

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

FACULTAD DE ARTES

ESTUDIOS MUSICALES

TRABAJO DE ANÁLISIS MUSICAL E INTERPRETATIVO DE GRADO

SUITE No 2 GENTIL MONTAÑA

CARLOS ANDRÉS GARCÍA QUINTERO

GUITARRA CLÁSICA

BOGOTÁ, COLOMBIA. NOVIEMBRE 7 DE 2008

ANÁLISIS MUSICAL E INTERPRETATIVO DE LA SUITE NO. 2 EN MI MENOR DE GENTIL MONTAÑA

Introducción

Tal vez la obra para guitarra más tocada a nivel mundial compuesta por un colombiano es la Suite No 2 del maestro tolimense Gentil Montaña. Sin duda el interés de maestros tan importantes como Luis Quintero de Venezuela, Eduardo Fernández de Uruguay, Sharon Isbin de Estados Unidos, Carlos Barbosa Lima de Brasil, Ernesto Bitetti de Argentina, Terry Pazmiño de Ecuador, Enrique Madriguera de Estados Unidos, Antigone Goni de Grecia e Irene Gómez de Colombia, entre muchos más popularizó la música de Gentil hasta volverla internacional, de la talla de la de Agustín Barrios, Astor Piazzola y Héctor Villalobos por ejemplo.

El maestro Gentil Montaña nació en Ibagué Tolima el 24 de noviembre de 1952 y se ha ubicado entre los mejores compositores de música para guitarra en Suramérica y en el mundo. Su suite No 2 ha recibido grandes elogios de la prensa especializada nacional e internacional, su gran amor hacia la música andina colombiana se ve reflejado en esta suite y es este el motivo por el que la elegí para este análisis, ya que quien lo escribe comparte el mismo sentimiento de amor y devoción por la música de nuestro país y asume la incansable lucha de posicionarla al nivel de cualquier otra.

“La riqueza musical de nuestro país es enorme. En cuanto a mi especialidad, la andina, se caracteriza por su sencillez, naturalidad y porque es un llamado a querer nuestra tierra. Hay que viajar lejos y por un buen tiempo para que un bambuco le conmueva a uno hasta la médula”. (Gentil Montaña entrevista concedida a diálogos).

Para comenzar es importante tener claro el concepto de suite y conocer un poco de la historia de esta forma musical.

In a general sense, any ordered set of instrumental pieces meant to be performed at a single sitting; during the Baroque period, an instrumental genre consisting of several movements in the same key.¹

La suite nace en el barroco y en términos generales es un conjunto de danzas compuestas en la misma tonalidad, ya para finales del barroco la suite toma una forma más sofisticada en donde se mezclan distintas tonalidades y se contrastan materiales temáticos presentándolos al inicio de la pieza y reexponiéndolos al final, anunciando de alguna manera lo que sería posteriormente la forma sonata en el clasicismo.

Una suite barroca constaba de la alternancia de pequeñas danzas de tempo lento y rápido sucesivamente, casi siempre precedidas de un preludio o una obertura, las danzas básicas de la suite barroca eran Allemande alemana (danza cortesana para una línea de parejas), Courante francesa (danza viva), Zarabanda española (danza pausada de origen

¹ David Fuller “Suite”, Oxford Music Online (Accessed 15 October 2008), <http://www.oxfordmusiconline.com>

español), Giga inglesa (danza rápida y llena de vida), casi siempre cierra la suite barroca, otras danzas no básicas pero también muy utilizadas en la suite son: Rondó (Rondeau) Bourrée, Gavota (Gavotte), Pavana, Gallarda, Minuet, Forlane, Passepied, pasapiés Siciliana, Chacone, Musette, Hornpipe, Air.

Estas piezas eran puramente instrumentales ya fuera para instrumento solista o un conjunto de instrumentos, las más reconocidas en el repertorio para guitarra actualmente son las de J. S. Bach (originales para laúd y cello) y las de Silviuss Leopold Wisse (originales para laúd), ya en el siglo XX aparecen obras como la “Suite popular brasilera” de Héctor Villalobos, “La Tango Suite” de Astor Piazzola, “La suite Iberia” de Isaac Albeniz y por su puesto las suites del maestro Gentil Montaña, entre otras. Hasta el momento el maestro ha publicado cuatro suites con danzas típicas de la región andina de nuestro país tales como: Guabina, Pasillo, Bambuco Danza y Porro, algunos de estos ritmos son utilizados casi siempre para música vocal, e incluso para hacer coplas, como es el caso de la Guabina, pero debido al gran desarrollo instrumental que ha tenido nuestra música andina colombiana, se convirtieron en danzas de salón, y por supuesto en piezas de concierto como es el caso de las piezas para guitarra del maestro Gentil.

La suite No 2 esta compuesta por cuatro danzas típicas de Colombia, tres de la región andina colombiana y una de la región de la costa atlántica del país. En estas cuatro danzas el maestro deja ver la sencillez y la naturalidad de esta música, acompañadas de un gran reto técnico e interpretativo para quien pretenda abordarlas. Los motivos melódicos, las formas, el ritmo y otros elementos le dan el toque típico de la música popular colombiana, mientras que la armonía, los planes tonales, las progresiones y enlaces de acordes le dan el toque clásico y erudito a esta excelente “fusión” entre la guitarra clásica y la música andina colombiana.

A pesar de que me formé oyendo los clásicos de la primera mitad del siglo XX, las influencias externas me han permeado y por eso me catalogan como un guitarrista de música popular “fusión”. (Gentil Montaña entrevista, diálogos).

La diferenciación entre melodías y acompañamientos (ritmos bases de las danzas), motivos melódicos, frases, formas, métricas, homofonía, polifonía, acentuación, cambios de timbre, digitaciones etc. serán el tema de este análisis y por supuesto un acercamiento al origen y desarrollo de cada una de las danzas que conforman la suite, la forma de acompañar cada una de las danzas en la guitarra es uno de los temas fundamentales de este análisis, ya que el desconocimiento de este aspecto afecta notablemente la interpretación de esta clase de piezas. Cada una de las danzas será analizada por separado (Definición, historia, forma de acompañar en la guitarra, esquema formal de la pieza, métricas, áreas tonales etc.) Se mostrará el concepto interpretativo que se tiene de cada una de las danzas insinuando un punto de vista personal de cómo debe ser interpretada cada una de ellas, fraseos, cambios tímbricos, dinámicas, articulaciones, ritardandos, rallentandos, cambios de tempo etc. Posteriormente se hará una comparación entre las danzas para observar cómo y por qué están relacionadas entre si y que similitudes y diferencias se pueden observar; y finalmente obtener algunas conclusiones que conduzcan a conocer un poco mas sobre la suite y la música andina en general.

