APROPIACIÓN DE UN LENGUAJE IMPROVISATORIO-COMPOSITIVO BASADO EN EL ANÁLISIS DE ELEMENTOS MUSICALES DE PASILLO Y BAMBUCO, ARTICULADOS CON LENGUAJES DEL JAZZ

JOAN STEVEN ESCOBAR PALOMINO

COD. 20102098011

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

FACULTAD DE ARTES

ACADEMIA SUPERIOR DE ARTES DE BOGOTÁ - ASAB

PROYECTO CURRICULAR ARTES MUSICALES

BOGOTÁ, OCTUBRE DE 2.017

APROPIACIÓN DE UN LENGUAJE IMPROVISATORIO-COMPOSITIVO BASADO EN EL ANÁLISIS DE ELEMENTOS MUSICALES DE PASILLO Y BAMBUCO, ARTICULADOS CON LENGUAJES DEL JAZZ

JOAN STEVEN ESCOBAR PALOMINO

COD. 20102098011

ENFASIS EN BAJO ELÉCTRICO

MODALIDAD MONOGRAFÍA DE GRADO
DIRECTOR:
JUAN CARLOS CASTILLO BARRIOS

LÍNEA DE INVESTIGACION:
1. FACULTAD DE ARTES: ESTETICA Y TEORIAS DEL ARTE
2. PROYECTO CIRCULAR: ANALISIS PARA LA INTERPRETACION

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

FACULTAD DE ARTES

ACADEMIA SUPERIOR DE ARTES DE BOGOTÁ - ASAB

PROYECTO CURRICULAR ARTES MUSICALES

BOGOTÁ, OCTUBRE DE 2.017

Lo más importante de la música no está en libros o partituras;

está en la música misma.

"Autor"

TABLA DE CONTENIDO

1. RESUMEN 6

2. JUSTIFICACIÓN 8

3. PREGUNTA PROBLEMA 9

4. OBJETIVOS 10

5. ANTECEDENTES 11

6. METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN 13

7. HERRAMIENTAS DIDÁCTICAS 16

8. MARCO TEÓRICO 20

8.1 CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL BAMBUCO, EL PASILLO Y EL JAZZ 20

8.1.1 EL BAMBUCO 20

6.1.1.1 CARACTERÍSTICAS MUSICALES DEL BAMBUCO 21

8.1.2 EL PASILLO 23

6.1.2.1 CARACTERÍSTICAS MUSICALES DEL PASILLO 23

8.1.3 EL JAZZ 26

6.1.3.1 CARACTERÍSTICAS MUSICALES DEL JAZZ PARA ARTICULAR CON LOS GÉNEROS COLOMBIANOS 26

8.2 LA IMPROVISACIÓN 27

8.3 ARTICULACIÓN DE LENGUAJES Y ANÁLISIS 30

8.4 ANÁLISIS 31

8.4.1 PASILLOS 31

8.4.1.1 COQUETEOS 31

8.4.1.2 LA GATA GOLOSA 35

8.4.1.3 EL PEREIRANO 38

8.4.2 BAMBUCOS 42

8.4.2.1 BOCHICA 42

8.4.2.2 BACHUÉ 44

8.4.2.3 EL REPUBLICANO 46

8.4.2.4 BRISAS DE SANTA ELENA 49

8.4.2.5 BUEN HUMOR 53

8.4.3 CONCLUSIONES ARMÓNICAS 54

8.5 MODELO COMPOSITIVO 55

9.2.1 ANÁLISIS MODELO COMPOSITIVO 62

9. CONCLUSIONES 66

10. ANEXOS 68

10.1 ENTREVISTA 68

10.2 PARTITURAS 69

10.3 PROGRESIONES ARMÓNICAS TOMADAS COMO BASE PARA LAS IMPROVISACIONES 77

11. BIBLIOGRAFÍA 81

1. RESUMEN

Este trabajo analiza elementos del pasillo, del bambuco y del jazz para articularlos entre sí, de forma tal que se pueda proponer un lenguaje improvisatorio-compositivo basado en dichos elementos. Para poder proponer un lenguaje basado en estos componentes se emplearon herramientas didácticas para fortalecer el proceso cognitivo de apropiación de un lenguaje musical; tales herramientas son los modelos compositivos que se basarán en los elementos analizados articulados entre sí para lograr crear temas musicales originales.

Dentro de los elementos que sirven como herramientas didácticas están *el análisis* y recopilación de datos pertenecientes al lenguaje del pasillo, bambuco y jazz, *transcripciones* de temas tradicionales del pasillo y bambuco que afianzan la apropiación del lenguaje, *grabaciones* utilizadas como un registro de la apropiación y articulación de los elementos musicales y las herramientas didácticas que se utilizaron, e *improvisaciones* sobre formas musicales y matrices armónicas que complementan el trabajo de apropiación y articulación de los elementos a trabajar.

ABSTRACT

This work analyzes elements from *pasillo*, *bambuco* and *jazz* to articulate them, in such a way that it can be propoused an improvisatory-composite music language based on these elements. To propose a language based on these components were used didactic tools to strenghthen the appropiation cognitive process from a musical language; such tools are the *compositive models* based on analysed elements which are articulated to create originals music themes.

Among those elements used as didctical tools there are *the musical analysis* and data summary belonging to *pasillo, bambuco* and *jazz* music language, *transcriptions* of *pasillo* and *bambuco traditional* music themes that strengthen the appropiation of language, *recordings* used as evidence to appropiation and articulation of music elements and finally harmonic matrixes that complement the job to appropiation and articulation of work components.

PALABRAS CLAVE

Ritmotipo: si tomamos en cuenta la definición de melotipo (rasgo melódico o pequeña melodía típica utilizada por una cultura musical) podemos decir que ritmotipo es un fragmento rítmico utilizado recurrentemente en la música de cierta cultura.

Improvisatorio-compositivo: el proceso improvisatorio no se crea de la nada, por el contrario es una transformación del estudio de las escalas, acordes, ritmos, etcétera, que desarrollan un conocimiento y se expone creativamente en una composición espontanea.

Matrices armónicas: para definir este término debemos determinarlo por partes; según la RAE "matriz es la entidad principal, generadora de otras" por lo tanto se puede decir que una matriz armónica es una secuencia de progresiones armónicas básicas que se pueden repetir en los ritmos de un género musical determinado, se podría decir que son clichés armónicos.

Proalimentación: es el proceso mental y físico que ocurre antes de la improvisación, como pueden ser el estudio de las escalas, la transcripción de los solos, el análisis de los mismos y la apropiación del lenguaje en sí.

Retroalimentación: son los procesos mentales que se llevan a cabo durante la improvisación, la *retroalimentación* son todas aquellas decisiones tomadas en tiempo real, los sucesos no previstos, las novedades y todo lo que interactúa con el improvisador y su obra.

KEYWORDS

rhythmtype: If we taking to a count the deffinition of *melotipo* (melodic characteristic or little typical melody used by a musical culture) we should say that *rhythmtype* is a rhythm fragment recurrently used in music of certain culture.

Improvisatory-composite: the improvisatory process it is not created from nothing, conversely is a transformation by musical scales, chords, rhythm, etcetera, that developted a knowledge and it is exposed creativly in a spontaneous composition.

Harmonic matrixes: To define this concept we should determinated by sections: acording to RAE "matrix is the principal entity, genetrator by others" therefore it can be saying tha a harmonic matrix is a secuence by basicsharmonics progressions that it can be repeated in the rhythms by a determinated musical genre, it can be say that it harmonics clichés.

Proalimentación: is the mental and physics process that happen before musical improvisation, as could be the scales studies, the musical solos transcriptions, the analysis of those and the language appropriation.

Retroalimentación: they are the mental process that carry out during the musical improvisation, the *retroalimentación* are all the decisions takes in real time, the no provided events, the newness and all the elements that interacts with the improvised and his play.

LIBRO DE RESÚMENES DEL X ENCUENTRO DE CIENCIAS COGNITIVAS DE LA MÚSICA: "Musicalidad humana, debates actuales en evolución desarrollo, cognición e implicancias socio-culturales", Julio de 2.011, Buenos Aires (Argentina) editado por Romina Herrera y Ma. Inés Burcet, Ciencias Cognitivas de la Música SACCOM (Sociedad Argentina) Buenos Aires, del 20 al 23 de Julio de 2.011. (Acta)

2. JUSTIFICACIÓN

Como profesional, la forma de trascender en el campo musical es poder entender los lenguajes y los "dialectos" musicales ya que a la hora de acompañar, tocar y componer, la música es muy extensa en sí misma, al momento de trabajar en tiempo real, es decir; en el instante de estar tocando y escuchando, la música nos sorprende a cada segundo, por ésta razón uno está "improvisando" constantemente, sustentándose a sí mismo con lo que se ha aprendido durante las experiencias musicales y cotidianas. Entonces, al saber muchas formas de "decir" una frase, una palabra, o una idea, el discurso se va convirtiendo en algo más universal.

Un motivo por el cual se ha concebido éste trabajo es que al momento de documentarse sobre éste tema, no fue tan fácil conseguir material al respecto. Paradójicamente en una universidad de música enfocada en la música colombiana, no se consigue un material muy diferente al de otras universidades de música que su "fuerte" no son las músicas autóctonas, esto genera un problema a la hora de lograr una estimulación dirigida hacia el estudio consiente de, en éste caso, el pasillo y el bambuco de la región andina colombiana. El material que se consigue se puede desarrollar y complementar para poder compartir éste estilo de hacer música.

Las músicas regionales Colombianas cada vez tienen más fuerza en el exterior, y a su vez son constantemente estudiadas; teniendo en cuenta esto se podría decir que hemos perdido "terreno" en nuestra propia tradición. Sin desconocer que toda música merece un estudio constante y concienzudo, se ha dejado un poco de lado el estudio de nuestra música. El problema, tal vez lo plantea Saisa Vergara, autora de "los nuevos sabores de la música colombiana", o como ella se autodefine: *Investigadora y viajera, amante y aprendiz de las tradiciones, la música viva, el audiovisual, la fotografía, la escritura y la cultura, en general,* y el problema que plantea es: "Hacen falta colectivos (de todas las vertientes) y casas disqueras que impulsen las nuevas propuestas artísticas, como sucede en otros países del Tercer Mundo. Hacen falta leyes sólidas que vinculen a la empresa privada con el arte, pero también que estimulen la producción en toda su diversidad y que garanticen a los artistas ciertas condiciones para la subsistencia y la creación (presentes y futuras). Sobre todo, en Colombia hace falta un reconocimiento estatal y ciudadano de la cultura como eje del desarrollo." Ésta es una de las razones por la cual se seleccionó estudiar los elementos musicales del pasillo y el bambuco para implementarlos como un lenguaje para crear un discurso en la improvisación de la música.

