

**Adaptación de las obras de música andina colombiana “Gilma” y “Pasillito” para
contrabajo solista.**

Daniela Vergara Barbosa

Instituto Departamental de Bellas Artes, Conservatorio Antonio María Valencia



Notas del autor

Daniela Vergara Barbosa, Pregrado de música, Conservatorio Antonio María Valencia. Trabajo de grado presentado para obtener el título de Pregrado en Música, asesorado por la docente Elvia Moreno Santamaría

La correspondencia referida a este trabajo de grado debe dirigirse a Daniela Vergara Barbosa

Dirección electrónica:

danyvergara1998@gmail.com

2021

Resumen

El desarrollo de este trabajo comprende dos propósitos principales:

El primero consiste en ampliar el repertorio para contrabajo solista y expandir las posibilidades musicales con el instrumento, a través de la realización de dos adaptaciones de música andina colombiana, esto, con el fin de contribuir al desenvolvimiento de las prácticas musicales con el instrumento, como también la exploración de formatos diversos.

El segundo propósito, es aportar al reconocimiento y la exaltación de la música andina colombiana, considerando esta una manifestación importante en el desarrollo académico debido a que el folclor puede representar una parte importante en la formación instrumental.

Por otro lado, en este documento se reconocen los antecedentes de esta música con el fin de dar un esbozo sobre surgimiento de la misma, y de igual forma, contar la manera en que el contrabajo se introdujo paulatinamente en este género, así como su sucesor, el bajo eléctrico, que ha ido ganado terreno en este género y en otros.

Este trabajo pretende brindar herramientas para los contrabajistas a modo de adaptación/arreglo puesto que la falta de transcripciones y adaptaciones para diversos tipos de formatos instrumentales dificultan la interpretación de estos ritmos, así mismo nutrirse de la riqueza melódica, armónica y rítmica que la música andina colombiana implica.

Por último se busca aportar al gran repertorio que se presume tiene este género y que marcó la identidad colombiana.

Palabras clave: música colombiana, contrabajo en la música colombiana, arreglos musicales, repertorio andino colombiano, opciones solistas para contrabajo.

Abstract

The development of this degree comprises two main purposes:

The first consists of expanding the repertoire for solo double bass and expanding the musical possibilities with the instrument, through the realization of two adaptations of Colombian Andean music, this, to contribute to the development of musical practices with the instrument, such as also the exploration of diverse formats.

The second purpose is to contribute to the recognition and exaltation of Colombian Andean music, considering this an important manifestation in academic development because folklore can represent an important part of instrumental training.

On the other hand, this document recognizes the antecedents of this music to give an outline about its emergence, and in the same way, tell how the double bass was gradually introduced in this genre, as well as its successor, the electric bass, which has been gaining ground in this genre and others.

This work aims to provide tools for double bass players by way of adaptation/arrangement since the lack of transcriptions and adaptations for various types of instrumental formats make it difficult to interpret these rhythms, as well as nourish themselves with the melodic, harmonic and rhythmic richness of Andean music. Colombian implies.

Finally, it seeks to contribute to the great repertoire that this genre is presumed to have and that marked the Colombian identity.

Keywords: Colombian music, double bass in Colombian music, musical arrangements, Colombian Andean repertoire, solo options for double bass.

Tabla de contenido

<i>Capítulo I</i>	7
<i>Justificación</i>	7
<i>Antecedentes</i>	7
Música andina colombiana	12
Contrabajo en la música colombiana	13
Contrabajo solista	14
Arreglos musicales para música colombiana	16
Repertorio Andino Colombiano	18
<i>Descripción del problema</i>	20
<i>Capítulo II</i>	23
<i>Adaptación y arreglos de las obras</i>	23
<i>Gilma</i>	23
Reseña biográfica del compositor.....	23
Análisis general de la obra.....	24
Análisis armónico de la pieza.	25
<i>Tabla No. 1. Análisis de la Obra Gilma</i>	25
<i>Figura 1. Partitura.</i>	32
Propuesta de formato y arreglo musical.....	36
<i>Partitura del arreglo.</i>	38
Pasillito	43

Reseña biográfica del autor.....	43
Análisis general de la obra.....	43
Análisis armónico de la pieza.	45
<i>Tabla No. 2. Análisis de la Obra Pasillito.....</i>	<i>45</i>
<i>Figura 2. Partitura.</i>	<i>51</i>
Propuesta de formato y arreglo musical.....	53
<i>Partitura del arreglo.....</i>	<i>55</i>
Conclusiones	57
Bibliografía	58

Capítulo I

Justificación

La pertinencia de este proyecto se encuentra en brindar alternativas y herramientas para suplir la escasez de oportunidades que tienen los estudiantes de contrabajo, de estudiar y/o interpretar las músicas locales como solistas; si bien se suelen encontrar con agrupaciones donde acompañen alguna estudiantina o grupo folklórico, es poco común verlos interpretando músicas tradicionales en roles solistas. Por lo general en los conservatorios o institutos, la enseñanza suele estar enfocada en la música de tradición europea, que aborda el contrabajo de manera melódica, como es el caso del conservatorio AMV¹.

Dentro de esta institución se pueden encontrar otras expresiones musicales que se desarrollan a la par con la línea europea, por lo tanto, los estudiantes tienen fácil acceso a esta variedad de manifestaciones. En general el contrabajo interpreta naturalmente su papel de acompañante debido a que acostumbra representar el piso rítmico y armónico de las agrupaciones que disponen de él, pero, considerando el enfoque melódico y solista que tienen estos estudiantes en su formación académica y la constante intención de querer acercarse a esta música, se considera importante diseñar arreglos para cultivar estas competencias musicales solistas en los contrabajistas, así mismo, este proyecto busca aportar al desarrollo y evolución de una de las manifestaciones musicales colombianas, que más crecimiento ha tenido dentro de lo académico, como lo es la música andina colombiana.

Antecedentes

A continuación, se presentarán los antecedentes con relación a este trabajo tomados de

¹ Conservatorio Antonio María Valencia.

diversas fuentes y/o experiencias como el trabajo realizado por el maestro Diego Castaño, egresado del conservatorio Antonio María Valencia y similares proyectos que dibujarán el panorama anterior a esta propuesta para comprender el momento presente de esta.

Para comenzar debemos hablar del periodo clásico, de este momento histórico se tienen noticias del surgimiento de compositores contrabajistas como Giovanni Battista Cimador, Antonio Capuzzi y el italiano Domenico Dragonetti, siendo este último el más reconocido por su gran virtuosismo, autor de conciertos, sonatas y diversas reducciones para el instrumento. Debido a un encuentro entre Dragonetti y Beethoven en 1799 en Viena en donde el contrabajo (ejecutado por Dragonetti) interpretó la sonata no. 2 Op 5 y Beethoven su parte de piano, el potencial del contrabajo como instrumento solista se vio reflejado para Beethoven en aquella reunión. Posteriormente el pianista pre-romántico incorporó en sus conciertos y obras momentos de brillo para este instrumento como en las sinfonías #5 o 9, fragmentos que incluso hoy en día son requisitos para ingresar a orquestas sinfónicas o participar en festivales. Castaño (2019).

Al mirar el periodo romántico se puede hallar un compositor prolijo, intérprete virtuoso, cuyos aportes a la historia del contrabajo solista han sido de gran magnitud, Giovanni Bottesini “El Paganini del Contrabajo” (1821-1889). Dos conciertos para contrabajo solista y orquesta, Duo Concertante para violín y contrabajo, Passione Amorosa para dos contrabajos y numerosas piezas para contrabajo y piano son parte de su obra, donde se evidencia un mayor desarrollo del nivel técnico exaltando cada vez más su virtuosismo. Castaño (2019).

En el siglo XX se encuentran numerosas tendencias musicales, algunas buscando romper la tonalidad, otras apoyándose en modos y demás para encontrar nuevas sonoridades, también se ve al nuevo mundo (América) abriéndole paso a esa música sincopada y melancólica de los

afroamericanos del sur de Estados Unidos. Esta música le dio nuevamente lugar a la improvisación, actividad que se ejercía antiguamente por compositores e intérpretes virtuosos como Bach o Beethoven, estos, para obtener reconocimiento debían ser grandes compositores, intérpretes e improvisadores. En la época de Bach improvisaban sobre corales cuya única guía era una cifra barroca, y posteriormente con Beethoven en reuniones de sociedad donde hacían competencias de improvisación, (los ejemplos de Bach y Beethoven no son los únicos, son solo ejemplos) sin embargo luego se fue dejando de lado esta habilidad por una u otra razón, y así iniciando siglo se retoma en la música Jazz.