Esta suite, en cuatro movimientos, esta organizada de la siguiente manera:

1. El Margariteño (Pasillo)
2. Guabina viajera (Guabina)
3. Bambuco (Bambuco)
4. Porro (Porro)

Primer movimiento:

“El Margariteño” (Pasillo)

A dance-music genre descended from the Austrian waltz and cultivated during the colonization of Colombia and Ecuador as a formal ballroom dance.²

El pasillo apareció en el país en la época de la colonia (hacia 1800), cuando la sociedad de la época en su mayoría chapetones y criollos, burgueses semif feudales, buscaron inventarse un tipo de danza más acorde con el ambiente cortesano, ya que no era permitido llevar a los grandes salones música de origen popular como el bambuco o el torbellino que tenían un carácter “plebeyo”. Así que se empeñaron en buscar algún tipo de danza que no diera cabida a las clases populares de la época, fue así como se llegó a la conclusión de hacerla basándose en la danza que en ese momento estaba en auge en las cortes europeas, esta danza era por supuesto el “Waltz” austriaco, que con algunas variantes rítmicas y el aceleramiento del tempo se convirtió en lo que hoy se conoce en Colombia y en Ecuador con el nombre de “Pasillo” y en Venezuela con el de “Vals”; esta nueva danza se convirtió en la danza burguesa más popular de esta época en nuestro país, debido al aceleramiento esta danza se convirtió en un verdadero reto para los bailarines de la época ya que era una danza de mucha exigencia física; tanto que los hombres tenían que utilizar su pañuelo para secar el sudor y no impregnar con este a las damas que los acompañaban en el baile.

Posteriormente el pasillo fue entrando en el ambiente popular de nuestro país y tuvo influencia de los demás ritmos como el bambuco, llegando a tener dos vertientes: el “pasillo instrumental” y el “pasillo vocal” el cual era mucho más lento y cadencioso y con grandes influencias del bambuco popular; es así como el pasillo sufre una especie de proceso de “criollización”, ya que es un género que viene de lo clásico y de la burguesía, hacia lo más profundo de lo popular, que son las canciones y las tonadas.

Actualmente el pasillo es una danza que se interpreta de ambas formas vocal e instrumental, y tanto en salones de concierto como en danzas típicas y fiestas populares alrededor de toda la zona andina del país. Indudablemente con la aparición de los concursos y festivales el pasillo ha tenido influencias de otros géneros como el jazz y la música clásica especialmente en su forma instrumental, “El festival nacional del pasillo” realizado en la población de Aguadas Caldas reúne anualmente a los mejores intérpretes de este género quienes muestran sus nuevas propuestas y fusiones de este apreciado ritmo.

El pasillo está escrito en una métrica ternaria $\frac{3}{4}$ y la base rítmica para acompañarlo con la guitarra es la siguiente:

² William Gradante “Pasillo”, Oxford Music Online (Accessed 16 October 2008), <http://www.oxfordmusiconline.com>

Gráfica 1:



El esquema formal del pasillo de la suite 2 de Gentil Montaña esta organizado en tres partes grandes, la primera parte de la pieza va del c.c. 1-18, la segunda parte del c.c. 18-42 y la tercera parte del 43-77, en el siguiente cuadro se puede observar con más claridad la forma del pasillo; cada una de las frases, las cadencias y las áreas tonales por las que se desarrolla el movimiento:

Cuadro de la forma:

Partes:

Parte 1 (1-18)	Parte 2 (18-42)	Parte 3 (43-77)
----------------	-----------------	-----------------

Frases y cadencias:

cap cap cai cai cap cap sc cai cai cap

1-8	8-18	18-22	23-26	27-34	35-42	43-50	51-58	59-67	67-77
-----	------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

Em: G: Em: E:

En esta pieza la métrica básica es 3/4, pero en la segunda parte de la pieza se realiza una modulación métrica de 3/4 a 6/8, esta bimetría es muy común en los pasillos instrumentales colombianos y en los valeses venezolanos, algo que no es muy común en los pasillos vocales, en la siguiente grafica se puede observar el cambio de métrica, en el pasillo.

Gráfica 2:



Para la parte de la interpretación es importante primero que todo hacer la separación de la melodía, la armonía y el bajo, ya que es básico separar la melodía del acompañamiento armónico y también saber cuando el bajo está haciendo líneas de conducción melódica y cuando esta haciendo el ritmo de pasillo, el bajo es muy importante en esta danza ya que marca el primer tiempo de la misma (ver grafica 1). Ya entendiendo la línea melódica, la función rítmico-melódica del bajo y el acompañamiento armónico, es importante notar como está construida la línea melódica de la pieza ya que esta es una pieza de textura homofónica.

En la grafica 3 se puede observar la diferencia entre melodía, armonía, bajo con ritmo de pasillo y bajo con línea de conducción melódica.

Gráfica 3:



Las notas en círculos naranjas son la melodía, las notas en amarillo son la armonía, las notas en azul son las del bajo en ritmo de pasillo y las notas rojas son los bajos con conducción melódica, es importante hacer este trabajo de diferenciación durante toda la pieza.

En la primera parte de la pieza c.c. 1-18, la melodía está construida con base en las suspensiones, a mi manera de ver el tratamiento de estas suspensiones no debe pasarse por alto, es importante saber donde se encuentran y tomar una decisión de cómo tocar esas tensiones y resoluciones que se generan dentro de la pieza, la mejor manera de abordar estas suspensiones y hacerlas notar es dándole una dinámica diferente a la tensión (nota extraña al acorde), y otra a la resolución (nota del acorde), es decir, hacer más fuerte la tensión y más piano la resolución.

Gráfica 4:



Esta conducción melódica y su dinámica implícita, deben ir acompañadas de la conducción armónica y también de su dinámica implícita, la armonía en esta pieza esta construida de una forma muy clásica y se basa como la mayoría de música tonal en las progresiones, estas progresiones deben ir acompañadas de una dinámica interna dentro de ellas y darle vida a las frases que conforman, así pues en la primera parte de esta pieza se puede observar que hay dos frases armónicas muy claras (ver cuadro de la forma), la idea en estas frases es hacer una dinámica en forma de abanico, es decir, que se abra y se cierre del *mf* al *f* para llegar al punto máximo de tensión armónica (dominante), y del *f* al *p* o al *mf* otra vez para llegar al punto de relajación armónica (tónica); para la segunda frase de esta sección se debe aplicar el mismo tratamiento dinámico. Ya para la repetición de la parte es importante hacer un contraste fuerte tímbrico y dinámico, ya que es la misma música y no es bueno decir algo dos veces, es muy utilizado en la música andina colombiana hacer la repetición a la inversa de la primera parte, es decir, si se empezó *mf* en la primera frase, se empieza *mp* en la repetición, igual con el manejo tímbrico si se empezó con la mano derecha hacia el puente, la repetición se hará hacia la boca y así se invierten los papeles tímbricos y

dinámicos durante toda la parte, dándole un color y un matiz totalmente diferente a la repetición.

Para la segunda sección la melodía está construida de una manera muy similar a la primera, y el uso de las suspensiones es otra vez muy recurrente, a estas suspensiones debe dársele el mismo tratamiento que en la primera parte, la armonía en esta parte es un poco más movida e incluye ya una pequeña modulación a Sol mayor (relativa); para resaltar esta modulación la idea es hacer un *acelerando*, es decir, empezar la primera frase de la segunda parte más lento que el tempo que se tenía en la primera parte, e irlo acelerando hasta retornar al tempo inicial, esto acompañado de la ya mencionada dinámica en abanico; para la segunda frase de esta sección la idea es mantenerla en una dinámica *mf* y darle una mayor importancia a la modulación métrica que ocurre dentro de ella y que ya fue explicada anteriormente (gráfica 3), haciéndola sentir de una manera muy rítmica y bien acentuada; para la frase 3 de esta parte (parte 2) es importante mantener la dinámica de abanico y empezar con una dinámica *f*, ya que la frase 4 comienza de forma muy similar tanto melódica, como armónicamente y debe hacerse un contraste tímbrico y dinámico entre las dos, así pues debe hacerse la frase 3 *f* y la frase 4 *p*, la frase 4 de esta parte debe ir acompañada de un *ritardando* hacia el final de la misma, esto para enfatizar la cadencia y darle mayor importancia y sorpresa a la modulación armónica que se efectuara en la siguiente parte. Para la repetición de esta sección, se aplica el mismo criterio de la primera parte, es decir, hacer todo al revés de la primera vez que se tocó, así pues en esta parte por ejemplo, el contraste de las frases 3 y 4 quedaría al revés, si la primera vez la frase 3 empezó *f* y la cuarta *p* en la repetición la frase 3 será *p* y la 4 *f*.

