

**EL CONTRABAJO EN EL PASILLO Y EL BAMBUCO**

**AMILKAR SÁNCHEZ VALENZUELA**

**Asesor: LUIS CARLOS SABOYA**

**UNIVERSIDAD EL BOSQUE  
FACULTAD DE CREACIÓN Y COMUNICACIÓN  
BOGOTÁ, COLOMBIA  
2019**

## **NOTA DE SALVEDAD DE RESPONSABILIDAD INSTITUCIONAL**

“La Universidad El Bosque, no se hace responsable por los conceptos emitidos por el investigador en su trabajo, solo velará por el rigor científico, metodológico y ético del mismo en aras de la búsqueda de la verdad y la justicia”.

## **AGRADECIMIENTOS**

Deseo manifestar mi sincera gratitud, a todo aquel que de alguna manera hizo posible la realización este trabajo y especialmente a:

A mi madre y a mi esposa por su apoyo incondicional en cada momento.

A mis maestros: Lucas Saboya, Fabián Forero Valderrama, Andrés Villamil, Javier Pérez, Juan Sebastián Rojas, Melissa Ballesteros y Violeta Solano Vargas, quienes, con sus conocimientos, profesionalismo y acompañamiento, trazaron la ruta por la cual se movilizó este proyecto.

A mis compañeros y amigos de la maestría, porque son personas que poseen una gran trayectoria musical y profesional, la cual me impulsó a dar lo mejor de mí en cada momento.

Finalmente, a la Universidad El Bosque, por abrir este espacio de aprendizaje tan importante para la música y para el país.

## TABLA DE CONTENIDO

<b>RESÚMEN</b> .....	<b>3</b>
<b>LISTA DE TABLAS</b> .....	<b>6</b>
<b>LISTA DE GRÁFICAS</b> .....	<b>7</b>
<b>TABLA DE ANEXOS</b> .....	<b>9</b>
<b>PENSAMIENTOS PREVIOS</b> .....	<b>11</b>
<b>CAPÍTULO 1: INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>14</b>
<b>JUSTIFICACIÓN</b> .....	<b>16</b>
<b>ESTADO DEL ARTE</b> .....	<b>16</b>
<b>CAPÍTULO 1: MARCO TEÓRICO</b> .....	<b>18</b>
<b>1.1 BAMBUCO</b> .....	<b>21</b>
<b>1.2 PASILLO</b> .....	<b>24</b>
<b>CAPÍTULO 2: METODOLOGÍA</b> .....	<b>26</b>
<b>2.1 ESCOGENCIA DEL MATERIAL SONORO</b> .....	<b>26</b>
<b>2.2 ENTREVISTAS</b> .....	<b>29</b>
<b>2.3 SISTEMATIZACION</b> .....	<b>31</b>
<b>CAPÍTULO 3: ANÁLISIS</b> .....	<b>32</b>
<b>3.1 Análisis del contrabajo en las grandes dimensiones</b> .....	<b>33</b>
3.1.1 Contexto “El Cafetero” .....	33
3.1.2 El Sonido.....	33
3.1.3 Contexto “San Pedro en el Espinal” .....	36
3.1.4 El Sonido.....	36
<b>3.2 Análisis del contrabajo en las medianas dimensiones</b> .....	<b>39</b>
3.2.1 Contexto.....	39
3.2.2 El Sonido.....	39
3.2.3 Contexto “San Pedro en el Espinal” .....	42
3.2.4 El Sonido.....	42
<b>CAPÍTULO 4: ELABORACIÓN DE LOS ARREGLOS Y PIEZAS PARA</b>	
<b>CONTRABAJO SOLISTA</b> .....	<b>46</b>
<b>4.1 ELABORACIÓN DE LOS ARREGLOS</b> .....	<b>46</b>

4.1.1	Contra las piedras (Jorge Arbeláez-bambuco).....	47
4.1.2	Las Doce (Álvaro Romero).....	50
4.1.3	Huracán (Lucho Bermúdez).....	53
4.1.4	Pincho (Adolfo Mejía).....	56
4.1.5	Tipacoque (Antonio Silva).....	58
4.1.6	Gloria Beatríz (León Cardona) .....	61
	<b>4.2 TRABAJO CON LOS COMPOSITORES.....</b>	<b>63</b>
4.2.1	Ritos y Purezas (Fredy Guerra-pasillo).....	64
4.2.2	Bambuco Alterno (Andrés Saavedra – contrabajo y piano) .....	71
	<b>4.3 INTERPRETACIÓN.....</b>	<b>74</b>
	<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>79</b>
	<b>REFERENCIAS.....</b>	<b>80</b>
	<b>ANEXOS.....</b>	<b>82</b>

## LISTA DE TABLAS

Tabla N°1. Fuente propia.....	28
Tabla N°2. Fuente propia.....	33
Tabla N°3. Fuente propia.....	35
Tabla N°4. Fuente propia.....	36
Tabla N°5. Fuente propia.....	39
Tabla N°6. Fuente propia.....	39
Tabla N°7. Fuente propia.....	42
Tabla N°8. Fuente propia.....	42
Tabla N°9. Fuente propia.....	45

## LISTA DE GRÁFICAS

Gráfica N.1: Fragmento del arreglo “Contra las Piedras”, compases 1-5. Fuente propia ..	47
Gráfica N.2: Fragmento del arreglo “Contra las Piedras”, compases 16-20. Fuente propia .....	48
Gráfica N.3: Fragmento del arreglo “Contra las Piedras”, compases 36-40. Fuente propia .....	49
Gráfica N.4: Fragmento del arreglo “Contra las Piedras”, compases 31-35. Fuente propia .....	49
Gráfica N.5: Fragmento del arreglo “Contra las Piedras”, compases 51-55. Fuente propia .....	50
Gráfica N.6: Fragmento del arreglo “Las Doce”, compases 1-3. Fuente propia .....	50
Gráfica N.7: Fragmento del arreglo “Las Doce”, compases 24-27. Fuente propia .....	51
Gráfica N.8: Fragmento del arreglo “Las Doce”, compases 28-31. Fuente propia .....	51
Gráfica N.9: Fragmento del arreglo “Las Doce”, compases 44-47. Fuente propia .....	52
Gráfica N.10: Fragmento del arreglo “Las Doce”, compases 56-62. Fuente propia .....	52
Gráfica N.11: Fragmento del arreglo “El Huracán”, compases 1-4. Fuente propia .....	53
Gráfica N.12: Fragmento del arreglo “El Huracán”, compases 13-16. Fuente propia .....	54
Gráfica N.13: Fragmento del arreglo “El Huracán”, compases 57-60. Fuente propia .....	54
Gráfica N.14: Fragmento del arreglo “El Huracán”, compases 61-64. Fuente propia .....	55
Gráfica N.15: Fragmento del arreglo “El Huracán”, compases 81-84. Fuente propia .....	55
Gráfica N.16: Fragmento del arreglo “El Huracán”, compases 93-96. Fuente propia .....	56
Gráfica N.17: Fragmento del arreglo “Pincho”, compases 1-4. Fuente propia .....	56
Gráfica N.18: Fragmento del arreglo “Pincho”, compases 25-28. Fuente propia .....	57
Gráfica N.19: Fragmento del arreglo “Pincho”, compases 37-40. Fuente propia .....	57
Gráfica N.20: Fragmento del arreglo “Pincho”, compases 49-52. Fuente propia .....	58
Gráfica N.21: Fragmento del arreglo “Tipacoque”, compases 1-4. Fuente propia.....	58
Gráfica N.22: Fragmento del arreglo “Tipacoque”, compases 6-10. Fuente propia.....	59
Gráfica N.23: Fragmento del arreglo “Tipacoque”, compases 41-45. Fuente propia.....	59
Gráfica N.24: Patrones rítmicos de acompañamiento del bambuco fiestero en el contrabajo. Fuente propia.....	60

Gráfica N.25: Fragmento del arreglo “Tipacoque”, compases 26-30. Fuente propia.....	60
Gráfica N.26: Fragmento del arreglo “Gloria Beatriz”, compases 1-5. Fuente propia.....	61
Gráfica N.27: Fragmento del arreglo “Gloria Beatriz”, compases 13-18. Fuente propia...	62
Gráfica N.28: Fragmento del arreglo “Gloria Beatriz”, compases 25-30. Fuente propia...	62
Gráfica N.29: Ritos y Purezas. Fredy Guerra (2019).....	64
Gráfica N.30: Ritos y Purezas. Fredy Guerra (2019).....	65
Gráfica N.31: Ritos y Purezas. Fredy Guerra (2019).....	66
Gráfica N.32: Ritos y Purezas. Fredy Guerra (2019).....	66
Gráfica N.33: Ritos y Purezas. Fredy Guerra (2019).....	67
Gráfica N.34: Ritos y Purezas. Fredy Guerra (2019).....	67
Gráfica N.35: Ritos y Purezas. Fredy Guerra (2019).....	67
Gráfica N.36: Ritos y Purezas. Fredy Guerra (2019).....	68
Gráfica N.37: Ritos y Purezas. Fredy Guerra (2019).....	68
Gráfica N.38: Ritos y Purezas. Fredy Guerra (2019).....	69
Gráfica N.39: Ritos y Purezas. Fredy Guerra (2019).....	69
Gráfica N.40: Ritos y Purezas. Fredy Guerra (2019).....	70
Gráfica N.41: Bambuco Alterno. Andrés Saavedra (2019) .....	71
Gráfica N.42: Ejemplos modos sintéticos. Fuente propia.....	71
Gráfica N.43: Bambuco Alterno. Andrés Saavedra (2019) .....	72
Gráfica N.44: Bambuco Alterno. Andrés Saavedra (2019) .....	73
Gráfica N.45: Bambuco Alterno. Andrés Saavedra (2019) .....	73

## TABLA DE ANEXOS

Audio 1: Entrevista a Julián Gómez (contrabajista) .....	30
Audio 2: Entrevista al maestro Humberto Tovar Pachón, (contrabajista).....	30
Audio 3: Entrevista al maestro Fernando “el chino” León. <a href="https://drive.google.com/open?id=1hB4OJp6-zXGcV4dhZMfIcaO8mRwU04iB">https://drive.google.com/open?id=1hB4OJp6-zXGcV4dhZMfIcaO8mRwU04iB</a> .....	30
Audio 4: Entrevista a Cesar.... Dueño de la tienda de discos (la Musiteca), en el centro de Bogotá. <a href="https://drive.google.com/open?id=17iRiClQhjYa75CV8hy7zvcKH-HXavLfL">https://drive.google.com/open?id=17iRiClQhjYa75CV8hy7zvcKH-HXavLfL</a> ..	31
Audio 5: Entrevista al maestro Fabián Forero <a href="https://drive.google.com/open?id=1-GiwMD4ntCZ5PGzgrc0ef_oBqnFX9Yk4">https://drive.google.com/open?id=1-GiwMD4ntCZ5PGzgrc0ef_oBqnFX9Yk4</a> .....	31
Audio 7: Entrevista al maestro Andrés Saavedra <a href="https://drive.google.com/open?id=1IQpJMMvrMbOIGjY-ipPseBX0dUmDu-1">https://drive.google.com/open?id=1IQpJMMvrMbOIGjY-ipPseBX0dUmDu-1</a> .....	31
Transcripción “El Cafetero” versión de Jaime Llano: <a href="https://drive.google.com/open?id=1JVAaNv2MQ4HHxYv52sC7VBKWWpIrOfzM">https://drive.google.com/open?id=1JVAaNv2MQ4HHxYv52sC7VBKWWpIrOfzM</a> .....	32
Transcripción “El Cafetero” versión de Guafa Trío: <a href="https://drive.google.com/open?id=1dOKID8E14f9mx95eIHKJtw7xw4TLHet9">https://drive.google.com/open?id=1dOKID8E14f9mx95eIHKJtw7xw4TLHet9</a> .....	32
Transcripción “San Pedro en el Espinal” versión de Jaime Llano: <a href="https://drive.google.com/open?id=1rLZ5uvkhANpYMLUab4TcplLyVWExd8BK">https://drive.google.com/open?id=1rLZ5uvkhANpYMLUab4TcplLyVWExd8BK</a> .....	32
Transcripción “San Pedro en el Espinal” versión de Guafa Trío: <a href="https://drive.google.com/open?id=1mv9yF_P1R3yeQytqNQNqK9nz8NHZgKEW">https://drive.google.com/open?id=1mv9yF_P1R3yeQytqNQNqK9nz8NHZgKEW</a> .....	32
Partitura de “Pincho”: <a href="https://drive.google.com/open?id=1d_ZjLK1H7bGA0pB6Mfd8nxdplMz7xwyE">https://drive.google.com/open?id=1d_ZjLK1H7bGA0pB6Mfd8nxdplMz7xwyE</a> .....	82
Partitura de “Gloria Beatriz” <a href="https://drive.google.com/open?id=1YJjRhiwfdunHJMW-XXwPR9-g6nx3Xx36">https://drive.google.com/open?id=1YJjRhiwfdunHJMW-XXwPR9-g6nx3Xx36</a> .....	82
Partitura de “Tipacoque” <a href="https://drive.google.com/open?id=1g7aQ_vQ5RsmTzOkIFWwvzVm0HtBuwXcm">https://drive.google.com/open?id=1g7aQ_vQ5RsmTzOkIFWwvzVm0HtBuwXcm</a> .....	82
Partitura de “Las Doce” <a href="https://drive.google.com/open?id=1dY65i_8olRvzJMi892Mm2LqDOyL5Q9to">https://drive.google.com/open?id=1dY65i_8olRvzJMi892Mm2LqDOyL5Q9to</a> .....	82
Partitura de “Ritos y Purezas” <a href="https://drive.google.com/open?id=1kOvsF2FfMB_V27sKC1oEImYvENYIKUm2">https://drive.google.com/open?id=1kOvsF2FfMB_V27sKC1oEImYvENYIKUm2</a> .....	82

Partitura de “Contra las Piedras”	
<a href="https://drive.google.com/open?id=1sIeqFFTuitG3M7E6rrW-g9HFDgJCgPBG">https://drive.google.com/open?id=1sIeqFFTuitG3M7E6rrW-g9HFDgJCgPBG</a> .....	82
Partitura de “Huracán”	
<a href="https://drive.google.com/open?id=1YckSOyncTM4ijCkVYUxZOam9hg_08EB6">https://drive.google.com/open?id=1YckSOyncTM4ijCkVYUxZOam9hg_08EB6</a> .....	82
Partitura de “Bambuco Alterno”	
<a href="https://drive.google.com/open?id=1HV_v3SIJ4nRgLxx_dcoEeIsQRxRTefxE">https://drive.google.com/open?id=1HV_v3SIJ4nRgLxx_dcoEeIsQRxRTefxE</a> .....	82
Fotos de arreglo del contrabajo: .....	82
<a href="https://drive.google.com/open?id=1CF9W-oKcXhA8WatuQ3SyaRY56WEujbjN">https://drive.google.com/open?id=1CF9W-oKcXhA8WatuQ3SyaRY56WEujbjN</a> ,	
<a href="https://drive.google.com/open?id=1ZRC3e92nwRSQa9q0GIykBxHmZACH_RR">https://drive.google.com/open?id=1ZRC3e92nwRSQa9q0GIykBxHmZACH_RR</a> .....	82
<a href="https://drive.google.com/open?id=1So-rSFw1U393IXVzGTSdS1xG8Fnbm-iQ">https://drive.google.com/open?id=1So-rSFw1U393IXVzGTSdS1xG8Fnbm-iQ</a>	
<a href="https://drive.google.com/open?id=1Fz3brP2wSVZHOYxJP6BKxSEE4rAta23C">https://drive.google.com/open?id=1Fz3brP2wSVZHOYxJP6BKxSEE4rAta23C</a>	
<a href="https://drive.google.com/open?id=1uZ5A5EOheEs7XaY7_KEnc1I4TFLIB_ku">https://drive.google.com/open?id=1uZ5A5EOheEs7XaY7_KEnc1I4TFLIB_ku</a> .....	82
<a href="https://drive.google.com/open?id=1pwXMfaYLv2-9WOuu2wD7k9rD1EqOJEhf">https://drive.google.com/open?id=1pwXMfaYLv2-9WOuu2wD7k9rD1EqOJEhf</a>	
<a href="https://drive.google.com/open?id=11cf6VcLmhyK2fia-QVedbN_qxs8hcSFF">https://drive.google.com/open?id=11cf6VcLmhyK2fia-QVedbN_qxs8hcSFF</a> .....	82

## RESÚMEN

Este trabajo se propone presentar una visión renovada de las posibilidades en la interpretación en el contrabajo dentro de las músicas tradicionales de la región andina colombiana. Para ello, este trabajo constará de dos secciones: una analítica y otra de creación.

La sección analítica consiste en una revisión histórica de las características estructurales generales de las prácticas interpretativas del contrabajo en la tradición de la música andina colombiana, y la manera como éste se ha incorporado a esta tradición. Para ello, se han aplicado las herramientas que ofrece el modelo de análisis de LaRue (1970).

