



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO

TESIS DE MAESTRÍA

Nuevas generaciones y diferentes lenguajes para una misma música.
Análisis, resignificación e interpretación de 15 obras para piano del
compositor colombiano
Carlos Vieco Ortiz

Tesista: Lezlye Wander Berrío Cano
Director de tesis: Dr. Alejandro Tobón Restrepo

Medellín, Colombia, 2024



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO

Facultad de Artes y Diseño

TESIS DE MAESTRÍA

Nuevas generaciones y diferentes lenguajes para una misma música.

Análisis, resignificación e interpretación de 15 obras para piano del
compositor colombiano

Carlos Vieco Ortiz

Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX

Tesista: Lezlye Wander Berrío Cano

Director de tesis: Dr. Alejandro Tobón Restrepo

Medellín, Colombia, 2024

Índice

Resumen	8
Introducción	10
Capítulo I - Contexto sociocultural de Medellín y la música	14
1. La música en una sociedad	14
1.1 Funciones de la música en una sociedad incipiente	14
1.1.1 Independencia, industria, necesidades e ideales	17
1.1.2 Democratización de las manifestaciones culturales	22
1.1.3 Educación y civismo	23
1.1.4 Radio, comercio y consumo	24
1.1.5 Nostalgia en tiempos utópicos	26
1.1.6 Decadencia de los líderes civilizadores y negación del nacionalismo musical	29
1.2 El siglo XX, un siglo largo para Colombia	30
1.3 Historia social del piano	35
1.3.1 Función social	35
1.3.2 Formas y contenidos	36
1.3.3 Conceptos y audiencias	37
1.4 Historias del piano en Colombia	38
1.4.1 La ‘música’ en Antioquia	44
1.4.2 Antioquia y Medellín al piano	50
1.4.3 Ambientes y escuchas	50
Capítulo II - Formas musicales pre contenidas	82
2. Del pensamiento a la transcripción	82
2.1 La creación musical	84
2.2 Tratamiento y generalizaciones	87
2.3 La copia	91
2.4 El Arreglo	95
2.5 La adaptación	99
2.6 Las versiones	102
2.7 El Cover	108
2.8 La reducción	109
2.9 La transcripción	113
Capítulo III - Del Costumbrismo al Realismo	128
3. ¿Música para todos o música para minorías?	132
3.1 Carlos Vieco Ortiz	135
3.2 Nuevas generaciones de compositores y una intérprete referencial	145
3.2.1 Germán Darío Pérez	145
3.2.2 Juan Domingo Córdoba	146
3.2.3 Teresita Gómez	147
3.3 Diálogos sobre la obra, las versiones y transcripciones de concierto	148

3.4 Diálogos sobre Carlos Vieco y la interpretación de su música	156
3.5 Una herencia reconocida permite caminar del presente al futuro	159
Capítulo IV Del análisis y la interpretación	161
4. Metodología de los análisis	165
4.1 Las obras	167
4.2 Fichas técnicas	169
Conclusiones	193
Bibliografía	197
Anexo 1. Análisis de las obras	
Anexo 2. Partituras	

Índice de figuras

Figura 1- “indios cargueros conduciendo un piano de Honda a Bogotá”	40
Figura 2 - Piano vertical, semejante a los que fabricó McCormick	42
Figura 3 - Transporte de mercancía en el Magdalena	43
Figura 4 - Fachada del edificio San Ignacio (antes edificio de los Franciscanos)	46
Figura 5 - Piano construido por la familia Arbeláez en el municipio de Marinilla	50
Figura 6 - Fotografía de la adaptación para televisión de la novela “La casa de las dos palmas” de Manuel Mejía Vallejo	52
Figura 7 - El bambuco en las fiestas familiares de las clases altas	55
Figura 8 - Parque principal de Caldas, Antioquia (municipio al sur de Medellín)	60
Figura 9 - Parque principal de Caldas, Antioquia 2023	61
Figura 10 - Afiche publicitario de la familia Vieco	63
Figura 11 - Afiche publicitario de las partituras de Luis Antonio Calvo	65
Figura 12 - Portada “Amigos del Arte”	67
Figura 13 - Programa de mano Elvira Restrepo	68
Figura 14 - Foto de un programa de mano de Alejandro Brailowsky	70
Figura 15 - Imagen de la campaña de la Sociedad Amigos del Arte	71
Figura 16 - Anuncio de la casa de venta de pianos	72
Figura 17 - Teatro Junín en el centro de la ciudad de Medellín	74
Figura 18 - Teatro Bolívar	74
Figura 19 - Ruinas del Teatro Bolívar	78
Figura 20 - Demolición del Teatro Junín	81
Figura 21 - Construcción del edificio Coltejer	81
Figura 22 - Partitura de la canción Night Fever de los Bee Gees	98
Figura 23 - Fragmento sinfónico con Cadencia final (últimos 7 compases)	111
Figura 24- fragmento de la reducción para piano de la misma obra, realizada por Hugo Riemann	111
Figura 25 - Fragmento (compases 86-90) del score o partitura general del cuarteto	112
Figura 26 - Fragmento de la reducción para piano de la misma obra, realizada por Hugo Riemann	112
Figura 27- Primera página de la obra Goyescas (Los Majos enamorados)	116
Figura 28 - Primeros 7 compases de la Sonata de Scarlatti K. 446	120
Figura 29 - Primeros 7 compases de la Sonata de Scarlatti K. 446	120
Figura 30 - Primeros 7 compases de la Sonata de Scarlatti K. 446	121
Figura 31- La planchadora, de Eladio Vélez	131
Figura 32 - Carlos Vieco Ortiz	138
Figura 33 – Foto de la presentación de la pianista Teresita Gómez en la posesión presidencial de Gustavo Petro	162

Índice de tablas

Tabla 1 – Resumen de formas musicales pre contenidas	127
Tabla 2 - Obras de Carlos Vieco Ortiz	167

Agradecimientos

Si bien sería innumerable el número de personas e instituciones por nombrar que hicieron posible la travesía por este trabajo, quiero destacar: A mí asesor/director de tesis Alejandro Tobón por su enorme paciencia, al ex alcalde de Sabaneta Guillermo Montoya por su apoyo al inicio de este periplo, a mi madre Pilar Cano y mi abuelo Orlando Cano por escucharme largas tardes hablando de Carlos Vieco, a los hijos de Carlos Vieco por abrirme siempre las puertas de su casa, especialmente a Lía Vieco y María Eugenia Vieco, a la Universidad de Antioquia porque siempre me permite hacer realidad mis caprichos, a la Universidad Eafit porque se interesaron en integrar a su colección patrimonial el catálogo de partituras que poseían los herederos y en realizar un concierto a mi cargo con música de Vieco, a los compositores Germán Darío Pérez y Juan Domingo Córdoba por permitirme acceder a su obra y por concederme entrevistas muy nutritivas desde sus diferentes perspectivas de la Colombia de hoy, a la maestra y concertista de piano Teresita Gómez por su entrevista y apreciaciones sobre la interpretación de la música colombiana, y al mecenas de estudiantes, compositores y certámenes de piano en Colombia, Jorge Marín, que siempre estuvo dispuesto a colaborar con datos, anécdotas, copistas de música ocasionales y pianos para estudio. Por último, es importante destacar un agradecimiento a la Universidad de Mendoza UnCuyo, que con su programa de maestría permitieron que me adentrara en el camino de la investigación y la interpretación de la música académica latinoamericana.

Resumen

Este proyecto contextualiza, desde la vida y la obra del compositor antioqueño Carlos Vieco Ortiz, una aproximación particular al piano en el noroccidente andino colombiano y, específicamente, en la ciudad de Medellín. La literatura y las memorias recolectadas muestran la travesía de dicho instrumento por barcos, trenes y hasta lomos de cargueros, para permitir que pueblos y ciudades, anclados en las montañas, pudieran tener los primeros pianos verticales, pianolas y pianos de cola importados, con los cuales fue posible que naciera desde el siglo XIX una música que se integró a las prácticas cotidianas y favoreció la apertura de llevar al pentagrama géneros que antes solo transitaban por la tradición oral.

Vieco Ortiz, un compositor reconocido por sus canciones vocales, tiene en su catálogo de obras un número significativo de piezas para piano solo que permanece aún en la periferia de la literatura del mundo de los ejecutantes y docentes de este instrumento. No obstante este olvido, se revela una conexión entre el pasado y el presente a través de las creaciones de otros compositores de una generación posterior (Germán Darío Pérez y Juan Domingo Córdoba), que retoman obras de Vieco, reinterpretándolas desde nuevas miradas.

En este recorrido y descubrimiento se desarrolla un interés por entender las formas musicales derivadas de obras precompuestas (ya existentes), desde el enfoque de la variación, la adaptación, la versión y la transcripción de concierto, que han sido vehículo de socialización en reconocidos auditorios por intérpretes solistas más allá de las tradicionales tertulias en casa. Estas músicas son también consideradas originales en su creatividad e inspiradas por la fuente original simiente, en este caso, Carlos Vieco.

Finalmente, hay un camino que lleva a entender cómo serían esos criterios, conceptos mecánicos, técnicos y estéticos para una ejecución e interpretación coherente, tanto con las formas y sonoridades tradicionales andinas colombianas como con las formas virtuosas de concierto, resultado obtenido en las nuevas miradas. De esta manera, se crea unidad entre el pasado y el presente en este trabajo, con el estudio de las formas breves y las formas anilladas o derivadas, y se dan pautas de conducción que

permiten que los nuevos intérpretes de la música andina puedan tener elementos, así como herramientas entendibles y digeribles para integrar al momento del estudio y del aprendizaje de estas músicas en sus diferentes formatos.

El resultado final se concreta en el concierto-tesis que acompaña este texto.

Introducción

La música colombiana para piano cuenta con obras que se reconocen y circulan por tener una dosis alta de virtuosismo que las enmarca dentro de lo “académico”, pero, con frecuencia, se olvida que también para este instrumento existen múltiples repertorios que sin tener las características de un pianismo estructurado, cuentan con elementos desde los cuales es posible pensarlas para ser llevadas a escena. Con el paso del tiempo, buscar o enfocar la mirada en esos otros catálogos y autores de menor circulación o con menos virtuosismo, ha permitido que emerjan líneas pedagógicas, artísticas o músicas orales y populares (en adaptación, versión o transcripción) que, desde una construcción compositiva, son reinterpretadas bajo nuevas miradas.

Carlos Vieco Ortiz, compositor icónico de las canciones populares sobre géneros tradicionales de la región andina de Colombia, enmarcado en las montañas de Antioquia, y particularmente de la ciudad de Medellín, es un autor que desde un piano (pianola) vertical en la primera mitad del siglo XX, creó un mundo sonoro propio que hasta ahora poco se conoce por fuera del ámbito de la canción popular, es decir, que existe un número significativo de obras de este autor que están esperando ser visitadas, analizadas, interpretadas e incluidas no solo en las manos de concertistas sino en el oído de una ciudad, una región y un país que las vio nacer.

Estas dos circunstancias, planteadas en los párrafos anteriores, abrieron un camino, el interés por este tema de tesis, que se basa en abordar un compositor que tiene música para piano desconocida y que solamente es nombrado en el ámbito de la música tradicional popular colombiana; de igual manera, es excluido o pasa desapercibido dentro del mundo académico para piano solo. En segunda instancia de interés, motivó el saber que un gestor y filántropo (Jorge Marín) y unos compositores de otra generación posterior (Germán Darío Pérez y Juan Domingo Córdoba) crearon obras basadas en la música de Carlos Vieco, desde nuevos conceptos y lenguajes, para motivar a los pianistas a llevar a las salas de concierto la música del maestro. Complementa esta circunstancia que en el año 2022, cuando ya se tiene avanzado y configurado este trabajo de investigación, se genera una impronta nunca antes vista

en Colombia, al ver y escuchar a la maestra concertista Teresita Gómez, haciendo música de Vico y de Chopin ante una nación entera en la posesión presidencial de Gustavo Petro. Al lado de la técnica, el lenguaje pianístico de Chopin, aparece un Vico original, desde el cual se lee que es posible construir tejidos entre lo académico y lo popular, y que el público presente en el acto, y quienes pudimos verlo desde la transmisión a través de la conectividad digital e institucional, corroboramos que en la música se reconoce y se erige un imaginario de nación.

Crear este proyecto dentro de la maestría fue un reto personal en la construcción de mi hacer investigativo, por lo que supone encontrar archivos invisibles, hacer contactos familiares, rodear un legado que en manos de los herederos se iba diluyendo entre préstamos sin devolución y deterioro de manuscritos... cuando mi cotidianidad estaba mucho más centrada en el hacer interpretativo. Este proceso, que implicó una apuesta metodológica, se convirtió en una misión que fue despejando mi conciencia sobre las responsabilidades que un intérprete debe adquirir al convertirse en un músico de país, más allá de las convenciones o de las convocatorias, pudiendo observar los legados que el entorno le muestra permanentemente, y que por tener casi siempre los lentes de enfoque a la moda o al academicismo, quedan escondidos bajo el manto oscuro del olvido. Es decir, una música plena de vigencia y de representatividad, desplazada a la periferia, subestimada por la falta de edición, por estar constituida mayormente de piezas breves o por interpretaciones inconsistentes que no corresponden a la veracidad de las obras en el manuscrito y a las posibilidades expresivas que ellas encierran.

Esta indagación permite entender unas formas musicales que conviven en diferentes contextos: el de los músicos autodidactas y maestros locales de inicios de 1900, que aprendieron en los libros que llegaban por correo desde el viejo continente y en una tradición oral incipiente para este instrumento; el de las generaciones que estudiaron en las primeras facultades profesionales de música, dónde, en un inicio (y hasta los años 80s del siglo XX), era prohibida la interpretación de la música tradicional colombiana, amén de que los alumnos estaban bajo la guía de maestros muchas veces con sesgos conservadores limitantes; sin embargo, en las calles, en el ambiente, los aires locales, el jazz y la clásica crecían. Los últimos treinta años del

siglo XX fueron ebullición, experimentación y definición para los rumbos nuevos de la música andina colombiana.

La metodología utilizada para desarrollar esta investigación de manera integral, consta del acceso, estudio y contacto directo con: partituras manuscritas inéditas autógrafas, de colecciones privadas, del archivo familiar, de la Fundación Marín Vieco y de la Biblioteca de la Universidad Eafit. Se recurrió a la consulta documental en institutos patrimoniales como el IDEA (Instituto para el Desarrollo de Antioquia) de Medellín, el Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia y el archivo de Músicas Regionales de la Universidad de Antioquia. Así mismo, se analizaron consultas en páginas especializadas con información relevante alojadas en la internet.

Se implementó la metodología cualitativa, particularmente desde lo etnográfico; esto implicó la visita a espacios y personas que dieron testimonios de contexto y vida de tiempos que sólo resplandecen en la memoria de los habitantes de la Medellín de inicios del siglo XX hasta el presente siglo XXI. La técnica empleada fue la realización de entrevistas a profundidad a pianistas, compositores, filántropos y gestores de cultura y, especialmente, a la familia del maestro Vieco que, a través de tertulias, conversaciones informales y conciertos dialogados interpretados en el piano del maestro, enriquecieron la experiencia y el análisis requeridos para esta investigación.

También se tomó como eje de estudio científico la metodología de análisis musical del teórico y compositor argentino Dante Grela, herramienta para comprender desde los diferentes enfoques de estudio las obras elegidas para el concierto-tesis.

El cuerpo de este trabajo está conformado por cuatro capítulos que, entre ellos, forman unidad y configuran una mirada particular sobre el tema tratado: la música de Carlos Vieco a través de la historia, de nuevos compositores y de una apuesta interpretativa.

El capítulo 1 consta de una contextualización de la historia del piano en Colombia, Antioquia y, particularmente, de Medellín como urbe en formación que transita en este periodo de pueblo aislado entre montañas a ciudad cosmopolita, que gesta espacios de arte y de cultura para sí misma. En el capítulo 2 se hace una indagación sobre

formas y variantes de lo que es una misma composición tratada por diferentes autores en diversos formatos. En el capítulo 3 se presentan entrevistas a observadores, pianistas y compositores, que dan acceso a datos sobre la interpretación de la música de Vieco en el piano desde el estilo de la tradición oral y desde la competencia pianística occidental. El capítulo 4 integra breves resúmenes y fichas técnicas de cada una de las 15 obras que son parte del concierto-tesis, así como también se expone la metodología de análisis musical que se decidió usar para las obras del proyecto. Finalmente se exponen en este último capítulo, una serie de observaciones que permiten obtener y entender unos criterios para la interpretación de las músicas de Carlos Vieco, Germán Darío Pérez y Juan Domingo Córdoba, músicas todas que estudian y reinterpretan un mismo autor: Carlos Vieco Ortiz.

Acompaña este trabajo de investigación una serie de anexos con el análisis a profundidad de cada una de las obras del concierto-tesis, que aplican la metodología propuesta por Dante Grela.

Este trabajo escrito es requisito de grado dentro de la Maestría en la Música Académica Latinoamericana del siglo XX-XXI de la Universidad de Mendoza, Argentina, UnCuyo.

Capítulo I - Contexto sociocultural de Medellín y la música

1. La música en una sociedad

1.1 Funciones de la música en una sociedad incipiente

La función social es la que posibilita que un hecho, producto o experiencia vaya del emisor al receptor. Es desde este enfoque que la historia de la música en Colombia se puede dividir en dos momentos: La música de la tradición indígena y la música que aparece con La Conquista, periodo que es relevante porque confluyen varias tradiciones, la occidental, la prehispánica y la del continente africano.

A partir de los hallazgos arqueológicos se puede decir más sobre el papel de la música que sobre la función detallada y delimitada del músico en la sociedad indígena, observando que la música estaba presente en ceremonias de carácter religioso, en rituales, celebraciones y en algunas actividades militares.

Es con La Conquista que los primeros cronistas empiezan a comparar las formas musicales indígenas con las formas musicales europeas, como es el caso de algunos cantos indígenas con el villancico español, género dominante en ese momento (siglo XVI).

Durante la era colonial, los músicos profesionales adscritos a las grandes catedrales e iglesias urbanas impulsan el desarrollo [del Villancico] como forma artística. Paralelamente, prolifera como forma folklórica en las zonas rurales, siendo propagado por misioneros y curas párrocos, y cultivado por el campesinado indígena, mestizo y criollo. (Grebe, 1969: 7)

Entre los siglos XVII y XVIII la música fue un vehículo importante de aculturación y evangelización que los españoles utilizaron con los indígenas y con los negros en los campos militar, ceremonial, doméstico, eclesiástico y educativo.

No es posible establecer las pequeñas fronteras que hay en los usos de la música desde la antigüedad prehispánica hasta el siglo XVIII, pues es solo a finales de este

siglo que se concibe el oficio del músico básicamente en el ámbito religioso: en catedrales, seminarios y misiones, en la fundación de ciudades, establecimiento de obispados, clero secular y órdenes religiosas.

Fue esencial que el Canónigo estuviera a cargo del coro, de los mozos del coro, y del organista, en todo como coordinador de la liturgia. Siendo responsable de la música vocal, polifónica e instrumental. A modo de ejemplo está la evidencia del archivo de la Catedral de Bogotá, del cual comenta el investigador Egberto Bermúdez, que alrededor de 1581 se fundó el Seminario de San Luis bajo la instrucción de la Catedral de Santafé (Bogotá) que promulgaba “De acuerdo con las normas establecidas en el Concilio de Trento, en dichos establecimientos se debía enseñar <Gramática y Retórica y las demás cosas y canto que se requería para la buena doctrina y la enseñanza>”. (Bermúdez 1993: 81)

Si bien la música ha estado presente en la tradición oral de todas las comunidades, la idea elitista de civilización ha incorporado no sólo comportamientos en sociedad, sino prácticas como la escrituraria y, a través de ésta, avances que van del nacimiento de la imprenta al hecho de la reproducción de lo escrito en libros, partituras, revistas, poniendo en circulación y vigencia, ritmos, compositores y conocimientos intelectuales.

El inicio del siglo XIX y la independencia de Colombia traen nuevos espacios para la experiencia de la música entre amigos, en los salones de familia; e inician actividades incipientes, instituciones de enseñanza y agrupaciones musicales. También aparece un repertorio de autores conocidos y las figuras musicales de compositores, solistas y directores son parte del reconocimiento y de la apropiación. Hay un aire de nación que dibuja una música colombiana, ajena a lo religioso, y un espíritu de propiedad más identificado en las bandas militares.

En Antioquia¹, la historia de la intervención cultural ha estado marcada en la primera mitad del siglo XIX básicamente por el tránsito que va de la liberación del gobierno

¹ Antioquia es un departamento del noroccidente andino colombiano, cuya capital es la ciudad de Medellín, fundada el 2 de noviembre de 1675. Esta capital está situada en el Valle de Aburrá.

español (1810-1819) y por la audición de la primera ópera en 1865. Este género que reúne diferentes artes fue patrocinado por los florecientes grupos de comerciantes y mineros, que como mediadores culturales iniciaron la creación de sociedades para el arte, con la motivación de su ideal civilizador. (Rodríguez, 2007: 195)

Es a mediados del siglo XIX que se ven en el país compañías de ópera italianas, que introducen la cultura del “concierto” y con este aparecen las instituciones y las personalidades del oficio artístico. Se fundan conservatorios y academias. Se publican textos de estudios musicales, y bajo la guía de comerciantes extranjeros residentes en el país (poseedores de una cultura rudimentaria, en casos excepcionales, pulida) se enriquece y diversifica la oferta de actividades musicales.

1.1.1 Independencia, industria, necesidades e ideales

Con la intención de ubicar a Medellín (en transición) al siglo XX, ciudad que fue testigo del desarrollo musical del compositor Carlos Vieco Ortiz, se irán administrando los datos más relevantes que permitan entender desde dónde, para quién compuso este compositor, y el cómo y por qué se identifican las nuevas generaciones de compositores-pianistas con la música de Vieco Ortiz.

Colombia en el siglo XIX registró numerosos conflictos regionales y guerras civiles, inicialmente entre bolivarianos y santanderistas² que fueron evolucionando a luchas entre conservadores y liberales.

Entre estas guerras se destaca la Guerra de los Mil Días (1899-1902). Una guerra presente también en el recuerdo de varias generaciones de ilustres artistas colombianos del siglo XX.

Luego de esta guerra civil, el país empobrecido, había destruido sus industrias, las vías de comunicación, la deuda externa e interna eran considerables [...]. La nueva administración del General y empresario Rafael Reyes, con su lema: mucha administración y poca política, hace un llamado a todos los colombianos a la Unión y la Concordia, comenzando un ajuste en todos los

² En Colombia el Partido Conservador pertenece a la corriente Bolivariana. Y el Santanderismo es la ideología política colombiana, inspirada teóricamente en la figura del general Francisco de Paula Santander (1792-1840), bajo los modelos y corrientes de la República Federal, el Anticlericalismo, Progresismo, Humanismo, y Liberalismo.

campos y un proceso sostenido de reconstrucción nacional. El país todo entraba de lleno en un período de actividad. Las pequeñas industrias florecían visiblemente. (Semana 55045-3, 2002)

Fueron estos industriales quienes una vez adquirido su estatus quisieron transmitir sus anhelos de progreso y modernización, siguiendo de cerca y acondicionando las ideas occidentales a necesidades locales o justificando sus preferencias personales bajo ideales europeos.

La modernidad, como se entendió en Medellín a comienzos del siglo XX, fue promovida por una élite conservadora, encaminada hacia el mejoramiento industrial, de la infraestructura y la escolaridad de la población, pero con un fuerte apoyo de la iglesia, produciendo una interiorización de valores religiosos con vínculos a la vida familiar. En 1886 con la promulgación de la nueva Constitución de Colombia se dio también el concordato con la Santa Sede, mediante el cual la educación en este país quedaba bajo el control de la Iglesia católica, la cual determinaba los textos escolares y universitarios que podían estudiarse, estableciendo una censura por motivos religiosos o políticos. Igualmente, todos los nombramientos de docentes quedaron bajo su supervisión, desatándose en los centros educativos la persecución y expulsión de los educadores que no profesaban la fe católica. Como por ejemplo José María Vargas Vila (1860-1933), escritor y maestro que fue perseguido por la iglesia (sus obras fueron incluidas en el Índice de libros prohibidos), así como por los gobernantes de turno, por desenmascarar las injusticias y criticar al clero. (Garzón, 2011: 45)

Estos auges industriales germinaron en progreso para la ciudad, y en ideas en las que se pretendió renovar no solo la industria sino la gente misma, con la guía y la prédica de ideales de civismo o afición por las bellas artes, bajo los pilares de progreso y civilización.

La idea de Civilización estaba unida a la de Progreso, y es usada por los gobernantes y letrados desde el siglo XIX, para identificar una condición que se esperaba que tuviera el país. Quienes llevaron la bandera de la civilización fueron diversas instituciones y agentes sociales que buscaron encaminar las experiencias individuales hacia la conducta social que se esperaba tuvieran todos los individuos. Una conducta que los ayudara a vivir mejor juntos (...) un *habitus* a partir del cual se [adecuaran] las relaciones de clase, edad y género. Dicho capital cultural y simbólico incluía la predisposición al gusto y disfrute de determinadas obras artísticas. (Pérez, 2013: 17)

Aquí lo que distinguía a unos de otros era la educación, que se traducía en una determinada moral y en el buen gusto (caracterizado por unas prácticas más exclusivas que emulaban ademanes refinados europeos). Estos factores permitían no solo a las personas adineradas sino a la clase media convertirse en actores del cambio, concurrendo a los lugares e instituciones erigidos para la práctica y/o disfrute del arte, como fueron posteriormente en Medellín la Sociedad de Mejoras Públicas, el Instituto de Bellas Artes y la Sociedad Amigos del Arte, entornos que propiciaron la transformación de la ciudad.

Pero téngase en cuenta que estos espacios para actividades culturales eran exclusivos de las nacientes ciudades, y Colombia no era diferente a las realidades macro regionales; por ejemplo, dice Arango que “América Latina, para comienzos del Siglo XX, era básicamente un continente rural. Según estadísticas, alrededor de un 70% de la población vivía en el campo, mientras que tan solo el 30% restante, lo hacía en pequeños entornos urbanos”. (Arango, 2007: 43).

Medellín se va a sumar a ese proceso de urbanización y, a partir de 1870, en la ciudad se realizan una serie de transformaciones del entorno que van a convertirla y a consolidarla en ciudad industrial, comercial y bancaria. Estos procesos dieron lugar al aumento de la población, así como a una modernización que seguía el imaginario de países europeos (para finales del XIX y comienzos del XX, fue París, la ciudad luz, el modelo ejemplar para las ciudades latinoamericanas) en arquitectura, medicina, arte, o en ideales de pensamiento revolucionario.

El oro, por su parte, fue el posibilitador de que los antioqueños dominaran el comercio exterior:

En medio de esta variada actividad, resalta el papel articulador jugado por el oro. Fue éste el que le dio la capacidad a los antioqueños de dominar el comercio exterior a nuestras fronteras, en tanto constituía el patrón internacional de cambio. Pero, al mismo tiempo, es el oro el que impulsó a los comerciantes antioqueños a lanzarse a dicha actividad con éxito, en tanto las zonas mineras se conformaron como centros de intercambio, como mercados suficientemente significativos en los cuales se “rescataba” el oro a cambio de mercancías de consumo masivo provenientes de otras regiones antioqueñas y del país. (Botero, 1983: 19)

El siglo XX está caracterizado por la explosión urbana con ondas migratorias de personas en las ciudades provenientes del campo. Se expande la frontera agraria,

sumándose la minería, el comercio, el café y la industria ferroviaria (1907) y con la constante migración de campesinos a la ciudad, esta hubo de modernizar la estructura vial, edificios municipales, escuelas, parques, viviendas, suministros de servicios públicos y demás necesidades de la población, bajo la guía e influencia de los ideales burgueses de esta nueva generación antioqueña con personajes como Pedro Nel Ospina y Carlos Eugenio Restrepo (ambos futuros presidentes de la república).

Fue la visión de los dirigentes del país la que hizo el trabajo de importar menos del exterior, productos como el textil, o las baldosas y ladrillos para construir a un precio más competitivo.

La preocupación inicial fue irse desprendiendo de la dependencia del exterior. Juanario Henao (secretario de hacienda del departamento y primer secretario de la cámara de comercio de Medellín entre 1905-1913), decía que se debían crear industrias que liberaran del gravamen de los artículos importados y que se debía pensar “en la creación de fábricas de artefactos de uso diario e indispensable, de aquellos que no producimos hoy y que pagamos al extranjero a precios exorbitantes”. (Molina, 1996: 221).

Es por este motivo que:

Se comenzaría también a producir localmente un conjunto de bienes de consumo popular (por ejemplo, bebidas, gaseosas y cerveza) cuyo valor no justificaba los altos costos del transporte. De otra parte, con el proceso de urbanización se irían generando necesidades de materiales de construcción (ladrillos, baldosas, vidrio) y de otro orden (loza, productos de cerámica). Finalmente, el ritmo más intenso de la vida y del trabajo crearían la necesidad de algunos alimentos elaborados (chocolates, harina de maíz, trigo) así como también de aquel tipo de productos generalizados entre la población trabajadora de las ciudades como son los cigarros, cigarrillos y calzado. (Molina, 1996: 92-93)

A esta ciudad llegan principalmente campesinos y pueblerinos (exiliados muchos de la violencia, la expropiación de tierras y la pobreza) en busca de mejores oportunidades, son gentes de todos los grupos socioeconómicos, aunque la gran mayoría es de escasos recursos. Con ellos se establecen actividades económicas como el mercado, la carnicería, la sastrería, la barbería, y otra parte de la población

obtiene sus recursos siendo obreros de las industrias de refrescos en empresas de gaseosas como Postobón, o la textilera Coltejer.

La bonanza de las industrias en constante crecimiento genera nuevas expectativas de la vida en la ciudad: buena alimentación, oportunidad de estudio a los hijos, y casa propia; cosas que las empresas aseguraban a los trabajadores. Es así como estos ciudadanos, empresarios y empleados crean nuevos lazos económicos y sociales que los identifican más con la ciudad, y no sólo con los pueblos o el campo, con los cuales mantienen conexiones sentimentales y simbólicas.

La villa de Medellín se iba convirtiendo en la urbe que proclamaba renovación con los cambios que se daban en diferentes esferas de la vida corriente, donde ya se anunciaba la experiencia del cine, la fundación del Museo y Biblioteca Zea en 1881, la Escuela de Música de Santa Cecilia en 1893 y la Sociedad de Mejoras Públicas en 1899. Paralelamente en la capital (Bogotá) se fundan La Sociedad Filarmónica de Conciertos de Bogotá, y la Academia Nacional de Música donde la composición y la pedagogía son esenciales en la profesionalización del músico, y por otro lado se da el auge de los forjadores del repertorio musical nacionalista colombiano.

Se dice que la cultura de los antioqueños se caracterizó por ser ellos pujantes y trabajadores, y es que desde finales de la Guerra de los Mil días (1902) hasta 1920, en Medellín y sus alrededores se fundaron 13 empresas sólo en el sector textil. Sin embargo, las telas extranjeras no fueron reemplazadas de inmediato, pues la demanda en todo el país no daba abasto desde las fábricas locales, y solo con la producción nacional no se alcanzaba a satisfacer las demandas del mercado. (Botero, 1983: 98)

La formación de una clase económica empresarial no sólo favoreció el desarrollo de la industria en la ciudad y el progreso material, sino que también estuvo vinculada a la promoción de un espíritu cívico, mediante campañas de educación y de creación de vivienda para los obreros, y el apoyo a actividades culturales, como mecanismos de publicidad para las empresas. Ejemplos de apoyo a actividades artísticas fueron los Concursos promovidos por Indulana-Rosellón (1941-1943) y Fabricato (1948-1951); los conciertos de la Orquesta Sinfónica de Antioquia, promovidos por la Compañía Colombiana de Tabaco y transmitidos por radio; el Concurso de Pintura de Tejcóndor,

programas radiales como *Teatro en Casa*, de Fabricato; y el apoyo a campañas como *Medellín necesita un piano*, de la Sociedad Amigos del Arte. (Gil, 2003: 4)

1.1.2 Democratización de las manifestaciones culturales

La ciudad pasó de 60 mil habitantes a inicios de siglo XX, a tener cerca de 360 mil habitantes para 1951. El crecimiento demográfico se da junto a las transformaciones arquitectónicas, de vías urbanas, por el surgimiento de las fábricas, y los nuevos barrios para albergar a los obreros. Este crecimiento se debe particularmente a dos factores: Las familias estaban constituidas por cinco o más hijos, y la población de otras regiones cercanas se desplazó para ejercer como trabajadores en la construcción o como obreros en las industrias. Son estas personas las que van a participar de manera parcial de una cultura que les proveía alfabetización, viviendas obreras, agua corriente, alumbrado, y la llamada democratización de las manifestaciones culturales (orfeones y conjuntos musicales obreros y populares, conciertos populares, becas para estudiar artes en diferentes institutos y universidades de la ciudad, etc.).

Todas esas campañas cívicas, incorporación de nuevos hábitos y los deseos de modernizar la ciudad, fueron promovidas por la nueva clase económica que, además de posicionarse políticamente, fue legitimando también sus aspiraciones, es decir, los imaginarios de progreso y civilización.

Como afirma Robert Nisbet, la idea de progreso no fue exclusiva de la modernidad, y es por esto que ya en el siglo XIX puede encontrarse en [un] discurso dirigido a los alumnos del Colegio Académico de Antioquia, en 1836, por Miguel Uribe Restrepo. Sin embargo, en el siglo XX va a tomar mucha más fuerza, con la creación de la Sociedad de Mejoras Públicas (SMP), institución que fue de vital importancia en el desarrollo urbano de la ciudad y en la creación del imaginario del ciudadano ideal. (Pérez, 2013: 33)

Desde diferentes eventos y reconocimientos —como la Medalla de Civismo (1917), la exposición anual de flores, frutas y hortalizas (1905)—, la creación de centros cívicos y las juntas de acción comunal en la ciudad, la Sociedad de Mejoras Públicas (SMP) de Medellín convenció a sus participantes de que la conciencia del bien común está

por encima de la individual; como método para difundir el espíritu cívico y permitiendo que cada persona sintiera que podía hacer su aporte al cambio.

Todas las transformaciones sociales, políticas y de infraestructura que estaba viviendo Medellín y Colombia, también fueron visibles en el plano cultural: la música comenzó a enseñarse profesionalmente en centros educativos, como el conservatorio nacional en Bogotá, dirigido por Guillermo Uribe Holguín; en 1910, las grabaciones de Pelón Santamarta, así como las de Emilio Murillo con la Lira Colombiana, permitieron que la música colombiana fuera conocida en el exterior; los pequeños espacios donde antes se escuchaba música pasaron a ser diseñados y construidos para albergar un mayor número de espectadores; el fonógrafo que luego fue reemplazado a mediados del siglo XX por la radio³; el fomento de estructuras musicales (orfeones y conjuntos musicales populares, creación de orquestas, concursos de composición, Congresos de música, etc.) Desde la Dirección Nacional de Bellas Artes; la incorporación de profesores extranjeros en las escuelas de música ayudó a la transformación de la educación musical; en fin, la cultura fue reflejando la transformación y consolidación de los nuevos modos de vida en la ciudad. (Gil, 2003: 37)

1.1.3 Educación y civismo

La fundación del Instituto de Bellas Artes (IBA), como ente integrador de la Sociedad de Mejoras Públicas (SMP) mostró los cambios sociales, culturales, y permitió a los jóvenes tener más opciones educativas. “El civismo fue visto como amor al terruño y una forma de conseguir la unidad nacional, al considerarse la ciudad como el origen de la patria”. (Pérez, 2013: 35).

El Instituto de Bellas Artes surgió de la unión de la Escuela de Música de Santa Cecilia y el Taller de Pintura y Escultura de Francisco Antonio Cano, en 1910. En febrero de 1911 inició labores oficialmente. La tarea de la sección de música del instituto fue la formación y profesionalización de los músicos de la ciudad, labor que no hubiera sido posible sin la protección de la élite relacionada con la Sociedad de Mejoras Públicas. Estas élites veían en el cultivo del arte una forma de hacer progresar a Medellín, una forma que contribuía a la educación del gusto artístico.

³ Téngase en cuenta que la radio en Colombia inició transmisiones desde finales de la década de 1920.

Además del Instituto de Bellas Artes, entre las sociedades musicales se pueden mencionar: la Banda Departamental, la Orquesta Sinfónica de Antioquia, y la Sociedad Amigos del Arte, como un reflejo de las distintas formas de asociatividad que se crearon en la ciudad.

Por un lado, se tiene a las escuelas y profesores particulares y, por otro, a aquellas compañías de operetas que recorrían el continente con producciones italianas y españolas, compañías que entre viaje y viaje dejaban migrantes e inmigrantes, como cantantes, directores de orquesta, violinistas y pianistas que se enamoraban o se cansaban de vivir de gira (en medio de un mundo en guerras) para radicarse en Medellín.

La llegada de los nuevos géneros (musicales) produce un cambio en las prácticas relacionadas con la música. Poco a poco, entre los años veinte y cincuenta, la clase de artesanos de fines del siglo XIX y comienzos del XX es reemplazada por una clase media de trabajadores de la industria del entretenimiento. Esto se ve por ejemplo, en la manera como músicos-sastres, músicos-carpinteros y músicos-obreros se vuelven profesionales de la industria de la música como intérpretes asociados a la radio y a la producción discográfica. También lo vemos en el surgimiento de profesiones de la radio, de empresarios y coleccionistas del disco y del nuevo oficio de periodismo y crítica musical. Estas transformaciones de la música como esfera de trabajo hacen parte de las nuevas relaciones entre producción y consumo musical. (Santamaría, 2014: 9)

A este respecto se deduce que el campo de acción laboral más docto a nivel profesional para los músicos locales era más reducido y solo fijo para extranjeros o privilegiados.

1.1.4 Radio, comercio y consumo

La invención del fonógrafo y la emisión radial empiezan a labrar el paso a otra cultura, una nueva manera de formación y transformación del gusto, con la denominada *cultura de masas*, aquella que va acompañada de las modas, los nuevos estilos y géneros musicales, y que crea entornos frescos de acción laboral para los músicos residentes en la ciudad. Así el arte musical se masifica y llega a los hogares. Además, el espectro radial de la onda corta era muy grande a nivel mundial, pudiendo los habitantes de Medellín sintonizar emisoras de toda América Latina y Europa.

La primera emisora radial propiamente dicha fue un órgano oficial del gobierno central, la emisora HJN fundada en 1929, la primera radioemisora colombiana. Desde este momento y hasta 1941 Colombia contaba con 70 emisoras constituidas legalmente. Desde la radio se estrenaron composiciones, se emitían radionovelas, y que las emisoras tenían, en aquellos años, músicos de planta que acompañaban los cantantes internacionales, que creaban músicas día a día para la programación religiosa, empresarial y de eventos sociales. (Castrillón citada por Ceballos, 2009: 130)

Para finales de 1939, se realizan en Medellín las primeras grabaciones de algunas piezas musicales en los espacios de las emisoras locales, pero también este será el año de inicio de la industria fonográfica en la ciudad, una alianza entre el hombre de radio y publicista Hernando Téllez Blanco, y el distribuidor exclusivo de la RCA Victor para Medellín, el impresor, editor y comerciante Félix de Bedout.

La radio comercial de Medellín habría de presentar un crecimiento acelerado, por la cantidad de horas al aire, la cantidad de emisoras, de programas, y por la calidad y diversidad de contenidos ofrecidos. Pasadas las décadas iniciales de sucesivos ensayos por hacer rentable el negocio de la radio y una vez superadas las dificultades iniciales de mantenimiento, al conocer el funcionamiento del mercado y el papel de los consumidores, la industria radial en Medellín logró consolidarse como una de las más organizadas y con mayores proyecciones de desarrollo en Colombia. A su alrededor se había formado todo un circuito industrial y comercial, “cuya solidez habría de cimentar, además, en la década siguiente de 1950, el establecimiento de las principales casas productoras fonográficas del país en esta ciudad.” (Arias, 2011: 16)

El diálogo de la industria fonográfica con la industria de la radio, la dinámica de creación que impuso a los artistas, y las nuevas formas de consumo cultural que se inauguraron en consecuencia, no sólo permitió que ya para 1955 tuvieran su sede en Medellín las principales empresas dedicadas a la producción fonográfica en el país, sino que también promovió a Medellín como el mayor centro de producción y comercio musical en Colombia, y como sitio obligado de visita para todo tipo de artistas extranjeros y nacionales. (Arias, 2011: 18)

La industria fonográfica va a cumplir un papel relevante desde las primeras grabaciones de música colombiana en New York; así también en Medellín, las grabaciones de artistas como el español Jesús Arriola, o los colombianos Pedro Morales Pino y Carlos Vieco Ortiz van a ser igualmente trascendentes.

Fue así como la diversidad de ritmos y estilos musicales tuvo influencia en la producción fonográfica con la tendencia a mezclar géneros de diferentes latitudes latinoamericanas —tangos, boleros, pasillos, valeses, rancheras, etc.— ya que estas grabaciones surtían de música la ruta del ferrocarril de Antioquia y el eje cafetero a través de vitrolas, rocolas, radioteatros, así como de la radio y el fonógrafo en los hogares, los cafés, y las heladerías.

1.1.5 Nostalgia en tiempos utópicos

A pesar de todo este progreso en Medellín entre 1920 y 1950 se respira un aire de melancolía en: la escultura, la pintura, la música y la poesía. Poetas y periodistas como Tartarín Moreira, Porfirio Barba Jacob, León Zafir o Epifanio Mejía cargan sus contenidos de la remembranza al sentir campesino y de la montaña. Porque atrás está el pasado de esa naturaleza de la Villa de Medellín y su aire de campo. “Por eso Medellín es dos ciudades a la vez: la ciudad del progreso y la cultura, y la ciudad del arraigo, de los sentimientos, la ciudad que, aunque lo oculte, sigue siendo del pueblo, del campo (...)” (Gutiérrez, 2006: 31)

Extracto de la poesía Tergiversaciones del ingeniero y poeta antioqueño León de Greiff (1895-1976):

“¡Y tanta tierra inútil por escasez de músculos!
¡Y tanta industria novísima! ¡tanto almacén enorme!
Pero es tan bello ver fugarse los crepúsculos...” (Hinojosa, 2010: 6)

Llegados los años 60, la música caribeña desplazó el gusto por la música andina colombiana, teniendo entre sus máximos exponentes a Lucho Bermúdez con su músicaailable. Aquí aparece un punto de inflexión, de lo andino (la montaña y el frío) por lo caribeño (el mar y el sol), en que caen en desuso, identificación y

reconocimiento popular, músicas de compositores como Pedro Morales Pino, Luis Antonio Calvo y Carlos Vieco Ortiz. Así lo cuenta Fernando Mora:

En los sesenta, el pasillo, el bambuco y la guabina fueron quedando a un lado por la irrupción de la música costeña de la mano de Lucho Bermúdez, otro prolífico. Vieco, que también hizo galerones, torbellinos, marchas, vales y zarzuelas, e incluso un réquiem de broma para un contertulio del Café La Bastilla, sufrió un traspie creativo. Cuando los productores empezaron a pedirle ritmos que surtieran la fiebre tropical, el maestro, por primera vez en su larga historia de genio repentista, se declaró impotente para traer una cumbia al mundo. Llegó a componer tangos para Agustín Magaldi y obras para Juan Pulido, el divo de Columbia Records, pero pedirle cumbias era demasiado. (Mora, 2013: 11)

Y es que la llegada de la *música caliente* inicia un proceso de tropicalización y diálogo entre la cultura antioqueña y el pueblo Caribe colombiano. Un reconocimiento del elemento negro en la construcción de la nacionalidad colombiana. La música del interior del país, la música andina, lleva a su público a deleitarse con la escucha pasiva, al encuentro interior con el recuerdo, a la vivencia de las letras con géneros musicales como el vals, el pasillo, el bambuco, la guabina, el tango, el bolero, etc. Mientras que la música caribeña se refiere al aumento de *temperatura* a nivel musical, con especial relevancia en la velocidad de la manifestación rítmica, creación de bailes, la ambientación festiva y la inclinación expresiva de los regímenes del cuerpo y sus acciones.

Se puede deducir que el contexto histórico musical en que se desarrolló Carlos Vieco Ortiz fue el de una sociedad cerrada por montañas, pocas (lentas) conexiones con los otros *mundos* del mundo, el de la experimentación de los grupos dirigentes en pro de la adecuación de la conducta ciudadana, de las nuevas costumbres urbanas, y la consolidación del proyecto para la enseñanza estable de la música como opción de ocio compartido en empresas y escuelas; que pasó por la educación para los nuevos pobladores de la incipiente ciudad de Medellín: en cafés, casas, academias y conservatorios desde el año 1900, hasta los años de declive 1940-1960, donde se hace evidente la técnica de la industria fonográfica y el boom de la nueva cultura de masas “que toma caminos artísticos y estilísticos al vaivén de la moda y los nuevos estilos y géneros musicales, surgidos en una época de intenso diálogo cultural entre las naciones latinoamericanas”. (Arias, 2011: 16).

La academia sirvió para destacar la profesionalización del músico y, en este camino, la composición, la pedagogía y los métodos de enseñanza dieron frutos en la siguiente generación de forjadores del repertorio musical nacionalista colombiano; así como un distanciamiento entre quienes se dedicaron a la música de origen europeo y quienes optaron por otros géneros musicales locales.

Sin embargo, es importante recalcar que la vigencia de conocimientos era más inclinada a la obsolescencia, y que la condición técnica de los instrumentos tenía pocos mantenimientos industriales o ninguno, ya que se habían importado en esos ideales de progreso, el arte de occidente para un uso civilizador y de entretenimiento, y no para formar profesionales en luthería de los instrumentos de la corte y los salones bohemios, ni para crear circuitos de conciertos de música “clásica”, ni con el fin de exportar la representación de nuestros talentos innatos. Por ello las ideas de lo nacional y lo universal rivalizaban de modo ingenuo.

Acerca de este fenómeno universalista, el investigador colombiano Egberto Bermúdez, al referirse al siglo XX, reflexiona así:

Si nos preguntamos qué sabían hacer los profesionales (o los aficionados) de la música hace cien años, tenemos que responder que sabían más o menos tocar instrumentos y que estos eran viejos y la mayoría obsoletos y sin mantenimiento. Habían oído poco a Beethoven y Schumann y probablemente nunca a Wagner. Los pianistas sabían de Henri Herz y Chopin, algo de Liszt y los otros instrumentistas iban sólo un poco más allá de las partes de partituras de ópera. La escuela que conocían en cuanto a la música europea era la de la ópera y la música de baile. Su tradición era la de la música religiosa, trisagios, lamentaciones y salves que [se] balbuceaba en el estilo del Stabat Mater de Rossini y alegres villancicos, remanente de la cultura colonial, que acompañaban con bandolas y guitarras y que cantaban con entusiasmo y hasta con verdadera convicción religiosa. (Bermúdez, 2016: 8)

1.1.6 Decadencia de los líderes civilizadores y negación del nacionalismo musical

En la contraparte a la moda caribeña, la tendencia andina nacionalista tenía al pasillo y al bambuco como insignias en formatos de música instrumental para piano, en grupos de cámara y/o como géneros rítmicos de canción preferida.

Se puede decir que hasta finales del siglo XX en Colombia, había dos escuelas: La auspiciada por los conservatorios y con orientación europeizante; y la popular (sin el requisito de la formación académica) favorecida por el pueblo, el consumo comercial (con la democratización del acceso público a la radio) y la floreciente industria discográfica. Antes que la gente supiese del fútbol, se hablaba más de músicos y literatos, de sus anécdotas, obras, esfuerzos o leyendas.

Y así como llegaron a la región andina colombiana los porros, cumbias, vallenatos, etc., con el desarrollo de los medios masivos de comunicación, también se quedaron los recuerdos y vivencias en las mentes asistentes a conciertos, con los nombres de compositores y de intérpretes magistrales de una era de arte manual que daba paso a una de amplificación, electricidad y audiencia masiva para no iniciados. Pero la brecha con lo académico estuvo vista con disimulo y hasta recelo, en las generaciones sucesivas de los años 1960 a los años 1980 en los conservatorios colombianos.

La decadencia [...] después de los años sesenta tiene explicación en dos fenómenos. En primer lugar, la llegada de la canción social, fruto de un entorno político de la izquierda radical, que negaba la música nacional y la literatura por tener “ideología burguesa” y que explotaron económicamente los cancionistas como Mercedes Sosa, Ana y Jaime⁴, Víctor Jara, Violeta Parra, Piero. Y el segundo es la invasión de la música norteamericana, particularmente del rock, mediante el poderío de los circuitos comerciales de las firmas transnacionales del disco. Ambos fenómenos, de signo políticamente contrarios, enterraron al bolero. Un entierro concurrente con el bambuco, el tango, el vals peruano y los demás hermanos latinos. (Jaramillo, 2006: 505-506)

Coincidieron el final de momentos históricos, la contracultura, comienzos de nuevas sintonías mundiales, y se sumó el anacrónico proceso de educación al estilo de las

⁴ Duetto musical colombiano conformado por los hermanos Ana y Jaime Valencia, quienes en los años 70 del siglo XX fueron representantes destacados de la canción social en Colombia.

élites gobernantes, que fue un problema fundamental en las nacientes generaciones de compositores e intérpretes, porque tuvieron que buscar fuera, de la escuela primaria y secundaria los conocimientos musicales; y fuera de los conservatorios los patrimonios musicales escritos y olvidados del país, para más acá en el tiempo entender y solucionar este divorcio de ideas intelectuales cegadas y subestimadas; a través del sentir la globalización como una forma de revolución, adaptando, musicalizando, y realizando transcripciones instrumentales sobre esas músicas “pasadas de moda”.

El conservatorio y las instituciones musicales del país hubieran podido participar en este proceso y no lo hicieron. Los prejuicios de quienes los orientaron y las falsas premisas del nacionalismo paternalista no permitieron darles a los músicos la formación que a nadie hubiera sobrado, ni al músico de banda ni al integrante de la estudiantina o el grupo de salsa o rock. Aquéllas [instituciones reglamentadas] siguieron produciendo muy pocos instrumentistas de calidad y la composición siguió orientada por nacionalismos de toda índole, el indigenismo de Jesús Pinzón Urrea, incursiones atonales y seriales <<a la Ginastera>> y también tendencias universalistas y abstractas como las de Roberto Pineda Duque o Germán Borda. (Bermúdez, 2016:10)

Como una reflexión y síntesis de este apartado, se presentan las siguientes ideas:

Con los conocimientos y la red tecnológica, actualmente la educación y los resultados no dependen totalmente de ningún profesor, escuela, conservatorio o universidad, puesto que se sufre de exceso de información, y se requiere guía para filtrar el contenido. En el momento presente se salva el aspirante a compositor, intérprete o lutier musical que está en capacidad de pensar (no de imitar ni repetir), y de manejar la lentitud en la inmediatez para profundizar con verdadera predisposición por el arte y no por la destreza, a través de los medios de que se disponga.

Se sabe que muchas músicas occidentales, así como asiáticas o latinoamericanas, pueden contener buenos elementos en su construcción y poco del alma de un verdadero talento humano, porque de lo que se trata hoy en día es de crear, como de recuperar músicas con contenido, cosas que la sola información no da y que se reserva a esos compositores e intérpretes que han estudiado a conciencia su historia y contexto, y que han vivido y canalizado con sabiduría su existencia terrenal. Lo que conduce a poder y deber detectar, analizar, practicar, reconocer y saber que las

herramientas de interpretación que hacen a un artista excelso, son aplicables a cualquier género musical, como es el caso de este trabajo, orientado desde la composición original hacia la conexión con géneros como: la transcripción, el arreglo, la paráfrasis, la fantasía o el tema con variaciones; que en temas populares anónimos, propios o basados sobre melodías de otros compositores, bien pueden integrarse como obras nuevas en el estilo de otro creador, siguiendo la tradición de Bach con Vivaldi, de Liszt con Schubert, de Rachmaninov con Kreisler y de tantos otros que han despertado su genio haciendo nuevos conceptos en obras ya creadas, que re inventan una misma música. Así mismo, son los casos de estudio de esta tesis: Carlos Vieco Ortiz (manantial de música primigenia), y Germán Darío Pérez y Juan Domingo Córdoba que desde el piano re hacen, elaboran e interpretan una misma música de la actual zona andina colombiana.

