2. Análisis armónico
3. Análisis rítmico
4. Análisis melódico
5. Análisis de la textura.

La versión escrita para el Trío Morales Pino presenta una estructura ternaria: introducción, estructurada por una frase de 8 compases, y 2 semifrases, que constan de 2+2 incisos; las secciones A-B-C y la coda (esta última es diferente en la versión de Opus 3). La parte A tiene 16 compases, agrupados en dos frases, de 8 compases cada una; las semifrases presentan, al igual que la introducción, 2+2 incisos. La parte B es igual a la primera, es decir, 16 compases agrupados en dos frases de 8 compases cada una. Allí, la construcción de las semifrases también presenta 2+2 incisos. La parte C se construye igual a las anteriores.

Por otro lado, la versión de Opus 3 tiene una propuesta de coda diferente, melódica y armónicamente, con respecto a la del Trío Morales Pino. Asimismo, expone un pasaje modulante sobre E7, para regresar a la parte o sección A en (Am) (este ejemplo se ilustra más adelante, en el análisis musical de Opus 3).

Trío Morales Pino

Análisis de la forma

Según Manuel García Orozco (2014), la estética musical de los géneros de la zona andina colombiana ha sido en gran medida una herencia del repertorio de salón del siglo XIX. Durante esos años, la forma común a las piezas de dicho repertorio era la forma binaria, extendida por repetición continua de sus secciones o por su encadenamiento, mediante el uso de pequeñas modulaciones, con motivos cuya forma, fraseología y tonalidad eran distintos, lo que permitía construir piezas de gran extensión que en esa época eran denominadas “tandas”, sobre todo en ritmo de vals y de pasillo.

Pedro Morales Pino fue uno de los músicos que, a principios del siglo XX, aplicaría y con el tiempo estandarizaría una forma ternaria, ejercicio que con el tiempo —ya en el siglo XX— se iba a constituir en parte integral de la práctica ordinaria de creación e interpretación de piezas de música instrumental andina colombiana. Romero adoptará de manera casi natural, para sus composiciones, esa forma asentada por Morales Pino y otros.

En la Tabla 1 se presenta el análisis de la forma del bambuco *Dical*, en la versión del Trío Morales Pino.

Tabla 1. Análisis de *Dical*, versión Trío Morales Pino

Compases	Incisos	Semifrases	Frases	Secciones
1-8	8	2	1	Introducción
9-12	4	1	1	A
13-16	4	2		
17-20	4	3	2	
21-24	4	4		
27-29	4	1	1	B
30-33	4	2	2	
34-37	4	3		
38-41	4	4		
44-47	4	1	1	C
48-51	4	2		
52-55	4	3		
56-59	4	4		
60-64				Coda

Fuente: Rendón (2017).

Análisis armónico

En el *Dical* del Trío Morales Pino, la armonía es diatónica; aparecen algunos cromatismos que obedecen al uso de dominantes secundarias. Surge también otro tipo de cromatismo, proveniente del uso de los modos mixtos (sexto descendido). La introducción se basa en una cadencia IV6-V sobre Am, terminando la frase en el acorde de dominante (véase Ejemplo 1).

Bandola

Tiple

Guitarra

The musical score is for three instruments: Bandola, Tiple, and Guitarra. It is written in 8/8 time and D major. The Bandola part begins with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The Tiple and Guitarra parts provide harmonic support with chords and a steady bass line. The cadence IV6-V is marked in the Tiple part.

Ejemplo 1. Introducción, cadencia IV6-V
Fuente: Elaboración propia.

En la sección “A” (en Am) se encuentra la relación armónica constante de dominante tónica y tonización de la subdominante (Luján, 2019, p. 72). En la sección “B” hay un cambio de tonalidad al relativo paralelo mayor de Am. Se utiliza el mismo recurso armónico de la sección “A” (I, IV y V) con una dominante (V7/ii), un paso a la subdominante armónica (iv) y la dominante de la dominante, es decir, “D/D” (véase Ejemplo 2).

B

Bnd.

Tpl.

Gtr.

47

Bnd.

Tpl.

Gtr.

53

Bnd.

Tpl.

Gtr.

Ejemplo 2. Parte B
Fuente: Elaboración propia.