3. PREGUNTA – PROBLEMA

¿Qué implicaciones tendría apropiar un lenguaje improvisatorio-compositivo basado en los elementos del Pasillo y Bambuco articulándolos con elementos del Jazz de forma tal que se pueda vincular en diferentes contextos musicales?

A la hora de apropiarnos de un lenguaje; ya sea verbal o no verbal, el principal objetivo es la comunicación y el entendimiento para con las partes que están interactuando. Sabiendo esto podemos apropiarnos de cualquier lenguaje verbal o no verbal de una misma forma. Pensemos en cómo nos apropiamos de nuestro idioma nativo; en la mayoría de los casos fue por experiencia e interacción con el idioma; escuchándolo, observando cómo reaccionaban las personas frente a los elementos paralingüísticos*, etc. Después de esto vino la parte analítica de frases, sujetos, adjetivos, oraciones, etc. Pero nosotros podíamos sostener una conversación coherente antes de saber el alfabeto. Ya pues, un método didáctico para complementar el análisis musical teórico de la armonía, melodía, forma, etc. Puede ser el análisis vivencial de éstos mismos elementos mirándolos desde una interacción con el mismo lenguaje; escuchando bastantes instrumentistas, compositores y versiones de los géneros que queremos aprender su lenguaje, analizar sus características lingüísticas y paralingüísticas, interactuar con músicos que sean expertos en esos lenguajes, escribir y grabar las ideas que tengamos, tocar éstos géneros para así mismo poder sacarlos de su contexto musical y llegar a un equilibrio entre los mismos para así mismo lograr la apropiación del lenguaje que es el objetivo de éste trabajo.

* Paralingüística: estudia los aspectos no semánticos del lenguaje, como por ejemplo, los tonos empleados, el ritmo con el que se habla, el volumen de la voz, los silencios y los timbres (agudo, grave…) http://www.mcgraw-hill.es/bcv/guide/capitulo/8448175743.pdf P. 75.

4. OBJETIVOS

3.1 OBJETIVO GENERAL:

Apropiar un lenguaje improvisatorio-compositivo basado en el análisis de elementos musicales de Pasillo y Bambuco, articulados con lenguajes del Jazz.

3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

Recopilar información acerca de los estilos improvisatorio-compositivos implementados en el pasillo y el bambuco de intérpretes y compositores del siglo XX

Analizar y describir la información recopilada y contrastarla con los ritmotipos y matrices armónicas tradicionales del pasillo y el bambuco

Crear una mezcla entre los elementos musicales del pasillo y el bambuco, articulando entre sí los componentes musicales característicos del jazz, encontrando puntos convergentes y divergentes para así proponer un lenguaje improvisatorio-compositivo.

Proponer herramientas didácticas funcionales basadas en los elementos musicales recopilados y analizados para lograr la apropiación del lenguaje improvisatorio compositivo

5. ANTECEDENTES

La primera fuente de consulta para este trabajo es el libro: "método de improvisación en el pasillo de la región andina colombiana" de Francy Lizeth Montalvo López y Javier Alcides Pérez Sandoval. Éste método fue ganador de la beca nacional en investigación del ministerio de cultura 2.006, publicado por la editorial SIC (proyecto cultural de sistemas y computadores S.A.), primera edición

La temática principal de éste método, como su título lo indica, es la improvisación en el pasillo de la región andina colombiana, éste texto analiza obras de reconocidos compositores colombianos como lo son Luis A. Calvo, Fulgencio García, Pedro Morales Pino, Oriol Rangel, entre otros. Éste análisis se enfoca en las formas estructurales, elementos y sintaxis musicales que tienen en común las obras analizadas, las características melódicas, armónicas y rítmicas; como lo son los adornos los adornos cromáticos, armonías más recurrentes y células rítmicas utilizadas frecuentemente en éstas obras. Basándose en éste estudio se crean solos con ciertas especificaciones propias del pasillo; todo esto complementado y retroalimentado con las teorías del jazz, que también tienen un papel fundamental al momento de crear estos solos ya que el análisis melódico armónico es basado en las teorías jazzísticas.

Este texto es un buen punto de partida para el desarrollo de los objetivos de éste anteproyecto, ya que la forma y la estructura del libro son muy claras y fundamentadas, aparte los temas tratados tienen un trabajo muy profundo en cuanto a los elementos musicales del pasillo.

El segundo antecedente es el libro: "Como improvisar y tocar jazz" (volúmenes I, II y III) de Jamey Aebersold. Título original en inglés: "How to play Jazz and improvise: a new approach" Copyright 1967, para Jamey Aebersold sexta edición revisada Copyright 1994 para Jamey Aebersold. Version en español por Renzo M. Calcagno.

Este libro contiene una guía práctica para desarrollar un estudio consciente de las escalas, la armonía, la conducción de arpegios, prioridades rítmicas, propuestas de "licks", métodos para desarrollar la memoria musical y ejercicios para desarrollar la creatividad, entre otros temas de análisis.

Para desarrollar ésta investigación se podría tomar como una base estructural el trabajo de éste libro por sus ejercicios prácticos y forma de desarrollarlos por medio de grabaciones y la variedad de sus ejercicios, sin mencionar su intensidad metodológica progresiva.

Libro de resúmenes del X encuentro de ciencias cognitivas de la música: "Musicalidad humana, debates actuales en evolución desarrollo, cognición e implicancias socio-culturales" En buenos Aires (Argentina) Julio de 2.011, editado por Romina Herrera y Ma. Inés Burcet para las Ciencias Cognitivas de la Música SACCOM (Sociedad Argentina) Buenos Aires, del 20 al 23 de Julio de 2.011.

Éste libro de resúmenes contiene el acta de un debate que se llevó a cabo en el X encuentro de ciencias cognitivas de la música; "Las restricciones involucradas en el proceso improvisatorio, análisis de tres casos prototípicos de improvisadores en la Argentina" de Joaquín Blas Pérez de la Universidad Nacional de la plata. Acá podemos encontrar una temática que propone analizar tres improvisaciones de diferentes intérpretes jazzísticos de diferentes estilos mediante transcripciones y a su vez analizar el proceso de la improvisación con categorías de los modelos psicológicos del proceso improvisatorio antes, durante y después del acto de improvisar.

De éste debate se podría entender mejor los procesos que se llevan a cabo en la mente de los improvisadores y a su vez poder crear un método práctico y funcional que lleve éstos procesos por un camino metodológico y coherente hacia el desarrollo de un lenguaje improvisatorio-compositivo.

El cuarto antecedente es el trabajo de grado para la profesionalización del maestro de guitarra eléctrica de la ASAB (Academia Superior de Artes de Bogotá) Juan Carlos Castillo Barrios, que titula: "La improvisación en el pasillo a través de tres composiciones para ensamble con guitarra eléctrica" realizado en el 2.012 para la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

El trabajo del maestro Juan Carlos Castillo tiene una visión analítica de su propio trabajo y de su experiencia como guitarrista; éste trabajo recopila siete transcripciones del maestro Juan Carlos en su recorrido musical, se analizan seis improvisaciones de pasillo y una de bambuco.

Éste trabajo puede influenciar directamente ya que es una visión más cercana de un músico que tiene influencias en el jazz, en el pasillo y en el bambuco, y ha creado su propio lenguaje improvisatorio-compositivo basado en su experiencia e influencias musicales.

El quinto y último, pero no menos importante, antecedente es de la maestra bandolista Oriana Ximena Medina Parada, una egresada de la ASAB, con su trabajo de grado: "interpretación en la bandola de una selección de géneros andinos Colombianos, basada en el análisis de los elementos improvisatorios en cuatro bandolistas Colombianos y un bandolista brasileño" realizado en 2.012 para la facultad de artes de la Universidad distrital Francisco José de Caldas.

Como su título lo indica, el trabajo de la maestra Oriana analiza cuatro obras de cuatro bandolistas, tres Colombianos y uno Brasileño, y los elementos improvisatorio-compositivos que utilizaron en sus interpretaciones. Cada improvisación es de un género diferente de la región andina Colombiana (bambuco, pasillo, guabina y danza) lo cual amplía el espectro de estilos, formas y pensamientos, ya que son cuatro intérpretes diferentes.

El estudio de la maestra Oriana plantea una visión un poco más tradicional del aspecto de la improvisación, claramente por el instrumento que interpreta, aun así brinda una visión práctica del análisis de éstas obras y un método alterno a la teoría jazzística a la hora de analizar la interpretación de cuatro visiones diferentes de ver la improvisación.

6. METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN

6.1. TIPO DE INVESTIGACIÓN

La metodología en la que se va a basar éste trabajo es la metodología descriptiva cualitativa, ya que el objetivo de ésta es interpretar mediante la descripción, la interpretación y el conocimiento de elementos de carácter musical.

El método descriptivo cualitativo es un método de investigación de corto plazo, generalmente dura de seis meses a un año en completarse el proceso investigativo y llegar a las conclusiones planteadas en el proyecto. Como en todos los demás métodos de investigación cualitativos existen instrumentos de recolección de datos para la investigación, tomando en cuenta esto, es determinante saber, o por lo menos tener una idea clara de cuáles son los instrumentos que caracterizan a cada metodología; en éste caso los instrumentos característicos de la metodología descriptiva son la encuesta, la entrevista, diarios de campo, y en el caso de las artes musicales específicamente, las partituras, las transcripciones, los análisis musicales, los arreglos de una obra, las composiciones, las grabaciones fonográficas, los videos de conciertos, u otro tipo de elemento extra musical.

La metodología descriptiva cualitativa es pertinente para este trabajo ya que el objetivo del mismo es recopilar datos de los géneros musicales del Jazz, el Bambuco y el Pasillo, y para recopilar éstos datos necesitamos muchos de los instrumentos de ésta metodología, ya que uno de sus objetivos es, aparte de la recopilación de datos, es el análisis de los mismos, y ese es un punto necesario para lograr un entendimiento de los elementos musicales que queremos entender y así mismo poder utilizar en un contexto musical diferente en el que los encontramos. Todo esto nos llevará al camino indicado para responder las preguntas y los problemas que se han planteado a lo largo de este trabajo como por ejemplo; la forma en la cual podemos construir un lenguaje improvisatorio-compositivo integrando tres géneros diferentes. En éste punto tenemos que recopilar datos de los tres géneros, analizarlos, entenderlos, interpretarlos y conocerlos para poder construir un lenguaje musical equilibrado y reconocible reuniendo la información estudiada y agrupándola para así mismo desarrollar ésta parte del trabajo.

6.2. INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE INFORMACIÓN

6.2.1 ENTREVISTA: es pertinente pensar en una entrevista ya que al tener documentado el punto de vista del compositor frente al trabajo improvisatorio-compositivo de su obra podemos utilizar ciertos elementos que nos conciernan para complementar el trabajo en sí.

