





Reflexiones acerca del
fenómeno de la serenata
y sus transformaciones
producto del diálogo con
los nuevos contextos
socioculturales

Viktoria Gumennaia

Resumen

Este artículo presenta una aproximación al fenómeno de la serenata, el cual está inmerso en la esfera de la música popular colombiana. Se plantea un panorama a través de su dimensión histórica y geográfica espacial, su funcionamiento en diferentes épocas y países, el papel que desempeñó este fenómeno tanto en el continente latinoamericano como en el territorio colombiano y sus transformaciones, como la trascendencia del diálogo con los nuevos contextos socioculturales.

Además, ofrece una reflexión crítica sobre la tradición referente a las experiencias de los intérpretes de la serenata y la vinculación de estos con diversos contextos socioculturales durante el siglo XX y hasta la actualidad, sus épocas de auge y su vigencia, la conservación y las transformaciones que se presentaron en su trayectoria creativa.

Palabras clave: fenómeno de la serenata, música popular, cultura de la serenata, trío típico de la serenata, transformación.

Thinking about the *serenata* phenomenon and its transformations as a result of the interaction with new socio-cultural contexts

Abstract

This paper presents an approach to the phenomenon of the serenade, which is immersed in the field of Colombian popular music. It proposes an overview through its historical and geographical spatial dimensions, its functioning in different ages and countries, the role played by the phenomenon of serenade in the Latin American continent and the Colombian territory and its transformations as the importance of dialogue with the new socio-cultural contexts.

Besides, it offers a critical reflection about the tradition concerning to the experiences of the serenade performers and linking these with different socio-cultural contexts in the twentieth century to the present, its booms and validity, conservation and transformations that occurred in his creative career.

Keywords: Serenade phenomenon, popular music, serenade culture, serenade typical trio, transformation.

Amor, dolor, vivir, reír
a esto todo lo encierra la serenata.
Oye, la niña linda,
sí, por ti se canta.

Víctor Julio Romero
Rumores de serenata.

Reflexões perto do fenômeno da seresta e suas transformações produto do dialogo como os novos contextos socioculturais

Resumo: Este artigo apresenta uma aproximação ao fenômeno da seresta, quem esta imersa na esfera da musica popular colombiana. Propõe-se um panorama a através da sua dimensão histórica e geográfica espacial, seu funcionamento em diferentes épocas e países, o papel que desempenhou o fenômeno da seresta, no continente latino-americano e no território colombiano e suas transformações como transcendência do dialogo com os novos contextos sociais e culturais.

Também, oferece uma reflexão crítica sobre a tradição referente às experiências dos interpretes da seresta e a vinculação destes com diversos contextos socioculturais no século XX e ate a atualidade, suas épocas de apogeu e sua vigência, a conservação e as transformações que se apresentaram na sua trajetória criativa.

Palavras chave: fenômeno da seresta, música popular, cultura da seresta, trio típico da seresta, transformação.

Introducción

Es evidente que los procesos de globalización transfiguran los espacios culturales, cambian las costumbres, las maneras de percibir y reflejar el mundo del contexto habitual... Las transformaciones afectan la tradición de las artes y, en particular, de la música popular. En el ámbito de la música popular de Colombia se destaca el *fenómeno de la serenata*, que en los siglos XX y XXI sintetizó las cualidades de la cultura musical oral y escrita de la esfera de la tradición tanto *aficionada* como *profesional*. Hoy en día, el *trío tradicional* de serenata muestra la decadencia de su popularidad y la ausencia de renovación generacional en esta tradición.

La tradición de la serenata, al igual que otros fenómenos de la música popular, presenta transformaciones, y bien sustanciales, manifestando de manera continua la contradicción con la estética históricamente conformada y relacionada con esta tradición. Y de allí se percibe, cómo “[...] la modernización opera sobre las tradiciones y las costumbres desde las que, hasta bien poco, nuestras sociedades elaboraban sus ‘contextos de confianza’” (Brunner, 1994, p. 37). Además, “desmorona la ética y desdibuja el hábitat cultural” (Barbero y Ochoa, 2014).