Uno de los compositores más importantes del género fue Duke Ellington, él logró incorporar a la música jazz elementos académicos y sofisticación armónica, una de sus características compositivas era la de estudiar las fortalezas de los músicos de su orquesta y basándose en ello hacía los arreglos para los intérpretes de su banda, sus aportes fueron grandes referentes para las Big Bands² de la época y para las nuevas tendencias que surgieron posteriormente. Una de las primeras grabaciones de contrabajo solista en el jazz fueron tocadas por Duke Ellington y Jimmy Blanton a dueto en 1939 “Blues” y “Pluked Agaín”, la interpretación de estas piezas en la grabación consiste en el suave acompañamiento de Duke en el piano y el contrabajo como voz principal en pizzicato³, un año más tarde grabarían otra sesión con más piezas en las que se interpreta el contrabajo solista con arco. Mas intérpretes y compositores contrabajistas le dieron brillo a este instrumento bajo esta estética musical

² Grandes agrupaciones, populares a mediados de los años 20's en Estados Unidos.

³ Técnica empleada para tocar las cuerdas del contrabajo con los dedos en la mano derecha en vez de emplear el arco.

jazzística, esto marcó un precedente en generaciones posteriores para contrabajistas y músicos de Jazz.

Dicha música de sofisticación armónica ha logrado trascender las fronteras y permear distintas músicas a lo ancho del mundo. León Cardona es uno de los grandes exponentes del repertorio andino colombiano, sin embargo, como lo cuenta Sossa, Amézquita, Ramírez, Gilón, Borda, Martínez, (2016) ha sido criticado y cuestionado por sus decisiones artísticas puesto que ha incorporado en sus composiciones elementos del Jazz, el Rock y el Bossa nova. León fue uno de los pioneros en la inclusión de la guitarra eléctrica y el bajo eléctrico en grabaciones del género andino colombiano, a pesar de estas discrepancias, su aporte a esta música ha influenciado a muchos otros artistas como Guafa Trio, agrupación que se caracteriza por explorar la sonoridad del contrabajo y el bajo eléctrico en estos ritmos andinos, un ejemplo de esta búsqueda es la canción “Optimista”, bambuco del maestro León Cardona bajo la interpretación de Guafa Trio en una grabación realizada en año 2006⁴.

Por otro lado, encontramos que en países como Ecuador también se puede observar que los contrabajistas han buscado la manera de incluir este instrumento en sus músicas tradicionales. Este es el caso de Pablo Rafael Guzmán Moreno (2014) quien comenta que la música tradicional de Ecuador no ha sido difundida ni adoptada por la comunidad ecuatoriana en general y tampoco proyectada internacionalmente, este panorama ha mostrado una dificultad para que los músicos intérpretes y en especial los contrabajistas desarrollen los géneros propios de su cultura, dado que no hay material necesario y menos aún desde una mirada académica para abordarlo. Por esta razón en su trabajo “Música ecuatoriana para Contrabajo” aborda esta problemática y toma

⁴ Grabación perteneciente al álbum “A paso de León” (2006) de Guafa Trío. Véase en bibliografía todas las referencias relacionadas con grabaciones o producciones discográficas mencionadas en este proyecto.

canciones populares de distintos ritmos y los adecua al instrumento, con el propósito de enriquecer la literatura musical ecuatoriana y así mismo desarrollar una visión académica de la música nacional.

Como parte de los antecedentes la autora incluirá fragmentos de su experiencia personal con relación a la práctica musical como también las motivaciones para la realización de este proyecto.

En los primeros años de colegio (primaria), en las clases de música la autora tuvo acercamiento a canciones populares de la zona andina y del pacífico colombiano (iniciación musical con xilófono y flauta dulce), desde pequeña tuvo interés particular por la música y en el bachiller aún interesada en aprender, continuó con la flauta dulce.

Paralelo a sus estudios de secundaria, en la casa de la cultura de Jamundí aprendió guitarra, en este espacio empezó a conocer más sobre la música andina y la música del pacífico colombiano, más tarde incursionó en el bajo eléctrico con apoyo de uno de los maestros del colegio, esta etapa fue muy enriquecedora debido a que adquirió mayor lenguaje musical popular y desarrolló habilidades en diversos géneros musicales; posteriormente ingresó al conservatorio Antonio María Valencia.

En esta institución adquirió todo el lenguaje académico y desarrolló su carrera musical con contrabajo. Estaba claro que la formación musical en el conservatorio era académica, sin embargo, hubo otros espacios dentro de la facultad para la exploración de distintos géneros como el jazz y la música andina colombiana, allí obtuvo más experiencia y conocimiento en ambos géneros. En algunas clases el espacio para la creación estuvo presente como también asignaturas

electivas donde pudo aprender más sobre arreglos musicales, conocimiento que aplicó en arreglos para la clase de ensamble de contrabajos. Esta experiencia le ha permitido explorar la creatividad, por lo cual este proyecto es una gran oportunidad para seguir enriqueciendo este interés por los arreglos musicales.

Las razones que la motivaron a realizar este trabajo fueron principalmente su interés personal por las músicas populares y la importancia que ella siente que debe darse a las mismas. Considera que conocer y apreciar lo propio es importante para generar respeto y cuidado por nosotros mismos y nuestro territorio, que la cultura es parte fundamental de una sociedad y que eso hace que evolucione y se encuentren puntos en común.

Esta investigación busca integrar el contrabajo a tendencias folcloristas, pero principalmente encontrar herramientas para que el instrumento se desarrolle dentro de estos contextos.

Música andina colombiana

Es la música tradicional y típica de la región andina de Colombia, este género comprende variados ritmos y aires como: pasillo, bambuco, guabina, danza, contradanza, chotís, gavota, vals, intermezzo, entre otros. Estos ritmos son el resultado de la combinación de danzas europeas que llegaron a Colombia tras el arribo de los españoles junto con ritmos de los indígenas originarios y los esclavos negros que venían de África. Mesa, (2018).

Para hablar de la música tradicional andina debemos hablar de las estudiantinas, estas agrupaciones han marcado la pauta para definir esta música y llevan en sí mismas la historia de su origen.

Las estudiantinas son agrupaciones de origen español, en un inicio se les llamaba “liras” y se componían de guitarras, laúdes, bandurrias, mandolinas y castañuelas, con acompañamiento de flautas y violines. Estas agrupaciones solían tocar en óperas y zarzuelas, pero luego empezaron a acompañar momentos de esparcimiento social para satisfacer las necesidades artísticas y sociales de las comunidades que las acogieron, estas agrupaciones se apropiaron de los recursos musicales autóctonos de cada región y es por esta razón que llegaron a tener cuatros, tiples, charangos, quenás y acordeones para la interpretación de otros géneros latinoamericanos. Rendón (2009).

Hoy en día muchos músicos se debaten la instrumentación típica y pura de las estudiantinas en Colombia, algunos dicen que la estudiantina es una agrupación conformada por bandola, tiple y guitarra donde hay uno de cada uno de ellos o varios de cada uno de ellos, otros ponen el número exacto de guitarras tiples o bandolas, varios incluso incluyen una flauta por tratarse de influencias indígenas y hay quienes niegan rotundamente la cabida de otros instrumentos como por ejemplo el contrabajo. Rendón (2009)

Contrabajo en la música colombiana

El contrabajo llegó a la música andina por una necesidad de fortalecer el piso armónico de las estudiantinas, esta función la estaba ejecutando la guitarra de manera efectiva, pero con el tiempo algunas agrupaciones empezaron a añadir, flautas violines y demás instrumentos lo cual hizo necesario, para algunos, la introducción de un refuerzo en la parte grave. Garzón, (2018).

Pedro Morales Pino y su “Lira Colombiana” fue una de las agrupaciones pioneras en utilizar el formato de estudiantina y fueron precursores de la introducción del contrabajo en aires como pasillo, polka y bambuco. Garzón, (2018).

Muchos bajistas Latinoamericanos en las últimas décadas han buscado incursionar en papeles solistas debido al virtuosismo que ha florecido en el extranjero con el boom de los bajistas de jazz en Estados Unidos y otros países y las innovaciones tecnológicas en instrumentos como el bajo eléctrico, instrumento que se pensó en un principio como una guitarra bajo (bass guitar) y que entró a reemplazar lo que el contrabajo llevaba ejecutando desde el siglo pasado. La misma evolución de las músicas tradicionales ha incorporado nuevos instrumentos para que de alguna u otra manera se integren modernas sonoridades.

Un ejemplo de lo anterior es la música llanera, esta ha adoptado al bajo eléctrico como parte de su organología, anteriormente el papel del bajo estaba dirigido por el arpa quien a su vez tenía una responsabilidad solista, pero a raíz de la incorporación del contrabajo y posteriormente del bajo eléctrico, el arpista no necesitó ocuparse mas de esa representación. Cedeño, (2015)

Con la práctica musical y tratamiento de los instrumentistas de joropo, se emplearon planos para establecer la música llanera, constituyendo el bajista como instrumento acompañante de música llanera, tratando el bajo coherentemente para tener relación e interacción con los otros instrumentos de esta música. A finales de la década del 60 en la discografía llanera se incorpora el contrabajo seguidamente del bajo eléctrico, este instrumento establece un soporte en el ritmo y la armonía al conjunto llanero, logrando que el arpa tenga más libertad en la ejecución y desarrollando un trabajo en el concepto grupal. Cedeño, (2015).