La sección “C” y la coda van al sexto grado de Am, mediante el uso de recursos como la semicadencia, y tonizando al relativo menor de la nueva tonalidad (F) (véase Ejemplo 3). “Se hace también evidente una semicadencia en los 4 últimos compases de esta sección” (véase Ejemplo 4) (Luján, 2019, p. 73).

Bnd. C

Tpl.

Gtr.

F C7 F F Tonización Dm Dm A A Bb

Ejemplo 3. Parte C, sexto grado de Am

Fuente: Elaboración propia.

Bnd. 56 Θ

Tpl.

Gtr.

Bb F F Semicadencia G7 G7 C7 C7(#5)

Ejemplo 4. Semicadencia

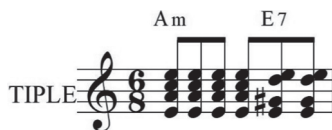
Fuente: Elaboración propia.

Análisis rítmico

Es importante señalar que el manuscrito original indica una métrica a 3/4. Sin embargo, no se da en esta obra la sensación armónica de dicha métrica, en la que el acorde se anticipa (Luján, 2019, p. 75) en ocasiones, obedeciendo a la melodía, o genera, en algunos momentos, una síncopa armónica, consistente en cambios armónicos anticipados a los cambios melódicos.

Este asunto hace que estudiosos como Fernando León Rengifo comenten que el diseño métrico haga de este bambuco una pieza “caprichosa” (comunicación personal, 14 de diciembre de 2019), lo que no hace otra cosa que remarcar una original apuesta compositiva y sonora de Romero para el bambuco.

Esto se ve reflejado en la sensación binaria del acompañamiento del tiple, como si estuviera escrito a 6/8, pero manteniendo la síncopa anticipada en la armonía (véase Ejemplo 5).



Ejemplo 5. Métrica en 6/8, adelantando la armonía
Fuente: Elaboración propia.

Por contraste, la rítmica de la guitarra se sostiene en una sensación netamente ternaria, sin anticipar la armonía, factor este que se explica con la entrada a tiempo del bajo (véase Ejemplo 6). Este tipo de acompañamiento rítmico en la guitarra (entrada con el bajo) es común en el bambuco a 3/4, el cual se puede encontrar escrito en obras de Pedro Morales Pino, Emilio Murillo, Luis A. Calvo, entre otros.



Ejemplo 6. Entrada rítmica a partir de los bajos
Fuente: Elaboración propia.

Es de reiterar que hoy es más habitual ver y escuchar el ritmo del bambuco al comienzo con el silencio de corchea (*ictus*) y continuando con el acorde (véase Ejemplo 7).



Ejemplo 7. Escritura 6/8 en la guitarra
Fuente: Elaboración propia.

El ritmo básico del bambuco es constante en el tiple, presentando en algunos momentos el *ictus* o “hipo” (silencio de corchea) (véase Ejemplo 8). Sin embargo, el aporte de Peregrino Galindo desde el tiple, al mantener un ritmo constante, en ocasiones marcando el tiempo inicial del compás con un silencio de corchea, haciendo un rasgueo en la segunda o tercera corchea y, en la mayoría de los casos, mediante la marcación de las 6 corcheas, genera una sensación de estabilidad al trío y cumple un papel rítmico-armónico de gran importancia, sobre el cual la guitarra y la bandola pueden desenvolverse y realizar sus “juegos” contrapuntísticos, ornamentales, e incluso improvisatorios. Según Marulanda, el rasgueo de Galindo no tenía paralelo entre los intérpretes del tiple en ese entonces (en Rendón, 2017, p. 4).

A musical score for three instruments: Bnd. (Bandle), Tpl. (Tiple), and Gtr. (Guitarra). The score is in 8/8 time and consists of six measures. The Bnd. part is in treble clef and shows a melodic line with various intervals. The Tpl. part is in treble clef and shows a rhythmic pattern of eighth notes. The Gtr. part is in treble clef and shows a rhythmic pattern of eighth notes.

Ejemplo 8. Rítmica del tiple

Fuente: Elaboración propia.