Así, se tiene el ejemplo de una composición en el género rítmico de pasillo, llamada *Ruego*, que recrea en estilo polifónico y contrapuntístico el pianista y compositor antioqueño Juan Domingo Córdoba (1971); el mismo pasillo *Ruego* se encuentra también en versión para piano (con influencias del Jazz) del bogotano Germán Darío Pérez (1969), o una transcripción para la mano izquierda sola del mismo pasillo *Ruego*, realizada por Córdoba y revisada por el pianista e investigador Lezlye Berrío (1984), sin contar las innumerables versiones para orquesta o en conjuntos de instrumentos típicos de cuerdas pulsadas que no hacen parte de este estudio.

Resulta importante hacer seguimiento de estilos, formas y técnicas de algunas creaciones musicales que con décadas ya de haber sido compuestas, aún despiertan en las nuevas generaciones arrobamiento, inspiración y motivación para tratarlas con la diversidad de codificaciones compositivas que ha legado la historia, retroalimentándose de los movimientos de cada época del arte, de la documentación musical en tratados, estudios analíticos a profundidad, así como de biografías, autobiografías o estudios realizados por musicólogos, intérpretes y compositores.

1.2 El siglo XX, un siglo largo para Colombia

La hipótesis de Adolfo Salazar (2000) sobre los siglos cortos y largos en su libro “Música y sociedad en el siglo XX” da a entender que el XX es un siglo corto (europeo),

definido por reacciones, así, deja observar con más concreción que el primer tercio del siglo nuevo aun es el final del siglo viejo (XIX). La incertidumbre y la pérdida de la patria obligó a que millones de personas escaparan como fuera posible debido a las guerras mundiales. Eso sirve para entender el impacto en la oleada de europeos que huían donde pudiesen: Estados Unidos o Latinoamérica, y en este continente se visibiliza la utopía (vigente desde la carta de Tomás Moro en 1515) del “nuevo mundo”. Un caso específico se da en la Argentina (que nació como una tierra abierta a inmigrantes de todo el planeta); en su Constitución de 1853, el artículo 15 ya manifiesta el propósito de:

Asegurar los beneficios de la libertad, para nosotros, para nuestra posteridad, y para todos los hombres del mundo que quieran habitar en el suelo argentino. En la Nación Argentina no hay esclavos: Los pocos que hoy existen quedan libres desde la jura de esta Constitución; y una ley especial reglará las indemnizaciones a que dé lugar esta declaración. Todo contrato de compra y venta de personas es un crimen de que serán responsables los que lo celebrasen, y el escribano o funcionario que lo autorice. Y los esclavos que de cualquier modo se introduzcan quedan libres por el solo hecho de pisar el territorio de la República.⁵

En menor apertura Colombia (con restricción a los extranjeros) se convierte en uno de los paraísos prometidos, tras la huida de las guerras de 1914 y posteriormente de 1936 en Europa. En este exilio se ve la influencia de nuevas personalidades que buscan más que un prestigio en sociedad, paz para vivir (incluso en tierras de nadie que se firmaban con la voz y el alcance de la vista), también traen consigo unas formas y gustos que operarán en la sociedad que les recibe, no aportando necesariamente una progresión en el arte, sino más bien una regresión en los ideales humanos y artísticos.

Carlos Vieco Ortiz es producto de una sociedad agrícola de finales del siglo XIX, de una familia de carpinteros-artistas (músicos festeros), y es un enlace entre el final de la era agrícola en Colombia y el inicio de una era industrial que tiene al alcance los nuevos medios de difusión masiva para conectarse entre regiones con sus

⁵ La Constitución de la República Argentina fue reformada la última vez en 1994. Esta actualización mantiene vigente el Artículo 15. Disponible en: <https://www.congreso.gob.ar/constitucionParteI/CapI.php>

congéneres colombianos mediante la preponderancia de la música andina, hasta pasada la primera mitad del siglo XX.

Uno de los enfoques que tiene en cuenta esta tesis será la teoría de los siglos cortos y largos, que da a entender que mientras para Europa se trata de un siglo corto (el final y las primeras tres décadas del siglo XX), para Latinoamérica, y más concretamente para Colombia, se trata de un siglo largo. Así define Adolfo Salazar su pensamiento con respecto a estos conceptos:

Un siglo corto es como un periodo de embarazo, de gestación; breve periodo de tiempo comparado con la vida normal del fruto parido. Los siglos cortos son siglos de conciencia femenina y lo masculino se da mejor en ellos como reacción. Vienen fecundados por unas ideas de gran potencia, albergadas en el cerebro dinámico de unos cuantos hombres de genio, pero cuya vigencia en su tiempo no llegó a convertirse en estado de conciencia social. Esos hombres viven fuera de la sociedad de su tiempo, son calificados de espíritus peligrosos y revolucionarios; pero, en rigor, son la levadura que va a hacer fermentar el pan. Lo que ese siglo preñado hace es gestar el nuevo estado de conciencia social, cuya vida constituye el asunto del siglo siguiente, del siglo largo, como es el XIX respecto del XVIII; el decimonono, de conciencia masculina, que está preocupado por el gran negocio del vivir, que todo él vive sin más transformación notable que la que resulta de su propia juventud, madurez o decrepitud, pero dentro del cual <<no se resuelven nuevas revoluciones>>, aunque se anuncian para el siguiente. (Salazar, 2000: 13)

Así el siglo corto europeo (XX) es un siglo largo colombiano que se inicia pasada la mitad del siglo XIX (casi en el último tercio), donde abolida la esclavitud se da comienzo a las revoluciones, a la democracia, la generación y establecimiento de la industria para ser parte de un mundo capitalista, comercial, comunicado, y que encuentra también eco en las nuevas músicas que se exportan “exóticas” como parte del consumo y engranaje globalizador.

Lo que hace el siglo largo es confirmar la revolución larvada en el anterior, vivir el nuevo estado de cosas. Todo hace suponer que el siglo XX (europeo) ha de ser un siglo corto cuya tormentocidad está a la vista, y durante el cual la gran potencia vital del siglo XIX caerá en su decrepitud antes de que las nuevas generaciones hayan logrado su robustez. (Salazar, 2000: 14)

Por el contrario, para Colombia se trata de una expansión de ideas, de industrias que exportan insumos, de un reino mítico al cual se dirigen exploradores más que expoliadores, es el resultado de una gestación que dará identidad y visión de un mundo fresco y disponible para hacer crecer.

Desde el final del siglo XVIII hasta pasada la mitad del siglo XIX se concibe un siglo corto, una sociedad neogranadina. Después de la independencia deviene la desunión

por guerras de breve duración que no llegaron a unir fuerzas, sino que cerraron más las regiones como estados independientes. Se da lo que el federalista Antonio Nariño llamó en 1823 a través de un debate con Santander (que se declaraba a través de los periódicos, con las respectivas visiones de cómo gobernar el país) *la patria boba*, frase que se acuñó como eslogan de una democracia sin rumbo.

La ingenuidad, la inmadurez y la obstinación de nuestros primeros gobernantes no sólo nos llevó a enfrentarnos unos con otros sino que, precisamente por ello, nos debilitamos ante un enemigo poderoso, España. (Semana 105278-3, s.f.)

Toda la primera mitad del siglo XIX pasó sin empoderamiento del territorio, soberanía, sin una constitución renovada, y en tránsito a una nueva sociedad que se instruye desde la audición de esa primera ópera en 1865.

No todo español fue realista ni todo americano patriota, ni los indios se definieron en conjunto por un bando ni los negros esclavos tomaron partido por una lucha que no era la suya. Todo lo anterior nos dice de las profundas diferencias que existían en la sociedad neogranadina. En esas circunstancias no podemos afirmar que existía una Nación; en realidad, dicho concepto se refería a los habitantes del terruño, esto es, a la provincia. (Semana 105278-3, s.f.)

Aquí comienza un andar del país, esa emancipación en nuestro siglo largo que en la presidencia de Rafael Reyes (1904-1909) por fin se hace adulto, y no es hasta la década de 1930 que la economía, la industria, el civismo y el arte empiezan a llegar a las calles, abriendo el camino para las generaciones de ciudad de lo que es el largo siglo XX colombiano.

Lo que actualmente se busca con el nombre de espíritu del siglo XX quizá no aparezca claro en sus perfiles a los ojos de la conciencia popular hasta que esté a punto de terminar, como ocurrió en el siglo XVIII. Los movimientos del siglo XIX no transformarán, todavía, el XX, sino que prepararán el resultado final en el sentido con que las revoluciones del siglo XVII en Inglaterra prepararon, a lo largo del siglo XVIII, la revolución francesa; ahí nace el siglo XIX y con él el romanticismo. (Salazar, 2000: 13)

Justamente ese espíritu de comunión (nuevos procesos de gestación para el XXI) se da es al final del siglo corto europeo (XX) en que los diferentes países crean la frágil Unión Europea, con una sola moneda que les une, y asignando como derechos públicos la salud y la pensión de sus habitantes, también se crea la Declaración Universal de Derechos Humanos (1948).

El primer mundo (como son considerados Europa y Estados Unidos de América) llegó con el dodecafonismo a una exploración del sistema musical tonal. También otras áreas de estudio (recién pasada la primera mitad del siglo XX) encontraron nuevos caminos inoculados con anterioridad. Por eso ese siglo corto para Europa, masculino y reactivo, recién está germinando hace pocas décadas. Esta teoría de los *siglos cortos y largos* en Colombia se aplica en sentido contrario, pues en comparación tiene en el mismo tiempo un siglo largo cuando se observa el trasegar desde los últimos treinta años del XIX como inicio del siglo largo colombiano, en la música en Antioquia con la audición de esa primera ópera en Medellín en (1865), nueva constitución (1886), presidencia de Rafael Reyes con su lema “mucha administración y poca política” (1904), el auge de la economía minera e industrial y el desarrollo masivo de la radio (1930), culminando en un paso y curso de conexiones establecidas por este país en su plan de hacer lazos internacionales, instalándose ante el mundo como una nación soberana e independiente; así mismo como un paraíso invadido primero por la conquista española, la colonización propia, el tercermundismo y la globalización.

Esa independencia también ha sido desde la teoría musical. Las naciones latinoamericanas recién muy entrado el siglo XX se dieron cuenta y tuvieron que crear sus propias teorías para analizar su música, ya que las herramientas de análisis etnomusical no necesariamente debían continuar basándose en teorías para músicas de formas eminentemente occidentales (con estructuras mayormente simétricas), porque las formas musicales indígenas o africanas (más asimétricas) no siempre derivan de las influencias de occidente, como lo ha sido el vals o el fandango que se han convertido en pasillo y bambuco.

Las danzas de salón como el vals, la polka o el pasillo no eran exclusivamente músicas de salón, sino que eran efemérides de gran importancia y pierden temporalmente su funcionalidad, para atender momentos de comunicación como piezas para ser escuchadas. (Rodríguez, 2016)

El sueño de un mundo mejor se concretó para los europeos en América. La democratización del piano define el nuevo poder capitalista, y se cuenta en Estados Unidos un piano por cada 265 habitantes. Es entonces el piano el instrumento que completa el Jazz. En 1887 había en USA 800.000 hogares con piano. Todos tenían

derecho: los negros, los analfabetos músicos, y para los que no sabían tocar se inventó la pianola.

Las culturas negras popularizaron la música afro-americana en todos los estratos sociales; el Ragtime y las orquestas de Jazz de 1920 a 1970 fueron líderes en bares, casas públicas, burdeles...; también los negros estuvieron trabajando en la perforación de rollos para los fabricantes de pianolas.

1.3 Historia social del piano

1.3.1 Función social

A manera de síntesis, y teniendo en cuenta que este no es el tema central de la tesis, se presenta un corto desglose del contexto del piano.

El pianoforte, como se conoce hoy en día, fue el resultado de un proceso de experimentación y apropiación tecnológica en la que, hacia el año 1700 el italiano Bartolomeo Cristofori, reconocido como uno de sus principales gestores, consolida el mecanismo que permite la ampliación y regulación del volumen en *piano e forte*. Su función social como instrumento musical y decorativo es destacada en la historia del bienestar de las élites hasta su masificación bajo el influjo de la era industrial. Desde finales del siglo XVIII ha sido instrumento predilecto y protagonista en la formación de músicos y en la historia de la música, primero en Europa, luego en Estados Unidos y posteriormente en Asia y Latinoamérica. La construcción, uso y práctica se fue generalizando en los siglos XVIII, XIX, y XX, aunque la aparición de nuevas tecnologías con aparatos mecánicos y eléctricos provocaron un descenso en su consumo y proyección, los medios de difusión de la música se amplificaron con la aparición de la pianola, el fonógrafo y la radio.

El piano ha sido herramienta de apoyo creativo de compositores-intérpretes y como uno de los recursos con que debía contar una mujer noble del siglo XVIII, ya que se tenía en cuenta como una de esas competencias del hogar, y se contaba entre sus atributos para la formalización del matrimonio.

Siempre ha sido costoso tener en propiedad un piano, por ello en sus inicios sólo la alta burguesía y la aristocracia podía permitirse obtenerlo. Dicho instrumento ha estado destinado en primera instancia no a la persona con talento sino a aquella con más poder adquisitivo.

Con el auge de la clase media en el siglo XVIII a través de la industrialización, aparecieron nuevos trabajos y se posibilitó el ascenso social, que permitió precios más accesibles para los nuevos compradores de este instrumento musical (mueble de lujo), convirtiendo el piano, ya entrado el siglo XIX, en un elemento fundamental del entretenimiento en los hogares. (Matabuena, 2015)

Los espacios para la música desde la edad media fueron las iglesias; en el renacimiento, barroco y clasicismo, fueron las cortes; en el romanticismo los teatros; y con la llegada de la industrialización fueron los salones de reunión donde la figura del mecenas organizaba veladas musicales y poéticas, después, llegaron las pianolas; por último, está la captura del sonido y su almacenamiento para el fonógrafo, y con la llegada de la radio, la producción e ingeniería que trata el sonido, creando acceso masivo para no especialistas en la ciencia musical, y un nuevo mundo social para el refinamiento y gusto auditivo con las tertulias y el alfabetismo musical, que sirven a su vez de recepción para nuevos intérpretes, compositores y nuevas músicas.

1.3.2 Formas y contenidos

Hasta el siglo XVII la esencia social de la música estaba en un juego soberbio de forma y contenido. Las obras eran de gran formato como en el arte polifónico vocal, o el surgimiento de la ópera. Es a la ópera que se debe en parte el desarrollo instrumental típico en el primer clasicismo italiano hasta la primera mitad del siglo XVIII.

El desarrollo del solista viene del juglar que existe desde el siglo X hasta dar paso en el siglo XVII a la monodia acompañada. En el barroco aparecen formas virtuosísticas como la toccata para, en siglos posteriores, entronizar la sonata y la sinfonía, estructuras que permiten unos avances eminentemente instrumentales. Con

Beethoven como gran influencia del siglo XIX, el clímax de la ópera en Wagner, y el desarrollo del bel canto solista atribulado de florituras, es de donde vienen algunas de las características que imprimen el estilo típico de ese siglo, a saber: “[primero] el tipo de virtuoso diabólico del que Paganini es el ejemplo fehaciente; segundo, su reflejo en Liszt; tercero, el estilo melismático y arabesco en el pianismo de Chopin.” (Salazar, 2000).

Al mediar el siglo XIX nació el recital de piano precedido del auge de virtuosidad vocal e instrumental, los primeros conciertos de piano-solista eran compartidos con cantantes interpretando arias de ópera. Por ello es por lo que la figura de Liszt se sintió capaz de elaborar programas sobre fantasías de óperas o rapsodias populares y paráfrasis de música teatral.

Así es como se inauguró el recital de piano y la llegada de las formas breves musicales. Los programas estaban conformados por una gran sonata y piezas pequeñas que se caracterizaban por su invención y originalidad, lo que requería generalmente facultades técnicas competitivas del intérprete que, básicamente, estaban subordinadas no a la superficialidad exterior sino a la estética de pasiones humanas en gran proceso dramático en dicho siglo. De esas formas breves se tienen ejemplos insuperables en Schubert con sus Momentos musicales, sus Impromptus, o en Mendelssohn con sus Canciones sin palabras. Y por tanto las formas extensas ya son las sonatas, pero al modo de una fantasía, en un solo gran movimiento en el estilo de Schumann, Liszt o de tema con variaciones en Beethoven.

1.3.3 Conceptos y audiencias

Análogo a este proceso alemán de la segunda mitad del siglo XIX se observa un desarrollo en el arte poético, pictórico y musical francés; que ya es más ajeno a las grandes audiencias y, por el contrario, se aparta hacia la ‘soledad’ del piano que hace de espejismo de la orquesta; la escena o el paisaje imaginario están en el espectador y su identificación discursiva va a depender del nivel mental o sensibilidad artística. Se trata de un momento de transición al impresionismo, un movimiento que es más afín a sensaciones aisladas, breves, efímeras a través de fórmulas musicales más escuetas, incisivas en el gesto y reforzadas en la instantaneidad de la acción.

Así termina el siglo XIX regido por un principio de siglos anteriores, donde el arte primero se dirigía a las masas y después a aquellos espíritus preparados para detectar ideas musicales más refinadas. Y comienza un nuevo siglo XX con una tendencia que contraría el mensaje, dirigiéndose la música a la conciencia individual como a iniciados, mediante mensajes encriptados para el público general. Y es que el siglo anterior legó la literatura crítica, la prensa especializada, y las sociedades artísticas. Ya la conciencia no depende en primera instancia de la emoción artística, sino de un trabajo secundario doctrinal, y si llega a darse un estado de conciencia social es porque aquellos espectadores más refinados hacen parte de un intercambio de opiniones y de grupos con intereses comunes.

Los gestores y organizadores sociales influyen así en el modo educativo y democratizador de las masas imponiendo los gustos de una minoría a través de la selección de las músicas que se deben escuchar, regresando y retrocediendo al momento de mayor equilibrio en la historia estética musical, anclándose en la forma de la sinfonía beethoveniana. Así la gran masa se desentiende de las formas intimistas más refinadas, inclinándose en mayor o menor proporción por las obras del espíritu viejo (beethoveniano), y una minoría se retrae a escuchas exclusivas en círculos cerrados con audiciones especializadas.

Ahora en el siglo XX los agentes de la estética social son el cine y la música hecha por máquinas de manera manual y automática. Llega el cine y con él las fuertes personalidades, así mismo, el advenimiento de la música mecánica, y la demanda consumista de núcleos sociales cuya conciencia aún está en formación.

1.4 Historias del piano en Colombia

En tierras de Colombia eran cotidianos los momentos musicales como aquellos donde, después de que la novia interpretara valeses y mazurkas mientras el novio pasaba las páginas, a continuación, este mismo giraba la silla del piano para ejecutar un vals o un bambuco de compositor nativo, dándole notoria autenticidad al galán.

La llegada de un piano Kortenbach, importado por el fundador del Líbano (Tolima), incluyó tres meses de viaje en barco de Hamburgo a Barranquilla, cuarenta y cinco días por el río Magdalena

hasta Honda y con el traslado terrestre en mulas y bueyes, otros veinticinco días a su destino final, Líbano. (Rodríguez, citando a Moreno, 2016: 11)

Con la dificultad de la importación al país, el traslado a su destino, y su apariencia voluminosa, el piano ha dado de qué hablar y qué decir. Se refiere, a continuación, la extraordinaria narración que legó Osorio Ricaurte, el primer especialista en estudios musicales que existió en el siglo XIX en Bogotá.

La señora doña Rafaela Isazi, nacida en Jerez de la frontera, esposa del señor don José María Lozano de Peralta II Marqués de San Jorge, contribuyó muy poderosamente a impulsar el gusto y la decisión por la música entre las damas santafereñas. Cosa digna de verse fue la llegada del piano que le vino a la Marquesa de San Jorge. Al sacarlo de entre su cajón, aquello fue lo mismo que descubrir ahora un elefante, un camello o cualquier otra alimaña desconocida entre nosotros. Ocho días tuvo que resignarse la Marquesa a tener su casa llena de gentío al que ella permitió bondadosamente ver el objeto desconocido. Su exquisita urbanidad llegó hasta el punto de sentarse exhibiendo como pianista, día y noche algunas semanas, satisfaciendo la curiosidad de gentes que tan desinteresadamente la visitaban (...) No consistía esto sino en que era el primer piano que vino a Bogotá; en que era el instrumento de una Marquesa y en que era (el instrumento) tan grande que, según dijo algún chusco, se habría podido muy bien meter la casa entre el piano (...). (Osorio y Ricaurte, 1879: 12)

La comercialización de pianos en Colombia tiene antecedentes de construcción en Medellín, Cali y Bogotá. También son importantes las travesías de los pianos entre las montañas colombianas, los trenes, así como en la literatura donde Gabriel García Márquez en una de sus novelas (El amor en los tiempos del cólera) cuenta:

La independencia del dominio español, y luego la abolición de la esclavitud, precipitaron el estado de decadencia honorable en que nació y creció el doctor Juvenal Urbino. Las grandes familias de antaño se hundían en silencio dentro de sus alcázares desguarnecidos. En los vericuetos de las calles adoquinadas que tan eficaces habían sido en sorpresas de guerras y desembarcos de bucaneros, la maleza se descolgaba por los balcones y abría grietas en los muros de cal y canto aun en las mansiones mejor tenidas, y la única señal viva a las dos de la tarde eran los lánguidos ejercicios de piano en la penumbra de la siesta. (García Márquez, 1985: 15)

La vida cultural se concentraba en las tertulias literarias, la asistencia a veladas musicales, o teatros donde se ofrecían zarzuelas y revistas musicales. En las reuniones numerosas se interpretaba el piano y se bailaba el pasillo “fiestero”, una forma de vals rápido que se danzaba con pasos cortos, era la música del centro del país de la región andina colombiana la que reinaba en los salones y clubes.

En “Imágenes y relatos de un viaje por Colombia. Impresiones de un viaje a América” el escritor español José María Gutiérrez de Alba, residente en Colombia entre 1870 y

1884 relata los modos de vida, los oficios, las costumbres, y cuenta cómo era el tráfico comercial entre el puerto de Caracolí y la capital de la república (Bogotá), así dice que se empleaban para el transporte de mercancías “como cinco mil mulas y más de dos mil peones cargueros de ambos sexos, indígenas en su mayor parte... De estos copiamos un grupo de indios que conducían un piano, y que encontramos en medio de un lodazal atollados hasta las rodillas.” (Gutiérrez, 1874: Tomo X)

Figura 1- “indios cargueros conduciendo un piano de Honda a Bogotá”



Ilustración “indios cargueros conduciendo un piano de Honda a Bogotá”.⁶

Los tiples y bandolas criollos de proveniencia campesina y popular alternaron con el piano, gestando así las formas típicas de la música en Antioquia, Valle del Cauca, Cundinamarca, y el gran Cauca. Así fue como campanas de iglesia, imprentas, carros y pianos de cola, llegaron a lomo de mula contribuyendo a gestar una fisonomía criolla en las piezas y ritmos que dejaron de imitar las danzas europeas, convirtiendo la música en reflejo de una sociedad cada vez más mezclada.

⁶ Gutiérrez, J. (1874) *Impresiones de un viaje a América. Pianos a lomo de indio*. Tomo X, 10,4x16,8 cm, Acuarela sobre papel blanco Bogotá. Biblioteca Banco de la República de Colombia. Disponible en: <https://www.banrep.gov.co/impresiones-de-un-viaje/index.php/episodios/view?id=112>

Las familias de élite local adquieren pianos comprados en el exterior, comercializados por colombianos, pianos franceses o americanos, desarmados y conducidos por personas (cargueros) o a lomo de mula que cruzaban las cordilleras.

Florentino Ariza se había entretenido viendo el descargue del buque a lomo de negro, había visto bajar los guacales de loza china, los pianos de cola para las solteras de Envigado, y sólo advirtió demasiado tarde que entre los pasajeros que se quedaban estaba el grupo de Rosalba. (García Márquez, 1985: 82)

La comunicación del estado de Antioquia se distinguió por la dificultad de los caminos agrestes, al estar rodeada de montañas ásperas. Algunos viajeros tenían que hacerse transportar a espaldas de cargueros, y hubo quienes no pudieron conseguir personas tan fuertes que pudieran llevar su pesadez corporal. El progreso se marca con la llegada del ferrocarril, puesto que los 20 días que llevaba el transporte de un piano de Nare a Medellín, se convertían en 100 millas por recorrer que tomaban sólo un día. Así mismo los precios se abaratan dando paso a mayor comercio y a la producción en tierra firme de aquellos implementos o productos con más demanda.

La misma suerte y recorrido tuvo el primer piano de la marca Steinway que llegó a Medellín, comprado por uno de los industriales, Diego Echavarría. Un piano de 2,74 metros que sobre varios animales vino desde el puerto de Barranquilla, y luego fue subido al Valle de Aburrá. (Araujo: 2011)

La creación de academias musicales y sociedades en pro de la cultura trajo más seriedad al estudio de los diferentes instrumentos, aunque el perfil era como el de los músicos de capilla, que tocaban varios instrumentos y eran luthieres, directores y gestores culturales. Como el caso del fundador de la Sociedad filarmónica de Bogotá (1846-1857) Henry Price, en la que éste interpretaba el violín, arpa, piano, era director de la orquesta, pintor, y llegó al país como dependiente de una casa comercial. La misión era desarrollar el gusto por la música. El repertorio mayormente era italiano y tenían una orquesta de unos 40 músicos.

De los colaboradores de la Sociedad Filarmónica destacó Mariano de la Hortúa y sus hijos, que fundaron una academia de música en Zipaquirá, donde se dictaban clases de piano, órgano, violín o clarinete. Mariano de la Hortúa tenía como principal ocupación la afinación y reparación de pianos.

Cuenta José Caicedo y Rojas que el señor Hortúa “conocía todos [los pianos] que había en esta ciudad allá por los años 1850, y tuvo la curiosidad de hacer un censo exacto de ellos, el que dio por resultado la enorme cifra de más de 2000.” Y más adelante, explica: "el hecho es que por cualquier calle de esta ciudad, aún de las más excusadas, por donde uno pase, se oye tocar un piano, siquiera haciendo escalas". La cifra ha sido ampliamente comentada en cuanto estudio se refiere a la música en la ciudad, más cuando las cifras aproximadas calculan para entonces, una población total urbana de 60 mil habitantes. (Martínez citando a Caicedo, 2018: 103)

También se encuentran varios nombres asociados a la fabricación, reparación y comercio de pianos (algunos de manera artesanal) como: Mulford, David McCormick, Agustín Schendel, Diego Gordon, Apolinar Cortés, además de la Familia Hortúa en Bogotá. En Cali, pianos fabricados por José Cicerón Castillo y en Antioquia ensayos de construcción de pianos con cuerdas de guitarra, como los realizados por la familia Arbeláez, entre otros.

Quizá el más importante es el constructor norteamericano David McCormick, fabricante de pianos verticales con una marca que distribuyó a nivel nacional instrumentos para el uso doméstico.

Figura 2 - Piano vertical, semejante a los que fabricó McCormick



Piano vertical, semejante a los que fabricó McCormick. Colección Museo Quinta de Bolívar, Bogotá.

(Martínez, 2018: 152)

El piano, a partir de la incidencia de los conciertos de la Sociedad Filarmónica de conciertos de Bogotá, se fue constituyendo en el instrumento musical sinónimo de la música culta en la capital y paulatinamente en el resto del país ilustrado. Adquirió identidad icónica como referente de prestancia y cultura en las familias que lo poseían. Su aprendizaje dentro de la élite Neogranadina refleja la importancia del cultivo de la música, como parte de las gracias sociales de la mujer santafereña, especialmente en la segunda mitad del siglo XIX. (Martínez, 2018: 152)

También se tiene en la ciudad de Bucaramanga la historia del piano vinculada a la novela *La otra raya del tigre* de Pedro Gómez Valderrama.

Esta novela es importante porque cuenta los destinos europeos del alemán Geo Von Lengerke que en vez de releer cartas o visitar nostálgicamente los objetos de su maleta, edificó un castillo para sus recuerdos en tierras colombianas, en la zona de Montebello, reproduciendo el mundo que abandonó al huir. Lengerke es un exiliado forzoso de la revolución de 1848 en Alemania, que muestra en su personaje el fin de una época y el inicio de los nuevos tiempos, cargados con la utopía revolucionaria liberal.

El 8 de septiembre de 1857 zarpó de Liverpool, en el clipper Flying Cloud [...] El pasajero es un piano de cola Pleyel que fué subastado en Hamburgo, y se dió orden de situarlo en puerto para el cruce del mar [...] De New York llega a Cartagena. Luego el cajón enorme es transportado hasta las orillas del Río Grande de la Magdalena. Embarcado en un lanchón, aguas arriba, va a dar al último confín navegable [...] Al llegar a la selva veinte hombres lo cargan alzado en andas. Luego comienza a ascender la geografía [...] una silueta de araña enorme va recorriendo los perfiles de las montañas [...] El destinatario espera años. Una noche, al fin, se oyen las primeras notas [...] El piano -la gran caja de música de occidente- concluye la arquitectura del castillo. (El Tiempo, 2003)

Figura 3 - Transporte de mercancía en el Magdalena



Transporte de mercancía en el Magdalena.⁷

⁷ Transporte de mercancía en el Magdalena. 1940 – Hermann-Friedrich-Birkigt – Biblioteca Nacional de Colombia. Disponible en: <http://blogs.elespectador.com/actualidad/el-rio/galeria-memorias-nostalgicas-de-los-caudalosos-rios-colombianos-en-el-siglo-xx>

1.4.1 La 'música' en Antioquia

Las músicas en Antioquia han sido vivas, músicas orales. Este arte no entiende de fronteras y es así como ha habido unión de culturas y tradiciones que se rigen por las costumbres. Los instrumentos autóctonos de Antioquia están ligados a la tierra, a rituales y a símbolos del cosmos de las diferentes etnias.

Es así como los sonajeros simbolizan la fecundidad del vientre materno. Los instrumentos se han hecho con materiales del entorno natural. Las músicas originales son colectivas, no tienen autor porque la música es de la comunidad.

Con la Conquista en 1492 no sólo se trajeron armas, también llegaron eventos como la diversión, los bailes o el teatro, que se impusieron a las costumbres de las comunidades indígenas. La música española, o el villancico se usaron como herramienta de evangelización. En realidad, a Antioquia los españoles que llegaron eran una mezcla de judíos, moros y cristianos, porque en 1492, además del descubrimiento de América, ocurrió la captura de Granada, la expulsión de los árabes de España, y se sumarían los raptos también de esclavos africanos.

Las fiestas más importantes del año en Antioquia eran las fiestas de la Semana Santa, de Nuestra Señora de la Candelaria y la Navidad; eran festejos donde se contrataba a artesanos que hacían las veces también de músicos. Se les llamaba músicos festeros; la iglesia preparaba a algunos de ellos y les pagaba con oro en polvo o en especie. Así mismo, eran contratados en celebraciones como los matrimonios.

Hablar de música académica en esta región no es tan preciso como hablar de música escolástica, practicada en la Villa de Nuestra Señora de la Candelaria de Medellín durante el siglo XVIII. El canto gregoriano y la polifonía se escucharon también en Rionegro, Santa Fe de Antioquia y Marinilla. La música estaba presente en momentos de rebeldía colonial.

A inicios del siglo XIX comienza a haber interés por la difusión de la música culta. “En 1811, el presidente del Estado Soberano de Antioquia, José Antonio Gómez, deseaba una banda militar como las que existían en Santa Fe de Bogotá y contrató al francés Joaquín Lemot, quien creó una agrupación de 30 músicos y fundó una escuela de música en 1825”. (Restrepo, 1991: 522)

Estos aprendieron empíricamente sin lectura de partituras. Recuérdese que el uso del pentagrama recién se generalizó en Europa a partir del siglo XVII.

Sólo hasta la llegada a Medellín en 1837 de Edward Gregory McPherson, ex director de la Legión Británica en Santa Marta, se inició una labor más académica donde los jóvenes aprendieron a leer papel pautado como tal. Este músico fue considerado como el primer “profesional” que llegaba a enseñar a la ciudad. Y creó la banda que contaba con pianos, violines, flauta, fagot y contrabajo. Así lo atestigua Agapito Betancur cuando dice en su libro *La ciudad 1675-1925*:

Dió conciertos en casas de Don Gabriel Echeverri, Don Víctor Gómez y otros vecinos, conciertos en que actuaban como pianistas las Srtas. Matilde Gómez y Maria del Carmen Echeverri; como violinistas, dicho Grégory, Alejo Pontón, Juan N. Mejía, Fermín Isaza y Francisco A. Góllima y Llano; tocaban flauta, Manuel y Camilo A. Echeverri y Santiago Grégory, hijo del Director; el fagot, era de Francisco Ortega; y el bajo, de José María García.

Creó la Academia de música de Medellín, y la Orquesta filarmónica. Ofrecían conciertos en casas de personalidades de la ciudad, conciertos dominicales, en fiestas religiosas, y en reuniones sociales. Su labor contribuyó a generar una inclinación por el gusto musical de los compositores italianos en apogeo como Giuseppe Verdi. (Betancur, 1925: 29)

Con la reciente cultura musical se empezaron a ver perfiles con vocación más erudita como el de Dolores Berrío, arpista (la única de la ciudad) y pianista habitual de las residencias de personalidades adineradas.

El alemán Emilio Herbruger se radica en la ciudad en 1849 siendo el primer extranjero en publicar un libro de teoría musical de veinte páginas en 1851, que pretende hacer conocer el funcionamiento de las escalas mayores y menores. Además, crea la Sociedad Filarmónica que alcanzó a ofrecer alrededor de 10 conciertos. Se desempeñó como daguerrotipista, fotógrafo, violinista, compositor y director de

orquestra. Cuando llega un extranjero a Medellín la gente quiere atrapar todo lo que pueda aprender.

Hacia 1860 llega a la ciudad Luisa Uribe de Uribe formada en Bogotá con Daniel Figueroa y Nicomedes Mata, es una bogotana de ascendencia paisa (gentilicio de los antioqueños), ella imparte clases de piano en su casa a las señoritas y a los jóvenes, su casa es lugar de ensayos de los mejores instrumentistas que llegaban a la ciudad o estaban en proceso de formación. Era aliada a personajes influyentes que se interesaron por las demás artes representativas, creándose conexiones con grupos de personas que mantenían contacto con otros artistas en ciudades europeas, motivando el paso al surgimiento de organizaciones, de las primeras compañías teatrales y grupos musicales que comenzaron a apropiarse de lugares para la representación cultural, como el patio y el Paraninfo del colegio de los franciscanos, que luego será la Universidad de Antioquia.

Figura 4 - Fachada del edificio San Ignacio (antes edificio de los Franciscanos)



Fachada del edificio San Ignacio (antes edificio de los Franciscanos), único espacio de la ciudad para presenciar espectáculos culturales al aire libre en el siglo XIX, construido entre (1803-1850).⁸

La influencia de la academia de MacPherson y de Emilio Herbruger aumentó el interés por la música culta dando paso a nuevas empresas artísticas. Con la ayuda de las imprentas de la ciudad se editó el libro “Texto para enseñar música nota por nota” realizado por José Viteri en 1876.

⁸ Fotografía tomada de la página web de la Universidad de Antioquia. Disponible en: <https://www.udea.edu.co/wps/portal/udea/web/inicio/cultura/centros-cultura/paraninfo>

Así mismo, es necesario reseñar la llegada a Medellín de una familia de Popayán (ciudad del sur de Colombia), quienes se convertirían en un motor significativo de las artes y de la cultura musical en Antioquia. Hacia la década de 1870 se establecen los hermanos Francisco José y Pedro José Vidal Balcázar, intérpretes, pedagogos y compositores con una formación autodidacta pero de gran nivel. Se integraron a las actividades de la incipiente ciudad y, particularmente, asumieron cargos de oficios religiosos como maestros de capilla en las principales iglesias y hacían parte de la música escénica de compañías de Zarzuela que pasaban por Medellín. Pedro José tenía un hijo, Gonzalo Vidal Pacheco, quien se convertiría en artífice fundamental de su generación en el desarrollo de la música de este entorno. Gonzalo fue músico y compositor autodidacta, se podría decir un letrado, un virtuoso y un académico, de los primeros maestros fundadores de la Escuela de Música de Santa Cecilia en esta ciudad.

Vale la pena hacer un paréntesis en la narración para comentar sobre la influencia del maestro Gonzalo Vidal en Carlos Vieco, eje de esta tesis. Vidal tuvo un influjo directo, indirecto y determinante, ya que por ser un hombre analítico, un copista/transcriptor y ejecutante de las músicas europeas, encarnó una afición y un oficio a través de su propia imprenta y revista musical. También Carlos Vieco ejerció como copista/transcriptor, afinador de pianos y perforador de rollos de pianola. Parte de su ritual de aprendizaje era copiar música de partituras destinadas al deleite y a la venta, actividad que forjó su imaginación musical y su entendimiento empírico de formas musicales.

Volviendo al curso de este relato, entre fines del siglo XIX y comienzos del XX, se estableció en Antioquia un grupo de extranjeros, de los cuales unos vinieron invitados por las propias élites para ayudar a su propósito modernizante, otros fueron viajeros, turistas, aventureros y hombres de negocio. En este grupo de inmigrantes hubo algunos vasco-navarros que lograron insertarse en la sociedad y participar en diferentes actividades económicas.

En el siglo XIX se plantaron las semillas que brotarán en el siglo XX. Hubo dos mercados laborales o redes, una relacionada con la extracción de metales, otra

derivada del comercio, la economía que trajo empresarios, comerciantes, representantes de casas extranjeras y banqueros; y la migración civil-institucional. Así los vascos Jesús Arriola (organista, docente y compositor) y Luis de Zulategui (crítico musical, teórico y compositor español) se vincularon a instituciones eclesiásticas.

Arriola llegó a Colombia con 17 años en 1890, invitado por el arzobispo Bernardo Herrera y Restrepo que conocía de las virtudes del joven; por este motivo se le requirió como maestro de capilla de la Catedral Metropolitana de Bogotá. Cuando llegó al país el arzobispo había muerto, y la curia no había firmado su nombramiento. Desde Medellín lo invitan a dirigir la compañía de operetas y zarzuelas Ughetti y Dalmau que en ese momento hacía giras por algunas ciudades del país, entre estas la capital de Antioquia, ciudad a la que arribó en 1894 y donde se radica e imparte clases particulares. También hay otros inmigrantes de diferentes procedencias como Augusto Azzali, o el matrimonio catalán de Pedro Begué y Ángela Rosel de Begué que trajeron consigo el primer Violonchelo y la primera Viola. (Ricaurte, 2011: 59)

El médico y promotor Pedro Uribe Restrepo del municipio de Envigado⁹ estudió en Europa, y a su regreso a Colombia, en 1834, tuvo la idea de dotar a la ciudad de un espacio adecuado para representaciones teatrales, reuniendo a otros “notables” ciudadanos para recaudar el dinero del que será el primer teatro, una obra que costó alrededor 12.300 pesos oro.

El primer teatro *El coliseo* tenía dos filas de palcos, amplia platea sin asientos y abierto el techado al cielo. En este se presentaban compañías de España e Italia con zarzuelas y operetas, así para las últimas décadas del siglo XIX se contaba con el interés musical de los habitantes que ya asistían con frecuencia a estos espacios. Y cuando no había representaciones teatrales, se usaba para las riñas de gallos. (Correa, 2018: 45).

Estas compañías, muchas veces, no poseían instrumentos acompañantes y eran los músicos locales los que integraban los planteles como miembros de orquesta o cantantes de coro, haciendo incluso papeles vocales secundarios.

⁹ Uno de los 10 municipios que integran el Valle de Aburrá, área metropolitana de Medellín.

Se improvisaron más espacios para estos espectáculos como el *Teatro Variedades*. El reciente interés por la música culta hizo que músicos de lugares más alejados también vinieran a Medellín a afianzar o difundir sus conocimientos.

En esta urbe, considerada la segunda ciudad de Colombia, como ya se dijo, se funda la Sociedad de Mejoras Públicas (SMP), primera sociedad cívica de su clase en el país, que trabajó por los intereses de la ciudad e impulsó el surgimiento de otras sociedades o juntas similares en diversas regiones. La Sociedad de Mejoras Públicas fue creada por el expresidente Carlos E. Restrepo. Su primer Acta corresponde al 9 de febrero de 1899; en breves palabras Restrepo dijo a quienes asistieron que:

El objeto de la invitación que se había permitido hacerles a los caballeros presentes era el de que a semejanza de lo que pasa en centros civilizados y aunando los esfuerzos y concertando las voluntades se organice una Junta encargada de velar por el ornato y embellecimiento de la ciudad. (Betancur, 1925: 251)

La Sociedad de Mejoras Públicas, fundada por el Dr. Carlos E. Restrepo el 9 de febrero de 1899, ha dado un fuerte impulso al progreso urbano; es el brazo derecho de los Ediles de Medellín y a su iniciativa se deben: El Instituto de Bellas Artes, la Escuela de Dactilografía y Taquigrafía, el Teatro Bolívar, la medalla de Civismo, la Medalla del Policía, el Bosque de la Independencia, las Conferencias Culturales, los Correos Urbanos, el Plano de Medellín futuro, los Kioskos de avisos, el Directorio de Medellín, la fundación del periódico "Progreso", el arreglo y ornato de las avenidas de La Playa, concursos de cuentos entre señoras y señoritas, los jardines de las Estaciones de los Ferrocarriles de Antioquia y de Amagá, la fundación del Cuadro de Honor de tal Sociedad, el arreglo del atrio de la [Iglesia] Metropolitana, el busto de Don Fidel Cano en el Parque de Bolívar, la artística fuente de la Plazuela de San José, el Congreso de mejoras Públicas, compra de local para casa social, el monumento a Isaacs, la estatua de Cisneros, la canalización del río Medellín, la edición del Álbum de la ciudad y la Escuela de Declamación. (Betancur, 1925: 132)

Así se termina un siglo largo europeo y empieza uno nuevo que extiende su influencia en los ideales románticos, desarrollando una ciudad, una cultura, una conciencia, unas ideas nuevas, y donde florece la primera generación de músicos propios de Antioquia mediante la guía de artistas extranjeros que encontraron en esta región un lugar donde aportar, a través de una nación y una economía próspera y anhelante de anclarse al mundo occidental, dentro de la noción que de civilización se tuvo al alcance. Los cimientos sociales estaban siendo sometidos y sacudidos por otras visiones civilizadoras y en el último decenio de este siglo e inicios del XX se manifestaría esa autoconciencia que narra lo que está ocurriendo, como lo hace González, cuando cita un personaje de la Novela "Abuela y nieta (recuerdos de una casa antigua)" de Camilo Botero Guerra, que impreca a otro:

- ¡Qué retrógrado eres! Fíjate en lo porvenir o por lo menos en lo presente: admira nuestras reformas sociales, complácete en ellas; y si es lo material lo que más te preocupa, contempla y elogia las nuevas y cómodas habitaciones que le debemos al progreso y que como por encanto han surgido en poco tiempo de entre los escombros de esos edificios toscos y sombríos en que nuestros antepasados vivieron su vida patriarcal, monótona y majadera. Eso ya es algo; pero encantarse leyendo los letreros confusos del paredón de la Catedral, solo porque los trazó la mano de un albañil del siglo pasado, o extasiarse ante una tapia vieja, porque tiene la venerabilísima edad de ciento o más años... ¡Hombre, eso es el colmo de la simplicidad! (Botero, 1997: 337)

1.4.2 Antioquia y Medellín al piano

Como ya se ha expresado, el piano era visto en el siglo XIX como un mueble de lujo que se podían permitir las familias y casas de destacada posición social. La música ambientaba los momentos de esparcimiento, no era considerada en nuestro país como profesión, y tampoco como producto para el beneficio económico.

Don Juan Uribe Mondragón y Don Pablo Esquembrí Pizano, trajeron a Medellín los primeros pianos, en 1825-1826 respectivamente, más tarde los trajeron Gabriel Echeverri y Don Víctor Gómez. (Betancur, 1925: 26)

Figura 5 - Piano construido por la familia Arbeláez en el municipio de Marinilla



Piano construido por la familia Arbeláez en el municipio de Marinilla, departamento de Antioquia, a finales del siglo XIX. Fotografía Lezlye Berrío

En 1835 llegaron a Medellín los ebanistas norteamericanos David y José Hilario Harris, fabricantes de pianos; José Hilario construyó muebles de lujo, pianos y enseñó la ebanistería.

Los imaginarios de fines del siglo XIX tienen especial valor para los antioqueños como colonizadores y fundadores de la geografía regional del noroccidente andino colombiano. Es significativo ver cómo está configurado ese espacio que es la casa familiar, que da cuenta de la importancia del piano, como en la novela histórica *La casa de las dos palmas* de Mejía Vallejo.

En esta novela resaltan “la casa” como un lugar de reunión en torno al piano, la guitarra o los discos que llegan de viajes trasatlánticos (estos últimos ya en las primeras décadas del siglo XX) para ambientar los momentos de descanso y conversación. (López, 2011)

Algunos personajes de esta novela están asociados a la música a través de instrumentos musicales, como Zoraida y Evangelina que tocan la guitarra y el piano, Roberto entona coplas con su tiple y Eusebio es inseparable de su guitarra:

arrimaron con el piano a la casona, como si hubieran traído al más ilustre de los personajes... (Mejía, 1989: 31)

Efrén Herreros armó un escándalo cuando dos cargadores la trajeron [la vitrola] en angarilla como si se tratara de un moribundo o un alto personaje [...] dio manivela ante el barullo, cambió aguja y puso a girar el eje con «Serenata de Schubert» que luego tararearía Balandú por generaciones... (Mejía, 1989: 60)

Figura 6 - Fotografía de la adaptación para televisión de la novela “La casa de las dos palmas” de Manuel Mejía Vallejo



Fotografía de la adaptación para televisión de la novela “La casa de las dos palmas” de Manuel Mejía Vallejo. En este contexto, la familia Herrera se dispone a escuchar la vitrola. Historia ambientada a finales del siglo XIX y llevada a la televisión nacional en 1990. (Álvarez, 2013).

Haciendo un paréntesis respecto a la historia del piano en Medellín, y para cerrar la idea de Mejía Vallejo en su novela, en relación con la música, la llegada del gramófono a Balandú es como la llegada del hielo a Macondo en “Cien años de soledad”, pues esta novedad encarna progreso, formas de industrialización y desafío a las costumbres. (Urrego, 2017: 411)

Es así como los ciudadanos de esta ciudad, tienen por primera vez una intención por integrar a los hábitos educativos los estudios musicales. El piano, ante los desconocidos de su función, es un objeto inanimado que deslumbra y declara un nuevo mundo desde su estética y palpitación sonora. Entre las pianistas de mitad del siglo XIX, se encuentra Dolores Berrío, quien además de arpista, es una de las intérpretes que brinda conciertos en las residencias de los más adinerados. Cabe destacar que fue la señora Luisa Uribe y su esposo Gabriel Uribe quienes en los años 1860 ofrecieron de manera particular clases de piano para las señoritas y para músicos como Santiago Gregorio, Germán Posada y Daniel Salazar (quien se convertiría en el mejor pianista de la ciudad y quién fundó el primer periódico musical *La Lira Antioqueña*). Hay que destacar que esta naciente vocación pedía entre sus devotos que fueran a la vez: músicos, gestores culturales, editores, arreglistas, compositores, intérpretes y docentes.

A finales del año 1887 el sacerdote Pablo E. Montiel, de la Compañía de Jesús, ideó y comunicó a los jóvenes de la ciudad su motivación en fundar una escuela de música (que se conocerá como Escuela de música de Santa Cecilia). El 13 de abril de 1888 se convocaron reuniones con los entusiastas de esta idea. El día 23 de septiembre abrió sus puertas la escuela, que contaba con treinta y un alumnos inscritos. Se dictaron clases de piano, canto, violín, viola, violoncello, flauta, clarinete y otros instrumentos de embocadura.

Hubo dos grupos de docentes entre el primer y segundo año de funcionamiento del proyecto de escuela. El primer grupo fueron los músicos Pedro J. Vidal (director y profesor), Germán Posada (profesor de piano), Enrique Gaviria (violín, viola y violoncello), Pablo E. Restrepo (Teoría y solfeo), y Pedro Mesa (clarinete e instrumentos de viento).

Una vez establecida la escuela y comenzado el segundo año, los profesores Germán Posada y Enrique Gaviria presentaron su renuncia ante el consejo de la *Escuela de música Santa Cecilia*. Los motivos eran que la escuela se había quedado sin alumnos, había pocos instrumentos, y se suspendió a varios alumnos porque eran “de mala educación e indisciplinados”. (Anónimo, s.f.: 24)

El segundo grupo que reemplaza a los anteriores profesores de música (que renunciaron por no ver claro el futuro de la escuela) se integra el 10 de junio de 1890. La comisión de la escuela nombró como nuevos maestros a Gonzalo Vidal, Daniel Salazar, José Gaviria y Emiliano Navarro. Quedaron designados para ejercer así: Gonzalo Vidal, la dirección de la escuela, y la regencia de las clases de violín superior, viola y violonchelo; Daniel Salazar la de piano; José Gaviria la de flauta, y Emiliano Navarro la de violín inferior. Estos nuevos docentes aceptaron su cargo sin condiciones, y por el placer de prestar servicios al engrandecimiento de la escuela. (Anónimo, s.f.: 4)

La ciudad para finales del siglo XIX e inicios del XX contaba con varias imprentas, generalmente de filiación política: Imprenta Departamental, Imprenta La Republicana, Imprenta de La Unión, Imprenta de El Espectador, Imprenta de La Organización, y la Imprenta Musical, dirigida por Gonzalo Vidal, que no tiene filiación política. Cinco

revistas publicaron partituras (casi siempre de piano): *El Montañés*, *La Miscelánea*, *El Repertorio*, *Revista Musical*, y *Lectura y Arte*. También como se dijo anteriormente, hubo un periódico musical *La Lira Antioqueña* en el cual se publicó la sección *Revista Musical*. El papel clave que estas casas comerciales jugaron en el tránsito de diversos productos entre Medellín y las ciudades europeas y norteamericanas, permitió que en el ámbito local se conocieran estéticas y lenguajes musicales que, en su momento, se consideraron novedosos.

Gonzalo Vidal fundó en (1900) la *Revista Musical*. El contenido de esta revista así como las clases que se veían en la Escuela Santa Cecilia iban dirigidos a un grupo específico que ansiaba ser considerados como <<personas civilizadas>> estableciéndose así una diferenciación entre <<lo urbano y lo rural>> y <<lo culto y lo inculto>>. (Velásquez, 2012: 23)

Llegaron a los almacenes y librerías de Medellín partituras, especialmente de músicas de salón para piano, métodos de aprendizaje y textos sobre música “que difundieron la obra de compositores que hoy en día son ampliamente conocidos, como Chopin, Beethoven, Rossini, Bellini o Verdi, y otros que no lo son tanto, como Gounod, Godard y Waldteufel.” (Velásquez, 2012:15)

Los ritmos locales como el pasillo y el bambuco, paso a paso, se integraban al repertorio de las tertulias y bailes de salón, en especial el pasillo; el protocolo de estos bailes y reuniones sociales era riguroso, se estudiaba a quién invitar, lo que impedía que personas no muy conocidas o de nivel inferior pudieran llegar a los recintos aristocráticos. “No se vendían boletas para entrar a los conciertos, sino que se repartían a los socios, y estos debían ser individuos de una conducta intachable”. (Cordovez, 2015: 26). Básicamente se mantuvo la tradición excluyente, instaurada durante el romanticismo, de socios para lugares especiales (clubes) en círculos y casinos culturales, como se usaba en Europa.