Contrabajo solista

Los esfuerzos por visibilizar el potencial del contrabajo solista se han visto en muchos países, iniciativa de contrabajistas estudiantes y docentes que ven en sí mismos y en sus colegas

la materia prima necesaria para explotar en este ámbito el instrumento que ejecutan. Un ejemplo de esta necesidad es la tesis de Guzmán P. De Ecuador.

Las limitaciones estructurales y las costumbres con las que se ha desempeñado el contrabajo no resultan favorables para que este instrumento protagonice y mucho menos en los géneros musicales tradicionales de Ecuador. Si bien el contrabajo no ha sido destacado en la historia de la música de este país, hoy en día se encuentran contrabajistas muy versátiles y capaces. Guzmán (2014).

La música tradicional de Ecuador no ha sido difundida ni adoptada por la comunidad ecuatoriana en general y mucho menos proyectada internacionalmente, este panorama muestra una dificultad para que los músicos intérpretes y en especial los contrabajistas desarrollen los géneros propios de esta cultura, puesto que no hay material necesario y mucho menos desde una mirada académica para abordarlo. Guzmán (2014).

Así mismo y continuando con los esfuerzos de arreglar y componer música colombiana para contrabajo solista, encontramos la labor del maestro Carlos Olarte, contrabajista oriundo de Cartago y radicado en la ciudad de Cali, Colombia. Inició su experiencia musical en el seno de su hogar, de la mano de su padre Joel. Hizo parte junto a su padre y hermanas del Cuarteto Olarte, grupo con el cual fueron ganadores del Gran Premio en la edición #20 del Festival Mono Núñez “modalidad tradicional”, conjunto instrumental.

Actualmente hace parte de la Orquesta Filarmónica de Cali como contrabajo tutti y es maestro de contrabajo en el Conservatorio Antonio María Valencia. Debido a su formación inicial, el maestro Olarte ha tenido un gran interés por la tradición andina colombiana, recibió el

primer puesto compartido en el “II Concurso Interno de Composición Álvaro Ramírez Sierra” del Conservatorio Antonio María Valencia, con la obra: “Suite para Cuarteto Típico Colombiano y Orquesta de Cuerdas” en 1998. Dentro de su catálogo de adaptaciones se encuentran las siguientes obras: “Pueblito Viejo” (Vals) de José A. Morales, para contrabajo y piano (adaptación); “El Pereirano” (Pasillo) de Camilo Bedoya, para contrabajo y guitarra; “Yerbecita de mi huerto” (Bambuco) de Luis A. Calvo, para contrabajo y piano; “Malvaloca” (Danza) de Luis A. Calvo, para contrabajo y piano (adaptación); “Bandolita” (Pasillo) de Luis Uribe Bueno, para contrabajo y guitarra.

Al estudiar en el conservatorio AMV desarrolló conocimiento musical técnico y lenguaje académico, esto le permitió componer también en una estética europea, un ejemplo de esto es la “Fantasía para contrabajo y piano” del 2006, años más tarde, en el 2012, compuso “Resignación” un pasillo evocando el sentimiento de resignación de los contrabajistas⁵.

Arreglos musicales para música colombiana

Por lo general con lo que respecta a la música de la tradición andina colombiana se suelen encontrar arreglos para trío típico, estudiantinas y en algunos casos para orquesta, esta música ha tenido una transición destacada hacia lo académico y pasó de ser un grupo popular que amenizaba el trabajo campesino para convertirse luego en una manifestación artística elaborada y evolucionada a nivel técnico y estilístico. Desde los inicios, la música andina buscó adaptarse a las nuevas tendencias y exploraciones tímbricas y gracias a este trabajo se dio paso a la transformación y academización de esta misma.

⁵ Toda la información sobre el maestro Carlos Olarte fue proporcionada por él mismo.

Tobón en Rendón, (2017).

Narra Jesús Zapata⁶

“El tiple es un instrumento muy importante, tiene muchas posibilidades; se tuvo aquí toda la vida como un instrumento secundario, llamado acompañador, para tocar en tal número desde que empieza hasta que acaba sin parar, es decir sin cambiar, sin un punteo, sin un efecto, sin nada; entonces, yo pensé, cuando iba a hacer el Trío Instrumental Colombiano, que había que darle importancia a ese instrumento tan valioso, con un timbre tan bello, y hacer del trío instrumental andino una cosa distinta, que no fuera lo de siempre [...] entonces me puse a elaborar algunos arreglos ya con esa base, con esa ambición, y pienso que eso da un rendimiento muy importante”(p. 189).

Debido a que la música andina colombiana ha venido adentrándose en las academias, diferentes tipos de formatos instrumentales y peculiares combinaciones en grupos de formación académica han incursionado en esta música, sin embargo, debido a la tradición, lo más común es encontrar arreglos para instrumentación de trío típico colombiano o de estudiantina, por lo tanto no suelen encontrarse fácilmente partituras con otras necesidades específicas, por esta razón los instrumentistas se han visto en la tarea de arreglar ellos mismos temas de este repertorio para sus requerimientos musicales.

León Cardona ha sido un gran compositor, arreglista y director musical colombiano,

⁶ Músico, director musical y arreglista del Trío instrumental colombiano.

destacado por participar en bastantes producciones musicales colombianas. Sus arreglos han sido innovadores y también objeto de discusión desde los sectores más conservadores de este género, las innovaciones de sus composiciones abarcaron desde la introducción de melodías y armonías con extensiones y sofisticaciones tomadas del bossa-nova, el jazz y el tango hasta la introducción de instrumentos totalmente alejados de la tradición, como la guitarra eléctrica, el bajo eléctrico, sintetizadores y órganos electrónicos que llegaban a Colombia por aquel entonces. Sossa, Amézquita, Ramírez, Gilón, Borda, Martínez, (2016).

“Mi mayor aporte a la música colombiana fue atraer a la juventud a los aires colombianos a partir de mis arreglos con mentalidad moderna” León Cardona en Sossa, Amézquita, Ramírez, Gilón, Borda, Martínez, (2016).

Repertorio Andino Colombiano

El repertorio del género es extenso, sin embargo no se suelen encontrar partituras en buena calidad de lectura, como tampoco amplia variedad de consulta en formato digital, esta carencia suele dificultar la tarea de hallar partituras para tocar solo o en grupo, sin mencionar el problema de los arreglos para ensambles académicos, por lo tanto, estas tareas de transcripción se encuentran bajo la responsabilidad de quien quiera adquirirlas en caso de que se corra con la suerte de encontrar una buena grabación para hacer dicho ejercicio.

Desde la academia se han visto esfuerzos por dar solución a estas problemáticas, el trabajo de Suárez (2019), se basa en hacer una compilación del repertorio de la música andina colombiana para solistas y pequeños ensambles de los temas más representativos del género, impulsado por la mencionada ausencia de partituras de calidad aceptable para leer, también este

proyecto creó pistas de Play along⁷ para practicar encima de ellas tomando esta idea del contexto del jazz que las utiliza como método de entrenamiento. Estas iniciativas buscan acercarse a la sistematización de la información que resulta muy útil al momento de consultar y practicar, así mismo permiten que estas partituras y herramientas tengan un mayor alcance.

Son muchas las propuestas desde las instituciones y demás con la intención de acoger y apropiarse de la música local y en el creciente interés por este género y otros surgen más soluciones a diversas problemáticas.

La música andina colombiana, durante bastante tiempo fue reconocida como único referente musical de Colombia, anteriormente (antes de la constitución de 1991) se solían desconocer otras manifestaciones musicales que también evolucionaron a lo largo y ancho del país y que gozaban de popularidad, como la cumbia, el porro, el vallenato, el joropo y el currulao, por mencionar algunos, a causa de una necesidad de la nación de aquel entonces por homogenizar la cultura del país, dejando de lado a las otras comunidades y expresiones artísticas que son parte de la identidad pluri-étnica de Colombia, gracias a la constitución del 1991 se dejó de lado la concepción de nación homogénea y se dio paso a la multiculturalidad. Santamaría (2006).

El festival BAT por la Fundación BAT (British American Tobacco) es un encuentro con el objetivo de preservar, fomentar y difundir las expresiones culturales populares. En este festival se participa sin discriminación de géneros musicales y se aceptan tradiciones musicales de todas las regiones del país. Antonio Arnedo⁸, En una entrevista realizada, afirma que en la

⁷ Play along o Backing track son términos comúnmente usados en el jazz para referirse a pistas de canciones sin las melodías principales como herramientas didácticas para practicar encima de ellas y hacer solos como si estuvieras acompañado de un grupo musical.

⁸ Saxofonista colombiano, Cabeza del colectivo Colombia y principal asesor e ideólogo del festival BAT.

convocatoria no hay límites estilísticos o instrumentales puesto que al hacer eso restringiría la creatividad y diversidad. A pesar de eso se tiende a privilegiar ciertas miradas, así que el concurso favorece formatos afines a la música académica y el jazz, dado que debe ser una música para escuchar y no tanto para bailar. Santamaría (2006).