El proceso de las transformaciones es irreversible, afecta todos los campos de la música popular y esto se da no solamente en la época actual de globalización. La transformación del fenómeno de la serenata comenzó hace mucho tiempo, cuando las conexiones entre los grandes espacios del mundo todavía eran difíciles de superar como lo fue en la época de la conquista.

La formación y divulgación de la serenata

La serenata en la Edad Media, Renacimiento y Barroco

Desde los tiempos medievales, la serenata se consideraba como una revelación poético-musical a la mujer amada. A partir de la aparición y el desarrollo en el contexto de la cultura de los pueblos romances (italianos, franceses, españoles), esta expresión sufrió las influencias de la cultura árabe, hebrea y alemana.

La interpretación de la serenata se relaciona con la creatividad de los ministriles, trovadores y juglares en la Edad Media. Dentro del repertorio de los juglares, las romanzas ocupaban un lugar central junto con otras formas y géneros musical-poéticos, tales como *albas*, *serenatas*, *pastúreles*, entre otros.

Con la aparición de las universidades en España en el siglo XIII se destacaron las agrupaciones de los estudiantes pobres, llamadas *tunas*. Los alumnos que pertenecían a las tunas –estudiantes tunantes o de la tuna– llevaban una vida bastante libre. Como señala Aguilar de la Cruz (1986): “[...] en la vida de los estudiantes hay mucha semejanza con la vida de los caballeros por un lado, y por el otro, con la vida de los juglares y trovadores” (p. 174).

Los estudiantes tunantes conformaban orquestas y las canciones que interpretaban se denominaban *estudiantinas*. En algunas ocasiones, las estudiantinas relataban la vida de los estudiantes; en otras, representaban serenatas, las cuales se interpretaban debajo del balcón de la mujer amada.

El desarrollo de la serenata en las épocas posteriores – Renacimiento y Barroco– se puede observar gracias a fuentes auxiliares. Mattheson (1976) señala sobre el conjunto interpretativo:

En ninguna parte es posible de escuchar las serenatas de la mejor manera, como sobre el agua en un tiempo sereno, solo allí puede ser utilizado el potencial de los instrumentos, los que en los espacios cerrados suenan demasiado fuerte, inclusivamente las trompetas, los timbales, los cornos (p. 93).

Y es cierto, pues las serenatas se tornaban más pomposas, más extensas y se interpretaban en diferentes contextos. Una de las posiciones presentaba el escenario para la serenata entre el terreno sólido y el agua: las presentaciones ocurrían en una barca y los espectadores las visualizaban desde una parte del río, y también al revés: los espectáculos se presentaban en una de las partes del río y los espectadores miraban desde una barca.

La serenata en la creación de los compositores clásicos

En el siglo XVIII el desarrollo de la serenata está relacionado con la conformación de la orquesta clásica, por lo tanto las serenatas en esta época son orquestales. Los aristócratas organizaban unas grandes orquestas para demostrar su poder y riqueza. En la época del clasicismo, la serenata se convierte en un género musical preferido por los compositores, además adquiere rasgos democráticos, se difunde en diferentes estratos sociales y deja de ser una prerrogativa solo de la élite feudal. El género de la serenata instrumental evolucionaba, y también su estructura: las partes oscilaban desde 1 hasta 25 números.

La serenata rápidamente se extendió por Italia. Además muchos de los géneros podrían tratarse de la misma manera, por ejemplo: Cantatas de Bach *BWV 66* y *173* tienen el título de serenata. En Inglaterra, la forma de serenata la tomó la *oda* y solamente el arte musical de Francia estaba ajeno a la serenata, debido a un exitoso desarrollo de la ópera, *ballet* y cantata.