En general, el patrón rítmico de la guitarra (cuando no está haciendo los “bajetes”) y del tiple son constantes en esta versión del Trío Morales Pino (véanse Ejemplos 9 y 10), destacándose en algunos momentos el “floreo”⁵ en la tercera corchea, utilizado por Galindo, lo que en cierta medida Marulanda describe como un rasgueo único (véase Ejemplo 11).

A musical score for Tiple in 8/8 time. It shows a rhythmic pattern of eighth notes in the treble clef.

Ejemplo 9. Patrón rítmico del tiple

Fuente: Elaboración propia.

A musical score for Guitarra in 8/8 time. It shows a rhythmic pattern of eighth notes in the treble clef.

Ejemplo 10. Patrón rítmico de la guitarra

Fuente: Elaboración propia.

A musical score for Tiple in 8/8 time. It shows a rhythmic pattern of eighth notes in the treble clef, with a 'floreo' pattern in the third eighth note.

Ejemplo 11. “Floreo” en el tiple

Fuente: Elaboración propia.

⁵ Término coloquial usado para describir el rasgueo en varios instrumentos de las músicas populares latinoamericanas, como el tiple colombiano y el cuatro llanero.

Análisis melódico

Dical es una obra que presenta una melodía diatónica, con algunas notas de figuración melódica y algunos cromatismos. Es importante indicar en este ítem el aporte melódico y contrapuntístico que Romero hace desde los bajos de la guitarra, siendo notoria la melodía en la sección “A” en forma de pregunta-respuesta entre el bajo de la guitarra y la bandola (véase Ejemplo 12). En general, el papel melódico de la guitarra cumple con una muy bien lograda función contrapuntística de la melodía principal, resaltándose siempre este rol, no solo en este bambuco, sino también en toda la obra y el estilo de ejecución para la guitarra por parte de Romero.

The image shows a musical score for three instruments: Bandola (Bnd.), Tiple (Tpl.), and Guitarra (Gtr.). The score is divided into measures. The Bandola part is in the top staff, the Tiple part is in the middle staff, and the Guitarra part is in the bottom staff. The Guitarra part features a melodic line that responds to the Bandola's melody. Arrows indicate the start of the question and answer phrases.

Ejemplo 12. Pregunta-respuesta entre la bandola y la guitarra
Fuente: Elaboración propia.

Análisis de textura

En esta versión del Trío Morales Pino, la textura es homofónica (véase Ejemplo 13). La bandola lleva la melodía principal, el tiple la función ritmo-armónica y la guitarra los bajos. Cabe hacer mención que esta textura ha sido tomada, teniendo como ejemplo paradigmático al mismo Trío Morales Pino, como el elemento sonoro característico más tradicional del trío instrumental andino colombiano. Lo paradójico es que el aporte mismo de Romero con la conducción melódica de los bajos de su guitarra, en juego y respuesta permanente con la melodía de la bandola, sobre todo en los finales de frase, si no contradice, a lo sumo subvierte este precepto del trío tradicional andino colombiano.

24 1. 2. B

Bnd.

Tpl.

Gtr.

Textura homofónica

30

Bnd.

Tpl.

Gtr.

E7 E7 E7 A A F#7

Ejemplo 13. Textura homofónica
Fuente: Elaboración propia.

Trío Opus 3

Análisis de la forma

En la Tabla 2 se presenta el análisis de la forma del bambuco *Dical*, en la versión del Trío Opus 3.

Tabla 2. Análisis de *Dical*, versión Trío Opus 3

Compases	Incisos	Semifrases	Frases	Secciones
1-8	8	2	1	Introducción
9-12	4	1	1	A
13-16	4	2		
17-20	4	3	2	
21-24	4	4		
41-44	4	1	1	B
45-48	4	2		
49-52	4	3	2	
53-56	4	4		

75-78	4	1	1	C
79-82	4	2		
83-86	4	3	2	
87-90	4	4		
116-118				Pasaje modulante sobre E7
119-121				Coda

Fuente: Gonzalo Rendón.