Figura 7 - El bambuco en las fiestas familiares de las clases altas



El bambuco en las fiestas familiares de las clases altas, Bogotá ca 1860. ¹⁰

Las pautas relacionadas con la presencia de pianos como elemento central de la música doméstica entre las clases adineradas o ciudadanos de alguna pretensión, se mantienen a lo largo de las primeras décadas del siglo XX. La socialización o amplificación del arte sonoro se da con la llegada de los instrumentos mecánicos y más tarde de los métodos de reproducción sonora en rodillos y discos, así como la naciente radiodifusión, hechos que afectaron profundamente la continuidad de la tradición de los salones y de la música doméstica del siglo XIX. Así lo describe González y Collazos, citando a Ellie Anne Duque:

La sociedad colombiana, ajena al clasicismo musical europeo de fines del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX se mostró dispuesta a hacer un tránsito rápido de la música barroca a la música de salón del romanticismo para su solaz y entretenimiento. Las ansias “civilizadoras” de la época prepararon el clima para que la pieza para piano y la canción fueran rápidamente aceptadas por la burguesía en ascenso y por los compositores e intérpretes. (...) (González y Collazos, 2013: 13)

La importancia del centralismo en la idea de nación pone en rivalidad las élites de Bogotá y de Medellín. La capital de Antioquia representa la periferia desde la habitual

¹⁰ El Bambuco. Bogotá, Ramón Torres Méndez, Ca. 1860, 23,1 x 29,1 cm, Litografía iluminada Grabado. Fuente Colección de arte Banco de la República N° de registro AP 1332. Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-la-republica/obra/el-bambuco-bogot%C3%A1>

visión centralista bogotana. El hacer parte de un nuevo sistema económico, el ideal de modernidad y progreso y el producto cultural de más difusión “la canción popular”, se convirtió en objeto de intercambio mercantil gracias a la tecnología. Esto muestra cómo los individuos se apropian ideas e imaginarios de una vida nueva en este siglo largo colombiano.

Dicen también González y Collazos (2013) que quien mejor se expresó sobre el piano en un medio nacional fue Don Tomás Rueda Vargas:

Leámoslo en “A través de la vidriera” (Cromos volumen XLV, núm. 1132. Bogotá, 6 de agosto de 1938, pág. 97). Ahí dice que:

“... la chimenea para la zona templada ha sido lo que el piano para nuestras altiplanicies. A la luz de la chimenea se desarrollaba la vida familiar y social de la Europa que nos llegó en las novelas del siglo pasado. Carecieron los colonos de Santafé de ese elemento de cohesión. Lo hallamos en el piano cuando perfeccionado este instrumento principió a importarse con verdadero frenesí para nuestras casas de Bogotá. Pobre o rico, bueno o malo, muy pronto no faltó en ninguna de ellas. No era un lujo, era una necesidad... se era o no se era, entre las señoritas según la habilidad que se tuviera en su ejecución. Para traerlos a lomo de mula, de buey o de carguero, por los más infernales rodaderos, no se ahorran sacrificios. Las grandes marcas rivalizaban aquí como un timbre de aristocracia en los salones... los Erhard y los Chickering primero; luego los Rachals, los Pleyel y tantos otros”.

1.4.3 Ambientes y escuchas

Cuando se habla de un instrumento como el piano, de origen europeo, integrado a culturas diferentes del continente latinoamericano y enfocado, particularmente, en la tradición y la educación musical colombiana, se hace necesario rodear “el gusto social”. Para esto se sirve del análisis de Pierre Bourdieu, iluminando y esclareciendo la identidad, pertenencia, gusto de unas gentes, una ciudad y unas preferencias.

Las necesidades civilizadoras son resultado de la crianza y la educación, en ellas participan los esquemas de percepción que se convierten en códigos para apreciar y poder disponerse al disfrute del arte en sus diversas manifestaciones. Estos esquemas son la condición secreta para poder reconocer estilos característicos de un periodo, una escuela o un autor. Por ello aquel espectador que carezca de un código

específico se pierde entre combinaciones de sonidos y ritmos, si adolece de determinada aculturación estética.

[...] la investigación establece que todas las prácticas culturales (frecuentación de museos, conciertos, exposiciones, lectura, etc.) y las preferencias correspondientes (escritores, pintores o músicos, por ejemplo) están estrechamente ligadas al nivel de instrucción (evaluado según el título escolar o el número de años de estudios) y, en segundo lugar, al origen social.[...] La nobleza cultural también tiene sus títulos, que otorga la escuela, y sus blasones, que miden la antigüedad del acceso a la nobleza. (Bourdieu, 2010: 231)

El consumo cultural permea el movimiento económico en torno a un área determinada, a través de estas actividades se puede ver el modo de apropiación en un tiempo concreto en una región. Bourdieu en su libro *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, aborda teóricamente y descubre cómo una persona acepta y puede decodificar y reconocer consciente o inconscientemente, según sus niveles de percepción, la lectura de una obra de arte:

El consumo es, en este caso, un momento de un proceso de comunicación, es decir, un acto de desciframiento, de decodificación, que supone el dominio práctico o explícito de una cifra o de un código. [...] La puesta en práctica consciente o inconsciente del sistema de esquemas de percepción y de apreciación más o menos explícito que constituye la cultura pictórica o musical es la condición oculta de esta forma elemental de conocimiento que es el reconocimiento de los estilos característicos de una época, de una escuela o de un autor y, más generalmente, de la familiaridad con la lógica interna de las obras que supone la delectación artística. (Bourdieu, 2010, 233)

En la música andina colombiana urbana, lo popular y lo académico se han ido acercando, ya que la novedad escolástica no sólo está en llevar el lenguaje de la escritura musical a la partitura con la decodificación de los ritmos y melodías locales que canta la gente en sus fiestas o acontecer cotidiano, sino que la academia o lo académico se nutre de nuevos idiomas con sabores y estilos musicales provenientes de esas prácticas locales. Hasta que el Vallecaucano Pedro Morales Pino no pautó sobre la partitura estas músicas, no se formalizan, ni son sacadas del anonimato para algunos, o de la pura tradición oral.

La independencia del imperio español fortaleció el discurso nacionalista, así mismo, las consecuencias de las guerras europeas en Colombia hacen mirar al país hacia

adentro, quitar un telón que antes era realidad, para formar una historia propia, dando realce a lo profano, imitando menos a la naturaleza extranjera y evocando más lo ciudadano, lo circundante.

En el siglo XX la primera guerra mundial (1914-1918), la crisis económica de entreguerras, (1918-1939), y la gran depresión en Estados Unidos (que contagió al mundo en 1929), fueron causales suficientes que redujeron las importaciones de bienes europeos y exaltaron los discursos nacionalistas; también la industria tuvo que acelerar la producción local para mantener al mercado. Y en la música esto representó una oportunidad para expandir el negocio de la producción y el consumo interno, ya que la gente estaba más habituada al consumo extranjero.

La negación del goce inferior, grosero, vulgar, venal, servil, en una palabra, natural, encierra la afirmación de la superioridad de los que saben satisfacerse con placeres sublimes, refinados, desinteresados, gratuitos, distinguidos. Es lo que hace que el arte y el consumo artístico estén llamados a cumplir, se quiera o no, se sepa o no, una función social de legitimación de las diferencias sociales. (Bourdieu, 2010: 239)

La economía permea las funciones sociales y los hábitos urbanos; entonces se viró la mirada hacia lo nacional convirtiéndose en importante, porque la identidad se volvió negocio, todos los entes de difusión como periódicos, revistas y periodistas culturales dieron pautas del buen gusto e impulsaron a la gente a comprar producción colombiana.

En esta búsqueda identitaria, la opción por la representación pública de la música cobra sentido, en el auge de formaciones musicales como las fanfarrias, bandas marciales (se componen de intérpretes que caminan mientras tocan músicas solemnes y majestuosas), las bandas de “pueblo” que tienen menos cantidad de instrumentistas y que son la agrupación musical predominante en los municipios colombianos¹¹ (en este formato los músicos generalmente están sentados y pueden ahondar en la interpretación aunque aún desarrollan su actividad habitualmente al aire libre), y es en la programación cultural de la Retreta dominical, donde se moldea

¹¹ De la Fanfarria a la banda de pueblo, se llega al modelo de banda sinfónica, como ejemplo más notorio, en Antioquia es la banda departamental. Véase, por ejemplo, el libro La banda Paniagua “memorias y olvidos de una tradición musical de Medellín” (López, et al, 2012).

la escucha, el amor por la música local y universal. Es así como en el trasegar cotidiano se encuentra la programación semanal de la retreta en los parques principales de los pueblos y ciudades; éste es un compromiso político con los ciudadanos, mediante acuerdos municipales, que aparece en las primeras décadas del siglo XX, y se destaca en Medellín, como en la formación de la Banda departamental¹² a cargo del maestro Gonzalo Vidal, cuya programación y repertorio se publicaban cada semana en el periódico El Colombiano. (Gutiérrez, 2006: 69)

He aquí la programación de la retreta del 23 de enero de 1915, que se publicó en el mencionado diario:

Para mañana en el parque de Bolívar a las 11:00 de la mañana programa:

1. “L' oncle” - Fantasía Nuevo Repertorio...Audran
2. “Raymond” – Obertura.....Thomas
3. “Célebre serenata” - Nuevo Repertorio..... Pierné
4. “La Reina Margarita” -Vals Nuevo Repertorio....Marie
5. “Capricho” – Marcha –Estreno.....Chomel

Permanente:

Toda colaboración de compositores nacionales será expresamente solicitada, todo estreno se repetirá en la retreta del jueves siguiente.

Director de la banda.

Gonzalo Vidal. (Gutiérrez, 2006: 70)

Figura 8 - Parque principal de Caldas, Antioquia (municipio al sur de Medellín)



¹² Hoy Banda de la Universidad de Antioquia. Véase el texto de Gustavo Adolfo López Gil y María Eugenia Londoño Fernández “Las bandas de música en Antioquia: oportunidad y compromiso”.

Figura 9 - Parque principal de Caldas, Antioquia 2023



(Arriba). Parque principal de Caldas, Antioquia (municipio al sur de Medellín), con la tradicional caseta para la banda de música en el centro. Ca 1918. (Abajo). Parque principal de Caldas, Antioquia 2023. Algunos parques colombianos conservan en su estructura arquitectónica, en la mitad del parque, además de la fuente, la caseta, exclusivamente para la banda y sus tradicionales domingos de retreta musical, después de la misa.¹³

Así se van generando espacios para la música al aire libre en primera instancia. La aparición de los teatros en las ciudades latinoamericanas tuvo su gestación desde la época colonial para interpretar formas musicales europeas a través de las tonadillas escénicas (género teatral español). Los compositores practicaban las formas musicales más en modo autodidacta, bajo la influencia del comercio literario musical. El prototipo de músico romántico es el perfil de muchos músicos destacados en cada ciudad del país, como Gonzalo Vidal: teórico, pianista, director, gestor, poeta, y animador de las empresas musicales de la ciudad de Medellín como la Escuela de Santa Cecilia.¹⁴

En estos cambios que trae la idea del progreso y la industrialización, nace Carlos Vieco Ortiz el 14 de febrero de 1900 en Medellín, ciudad de una nación que se rige bajo los ideales de belleza y orden. El protagonismo local tomaba preponderancia no sólo por los talentos sino porque más comercio trae más industria y mejores oportunidades de desarrollo educativo. Así se comienza a comprender que las opciones y estéticas musicales son aprehendidas desde la música local hasta las estéticas reinantes a nivel internacional.

¹³ Wikimedia, (2008). Fotos históricas del municipio de Caldas Antioquia. Disponible: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/43/Parque_de_Caldas.JPG

¹⁴ Véase el documento anónimo (s.f.) *Escuela de Santa Cecilia, Documentos relativos desde 1888 hasta 1890*. Y el texto de Gustavo Yepes Londoño (2006) "Desarrollo musical en Antioquia: criterios de ejecución interpretativa de la obra pianística del compositor Gonzalo Vidal". *Artes, La revista* N°12, Vol.6, julio-diciembre.

Vieco Ortiz (1900-1977) fue en este contexto uno de los más destacados compositores locales y figura cimera de la canción popular antioqueña. En este mismo periodo emergen figuras como Germán Posada Berrío (1866-1941) docente y destacado intérprete; José María Bravo Márquez (1902-1952) un músico más en estilo canónico clásico que fundó el orfeón antioqueño; Carlos Posada Amador (1908-1993) que estudió en París o Roberto Pineda Duque (1910-1977), el primer compositor dodecafónico colombiano que estudió en Julliard y fue alumno de persichetti.

En medio de este grupo de músicos locales aparece una primera generación en mayor cantidad de integrantes extranjeros, en su mayoría españoles e italianos vinculados a la docencia y a la ejecución musical en programas públicos y de carácter privado. Uno de los primeros en establecerse fue el Vasco Jesús Arriola, que, como ya se expresó, inicialmente llegó para trabajar como organista en la catedral de Bogotá y que se instaló definitivamente en Medellín.

En 1905, Arriola fue invitado como jurado a un concurso de piano realizado por una agrupación dedicada a la cultura llamada «El Cascabel», en la que se pretendía premiar con escudo de oro la mejor interpretación de la primera Sonata de Ludwig Van Beethoven. Entre los jurados se encontraban también Gonzalo Vidal (caucano y antioqueño) y Germán Posada (antioqueño). En el grupo de concursantes estaban los músicos Rafael Posada, Rafael Herrán, Pablo Echavarría, Gabriel Echavarría, y el ganador del certamen Miguel A. Navarro. (Ricaurte, 2011: 64)

Así, como esas riquezas producto de la industria y el comercio posibilitan la llegada de extranjeros y la realización de conciertos de música académica, también dieron cabida a procesos y cambios locales; por ejemplo, una familia de artesanos de la madera del municipio de Yolombó, es representativa como modelo del paso de ser artesanos para convertirse en artistas, escultores, pintores, músicos, docentes, compositores y tipógrafos que se integraron a las demandas de la nueva urbe. Ellos son la familia Vieco. Aquí se pueden ver algunos de los anuncios donde ejercen comercialmente sus servicios musicales como técnicos de piano y representantes musicales de la venta de partituras.

Figura 10 - Afiche publicitario de la familia Vieco



Afiche publicitario de la familia Vieco (Betancur, 1925: 140)

Los núcleos familiares se fueron congregando alrededor de actividades sociales y comerciales donde en general todos aprendían la rama de un oficio. Por ejemplo, algunas de estas familias de las áreas artísticas son, Vidal, Santamaría, Arriola y Vieco.

También las agencias discográficas más importantes del mundo como: Victor, Columbia, Polydor, Odeón, Durium, Brunswick, entre otras, se instalan en Bogotá entre 1916 y 1932 con sus discos de 78 rpm para el comercio local, donde se consumía la música grabada por ellos y algunas obras de compositores colombianos que se interpretaban en conjuntos de cuerdas y estudiantinas, obras que a su vez eran enviadas en partituras (de piano guía) a las casas grabadoras norteamericanas y europeas, donde vestían esas partituras base para convertirlas en piezas con orquesta y voces de fuste. La compañía Victor, por ejemplo, tenía un suplemento informativo *The voice of the Victor*, donde se anunciaban los productos y se difundían así:

Los amantes de la música que hoy en día concurren los lunes y los miércoles por la noche a la Plaza de Bolívar —escribió el cronista de la referida revista—, son más afortunados en sus conocimientos musicales. Esa muchedumbre ya no cree en milagros ni en cosas de otro mundo, pero saben lo que son los productos de la Victor (...) La multitud, quieta y ordenada y compuesta de personas de todas

las clases sociales, escucha con verdadera devoción cada una de las selecciones que componen el concierto. El reloj da las ocho treinta... entonces casi inmediatamente rasga la quietud de la noche un fragmento de Aída o la voz robusta de Juan Pulido cantando una canción de amor o un tango melodioso y triston (..) (Restrepo, 2016)

De la Escuela de música Santa Cecilia se pasa al Instituto de Bellas Artes que, en 1916, cuenta con una generación de profesores en su mayoría españoles, como Jesús Arriola en la clase de solfeo y teoría; Pedro Begué en violín y viola; Angela Begué en violonchelo; Rafael D'Alemán en clarinete y demás instrumentos de viento. Entre los maestros locales, Gonzalo Vidal en la clase de piano; Germán Posada Berrío en flauta; Bernardo Vieco y Constantino Carvajal en escultura; y Francisco Antonio Cano en las clases de pintura y escultura. (Ricaurte, 2011).

En la dirección de la sección de música, en 1916 consta que «Según contrato con los Sres. Maestros Jesús Arriola y Germán Posada, firmado el 24 de febrero de 1916 y que vencerá el 31 de enero de 1920, esta Escuela está bajo la dirección de dichos señores, quienes han recibido puntualmente, la subvención que concede el Departamento, y cuyo producto mensual ha sido de \$ 150» (Ricaurte, 2011: 65)

Como se expresaba en apartados anteriores, para los años 20, Medellín comienza una expansión a todos los niveles: nuevas empresas nacen y crecen en la ciudad y sus alrededores, nuevos barrios emergen, un nuevo grupo poblacional, en su gran mayoría de procedencia rural, demanda sitios para el disfrute y el esparcimiento. La llegada de las pianolas y la difusión de las vitrolas en estos años les dio un nuevo sentido a los espacios públicos de la ciudad al tener música grabada y ponerla continuamente durante las horas en las que el establecimiento estuviera abierto.

Se habla de derechos de autor y regalías por venta y reproducción de música, como con el compositor colombiano Luis Antonio Calvo, que en 1921 anunciaba por medio de la prensa de Medellín:

Aviso al público que de hoy en adelante los rollos para autopianos que contengan mis composiciones musicales, llevarán adherido un tiquete amarillo con la inscripción:

"Derechos de autor, veinte centavos"

y el facsímile de mi firma, como comprobante de haberme pagado ese valor. Los rollos que no tengan ese requisito no los autorizo, y por tanto suplico a los compradores de rollos que no favorezcan ese comercio indebido. En Bogotá tienen mi autorización los señores: Camacho Roldán y Tamayo, G. Perea, J. V Mogollón & Cía. En Medellín los señores: Gabriel Vieco & Cía. (Ospina, 2017: 180)

Figura 11 - Afiche publicitario de las partituras de Luis Antonio Calvo



Afiche publicitario de las partituras de Luis Antonio Calvo, c. 1921-1925. Algunos almacenes indican en afiches, anuncios como este: "Las obras musicales del compositor colombiano maestro Luis A. Calvo se venden aquí". (Ospina, 2017: 181)

También en una de las guías comerciales de la ciudad (1925) aparece un listado de músicos que ofrecen sus servicios como intérpretes, y algunos como profesores de música (particularmente de piano y órgano), entre ellos están: Roberto Arriola, Arturo Alzate G., Ignacio Betancourt, José María Bravo Márquez, Jorge Hernández, Emilia Morales, Fernando Molina, Ramón Mesa, Luis Mondragón, Arturo Morales, José Pérez, Germán Posada Berrío, Roberto Rueda, José Salazar, Juan Salazar, Pedro Pablo Santamaría, Jaime Santamaría, Nicolás Torres (hijo), Gabriel Tobón, Indalecio Vidal, Carlos Vieco, Ricardo Velásquez, (hijo). (Betancur, 1925: 188-223)

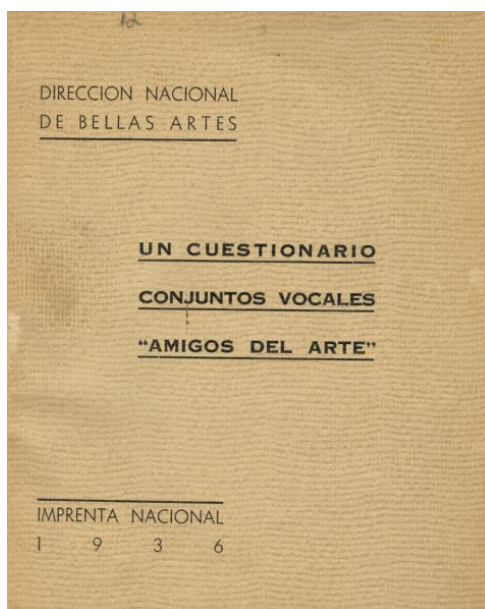
Es así como hacia la década del 30, en la familia del español de origen vasco, Jesús Arriola, sus descendientes ejercieron un rol social como músicos y profesores. Roberto enseñaba contrabajo, Javier violín y, en la generación de los nietos, décadas después, se observa cómo el maestro Darío Gómez Arriola, traspasó su arte fuera del entorno local, siendo concertista de piano internacional y docente de la Universidad de Antioquia. (Ricaurte, 2011: 69)

La década del 30 fue una de las más fructíferas para el panorama artístico y musical de Medellín. La Junta Directiva de Bellas Artes recibió en 1931 un piano Pleyel por parte del señor Diego R. Echavarría con el fin de que se ofrecieran conciertos mensuales en la ciudad. Entonces, se creó en julio 27 del mismo año, el grupo *Amigos de la Música*, y se envió una carta comunicándose la iniciativa a diversas personas, buscando conseguir algunos socios, cuyo único compromiso fue el de hacerle propaganda al grupo. (Pérez, 2013: 48)

El arte ya era una tradición evidenciada en los salones sociales privados, así que la ciudad tenía que dar un paso más al agregar un recinto público para la ejecución musical en vivo, que, guardando las proporciones, semejara lo que simboliza una iglesia para sus fieles, y crear programaciones estables de conciertos, poniéndose el arte clásico de los siglos XVII al XIX a disposición de personas “selectas”, unidas por un estatus social e influenciadas por las noticias y modelos del arte clásico europeo. Desde 1931, a raíz de la donación del mencionado piano Pleyel, el grupo *Amigos de la música* ejerció su misión de estudiar, disfrutar su afición y promover la asistencia a los conciertos que se programaran; sin embargo, en el arte no son suficientes las ganas ni las esperanzas para hacer que este brille más allá de sus momentos estelares como opción de vida, modelo civilizador o de nuevas concepciones espirituales; hace falta crear demanda, apoyo técnico, financiero, institucional, privado y de particulares. (Pérez, 2013)

Situaciones similares pasaban en la capital del país. Por iniciativa del bogotano Gustavo Santos Montejo (Director del Conservatorio Nacional de música en 1935, Director Nacional de Bellas Artes y posteriormente alcalde de Bogotá en 1938) se inicia la creación de más sociedades como la *Sociedad Amigos del Arte* de Bogotá, que se fundó en 1935. Así fue consignado en un folleto el reglamento y actividades emprendidas por tal sociedad en la capital de Colombia.

Figura 12 - Portada "Amigos del Arte"



Portada "Amigos del Arte"

Dirección Nacional de Bellas Artes, Imprenta Nacional, Bogotá, 1936 (Pérez, 2013: 52)

Los estatutos que publicamos no son sino una norma general, sometida, en cada caso particular, a las modificaciones impuestas por las circunstancias locales. Los Amigos del Arte no tienen, ni deben tener tan solo una función pasiva limitada a la sola audición de buena música, o a la asistencia a conferencias y exposiciones. Va, debe ir, mucho más allá de su labor. [...] En las ciudades populosas como Bogotá, Medellín, Cali, Barranquilla y demás, los Amigos del Arte pueden limitar, o al menos apoyar la mayor parte de sus actividades en torno a las bellas artes, porque más o menos, encuentran personal y ambiente para dedicarse a ellas. En ciudades y poblaciones (y las más pequeñas pueden formar su sociedad Amigos del Arte) debe perseguir actividades que tengan que ver con el espíritu que ha precedido a su fundación, promoviendo reuniones de todo orden ya para formar pequeñas murgas o conjuntos vocales, ya para escuchar las conferencias de carácter cultural que se transmitan por radio, o para inspeccionar la decoración de las escuelas del lugar y su mejoramiento y llevar a ellas la música por medio del gramófono [SIC], en días especiales, y en fin mil iniciativas más que pueden surgir cuando se logra crear un espíritu de asociación en torno a un ideal o una idea. (Pérez, 2013: 53)

Este folleto, publicado por la Imprenta nacional, se envió a personalidades idóneas y artísticas y a sociedades especializadas en las principales ciudades de Colombia (Antonio María Valencia, en Cali; Darío Hernández, en Santa Marta; Mario Camargo, Agente Fiscal de Caldas; Sociedad de Mejoras Públicas, en Medellín; y a Josefina Santis de Morales, en Cartagena), con el fin de que crearan más sociedades y que su modelo fuera integrado y adaptado a las condiciones locales de cada ciudad. Es en

1936 cuando se crea en Medellín ya no un grupo informal, sino la continuidad de la idea del Director Nacional de Bellas Artes, Gustavo Santos Montejo, la *Sociedad Amigos del Arte*.

Las programaciones pagadas de conciertos con piano de cola, estaban desde un inicio adheridas a repertorios de música europea, y casas de representación de artistas extranjeros, lo que daba poco margen para obtener apoyo en espacio, divulgación y/o patrocinio a los emprendimientos de artistas individuales o de colectivos artísticos colombianos. Entre las excepciones de propuestas locales y de otras regiones del país, se presentaron agrupaciones como: el Orfeón Antioqueño, Cuarteto de Cuerdas Bogotá, Orquesta del Instituto de Bellas Artes de Medellín y la Ópera de Medellín; también algunos solistas como, Elvira Restrepo de Durana (piano), Gilma Cárdenas de Ramírez (canto), y Lucía Gutiérrez de Macía (piano).

Figura 13 - Programa de mano Elvira Restrepo



Programa de mano Elvira Restrepo. Instituto de Bellas Artes, 14 de agosto de 1937. (Pérez, 2013: 61)

El concepto de civismo¹⁵ promulgado por la Sociedad de Mejoras públicas de Medellín se extendió a la filosofía de la reciente *Sociedad Amigos del Arte*, que infundió no sólo en sus socios la conciencia de retribuir (no regalar) a la ciudad; sino que también rechazó mediante el escarnio público a los *Hombres-estorbo*, aquellos que no veían su éxito social como resultado de un esfuerzo colectivo de consumo, e incluso expone la idea de sancionarlos. Por tal motivo esta iniciativa se vio fructificada principalmente por esas personas que con su visión, talento, progreso y empoderamiento económico aportaron a proyectos culturales, dando paso a la idea de progreso. También se unieron los empleados y obreros de fábricas pudiendo aportar a las campañas de adquisición de mobiliario exquisito, como lo es un piano de cola de concierto.

Medellín se estaba posicionando como ciudad con atisbos cosmopolitas donde llegaban los artistas del momento y de relevancia internacional. La segunda guerra mundial permitió programar conciertos memorables, sin embargo, la evidente carencia de instrumentos y personal calificado en la reparación de pianos no estuvo acorde a la técnica y el progreso de los ejecutantes invitados. El caso del pianista Alejandro Brailowsky fue el detonante para realizar la primera cruzada por la compra de un piano de alto nivel, para la programación de conciertos de la Sociedad a partir de 1941.

¹⁵ “El civismo es un arte: el arte de saber vivir en la sociedad como una ayuda y no como un estorbo. Resultado de esfuerzos comunes”. Ver a León y Ramírez (2015: 1) Disponible en: https://memoriaempresarial.eafit.edu.co/wp-content/uploads/2015/04/Sociedad%20de%20Mejoras%20Publicas_1899-1919_2015.04.07.pdf

Figura 14 - Foto de un programa de mano de Alejandro Brailowsky



Esta foto es de un programa de mano de Alejandro Brailowsky, que estuvo contratado por la *Sociedad Musical Daniel* para dos conciertos en la ciudad en 1940, de los cuales sólo ofreció uno, ya que el intérprete “estaba dispuesto a suspender los dos conciertos programados por la falta de un buen piano de concierto”, tal y como se menciona en carta enviada por Guillermo Espinosa al secretario de la Sociedad, Marco Peláez, en 1940. (Pérez, 2013: 90)

Los pianos de cola que se usaron para los conciertos de talla internacional fueron prestados ocasionalmente a la Sociedad por Luis Macía, Carlos Posada Amador o la emisora La Voz de Antioquia que, sin embargo, no cumplían los estándares a los que un concertista internacional estaba habituado para ofrecer su mejor arte. (Pérez, 2013: 90-94). “La Sociedad sin un buen piano de concierto para traer los artistas mundiales que en esta época de la situación europea puedan visitarnos fácilmente, no tiene razón de existir”. (Pérez, 2013: 91)¹⁶

¹⁶ Cita de correspondencia de la Sociedad Amigos del Arte. Sala de Patrimonio Documental (SPD) del Centro Cultural Luis Echavarría Villegas de la Universidad EAFIT. SPD-EAFIT, SAA, Boletín No. 27, 1 de abril de 1941, SAA-62, f. 6.

Figura 15 - Imagen de la campaña de la Sociedad Amigos del Arte

Este es el piano que Medellín necesita!

He aquí un piano de gran concierto!!!
Su costo es de \$ 5.000.000!
Necesitamos 5.000 personas que den UN PESO para que la ciudad al fin tenga un piano!

Medellin, centro industrial.
Medellin, centro de cultura.
Medellin, ciudad de emprendedores

NO TIENE UN PIANO
que ofrecer a los artistas que nos visitan!!!

y... Este es el piano que tiene Medellín!

Ofrezca tan sólo
UN PESO
Para dar a Medellín un piano de concierto.
Ayude a la
SOCIEDAD AMIGOS DEL ARTE.

Imagen de la campaña de la Sociedad Amigos del Arte, Medellín necesita un piano.

Programa de mano, concierto en homenaje a Luis A. Calvo

Teatro de Bellas Artes, 29 de agosto de 1941

El consumo y la conciencia cultural en aficionados, estudiantes, comerciantes y autoridades gubernamentales en estos años, provocó un auge por las bellas artes. Así, se inició una nueva campaña para la consecución de un nuevo piano para la ciudad. Libreros y escultores se aunaron a la causa musical, como el crítico Rafael Vega Bustamante, que en 1955 abogó por las programaciones, ejerció la crítica musical y reforzó la nueva cruzada, llamada "Medellín necesita un piano". La marca

de pianos más prestigiosa después de Bosendorfer¹⁷ es Steinway & Sons,¹⁸ marca del nuevo piano de cola de concierto que se quería para Medellín. La ingeniería, la pulsación y la calidad de sonido hacen que los pianos Steinway sean por excelencia la elección de casas reales, auditorios, teatros, y la gran motivación de los mejores pianistas del mundo.

Figura 16 - Anuncio de la casa de venta de pianos

Entre los mejores pianos del mundo hay uno para su hogar !

Entre los muchos modelos de STEINWAY —el instrumento de los Inmortales— hay uno que le conviene y cuya adquisición está dentro de sus posibilidades. Un piano de calidad en su hogar representa los más altos valores del espíritu y ennoblecce las horas de esparcimiento familiar.

Sin compromiso alguno de su parte, visite nuestro Departamento de Pianos y vea los modelos que le ofrecemos... Precios y condiciones de pago al alcance de todo presupuesto.

J. GLOTTMANN, S. A.
Bogotá - Barranquilla - Bucaramanga - Cali
Cartagena - Girardot - Medellín - Sincelejo

EAVESTAFF, el piano de tipo económico, ideal para la enseñanza y bueno para los profesionales. No deje de ver y escuchar los EAVESTAFF.

Anuncio de la casa de venta de pianos J. Glottmann Revista Semana, agosto de 1952 (Pérez, 2013: 82)

Ahora, entre todos los comprometidos con la cultura, se consiguió la compra del piano que permitiría que los artistas más reconocidos del mundo pasaran por Medellín como una de las ciudades latinoamericanas obligadas y que se debían incluir en sus giras.

¹⁷ Fábrica de pianos vienesa, fundada en 1828 por Ignaz Bösendorfer, anterior a la marca más comercial en la actualidad, *Steinway & Sons*.

¹⁸ Fundada en 1853 en Nueva York por el inmigrante alemán Heinrich Engelhard Steinweg y Henry E. Steinway.

Para esta ocasión el Municipio se comprometió con una suma de \$15.600 pesos para la compra de un piano Steinway. Dicha suma fue repartida entre 1954 y 1955, abonando el primer año la suma de \$10.000 pesos, y en 1955, cancelando lo que faltaba, es decir \$5600. El resto de las entradas [de dinero] de la Sociedad pueden dividirse entre aquellas dadas por particulares y empresas, con motivo de la campaña de compra del piano, aquellas que se recibían por concepto de publicidad de empresas en los programas de mano, intereses de las cuentas de ahorro y la venta de un piano, en 1955, a una galería de arte. [...] (Pérez, 2013: 82)

Entre los artistas que más veces vinieron a la ciudad entre el 40 y el 50, se encuentran:

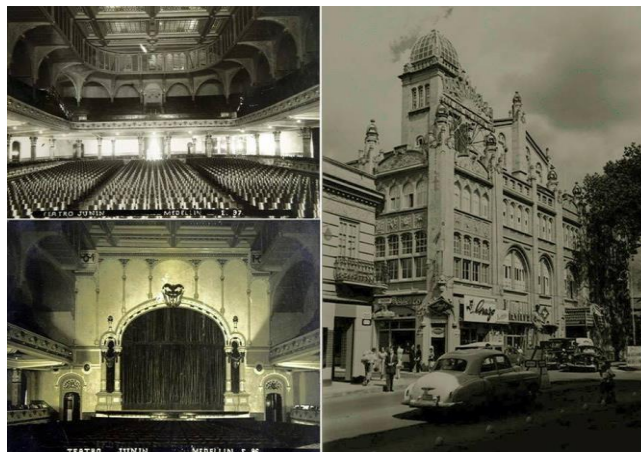
- Claudio Arrau (pianista), con un total de 6 visitas.
- Eric Landerer (pianista), con 3 visitas.
- Gyorgy Sandor (pianista), con 3 visitas.
- Niños Cantores de Viena (coro), 3 visitas.
- Cuarteto Húngaro (cuerdas), 3 visitas.
- Yehudi Menuhin (violín), 2 visitas.
- Alfonso Montecino (pianista), 2 visitas.
- Marisa Regules (pianista), 2 visitas.
- Henryk Szeryng (violín), 2 visitas.
- Coro de Cosacos del Don (coro), 2 visitas.

Estas décadas representan una actividad cultural exquisita, donde además se puede ver que los artistas que más volvieron a la ciudad fueron los intérpretes de piano. Ofrecer un concierto de piano siempre ha obtenido mejor respuesta tanto del público que es neófito como del oyente versado en la materia. El piano por su amplio diseño y por la posibilidad visual del extenso teclado, ofrece una conexión y concentración especial entre el intérprete y el oyente.

Se observa en la guía industrial y comercial de 1952 que ahora no se trataba de un sólo auditorio fundacional como lo fue el del Instituto de Bellas Artes de Medellín, sino que la actividad cultural se había convertido en una alternativa económica rentable para los comerciantes, el auge de la industria radial, la publicidad y el mito de las estrellas se había democratizado para todos; ya los hábitos de consumo eran más amplios y la sociedad esperaba en la música también las obras de moda. La cantidad de escenarios activos era diversa, y se programaba desde cine, funciones musicales, y artes escénicas. Aquí se nombra una lista de teatros de Medellín: Junín, Bolívar,

Granada, María Victoria, Avenida, Balcanes, Medellín, Olimpia, Rialto, Manrique, Cinelandia, Alameda, Roma, Colón, Rívoli, Colombia, Santander, Caracas, América, Antioquia, Aranjuez, Guayaquil, Buenos Aires, Ópera, Salón España, Lido, y Teatro Campal o cine al aire libre. (Gutiérrez, 2006: 74)

Figura 17 - Teatro Junín en el centro de la ciudad de Medellín



Teatro Junín en el centro de la ciudad de Medellín, vendido y demolido el 3 de octubre de 1967¹⁹

Figura 18 - Teatro Bolívar



Foto Teatro Bolívar²⁰

Se presenta, a continuación, el listado de artistas que hicieron recitales de piano en los teatros Bolívar y Junín de la ciudad de Medellín, entre 1937 y 1960. Este inventario de eventos proviene de la *Sociedad Amigos del Arte*:

¹⁹ Sitio online especializado en la memoria histórica de la ciudad de Medellín. Disponible en: <https://www.centrodemedellin.co/ArticulosView.aspx?id=276&type=A&idArt=277>

²⁰ Sitio online especializado en la memoria visual de la ciudad de Medellín. Disponible en: <https://www.facebook.com/MemoriaVisualDeMedellin/photos/a.10150592280236308/10150592281266308/?type=3&theater>

- 1937 Elvira Restrepo (Colombia)
Olga Rodríguez (Colombia)
- 1938 Luisa Meneghetti (Italia)
Manuel Fuster (España)
Lucía Gutiérrez de Macía (Colombia)
Joaquín Fuster (España)
- 1940 Alejandro Brailowsky (Ucrania)
Arnaldo Tapia Caballero (Chile)
- 1941 Claudio Arrau (Chile)
Gyorgy Sandor (Hungría)
- 1942 Alexander Uninsky (Ucrania)
- 1943 Eric Landerer (Checoslovaquia)
Joaquín Fuster (España)
- 1944 Enrique Arias (Colombia)
Antonio María Valencia (Colombia)
Mary Fernández (Colombia)
Luis Carlos Figueroa (Colombia)
Alexander Borovsky (Rusia)
- 1945 Rosita Renard (Chile)
- 1946 Claudio Arrau (Chile)
Gyorgy Sandor (Hungría)
Eric Landerer (Checoslovaquia)
- 1947 Rosita Renard (Chile)
Paul Loyonnet (Francia)
- 1948 Claudio Arrau (Chile)
- 1949 Eric Landerer (Hungría)
- 1950 Alexander Borovsky (Rusia)
Marisa Regules (Argentina)
Claudio Arrau (Chile)
Pietro Mascheroni (Italia)
Eric Landerer (Hungría)
- 1951 Friedrich Gulda (Austria)
- 1952 Claudio Arrau (Chile)

- Friedrich Gulda (Austria)
- Alfred Cortot (Francia)
- 1953 Solomon Cutner (Inglaterra)
- Paul Badura Skoda (Austria)
- 1954 Georg Demus (Austria)
- Claudio Arrau (Chile)
- Marisa Regules (Argentina)
- 1955 Gonzalo Soriano (España)
- 1956 Alfonso Montecino (Chile)
- 1957 Antonio de Raco (Argentina)
- 1958 Walter Klein (Austria)
- 1959 György Sándor (Hungría)
- Detlef Kraus (Alemania)
- Alfonso Montecino (Chile)
- 1960 Daniel Barenboim (Argentina)
- Blanca Uribe (Colombia) (Pérez, 2013: 116-122)

A continuación, el listado de pianistas solistas invitados por la Orquesta Sinfónica de Antioquia entre 1946 y 1953 al Teatro Bolívar de Medellín (Pérez, 2013: 121):

- 1940 Armando Palacios (Chile)
- 1946 György Sándor (Hungría)
- Eric Landerer (Checoslovaquia)
- 1947 Consuelo Barrientos (Colombia)
- Margarita Laszloffy (Hungría)
- Luisa Manighetti (Colombia)
- Elvira Restrepo de Durana (Colombia)
- Emeric Stefaniai (Checoslovaquia)
- 1948 Ketty Chavatal (Colombia)
- Darío Gómez Arriola (Colombia)
- Antonio Ceballos Ordóñez (Colombia)
- Aura Moncada (Colombia)
- Armando Palacios (Chile)
- 1949 Manuel Fuster (España)

- Gilles Gilbert (Francia)
Eric Landerer (Checoslovaquia)
Elvira Restrepo de Durana (Colombia)
Raúl Spivak (Argentina)
- 1950 Ketty Chavatal (Colombia)
Rosalía Cruz de Buenaventura (Colombia)
Martha Elena Emiliani (Colombia)
Eric Landerer (Checoslovaquia)
Pietro Mascheroni (Italia)
- 1952 Jesús María Sanromá (España)
Rocío Vélez de Piedrahita (Colombia)
- 1953 Ketty Chavatal (Colombia)
Blanca Uribe (Colombia)
Anna María Penella (Italia)

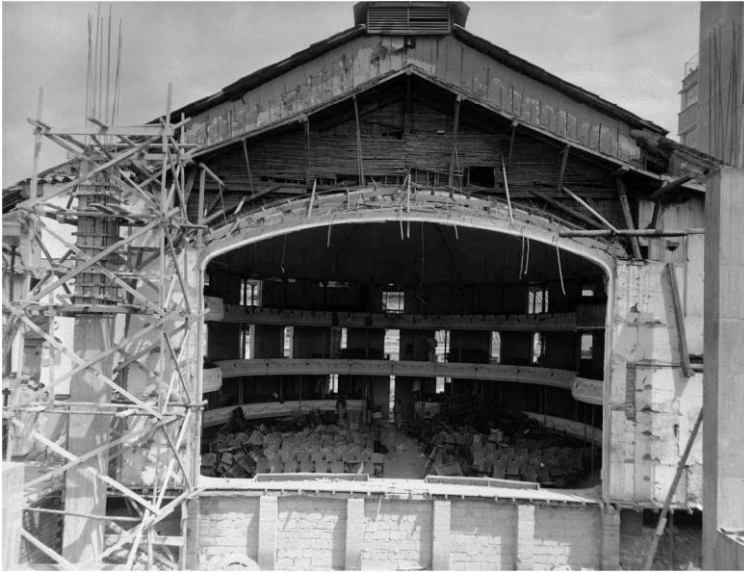
El Teatro Bolívar era la sala principal y la más grande de la ciudad, con alrededor de cuatro mil sillas. Sin embargo, la llegada del cine elimina paulatinamente buena parte del público que asistía a las óperas, zarzuelas y conciertos académicos durante la primera mitad del siglo XX. Es, a partir de los años 50, que se van desmontando, clausurando y derribando los espacios para el arte, dando paso a la visión de las nuevas generaciones mercantiles empoderadas de las obras civiles en la ciudad. Conviven la modernización con el ocaso de una generación fundacional. La gente dejó de asistir al Teatro Bolívar poco a poco hasta que se comenzaron a trasladar algunos de los conciertos a otros teatros más pequeños, como en 1953, que de los nueve conciertos programados, varios se llevaron al Teatro Junín (que contaba con alrededor de mil butacas) y a la Sala Beethoven de Bellas Artes (alrededor de 300 butacas). A finales de 1953 se cierra el teatro, y su demolición será a mediados de 1954.

Medellín, Noviembre 10 de 1954 ... Señor: Alcalde Mayor de la Ciudad [Darío Londoño Villa].

Señor Alcalde: Ante el peligro de ver desaparecer uno de los últimos lugares que dieron fisonomía de ciudad a nuestra querida Medellín que, por ser ciudad industrial se le piensa ciudad mercantilizada y desentendida de las bellas artes y disciplinas espirituales que no respetan tradición,

ni tiene amor por las cosas que representan el comienzo [de] nuestra historia civil, acudimos a su [autorizado] criterio, para que nos ayude con su poderosa influencia a evitar, a toda costa, la demolición total del Teatro Bolívar. (Villa, 2013: 96)²¹

Figura 19 - Ruinas del Teatro Bolívar



Ruinas del Teatro Bolívar²²

Durante todo este trayecto fue el Instituto de Bellas Artes de Medellín el espacio para el estudio artístico, no obstante, era exclusivo para los hijos de las élites o para algunas personas de estratos bajos con becas otorgadas por la propia institución. Es recién en 1959 que se funda el Conservatorio de música de la Universidad de Antioquia, creado con el fin de reemplazar poco a poco el empirismo por la ciencia a través de una formación regulada, al estar canalizada en grados, niveles y edades, permitiendo la cualificación y reciclaje de músicos de banda y orquesta de la época.

Estos años, así mismo, serán punto de lanza para esa nueva generación de intérpretes colombianos (nacidos en la década de los años 40) que se circunscriben a un arte más específico, donde ya no tienen que ser gestores, ni compositores, ni artesanos en su arte, sino que será la época de la especialización estilística, donde se vierte el talento por entero en el virtuosismo y la interpretación.

²¹ Carta enviada al alcalde de la ciudad por la gente de la élite que asistía con frecuencia a las funciones del teatro.

²² Sitio online especializado en la memoria visual de la ciudad de Medellín. Disponible en: <https://www.facebook.com/MemoriaVisualDeMedellin/photos/a.10150592280236308/10150592281266308/?type=3&theater>

La ciudad contó con intérpretes y pedagogos que marcaron ese antes y después en la historia del piano colombiano, como Joseph Matza (violinista y director), Pietro Mascheroni (concertista de piano y director), Anna Maria Penella (niña prodigio, docente y concertista de piano internacional) y Marta Agudelo (pionera en la educación musical y pianista). Maestros que son producto, a su vez, de leyendas de la historia y referencia de la interpretación pianística aún estudiada hoy en día, como son la escuela e influencia de Granados-Marshall, Arturo Benedetti Michelangeli, o Marguerite Long, escuelas española, italiana y francesa de piano. Esta nueva generación de maestros extranjeros que por la segunda guerra mundial se radicaron en Medellín, implementó metodologías concisas y procesos pedagógicos musicales, dando paso a una nueva visión de la mecánica y la técnica instrumental, con una estela de pianistas locales que se convirtieron en la generación de los futuros “grandes pianistas colombianos” con trayectoria, premios, grabaciones y reconocimientos internacionales, como son Harold Martina, Teresita Gómez, Blanca Uribe, Francisco Zapata, Felipe Henao y Aída Fernández, entre otros.

De los años 40 a los 60 será el inicio del ocaso de la formación autodidacta ceñida al talento y la escasa circulación de la información en esa generación de músicos, compositores, gestores y profesores como Pedro Morales Pino, Luis Antonio Calvo o Carlos Vieco Ortiz, que en cambio sí contribuirán a democratizar el acceso a la música andina en la circulación de periódicos, partituras, y a través del arribo masivo de la radio a todos los hogares colombianos con sus composiciones, creando música nacional y que, sin embargo, con su escasa formación, tanto guiada como autodidacta, son quienes autentican (desde las pautas e influencias del arte europeo, el reconocimiento, la transformación y traducción de una esencia musical andina colombiana), el sentir propio y la identidad de una música y un territorio.

Las nuevas generaciones de músicos y el incremento de sus conocimientos elevaron el nivel cultural en Medellín, pudiendo asimilarse repertorios más exigentes y actualizados, lo que posibilitó acrecentar la calidad de los conciertos.

Así comienzan los años 60, donde el reto de los fundadores del conservatorio y su junta directiva²³ es tener los mejores profesores y crear la que será la primera carrera universitaria de Educación Musical en Colombia. Se va comenzar la calificación, certificación, importación de instrumentos, adecuación de la primera sede y el contrato de profesores, así como se impulsará un auxilio anual de la nación al conservatorio. Sin embargo, no es hasta iniciados los años 80 que se crea la Facultad de artes de la Universidad de Antioquia, que acredita la competencia musical y ofrece la titulación como profesional de la rama artística.

También paulatinamente se va desmontando la política de asistencias sociales, que beneficiaba a los empleados de las fábricas, como lo hicieron las empresas de textiles Coltejer, Fabricato y Rosellón, que tenían para ellos beneficios, como las ayudas para tener casa propia, hasta crear barrios obreros. También se acaban los músicos y escultores que contrataba cada empresa a tiempo completo para formar coros, estudiantinas, y donde por ejemplo cada artista plástico como pintor y escultor hacía más especiales los espacios laborales, ya que eran las empresas y familias prestantes, las que al estilo de la familia italiana de los Medici, ejercían de mecenas en actividades que no eran consideradas como profesiones de comercio masivo, sino ejes de encuentro y sentido de pertenencia, pues los empresarios locales de entonces pensaron mejor en la integración social y participación de los obreros.

Con los modelos neoliberales se acercan nuevas crisis para Latinoamérica, y las empresas pasan a pertenecer a grupos de conglomerados internacionales como sigue pasando en la actualidad.

Se radicaliza el discurso de lo académico y lo popular aún más, se prohíbe en los conservatorios toda la música colombiana de influencia popular, por lo tanto, se diferencian las radios comerciales de las radios de música clásica, en las primeras no suena más música instrumental, y en las segundas se realza es la música europea y

²³ Compuesta por Marta Agudelo de Maya (educadora, gestora y pianista), Margoth Arango de Henao (música, gestora y directora del conservatorio), Leonel Estrada Jaramillo (Odontólogo, crítico, artista, educador, gestor, coleccionista y poeta), Rafael Vega Bustamante (librero, escritor, crítico musical, cronista, locutor de programas de música en las emisoras culturales de Medellín) y Óscar Javier Restrepo Naranjo (Odontólogo, profesor y decano de la Universidad de Antioquia). (Moreno, J., 2014: 43-44) Disponible en: <http://hdl.handle.net/10495/1830>

la música instrumental colombiana. Es el auge de la era de la especialización, y los compositores que habían sido modelo de civilización y progreso pasan por un periodo de marginación, lejos de la lente social.

También se da paso a la construcción de una nueva estética guiada por la construcción de edificios para oficinistas, democratización de automóviles y motores, se oculta el verde y se expande el asfalto, el rumbo es la fábrica hasta la jubilación (que es la muerte personal y social), la oficina, la escuela; ya no hay espacio para el placer, el paseo o la poesía, estos vuelven a ser momentos para personas de alta estirpe que pueden conservar tiempo para sí mismos. Una época en decadencia que destruye monumentos, como el Teatro Junín, y edifica bajo la influencia y urgencia de más edificios para más oficinistas.

Figura 20 - Demolición del Teatro Junín



Demolición del Edificio Gonzalo Mejía para la construcción del Edificio Coltejer. Digar, 1968.

Figura 21 - Construcción del edificio Coltejer



Construcción del edificio Coltejer, nuevo símbolo de la ciudad de Medellín. Gabriel Carvajal, 1970.

Es inevitable que se vaya el Teatro Junín porque la esquina donde está situado es la más valiosa y merece convertirse en una edificación suntuosa que caracterice el avance incontenible de la ciudad —comentaba algún locutor del radioperiódico Clarín el 3 de octubre de 1967—. Y como pronto desaparecerán todos los que recuerden la génesis de la sala, serán felices las nuevas generaciones asistiendo a un sitio grato y que esté a tono con sus exigencias. (Castro, S.F.)²⁴

Lo que viene es el movimiento, la poca observación del entorno, y la sensación de correr continuo que adquiere Medellín, que paso a paso da lugar (como en toda Colombia) a más violencia y a la sensación de huir de lo local, donde ya no solo es mejor lo de afuera, sino que estar afuera del país simboliza futuro y preservación de la vida.

²⁴ Sitio online especializado en la memoria histórica de la ciudad de Medellín. Disponible en: <https://www.centrodemedellin.co/ArticulosView.aspx?id=276&type=A&idArt=277>

Capítulo II - Formas musicales pre contenidas

“Por magnífica que sea la puerta que construyas, sólo con eso no tendrás una novela viva. Una historia, en algún sentido, no es algo de este mundo. Una verdadera historia requiere un bautismo mágico que conecte este mundo con el otro”. Haruki Murakami²⁵

2. Del pensamiento a la transcripción

No todo lo que se parece es en efecto una nueva dimensión o mundo distinto del referente, para conseguir algo así, se debe tener por parte del músico saberes, como el tratamiento de la armonía, destrezas de ejecución, competencias de escritura, imaginación auditiva, conocimientos históricos en esos temas musicales que fueron paridos como diamantes innatos (que yacen contenidos en un fondo de resonancias colectivas en cualquier persona por contrarias que sean su cultura y su lenguaje), y que actúan desde el autor primigenio como un autorretrato o código del universo del que él está hecho y del que también somos nosotros. Temas que con obsesión o devoción persiguen, que tienen que seguir creando nuevos prismas perspectivas, y que pasan a ser literatura de consulta entre las obras originales de la historia de la música; porque en la base genética de la especie humana se trata de unos mismos motivos que ocupan y mueven, al entregar o distanciar pulsiones conscientes o inconscientes siempre latentes, como el amor, las creencias, la moral o la hermandad.

Se discurrirá sobre algunos recursos conceptuales, pilares de navegación y entendimiento de la música, desde la composición hasta las consecuentes versiones y transcripciones del propio autor, o de otros creadores de su misma o posterior generación, con el fin de abordar épocas, estilos y tradiciones.