Una página destacada pertenece a las serenatas de Mozart. En la creación del compositor austriaco, la serenata llegó no solamente a su esplendor, sino también sufrió una evolución que le permitió alcanzar la categoría de un género instrumental con las características de una sinfonía. Mozart componía las serenatas prácticamente durante toda su vida, tal vez no solo en relación con la demanda social de la época, sino también por su propia atracción por este estilo. Las propias serenatas orquestales de Mozart, a su vez presentaban un tipo de *laboratorios creativos* del compositor, las cuales a menudo servían de base para las futuras sinfonías (como en el caso de *Haffner sinfonía*).

Sin embargo, Mozart no se limitó a la composición de las serenatas orquestales; el género teatralizado se manifestó mediante las situaciones típicas serenateras en diferentes óperas,

entre las cuales se distingue la serenata de Don Juan, de la ópera *Don Juan*; la Romanza de Pedrillo, de la ópera *El rapto en el Serrallo*; en el Aria de Guglielmo y Ferrando, de la ópera *Così fan tutte*.

Los compositores románticos continúan la tradición de la serenata de Mozart, y la convierten en un género de concierto; por ejemplo, Tchaikovsky, en su serenata para cuerdas y en especial en su primera parte, representa una revelación de un homenaje al estilo de Mozart.

La influencia clásica se percibe en las serenatas de Brahms, Dvorak, Tchaikovsky en relación con la cantidad de movimientos: Tchaikovsky *Serenata op. 48*; Dvorak *Serenata op. 44* de cuatro movimientos; Brahms *Serenata op. 16*, Dvorak *Serenata op. 22* de cinco movimientos; Brahms *Serenata op. 11* de seis movimientos.

De todas maneras, el género de la serenata en la creación de los compositores románticos no imita las *serenatas nocturnas* de la época del clasicismo, sino que desarrolla su propio estilo, solo trascendiendo las experiencias de los compositores de las épocas anteriores.

En la creación de los compositores tanto de la época clásica como de la romántica, el género de la serenata presenta algo intermedio entre la *suite* y la *sinfonía*. Las influencias de la tradición de la época clásica se evidencian en la época romántica en la orquestación de las serenatas, a través de un formato tímbrico enfatizado en la orquesta de cuerdas y con lo cual manifiesta su proximidad con las serenatas clásicas.

En comparación con la época romántica, el siglo XX ofrece toda una revaloración de los valores estético-culturales, gracias a la difusión de las ideas de Nietzsche, es el tiempo de la búsqueda e innovaciones en el arte de la música. A pesar de las transformaciones que suceden en diferentes géneros de las tradiciones pasadas, la serenata muestra su firme resistencia a los cambios de la nueva época.

La serenata en el siglo XX manifiesta sus divergencias en el sentido de las técnicas de composición, el conjunto interpretativo y los estilos, pero conserva los rasgos que identifican este género. Algunos compositores reflejan tendencias neoclásicas, por ejemplo, Albeniz y otros ofrecen un nuevo contenido y nuevas formas, como Ravel y Debussy; así mismo, la serenata se convierte en una reflexión fúnebre, como sucede en Schönberg.

La serenata vocal aparece en la creación de Hindemith: *Serenata* (sobre los textos de diferentes poetas). Las serenatas instrumentales irradian originalidad expresiva neoclásica que se evidencia en la creación de Albeniz, *Serenata*; Debussy, *Serenata para la muñeca*; Stravinsky, *La serenata en A*; Ravel y otros compositores.

La serenata en la tradición latinoamericana

La tradición de la serenata se desarrolla en América Latina junto con las primeras universidades (siglos XVI-XVII), con la tradición musical de las tunas universitarias.

Si en Europa en los siglos XVIII-XIX la serenata se ubicó dentro del repertorio de los compositores clásicos, y abandonó el papel que desempeñaba en la vida cotidiana, en el Nuevo Continente, por el contrario, adopta con una increíble facilidad las particularidades de la cultura local y se transforma bajo las influencias de la cultura criolla de acuerdo con el contexto histórico-cultural.