La tercera parte comienza con varias cosas que son muy usuales en la música andina colombiana, la primera de ellas es la modulación a la paralela mayor, esta modulación es muy típica en pasillos tanto instrumentales como vocales como por ejemplo el pasillo “El cucarrón” del maestro santandereano Luis Uribe Bueno, que en su tercera parte hace la modulación tradicional a la relativa mayor, la segunda cosa típica de la música andina colombiana en esta parte, es la utilización de calderones o fermatas, estos son muy usuales en la música vocal y los músicos populares lo llaman “dejo”, es por esto que es muy importante enfatizar estos calderones ya que son un elemento típico de la interpretación popular de este tipo de música, y resaltarlos le dará a la pieza ese aire de música tradicional que necesita. La construcción melódica en esta parte es muy similar a la de las dos anteriores y por supuesto continúa utilizando las suspensiones como su principal herramienta, tanto así que en algunos casos utiliza suspensiones dobles, para producir más tensión dentro de los acordes; la dinámica en esta parte debe trabajarse también en forma de abanico, las frases 1 y 3 de esta sección deben contrastarse notablemente de manera dinámica y tímbrica ya que utilizan el mismo material armónico y melódico y es importante hacer que estas dos frases no suenen de igual manera; para la repetición de esta parte se debe usar el mismo criterio de hacerla a la inversa de la primera vez en cuanto a timbre y dinámica.

La obra se vuelve a repetir completa pero sin repeticiones, en esta repetición completa se debe tener un carácter de remembranza, así que la idea es hacerlo de forma similar a las primeras veces de cada parte y no similar a las repeticiones, para la primera frase de la tercera parte en esta repetición completa, se hará un cambio de tempo, esto para hacer remembranza al pasillo vocal y aprovechar la utilización de el calderón en el primer compás de esta frase, hay que recordar que este calderón es muy usual en las interpretaciones vocales de pasillo y también que estos pasillos son mucho más lentos y

cadenciosos, por estas razones me parece importante empezar esta frase 1 de la tercera parte con un tempo más lento, y después ir acelerando para llegar al tempo con el que se venía tocando.

El pasillo vocal.- Ya hemos dicho que la influencia del bambuco cantado, le imprimió lentitud a esta nueva tonada y le agregó calderones como a bambuco y guabina. (Guillermo Abadía Morales “El pasillo y la Danza”).

Segundo movimiento

“Guabina Viajera” (Guabina)

“The Guabina, a genre typical of the departments of Santander, Boyacá and Tolima, is primarily used for singing coplas rather than for dance accompaniment. It is in triple metre and has a medium tempo, with frequent sections of a slower tempo in free rhythm”.³

La Guabina es uno de los géneros populares autóctonos de nuestro país, etimológicamente la guabina se refiere a un pez muy común en los llanos orientales del país, pero no se sabe ha ciencia cierta que relación pueda tener este pez con la danza de la región andina, también se dice que la palabra guabina es utilizada para denominar a un hombre simple. Hay dos versiones de cómo nace la guabina y se establece en las región cundiboyacence y del Tolima grande, la primera dice que bajó de las montañas de Antioquia hasta llegar a los departamentos de esta zona y radicarse allí, pero en las montañas antioqueñas esta danza desapareció por completo, debido a que se practicaba como un baile de pareja cogida, algo muy reprochado por la iglesia en antiguas épocas; la otra versión es que nació en el departamento de Santander y se paso por Boyacá y Cundinamarca hasta llegar a el Tolima y aclimatarse en el valle del Tolima grande donde tiene gran popularidad.

Existen tres tipos fundamentales de guabina: la guabina Cundiboyacence, de los departamentos de Boyacá y Cundinamarca; la guabina Veleña, de la provincia de Vélez en el departamento de Santander; y la guabina Tolimense o Grantolimense, de los departamentos de Huila y Tolima. La guabina es un ritmo muy utilizado para “echar coplas” sobre todo en los departamentos de Tolima y Huila, la guabina es la versión popular del torbellino; posteriormente la guabina se volvió una danza popular y en nuestra época es una danza de salón típica colombiana y una pieza de concierto en auditorios y festivales, “El festival nacional de la guabina” se realiza anualmente en la población de Chiquinquirá Boyacá, esta población se identifica de manera especial con este ritmo gracias a una de las guabinas mas conocidas y tocadas en el país “La guabina Chiquinquireña” con letra de Mariano Álvarez Romero y música del maestro Alberto Urdaneta, este proceso de ir de lo popular (campesino) a lo urbano se conoce con el nombre de “blanqueamiento”, este proceso lo sufrió la guabina, a diferencia del pasillo que sufrió un proceso de “criollización” como se dijo anteriormente.

³ Lise Waxer “Colombia, The Andean region”, Oxford Music Online (Accessed 18 October 2008), <http://www.oxfordmusiconline.com>

La guabina esta escrita en métrica ternaria $\frac{3}{4}$ y la forma básica de acompañarla en la guitarra es la siguiente:

Gráfica 5:



El esquema formal de la guabina de la suite 2 de Gentil Montaña está organizado en cuatro partes grandes: la primera del c.c. 1-15, la segunda del c.c. 16-32, la tercera del c.c. 33-52 y la cuarta del c.c. 53-71, en el siguiente cuadro se puede apreciar mejor la forma, las frases, las cadencias y las áreas tonales de esta pieza:

Cuadro de la forma:

Partes:

Parte 1 (1-15)	Parte 2 (16-32)	Parte 3 (33-52)	Parte 4 (53-71)
-----------------------	------------------------	------------------------	------------------------

Frases y cadencias:

cai sc cai sc sc sc cai cai cai cai cai sc cai

1-4	4-8	8-12	12-16	16-19	20-23	24-27	27-32	33-36	37-40	41-44	45-48	48-52
-----	-----	------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

Em: **E:** **F#:** **B:**

cai cai cai cap

53-56	56-60	61-64	64-61
-------	-------	-------	-------

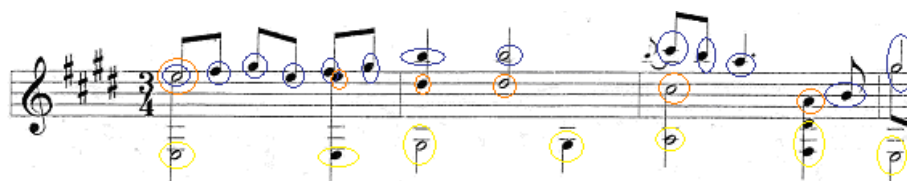
E:

La métrica de esta guabina esta escrita en $\frac{3}{4}$ y se mantiene así durante toda la pieza.