Pero, ¿se podría hablar de diferencias significativas entre composición, copia, arreglo, adaptación, reducción, versión y transcripción? ¿son obras distintas?, ¿representan construcciones musicales contrapuestas? Para dar respuesta a estas preguntas, se

²⁵ Murakami, Haruki (2008). En: Sotelo Navalpotro, Justo (2012) p, 281.

toma como referente la ontología, rama de la filosofía que se basa en las formas de pensar, teorizando sobre su objeto que es la sustancia, el efecto, o el fenómeno.²⁶

Según García-Carril (2019) la ontología de la música tiene que ver con poder discriminar desde lo existente, tomando objetos que tienen al sonido como medio o están relacionados con él, así como qué tipos de cosas musicales hay y qué cercanías tienen. Por tanto, la discriminación “consiste en explorar si estos productos musicales [composiciones, copias, arreglos, adaptaciones, reducciones, versiones, transcripciones] son, efectivamente, entidades de distinta naturaleza y, en caso afirmativo, determinar las relaciones que se establecen entre ellas.” (García-Carril, 2019:1). Estos artefactos creativos pueden ser considerados subproductos, no por menor categoría sino por pertenecer a una rama de la composición musical de donde resultan las versiones, transcripciones, arreglos de obras musicales, grabaciones de ejecuciones musicales, improvisaciones, y las obras inspiradas en otras previas.

La observación puede depender o no del contexto de una obra, y las variantes que se dan en la reproducción de la misma música, son las que permiten la individuación y categorización. (García-Carril, 2019: 8)²⁷

Por esto es necesario ahondar en conceptos como la *repetibilidad*, *audibilidad* y *variabilidad* en una obra musical. La *repetibilidad* tiene dos vertientes iniciales de admisión: las normas esenciales o inmutables prescritas que están en el original, y aquellas que satisfacen desde diferentes estéticas un reconocimiento por referencias a través de la exposición de características insinuadas o concretas, de una obra o estilo simiente.

Las condiciones de existencia y ejecución de una obra en el arte musical, dispensan una experiencia diferente en comparación con la pintura, la fotografía o, por ejemplo, la literatura, ya que su condición de repetibilidad aplica en dos fenómenos más: la *audibilidad*, a la que se accede desde el contenido que se puede escuchar y apreciar

²⁶Más información en el Diccionario filosófico marxista. Disponible en: <http://www.filosofia.org/enc/ros/ont.htm>

²⁷ Véase “El debate entre contextualismo y no-contextualismo”, y “El debate entre sonicismo e instrumentalismo”. Disponible en: http://www.sefaweb.es/ontologia-de-la-musica/#31_El_debate_entre_contextualismo_y_no-contextualismo

por medio de las ejecuciones, tantas veces como el oyente quiera; y la *variabilidad*, en la que cada espacio temporal es único, y cada ejecución es diferente.

2.1 La creación musical

Entrar en los contenidos de las formas musicales que ocupan el interés de este trabajo y encontrar respuestas sobre cada una de ellas, dará sentido y concepto de lo que acontece en cada proyecto creativo, observable desde dónde orientar el pensamiento, para entender las razones que ajustan y cercan las posibilidades de tratamiento de cada artefacto sónico.

El *aristotelismo musical* se distingue del *platonismo* por la intuición derivada de que las obras tienen origen, son creadas y no simplemente descubiertas. Levinson dice que son 'una especie de universal bajado a la tierra'; es decir, un objeto abstracto con contexto situado, indicación de persona y tiempo (Levinson, 2011: 216), así queda en evidencia que las obras no son simples conjuntos auditivos señalados, sino más bien una estructura de ejecución y sonidos indicados por el creador en un momento preciso.

Son los creadores quienes proveen cosas nuevas a nuestra cultura, y no son meros descubridores que desvelan opciones musicales preexistentes. Así, al experimentar y evaluar elementos combinados: notas, acordes, timbres, etc., en un contexto particular, y centrar la atención hacia determinado conjunto sónico, los compositores se apropian y aprueban una selección de sonidos, dejando claramente tallada su singularidad, diciendo: estos son mis códigos y los acepto, estableciendo como consecuencia una norma o rigor para que puedan ser reproducidos de manera identitaria.

Entender el acto creativo conlleva procesos variados, entre ellos se resalta que componer es investigar, evaluar y construir. En el proceso de comprender la existencia de una obra musical, se entiende ésta como creación por parte de un individuo que emprende su investigación sin unas normas concretas de éxito, lo que le entrega la posibilidad de no tener que equivocarse, porque no se busca un fin conceptual ni se tiene una pista que se convierta en criterio verídico para un logro. Al

componerse una obra se genera un puente hacia el objeto creativo, que se formaliza en pautas específicas rastreables y susceptibles de ser universalizables en su forma; así se dan las condiciones desde las que nacen y se inyectan obras nuevas al corpus social. El acto de composición también es un proceso evaluativo, donde el compositor equilibra una determinada estructura de sonidos, que al ejecutarse podrá satisfacer lo que éste quiere alcanzar, dando como resultado de esa evaluación las indicaciones de operación técnica y modelado de la estructura, en un plano guía que es la partitura. (García-Carril Puy, 2019)

El desarrollo de las formas musicales hace parte de cada sociedad, incluso, pasando de generaciones a siglos es posible ver la evolución de las ideas, detectar su sincronía al poder mirar hacia atrás en el pasado o encontrar en paralelo nociones precursoras de un pensamiento; este es un hecho a veces lineal, tanto en literatura como en música, y sintoniza ecos de ideas que se van replicando a lo largo de la historia humana.

La idea de *Contextualismo referencial* figura el enraizamiento no sólo de una obra musical, su estructura particular, tratamiento armónico-melódico, sino el suelo donde habita el compositor y el contexto histórico en que éste se desenvuelve, absorbiendo estilos y épocas en corrientes determinadas, para no anclar vagamente una producción en una tradición universal solamente, sino acercarla más a lo localizable, y que sean las reglas de desarrollo de una sociedad y nación —sus costumbres, climas, idioma y lugar geográfico continental—, los que transparenten las posibilidades adquiridas, permitiendo valorar, en la medida de las cosas que pasan en un eje cardinal, cada propuesta creadora.

Perspectiva musical

Tanto la ejecución causal que recae en el intérprete, como las leyes armónicas o la sonoridad tímbrica específica condensada en una partitura, son parámetros que cristalizan la entidad y autentican la propiedad de un objeto creativo abstracto (porque una construcción sónica no se toca, ni se escuchan los caracteres con sólo verlos en una partitura).

Los rasgos o características que posibilitan la individuación tienen que ver con el debate entre si se incluye como referencia el contexto o no. Por una parte, se analiza al objeto de apreciación y su identidad y la importancia del ecosistema que rodea una obra; por otra, sus posibilidades de instrumentación. El concepto *contextualista referencial* dice que una obra musical está determinada por “estructuras de sonidos indicadas de la forma φ -indicada-por-P-en-t, [es decir] φ es una estructura de sonidos, P un compositor y t el momento de composición (García-Carril cita a Levinson, 2019: 44). En esta reunión de elementos discursivos es posible entender no sólo la música en sí misma como hecho sonoro, sino hasta la medida de las velocidades de una época, e incluso los tempos (estados psicológicos) que aún se transparentan en nuestra actualidad.

Los apuntes fijos realizados en una partitura, que indican la operación matemática y auditiva única que distingue una composición de otra, por simple que sea, da como perspectiva la aplicación de la teoría del sonicismo puro. El enfoque del *sonicismo puro* permite que los diferentes formatos de presentación y ejecución de una obra concreta puedan reconocerse mientras no se alteren las formaciones de estructura de sonidos originales (alturas, distancias, etc.), por lo tanto, la instrumentación primigenia de una obra podrá variar y seguir siendo “esa misma obra” en cada circunstancia de emisión. En palabras de Nemesio García-Carril Puy:

La instrumentación original de la Quinta Sinfonía de Beethoven no es constitutiva de la identidad de esta obra. Una ejecución correcta de la estructura de sonidos de la Quinta Sinfonía llevada a cabo por una banda de instrumentos de viento o por dos pianos contaría como una ejecución correcta de la Quinta Sinfonía. Ninguna de ellas sería considerada como ejecuciones de una obra distinta. A favor del sonicismo puro se ha argumentado que hace justicia a la intuición de que la identidad de una obra se preserva si se mantiene su integridad estructural —las relaciones internas de la estructura (...)—. En este sentido, un cambio de instrumentación no afectaría a que la obra continúe siendo reconocible, siempre y cuando se respete su estructura de sonidos. (García-Carril, 2019: 59-60)

Por eso la Rapsodia en azul de George Gershwin para banda y solista de piano, puede ser la misma obra al ser interpretada en versiones distintas, como por un sólo pianista, por una orquesta de cuerdas o por una banda sinfónica (sin solista); de hecho con escuchar el inicio de la obra en cualquier formato que mantenga la estructura original de sonidos, sólo con el *trino* característico, que da inicio al comienzo de la obra y posterior escala ascendente del clarinete —para el público de consumo indirecto—,

será reconocible y familiar, por un determinado ‘momento musical’ ya escuchado anteriormente, así no se recuerde cómo se llama la obra ni quién sea su compositor. Pero sí se asociará, recordará o incluso se ubicará con certeza el lugar donde se prendó su escucha, si fue en una película (como Manhattan de Woody Allen de 1979), en dibujos animados o mediante cualquier otro vehículo que haya incluido el uso de la música como parte constitutiva de un entorno ambiental.

2.2 Tratamiento y generalizaciones

El uso general del ingenio humano en múltiples áreas del conocimiento, pasa irremediablemente por procesos de desarrollo, ampliación y concreción formulada, poniendo en circulación y movimiento las ideas que surgen interactuando con artefactos, lo que extiende el acceso y la intervención experimental e intelectual en lo alcanzado, lo original, lo transcrito y lo versionado. Este gesto repercute, se aísla, bifurca o vacía desde la apropiación por los especialistas, mutando términos, cambiando significados para las mismas cosas, nutriendo un mismo contenido o cerrando posibilidades, se trate de cine, de medicina, de paleontología o de música.

Por eso es necesario “analizar el contexto y las circunstancias dentro de las cuales la música fue concebida, creada, y después editada” (El nuevo siglo, 2022). Es alrededor de un significado que suele gestarse un ambiente nuevo, que da paso posteriormente a las generalizaciones que contribuyen también a desvanecer un unívoco concepto, empujando a la renovación y/o reinterpretación en cualquier área de labor humana; así pues, la acción inventiva es una herramienta en práctica y tendencia imperecedera que acompaña a nuestra clase y a nuestras ciencias.

Esa forma de conservar grabando-cincelando en la naturaleza, parece gestarse desde tiempos inmemoriales; comenzó en las cavernas, cuando los humanos dibujaron en los muros las figuras de los animales, los objetos de símbolo, culto o poder, el agua, el fuego, el aire, o la tierra misma; en ellos representaron sus contextos. Así se fueron codificando las señales para identificar y delimitar sitios y zonas especiales, temerosas o sagradas.

Con el resultado experiencial de la “palabra” se comenzó a estandarizar y a diferenciar el contenido como un utensilio necesario. La posibilidad de crear un mundo de claves desde el lenguaje hablado tomó aún más sentido con la escritura, convirtiendo a esta en sistema y, a su vez, en mensaje, legados escritos, reglas o códigos marcados sobre las rocas. El nacimiento del libro representado por diferentes culturas se halla en tablas y ciudades de piedra, en piel o diversos materiales hasta llegar al papel, lo que muestra una evolución de las escrituras para los diferentes centros de atención del hombre, desarrollando éste la concentración de caracteres que ayudaron a concretar el cómo se debía pronunciar una palabra o seguir indicaciones, códigos y lenguajes por áreas determinadas para entornos específicos con instrumentos o herramientas preconcebidas; así se entiende que hay un lenguaje para hablar de la creencia, la emergencia, el encuentro, la caza, entre otros.

Una vez establecidos los modos iniciales del lenguaje escrito, fueron los escribas quienes comenzaron a copiar y transcribir desde la antigüedad, escatimando en la prioridad de sólo textos que pudieran ser relevantes para la comunidad, sus deidades, su cosmogonía, constituyéndose en una actividad laboral de eruditos, seres portadores de verdades, al saber pasar un mensaje o significado de un reino a otro, de un soporte a otro o de una lingüística a otra. (Goodall, 2006).

El uso indistinto de una misma palabra para señalar varias cosas, complejiza su significado, convirtiéndola en un signifiante, al tomarse como *sine qua non* para diversas tareas. Se observa la aplicación y uso de la palabra transcripción en labores diarias como:

- Copiando algo ya escrito con anterioridad en otra parte.
- Representando por escrito un lenguaje hablado, es decir oral.
- Operaciones que realiza el cuerpo humano cuando hay proceso de transcripción y traducción por parte de nuestras células, que crean síntesis de proteínas.
- En grabaciones dictadas por profesionales de la salud.

En el caso de la música hay otras palabras asociadas a la transcripción, como son esas que representan los conceptos de traducción y transferencia. Por ejemplo, en la traducción musical la costumbre principal es escuchar las músicas cantadas en su idioma original, sin embargo, hay canciones que a veces conocemos en nuestro idioma y que son traducción de otra lengua. Una traducción en su base respeta y mantiene los contenidos originales para transmitir las ideas; en el caso de una traducción musical idiomática, no basta con conservar lo identitario, sino que se debe tener en cuenta la musicalidad, la rima y la extensión de estrofas, porque dicha labor está sujeta a la forma en que acontece la estructura formal en el tiempo rítmico de la obra.

Por ejemplo, transcribir una partitura renacentista tiene una relación semejante a la traducción de un texto de un idioma a otro: es un proceso en el que se altera la información y los matices, en el que el transcriptor, así como el traductor está inclinado a decidir algunas veces sobre la fidelidad al texto primigenio y otras veces estará inducido a facilitar la comprensión dentro del nuevo lenguaje. (Ramírez y Sánchez, 2019)

Una traducción en música funciona como una adaptación a otra raíz idiomática, por ejemplo, del castellano (lengua romance) al alemán (lengua germánica), como del libro a la película, de la novela de texto a la novela gráfica.

Por el contrario, el concepto Transferencia musical es un recurso usado en el cine para caracterizar personajes mediante estilos y estéticas (que pueden ir de la música clásica al jazz), y dan al personaje la posibilidad de mostrarse distinto.

Los elementos del discurso cinematográfico tienen la función de dar forma visual y sonora a la historia. Personajes, escenarios y sucesos adquieren corporeidad a través de los elementos constituyentes de la sustancia expresiva y de la combinación de los mismos. Dentro de esta dialéctica del *qué* a través del *cómo*, la música tiene la capacidad de ofrecer profundidad creando entornos tridimensionales en los cuales la historia puede desarrollarse plenamente. (Martínez, 2015: 324)

Porque las obras musicales son como atuendos, entornos, o permisos de introspección que se adentran en las condiciones latentes de los personajes. Por ejemplo, es el caso de la influencia comunicativa que se da entre diferentes áreas del

arte como el binomio pintura-música, en que un autor y su organización discursiva inspiran a su vez el mundo de otro, como en Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828) con el mundo goyesco de Enrique Granados (1867-1916), ambos artistas españoles cuya obra se desarrolló entre los siglos XVIII y XX. (más adelante se volverá a este ejemplo).

Se observa cómo en el cine se usa el recurso de determinadas estructuras musicales a modo de transferencia musical para buscar en ideas preestablecidas la ampliación, la caracterización y el recorrido de un personaje, que va de un punto a otro en la historia que se quiere contar

Su potencial radica en el hecho de que puede tratarse de muy diferentes tipos de música, siempre que tengan aspectos en común para que se pueda producir esta asimilación entre las diferentes piezas. Como hemos visto (..) no es necesario que el tema abandone al personaje que ‘lo transfiere’ sino que puede ser compartido, pero su potencial narrativo está en el hecho de que en cada uso del mismo puede darse un proceso de resignificación, donde los significados previos cambian, se adaptan y nutren el mundo simbólico en el que se mueven los personajes. (Martínez, 2015: 356)

Incluso en las trilogías y sagas cinematográficas hay siempre un hilo musical o *leitmotiv* que sin ser igual conserva su esencia, representando para el espectador, a la vez, un indicio (de que algo pasará) de alerta y expectativa por cómo se desenvolverá en cada escena la trama a nivel audiovisual, muchas veces caracterizada por la transformación musical.

Este antecedente sobre la acepción de una palabra despliega las posibilidades que guarda la ciencia musical, en la que formas y géneros, significados y significantes, apabullan por sus milimétricas fronteras. Aquí se permite esa disociación necesaria, para poder considerar un sitio conceptual en cada forma, con más certeza. Igual que pasa con la agógica musical —que representa un mundo en parte no legible y sí audible— será motivador desentrañar (por muy semejantes que sean y parezcan) las diferencias y pertenencias que hay en cada forma, desde la copia hasta la transcripción. Se verá que hay términos que tienen más amplitud, uso, legalidad, ilegalidad, apropiación y reconocimiento en otras áreas artísticas diferentes a la música, para entender cómo se vincula lo mismo en la literatura, la pintura, el cine, la composición, la edición musicológica o la interpretación musical.

2.3 La copia

La copia en la música como en la pintura ha sido muy importante, es en lo pictórico donde este término encuentra mayor uso, como importancia para la formación artística, la cohesión monárquica, misional y religiosa. En la pintura es proceso de apropiación estilística, cambio de concepto, apoyo para el escándalo como revolución, y como eje modernizador. En palabras de Paul Gauguin (1848-1903) “El arte es plagiador o revolucionario”. (Santander, 2014).

En Europa la idea de expansión y conquista²⁸ llega a los conventos, monasterios y catedrales, donde se autoriza la copia. Es lo que sucede en España, buscando que en el territorio se mantenga la misma iconografía de la Italia del *seicento* a través de copistas oficiales de la corte en los siglos XVII y XVIII, en que fue muy importante la difusión del arte religioso como elemento significativo en el proceso de evangelización y de dar a conocer hechos de la biblia.

Las colecciones reales se desarrollaron y comerciaron en Europa. Tienen especial relevancia en el proyecto panhispánico que llevaba su mensaje y creencia a través del arte pictórico. Durante algunas décadas, Madrid fue la segunda capital del coleccionismo en tiempos de Felipe IV (1605-1665). La sucesiva incorporación de coleccionismo de alto nivel a partir de 1630 se promovió en Italia, desde los centros de intercambio y producción en las provincias romana y napolitana. En el patrimonio nacional español se tienen los inventarios de los copiados originales. El éxito de las obras del pintor barroco italiano Luca de Giordano (1634-1705), hizo que se hicieran copias acreditadas por sus amanuenses en el siglo XVII, para los lugares reales, iglesias y monasterios (incluso sus ayudantes pretenden perseguir copias ilegales de su patrón, Luca Giordano). Hacer copiado oficial era un trabajo muy codiciado:

El ayudante menor (pintor) de Lucca Giordano, José Tomás Caballero, en el año 1700 solicita el cargo de veedor (inspector de gastos) del Monasterio del Escorial, “para que con esta ocasión pueda adelantarse en el arte, por lo que allí hay, copiando las excelentes pinturas que tiene”. El hecho de que una persona que no pertenece al ámbito administrativo, [y] que solicita una plaza de veedor inspector, para poder ser pintor copista de las obras que hay (...) es porque dentro del monasterio (...) tuvo que haber monjes dedicados al [mismo trabajo que ellos ya hacían] copiado pictórico sobre lienzo, [es decir] copiado de caballete (...) porque todos sabemos es de la actividad copista de los

²⁸ Siglo XVII caracterizado por varias guerras, conflictos, invasiones, patrocinio de las artes, la arquitectura, avances en la ciencia, la filosofía y la tecnología.

monjes y frailes en el ámbito de la miniatura, (...) que repiten determinadas iconografías, no tanto por una percepción estética sino por el facilitar soportes de devoción validados por grandes maestros. (García, 2016)

Y es que también las mujeres en conventos de clausura eran autorizadas a pintar dentro de sus celdas. Los monasterios, conventos femeninos y masculinos eran centros de copiado que hacían eco de estos trabajos en lugares como catedrales o iglesias parroquiales. Hay un efecto de multicopiado religioso en toda Europa, práctica que se extiende a las colonias americanas.

La copia es tan antigua como el arte mismo. La verdad y la mentira están atrapadas entre el original y la detallada influencia. En la literatura de J. R. R. Tolkien (1892-1973) vemos en su trilogía literaria, *El señor de los anillos*, que el autor se inspiró-copió-plagió ideas argumentales de Richard Wagner (1813-1883), de su ópera *El anillo de los Nibelungos*, y este a su vez se basó para su ópera en un *Cantar germano* del siglo XII. (Puig, 2021) Wagner la compuso entre 1851-1853, y J. R. R. Tolkien publicó su novela en 1953, así mismo lo plasmado por Tolkien bien puede ser interpretado como una forma de reflejar la segunda Guerra mundial y los objetivos de Hitler y la raza aria, evento que acontece entre 1939 y 1945, y que en modo simbólico representa esa trilogía de novelas de Tolkien. (Balbás, 2022).

La humanidad, mientras consolida el desarrollo de una herramienta o un suceso, vierte sus capacidades en torrente impetuoso por inercia, haciendo patente una idea en múltiples recursos y en épocas sucesivas. Desde que nacemos copiamos sonidos, gestos, y en ello se van adquiriendo los hábitos, las costumbres y las tradiciones.

Las copias musicales son eje importante en la historia de la música. Para compositores e improvisadores ha sido la forma de adquirir conciencia de un estilo, incluso esta afirmación lleva a observar la distancia que hay entre procesos de apropiación (como el que se hace por ósmosis, es decir, a través de una asimilación lenta), permeados por una inercia muscular que es casi inconsciente, y el que se hace con la precaución de la práctica escrituraria, a mano, sin grabadoras digitales que

capturen y escriban por nosotros, anclando estilos y patrones para un proceso de saberes posterior.²⁹

En la actualidad (siglo XXI) hay mucha música *enlatada*, parecida y hasta repetida, en la que convergen pocos contenidos (reiterados) y búsquedas compositivas, que no logran prismas o capas nuevas en un mismo circuito de notas, armonía y patrones rítmicos. Es corriente toparse con relatos legendarios en las asignaturas que estudian la historia de la música, con anécdotas de personajes históricos que, por su entrega consagrada, su esfuerzo y peregrinaje vivencial, entraron a los libros biográficos de artistas ícono, como el caso de Johann Sebastian Bach (1685-1750), que hizo un viaje a pie durante varios días para aprender a operar modelos musicales sincréticos, en modo manual imitativo y de la escucha de otro maestro de su época.

[...] su peregrinación a Lübeck fue todavía más importante. Allí daba sus célebres sesiones de “música vespertina” el gran maestro del órgano Dietrich Buxtehude, quien, ya casi septuagenario, inició a Bach, que contaba veinte años, en los misterios de las tocatas y los preludios corales [...]. Bach quedó tan fascinado que, a pesar de toda su conciencia del deber, prolongó sus vacaciones de un mes, quedándose en Lübeck durante todo un trimestre. Aquí resalta por primera vez un rasgo característico suyo: un ímpetu indomable hacia la independencia y un fanatismo hacia las cosas del arte, que saltaba todas las barreras. (Honolka *et al*, 1998: 174)

La examinación del universo de partículas que componen cada hoja de un árbol de la naturaleza, parece un reflejo aumentado y surrealista. La copia amplía la impresión e incita a la reproducción. Hay obras que son fuente de inspiración, referencia, y hasta falsificación; que son motivo de uso y reverencia, abuso y fechoría, lo cual en el mundo del arte legalizado/mercantil de hoy, se llama falsificación, y cuando se trata de copiado en masa no autorizado, es ilegal en las reglas de mercado y las leyes de propiedad moral e intelectual, esto es lo que se llama piratería. (Cuadrado y Miquel, 2007: 7)

Sin embargo, ser robado en la música en tiempos de Mozart (1756-1791) y Beethoven (1770-1827) era una cuestión de prestigio para seguir el compás de la historia.

Mozart parece haber sido pionero en la copia ilegal de música, la anécdota está documentada en las cartas de la familia Mozart, por el padre y la hermana de

²⁹ Cuando se elimina el proceso manual —el uso de la mano y el lápiz— del trabajo del aprendiz, se eliminan acciones neuronales, raíces y destrezas que provocan ir más allá en el conocimiento y la comprensión.

Wolfgang. Se trata de la obra *Miserere* del compositor italiano Gregorio Allegri. En 1770:

El miércoles [por la] tarde fueron a la Capilla Sixtina a escuchar la famosa *Miserere*, (escribió años después la hermana del joven compositor, María Anne, también conocida como "Nannerl"). [Según Leopold Mozart] muchas veces se oye de la famosa pieza, que está tan preciada que hay un castigo de excomunión para aquellos que intenten copiarle, llevársela o darla a alguien. [Y agregó, quizás con un tono triunfalista] pero nosotros la tenemos. (BBC Mundo, 2006)

Mozart al escuchar la historia de la obra decidió escribirla de oído al papel pautado, calcando la música desde su escucha, para lograr una copia ilegal de la valorada obra.

Cuando regresó a donde se estaban quedando en Roma [Mozart con el beneficio genial y biológico de su gran memoria] la escribió y luego fue a escucharla de nuevo al día siguiente —con el papel [oculto] en su sombrero— para comprobar que la había logrado bien, pero cuando trató de interpretarla le salió otra versión, [recordó su hermana en una de las cartas]. Sin embargo, *Miserere* fue tocada nuevamente en Viernes Santo y ahí fue cuando logró oírla y corregir sus errores iniciales, [apuntó Nannerl].

[Nannerl afirma en sus memorias que] pronto se hizo conocido que [Mozart] la había reproducido y tuvo que interpretarla en un concierto de clavicordio. Incluso el castrado Christophori, quien la cantó en la Capilla Sixtina, estaba presente [agregó]. (BBC Mundo, 2006)

En Beethoven la revolución francesa fue de gran influencia no sólo en su pensamiento filosófico, sino en la orquestación al estilo de algunas obras de caza, e incluso la apropiación de algunas melodías francesas, actos que no lo convierten en un infractor como creador, precisamente porque como dice el director inglés John Eliot Gardiner (que ha dirigido y grabado las nueve sinfonías del compositor) “al apoyar parte de su obra en la música revolucionaria francesa, convirtió unas líneas musicales mediocres en algo sublime”. (Santiago, 2006) Entre compositores las citas musicales han sido funcionales como saludo y homenaje entre unos y otros, al menos en las épocas pasadas, pues en el presente hay múltiples demandas por el uso de la cita musical.

La historia de la melodía de la Oda a la Alegría de Beethoven es de otro compositor, Mozart, la famosa tonada es extracto de una obra religiosa, el *Misericordias Domini*, compuesta en 1775, y Beethoven estrenó su Novena sinfonía en 1824. Beethoven copió una parte corta significativa de la obra de Mozart y no hizo explícito que lo había hecho. El compositor del siglo XX Stravinsky decía “Un buen compositor no imita,

roba”. En la música clásica este acto de tomar frases como citas no es mal visto como en la música comercial de los siglos XX y XXI.

Así mismo en la pintura no pasan desapercibidos: el bigote puesto en una postal por Marcel Duchamp a la Mona Lisa de Leonardo Da Vinci, que cambia el concepto de copia en lo que tiene servicio como ‘reliquia’, convirtiéndola en un *ready-made* (Objetos de uso utilitario que al enfocarse en otro contexto e imprimir sobre ellos concepto, firma y nombre, pueden pasar a ser arte) (La Vanguardia 2018), o las señoritas de Avignon, pintura con influencia del arte africano que es un hito de la historia del arte moderno y que inicia la época “negra” del pintor, es considerado el primer cuadro proto-cubista de Picasso (Iborio, 2017), pintor a quien se le atribuye la frase “Un artista copia, un gran artista roba”.

Observamos pues cómo antes de la era actual (cuando era en carruajes, barcos o caminando, antes del avión y las innovaciones tecnológicas digitales, de la industria de la imprenta y del fonograma) el aspirante se influenciaba de saberes indispensables que debía integrar como artista consagrado.

El viaje hacia la copia y emulación como camino al conocimiento, visto como posibilidad de adquisición, desarrollo y revelación de experiencias vitales, ha sido esencial hasta la actualidad para aprehender de la figura del maestro un oficio con saber y espíritu, que deviene por la influencia de esos entregados ejecutantes, improvisadores o compositores demiurgos. Copiar sus obras ha sido escuela, para brotar y regar el propio ser musical con la ciencia, después adaptar, arreglar, y llegar a procesos como el de convertir el artefacto de la copia (artesanal) en una transmutación de arte, caso de esas obras que entran a la historia de la literatura musical como sucede con el arte de la transcripción. Y si bien estas últimas líneas son mías, para no perder la costumbre, he robado algunas ideas.

2.4 El Arreglo

El arreglo es la versión estilizada, no ampliada de una obra musical, en la que se pueden sustituir notas, armonía y variantes métricas que declaran la intención

buscada. Es un trabajo creativo que mantiene fidelidad (aristotelismo) a la forma, y que a su vez busca originalidad (platonismo) desde estéticas ya creadas.

A la Transcripción de hoy suele llamársele Arreglo (algunas veces), esto es así porque el tratamiento de la transcripción es entendida no sólo como posibilidad del trasplante idéntico de un mismo material, sino porque, además, incluye un porcentaje creativo reformulador que no extiende ni adiciona en la obra, y sólo transpone y cambia enfoques de escucha, por lo que no será una transcripción de las que recrea y extiende lo ya creado por el primer compositor. El arreglo se desarrolla tanto para obras ya escritas, como para músicas que conlleven un proceso de transcripción (en formas generalmente cortas) desde soportes de audio. En estos trabajos se esperará que el arreglista pueda verter nuevas perspectivas sonoras (no en la forma y extensión, como sí se entiende la transcripción del siglo XIX), que den lugar a arquitecturas nuevas en la estructura de sonidos originales, causando, en ocasiones, el transporte, la transposición, la readecuación tímbrica y caracterización armónica, asumiendo oportunas distancias en lo que son los tipos de material primigenio de la obra tomada.

El arreglo no debería confundirse con transcripción (desde el enfoque de recreación que aporta nuevas melodías y espacios sonoros formales que no existían antes en la obra referente, incluso extendiendo o reduciendo la forma y duración), si se tiene en cuenta que este concepto musical como tal (el del arreglo), es visible en un entorno social para *performance* en el cual suele ser demandado en muestras académicas, por el mercado, por un requerimiento social, desde una motivación artística personal o incluso misional, por mostrar lo mismo con otro estilo. Lo que se pretende en un arreglo es:

- Actualizar en nuevos o distintos lenguajes una obra.
- Facilitar acomodación razonada desde diferentes niveles de dificultad de obras generalmente cortas, en mayoría destinadas a aficionados o estudiantes de estilos musicales modernos, para que se puedan acercar sólo a determinados extractos, temas o momentos musicales plausibles.

- Proveer en formato más pequeño (de solista o de conjunto) obras académicas que sí han sido escritas completamente (sin espacio para la improvisación), como la música sinfónica o de cámara, llevada, por ejemplo, al arreglo de piano a cuatro manos, dos pianos, violín solo o para piano solo y que siguen siendo pensadas para *performance*, no para el formato escolástico de estudio y montaje, en el que es usual la *Reducción*.
- En un sentido inverso, como en el caso de una obra que va desde el piano al formato de orquestación: para explorar virtualidades y posibilidades implícitas en el original.
- También puede tener una finalidad pedagógica: la de resaltar o hacer más perceptibles aspectos que el oyente menos avezado dejaría en un segundo plano.
- Incluso en segundo orden de importancia, para aclarar y amplificar el contexto de una obra. (Russomanno, 2014: 17)
- Generar acceso mediante partitura o maestro guía de grupo, a una misma música en otro formato o en un solo instrumento, tomando la referencia original desde la perspectiva de otros estilos musicales en que las formaciones más usuales son conjuntos de intérpretes de folklore o rock, por mencionar dos géneros.
- Hacer trasplante musical del original, por ejemplo, de un cuarteto (como pasa con un grupo conformado por un bajo, la guitarra, la batería y la voz cantante), a un sólo instrumento, como el piano. En el Jazz, el Tango, la Salsa, entre otros géneros musicales, se escriben las guías de acordes, patrones rítmicos y melodía base, ya que no es hábito la creación de partituras completas y es tradición del estilo contener un porcentaje no escrito, para la libre improvisación.
- Encargo de obras existentes, en arreglo para grabaciones, conciertos, concursos, orquestas de baile, exhibiciones de obras con letra, pero en arreglo sólo instrumental.

Ejemplo:

partitura (...) de la canción Night Fever de los Bee Gees, en donde se ve claramente la voz aguda, que en el arreglo original hacen las cuerdas, la parte de guitarra rítmica siempre con la mano derecha, y la línea del bajo que al mismo tiempo da los acentos principales de la batería (bombo y caja) con la mano izquierda (Coli, 2015).

Figura 22 - Partitura de la canción Night Fever de los Bee Gees

The image displays a musical score for the song 'Night Fever' by the Bee Gees. It consists of two systems of music. The first system shows the piano (mf) and bass parts. The piano part features a melodic line in the right hand with a slur over the first three measures and a fermata over the fourth. The bass part provides a steady rhythmic accompaniment. The second system shows two first endings (1. and 2.) for the piano part, with a dynamic marking of *f* (forte) for the second ending. The bass part continues with its rhythmic pattern.

En la actualidad la demanda de arreglos se hace tanto para formas musicales académicas como para géneros de consumo y escucha masiva, estando más centrado el interés del consumidor en músicas populares de los años 50s, 60s y 70s, como en arreglos (facilitados) para piano de bandas sonoras cinematográficas. Este tipo de artefactos sonoros están soportados por una necesidad e interés de difusión individual, patrimonial y comercial, es dirigido a comunidades específicas en programaciones de todo tipo y entorno social, es parte activa del comercio del arte musical, pretende ser atractivo para clientes de todo el mundo, y también da a conocer un perfil de artista/arreglista específico que se hace singular por el uso de elementos musicales que le caracterizan en obras ya creadas para ser mostradas desde estilos contrastantes, sean estos clásicos, nacionales, cosmopolitas o populares.

2.5 La adaptación

La teoría de la *adaptación* es un rasgo que se comparte con otros entes animados, que sobreviven perpetuándose en cada entorno.

Así como el lenguaje hablado es una construcción humana codificada, uno de los primeros códigos que usamos como especie estuvieron relacionados con el sonido y sus diversas alturas, o con la tímbrica producida por el mismo cuerpo humano, elementos que luego fueron y se reconocieron como punto de partida para la elaboración y concepción sonora, como herramientas de distinción e influencia. Maúrtua José Gabriel en la tesis *La música como instrumento y producto evolutivo. Cuatro aproximaciones al fenómeno musical* cita a Darwin así en “la descendencia del hombre” (1871: 880)

Parece probable que el progenitor del hombre, ya sea los machos o las hembras o ambos sexos, antes de poder expresar su amor en lenguaje articulado, se propusieron encantar el uno al otro con [alturas, volúmenes y patrones] notas musicales y ritmo”. (Maúrtua, 2015: 10)

Desde la teoría de la música, este concepto, la Adaptación, también es tratado en diferentes estilos y épocas, por intérpretes/adaptadores que llevan de un instrumento a otro fielmente una misma estructura de sonidos, percatándose de que se mantenga la identitaria estructura y arquitectura de sonidos de una obra original. En este proceso, la mayoría de veces, se debe alterar el objeto sonoro (por obligación al adaptar la música) cuando se lleva a un instrumento nuevo (algunas veces transpositor), adecuándose la música a su registro, lo que incide directamente en el ámbito disponible y la nueva tonalidad con respecto al referente tomado.

La adaptación busca ser funcional en otro soporte técnico-instrumental, como pasa con las obras de piano solo, adaptadas para guitarra o para muchas otras combinaciones de instrumentos.³⁰ Ésta cumple su función generalmente bajo motivación o demanda comercial, por músicos o proyectos académicos.

³⁰ Disponibles dos ejemplos de un nocturno del compositor colombiano Luis Antonio Calvo, en versión original para piano interpretado por Lezlye Berrío <https://www.youtube.com/watch?v=uOBiE1D5NfQ>, y el encargo para el proyecto Historias del piano colombiano, de adaptación de la misma obra para guitarra, realizada por Laura Marín <https://www.youtube.com/watch?v=w9EjPmavits>

También es un recurso técnico en el mundo laboral profesional, donde las adaptaciones son tenidas como destrezas de alta competencia, y potenciales en el desarrollo formativo, que naturalmente siendo más accesibles en unos instrumentos y más difíciles en otros, son motivo de expansión, como sucede con una obra que pasa del repertorio original del piano al de las maderas, los bronces o la voz humana.

Así sucede con las vocalizaciones para cantantes, compuestas por el italiano Edu Ruano Marco Bordogni (1789-1856), al ser adaptadas para los trombonistas en sucesivas ediciones y revisiones de seis volúmenes desde el siglo XIX hasta la actualidad del siglo XXI. Bordogni como cantante, docente y compositor, creó para sus alumnos unos ejercicios de agógica³¹ y lirismo, el lirismo en el trombón se hace complejo de manejar con naturalidad (por ser una habilidad que se debe adquirir), y necesaria en el aspirante profesional, por lo que finalmente se han adaptado los estudios también para otros instrumentos de la familia de los bronces y las maderas. (Ruano, 2017)

Cuando se pasa de la adaptación de la música instrumental a la reunión con más artes, como la ópera, el teatro musical y el cine, el concepto muta, logrando integrar características de la transcripción (consagrada)³², con necesidad de agregar al discurso originalidad, actualización o resignificación.

En la ópera como en el teatro musical se debe adaptar cuando se retoma el texto original desde otro idioma, se debe ser cuidadoso en la fonética, con las posibilidades del actor, buscar que en el nuevo idioma (como del inglés al español) que el texto “corra”, ya que el castellano, por ejemplo, es más amplio y explicativo, mientras que el inglés por el contrario tiene más monosílabos. (Peña y Recalde, 2018).

De la literatura al cine suele haber una moralidad que es el origen de prejuicios o polémicas de los escritores y público general en contra de la adaptación cinematográfica. El escritor de cine Robert Stam en su libro *Teoría y práctica de la adaptación* habla de este concepto recurrente en esa industria cuando se retrata el

³¹ Un recurso técnico-musical que busca mantener la continuidad, ligadura y regulación del volumen.

³² Es decir: enfoque de recreación que aporta nuevos espacios sonoros formales que no existían antes en la obra referente, extendiendo o reduciendo la forma, duración, entre otros elementos que son tratados en el momento destinado aquí a la Transcripción.

arte literario como vertiente. Los procesos de traducción y reescritura dice que son “continuos procesos amorosos de intercambio de flujos textuales” (Stam, 2009: 3), donde la hostilidad hacia la adaptación surge de modo subliminal por el estigma de clase, que pone a la literatura al margen de lo exclusivo, y el cine de manera inconsciente se ve degradado por la compañía que tiene (que es la asistencia de público masivo), poniendo respetabilidad a la literatura y popularidad al cine, acusando de forma indirecta a este último por no requerir ese “capital cultural” del que habla Bourdieu.³³

la reescritura cinematográfica de novelas es juzgada en términos de fidelidad, y las reescrituras literarias de textos clásicos, como la reescritura de Coetzee de Robinson Crusoe, no son juzgadas de la misma forma. [Dice Robert Stam] ¡Pero se supone que lo importante es el cambio! ¿Por qué se debería suponer que un director, por ejemplo, John Huston, ha dicho todo lo que se puede decir sobre Moby Dick? Orson Welles sugirió alguna vez que si nadie tiene nada nuevo que decir sobre una novela, ¿para qué adaptarla? (Stam, 2009: 38)

Esta reunión de artes genera siempre polémica porque la “infidelidad” se presenta como término inadecuado para hablar de la adaptación, en su lugar se tienen pensamientos y palabras puntuales que muestran este concepto desde ejemplos como: modelo “pigmaliónico” ya que cobra vida lo que acontece en la novela; “alquímico” porque lo verbal se vierte en lo cinematográfico; o de “posesión” porque el espíritu del texto desciende hasta el cuerpo. (Stam, 2009: 56) Se definen incluso más posibilidades:

- (1) psíquica (pasar del espíritu al texto); (2) ventriloquia (la imposición de una nueva voz en un cuerpo inerte); (3) genética (un profundo ADN textual es manifestado nuevamente en un nuevo reino); (4) de(re)composición (la novela es descompuesta en sus partes y vuelta a armar en otro nivel); (5) encarnación (la palabra se vuelve carne), y triunfo (por ejemplo, la película muestra sus capacidades superiores para contar una historia). (Stam, 2009: 57)

La mutación de tropos (sustitución de una expresión por otra en sentido figurado) y acepciones, dan cuenta de los cambios terminológicos establecidos en la adaptación cinematográfica cuando es requerido hablar la adaptación desde la: lectura, reescritura, crítica, traducción, transmutación, metamorfosis, recreación, transvocalización, resucitación, transfiguración, actualización, transmodalización, significación, performance, dialogización, canibalización, reimaginación, encarnación.

³³ Concepto acuñado por Pierre Bourdieu en 1973 en el libro “La reproducción”. Traducción de Landesmann, Mónica. (2015: 11-17). *Revista Sociológica UAM.* México. Disponible en: <http://www.sociologiamexico.azc.uam.mx/index.php/Sociologica/article/view/1043>

Así pues, dependiendo del enfoque en que se use un término, este puede tener leves variantes y ser significativo, no cerrado. Mientras que el caso de la adaptación netamente instrumental musical sí busca fidelidad y mantenimiento de la estructura. Muy al contrario, sucede si pasamos a contextos que impliquen reunión de más artes conjuntas, porque el contenido se tiende a amplificar y se pretende la originalidad sobre la fidelidad, (platonismo sobre aristotelismo) al seleccionar, ampliar, actualizar, criticar, extrapolar, reacentuar, teniendo que ser “lo mismo” producido con otra visión, en un contexto diferente y medio distinto.

2.6 Las versiones

La finalización de un trabajo manuscrito es considerado el original, es la primera versión final de las cosas, constituida por lo llamado el “borrador autógrafo y el autógrafo original”, es decir, es de puño o confección directa del compositor. La palabra versión también tiene otras categorizaciones a modo de frutos de esa semilla pionera, caso del manuscrito apógrafo.³⁴

Al hablar de una adaptación o arreglo posterior, estamos asintiendo sin que medie duda o discusión, de la dependencia de un concepto multifacético que puede ser usado y editado especialmente como modelo destinado en: composición, revisión, edición, teoría, musicología, crítica, improvisación, interpretación, recreación, cover o estándar.

La versión acontece en lo que se denomina como interpretación, paráfrasis, glosa o explicación. “Versio” es una palabra del latín que está integrada a “versus” que figura lo invertido o girado, y “ción” habla de efecto o acción. Al contar un mismo hecho desde diferentes perspectivas (versus) se puede ser competitivo, verás, mentir, desmentir o modificar el hecho real. (Real Academia Española 2021).

³⁴ El apógrafo es “preparado por un copista profesional, que sirve como copia para el grabado. Un apógrafo, en el uso bibliográfico, es un manuscrito que no ha sido escrito de mano del autor, sino de otra, un amanuense, bajo su supervisión directa”. (Grier, 2008: 190)

Los cambios de paradigmas dan paso a nuevas narraciones de los mismos sucesos, se hable de la historia de la evolución del hombre o de la conquista de América, todo se va versionando en el entorno y momento cultural, de hecho, entre más pasa el tiempo más se aclaran o por el contrario se olvidan verdades históricas.

La versión se adhiere a una puesta en escena inscrita en la forma estructural completa que no omite ninguna esencia melódica/armónica, ningún proceso de introducción, desarrollo o final, dando lugar a las rearmonizaciones, o incluso ideas nuevas, derivadas. Lo objetivo es que corran en paralelo el recuerdo y la realidad (así se oculte *a primera vista* lo identitario), desde el efecto de resonancia mutua que une presente y referente, sin renuncia a *escuchar en el recuerdo* la melodía original (como un latido genético) a través de lo nuevo, creando diálogos y contrapuntos entre el compositor y su alter ego, tanto si él es el mismo generador, como si son dos compositores o más los arreglistas que discurren en paralelo en una misma obra.

Por ello el protagonismo de una versión está en amplificar el reino de la obra original sin alterar compases ni duraciones, sin reconfigurar melodías nuevas, ni cambiar el patrón rítmico; aunque sí puede ambientarse una versión con un swing nuevo sobre el modelo clásico. También se rearmoniza agregando tensiones armónicas o sustituyendo grados originales, mostrando otras perspectivas de la obra original, por lo tanto, no hay una nueva extensión de la obra.

En la música es interesante el caso de las versiones de una misma obra cuando vemos la edición de propuestas editoriales físicas o digitales para ejecución instrumental, personalizadas o historicistas, que suponen un desafío para el intérprete. Porque después del autor consignar su obra en el manuscrito, llegan cambios, interpretaciones, transformaciones, errores y sugerencias del editor.

El arte de la edición se abrió paso en el comercio promovido con la invención de la imprenta (1440), la revolución industrial (1760) y el auge transnacional editorial de finales del siglo XIX y durante casi todo el siglo XX. Esto permitió rescatar todo lo que se deterioraba más, pero también se desvirtuaba menos, tanto los errores del compositor, como la forma en que la mente de éste veía más claro el entendimiento de su discurso sonoro y el estilo de escritura desplegada sobre el papel de una

partitura. Por eso nacieron las ediciones de los Facsímil (imitación exacta), y las Urtext (texto que conserva los detalles, grafía y hasta el pulso de origen), ambos tipos de documentos buscaron que la notación tal y como la había puesto el compositor, hablara por sí misma, permitiendo que los músicos y estudiantes, pudieran crear una versión propia de cada obra, basados en la notación dispuesta (fuera más o menos compleja) por el compositor.

[Eso] desde la primera edición de música clásica occidental, en la Europa carolingia, por Petrucci y Artaria, hasta las ediciones académicas más recientes, [en que] los editores musicales, los copistas y las editoriales han actuado como mediadores entre los compositores y el público. Ellos estandarizan la notación, adaptan las obras para su interpretación general o para dar respuesta a necesidades institucionales, corrigen errores que les resultan obvios, introducen modificaciones por iniciativa propia y, generalmente, influyen en el texto musical de todas las maneras imaginables. Sus motivaciones incluyen, entre otras, la preservación, las necesidades del momento y el capricho. En muchos casos, sus acciones se rigen por la crítica inteligente basada en un conocimiento profundo, e incluso amor, por el repertorio. (Grier, 2008: 13)

Ninguna edición es la definitiva, ya que cada editor recrea su comprensión del texto desde la interpretación de una base, fuente directa o cercana al autor; también estudia la época, los usos, el estilo en otras obras del compositor, hasta lograr una propuesta de edición, facilitando, ampliando o inclusive haciendo más compleja la versión cosmogónica del editor para la posterior versión de los intérpretes ejecutantes, por el exceso de detalles, de notas al pie o explicaciones. Es desde las composiciones para piano (que fueron las más publicadas y estudiadas masivamente) que se desarrolló la ciencia editorial, por musicólogos y por los mismos intérpretes. Así nació la tendencia y controversia de las versiones Urtext,

revela[n] el tipo de pensamiento editorial. Una Urtext pretende presentar el texto «original» del compositor, sin la mediación del editor. (9). (...) las ediciones Urtext no son lo que parecen, no son el texto escrito por el compositor, sino la reconstrucción del mismo por parte del editor. (...) Una edición Urtext que ha sido sustituida por otras revisadas posteriormente ya no es una Urtext. Está claro que simplemente no puede existir más de una Urtext, y que una edición que es producto de la crítica de los expertos puede ser admirable y útil, pero no es una Urtext. (Grier, 2008: 13)

En la interpretación se parte con una argumentación y con criterios que se configuran generalmente desde el estudio de una edición o de varias ediciones de carácter interpretativo y/o crítico, para, desde ahí, acceder y conseguir mediante otros procesos de montaje y praxis eso que el ejecutante considerará 'su' versión de la obra. Las versiones son las que cuentan en primera instancia los autores, después los revisores, editores, los ejecutantes y los productores (y hasta el público oyente

que tiene sus propias preferencias), que, a su vez, dan cuenta mediante su contexto y convenciones técnicas, de la historia de la interpretación y el pensamiento en cada época.

el acto de comunicar una obra a la audiencia es una parte completamente integrada en el proceso creativo. Al iniciar este diálogo, los artistas abandonan su autonomía, e inevitablemente dan forma, de alguna manera, a su obra para posibilitar y facilitar el acto de comunicación. El contexto, entonces, social, cultural, político y económico, repercute en la forma final y el significado de la obra, que solo puede ser entendida como un elemento social, más que como una entidad autónoma sometida solo a la voluntad de su creador. (Grier, 2008: 23)

Las versiones son importantes porque cuentan en una época más cercana historias de un pasado que, sin embargo, se interpreta en instrumentos con otras posibilidades, calidades y complejidades diferentes, como pasó en el siglo XIX con las obras adaptadas de los siglos XVI, XVII y XVIII, donde había que cambiar la notación o explicar cómo interpretar no sólo las notas, sino la aplicación de las indicaciones dinámicas y las articulaciones que iban aclarando las competencias del arte requerido para los nuevos tiempos de industria y avances técnico-mecánicos. En el caso del piano, por ejemplo, las condiciones de los nuevos instrumentos clavecín-pianoforte-piano moderno, ya venían con registros más amplios por mayor acumulación de teclas, ya tenían otros pedales, cambios de diámetro en las teclas, profundidad de pulsación y se había conseguido una amplitud sonora.

Por eso la labor de un editor que trabaja con fuentes primarias, comienza a predecir el futuro del productor artístico de fonogramas. El editor, al acercar un mensaje haciendo difusión, comparte su comprensión de una pieza musical, y sus propuestas implican variantes o sugerencias, tanto en tipos de escritura de lo mismo (logrando otras percepciones visuales desde la grafía en partitura), como aclaraciones en la interpretación; algo clave para entender lo movedizo que es este terreno.

Antes de Thomas Edison, las interpretaciones sólo podían preservarse en la memoria. Pero con la invención y el continuo desarrollo de las tecnologías de grabación, las interpretaciones [versiones] grabadas, han llegado a adquirir las mismas cualidades inmutables que lo impreso. Estas cualidades no han sido acogidas con una aprobación universal. Sin embargo, resaltan las similitudes inherentes entre las dos actividades: la interpretación y la comunicación de una pieza de música a través de su fijación en un soporte particular, en forma sonora o escrita. (Grier, 2008: 15)

Cuando el compositor quiere lograr repercusión de una obra específica, tal vez llega el momento de crear nuevos puentes de socialización para que su obra se acerque a

más públicos, y es ahí donde no prima solamente su autenticidad, sino la convencionalidad que pide incrustar cambios para mejorar o facilitar la recepción del mensaje de la obra final.

[Robert] Schumann (1810-1856) (...) revisó su pieza orquestal, Op. 52, interesado por incrementar su viabilidad comercial. El ejemplo es especialmente interesante porque la naturaleza de los documentos que se conservan pone de relieve la cuestión de la intención compositiva. La motivación de Schumann al revisar el Op. 52 era, aparentemente, la de promocionar su interpretación y publicación. ¿Difiere esta intención comercial por la obra, de la intención artística del autor al crearla por primera vez? Si podemos separar estas dos facetas de la intencionalidad, quizá debamos ver [a] la versión original del Op. 52, de 1841, como la [primera versión de la] obra creada por Schumann siguiendo un impulso artístico primario, y a la revisión de 1845 como una adaptación comercial de la obra original. (Grier, 2008: 24)

Hablar de una versión implica, entonces, diferenciar el término de la revisión. En la versión hay un objeto terminado que posiblemente no haya sido testeado, pero puede ser autorizado por el compositor sin previo montaje. La revisión sónica de un proyecto compositivo “terminado” puede tener etapas posteriores de ajustes hasta que el compositor decida que está consolidado finalmente el proceso creativo. También una versión puede quedar autorizada por quien reescribe la obra (que puede ser el mismo compositor), como sucede en el caso de la *Quinta sinfonía* de Sibelius, de la cual se tienen tres versiones diferentes y completas del compositor, que se anclan como referentes en diferentes momentos y contextos, de cómo percibía el compositor la obra.

En la práctica, los músicos no se refieren a la segunda versión ni segunda revisión de la *Quinta sinfonía* de Mahler, tampoco a la transcripción de la *Segunda sinfonía* de Mahler, cuando se trata de las obras autorizadas y que oficializó el compositor; esto es así porque versión y transcripción no son términos coextensionales en la práctica musical; tampoco se refieren a la versión original de *Cuadros de una exposición* (para piano o para orquesta) como una transcripción original de Mussorgsky, por lo tanto, hay en esta propuesta una distinción que marca diferencias entre, por ejemplo, versión y transcripción (más adelante se indaga sobre esta última acepción), que no son términos con un mismo significado.