La constante búsqueda de la identidad cultural se da desde distintos sectores y todos apuntan a la conservación de la cultura y la divulgación de las expresiones artísticas que incluyan todas las manifestaciones culturales sin discriminación y a partir de allí empezar la unión de los sectores que han estado aislados y que se pensaba que se contradecían.

Como se ha mencionado anteriormente es poco común encontrar repertorio solista de músicas tradicionales para contrabajo, y lo mismo sucede con la música andina colombiana, sin embargo se puede reconocer la labor de maestros y arreglistas que han abierto el camino para seguir desarrollando este material ante la demanda del mismo en el repertorio andino, por lo cual a través de este trabajo se pretende continuar esta línea ofreciendo un material para contrabajo solista con arreglos que buscan el rescate de obras poco conocidas para promover el reconocimiento del repertorio, pero con gran nivel técnico y expresivo que permitirá desarrollar este lenguaje en los contrabajistas.

Descripción del problema

Dentro de las funciones del contrabajo ha estado siempre el aspecto rítmico y armónico, funciones de suma importancia en cualquier formato común. A este instrumento se le ha encasillado en esa única función en vista de que ha sido indispensable para el equilibrio sonoro gracias a su registro grave, importante desempeño que se ha evidenciado a lo largo de la historia en diferentes manifestaciones musicales. Debido a la evolución tecnológica hoy en día existen

otros instrumentos de similares condiciones, estos cumplen la labor del contrabajo en ámbitos, estilos y estéticas musicales diversas además de solucionar ciertas limitaciones del instrumento original (Bajo eléctrico, Baby bass, Fretless, entre otros).

No obstante, pese a esa importancia, el contrabajo no se reduce solo al acompañamiento, en la historia musical europea este instrumento ha tenido brillo como solista, pero debido a los cambios en el tiempo y el surgimiento de otras músicas se ha dejado de lado ese gran potencial, y es por esto que vemos a este instrumento como solista principalmente en la música académica. En otras músicas no se encuentra de manera frecuente en este rol e incluso con menor frecuencia en la música tradicional andina colombiana.

Si bien muchos músicos han hecho una gran labor con su cultura y específicamente con el contrabajo, al mirar a Colombia se puede notar el relativo poco interés de los músicos profesionales con formación académica por la música popular y por la investigación, este panorama ha contribuido a un atraso del país en este campo, en comparación con otros similares de la región andina (Perú, Bolivia, Ecuador) o caribeña (Venezuela) y a décadas de distancia con respecto a países como México, Brasil, Argentina o Cuba (Miñana, 2002).

Las músicas tradicionales en Colombia son diversas y abundantes, abarca desde cumbias, porros, vallenato, pasillos, bambucos, guabinas, valeses, currulaos, bundes, torbellinos, arrullos, hasta la tradición que compartimos con el país vecino: (Venezuela) la música llanera, seis por derecho, corrido llanero, entre otros; por lo general estas tradiciones musicales tienen más arraigo en zonas rurales que en ciudades. La globalización que vivimos hoy en día nos permite visualizar las músicas folclóricas desde la visión más pura hasta la más experimental, desde fusión de géneros hasta la implementación de apoyos electrónicos y elementos muy distantes

entre sí.

Dentro de todo ese folklor está la música andina y las agrupaciones conocidas como estudiantinas, estos conjuntos surgieron en la primera mitad del siglo XX, conformados por instrumentos de tradición europea como el violín, el violonchelo, la guitarra y la flauta junto a instrumentos andinos colombianos como la bandola y el tiple. Dentro de ellas, el contrabajo equilibró el balance sonoro. Martínez, (2018)

Gracias a la adopción de géneros extranjeros como el jazz se ha incrementado el uso del contrabajo en músicas populares, sin embargo, su utilización sigue siendo poca en comparación con los instrumentos modernos derivados de este como lo son el bajo eléctrico y el “baby bass”⁹, estos son los más usados dado que ofrecen más comodidad a la hora de amplificar.

Como lo cuenta Cortés (2013), el bajo eléctrico empezó sus primeros pasos en Colombia gracias a iniciativas juveniles, a causa del surgimiento de modas extranjeras como el rock, más tarde comenzó a ser incluido en tríos y agrupaciones de música tradicional colombiana. Uno de los primeros en hacer esta inclusión en sus producciones fue León Cardona.

La dificultad melódica y expresividad que suele tener la música de este tipo, es útil para la versatilidad, desarrollo y conocimiento del contrabajo; junto con ello se busca que los músicos académicos (estudiantes y/o profesionales colombianos) que deseen acercarse a esta música lo puedan hacer a través de los arreglos aquí anexados, que se enteren de la tradición musical de la región andina, y de esta manera contribuir al conocimiento de la música del país a través de

⁹ Es un modelo particular de contrabajo eléctrico creado por los hermanos Rudy y Ed Dopera, posteriormente fueron comprados los derechos del diseño del cuerpo de fibra de vidrio para convertirse luego en Ampeg Baby Bass.

miradas no convencionales con melodías de gran nivel técnico e interpretativo.

Capítulo II

Adaptación y arreglos de las obras

En este apartado se hablará de los aspectos generales y específicos de las obras a adaptar, El repertorio escogido para las adaptaciones es:

“Gilma” (Danza) – Gentil Montaña.

“Pasillito” (Pasillo) – León Cardona.

Gilma

Reseña biográfica del compositor.

Gentil Albarracín Montaña nació en Purificación-Tolima en 1942 y es uno de los máximos exponentes en la composición de la guitarra clásica colombiana, quien, desde muy temprana edad, ya estaba familiarizado con la música folclórica del país adentrándose en este mundo empíricamente, llegando a ser uno de los mejores exponentes de este instrumento, y convirtiéndose en un representante de la interpretación de estas músicas.

Dentro de sus diversas composiciones se encuentran los ritmos más reconocidos del folclor como lo es el bambuco, el pasillo, el porro, la guabina y la danza, en su trayectoria ha compuesto cinco suites para guitarra clásica en donde en cada una de ellas trabaja diferentes ritmos contrastantes entre sí, pero que pertenecen a un mismo contexto. Ortiz (2011).

Gilma es el nombre de su esposa, madre de sus dos hijos. Raúl Montaña (su hermano) cuenta que Gentil la conoció cuando volvió a Ibagué a formar un grupo con su hermano Raúl,

Nestor Guarín (uno de los mejores tenores corales de la época) y “El Zurdo” un gran requintista, este último tenía una hija, Gilma, quien se convirtió en su esposa posteriormente. Mejía (2019).

Para conocer más sobre la obra, Se consultó con el maestro Gustavo Niño (Maestro en guitarra y docente del conservatorio de la ciudad de Cali, Colombia; gran conocedor de música andina colombiana e intérprete de ella en la guitarra), sobre las piezas para adaptar y confirmó que la pieza estaba dedicada a la esposa de Gentil Montaña.

A continuación, se realizará un análisis general de la obra.

Análisis general de la obra.

Género: Danza

Grabaciones: Trío Ancestro, Trío Instrumental Macaregua

Tonalidad: Sol mayor

Compás: 4/4

Esta danza es una pieza para trío típico, la pieza está en compás de 4/4 y en la tonalidad de Sol Mayor, la velocidad sugerida de la pieza es 109 bpm.

“Gilma” inicia con una introducción de guitarra solista, la particularidad de esta obra es que la sexta cuerda de la guitarra está afinada en re, este es un recurso común en las obras del compositor, él introduce estos elementos académicos debido a su formación en Europa, esta introducción evoca el tema principal de la Parte A (Compases 1 - 6), luego se expone la A, esta sección consta de dos grupos de frases que hacen periodo entre sí (Compases 7 – 29). La sección

A se repite.

Antes de ir a la sección B se encuentra un puente o interludio que prepara la llegada de la nueva sección, esta parte tiene como característica un cambio de textura con respecto a la sección anterior, este pasaje es un momento muy corto dentro de la pieza, estos pasajes de tránsito son recurrentes en las obras del compositor (Compases 30 – 46) siguiente a esto está la sección B que tiene una construcción melódica clara, con respecto al interludio. (Compases 47 – 68) esta sección se repite. Finalmente se retoma la introducción y la sección A para terminar la pieza en una pequeña coda de tres compases.

Análisis armónico de la pieza.