Gracias a la integración con las tradiciones criollas, la serenata se convierte en una parte importante de la cultura musical de Colombia y de otros países latinoamericanos. Pero en América Latina, el concepto de *serenata* ya no corresponde a un solo *género musical concreto*, como ha sucedido en los países europeos; en el contexto latinoamericano, la serenata comprende un *subsistema de géneros* articulados mediante una sola función creativa denominada *serenata*. Tal subsistema incluye las composiciones líricas de gran diversidad de géneros y de estilos musicales, entre los cuales se distinguen: el bolero, el bambuco, la canción lírica, el tango, la ranchera, el son sureño, la balada, entre otros.

A partir del siglo XIX, en la región andina de Colombia, dentro de la serenata se popularizan los géneros y estilos locales criollos como el *bambuco* y el *pasillo*. Así, por ejemplo, en la Bogotá del siglo XIX en las serenatas “se interpretaban los bambucos bajo la luz de la luna” (Portaccio, 1996). En 1860, en el número 41 de *El Mosaico* se publica el texto de la “Serenata. Para el bambuco”, que suponía la interpretación de la serenata en ritmo de bambuco:

Dulcemente reclinada

Sobre un lecho, linda flor,

De los que sufren olvidas

Llanto, penas y dolor... (Portaccio, 1996).

Alejandro Flórez es considerado uno de los fundadores del repertorio de la serenata colombiana. Su bambuco *Asómate a la ventana*, en la versión original se denominó *Serenata*, fue compuesto en 1866 para la futura esposa del autor. Seguramente, el texto de la obra cumplió un papel determinante en la tradición poética del bambuco y de esta manera lo articuló con la temática de la serenata.

La anterior no fue la única ocasión en que los pasillos y bambucos se denominaban *serenata*, ya que se relacionaban en la parte literaria con la influencia de la *poesía romántico-sentimental* (Añez, 1951). Como menciona el investigador Jorge Añez: “*los textos en que se han inspirado nuestros músicos para escribir el bambuco constituyen poemas de la más alta esencia espiritual*” (Ibíd.)

Ibaguereña: por verte crucé la pampa y la cima;

Enséñame en tus bambucos con que se sufre y se goza,

Que en ti la llama dorada de los ensueños retoza,

Como el sol en los cristales del nevado del Tolima.

Los compositores colombianos, bajo el nombre de *serenata*, componen bambucos y pasillos, danzas y canciones, etc. Por ejemplo, la serenata en género de pasillo le pertenece a José Uribe y J. Grondón; en género de bambuco a Pelón Santamarta, Daniel Uribe, Jorge Camargo; en género de danza a Luis Calvo, Clímaco Vélez y Carlos Vieco, y también existe la serenata-canción, creada por Leonel Calle.



Hasta hoy es popular el pasillo *Serenata de amor*, de Jaime Echavarría, y el bambuco del mismo nombre de Francisco Valencia Arellano, *Serenata de Vieco* con la letra de Clímaco Vélez y la música de Carlos Vieco. A la denominada *serenata clásica* perteneció el bambuco: *Serenata del campo*, de Federico Buitrago y Régulo Giraldo; *Rumor de serenata*, con letra y música de Víctor Romero, y *Mi serenata*, con letra de Octavio Ríos y música de G. Gallego.

Este subsistema contiene composiciones líricas de gran diversidad de atributos de géneros y estilos: bolero, canción, tango, ranchera, balada y otros. En las décadas de 1950 y 1960, en la región andina de Colombia la serenata tradicional se interpretaba por un dúo o trío masculino, acompañada con los instrumentos de cuerda.

El repertorio se conformaba de cinco a siete números obligatorios, que tenían el siguiente orden:

- La introducción
- El bolero.
- Pasillo o bambuco.
- *Ad libitum*.
- La despedida.

La *introducción* comprendía una pieza instrumental o vocal-instrumental, por ejemplo *La gata golosa*, de Fulgencio García; *Rumor de serenata*, de Víctor Romero; *El limonar*, de Barros, entre otras. La función de la *introducción* consiste en llamar la atención del público.