Para el tema de la interpretación, en esta guabina el cambio tímbrico y de dinámica serán el factor más importante para trabajar, otro aspecto importante a trabajar es la aparición de la polifonía en algunas partes de la pieza, el desarrollo motivico es también una parte muy importante para analizar en esta obra.

La primera parte de esta danza c.c. (1-15), arranca con el motivo principal, que será desarrollado durante toda la pieza, esta melodía principal esta acompañada de una segunda voz, como a manera de dueto vocal, mientras que el bajo y las voces intermedias completan la armonía y acompañan las dos melodías, en la siguiente grafica se puede observar la melodía principal (color azul), la segunda voz (color naranja) y el acompañamiento (color amarillo).

Gráfica 6:



Es importante que al momento de ejecutar la pieza se escuchen claramente conducidas las dos voces y no solo la melodía principal como suele ocurrir, la armonía en esta parte es como en la mayoría de la música tonal basada en progresiones armónicas, la dinámica en estas frases será basada en el contraste dinámico y tímbrico entre frase y frase; la primera frase será con dinámica *mf* y con la mano derecha en la parte donde empieza la boca de la guitarra, la segunda frase empezara en la misma dinámica pero con un regulador abriendo hacia el *f*, ya que esta frase es una frase abierta (termina en V), es decir, en semicadencia; la tercera frase será totalmente contrastante con la primera, ya que están construidas con el mismo material melódico y solo tienen unas sutiles diferencias armónicas, esta frase empezará en *f* y con un sonido *metallico* y hacia el puente, e irá disminuyendo la dinámica hasta llegar a un *p* al final de la frase, la cuarta frase comienza con una dinámica *pp* y se va desarrollando un *crescendo* durante toda la frase hasta llegar a la semicadencia con la que termina. Es también importante resaltar el motivo principal que es desarrollado en muchos lugares de esta primera parte, en la siguiente grafica se muestra el motivo principal y algunas partes en las que aparece durante la obra, este motivo aparece durante toda la guabina transportado, y variado de muchas maneras pero siempre muy reconocible.

Gráfica 7:



La segunda parte tiene una melodía que se asemeja mucho a la música andina de Perú y Bolivia, esta parte es bastante ambigua totalmente, es una parte más modal que tonal, al igual que en la parte anterior los contrastes tímbricos y dinámicos cobran gran importancia; así pues la primera frase de esta parte se tocará con un sonido *metallico* producido con más uña que yema en la mano derecha, y con una dinámica *f*, la segunda frase de esta parte es una repetición idéntica de la frase anterior, la melodía es igual y solo hay algunos sutiles cambios en la armonía, es por esto que debe hacerse un cambio notable de color y dinámica, para lograr este cambio esta frase debe hacerse hacia el tasto y con la yema de los dedos para lograr un color *dolce*, y con una dinámica *pp*, de esta manera se podrá lograr el contraste necesario exigido por la misma música.

La tercera parte de esta pieza comienza con la acostumbrada modulación a la paralela mayor, como ya se vio anteriormente en el pasillo esta modulación es muy común en la música andina colombiana; la primera frase muestra claramente el motivo principal solo que transportado una cuarta justa hacia abajo y con un ajuste al final, otra similitud de esta parte con la primera es que vuelva a aparecer el concepto de las dos voces interactuando (polifonía), es muy importante darle una buena conducción melódica a

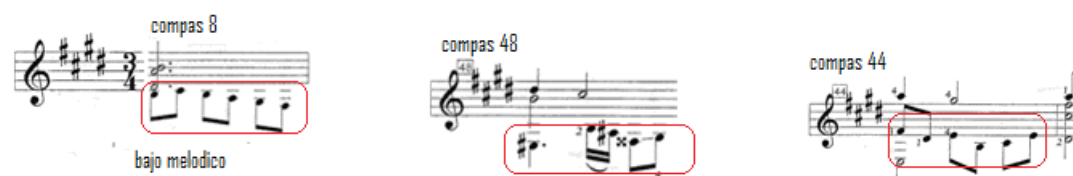
cada una de las voces. En esta parte al igual que en la primera las frases deben estar contrastadas por medio de la dinámica y el timbre, las frases 1 y 3 de esta parte están construidas con un material melódico y armónico muy similar, así que entre estas dos debe haber un gran nivel de contraste, la primera será con dinámica *mp* y hacia el tasto de la guitarra buscando un color muy *dolce*, la tercera en cambio comenzará con un *mf* y se ira abriendo poco a poco hacia el *f*, la segunda frase de esta parte tendrá un crescendo interno buscando llegar con dinámica *f* en la parte de mas tensión armónica dentro de la frase, la frase 4 de esta parte es muy importante ya que en esta sección la pieza esta en una parte de mucho movimiento armónico, por esta razón el compositor enfatiza el acorde del primer tiempo del compás 45 con la indicación de *sfz*, de allí en adelante la frase debe ir en un *diminuendo* para llegar al final de la misma, la frase 5 debe comenzar *pp* y hacer un crescendo hacia un *f* buscando darle fuerza a la tensión producida por la dominante.

La cuarta parte de esta pieza funciona más como una larga *coda*, construida con el motivo principal, así que es importante resaltar este motivo, al igual que en las secciones anteriores es muy importante el contraste entre frase y frase, sobretodo en las frases que están construidas con materiales similares, o las que son repeticiones idénticas, es este el caso de la frases 1 y 3 de esta parte, estas frases deben contrastarse con mucha claridad de manera timbrica y dinámica, así que la primera se hará *p* y la segunda *f* y con un contraste de *dolce* a *metallico*, la frase 2 de esta sección será tocada con un *crescendo* interno que ira de *pp* a *f*, la frase 4 de esta parte es la misma frase 4 de la primera parte solo que con una variación al final, tal vez esta remembranza a la primera parte y la utilización recurrente del motivo principal son los elementos que hacen sentir esta parte como una gran *coda*, ya que reúne elementos que fueron utilizados en las partes anteriores de la pieza, en la parte dinámica esta frase debe tener un *crescendo* que conduzca a la máxima tensión armónica y un *p* en el acorde de I del c.c 68 que es la resolución final a una tónica.

Esta pieza al igual que el pasillo vuele a repetirse completa y el criterio utilizado para esta repetición será el mismo utilizado en el pasillo.

Al igual que en el pasillo el bajo en esta guabina la mayoría del tiempo cumple una función armónica, pero en algunos pasajes el bajo cumple funciones melódicas que básicamente lo que hacen es conducir la armonía mientras la melodía no esta, como se dijo anteriormente esto es algo que normalmente haría la guitarra en un trío o una estudiantina; en la siguiente grafica se pueden observar algunos pasajes de la guabina donde el bajo cumple esta función melódica:

Gráfica 8:



En esta guabina como ya se había mencionado al comienzo el factor que más va a contribuir a una buena interpretación es el contraste de las dinámicas y los timbres, el otro aspecto relevante es lograr que las dos voces se entiendan muy claramente y tengan una buena conducción en los lugares donde hay polifonía.