Tabla No. 1. Análisis de la Obra Gilma

Gilma, Danza de la suite #6	
Introducción	
Compases	Descripción
1-6	Presentación del ritmo característico de danza y planteamiento del motivo melódico predominante en la pieza, esta sección es presentada por la guitarra en un aire de solista académico, la particularidad es la sexta cuerda afinada en D. El planteamiento armónico es: I – V – III (VI/V) – VI (II/V) – V/V – V
Sección A	

<p>7-9</p>	<p>La frase es anacrúsica, lo cual le da impulso melódico, la primera frase tiene dos semifrases: este primer motivo del séptimo compás y la otra que va desde la segunda corchea de la subdivisión del primer tiempo del octavo compás hasta el último tiempo del siguiente compás.</p> <p>El planteamiento armónico es: I – I – II</p> <p>tiple y la guitarra hacen contracantos y se reparten la melodía en esta primera sección (A). En los espacios que deja la melodía como es en el caso del compas 9, el tiple, aprovecha esto para contestar con una frase de dos compases.</p>
<p>10-13</p>	<p>En el compás 10 otra vez está el motivo principal y de nuevo es una frase comprendida por dos semifrases: del compás 10 al 11 y del 12 al 13.</p> <p>El planteamiento armónico es: V – II – V – II - V – I</p> <p>El compás 10 ocurre un cormatismo en el tiple para cambiar de disposición las voces,este ocurre nuevamente en el compás 13.</p> <p>La armonía es por lo general es dibujada entre el tiple y la guitarra, en muchas ocasiones la guitarra sólo hace el bajeo y los arcores mientras que el tiple hace las extensiones y algunos cantos.</p>

<p>14-17</p>	<p>Esta frase tiene el motivo melódico principal y se va desarrollando, en este caso la melodía la ocupa la guitarra mientras el tiple acompaña con acordes y el requinto acompaña con notas largas tremoladas.</p> <p>El planteamiento armónico es: I – I – I – V</p>
<p>18-21</p>	<p>Esta frase tiene dos semifrases muy claras una le responde a la otra y se complementan entre sí, en este caso la melodía esta en el tiple y modula hacia el V grado.</p> <p>El planteamiento armónico es: VI - V/V – V – I del quinto grado de G mayor.</p>
<p>22-30</p>	<p>En esta frase la melodía retoma de nuevo el tema y desarrolla la frase sugiriendo una modulación hacia el VIb (Bb Mayor), para retomar la tonalidad hace II - IV y V de G mayor y resuelve finalmente. La sección A se repite.</p>
<p style="text-align: center;">Puente o interludio</p> <p>Esta sección es común en otras obras del compositor como el bambuco, “Corazón errante”</p>	

31-39

Esta sección comprende dos frases grandes, la primera va desde el compás 31 hasta el 34 y la segunda frase desde el compás 35 hasta el 38, en esta parte de la pieza hay un cambio de textura en comparación al resto de obra, ocurre un movimiento melódico en los bajos mientras que en la sección aguda se tocan acordes y/o melodía con figuras de duración larga.

El contenido de esta primera frase son arpeggios dibujando la armonía en la guitarra. En los primeros tres compases de la parte del tiple, este toca una escala descendente duplicando a la octava desde la nota sol tercera línea en clave de sol, hasta la nota mi en el tercer compás, luego en el compás 34 hay un acorde de Em, El requinto se mantiene con la misma figuración rítmica que el tiple apoyando la armonía en bloque.

A partir del quinto compas de la sección, empieza la segunda frase, en este momento la melodía pasa al requinto mientras el tiple hace una segunda voz punto contra punto una tercera por arriba hasta el compás 36 donde en la última blanca de este compás cambia y las voces quedan a la distancia de una sexta menor, la frase principal finaliza en el compás 38, en esta segunda frase la guitarra acompaña con acordes.

El planteamiento armónico es: I – V – IV – I – IV – II - V –

	V/IV – V
Sección B	
En esta parte el diseño melódico y la armonía contrastan con la parte A.	
40-43	El planteamiento armónico de la primera frase gira alrededor del quinto grado de la tonalidad original (G Mayor) IV – II – V – I
44-47	En este caso se modula hacia C mayor, el D6 (compás 44) de la resolución de la frase anterior se convierte en Dm (compás 45) cumpliendo en ese momento la función de segundo grado de C mayor el planteamiento armónico es II – V – I en el compás 46 aparece un acorde de Db7 (9) este acorde es el sustituto tritonal de G7 y tiene una función de dominante, lo que sugiere es un cambio de color de la dominante y finalmente resuelve a Cmaj7 (9)
48-51	En esta tercera frase se modula hacia Bb mayor. El planteamiento armónico es: II – V – I En el compás 50 ocurre lo mismo que en la frase anterior, aparece una sustitución de tritono de la dominante de Bb que es Cb7(9) o B7(9) enarmónicamente hablando ya que la partitura lo presenta como este último.

<p>52-57</p>	<p>En esta última frase se regresa a la tonalidad de G mayor la primera casilla comprende los compases 54 y 55.</p> <p>El planteamiento armónico de la frase es: II – VI – II – V</p> <p>Resuelve la dominante haciendo el ritornello de la sección.</p> <p>En la segunda casilla cambia el final de la frase por una más conclusiva en los compases 56 y 57, en general el planteamiento armónico es el mismo el cambio es la resolución de la dominante en la misma frase.</p> <p>El planteamiento armónico es: II – VI – II – V – I</p>
<p style="text-align: center;">Coda</p>	
<p>58-61</p>	<p>En la coda el protagonismo lo tiene la progresión armónica que ocurre en la guitarra y el tiple mientras el requinto acompaña un con una nota larga durante tres compases; en el último compás el requinto finaliza la pieza con una pequeña frase apoyando la séptima del acorde.</p> <p>El planteamiento armónico es: II – V en el compás 58. En el compás 59 ocurre un préstamo modal del directo menor (Gm) y toma el III y el VI que serían Bbmaj7 y Ebmaj7, luego regresa a la tonalidad de G mayor en el compás 60 donde la armonía es II – V y</p>

	I en el compás 61.
--	--------------------

A continuación se mostrarán las partituras en las que se basa el análisis y el arreglo de la pieza. Como se mencionó anteriormente, esta obra hace parte de la suite número seis del compositor y es concebida originalmente para trío típico (bandola, tiple y guitarra), también, el compositor mismo tiene una versión de la obra para guitarra solista.

Las partituras en las que se basa el arreglo son la adaptación de la pieza para el trío “Nueva Granada”, la particularidad de este grupo es la utilización del tiple requinto en lugar de la bandola, se consultó con el maestro Samuel Conde (gran conocedor de las músicas tradicionales andinas colombianas, maestro del conservatorio de Bellas Artes, Cali, compositor y gestor cultural de la ciudad de Ginebra, Valle del Cauca) sobre la fidelidad de la transcripción y efectivamente es como la versión original.

Figura 1. Partitura.

Partitura original de la pieza "Gilma" en una versión para el Trío "Nueva Granada"

Danza De La Suite Número 6

Trio "NUEVA GRANADA"

Gentil Montañ

The musical score is arranged in three systems, each with three staves. The top staff is labeled 'Requinto', the middle 'Tiple', and the bottom 'Guitarra 6D'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system contains five measures. The second system starts at measure 6 and includes a repeat sign. The third system starts at measure 11. The guitar part features a mix of eighth and sixteenth notes, often with a rhythmic pattern of eighth notes followed by a quarter note. The flute and guitar parts have a melodic relationship, with the guitar often providing harmonic support and rhythmic accompaniment.

Arreglo original en adaptación para Trío Instrumental Nueva Granada

16

Musical score for measures 16-20. The system consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The middle staff is a treble clef with a key signature of one sharp. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and a triplet in measure 19.

21

Musical score for measures 21-25. The system consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp. The middle staff is a treble clef with a key signature of one sharp. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp. The music continues with various rhythmic patterns, including a triplet in measure 23.

26

To Coda

Musical score for measures 26-30. The system consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp. The middle staff is a treble clef with a key signature of one sharp. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp. The music concludes with a double bar line and a repeat sign. The first ending (1.) leads to the second ending (2.), which includes a triplet in measure 29.

31

Musical score for measures 31-35. The score is written for three staves in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 31 begins with a double bar line and repeat dots. The melody in the top staff consists of quarter notes: D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, B5, A5, G5, F#5, E5, D5. The middle staff provides harmonic support with chords and single notes. The bottom staff features a bass line with eighth notes and rests.

36

Musical score for measures 36-40. Measure 36 starts with a first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2.'. The melody in the top staff includes triplets of eighth notes. The middle staff contains chords and single notes. The bottom staff has a bass line with chords and single notes.

41

Musical score for measures 41-45. The melody in the top staff consists of quarter notes: D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, B5, A5, G5, F#5, E5, D5. The middle staff contains chords and single notes. The bottom staff has a bass line with chords and single notes.

46

Musical score for measures 46-50. The score is written for three staves in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music consists of a melody in the upper staff and accompaniment in the lower two staves. Measure 46 starts with a treble clef, a key signature of two sharps, and a common time signature. The melody begins with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5. The accompaniment features chords and single notes in the right and left hands.

51

Musical score for measures 51-55. The score continues with the same three-staff format. Measure 51 begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a common time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. A first ending bracket labeled "1." spans measures 53 and 54, ending with a double bar line and repeat dots. The accompaniment continues with chords and single notes.