Acerca del análisis armónico y rítmico

El análisis armónico es similar al anterior (el del Trío Morales Pino); por ello, no se describe acá. No obstante, como lo menciona el mismo José Luis Martínez (comunicación personal, 2018), el trabajo en grupo con Opus 3 le iba a generar el reto de tocar melodías en algunos momentos, soltar el plectro o púa, y realizar el acompañamiento, además de efectuar, especialmente en esta obra, una parte de solista (melodía y ritmo al mismo tiempo). Lo que esto muestra, además de un tratamiento diferente de la obra, según el criterio orquestal de Fabián Forero como arreglista, es el desarrollo al cual asistió el tiple en los últimos 30 años del siglo xx, diversificando su rol tradicional de acompañamiento con variables tímbricas, melódicas y solistas.

Análisis melódico

“En esta versión, los tres instrumentos inician con una armonía seccional a tres voces (*voicing*), en *pizzicato*, continuando el tiple con la melodía principal y en la bandola con el recurso de contrapunto melódico y los armónicos” (Luján, 2019, p. 78) (véase Ejemplo 14). También se pueden encontrar unísonos entre bandola y tiple y contramelodías en la guitarra (véase Ejemplo 15). Es decir, desde la instrumentación se generan no pocos recursos y efectos que marcan una interesante diferencia con respecto a la versión del Trío Morales Pino. Cabe en este sentido señalar el pasaje modulante sobre E7 como recurso para ir a la sección A en (Am) (véase Ejemplo 16).

Bandola

Tiple

Guitarra

pizz.

Contrapunto

Arm.

♩ = 180

A

Ejemplo 14. Introducción

Fuente: Elaboración propia.

Bandola

Tiple

Guitarra

f

p

Unísono y contramelodía en la guitarra

Ejemplo 15. Unísono bandola tiple y contramelodías en la guitarra

Fuente: Elaboración propia.

Bandola

Tiple

Guitarra

p

Pasaje modulante

D.S. al Fine

Ejemplo 16. Pasaje modulante

Fuente: Elaboración propia.

Análisis de textura

En esta versión se escucha una textura que hace alusión directa a la homofonía original del Trío Morales Pino, pero en alternancia constante con pasajes de textura contrapuntística (véase Ejemplo 17).

The image displays a musical score for three instruments: Bandola (Bnd.), Tiple (Tpl.), and Guitarra (Gtr.). The score is divided into two systems. The first system, measures 7-13, is labeled 'Textura homofónica' and shows a key signature change to one sharp (F#) and a section marked 'A'. The second system, measures 14-20, is labeled 'Textura contrapuntística' and shows a key signature change to two sharps (F# and C#). Dynamics include *p* (piano) and *ff* (fortissimo).

Ejemplo 17. Textura contrapuntística

Fuente: Elaboración propia.

En cada repetición se localizan permutaciones del rol melódico principal entre la bandola y el tiple. Lo que esto permite es la generación de timbres y contrapuntos que dan variedad a las repeticiones. La guitarra se resalta por una conducción más constante de los bajos, como si se tratara de un ejercicio crítico que al mismo tiempo reconoce los desarrollos melódicos logrados por Romero para los bajos de la guitarra como voz del trío (véase Ejemplo 16). El uso de frases y conducciones cromáticas es otro rasgo contrapuntístico destacable en esta versión (véanse Ejemplos 18 y 19).

Example 18 is a musical score for three staves: Bnd. (Bass), Tpl. (Trumpet), and Gtr. (Guitar). The score begins with a key signature change to D major (two sharps). The Bnd. staff features a melodic line with eighth and quarter notes. The Tpl. staff plays a rhythmic pattern of eighth notes, with a section labeled 'Cromatismo' (Chromaticism) indicated by a bracket. The Gtr. staff plays a simple bass line, with a label 'Guitarra mas "bajística"' (Guitar more "bajística") pointing to it.

Ejemplo 18. Rol del bajo en la guitarra

Fuente: Elaboración propia.

Example 19 is a musical score for three staves: Bnd. (Bass), Tpl. (Trumpet), and Gtr. (Guitar). The score begins with a key signature change to D minor (one flat). The Bnd. staff features a melodic line with eighth and quarter notes. The Tpl. staff plays a rhythmic pattern of eighth notes, with a section labeled 'Contrapunto' (Counterpoint) indicated by a bracket. The Gtr. staff plays a simple bass line, with a label 'Contrapunto' pointing to it.

Ejemplo 19. Contrapunto cromático

Fuente: Elaboración propia.