Tercer movimiento:

Bambuco:

*The national dance of Colombia. In the 19th century Colombian national composers wrote bambucos and pasillos, leading popular music into a 'golden age'. Originally a serenading song for the solo voice, the modern bambuco is most often sung in duet or parallel 3rds, with strummed accompaniment on tiple (small 12-string guitar), guitar and bandola (flat-backed lute). [...] frequently with descending melodies and dramatic modulations through predominantly minor keys, oscillating hemiola rhythms 3/4, 6/8.*⁴

El bambuco es otro de los ritmos autóctonos de nuestro país y fue hasta hace algunos años el ritmo que nos represento a nivel internacional siendo considerado el aire nacional por excelencia, ya que es el ritmo que más ha permeado los departamentos de nuestro país, es el ritmo más tocado en la región andina y tiene lugar en casi todos los departamentos de esta región.

No se sabe a ciencia cierta el origen del nombre bambuco para este popular ritmo, en la actualidad hay cuatro tesis con cierto grado de probabilidad, la primera de ellas dice que tiene su origen en África, ya que en este lejano continente existía una localidad llamada “bambuk” por lo cual se dijo que este ritmo era originario de aquella población, pero esta teoría fue descartada ya que se hicieron algunas investigaciones en la música de esta región y no se encontró ninguna clase de semejanza con el bambuco de la región andina de Colombia; la segunda tesis dice que en el pacífico de nuestro país existió una tribu llamada los “bambas” y que sus aires musicales llevaban el nombre de bambucos, pero es muy poco probable, ya que en el pacífico de Colombia el bambuco no tiene mucha cabida, y lo que en esta región llaman bambuco no es más que el mismo currulao que no tiene nada que ver con el bambuco de la zona andina; la tercera tesis tiene que ver con el nombre en castellano que dieron los españoles a al aire nativo indígena y a su danza por la característica de “movimiento trémulo”, la raíz griega “*bamb*” indica precisamente movimiento trémulo; la cuarta y última tesis fue propuesta en 1970 dice que el origen del bambuco viene de un instrumento de guadua (bambú) llamado “carángano”, que es muy utilizado en el Huila en la ejecución de rajaleñas, un aire popular muy parecido al bambuco, estos caránganos fueron traídos al país por los negros de las antillas inglesas y ellos los llamaban bambucos, y todas las músicas tocadas en estos instrumentos eran llamadas música de bambucos, estos hombres negros entraron a nuestro país por el litoral norte y en esa zona del país no existe el ritmo de bambuco; así pues al igual que la guabina el bambuco tiene un origen realmente incierto pero lo único cierto es que ha sido considerado siempre por los musicólogos como el aire típicamente mestizo, basados en que utiliza melodías de los indígenas y ritmo de los europeos.

El bambuco al igual que la guabina se ha visto sometido a un proceso de blanqueamiento, ya que de ser un ritmo popular campesino paso a ser un ritmo muy urbano y en el que actualmente se hacen fusiones de jazz, música clásica y otras, como

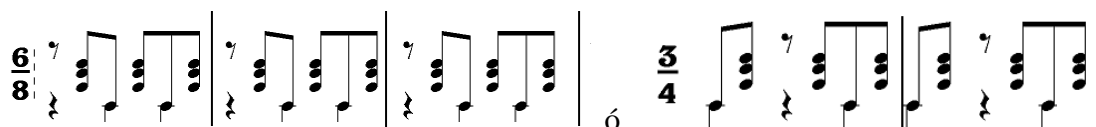
⁴ William Gradante/R“*Bambuco*”, Oxford Music Online (Accessed 25 October 2008), <http://www.oxfordmusiconline.com>

es el caso del bambuco de la suite No 2 de Gentil Montaña, el bambuco ha pasado a ocupar un lugar muy importante tanto en la danza como en la música y es interpretado en los más respetados auditorios del país y del mundo, anualmente en la ciudades de Pereira y Neiva se dan cita los mejores y más reconocidos interpretes de este genero, en Pereira Risaralda se realiza el “Concurso Nacional del Bambuco” y en Neiva Huila “El festival nacional del bambuco”.

La forma de escribir el bambuco es una discusión que ha existido durante años ya que esta danza maneja una bimetría entre 3/4 y 6/8, en tiempos del maestro Pedro Morales Pino de quien se dice que llevo a la partitura los géneros populares se opto por la notación en 3/4 y esta se mantuvo durante todo el siglo XX, pero en los tiempos modernos se ha optado por escribir el bambuco en 6/8, el bambuco de la suite 2 de Gentil Montaña esta escrito precisamente en esta métrica (6/8) aunque sin perder esa bimetría que caracteriza este ritmo.

La forma básica de acompañar el bambuco en la guitarra es la siguiente:

Gráfica 9:



El esquema formal del bambuco de la suite No 2 de Gentil Montaña esta organizado en tres grandes partes, la parte 1 va del c.c 1-17, la segunda parte del c.c. 18-34 y la tercera parte va del c.c.35-53; en el siguiente cuadro se puede apreciar mejor la forma, las frases, las cadencias y las áreas tonales de esta pieza:

Cuadro de la forma:

Partes:

Parte 1 (1-17)	Parte 2 (18-34)	Parte 3 (35-53)
----------------	-----------------	-----------------

Frases y cadencias:

<i>sc</i>	<i>cap</i>	<i>cai</i>	<i>cap</i>	<i>sc</i>	<i>cap</i>	<i>sc</i>	<i>cap</i>
1-8	8-16	16-21	21-25	25-29	29-34	35-42	42-53

Em:

Para la parte de la interpretación en este bambuco es también al igual que en las danzas anteriores muy importante diferenciar de manera notoria la parte de la melodía, de la parte del acompañamiento, y por supuesto acompañar toda la pieza con contrastes tímbricos y dinámicos, ya que este es un recurso único que nos da la guitarra y que en otros instrumentos es muy difícil y a veces imposible de lograr.

Para la primera parte de este bambuco es muy importante hacer una profunda reflexión en cuanto al tema de acompañamiento y melodía, ya que entre estos dos aspectos se lleva a cabo un proceso de “pregunta respuesta” que es necesario hacer notar y resaltar

de alguna manera; aún desde el primer y segundo compás de la primera frase se nota este proceso, el primer compás es un compás eminentemente melódico, a diferencia del segundo el cual es eminentemente armónico o de acompañamiento, en la siguiente grafica se puede observar con claridad el motivo melódico inicial y su posterior respuesta armónica.

Gráfica 10:



Las notas que se encuentran encerradas en el círculo azul son siempre una anacrusa, ya que el motivo esta construido de esta forma anacrusica, pero a su vez estas notas hacen parte también del acompañamiento ya que pertenecen al acorde que esta sonando y además completan el ritmo básico de bambuco; como se puede observar en la grafica anterior, la parte de la respuesta armónica tiene el mismo diseño rítmico que la forma básica de acompañar un bambuco en la guitarra (ver grafica 10). Este proceso de pregunta respuesta se mantiene durante toda la primera frase de la pieza, es importante resaltar este proceso, esto se puede lograr tocando la parte del motivo un poco más fuerte y brillante, y la parte de la respuesta armónica un poco más piano y oscuro. La construcción melódica de esta primera frase esta basada en la secuencia, específicamente una secuencia por grados conjuntos (Si, La, Sol, Fa#) como se muestra en la siguiente grafica:

Gráfica 11:



Esta secuencia es muy importante hacerla sentir, así que es aconsejable tocar el primer modulo de la secuencia *f*, el segundo, *mf* el tercero *mp* y el ultimo *p* para que se ayude a dar la sensación de que es algo que va cayendo; las secuencias no son muy comunes en la música andina colombiana, son un concepto más de la música clásica o erudita, pero en los últimos tiempos donde la fusión es el pan de cada día, la música colombiana a adoptado algunas secuencias como propias, incluso secuencias armónicas como por ej: ii^o, V7, I este ultimo acorde se vuelve segundo disminuido de otra tonalidad y se vuelve a hacer la misma progresión, por ej: Adis, Re7, G, este G se vuelve Gdis, C7, F este F se vuelve Fdis, y así sucesivamente se construye la secuencia.