6.2.2 PARTITURAS: las partituras son un elemento importante para extraer elementos melódicos, armónicos y rítmicos de temas musicales característicos de cada género puesto que al tener estos elementos en una partitura podemos extraerlos de su contexto y ponerlos "textualmente" sobre un contexto musical distinto.

6.2.3 TRANSCRIPCIÓN: este elemento es uno de los que más complementa este trabajo porque integra el apropiamiento de los elementos musicales que más nos interesan para llevar a cabo este trabajo improvisatorio-compositivo. El ejercicio de transcribir se enfatizara en solos y como se aborda frente a la armonía, el ritmo, frases melódicas, forma y desarrollo improvisatorio en cada género.

6.2.4 ANÁLISIS DESCRIPTIVO: el análisis de los solos y las obras se enfatizará en describir los elementos musicales y el contexto musical en el cual están desarrollándose; pero también tendrá otra importante parte que analizará el cómo integrar los elementos musicales fuera de su contexto, es decir: se analizarán los elementos musicales del lenguaje del jazz, pero también la forma de articularlos con los elementos y estructuras del pasillo y el bambuco, para lograr un lenguaje improvisatorio-compositivo equilibrado.

6.2.5 GRABACIONES: este es otro de los instrumentos decisivos en el trabajo ya que al grabar las improvisaciones, podemos saber si los conceptos musicales están claros y si son aplicables en otro contexto. La idea con las grabaciones, principalmente, es desarrollar los elementos musicales en un proceso progresivo y tener un registro de los elementos musicales que se están utilizando y así poder entender y desarrollar el concepto improvisatorio-compositivo que se busca por medio de la práctica.

6.2.6 MODELOS COMPOSITIVOS: al tener claridad de los conceptos musicales que se analizaron, se transcribieron, se grabaron y que se practicaron; podemos empezar un ejercicio de composición convergente y equilibrado, tomando elementos musicales del Pasillo, el Bambuco y el Jazz como base para lograr un lenguaje improvisatorio-compositivo sobre una estructura musical que tenga forma, ritmos, armonía, frases melódicas, patrones de acompañamiento, etcétera. Que sean reconocibles como elementos basados en los ritmos musicales que estudiamos y de los cuales recolectamos información previamente.

6.3 LINEAS DE INVESTIGACIÓNES INSTITUCIONALES EN LAS QUE SE INSCRIBE EL PROYECTO.

6.3.1 Éste trabajo cabe en dos líneas de investigación, las cuales son: *arte y culturas tradicionales* y *estéticas y teorías del arte,* ya que al mirar el fondo del trabajo encontramos características que poseen estas dos líneas de investigación; ya que estamos analizando músicas populares tradicionales de la cultura local como son el *Pasillo* y el *Bambuco,* podemos tomar ésta línea de investigación, porque la idea, aparte de analizar éstos géneros, es también dar a conocer algo más allá acerca de las tradiciones de ésta cultura (musicalmente hablando). Observando las características de la segunda línea de investigación que puede caber éste trabajo, encontramos que la línea de *estéticas y teorías del arte* es mayormente más adecuada puesto que tiene como características principales es la solución de los problemas que tienen que ver con la "evolución" y el devenir de los movimientos artísticos, ya pues, encontramos que uno de los objetivos principales de éste trabajo es encontrarle una solución al problema de la construcción de un lenguaje improvisatorio-compositivo equilibrado y retroalimentado por tres géneros diferentes, el

cual nos genera un problema de conocimiento y reflexión de tres géneros que ya existen y por lo tanto el elemento innovador sería "fusionarlos" para crear un lenguaje característico. Por lo anterior se puede decir que la línea de investigación más apropiada para inscribir éste proyecto es la línea de *estéticas y teorías del arte* ya que nos puede proporcionar gracias a sus características una mejor solución a los problemas planteados anteriormente en éste trabajo.

6.3.2 La interpretación de los elementos musicales a analizar es un elemento fundamental para éste trabajo, ya que la idea es analizar los elementos que se plantean de tal forma que podamos "apropiarnos" de ese conocimiento y a su vez poder utilizarlo en cualquier otro contexto, ya que al dominar los elementos interpretativos y los conceptos teóricos podemos llegar a una interpretación "libre" en la que podemos ser más versátiles a la hora de desarrollar un lenguaje improvisatorio-compositivo, que es el caso particular de éste trabajo. Tomando en cuenta lo anterior, éste trabajo entra en la línea de interpretación musical.

7. HERRAMIENTAS DIDÁCTICAS

Una anotación importante que no puede faltar para tener una claridad musical en este proyecto es aclarar que el objetivo de éste trabajo no es permear el bambuco y el Pasillo con el Jazz, ni tampoco "bambuquear" el Jazz; lo que se va a hacer es utilizar *Herramientas Didácticas* para poder entender los elementos musicales del Pasillo, Bambuco y Jazz y así poder sacarlos de su contexto para transformarlos y mezclarlos entre sí para lograr la apropiación de los lenguajes en éstos géneros de una manera equilibrada. También es importante tener en cuenta que se necesita una visión imparcial de la pureza de éstos géneros y sus lenguajes para así mismo lograr desarrollar una perspectiva propia con éstos lenguajes.

7.1 TRANSCRIPCIONES

La transcripción musical es la acción de traspasar la información sonora de una grabación a un pentagrama. También es una herramienta didáctica utilizada para un análisis posterior de los elementos musicales y la apropiación de un lenguaje, que son las funciones que nos interesan en éste trabajo.

En éste trabajo no se intenta transcribir obras completas, para los objetivos de éste trabajo basta trabajar con fragmentos de obras, frases melódicas, ritmotipos, "licks", pequeñas partes de varias obras para así lograr una apropiación de elementos musicales que nos ayuden a desarrollar un lenguaje improvisatorio coherente. Claro está que el trabajo de la transcripción no termina al escribir el último compás en la partitura, no basta escribir para entender, hace falta un análisis posterior de lo que se ha escrito y a la par tocar lo que se ha traspasado al papel y darle todos los elementos paralingüísticos que se encuentran en las grabaciones que van a ser objeto de nuestro estudio.

7.2 ANÁLISIS

Los principales elementos que se van a tener en cuenta a la hora de analizar las obras musicales, a grandes rasgos van a ser: *análisis melódico, análisis armónico, análisis rítmico y análisis de la forma.*

A la hora de analizar los elementos musicales nuestro objetivo no va a ser analizar la obra completa, para éste trabajo es innecesario ya que la estructura forma del Pasillo, del Bambuco y, por ejemplo, un rhythm & changes ya se ha estudiado previamente, claro está que se va a utilizar el concepto de las estructuras formales y se va a tener en cuenta en el trabajo de análisis pero no es nuestro objetivo analizar obras completas es más un análisis de frases melódicas en un

contexto determinado para poder sacarlas del contexto y así mismo poder modificarlas, hacer segundas voces, contra melodías, Etc. Lo que el contexto musical nos pida llegado el momento.

El análisis melódico tiene como objetivo principal sacar de contexto las frases melódicas, los "licks" en el caso del Jazz y los ritmotipo en el caso del Pasillo y del Bambuco, para analizarlos tomando en cuenta el contexto y el desarrollo en el que están inmersos y luego ponerlos en contextos musicales diferentes, por ejemplo: si sacamos un fragmento del bambuco "Vino tinto" con sus características armónicas, y rítmicas específicas previamente analizadas, y ponemos ese fragmento en la armonía del standard de Jazz "Autumn leaves" encontraremos comportamientos característicos en este tratamiento de los fragmentos musicales. También podemos realizar esta dinámica extrayendo un "Lick" de un standard de Jazz incluyéndolo en el contexto armónico y rítmico de un pasillo. Este ejercicio nos dará una idea de cómo mezclar y articular los lenguajes diferentes que vamos a analizar en un solo lenguaje improvisatorio-compositivo.

El análisis armónico da herramientas para los intérpretes y los compositores, ya que es un análisis de los pasos que dieron los compositores al momento de crear sus obras, igualmente como la improvisación es un ejercicio de composición en tiempo real, entre más obras se analicen más herramientas tendremos a la hora de ser creativos en un ejercicio improvisatorio-compositivo. El primer factor determinante en el pasillo y el bambuco es la "limitación" de las métricas en éstos géneros, ya que el pasillo y el bambuco tienen como características principales las métricas ternarias con subdivisión binaria y el Jazz maneja un espectro de métricas mucho mayor, ya que maneja métricas binarias, ternarias e irregulares en algunos casos. Ya pues, como el objetivo de éste trabajo es mezclar los tres lenguajes, sería interesante ver cómo se comporta un Bambuco en una métrica irregular, o un Pasillo en una métrica binaria, y a su vez ampliar el espectro rítmico y métrico del Pasillo y del Bambuco.

El análisis rítmico, sumado con los demás análisis, brinda posibilidades para hacer una improvisación con "acento regional"; seleccionemos dos discursos con igual temática, mismos, mismas teorías y mismos oyentes, pero cada uno de los oradores tiene un acento diferente, y cada uno utiliza palabras diferentes y propias de su cultura, pero con un mismo significado, esta variante va a generar en el oyente de un país o región diferente una expectativa a algo que ya se ha oído. Así mismo si se interpreta un *standard* de *Jazz* muy conocido con un melotipo llanero o con una base percutiva de un *currula'o* de la región Pacífica, nos va a dar una sensación auditiva diferente, entre otras percepciones musicales, aunque lo que se esté interpretando en esencia sea lo mismo.

El análisis formal nos provee de una claridad global al momento de un ejercicio improvisatorio-compositivo ya que hay una gran variedad de formas musicales, el ejercicio es lograr una simetría y una convergencia y divergencia (en algunos casos) de las formas, no para lograr una única forma sino para lograr un equilibrio coherente integrando los demás elementos de análisis para poder lograr una propuesta de un lenguaje improvisatorio-compositivo metódico pero aplicable en el ejercicio diario de un músico.

Para poder "dominar" éstos elementos musicales lo que se plantea en éste trabajo es crear diseños compositivos basados en los análisis ya que podemos conocer cuáles son los elementos y cómo se comportan en las obras y fragmentos que analizamos, pero al momento de utilizarlos en una improvisación o "hacer música" el comportamiento de éstos elementos se transforma y muta dependiendo de las variaciones rítmicas de la base armónica, el formato que se va a utilizar, las rearmonizaciones, etc. Éstos son algunos de los motivos por los cuales se utilizan los modelos compositivos como un elemento didáctico para apropiar y dominar los lenguajes musicales e improvisatorios del Pasillo, Bambuco y Jazz.