Versión: una estructura de sonidos e instrumentación, generalmente indicada por un compositor, que junto con otras estructuras de sonidos e instrumentaciones similares en un cierto grado asociamos con una misma obra musical.

Versión original: la estructura de sonidos e instrumentación correspondientes al primer acto de indicación de una obra por parte de un compositor y que posibilita sus ulteriores versiones (revisiones) y transcripciones.

Revisión: la modificación de un trabajo musical previo involucrando alteraciones parciales en la estructura de sonidos original. Dichas revisiones son consideradas como nuevas versiones de la obra musical en cuestión.

Transcripción: la escritura de una obra musical para instrumentos diferentes de aquellos para los que fue originalmente escrita en su versión original. (García-Carril, 2019: 35)

Por lo tanto, distintas versiones sólo representan estructuras diferentes de sonidos agregados, y la versión original también es la primera versión definitiva.

Es habitual que en las versiones en que el oficio del compositor se extiende con ingenio, se logre escuchar (dentro de la idea original) melodías (ya existentes) ‘nuevas’ o reluzcan desde el trabajo del intérprete, porque precisamente son esas melodías opacas u ocultas del original, las que muchas veces ni el compositor descubrió con tanta claridad (de ejecución) en su propia creación. Por eso la interpretación también es única, individualizable, no genérica y constituye una versión en cada acto comunicativo.

Con las versiones se trata de crear un concepto nuevo con emociones diferentes a las relacionadas como auténticas de la composición, creando un mundo innovador sin cambiar las notas, incluso sin mover el ritmo, eso se consigue por ejemplo trasladando a otro reino tímbrico los códigos emocionales, por decir algo, es como que se cambie el enfado en los graves de un piano, por las notas más agudas en el teclado, buscando una sonoridad más amable y delicada, menos seria. Al llevar el acompañamiento a las antípodas tímbricas agudas y la melodía a los graves, sucede el intercambio de papeles habitualmente asignados en obras estándar, lo que contradice los hábitos de uso en las percepciones físicas que el oído reconoce en rutinas de escucha y se cambia el contexto auditivo-emotivo de la obra, dando paso a nuevas opciones que permiten que otras emociones florezcan. Aquí hay un campo nuevo que permite visibilizar horizontes frescos para lo mismo.

La versión escrita no es pulsión innata, busca cumplir con unas normas o un estándar convencional, se adapta a la forma del autógrafo de origen (versión final de una composición manuscrita), renuncia a porciones del impulso artístico primigenio (que

no prioriza entre ser y pertenecer), y ancla la visión y proceso recreativo en la base de conceptos fundacionales fieles que nombran una obra como su reflejo histórico y colectivo.

2.7 El Cover

En la música comercial popular, antes del inicio del rock and roll, se alude al término Cover para referirse al lanzamiento o uso de una obra que busca acrecentar, en una nueva versión, el éxito alcanzado en una publicación anterior, poniendo de nuevo, incluso, el mismo título de cubierta (de un disco ya publicado por otro artista, lo que también es llamado: versiones de portada) en el álbum difundido. “La palabra inglesa ‘cover’ significa, como sustantivo: cubierta, portada o tapa; y, como verbo (to cover): cubrir o tapar.” (Azar, 2011: 18)

Tim Neeley definió Cover como “jerga comercial que significa grabar una melodía que parece [tener] un éxito potencial, en la etiqueta de otra persona”. (Neeley, s.f.). Existe también el concepto Remake con el que se alude a los cambios o a la variación mínima del contenido sonoro cuando es realizado por otros artistas que no son el intérprete, compositor o primer grupo referente.

En las canciones de mayor consumo se ramifican las posibilidades de representar una misma música, por ejemplo, en aquellos artistas que hacen tributos y homenajes buscando una audiencia de personas mayores o induciendo a los consumidores a recordar la nostalgia de una época pasada. También está el concepto de revivir un estilo ante audiencias más juveniles curando/recreando un género musical específico.

En la actualidad se diferencian dos tipos de instrumentistas, unos para las grabaciones, otros para los Lives de afluencia masiva: hay músicos de sesión de estudio y montaje, y están por el contrario otros instrumentistas diferentes a los del set de grabación que son los que salen “de cover”, músicos por servicio para giras, a los cuales se contrata para conciertos masivos de compañías o artistas con trayectoria mundial. La cantante francesa Edith Piaf tomó una melodía inolvidable argentina (en la que hizo uso del cover melódico, y cambió —junto a uno de sus

músicos— el contenido del texto), creando un nuevo *hit* en su repertorio de “música francesa”.

Uno de sus grandes éxitos, la canción "La foule" (La multitud), habla de una pareja de enamorados enfrentados al anonimato del gentío (...) [se] grabó en 1957 (...) Cuatro años antes, Piaf estaba de gira por Buenos Aires y escuchó la canción "Que nadie sepa mi sufrir", un vals criollo compuesto por Cabral en 1936 con letra de Enrique Dizeo, grabada en aquel entonces, entre otros, por Alberto Castillo y Hugo del Carril. Piaf quedó flechada con la melodía y se la llevó a París, donde el compositor Michel Rivegauche, cuyo verdadero nombre era Mariano Ruiz, le cambió la letra y la convirtió en "La foule". (El Territorio, 2013)

Resumiendo, el Remake es la música comercial que dice la misma canción con diferentes instrumentos o muy breves cambios, pero es fiel; el cover puede usar una misma letra y cambiar la melodía o viceversa como hizo Edit Piaf con la canción argentina; y el Remix es una versión de la versión, como cuando se promociona un single de 1985 en 2023, con diferentes intérpretes, pero manteniendo una sonoridad de época.

2.8 La reducción

Desde que para la interpretación de teclado en la música barroca se crearon los números como base y fórmula de una ejecución, con el fin de moverse libremente dentro de unos límites, el clavecinista pudo improvisar y leer en dos direcciones: por una lo que estaba escrito mayormente en nomenclatura de bajo cifrado, por otra, lo que se puede aportar en el instante con reflejos auditivos, visuales y musculares, de modo improvisado.

Esta práctica que se instaura como hecho fundamental para conocer y ejecutar la música, genera, con el tiempo, competencias específicas en el intérprete, y una nueva manera de pensar y escribir la partitura, llevando a lo que hoy conocemos como reducción.

La reducción se puede hacer desde una Partitura o una Particella, y se realiza por lo general en el piano, desde esa “parte” que conocemos más comúnmente como Score o partitura general, que implica mayores competencias en el ejecutante (director o pianista), tales como, conocimientos de armonía, transposición, transporte, y

preparación técnica para soportar la integración y repetición de elementos musicales juntos, que en una orquesta se hacen por secciones entre todos los músicos, y ahora recaen en una sola persona, el pianista correpetidor o acompañante.

Reducir desde la Partitura-Score, implica automatizar la lectura de las tradicionales claves de Sol en segunda línea y clave de Fa en cuarta línea; ejecutar en transcripción desde otras claves, como las de Do en cualquier línea del pentagrama y/o la de Fa en tercera línea; además, simplificar voces reiteradas en diferentes timbres, como los de las cuerdas, las maderas o los metales.

Al hablar de “partitura” interpretamos esta palabra en su verdadera acepción [del alemán], es decir, como partitura de orquesta o de coros, nunca lo que vulgarmente se llama “partitura de piano”, (denominación que proviene del francés), ya que ésta no es tal, sino sólo una reducción, que debería llamarse *particella*. Así, pues, al hablar de partitura nos referimos siempre a la notación superpuesta, *línea a línea* [sistema a sistema], de todas las partes de un conjunto instrumental o vocal, o de ambos a la vez, de manera que los sonidos que deben resonar simultáneamente se encuentran exactamente unos encima de los otros. (Riemann, 1928: 9).

Se recomienda, incluso, que una buena reducción se haga por dos pianistas en dos pianos distintos, para repartir, por ejemplo, las cuerdas y los bronces; si no puede ser así, se sugiere, igualmente, que sean dos pianistas en conjunto a 4 manos, donde uno ejecuta lo agudo y otro lo grave; y, por último (lo más usual), será un sólo pianista-repetidor, el que ayude a ensamblar la música solista, que también acompaña el proceso coral e incluso orquestal.

La labor del pianista especialista en leer partituras nuevas rápidamente, es demandada en la actualidad por instituciones de educación musical o proyectos musicales de todo el mundo, así mismo en el circuito social de programaciones y teatros, es esencial su participación para compañías de: pedagogías musicales, orquestas sinfónicas, bandas sonoras de cine, cantantes, musicales, ballets, óperas, entre otros.

Ejemplo de obra orquestal (*Andante* -2do movimiento- de la Sinfonía No. 6 Op 68 “Pastoral” de Beethoven), convertida en reducción para piano:

Figura 23 - Fragmento sinfónico con Cadencia final (últimos 2 compases)

The image shows a musical score for a symphonic fragment. It consists of six staves, each labeled with an instrument: Fagotes (Bassoon), Trompas en si b (Trumpets in B-flat), Violin I, Violin II, Viola, and Tc. y Cjos. (Cello and Double Bass). The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. The final two measures of the fragment are marked with a piano (*p*) dynamic and a fermata over the final notes, indicating a final cadence.

Fragmento sinfónico con Cadencia final (últimos 2 compases) de la partitura-score del director. (Riemann, 1928: 45).

Figura 24- fragmento de la reducción para piano de la misma obra, realizada por Hugo Riemann

The image shows a piano reduction of the same symphonic fragment. It consists of two systems of staves, labeled 'a)' and 'b)'. Each system has a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. The final two measures of the fragment are marked with a piano (*p*) dynamic and a fermata over the final notes, indicating a final cadence.

Fragmento de la reducción para piano de la misma obra, realizada por Hugo Riemann. (Riemann, 1928: 46).

Ejemplo de una reducción para piano del Cuarteto de cuerdas N°21 en Re mayor, K 575 de Mozart:

Figura 25 - Fragmento (compases 86-90) del score o partitura general del cuarteto



Fragmento (compases 86-90) del score o partitura general del cuarteto. (Riemann, 1928: 72).

Figura 26 - Fragmento de la reducción para piano de la misma obra, realizada por Hugo Riemann



Fragmento de la reducción para piano de la misma obra, realizada por Hugo Riemann. (Riemann, 1928: 74)

Ejercer el oficio de pianista reductor/accompañante/repetidor, implica deducir, entender cosas ajenas a su oficio (extramusicales), ver las claves del pentagrama del pianista, más el pentagrama del solista o los solistas.

Incluso, si por ejemplo se trata de un bailarín, así sólo tengamos en el atril una partitura con dos claves, una de Sol y otra de Fa, hay un pentagrama invisible (el escenario donde se mueve el bailarín y que el pianista literalmente debe observar con constancia), para poder contextualizar el momento a nivel sonoro, y que emerjan las condiciones para que los gestos del alma/cuerpo que baila se complete y cuente su lenguaje esculpido en movimientos. El pianista no puede mirar totalmente la partitura que tiene en el atril, sino tomar lo esencial, reducir, comprender en pocos segundos (como poniendo un algoritmo en su mente) la armonía general de la parte de piano,

la emoción y la moción referida en la técnica aplicada por el danzante, así como dispensar la atmósfera base en la espacialidad virtual concreta, pues el “simple” movimiento de un pie que se curva al suelo mientras danza, demanda un seguimiento visual por parte del correpetidor que hace que la música suene con una elasticidad *que da arte*, y que de no ser por la percepción y sensibilidad plástica por parte del músico que acompaña, se renunciaría al gusto estético que permite *paladear* la elegancia alquímica de un gesto como éste, dentro de una música simbiótica/sinérgica y dúctil, como amasando la danza.

El pianista que hace reducciones sumará y restará en su discurso, al tomar decisiones cuando, por ejemplo, la velocidad y la topografía del teclado sobrepasan distancias con intervalos de décima, o tendrá que suprimir en los acompañamientos en los que en el mismo sitio hay otro instrumento que lleva la melodía, o verá cómo acomodar técnicamente una misma nota o intervalo de notas de manera que permita acumular menos tensión física en su cuerpo, así como más independencia y control. Todo es latente en la competencia de un buen músico, preparado para ejercer criterios y maestría en su función.

2.9 La transcripción

El estudio de la transcripción ha estado siempre en los procesos de investigación, tanto de los intérpretes como de los compositores y arreglistas. No obstante, queda por fuera de un análisis más profundo por parte de teóricos o musicólogos, incluso deja un vacío o problema legal en manos de los legisladores de cada país. En 2019 la situación llega a instancias como la ONU y surgen nuevas leyes digitales sobre la propiedad intelectual en EE. UU. Un investigador que ha abordado el tema de los arreglos y las transcripciones en modo más relevante es Stephen Davies (2001), quien hace una aproximación sistemática a la diversidad de estos productos. A partir de él, diferentes autores abordan esta categoría de objetos artísticos bajo una discusión filosófica que busca establecer un estatuto ontológico respecto a las grabaciones e improvisaciones musicales, en autores como Andrew Kania (2009-2011), Christy Mag Uidhir (2007), David Davies (2011) o Alessandro Bertinetto (2012-2019); sin embargo, éstos, dejaron relegado el estudio de la versión, transcripción y

el arreglo a un segundo plano, aunque ha sido integrado a estudios preliminares por autores como Roger Scruton (1997), de nuevo Stephen Davies (2003-2007), Guy Rohrbaugh (2003), Julian Dodd (2007) y Nemesio García-Carril Puy quien en 2019 publicó la tesis doctoral *“La Ontología de las versiones y transcripciones musicales. Un paraíso de los filósofos al encuentro de nuestras prácticas musicales”*.

Se retoma la definición básica de transcripción que hace García-Carril como referente inicial para abordar, posteriormente, los tipos de transcripción. Él plantea que la transcripción es la escritura de una obra musical para instrumentos diferentes de aquellos para los que fue escrita en su versión original. (García-Carril, 2019: 35)

El significado más extendido de transcripción musical, “consiste en obtener una representación simbólica de la pieza que contenga todos los aspectos musicales de la misma, es decir, además de la identificación de la nota, [debe] determinar el tono, el ritmo, y la duración de la misma.” (Gómez-Meire, 2010: 45)

La tradicional discusión entre la menor o mayor autenticidad de un trabajo realizado, parte de esos dos postulados ya referenciados en este trabajo, el platonismo y el aristotelismo, perspectivas que permiten entender una naturaleza de otra. Una transcripción entra en la categoría compositiva cuando la sustancia reunida en ella plasma una nueva originalidad o sensibilidad, dando cabida al planteamiento aristotélico.

Como es tradicional en la etnomusicología o en la nueva musicología en lo referente a músicas de tradición oral, los usos de la transcripción se dan cuando se pasa del instrumento (de lo que suena) al papel; por ejemplo, los estilos musicales del flamenco para la guitarra, que recién entrado el siglo XXI se han codificado, pueden ser estudiados por guitarristas del mundo, creándose un acceso general a ese estilo como ciencia y praxis de interpretación. Otro uso está asociado al registro de una obra musical en propiedad intelectual. Para ello es requerida la transcripción por escrito y la grabación o archivo sonoro.

Se podría decir que en música todo es transcripción, tomando la afirmación de Schneider:

desde la notación misma en la partitura hasta su edición sobre papel y difusión en librerías, pasando por la interpretación del músico, la sonoridad de ese instrumento en particular, la acústica de la sala de conciertos, la calidad y el formato de una grabación e incluso la recepción misma de la música (Schneider, 2002: 132).

Por lo tanto, entendemos que el significado más básico de la transcripción es la adaptación (no copia) para otra formación diferente a la original, y es en estas adaptaciones que se usan indistintamente los términos “adaptación y arreglo”.

En el mundo de la interpretación instrumental de alto nivel virtuosístico, la transcripción representa una

obra artística [que] requiere por parte de quien la realiza, ya sea compositor o pianista, un conocimiento profundo del instrumento para el cual está transcribiendo, [así como] de los estilos musicales a emplear y de una estética musical, [elementos] que tratados con seriedad darán un buen resultado. (Joya, 2000)

Desde la segunda mitad del siglo XIX se consolidan dos caminos en la composición, el de la música instrumental sin contenido semántico; y el del arte musical con significado, como acuñó conceptualmente Richard Wagner su *Gesamtkunstwerk* «obra de arte total», que adhiere en su construcción una esencia literaria, pictórica o dramática, es decir desde un ingrediente ya existente. (Asenjo, 2018: 7)

Por eso es por lo que el terreno de la transcripción llega a su máximo desarrollo en el siglo romántico. La estilización de los tipos de escritura en la partitura es resultado de imaginar, improvisar, probar, y ese “algo más”, como se observa en las grabaciones de rollos de pianola de los españoles Manuel de Falla (1876-1946), Isaac Albéniz (1869-1909) o Enrique Granados (1867-1916), en las que se puede escuchar que nunca tocaban igual lo que habían compuesto ellos mismos, siempre había variantes, como característica usual en los pianistas antes de la segunda guerra mundial.³⁵ Estos creadores tomaron los aires españoles, las pinturas de su tierra y las costumbres, elementos autóctonos de su cultura, y con ello hicieron obras tanto instrumentales como semánticas, influyendo en un movimiento como el impresionismo y en producciones de artistas como Ravel y Debussy, entre otros

³⁵ Grabación Naxos of America *Granados plays Granados*. Welte - Mignon piano roll, París 1913. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=x8IdXS3_r3w

coetáneos y posteriores. Esas piezas musicales son hoy en día consideradas obras maestras.

Por eso se encuentra la transcripción también como estilo de escritura pianística, en obras originales sin precedentes, basadas en material extra, que se revelan barrocas, ornamentadas y con exceso de proliferación en detalles, como en la suite *Goyescas- Los majos enamorados* de Enrique Granados, donde:

Forma y fondo, continente y contenido, derivan de esa vibración. El virtuosismo se pone al servicio del arte. La inspiración es superior, fruto de experiencias y trabajo. Las frases nos parecen libres, flexibles, nuevas las curvas melódicas, ricas las armonías, de gran perfección la escritura instrumental, de una «dificultad tentadora», en expresión de Ernest Newman. (Fernández-Cid, 1991: 23).

Figura 27- Primera página de la obra *Goyescas (Los Majos enamorados)*

The image shows the first page of the musical score for 'Los Majos enamorados' from the suite 'Goyescas' by Enrique Granados. The score is written for piano and consists of four systems of music. The first system begins with the tempo and style markings 'Allegretto. con garbo y donnaire: avec beaucoup de grâce' and 'a tempo'. It includes dynamic markings like 'f' and performance instructions such as 'cresc.', 'accel.', 'rall.', and 'dim.'. The second system starts with 'molto a piacere'. The third system includes 'trn. un poco'. The fourth system features 'ten.', 'legg.', 'très gracieux', 'un poco meno mosso', 'poco accel ma sub. riten.', and 'sub p e con molta espr.'. The score is highly detailed with many ornaments and complex rhythmic patterns.

Primera página de la obra *Goyescas (Los Majos enamorados)* 1. Los Requebros de Enrique Granados. Casa Dostesio, n.d. (ca.1912)

Las indicaciones [en la partitura de la obra *Los requiebros*] —recuerda José Subirá— son múltiples, profundas las advertencias: *con garbo y donaire, con gallardía, con sentimiento amoroso, caprichoso y con alma, expresivo, a piacere, meno allegro, teneramente calmato, con molta gallardía e ben marcato, appassionato, calmato e amoroso, lento e rítmico, grandioso, con dolore e appassionato,*

largamente, con molta fantasía, tres capricieux, avec sourdine, bien chanté... Granados utiliza sin cálculo previo distintos idiomas, según lo que en cada momento siente. (Fernández-Cid, 1991: 23)

Sin estar basadas en músicas previas sino en pinturas, aquí vemos un modelo de creación musical que fue el vehículo en que algunos artistas han encontrado las esencias para tejer madurez en su lenguaje musical. “Granados sabía que la reproducción de un sentimiento en las diversas órdenes estéticas requiere la aptitud personal para entender el lenguaje de alguna de las bellas artes, que no tienen nada que ver con la inteligencia.” (Curbelo y Alfaro: 2016, 91). El compositor refiriéndose a su obra maestra dice:

He compuesto una colección de Goyescas de gran vuelo y dificultad. Son el pago de mis esfuerzos por llegar. Dicen que he llegado. Por fin encontré mi personalidad. Me enamoré de la psicología de Goya y su paleta; de su maja señora; su Maja aristocrática; de él y de la duquesa de Alba; de sus pendencias, amores y requiebros; aquel blanco rosa de las mejillas, contrastando con las blondas y terciopelo negro con alamares; aquellos cuerpos de cinturas cimbreantes, manos de nácar y carmín, posadas sobre azabaches, me han trastornado. (Fernández-Cid, 1991: 21)

En síntesis, Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828) se sirve de un lenguaje pictórico para concebir su mundo, y Granados se ve influenciado por una corriente pianística e histórica que significó una acumulación de realidades entre el final del XIX y el inicio del XX, en un estilo donde se encontraron todas las épocas más productivas del piano hasta ese momento, como fueron la barroca, la del exceso del rococó, del clasicismo, el romanticismo y el nacionalismo, donde el compositor da cimientos a su subjetividad en percepciones, creencias y deseos pintados con música.

Para hacer referencia a ese mundo pictórico surgió el término “goyesco”, que indica un mundo creado y construido por Goya. Estas pinturas, dibujos y tapices tienen un significado abierto al comunicar una transición natural entre ellas y las apariencias; de lo que se han generado ensayos, hipótesis e influencias. “Paradójicamente, esta significación abierta que caracteriza el mundo goyesco –lo significado–, ha posibilitado su reconstrucción por parte de Enrique Granados, utilizando un nuevo signo, el musical”. (Asenjo, 2018: 44)

El término transcripción que parece decoroso y ornamentado al inscribirse en el romanticismo, cambia de aspecto y naturaleza dependiendo del momento histórico, denotando fama y prestigio a nivel instrumental, siendo predominante en el estilo

conocido de virtuosos de la música, como Paganini o Liszt. La tendencia compositiva y el público de consumo musical al que se dirige, alteran su valor estético.

Cuando una transcripción no se limita a un simple traslado de notas musicales, se verá que hay cambios sustanciales en pasajes determinados que resultan de gran efecto en un instrumento y sin embargo pueden resultar ridículos o por lo menos de mucho menor efecto cuando se tocan en otro instrumento. Es necesario que el transcriptor considere dichos pasajes como si fueran escritos de forma original para el instrumento dado y no respetar la fidelidad de donde provienen. Por lo general, los grandes transcriptores en obras para piano han sido excelentes pianistas, podemos citar a [Juan Sebastián Bach], Ferruccio Busoni, Franz Liszt, Leopold Godowski, Sergei Rachmaninov, Karl Tausig, Myra Hess, Johannes Brahms, Samuel Feinberg, Vladimir Horowitz como ejemplos de trabajos logrados con verdadero acierto. (Joya, 2000)

El paso del tiempo se puede observar en las distintas publicaciones de una misma obra, permitiendo ver cómo se construye sobre los andamios de cada momento histórico, y cómo el lenguaje se adecua al modelo de recepción imperante, favoreciendo la difusión. Así, por ejemplo, en una misma sonata para teclado del italiano Doménico Scarlatti, se advierte cómo se suceden visiones distintas en cada época de edición.

La publicación de Carl Czerny [1791-1857], con 200 sonatas de Scarlatti [1685-1757], sirvió de referencia durante todo el siglo XIX, tal y como señala Kirkpatrick (1985, p. 412) y como se puede comprobar(...). Czerny añadió dinámicas contrastadas del piano al fortissimo, una propuesta de fraseo por compases y la indicación de *dolce*, junto a un cambio de tempo de *allegro moderato* por el *allegro* de la edición de Gilbert. Esto supone que el *pastorale* de Scarlatti no era el *pastorale* de Czerny. (Martín, 2018: 82)

Los editores eran pianistas, y esta literatura barroca comenzó un auge, donde como decía Liszt de esos manuscritos del pasado —que se actualizaban para las nuevas sociedades— “las partituras se hacían practicables”, para que otros pudieran ofrecer su versión desde una edición adaptada a los pianos, que pasaron de 61 teclas a 88 teclas, igual que los actuales.

Hay tres elementos que delimitan la versión interpretativa: el historicismo que se remite a instrumentos de época, el romántico-transcriptor que va desde 1870 hasta 1918 con el final de la primera guerra mundial, y el modelo de rigor que deviene como resultado en los modelos neoclásicos que transmiten orden y remisión al texto clásico, después de la segunda guerra mundial (1945). Es desde estos fundamentos, por

separado o en conjunto, que el artista adopta uno o varios criterios para dar forma estructurada a su pensamiento comunicado.

La pieza, por tanto, reside igualmente en la partitura y en las convenciones interpretativas que gobiernan su interpretación en cualquier momento histórico concreto. Estas convenciones se fijan en la práctica, y la práctica cambia, a lo largo del tiempo, cambiando con ella las convenciones. La identificación de la obra, por tanto, varía con las convenciones bajo las cuales se entiende la partitura. (Grier, 2008: 28)

Las músicas que se adaptan, arreglan o transcriben en mayor porcentaje tienen preferencia sobre temas cortos y suelen estar, generalmente, en registros para la voz humana. En el caso del piano, las obras o fragmentos musicales, se toman como actualización de obras que fueron concebidas y creadas en instrumentos más pequeños, algo que no ha variado con el paso de los siglos en la historia del piano, ya que concretamente la vigencia del registro de tres, cuatro octavas está presente desde el siglo XV con el teclado del órgano manual (en iglesias, conventos y monasterios).³⁶ En el siglo XVII ya hay órganos de cinco octavas que junto a la invención del pianoforte conviven en el siglo XX junto al piano electrónico y los sintetizadores, una convención permanente que desde los pianofortes como instrumentos de casas, cortes y palacios, se mantuvo en 61 teclas, “En 1770 [el constructor] Broadwood hizo el primer piano con 5 octavas y en 1794 uno con 6 octavas”³⁷, incluso algunos eran portátiles, para audiencias en espacios más concentrados y pequeños. La música tenía un concepto de cámara, de casa. Esto se da entre el final de la era agraria y el inicio de la era industrial europea.

Así concluimos que, en la música escrita mediante códigos académicos del lenguaje musical, se va de las ideas, pruebas, evaluaciones y puesta en manuscrito, hasta la primera versión final que es el original, de ahí se pasa en ocasiones a los copistas de profesión, y por último al editor (antes de llegar a los instrumentistas consumidores).

Se presentan ejemplos como el de la Sonata de Scarlatti K. 446, en lo que se denomina una versión urtext para clavecín (tal como la grafía del autor):

³⁶ Para ver información de los órganos de la segunda mitad del siglo XVIII véase el documento videográfico dedicado al *Órgano más antiguo (2016)*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=g4bmt5kT3jI>

³⁷ Más información sobre el piano en la música barroca, disponible en: <https://musica-barroca.com/piano/>

Figura 28 - Primeros 7 compases de la Sonata de Scarlatti K. 446



Primeros 7 compases de la Sonata de Scarlatti K. 446. Edición de Kenneth Gilbert. Source: Domenico Scarlatti (1972). Sonates, vol. 9. Paris: Heugel. Citado por Martín, 2018: 82.

Se observa que las versiones desde diversas perspectivas, como en la misma sonata de Scarlatti, al ser interpretadas en piano por pianistas/editores del siglo XIX, como el italiano Michele Esposito, y no en clavecín (como el anterior ejemplo en partitura), agregan articulaciones, dinámicas, fraseos, y hasta cambios de movimiento musical:

Figura 29 - Primeros 7 compases de la Sonata de Scarlatti K. 446



Primeros 7 compases de la Sonata de Scarlatti K. 446. Edición de Michele Esposito. Source: Esposito, Michele (1906). Early Italian Piano Music. A collection of pieces written for the harpsichord and clavichord. Boston: Oliver Ditson Company. Citado por Martín, 2018: 84.

Así se ve cómo en el original de Scarlatti hay un texto limpio que deja entender para qué instrumento se componía, y que carecía del “crescendo”, que está referenciado con un cambio de la era agraria al inicio de la industrial en el pianista Esposito, que contaba con más recursos en su instrumento. Y como el desarrollo de la técnica, las ediciones, la popularidad del piano, las escuelas y las tradiciones se van continuando

desde nuevas perspectivas, hasta llegar al arte de la transcripción, que es casi el ocaso de un siglo de siglos, que cierra al fin sus compuertas con el inicio de la segunda guerra mundial en 1939. Aquí vemos un ejemplo de transcripción del gran pianista del siglo XIX Ignaz Friedman, de la misma Sonata de Scarlatti:

Figura 30 - Primeros 7 compases de la Sonata de Scarlatti K. 446

A Monsieur Emile Sauer.

PASTORALE.

Aufführungsrecht vorbehalten.
Droits d'exécution réservés.

Dom. Scarlatti.
(1685-1757.)
Für den Konzertvortrag frei bearbeitet von Ignaz Friedman.

Quasi allegretto. *calando*

Piano. *mp*

imitando e legato

Primeros 7 compases de la Sonata de Scarlatti K. 446. Edición de Ignaz Friedman. Source: Friedman, Ignaz (1914). In Piano Transcriptions of Various Composers. Viena: Universal Edition. Citado por Martín, 2018: 87.

Se cambia en esta llamada Transcripción de la Sonata K. 446 (del pianista/transcriptor Friedman), el contexto tonal, que ya no es como fue originalmente compuesta por Scarlatti, no se altera su esencia, sino más bien su música permite un mundo de posibilidades, acercando en la distancia con el pasado, su existencia, en una tonalidad no originaria, que va ahora de la región aguda al registro bajo del piano, que agrega ornamentos e integra un nuevo concepto del carácter *pastoral*, creando melodías y armonías que conjugan con el *aire* de su antigüedad barroca donde, en efecto, las cosas como los vestidos eran más pesados y los bailes más lentos.

Como se ve en los ejemplos anteriores en la sonata de estilo barroco, la estética no se pierde, sino que se contextualiza, buscando ya un ambiente “actual”, que consagra una música, como eco de resonancias vivas y lejanas, en un sonido distinto (del clave al piano), para mentes que admiraban y recreaban una atmósfera pastoril, cortesana o catedralicia en la era dorada de la transcripción.

Se advierte que no se trata sólo de una forma y género, sino de una época. El auge de la transcripción posibilita que la música se escuche no solo como monumento, sino que se dirija también a grandes y heterogéneos públicos y, en el caso del piano, desde un soporte instrumental con una caja de resonancia que estimula la escucha de intérpretes y asistentes, llenando espacios más grandes, amplificando la imaginación, la sonoridad y el paisaje virtuosístico.

Desde las últimas tres décadas del siglo XVIII, el cambio, convención y consenso con los nuevos instrumentos aportados después del clasicismo, obligaron a trasladar la interpretación a ese nuevo contexto, revalidando los estilos interpretativos con instrumentos transformados, actualizados y con nueva literatura musical. Una época de convulsos cambios, de revoluciones burguesas, liberales, que junto a la revolución francesa y a la revolución industrial marcan el cambio de era; por eso el vehículo de la transcripción desarrolla mentes por doquier, haciendo vigentes músicas de los dos siglos anteriores (XVII-XVIII) en la tradición editorial del siglo XIX, con el auge de los pianistas editores.

Para los tiempos del compositor italiano Domenico Scarlatti, (1685-1757) los condicionamientos de los instrumentos y el entorno también eran un escenario propicio para que surgiera la variedad. Las personas vivían más aisladas, con un concepto auditivo más local y menos unificado, se tenía preferencia por la improvisación, el adorno, y del texto surgen más contenidos que los literales como competencia preferente en las cortes, donde se exhibía el arte de los músicos de esas épocas (XVII-XVIII); contrario al actual contexto de interpretación musical del siglo XXI, donde para crear la propia versión, el ejecutante busca fidelidad y originalidad a la vez (conjunción de platonismo y aristotelismo), admitiendo en la interpretación un contenido estándar de generalizaciones estilísticas mundiales, y una dosificación de “propuestas personalizadas” auditivas, que no haya puesto el compositor o que se

exagera o minimiza en dinámicas, tipos de ataques o tempos que singularizan la visión y el concepto argumental de quien ejecuta; dando lugar a interpretaciones que pueden ser aceptadas o incluso explicadas y defendidas, por su anclaje en las normas y consensos conservadores de la interpretación musical occidental, que no impiden, parasitan o inhiben el vuelo del alma que se conecta con su propia expresión.

Por lo tanto, se aclara con lo expuesto desde el primer capítulo —que habla del piano en Colombia y concretamente en Antioquia—, que en primera instancia hay unas particularidades en el contexto colombiano respecto a la interpretación:

- El músico del siglo XXI, debe tener como herramientas de interpretación “la mirada al pasado y la conexión con la actualidad”, para que el análisis o la interpretación de una obra musical tenga relación crónica o acompañada con las técnicas e instrumentos de hoy; ya que las circunstancias son contrarias a lo que pasaba con las composiciones de época historicista de hace más de 100 años en Colombia, donde los compositores no vivían al lado de los constructores de diversos tipos de teclado —como sí pasaba con Beethoven o Liszt, por ejemplo, que nacieron donde se fundó la industria del piano—; porque de este lado del mundo, el compositor o el intérprete, si acaso, tenía acceso a un armonio o a un piano de estudio (vertical).
- Los instrumentos latinoamericanos, en su mayoría, no eran pianos de cola, sino verticales, y tenían poco mantenimiento.
- Los compositores/intérpretes solían tener una actividad de ingresos económicos más estable como lutieres, como “técnicos” y afinadores de pianos, autodidactas o con formación a través de manuales.

En segunda instancia:

- Los intérpretes de hoy deben sumar a la riqueza de ejecución, el estudio de su historia regional musical, tener formación en el tratamiento de la armonía y del arreglo, ya que muchos compositores latinoamericanos no eran pianistas, y sin muchas herramientas técnicas o intelectuales crearon desde el piano.

- No contaban con la formación idiomática para el instrumento, ni con pianos de cola como una normalidad local que les permitiera el desarrollo de destrezas motoras y auditivas en el estudio diario del futuro virtuoso.
- Observar y analizar la historia, permite reconocer una estética y actualizar un legado, dando acceso a valorar lo propio, para la búsqueda interpretativa y estilística de épocas y compositores.

Y en tercera instancia:

- Es necesario conocer el rigor de las técnicas actuales en las que el intérprete debe manejar y conjugar matices de diversas escuelas, al uso de una paleta nutrida de corrientes pianísticas, como: española, italiana, rusa, americana, alemana, y nacionales, en el caso de cada país latinoamericano.
- En la interpretación musical por mucho que un fandango español tenga semejanzas con un joropo venezolano, un bambuco colombiano o un gato argentino, no se tocan igual, ni se sienten, ni interpretan agógicamente igual; por eso, para decidir qué herramienta usar, es requerido un conocimiento y formalización de técnicas maestras y de tradición, que puedan ser usadas, buscando ser más fiel al texto que al instrumento en que componía un compositor, o los instrumentos que se usaban en el contexto de la vida del mismo.

En conclusión, la teoría de los siglos cortos y largos permite ver que ese clasicismo o siglo corto colombiano, va de 1860 a 1960 aproximadamente y que, sin embargo, es en el último cuarto de ese tiempo (1930-1960) que nace una pléyade de concertistas y compositores que son los que posteriormente van a desarrollar el arte del arreglo y el gran arte de la transcripción. Que la generación de instituciones, músicos y compositores de ese último cuarto de siglo simbólico, es la gestación del siglo largo colombiano (1940-2020), son los que van a ser parte de los circuitos internacionales, cumpliendo requisitos estándar de reconocimiento, interpretación y virtuosismo, y especialistas del repertorio mundialmente establecido.

En ese siglo corto colombiano (XIX), a pesar de toda la producción compositiva de creadores como Guillermo Uribe Holguín y otros pocos casos aislados, es evidente

que no hubo un número suficiente de compositores que con sus obras, aportaran a la construcción de país, con músicas para consumo propio, y con ellas se motivara la cohesión social y un sentir andino. Para suplir esa carencia, se crearon concursos, estaciones de radio y una industria alrededor de la obra instrumental corta y la canción, floreciendo más que las formas célebres clásicas europeas, nuestros clásicos géneros de consumo diario, al servicio de unas incipientes ciudades y gentes, que se organizaron en torno a fábricas, montañas, relatos y escuchas locales, sin la urgencia exterior de la conquista imitativa de los modelos europeizantes formadores y agonizantes de ese entonces. En palabras de Emilio Murillo, “la música nacional está en las entrañas de las personas” (Solano, 2019).

Es el caso de la música para piano del compositor que ocupa esta tesis, el maestro Carlos Vieco Ortiz, quien creó siempre desde su piano vertical, siempre en las mañanas, quien era afinador de pianos, que dirige mayormente orfeones musicales, coros, y quien componía una música para sus paisanos, siendo interpretada en las radios locales en programas en vivo, y expuestas lejanamente en concursos de música andina dentro de otras regiones de Colombia.

Su música se hace compleja de interpretar, por referirse a una primera edad del piano colombiano, donde es particularmente llano el contenido, rico el melodismo y reiterado el uso de patrones rítmicos de acompañamiento, que implica que el intérprete de hoy esté más capacitado para que ‘lo mismo’ no suene igual, porque los pianos a los que se tiene acceso hoy, permiten que como los “bajos alberti” del clasicismo, los patrones de pasillo o bambuco tengan una técnica y estilo de tocarse, permitiendo entender esta música como “clásica”, lo que refiere a un concepto fundacional de “lo colombiano”. Es por este motivo que las generaciones posteriores a Carlos Vieco Ortiz, ven en sus composiciones un motivo de inspiración para recrear desde esas mismas músicas unas nuevas percepciones e interpretaciones como hijos de la transcripción virtuosística y de esa segunda edad del piano nacional, que habla de madurez del instrumento, de los pianistas y su formación profesional que, integrada por el estudio de las diferentes estéticas musicales, escuelas y técnicas, de los pianos de cola y teatros con programación internacional, actualizan el contenido ya creado, desde digitalizaciones, grabaciones, transcripciones, versiones y adaptaciones que llevan el mensaje de Carlos Vieco Ortiz a los diferentes contextos de escucha,

manteniendo fidelidad y originalidad; es el caso de los compositores Germán Darío Pérez y Juan Domingo Córdoba, que al tratar las músicas del mencionado compositor han logrado una propuesta creativa virtuosa.

Se puede decir, sin renunciar a nuestra identidad, observando la trascendencia del piano en la nación colombiana y el ámbito socio-histórico, que van transcurriendo siglos de historia, que vamos de la visión del mundo teológico medieval al mundo antropocéntrico; que después de la creencia pasamos a la moral con la ética kantiana; y que, finalmente, se instaura la palabra evolución en todas las áreas de estudio intelectual con Charles Darwin quien cambia la explicación del mundo dado por la iglesia y sus siete días de la creación con la teoría de la evolución biológica por selección natural³⁸.

Así mismo se unifica el mundo con los meridianos, se inaugura como ciencia la geografía moderna de Alexander Von Humboldt, se crean las fábricas y comienzan las patentes para modelos de utilidad en las máquinas, lo que es la transformación de los inventos; el cambio de era permite en algún momento final de ese siglo observar también en el horizonte lo que será el modernismo. Se crean los barrios al lado de las fábricas, la comunicación y la polémica intelectual mediante tribunas de periódicos, se genera gran interacción epistolar a través de la literatura y la música. Hay más público, es el gran consumo de los hogares, ya se puede interpretar en los nuevos pianos las piezas del pasado y comprar las composiciones nuevas y de moda, que son para el acceso no sólo de la nobleza sino de la burguesía.

Y en Colombia, que la transcripción es una práctica fundamental, el piano llegó en su momento de apogeo (1860) con literatura de moda y en colecciones de antología o extractos misceláneos. Carlos Vieco Ortiz representa una primera edad del piano colombiano; sin ser el precursor de los ritmos nacionales, sí fue un continuador al estilo de Pedro Morales Pino, y la segunda edad del piano colombiano que podría decirse que inicia con la generación de los concertistas internacionales como Harold

³⁸ El siglo XIX es el que forja el futuro, consolida la modernidad, descubre y revela el pasado. Es el punto de encuentro de dos vértices de la historia, porque en el momento en que se descifra el mundo de los egipcios (...), Troya, Nínive, la escritura cuneiforme (...) se encuentra el lenguaje del pasado, y es entonces cuando nos vamos a poder apropiarnos de la antigüedad. (...) Por eso no existe una separación entre la antigüedad y nuestro tiempo, solamente un largo desconocimiento de civilizaciones, que se rompe en el siglo XIX. (Uribe, 2013).

Martina, Blanca Uribe y Teresita Gómez de la década del 40, es la que forma a esos continuadores de la composición colombiana, en la que se incluyen entre muchos otros, los compositores/arreglistas/transcriptores/pianistas del 60-70 que ocupan este trabajo de obras originales, versiones y transcripciones. Se llega así a una conexión de pasado y presente, que en adelante se analiza con el objetivo de mostrar una misma música en dos tipos de contexto.

Tabla 1 - Resumen de formas musicales pre contenidas

	Lo que resalta	Lo que diferencia	Sujeción al material precedente	Creación a partir de lo esencial
Copia	Es un proceso de transcripción literal	No implica conocimientos en el amanuense (apógrafo) calcante	x	
Arreglo	Adorna, atavía, embellece o reviste	Puede eliminar partes completas de una obra.		x
Adaptación	Los menores cambios	Hacer adecuación y remover para otro espacio, medio y soporte una misma estructura.	x	
Versión	Se inspira para reinterpretar con cambios desde una estructura precedente.	Personalización, la mirada y defensa de un único mensaje	x	x
Cover	Imita al máximo la propuesta original grabada	Enfoque comercial	x	
Reducción	Extraer elementos necesarios para reconocer ideas	Ejercicio de simplificación	x	
Transcripción (literal)	Reproducir o transportar un objeto existente modelado detalladamente	Integra diversas funciones derivadas en un mismo objeto, con diferentes enfoques para ejercer acciones de copia, de adaptación y de arreglo	x	
Transcripción de concierto	Es virtuosa	Creación y recreación		x

Capítulo III - Del Costumbrismo al Realismo

No resulta fácil dar cuenta de un personaje como Carlos Vieco Ortiz cuando es un creador que diversas corrientes (popular-urbana, tradicional-folklórica o académica) apropian su nombre, lo estudian o lo consideran parte de sus influencias. Un ejemplo de ello en la ciudad de Medellín, es el Teatro al aire libre Carlos Vieco, que tiene diversos usos para estéticas musicales contrastantes, como conciertos de rock, punk, ska, reggae y otras músicas urbanas, sabiendo que Vieco no representaba esos géneros musicales en su propuesta compositiva. En parte hay un descuido del legado a nivel gubernamental y en parte la sociedad lo ha asimilado como una figura pública de esas que resuenan en el imaginario, olvidando su significado, como una escultura de barrio, de esas por donde siempre se pasa sin detenerse.

En el arte se genera la tendencia de querer universalizar a algunos artistas, para que sean aceptados más allá de un grupo determinado. Paralelo a lo universal siempre existe lo local. En la literatura y en la música se pasa fácilmente de lo general a lo particular cuando con los mismos materiales se narra lo que está pasando en un lugar concreto, sin la pretensión de alcanzar otros públicos; la intención de quién es realista va más allá de una verdad interior en tanto busca una verdad social ya que como cronista el autor canta y cuenta lo que se cuece a su alrededor.

Después de los movimientos del romanticismo, idealismo y positivismo en las últimas décadas del siglo XIX, hay una ruptura estética y de pensamiento. En el romanticismo el hombre era el centro del mundo, pero llega el realismo³⁹, en el que el hombre ya es parte del mundo (darwinismo), y se retrata mayormente hacia la denuncia social. Es con las urbes que se crean nuevas maneras de entender el sentido de la existencia. Entre las características del realismo están:

- Asuntos cotidianos
- Vocabulario sencillo

³⁹ “La palabra 'realismo' se usa en el sentido limitado y particular de la tendencia literaria que predominaba en la novela francesa entre 1830 y 1870, en la española entre 1870 y 1890, y en la hispanoamericana entre 1860 y 1910.” (Menton,1970)

- Personajes comunes
- Preocupaciones sociales y económicas
- Introspección psicológica

El realismo está entre el costumbrismo y el modernismo. Es en la literatura donde encuentra mayor representación, en novelas como *Madame Bovary* de Flaubert, *La comedia humana* de Balzac, *Guerra y paz* de Tolstoi, *Tiempos difíciles* de Dickens, o en personajes como Tom Sawyer de Mark Twain. En Latinoamérica tenemos obras como *Recuerdos del pasado* del chileno Vicente Pérez Rosales, *El Zarco* del mexicano Ignacio Miguel Altamirano, *Pago Chico* del argentino Roberto Payró, y obras literarias del colombiano Tomás Carrasquilla, que simbolizaron el paso del costumbrismo al realismo. (Menton, 1970).

En la música este movimiento no tuvo gran representación, sin embargo, se puede ver en algunos compositores y sus catálogos, que retrataron a su modo el realismo, dando títulos de calles y del nombre de amigos a sus obras, como el caso del argentino Carlos Guastavino en su ciclo de 10 piezas para piano tituladas *Mis amigos*: 1. Luisito, de la calle Concordia. 2. Nelly, de la calle Río Cuarto. 3. Ismael, de la calle Teodoro García. 4. Pablo, del Aeroparque, etc.; o el Catalán Federico Mompou con su obra *Gritos en la calle de las Escenas de niños*.

El realismo en hispanoamérica se inscribe entre 1860 y 1910. Los pobladores de 1900 encarnan un papel dentro de las emociones nuevas de los líderes empresariales, al ser una comunidad que asume derechos y libertades con igualdad de motivaciones. Se puede tener acceso y hacer parte de una esfera social digna, que aunque diferenciada de los más acaudalados industriales —que ejercen la creación de la ciudad con un capitalismo paternalista—, son visionarios gestionando barrios e implantando modelos culturales y de urbanidad, como puente esencial para la tranquilidad y el sentido de civismo en boga en las primeras décadas del siglo XX antioqueño.

Trayendo el realismo hacia el territorio de estudio, es importante entender el caso de los antioqueños, porque fueron estos los que renunciaron a Bolívar⁴⁰, en tanto predominaba en este pueblo un pensamiento conservador. Así las familias empoderadas socialmente en el siglo XIX, siempre querían entre sus hijos a un militar.

Pero después de 1860 de la guerra de los Supremos, en Antioquia fue gestándose entre la cultura de costumbres y el comercio, una burguesía que dio mayor importancia a lo económico que a lo militar. Mientras en Europa se incubaba un cambio con respecto a la burguesía, aquí se gestaba una nueva posibilidad que no dependía del apellido ni la casta feudal, permitiendo el ascenso por medio del trabajo, el comercio y el empresariado.

Posterior a las continuas guerras colombianas del siglo XIX, encontramos una generación de posguerra, que ya no busca conquistar tierras, sino apaciguar el espíritu amoldándose al concepto de cohesión social, contando, denunciando la realidad o las debilidades del sistema.

El escritor antioqueño Tomás Carrasquilla se inscribe al movimiento realista con su novela *Frutos de mi tierra*, en la que cuenta cómo eran las calles, la arquitectura, las formas de "salir adelante" e inscribirse en la sociedad del progreso de los "paisas", un pueblo que en general desconoce su origen y convive en la negación de su pasado, que es a la vez conservador y liberal. La novela da cuenta, además, de esa vida en la nueva urbe de Medellín, y desde lo ciudadano narra una región y ejerce una visión crítica de un país conservador. Siendo una novela regionalista es una de las precursoras de la modernidad en América. (Menton, 1970)

Medellín se transforma. En los semblantes se lee el programa; crece el movimiento de gentes, apercíbese el comercio para la gran campaña; y la conversación, dale que le darás sobre el futuro acontecimiento, parece inagotable. Los señores dueños de renta de licores sienten por anticipación esa voluptuosidad que produce el susurro de los billetes y la armonía del níquel cuando van cayendo al arcón arreo, arreo como un chorrito. Los de tijera y mostrador olvidan los sermones contra la usura, y, muy frescos, sacan cuantos rezagos tienen, que por arte de birlibirloque, se transforma en novedades llegadas un día antes. ¡Así valen ellas! (Carrasquilla, 2008: 72)

⁴⁰ Las élites locales de Antioquia no se acogieron a los ideales propuestos por el libertador. En esta época se confrontaban las propuestas políticas de Francisco de Paula Santander y Simón Bolívar respecto a la organización del país; el primero propendía por una apuesta federalista, mientras el segundo consolidaba una nación centralista.

Ese realismo en la cultura local, se refleja en Carlos Vieco con obras como *Olaya Herrera* (pasillo fiestero) y *Noches de Agua de Dios* (danza), composiciones que se refieren a los apellidos de un presidente de la república —que da nombre al aeropuerto local de Medellín— y a un municipio (Ileprocomio) del departamento de Cundinamarca en el centro del país; o en las artes plásticas, se presenta un paralelo con Eladio Vélez que retrata ciudadanos de la región en sus oficios diarios, como una mujer que arregla ropa o un hombre que realiza deberes en su casa.

Figura 31- *La planchadora*, de Eladio Vélez



La planchadora, de Eladio Vélez. Óleo sobre lienzo, 0,99 x 0,79, 1938⁴¹

Este movimiento en el que prevalece la razón y la verosimilitud, que obvia la fantasía, permite ver a Carlos Vieco Ortiz desde un estilo compositivo llano o transparente para entender su música, sin elucubraciones técnicamente virtuosas, y en melodías que inoculadas en el “tarareo”, pueden ser incluso textualizadas y rimadas; así mismo, saber de los hábitos del compositor, permite entender en contexto su personaje, pues es sabido por artículos de la época y por quienes lo conocieron, que: escribía en las mañanas, que no era un hombre bohemio sufriente de existencialismo, que no tenía inclinaciones fuertes hacia el tabaco y el alcohol, que era un padre de familia tranquilo, que era un hombre casero, que componía para sus amigos del *Café La bastilla*, y finalmente que atendía desde su música, prestando una función social en radios, agrupaciones musicales (orfeones), colegios, iglesias y empresas donde era profesor para los obreros de las industrias textiles de Medellín. También que fue un hombre conocido por sus pocas palabras, un “oidor”, cualidad muy importante tanto en un escritor como en un músico realista.

⁴¹ Museo de Antioquia, Medellín. Colección Eladio Vélez. Obra *La planchadora*. Disponible en: <https://www.museodeantioquia.co/noticia/obras-de-eladio-velez-para-el-museo-de-antioquia/>

Las composiciones de Carlos Vieco muestran un retrato del medio social, de la mentalidad, la empresa, y los recuerdos de esos seres humanos que pasan de la montaña a la nueva urbe, del mito al logos. Sus obras eran estrenadas en concursos, por radio y en conciertos dentro de una cotidianidad donde el artista llevó un estilo y forma de vivir sin el anhelo de la conquista, y sin el individualismo característico romántico, que alejaba al artista de los otros, por la soledad, la incompreensión, y en algunos casos por la misión universalizable e inalcanzable de un ideal totalizador.

El realismo cambia la belleza por verdad, y lo pintoresco por lo cotidiano, aquí, en este ambiente se inscribe Vieco, que, además, fue de esos compositores que vivían en buena medida del pago de regalías por derechos de autor.

Se retrata así un modelo de hombre civil, de hábitos diurnos, que tiene una esposa e hijos con los que vivirá hasta su muerte, que convive en una sociedad ávida por cantar sus buenos pensamientos e ilusiones, como la nostalgia del pueblo y sus montañas, o los irs y venires de acontecimientos y personajes. Su música es más contemplativa y cercana a valores y contextos de ciudad, religiosos y educativos; menos vinculada con lo que representaba el tango o el bolero (una vida nocturna, anónima, desgarrada y en algunos casos arrabalera).

3. ¿Música para todos o música para minorías?