La segunda frase de esta primera parte tiene un diseño similar al de la primera, pero con algunos cambios, el concepto de la secuencia se mantiene pero no tan claro como en la frase anterior, aunque se puede notar fácilmente teniendo conocimiento de lo que pasa en la primera frase, y el concepto de pregunta respuesta también se mantiene pero con una modificación, esta modificación se trata de que ya el dialogo se vuelve un dialogo de dos voces, una que es la melodía y otra que es el bajo, es importante recordar que en

los ensambles la guitarra tiene la función de hacer contrapunto con los bajos, así pues se escucha el motivo melódico, e inmediatamente el bajo responde con lo que popularmente se conoce como un canto del bajo, en la siguiente grafica se puede observar claramente este juego de pregunta y respuesta entre estas dos voces:

Gráfica 12:



Para hacer notar el dialogo entre estas dos voces y además dar un contraste dinámico y tímbrico con la frase anterior, es importante hacer los motivos melódicos un poco mas piano y hacia la boca y la voz del bajo un poco más fuerte y clara, algo que puede ayudar a este color deseado es tocar las melodías de los bajos con el pulgar apoyado y más uña que yema, para la parte de la dinámica es importante acompañar este dueto entre melodía y bajo con un progresivo *crescendo* dentro de la frase que se dirija la máxima tensión armónica ubicada en el compás 15.

Para la repetición de esta parte se adoptará el mismo concepto que en las danzas anteriores, el de hacer todo a la inversa, dinámicas, timbres, pregunta/respuesta etc. En este caso particular del bambuco, este efecto le viene muy bien ya que el contraste se hace muy notorio por la utilización de la pregunta respuesta, es decir, si en la primera vez el bajo melódico era fuerte y claro en la repetición será piano y dulce, lo que le dará un efecto muy conveniente a esta música.

Para la segunda parte el maestro Gentil utiliza una de las técnicas más utilizadas por los compositores del periodo romántico, esta técnica consiste en hacer una melodía de una sola nota y que por medio de los cambios armónicos va cambiando de color, este tipo de melodías son muy comunes en compositores como Schumann y Chopin, la idea para estas dos primeras frases de esta parte, que utilizan esta técnica, es dar una dinámica y un color diferente a la nota tenida en cada cambio de armonía, y así hacer sentir como si fueran notas diferentes y no la misma, por ejemplo en la primera frase de esta parte la nota tenida es un Si, y se mantiene durante dos compases es decir durante dos cambios de armonía, así pues en el primer compás esta nota se tocará *p*, y hacia el tasto y la segunda *mf* y en la boca de la guitarra; para la segunda frase la nota que se mantiene es un Sol, este se mantiene también durante dos cambios de armonía y se tocara de la misma manera que el Si de la frase anterior; la tercera frase de esta parte es una frase armónicamente abierta, la idea es hacer un *crescendo* hacia esa semicadencia con que cierra la frase, la cuarta y ultima frase de esta parte es la típica frase de cierre de sección, así que debe tener una dinámica en forma de abanico coherente con la progresión armónica con que esta construida la frase. Para la repetición de esta parte se optará por el mismo concepto que se ha tenido para todas las repeticiones en las danzas anteriores.

Para la tercera parte de este bambuco se vuelve a utilizar el concepto de la secuencia, y es importante resaltarlo, así que el primer modulo de la secuencia se tocará con dinámica *f* y hacia el puente y el segundo modulo *p* y hacia la boca, la segunda frase de esta sección es una repetición variada de la frase anterior, así que es importante contrastarla, por lo tanto si la primera frase empezó *f* y hacia el puente la segunda empezara *pp* y hacia el tasto, como esta frase también incluye un secuencia el segundo modulo de esta se tocará *f* y hacia el puente. Separar la melodía de la armonía en esta tercera parte resulta un poco difícil, pero es un trabajo que va a contribuir mucho al entendimiento de la pieza, así que en la siguiente grafica se mostrará la línea melódica expresada en círculos azules, las notas que no estén en esos círculos forman parte de la armonía:

Gráfica 13:



Para la repetición de esta parte se optará por el concepto que se utilizo en las danzas anteriores, hacer todo a la inversa.

En este bambuco se puede ver la gran influencia que ha tenido el maestro Gentil de la música clásica y romántica, la utilización de secuencias y de melodías de una sola nota lo evidencian, también se puede observar como fusiona las técnicas clásicas y románticas con los ritmos de la zona andina colombiana.

Quando el Bambuco se convierte en un medio que fortalece el ser social de una nación, y llega a estratos inesperados, sufre transformaciones que lo hacen despojar de sus orígenes ancestrales, dejando de lado algunos elementos africanos e indígenas como instrumentos de percusión, flautas, formas libres, entre otros, para ir adoptando algunas características de la música de salón, logrando así, de forma progresiva, conquistar los salones de conciertos.(María del Pilar Jiménez González, www.bambuco.org)

Cuarto movimiento

Porro:

During the development of this town band style on the Atlantic coast, the porro was established as an important semi-urban genre, paving the way for further developments in the cosmopolitan national style known as “música tropical” in the 1940s and 50s.⁵

El porro es otro de los ritmos autóctonos de Colombia, y de la suite es el único que no pertenece a la región andina del país, este genero es oriundo de la costa atlántica, de los departamentos de Sucre, Córdoba, Bolívar y Atlántico, es un ritmo alegre y fiestero, es

⁵ Lise Waxer “Colombia, The Andean region”, Oxford Music Online (Accessed 27 October 2008), <http://www.oxfordmusiconline.com>

hijo de la cumbia y heredo sus elementos básicos, tiene una gran influencia de la música africana; hay tres hipótesis sobre el origen del porro, la primera dice que en un principio era tocado con tambores largos y de forma cilíndrica que tocaban los negros esclavos, estos tambores se llamaban porros, y por esto se dice que de allí deriva el nombre del ritmo, la segunda hipótesis dice que el nombre viene de la palabra “aporrear”, ya que los tambores eran tocados de forma fuerte y constante con una porra o palo y la tercera hipótesis dice que el nombre se debe a que en un principio era tocado por hombres llamados torpes, rudos, para referirse de manera despectiva a los sectores más populares de la sociedad, quienes eran los que tocaban esta clase de música. El porro es usualmente tocado por las bandas papayeras un conjunto típico colombiano formado por Clarinetes o Saxofones, Trompetas, Bombardinos (Fliscorno barítono), tuba o bajo eléctrico, bomboplatillo y redoblante.