7.3 MODELOS COMPOSITIVOS Y SU ALCANCE

Otra parte importante de éste trabajo es utilizar los modelos compositivos como una *Herramienta Didáctica* ya que no basta con recopilar la información y analizarla sino que es necesario entender la información para lograr una apropiación de un lenguaje. Es necesario sacar de contexto las frases rítmicas, melodías, patrones de acompañamiento, etc. Para poder "jugar" y experimentar con la información y así lograr ampliar y entender mejor los elementos musicales que recopilamos y analizamos.

Al enfrentarnos a un modelo compositivo vamos a tener algunos inconvenientes a la hora de plasmar una idea musical recopilada y/o apropiada; puesto que al sacar esas ideas musicales de su contexto musical y construir otra idea puede que, por ejemplo, los acentos del acompañamiento de bambuco se crucen armónica o rítmicamente (en algunos casos ambas) con la melodía o idea melódica que estamos intentando ensamblar. También podemos encontrar problemas tímbricos al momento de pasar una frase de un instrumento a otro; por ejemplo de una bandola que lleva la melodía a un saxofón, el reto de llegar a una articulación aproximada de un instrumento a otro va a tenerse en cuenta para interpretar los elementos musicales en el trabajo.

Por los motivos anteriores, entre otros, es que el *Modelo Compositivo* es una herramienta didáctica importante que va a tener éste trabajo, es el momento en que el análisis, la recopilación y las transcripciones se convierten en un proceso creativo y a la vez analítico, y claro está, se plasman la ideas

7.4 GRABACIONES

Las grabaciones van a ser una herramienta didáctica muy importante ya que va a ser un elemento físico con el cual se va a poder escuchar el producto de éste trabajo puesto que una parte importante es transformar los datos que se han recopilado, transcrito, analizado, estudiado e interiorizado en una improvisación, solo, obra o arreglo musical.

Se van a tener dos enfoques para las grabaciones: uno es como un registro del proceso con grabaciones de frases y desarrollo del lenguaje con “licks” o ritmotipos analizados previamente en el trabajo. El otro enfoque es más como producto final de una obra, arreglo, solo o idea musical.

Ya que lo que se busca no es únicamente interpretar contornos melódicos o ritmotipos, la parte de transformación paralingüística se va a poder evidenciar en los audios que queden grabados, puesto que es muy importante la parte interpretativa que quede plasmada en las grabaciones, complementando las notas que están plasmadas en el papel.

8. MARCO TEÓRICO

8.1 CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL BAMBUCO, EL PASILLO Y EL JAZZ

8.1.1 EL BAMBUCO

Cada persona que vaya a hacer una reseña del bambuco se va a encontrar con estas teorías un poco míticas y curiosas acerca del origen del bambuco; estas teorías le dan un toque algo poético y hasta onírico al nacimiento del bambuco. Entrando en materia, cabe nombrar las teorías del origen del bambuco.

La primera, es la teoría (1) "La música del bambuco, de origen africano, traído por los esclavos de Bambuk a nuestras costas, llegó a Santafé en los tiempos de la colonización" esto fue escrito en el libro de Pedro María Ibañez en su libro: "crónicas de Bogotá.

De hecho, si se investiga a fondo esta teoría se llega a la conclusión de que no fue una investigación muy profunda, sino más bien fue una errónea apreciación de Jorge Isaacs en su libro "María" y luego fue tomada por algunos escritores sin medir las consecuencias.

La segunda teoría, plasmada en el libro "Historia de la música colombiana" de José Ignacio Perdomo nos dice que: (2) "La primera noticia del aparecimiento de los aires populares colombianos conocidos hoy solo se encuentra a raíz de la epopeya de la Independencia". Esta teoría indica que el bambuco fue un producto de la independencia, lo cual también se ha refutado con afirmaciones como que los soldados iban a batallar entonando bambucos, los cuales ya tenían interiorizados en ellos. Otra prueba de que el bambuco existía antes de 1810 es que 27 años después de la independencia ya había músicos popularizando éste ritmo en el exterior, lo cual sería improbable que una música fuera perfeccionada, interiorizada y admirada en tan poco tiempo.

La tercera teoría nos dice que el bambuco es una mixtura entre tres razas: (3) "la afro, la española y la india, donde no solo se fundió lo genético, sino también los elementos artísticos de cada una de ellas".

---

(1) http://www.lablaa.org/blaavirtual/historia/crbogota/16a.htm (visto 7 - 05 - 2.013)

(2) PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio. Historia de La música en Colombia. Editorial ABC, Primera Edición, Bogotá 1938. P. 253.

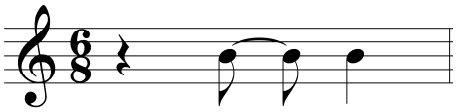
(3) MARTINEZ OSSA, Camilo Eduardo. Composición y producción de bambucos y pasillos basado en estilo musical bogotano de la primera mitad del siglo XX. Trabajo de grado, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá 2009. P. 20.

8.1.1.1 CARACTERÍSTICAS MUSICALES DEL BAMBUCO.

Las características musicales que se van a tener en cuenta para todos los géneros van a ser las siguientes: *ritmo, melodía, armonía y forma.*

RITMO

Los aspectos rítmicos del bambuco son un poco ambiguos ya que, por ejemplo, su escritura no está estandarizada, algunas personas prefieren escribirlo a 6/8 y otras a 3/4; por el momento no es un aspecto decisivo en éste trabajo puesto que éste género se mueve entre esas dos métricas sin ningún problema, el aspecto importante es que se puede interpretar como un ritmo ternario. Los aspectos característicos del bambuco en su rítmica dependen de la función del instrumento, por ejemplo: el bajo cumple la función de acompañamiento, en éste caso el bajo puede pensarse en una métrica de 3/4 (es una cuestión de escritura y percepción, desde un punto de vista como bajista) para entonces tocar los bajos de la armonía sobre los tiempos dos y tres del compás de 3/4 y así tener una ilusión de impulso sobre el primer tiempo del compás. La sensación rítmica de la melodía es de estar a 6/8 y maneja una sincopa característica que refuerza los cambios armónicos que se mueven en métricas.



La melodía tiene unas características rítmicas que son recurrentes en gran parte de los bambucos tradicionales del siglo XX como son **"el parrandista"** de Peregrino Galindo y **"Bochica"** de Francisco Cristancho; entre otros bambucos que ya han sido analizados en varios trabajos previos, uno de ellos el trabajo del maestro Camilo Eduardo Martinez Ossa (egresado de la Pontificia Universidad Javeriana) presentado en el 2009 cuyo director de trabajo fue el maestro Juan Sebastian Monsalve (docente de la Pontificia Universidad Javeriana). Una de esas características rítmicas en la melodía es suprimir la primera corchea del compás donde va a empezar la frase.

MELODÍA

Al ser el Bambuco un género en su mayoría cantado tiene una característica importante y es que su rango de una octava aproximadamente, cuando los Bambucos son instrumentales el rango de la curva melódica depende de la tesitura del instrumento que lleva la melodía. El carácter melódico de los Bambucos es de "pregunta-respuesta" musicalmente hablando, hay una melodía principal que se puede transportar entre los instrumentos del formato y así cambiar sus roles entre "melódico-principal" y "melódico-secundario".

ARMONÍA

El aspecto armónico de los Bambucos está muy ligado a la forma del mismo puesto que en algunas partes de forma se modula, generalmente, a la relativa del modo en que esté la obra; por ejemplo: tenemos un Bambuco escrito en modo mayor, la tendencia es ir a la relativa menor ya que está

escrito en mayor. Los cambios armónicos pueden abarcar un compás, dos compases o pueden ir dos cambios armónicos por compás, esto depende de la síncopa de la melodía y se utiliza para crear una tensión rítmico-armónica en la obra.

FORMA

La forma de los Bambucos es variable, pero generalmente son formas tripartitas; pueden ser A-B-A-C, A-B-C, A-B-A, etcétera. En algunos casos la forma de los Bambucos puede ser bipartita. Los bambucos mantienen una constante al momento de sus modulaciones y pasajes armónicos, sin hacer gran diferencia entre los bambucos mayores y menores.

Parte A: primer grado en menor o mayor según corresponda: Ejemplo: Cm o C

Parte B: inicia en el modo de la tonalidad y pasa a la relativa. Ejemplo en menor: Cm y Eb. Ejemplo en mayor: C y Am

Parte C: paso a la paralela, dominante o subdominante (hay gran variedad en esta parte). Ejemplo en mayor: Cm, G o F. Ejemplo en menor: C, Gm o Fm.

8.1.2 EL PASILLO

"El pasillo colombiano tiene su origen en las músicas de salón de los siglos XVIII y XIX, en el campo cultural y artístico las primeras décadas del siglo XIX se caracterizaron por la influencia de movimientos culturales originarios de Europa. De todos los países y regiones del antiguo continente y especialmente de los más desarrollados como Alemania, Francia, Austria y España llegaban a diario danzas e instrumentos musicales que poco a poco fueron arraigándose en la vida cotidiana de las más altas clases sociales del país. En esta época, especialmente en vísperas de la independencia, hacia el año 1800, tomaron gran importancia los bailes de salón, en los que predominaban ritmos como la *contradanza*, el *paspié*, el *minué* y la *valenciana*." (4)

El pasillo fue concebido como baile de salón, el cual tenía influencias Europeas "criollizadas", ésta mezcla tuvo un gran auge en las fiestas de las casas de los "dones" pero también estaba en los festejos del "pueblo" lo cual influyó para crear la extensa variedad de pasillos que existen ahora, los cuales se han fusionado con otros ritmos y músicas, no solo colombianos sino extranjeros.
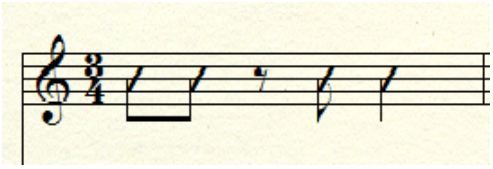
8.1.2.1 CARACTERÍSTICAS MUSICALES DEL PASILLO.

RITMO

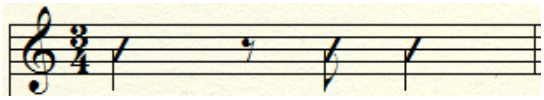
El pasillo tradicional contiene características musicales bastante claras sobre todo en sus patrones rítmicos ya sean de acompañamiento o sus ritmotipos melódicos y su forma, también encontramos la estandarización de su escritura que es en métrica de 3/4.