56

Musical score for measures 56-60. The score continues with the same three-staff format. Measure 56 begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a common time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5. A second ending bracket labeled "2." spans measures 56 and 57, ending with a double bar line and repeat dots. Above measure 58, there is a Coda symbol (a circle with a cross) and the word "Coda" above it. The music concludes with a double bar line and repeat dots. The accompaniment continues with chords and single notes.

Propuesta de formato y arreglo musical.

La autora de este trabajo, propone el formato instrumental conformado por tiple, contrabajo y flauta traversa para este arreglo.

El contrabajo ocupa el rol de solista en esta adaptación, exceptuando algunos compases específicos donde se emplea la técnica de pizzicato para acompañar pasajes del tiple solista.

En la introducción el contrabajo se apropia de la melodía que originalmente es ejecutada por la guitarra, en dicho fragmento se expone el aire de la obra, en este caso, danza. El tiple por su parte, presenta el patrón rítmico de la danza con un carácter sutil que se logra a través de la técnica de brisa¹⁰. La ausencia de la flauta da a la introducción una textura liviana que contrasta con el contenido posterior, donde aparece por primera vez el formato completo (sección A).

Buscando adaptar la pieza a un formato donde resalten las melodías propuestas por el compositor, se pensó en la inclusión de un instrumento melódico (la flauta traversa) para la interpretación de algunas melodías secundarias que originalmente interpreta el tiple como también, la ejecución de segundas voces que acompañan paralelamente a la melodía principal, en este caso interpretada por el contrabajo.

En la sección A se incorpora la flauta y el tiple se hace más presente utilizando la técnica de platillado. Aquí se manifiestan diferentes cambios de intensidad que se ejecutan a través de diversas técnicas tanto en el contrabajo como en el tiple, uno de estos contrastes por ejemplo, se puede evidenciar en el compás 14 donde el contrabajo interpreta la melodía en pizzicato para cambiar la intensidad y el timbre que se venía interpretando a través de la utilización del arco, así como también el tiple regresa a la técnica de brisa para generar este mismo efecto.

¹⁰ La técnica de brisa se emplea en el tiple “acariciando” las cuerdas de abajo hacia arriba con la yema de los dedos.

La utilización de dobles cuerdas enriquece el potencial expresivo e interpretativo del contrabajo además de reafirmar el discurso armónico. Este recurso es utilizado en diversos momentos del arreglo para generar los efectos ya mencionados.

La función principal del tiple es el acompañamiento rítmico/armónico, sin embargo a través de la técnica de tiple solista¹¹, este instrumento interpreta de manera simultánea melodías secundarias y acompañamiento armónico. A lo largo del arreglo se puede observar dicho recurso, por ejemplo en la sección C, donde responde melódicamente al contrabajo sin dejar de ejecutar acordes.

A continuación se presentará la partitura de la adaptación/arreglo realizado.

¹¹ Estilo interpretativo del tiple en el que se ejecutan simultáneamente la melodía y el acompañamiento, similar a la guitarra solista.

Partitura del arreglo.

Gilma

Danza

Compositor: Gentil Montaña

Arreglo: Daniela Vergara

♩ = 100
Intro *pizz.* *arco*

Contrabajo

Flauta

Tiple

mf **Intro**

G6 D7 G *brisa*
p ↑ *i* ↓ *p* ↑ *i* ↓

4

Cb.

Fl.

Tp.

Em Am A7 D7 D7#5

7 **A**

Cb.

Fl.

Tp.

p G6 *ritmo de danza* *platillado* *p* G6 Am D7b5 D7

2

11

Cb.

Fl.

Tp.

D9

Am

D7

13

Cb.

Fl.

Tp.

G

Bm11

G6

pizz.

mp

pp

P ↑ i ↓ P ↑ i ↓

17

Cb.

Fl.

Tp.

Dmaj9

D6 *platillado*

E7

A7

arco

mf

21

Cb.

Fl.

Tp.

D7

D7#5

G6

Cm7

F7

pizz. arco

f

3

25

Cb.

Fl.

Tp.

27

To Θ 1. 2.

Cb.

Fl.

Tp.

Interludio

31

Cb.

Fl.

Tp.

35

arco

Cb.

Fl.

Tp.

4

40 **B**

Cb. *mf*

Fl. *p*
G6 Em7 Dmaj9

Tpt. *mf*

44

Cb.

Fl.

Tpt. D⁹ Dm7 G7 Db9 Cmaj9 Em7

49

Cb.

Fl. Cm7 F7 B9 Bbmaj7 Am7 D7 C

Tpt.

54 1. pizz. 2. D.C. al Coda

Cb.

Fl. A7 D9 Am7 F#dim7 G6

Tpt.

The musical score consists of three staves: Cb. (Contrabass), Fl. (Flute), and Tp. (Trumpet). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The Cb. staff begins with a whole note chord, followed by a half note chord, and ends with a quarter note chord marked with a forte (*f*) dynamic. The Fl. staff begins with a quarter rest, followed by an eighth note chord marked with a forte (*f*) dynamic, then a quarter note chord, and ends with a half note chord marked with a forte (*f*) dynamic. The Tp. staff begins with a forte (*f*) dynamic, followed by a quarter rest, then a quarter note chord, and ends with a quarter note chord. The chord markings for the Tp. staff are: rit. Am7, F#dim7, Bbmaj7, Ebmaj7, Am7, F#dim7, and G6. The Fl. staff ends with the word "Fin".

Como se menciona anteriormente, la segunda obra escogida es el pasillo, “Pasillito” del compositor León Cardona

Pasillito

Reseña biográfica del autor.

Leonel Cardona García, más conocido como León Cardona, es un compositor, intérprete, arreglista, docente y asesor musical, nacido en Yolombó (Antioquia) el 10 de agosto de 1927. Hasta el día de hoy sigue componiendo y realizando arreglos. Su trabajo como compositor es amplio y variado; posee partituras escritas de todas sus composiciones y de 40 grabaciones de algunas de ellas. En sus composiciones, se destaca el manejo armónico, su riqueza y constante movimiento, como también la fluidez y expresividad melódica, apoyada con la variedad rítmica como y una gran influencia de músicas modernas. La formación musical del maestro Cardona tuvo sus inicios en la niñez, en el Instituto de Bellas Artes de Medellín, allí estudió lectura, escritura, dictado melódico y armónico, flauta y armonía con los profesores: Eusebio Ochoa, Luisa Maniguetti y Marceliano Paz de 1937 a 1942. Burbano (2012).

Análisis general de la obra.

Género: Pasillo

Grabaciones: Guafa Trio, Grupo Seresta

Tonalidad: La menor

Compás: 3/4

Forma: AA, BB, A, C, A

Esta pieza recoge elementos modernos de armonía y melodía en comparación con la tradición, sin embargo conserva la esencia rítmica y melódica en muchos aspectos, un ejemplo de esto es la segunda parte de la sección “A” (compás 9), allí se evidencian los elementos rítmicos característicos del pasillo como lo es la fórmula típica del silencio de corchea en el primer tiempo seguido de corcheas.

En la obra hay constantes cambios de tempo, aceleraciones y ritardandos, La sección A tiene dos cambios, la del inicio de la sección (Compases 1 – 8) que propone una velocidad aproximada entre 65 y 70 bpm y el otro a partir del compás 9 donde se incrementa el tempo a 130 o 140 bpm aproximadamente, luego se va desacelerando durante tres compases para llegar a un tempo parecido al del inicio de la “A” en la primera casilla. En la segunda casilla desacelera de nuevo pero súbitamente vuelve a la velocidad rápida (130 o 140bpm) iniciando la frase de la sección “B”.

En esta segunda parte de la pieza (B) como se mencionó anteriormente súbitamente vuelve al tempo rápido durante 4 compases (compás 21 – 24), en el compás 25 retoma la velocidad lenta y comienza a acelerar desde el compás 29 finalmente la primera vuelta de la sección termina en una escala descendente hasta la primera nota del inicio de la “B”, en la segunda casilla nuevamente se acelera desde el compás 29 pero desacelera en el compás 39 y retorna a la sección “A” de ahora en adelante cada vez que aparezca será como en su segunda repetición.

La sección “C” inicia en tempo rápido un poco más rápido que los pasajes rápidos anteriores, esta parte contrastante no tiene ritornello sin embargo es una nueva información, la melodía tiene notas más largas y está en modo mayor, por lo tanto funciona como una nueva sección. La obra finaliza con la reexposición de la sección “A”.

Análisis armónico de la pieza.