El pasado y el presente se mezclan irremediabilmente, admitiendo concepciones que marcan los modos de ser y de vivir. Se complementa este proceso de entender al autor/compositor a través de un panorama en el que las idiosincrasias de un pueblo y la individualidad se trastocan, creando verdades discontinuas. El concepto *Cultura popular tradicional* se integra aquí porque Vieco hace parte de

Todas aquellas formas de vida que identifican colectivamente a grupos mayoritarios de una sociedad, que se transmiten de una a otra generación como patrimonio común. Formas y expresiones de vida que poseen un marcado carácter regional; pero que están en permanente proceso de cambio aunque sus raíces permanecen aferradas al pasado; con rasgos propios y elementos culturales ajenos pero apropiados a través del tiempo —lo autónomo y lo foráneo—; con avances y estancamientos

en su proceso de desarrollo; con pérdidas y ganancias, con aspectos positivos y negativos.
(Londoño, 1988: 4)

Y es en la designación de algo como *popular*, en cualquier arte, que el doble filo oscurece la verdad —ya que como las acciones bursátiles que cotizan al alza y están baratas—, por estar en la voz de variados tipos de ciudadano que sin embargo desconoce la razón de las tendencias y sus significados, en vez de una verdad, se genera alteración, infinitud y dispersión. Esta palabra (popular) siempre que se aplica se resignifica, adoleciendo de concreción, por ser disparadora de múltiples certezas.

Colombia ha estado mayormente regida por el concepto de las *músicas clásicas* para entender mejor el rol de un compositor académico, asintiendo a que es un creador consagrado al estudio de formas como la fuga, la sonata, la fantasía, el rondó, etc.; sin embargo, entender cuándo una obra se vuelve “clásica” por pasar a la historia de una colectividad y su ideal, y entender cuándo un autor y algunas de sus obras se vuelven “populares” (más allá de la moda), es pertinente, ya que también hay músicas que pasan al olvido por aislamiento, dificultad, deterioro u ocultamiento. De hecho, casi siempre son las personas de tiempos venideros, las que prestan mayor atención a otros nichos del catálogo que en un pasado fueron obviados, por subestimar y desconocer, en algunos casos, la ‘otra’ producción no editada, estudiada ni difundida de un compositor.

A Vieco se le conoce y cita como *un compositor de canciones*, ya que las obras que han trascendido a la comunicación pública, además de cumplir el estándar de la duración de la escucha radial, versan en tonos, melodías y narrativas que son herencia y presente coloquial. Si observamos que el verdadero circuito “comercial patrimonial” y con retribuciones económicas para mostrar la música “nueva” de hoy es el de la música andina colombiana, eso permite aseverar que hay otras músicas de cualquier compositor, que están relegadas a la espera de: mayor afluencia de público interesado, de nuevos circuitos de escucha, y de intérpretes constantemente especializados.

Luis Guillermo Gutiérrez Palacio en su libro *La música en Medellín 1900-1950* (2006), hace una exposición de lo que serían tres grandes grupos para el estudio de la música

desde una visión académica, que tendremos presente en este trabajo, para exponer también el pensamiento de esas otras generaciones de compositores posteriores, del final de la década del 60 e inicios del 70 del siglo XX, y que recrean en sus arreglos, transcripciones o nuevas composiciones (sobre la misma música) las obras de Vieco. La discriminación de tipos de música dice así:

La música folklórica se define como la música totalmente autóctona, correspondiente más a etnias específicas, caracterizadas por lenguajes y metalenguajes propios, forma de ejecución, instrumentos, danzas, vestuarios y demás elementos autóctonos de la región, que recibe además la aceptación de toda la comunidad.

La música clásica o artística, compuesta por piezas clásicas e interpretada por profesionales de conservatorio, que ha estado ligada a una comunidad por diferentes aspectos (no propiamente los de la música folklórica), son otros ritmos que por diferentes condiciones (económicas, sociales, políticas) llegan a un sector específico de la comunidad y se acentúan hasta hacer parte de la sociedad (estas no siempre son del agrado de toda la comunidad básicamente por barreras socioeconómicas).⁴²

La música popular es la música con la que se identifica el mayor número de individuos de una comunidad, no es ni folklórica, ni tradicional, pero sus sonidos, muchas veces elaborados de fusiones de las dos anteriores, convocan audiencias y generan la difusión masiva de los medios por su aceptación en la sociedad. Circula principalmente en forma de impresos (partituras y cancioneros), grabaciones (discos, cintas, películas) y emisiones (radio, televisión, sistemas de megafonía) y por ello es fácilmente reproducible. (Gutiérrez, 2006: 16-17)

Haber hablado de realismo y de tipos de música, permite adentrarse en la historia de un compositor y en sus obras, así como de unas generaciones de compositores posteriores que retoman sus melodías en nuevos espacios y estéticas musicales. Llegó el momento de mostrar el pensamiento propio de cada creador, como de asomarse a esas otras músicas que durante mucho tiempo fueron aisladas o pasadas por alto al pertenecer a otros estilos menos tumultuosos.

⁴² En esta conceptualización, difiero y complemento, agregando que los “profesionales titulados de conservatorios universitarios” son los que más allá del título se forman bajo el rigor de una escuela y un pensamiento; que ‘no son otros ritmos’ sino que la *música clásica* es libre de patrones y cada compositor los combina sin requerir la permanencia (lo que evita crear un género rítmico -si es la intención compositiva-); que las músicas que se acentúan en los gustos de ciertas minorías ya no tienen que ver con el estrato social o las “barreras socioeconómicas”, sino con el desarrollo de una personalidad que convive con múltiples tendencias en una actualidad, donde hay más acceso democrático a la información, y toma más relevancia la autoeducación cuando hay en el individuo la capacidad de observar las diferencias, tomar determinaciones y aplicar el criterio.

Vieco es urbano, clásico y popular. Urbano, porque así lo vemos en los títulos de su catálogo y en sus hábitos ciudadanos. Clásico, porque una tradición de escucha y cultura regional lo integra. Popular, porque algunas de sus obras no son vestigio, sino pasado y presente mutante.

Se propone entonces, a continuación, exponer datos del compositor simiente, las nuevas generaciones de compositores y los intérpretes especializados, para ir dilucidando el pensamiento de Carlos Vieco, los tipos de formas abordadas en esta tesis, los modos de ejecución de estas músicas y el referente que constituye Vieco para las nuevas generaciones de ejecutantes.

3.1 Carlos Vieco Ortiz

Para comenzar, se exponen unos aspectos de la ascendencia familiar, la vida y obra del maestro Carlos Vieco Ortiz antes de pasar a dialogar con las nuevas generaciones que interpretan esta misma música. Así se podrá comprender al personaje, las formas compuestas, el estilo y el concepto interpretativo mediante interacciones entre investigador, intérpretes y compositores.

Las familias en ese entonces se alineaban hacia un área específica de trabajo, creando ecosistemas entre oficios varios que estaban conectados. En el caso de la familia Vieco, la pintura, la escultura, la música, la docencia, la composición, o actividades como la reparación y comercialización de instrumentos o de materiales propios para las demandas artísticas, cohesionaban los vínculos y hábitos en un mundo regido por normas de ciudad.

El apellido Vieco en Colombia tiene ascendencia española.⁴³ Se trata de una familia que se instaló a finales del siglo XVIII en Yolombó, pueblo antioqueño ubicado al nordeste de la ciudad de Medellín.

El tratadista Felipe Santiago Paz Rey refiere que esos finales del siglo XVIII están marcados por el auge del cimarronismo, [y] las sublevaciones de esclavos que generan la desaparición de varios poblados. Entre ellos estaban San Bartolomé de Buenavista y San Martín de Cancán en Nuestra Señora de Remedios. Su declinación provocó el traslado de los Vieco a Yolombó, solar nativo o

⁴³ Dos ciudadanos españoles llegaron a Colombia a finales del siglo XVIII, Don Raphael Josep Vieco y Don Francisco Vieco. Raphael contrajo matrimonio con la colombiana Marina Escobar Guerra y Francisco con María Gallón (Guzmán, 2005).

patria ancestral de la casa de los Vieco Ortiz. Allá en las breñas colombianas, geografía ubérrima [...] con sus esclavos y sus títulos nobiliarios, figura un señor Teodoro Vieco, desposado con una negra liberta. Allá, en ese ámbito donde se confunden de manera prodigiosa la tradición minera, el arte religioso y la herencia de los plateros, orfebres y talladores de España, aparecen los Viecos.

De Yolombó se riega la simiente de los Viecos por todo Antioquia y sobre todo en Medellín donde se estableció don Pablo Emigdio Vieco. Él [se] había casado con doña Dolores Arrubla y son ellos los padres del gran patriarca Camilo Antonio Vieco Arrubla, el tronco del cual se desprenden los nueve hijos que escribieron páginas inmortales de las bellas artes en Colombia. (Guzmán, 2005)

Una familia de artistas, pintores, escultores, arquitectos y músicos que permea con su arte y oficios los palacios, parques, cementerios, agrupaciones musicales o el mundo de la imprenta, entre otras actividades en el departamento de Antioquia, sobre todo en Medellín.⁴⁴

Es de esta manera que se comprende el entorno y la vocación genuina de un ser que siguió siendo “un tallador” de música a lo largo de su existencia. Carlos Vieco Ortiz es uno de los compositores más representativos de la canción andina urbana colombiana de la primera mitad del siglo XX. Su familia estaba conformada, de acuerdo con el repositorio institucional de la Universidad Eafit, así:

sus hermanos también artistas se dedicaron a diferentes manifestaciones del arte como la pintura, la escultura, el dibujo y la música: Gabriel fue violinista; Roberto, fundó y dirigió la Banda departamental; Luis Eduardo, fue flautista y dibujante; Alfonso, fue violonchelista y Bernardo, fue escultor. [...] Junto a sus hermanos Luis Eduardo, Bernardo, Gabriel, Alfonso y Roberto organizó la orquesta de Los Vieco, hacia 1924, la cual tuvo mucho éxito amenizando matrimonios y fiestas. (Universidad Eafit, 2020)

Carlos Enrique Vieco Ortiz, más reconocido como Carlos Vieco Ortiz, nacido en Medellín en 1900, se caracterizó desde joven por tener una personalidad de pocas palabras y oídos atentos a los murmullos de las gentes de su ciudad, hábitos que le llevaron a compartir con poetas y bohemios, inspirándose así a crear algunas de sus célebres composiciones.

Sus estudios musicales iniciaron cuando comenzaba el cuarto año escolar con la señora Merenciana Misas, que dirigía una escuela en Medellín (Betancur, 1925).

⁴⁴ Más información sobre los artistas de la familia Vieco, disponible en: <https://mariaeg.wixsite.com/marinvieco/copy-of-familia-vieco>

Después ingresó a la Escuela de Música Santa Cecilia (que posteriormente se transformó en el Instituto de Bellas Artes) donde continuó su formación. Estudió solfeo, piano, y contrabajo. Sus maestros de música fueron Germán Posada, Jesús Arriola (piano y solfeo), Gonzalo Vidal (piano y armonía) y Eusebio Ochoa (contrabajo). También de manera autodidacta aprendió a tocar la lira y la guitarra. Sus maestros de piano y composición, el español Jesús Arriola y los colombianos Gonzalo Vidal y Eusebio Ochoa vieron pronto su facilidad para llenar la partitura en blanco con especial habilidad para las formas musicales cortas.

Iba al Café La Bastilla todos los días a encontrarse con León Zafir, 'El Vate' González, Tartarín Moreira o José Mejía y Mejía, los infaltables de esa mesa. Vieco anclaba allí, pedía un tinto, se lo bogaba en silencio, sin dejar de teclear en las rodillas el piano invisible que siempre llevaba consigo. De pronto, se sorbía el poso de café, se paraba y decía: "bueno, hablamos...". Y esas podían ser las únicas palabras que decía en toda la mañana. (Mora, 2013)⁴⁵

Mantuvo amistad con renombrados poetas colombianos como Enrique Álvarez, Bernardo Jaramillo, Jorge Robledo Ortiz, Bernardo Palacio, y los ya nombrados Tartarín Moreira y León Zafir, entre otros.

Cumpliendo 18 años, la edad de iniciar su labor artística profesional y de prestar el servicio militar, compuso su primera y reconocida composición *Echen pal morro*.

Ante el temor de ser reclutado para el servicio militar, Carlos Vieco se refugió en casa de sus padres durante tres meses. Allí llegó un pariente a sugerirle que huyera hacia la parte alta del cerro El Salvador. La idea le quedó sonando y se sentó a componer la canción *Echen pal morro*, un llamado a la desobediencia en ritmo de pasillo. (Mora, 2013)

La familia Vieco tenía un taller en el cual se preparaban los rollos para las pianolas de la época (1920), y fue allí donde el adolescente Carlos Vieco tuvo una de sus primeras vinculaciones profesionales con la música, realizando variadas actividades como perforador de rollos de música y reparador de pianolas.

Se casó el 28 de mayo de 1928 con la señora Raquel Montoya, con quien tuvo 9 hijos que cultivan la afición musical: Ester, organista; Julián, violinista; Fabio, guitarrista;

⁴⁵ Las personas que nombra Mora en esta cita, corresponden a personajes de la vida cultural, artística y social de la Medellín de ese entonces.

Cecilia, cantante; Álvaro, pianista, guitarrista y acordeonista; Lía, tiplista; María Eugenia, flautista, pianista y directora de coro de niños; Gloria, guitarrista y cantante; y Jaime Fernando, guitarrista.

Siempre tuvo un piano vertical en su casa, y fue un hombre dedicado a su familia. Fue creyente católico, un padre amoroso, un bohemio de pocas palabras, un maestro de música en los colegios, un compositor e intérprete de sus obras al piano.

Figura 32- Carlos Vieco Ortiz



Carlos Vieco Ortiz en su estudio en los años 60. Foto archivo Familia Vieco Ortiz

En su vida adulta se desempeñó como técnico y afinador de pianos, profesor de guitarra, lira, contrabajo, piano, y maestro de instituciones y colegios como el CEFA (Centro de Educación Femenino de Antioquia) donde trabajó durante 32 años formando, dirigiendo y componiendo para corales y estudiantinas. Dirigió entre otras la Coral Coltabaco y la Coral Xócimos⁴⁶ con las que realizó registros fonográficos en LP; así mismo, estuvo vinculado a orquestas de salón como la de los Hermanos Vieco donde era el pianista (1920), Orquesta Unión Musical donde era contrabajista, (1930). También actuaba esporádicamente en la orquesta para coros de iglesias como las de San Ignacio, Basílica Nuestra Señora de la Candelaria, San José, El Sufragio, San Benito, Nuestra señora del Sagrado Corazón (barrio Buenos Aires), y en las compañías de zarzuela y opereta como la Santa Cruz, Carretero, Herrera Herzog; en

⁴⁶ Empresas de la ciudad de Medellín: Coltabaco es la Compañía Colombiana de Tabaco, y la segunda Xócimos, cadena de almacenes.

la Ópera Bracale, en las orquestas de cine mudo, en los Teatros Junín, Bolívar y en el teatro Circo España.

A (Carlos) Vieco le bastaron su piano y un papel pautado para echar afuera y proteger del olvido, los millares de sonidos bellos que siente dentro y que ha sabido convertir en himnos, en amables expresiones del cancionero patrio.⁴⁷

Fundó y dirigió por espacio de 28 años el Conjunto Tejicondor⁴⁸, con el que realizó una gira de más de 30 conciertos en la semana panamericana (1958) en los Estados Unidos, actuando en las ciudades de Washington y New York bajo el patrocinio de la OEA (Organización de los Estados Americanos).

Su primera letra musicalizada fue *Invierno y Primavera* del poeta Carlos Villafañe, y su primera grabación como ejecutante del piano fue en su pasillo *Triste y lejano* con letra del poeta Enrique Álvarez. En 1941 editó un folleto con partituras de varias canciones propias para ser cantadas en escuelas, y en 1943 publicó un libro de canciones colombianas.

Su producción compositiva fue realizada por inspiración citadina y campesina — titulaba sus obras con nombres de sus amigos o con nombres de la fauna y la flora (*Gavota María Eugenia*, *Vals de las orquídeas*, pasillo fiestero *Patasdilo*⁴⁹, etc.)— y también a solicitud (desde un sentir local, y una predisposición amorosa) al pedido de poetas, amigos, sacerdotes, festivales, concursos, escuelas e institutos de educación superior, conjuntos musicales, coros y la radio.

Además, es evidente en las composiciones de Vieco, su interés por temas sociales (*Zarzuela Romance esclavo*), por lo indígena (*Fantasías Incaicas*), por enaltecer el arraigo antioqueño (*Bambuco Medellín*) y por promover la construcción de una identidad colombiana.

Solo me he interesado por la música colombiana. El tesoro folklórico de nuestro país, ahí tenemos la obligación de conservarlo, de darle mayor relieve y concederle más atención,

⁴⁷ Pérez González, Rodolfo. Artículo realizado para la Fundación Marín Vieco. Archivo Fundación Marín Vieco.

⁴⁸ Empresa textilera de Medellín.

⁴⁹ Patas de hilo

pues es un filón riquísimo que admite parangón con la mejor música del mundo. Por eso he luchado durante toda mi vida, porque las influencias extranjeras no vengán a deformar nuestra personalidad musical. (Entrevista a Vieco, 1947)⁵⁰

Se encuentran entre sus composiciones variedad significativa de distintas estructuras y estilos musicales: obras cortas para piano sobre géneros de la música europea como el minuet, el andante, el capricho, la fantasía o la canción; obras sobre ritmos de origen colombiano o con ancestros indígenas; obras donde integra conjuntos de instrumentos (cuando la música para la radio se hacía en vivo); también zarzuelas, obras para coro, y música religiosa. Por ejemplo, en su autobiografía⁵¹, el maestro cuenta sobre su música de corte español lo siguiente:

Dentro de mi repertorio figuran también la música española, consistente en Pasodobles y Zarzuelas, aunque estas últimas, que son Tres, se inspiran en aires colombianistas. Dos de ellas están escritas para Escuelas, y llevan el título de "Las vacaciones", y la otra "San Agustín", pero aún no han sido enseñadas. La principal Zarzuela tiene sabor indigenista y se denomina "Romance Esclavo", fue inspirada sobre un Tema Incaico y arreglada para Tres Actos con coros a cuatro voces.

Recientemente compuse una Fantasía con letra de Jorge Robledo Ortiz, la cual lleva por título "La mazorca de oro", se trata de una recopilación estilizada de música folklórica brillante indígena de los litorales, tampoco ha sido estrenada ni conocida aún.

Su música ha sido grabada por distintos artistas colombianos en formato instrumental, coral y orquestal, como Teresita Gómez, Carmiña Gallo, Conjunto de León Cardona, Conjunto Granadino, Coral lírica colombiana, Banda Sinfónica de la Universidad de Antioquia, así como por cantantes extranjeros: los españoles José Moriche, Antonio Utrera, Juan Pulido y Luis Álvarez; los argentinos Eduardo Armani y Hermanos Prado; los mexicanos Alfonso Ortiz Tirado, Juan Arvizu, Blanca Ascencio, y Las Dos Marías; Los Trovadores de América, Miguel Cáceres, entre otros. (Gobernación de Antioquia, 1986)

⁵⁰ Obsérvese cómo el pensamiento de Vieco Ortiz está anclado en una construcción de identidad que no admite "injerencias extranjeras", propio de la época y de una corriente folclorista.

⁵¹ De los archivos personales de la familia Vieco a este investigador le fue compartida en dos páginas (cuartillas) una Autobiografía mecanografiada a máquina de escribir por el mismo compositor con fecha de 25 de octubre de 1975, de la que se extraen sus palabras haciendo mención a la música española.

Se le considera un compositor de temática urbana porque creó un número importante de canciones que son referente de la población citadina de Medellín entre los años 40 y los 70 del siglo XX. Son su monumento y herencia musical.

En la proximidad de su muerte, el maestro Carlos Vieco manifestó su voluntad: Quiero morir en mi casa, al lado de mi esposa, mis hijos y mis nietos, lejos de esos aparatos médicos. (Múnera, 2016)

Murió el 13 de septiembre de 1979.

Carlos Vieco fue un compositor premiado y reconocido dentro y fuera de Colombia a través de sus musicalizaciones y obras para piano.

A continuación, en premios y reconocimientos, un extracto tomado del libro “Carlos Vieco Ortiz: Obras musicales” de Miguel Ángel Cuenca Quintero (1990).

Ganador de concursos nacionales:

El violento, pasillo fiestero. Concurso de la Colombiana de Tabaco, en 1935. Este pasillo se estrenó en la inauguración de la emisora La Voz de Antioquia.

Magnolias, pasillo. En el concurso de compositores colombianos de Indulana y Rosellón, 1941.

A orillas del río, bambuco. Premiado en el mismo concurso, 1942.

Himno del arma de caballería, del ejército colombiano, concurso del ministerio de Guerra, en 1950.

Reclamo, bambuco. Concurso del Festival Folklórico Nacional de la ciudad de Manizales, 1955.

Caña azucarada, bambuco. Festival de la Canción Colombiana de Villavicencio, 1965.

Miedo de amar, pasillo con letra de Rosario Sansores. Concurso Interuniversitario de la canción inédita, organizado por ASCUN en agosto 13 de 1987 en el teatro de la Universidad de Medellín.

Otras menciones:

Se incluyó su biografía en la Enciclopedia Viena de la Música Mundial, con transcripciones en alemán, español, italiano, francés y ruso.

El Cancionero Panamericano incluyó su canción “Adiós casita blanca” con letra del Padre Tomás Villarraga.

También se le cita en Biografía Mundial de la Editorial S.S. KAYE de Nueva York.

Se le incluyó, además, en Personajes Importantes del Mundo, Edición Latinoamericana, de una importante casa alemana.

Premios, condecoraciones y trofeos:

-Cruz de Boyacá en Grado de Caballero, Gobierno Nacional.

-Estrella de Antioquia, en dos ocasiones, Gobierno Departamental.

-Hacha Simbólica, del Gobierno Municipal de Medellín.

-Medalla al Mérito, del Instituto de Integración Cultural.

-La Orden del Arriero, en el grado de Caballero de Honor, que le fue impuesta en la Voz de Antioquia el 11 de marzo de 1962.

-Premio Germán Saldarriaga, de la Fundación Saldarriaga del Valle, 12 de septiembre de 1974.

-Medalla del Bunde, en Espinal Tolima.

-Honor al Mérito, del Grupo Cultural los 18.

- La Orden del Clavo, categoría oro, por un programa radial.
- Placa de Plata, homenaje de Radio Santa Fe de Bogotá.
- La Orden de los Recuerdos, por el Estadero de este nombre.
- Placa de Sayco, Sociedad de Autores y Compositores Colombianos, que se colocó en su residencia el 16 de agosto de 1971.

Canciones premiadas internacionalmente

Cultivando rosas, en el concurso de la General Electric y la R.C.A. Víctor, en 1937.

Marcha triunfal de las Naciones Unidas, estrenada en Kansas.

Atardecer, en aire de pasillo. Concurso Interamericano de Música. Gobierno argentino y casa disquera ODEON.

Ya sin ti, canción pasillo, letra de Francisco Rodríguez Moya. Concurso de compositores de Colombia y Ecuador.

En esta investigación, como parte del proceso metodológico se recurrió a la realización de entrevistas para percibir las distintas miradas que sobre el compositor, objeto de este trabajo, tienen personajes claves de la vida musical de Colombia hoy. Se considera de interés presentar a continuación extractos de algunas de ellas, así como textos escritos por los mismos entrevistados que complementan diversos focos de atención de la música en sus diferentes vertientes creativas. Es de resaltar el ecosistema social que representa una obra creada, y cómo alrededor de ella están en algunos casos el mecenas, el compositor/transcriptor/arreglista, el intérprete, el público y el investigador, todos como un solo organismo que se nutre dentro de un ámbito de intereses comunes.

La bondad del maestro Vieco

Por Jorge Alberto Marín⁵²

Fundación Marín Vieco

Mi padre, Jorge Marín Vieco, me anunció que invitaría a su tío Carlos Vieco a nuestra casa Salsipuedes, para que me escuchara tocar tres pasillos de su autoría. Yo tenía unos 11 años, y aunque es cierto que mi insistencia en el estudio musical era precoz, me temo que mi padre, orgulloso, exageraba de mis habilidades.

Más que un tío abuelo, Carlos Vieco era una leyenda en el folclor musical de Colombia. Pensar tocar ante él me llenaba de trepidación. Esta visita no fue la primera ocasión en la que conocí al maestro, pero sí marcaría una influencia importante en mi futuro.

⁵² Jorge Alberto Marín: Importador de pianos, técnico de pianos, presidente de la Fundación Marín Vieco y mecenas musical colombiano. Jorge Alberto es hijo del escultor y saxofonista Jorge Marín Vieco. En su actividad profesional ha sido reconocido como uno de los importadores de pianos y técnico especializado de Colombia, ostentando un récord de 25.000 pianos afinados dentro del país. En las décadas del 80 al 2000 ha realizado actividades de filantropía musicales a través de la gestión, entrega de recursos y mediación en la creación del concurso nacional de piano Universidad Industrial de Santander (UIS) de la ciudad de Bucaramanga (Colombia), la creación de cursos-becas de piano en su residencia Salsipuedes, y el encargo de obras musicales desde la Fundación Marín Vieco (<https://www.marinvieco.com/fundacion-marin-vieco>) a compositores como Jesús Alberto Rey, Germán Darío Pérez, Mauricio Mejía y Juan Domingo Córdoba, potencializando la producción de transcripciones y arreglos (de concierto) para piano, mayormente bajo peticiones exclusivas de músicas basadas en obras colombianas.

Marín Vieco, como le llamaban en el medio artístico, era conocido como escultor [padre del que relata esta semblanza]. Además, un músico sensible y destacado que había grabado con su saxofón obras de Vieco, acompañando al maestro desde el piano sus propias composiciones. Me advirtió entonces con autoridad, que dominar estas partituras podría tomarme una vida entera, pero que mientras tanto debía prepararme para esta visita digitándolas con el mínimo de errores posible.

Toqué lo mejor que pude. Y aun así, me equivoqué profusamente.

Minucioso como era ante las exigencias de mis distinguidos maestros y los anhelos de complacer a mi padre, para mí cualquier cosa inferior a la perfección era un fracaso absoluto.

Sentí que mi derrota fue total. Había decepcionado a mi padre y había insultado al maestro al interpretarlo tan deficientemente. Carlos Vieco no sólo era el compositor de las obras que acababa de arruinar; era uno de los más prolíficos y destacados melodistas de la historia de la música colombiana. César Giraldo, comentarista de prensa y conocedor, lo llamaba el “Schubert antioqueño”. (Schubert, compositor austriaco de principios del siglo XIX, es considerado entre los académicos como uno de los más grandes melodistas universales).

Me quedé con los ojos clavados en el blanco y negro de las teclas, esperando el reproche... pero el maestro no dijo nada... Avergonzado, finalmente me atreví a levantar la mirada, temeroso de ver una expresión iracunda en el rostro del compositor. Para mi gran sorpresa, el maestro me estaba sonriendo. Era una sonrisa que contenía cierta dosis de aprobación. Una sonrisa sencilla, propia de un hombre de paz, que como el gesto sonriente de la Monalisa de Da Vinci encerraba un misterio. Y en sus ojos profundos había el brillo de un niño travieso que comparte un secreto con su amigo.

El testimonio de los periodistas que entrevistaron al maestro fue unánime en cuanto a la gran dificultad de conducir una charla con él. Carlos Vieco era extraordinariamente austero en sus palabras y no dijo absolutamente nada luego de escuchar mi versión de sus obras. No le hizo falta. Esa sonrisa me lo comunicó todo.

No era cuestión de tocar bien. Era cuestión de tocar con el alma, de sentir la música como luz en el ser, de amarla como se ama la vida, de aplicarla como bálsamo a este mundo tosco, hosco y materialista. Eso fue lo que empecé a aprender ese día...

No fui alumno de Vieco pero mi contacto esporádico con él me hizo considerarlo uno de mis maestros más influyentes. Ciertamente haberle escuchado tocar en su piano varias de sus obras me enseñó a descifrar algunos de sus deseos interpretativos más íntimos en el fraseo de sus melodías, y que continuó tratando de emular. Años más tarde, como adolescente estudiando bajo la tutela del maestro Harold Martina⁵³, fue que empecé a entender la verdadera dimensión del maestro Vieco y su contribución como melodista excelso.

Martina, un pianista internacional graduado con honores en Viena, me adiestró a destacar con mis dedos las melodías de Vieco con el mismo cuidado con el que se interpreta un nocturno de Chopin o se entona una canción que deleita y seduce. Aprendí a admirar y degustar en un nivel insospechado la belleza y nostalgia de sus hermosas y penetrantes armonías, pero siempre dando prelación a las melodías donde Martina me enfatizó la manera de usar el *cantabile* con mis dedos. Todo un reto y un privilegio... Pero no es la música la que inspira primordialmente lo que escribo sino la personalidad del maestro Vieco. Se ha hablado antes de esta faceta, pero nunca suficiente.

Me tomó años entender que era posible que existiera un ser humano con semejante bondad, belleza espiritual y mansedumbre, además acompañada de método, laboriosidad y disciplina. Al maestro Vieco le fascinó levantarse a la madrugada para copiar desde alguna edición importada por el almacén de música e instrumentos Vieco hermanos, zarzuelas y óperas en papel pautado, sólo por el placer de copiar partituras de los grandes maestros y nutrirse musicalmente al escucharla en su oído interno. Puede que otros compositores tengan este hábito, pero no lo conozco en ninguno.

⁵³ Concertista referencial para la generación de pianistas colombianos de la década de 1940 y siguientes, así como en la interpretación de la música colombiana. Más información en: <http://www.udea.edu.co/wps/portal/udea/web/inicio/patrimonio/lugar-para-memoria/auditorio-harold-martina-capriles>

A las 10 am, sin falta durante décadas, salía de su casa en la parte baja del barrio Buenos Aires, impecablemente vestido con rumbo al desaparecido Café La Bastilla en la Avenida la Playa de Medellín, donde había a diario tertulias elocuentes y vívidas, entre artistas, intelectuales, aficionados y curiosos. El maestro Vieco participaba con su presencia, más nunca con su verbo. Pero su presencia tranquila, su aura callada que inspiraba un profundo respeto y su sonrisa perenne, eran necesarias y vitales para la bohemia de la época. Aunque, por su forma de vivir, el maestro realmente era anti-bohemia, según la entendemos.

¿O será que la bohemia pura necesita de artistas pulcros, disciplinados, que nunca ingieren licor, que nunca hablan mal de sus colegas, ni siquiera del gobierno de turno, mucho menos de los más humildes? ¿Existen artistas así? ¿Existen seres así? ¿Existen bohemios puros? El maestro Vieco fue un bohemio puro, un ser bello a quien provocaba abrazar pero no era factible hacerlo por temor a contaminarse de tanta virtud.

En 1978, un año antes de su fallecimiento, lo vi a cierta distancia caminando por el parque de Berrío en el centro de Medellín. Su caminar parsimonioso y etéreo se destacaba entre la multitud y el bullicio. Su ritmo al desplazarse se redujo en mis ojos a una escena en cámara lenta que parecía esotérica o de ciencia ficción.

La escena impactó mi memoria y por unos instantes, el maestro reflejó ser un ser superior, un mensajero de luz de otro mundo que vino a enseñarnos cómo vivir la poesía del altruismo.

Fue esa la última ocasión que vi al maestro. Lo vi usando por primera vez un bastón innecesario por su caminar ingravido. Fui testigo de su grandeza y su humildad. Una lección imperecedera. (Marín, 2022)

Extracto de entrevista con Jorge Alberto Marín

Lezlye Berrío: ¿Qué representa para usted el mecenazgo?

Jorge Marín: Existen empresas o empresarios que creemos en la importancia de invertir en actividades que generen retribuciones más allá de los dividendos económicos. El ser humano posee una dimensión espiritual que nos distingue de otras especies. El origen de esa creencia es compatible con el versículo bíblico donde Jesús declara que “no solo de pan vive el hombre”. Aún en personas no religiosas, este concepto es aplicado y practicado por algunos líderes de empresa que les dan un valor superior a las manifestaciones altruistas de la creatividad humana, revelada en las bellas artes, y su importancia en la escala de valores del ser humano. La retribución es de índole espiritual y ese altruismo no se mide con el signo pesos, sino en la capacidad de compartir ese producto intangible, “la expresión sensible de lo bello”, con los demás. Lo anterior constituye la esencia del mecenazgo.

3.2 Nuevas generaciones de compositores y una intérprete referencial

Siguiendo un plan metodológico que permitió la realización de entrevistas a compositores y a una intérprete, vamos a describir una corta biografía que se atiene a la línea de preguntas y factores de conocimiento dentro de los deberes que se propone en esta tesis. A continuación, se extraerá de las entrevistas lo más puntual para, en efecto, entender desde dónde se piensa la creación musical y la interpretación de una música que sin perder su identidad amplía su mirada en la nueva generación de compositores e intérpretes posterior a Carlos Vieco Ortiz, estableciendo una conexión final entre producción y legado.

3.2.1 Germán Darío Pérez (Bogotá, 9 de septiembre de 1968)

El primer compositor que aborda este trabajo, es reconocido como uno de los mejores y mayores exponentes del piano andino colombiano: Germán Darío Pérez Salazar. Inició sus estudios a los 4 años. Sus primeras clases formales de piano fueron en el Conservatorio de música de la Universidad Nacional de Colombia. Se graduó con honores de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y también de la Academia Superior de Artes de Bogotá como Maestro en Artes Musicales con énfasis en composición.

El estilo de Pérez es una combinación de lo clásico académico con las técnicas del Jazz. Desde este punto de partida se ha singularizado con una propuesta que permeó los ambientes musicales colombianos en los años 80-90, abriendo caminos para nuevas escuchas y perspectivas rítmicas, tímbricas y armónicas, conservando su arraigo a los ancestros y las tradiciones colombianas.⁵⁴

Su obra compositiva ha sido ampliamente galardonada, alcanzando a la fecha 24 premios en composición [...]. Es uno de los iniciadores de la principal renovación de la música colombiana de la región andina en los últimos 30 años. Sus composiciones son interpretadas permanentemente por solistas y ensambles en Colombia y en el exterior, algunas en escenarios tan prestigiosos como el

⁵⁴ Información general tomada de la página Web del maestro Germán Darío Pérez Salazar. Disponible en [:https://germandarioperez.com/resena/](https://germandarioperez.com/resena/)

Carnegie Hall de New York y el Southbank Centre de Londres. Recientemente la Orquesta Filarmónica de Bogotá (OFB) le comisionó la realización del arreglo de su obra “Ancestro”, escogida junto con obras de otros reconocidos compositores, para el disco de celebración de los 50 años de la orquesta. Su obra lo ha convertido en un referente ineludible en la historia musical de Colombia.⁵⁵

Además de sus producciones discográficas, es director y asesor de tesis de pregrado y maestría enfocadas a la música andina en diferentes universidades colombianas. Ha realizado giras con su Trío Nueva Colombia por más de 15 países consiguiendo difusión de su trabajo y representando una mirada fresca sobre la música tradicional andina de este país.

En la actualidad es docente en la Universidad Pedagógica Nacional y en el Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia.

3.2.2 Juan Domingo Córdoba (Medellín, 20 de diciembre de 1971)

Reconocido como gran lector de música a primera vista, improvisador y pionero en hacer integrales de música clásica (48 Preludios y fugas de Bach; 24 Estudios de Chopin; o la lectura de las 600 Sonatas de Scarlatti) entre su generación y las siguientes, en un momento donde la internet y las redes sociales no eran protagonistas. Juan Domingo Córdoba Agudelo se graduó con honores en 1998 en la Universidad de Antioquia y renunció a becas completas de piano en el exterior, lo que se conecta directamente con Carlos Vieco y el Realismo.

Ha participado en diferentes concursos de música colombiana, obteniendo primeros premios y abriendo paso a la escucha más académica dentro de ambientes populares y tradicionales andinos. Dice el cuadernillo que acompaña el disco compacto Para recordar (2000), producido por la Universidad de Antioquia y cuya intérprete es la pianista Teresita Gómez, que el trabajo de Córdoba “es un ejemplo de las nuevas tendencias en la música andina colombiana, del nuevo pensamiento en la concepción, servido de las formas tradicionales”, y agrega la misma fuente que “ha revolucionado

⁵⁵ Ídem.

la música andina colombiana con sus propuestas llenas de virtuosismo y erudición”.⁵⁶ De particular interés son sus transcripciones y variaciones en forma de concierto basadas en la obra de Carlos Vieco.

El estilo pianístico y su discurso intelectual se ve influenciado por Leopold Godowsky, Franz Liszt y Johan Sebastian Bach. En su música es muy visible el contrapunto y la polifonía.

El catálogo de obras de Córdoba se centra en el piano sólo, además de encargos para orquesta, guitarra, flauta, entre otros formatos; centra su mirada, como lo hizo Franz Liszt, en la difusión de obras clásicas “desconocidas” o con poca circulación entre los aspirantes a concertistas de música académica. Su producción se ha visto enriquecida por las transcripciones sobre la música de Vieco y Pedro Morales Pino.

3.2.3 Teresita Gómez (Medellín, 9 de mayo de 1943)

Realizó sus estudios en el Instituto Bellas Artes de Medellín, en el Conservatorio de la Universidad Nacional de Bogotá, y se graduó en el Conservatorio de la Universidad de Antioquia (Medellín) con summa cum laude.

Ha sido influenciada por el bel canto, llevando al piano su máxima expresión personal, con compositores como Bach, Chopin, Beethoven, y también ha sido pianista de estrenos musicales de sus contemporáneos, así como de músicas patrimoniales. Ha llevado la música colombiana por múltiples países como una embajadora distinguida de la interpretación de los aires de este país, siendo agregada cultural en Alemania (1983-1987).

En la docencia ha realizado una actividad en diferentes universidades colombianas, siendo la Universidad de Antioquia donde ejerce su magisterio en la actualidad.

Es habitual su presencia como jurado de concursos de la música andina colombiana, y sus trabajos discográficos están marcados en un gran porcentaje por la

⁵⁶ Información general, tomada de la página Web Viaje del tiempo (Ingeniería, música, cosmogonía, política) de Darío Valencia Restrepo. Disponible en: <http://www.valenciad.com/>

interpretación de los compositores “clásicos” colombianos: Luis Antonio Calvo, Carlos Vieco Ortiz, Fulgencio García, Adolfo Mejía; y de compositores actuales como Jorge Arbeláez y Juan Domingo Córdoba. (Banco de la República, 2023)

3.3 Diálogos sobre la obra, las versiones y transcripciones de concierto

Germán Darío Pérez

Lezlye Berrío (LB): ¿Por qué cree que es importante el legado de Carlos Vieco Ortiz?

Germán Darío Pérez (GP): Por varias razones, pero digamos que, de las más importantes, por su riqueza melódica. Yo creo que esa es su gran fortaleza, la riqueza melódica. Armónicamente el lenguaje es más sencillo, más clásico, por supuesto más centrado [grados principales de una tonalidad sin alejarse de ellos]; es algo que podés poner en un pasillo y después en otro. Es un poco recurrente, pero las melodías de él sí tienen un sello característico y tienen un sello lindísimo.

LB: Porque sus músicas están construidas de 4, 8 o 16 compases.

GP: Sí, exacto. Es muy simétrico y los acentos van siempre en el mismo punto, lo cual lo hace predecible y muy trabajable. Muy congruente.

LB: ¿Los trabajos que hace Germán Darío Pérez sobre obras de otros compositores son versiones o transcripciones?

GP: Se habla de transcripción como un trabajo creativo. Para mí la transcripción es sencillamente oír y plasmar. Versión sí es una propuesta creativa, que es lo que yo considero que son mis elaboraciones de Carlos Vieco: agarro la obra tal cual, respeto la melodía (que me parece que es lo principal), ciertos rasgos armónicos, pero básicamente vuelvo la obra pianística. Y eso sí es un trabajo intelectual.

Armónicamente yo traté de ser respetuoso sin quedarme en los tres grados que podía tener esto; yo los mantuve siempre que había una tónica. Sencillamente utilicé algún tipo de sustituciones en ciertos casos. Busqué muchas atmósferas. Colores, colores los busqué muchísimo. Por eso, por ejemplo, me acuerdo de que en la canción “Ruego”, hay un juego rítmico de tres contra cuatro. Entonces todo eso hace que al pianista le sea motivante abordar este tipo de repertorios. Es acercar música tan

bonita y tan bien hecha a un lenguaje más especializado como el pianístico virtuoso. Básicamente es eso.

LB: Y hableme de la técnica, en sus versiones sobre Carlos Vico, de la técnica pianística.

GP: Bueno, hay cosas difíciles, por ejemplo, recuerdo que la obra “Cultivando rosas” tiene cierta dificultad, porque los acordes se hacen quebrados [repartidos en dos partes en una sola mano]. Y lo mismo cuando uno no tiene experiencia [de disociación rítmica] haciendo el cuatro contra tres. Uno piensa ¿cómo lo voy a estudiar y cómo voy a hacer para que una mano fluya y la otra también, y que cada mano tenga independencia?, ¿y cómo voy a destacar la melodía? O sea, se vuelve un lenguaje mucho más complejo pero enriquecedor para el pianista y para el público.

LB: ¿Cuáles son sus influencias estéticas en el momento de realizar transcripciones o en este caso, versiones para piano de otros compositores?

GP: Es que cuando uno ha pasado por un conservatorio, y en mi caso, cuando uno ha tenido tíos que tocan tiple, todo eso se vuelve influencia, no sólo a la hora de hacer una transcripción o una versión, sino a la hora de componer. Todo ese material que vos trabajaste en el conservatorio (impresionismo, Juan Sebastián Bach, Sonatas de Beethoven, etc.) lo que sea que hiciste en tu carrera, está unido a esa tradición popular colombiana. Son elementos, que así no te propongas, vas a tener a la hora de hacer algo.

LB: Usted propone en las partituras algunas tensiones armónicas muy cuidadas, muy prudentes, que le dan un color especial a lo que hace, por ejemplo, las versiones con el Trío Nueva Colombia, que incluso las han considerado como el jazz de Colombia.

GP: No, la prensa decía que le quiten el tiple, que se siente en un cabaret por allá en Nueva Orleans y yo no sé qué cosas. Pero había razones. Nos la jugamos toda. En el año 92 que participamos en el concurso nacional Mono Núñez, no nos conocía nadie. Nadie es nadie. Nos fuimos con un repertorio inédito compuesto por mí. O sea, todo estaba recién salidito del horno; en serio, yo me fui allá como un marciano. Más que una propuesta revolucionaria, la llamaría necesaria.

Son sucesos que históricamente pasan y a alguien le toca. No por obligación, sino que a alguien le corresponden. Y, modestia aparte, considero que al Trío Nueva Colombia le correspondió hacer esa ruptura. Alguien tenía que tomar ese riesgo. Yo no tenía nada que perder...⁵⁷

[Al respecto de esta discusión, Ricardo Pedraza, tiplista del Trío Nueva Colombia interviene diciendo]: De hecho, ahí está la experiencia de cómo el lenguaje pianístico es tan diverso, pero tan rico y tan autónomo, incluso entre Juan Domingo Córdoba y Germán Darío Pérez, que trabajan obras que tienen más o menos un mismo lenguaje o verso, como tú lo definías. Es decir, la música versada tiene esta forma, pero en el recurso pianístico se le da una riqueza estructural que incluso viene a ser diversa en la manera en la que la aborda Juan Domingo o Germán Darío, conservando los estilos de ambos.

Juan Domingo Córdoba

Lezlye Berrío (LB): ¿Por qué cree que es importante el legado de Carlos Vieco Ortiz?

Juan Domingo Córdoba (JC): Carlos Vieco es un melodista. Quizá contaron con más suerte 'los' Adolfo Mejía, 'los' Luis A. Calvo, y hasta 'los' Antonio María Valencia; los europeístas, los que viajaron, incluso Guillermo Uribe Holguín con sus “300 trozos en el sentimiento popular”, pero es una música afrancesada.

Yo no tocaría Guillermo Uribe Holguín. Algún día pretendí tocar los 300 trozos, pero empecé el trabajo y me di cuenta de que era tan afrancesado, que me quedé más bien con Carlos Vieco, en la medida en que es un melodista y en su sencillez –la sencillez es engañosa-, me parece mucho más expresivo que otros colombianos que viajaron y son más sofisticados.

LB: Cuando se hace comparación de Carlos Vieco como el Schubert colombiano, ¿usted cree que es una comparación empírica o que sí puede tener algún fundamento?

⁵⁷ El Trío Nueva Colombia ganó el Festival nacional de música andina colombiana “Mono Núñez” en 1992.

JC: Que se diga que Carlos Vieco es el Schubert colombiano no me parece exagerado ni indigno. Igual habrá gente que piense que la comparación no es del caso. Digamos que Vieco puede sufrir por la musicografía, que es muy peligrosa, los teóricos son muy peligrosos. Incluso, puede sufrir el calificativo de compositor menor, pero a mí me parece que lo que dejó Vieco: las obras vocales con textos de León Zafir y otros poetas, ameritan mucho. A mí no me molesta lo que usted dice del Schubert colombiano.

LB: Tus acercamientos a la música colombiana ¿fueron en la niñez o en la adolescencia?

JC: Bueno, mi papá era tiplista. José Domingo Córdoba Velasco. Desde niño yo lo escuchaba tocando música llanera, especialmente el joropo del altiplano cundiboyacense. Es un joropo con una riqueza armónica quizá más florida que el bambuco y el pasillo antioqueños. De hecho, en alguna ocasión que fui a Bucaramanga (departamento de Santander) y escuché unos tiplistas en una esquina de la calle...quiero comentarte algo, de toda la música que he escuchado, lo más pulido no era ni el Trío Nueva Colombia, ni las versiones de Ruth Marulanda, ni de Blanca Uribe, no, lo más pulido que he escuchado yo, es a un guitarrista y a un requintista en una esquina de Bucaramanga, en la calle, vestidos de saco, unos merenderos tocando una música que inmediatamente me remitió a mi papá por la pureza rítmica. Yo diría que la música colombiana es más rítmica que melódica. Aunque, bueno, quizá Carlos Vieco es melódico, pero mi influencia viene a ser esa música del altiplano que le escuchaba a mi papá en el tiple.

LB: ¿Cuáles son sus influencias estéticas al componer las transcripciones para piano, inspirado por la música de otros compositores?

JC: Yo diría que Chopin y Liszt, primeramente. Aunque Mendelssohn y Schumann me placen bastante.

LB: Relaciona ahora a Bach con tus transcripciones de Carlos Vieco, tiende un puente, ya que hiciste, aproximadamente, sesenta transcripciones inspirado desde las músicas de Carlos Vieco Ortiz.

JC: A parte de Vieco yo he transcrito a otros. De hecho, creo que tengo más transcripciones que obras originales mías. Digamos que, en el momento que uno va

a escribir es distinto si escribe sentado en el piano o si uno escribe de cabeza en una mesa, sin un piano al lado corrigiendo. Uno podría volar más ahí (en la mesa) pero las apariencias engañan, uno sentado en el piano puede explayarse más.

Entonces si uno toma una melodía de Carlos Vieco y hace un canon perpetuo o una fuga o un pasaje imitativo, ya está uno remitiéndose a ese Juan Sebastián Bach. Bueno, si usted me permite un ejemplo, yo creo que el contrapunto es intemporal. Digamos que en Josquin Des Prés hay un contrapunto muy cerrado, no veo ninguna diferencia con las obras tardías de Liszt. Entonces, con respecto al contrapunto no lo situaría en una época. Si hubiese que situarlo en alguna época yo diría que es el contrapunto armónico del barroco tardío.

A mí me preocupa es que (y he escuchado comentarios) puede parecer un poco pedante europeizar, no sé cómo decirlo. Occidentalizar la música de Vieco bajo ese cristal Bachiano, romántico o pseudo-romántico; o sea, es muy fácil llenar de “pepas” el papel, es muy fácil.

Yo creo que la música europea puede aportar algo de timbre, algo de color y algo de contrapunto. Me preocupa que el resultado final sea pedante en una transcripción. A veces eso es inevitable, o sea llenar de semicorcheas y de pasajes y de cadencias una transcripción. Sería como cuando Liszt tomaba una ópera, y a diferencia de la música de Chopin que es bien profunda, muchas de las transcripciones de Liszt son unos pasajes de octavas unidos por unos puentes de fusas.

Ahora, haciendo alusión a una corriente en la que las transcripciones de música andina colombiana tienden a ligarse con el fenómeno del jazz, yo tendría que decir que no desprecio el jazz, pero no me gusta mucho. Me parece el jazz una música muy mecánica, muy comercial. Pero quiero decir, y esto pues para sostener, [que] cuando uno escucha jazz, después de media hora eso es como lo mismo todo. A mí no me llena, no me parece. Incluso el jazz contrapuntístico me parece una música más bien deplorable.

LB: ¿Cuándo pensó y por qué, en reinterpretar la música colombiana desde el piano?

JC: Cuando tuve acceso a los pasillos fiesteros de Vieco, que es una colección muy interesante, estuve escuchando y tocando, los leí todos. De hecho, para el Concurso

Mono Núñez del año 2000 hubo que tocar varios obligatorios⁵⁸, “Flor del valle” es uno de ellos. Me di cuenta de que a veces no hay que tener ninguna vergüenza de la sencillez de Carlos Vieco, de su función armónica, de los grados armónicos que usa, que son primero, cuarto, quinto.

¿Y qué hago? Ah, yo pensé, ¿Será bueno ponerle algo a esto o será dañarlo? Porque según el gran pianista Ossip Gabrilovich (pianista polaco), cuando uno va a hacer un arreglo para piano tiene dos opciones: honrar la partitura original, así sea primero, cuarto o quinto de Vieco, o la embarra. Él decía “quien hace un arreglo para piano debe honrar el original, porque si no, no es un arreglo”. O sea, no lo arregla, lo daña.

Si el arreglista no honra la obra original, pues que no arregle nada.

Entonces es demasiado importante en la medida en que, si arreglo a Carlos Vieco no esté tergiversando su mensaje. Habría que considerar la reducción paramétrica del tempo, como un elemento que no sea perjudicial para el original.

Entonces yo dije: ¿Seré capaz de arreglar “Hacia el calvario”, los pasillos fiesteros de Vieco, que tienen tanta fuerza y tanta vida?

La primera circunstancia, digamos paramétrica, que surgió como un problema, era el tempo. Una versión contrapuntística con un tejido polifónico no puede permitir un tempo de un pasillo fiestero (veloz). Entonces de las sesenta transcripciones que hice de Carlos Vieco (que calculo que son esas más algunas fallidas), la mayoría requieren bajar el tempo para ser pianísticas. Ahí me remito a Godowsky (1870-1938)⁵⁹, que también aclara en el prólogo a sus estudios Godowsky-Chopin, que son a un tempo menor que los estudios de Chopin. Por eso cuando uno va a ver el tejido contrapuntístico en Godowsky, y se resigna a una reducción paramétrica del tempo, puede ser muy interesante.

Así mismo creo que en algunos momentos no es tan fracasado mi trabajo con Carlos Vieco, en la medida en que logré dar un color armónico, un brillo que no desmerece

⁵⁸ Juan Domingo Córdoba fue ganador del Gran premio Mono Núñez con la música de Vieco. El concurso más representativo de la música andina colombiana realizó uno de sus certámenes dedicados a este compositor, en la edición número 26° Festival Mono Núñez - 2000 Carlos Vieco Ortiz. Información disponible en: <https://funmusica.org/homenajes/>

⁵⁹ Pianista y compositor polaco reconocido por sus 43 estudios sobre los 24 estudios de Chopin, donde el contrapunto, la virtuosidad y donde la relevancia de la mano izquierda sola llegó a alcances y desarrollos pianísticos únicos. <https://www.britannica.com/biography/Leopold-Godowsky>

ni perjudica la música original, sino que hay momentos, por ejemplo en el pasillo fiestero “Flor del valle”, o en “Variaciones en las Noches de Agua de Dios”, en que la transición del menor al mayor, en que un puente o un episodio, quizás no sea el momento estructuralmente más importante de la obra, pero en dos segundos, de pronto, un acorde brilla, y uno dice: ¡Ay, qué lindo!. Es por eso que definiendo mis transcripciones Vieco-Córdoba.