Los patrones rítmicos de acompañamiento del pasillo que se encontraron son dos principalmente:

Patrón de acompañamiento:



Célula rítmica para finales de sección:



(4) MONTALVO LÓPEZ, Francy Lizeth, PÉREZ SANDOVAL, Javier Alcides. "Método de improvisación en el pasillo de la región andina Colombiana, 2.006, Bogotá, Editorial SIC. P. 13

FORMA

El pasillo tiene una forma tripartita A-B-C-A-B-C o forma *Rondó* A-B-A-C-A, también encontramos que cada parte de la forma es de 16 compases en la mayoría de los casos, claro está que se manejan algunas excepciones. Cada parte de su forma también va con su respectiva repetición para finalizar se retoma la parte "A" existe otra característica formal que comparten varios pasillos y es que cuando tienen una forma *Rondó* existe la repetición en sus partes de 16 compases y así mismo cada sección se intercala con la parte "A", como se explicó anteriormente. Estas características formales las comparten los pasillos *El Pereirano de Camilo bedoya, Coqueteos de Fulgencio García y Edelma de Terig Tucci,* entre otros*.*

Estas estructuras formales no son una regla que se cumpla en el cien por ciento de los casos, ejemplos de esas excepciones son *Andanzas* y el *Origen,* de Antonio Arnedo, *pasillo #2* de Emilio Murillo y *Seré Papa*, de German Dario Pérez. Por lo tanto, se deben mirar como características comunes y no como reglas estrictas que se deben cumplir al pie de la letra.

ARMONÍA

Podemos encontrar en la armonía del pasillo características comunes en su construcción armónica más no en las conducciones de acordes que maneja ya que no hay un estándar o una transición histórica definida, estas características son definidas por el compositor sin seguir reglas de estilo armónico. Teniendo en cuenta lo anterior; podemos dividir los pasillos en mayores y menores, ya que la mayoría de los pasillos manejan una armonía tonal que dependiendo del modo presenta distintos tipos de modulaciones.

Los pasillos menores manejan tres características comunes en su construcción armónica así:

Parte A: primer grado en menor. Ejemplo: Cm

Parte B: paso al relativo mayor y vuelta al modo menor. Ejemplo: Eb y Cm

Parte C: paso a la paralela. Ejemplo: C

Los temas que se analizaron y que contienen estas características en común son: *Humorismo de Álvaro Román, Oscar y Gabriel de Oriol Rangel y Coqueteos de Fulgencio García.*

En la parte B se encuentran excepciones; en algunos casos no se pasa al relativo mayor, en cambio mantiene la misma tonalidad de la parte A como es el caso de *Radio Santa fe del Trío Morales Pino y Maestro Nicanor de Oriol Rangel.* En otros casos se mantiene en el relativo mayor sin volver al modo menor.

En los pasillos mayores encontramos:

Parte A: primer grado mayor. Ejemplo: C

Parte B: se mantiene la misma tonalidad mayor de la parte A. Ejemplo: C

Parte C: modulación a la subdominante, teniendo tres opciones: subdominante mayor, subdominante menor o relativa mayor de la subdominante menor. Ejemplo: F, Fm ó Ab.

Estas características comunes se pueden encontrar en: *Ríete Gabriel de Oriol Rangel, Gata Golosa de Fulgencio García, Fita Chiquita de Oriol Rangel e Ilusión de Jorge Camargo.*

MELODÍA

Las melodías que manejan los pasillos tienen tres características comunes principales, que si bien no son una regla se comportan de una manera similar y característica en la mayoría de las melodías que se analizaron, estos elementos son el uso de *Cromatismos, Bordaduras y Arpegios,* en algunas partes de las secciones armónicas son muy notorios formando secuencias melódicas y en otros se combinan entre sí dificultando un poco su apreciación. (5)

(5) MONTALVO LÓPEZ, Francy Lizeth, PÉREZ SANDOVAL, Javier Alcides. "Método de improvisación en el pasillo de la región andina Colombiana, 2.006, Bogotá, Editorial SIC.

6.1.3 EL JAZZ

El jazz es un género Estadounidense que abarca gran variedad de músicas que aportaron a su transformación a través de los años. A comienzos del siglo XX las primeras expresiones del jazz llegaron con el *Blues*, la música de los relegados descendientes africanos creada a orillas del *Mississippi*, con sus melodías sentimentales y sus letras tristes llamaron la atención de las personas en esa época, al seguir avanzando a través de los años llegaron las bandas de *New Orleans* en 1923 con sus extravagantes improvisaciones colectivas, las cuales embriagaban a la gente de felicidad y creatividad. Luego llegó el *Swing* con sus formas estructuradas y organización a la hora de improvisar.

En los 40 llegó el *Bebop* llenando de complejidad y virtuosismo los escenarios de un mundo que estaba enamorado del *swing.* Luego llegó el *Cool jazz* que se desarrolló en la época de los 50's con elementos del *Bebop* y la música académica europea como una respuesta al *jazz west coast*, luego el *Hard Bop.* En los años 60's con la aparición del *Free Jazz* y sus improvisaciones independientes. Y finalmente¸ a grandes rasgos, a finales de los años 60 aparece el *Jazz Fusión* con Miles Davis como su principal exponente, abriendo la puerta a nuevas direcciones y nuevos enfoques del *Jazz* para poder incorporar elementos de otros géneros, importar nuevas tímbricas y lenguajes. Con lo anterior se ha dado una rápida mirada al mundo del *Jazz*. (6)

6.1.3.1 CARACTERÍSTICAS MUSICALES DEL JAZZ PARA ARTICULAR CON LOS GÉNEROS COLOMBIANOS

En éste caso las características musicales del Jazz no son tan estandarizadas ya que el Jazz abarca bastantes subgéneros que se diferencian entre sí, sin embargo éstos géneros tienen bastantes características comunes para poder llegar a acuerdos en los elementos musicales que se van a utilizar como son la corchea "swing" o atresillada; esta característica en particular nos va a ayudar en la ambivalencia de las métricas, ya que el Jazz en su mayoría está en métricas binarias pero su subdivisión es ternaria por la corchea "swing" y al momento de mezclar el lenguaje del Jazz con el del pasillo, el Bambuco entre sí, nos puede facilitar las cosas, ya que el Pasillo y el Bambuco manejan métricas binarias y ternarias con subdivisión binaria y ternaria; simultaneas y superpuestas en la mayoría de las bases ritmo armónicas. La variedad y la adaptabilidad de los formatos instrumentales son elementos que utilizaremos para poder ampliar los formatos del Pasillo y del Bambuco sin perder su esencia tradicional. Un elemento que diferencia al jazz y a las músicas tradicionales colombianas es un desarrollo más sencillo de las técnicas de armonización y orquestación, dicho elemento nos puede ayudar a proponer un cambio sobre las músicas tradicionales, ya que manejan una armonía un poco más predecible en comparación al jazz.

(6) http://www.youtube.com/watch?v=P13ntrkQ4uA (visto 27 - 05 - 2.013) documental dividido en 5 partes

6.2 LA IMPROVISACION

La improvisación musical es un concepto que no sólo se maneja en el Jazz, de hecho es mucho más antiguo que eso; era común que en la música Barroca se dejaran espacios para la improvisación, manteniendo algunas pautas o estructuras, en los Pasillos y los Bambucos también existe la improvisación, ésta de manera melódica, con variaciones de la melodía, contra melodías y segundas voces, así como los acompañamientos. El concepto de improvisar se puede definir de varias maneras dependiendo del contexto en el que se utilice; por ejemplo: en las artes escénicas se maneja el concepto como una forma de interactuar con el público utilizando personajes, situaciones, escenarios que el público elige aleatoriamente y el artista con su experiencia improvisa, de tal manera que esos elementos aleatorios se mezclan y desarrollan en una misma historia. Pero aparte de la improvisación desde un punto de vista artístico, esta también se maneja en una infinidad de conceptos diferentes; cuando se tiene una conversación y se cambia el tema abruptamente, se improvisa con el conocimiento que se tiene del tema ya sea para desarrollarlo o para hacer un chiste sobre el tema.

La improvisación como elemento de una obra es susceptible a ser analizada, y puede verse como una composición en tiempo real, Hay que tener en cuenta que detrás de una gran improvisación en cualquier género o lenguaje hay años de estudio y preparación por parte del ejecutante. Teniendo en cuenta lo anterior, se puede ver la improvisación como *obra* y como *proceso;* la improvisación como obra se puede mirar desde un punto de vista creativo en el momento que se desarrolla como composición en tiempo real, ya sea que se conciba como una improvisación para después volverla una composición o que la improvisación sea una parte estructural de la obra. Por ejemplo: la improvisación en el jazz es parte fundamental del género y por lo tanto de sus obras; desde el primer acorde de una obra se ejecuta un proceso improvisatorio-compositivo en tiempo real ya que si bien hay una partitura, no hay especificaciones concretas acerca de cómo se deben hacer los acordes, ni en qué disposición, inversión van a sonar bien, o cuáles son las "colores" debe llevar para no chocar con la melodía, tampoco especifica qué ritmo debe hacer la base ritmo-armónica para que el ensamble musical suene de la "mejor manera". La improvisación como proceso conlleva procesos mentales y físicos diferentes ya que no sólo se mira la improvisación como una obra espontanea sino que se reconoce como una obra que lleva un proceso intelectual y físico previo; se necesita tiempo para preparar los músculos del cuerpo para que respondan eficazmente a los impulsos nerviosos que llevan la información necesaria para ellos hagan los movimientos exactos y así lograr que los dedos toquen la frase deseada. (Ya sea rápida o lenta, el proceso es el mismo) a éste proceso se le llama *memoria muscular.* (7)

(7) http://www.masmusculo.com.es/wiki/memoria-muscular/ (visto 29 – 30 – 2.014)

Otros aspectos importantes en la improvisación son los elementos *proactivos* y *retroactivos,* es decir: *la proalimentación* y la *retroalimentación*.

La proalimentación es el proceso mental y físico que ocurre antes de la improvisación, como pueden ser el estudio de las escalas, la transcripción de los solos, el análisis de los mismos, la apropiación del lenguaje en sí.

La retroalimentación, por el contrario, son los procesos mentales que se llevan a cabo durante la improvisación, la *retroalimentación* son todas aquellas decisiones tomadas en tiempo real, los sucesos no previstos, las novedades, todo lo que interactúa con el improvisador y su obra.

En el acto de improvisar intervienen varios factores determinantes que hacen que el intérprete realice una composición en tiempo real y a su vez interactuando con los demás intérpretes mientras transcurre la obra. Obviamente el intérprete ha estudiado las frases, los "*licks"* o los melotipos; los ha memorizado, estudiado, los ha interiorizado y los ha utilizado como ejercicio en infinidad de progresiones armónicas diferentes. Este largo proceso de estudio es el que lleva, en su mayoría, a que un intérprete logre una improvisación coherente, exitosa, y satisfactoria para el público y para sí mismo. Otro factor importante es el conocimiento, es pertinente aclarar que el conocimiento no es la cantidad de escalas que se haya aprendido el músico, ni las veces que haya improvisado, ni mucho menos la dificultad de las obras que haya interpretado; es más una cuestión de tener los conceptos musicales que haya aprendido en un equilibrio mental y psicológico, ya que en muchas situaciones que el improvisador tiene algún desnivel en sus conocimientos o en su proceso se nota en el momento de improvisar porque si hay alguna carencia en la técnica, las frases rápidas no van a sonar claramente. Por el contrario, si el nivel técnico del improvisador es muy alto, pero los conocimientos armónicos no lo son tanto también se va a notar; puesto que las frases que va a hacer serán enfocadas a su virtuosismo técnico, pero ya que no tiene mucho que decir en su discurso musical se puede convertir en una improvisación tediosa y sin estructura. Siendo conscientes de lo anterior, el factor del conocimiento no es la cantidad sino la calidad, por decirlo así.