Según el golpe que se le da al bombo, aparecen las dos clases más importantes de porro, el porro sabanero o tapao y el porro palitiao:

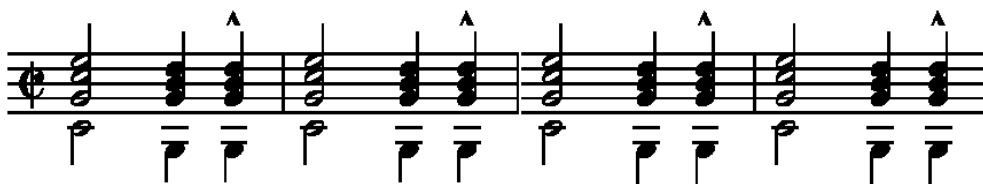
El porro tapao o sabanero nace en las sabanas de sucre, en la zona de San Jorge, Caimito, San marcos, este tipo de porro tiene solo dos partes fundamentales, la primera es una parte de dialogo entre las trompetas y los bombardinos, en la segunda parte aparecen los clarinetes y el porro se vuelve a repetir de la misma manera, el bombo nunca para de sonar y el bombero lo golpea con una mano mientras que con la otra lo tapa por el otro lado, por esto recibe el nombre de tapao; entre los porros tapaos más conocidos están: Caimito, la flor del bonche, el Barrilete, San Carlos, el Conejo pelao.

El porro palitiao nace en las tierras del Sinú específicamente en el municipio de San Pelayo Córdoba y al igual que el porro tapao toma su nombre de la manera de ejecutar el bombo, en los estribillos el bombo se queda en silencio mientras los clarinetes toman el rol protagónico y luego se toca el bombo con dos palitos insertados en el aro, es por esto que recibe el nombre de “palitiao”, el porro palitiao consta de 5 partes (introducción, diálogo entre trompetas y bombardinos, nexo preparatorio, Bozá o Gustadera, nuevamente introducción para finalizar el Porro).

La introducción se inicia con ocho compases de danza que los viejos playeros llaman introducción, posteriormente viene el dialogo entre instrumentos graves y agudos las trompetas preguntas y los bombardinos responden, posteriormente viene el nexo preparatorio o introducción a la bozá esta parte esta a cargo de los clarinetes, posteriormente viene la bozá que significa bozal, en esta parte se amarra el ritmo del porro y es donde el bombero toca ese golpe con los palitos incrustados en el aro del bombo, posteriormente se vuelve a escuchar la introducción para finalizar el porro. Entre los porros palitiao podemos mencionar a modo de ejemplo: María Varilla, el Binde, Soy Pelayero, el Pájaro. El porro tuvo un gran auge a nivel nacional y se llamó la época de oro del porro, esto tuvo lugar entre los años 60 y 70 y se destacaron conocidas agrupaciones como las de Lucho Bermúdez, Pacho Galán, Juan Piña, Billos Caracas Boys, La Sonora Cordobesa, Pedro Laza y sus Pelayeros entre otras posicionando al porro en las mejores salas de baile del país y del mundo, en la actualidad el porro ha perdido mucha divulgación, sin embargo anualmente se realiza en el municipio de San Pelayo en el departamento de Córdoba el “Festival nacional del porro”, donde se reúnen las mejores bandas papayeras del país incluso las del interior.

El porro es una danza de métrica binaria escrita regularmente en 2/4, sin embargo hay quienes dicen que debe escribirse en 4/4. La forma básica de acompañar el porro en la guitarra es la siguiente:

Gráfica 14:



El esquema formal del porro de la suite 2 de Gentil montaña es semejante a la de un porro palitiao, solo que más elaborada, en el siguiente cuadro se pueden observar mejor las partes, frases, cadencias y áreas tonales de esta pieza:

Cuadro de la forma

Partes:

Introducción 1-10	Dialogo 10-18	Nexo preparatorio 19-31	Introducción B 32-44	Bozá 45-63
-------------------	---------------	-------------------------	----------------------	------------

Frases y cadencias:

cai cai cai cap cai cai cai cap cai sc cai cai

1-5	5-10	10-14	14-18	19-22	23-26	27-31	32-36	37-44	45-52	52-56	56-63
-----	------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

Em:

B: Em:

Para la parte de interpretación en este porro es importante primero que todo tener muy claro el funcionamiento de cada parte, ya que cuando es tocado por una papayera cada parte es interpretada por diferentes instrumentos y en la guitarra se debe hacer notar con cambios de color, de ataque y de dinámica lo que hipotéticamente sería cada instrumento, es decir, contrastar notablemente, con la intención de hacer sentir la entrada de diferentes instrumentos.

Para la primera parte del porro es importante entrar con una dinámica *f* y con mucha decisión, sobretodo en el ritmo, ya que esta es una danza muy alegre y muy rítmica, además en la introducción (primera parte del porro palitiao) entran todos los instrumentos, unos para hacer melodía, y otros la armonía y la base rítmica, es por esto que es importante que se sienta esa fuerza en la primera frase, en este porro de la Suite No 2, la primera frase de la introducción se repite de manera idéntica, así que hay que darle un cambio de color y dinámica, pero no muy drástico ya que hay que mantener ese carácter de introducción en el que toca toda la papayera, la segunda frase de esta introducción debe ser también muy contrastante con la primera, sobretodo en la parte melódica, ya que en la primera frase parece como si la melodía la llevaran las trompetas con un sonido más brillante típico de los cobres, y en la segunda frase la melodía la llevaran los clarinetes con un sonido mucho más oscuro típico de las maderas, en la

guitarra este efecto se puede lograr tocando la primera frase un poco hacia el puente y la segunda frase un poco más hacia el tasto mas o menos en la mitad de la boca.

Para la segunda parte de este porro (dialogo) es importante diferenciar entre lo que sería la parte de las trompetas y la posterior respuesta de los bombardinos ya que a estas dos melodías hay que aplicarles un color y una dinámica diferentes; para la parte de la melodía de las trompetas el color debe ser muy brillante (*metallico*), mientras que para la respuesta de los bombardinos, instrumentos de registro medio bajo, el color debe ser más oscuro (*soul tasto*), en la siguiente grafica se puede observar cual sería la melodía de las trompetas y la respuesta de los bombardinos:

Gráfica 15:



Para la tercera parte de este porro (nexo preparatorio), es importante tener en cuenta que tocan todos los instrumentos de la papayera, así que los contrastes deben ser dinámicos pero no tímbricos, ya que en los instrumentos que conforman la papayera los cambios de color no son muy usados, así pues la primera frase de esta parte debe ser *f*, ya que entran todos los instrumentos de viento a hacer un unísono rítmico, la frase siguiente se repite prácticamente idéntica, así que debe ser tocada con una dinámica *p*; estas dos frases se repiten de forma idéntica, y el criterio para esta repetición va a ser el mismo que se ha utilizado para las demás repeticiones dentro de la Suite; la siguiente frase (27-31) de esta parte es la que mejor cumple la función de nexo, ya que sirve de puente entre una parte y otra, en esta frase la escala de los tresillos funciona como un llamado a ir a otro lugar, esta escala debe tocarse muy rítmica y decididamente, con una dinámica *f*, y con un timbre *metallico*.