LB: ¿Qué opina de las nuevas generaciones respecto a la composición de música colombiana para el piano?

JC: Bueno ¿Aquí puedo ser franco?

Creo que hay un predominio del virtuosismo o la velocidad. El virtuosismo por sí mismo. Y una influencia más bien nociva del jazz. La música colombiana en este momento está en un oscurantismo. Veo muchos intérpretes, ‘creadores’ pocos, y los pocos creadores que veo, tipo agrupaciones como “Guafa Trío”, me parece que están inclinados a un virtuosismo para satisfacer los públicos de los festivales. Me parece una cosa superficial, no veo en el panorama compositores que a mí me parezcan relevantes. También hay otra tendencia en la cual no profundizaré, donde están muy enamorados del dodecafonismo y de la música europea. A mí me parece que esa música se murió hace rato y aquí siguen todavía fornicando con ese cadáver.

Puedo aclarar con el ejemplo de “Noches de agua de Dios”. Esta obra que yo hago no es el tema de Carlos Vieco original, está sometida a una rearmonización. Las variaciones subsiguientes, me parece que forman una obra original. Por eso pienso que es injusto cuando aparece en internet o por ahí “Noches de agua de Dios” de Carlos Vieco. No, las variaciones son una obra original. De hecho, el mejor momento de esa obra mía, de esas variaciones, es el paso del menor al mayor, que es bastante conmovedor. Que es un buen momento musical.

LB: Háblame por ejemplo del “Vals de las orquídeas”.

JC: Es interesante saber cómo surgió. El “Vals de las orquídeas” es una obra pequeña. Una obra de piano nivel “dos”, y en el momento en que yo vi esa partitura me dije, pues voy a hacer una paráfrasis. Sometiéndola a una muy radical rearmonización y convirtiéndola, digamos, en una pieza de concierto. Incluso con un

pasaje cadencial en el cual la mano izquierda tiene a su cargo unas semicorcheas preponderantes.

Es muy fácil llenar de semicorcheas una cadencia y que las semicorcheas sean triviales, pero si esas semicorcheas son construidas en una índole contrapuntística y como un pasaje técnico de cierta calidad, la obra puede ganar. Es decir, es muy fácil arruinar un original con semicorcheas u honrarlo. Ya eso depende de cada quien.

LB: En sus obras para piano solo de Carlos Vieco Ortiz ¿Cuáles son los elementos técnicos compositivos?

JC: Para mí el elemento que predomina es el contrapunto. Eso implica inmediatamente, como hablábamos ahora, que el tempo se reduzca porque no es lo mismo tocar un pasillo fiestero en velocidad de presto o allegro, que un pasillo con una propuesta contrapuntística.

Entonces yo diría que el elemento que predomina es el contrapuntístico y, digamos, el color. Lo digo, porque la transcripción de la cual me siento más orgulloso es “Plegaria”, que grabó Teresita Gómez. Porque llegando al tercio final de la obra, aquella manipulación contrapuntística y melódica a la cual someto el original, que podría ser muy trivial y pedante, es todo lo contrario. Por alguna razón esa obra quedó muy bien en el sentido en que la armonía, que es una armonía alterada y extendida, me parece que expresa la intención original, no creo que ni la embellezca ni la edulcore, sino que la amplía.

De hecho, es interesante esto, la obra de Franz Liszt es más que todo como transcriptor. Franz Liszt escribió cuatrocientas transcripciones, número que supera en mucho a sus obras originales. Yo creo que a mí me pasa eso, yo empecé a escribir más o menos en el año 2000, de hecho, mi primera obra, para que usted lo sepa fue “El vals de las orquídeas” de Vieco. Desde ese entonces hasta acá es que he escrito para piano, entre transcripciones y obras originales, calculo que, de 200 a 250 obras, la mayoría transcripciones.

3.4 Diálogos sobre Carlos Vieco y la interpretación de su música

Teresita Gómez

Lezlye Berrío (LB): ¿Conoció a Carlos Vieco?

Teresita Gómez (TG): ¡Claro! Pero por favor, si mi papá charlaba todos los días con él, porque, imagínese que mi papá cambiaba relojes, entonces en la puerta le decía: "A ver hombre, a ver, ¿qué reloj tenés?, cambiémoslo", y le decía a Vieco "¿cuánto le encimo?". Con el maestro Vieco era así.

LB: ¿Llegó a ir a su casa?

TG: ¡Y yo a la de él! A tomar chocolate con pandequeso.

LB: ¿Usted tocaba el piano de Carlos Vieco?

TG: Claro, "Hacia el calvario" para que me diera el chocolate.

LB: ¿Y el maestro hablaba poco o mucho?

TG: Muy poco. No hablaba mucho, pero a él yo le conocía la sonrisa, él era conmigo, podría decirse cariñoso, yo era bienvenida, y la esposa era muy querida, me decía "Pero negrita, no se vaya a ir sin el chocolatico". Yo veía que él iba a Bellas Artes muy seguido. Era para mí una persona absolutamente sencilla, tranquila, un hombre suave. Pues a mí me parecía simple, muy bien puesto, pulcro, hablaba pasito.

LB: Maestra, cuéntenos primero ¿Qué representa para ti, para Medellín y para el piano colombiano este compositor antioqueño?

TG: Pues, el maestro Vieco representa para Medellín lo que Luis A. Calvo⁶⁰ para Santander y Bogotá, en fin, donde trabajó.

La música colombiana, la música para piano colombiana la conocí con el maestro Vieco, al maestro le tengo mi respeto, y a su obra mi "sustico", porque es una música

⁶⁰ Compositor Santandereano, nacido en Gámbita (1882) y fallecido en Agua de Dios Cundinamarca (1945). Reconocido por sus obras para piano y su trascendencia nacional e internacional en vida. Ver: https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Luis_A_Calvo

muy simple, y cuando digo simple estoy diciendo ¡muy difícil! muy compleja, porque todo lo simple...

LB: ¿Se vuelve clásico?

TG: Sí, es decir, como Mozart, que si tocas tres notas falsas, se oyó, o dos, o una. Y la armonía no necesariamente es muy entroncada, entonces no tenés 'algo así especial', para mostrar.

La armonía es muy sencilla, pero el bajo... uno puede echar a perder un pasillo del maestro Vieco haciendo mal el bajo, así de simple. Porque el bajo "mal tocado" puede estropear esas líneas y todo.

LB: Entonces, ¿cómo llevar la interpretación de la música de Vieco desde el piano vertical/pianola a la modernidad, con el piano de cola actual? ¿Cómo poderlo actualizar siendo fiel al legado y a la vez ser original desde la interpretación?

TG: Por ejemplo, tocar los pasillos, él hizo muchísimos pasillos, era su especialidad. Tocar los pasillos originales del maestro, hay que decir que es muy difícil. En la época del maestro Vieco, la música se tocaba muy derecha⁶¹, no había nada. Yo por ejemplo le meto el "rubatico", yo lo cambio, yo lo vuelvo más...

LB: Flexible.

TG: Sí. El maestro era muy escueto, pero eso es como decir Eric Satie, también.

LB: Claro, es que hay que pensar/entender estas músicas como una parte más de una forma de ser y de servir a la comunidad inmediata.

TG: Él era un alma sencilla. La música misma refleja la sencillez de este maestro, pausado, tímido, yo creo que es la música donde él sacaba... [sus tristezas, sus aconteceres].

LB: ¿Cómo guiarse para conseguir una interpretación óptima en el estilo de Carlos Vieco? en la mano derecha del pianista es donde hay más desarrollo, movimiento y virtuosismo, por tener carácter solista, en cambio la mano izquierda, es esa que a veces se tiende a subestimar por ser acompañante, pues su función de interpretar un

⁶¹ Refiriéndose a interpretaciones sin ondulaciones del volumen o dinámicas y música más métrica que rítmica.

patrón al estilo “bajo Alberti” se vuelve difícil de mantener interesante auditivamente, incluso técnicamente puede generar tensiones por la demanda técnica del mismo gesto mecánico.

TG: Sí, es muy difícil. Tú te has metido más. Yo por ejemplo no conozco los minuetos del maestro, yo conozco los pasillos, y no todos tampoco. Pero eso que estás diciendo es muy importante. También hay que tener mucho cuidado con el pedal en un piano de cola, nada de nube impresionista, ni sonoridad estilo Rachmaninov. Se trata de un pedal que no ensucia. Y diferentes toques.

LB: ¿Diferentes tipos de ataque en la misma música?

TG: Sí, para que no se vuelva monótono en un piano.

LB: Es que en un piano vertical no se nota tanto eso, la expansión sonora es más cerrada y no está de frente al ejecutante, pero en un piano de cola sí es muy directa y más envolvente.

TG: Hay que trabajarlo más, con la técnica de Chopin [ataque perlado, que consiste en deslizar la yema de los dedos sobre las teclas, evitando un ataque directo vertical].

En esta música hay que tener mucha fantasía interpretativa, dónde se hace ‘suelto’, dónde se ‘liga’, dónde se hacen los ‘accelerando’, unos ‘calderones’ que a veces ellos no ponían, pero como en la ópera, hay tradiciones.

[La maestra canta un extracto de un pasillo de Vieco titulado “Ruego”, manifestando en sus gestos la dinámica, los silencios y el texto con gestos de dirección en las manos, en la mirada y en la voz, mostrando la agógica].

TG: Por ejemplo, “se fueron para siempre aquellas noches, en que tú me jurabas... que eras mía”. En esa canción el maestro Vieco estaba en pleno, eso es “chaveludo”⁶² para mí, eso yo lo hago en el piano. Y ahí hay un espacio de estatismo en la parte de “Ruego” que dice “¡Tembloroosa en mis brazos, te dormías!”.

⁶² Refiriéndose a la conducción expresiva que caracteriza a la cantante Chavela Vargas. Ver a Javier Márquez en: <https://www.efeeme.com/chavela-vargas-la-calida-imperfeccion-de-la-voz-del-alma/>

LB: Es como cuando hablamos de tocar con las yemas. Un pasillo lento, implicaría no ir directo a la punta de los dedos, sino ese arrastre de la técnica francesa “el perlado”, deslizando sobre las teclas las yemas de los dedos.

TG: Hay que cantar. Para hacer la música colombiana, me ha ayudado cantarla, volverla íntima, volverla de adentro, como si yo la hubiera compuesto. Eso es importante, volver ese compositor como si fuera uno.

LB: ¿Y el fraseo?

TG: Las respiraciones, los silencios musicales, son de acuerdo con lo que se siente. Porque hay silencios musicales, y silencios escritos. Es mirar con lo que tú estás comulgando, o sea el público, para ellos siempre debe ser una sorpresa continua.

LB: ¿Hay que estar preparado técnicamente para abordar esta música o se puede abordar desde el inicio de los estudios musicales?

TG: A mis alumnos, al final del preparatorio⁶³, empiezo a ponerles piezas que desarrollen suficientes dedos sin sonido duro, para que no machaquen. Porque esta música es ligera, es liviana.

3.5 Una herencia reconocida permite caminar del presente al futuro

Vemos cómo casi tres cuartos de siglo han permitido plasmar en el ambiente una pertenencia, apropiación y revalorización de una misma música.

Tanto la producción de Carlos Vieco Ortiz (en proceso de recuperación y catalogación) como las urgencias del medio desde los años 70, han profundizado en desgranar e hilvanar a través de los representantes/creadores/compositores/intérpretes/investigadores un repertorio que pretendía llevar la música de Vieco a las salas de concierto, condicionando a los pianistas virtuosos para que en un inicio fuera aceptada no sólo en los espacios populares o festivales andinos, sino que ingresara en los recintos académicos. En ese

⁶³ En las Universidades de Medellín, particularmente en la Universidad de Antioquia hay un proceso de formación preliminar, denominado preparatorio, que capacita a los estudiantes con las herramientas básicas para poder acceder a la formación universitaria. <https://artes.udea.edu.co/>

trayecto se observa cómo esas nuevas generaciones que interpretan una misma música, desde sus composiciones se han visto familiarizadas con un compositor donde pueden con facilidad desarrollar y expresar sus propias motivaciones e influencias.

Finalmente, y después de analizar en profundidad sobre cómo comprender e interpretar la música de Vieco, en un proceso de desestigmatización de lo “fácil”, y de transición para entender una música inédita, “clásica”, de un compositor que no tenía pretensiones más allá de los anaqueles para algunas de sus obras —totalmente desconocidas hasta ahora—, y llegar hoy a más preguntas por resolver, y con claridad sobre nuestros clásicos desestimados por nosotros —al ser hijos de la transcripción y la modernidad virtuosa en exceso—, se ha llegado, sin pretender defender una música que parece simple y unos compositores que volcados a su identidad y nación hacen revoluciones silenciosas para el gusto de algunos, a la conclusión de posibilidades interpretativas de esta música hoy, como a la integración de éste y otros repertorios que comienzan a circular en salas, no sólo como bises o propinas musicales.

Los legados son una tarea que hoy requieren urgencia, y más porque durante décadas se estuvo abocado al desarrollo y la competencia o soberanía individual. En la actualidad compartir manuscritos, editarlos, estudiarlos o divulgarlos es sin duda alguna, la mejor manera de participar del momento, y la conciencia de habitar con utilidad el mundo.

El desarrollo mecánico del piano, su masificación, la democratización del acceso a la educación y los medios digitales, están propiciando la caída de ideales en desuso y permitiendo acercarse de forma neutral a través del criterio de organización y separación, a las músicas que, al integrarse en los diferentes niveles de aprendizaje, permiten ser parte y aportar desde las revoluciones silenciosas, para que la historia en verdad sí avance, y ser estelas en la mar como colectivo, a través de la pasión y la erudición que requiere esta entrega consumada al servicio de la música, que es herencia y legado.

Capítulo IV - Del análisis y la interpretación

Finalmente, de los capítulos precedentes, se deduce que el contexto sociocultural es esencial para comprender las músicas que allí se producen y que, en este caso, sobre Carlos Vieco Ortiz, se van a definir, resumir y analizar un conjunto de creaciones, entendiendo cuáles fueron los medios e instrumentos musicales utilizados por los compositores colombianos que pautaron su obra en papel pentagramado.

Las creaciones de Vieco han esperado décadas para aumentar su espectro de repercusión. Inicialmente ancladas en las salas andinas (espacios sociales de las familias o auditorios de amplificación mediatizada, exclusivos para este tipo de música) ahora se abren camino como repertorios de las salas de concierto, de las llamadas músicas clásicas.

La música de Vieco ha sido vehículo para la distensión, la conversación y el placer de familias, amigos y amores entre casa; cuando sentimos que muchas músicas andinas podrían ampliar su contexto de escucha porque tenían un eco de resonancia emocional más allá de esos espacios íntimos, por contener un sentimiento humanizador, entonces se olvidaba cómo tocarlas e interpretarlas, porque parecían eximidas del laboratorio donde se trabajan los conceptos, las herramientas y los criterios que dan pautas y normas de estilización. Estas músicas son huella de un sentir original en el mundo, y que por permanecer invisibles largo tiempo en la periferia de las salas de concierto, sin ser canonizadas, no dejan de ser, en algunos casos, melodías atemporales que pueden transitar entre Bach y Nino Rota, por mencionar dos referentes. Así no se condena, en este caso, la música de Vieco a la tradición de la sepultura, de tener que verla y escucharla por inercia como arte para traer recuerdos lejanos y simpáticos disfrazados de propina musical o de bis. Hoy se pueden nombrar entre las obras del programa de mano del concierto algunas composiciones de estos legados vivos y vigentes, que no renuncian a morir.

Por ejemplo, Teresita Gómez puso en sus dedos (tal como fue escrito originalmente) el pasillo *Hacia el calvario* de Carlos Vieco, sacándolo del olvido ante toda una nación. En la posesión del actual presidente de Colombia Gustavo Petro, el 7 de agosto de

2022, en la Plaza de Bolívar de Bogotá, centro cívico del país, entre protocolos y distinciones, de Vieco a Chopin, el piano conjuró tensiones vividas en el ambiente político del momento. Fue una escena masiva de reivindicación y de liberación a través del performance de la maestra Gómez, como acto simbólico de la redención de la música, del piano y de expresiones propias de nuestro país.

Figura 33 - Foto de la presentación de la pianista Teresita Gómez en la posesión presidencial de Gustavo Petro



https://youtu.be/Pjg_F5CcThE?si=xQIYM5Vn7uX7qx6a

De otro lado, y con un efecto contrario, la sociedad medellinense nombró un teatro y hasta un colegio con el nombre de Carlos Vieco Ortiz, espacios donde la mención es señal para ubicar una localización geográfica como punto referencia o de encuentro, y como parte de una tarea demandada por los profesores con motivo de ampliar entre los estudiantes de primaria y bachillerato el conocimiento y la cultura del terruño. La misión permanece porque aún no suena.

Ahora es el momento de encontrar las músicas de los nuevos compositores que interpretan y reinterpretan a Vieco. Son nuevas armonías, combinaciones y técnicas las que se manifiestan en conceptos de composición. Es la sala de concierto la que convoca a través de esas formas musicales inspiradoras y reelaboradas. Las nuevas generaciones de compositores pianistas son parte de la renovación de la música colombiana para piano, desde visiones de obras virtuosas, hasta obras intimistas que hacen uso del piano, creando nuevos aires, nuevos estados y nuevas sensaciones sonoras que son puerta de entrada perceptiva para una música tradicional que tiene una interpretación clásica en el presente.

También es importante el recorrido que se hizo a partir de obras ya existentes, logrando discernir las pequeñas diferencias entre piano-guía, adaptación, reducción, versión, transcripción y transcripción de concierto; considerando la singularidad, la autoría y la originalidad como conceptos no desligados cuando se trata una misma música, tal cual lo hizo Bach con Vivaldi, Mozart con Allegri y Busoni o Reger con Bach.

"El primer acto de una interpretación verdaderamente fiel a la modernidad es el de disgregar el tejido de la obra sobre la que se vuelca. La reabre. Entreabre las cicatrices, deshace la suturas, busca las heridas. Remueve las jerarquías, multiplica los niveles del discurso, engancha todas las grietas que encuentra en la aparente compacta superficie normal. (Baricco, 2008: 23)

Después, se llega a la voz de los compositores citados en este trabajo a través de las entrevistas realizadas, de las reflexiones de intérpretes cercanos, así como de los resultados bajados a texto por el investigador de esta tesis. Todo con la finalidad de comprender mejor la forma de interpretación y ejecución de los diferentes modelos de composición breve realizada por Carlos Vieco Ortiz, considerando, además, elementos, características, épocas y procedimientos que dan sentido y norte a una interpretación coherente desde el piano para la música andina colombiana. Herramientas intelectuales que podrán ser utilizadas como conceptos guía al momento de estudiar y hacer montaje de obras musicales de compositores de la misma época tradicional andina en la que ahondamos en este trabajo.

Y se concluye que hay una época en que el piano en Colombia tiene una función social decorativa, después es un vehículo de expresión formadora en las competencias de las mujeres, y luego es razón de ser en individuos (mujeres y hombres) que hacen de este arte su proyección y profesión en el mundo estético, comercial, educativo y laboral. Estos diferentes momentos son los que se enmarcan en lo que llamamos la historia del piano colombiano desde una lectura natural, referencial y concertística.

Se podría plantear que, con la masificación del piano desde Europa y Estados Unidos, hacia 1860, hay un apogeo del uso de este instrumento como base de planificación y testeado en el proceso compositivo. El piano se va integrando a un nuevo enfoque con

la circulación de los concertistas, quienes con su arte van generando interés en cada lugar donde se presentan. Colombia no es ajena a esta situación, y por eso se plantea que existen a partir de las últimas cuatro décadas del siglo XIX, dos claros momentos para el desarrollo y presencia de este instrumento en la nación: el primero va de 1860 hasta finales de los años 1940 en que el piano se usó para explorar y formular los aires nacionales, crear las primeras composiciones siguiendo los estándares formales europeos e interpretar músicas de colecciones y misceláneas breves, como arreglos, reducciones de óperas o extractos de sinfonías. Las obras de muchos compositores colombianos eran tomadas no como originales para piano en su primer estreno, sino como "pianos guía" que funcionaban a modo de reemplazo del "score" rudimentario del que se podría hacer una orquestación. Muchas veces esos pianos guías se enviaban a ciudades cosmopolitas como New York, México o Buenos Aires, para ser adaptadas, arregladas y grabadas para su lanzamiento y estreno por orquestas de la época. Esas grabaciones se demandaban y circulaban comercialmente y eran el referente tanto de la música como de los compositores nacionales.

El segundo momento del piano en Colombia integra esas generaciones de músicos, pianistas y compositores nacidos entre 1940 y 1971⁶⁴, décadas en que la interpretación adquiere presencia y renombre con la circulación de maestros, y con la llegada de apuestas pedagógicas musicales surgidas de hombres y mujeres que huyendo de la guerra del antiguo continente, se asientan en el país permitiendo con ellas un desarrollo pianístico virtuoso y académico, elevando su nivel local e incluso posibilitando el surgimiento de intérpretes de talla internacional. Éste segundo momento es donde se fundan festivales y concursos de música colombiana y de música clásica, elementos que también impulsaron la apropiación del piano como un instrumento básico y profesional de la música en Colombia. En las últimas décadas del siglo XX y primeras del XXI, el país transita por múltiples caminos: el de la interpretación profesional, el de la creación de diversas formas en la que el piano es protagonista, y en la de las herencias de la pieza breve, que sigue siendo significativa y que permite, a través de la transcripción de concierto y la versión, nuevas alternativas para este tiempo.

⁶⁴ En estas dos fechas quedan comprendidos los nacimientos de los pianistas referentes en Colombia, y particularmente de aquellos que dan sentido a este estudio: Blanca Uribe Espitia, Teresa Gómez Arteaga, Germán Darío Pérez Salazar y Juan Domingo Córdoba Agudelo.

4. Metodología de los análisis

Se llega a este espacio del trabajo con el objetivo de elaborar un discurso analítico que permita entrar en la estructura de las obras, entenderlas desde distintas perspectivas e integrar un conocimiento que, finalmente, sirva al intérprete para pensar y ejecutar el repertorio elegido, con criterios genéricos y particulares que sean puerta de acceso a otros investigadores y ejecutantes interesados en las músicas que conforman este trabajo investigativo.

Por tanto, es necesario construir un puente hacia las obras, lo que significa trabajar en manuscritos (como el manuscrito-autógrafo y el manuscrito de copista), en obras editadas, en la digitalización de partituras, en el análisis bajado a texto, en la caracterización, en el estudio y montaje técnico y auditivo, en la memorización que prepara el nivel de recital solista, en la socialización de la programación de la performance y en poder departir en espacios de debate.

La metodología para el análisis de las obras en esta tesis es tomada del planteamiento del teórico y compositor argentino Dante Grela; su propuesta de análisis musical (1985) objetiva y con terminología genérica, es un camino funcional y útil para dar a entender los diversos enfoques constitutivos de una creación musical que, además, se conecta con las necesidades y posibilidades que el intérprete puede considerar tanto en lo pensado como en lo escuchado; por eso, a continuación se presenta una descripción de las herramientas y términos que se emplearán en el capítulo. Sin embargo, no se entra a exponer con detalle los principios metodológicos que fundamentan el uso de estos.

Herramientas del método aplicado de análisis musical propuesto por Dante Grela.

Tipos de análisis:

- Articulatorio
- Funcional
- Paramétrico

- Comparativo
- Estadístico
- De interrelaciones

Análisis Articulatorio. Separa las secciones en Unidades Formales (UF) macro y micro.

Análisis Funcional. Describe el tipo de material que hay dentro de las Unidades Formales (UF):

- Exposición
- Transformación (Variación y Elaboración)
- Transición
- Introducción
- Interpolación
- Extensión
- Conclusión
- Interjección

Análisis Paramétrico. Permite entender la organización de las alturas, enfocarse en el timbre y las intensidades.

Análisis Comparativo. Detecta las similitudes o diferencias entre las partes: -Identidad

- Semejanza
- Desemejanza

Análisis Estadístico. Se accede al conteo y tabulación de hechos que acontecen dentro de la forma sonora.

Análisis de Interrelaciones. Conecta las diferencias y materiales de un mismo sitio, y refuerza las posibilidades de "rearmar" la obra encontrando sinergias o fuerzas nuevas, al entender las distintas naturalezas analíticas que pueden converger o no en una misma zona.

4.1 Las obras

A continuación, se presenta una síntesis que agrupa las características de las obras de Carlos Vieco Ortiz, así como las nuevas apropiaciones y creaciones que hacen de ellas los compositores Germán Darío Pérez Salazar y Juan Domingo Córdoba Agudelo. El análisis completo, riguroso, profundo y detallado de cada obra se adjunta como anexo a esta tesis.

Cada una de las síntesis inicia con una ficha técnica en la que se describen cuatro aspectos de la obra: información general (contenida en nombre, género, instrumento, compositor, año de composición y dedicatoria); datos musicológicos (métrica, compases, tonalidad, movimientos, recursos técnicos y duración); mediatización (año de estreno, versión/edición y grabación); y finalmente, ubicación en el archivo (del compositor, en bibliotecas o colecciones privadas).

Tabla 2 - Obras de Carlos Vieco Ortiz/ Germán Darío Pérez/ Juan Domingo Córdoba

No.	Nombre de la obra	Género	Compositor	Transcripción o Versión	Duración aproximada
1	Fantasia colombiana n.8	Fantasia	Carlos Vieco Ortiz		00:08:40
2	Andante	Andante	Carlos Vieco Ortiz		00:02:17
3	Gloria Eugenia	Gavota	Carlos Vieco Ortiz		00:02:04
4	Minuet	Minuet	Carlos Vieco Ortiz		00:02:00

5	Intermezzo	Intermezzo	Carlos Vieco Ortiz		00:02:40
6	Fantasia colombiana "La chirimía" n.7.	Fantasia	Carlos Vieco Ortiz		00:07:00
7	Echen pal morro	Pasillo	Carlos Vieco Ortiz		00:02:06
8	Echen pal morro	Pasillo	Carlos Vieco Ortiz	Juan Domingo Córdoba Agudelo	00:03:00
9	Variaciones Noches de agua de Dios	Danza	Carlos Vieco Ortiz	Juan Domingo Córdoba Agudelo	00:06:00
10	Magnolias	Pasillo	Carlos Vieco Ortiz	Germán Darío Pérez Salazar	00:03:33
11	Cultivando rosas	Vals	Carlos Vieco Ortiz.	Germán Darío Pérez Salazar	00:03:36
12	Ruego	Pasillo	Carlos Vieco Ortiz	Juan Domingo Córdoba Agudelo	00:03:30
13	Ruego	Pasillo	Carlos Vieco Ortiz	Germán Darío Pérez Salazar	00:03:38
14	Ruego (para la mano izquierda) ⁶⁵	Pasillo	Carlos Vieco Ortiz	Juan Domingo Córdoba Agudelo	00:04:00
15	Vals de las orquídeas	Vals	Carlos Vieco Ortiz	Juan Domingo Córdoba Agudelo	00:03:30

Duración total: 00:54:00 aproximadamente

⁶⁵ Esta obra fue comisionada para esta tesis.

4.2 Fichas técnicas

1. *Fantasía Colombiana N° 8*

- Nombre de la obra: *Fantasía Colombiana N° 8*
- Género: Fantasía
- Instrumento: Piano
- Compositor: Carlos Vieco Ortiz (Medellín, 14 de febrero de 1900 – 13 de septiembre de 1979)
- Año de composición: mayo de 1956
- Dedicatoria: Sin dedicatoria
- Métrica: 3/4
- Compases de la obra: 371 (con repeticiones)
- Tonalidad: Sol Mayor
- Registro utilizado: Fa # 1 – Sol 6, contabilizando un total de 62 frecuencias según el índice de Hugo Riemann
- Movimientos de la obra o tempo y carácter: Allegro, Andante, Largo, Vivace
- Recursos técnicos⁶⁶ [Nivel Medio]: terceras, cuartas, quintas, sextas, octavas, saltos, digitación al unísono y melodía acompañada
- Duración: 00:08:40 aproximadamente
- Año de estreno: Sin estrenar
- Edición o inédita (manuscrito autógrafo o manuscrito de copista): Inédita en manuscrito autógrafo
- Grabaciones u otras versiones de la obra: Sin grabar
- Ubicación en archivo: Archivo del compositor, manuscritos tomo X. Sala patrimonial Biblioteca Universidad Eafit

Fantasía Colombiana N° 8. Esta fantasía contiene seis momentos musicales o temas que, además, se mueven en centros tonales diferentes. En general se trata de una melodía acompañada, con las excepciones de una cadenza en una sola línea melódica y un coral. Adicionalmente, para el intérprete se demanda un conocimiento

⁶⁶ A partir del análisis y la detección de la dificultad técnica de cada obra, se categorizaron por grados de complejidad, así, Nivel medio y Nivel superior

específico de los ritmos andinos colombianos, para que la música pueda mostrarse sin monotonía y sin agotamiento muscular.

Es una fantasía que presenta pocas articulaciones, poca señalización de tipos de ataque, y algunas indicaciones de tempo, como también de dinámica. Representa en sus formas breves una composición que se adapta al nombre y concepto del título que tiene: Fantasía.

La obra ha sido seleccionada, para este trabajo, de entre las 19 Fantasías que escribió el compositor, por contener elementos de interés pianístico para los intérpretes, por presentar guías de expresión impuestas por el compositor, y también por poseer elementos únicos e inusuales que no aparecen en otras de las obras consultadas.

2. *Andante*

- Nombre: *Andante*
- Género Musical: obra que toma el término *Andante* como nombre; alude a un tempo de interpretación e indica una velocidad entre Adagio y Moderato
- Instrumento: Piano
- Compositor: Carlos Vieco Ortiz (Medellín, 14 de febrero de 1900 – 13 de septiembre de 1979)
- Año de composición: mayo 12 de 1958
- Dedicatoria: Sin dedicatoria
- Métrica: 6/8
- Compases: 32 compases (con repetición)
- Tonalidad: Do mayor
- Registro utilizado: Do 2 – Sol 6, contabilizando un total de 56 frecuencias según el índice de Hugo Riemann
- Movimientos de la obra o tempo y carácter: Andante, Morendo
- Recursos técnicos [Nivel medio]: Octavas, arpeggios, voces interiores y acordes
- Duración: 00:02:17 aproximadamente
- Año de estreno: Sin estrenar
- Edición o inédita (manuscrito autógrafo o manuscrito de copista): Inédita en manuscrito autógrafo

- Grabaciones u otras versiones de la obra: Sin grabar
- Ubicación en archivo: Archivo del compositor, manuscritos tomo XII. Sala patrimonial Biblioteca Universidad Eafit

El *Andante* es un movimiento y forma musical única en el catálogo pianístico de Vieco. Esta obra contiene dos momentos musicales, y de los primeros ocho compases se desprende la totalidad de la composición. La tonalidad principal es do mayor. Se trata de una melodía acompañada con la excepción de un fragmento en unísono, en el que las dos manos del pianista tienen un recurso textural homofónico. La escritura se basa principalmente en un dueto de octavas en la clave de sol y un acompañamiento melódico siempre ascendente en la clave de fa. El despliegue que se demanda para la mano izquierda implica un dominio de volumen suave y un movimiento de los dedos en forma ágil y liviana. Utiliza el recurso técnico-armónico de la tensión acórdica de novena generando una sensación de expansión sonora.

Este *Andante* tiene pocos elementos guías de fraseo y articulación. La forma evoca música serena que discurre limpiamente de inicio a fin por fuera del estilo andino colombiano, ya que es una obra enmarcada en el canon de la música romántica occidental. Da una idea de música contemplativa, soslayada y con aire de reminiscencia, soportada en unos arpeggios que discurren lenta pero fluidamente, obligando el uso del pedal de resonancia.

En ella se ve, en la distancia, las influencias estéticas cultivadas por sus maestros: Gonzalo Vidal, Jesús Arriola y Eusebio Ochoa.

Esta breve composición fue elegida por ser relevante al abstraerse de elementos tradicionales de la música andina y por ser una obra independiente dentro del catálogo para piano solo del compositor.

3. *Gloria Eugenia*

- Nombre: *Gloria Eugenia*
- Género Musical: Gavotte o gavota
- Instrumento: Piano

- Compositor: Carlos Vieco Ortiz (Medellín, 14 de febrero de 1900 – 13 de septiembre de 1979)
- Año de composición: noviembre 18 de 1945
- Dedicatoria: A sus dos hijas Gloria y Eugenia
- Métrica: 4/4
- Compases: 57 compases
- Tonalidad: La menor/La mayor
- Registro utilizado: La 1 – Si 5, contabilizando un total de 51 frecuencias según el índice de Hugo Riemann
- Movimientos de la obra o tempo y carácter: Sin indicaciones
- Recursos técnicos [Nivel medio]: octavas, arpeggios, voces interiores con intervalos de tercera, cuarta, quinta y sexta, acordes y saltos
- Duración: 00:02:04 aproximadamente
- Año de estreno: Sin información
- Edición o inédita (manuscrito autógrafo o manuscrito de copista): manuscrito autógrafo
- Grabaciones u otras versiones de la obra: Sin grabar la versión original
- Ubicación en archivo: Archivo del compositor, manuscritos tomo VIII. Sala patrimonial Biblioteca Universidad Eafit

La gavotte, o gavota, es una danza folklórica originaria de Francia que en sus orígenes se bailaba en corro. Se convirtió a finales del siglo XVI en una danza cortesana y hasta el siglo XVIII fue la base para muchas piezas instrumentales. (Romero, 2012: 32). Este tipo de danza fue muy utilizada en los bailes de salón de la América colonial y en el siglo XIX en la naciente época republicana, por lo que es frecuente encontrar composiciones sobre este género en distintos países latinoamericanos.

La gavota *Gloria Eugenia* está integrada por tres secciones A, B y A', cohesionando así en una forma tripartita en este tipo de danza galante. Los temas A y B contrastan de forma unificada al mantener una tonalidad homónima (la menor-la mayor) y en su conclusión en la A' se agregan leves cambios en la tonalidad inicial de La menor. La música se establece como melodía acompañada en la totalidad de la obra. En general las melodías están compuestas por intervalos de terceras, cuartas y quintas.

En el acompañamiento se encuentran continuamente saltos de una nota de bajo a una tríada, lo que dificulta el control visual del pianista. Es una obra galante, que deja, tras de su ejecución, un sabor local bailable. La melodía de esta obra, como característica propia del compositor, no edulcora las líneas naturales.

4. *Minuet*

- Nombre: *Minuet*
- Género musical: Minuet
- Instrumento: Piano
- Compositor: Carlos Vieco Ortiz (Medellín, 14 de febrero de 1900 – 13 de septiembre de 1979)
- Año de composición: 17 de marzo de 1955
- Dedicatoria: Sin dedicatoria
- Métrica: 3/4
- Compases: 36 compases (con repeticiones)
- Tonalidad: Sol mayor/Re mayor
- Registro utilizado: La 1–Do 6, contabilizando un total de 52 frecuencias según el índice de Hugo Riemann
- Movimientos de la obra o tempo y carácter: Sin información
- Recursos técnicos [Nivel medio]: arpeggios, voces interiores, acordes, saltos de intervalos de tercera, cuarta, quinta y sexta
- Duración: 00:02:00 aproximadamente
- Año de estreno: Sin estrenar
- Edición o inédita (manuscrito autógrafo o manuscrito de copista): Inédita en manuscrito autógrafo y manuscrito de copista
- Grabaciones u otras versiones de la obra: Sin grabar
- Ubicación en archivo: Archivo del compositor, manuscritos tomo X. Sala patrimonial Biblioteca Universidad Eafit

Este *Minuet* hace recorridos melódicos cortos, es una obra transparente y liviana en lo referente a la presión técnica que debe ejercer el intérprete sobre el teclado, muy en el estilo del clasicismo europeo del siglo XVIII.

La obra se sitúa en compás de 3/4, en concordancia con la estructura métrica del Minuet. En su aspecto formal es una obra tripartita A, B y C. La textura predominante corresponde a la melodía acompañada, salvo algunos momentos en que la mano izquierda esboza contrapuntos rítmico-melódicos. Es una obra escolástica y educativa, que permite que el estudiante de piano pueda practicar de manera fluida y con musicalidad, ejercicios rítmicos de patrones continuos, y el correcto desarrollo de escalas (que suben y bajan) con momentos de complejidad digital.

Las partes A y B, se caracterizan por los paralelismos de terceras, así como de otras disposiciones interválicas en simultaneidad (cuartas y sextas); posteriormente se produce un cambio a nivel armónico del centro tonal que va a re mayor (tonalidad vecina) en la parte C, y se agrega una conclusión que retoma el ritmo expuesto en la introducción. La sección C, melódicamente, se determina por disponer las alturas en sucesión en grados conjuntos, desarrollos escalísticos y amplitud en el ámbito registral. Para terminar, retorna a sol mayor, asumiendo una sintonía entre las estructuras temáticas y los centros tonales, entendiendo esta disposición como “circular o rotatoria”, es decir, sol-re-sol.

5. *Intermezzo*

- Nombre: *Intermezzo*
- Género musical: Intermezzo
- Instrumento: Piano
- Compositor: Carlos Vieco Ortiz (Medellín, 14 de febrero de 1900 – 13 de septiembre de 1979)
- Año de composición: Julio 18 de 1956
- Dedicatoria: Sin dedicatoria
- Métrica: 2/4
- Compases: 57 compases (con repeticiones)
- Tonalidad: Sol menor
- Registro utilizado: Do 2 – Do 7, contabilizando un total de 61 frecuencias según el índice de Hugo Riemann
- Movimientos de la obra o tempo y carácter: Moderato, Allegro

- Recursos técnicos [Nivel superior]: Acompañamiento de acordes con bajo, escalas, arpeggios, terceras, octavas, duetos en contrapuntos
- Duración: 00:02:40 aproximadamente
- Año de estreno: sin estrenar
- Edición o inédita (manuscrito autógrafo o manuscrito de copista): Inédita en manuscrito autógrafo
- Grabaciones u otras versiones de la obra: Sin grabar
- Ubicación en archivo: Archivo del compositor, manuscritos tomo X. Sala patrimonial Biblioteca Universidad Eafit

El *Intermezzo* tiene un ritmo sostenido y un aire serio y a la vez pomposo. Consta de tres secciones o momentos musicales, cohesionados así en una forma tripartita. El tema A y B se conectan, sol menor y sol mayor, al mantener una tonalidad homónima. En general las melodías están compuestas por intervalos de terceras, cuartas y quintas. Se trata de una melodía acompañada en la que se encuentran cuatro tipos de textura en el acompañamiento: alternancia de bajos y acordes, síncopa con bajo sostenido, síncopa sin bajo sostenido y bajo con tres acordes.

De manera excepcional hay una polifonía a dos voces que desarrolla un movimiento contrario y paralelo. Hay total ausencia de detalles de modos de ataques y articulaciones. Es una obra brillante y singular que se distingue particularmente por los registros utilizados en los diferentes momentos y secciones musicales, que responde claramente a música no descriptiva, que no está basada en los ritmos típicos colombianos, sino influenciada por músicas bohemias, cargadas emotivamente.

En paralelo colombiano Vieco es influenciado por las músicas de su amigo y admirado compositor colombiano Luis Antonio Calvo, reconocido por sus 4 Intermezzos para piano solo. Por lo tanto, esta obra breve y de corte académico, experimenta de manera menos tradicional lo autóctono, con una bella y radical simpleza.

6. *Fantasía N° 7*

- Nombre de la obra: *Fantasía colombiana N° 7 (La chirimía)*
- Género: Fantasía
- Instrumento: Piano
- Compositor: Carlos Vieco Ortiz (Medellín, 14 de febrero de 1900 – 13 de septiembre de 1979)
- Año de composición: octubre-diciembre de 1941
- Dedicatoria: Sin dedicatoria
- Métrica: 3/4, 3/8
- Compases de la obra: 361 (con repeticiones)
- Tonalidad: Mi menor
- Registro utilizado: La 1 – Mi 6, contabilizando un total de 56 frecuencias según el índice de Hugo Riemann
- Movimientos de la obra o tempo y carácter: Moderato, Vivo, Allegro vivo, Torbellino, Tempo de bambuco
- Recursos técnicos [Nivel superior]: terceras, acordes, triadas, sextas, octavas, unísonos, acompañamientos melódicos y rítmicos
- Duración: 00:07:00 aproximadamente
- Año de estreno: Sin estrenar
- Edición o inédita (manuscrito autógrafo o manuscrito de copista): Inédita en manuscrito autógrafo
- Grabaciones u otras versiones de la obra: ninguna
- Ubicación en archivo: Archivo del compositor, manuscritos tomo IV. Sala patrimonial Biblioteca Universidad Eafit

La *Fantasía N° 7 'La chirimía'* está dentro de las obras grandes en estructura de Vieco. En sus seis partes musicales temáticas se tiene un espectro pianístico destacado a través de una escritura polifónica, sin que se aleje de la característica que distingue la obra de este compositor: la melodía con acompañamiento. Se destaca de su catálogo por el uso de melodías de registro más extenso y virtuoso en el ámbito de teclas utilizado, ya que sobrepasa las dos octavas (no se trata de una melodía para cantar, sino meramente instrumental). También tiene un marcado protagonismo la

mano izquierda, en octavas, que genera con su despliegue y rápidos movimientos, una sonoridad envolvente en la parte inferior (grave) del teclado.

Es una obra con libertad de escritura, con menos proliferación de patrones rítmicos tradicionales, y más cercana a un estilo clásico occidental. Integra recursos técnico-musicales como melodías en unísonos de octavas, triadas, sextas y terceras. Por el contrario, a la *Fantasía 8*, en esta *Fantasía 7* sí existen indicaciones guía, tales como, dinámicas, articulaciones e indicaciones de interpretación subjetiva. Entre las 19 fantasías es la más completa e interesante para los intérpretes e investigadores del repertorio andino colombiano para piano.

7. ***Echen pal morro*** (versión original)

- Nombre de la obra: *Echen pal morro*
- Género musical: Pasillo fiestero
- Instrumento: Piano
- Compositor: Carlos Vieco Ortiz (Medellín, 14 de febrero de 1900 – 13 de septiembre de 1979)
- Año de composición: 1918-1923 (la obra fue compuesta posiblemente antes de los 20 años (1920) y titulada en 1923, momento en que se inauguró la estatua del Cerro de las Tres Cruces en Medellín. (Rico, 2018)
- Dedicatoria: Sin dedicatoria
- Métrica: 3/4
- Compases de la obra original: 52 compases (con repeticiones)
- Tonalidad: Do mayor/Fa mayor
- Registro utilizado: La 1 – Do 6, contabilizando un total de 51 frecuencias según el índice de Hugo Riemann
- Movimientos de la obra o tempo y carácter: sin información
- Recursos técnicos [Nivel medio]: acordes, saltos, arpeggios y octavas
- Duración de la obra: 00:02:06 aproximadamente
- Año de estreno: Se estrenó en 1923, muy pronto se hizo popular y fue grabada por la Orquesta Internacional de la Victor (Victor N° 77967). (Rico, 2018)
- Edición o inédita (manuscrito autógrafo o manuscrito de copista): Edición digital Fundación Marín Vieco

- Grabaciones u otras versiones de la obra: Sin grabar la versión original
- Ubicación en archivo: Archivo Fundación Marín Vieco

Echen pal morro (versión original). En esta obra el maestro Vieco dio a conocer su talento, su facilidad melódica, tratándose de su primera composición y de su primera obra difundida por medios fonográficos de alcance masivo y popular. Aquí está codificado no solo el ritmo de uno de los géneros tradicionales que más cultivó el maestro, sino el sabor de una página musical recordada e inolvidable del compositor, que suele bailarse en muestras de danzas folklóricas y en interpretaciones solistas.

Este pasillo fiestero *Echen pal morro* presenta un contorno melódico pequeño, lo que genera una sensación de música en constante movimiento que, además, tiene en el patrón de acompañamiento en estilo de pasillo, mayor exposición, y se convierte, a través de variaciones rítmicas sin protagonismo melódico, en la parte C de la obra.

Se identifican dos estructuras temáticas: A y B. En su estructura tiende a ser tripartito, al re-exponerse en la última sección, según los signos de reiteración musical.

Un dato interesante es que la obra termina en fa mayor, es decir, no lo hace en el centro tonal o tónica. Esto resulta llamativo, al considerar la “habitual tendencia” a finalizar en el centro tonal fundamental.

Requiere un buen dominio del instrumento, lo que obliga a ejercer poco uso del pedal de resonancia, con un lenguaje juguetón entre melodías y ritmo andino característico.

8. ***Echen pal morro*** (Transcripción de concierto: Juan Domingo Córdoba Agudelo)

- Nombre de la obra: *Echen pal morro*
- Género musical: pasillo fiestero (transcripción de concierto)
- Instrumento: Piano
- Compositores: Carlos Vieco Ortiz (Medellín, 14 de febrero de 1900 – 13 de septiembre de 1979); Juan Domingo Córdoba Agudelo (Medellín, 20 de diciembre de 1971)

- Transcriptor/compositor: Juan Domingo Córdoba Agudelo
- Año de composición: Vieco 1918-1923; Córdoba 1999-2000
- Dedicatoria: Sin dedicatoria
- Métrica: 3/4
- Compases de la obra original: 96 compases
- Tonalidad: Do mayor/Fa mayor
- Registro utilizado: Sol 1 – Fa 5, contabilizando un total de 47 frecuencias según el índice de Hugo Riemann
- Movimientos de la obra o tempo y carácter: sin información
- Recursos técnicos: [Nivel superior]: segundas, terceras, cuartas, quintas, sextas, séptimas, octavas, novenas, décimas, undécimas, arpeggios, voces interiores en contrapunto, acordes, saltos
- Duración de la obra: 00:03:00 aproximadamente
- Año de estreno: sin estrenar
- Edición o inédita (manuscrito autógrafo o manuscrito de copista): Edición digital Fundación Marín Vieco
- Grabaciones u otras versiones de la obra: Sin grabar
- Ubicación en archivo: Archivo Fundación Marín Vieco

Echen pal morro (transcripción de concierto). Esta obra se enmarca en la tradición de la música virtuosa del siglo XIX, cultivada después de Franz Liszt, por Bussoni y Godowsky, entre otros pianistas/editores /creadores del siglo XIX e inicios del siglo XX.

Existe una cantidad importante de ideas melódicas alternas a la melodía principal. La mayor parte del tiempo figura el patrón de acompañamiento muy en la periferia, más como adorno lejano, mientras sobresalen la melodía original y los juegos melódicos alrededor de la misma, a través de notas sueltas, en intervalos de dos notas y en triadas. Es una obra que en su esencia y ejecución debe limitar la rapidez, ya que la transcripción de concierto de este pasillo, propuesto por el compositor Juan Domingo Córdoba, es un aire que se diferencia del pasillo fiestero tradicional y pide mostrar la polifonía y el contrapunto a un tiempo más pausado.

9. **Danza. “Variaciones sobre Noches de Agua de Dios”** (Tema con variaciones: Juan Domingo Córdoba Agudelo)⁶⁷

- Nombre de la obra: *Danza. “Variaciones sobre Noches de Agua de Dios”*
- Género: Tema con variaciones
- Instrumento: Piano
- Compositores: Carlos Vieco Ortiz (Medellín, 14 de febrero de 1900 – 13 de septiembre de 1979); Juan Domingo Córdoba Agudelo (Medellín, 20 de diciembre de 1971)
- Transcriptor/compositor: Juan Domingo Córdoba Agudelo
- Año de composición: Vieco 1924; Córdoba 1999-2000
- Dedicatoria: Sin dedicatoria
- Métrica: 2/4
- Compases de la obra: 127 compases (con repeticiones)
- Tonalidad: Re menor
- Registro utilizado: Re 1 – Re 6, contabilizando un total de 61 frecuencias según el índice de Hugo Riemann
- Movimientos de la obra o tempo y carácter: Moderato
- Recursos técnicos: [Nivel superior]: segundas, terceras, cuartas, quintas, sextas, séptimas, octavas, arpeggios, voces interiores en contrapunto, acordes, saltos
- Duración: 00:06:00
- Año de estreno: 2000 (Grabación Teresa Gómez)
- Edición o inédita (manuscrito autógrafo o manuscrito de copista): Edición digital Fundación Marín Vieco
- Grabaciones u otras versiones de la obra: Teresa Gómez 2000
- Ubicación en archivo: Archivo Fundación Marín Vieco

La *Danza, “Variaciones sobre Noches de Agua de Dios”*, consta de ocho momentos musicales, así: introducción, exposición del tema, cinco variaciones y conclusión.

⁶⁷ La Fundación Marín Vieco incluyó esta obra en una recopilación que denominó *Suite colombiana N.º.1 “Homenaje a Carlos Vieco”*. Cabe anotar que la obra fue compuesta de manera independiente.

Este trabajo compositivo se enfoca en una propuesta mayormente polifónica. Es de recalcar que después de la exposición del tema cada variación se presenta melódicamente en un estrato diferente, dando además una idea de reminiscencia del tema, por lo que no es explícita cada variación, y lo que busca es desarrollar en algunos casos motivos del tema.

El espectro de notas utilizadas, siendo un registro compacto no extensivo, también hace interesante la obra, en tanto la encierra en un mundo sonoro y estético que hace que la composición, de alguna manera, se abra y se cierre como un mundo unificado que no se sale de una determinada concepción pianística.

En síntesis, actúan de forma interrelacionada la intensidad sonora, los modos de ataque-articulación y la textura organizada por estratos sonoros.

10. **Magnolias** (versión para piano: Germán Darío Pérez Salazar)

- Nombre de la obra: *Magnolias*
- Género: pasillo (Versión para piano)
- Instrumento: Piano
- Compositores: Carlos Vieco Ortiz (Medellín, 14 de febrero de 1900 – 13 de septiembre de 1979); Germán Darío Pérez Salazar (Bogotá, 9 de septiembre de 1968)
- Versión/compositor: Germán Darío Pérez Salazar
- Año de composición: Vieco 1931; Pérez 1998
- Dedicatoria: sin dedicatoria
- Métrica: 3/4
- Compases de la obra: 60 compases (con repeticiones)
- Tonalidad: Do menor/Do mayor
- Registro utilizado: Do 1 – Reb 7, contabilizando un total de 74 frecuencias según el índice de Hugo Riemann
- Movimientos de la obra o tempo y carácter: sin información
- Recursos técnicos: [Nivel superior]: segundas, terceras, cuartas, quintas, sextas, séptimas, octavas, décimas, undécimas, arpeggios, voces interiores en contrapunto, acordes, acordes quebrados, saltos

- Duración: 00:03:33
- Año de estreno: Sin estreno
- Edición o inédita (manuscrito autógrafo o manuscrito de copista): Edición digital
Fundación Marín Vieco
- Grabaciones u otras versiones de la obra: Sin grabar
- Ubicación en archivo: Archivo Fundación Marín Vieco

Magnolias (versión para piano). Esta obra en su introducción hace un resumen y acumulación del motivo principal característico que consiste en un tresillo de semicorcheas y cuatro corcheas que esbozan el tema A.

A continuación, en sus temas A, B y C, permite entender cómo hay unidad hacia el tema C, ya que en A y B se trata la misma tonalidad y en C se expone la tonalidad homónima, por lo tanto, va de do menor a do mayor.

Los recursos pianísticos son expandidos al utilizar un total de 74 frecuencias que exceden las cinco octavas. Es una obra que induce a saber que el pedal de resonancia es obligado, y que el virtuosismo y el control de los volúmenes de las diferentes voces son importantes en esta concepción polifónica.

La versión de *Magnolias* efectuada por Germán Darío Pérez logra, sin perder la esencia del trabajo original de Carlos Vieco, una aproximación a la obra desde una concepción definitivamente pianística, al efectuar de manera eficaz los recursos instrumentales. Por otra parte, resulta evidente la profundización en las herramientas compositivas que emplea, quedando ellas a disposición en una versión de concierto ciertamente compleja.