El contenido poético del *Bolero* siempre estaba relacionado con la ocasión de la serenata: había preferencia por *El madrigal*, de Felipe Coico; *Solamente una vez*, de Agustín Lara; *Noches de Bocagrande*, de Faustino Arias; *Júrame* de María Grever; *Noches de Cartagena*, de Jaime Echevarría.



En calidad de tercer número de la serenata se presentaba el bambuco o el pasillo: *Hurí*, anónimo del siglo XIX; *Muchacha de risa loca*; *Las moras*, de José Macías.

El número libre se seleccionaba según las preferencias de los oyentes, generalmente boleros, o temas que hicieran de la serenata la expresión romántica a la cual se quería llegar, un eco del mensaje que llevaba, por ejemplo, *Cosas como tú*, *Ojos de almendra*, o algún bambuco como *El bejuco*.

Para el número de la despedida se utilizaban los más diversos géneros, entre los cuales se distinguen: el bambuco *Amor se escribe con llanto*, de Álvaro Dalmar, o el vals *El camino de la vida*, de Héctor Ochoa, que fue considerada la obra más popular de Colombia del siglo XX. Es muy tradicional interpretar para la despedida *Serenata de amor*, de Jaime Echevarría.

Con el tiempo, tales tipos de serenatas comenzaron a sufrir las transformaciones tanto en aspectos del estilo como del género, tal como menciona José Portaccio:

Aunque la vieja serenata todavía no ha perdido definitivamente su originalidad, desde la sonoridad de los pasillos, bambucos y vals y boleros colombianos en interpretación de los solistas, duetos y tríos, ella se dimensionó hoy en día hacia el camino del son y la ranchera en interpretación de los grupos de mariachis. (Portaccio, 1996).

En la actualidad, las serenatas en interpretación de conjuntos mariachis, grupos y solistas con teclados amplificadas, conjuntos vallenatos están desplazando los tríos tradicionales de la

serenata. Si las agrupaciones de mariachis, como lo mencionan los conocedores Ofelia Torres y Javier López, comenzaron a desarrollar sus actividades en calidad de serenata en los años ochenta del siglo pasado, las serenatas en interpretación de los grupos vallenatos representan un fenómeno más reciente, de los últimos diez a quince años. A esto se suma la influencia de los programas de música, formatos *midi* y otros, que han desplazado no solo a los tríos y grupos de cuerdas, sino, a los intérpretes de serenatas en vivo, lo cual ha generado inclusive la pérdida de la esencia musical, del músico en sí.

Los conjuntos de mariachis interpretan las canciones del repertorio de Juan Gabriel: *No tengo dinero*, *Te pareces tanto a mí*, *Mujeres divinas*, entre otras, y los conjuntos vallenatos popularizan el repertorio de Diomedes Díaz *Amarte más no pude*, *Tu eres la reina*; de Rafael Orozco *Los caminos de la vida*, *Nostalgia*; de Jorge Celedón *Ay hombre*; de los Hermanos Zuleta, Jorge Oñate, Alejo Durán y otros.

Las transformaciones en la interpretación de las serenatas se han dado, además del repertorio, en aspectos de la difusión cotidiana; si en los años cincuenta y sesenta del siglo pasado, las obras de este género se representaban después de la media noche, hoy en día se interpretan a partir de las seis de la tarde y en ocasiones durante el día, como lo menciona el integrante del trío Los Turpinos, Héctor Cortés. Tales permutaciones temporales están condicionadas por el estilo de vida contemporáneo, donde la vivienda obedece a las normas de la propiedad horizontal o conjuntos residenciales. Por tal razón, la serenata para la persona homenajeada se convierte en una fiesta, aunque la mayoría de las veces no lo sea para los vecinos.