Un factor determinante a la hora de improvisar también es tener una globalidad de lo que se quiere decir, ya que lo que se busca en este trabajo es crear un discurso coherente estructurado y a su vez equilibrado, teniendo en cuenta lo anterior; hablaremos de la música como un lenguaje. Entonces, si tenemos claro "qué" queremos decir, también debemos considerar un "cómo" podemos desarrollar el discurso musical y "por qué" desarrollar el discurso de la manera planteada, ya que cada discurso musical tiene que ir ligado en un contexto ya que no vamos a improvisar en un *Bebop* con el lenguaje del *Jazz modal* puesto que son géneros diferentes y tienen un lenguaje característico. Las "palabras" (notas o frases musicales) que vamos a usar y las que no tienen que ser un punto a considerar, el momento de la "conversación" (en qué momento del tema musical) vamos a dar nuestra "opinión", cómo vamos a complementar lo que los demás están diciendo musicalmente, Etcétera. Esta claridad de lo que queremos "decir" se puede lograr por medio de la práctica constante, ejercicios mentales, prácticos individuales y grupales que se

pueden enseñar y aprender para llegar al punto de desarrollar los lenguajes propios de cada estilo de una forma inconsciente. Por todos estos elementos y factores que intervienen antes y después del acto de improvisar, se puede decir que la improvisación es una obra espontánea y preparada a la vez.

Los tres elementos que se van a tener en cuenta para lograr la apropiación del lenguaje improvisatorio-compositivo van a ser:

I. la preparación para la improvisación, esto implica todo los procesos mentales y físicos que tienen que ver con la proalimentación.
II. La improvisación, se refiere a los procesos de retroalimentación.
III. La obra improvisada, este último proceso se entiende como el producto final de la apropiación del lenguaje improvisatorio-compositivo, como una obra susceptible a ser analizada. El producto final puede que sea grabado o tocado en vivo.

La forma de análisis y aprendizaje que se utilizará en este proyecto será, en gran parte, con el ejercicio de la transcripción y la grabación de improvisaciones ya que este método ha tenido una efectividad comprobada a lo largo de los años por grandes improvisadores y maestros, aparte son ejercicios que desarrollan varias cualidades indispensables en un músico y así mismo de un improvisador como son escuchar la melodía, la armonía, las dinámicas, articulaciones, fraseos, etcétera; también obliga al músico a desarrollar técnica en el instrumento para poder tocar las frases de la forma que están en la grabación, pero el trabajo de transcribir no termina ahí, para equilibrar el conocimiento técnico y auditivo adquirido es fundamental realizar un análisis de lo que se escuchó y de lo que se tocó para poder entenderlo y poder transformar, apropiar e incorporar esos elementos a voluntad en el momento que se vaya a improvisar. (8)

(8) Basado en:

http://www.youtube.com/watch?v=24yQUhqR6Ao (visto 27 - 05 - 2.013)

AEBERSOLD, Jamey: “Cómo improvisar y tocar Jazz” 1967

LIBRO DE RESÚMENES DEL X ENCUENTRO DE CIENCIAS COGNITIVAS DE LA MÚSICA: “Musicalidad humana, debates actuales en evolución desarrollo, cognición e implicancias socio-culturales”, Julio de 2.011, Buenos Aires (Argentina) editado por Romina Herrera y Ma. Inés Burcet, Ciencias Cognitivas de la Música SACCOM (Sociedad Argentina) Buenos Aires, del 20 al 23 de Julio de 2.011. (Acta)

9. ARTICULACIÓN DE LENGUAJES Y HERRAMIENTAS

TABLA DE CONVERSIONES PARA EL ANÁLISIS DESCRIPTIVO

Ritmo

Rítmicamente se van a analizar fragmentos de los temas señalando las partes en recuadros para abstraer y encontrar elementos repetitivos o variaciones del mismo.

Melodía

Los elementos melódicos se marcaran dependiendo de su grado en la escala frente al acorde tomando como modelo la escala mayor sin alteraciones: **1, 2, 3, 4, 5, 6 y 7**. Si en algún momento hay alguna alteración de esos grados, se escribirá antes del mismo con un bemol (***b***) o un sostenido (**#**) según corresponda: **1, 2, b3, 4, #5, 6, b7**. Así mismo las tensiones en los acordes se marcarán con su intervalo compuesto y su alteración con sostenidos o bemoles si es necesario: **9, 10, 11, 12, 13**. Las notas que se encuentra por debajo de la nota que se toma como primer grado melódico ***(1)*** irán acompañadas de un asterisco ***(*).***

Las bordaduras se señalarán de la siguiente forma: cuando un número esté en *cursiva,* este será la nota de la bordadura, y si el número está en **negrilla**; esta nota será la nota que se está bordando. Ejemplo:
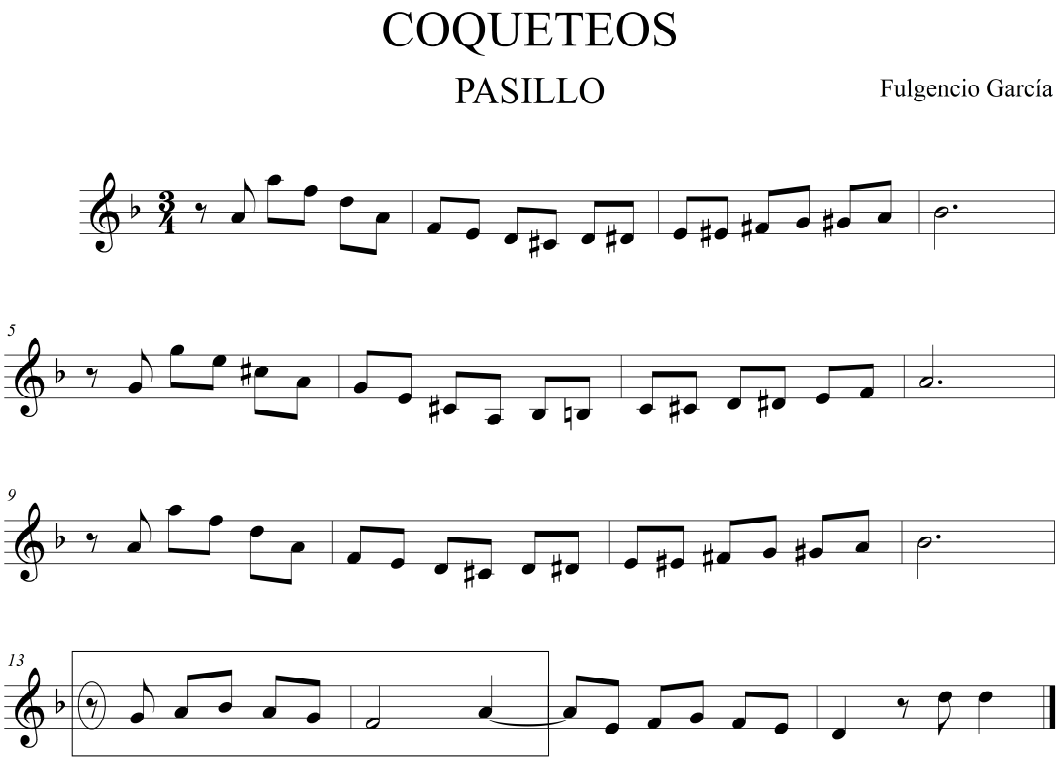
Acorde C:

3-#*2***-3-***4***-3-#***4***-5-***b6***-5-**
Observamos que las notas a bordar son notas del acorde, y las bordaduras (*en cursiva*) pueden ser cromáticas, diatónicas, superiores e inferiores.
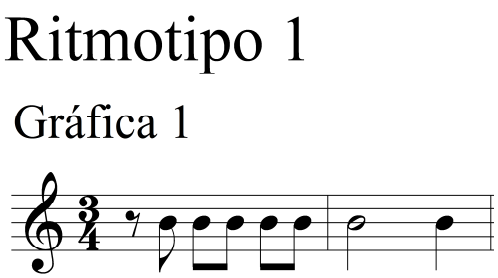
9.1 ANÁLISIS DESCRIPTIVO ASOCIADO A PIEZAS TRADICIONALES

9.1.1 PASILLOS

9.1.1.1 COQUETEOS
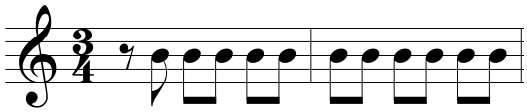


En el pasillo "coqueteos" observamos en los comienzos de las frases de la parte **A** que en el primer pulso hay un silencio de primera división, este silencio es recurrente y genera un impulso rítmico en el motivo de la melodía, no sólo se encuentra en esta obra, ya que en "la gata golosa" también encontramos está característica rítmica con variaciones de la segunda parte de la frase.
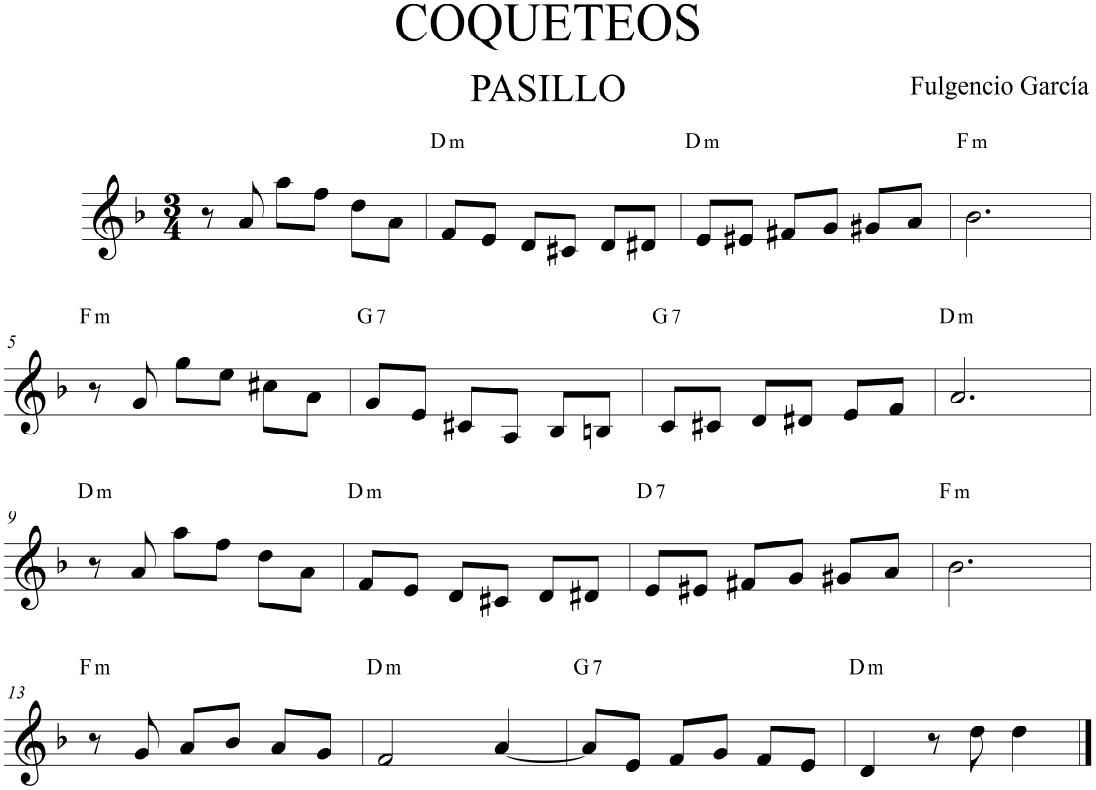