11. **Cultivando Rosas** (adaptación⁶⁸ para piano: Germán Darío Pérez Salazar)

- Nombre de la obra: *Cultivando Rosas*
- Género: Canción-Vals (Adaptación para piano)
- Instrumento: Piano
- Compositores: Carlos Vieco Ortiz (Medellín, 14 de febrero de 1900 – 13 de septiembre de 1979), Germán Darío Pérez Salazar (Bogotá, 9 de septiembre de 1968)
- Adaptación/compositor: Germán Darío Pérez Salazar
- Año de composición: Vieco 1937; Pérez 1998
- Dedicatoria: sin dedicatoria
- Métrica: 3/4
- Compases de la obra: 71 compases (con repeticiones)
- Tonalidad: Do menor
- Registro utilizado: Do 1 – Sol 7, contabilizando un total de 73 frecuencias según el índice de Hugo Riemann
- Movimientos de la obra o tempo y carácter: Sin información
- Recursos técnicos: [Nivel superior]: segundas, terceras, cuartas, quintas, sextas, séptimas, octavas, décimas, arpeggios, voces interiores en contrapunto, acordes, acordes quebrados, saltos
- Duración: 00:03:36
- Año de estreno: Sin estreno
- Edición o inédita (manuscrito autógrafo o manuscrito de copista): Edición digital Fundación Marín Vieco
- Grabaciones u otras versiones de la obra: Sin grabar
- Ubicación en archivo: Archivo Fundación Marín Vieco

Cultivando Rosas (adaptación para piano). Este pasillo cuenta con tres momentos musicales A y B en tonalidad de do menor, y C en do mayor. En el primer momento

⁶⁸ De acuerdo con los resultados de esta investigación, contenidos en el capítulo 2, el concepto adecuado para esta obra es el de Versión de concierto, ya que se respeta el guion original y la tonalidad simiente, pero se agregan elementos técnicos de virtuosismo, elementos compositivos y rearmonización. En consecuencia, el concepto Adaptación no corresponde al nombrado en la partitura por Germán Darío Pérez, en tanto éste se entiende como el uso fiel del texto original en el mayor porcentaje posible, ya que así se cambie de soporte no se agrega sino que se traslada al máximo el material original autógrafo.

musical hay una expansión del ámbito registrado, que es la mayor durante toda la obra, llegando hasta 73 frecuencias de extensión, por ello, es una obra que demanda virtuosismo y control del teclado a un nivel superior por parte del intérprete.

Tanto en el tema B como en el C, se va reduciendo el ámbito o registro de teclas utilizadas, siendo el tema C donde el color de la obra cambia al proponer la tonalidad homónima de do mayor. La estética musical pertenece a una armonía tonal expandida por los recursos técnicos, más en el estilo romántico. En esta obra, de manera particular, respecto al estilo más jazzístico de Germán Darío Pérez, no se aprecia una estética cercana a esta corriente de la música popular, en tanto, no utiliza elementos armónicos característicos del jazz. La guía melódica de Carlos Vieco se sigue tal cual está en el manuscrito autógrafo.

Cultivando rosas pertenece a un modelo de obras colombianas caracterizadas por los colores tonales, los recursos de alto nivel pianístico, la combinación de polirritmia desarrollada en función de lo que permite la obra, y los gustos estéticos de Pérez Salazar.

Hay que mencionar que esta aproximación a la obra de Vieco, se desarrolla a partir de una concepción virtuosa respecto de la obra original. Aquí se realiza una profundización en las herramientas compositivas usadas para esta adaptación, logrando una impronta pianística destacada.

12. **Ruego** (Transcripción de concierto: Juan Domingo Córdoba Agudelo)

- Nombre de la obra: *Ruego*
- Género: pasillo (transcripción de concierto)
- Instrumento: Piano
- Compositores: Carlos Vieco Ortiz (Medellín, 14 de febrero de 1900 – 13 de septiembre de 1979), Juan Domingo Córdoba Agudelo (Medellín, 20 de diciembre de 1971)
- Transcriptor/compositor: Juan Domingo Córdoba Agudelo
- Año de composición: Vieco 1943; Córdoba 1999-2000
- Dedicatoria: Sin dedicatoria

- Métrica: 3/4
- Compases de la obra: 72 compases (con repeticiones)
- Tonalidad: La menor/La mayor
- Registro utilizado: Mi 1 – Si 6, contabilizando un total de 68 frecuencias según el índice de Hugo Riemann
- Movimientos de la obra o tempo y carácter: Reflexivo y muy ligado
- Recursos técnicos: [Nivel superior]: segundas, terceras, cuartas, quintas, sextas, séptimas, octavas, novenas, décimas, undécimas, arpeggios, voces interiores en contrapunto, acordes, saltos
- Duración: 00:03:30
- Año de estreno: Sin estreno
- Edición o inédita (manuscrito autógrafo o manuscrito de copista): Edición digital Fundación Marín Vieco
- Grabaciones u otras versiones de la obra: Sin grabar
- Ubicación en archivo: Archivo Fundación Marín Vieco

Ruego (Transcripción de concierto). En esta obra se encuentran tres momentos musicales: tema A, considerado así por ser una introducción donde hay procesos de transformación y elaboración del material dentro del mismo segmento; y los temas B y C, que se desarrollan en La menor y en La mayor (tonalidad homónima) respectivamente.

Se trata de una transcripción con predominio de texturas polifónicas, donde también se presentan momentos de melodía acompañada.

Aunque las armonías son tonales, las extensiones de intervalos requeridas para las manos del pianista son amplias, por lo que el uso del pedal de resonancia es obligado para mantener momentos de acompañamiento específicos, que mezclan más armónicos en su sonoridad.

El compositor Juan Domingo Córdoba desarrolla una propuesta en estilo romántico y pausado, que a pesar de observarse virtuoso en la partitura, demanda languidez en la interpretación y tranquilidad en la ejecución en medio de todas las semicorcheas que se presentan para la mano izquierda en la última sección de la transcripción.

13. *Ruego* (Versión para piano: Germán Darío Pérez Salazar)

- Nombre de la obra: *Ruego*
- Género: pasillo (Versión para piano: Germán Darío Pérez Salazar)
- Instrumento: Piano
- Compositores: Carlos Vieco Ortiz (Medellín, 14 de febrero de 1900 – 13 de septiembre de 1979); Germán Darío Pérez Salazar (Bogotá, 9 de septiembre de 1968)
- Versión/compositor: Germán Darío Pérez Salazar
- Año de composición: Vieco 1943; Pérez 1998
- Dedicatoria: Sin dedicatoria
- Métrica: 3/4
- Compases de la obra: 51 compases (con repeticiones)
- Tonalidad: La menor/La mayor
- Registro utilizado: Re 1 – La 6, contabilizando un total de 68 frecuencias según el índice de Hugo Riemann
- Movimientos de la obra o tempo y carácter: Legato-Cantabile
- Recursos técnicos: [Nivel superior]: segundas, terceras, cuartas, quintas, sextas, séptimas, octavas, octavas quebradas, décimas, arpeggios, voces interiores en contrapunto, acordes, saltos
- Duración: 00:03:38
- Año de estreno: Sin estreno
- Edición o inédita (manuscrito autógrafo o manuscrito de copista): Edición digital Fundación Marín Vieco
- Grabaciones u otras versiones de la obra: Sin grabar
- Ubicación en archivo: Archivo Fundación Marín Vieco

Ruego (Versión de concierto). En esta versión de concierto, tanto la introducción como la transición están dentro del tema A en la menor, y el tema B se desarrolla en la tonalidad homónima (la mayor).

La profundización en los estratos sonoros desarrolla una textura polifónica y demanda un enfoque de escucha y cuidado en el estilo característico de la melodía acompañada.

Desde su inicio en la introducción y el tema A, el manejo del tiempo debe ser imponente y con dinámica fuerte. En la exposición de la melodía principal hay unos juegos rítmicos que perseveran mientras la melodía va en su desarrollo. En cambio, en el tema B, se presenta de forma acompasada, una disposición con planos sonoros compuestos que amplifican la melodía principal sin generar mayor atención, acompañando de manera amplia el discurso principal.

Aunque su nombre y denominación dentro de la forma musical es la de versión, es posible que por un compás agregado de más, el número 25 de la partitura en cuestión, que se sale y no sigue el guion original de Carlos Vieco, que extiende la llegada al momento de transición para repetir el tema A, hace pensar que esta forma no tenga tanta cercanía con la versión de concierto sino con la forma de la transcripción de concierto, ya que no sigue fielmente el guion original del compositor simiente y que además el recurso técnico pianístico empleado es virtuoso..

14. **Ruego** (Transcripción de concierto para la mano izquierda: Juan Domingo Córdoba Agudelo)

- Nombre de la obra: *Ruego* M.I.
- Género: Pasillo (transcripción de concierto para la mano izquierda)
- Instrumento: Piano
- Compositores: Carlos Vieco Ortiz (Medellín, 14 de febrero de 1900 – 13 de septiembre de 1979), Juan Domingo Córdoba Agudelo (Medellín, 20 de diciembre de 1971)
- Transcriptor/compositor: Juan Domingo Córdoba Agudelo
- Año de composición: Vieco 1943; Córdoba 2 de diciembre 2012
- Dedicatoria: a Lezlye Berrío
- Métrica: 3/4
- Compases de la obra: 93 compases (sin repeticiones)
- Tonalidad: La menor/La mayor

- Registro utilizado: La 0 – Do 7, contabilizando un total de 76 frecuencias según el índice de Hugo Riemann
- Movimientos de la obra o tempo y carácter: Andante
- Recursos técnicos: [Nivel superior]: segundas, terceras, cuartas, quintas, sextas, séptimas, octavas, novenas, décimas, arpeggios, voces interiores en contrapunto, acordes, saltos
- Duración: 00:04:00
- Año de estreno: Sin estreno
- Edición o inédita (manuscrito autógrafo o manuscrito de copista): Manuscrito autógrafo y digitalización para este trabajo de tesis por Lezlye Berrío
- Grabaciones u otras versiones de la obra: Sin grabar
- Ubicación en archivo: Archivo Historias del piano colombiano Lezlye Berrío

Ruego (Transcripción de concierto para la mano izquierda). Se desarrollan dos temas: A y B. Hay una transformación de la misma música cada vez que la melodía principal se repite nuevamente, tanto en A como en B. La conclusión de la obra no se hace como es habitual con la introducción, sino con un momento musical más estático que cierra de manera desescalada con apoyaturas, que van muriendo en forma descendente y decreciendo, también con la dosificación del volumen.

En esta última transcripción sobre la obra *Ruego*, se visibiliza un uso del espectro más completo y compacto, en cuanto a los registros utilizados del instrumento.

Por tratarse de una obra para una sola mano, en este caso para la mano izquierda, la tarea performática del pianista implica un desarrollo técnico instrumental superior, una mayor flexibilidad del brazo izquierdo ejecutante, para desplazarse al lado derecho del piano, que puede llegar a ser incómoda, y también un sólido manejo del balance y del uso del pedal para sostener las diferentes armonías en diversos estratos sonoros.

Esta obra se integra al repertorio colombiano como una de las pocas obras existentes para una sola mano. En la historia de la composición colombiana para este formato desde la trayectoria pianística del siglo XIX hasta hoy (2024) no pasan de una veintena las creaciones enfocadas para la mano izquierda.

15. Vals “Vals de las orquídeas” (Transcripción de concierto: Juan Domingo Córdoba Agudelo)⁶⁹

- Nombre de la obra: *Vals “Vals de las orquídeas”*
- Género: Vals (transcripción de concierto)
- Instrumento: Piano
- Compositores: Carlos Vieco Ortiz (Medellín, 14 de febrero de 1900 – 13 de septiembre de 1979), Juan Domingo Córdoba Agudelo (Medellín, 20 de diciembre de 1971)
- Transcriptor/compositor: Juan Domingo Córdoba Agudelo
- Año de composición: Vieco 1941; Córdoba 2000
- Dedicatoria: Sin dedicatoria
- Métrica: 3/4
- Compases de la obra: 189 compases
- Tonalidad: La menor
- Registro utilizado: Do 1 – Re 7, contabilizando un total de 75 frecuencias según el índice de Hugo Riemann
- Movimientos de la obra o tempo y carácter: Moderato
- Recursos técnicos: [Nivel superior]: segundas, terceras, cuartas, cuartas cromáticas en las dos manos, quintas, sextas, séptimas, octavas, novenas, décimas, undécimas, arpeggios, voces interiores en contrapunto, duetos, acordes, saltos
- Duración: 00:03:30
- Año de estreno: 2000 Festival Nacional *Mono Núñez*. Ginebra, Valle del Cauca, Colombia.
- Edición o inédita (manuscrito autógrafo o manuscrito de copista): Edición digital Fundación Marín Vieco
- Grabaciones u otras versiones de la obra: Sin grabar
- Ubicación en archivo: Archivo Fundación Marín Vieco

⁶⁹ La Fundación Marín Vieco incluyó esta obra en una recopilación que denominó *Suite colombiana N.º.1 “Homenaje a Carlos Vieco”*. Cabe anotar que la obra fue compuesta de manera independiente.

Vals “Vals de las orquídeas” (Transcripción de concierto). Presenta tres momentos musicales, A, B y C. En el tema A hay una mayor expansión de la estructura y las estrategias compositivas. En los temas B y C hay una reducción de esa expansión.

En esta transcripción, el género de vals en 3/4 se establece sin producir cambios de compás en la totalidad de la pieza. La rítmica propia del vals es escasa durante toda la transcripción. Hay una marcada regularidad rítmica, introduciendo subdivisión de semicorcheas, como parte de procedimientos de transformación y elaboración musical aplicadas fundamentalmente al acompañamiento melódico.

Predomina la textura polifónica, con algunas excepciones de melodía acompañada. El acompañamiento no tiene un patrón determinado, la continuidad o evolución en la obra se observa más en la sucesión de alturas alcanzadas y exploradas. La densidad polifónica que hay en esta obra es de grandes proporciones, desarrollando tres voces de forma simultánea. En este sentido los planos sonoros se jerarquizan, y la línea melódica se desenvuelve en diferentes estratos sonoros, desde el inferior hasta el estrato intermedio del teclado.

El *Vals de las orquídeas*, composición de Carlos Vieco Ortiz, devenida en una notable “transcripción de concierto” producida por Juan Domingo Córdoba, contiene la esencia original de la obra simiente, entregando una realización virtuosamente pianística y que, a nivel analítico, da cuenta de la profundización y la complejidad con que son tratadas las herramientas creativas por esta nueva generación de compositores.

El intérprete que dialoga como creador desde una misma música a través de su praxis, vuelve a crear un mundo nuevo dentro de otro (Baricco, 2008:17)

El recorrido por la historia del piano en Colombia, por la actualidad del piano en el país, por las músicas compuestas por los tres compositores abordados en este trabajo, y por la observación de las estéticas y recursos diferentes, así como la investigación sobre la interpretación musical idónea, generan un resultado que permite concebir criterios estéticos e interpretativos que aportan al desarrollo de las

músicas de origen nacional en Colombia, particularmente, en este caso, las de Carlos Vieco Ortiz.

Ahora, lo importante es ver cómo el intérprete construye, reconoce e integra parámetros con los cuales pueda estudiar, enseñar, transmitir y, desde una vocación misional, ayudar a conservar y difundir estos repertorios como músicas nuevas para la circulación en eso que se ha llamado en esta tesis *salas andinas*, es decir, en tertulias, en festivales de música o en concursos, espacios donde no se hace diferencia entre las obras compuestas en modelo de transcripción y versión de concierto y las obras originales.

Existe una posibilidad de integrar a los festivales y concursos la modalidad de la música original colombiana, que aún no está presente, y que las versiones y transcripciones sobre obras precedentes tampoco sean confundidas con las fusiones musicales de moda, improvisadas o de cifrado armónico que compiten junto a las composiciones originales en la actualidad. También es esencial que no sean subvalorados los modelos de composición a través de la transcripción y de la versión de concierto creadas dentro del entorno académico para pianistas o estudiantes y aficionados que tienen un nivel suficiente para abordar este tipo de obras.

Ahora, se propone una serie de observaciones para abordar la interpretación de las obras que contiene esta tesis:

Para una aproximación correcta a las obras originales del maestro Carlos Vieco Ortiz, se debería tener presente, por una parte, la interpretación y ejecución seca con poco pedal cuando se trata de obras de un registro limitado y obras con un patrón de género rítmico repetitivo, y también una continuidad rítmica controlada. Por otra parte, con las obras que están más libres y continuas en diferentes tipos de escritura, libres de un solo patrón reiterativo, en estas obras también originales de Carlos Vieco, se sugiere la interpretación con la mediación del pedal de resonancia, ya que suelen exceder el ámbito registral habitual, contrario a las obras que sí tienen patrón repetitivo de género rítmico tradicional colombiano, por lo tanto en estas creaciones de ideas más libres, se sugiere mayor uso del pedal derecho y más permisividad rítmica en la expresión de las ideas musicales.

En cuanto a las versiones de concierto de Pérez, como son obras que discurren más fielmente según el guion melódico de las obras originales de Carlos Vieco, hay una sugerencia de mantener más la continuidad rítmica. Y en las transcripciones de concierto de Córdoba, cómo se retrata la música de manera más aristotélica (libre) y menos platónica (fiel), se sugiere poder permitirse mayor libertad expresiva, refiriéndose esto al detenimiento rítmico a través de pausas o calderones no escritos, ya que la música retrata reminiscencias melódicas, y es menos fiel al guion original, además de agregar elementos musicales y momentos creativos que no están en la partitura original.

Por tanto, en el tema con variaciones y en las llamadas transcripciones de concierto (que no en las versiones o adaptaciones), hay mayor libertad para la expresividad y exposición del gusto por parte del intérprete. Por ello se debería seguir de manera más tradicional la interpretación rigurosa en las obras nombradas como versiones o adaptaciones.

Conclusiones

En este trabajo se presentó, de manera específica, el desarrollo del contexto sociocultural de Colombia, Antioquia y Medellín alrededor del piano como instrumento de clase, de socialización, de aprendizaje y de deleite para la modernidad y el lujo de una sociedad incipiente.

Las pianolas y los pianos que circularon en el país se importaron, mayormente, en modelos verticales. Después sirvieron como fuentes de música de máquina a través del pedaleo manual, en el buen pasar de las tertulias y los primeros conciertos en las casas. De esta manera las colecciones de misceláneas y antologías que venían de Europa y Estados Unidos, permitieron nuevos hábitos de escucha, así como unas percepciones de combinaciones sonoras nuevas, que ampliaron el espectro de posibilidades improvisadas e intuitivas en las mentes de los compositores colombianos y sus estilos basados en los ritmos autóctonos.

Es así como los repertorios de obras colombianas que comenzaron a circular en esos espacios, se llevaron al papel pautado al poner esos primeros géneros musicales de la región andina, como el pasillo y el bambuco, ya no adaptados solamente para la guitarra, la bandola o el tiple, sino también para el piano.

Se retrata entonces una sociedad que transita desde finales del siglo XIX y que se aleja de las montañas para crear las primeras ciudades. Es el paso de la formación empírica de los pianistas colombianos al estudio con músicos y docentes que huían de la guerra en Europa. Así se forman los primeros concertistas de piano de la nación.

También se observa cómo, entre los años 1940 y 1960, hay un declive a través de los nuevos capitalismo (no paternalistas), donde esa edad dorada para ir al cine, al teatro y a los conciertos, va quedando eclipsada por la destrucción de los espacios culturales y arquitectónicos de influencia europea. La ciudad de Medellín es arrasada por la moda de los cubículos de oficinas, y el pavimento gris como eje de modernidad. Finalmente asistimos al ocaso del siglo XIX dentro del siglo XX colombiano.

Entrando al ámbito de lo propiamente musical, es en 1860 cuando se estandarizan las 88 teclas del piano actual, cuando la resistencia del piano ya tiene otra tecnología que permite la exportación e importación masiva por todo el mundo. Es el momento para la improvisación y la transcripción de concierto en todos los estilos desde el barroco, el clasicismo, el romanticismo hasta el jazz; y también el momento para el virtuosismo, el pedal de resonancia y las transcripciones ampulosas en la música; obras y tendencias que circulan igualmente en Colombia.

Para las formas musicales estudiadas en esta investigación, se plantea un tránsito por los artefactos sonoros desarrollados en diferentes áreas del arte como la pintura, la literatura y la música, y se realizan algunas comparaciones entre ellas. De esas formas musicales que vienen después de las obras ya creadas, arribamos a la adaptación, la copia, la transcripción, la reducción, la versión, el arreglo y el cover, que tienen sitio en esta exposición, buscando mostrar esos pequeños-grandes límites que hay entre algunos de estos artefactos sonoros.

Por tanto, si se observa la música original compuesta por Carlos Vieco, en conclusión se tienen dos vías de interpretación: en la primera, el concepto del piano seco para el estilo clásico y escueto, en el cual el registro medio suele también estar muy cerca del acompañamiento que realiza la mano izquierda, esto hace que el piano tenga que sonar en su interpretación más balanceado, separado y corto, dando así una característica sonora especial, singular, que enmarca la música compuesta desde las posibilidades técnicas del piano vertical o pianola importada, que circulaba habitualmente en los salones, escuelas y hogares colombianos, logrando una sonoridad semejante al estilo clásico del siglo XVIII, que coincide con los criterios de interpretación que se conciben hoy en día para las obras de compositores como Haydn o Mozart, dónde la nitidez, la limpieza, el uso de poco pedal, la articulación y el rigor en el manejo del tempo son parámetros estéticos.

En la segunda vía de interpretación para las obras originales de Carlos Vieco, se enmarcan las obras que contienen menos patrones rítmicos de géneros colombianos, que son por lo tanto más liberadas en los modelos de acompañamiento que hace la mano izquierda y que tienen ideas melódicas cadenciosas para la mano derecha, que no buscan un rigor rítmico sino una flexibilidad agógica. Estas formas musicales

compuestas por Vieco, como las Fantasías o el Andante son ejemplos que se integran en este concepto de estética romántica del siglo XIX, en dónde la libertad se refiere más al uso puntual de tempos psicológicos para momentos musicales determinados, y en dónde es obligado el uso del pedal de resonancia, el pedal derecho del piano, para poder sostener planos y sonoridades que no se concentran en una única zona registral del teclado, ya que el piano-orquesta se usa para jugar entre combinaciones y colores musicales.

En el diálogo con la pianista Teresita Gómez, entrevistada para este trabajo, se infiere que al no haber fraseos escritos que tengan que ver con articulación, es el intérprete (tal como en la música Bach o de Mozart), el que toma las decisiones finales, así como las *esperas* y las *comas* necesarias. Por ello la conducción interpretativa es importante definirla, ya que las partituras están limpias de articulación y fraseo concreto.

También se da cuenta de las nuevas generaciones de pianistas y compositores que retratan una música precedente, ya creada, como la de Carlos Vieco Ortiz; músicas basadas en concepciones desde el piano moderno, la fusión de estéticas, y los estilos que dependen esencialmente del uso del pedal derecho del piano, por tratarse de músicas que se refieren al jazz, a las tensiones acórdicas, a las técnicas que permiten poder mantener en el aire la espacialidad virtual sonora en diferentes armonías que se van mezclando.

De Juan Domingo Córdoba tenemos unas ideas en la partitura al estilo de los compositores románticos que dejaban rastros de propuestas interpretativas con dinámicas, articulaciones o fraseos, por lo que estas músicas tienden a ser más cercanas a la actualidad y se inscriben en conceptos que transitan y son vehículo de montaje musical, al asemejarse mucho con la escritura llena, barroca y romántica, escritura basada en el modelo de la transcripción de concierto.

En el caso de Germán Darío Pérez se tienen unas músicas cargadas de notas súper puestas, escritas en modo virtuoso, pero con menos densidad tonal, con pocas indicaciones de dinámica, e incluso de ataque, que se inscriben por seguir el guion original de Vieco en la forma de la adaptación y versión de concierto.

Tanto la música compuesta por Juan Domingo Córdoba como las músicas compuestas por Germán Darío Pérez están dirigidas a pianistas profesionales o concertistas, que ya previamente han dominado a través de estudios y de obras virtuosas ciertos tecnicismos.

Estas transcripciones y versiones para piano de ambos compositores, al tener un grado de escritura más compleja, mayor dificultad técnica y por ser obras breves o cortas, generan más tensión en el intérprete y requieren más manejo personal del talento y la proyección en escena de los automatismos que no dependen del calentamiento técnico previo como se observa, por ejemplo, en un movimiento Allegro de Sonata, que en su desarrollo se va cargando de niveles de complejidad hasta llegar al clímax habitual. Estas obras presentan su máxima dificultad desde el inicio

Bibliografía

Álvarez, D. (2013). *Blog fotos históricas colombianas*. <http://frezague.blogspot.com/2013/08/la-casa-de-las-dos-palmas-otras-fotos.html>

Anónimo. (s.f.). *Escuela de música de Santa Cecilia. Documentos relativos a ella desde su fundación en 1888 hasta 1890, transcripción literal del manuscrito*. <https://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/213/1/EscuelaMusicaSantaCecilia.pdf>

Arango Cardinal, S. (2007). La ciudad latinoamericana en el siglo XX. En R. Moncada Cardona, L. F. González Escobar, & A. Saldarriaga Roa (Eds.), *Historia de las ciudades e historia de Medellín como ciudad* (pp. 45-67). Corporación Región.

Araújo Castro, S. (2011, enero 30). Su majestad Steinway. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/el-magazin-cultural/su-majestad-steinway-article-247919/>

Arias Calle, J. D. (2011). *La industria musical en Medellín 1940-1960: Cambio cultural, circulación de repertorios y experiencias de escucha* [Tesis de pregrado, Universidad Nacional de Colombia]. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/8800>

Asenjo Rueda, M. (2018). *Goyescas. La interrelación artística en el marco de la España romántica*. Trabajo de grado, Filosofía y letras, Universidad de Alicante, España. https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/77108/1/Goyescas_La_interrelacion_artistica_en_el_marco_de_la_Esp_Asenjo_Rueda_Marta.pdf

Azar, M. (2011). Una que sepamos todos. El cover y la traducción. *Revista Luthor*, 3. <http://revistaluthor.com.ar/pdfs/14.pdf>

Balbás, Y. (2022). Forjado en Middengeard. Historia y mitología en la obra de Tolkien. *Desperta Ferro Ediciones*. <https://www.despertaferro-ediciones.com/2022/historia-y-mitologia-en-la-obra-de-tolkien/>

Banco de la República. (s.f.). *Colección de arte*. <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte>

Banco de la República. (2023). Luis A Calvo. En *Biblioteca Luis Ángel Arango*. Banrepcultural. https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Luis_A_Calvo

Banco de la República. (2023). Teresita Gómez. En *Biblioteca Luis Ángel Arango*. Banrepcultural. https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Teresa_G%C3%B3mez

BBC Mundo. (2006). ¿La primera copia ‘pirata’? Artículo basado en los libros “Las cartas de Mozart y su familia” de Anderson, E. (1938), y “Mozart: una biografía

documentada” de Deutsch, O. (1956). Reino Unido.
http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/specials/newsid_4617000/4617934.stm

Baricco, A. (2008). *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin. Una reflexión sobre música culta y modernidad*. Biblioteca de Ensayo 12 (Serie Mayor). Ediciones Siruela.

Bermúdez, E. (1993). Música: La tradición indígena y el aporte colonial. En *Gran Enciclopedia de Colombia-Temática*, vol. 6 Arte (pp. 81-82). Círculo de Lectores.
<http://www.ebermudezcursos.unal.edu.co/gec.pdf>
<https://www.scribd.com/doc/84410293/Musica-La-Tradicion-Indigena-y-El-Aporte-Colonial>

Bermúdez, E. (2016). Un siglo de música en Colombia: ¿Entre nacionalismo y universalismo? *Revista Credencial Historia*, 120, 8-10.
<https://www.revistacredencial.com/historia/temas/un-siglo-de-musica-en-colombia-entre-nacionalismo-y-universalismo>

Berrío, L. (2022). *La #cultura #posesión #petropresidente #pianista Teresita Gómez #espada de #bolivar #colombia2022* [Video]. YouTube.
https://youtu.be/Pjg_F5CcThE?si=xQIYM5Vn7uX7qx6a

Betancur, A. (1925). *La ciudad 1675-1925*. Tipografía Bedout.
<https://archive.org/details/LaCiudad16751925AgapitoBetancur>

Birkigt, H.-F. (1940). Transporte de mercancía en el Magdalena [Imagen]. En C. A. Rodríguez (2016), *Memorias nostálgicas de los caudalosos ríos colombianos en el siglo XX (Parte II)*. *El Espectador*. <http://blogs.elespectador.com/actualidad/el-rio/galeria-memorias-nostalgicas-de-los-caudalosos-rios-colombianos-en-el-siglo-xx>

Botero Guerra, Camilo (1997). *Brochazos*. En *Colección de Autores Antioqueños (Vol. 111)*. Medellín: Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia.

Botero Herrera, F. (1983). Antecedentes de la industrialización en Antioquia. *Lecturas de Economía*.
<https://revistas.udea.edu.co/index.php/lecturasdeeconomia/article/view/18792>

Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura* (A. Gutiérrez, Trad.). Siglo Veintiuno Editores. <https://redmovimientos.mx/wp-content/uploads/2020/08/El-Sentido-Social-del-Gusto-Bourdieu.pdf>

Bourdieu, P. (1987). Los tres estados del capital cultural. Trad. Landesmann, M. *Revista Sociológica*, 5 (2). Universidad Autónoma de México.
<http://www.sociologiamexico.azc.uam.mx/index.php/Sociologica/article/view/1043>

Brendel, A. (2013, 6 de noviembre). ¿Tiene que ser la música clásica absolutamente seria? Conferencia presentada en el Auditorio Nacional de Música. Recuperado de https://www.cndm.mcu.es/sites/default/files/events/related_files/conferencia_alfred_brendel.pdf

Carrasquilla, T. (2008). *Frutos de mi tierra. Obra completa Volumen 1*. Universidad de Antioquia.

Castro Gaviria, E. (s.f.). *El último poeta del Cotejer*. Centro de Medellín. <https://www.centrodemedellin.co/ArticulosView.aspx?id=276&type=A&idArt=277>

Casa Dostesio. (ca. 1912). *Goyescas (Los Majos enamorados) 1. Los Requeiebros de Enrique Granados*. <https://imslp.org/wiki/File:PMLP03851-Granados--Goyescas--FE-HQ.pdf>

Ceballos Gómez, D. L. (2009). *Prácticas, territorios y representaciones en Colombia 1849-1960*. Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/9369?show=full>

Congreso de la Nación Argentina. (1994). *Constitución Nacional Argentina*. <https://www.congreso.gob.ar/constitucionParte1Cap1.php>

Cordovez Moure, J. M. (2015). "Reminiscencias escogidas de Santa Fe y Bogotá". Presentación, Ana María Otero. *Bogotá Vida social y costumbres Siglo XIX*. Ministerio de Cultura : Biblioteca Nacional de Colombia. <https://www.bibliotecadigitaldebogota.gov.co/resources/2546457/>

Correa Serna, N. J. (2018). El Teatro Bolívar y otros espacios para las representaciones escénicas en Medellín, 1850-1950. *Historia y Espacio*, 47. <https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/handle/10893/11673>

Colì, M. (2015). Creación y venta por internet de arreglos originales. Un ejemplo de cómo se pueden integrar creatividad, originalidad y tecnología en el campo musical. *Revista digital A contratiempo*. <http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-25.html>

Cuadrado García, M., & Miquel Romero, M. J. (2007). Actitud y ética hacia la piratería musical: un análisis exploratorio. En *Decisiones basadas en el conocimiento y en el papel social de la empresa*. XX Congreso anual de AEDEM (Vol. 2). <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2499412.pdf>

Cuenca Quintero, M. Á. (1990). *Carlos Vieco Ortiz: Obras musicales*. Secretaría de educación y cultura de Antioquia.

Curbelo, J. M., & Alfaro, A. (2016). Estudio de la Suite para Piano Goyescas: Los Majos Enamorados a través de los personajes de los cuadros de Goya. *Journal Diagonal: An Ibero American Music Review*, 1(1). <https://escholarship.org/uc/item/8qg6c8nx>

El nuevo siglo. (2022). El reto de restaurar un antifonario del siglo XVIII. *Cultura y Sociedad*. <http://www.elnuevosiglo.com.co/articulos/09-19-2022-el-reto-de-restaurar-un-antifonario-del-siglo-xviii>

El Territorio. (2013). Francia conmemorará los 50 años de la muerte de Edith Piaf. <https://www.eltterritorio.com.ar/francia-conmemorara-los-50-anos-de-la-muerte-de-edith-piaf-1499473357375568-et>

El Tiempo. (2003, mayo 9). Detrás de una novela heredada. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-971682>

Familia Vieco Ortiz. (2018). *Archivo familiar*. Medellín.

Fernández-Cid, A. (1991). Fragmento epistolar escrito por Enrique Granados a Joaquín Malats en 1910. En *Ciclo: el piano de Enrique Granados*. Fundación Juan March. <https://www.march.es/ciclos/1376>

García-Carril Puy, N. (2019). Ontología de la música. En *Enciclopedia de la Sociedad Española de Filosofía Analítica*. <http://www.sefaweb.es/ontologia-de-la-musica/>

García-Carril Puy, N. (2019). La ontología de las versiones y transcripciones musicales. Un paraíso de los filósofos al encuentro de nuestras prácticas musicales. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid. <http://hdl.handle.net/10481/54977>

García Cueto, D. (2016). Las copias y el copiado de pinturas del Seicento en la colección real española durante el Siglo XVIII. En *Jornadas Internacionales El barroco italiano en las Colecciones Reales*. Biblioteca del Palacio Real de Madrid. Video conferencia (YouTube, Canal: Patrimonio Nacional).

García Márquez, G. (1985). *El amor en los tiempos del cólera*. Bruguera.

Garzón Barreto, J. A. (2011). *El Concordato desde una perspectiva histórico-política de los dos partidos tradicionales en Colombia* [Monografía, Pontificia Universidad Javeriana]. <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/7721/tesis383.pdf>

Gil Araque, F. (2003). *Ecos, contextos y desconciertos. La composición y la práctica musical entorno al concurso Música de Colombia, patrocinado por Fabricato: 1948-1951*. Universidad EAFIT.

Gobernación de Antioquia. (1986). Carlos Vieco. En *La música en Antioquia* (Vol. 2). Sonolux.

Gómez-Meire, S. (2010). Transcripción de música polifónica para piano basada en la resolución de grupos de notas y estados finitos. *Revista Iberoamericana de Inteligencia Artificial*, 14(45), 44-47. <https://www.redalyc.org/pdf/925/92513106006.pdf>

González Arévalo, G., & Collazos García, D. R. (2013). *Pedro Morales Pino, obra para piano*. Ministerio de Cultura de Colombia. <http://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/search/asset/71787/0>

González Espinosa, J. E. (2006). "No doy por todos ellos el aire de mi lugar": la construcción de una identidad colombiana a través del bambuco en el siglo XIX. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona.

Goodall, H. (2006). Historia de la notación musical. How Music Works. BBC. (Miniserie de TV). <https://www.youtube.com/watch?v=bPr-QYeI7FU>

Granados, E. (1913). Granados plays Granados. Welte - Mignon piano roll, París. En Pierian Recording Society (2010). Goyescas, Book 2: No. 1 Los requiebros. <https://www.youtube.com/watch?v=jvGUyEDE9Ro>

Grebe, M. E. (1969). Introducción al estudio del villancico en Latinoamérica. *Revista Musical Chilena*, Vol 23 N° 107. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/issue/archive>

Grela, D. (1985). Análisis musical: Una propuesta metodológica. *La música en el tiempo*, Serie 5 (1). Universidad Nacional de Rosario, Argentina.

Grier, J. (2008). La edición crítica de música. Historia, método y práctica. Trad. Andrea Giráldez. Madrid. Akal.

Gutiérrez de Alba, J. M. (1870-1884). *Imágenes y relatos de un viaje por Colombia. Impresiones de un viaje a América*. Banco de la República. <https://www.banrepultural.org/impresiones-de-un-viaje/index.php/episodios/view?id=112>

Gutiérrez Palacio, L. G. (2006). *La música popular en Medellín 1900-1950*. Homohabitus. <https://es.scribd.com/document/141668102/Musica-Popular-en-Medellin-1900-1950>

Guzmán Paniagua, H. (2005). Vieco Ortiz, la familia del arte que nació en una carpintería de Yolombó. *Periódico El pulso*, (Año 7, N.83). <http://www.periodicoelpulso.com.co/ediciones-antteriores-2018/html/ago05/cultural/cultural.htm>

Hinojosa, F. (2010). *León de Greiff Mamotretos*. Serie Poesía moderna 84, Coordinación de difusión cultural, Universidad Nacional Autónoma de México. <http://materialdelectura.unam.mx/index.php/poesia-moderna/16-poesia-moderna-cat/184-084-leon-de-greiff>

Honolka, K., Richter, L., Nettel, P., Stablein, B., Reinhard, K., & Hans, E. (1998). Historia de la música. Edaf. <https://bit.ly/3bXATqL>

Iborio, E. (2017). Las señoritas de Avignon. El puticlub más famoso de la historia del arte. Artículo web. <https://historia-arte.com/obras/las-senoritas-de-avignon>

Jaramillo Panesso, J. (2006). *Manos en el fu ego*. Fondo Editorial ITM. Medellín, Colombia.

- Joya, A. (2000). Las transcripciones para piano 1 y 2. Diario de música. <https://www.mundoclasico.com/Autores/Autor/38/Alberto-Joya>
- Kosinska, J., Tungay, K., & Kaboompics. (2008). Edificio San Ignacio [Imagen]. Blog con lugares de interés de la ciudad de Medellín. <https://medellin.tips/edificio-san-ignacio/>
- La Vanguardia. (2018). Marcel Duchamp: cuando la provocación se convierte en obra de arte. <https://www.lavanguardia.com/cultura/20181002/452125421061/obras-polemicas-marcel-duchamp-aniversario.html>
- León Vargas, K., & Ramírez Patiño, S. P. (2015). La Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín: Proyectos y gestiones en sus primeros 20 años 1899-1919. *Memoria Empresarial*. https://memoriaempresarial.eafit.edu.co/wp-content/uploads/2015/04/Sociedad-de-Mejoras-Publicas_1899-1919.pdf
- Levinson, J. (2011). *Music, art and metaphysics: Essays in philosophical aesthetics*. Oxford University Press.
- Londoño, M. E. (1988). Música popular tradicional e identidad cultural. En *Revista digital A contratiempo* (Capítulo 1). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7685917>
- López Gil, G. A., & Londoño Fernández, M. E. (2006). Las bandas de música en Antioquia: Oportunidad y compromiso. *Revista Artes*, Vol. 6 (11), 46-55. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2089314>
- López Gil, G. A., Tangarife Castañeda, D. E., & Loaiza Bran, L. M. (2012). *La Banda Paniagua. Memoria y olvidos de una tradición musical de Medellín*. Universidad de Antioquia y Alcaldía de Medellín.
- López Restrepo, A. D. (2011). Un lugar para otear el mundo: La casa de las dos palmas del novelista colombiano Manuel Mejía Vallejo. *Boletín de Antropología*, Vol. 25 (42), 175-202. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=55722568007>
- Marín, L., & Berrío, L. (2020). Nocturno Diana triste de Luis A. Calvo. Video/ejecuciones musicales en versión y adaptación. <https://www.youtube.com/watch?v=uOBiE1D5NfQ>
<https://www.youtube.com/watch?v=w9EjPmavits>
- Marín, J. A. (2022). *La bondad del maestro Vieco*. Inédito.
- Márquez Sánchez, J. (2019). Chavela Vargas. La cálida imperfección de la voz del alma. *Efeeme.com*. <https://www.efeeeme.com/chavela-vargas-la-calida-imperfeccion-de-la-voz-del-alma/>
- Martín Hernández, L. (2018). La comparación entre partituras como desafío para el intérprete: 'El caso de Scarlatti y su Sonata K. 446'. En *Proceedings of Research*

Hands on PIANO. International Conference on Music Performance. <https://laiamartinpiano.wixsite.com/sindistancias>

Martínez García, C. (2015). Estudio analítico de la música de "El paciente inglés" en el marco de la narrativa musical cinematográfica. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/34422/1/T36713.pdf>

Martínez Zapata, C. E. (2018). *La sociedad Filarmónica de conciertos de Bogotá (1846-1857)* [Tesis de maestría, Universidad Jorge Tadeo Lozano]. <https://expeditiorepositorio.utadeo.edu.co/handle/20.500.12010/4125>

Martínez Zapata, C. E. (2018). *La sociedad Filarmónica de conciertos de Bogotá (1846-1857)* [Tesis de maestría, Universidad Jorge Tadeo Lozano]. Repositorio institucional UJTL. <https://expeditiorepositorio.utadeo.edu.co/handle/20.500.12010/4125>

Matabuena Fas, A. (2015). La importancia del piano en el mundo de la música. RDC · Revista Digital Conservatori. <https://wp.me/p48BOx-7K>

Maúrtua Alva, J. G. (2015). La música como instrumento y producto evolutivo. Cuatro aproximaciones al fenómeno musical. Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/4387>

Mejía Vallejo, M (1989). *La casa de las dos palmas*. Bogotá, Planeta.

Memoria visual de la ciudad de Medellín. (n.d.). Recuperado de <https://www.centrodemedellin.co/ArticulosView.aspx?id=276&type=A&idArt=277>

Memoria visual de la ciudad de Medellín. Recuperado de <https://www.facebook.com/MemoriaVisualDeMedellin/photos/a.10150592280236308/10150592281266308/?type=3&theater>

Menton, S. (1970). Frutos de mi tierra o 'Jamones y solomos'. En *Thesaurus, Boletín del Instituto Caro y Cuervo* (Tomo XXV, Núm. 1). https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/25/TH_25_001_059_0.pdf

Molina Londoño, L. F. (1996). *La economía local en el siglo XIX*. En *Historia de Medellín* (Tomo 1). Suramericana de Seguros. Bogotá, Colombia.

Mora Meléndez, F. (2013). *Un silencio sostenido*. *Universo Centro*, (45). <http://www.universocentro.com/NUMERO45/Unsilenciosostenido.aspx>

Moreno Espinal, J. M. (2014). *La vida de la maestra Marta Agudelo Villa y su papel en la gestión cultural de la música en Medellín entre 1972 y 2009* [Tesis de maestría, Universidad de Antioquia]. Repositorio UdeA. <https://hdl.handle.net/10495/1830>

Múnera, L. F. (2016). Carlos Vieco Ortiz. *Periódico El Mundo*.

Murakami, H. (2008). Sputnik, mi amor. En J. Sotelo Navalpotro (2012). La semántica ficcional de los mundos posibles en la novela de Haruki Murakami. Tesis doctoral,

Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/14752/1/T33582.pdf>

Neeley, T. (s.f.). The difference between a re-make and a cover. En History of rock. https://www.history-of-rock.com/cover_remake.htm

Odisea. (s.f.). Historia de la notación musical. <https://www.youtube.com/watch?v=bPrQYeI7FU>

Osorio y Ricaurte, J. C. (1879). *Breves apuntamientos para la historia de la música en Colombia*. Repertorio Colombiano. <https://www.bibliotecadigitaldebogota.gov.co/resources/2094282>

Ospina Romero, S. (2017). *Dolor que canta. La vida y la música de Luis A. Calvo en la sociedad colombiana de comienzos de siglo XX*. Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

Peña, R., & Recalde, Z. (2018). Anastasia: El musical, una adaptación original. Videoclip (YouTube). https://www.youtube.com/watch?v=z_nAScGy5T4

Pérez Salazar, L. F. (2013). *Sociedad Amigos del Arte de Medellín (1936-1962)* [Tesis de maestría, Universidad EAFIT]. Repositorio EAFIT. https://repository.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/2712/PerezSalazar_LuisFernanda_2013.pdf

Pérez Salazar, G. D. (2022). *Sitio Web oficial del compositor*. <https://germandarioperez.com/resena/>

Puig, F. (2021). Siegfried, el héroe de Wagner que se avanzó 60 años al Señor de los Anillos de Tolkien. En *RTVE Culturales*. <https://www.rtve.es/television/20211218/siegfried-heroe-wagner-se-avanzo-60-anos-tolkien/2239945.shtml>

Ramírez Blázquez, I., & Sánchez Cárdenas, B. (2019). La traducción musical: modalidades, estrategias y propuesta didáctica. *Sendebarr*, Revista de Traducción e Interpretación, 30, 163-197. <https://doi.org/10.30827/sendebarr.v30i0.8552>

Real Academia Española. (2021). Diccionario de la lengua española. Edición del tricentenario. <https://dle.rae.es/versi%C3%B3n?m=form>

Real Academia Española. (2021). Diccionario de la lengua española. Edición del tricentenario. <https://dle.rae.es/ontolog%C3%ADa?m=formb>

Restrepo Gallego, B. (1991). *La música culta en Antioquia*. En J. O. Melo (Ed.), *Historia de Antioquia*. Suramericana de Seguros.

Restrepo Gil, M. (2016). *Cromos y la música popular colombiana 1916-1934*. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/el-magazin-cultural/cromos-y-la-musica-popular-colombiana-1916-1934-article-660703/>

Revista Gloria. (1947). Charla con Carlos Vieco/Miguel Arbeláez Sarmiento. N. 8. Biblioteca Universidad Eafit.

RDC Revista Digital Conservatori (enero, 2015). "La importancia del piano en el mundo de la música". *Revista digital conservatori*. La Vall d'Uixó, Cataluña/España. <https://revistadigitalconservatori.wordpress.com/2015/01/11/la-importancia-del-piano-en-el-mundo-de-la-musica/>

Ricaurte, JA (2011). Vasco-Navarros en Antioquia 1890-1970. Una aproximación a la historia de inmigrantes, religiosos y exiliados. https://www.lehendakaritza.ejgv.euskadi.eus/r48-contcvpv/en/contenidos/informacion/03_andres_irujo/en_airujo/adjuntos/antioquia.pdf

Rico Salazar, J. (2018). Recuerdos del maestro Carlos Vieco. *Eje21*. <https://www.eje21.com.co/2018/03/recuerdos-del-maestro-carlos-vieco-o/>

Riemann, H. (1928). Reducción al piano de la partitura de orquesta. Traducción directa del alemán por Antonio Ribera y Maneja. Labor.

Rodríguez Álvarez, L. C. (2007). *Músicas para una región y una ciudad: Antioquia y Medellín 1810-1865*. Instituto para el Desarrollo de Antioquia (IDEA).

Rodríguez Melo, M. E. (2016). *Música nacional: El pasillo colombiano*. <https://doi.org/10.13140/RG.2.1.2215.9765>

Rodríguez Muñoz, D.F. & Siza Ramírez, J. P. (2016). Imágenes y relatos de un viaje por Colombia. Impresiones de un viaje a América (1870-1884). En: *Boletín Cultural y Bibliográfico*. Vol. 50 núm. 91. Banco de la República digital. Bogotá, Colombia. https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/7655

Romero de Wills, O. (1987). *Conozca a los inmigrantes europeos que se quedaron en Colombia*. *Revista Diners*, (212). https://revistadiners.com.co/cultura/archivo/57137_conozca-a-los-inmigrantes-europeos-que-se-que-daron-en-colombia/

Romero Ramírez, R. (2012). *La danza del Renacimiento al Romanticismo*. Universidad de Veracruz. <https://www.uv.mx/personal/raromero/files/2012/02/La-Danza-del-Renacimiento-al-Romanticismo.pdf>

Rosental, M., & Iudin, P. (1946). Diccionario filosófico marxista. Traducido del ruso por M. B. Dalmacio. Ediciones Pueblos Unidos. <https://www.filosofia.org/urss/img/1946dfm.pdf>

Ruano, E. (2017). Marco Bordogni, sus vocalise y el viento-metal. <http://eduardruano.com/2017/10/bordogni/>

Russomanno, S. (2014). Ciclo de miércoles: Preludios y fugas. Fundación Juan March. <https://www.march.es/ciclos/100040/>

Salazar, A. (2000). *Música y sociedad en el siglo XX: Ensayo de crítica y de estética desde el punto de vista de su función social*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmckk9r5>

Sánchez-Moreno, I. (2005). Contra la tiranía de la música. Diferentes regímenes (est)éticos de la recepción y el papel de los mediadores en la escucha musical. Revista de Antropología Iberoamericana AIBR, (Esp. noviembre-diciembre). <https://www.redalyc.org/pdf/623/62309920.pdf>

Santamaría Delgado, C. (2014). *Vitrolas, rocolas y radioteatros: Hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950* [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Javeriana]. Repositorio PUJ. <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/41744>

Santander, G. (2014). La copia en el arte. La vanguardia del diseño contemporáneo y la creatividad de las artes visuales. Video Documental. Canal Cultural de México, Canal 22.

Santiago, G. (2006). Discusión y plagio sobre las obras de los grandes maestros. Diario Digital RD. <https://www.diariodigital.com.do/2006/08/07/discusion-y-plagio-sobre-las-obras-de-los-grandes-maestros.html>

Schneider, M. (2002). Músicas nocturnas. El lado oculto del lenguaje musical. Paidós.

Schoenberg, A (1967). *Fundamentos de la composición musical*. Real Musical

Semana. (2002, noviembre 15). *Reseña histórica de la Guerra de los Mil Días (1899-1902)*. <https://www.semana.com/opinion/articulo/resena-historica-la-guerra-mil-dias-1899-1902/55045-3/>

Semana, edición especial. (s.f.). La patria boba. Esta expresión simplista ha escondido las complejidades del nacimiento de la república. Semana. Recuperado de <https://www.semana.com/especiales/articulo/la-patria-boba/105278-3/>

Solano Vargas, V. (2019). Mitos y realidades de Luis A. Calvo, nuestro músico trágico. Reseña musical. La red cultural del Banco de la República de Colombia. <https://www.banrepcultural.org/noticias/mitos-y-realidades-de-luis-calvo-nuestro-musico-tragico>

Stam, R. (2009). Teoría y práctica de la adaptación (F. Talavera, Trad.). Textos de Difusión Cultural/UNAM. https://guion2.weebly.com/uploads/1/5/0/9/15091428/teora_y_practica_de_la_adaptacin.pdf

Torres López, R. (2016). La música para piano en Colombia en el siglo XIX: Entre romanticismo, costumbrismo y música popular. Trigésima Semana de la Música y la

Musicología, Universidad Católica de Argentina. Recuperado de <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1282>

Universidad de Antioquia. (s.f.). Paraninfo de la Universidad de Antioquia. Recuperado de <https://www.udea.edu.co/wps/portal/udea/web/inicio/cultura/centros-cultura/paraninfo>

Universidad de Antioquia (productor). (2000). *Para recordar, Teresita Gómez* [Disco compacto y cuadernillo]. Medellín.

Universidad Eafit. (2020). Vieco Ortiz, Carlos. *Repositorio institucional. Línea de Investigación en Musicología Histórica*. <https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/22118?locale-attribute=es>

Uribe, D. (2013). Historia de las civilizaciones siglos XIX y XX. <https://www.youtube.com/watch?v=Itfg1qd00Hc>

Urrego Arango, E. M. (2017). Balandú, pueblo en vía de sueño: universo literario de Manuel Mejía Vallejo (Tesis doctoral). Universidad de Salamanca. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=175951>

Valencia Restrepo, D. (2023). *Viaje del tiempo (Ingeniería, música, cosmogonía, política)*. <http://www.valenciad.com/>

Vélez, E. (1938). La planchadora (pintura). En *Colección Eladio Vélez*. Museo de Antioquia. <https://museodeantioquia.co/contenidos/noticia/obras-de-eladio-velez-para-el-museo-de-antioquia/>

Velásquez Ospina, J. F. (2012). Los ecos de la villa. La música en los periódicos y revistas de Medellín (1886-1903). Medellín: Alcaldía de Medellín.

Villa Mejía, L. F. (2013). Entre nota y nota Teatro Bolívar: Conciertos de Música Académica en Medellín entre 1937 y 1954 (Tesis de pregrado). Universidad de Antioquia, Medellín. Recuperado de <https://1library.co/document/yewprj7y-trabajo-de-grado-para-optar-por-el-titulo-de-historiadora-luisa-fernanda-villa-mejia.html>

Yepes Londoño, G. (2006). Desarrollo musical en Antioquia: Criterios de ejecución interpretativa de la obra pianística del compositor Gonzalo Vidal. *Artes, La Revista*, 12(6), 45-67. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2254887.pdf>

Zapata Cuéncar, H. (1962). *Compositores colombianos*. Medellín, Carpel