Las transformaciones se hacen evidentes en el repertorio, en los intérpretes, en las condiciones temporales y espaciales para la presentación de la serenata, y a quienes se dirige, es decir, los homenajeados. Si anteriormente la serenata era dirigida a la mujer amada, en la actualidad es una mujer real: amada, esposa, novia, hermana, madre, hija, colega, etc. El gran amor y respeto hacia la madre se celebra con serenatas en su día, interpretando en su honor el pasillo *A mi madre*, de Darío Garzón; *Intermezzo N.º 1*, de Luis A. Calvo, entre otros.

En la víspera de la boda, para la novia se interpreta el bolero *Somos novios*, de Armando Manzanero; el bambuco *La quiero porque la quiero* sobre los versos de Hernando Gutiérrez y música de Enrique Figueroa. En el día de las Bodas de Plata o de Oro, la pareja de esposos prefiere el pasillo *Las acacias*, de Jorge Molina. Una ocasión especial para regalar una serenata es el día en que el padre presenta en sociedad a su hija quinceañera, cuando suenan *Besito de fuego*, de Enrique Figueroa sobre textos de Luis Carlos González, y *Aprendiendo a vivir*, de Héctor Ochoa.

Las transformaciones sustanciales han sucedido en los homenajeados: si en la cultura latinoamericana no se acostumbra a regalar flores a un hombre, sí es común ofrecerle una serenata, por ejemplo, para el cumpleaños de un padre, de un esposo, de un hermano o de un hijo, o para el Día del Padre. Para esta ocasión se interpretan canciones como la ranchera *Caballo de patas blancas* y el bambuco *Compañero*.

En la actualidad colombiana, al igual que en el resto de América latina, la serenata se adapta a las condiciones en los nuevos contextos socioculturales. Por las condiciones temporales y territoriales han cambiado el repertorio, para quien se dirige la serenata y los intérpretes.

En la segunda mitad del siglo XX, la serenata transforma el contexto espacial y temporal tradicional de su presentación. Como cuenta el integrante de trío tradicional, el requintista Héctor Cortes, anteriormente las serenatas se interpretaban después de medianoche y fuera de la casa, pero a partir de los años 1980 comenzaron a percibirse las transformaciones espaciales y temporales. Actualmente, una serenata se puede escuchar de noche o de día, fuera de la casa o en su interior, en la terraza de un restaurante, en una finca, en las instituciones, en una plaza, etc.



Fotografía 1: Entrevista de la autora a un trío

El trío de la serenata cuenta con un repertorio considerado tradicional desde mediados del siglo XX; se trata de boleros y canciones líricas, tangos, bambucos y pasillos que *envejecen* junto con su público, con la generación de los años sesenta y setenta. Lamentablemente, como menciona Héctor Cortés, en la ciudad de Pereira no hay quién los reemplace en este tipo de tradición. Los músicos jóvenes, aunque manejan el repertorio, el dominio de la voz y los instrumentos, ya no manifiestan la intención de conformar los mismos tríos tradicionales masculinos, cuyas voces se entretajan en una fusión tímbrica inconfundible, que nos hace vibrar de emoción junto con la incomparable dimensión lírica de una tradición musical.



Fotografía 2. Trío tradicional de serenata Los Turpinos, de Pereira: Héctor Cortés Sánchez, Efraín Alzate y José Aldino Camuzano.

Conclusiones

Teniendo en cuenta la trayectoria de la serenata y las nuevas tendencias que han influenciado su desarrollo, podemos subrayar las siguientes conclusiones:

- Se evidencia el significado del fenómeno de la serenata para la cultura musical de Colombia y sus nuevas formas de divulgación
- El fenómeno de la serenata dentro del espacio cultural de América Latina, y en particular en Colombia, sigue siendo actual y forma parte de la música popular, manifestando adaptación en nuevas condiciones socioculturales.
- Dentro del proceso de adaptación en nuevas condiciones socioculturales, la tradición de la serenata revela las más diversas transformaciones, dependiendo de la forma de su reproducción, dentro de las cuales las más importantes resultan ser la integración con la cultura contemporánea de masas y la tendencia hacia la creación académica profesional, tanto en el proceso de su composición, como en el de su interpretación.
- En el contexto latinoamericano, el concepto de *serenata* ya no se relaciona con un solo *género musical concreto*, sino que comprende un *subsistema de géneros* articulados mediante una sola función denominada serenata.
- La serenata desarrolló y expandió sus demarcaciones (límites, fronteras), en comparación con los objetivos iniciales en lo que se refiere a ocasiones y destinatarios, el conjunto interpretativo y el repertorio manifestaron cambios espaciales y temporales.
- El fenómeno de la serenata adquirió rasgos democráticos y logró desenvolverse en diferentes contextos socioculturales.
- El problema de los cambios de formato de los conjuntos: los tríos y duetos tradicionales de cuerda pulsada ya no son los únicos; están siendo reemplazados por conjuntos de mariachis y vallenatos.
- Debido a la expansión de los formatos interpretativos se transforman los géneros musicales junto con el repertorio: además de los boleros, bambucos, pasillos, canciones y tangos, se introducen rancheras, corridos, vallenatos, géneros de la música llanera y sureña.

- Debido a la profesionalización de la música popular en general, se afectó el formato interpretativo de la serenata; si a mediados del siglo XX los intérpretes de este género pertenecían a un ámbito empírico, en la actualidad, los profesionales están reemplazando a los autodidactas, a los que dominan el repertorio *al oído*.

Actualmente se requiere el desarrollo de investigaciones propiamente musicales y de enfoque interdisciplinar, para intentar ofrecer las respuestas a una serie de interrogantes, respuestas que pueden vislumbrar qué va pasar con los tradicionales tríos de serenata y quiénes los están reemplazando, cuál es el camino del futuro desarrollo del fenómeno de la serenata.

Los estudios del fenómeno de la serenata pueden aclarar de una manera bien sólida la naturaleza del propio fenómeno, las etapas de su conformación y de sus transformaciones, los rasgos tipificados y los cambios que han sucedido en el tipo de repertorio, en los formatos interpretativos, en los géneros y los estilos musicales que se utilizan en la serenata, entre otras.

Referencias bibliográficas

Añez, J. (1951). *Canciones y recuerdos*. Bogotá: Imprenta Nacional

Barbero, J. y Ochoa, A. (2014). Políticas de multiculturalidad y desubicaciones de lo popular. Recuperado de: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/grupos/mato/Barbero-OchoaGautier.rtf>

De La Cruz Aguilar, E. (1986). *Crónicas de la tuna*. Madrid: Editorial Complutense.

Gumennaia, V. (2008). *Bambuco vocal-instrumental sobre los versos de Luis Carlos González Mejía en el contexto de la evolución del género*. Resumen de la tesis doctoral (manuscrito). Rostov-del-Don.

Mattheson, J. (1976). *Kern Melodischer Wissenschaft. Hildesheim*. Nueva York: Georg Olms Verlag.

Portaccio, J. (1996). *Colombia y su música*. Bogotá: Disformas.

Rico S., J. (2004). *La canción colombiana*. Bogotá: Ed. Norma.

En el presente artículo fueron utilizadas las entrevistas a:

- Integrantes del trío de serenata Los Turpinos.
- Conocedora e intérprete Ofelia Torres Betancur.
- Conocedor e intérprete Javier Alfredo López Torres.

Viktoría Gumennaia

vikgumennaia@mail.ru

Realizó sus estudios en la Escuela de Música N.º 3 de Kishinev (Moldavia), graduándose en Piano. En 1986 se graduó en el Conservatorio Estatal de Moldavia como Musicóloga. Especialista en Gerencia y Gestión Cultural en la Universidad Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario en convenio con la Universidad Tecnológica de Pereira. Profesora de tiempo completo en la Escuela de Música de la Facultad de Bellas Artes y Humanidades de la Universidad Tecnológica de Pereira, en diferentes áreas: Armonía, Piano, Gramática Musical e Historia de la Música.

Artículo recibido en abril de 2014 y aceptado en mayo de 2014.