Tabla No. 2. Análisis de la Obra Pasillito

Pasillito	
Sección A	
Compases	Descripción
1 – 4	En la primera parte de la sección A se reitera el patrón rítmico (silencio de corchea, cuatro corcheas seguidas y silencio de corchea) La primera frase de la melodía se reitera durante los cuatro compases mientras ocurren cambios armónicos en el acompañamiento, el planteamiento armónico es: I – I – V – V
5 – 8	en este caso cambia la armonía junto con la melodía pero se mantiene rítmicamente. El planteamiento armónico es: I – I – IV – IV
9 – 13	En el compás nueve empieza la segunda parte de la sección. incrementa el tempo, escalas descendentes en cada compás y dinamismo armónico. El planteamiento armónico es: IV – V/III – III – VI – II

<p>14 – 16</p>	<p>Aquí empieza la primera casilla, se hace una retardación del tempo para volver al tempo inicial de la sección.</p> <p>El planteamiento armónico es: V – I – V</p> <p>En el último compás de la frase la armonía toca Bm7(b5) y F#7, el acorde disminuido cumple una función de dominante, se utilizó para acompañar la melodía que ocurre en dicho momento.</p>
<p>17 - 20</p>	<p>En el compás 17 comienza la segunda casilla, la melodía cambia; la primera casilla terminaba en dominante y esta termina en tónica</p> <p>El planteamiento armónico es: V – I</p>
<p style="text-align: center;">Sección B</p>	
<p>21 – 24</p>	<p>En el compás 21 empieza la sección B, los primeros 4 compases están en tempo rápido (140 bpm aprox), la frase termina en un arpeggio de D#dim calderón en la última nota</p> <p>El planteamiento armónico es: IV – V/III – III – dVII/IV – IV</p>
<p>25 – 28</p>	<p>En esta frase se vuelve al tempo lento (65 bpm a prox), modula temporalmente al relativo mayor (D mayor) y comprende dos semifrases, compases del 25 al 26 y del 27 al 28 respectivamente.</p>

	El planteamiento armónico es: II – V – II _m (b5) – I
29 – 36	<p>A partir del compás 29 se va acelerando el tempo para llegar al comienzo de la sección con el tempo rápido, también se busca incrementar la tensión armónica y la velocidad, a sí mismo se repiten algunas frases, este último es un elemento que se está presentando desde el comienzo de la obra.</p> <p>En el compás 33 comienza la primera casilla</p> <p>El planteamiento armónico es: I - II armónico/V – V/V – dVII - VII/III – V</p>
37 - 40	<p>A partir del compás 37 inicia la segunda casilla, aquí también se incrementa el tempo, pero baja súbitamente en el compás 39, para preparar la entrada de la sección A</p> <p>El planteamiento armónico es: dVII – IV – VI – IV – V</p>
Sección A	
Se repite la sección una sólo vez despues la parte B	
Sección C	

<p>57 - 60</p>	<p>En esta sección se modula a la tonalidad de G mayor, El VI grado de la tonalidad original, hay más notas largas en las frases, más dinamismo en la armonía y hay dos acordes por compas generalmente.</p> <p>El planteamiento armónico es: I – II – III – dVII/III – II – V</p>
<p>61 - 64</p>	<p>Esta frase responde a la otra, rítmicamente hablando es la misma.</p> <p>El planteamiento armónico es: II – V – dVII/Vb – III – dVII/III – II – V</p> <p>Los acordes disminuidos que aparecen en los compases 62 y 63 se tomaron como séptimos, sin embargo lo que sucede es que el compositor utilizó un recurso cromático para descender hasta el acorde que deseaba, lo mismo ocurre en el compás 58 de la frase anterior.</p>
<p>65 - 68</p>	<p>En esta frase se modula transitoriamente al V grado de G mayor, se toma como I el acorde de Dmaj7 del compás 67</p> <p>El planteamiento armónico es: IV – II – V – I – VI</p>
<p>69 - 72</p>	<p>En esta frase se modula transitoriamente al III de G mayor</p> <p>Se toma como I el acorde de Bm7 del compás 71</p>

	<p>El planteamiento armónico de los compases 69 al 71 es: II – V – dVII – I</p> <p>Si bien en el compás 70 se buscó una modulación transitoria, en el compás 71 el acorde pivote es precisamente Bm, retomando ahí mismo la tonalidad de G mayor y replicando la armonía expuesta en el compás 58 de la primera frase de la sección.</p> <p>En el compás 72 aparecen los acordes Am y Ab7 este es el recurso cromático del que se habló anteriormente, el acorde de Ab7 es también el sustituto tritonal de D7 por lo que ese acorde (Ab7) es la dominante de G, tensión que se resuelve en la frase siguiente.</p>
<p>73 – 80</p>	<p>En esta parte se reexpone el tema de la sección tal cual como aparece al inicio.</p> <p>El planteamiento armónico es el mismo a excepción del compás 79 y 80 en el aparece un Bm7 (b5) este indica un pequeño tránsito por Am.</p>
<p>81 – 88</p>	<p>Con esta frase se termina la sección, aquí la melodía va descendiendo cromáticamente y la armonía responde a los cromatismos sugiriendo cambios tonales. Finalmente resuelve en G mayor.</p> <p>El planteamiento tonal es: II – V de Bb mayor en los</p>

	<p>compases 81 y 82.</p> <p>III – dVII/III para bajar cromáticamente hacia el II grado de G mayor en los compases 83 y 84.</p> <p>Finalmente II – V – I donde I es G mayor.</p> <p>En el compás 88 se hace la dominante de la tonalidad de la sección A.</p>
<p>Sección A</p> <p>Con la reexposición de la A finaliza la pieza.</p>	

A continuación se mostrarán las partituras en las que se basa el análisis y el arreglo de la pieza.

La transcripción de la partitura se realizó basandose en la grabación del grupo “Seresta” y la partitura encontrada en el trabajo de Jaime Uribe Espitia (2010), “Antología de obras andinas colombianas para calrinete: Análisis y recomendaciones interpretativas”.

Figura 2. Partitura.

Partitura transcrita por la autora de este trabajo (Tomado de la versión del grupo Seresta en Youtube)

Pasillito
León Cardona

♩ = 65

Bm Bm/D F#/C F#

Clarinete en Sib

5 Bm Bm/D Em Em/G Em

♩ = 140

10 A7(b9) Dmaj7 Gmaj7 Gm7(b5) F#7 Bm7

molto rall.

16 Bm7(b5) F#7 Gm7(b5) F#7 Bm7

21 Em A7 Dmaj7 D#° Em

♩ = 140

26 A7 G° D/F# Bm7 G#m7(b5)

poco accel.

31 C#7 A#° C#° F#7 F#7

1. **accel.**

36 A7 Em7 D Em7 F#7 Bm

molto rall.

♩ = 65

42 Bm/D F#/C F# Bm Bm/D

2

47 Em Em/G Em $\text{A}^7(\text{b}9)$ Dmaj^7 Gmaj^7 $\text{♩} = 140$

53 **molto rall.** $\text{Gm}^7(\text{b}5)$ $\text{F}\#^7$ Bm^7 Gmaj^7 Am^7 Bm^7 Bb° $\text{♩} = 160$

59 Am^7 D^7 Am^7 D^7 C° Bm^7 Bb° $\text{Am}^7(\text{add}4)$ $\text{Ab}^7(\#11)$ Gmaj^7 Em^7 A^7

67 $\text{Dmaj}^7(\text{add}9)$ Bm^7 $\text{C}\#\text{m}^7(\text{b}5)$ $\text{F}\#^7$ $\text{A}\#^\circ$ Bm^7 Bb° Am^6 Ab^7 Gmaj^7 Am^7 Bm^7 Bb°

75 Am^7 D^7 Am^7 D^7 $\text{C}\#^\circ$ $\text{Bm}^7(\text{b}5)$ Am^7 $\text{F}^7(\text{add}9)$

83 **molto rall.** Bm^7 Bb° Am^7 Am^7/D $\text{D}^7(\text{b}9)$ G $\text{F}\#^7$ $\text{♩} = 65$

90

96 $\text{♩} = 140$

100 **molto rall.**

Propuesta de formato y arreglo musical.

Para este arreglo se eligió un formato instrumental de dueto, integrado por tiple y contrabajo. Se tomó como referencia la grabación del grupo “Seresta¹²” (guitarra y clarinete), puesto que es también una adaptación para dos instrumentos, se buscó una versión que se asemejara a la propuesta del arreglo y mostrara el contenido esencial de la obra (melodía, armonía y melodías secundarias), en contraste con otras versiones grabadas como la de Guafa Trio (caracterizada por su sonoridad experimental) y la del Conjunto Instrumental Armónico Colombiano (caracterizada por su arreglo para quinteto).

Los primeros 8 compases de la sección A se caracterizan por tener dos melodías que se responden la una a la otra, la melodía principal apelando a un ostinato que va cambiando algunas notas a medida que avanza y se desarrolla la armonía, y la melodía secundaria dibujando el discurso armónico a través de inversiones y un ritmo que se repite homogéneamente. En esta parte, el contrabajo asume la melodía secundaria los primeros 4 compases, el tiple acompaña armónicamente mientras interpreta la melodía principal a través del recurso de tiple solista, los roles se intercambian los 4 compases consiguientes que concluyen el tema melódico inicial, en el resto de la sección, donde se precisa un cambio de tempo se mantiene al contrabajo en su rol de solista.

A lo largo de la obra el cambio de tempo es una constante, este recurso se manifiesta en todas las secciones.