Conclusiones

La obra de Álvaro Romero recoge, desde mediados del siglo xx, no pocas referencias de estilo, forma e interpretación desarrolladas por otros músicos, durante más de 50 años, en un proceso de reconocimiento de las músicas populares que, en paralelo con la gran empresa que implicaba la formación de un Estado nación, iban a la postre a ser parte de un no pequeño conjunto de referentes identitarios, hoy denominado “música andina colombiana”. No en vano, Romero escogería el nombre de Pedro Morales Pino para su trío, y además de ser un homenaje a quien fue pionero en la creación, sistematización y posterior transcripción de aires y repertorios de la región andina para agrupaciones de cuerdas pulsadas, también iba a constituirse en una forma directa de mantener la continuidad de ese género.

Así pues, este análisis puede también ser tomado como un modo de acercarse, abordar y comprender la obra musical de un prolífico y no del todo reconocido compositor. Aunque sea en apariencia restringido, el análisis comparativo que se ha presentado de una de sus obras, que sonara en épocas distintas y obedeciera a estilos diferentes, da cuenta de un itinerario de desarrollo general de la sonoridad del trío instrumental andino colombiano, a partir del cual se localizan cambios sustanciales en la instrumentación, las formas de ejecución y de escucha, y también elementos que reflejan la conservación de usos considerados tradicionales de la música en los Andes de Colombia.

De este modo, la reflexión generada a partir del análisis de un bambuco como *Dical* no se ha quedado en lo propiamente musical, y recibe una carga adicional de validez cuando se la contextualiza histórica, social y culturalmente como ejemplo de un relato que han tenido estas músicas en los últimos cincuenta años. En *Dical* confluyen la continuidad y el cambio en un ritmo como el bambuco, así como en los puntos de vista relacionados con un formato como el trío instrumental andino colombiano y sus instrumentos.

Esta pieza, sometida al análisis a partir de la versión que de ella construyeron dos tríos instrumentales, distintos en estilo y distantes en el tiempo, deja en evidencia el desarrollo que tuvo el tratamiento orquestal para este formato, destacándose, entre otras cosas, la continuación y la recreación de la apuesta original de su compositor, Álvaro Romero, para la guitarra acompañante, sobre todo en lo relacionado con el uso melódico y contrapuntístico de los bajos, asumida por Walteros.

También debe mencionarse un conjunto de variaciones interpretativas que, además de consolidar un desarrollo virtuosístico para la bandola, contando en ambos tríos con dos de sus máximos exponentes, permiten la escucha

comparativa de usos populares y académicos aplicados al instrumento según la versión.

Por último, pero no menos importante, el papel adjudicado al tiple muestra el paso de un sonido tradicionalmente rítmico-armónico —realizado de manera muy personal por un hombre anclado en la memoria y la intuición musical, no en una formación académica, como el maestro Peregrino Galindo en el Trío Morales Pino—, a su recreación y expansión a roles oscilantes entre la melodía principal y el juego enriquecido de voces en contrapunto, sin abandonar necesariamente su papel acompañante —como se muestra en la versión de Opus 3 a través de su tiplista José Luis Martínez—.

Otro factor que permite apreciar el encuentro de estas músicas con su entorno social se halla precisamente en cómo, a pesar de la pérdida de presencia en mecanismos de divulgación y recepción comerciales, la música hecha para cuerdas tradicionales de los Andes colombianos aún goza de buena salud. No en vano se recuerda al Trío Morales Pino como una agrupación que encarna el auge que tuvo en su momento esta música en circuitos comerciales impulsados por la industria discográfica, manteniendo una textura sonora homofónica, a partir de la cual se construyó una representación de la sonoridad del trío instrumental de guitarra, tiple y bandola que haría carrera: el peso de lo melódico recaía siempre sobre la bandola, y el tiple aportaba un componente tímbrico, rítmico y siempre armónico, mientras que la guitarra soportaba armónica y rítmicamente el paquete orquestal, ampliando los acordes y conduciendo el relato musical con los bajos.