El primer ritmotipo que encontramos en Coqueteos tiene un "impulso rítmico" con un silencio de corchea n el primer pulso de cada una de las frases melódicas. Este ritmotipo y variaciones del mismo son recurrentes en el pasillo tradicional.

Ritmotipo 2

Gráfica 2



El segundo ritmotipo que encontramos tiene una variación en la segunda parte del mismo a comparación del anterior, utilizando la primera división del pulso en todo el compás desarrollando la parte melódica y alargando la resolución.
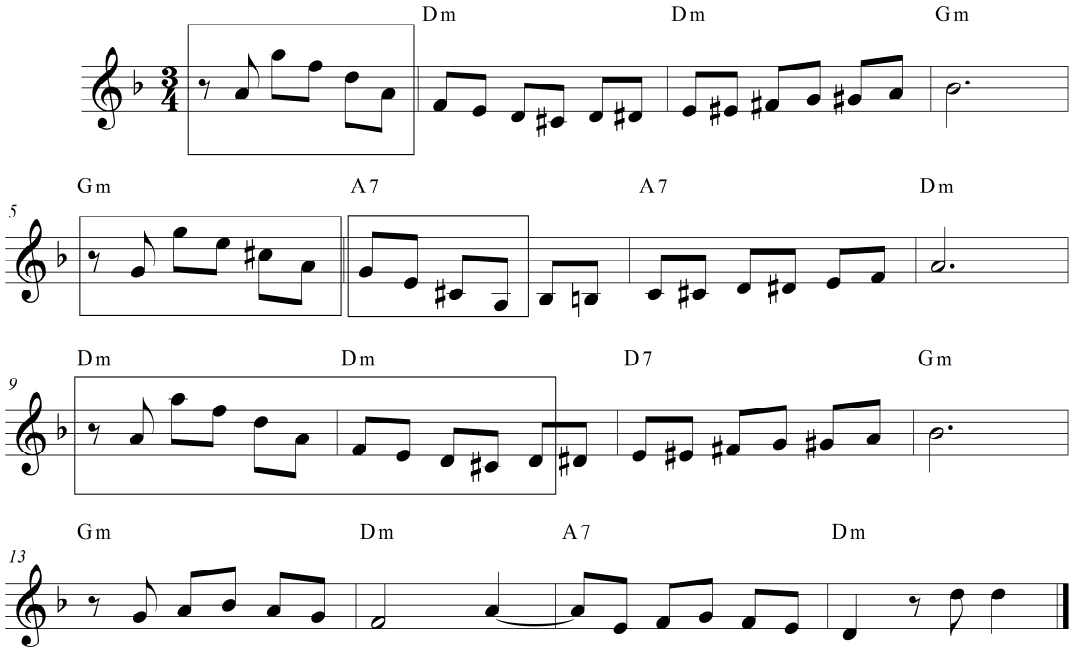


Armónicamente coqueteos se desarrolla sobre una armonía tonal que tiene acordes de tónica, subdominante y dominante, los acordes se mueven de a pares y en el compás 11 hay una dominante secundaria (dominante del *cuarto* grado menor "V/IV") y resuelve efectivamente al *cuarto* grado menor, para terminar la parte A, presenta una progresión que aparece recurrentemente en este género:

IVm-Im-V7-Im

COQUETEOS

PASILLO

Fulgencio García



Melódicamente presenta principalmente arpegios y cromatismos para desarrollar la melodía en la parte A de coqueteos, los arpegios que encontramos, en su mayoría, tienen la misma estructura rítmica, ya sea en tónica y subdominante, pero en el acorde de dominante que encontramos en el compás 6 se toma como un complemento del compás anterior, todos los arpegios de la parte A son descendentes y su relación arpegio/acorde se presenta de la siguiente manera:

En el acorde de tónica (Dm) compás 1
5*-5-b3-1-5*
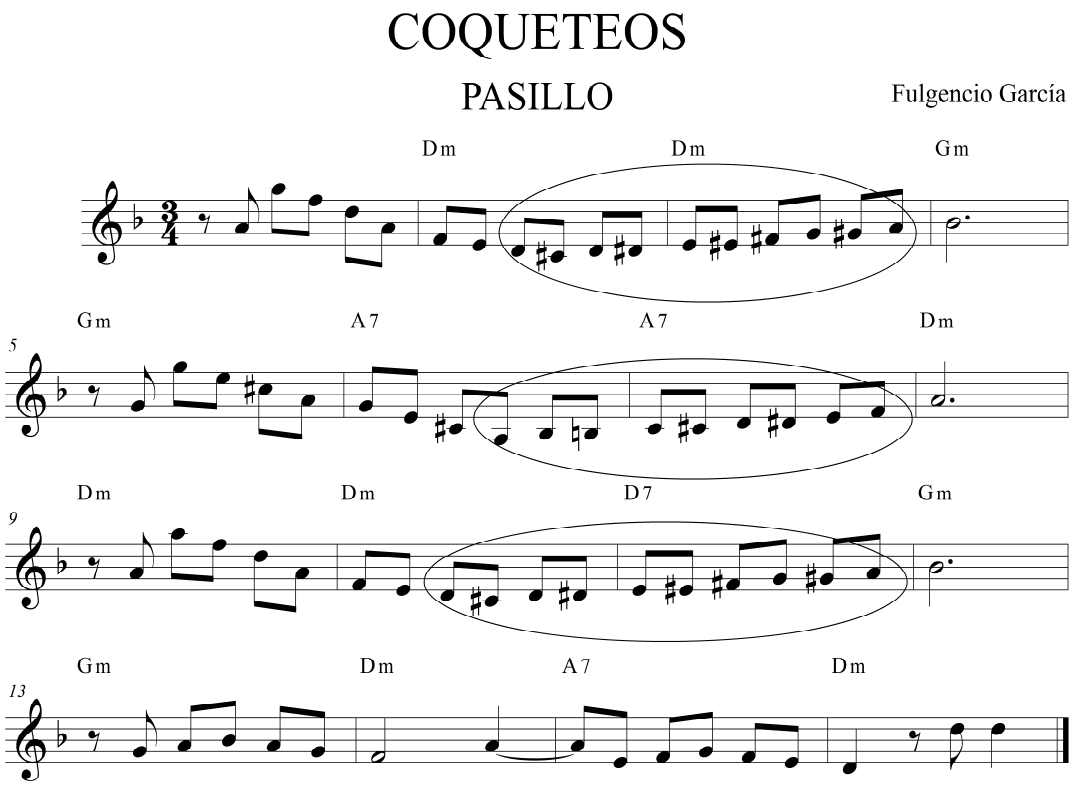
En el acorde de subdominante (Gm) compás 5
1-8-6-#4-2

En el acorde de dominante (A7) compás 6
b7-5-3-1

En el acorde de tónica (Dm) compás 9
5*-5-b3-1-5*
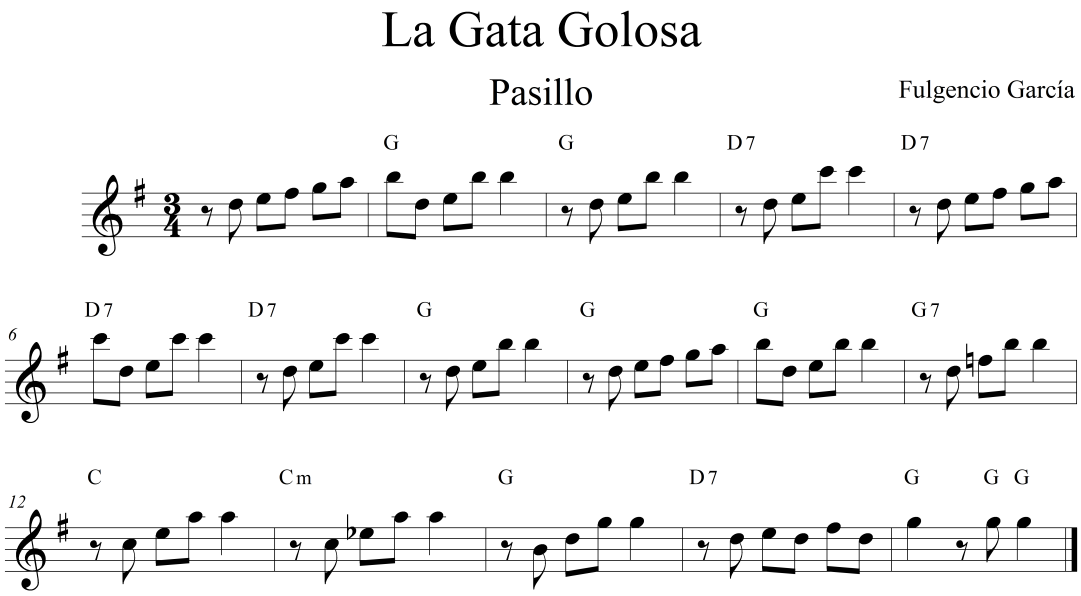
La relación “arpegio/acorde” en la tónica y la dominante es bastante clara, en la primera con un arpegio en primera inversión empezando con un intervalo melódico de *octava* en su *quinto* grado y llegando de nuevo a la nota inicial, en la dominante el ritmo y la estructura melódica cambian, pero se mueve en un arpegio sin inversiones desde el *séptimo* grado hasta su fundamental. En cambio la relación “arpegio/acorde” de la subdominante nos muestra un curioso tratamiento ya que podemos mirarlo desde dos puntos de vista, el primero es un tratamiento de tensiones sobre el acorde utilizando sexto grado melódico mayor y cuarto grado sostenido, y el segundo es un

arpegio de dominante en tercera inversión sobre un acorde de subdominante lo cual da una sonoridad bastante interesante.
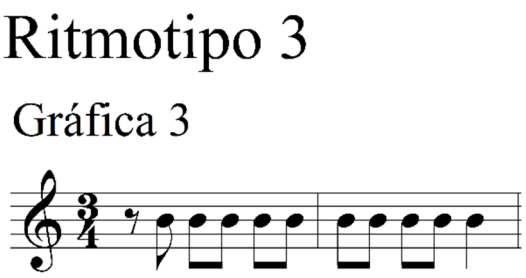