La sección B inicia con un tempo rápido que va desacelerando hasta llegar a un calderón en el tercer tiempo del compás 4, La frase siguiente emplea un tempo lento similar al del compás anterior dando inicio a un contenido musical contrastante pero complementario, donde además del

¹² Grupo instrumental de Medellín, Antioquía, Colombia.

cambio de velocidad se utiliza la técnica de brisa para generar menor intensidad y cambios tímbricos, luego en el compás 29 de la pieza, el tempo se acelera de nuevo para dirigirse hacia la primera casilla y repetir la sección; en la segunda casilla ocurre lo contrario y se desacelera antes de reexponer la sección A. En esta sección (sección B) el tiple adorna los espacios y refuerza algunas frases de la melodía interpretando segundas voces en los finales de las casillas.

En la sección C la pieza modula a Do mayor, aquí el tiple toma la melodía principal del compás 48 al 51 de nuevo utilizando la técnica de tiple solista, el contrabajo acompaña esta frase utilizando la técnica de pizzicato en ritmo de pasillo, luego el contrabajo retoma la melodía con arco en el compás 52 hasta el final de la sección, y finalmente se retoma la sección A para terminar la obra.

A continuación se presentará la partitura de la adaptación/arreglo realizado.

Partitura del arreglo.

Pasillito

Pasillo

Compositor: León Cardona

Arreglo: Daniela Vergara

A
♩ = 65
arco

Contrabajo

Tiple

5

Cb.

ritmo de pasillo
platillado

Tpl.

9

♩ = 120

Cb.

Tpl.

13

rit.

1.

Cb.

Tpl.

17

2.

rit.

Cb.

Tpl.

To C

Fine

4

60

Cb.

Tpl.

Dm7 G7 Bdim7 Em7b5 A7

Detailed description: This system contains measures 60-63. The Cello staff (Cb.) starts with a whole note G4, followed by a quarter rest, then quarter notes G4, A4, and B4, and finally a half note G4 with a fermata. The Trumpet staff (Tpl.) features a rhythmic pattern of eighth notes with chords: Dm7, G7, Bdim7, Em7b5, and A7.

64

Cb.

rit.

Tpl.

Dm Bb7 Em7 D#dim7

Detailed description: This system contains measures 64-67. The Cello staff (Cb.) begins with a half note G4, followed by quarter notes F#4, E4, and D4, then a half note C4 with a fermata, and finally quarter notes B3 and A3. A 'rit.' (ritardando) marking is placed above the staff. The Trumpet staff (Tpl.) continues with eighth notes and chords: Dm, Bb7, Em7, and D#dim7.

68

Cb.

D.C. al Fine

Tpl.

Dm7 G7 C B7

Detailed description: This system contains measures 68-71. The Cello staff (Cb.) has a half note G4, quarter notes F#4 and E4, a half note D4 with a fermata, and a final whole note C4. The instruction 'D.C. al Fine' is written above the staff. The Trumpet staff (Tpl.) features eighth notes with chords: Dm7, G7, C, and B7.

Conclusiones

Durante la realización de este trabajo (2021) muchas situaciones difíciles ocurrieron a nivel mundial, se transformó la manera en que las personas se relacionan como también el modo de vivir la rutina, evidentemente esto afectó la vida humana sin contar los cambios en el medio ambiente, pero en Latinoamérica y específicamente en el Colombia las circunstancias fueron muy difíciles, la recesión económica y las restricciones para socializar en un país donde la fiesta y la celebración hacen parte de la cultura contribuyeron para que la gente mirara hacia otras esquinas de la sociedad, siempre habían celebrado sin importar las carencias y cuando fue difícil estar alegre, fue necesario mirarlas de frente y darse cuenta del país que se tenía, se acumularon muchas necesidades y la gente se hizo más pobre, esto provocó que el sentir de los habitantes terminara en un estallido social que buscaba que los colombianos se reconozcan a sí mismos y se apropiaran de su país, estas circunstancias ayudaron a generar un despertar en la población, salieron a las calles y reclamaron aquello que no sabían que tenían, las movilizaciones acogieron muchos sectores de la sociedad lo que hizo que la población se reconociera a sí misma como comunidad y colaboraran unidos para tratar de cambiar el país.

Esta reflexión lo que busca transmitir es que la valoración de lo propio y lo que hace parte de la historia patria es importante para trascender momentos de adversidad, encontrar refugio cuando hay hostilidad, recordar para no repetir y sembrar cultura para la construcción de la identidad.

Las razones que llevaron a la autora a realizar este trabajo son el valor social que considera tienen las manifestaciones artísticas populares del sentir colombiano, quizá aquí sólo se muestra una parte, pero puede que sea un paso para que más artistas investiguen y creen material sobre las diversas formas de arte que se dan en Colombia y que este grano de arena contribuya a la formación

del gran mar de arte y cultura que hay en este trozo de tierra.

Bibliografía

- Burbano, J. (2012). León Cardona: Su aporte a la música de la zona andina colombiana. Recuperado de https://repository.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/1233/Jos%E9_ReveloBurbano_2012.pdf;jsessionid=4A34520193DD19258E4227EB32CE7950?sequence=3
- Castaño, D. (2019). Adaptación del segundo movimiento de séptima sinfonía de Beethoven para la cátedra ensamble de contrabajos, del programa de interpretación musical del Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali. Recuperado de <https://repository.bellasartes.edu.co/handle/123456789/1>
- Cedeño, C. (2015). El bajo eléctrico en la música llanera colombiana descripción musical en el estilo de uno de sus exponentes el maestro Ricardo Zapata Barrios. Recuperado de <http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/1692>
- Cortes, P. (2013). Bajo eléctrico en el género bambuco de la música andina colombiana. Recuperado de <http://repository.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/1544/TE-11062.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Garzón, A. (2018). Elementos técnicos e interpretativos de Ricardo Zapata Barrios y Javier Andrés Mesa Martínez en el bajo eléctrico, dentro del contexto de la música tradicional popular de la región andina colombiana. Recuperado de <http://repository.udistrital.edu.co/handle/11349/15667>
- Guafa Trío. (2006). *Pasillito [Canción]*. Guafa Trío.
- Guzmán, P. (2014). música ecuatoriana para contrabajo, adaptación de géneros tradicionales. Recuperado de <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/20988>

- Mejía, Y. (2019). *Gentil Montaña y su práctica como requintista. Análisis de sus discos y retrato del contexto histórico*. Recuperado de <http://repositorio.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/11583/TE-20273.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Mesa, A. (2018). *Adaptación de dos obras andinas colombianas de León Cardona para bajo Eléctrico solista: análisis de elementos musicales, propuesta técnica e interpretativa*. Recuperado de <http://repository.udistrital.edu.co/bitstream/11349/15701/1/Trabajo%20de%20Grado%20-%20Javier%20Andres%20Mesa.pdf>
- Miñana, C. (2002). *Entre el folklore y la musicología: 60 años de estudios sobre la música popular colombiana*. Recuperado de http://www.danzaenred.com/sites/default/files/documentos/entre_folklore_y_etnomusic.pdf
- Ortiz, N. (2011). *Aplicación de elementos compositivos a partir del análisis musical de la suite No 3 para guitarra del maestro Gentil Montaña*. Recuperado de <http://www.guilombia.guitartistica.com/archivosweb/analismusicalmontana3.pdf>
- Rendón, H. (2009). *De liras a acuerdas, una historia a través de las estudiantinas*. Recuperado de <https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/2937/71695312.2009.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Rendón, G. (2017). *La música para trío de cuerdas andinas colombianas*. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6205194>
- Sanabria, J. (2008). *Creación de un método auxiliar para estudiantes de contrabajo, enfocado en las músicas folclórica colombiana, Universidad distrital de Santander*. Recuperado de <http://noesis.uis.edu.co/handle/123456789/31720>
- Santamaría, C. (2006). *La “nueva música colombiana” la redefinición de lo nacional en épocas de la world music*. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/874/87400402.pdf>
- Seresta (2019). *Pasillito [Canción]*. Seresta.

- Sossa, D., Amézquita, J., Ramírez, C., Gilón, L., Borda, I., & Martínez, L., (2016). León Cardona: seis décadas de música sin fin. Recuperado de <http://repository.udistrital.edu.co/handle/11349/5336>
- Suarez, I. (2019). Producción de repertorio escrito de música colombiana, para instrumentos solistas y pequeños ensambles. Recuperado de <http://repositorio.ucundinamarca.edu.co/bitstream/handle/20.500.12558/1889/Produccion%20de%20repertorio%20escrito%20de%20musica%20colombiana%20para%20instrumentos%20solistas%20y%20pequeños%20ensam.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Trío Instrumental Macaregua. [Proceso Sonoro]. (2013, julio 9). *Gilma – Gentil Montaña [Video]*. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=LmblG_z8QPc
- Uribe, J. (2010). Antología de obras para clarinete de música andina colombiana: Análisis y recomendaciones interpretativas. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10784/1453>