Por otra parte, la investigación-creación consta de dos partes: la primera, la conforman una serie de arreglos de obras del repertorio de la música andina colombiana del siglo XX (específicamente bambucos y pasillos) para diversos formatos de cámara (vibráfono, guitarra eléctrica, tiple y contrabajo; clarinete, tiple y contrabajo; clarinete y contrabajo; tiple y contrabajo); la segunda, se basa en el trabajo con dos compositores que han propuesto cada uno una composición: *Ritos y Purezas* (2019) de Fredy Guerra y *Bambuco Alterno* (2019) de Andrés Saavedra. En estas composiciones se busca integrar elementos estructurales de las músicas andinas colombianas, pero, desarrolladas a través de lenguajes más propios de las vanguardias de los siglos XX y XXI, teniendo como referencia obras para contrabajo solo como la *Sequenza XIVb* de Luciano Berio y *Message Consolation* de György Kurtág.

Palabras clave: *Contrabajo, pasillo, bambuco, interpretación.*

## ABSTRACT

This work aims at presenting a renewed version of the possibilities in the interpretation of the double bass within the Colombian Andean traditional music. For that reason, this work will be comprised of two sections: an analytical and a creation one.

The analytical section entails a historical overview of the structural general characteristics in the interpretative practices of the double bass in the tradition of the Colombian Andean music and the way in which it has been incorporated to this tradition. Thus, the tools of LaRue's (1970) analytic model have been applied.

On the other hand, the research-creation section consists of two parts: the first one is made up of a series of arrangements of works from Colombian Andean 20<sup>th</sup> century repertoire (specifically bambucos and pasillos) for diverse camera formats (vibraphone, electric guitar, tiple (twelve-stringed treble guitar) and double bass; clarinet, tiple and double bass; clarinet and double bass; tiple and double bass), the second is based on the work of two composers who have each proposed a composition: *Ritos and Purezas* (2019) by Fredy Guerra and *Bambuco Alterno* (2019) by Andrés Saavedra. These compositions seek to include structural elements from Colombian Andean music, but, developed through a more typical language of avant-garde of the centuries XX and XXI, having as reference works for solo double bass like *la Sequenza XIVb* by Luciano Berio and *Message Consolation* by György Kurtág.

Keywords: *Double Bass, Pasillo, Bambuco, Interpretation.*

## PENSAMIENTOS PREVIOS

Previo al inicio de este proceso, han sido varios los pensamientos y reflexiones que han permanecido como una constante en mi quehacer artístico, aunque han ido tomando diferentes matices a lo largo de los años.

Primero: es importante señalar el aporte que, como instrumentista, puede hacerse a la labor del compositor, contribuyendo a este como co-creador; ya que, la experiencia adquirida en el instrumento, permite plantear nuevas opciones e ideas, además, garantiza que la ejecución de la pieza sea realizada de la mejor manera posible.

Segundo: En cuanto a los ritmos de la región andina colombiana, las características del bambuco y las del pasillo se fueron transformado en la medida que, transitaban por procesos históricos, y ello afectó necesariamente algunos de sus rasgos musicales. Hoy en día, los cambios culturales no implican la pérdida de estos rasgos tradicionales, sino que, se sostienen en ellos, para edificar nuevos criterios desde una “visión renovada”. Como resultado de esto, y para efectos de este trabajo, surgió la idea de buscar nuevas opciones que dieran complemento al contrabajo en su papel de acompañante o solista.

Tercero: vale la pena resaltar una idea final con respecto al papel desempeñado como componente activo de este proceso. Dada la formación recibida como intérprete y la experiencia profesional, se ha ido forjando una idea que se soporta en la experiencia como herramienta constructora de un concepto, el cual, explica que: en la medida que se va tocando la música, ésta se va construyendo. En otras palabras, puedo aseverar que, al tocar reiteradamente, se va formando una idea de cómo debe sonar un arreglo, o cómo podría mejorarse un pasaje de un arreglo o de una composición, asegurando así que estas sean más sólidas en su concepto compositivo. Todo esto permite, finalmente, complementar el trabajo de los arreglos y las composiciones en la práctica, ya que, como intérprete, también se tiene una visión y comprensión musical, en este caso en concreto, abordando algunos ritmos andinos colombianos como el bambuco, el pasillo, la danza, y demás aires de la tradición musical andina colombiana.

## CAPÍTULO 1: INTRODUCCIÓN

El contrabajo ha jugado un rol modesto pero significativo en la historia de la música andina colombiana. En la medida en que las tendencias internacionales de sus intérpretes han posibilitado un mayor desarrollo técnico, este instrumento, ha comenzado a exhibir el potencial necesario para jugar roles más prominentes tanto como solista, como en los conjuntos instrumentales en los que participa.

El contrabajo se caracteriza por ser el más grande y de tesitura más grave de la familia de instrumentos de cuerda frotada. Tiene, por lo general, cuatro cuerdas afinadas por cuartas ascendentes (Mi-La-Re-Sol, desde la 4ª cuerda, más grave, a la 1ª, más aguda). También los hay de cinco cuerdas, la quinta cuerda, afinada una tercera mayor o una cuarta justa más grave que la cuarta cuerda. Se toca, principalmente de dos formas: con un arco o con la yema de los dedos, la segunda es conocida como *pizzicato*.

Aunque el origen del contrabajo no está aún del todo claro, parece ser que derivó de otro instrumento llamado *violone*, lo que remonta su historia al siglo XVI. Sin embargo, no fue sino hasta el siglo XVII que adoptó la forma y las características actuales, una combinación de elementos propios del violín y de la viola da gamba. Por otra parte, su incorporación definitivamente a la orquesta no se dio hasta el siglo XVIII, de la mano de Domenico Dragonetti, considerado el primer virtuoso de este instrumento. En un inicio desempeñó un papel secundario: reforzar la parte del violonchelo, doblándolo a la octava inferior, ya que su sonido es potente y se oye mejor que otros instrumentos de la época, por ejemplo el clave<sup>1</sup>.

Debido a que, en sus inicios, el contrabajo era todavía más grande de lo que es hoy día, sus posibilidades de presencia en las salas de concierto se vieron limitadas por las dificultades para su ejecución. A pesar de todo, el contrabajo se fue poco a poco ganando el

---

<sup>1</sup> Francisco Javier Almenara, *El contrabajo a través de la historia*. (Murcia: Instituto Fides, 2007).

respeto de los músicos y del público desde los finales del siglo XVIII y durante todo el siglo siguiente, de la mano de algunos compositores que depositaron su confianza en él. Sin embargo, el gran momento del contrabajo llegó realmente en la segunda mitad del siglo XX, ya que el trabajo de instrumentistas, pedagogos y, sobre todo, el rol que jugó en el jazz, le brindó la oportunidad a los instrumentistas de lucirse en solitario, y posibilitó la adopción de nuevas técnicas interpretativas<sup>2</sup>.

En este orden de ideas, se puede afirmar que, el primer ámbito de consolidación del contrabajo fue en la orquesta sinfónica. Sin embargo, con su inclusión en el jazz, al contrabajo se le abrió un nuevo espacio para poder explorar nuevas sonoridades y formatos de grupos musicales. Esto hace posible que, finalmente, el contrabajo también integre las agrupaciones de música andina colombiana, acompañando en ritmos de pasillo y bambuco, aunque no restringido solamente a estos. Todo esto permite apreciar que el contrabajo tiene una larga historia que lo ha llevado desde la música sinfónica europea hasta su inclusión en la música popular, muy de la mano del jazz, ya que este género ha significado para este instrumento un trampolín para diversificarse. Esta expansión no ha sido ajena a los géneros de la música andina colombiana.

En estos tiempos, la transformación que experimentan algunas músicas nacionales deja al descubierto que, las tradiciones deben nutrirse de instrumentos alternos y de estructuras musicales de otras músicas<sup>3</sup>. Esto, finalmente, ha promovido múltiples investigaciones acerca de los géneros andinos como el bambuco y el pasillo, y su relación interpretativa con el contrabajo.

---

<sup>2</sup> Almenara, *El contrabajo*, 12.

<sup>3</sup> Bermúdez, “Un siglo de música en Colombia”, 8-10.

## JUSTIFICACIÓN

El contrabajo es un instrumento con un rol bien establecido en la tradición musical occidental. Asimismo, en los últimos años, se ha visto envuelto en procesos de desarrollo técnico que le han propiciado el ambiente y las condiciones necesarias para buscar nuevos roles más allá del acompañamiento al que estaba relacionado. La música andina colombiana ha estado en correspondencia con este contexto; por este motivo, este trabajo se plantea como un aporte importante, que pretende consolidar nuevas opciones interpretativas para el contrabajo en el ámbito de estas músicas, vinculándolo, con los procesos internacionales de desarrollo en los que se ha visto involucrado.

## ESTADO DEL ARTE

Mediante la inclusión del contrabajo en diversos formatos musicales en el país, se destacan los estudios que se han llevado a cabo en los últimos años sobre las técnicas extendidas en el instrumento. Cortés<sup>4</sup> destaca dos técnicas: el *slap* y el *tapping*. En el contrabajo la técnica de *slap* es una variante más agresiva del *pizzicato*.<sup>5</sup> El efecto se obtiene combinando dos movimientos; el primero, consiste en tirar la cuerda para soltarla inmediatamente con vigor, de manera que, el rebote contra el mástil produzca un sonido seco. En seguida, se golpea la cuerda con los dedos extendidos como si se propinase una bofetada o azote -de ahí su nombre, *slap*, bofetada en inglés-. El resultado es un patrón rítmico de efecto similar al que produce el *doblao* de palmas en el flamenco<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Pedro Felipe Cortes, *El bajo eléctrico en el género del bambuco de la música andina colombiana* (Tesis de pregrado, Universidad Pedagógica Nacional, 2013).

<sup>5</sup> El *pizzicato* es una técnica que consiste en pulsar o estirar las cuerdas con los dedos.

<sup>6</sup> Cristián Gruner, “La técnica del *slap*”. *Revista Bajista*, 14, Recuperado de <http://www.aulaactual.com/especiales/slap/>

El *tapping*, es una técnica aplicada principalmente en guitarra y bajo eléctrico, que se ejecuta utilizando los dedos de la mano pulsante o en ocasiones un plectro<sup>7</sup>, para presionar las cuerdas sobre el mástil del instrumento, haciendo sonar la nota de determinado espacio o traste. Esta técnica tiene diversas variedades. En el *tapping* a una mano se suele utilizar el dedo medio o índice para percutir la cuerda. En el *tapping* a dos manos se pone en juego los dedos de la mano derecha e izquierda para maniobrar en varias cuerdas<sup>8</sup>.

En contraste, Mastropietro<sup>9</sup> (1996), realiza un interesante trabajo en el que expone la manera como exploró diversos recursos en su obra “*En una cara*”. Entre estos recursos, destacan principalmente los armónicos naturales, multifónicos, así como modulaciones tímbricas, técnicas percutidas con la mano izquierda y generación de ciertos sonidos diferenciales.

Esta breve contextualización quedaría incompleta si no se cuenta con un barrido panorámico de destacados grupos musicales actuales, que han presentado innovadoras propuestas musicales en el medio de la música andina colombiana. Una de esas innovaciones, ha sido la incorporación del contrabajo en el formato musical. Dignos de especial mención son tres casos: *Guafa trío*, *Ensamble Gurruffío* y *Trío nueva Colombia*. Sin embargo, de estos conjuntos y en específico sobre la manera de utilizar el contrabajo no ha aparecido aún ninguna monografía.

Finalmente, se señala un interesante trabajo de la Universidad Sergio Arboleda en el que, se analiza y comenta el desarrollo de “nuevas tendencias” en la música andina

---

<sup>7</sup> Plectro es un palillo o púa de forma triangular que se utiliza para tocar, generalmente, en bandolas, mandolinas o guitarras.

<sup>8</sup> Francisco de Borja, *Tapping*. Santiago de Chile, 2010. Recuperado de <http://bassborja.blogspot.com/2010/06/tapping.html>

<sup>9</sup> Carlos Mastropietro, ““En una cara”: estrategias instrumentales para contrabajo”, *Revista del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral*, n° 10, 2005.

colombiana<sup>10</sup>. Sin embargo, este estudio es general y no examina el caso del contrabajo en particular en este proceso.

## CAPÍTULO 1: MARCO TEÓRICO

Para el proceso creativo de los arreglos y las composiciones para el contrabajo en ritmos de la región andina colombiana, se realizará un análisis a dos obras conocidas dentro del repertorio de la música de la región andina colombiana. Este análisis se basa en el método de Jean de LaRue<sup>11</sup>, que se basa en el método cualitativo de observación, con tipo de muestreo mixto partiendo de la comparación y, enfocado en el análisis; ya que se busca en esta propuesta, llegar a una comprensión a profundidad de los patrones utilizados en los ejemplos musicales.

LaRue propone en su texto, un análisis global del lenguaje musical y del contexto, en el que intervienen los siguientes elementos: antecedentes, observación significativa y evaluación. El primero de ellos, evoca un marco de referencia histórica que debe tener el analista, previo a realizar un análisis, el cual le permitirá conocer procedimientos de análisis en piezas similares a las que serán analizadas y evitar que el analista genere aseveraciones u opiniones ya hechas o equívocas. El segundo, se refiere a una selección meticulosa y efectiva del repertorio a analizar, con esto, el analista tiene menos probabilidades de llenarse excesivamente de datos, a tal punto que, muy posiblemente terminen llevándolo por otros caminos. El tercer elemento, resulta ser, en otras palabras, una evaluación de los resultados obtenidos después de elaborar el análisis; su pertinencia y consideraciones.

---

<sup>10</sup> Catalina Camargo Acosta et al., *Tendencias actuales de creación académica en la música andina colombiana: libro de partituras* (Bogotá: Universidad Sergio Arboleda. Escuela de Artes y Música. Semillero de Investigación MusicArte, 2017).

<sup>11</sup> Jan LaRue, *Análisis de etilo musical: pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*, (Barcelona: Editorial Labor S.A, 1989).

Las categorías que explica LaRue en su método, consisten en cinco elementos contributivos denominados SAMeRC: Sonido, Armonía, Melodía, Ritmo y Crecimiento Musical; y, tres dimensiones principales de análisis: grandes, medianas y pequeñas. Para este trabajo, se tomarán concretamente las siguientes categorías analíticas pertenecientes al estadio de observación significativa: grandes y medianas dimensiones; y un elemento contributivo: el sonido<sup>12</sup>.

Las dimensiones que contempla LaRue en su texto (grandes, medianas y pequeñas), permiten ordenar de manera jerárquica una pieza, teniendo en cuenta que, tal como lo dice en su texto “cada pieza musical representa, desde muchos ángulos, una ley en sí misma”. Estas dimensiones derivan del método aristotélico que determina los medios y los extremos<sup>13</sup>; sin embargo, en calidad del análisis musical, se hace necesario prestar atención precisa a lo que ocurre en el centro de la obra, que, por lo general, contiene la mayor parte del desarrollo de la pieza.

Es así como las grandes dimensiones corresponden a la totalidad de la obra, bien sea un movimiento o un grupo de obras, en palabras de LaRue: “a un sentido de totalidad musical”. Algunas consideraciones que se pueden apreciar dentro de estas dimensiones son: cambio de instrumentación entre los movimientos (que corresponde al elemento contributivo del Sonido); contrastes armónicos (Armonía); desarrollo temático (Melodía); métrica, agógicas y tempo (Ritmo); y variaciones en la forma (Crecimiento)<sup>14</sup>.

Las dimensiones medias, por su parte, abarcan lo que conocemos en el medio musical como período, párrafo, sección o parte; como lo dice LaRue: “el carácter individual de las partes de una pieza”. En este contexto se pueden considerar el tipo de fraseo, si es de tendencia vocal o instrumental, o el tipo de cadencias que utiliza el autor para terminar sus frases, o, la forma en que acompañan los demás instrumentos una frase o melodía principal.

---

<sup>12</sup> LaRue, *Análisis de etilo musical*, 4-9.

<sup>13</sup> LaRue, *Análisis de etilo musical*, 4.

<sup>14</sup> LaRue, *Análisis de etilo musical*, 5-6.

Hay que tener en cuenta que, como lo especifica LaRue, “no se puede fijar con exactitud la extensión de las dimensiones medias a comparación de las grandes y las pequeñas”, pues, las dimensiones medias forman parte de una categoría intermedia entre ambos extremos, sin embargo, dependiendo del estilo musical que se vaya a analizar, se pueden establecer estos límites, si se identifica con seguridad una frase<sup>15</sup>.

Ahora bien, el sonido como una categoría analítica, incluye todos los aspectos relacionados con el sonido en sí mismo, como dinámicas, timbre, textura y trama. El timbre nos dicta si la obra es vocal, instrumental u otra; las dinámicas nos refieren al volumen o intensidad del sonido, indicadas por medio de los símbolos convencionales (*p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff*, etc.); y la textura y trama, nos exponen la disposición de los timbres (cantidad de voces o instrumentos).