La siguiente parte debería ser el Bozá, pero la pieza vuelve a hacer el tema de la introducción, esta frase de 4 compases, se une con una frase que también sirve de puente (37-44), así que este fugaz paso por la introducción es como una extensión del nexo preparatorio, esta segunda introducción o extensión del nexo preparatorio debe tocarse en la primera frase con una dinámica *f*, evocando la primera introducción, la repetición de esta frase debe tocarse con un sutil cambio dinámico y tímbrico al igual que en la primera introducción, para la segunda frase de esta parte, es importante darse cuenta que no tiene movimiento armónico, así que una dinámica plana sería una buena opción en esta parte si se acompaña con un cambio de color de *metallico* a *dolce*.

La siguiente parte es el Bozá, en esta parte sería recomendable robarse mucho las figuras rítmicas, ya que está es una sección de amarre; sobretodo en la primera frase de esta parte, donde pareciera que los instrumentos hacen un unísono rítmico, en la segunda frase de esta parte se vuelve a “prender la fiesta” y se tendría que volver a retomar el tempo alegre, marcado y vivo de antes, en el c.c. 52 segundo tiempo entran a tocar lo que serian las trompetas, con una melodía muy alegre típica del porro, para más

claridad en la siguiente grafica se puede observar lo que seria la melodía de las trompetas:

Gráfica 16:



De esta entrada de las trompetas en adelante vuelve a sentirse el ímpetu y la alegría de esta danza, que había sido un poco amarrada por la parte del Bozá, es por esto que esta dos frases deben ser tocadas con una dinámica **ff**, resaltando la melodía de las trompetas con un color *metallico* hacia el puente.

Esta pieza al igual que las anteriores se repite desde la primera parte, pero en este caso para la repetición se omite la parte del Bozá, para esta repetición se debe utilizar el mismo criterio que en las repeticiones anteriores, sobretodo para ser coherentes con el discurso durante toda la Suite.

Limpio de las quejumbres de nostalgia del baile de gaitas de los negros esclavos o de la monotonía religiosa del baile de millo de los indios, ajeno a la medida presurosa del pasillo, que es anhelo de evasión, sin el lloro de la guabina, equidistante entre la cumbia y el merengue, el porro nos muestra una realización del pueblo. ("Toto" la Momposina Fundación cultural Son al Son).

Después de haber analizado detenidamente cada una de las danzas, se pueden observar numerosas similitudes entre ellas, la primera y más obvia es la tonalidad, en segundo lugar el manejo de la armonía, en este aspecto es importante un acorde que es muy utilizado en las 4 danzas, este acorde es C7, este acorde siempre esta ubicado antes del V, y es un adorno de la dominante, algo muy utilizado en la música clásica y romántica, este acorde es llamado Napolitana, y es un Iib7, en este caso es una Napolitana del V, en las siguientes graficas se puede observar el uso de este acorde en cada una de las danzas:

Gráfica 17:



Bambuco



Porro



Este acorde es extraño a la tonalidad, así que es importante resaltarlo cada vez que aparezca; las progresiones armónicas y los planes tonales son muy similares en toda la Suite (ver anexos, cifrado en las partituras). Otra de de las similitudes es la utilización del bajo melódico como se pudo observar en cada una de las danzas, este es otro aspecto importante de resaltar ya que es un recurso muy usual en la música andina colombiana.

Las diferencias saltan a la vista, puesto que aspectos como la métrica, los acentos y la base rítmica de las danzas son totalmente diferentes a lo largo de cada una de ellas, otros aspectos que tienen gran diferencia entre movimiento y movimiento son los motivos y su construcción, el ritmo y el carácter.

Se puede concluir que a lo largo de la suite los aspectos más relevantes en la interpretación son los siguientes:

Contrastes timbricos y de color, durante los cuatro movimientos de la suite la utilización de los recursos timbricos es de gran importancia, ya que en esta suite es muy recurrente el uso de frases repetidas idénticamente, estas frases deben contrastarse de alguna manera y en este estilo de música es muy utilizado este recurso para darle contraste a las frases, e incluso las partes, que están construidas con la misma música; contrastes dinámicos, como es bien sabido la música necesita de contrastes dinámicos, y de planos sonoros, que ayuden a crear ambientes y le den vida a la música, en esta suite no es la excepción, la dinámica en esta suite está determinada en su mayoría por la armonía, y por supuesto que acompaña a los ya mencionados cambios timbricos, como se observo anteriormente en esta música es muy usual que cuando se está tocando con un timbre dulce se haga una dinámica piano y cuando se está tocando metallico se haga una dinámica fuerte; diferencia entre melodía, acompañamiento y armonía, este es uno de los aspectos más importantes de este análisis ya que es el error más común de los intérpretes, no separar la melodía de el acompañamiento en este tipo de danzas, esto gracias al desconocimiento del ritmo base para acompañarlas; conocimiento de la forma básica de acompañar cada danza, se puede observar que el conocimiento de la base rítmica de cada danza contribuye de manera importantísima al intérprete, ya que le despeja la mayoría de las dudas sobre cómo está construida la pieza, y le facilita el trabajo de separación de la melodía del acompañamiento, y por sobre todo le da lo que llaman el gusto o el sabor para tocar dichas danzas; fraseo, las frases en las danzas de esta suite están determinadas por la armonía como en la mayoría de la música tonal, y tenerlas claras es básico para la interpretación, esto se logra por medio de un cifrado de funciones; forma, el manejo de las formas en esta suite está basado en las formas de la música clásica, pero obviamente impregnado del carácter popular, como en el caso del porro, que se puede tomar como la forma de un porro palitiao, aunque si se quisiera acomodar en una forma clásica cabria perfectamente; estructura y por supuesto la historia de nuestra música andina colombiana y el aporte que el maestro Gentil al igual que muchos otros, está haciendo a nuestra verdadera música popular, ya que la lucha de construir un movimiento nacionalista y de amor por lo nuestro está más vivo que nunca.

Con este trabajo se concluye que nuestra música está al nivel de cualquier otra en el mundo y que basta con conocerla un poco para aprender a quererla y a respetarla, y ojala contribuya a que aquel que por algún motivo llegue a leer este ensayo, se una a nuestra lucha por posicionar nuestra música donde se lo merece.

Bibliografía:

-Guillermo Abadía Morales, “*La Música Folklórica Colombiana*”, Dirección de divulgación cultural, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá,

-JCV, “*Reportaje a Gentil Montaña*” Diálogos <http://dialogos-jcv.blogspot.com> (consultada el 15 de octubre de 2008)

-Lise Waxer “*Colombia, “The Andean region”*”, Oxford Music Online (Accessed 27 October 2008), <http://www.oxfordmusiconline.com>

-William Gradante/R“*Bambuco*”, Oxford Music Online (Accessed 25 October 2008), <http://www.oxfordmusiconline.com>

-William Gradante “*Pasillo*”, Oxford Music Online (Accessed 16 October 2008), <http://www.oxfordmusiconline.com>

-David Fuller “*Suite*”, Oxford Music Online (Accessed 15 October 2008), <http://www.oxfordmusiconline.com>

-María del Pilar Jiménez Gonzales, “*Bambuco*” <http://bambuco.org> (consultada el 25 de octubre de 2008)

-“Toto” la Momposina, “*El porro*” <http://www.radiorabel.com/ritmosybailes/porro.htm>. (Consultada el 31 de octubre de 2008).