Aun siendo el referente principal de lo que es un trío instrumental tradicional, es precisamente el Trío Morales Pino el que sembraría una semilla de subversión de dicha convención. Aunque los usos del tiple y de la guitarra sean tomados como tradicionales, la concepción que Romero tenía del papel de los bajos de la guitarra en su trío se constituiría en un referente seguido por muchos músicos que buscaban un diálogo con los demás instrumentos, que no se ciñera a lo meramente armónico, al que se añadía, en este caso, el ejercicio de permanente exploración tímbrica, melódica e improvisatoria que Diego Estrada tuvo con la bandola. Posiblemente, estos hayan sido los elementos de los cuales se aprovecharía años después Fabián Forero para pensar uno de sus tríos instrumentales, Opus 3, no tratándose ya solamente del sutil acompañamiento de la guitarra a la bandola con respuestas melódicas al final de cada frase, pues con la exploración de las posibilidades técnicas, tímbricas y melódicas del tiple, la textura inmediatamente dejaba de percibirse como homofónica, gracias al uso contrapuntístico instalado en este trío. Ahora sonaban otras voces, múltiples voces, una polifonía.

Con todo, el paso en la escucha de dos texturas radicalmente distintas, la homofónica del Trío Morales Pino y la polifónica contrapuntística de Opus 3,

no obedeció necesariamente a un salto cualitativo entre un trío y otro. Si bien se ha hecho un análisis comparativo entre estos dos tríos, a partir de una pieza en ritmo de bambuco compuesta por Romero, para dar cuenta de un ciclo de continuidad y cambio propio de las músicas populares como manifestaciones de la cultura, es necesario agregar que dicho ciclo se vio aún más enriquecido con la presencia de otras agrupaciones que ya habían asimilado la labor de diversificar tímbrica y orquestalmente la textura tradicionalmente homofónica del trío instrumental andino colombiano. Entre estas agrupaciones hay que mencionar al Trío Joyel, al Trío Instrumental Colombiano y el Trío Instrumental Ancestro. Así, este artículo plantea el primer paso de un proceso de investigación y de análisis de más largo aliento, que puede incluir versiones y creaciones a partir de las cuales se lea y se escuche el trance de permutaciones al cual ha asistido el formato de trío instrumental andino colombiano desde hace más de sesenta años.

Referencias

- Cantor, R. B. (Ed.). (2010). *Rutas de libertad. 500 años de travesía*. Ministerio de Cultura, Pontificia Universidad Javeriana.
- Copland, A. (1999). *Como escuchar la música*. Fondo de Cultura Económica.
- García Canclini, N. (1987). Ni folklórico ni masivo ¿Qué es lo popular? *Revista Diálogos de la Comunicación*, (17), 6-11.
- García Orozco, M. (2014). *Elementos estructurales del pasillo y el bambuco instrumentales. Estudio y análisis musical a la obra de Álvaro Romero Sánchez*. Ministerio de Cultura.
- Jordán Beghelli, V., Vargas Ante, M. L. y Largo Pineda, P. A. (2016). “Fantasía en 6/8”, la historia de un bambuco a través del bambuco. *Ricercare*, (5), 46-62. <https://doi.org/10.17230/ricercare.2016.5.4>
- Luján Zapata, W. F. (2019). *Aproximación musicológica y propuesta performática del tiple dentro del formato del trío instrumental andino colombiano* [Tesis de maestría]. Universidad de Antioquia. <https://bibliotecadigital.udea.edu.co/handle/10495/17264>
- Luján Zapata, W. F. (s. f.). *Dical*, obra y partituras. En W. Luján Zapata, *Obras para tiple solista y otros formatos*. <https://wlujantiple.wixsite.com/tiple/dical-audio-y-partituras>
- Montenegro Herrera, J. E. (2016). *Bandola, tiple y guitarra en movimiento: ocho obras originales para trío típico* [Tesis de maestría]. Pontificia Universidad Javeriana. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.10554.22085>

- Quijano, A. (2019). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. *Espacio Abierto*, 28(1), 255-301. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=12262976015>
- Rendón Tangarife, G. (2017). La música para trío de cuerdas andinas colombianas (1954-2013). *Encuentros*, 15(3), 186-197. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6205194.pdf>
- Urrego Arias, H. (2021). *Librillo trabajo discográfico "Romerías. Versiones de Fernando León"*. CD [sin más datos].