Pasemos ahora a hablar de los aires nacionales, especialmente el bambuco y el pasillo, sobre los que se han dado discusiones desde el siglo XIX. Bermúdez destaca el papel de estos que tenían en el siglo XIX y principios del XX en el medio artístico colombiano:

*“La música local tenía el pasillo como bastión instrumental, para piano y grupo de cámara, y el bambuco como modelo de canción. Pedro Morales Pino había iniciado nuevas tendencias, adoptando la estudiantina de cuerdas española como formato instrumental y la poesía de inspiración culterana como texto. Igual hizo Emilio Murillo al usar el ropaje virtuosístico para sus pasillos y en respuesta a las quejas de Garay y otros muchos. Los pasillos y bambucos, predilectos de las tertulias y cenáculos literarios, constituían "la música nacional", que para muchos era la música por excelencia, la única que había”<sup>16</sup>.*

---

<sup>15</sup> LaRue, *Análisis de etilo musical*, 6.

<sup>16</sup> Egberto Bermudez, “Un siglo de música en Colombia ¿entre nacionalismo y universalismo?”, *Revista Credencial*, ed. 120, diciembre 1999, 9.

## 1.1 BAMBUCO

Con respecto al bambuco los autores han destacado el carácter tri-étnico, y han realzado el argumento de “fusión racial”, que ha sido muy importante en la idea de identidad cultural de lo colombiano<sup>17</sup>. Al respecto escribió Perdomo Escobar lo siguiente:

*“Cuando las indiadas, el negro y el criollo comenzaban a crear una conciencia colectiva, fruto del mestizaje, de la fusión racial en marcha, entonces alumbró en las gamas de su psique el ritmo regocijado a la par que la queja cantada del bambuco.”*<sup>18</sup>

Sin embargo, el bambuco fue inicialmente relacionado con las clases bajas y no era reconocido por el discurso oficial, pero fue posteriormente acogido por este, como señala Miñana<sup>19</sup>. Esto se ve ilustrado en la siguiente cita que aporta Miñana extraída de la *Historia de la literatura en Nueva Granada* de José María Vergara y Vergara.

*“Su danza es enteramente original; su música es singular, y en fuerza de su mérito y de su poesía se ha convertido en música y danza nacional, no solo de las clases bajas sino aun de las altas, que no lo bailan en sus salones, pero que la consideran suya (...). Es de todas nuestras cosas lo único que encierra verdaderamente el alma y el aire de la patria”.*<sup>20</sup>

Este fragmento permite observar que esta idea de la música nacional indudablemente se desprende de un ideario de nación del que estaban impregnadas fuertemente las discusiones de la época, como señala Cruz:

---

<sup>17</sup> Miguel Antonio Cruz, “Folklore, música y nación: El papel del bambuco en la construcción de lo colombiano.” *Nómadas* núm. 17, (2002): 221.

<sup>18</sup> José Ignacio Perdomo, *Historia de la música en Colombia*. (Bogotá: Academia Colombiana de Historia, 1963), 53-54. Citado desde Cruz, “Folklore, música y nación”, 221.

<sup>19</sup> Carlos Miñana, “Los caminos del bambuco en el siglo XIX.” *Revista A Contratiempo* 9 (1997): 10.

<sup>20</sup> José María Vergara y Vergara, *Historia de la literatura en Nueva Granada* (Bogotá: Echeverría Hermanos, 1867) citado en Miñana, “Los caminos del bambuco”, 10.

*“Esa es una de las principales motivaciones del siglo XIX colombiano: garantizar un tipo de solidaridad horizontal que genere unicidad relativa y un tipo de cohesión que marque de manera permanente e irrenunciable a los individuos de la Nación en eclosión. Lo vernáculo, y en especial el bambuco, van bien con esa necesidad”.*<sup>21</sup>

Desde aquí se van desarrollando dos planteamientos, el ascenso social y la homogeneización. Primero que todo, esto permite concluir que el bambuco sufrió un proceso de ascenso social, pero de ello resultó como consecuencia, además, un proceso de homogeneización. El bambuco, surgido del ámbito popular, llegó a ser también la música representativa de las clases adineradas y dirigentes. Esto se ve reflejado en las transformaciones que sufrió en este periodo, como bien lo señalan Areiza y García:

*“En el bambuco ésto se ve expresado en las transformaciones que experimenta a lo largo del siglo XIX, las cuales condujeron a una paulatina separación de la corporalidad, del ritmo y de los antiguos formatos musicales (...). Resultados de estas transformaciones son las composiciones de bambucos para piano y música de salón –por ejemplo, el bambuco compuesto por Manuel María Párraga en 1856– y el traslado del tiple desde el anonimato de los espacios rurales y campesinos hasta los salones de música de las clases altas urbanas.”*<sup>22</sup>

Estando asentado el bambuco, tras este proceso de ascenso, en su posición de música o aire nacional, fue necesario legitimar el bambuco por medio de ficciones históricas, remontando el bambuco a la época de la independencia e incluso a la colonial. Con respecto a la documentación de este periodo, Cruz escribe lo siguiente:

*“Es difícil dar fe de la existencia del bambuco en el mismo período de la Independencia porque la mayor parte de las menciones que de él se hacen son escritas con posterioridad a 1840, época en la que empieza a ser construido el mito de la nacionalidad; pero suponiendo que existiera, se trataba de una música que comenzaba su ascenso en la sociedad y que se filtró, probablemente,*

---

<sup>21</sup> Cruz, “Folklore, música y nación”, 220.

<sup>22</sup> Lorena Andrea Areiza Londoño y Juan Fernando García Castro. “Los nuevos bambucos, entre la tradición y la modernidad”. (X congreso nacional de sociología. ICESI), 1455-6.

*por la movilidad social ocasionada en tal período, la cual puso en contacto las formas de cultura popular y de élite. Eso fue lo que abrió las puertas para que el bambuco ingresara en los altos círculos... ”<sup>23</sup>*

El proceso de estandarización consistió en el establecimiento de “formas correctas” de manifestación del arte popular, este proceso se inscribe en la agenda planteada desde el *folclore* a nivel continental. La visión planteada por el *folclore* ha sido fuertemente criticada; sin embargo, vale destacar que hubo algunos textos durante esta época que señalaban las diversidades regionales<sup>24</sup>. Sobre este proceso de estandarización y el *Folclore* escribió Cruz:

*“Ese proyecto se ve materializado en una especie de instituciones públicas, con sus respectivos especialistas que van academizando el sonido original, depurando la escritura y la estructura y estandarizando las formas correctas de interpretación y composición. Esa manera de modelar lo “verdadero”, de delimitación de lo auténtico, es lo que determina el surgimiento del Folklore o Folclore, con el cual se pretende designar lo que es y no es nacional, y que presenta una visión descuadrada de lo popular donde el folclorista aísla la completud en sus componentes... ”<sup>25</sup>*

Es así como se llega finalmente a las figuras más importantes en este proceso de homogeneización del bambuco, como señala Cruz:

*“Posterior a esto sólo faltó la llegada de cultores verdaderamente dedicados que estandarizaron las formas del bambuco, como Pedro Morales Pino, Emilio Murillo, Pelón Santamarta y Jerónimo Velasco quienes además, desarrollaron una inmensa labor llevando la música a distintos formatos como la estudiantina, o los duetos, ... ”<sup>26</sup>*

Pero este proceso de homogeneización también permitía vislumbrar ciertas variantes, representadas por diferencias regionales, como destaca Ocampo:

---

<sup>23</sup> Cruz, “Folklore, música y nación”, 222.

<sup>24</sup> Véase Vergara y Vergara, *Historia de la literatura*, 391.

<sup>25</sup> Cruz, “Folklore, música y nación,” 229.

<sup>26</sup> Cruz, “Folklore, música y nación,” 228.

*“Hasta hace algunos años se hacía diferencia regional en los tipos de bambucos; se hablaba de un bambuco lento y melancólico en el Cauca; otro de carácter fiestero en el Tolima y Santanderes; y otro de tipo campesino, graciosa y madrigalesco en el altiplano cundiboyacense. Se hacía asimismo la diferencia entre el bambuco lírico de esencia romántica y generalmente vocal; el bambuco instrumental, característico de las estudiantinas y tríos”<sup>27</sup>.*

## **1.2 PASILLO**

El pasillo, por su parte, derivó del vals europeo y en su práctica se involucraron grupos sociales urbanos, por ende siendo un género foráneo, más relacionado con la adopción de modas extranjeras que con las tradiciones rurales de Colombia<sup>28</sup>. Al referir el origen del pasillo es innegable su relación con el vals, como señala Rodríguez:

*“El pasillo llegó de Europa como vals y como parte del proceso de expansión de la cultura europea que durante el siglo XIX y especialmente a partir de la segunda mitad, estuvo en el centro de los debates y enfrentamientos de tendencias políticas, partidos y divisiones de los mismos”<sup>29</sup>.*

Esta condición establece una clara diferenciación con el bambuco, y con los estudios llevados a cabo con relación a este, ya que como se pudo apreciar anteriormente, las investigaciones sobre el bambuco se han centrado en la relación de la música y la identidad en Colombia. Esto también establece una clara diferencia entre el bambuco y el pasillo en la medida en que

*“A diferencia del bambuco, el pasillo no tuvo que ser formalizado y disciplinado en un canon de pautas estructurales, ya venía en el “régimen de partitura”, ninguna música campesina fue “desmonotonizada”,- para usar el socorrido y muy descriptivo término de Emilio Murillo, compositor de muchos pasillos-, en él. Ello es clave para que el análisis del muy amplio corpus de obras, revele la predominancia de los elementos de unidad del género, sobre las variaciones. Aun así, no deja de sorprender la inventiva de los compositores que logran, (...), obras individuales dentro de la uniformidad tradicional”<sup>30</sup>.*

---

<sup>27</sup> Javier Ocampo, *Música y folclor de Colombia*. (Bogotá: Plaza & Janés, 1984): 99.

<sup>28</sup> Martha Enna Rodríguez Melo, “Música nacional: El pasillo colombiano”, Bogotá, agosto 2012: 1.

<sup>29</sup> Rodríguez Melo, “Música nacional”, 2.

<sup>30</sup> Rodríguez Melo, “Música nacional”, 2.

En este orden de ideas, es muy importante resaltar el carácter de danza que tenía el pasillo, así como su antecesor, el vals. El vals surgió, como señala Rodríguez, a partir del

*“proceso de una serie de prácticas originadas en las costumbres campesinas inglesas, francesas y alemanas, que llegaron a las ciudades y se integraron a los usos de diferentes capas sociales, modificando el gusto y especialmente los usos rituales de la danza aristocrática”<sup>31</sup>.*

Es así como el pasillo, como el vals, establece, desde su construcción social a partir del baile, un repertorio:

*“Al igual que el vals que fue el primer género de danza que logró establecer un repertorio, el pasillo también constituyó su repertorio”<sup>32</sup>.*

Adicionalmente, la constitución de este repertorio lo llevó a tener un gran peso en el ámbito nacional, porque “se constituyó, -a partir de su gran aceptación, popularidad y el interés de los compositores en el género-, en el primer representante de una música nacional urbana”<sup>33</sup>. Resumiendo todo lo anterior, es concluyente definir al pasillo como un “género europeo, fundacional de lo colombiano, que se arraigó sin mestizajes, el pasillo no es el resultado de una hibridación sino una reinterpretación”<sup>34</sup>.

El pasillo construyó su repertorio especialmente como género instrumental, pero indudablemente su presencia como canción (pasillo-canción) también fue un elemento determinante en aquella época. Es por ello que Ocampo señala que en el caso del pasillo destacaron variantes, como se puede inferir del siguiente fragmento:

*“El pasillo fiestero instrumental, que es el más característico de las fiestas populares, bailes de casorio y de garrote; se confunde con la típica banda de música de los pueblos, con los fuegos de pólvora,*

---

<sup>31</sup> Rodríguez Melo, “Música nacional”, 3.

<sup>32</sup> Rodríguez Melo, “Música nacional”, 2-3.

<sup>33</sup> Rodríguez Melo, “Música nacional”, 1-2.

<sup>34</sup> Rodríguez Melo, “Música nacional”, 2.

*retretas, corridas etc. El pasillo lento vocal, característico de los cantos enamorados, desilusiones, luto y recuerdos; es el típico de las serenatas y de las reuniones sociales de cantos y en aquellos momentos de descanso musical, cuando deseamos recordar”<sup>35</sup>.*

## **CAPÍTULO 2: METODOLOGÍA**

La metodología para este proyecto se basa en el método cualitativo, ya que los criterios artísticos se focalizan en estéticas de carácter personalizado, destacando su creatividad y vitalidad interpretativa. Por otra parte, se destaca que, para las entrevistas se prefirió el método de único caso significativo, ya que se pudo acceder a fuentes de evidencia directa, como se detallará más adelante. A continuación, se presentarán las fases mediante las cuales se desarrolló progresivamente la propuesta; estas fases fueron esenciales para dar un orden cronológico y trazar una ruta de trabajo:

- a. Escogencia del material sonoro para el análisis
- b. Entrevistas para recolectar la información de las composiciones
- c. Sistematización

### **2.1 ESCOGENCIA DEL MATERIAL SONORO**

La selección del material para su posterior análisis, fue reducido finalmente a un pasillo y un bambuco, luego de revisar buena cantidad de repertorio de música de la región andina colombiana, de diversos autores. El criterio de selección, incluyó que fueran representativos y conocidos en el medio musical de la región andina, con el objetivo de poder comparar las semejanzas y diferencias que se presentan en la interpretación del contrabajo.

---

<sup>35</sup> Ocampo, *Música y folclor*, 112.

Como ya se referenció anteriormente, Rodríguez señala la idea del bambuco y el pasillo como “opuestos complementarios”, ya que “aunque en él (el pasillo) no convergieron discursos de retórica “nacional” equivalentes a los que consagraron al bambuco como fundador de una música nacional propia y mestiza”<sup>36</sup>, y sustenta esta idea en el hecho que en las primeras grabaciones que fueron realizadas en México para el sello Columbia por Pelón y Marín en 1908, “una cara del disco era un bambuco, y la otra generalmente un pasillo, con menos frecuencia una danza o un vals”<sup>37</sup>, señalando asimismo que esta alternancia se presentaba en programas radiales y presentaciones en vivo. Es por ello que en este pequeño reporte se tratarán cada uno de estos géneros por separado, para señalar históricamente cómo ha sido la lectura que las investigaciones han dado sobre sus respectivos desarrollos y significaciones.

Los casos escogidos para analizar son dos. El primero es el pasillo “El Cafetero” de la compositora colombiana Maruja Hinestrosa Eraso, escrito aproximadamente en el año 1928 y, el segundo, el bambuco “San Pedro en el Espinal” del compositor Milciades Garavito. Ambos casos, en dos versiones: la primera, por Jaime Llano en un formato compuesto por órgano, piano, guitarra eléctrica, percusión menor, tiple y contrabajo; y la segunda, por Guafa Trío, en formato de: flauta traversa, cuatro y contrabajo, (eventualmente bajo acústico). Respecto a el rol del contrabajo, el maestro Fernando “el chino” León (2018), precisa que se podría trazar una línea, que evidencia las variaciones que ha tenido la interpretación en el instrumento en distintos formatos, partiendo de que, siempre ha cumplido el papel de mantener el piso armónico, sin embargo, los intérpretes en aras de dar mayor movimiento al bajo, hacen una búsqueda de protagonismo, elaborando líneas melódicas que adoptan contracantos, motivos contrapuntísticos con los demás instrumentos, incluso, hasta llegar a tomar el rol melódico principal. En otras palabras, como se evidencia en estos dos casos tomados para este trabajo lo que ocurre es que: en el formato de Jaime Llano, el contrabajo posee un movimiento específico, dispuesto para su formato, en el mayor de los casos marcando el bajo típico del pasillo, mientras que, en Guafa Trío, el contrabajo

---

<sup>36</sup> Rodríguez Melo, “Música nacional”, 1.

<sup>37</sup> Rodríguez Melo, “Música nacional”, 1.

cumple su papel de papel armónico, pero en consecuencia del formato y sus influencias, pretende dar un despliegue de virtuosismo de cada instrumento, alejándose de cierta manera de su rol específico, añadiendo a sus líneas, algunas técnicas interpretativas que se han desarrollado para estos instrumentos en otros contextos.

Nombre de la obra	Ritmo	Tonalidad	Formato	Versión
El Cafetero	Pasillo	C (do mayor)	Organo, piano, guitarra eléctrica, percusión menor. Contrabajo y tiple	Jaime Llano
San Pedro en el Espinal	Bambuco	Gm (sol menor)	Trio. Piano, tiple y contrabajo	Jaime Llano
El cafetero	Pasillo	C (do mayor)	Flauta traversa, contrabajo y cuatro.	Guafa Trío
San Pedro en el Espinal	Bambuco	Em (mi menor) y Gm (sol menor)	Flauta traversa, contrabajo y cuatro	Guafa Trío

Tabla N°1. Fuente propia

Estos puntos mencionados anteriormente, serán detallados más adelante en el capítulo del análisis.

## 2.2 ENTREVISTAS

Para la entrevista, el método que se empleó es la estrategia de muestreo de único caso significativo. Este permite llegar a una comprensión a profundidad; y se resalta su importancia, por ser fuentes de evidencia directa. La relevancia de estas entrevistas radica en que, permiten analizar la experiencia de los músicos, al respecto, señala Hernández Carrera: “(...) a través de las entrevistas se analizan las experiencias de los individuos, relacionándolas con prácticas cotidianas o profesionales, poniendo un especial énfasis en acceder a las prácticas e interacciones en su contexto natural, sin las alteraciones que pueda introducir un entorno artificial”<sup>38</sup>.

En este orden de ideas, las entrevistas se plantearon semiestructuradas; por ello, se esbozó un cuestionario de base, pero en la entrevista se formularon preguntas de manera espontánea según la información y opinión de los entrevistados lo ameritó. El núcleo de las entrevistas se centró en hablar de conceptos interpretativos y sonoros específicos del rol del contrabajo en el bambuco y el pasillo explicado por medio del instrumento o la partitura directamente, según sea el caso.

Los criterios para la selección de los entrevistados fueron: estar actualmente activos, ser conocidos en el ámbito de la música andina colombiana, haber tenido formación popular o académica, haber participado en festivales de música colombiana y haber interpretado o compuesto obras reconocidas registradas en grabaciones. Dichas prácticas y opiniones reflejarán, en parte, las “tendencias actuales” de los elementos melódicos y armónicos en la música colombiana, su influencia en la academia, la influencia del jazz y las prácticas musicales improvisadas<sup>39</sup>. Por tanto, los músicos seleccionados para entrevistar fueron los

---

<sup>38</sup> Rafael M. Hernández Carrera, “La investigación cualitativa a través de entrevistas: su análisis mediante la teoría fundamentada”, *Cuestiones pedagógicas*, 23, 2014, 187-210.

<sup>39</sup> Para más información véase Catalina Camargo Acosta et al., *Tendencias actuales de creación académica*, 19. En este estudio se destaca el surgimiento en los últimos años de compositores e intérpretes

siguientes: Julián Gómez, Fabián Forero, Carlos Guzmán, Fernando “el chino” León, Andrés Saavedra, Fredy Guerra y César “la musiteca”. Los audios y videos recolectados están anexos al final del trabajo.

Las entrevistas con los compositores que escribieron las obras a estrenar en el recital (Andrés Saavedra y Fredy Guerra), si bien basadas en la misma metodología, se enfatizaron en indagar acerca de la búsqueda conceptual de las tendencias sobre las que estos compositores compondrán las obras en relación con los elementos de la música tradicional colombiana que incluirán en estas.

Información de los audios recolectados:

Audio 1: Entrevista a Julián Gómez (contrabajista)

<https://drive.google.com/open?id=1N6PXrUBZBxlbyw0jGNMbfnVqrDht9G>

Descripción: Relató su experiencia como músico, sus influencias, su formación y puntualmente algunas maneras como abordó técnicamente los pasajes rápidos y virtuosos, cuándo los interpretaba con Guafa trío.

Audio 2: Entrevista al maestro Humberto Tovar Pachón, (contrabajista).

Descripción: Se habló principalmente sobre el papel de los contrabajistas graduados de la Universidad Nacional, como el maestro Pablo Arévalo, y su relación con la música colombiana no escrita.

Audio 3: Entrevista al maestro Fernando “el chino” León. [https://drive.google.com/open?id=1hB4OJp6-](https://drive.google.com/open?id=1hB4OJp6-zXGcV4dhZMfcaO8mRwU04iB)

[zXGcV4dhZMfcaO8mRwU04iB](https://drive.google.com/open?id=1hB4OJp6-zXGcV4dhZMfcaO8mRwU04iB)

Descripción: Él fue quien principalmente le abrió el camino al autor del presente trabajo, al relatar de manera detallada la historia de los contrabajistas de música popular y colombiana en Bogotá desde los años 50s.

---

aportando enfoques y visiones diferentes en nuevas creaciones, revistiendo bambucos, pasillos y guabinas con “armonías novedosas en contraposición a las formas tradicionales de estos géneros musicales”. (p. 19).

Audio 4: Entrevista a Cesar.... Dueño de la tienda de discos (la Musiteca), en el centro de Bogotá.

<https://drive.google.com/open?id=17iRiClQhjYa75CV8hy7zvcKH-HXavLfl>

Descripción: Se habló sobre el poco reconocimiento que tuvieron los músicos que les grabaron a los artistas en las producciones de música popular de los años 60s y 70s.

Audio 5: Entrevista al maestro Fabián Forero [https://drive.google.com/open?id=1-GiwMD4ntCZ5PGzgrc0ef\\_oBqnFX9Yk4](https://drive.google.com/open?id=1-GiwMD4ntCZ5PGzgrc0ef_oBqnFX9Yk4)

[https://drive.google.com/open?id=1-GiwMD4ntCZ5PGzgrc0ef\\_oBqnFX9Yk4](https://drive.google.com/open?id=1-GiwMD4ntCZ5PGzgrc0ef_oBqnFX9Yk4)

Descripción: En esta oportunidad, el maestro Fabián Forero, sugirió algunas rutas válidas para la elaboración de la presente propuesta, citando algunos ejemplos de la manera como se podría dirigir la investigación, el análisis y la elaboración de los arreglos.

Audio 7: Entrevista al maestro Andrés Saavedra <https://drive.google.com/open?id=1IQpJJMvrMbOIGjY-ipPseBX0dUmDu->

[L](https://drive.google.com/open?id=1IQpJJMvrMbOIGjY-ipPseBX0dUmDu-)

Descripción: Realizó una explicación en detalle del proceso compositivo de su obra, el contexto armónico, las melodías, el ritmo, detalles de la interpretación y algunas características importantes de la pieza.

## **2.3 SISTEMATIZACION**

Para realizar la sistematización de la información recogida, se realizaron en primer lugar, las transcripciones de los pasillos y bambucos seleccionados, basadas en las grabaciones rescatadas de medios digitales (youtube). A partir de aquí, con las transcripciones y grabaciones, se realizó un análisis musical comparativo basado en el método analítico de LaRue para encontrar similitudes y diferencias del modo de conducción de dichas líneas de acompañamiento en el contrabajo. Este material se encuentra en los siguientes hipervínculos:

Transcripción “El Cafetero” versión de Jaime Llano:

<https://drive.google.com/open?id=1JVAAaNV2MQ4HHxYv52sC7VBKWWpIrOfzM>

Transcripción “El Cafetero” versión de Guafa Trío:

<https://drive.google.com/open?id=1dOKID8E14f9mx95eIHKJtw7xw4TLHet9>

Transcripción “San Pedro en el Espinal” versión de Jaime Llano:

<https://drive.google.com/open?id=1rLZ5uvkhANpYMLUab4Tep1LyVWExd8BK>

Transcripción “San Pedro en el Espinal” versión de Guafa Trío:

[https://drive.google.com/open?id=1mv9yF\\_P1R3yeQytqNQNqK9nz8NHzgKEW](https://drive.google.com/open?id=1mv9yF_P1R3yeQytqNQNqK9nz8NHzgKEW)

### CAPÍTULO 3: ANÁLISIS

El análisis del material estará basado en la comparación, con el fin de explicar y contrastar similitudes y diferencias. De este modo, la observación, el análisis y la comparación constituirán la metodología básica en esta sección.

Por medio del análisis, se buscan caracterizar ciertos rasgos distintivos propios del bambuco y el pasillo aplicados al contrabajo, siendo estos, ritmos representativos de la música de la región andina colombiana. En este orden de ideas, el análisis busca caracterizar y reflexionar sobre algunos elementos notables como: motivos ritmo-melódicos, efectos y armonía y, sumado a ello, algunas implicaciones del *performance* de cada intérprete, frente a estos tres conceptos. Para, finalmente adoptar de alguna manera, los resultados de este análisis, en la interpretación y elaboración de los arreglos que constituyen la primera parte del recital.

El primer paso para realizar el análisis fue realizar una comparación de la utilización del bajo en las canciones, teniendo como referentes dos versiones diferentes para cada caso. El primer caso es *El cafetero* (1928-9), compuesto por Maruja Hinestroza de Rosero, donde se comparan los bajos de la versión del grupo de Jaime Llano González y la de Guafa trío. La razón para seleccionar estas dos versiones radica en la diferente aplicación del contrabajo en cada una de ellas, pues, en la versión del grupo de Jaime Llano se puede notar el rol

acompañante del bajo, mientras que Guafa trío, influido por el jazz, le da al contrabajo un rol más protagónico.

### 3.1 Análisis del contrabajo en las grandes dimensiones

#### 3.1.1 Contexto “El Cafetero”

Tema: El Cafetero

Compositor: Maruja Hinestroza de Rosero

Fecha de composición 1928-29

Aire: Pasillo

Links de audio: El Cafetero (Jaime Llano)

<https://www.youtube.com/watch?v=SI1wYObuYiU>

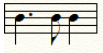

El cafetero (Guafa Trío): versión del álbum “Herencia”

Versión: Música Colombiana a la manera de Jaime Llano González	Versión: Guafa Trio
Fecha de grabación: -----	Fecha de grabación: -----
Arreglista: Jaime Llano	Arreglista: Leonardo Gómez
Intérprete: Julio Garavito	Intérprete: Julián Gómez

Tabla N°2. Fuente propia

#### 3.1.2 El Sonido

1.1. Timbre	1.1 Timbre
Elección de timbres Órgano, piano, contrabajo, percusión menor, tiple, guitarra eléctrica.	Elección de timbres Contrabajo, cuatro, flauta.

<p>Ámbito</p> <p>Piano E6/ Contrabajo G3</p> <p>Tonalidad C</p>	<p>Ámbito</p> <p>Flauta Bb6/ Contrabajo Bb2</p> <p>Tonalidad Bb</p>
<p>1.1.3. Grados de frecuencia y contraste</p> <p>Frecuencia: En el contrabajo la</p> <p>figura  típica del bambuco rápido.</p> <p>La melodía la comparten entre el órgano y piano.</p> <p>Ritmo constante de la percusión.</p> <p> Compás 73 al 135</p> <p>Acompañamiento constante simple del tiple.</p>	<p>1.1.3. Grados de frecuencia y contraste</p> <p>Frecuencia: en el contrabajo acompañamiento enriquecido.</p> <p>Rítmico armónicamente con la pretensión de suplir la ausencia de la percusión.</p> <p>Contraste entre la cadencia inicial que hace el contrabajo y el tema central de la obra.</p>
<p>1.1.4. Idioma estilo y recurso instrumental.</p> <p>Maneja el contrabajo desde un registro cómodo con algunos movimientos que pasan por la mediante del acorde.</p> <p>A mi juicio, por falta de una guitarra acompañante el contrabajo queda más expuesto.”</p>	<p>1.1.4 Idioma estilo y recurso instrumental.</p> <p>Maneja el contrabajo desde la perspectiva solista con múltiples recursos y registros que demandan una gran dificultad técnica e interpretativa.</p>
<p>1.2 Dinámica</p>	<p>1.2 Dinámica</p>
<p>1.2.1 Tipos de dinámicas</p>	<p>1.2.1 Tipos de dinámicas</p>

<p>Dinámica implícita durante toda la obra.</p> <p>Sección C compás 73 al 135 más suave.</p> <p>Grados de contraste:</p> <p>Dinámica en pendiente</p> <p>Piano crescendo compás 93 al 96</p>	<p>Dinámica implícita durante toda la obra.</p> <p>Grados de contraste: muy poco</p> <p>Dinámica en terraza: tal vez al comienzo de la obra</p> <p>Dinámica en pendiente: tal vez al final de la obra.</p>
<p>La textura y la trama</p> <p>Melodía principal más acompañamiento.</p>	<p>La textura y la trama</p> <p>Melodía más acompañamiento</p> <p>Melodía acórdica del cuatro en compás 157 al 171</p>
<p>1.4 Contribuciones del sonido del movimiento</p> <p>El contrabajo es más rítmico en la sección C compás 73 al 135</p> <p>Cambio de color en el registro del órgano: los cambios de sonido a nivel dinámico de las melodías que se alternan entre el órgano y el piano pueden contribuir a un ropaje acústico de las melodías que en distintas intensidades acrecientan la acción (LaRue).</p>	<p>1.4 Contribuciones del sonido del movimiento</p> <p>El contrabajo se escucha muy brillante tal vez para escucharse más claro y refuerza rítmicamente el pequeño formato.</p> <p>El cuatro se escucha robusto tal vez por la ecualización al momento de grabar buscando una compensación de registro entre el contrabajo y el cuatro.</p>

Tabla N°3. Fuente propia

### 3.1.3 Contexto “San Pedro en el Espinal”

Tema: San Pedro en el Espinal

Compositor: Milciades Garavito Wheeler

Fecha de composición: 25 de Julio de 1901

Aire: Bambuco

Links de audio: San Pedro en el Espinal (Jaime Llano)

<https://www.youtube.com/watch?v=eSO4sA22d2Q>

San Pedro en el Espinal (Guafa Trío)

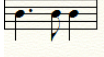
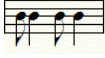
<https://www.youtube.com/watch?v=iYvfKjG-vGw>

Versión: Doble Platino Jaime Llano Gonzalez	Versión: Guafa Trio Nuevo Tempo
Fecha de grabación	Fecha de grabación
Arreglista: Jaime Llano	Arreglista: Leonardo Gómez
Intérprete: Julio Garavito	Intérprete: Julián Gómez

Tabla N°4. Fuente propia

### 3.1.4 El Sonido

1.1. Timbre	1.1 Timbre
1.1.1 Elección de timbres Órgano, contrabajo, percusión menor, tiple.	1.1.1. Elección de timbres Bajo acustico, cuatro, flauta.
1.1.2. Ámbito Piano E6/ Contrabajo C3 Tonalidad Gm	1.1.2. Ámbito Flauta Bb6/ Contrabajo Bb2 Tonalidad Gm

<p>1.1.3 Grados de frecuencia y contraste</p> <p>Frecuencia: En el contrabajo la figura  típica del bambuco rápido.</p> <p>Ritmo constante de la percusión durante toda la obra tema</p> <p> Compás 73 al 135</p> <p>Acompañamiento constante simple del tiple.</p>	<p>1.1.3 Grados de frecuencia y contraste</p> <p>Frecuencia: Rol bastante activo en el bajo acústico utilizando varios recursos de interpretación como las dobles cuerdas, glisandos y la utilización de todo el registro del instrumento</p> <p>Rítmico armónicamente con la pretensión de suplir la ausencia de la percusión.</p> <p>Contraste entre la cadencia inicial que hace el contrabajo y el tema central de la obra.</p>
<p>1.1.4 Idioma estilo y recurso instrumental.</p> <p>maneja el contrabajo desde un registro cómodo con algunos movimientos que pasan por la mediante del acorde.</p> <p>En el acompañamiento del contrabajo se muestra escalonado entre la quinta y la tónica</p> <p>Los cambios constantes de registro que hace el órgano podrían ejercer influencia sutilmente en los cambios de dinámica</p>	<p>1.1.4 Idioma estilo y recurso instrumental.</p> <p>Maneja el contrabajo desde la perspectiva solista con múltiples recursos y registros que demandan una gran dificultad técnica e interpretativa haciendo virtuosa su interpretación</p>

1.2 Dinámica	1.2 Dinámica
<p>1.2.1 Tipos de dinámicas</p> <p>Dinámica implícita durante toda la obra.</p> <p>Sección C compás 73 al 135 más suave.</p> <p>Grados de contraste:</p> <p>Dinámica en pendiente</p> <p>Piano crescendo compás 93 al 96</p>	<p>1.2.1 Tipos de dinámicas</p> <p>Dinámica implícita durante toda la obra.</p> <p>Grados de contraste: muy poco</p> <p>Dinámica en terraza: tal vez al comienzo de la obra</p> <p>Dinámica en pendiente: tal vez al final de la obra.</p>
<p>1.1 La textura y la trama</p> <p>Melodía principal más acompañamiento.</p>	<p>1.1 La textura y la trama</p> <p>Melodía más acompañamiento</p> <p>Melodía acórdica del cuatro en compás 157 al 171</p>
<p>1.4 Contribuciones del sonido del movimiento</p> <p>Pulso constante, preciso y rígido en la interpretación de todos los instrumentos</p> <p>Cambio de color en el registro del órgano y mantener un pulso muy preciso y rígido favorece el estilo del bambuco fiestero: los cambios de sonido a nivel dinámico de las melodías que se alternan entre el órgano y el piano pueden contribuir a un ropaje acústico de las melodías que en</p>	<p>1.4 Contribuciones del sonido del movimiento</p> <p>La manera como la flauta realiza el ataque en estas melodías muestra claramente la intención que se propone en las partes del tema</p> <p>El contrabajo se escucha muy brillante tal vez para escucharse más claro y refuerza rítmicamente el pequeño formato.</p> <p>La buena amplificación es fundamental en este tipo de formatos</p> <p>El cuatro se escucha robusto tal vez por la ecualización al momento de</p>

distintas intensidades acrecientan la acción (LaRue).	grabar buscando una compensación de registro entre el contrabajo y el cuatro.
---	---

Tabla N°5. Fuente propia

## 3.2 Análisis del contrabajo en las medianas dimensiones

### 3.2.1 Contexto

Tema: El Cafetero parte C

Compositor: Maruja Hinestroza de Rosero

Fecha de composición 1928-29

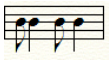
Aire: Pasillo

Versión “Música Colombiana a la manera de Jaime Llano González”	Versión: Guafa Trio
Fecha de grabación	Fecha de grabación
Arreglista: Jaime Llano	Arreglista: Leonardo Gómez
Interprete: Julio Garavito	Interpreta: Julián Gómez

Tabla N°6. Fuente propia

### 3.2.2 El Sonido

1.1 Timbre	1.1 Timbre
1.1.1 Elección de timbres Órgano, piano, contrabajo, percusión menor, tiple, guitarra eléctrica.	Elección de timbres Contrabajo, cuatro, flauta.
1.1.2 Ámbito Piano F6/ Contrabajo C3	Ámbito Flauta Eb6/ Contrabajo Bb2

Tonalidad F	Tonalidad Eb
<p data-bbox="378 258 894 342">1.1.3 Grados de frecuencia y contraste</p> <p data-bbox="472 373 894 405">Frecuencia: En el contrabajo la</p> <p data-bbox="378 426 894 548">figura  predomina en toda la sección.</p> <p data-bbox="378 575 894 722">En la percusión el redoblante con escobillas es constante y hace homorritmia con el contrabajo el tiple.</p> <p data-bbox="378 749 894 842">La melodía compartida entre órgano y piano.</p> <p data-bbox="378 869 894 1016">Contraste: melodía guitarra eléctrica compás 101 al 112 y 116 al 120.</p> <p data-bbox="378 1043 894 1304">El cambio de color en el sonido del órgano, la alternancia con el piano y la homorritmia de la percusión, el tiple y el contrabajo generan un contraste sonoro en la sección C</p>	<p data-bbox="919 258 1435 342">1.1.3 Grados de frecuencia y contraste</p> <p data-bbox="919 373 1435 466">Frecuencia: acompañamiento acórdico del cuatro en toda la sección.</p> <p data-bbox="919 493 1435 753">Contraste: el contrabajo en la repetición de la sección C hace totalmente la melodía generando un contraste con lo que ha hecho la flauta en la primera repetición.</p>
<p data-bbox="378 1383 894 1476">1.1.4 Idioma estilo y recurso instrumental</p> <p data-bbox="378 1503 894 1764">Maneja el contrabajo desde un registro cómodo y sonoro, haciendo un acompañamiento rítmico-armónico propio del pasillo lento compás 75 al 115</p>	<p data-bbox="919 1383 1435 1476">1.1.4 Idioma estilo y recurso instrumental</p> <p data-bbox="919 1503 1435 1764">En la repetición de la parte C se nota un despliegue técnico impresionante propio de un solista. Velocidad, preciso rítmica, afinación y algunos efectos como el <i>glisando</i> y el</p>

	sonido de la cuerda al pegar con el diapasón.
1.2 Dinámica	1.2 Dinámica
<p>1.2.1 Tipos de dinámicas</p> <p>Dinámica implícita durante la sección C</p> <p>Grados de contraste: dinámicas en pendiente entre compás 93 al 96 y sigue <i>forte</i> hasta el 104.</p>	<p>1.2.1 Tipos de dinámicas</p> <p>Dinámica implícita durante la sección C</p> <p>Es posible que aumente la intensidad al adquirir el rol melódico en la repetición de la misma sección.</p>
<p>1.3 La textura y la trama</p> <p>Melodía principal más acompañamiento.</p> <p>El color del sonido que hace el órgano alternando con la guitarra eléctrica hace que la melodía sea más ligera compás 105 al 119.</p> <p>El crescendo desde compás 93 al 96 y la entrada del piano desemboca en un clímax que presagia el final del periodo y más adelante de la sección.</p>	<p>1.3 La textura y la trama</p> <p>Cuando la flauta tiene la melodía es suave y ligera</p> <p>Luego cuando entra el contrabajo a hacer la melodía se nota un cambio abrupto y lento.</p> <p>Gran responsabilidad del cuatro al tener que mantener solo la base rítmica mientras el contrabajo hace la melodía.</p>
<p>1.4 Contribuciones del sonido del movimiento</p> <p>Las corcheas de la melodía en el registro agudo del piano compás 96 al 104 hacen más evidente la carga rítmica de la sección.</p>	<p>1.4 Contribuciones del sonido del movimiento</p> <p>El contrabajo al hacer la melodía contribuye fuertemente al movimiento por tener cualidades percutivas.</p> <p>En compás 134 al 139 podría no contribuir el movimiento al tener un pequeño desfase rítmico por la</p>

	dificultad técnica y la velocidad de la pieza.
--	--

Tabla N°7. Fuente propia

### 3.2.3 Contexto “San Pedro en el Espinal”

Tema: Bambuco San Pedro en el Espinal parte C

Compositor: Milciades Garavito Wheeler

Fecha de composición 1928-29


Aire: Bambuco

Versión: Doble Platino Jaime Llano González	Versión: Guafa Trio
Fecha de grabación	Fecha de grabación
Arreglista: Jaime Llano	Arreglista: Leonardo Gómez
Interprete: Julio Garavito	Interpreta: Julián Gómez

Tabla N°8. Fuente propia

### 3.2.4 El Sonido

1.1 .Timbre	1.1 Timbre
1.1.1 Elección de timbres Órgano, contrabajo, percusión menor, tiple.	1.1.1. Elección de timbres Bajo acustico, cuatro, flauta.
1.1.2.Ámbito Piano Bb3/ Contrabajo A2 Tonalidad Bb	1.1.2. Ámbito Flauta G5/ bajo acustico F2 Tonalidad Bb

<p>1.1.3. Grados de frecuencia y contraste</p> <p>Frecuencia: En el contrabajo la figura  predomina en toda la sección con tendencia a alantars en el pulso para mantener la velocidad</p> <p>En la percusión el redoblante con escobillas es constante y hace homoritmia con el contrabajo el tiple.</p> <p>Contracantos del órgano a la melodía apoyando la armonía en las dos primeras frases de la parte C compas....</p> <p>Contraste:</p> <p>El cambio de color en el sondo del órgano, la alternancia con el piano y la homoritmia de la percusión, el tiple y el contrabajo generan un contraste sonoro en la sección C</p>	<p>1.1.3. Grados de frecuencia y contraste</p> <p>Frecuencia: acompañamiento acórdico del cuatro en toda la sección.</p> <p>Contraste: el contrabajo en la repetición de la sección C hace la melodía haciendo una variación respetando el ritmo armónico generando un contraste con lo que ha hecho la flauta en la primera repetición. Compas 162 al 175</p> <p>Contraste: Cuando la flauta está ausente deja las melodías del bajo expuestas compas 162 al 175</p>
<p>1.1.4 Idioma estilo y recurso instrumental</p> <p>Guajeo del tiple más presente y constante en la parte C</p> <p>En la percusión cambia el platilleo por el baqueteo</p> <p>Repique constante del baqueteo de la percusión</p>	<p>1.1.4 Idioma estilo y recurso instrumental</p> <p>En la repetición de la parte C se nota un despliegue técnico impresionante propio de un solista. Haciendo ornamentos dentro de un <i>glisando</i> descendente compas 162 al 175. Realiza un arpeggio ascendente en</p>

<p>Maneja el contrabajo desde un registro cómodo y sonoro, haciendo un acompañamiento rítmico-armónico propio del bambuco fiestero</p>	<p>tonalidad disminuida de dos octavas d extensión compas 167 al 168</p> <p>Realiza pequeños motivos rítmicos melódicos propios de la marcha típica del Joropo.</p>
<p>1.2 Dinámica</p>	<p>1.2 Dinámica</p>
<p>1.2.1 Tipos de dinámicas</p> <p>(El cambio de tesitura del órgano y el baqueteo de la percusión cambian notablemente la dinámica de la parte)</p> <p>Dinámica implícita durante la sección C</p> <p>Grados de contraste: dinámica constante durante toda la parte.</p>	<p>1.2.1 Tipos de dinámicas</p> <p>Al acelerar el tema cambia notablemente la dinámica por el cambio de velocidad</p> <p>Es posible que aumente la intensidad al adquirir el rol melódico en la repetición de la misma sección.</p> <p>La ausencia de la flauta favorece el cambio de dinámica en toda la parte</p>
<p>1.3 La textura y la trama</p> <p>Melodía principal más acompañamiento.</p> <p>El órgano se limita exclusivamente a hacer melodía, no armonía.</p> <p>Los contra cantos que realiza el órgano los hace empleando un cambio de registro</p> <p>El crescendo desde compás 93 al 96 y la entrada del piano desemboca</p>	<p>1.3 La textura y la trama</p> <p>El contrabajo hace una variación sin salirse del ritmo armónico tomando connotaciones propias del joropo compas 163 al 174</p> <p>Luego cuando entra el contrabajo a hacer la melodía se nota un cambio abrupto.</p> <p>Gran responsabilidad del cuatro al tener que mantener solo la base rítmica armónica, mientras, el contrabajo hace la melodía.</p>

en un clímax que presagia el final del periodo y más delante de la sección.	
<p>1.4 Contribuciones del sonido del movimiento</p> <p>Se hace más evidente la carga rítmica de la sección al cambiar el platillo por el baqueteo.</p> <p>Repique del baqueteo compas (65 al 68)</p> <p>Las melodías que realiza el órgano favorecen el ritmo al hacer staccato muy rítmico y preciso compas (76 al 80)</p>	<p>1.4 Contribuciones del sonido del movimiento</p> <p>El contrabajo al hacer la melodía contribuye fuertemente al movimiento por tener cualidades percutivas.</p> <p>El tiple hace un tremolo rápido con las cuerdas tapadas dando antesala a la improvisación del contrabajo</p>

Tabla N°9. Fuente propia

Este análisis no podría estar completo sin establecer previamente algunos puntos con relación a características de interpretación de las dos partes que componen el recital. Para esto, se tendrán en cuenta las nociones, desde los estudios multidisciplinarios, que se organizan alrededor de los *performance studies*, realizados por Madrid<sup>40</sup> y Cook<sup>41</sup>. Así, sirviéndose de estas nociones, se tomará como eje el giro hermenéutico que propone Cook de enfrentar la partitura no como un “texto” (text) sino como un “guión” (script), y se

---

<sup>40</sup> Alejandro L. Madrid, “Why Music and Performance Studies? Why Now?: An introduction to the special issue”, *Revista Transcultural de Música* 13 (2009), versión online: <<https://www.sibetrans.com/trans/article/1/why-music-and-performance-studies-why-now-an-introduction-to-the-special-issue> >.

● <sup>41</sup> Nicholas Cook, “Between Process and Product: Music and/as Performance.” *Music Theory Online: The Online Journal of the Society for Music Theory* 7(2), 2001, version online: <http://www.societymusictheory.org/mto/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html>.

relaciona este giro con una flexibilización de la interpretación, ya que esta flexibilización supone también permitir al intérprete co-crear cada una de las obras que interpreta en un recital.

## **CAPÍTULO 4: ELABORACIÓN DE LOS ARREGLOS Y PIEZAS PARA CONTRABAJO SOLISTA**

En esta sección del trabajo, se explicará en detalle la elaboración de los arreglos y de las piezas solistas. Estará dividida en dos partes, teniendo en cuenta que, los arreglos fueron realizados por el autor del trabajo, en base a los resultados de los análisis de dos obras “El Cafetero” y “San Pedro en el Espinal” y, las piezas solistas, fueron elaboradas por los compositores Andrés Saavedra y Fredy Guerra, quienes, basados en su experiencia y trayectoria compositiva, accedieron a realizar dos piezas para contrabajo en ritmos de pasillo y bambuco. Finalmente, se hablará acerca de la interpretación, y cómo aporta a la creación de los arreglos.

### **4.1 ELABORACIÓN DE LOS ARREGLOS**

Para la elaboración de los arreglos se tuvieron en cuenta tanto los resultados del análisis, como algunas reflexiones y meditaciones propias sobre la evolución de las maneras de abordar el rol del contrabajo en el bambuco y en el pasillo, permitiendo así, una elaboración de un discurso propio, en el que se propone ir más allá del rol acompañante, adjudicando al instrumento un rol melódico dentro de sus posibilidades técnicas.

Los criterios para la selección del repertorio para realizar los arreglos fueron: la extensión del registro donde se desarrolla la obra, la calidad y belleza de melodía y, la viabilidad de las obras para la realización de los arreglos, en cuanto a formato, acceso a partituras, audios y videos.

#### 4.1.1 Contra las piedras (Jorge Arbeláez-bambuco)

Es una adaptación para cuarteto, del arreglo original de Jorge Arveláez. Se conservó la forma, la estructura y la armonía original, mientras que se realizaron algunas variaciones en la línea del contrabajo, las cuales se explicarán a continuación.

En la parte A, el contrabajo realiza algunas contra-melodías, acompañando con más movimiento la melodía principal. En algunos casos, por ejemplo: en los compases 2 y 3, en compañía un corte en bloque junto con el tiple y la guitarra; inmediatamente después, en el compás 4, realiza un 3 contra 2 (3/2) (que será frecuente durante el transcurso de la pieza, ya que es usual este tratamiento rítmico en el bambuco). En el compás 5, retoma una melodía secundaria con la guitarra.

Score

### Contra las Piedras

Jorge Arbeláez  
Amilkar Sanchez

Vibraphone

Tiple

Electric Guitar

Acoustic Bass

Gm6

Gráfica N.1: Fragmento del arreglo “Contra las Piedras”, compases 1-5. Fuente propia

Aunque el acompañamiento armónico que realiza el contrabajo, tiene en algunas partes un carácter de contra melodía apoyada paralelamente por otro instrumento del formato para que mezclados se entienda mejor el timbre opaco característico de los bajos, y

en la introducción a cumplir un rol melódico, en este arreglo prevalece la marcha armónica propia de este instrumento.

En el compás 17 realiza una contra-melodía junto con la guitarra, en donde se destaca el uso del registro medio-agudo del instrumento y define claramente la armonía por medio de una melodía constante.

The image shows a musical score for four instruments: Vibraphone (Vib.), Trumpet (Tpt.), Electric Guitar (E.Gtr.), and Double Bass (A.B.). The score is in 4/4 time and features a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor). Measure 16 is marked with a '16' and a treble clef. The Vibraphone part has a melodic line starting on G4. The Trumpet part has a whole rest in measure 16 and is marked with chords F7b9, Bb, A7, and A7 in subsequent measures. The Electric Guitar part has a melodic line starting on G4. The Double Bass part has a bass line starting on G2. The score is enclosed in a black border.

Gráfica N.2: Fragmento del arreglo “Contra las Piedras”, compases 16-20. Fuente propia

En la parte B, el contrabajo comienza con un piso armónico el cual va hasta el compás 36, en donde toma en unísono a dos octavas (en sonido real) junto con el vibráfono, la melodía principal, que se extiende hasta el compás 39.

This musical score shows measures 36 to 40 of the piece 'Contra las Piedras'. It features four staves: Vibraphone (Vib.), Trumpet (Tpl.), Electric Guitar (E.Gtr.), and Bass (A.B.). The Vibraphone and Electric Guitar play a melodic line, while the Bass provides a rhythmic accompaniment. The Trumpet part is mostly rests, with some notes in measure 40. Chord symbols are provided above the Trumpet staff: D7, D7, Cm, Cm, and B7.

Gráfica N.3: Fragmento del arreglo “Contra las Piedras”, compases 36-40. Fuente propia

Otro punto importante a destacar, es el carácter de ritmo de caña que se evidencia en los primeros tres compases de la parte B, y, desde el compás 33 hasta tomar la melodía en unísono. Esto ocurre porque en el arreglo original se percibe este carácter, y se trató de conservar esta particularidad en la propuesta.

This musical score shows measures 31 to 35 of the piece 'Contra las Piedras'. It features four staves: Vibraphone (Vib.), Trumpet (Tpl.), Electric Guitar (E.Gtr.), and Bass (A.B.). The Vibraphone and Electric Guitar play a melodic line, while the Bass provides a rhythmic accompaniment. The Trumpet part is mostly rests, with some notes in measure 31. A chord symbol D7maj7 is provided above the Trumpet staff in measure 31.

Gráfica N.4: Fragmento del arreglo “Contra las Piedras”, compases 31-35. Fuente propia

Finalmente, en la parte C, el contrabajo toma un rol netamente acompañante, llevando el piso armónico y retomando, en algunos puntos, carácter de ritmo de caña, visto anteriormente en la parte B. Durante esta parte, la melodía principal la realiza la guitarra eléctrica y eventualmente, acompañada en unísono por el vibráfono.

Gráfica N.5: Fragmento del arreglo “Contra las Piedras”, compases 51-55. Fuente propia

#### 4.1.2 Las Doce (Álvaro Romero)

Es un bambuco de Álvaro Romero adaptado a formato de trío conformado por contrabajo, clarinete y tiple. En la parte A, adopta la parte rítmica de la melodía principal, en forma de contra-melodía (con algunas pequeñas variaciones), en donde conduce las notas principales de la armonía, llevando así un piso armónico dentro de un marco melódico.

Gráfica N.6: Fragmento del arreglo “Las Doce”, compases 1-3. Fuente propia

El tiple, por su parte, es el encargado de la parte armónica a lo largo de esta primera parte, debido a que, como se mencionó anteriormente, el contrabajo va muy ligado a la melodía principal. Mientras que, en la parte B, el clarinete continúa con la melodía principal, el tiple realiza algunos fragmentos melódicos y unos cortes específicos. Justo en este momento, el contrabajo conduce la armonía melódicamente, esto suscita un ambiente contrapuntístico.

This musical score shows three staves for measures 24 to 27. The top staff is for B♭ Clarinet (B♭ Cl.) in treble clef, showing a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff is for Guitar (Bjo.) in treble clef, featuring a melodic line with a long slur over measures 25 and 26. The bottom staff is for Double Bass (D.B.) in bass clef, providing a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Gráfica N.7: Fragmento del arreglo “Las Doce”, compases 24-27. Fuente propia

Este desarrollo melódico que se genera en la parte A y B, reposa a partir del compás 28 hasta terminar la parte B, en el compás 37, haciendo un contraste entre dos secciones: una con notable movimiento melódico, y la otra, un poco más calmada.

This musical score shows three staves for measures 28 to 31. The top staff is for B♭ Clarinet (B♭ Cl.) in treble clef, with a melodic line that includes a long slur over measures 28 and 29. The middle staff is for Guitar (Bjo.) in treble clef, showing a series of chords. The bottom staff is for Double Bass (D.B.) in bass clef, with a melodic line starting at measure 28, marked with the word 'arco' (arco). The music becomes more static and harmonic in this section.

Gráfica N.8: Fragmento del arreglo “Las Doce”, compases 28-31. Fuente propia

En la parte C, el contrabajo es el encargado de realizar la melodía principal, acompañado únicamente por el tiple de forma arpegiada sobre la respectiva armonía; lo

anterior se extiende hasta el compás 57. Allí, la melodía es retomada por el clarinete y, tanto el tiple como el contrabajo, pasan a acompañar con sus roles habituales.

Musical score for measures 44-47 of 'Las Doce'. The score is in 4/4 time and features three staves: B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Bjoque (Bjo.), and Contrabajo (D.B.). The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The B♭ Cl. staff shows rests for measures 44-47. The Bjo. staff plays a rhythmic pattern of eighth notes. The D.B. staff plays a bass line with eighth notes and rests.

Gráfica N.9: Fragmento del arreglo “Las Doce”, compases 44-47. Fuente propia

Musical score for measures 56-62 of 'Las Doce'. The score is in 4/4 time and features three staves: B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Bjoque (Bjo.), and Contrabajo (D.B.). The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The B♭ Cl. staff shows rests for measures 56-58 and then a melodic line starting in measure 59. The Bjo. staff plays a rhythmic pattern of eighth notes, with a 'D' chord marking above measure 58. The D.B. staff plays a bass line with eighth notes and rests, with a 'pizz.' marking above measure 58. The B♭ Cl. staff shows rests for measures 59-62. The Bjo. staff shows rests for measures 59-62, with chord markings 'D', 'F#m7', 'F#m7', and 'Am7' above measures 59, 60, 61, and 62 respectively. The D.B. staff plays a bass line with eighth notes and rests.

Gráfica N.10: Fragmento del arreglo “Las Doce”, compases 56-62. Fuente propia

Finalmente, la forma de esta pieza es A-A-B-B-C-C, conservando la forma original de la pieza.

#### 4.1.3 Huracán (Lucho Bermúdez)

“El Huracán” es un arreglo realizado para formato de trío contrabajo, clarinete en Si bemol y tiple. La primera sección es una introducción que va hasta el compás 13 en donde empieza la parte A.

The image shows a musical score for the piece "El Huracán". At the top, it is labeled "Score" and "El Huracán". The composers are listed as "Lucho Bermudez" and "Amilkar Sanchez". The tempo is marked "Presto". The score is for three instruments: Clarinete in B (B-flat Clarinet), Tiple, and Contrabajo. The music is in 3/4 time. The Clarinete in B part starts with a whole rest in the first measure, followed by a melodic line in the second and third measures. The Tiple part starts with a melodic line in the first measure, followed by a whole rest in the second and third measures. The Contrabajo part starts with a whole rest in the first and second measures, followed by a melodic line in the third and fourth measures.

Gráfica N.11: Fragmento del arreglo “El Huracán”, compases 1-4. Fuente propia

En la parte A, la textura general es melodía y acompañamiento. Para este arreglo se mantuvo la misma dinámica dispuesta para el arreglo “Las Doce”, La melodía principal es realizada por el clarinete, acompañada por el tiple en su rol armónico y, el contrabajo, conduciendo la armonía por medio de una línea melódica, que se presta para realizar eventualmente, algunas contra-melodías.

Gráfica N.12: Fragmento del arreglo “El Huracán”, compases 13-16. Fuente propia

Esta parte A, se divide en dos sub-partes. En la primera de ellas, se atribuye la melodía al clarinete acompañada, como se explicó anteriormente, por los demás instrumentos; en la segunda, la melodía es realizada por el contrabajo, estableciendo un contraste entre los timbres de estos dos instrumentos, mientras que, el clarinete realiza un acompañamiento melódico y, el tiple, la base armónica. Eventualmente, los tres instrumentos realizan un bloque armónico en forma de arpeggios, uno de ellos va desde el compás 56 al 59.

Gráfica N.13: Fragmento del arreglo “El Huracán”, compases 57-60. Fuente propia

La parte B empieza en el compás 63 y se extiende hasta el 84. Allí, la principal característica es que la melodía está distribuida entre el clarinete y el tiple, y, se maneja una textura de pregunta-respuesta, en donde el contrabajo realiza esta última. Este tratamiento,

se podría enmarcar dentro de la categoría textura-trama que maneja LaRue en el análisis del Sonido.

A musical score for measures 61-64 of the piece "El Huracán". The score is arranged for three instruments: B♭ Clarinet (Cl.), Tiple (Tp.), and Contrabajo (C.B.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/2. A box labeled 'B' is positioned above the first measure. The B♭ Clarinet part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Tiple part has a rhythmic accompaniment with chords A7 and C7. The Contrabajo part provides a bass line with chords Dm and C7. Measure numbers 61, 62, 63, and 64 are indicated at the start of each measure.

Gráfica N.14: Fragmento del arreglo “El Huracán”, compases 61-64. Fuente propia

A musical score for measures 81-84 of the piece "El Huracán". The score is arranged for three instruments: B♭ Clarinet (Cl.), Tiple (Tp.), and Contrabajo (C.B.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/2. The B♭ Clarinet part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Tiple part has a rhythmic accompaniment with chords A7 and Dm. The Contrabajo part provides a bass line with chords A7 and Dm. Measure numbers 81, 82, 83, and 84 are indicated at the start of each measure.

Gráfica N.15: Fragmento del arreglo “El Huracán”, compases 81-84. Fuente propia

Finalmente, la parte C, empieza desde el compás 85 hasta el final de la pieza. Conserva la textura de melodía-acompañamiento, sin embargo, a partir del compás 94, la armonía se entrelaza melódicamente entre los tres instrumentos, en una sección de bastante movimiento en donde se expone, además, una polirritmia de 3 contra 2 (3/2), principalmente entre el tiple y el contrabajo.

A musical score for three instruments: B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Trumpet (Tpl.), and Contrabass (C.B.). The score is for measures 93-96. The B♭ Clarinet part features several triplet markings. The Trumpet part has a melodic line with some chromaticism. The Contrabass part provides a rhythmic and harmonic foundation with eighth and sixteenth notes.

Gráfica N.16: Fragmento del arreglo “El Huracán”, compases 93-96. Fuente propia

#### 4.1.4 Pincho (Adolfo Mejía)

En esta oportunidad, el arreglo fue pensado para formato de dúo contrabajo y clarinete (Bb). Durante toda la pieza el contrabajo, por medio de su línea melódica, cumple con su función armónica y trata de compensar la ausencia de un instrumento armónico como la guitarra. Esta pieza posee dos partes A y B.

A musical score titled "Pincho" by Adolfo Mejía and Amilkar Sanchez. The score is for two instruments: Clarinet in B♭ and Contrabass. The tempo is marked "Moderato". The score is divided into sections A and B. The Clarinet part has a melodic line with some chromaticism. The Contrabass part provides a rhythmic and harmonic foundation with eighth and sixteenth notes.

Gráfica N.17: Fragmento del arreglo “Pincho”, compases 1-4. Fuente propia

Durante el acompañamiento, el contrabajo maneja un amplio registro, en aras de suplir la ausencia del instrumento armónico. Un ejemplo de ello se evidencia en el compás 28, en donde la nota más baja es un E1 y la más alta es un G3 (Mi 1 a Sol 3), utilizando el registro grave, medio y agudo del instrumento.

Gráfica N.18: Fragmento del arreglo “Pincho”, compases 25-28. Fuente propia

Cuando el contrabajo toma la melodía en el compás 39, el acompañamiento que realiza el clarinete, lo realiza desde una perspectiva más propia del instrumento, es decir, aportando desde su naturaleza melódica; en comparación, el contrabajo se extiende por momentos hasta algo más de dos octavas, mientras que, el clarinete, en sus frases, no rebasa una octava y media.

Gráfica N.19: Fragmento del arreglo “Pincho”, compases 37-40. Fuente propia

La melodía es ejecutada en la primera parte por el clarinete y en la segunda por el contrabajo, acompañados respectivamente como se explicó antes. Con esta distribución melódica, se pretende contrastar los timbres de cada instrumento y mostrar, por una parte, las facultades melódicas del contrabajo y, por otra parte, las facultades armónicas del clarinete.

A musical score for two instruments: B♭ Clarinet (B. Cl.) and Contrabass (C. B.). The score is in 4/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#). The B. Cl. part starts with a melodic line, and the C. B. part provides a bass line with some syncopation. The measures are numbered 49, 50, 51, and 52.

Gráfica N.20: Fragmento del arreglo “Pincho”, compases 49-52. Fuente propia

Finalmente, la forma de la pieza es AABBAB

#### 4.1.5 Tipacoque (Antonio Silva)

Este arreglo, es una adaptación para formato de cuarteto, conformado por vibráfono, guitarra eléctrica, tiple y contrabajo. El rol melódico va a cargo del vibráfono y la guitarra y, el rol armónico o acompañante, por parte del tiple y el contrabajo.

A musical score titled "TIPACOQUE" by Antonio Silva and Amilkar Sanchez. The score is for a quartet: Vibraphone, Guitarra Eléctrica, Tiple, and Contrabajo. The tempo is marked "Allegro" and the time signature is 6/8. A section marker "A" is present. The Vibraphone and Guitarra Eléctrica parts are melodic, while the Tiple and Contrabajo parts provide harmonic support. The score shows the first four measures.

Gráfica N.21: Fragmento del arreglo “Tipacoque”, compases 1-4. Fuente propia

En la parte A y C, la melodía principal la realiza el vibráfono, y es acompañada por la guitarra en intervalos de sexta, con una excepción en el compás 43, donde se acompañan en unísono hasta el compás 47, donde retoma el intervalo de sexta.

This musical score shows measures 6 through 10 of the piece 'Tipacoque'. It features four staves: Vibraphone (Vib.), Electric Guitar (Gtr. El.), Trumpet (Tple.), and Contrabass (C.B.). The Vibraphone and Electric Guitar parts play a melodic line with a consistent interval of a sixth. The Trumpet part provides harmonic support with chords, and the Contrabass part plays a steady bass line.

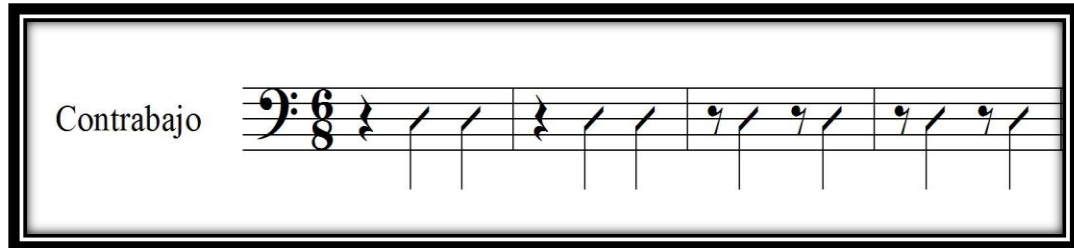
Gráfica N.22: Fragmento del arreglo “Tipacoque”, compases 6-10. Fuente propia

This musical score shows measures 41 through 45 of the piece 'Tipacoque'. It features the same four staves as the previous score. In measure 41, the Vibraphone and Electric Guitar parts play in unison. From measure 42 onwards, they return to playing in intervals of a sixth. The Trumpet and Contrabass parts continue to provide harmonic and bass support.

Gráfica N.23: Fragmento del arreglo “Tipacoque”, compases 41-45. Fuente propia

Es importante resaltar en la parte A, el acompañamiento del contrabajo es también tradicional del bambuco fiestero. Recordemos que, generalmente se acompaña ubicando las

notas del bajo en la tercera y quinta corcheas, y, por otra parte, en el segundo motivo rítmico de acompañamiento, las notas se ubican en la segunda y quinta corcheas, de la siguiente forma:



Gráfica N.24: Patrones rítmicos de acompañamiento del bambuco fiestero en el contrabajo. Fuente propia

Entonces, durante esta primera parte el contrabajo realiza el acompañamiento de acuerdo al segundo motivo rítmico explicado.

En la parte B, se mantiene la misma lógica de acompañamiento, sin embargo, se suma a ello, en el contrabajo, algunos cantos propios del estilo de bajo en la guitarra de la época. Por esta razón, durante estas pequeñas melodías, el vibráfono emula en su registro grave, el patrón de acompañamiento del contrabajo. Finalmente, se mantuvo la forma original de la pieza AABBC.

Gráfica N.25: Fragmento del arreglo "Tipacoque", compases 26-30. Fuente propia

#### 4.1.6 Gloria Beatríz (León Cardona)

Para este arreglo en formato de cuarteto (vibráfono, tiple, contrabajo y guitarra eléctrica), se aplicó un tratamiento de distribución de voces semejante a un arreglo coral, sumando al acompañamiento tradicional del tiple en ritmo de bambuco.

The image shows a musical score for the piece "GLORIA BEATRIZ" by León Cardona, arranged by Amilkar Sánchez. The score is for a quartet: Vibraphone, Tiple, Electric Guitar, and Contrabajo. The tempo is Moderato and the style is bambuco. The score shows measures 1-5, with a section marked 'A' starting at measure 1. The Vibraphone and Tiple share the melody in measures 1-2, while the Electric Guitar and Contrabajo provide accompaniment. The Tiple has a solo in measure 5, marked 'Am5'.

Gráfica N.26: Fragmento del arreglo “Gloria Beatríz”, compases 1-5. Fuente propia

Durante la parte A, la melodía es compartida entre el vibráfono y la guitarra. Cuando se presentan motivos melódicos en el tiple, la guitarra pasa a realizar su función acompañante, para dar piso armónico a la sección. Eso se evidencia en el compás 2 al 5.

Por otra parte, el acompañamiento armónico que realiza el contrabajo, tiene un carácter de contra-melodía durante toda la pieza, sin llegar a tener un rol melódico, casi siempre, apoyado por uno o incluso dos instrumentos, para resaltar su timbre característico.

This musical score shows measures 13 through 18. It features four staves: Vibraphone (Vib.), Trumpet (Tpl.), Electric Guitar (E.Gtr.), and Contrabass (C.B.). The Vibraphone part has two first endings. The Trumpet part includes chord markings: Am, Bb, Am, E7, and Am. The Electric Guitar and Contrabass parts provide harmonic support with rhythmic patterns.

Gráfica N.27: Fragmento del arreglo “Gloria Beatriz”, compases 13-18. Fuente propia

En la parte B, la característica principal, es el tratamiento de pregunta-respuesta, por medio de motivos rítmicos similares que se distribuyen entre las voces. En tres momentos que se ubican a partir de los compases 25, 34 y 48, se efectúan bloques armónicos en los tiempos primero, tercero y quinto de cada compás, en correspondencia al arreglo original.

This musical score shows measures 25 through 30. It features four staves: Vibraphone (Vib.), Trumpet (Tpl.), Electric Guitar (E.Gtr.), and Contrabass (C.B.). The Trumpet part includes chord markings: C, Dm7, D7, Em7, E7, Dm7, Dm7, and Dm7. The Vibraphone part has a melodic line with some grace notes. The Electric Guitar and Contrabass parts provide harmonic support with rhythmic patterns.

Gráfica N.28: Fragmento del arreglo “Gloria Beatriz”, compases 25-30. Fuente propia

Finalmente, la esencia melódica y armónica original de la pieza se mantuvo, y a partir de ello, se realizó el tratamiento de disposición de voces. Dicho tratamiento, se realizó en base a la experiencia del autor de la presente propuesta en el contexto coral y, por otra parte, basado en el arreglo realizado por el mismo León Cardona (guitarra), acompañado de Jesús Zapata (bandola) y Elkin Pérez (tiple).

Audio “Gloria Beatríz”, León Cardona: <https://www.youtube.com/watch?v=eZTS1aCPXC4>

## 4.2 TRABAJO CON LOS COMPOSITORES

El trabajo con los compositores, se inició paralelamente a la realización de los arreglos. Durante varios encuentros, se fueron desarrollando ciertos lineamientos y criterios, en la medida en que se exploraban las posibilidades tímbricas y sonoras del contrabajo sobre elementos de la música contemporánea y la música tradicional colombiana. Por otra parte, durante el ejercicio de observación de algunos ensambles y agrupaciones de música andina actualmente activos, como es el caso de Único Trío, dirigido por el maestro Oscar Santafé, se encontró que, desde sus composiciones, realizan una exploración, desde otras perspectivas compositivas e interpretativas, de los ritmos tradicionales de la región andina colombiana. Iván Poveda, bandolista de esta agrupación, ha elaborado algunas piezas para el trío basado en el serialismo como estilo compositivo. Se tendrán como referentes, además de las obras tradicionales colombianas analizadas, obras para contrabajo solo como la *Sequenza XIVb* de Luciano Berio, *Message Consolation* de György Kurtág y *La Muerte de Neftalí Cañón* de Único Trío.

Audios de los ejemplos nombrados anteriormente:

“La Muerte de Neftalí Cañón”, Único Trío: <https://www.youtube.com/watch?v=WISJtvoAfcQ>

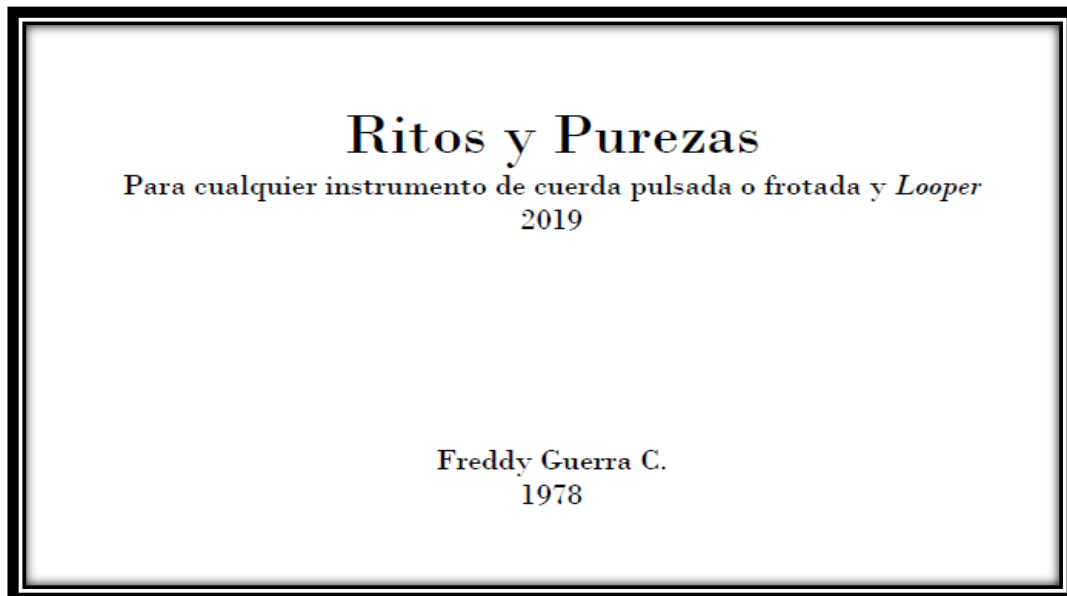
“Sequenza XIVb”, Luciano Berio: <https://www.youtube.com/watch?v=2OjCzNeFuBo>

“Message Consolation”, György Kurtág: <https://www.youtube.com/watch?v=mrb2XdqxjtM>

Fredy Guerra y Andrés Saavedra han realizado cada uno una composición dependiendo de sus intereses, con el objetivo de ser estrenadas en el recital final de este proyecto. Por este motivo, el trabajo con ellos se basó principalmente en un diálogo constante sobre la manera de incluir elementos estructurales del bambuco y el pasillo a los discursos de la música contemporánea que cada uno ha adoptado.

El resultado de este proceso fueron dos piezas tituladas “Ritos y Purezas” y “Bambuco Alterno”, en ritmos de pasillo y bambuco respectivamente, las cuales evidencian tratamientos armónicos y melódicos que se alejan de las lógicas compositivas tradicionales para el contrabajo, pero que, al mismo tiempo, conservan los patrones rítmicos que caracterizan cada uno de estos aires andinos.

#### 4.2.1 Ritos y Purezas (Fredy Guerra-pasillo)


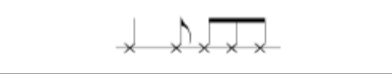






Gráfica N.29: Ritos y Purezas. Fredy Guerra (2019)

Ritos y purezas puede interpretarse con la mayoría de instrumentos de cuerda pulsada tipo guitarra (cuatros, ukeleles, tiples, tres, charango, mandolina, etc.) o cuerda frotada (violines, violas, violonchelos o contrabajos). Es importante que posea caja de resonancia.

En esta obra, se utiliza un *Looper*, el cual es de libre elección del intérprete (pedal análogo, digital, *software*, aplicación, etc.) que deberá registrar el sonido del instrumento.

Esta obra toma elementos que se pueden enmarcar dentro del concepto de técnicas extendidas. En cada uno de los recuadros que se presentan a continuación, el autor especifica cuáles de ellos representan la ruta de interpretación más conveniente para la pieza, teniendo en cuenta que, es una pieza de exploración tímbrica del instrumento.

<b>Indicaciones:</b>	
	Sección: indica cada parte y que el intérprete puede ejecutar lo que esté allí el número de veces que desee.
	<i>Ghost Notes</i> : En este caso se ejecutarán levantando la mano que pulsa las cuerdas, simplemente tocándolas para que resuenen poco y no se sientan las notas como tal.
<i>Loop</i> 	<i>Loop</i> : Bucle producido por el <i>Looper</i> , el intérprete decide su duración.
	Golpe seco con los nudillos en la parte trasera de la caja de resonancia (tapa de fondo)
	Golpe con la mano abierta en la parte lateral de la caja de resonancia
	Golpe con la mano abierta en la parte frontal de la caja de resonancia

Gráfica N.30: Ritos y Purezas. Fredy Guerra (2019)

1

Andante

Ghost Notes apagando con la mano cerca del clavijero.

Gráfica N.31: Ritos y Purezas. Fredy Guerra (2019)

2

Andante

El intérprete debe “looppear” este ritmo, hasta que quede sonando en un bucle indefinido.  
Duración libre, tanto de compases, de llegada al bucle y duración del mismo.

Gráfica N.32: Ritos y Purezas. Fredy Guerra (2019)

3

Mientras el bucle sigue sonando se va interpretando esta sección; el pulso del bucle y de la sección es el mismo.

Gráfica N.33: Ritos y Purezas. Fredy Guerra (2019)

4

*Loop*  
*mp*

*mf* (x4) (x3)

*mp* (x4)

No se debe frenar para cruzar de la sección 3 a la 4.

5

*Loop*  
*mf* *mp*

ab p p g p p

Siguiendo el mismo procedimiento de la sección 2, se debe "loopear" este nuevo ritmo

Gráfica N.34: Ritos y Purezas. Fredy Guerra (2019)

6

*Loop*  
*mp*

(♩=♩)

*f*

Mientras el bucle sigue sonando se va interpretando esta sección; el pulso del bucle y sección es el mismo.

7

*Loop*  
*mp*

(x4)

*f*

(x3) (x4)

No se debe frenar para cruzar de la sección 6 a la 7.

Gráfica N.35: Ritos y Purezas. Fredy Guerra (2019)

8

*Loop*

*p* *pp*

Se va bajando el volumen al *loop* poco a poco hasta desaparecer

---

9

*Sul tasto* *Sul ponticello*

*mp*

Agarrar la cuerda más grave con los dedos y deslizarla poco a poco

Gráfica N.36: Ritos y Purezas. Fredy Guerra (2019)

10

*Sul tasto* *Sul ponticello*

*mp*

Agarrar las dos cuerdas más graves con los dedos y deslizarlas poco a poco

---

11

*p* *ff*

Hacer fricción con la palma de la mano sobre todas las cuerdas, moviéndose de la a lado

Gráfica N.37: Ritos y Purezas. Fredy Guerra (2019)

12

ab p p g p p

*mf* *mp*

Al igual que en la sección 5 "loopear" este ritmo

---

13

*mp* *mp*

*Sul tasto* *Sul ponticello*

---

*mp*

Mientras suena el *loop* seguir el procedimiento de la sección 9

Gráfica N.38: Ritos y Purezas. Fredy Guerra (2019)

14

*mp* *mp*

*Sul tasto* *Sul ponticello*

---

*mp*

Mientras suena el *loop* seguir el procedimiento de la sección 10

---

15

*mp* *p* *ff*

Mientras suena el *loop* seguir el procedimiento de la sección 11

Gráfica N.39: Ritos y Purezas. Fredy Guerra (2019)

16

*Loop*

*p* ————— *pp*

Al igual que en la sección 8, va bajando el volumen al *loop* poco a poco hasta desaparecer

---

17

*Lasciare vibrare al niente*

*f*

*accelerando*

*mp* ————— *p*

Tocar la cuerda más grave al aire e ir golpeando la caja de resonancia hasta que desaparezca el sonido

Gráfica N.40: Ritos y Purezas. Fredy Guerra (2019)

#### 4.2.2 Bambuco Alterno (Andrés Saavedra – contrabajo y piano)

**Bambuco Alterno**  
(Piano y Contrabajo)

Compositor:  
Andrés Mauricio Saavedra Romero

♩ = 110

Piano

Double Bass

*p*

Gráfica N.41: Bambuco Alterno. Andrés Saavedra (2019)

Bambuco Alterno, es una pieza escrita desde un concepto contemporáneo, en la cual se evidencia un tratamiento armónico completamente modal, partiendo de un modo sintético. Los modos sintéticos son aquellos que no provienen de la escala menor armónica, menor melódica, mayor armónica, ni mayor (jónica) sino, se generan utilizando las primeras cuatro notas de un modo, sumadas las primeras cuatro de otro modo, de tal manera que se complete una escala.

Contrabass

*Eólico*

*Lidio*

*Frigio*

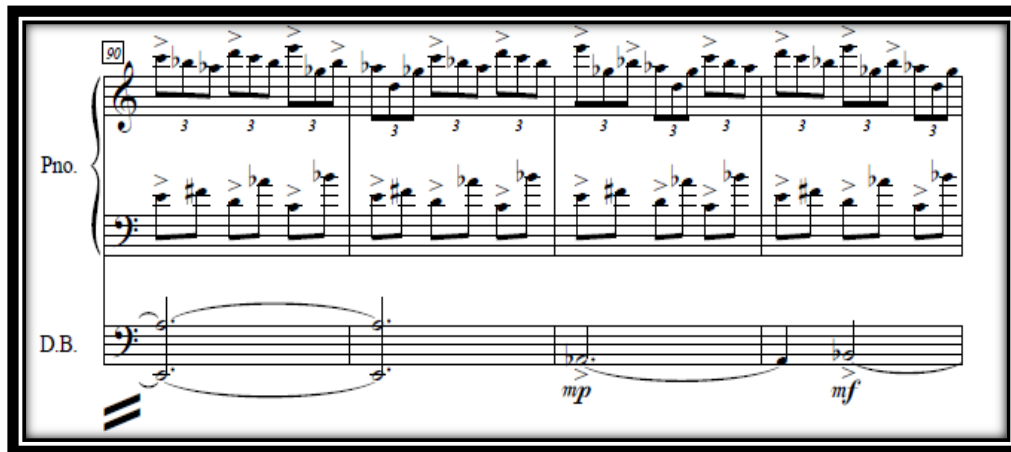
Gráfica N.42: Ejemplos modos sintéticos. Fuente propia

La primera parte de la obra que va hasta el compás 45, está construida mediante el uso de un modo sintético diseñado por el compositor, que va de un Re a otro Re. La mitad exacta de este modo sintético es la nota La bemol (Ab), la cual cumple con una función de relajación, mientras que las notas Re (D), al ser los extremos de la escala, resultan ser las tensiones.

Gráfica N.43: Bambuco Alterno. Andrés Saavedra (2019)

A partir del compás 46, empieza la parte B de la pieza, en donde el compositor recurre a algunos de los modos eclesiásticos comúnmente conocidos, como Fa lidio (F lidio), Re bemol lidio (Db lidio), y un modo alterado que resulta ser un locrio becuadro 2°. Durante esta parte, la tensión va en aumento hasta el final de la misma en el compás 81. Esta tensión se genera desde la armonía y el ritmo, ya que se pueden apreciar desplazamientos de la acentuación, uno de ellos, es un 5 contra 3 (5/3) que se evidencia en el compás 51.

En la parte C que comienza desde el compás 82, el compositor retoma los modos sintéticos y expone una polirritmia de 3 contra 2 (3/2), común en el bambuco. Durante toda la pieza, el tratamiento melódico trata de conservar algunas de las características inherentes a las melodías tradicionales del bambuco, las cuales son: entradas en contratiempo, grados conjuntos en la resolución de melodías, entre otras.



The image displays a musical score for 'Bambuco Alterno' by Andrés Saavedra (2019). It features two staves: Piano (Pno.) and Double Bass (D.B.). The Piano part consists of four measures, each containing a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand, creating a 3/2 polyrhythm. The notes in the piano part are marked with accents (>) and include flats and sharps. The Double Bass part shows a melodic line with a double bar line at the beginning, followed by a long note with a slur, and then a sequence of notes with dynamic markings *mp* and *mf*.

Gráfica N.45: Bambuco Alterno. Andrés Saavedra (2019)

Finalmente, desde la perspectiva del intérprete, se realizaron junto con el compositor, algunas modificaciones a favor de una ejecución propia del lenguaje del contrabajo, sin llegar a comprometer la intención ni la estructura planteada por el compositor.

### 4.3 INTERPRETACIÓN

La interpretación es un tema muy debatido. En la actualidad se presentan interesantes discusiones desde los *performance studies*, cuyos estudios surgieron desde la lingüística, la antropología y los estudios sobre teatro<sup>42</sup>. Debido a que el recital se divide en dos secciones, una más cercana a la tradición música andina colombiana, y la otra a la música contemporánea, esta discusión resulta muy interesante y fructífera. Esto se debe a que la musicología tradicional ha sido muy cerrada en su concepción de la música como un producto y no como un proceso, y esto se ha replicado en la visión del músico y su manera de concebir la música, por eso Cook asevera:

*“Este énfasis sobre la dimensión performática de la música puede también ser visto como el resultado de un número de desarrollos y tensiones dentro de la disciplina. Uno de estos fue la ampliación del repertorio que caía dentro de un alcance musicológico concebido en general, reflejando (o contribuyendo a) las tendencias contemporáneas in educación multicultural: la idea de interpretación (performance) “de”, de interpretación (performance) de una obra auto suficiente, a lo mejor problemática y en el peor de los casos carente de sentido cuando es aplicado a jazz, rock, o cultura remix”<sup>43</sup>.*

---

<sup>42</sup> Madrid señala como iniciadores de la disciplina los trabajos seminales de Goffman, Erving, *The Presentation of Self in Everyday Life*. (New York: Anchor Books, 1959) y J.L. Austin, *How to Do Things with Words* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1962.); además menciona los estudios sobre teatro de Richard Schechner, *Performance Theory* (London: Routledge, 1988 [1977]) y Richard Schechner & Mady Schuman, *Ritual, Play, and Performance* (New York: Seabury, eds. 1976). Los primeros trabajos antropológicos se centraron en el estudio del drama y ritual social como procesos que realizó Victor Turner, *The Anthropology of Performance* (New York: PAJ, 1987.) y Victor Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure* (Chicago: Aldine, 1969). Finalmente, se dio el cruce entre la lingüística y la antropología a través del *performance* en el trabajo de Bauman, Richard, *Verbal Art as Performance* (Long Grove, IL: Waveland, 1984 [1977]).

<sup>43</sup> Cook, “Between process and product”: “This emphasis on the performative dimension of music can also be seen as the logical outcome of a number of developments and tensions within the discipline. One of these was the enlargement of the repertory falling within a broadly conceived musicological purview, reflecting (or contributing to) contemporary trends in multicultural education: the idea of performance “of”,

Y en los estudios sobre la música -en la musicología tradicional y la etnomusicología-, si bien parten de paradigmas epistemológicos diferentes, tradicionalmente no han logrado consolidar una relación más amplia con la práctica interpretativa más allá del intento por entender el sonido dentro de sus circunstancias culturales e históricas específicas. En este sentido, Madrid destaca la diferencia entre el enfoque logocentrista y el antropológico de la musicología y la etnomusicología respectivamente, al respecto escribe lo siguiente:

*“Convencionalmente, (...), el estudio de la interpretación (performance) en la música tenía un sentido muy estrecho. En la dedicación de la musicología tradicional a la partitura musical como un texto, el estudio del performance fue entendido como la examinación de cómo tal texto musical podía ser realizado dentro del sonido y eventualmente vino a meditar preguntas de exactitud en la interpretación, autenticidad histórica, y el rol de la transmisión oral en reproducir el espíritu “verdadero” de dicho texto musical, haciéndolo un proyecto con enlaces evidentemente fuertes al logocentrismo occidental y la preeminencia de la cultura escrita sobre la oral. En la etnomusicología tradicional, la performance practice se concentró sobre las acciones y prácticas rodeando la interpretación (performance) musical dentro de contextos culturales específicos. La performance practice de la etnomusicología estaba claramente enraizado en un paradigma epistemológico diferente al de la logocéntrica performance practice de la musicología; (...). Sin embargo, el estudio de la etnomusicología sobre la interpretación (performance) todavía se enfocaba en las acciones para hacer música y las tomó como un tipo de textos musicales para ser entendidos. Como yo sugerí anteriormente, tanto el interés temprano de la musicología y de la etnomusicología en la interpretación (performance) provino de un intento por entender el sonido, su producción, organización, y significado, dentro de circunstancias históricas o culturales específicas”<sup>44</sup>.*

---

of performance reproducing a self-sufficient work, is at best problematic and at worst nonsensical when applied to jazz, rock, or remix culture”.

<sup>44</sup> Madrid, “Why Music and Performance Studies?”: “Conventionally, as I have mentioned earlier, the study of performance in music had a very narrow meaning. In traditional musicology’s dedication to the music score as a text, the study of performance was understood as the examination of how such music text could be realized into sound and eventually came to ponder questions of correctness in interpretation, historical authenticity, and the role of oral transmission in reproducing the “true” spirit of said music text, making it a project with evidently strong links to Western logocentrism and the preeminence of literacy over oral culture. In traditional ethnomusicology, performance practice focused on the actions and practices surrounding music performance within specific cultural contexts. Ethnomusicology’s performance practice was clearly rooted in

Por este motivo, este tema resulta muy interesante porque permite apreciar los prejuicios que se han impuesto en nuestra visión de la música, muy relacionada a los preceptos defendidos por la musicología alemana decimonónica de fuerte raigambre hegeliana y kantiana. Si bien la reflexión aplica a la tradición de la música escrita, es importante reconocer la flexibilidad en escenario que la música popular y tradicional permite y exige. Por este motivo, el giro hermenéutico que propone Cook de enfrentar la partitura no como un “texto” (text) sino como un “guión” (script) es muy interesante y sugerente para este trabajo. En este sentido vale resaltar que si se considera que el sentido de la música se enmarca en una concurrencia de sentidos muy amplia que incluye el contextual y cultural (y que por ende desborda las características musicales *per se*), permite determinar que la música no es separable de estos, y entonces toma como una de sus funciones centrales la construcción del contexto social<sup>45</sup>. Este punto de vista motiva el cambio hermenéutico de Cook:

*(...) Visto de este modo, el término “texto” (con sus connotaciones de nueva autonomía crítica (New Critical Autonomy) y del estructuralismo) es tal vez menos útil que una palabra más distintivamente teatral, “guión”. Mientras pensar en un cuarteto de Mozart como un “texto” analizarlo (construe) como un objeto mitad-sónico, mitad-ideal que es reproducido en la interpretación (performance), pensarlo como un “guión” es para verlo como coreografiar una serie de tiempo real, interacciones sociales entre los intérpretes (players): una serie de actos mutuos de escuchar y gestos comunales que representan una visión particular de la sociedad humana, cuya*

---

a different epistemological paradigm than musicology’s logocentric performance practice; it was an anthropological one that, as Carol E. Robertson puts it, was concerned with performance as embodiment of myth. (Robertson 2004: 8) Nevertheless, ethnomusicology’s study of performance still focused on music-making actions and took them as sort of musical texts to be understood. As I have suggested earlier, both musicology and ethnomusicology’s early interest in performance stemmed from an attempt to understand sound, its production, organization, and meaning, within specific historical or cultural circumstances”.

- <sup>45</sup> Carol E. Robertson, “Myth, Cosmology, and Performance”, En *Music in Latin America and the Caribbean. An Encyclopedic History Vol. 1, Performing Beliefs*, ed. por Malena Kuss, (Austin: University of Texas Press, 2004), 7-24.

*comunicación a la audiencia es una de las características especiales de la música de cámara (el aspecto reproductivo es posiblemente más fuerte en la música sinfónica)”<sup>46</sup>.*

Esta visión conduce ineludiblemente a un cambio de paradigma, en el cual se disuelve cualquier distinción preestablecida entre una obra y su interpretación, pues se establece una reorientación en la correspondencia entre la notación y la interpretación. Al respecto, Cook señala que esta relación se funda en el modelo de transmisión musical que se estableció basado en la filología:

*Las obras musicales indeterminan sus interpretaciones, pero pensar sobre sus notaciones como “guiones más que “textos” no es simplemente pensar en ellas como menos detalladas. (...). Más bien, implica una reorientación de la relación entre notación e interpretación (performance). El modelo tradicional de la transmisión musical, tomada de la filología, es el stemma: un tipo de árbol genealógico en el que sucesivas interpretaciones se mueven verticalmente lejos de la visión original del compositor. El texto, entonces, es la encarnación de esta visión, y el objetivo tradicional de la crítica de fuentes es asegurar una alineación tan próxima como sea posible entre los dos, justamente como el objetivo tradicional de la interpretación históricamente informada es traducir la visión en el sonido. (...). Pero más que esto, el cambio de ver una interpretación (performance) como la*

---

<sup>46</sup> Cook, “Between process and product”: “Seen this way, the term “text” (with its connotations of New Critical autonomy and structuralism) is perhaps less helpful than a more distinctively theatrical word, “script.” Whereas to think of a Mozart quartet as a “text” is to construe it as a half-sonic, half-ideal object reproduced in performance, to think of it as a “script” is to see it as choreographing a series of real-time, social interactions between players: a series of mutual acts of listening and communal gestures that enact a particular vision of human society, the communication of which to the audience is one of the special characteristics of chamber music (the reproductive aspect is arguably stronger in symphonic music)”. Y adicionalmente realiza un interesante comentario sobre esto, escrito por escritores no musicólogos: “It is in recognition of this kind of performative meaning that non-musicological writers have often advocated the same kind of retrenchment in the concept of the musical work that motivates my use of the term “script”; Paul Valéry compared a piece of music to a recipe, R. G. Collingwood saw the score as a “rough outline” of directions for performance, while Godlovitch refers to notated works as “templates, sketches, outlines, or guides which, when consulted within the bounds of conventional approval, hold promise for workable and working music.”

*reproducción de textos a verlos como una práctica cultural estimulado por guiones resulta en la disolución de cualquier distinción estable entre obra e interpretación (performance)”<sup>47</sup>.*

Esto tiene una clara vinculación con la propuesta que se plantea para el recital, porque al entenderlo de este modo se enlaza conceptualmente en la visión interpretativa, desde el proceso de estudio hasta el momento de presentar el recital, la manera de abordar un repertorio con estilos tan diferentes como los que conforman las dos partes del recital. De este modo, al enfrentar las partituras de los arreglos de música andina colombiana y las obras trabajadas con los compositores como un guión, se flexibiliza la interpretación de la música en su puesta en escena, y se concede libertad personal a cada músico para aportar desde su instinto y su subjetividad; en otras palabras, libertad de re-crear la obra, con lo cual la experiencia como intérprete permite co-crear cada una de las obras del recital. Ya que, como indicó Madrid:

*“Soy consciente que las nuevas relaciones entre los performance studies y la música presentarían una completa multitud de nuevos desafíos. Sin embargo, creo que la perspectiva de los performance studies ofrece un modo para que la musicología contribuya a estos diálogos. Yo sugeriría que al mirar la música como un complejo performativo donde el performance y sus aspectos performativos ofrece justamente uno de los incontables sitios in los que podemos relacionar la performatividad de la música a fin de entender mejor el mundo alrededor nuestro”<sup>48</sup>.*

---

<sup>47</sup> Cook, “Between process and product”; “Musical works underdetermine their performances, but to think of their notations as “scripts” rather than “texts” is not simply to think of them as being less detailed. (...) Rather, it implies a reorientation of the relationship between notation and performance. The traditional model of musical transmission, borrowed from philology, is the stemma: a kind of family tree in which successive interpretations move vertically away from the composer’s original vision. The text, then, is the embodiment of this vision, and the traditional aim of source criticism is to ensure as close an alignment as possible between the two, just as the traditional aim of historically-informed performance is to translate the vision into sound. But more than this, the shift from seeing performance as the reproduction of texts to seeing it a cultural practice prompted by scripts results in the dissolving of any stable distinction between work and performance.”

<sup>48</sup> Madrid, “Why Music and Performance Studies?”: “I am aware that a new relationship between performance studies and music would present a whole host of new challenges. Nevertheless, I do believe that the perspective of performance studies offers a way for musicology to contribute to these dialogues. I would

## CONCLUSIONES

En este trabajo se pretende realizar un aporte al repertorio existente para el contrabajo en diversos formatos partiendo de repertorio propio de la música andina colombiana o de la abstracción de elementos constitutivos de ésta. Por este motivo, fue necesario utilizar un método de análisis formal que permita evidenciar más específicamente las intenciones del intérprete, porque, al parecer, los aspectos interpretativos de nuestras músicas tradicionales no se han enmarcado aún dentro de un análisis estructural y/o formalista. Esto anterior teniendo presente que, a partir de la experiencia del intérprete, se pueden hacer ciertas consideraciones que aporten desde la ejecución al resultado final de la pieza.

Por su parte, la utilización del método de análisis propuesto por LaRue permite determinar en un sentido sincrónico los elementos constitutivos característicos de la música andina colombiana en diferentes momentos, para llegar con ello a consolidar una perspectiva históricamente informada que se incorporó a la realización de los arreglos. Sin embargo, a pesar de la importancia analítica para develar aspectos formales, se pone de manifiesto la consideración de la interpretación a la luz de las nociones desarrolladas desde el área *performance studies*, a través de las cuales, y muy especialmente la idea de Cook de afrontar la partitura como un libreto, se plantea la conformación de un proceso de co-creación. Esta co-creación, no libre sino informada previamente por el análisis, contribuye a enlazar conceptualmente este formalismo con el resultado estético final que se concreta en el recital, no solo en los arreglos, sino que también se refuerza en las obras comisionadas.

---

suggest that looking at music as a performance complex where performance and its performatic aspects offer an engage the performativity of music in order to better understand the world around us”.

## REFERENCIAS

- Almenara, F., (2007). *El contrabajo a través de la historia*. Murcia: Instituto Fides.
- Areiza, L., y García J, *Los nuevos bambucos, entre la tradición y la modernidad*. X congreso nacional de sociología. ICESI, 1455-6.
- Bermúdez, E., (1999). *Un siglo de música en Colombia ¿entre nacionalismo y universalismo?*. Revista Credencial, ed. 120, diciembre 1999, 9.
- Camargo, C., et al., (2017). *Tendencias actuales de creación académica en la música andina colombiana: libro de partituras*. Bogotá: Universidad Sergio Arboleda. Escuela de Artes y Música. Semillero de Investigación MusicArte.
- Cortes, P., (2013). *El bajo eléctrico en el género del bambuco de la música andina colombiana*. Tesis de pregrado, Universidad Pedagógica Nacional. Colombia.
- Cruz, M., (2002). *Folklore, música y nación: El papel del bambuco en la construcción de lo colombiano*. Nómadas núm. 17: 221.
- De Borja, F., (2010). *Tapping*. Santiago de Chile. Recuperado de <http://bassborja.blogspot.com/2010/06/tapping.html>
- Grüner, C., (2019) *La técnica del slap*. Revista Bajista, 14. Recuperado de <http://www.aulaactual.com/especiales/slap/>
- Hernández, R., (2014). *La investigación cualitativa a través de entrevistas: su análisis mediante la teoría fundamentada*. Cuestiones pedagógicas, 23, 2014, 187-210.

LaRue, J., (1989). *Análisis de etilo musical: pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. Editorial Labor S.A. Barcelona.

Mastropietro, C., (2005). *En una cara: estrategias instrumentales para contrabajo*. Revista del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral, nº 10.

Miñana, C., (1997). *Los caminos del bambuco en el siglo XIX*. Revista A Contratiempo, 9: 10.

Ocampo, J., (1984). *Música y folclor de Colombia*. Bogotá: Plaza & Janés: 99.

Perdomo, J., (1963). *Historia de la música en Colombia*. Bogotá: Academia Colombiana de Historia, 53-54. Citado desde Cruz, “Folklore, música y nación”, 221.

Vergara y Vergara, J., (1867). *Historia de la literatura en Nueva Granada*. Bogotá: Echeverría Hermanos. Citado en Miñana, “Los caminos del bambuco”, 10.

Robertson, C., (2004). *Myth, Cosmology, and Performance, En Music in Latin America and the Caribbean*. An Encyclopedic History Vol. 1, Performing Beliefs, ed. por Malena Kuss, (Austin: University of Texas Press, 2004), 7-24.

## ANEXOS

Partitura de “Pincho”: [https://drive.google.com/open?id=1d\\_ZjLK1H7bGA0pB6Mfd8nxdplMz7xwyE](https://drive.google.com/open?id=1d_ZjLK1H7bGA0pB6Mfd8nxdplMz7xwyE)

Partitura de “Gloria Beatriz” <https://drive.google.com/open?id=1YJjRhiwfdNHJMW-XXwPR9-g6nx3Xx36>

Partitura de “Tipacoque” [https://drive.google.com/open?id=1g7aQ\\_vQ5RsmTzOkIFWwvzVm0HtBuwXcm](https://drive.google.com/open?id=1g7aQ_vQ5RsmTzOkIFWwvzVm0HtBuwXcm)

Partitura de “Las Doce” [https://drive.google.com/open?id=1dY65i\\_8olRvzJMi892Mm2LqDOyL5Q9to](https://drive.google.com/open?id=1dY65i_8olRvzJMi892Mm2LqDOyL5Q9to)

Partitura de “Ritos y Purezas” [https://drive.google.com/open?id=1kOvsF2FfMB\\_V27sKC1oElmYvENYIKUm2](https://drive.google.com/open?id=1kOvsF2FfMB_V27sKC1oElmYvENYIKUm2)

Partitura de “Contra las Piedras” <https://drive.google.com/open?id=1sIeqFFTuitG3M7E6rW-g9HFDgJcGPBG>

Partitura de “Huracán” [https://drive.google.com/open?id=1YckSOyncTM4ijCkVYUxZOam9hg\\_08EB6](https://drive.google.com/open?id=1YckSOyncTM4ijCkVYUxZOam9hg_08EB6)

Partitura de “Bambuco Alterno” [https://drive.google.com/open?id=1HV\\_v3SIU4nRgLxx\\_dcoEeIsQRxRTefxE](https://drive.google.com/open?id=1HV_v3SIU4nRgLxx_dcoEeIsQRxRTefxE)

Fotos de arreglo del contrabajo:

<https://drive.google.com/open?id=1CF9W-oKcXhA8WatuQ3SyaRY56WEujbjN>,

[https://drive.google.com/open?id=1ZRC3e92nwRSQa9q0GIykBxHmZACH\\_RR](https://drive.google.com/open?id=1ZRC3e92nwRSQa9q0GIykBxHmZACH_RR)

<https://drive.google.com/open?id=1So-rSfw1U393IXVzGTSdS1xG8Fnbm-iQ>

<https://drive.google.com/open?id=1Fz3brP2wSVZHOYxJP6BKxSEE4rAta23C>

[https://drive.google.com/open?id=1uZ5A5EOheEs7XaY7\\_KEnC1I4TFLIB\\_ku](https://drive.google.com/open?id=1uZ5A5EOheEs7XaY7_KEnC1I4TFLIB_ku)

<https://drive.google.com/open?id=1pwXMfaYLv2-9WOuu2wD7k9rD1EqOJEhf>

[https://drive.google.com/open?id=11cf6VcLmhyK2fia-QVedbN\\_qxs8hcSFF](https://drive.google.com/open?id=11cf6VcLmhyK2fia-QVedbN_qxs8hcSFF)