Los cromatismos que encontramos en la parte A de coqueteos se desarrollan en su mayoría al final de las frases de cuatro compases, son cromatismos que llevan a una resolución en una nota del arpegio de los acordes de subdominante y tónica, siendo en tónica el *quinto* grado y en subdominante el *tercer* grado, todos son cromatismos ascendentes, algunos son precedidos de una bordadura cromática descendente de fundamental del acorde en los casos de los compases 2 y 10 los cuales están en Re menor.
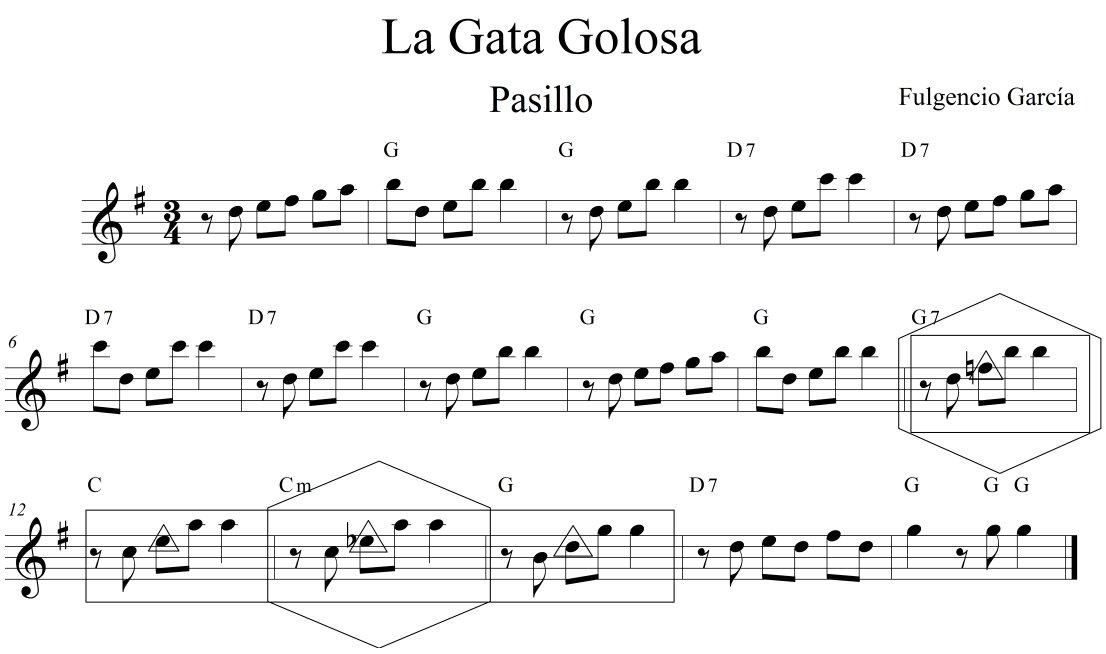
9.1.1.2 LA GATA GOLOSA



Armónicamente encontramos en este pasillo una tonalidad mayor que mantiene la estructura de tónica, subdominante y dominante, con una diferencia a los demás temas analizados; en el compás 13 encontramos un préstamo modal de su paralela menor (Gm) ya que en dicho compás el cuarto grado armónico se transforma en menor apoyado en una alteración melódica de la nota Mi que se convierte en un Mi bemol, también encontramos el primer grado alterado para convertirse en la dominante secundaria del cuarto grado, dicha alteración la encontramos en pasillos con tonalidades menores como es el caso de "coqueteos", analizado anteriormente.



En la gata golosa encontramos un ritmotipo coherente a los ritmotipos que hemos encontrado y analizado anteriormente, igualmente con variaciones en la segunda parte de la estructura rítmica, al empezar las frases melódicas se hace el ritmotipo completo e inmediatamente después se hace una variación y una reducción del mismo,
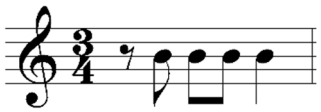


Melódicamente se puede decir que hay un encadenamiento cromático en los compases 11 al 14; si dividimos los arpegios en tres voces así: *voz bajo, voz media y voz aguda*, encontramos que la *voz media* hay un pase cromático desde la nota FA hasta la nota RE.

En el compás 11 y en el compás 13 encontramos arpegios disminuidos en primera inversión, el primero es un arpegio de dominante siete sin fundamental y el segundo es un acorde menor sin el quinto grado melódico con el sexto grado mayor como una tensión.

Reducción ritmotipo 3

Gráfica 4
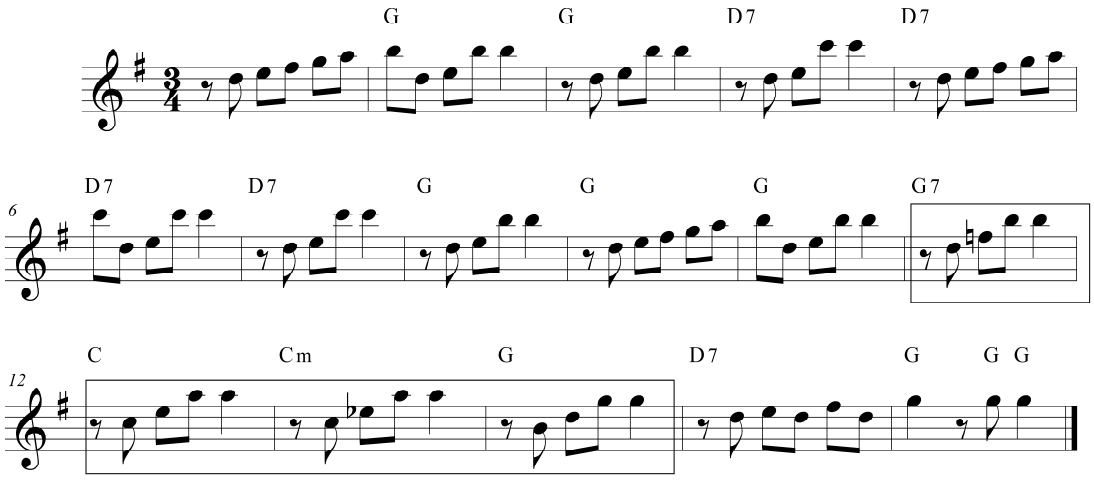


Este quinto ritmotipo es aquel que se encuentra en las frases de los arpegios en la sección localizada entre los compases 11 y 14, se puede decir que el ritmo en esta sección es una reducción del cuarto ritmotipo que encontramos en el mismo tema al inicio de las frases melódicas de la parte A.

La Gata Golosa

Pasillo

Fulgencio García
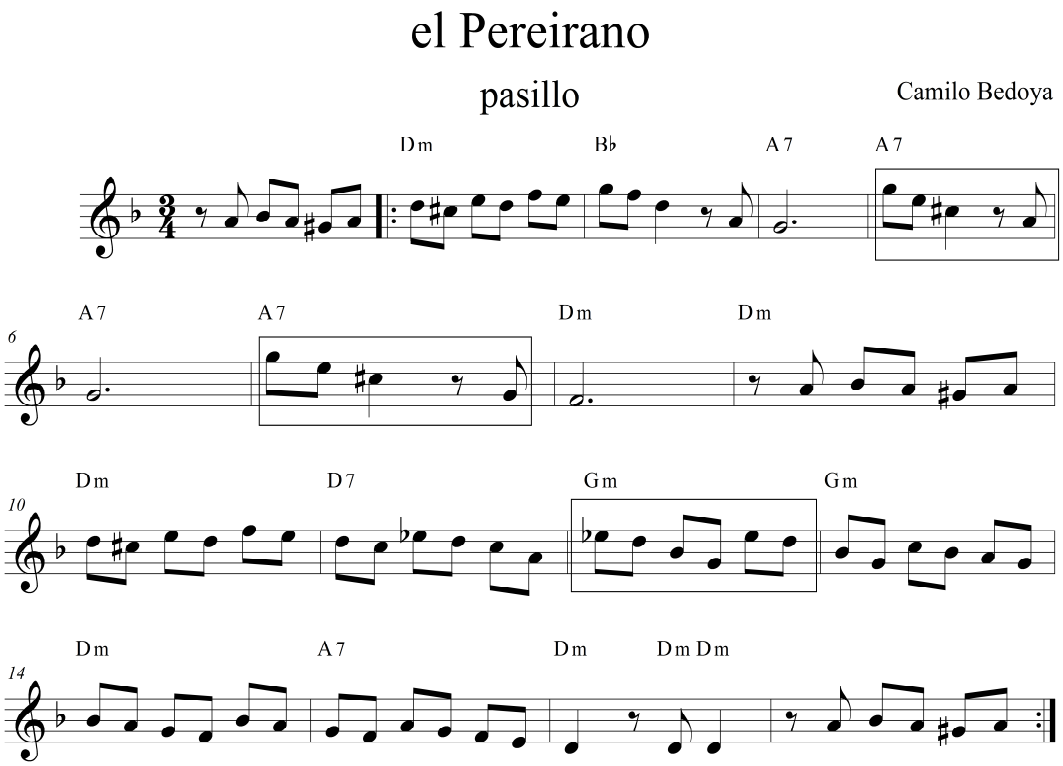


Melódicamente en los arpegios de los compases 11 al 14 se mueven de la siguiente forma:

Compás 11 acorde G7 (V7/IV)
5-b7-3*
Compás 12 acorde C (IV)
1-3-6
Compás 13 acorde Cm (IVm)
1-b3-6
Compás 14 acorde G (I)
3-5-8

En esta sección de arpegios hay una conducción de voces que se desarrolla de forma descendente en cada una de las tres voces; la voz grave y aguda bajan diatónicamente excepto en el paso del compás doce al trece que se mantienen las notas de estas voces, mientras la voz media desciende cromáticamente. Este movimiento de desarrolla desde la dominante del cuarto grado armónico hasta resolver en el primer grado armónico. Dichos arpegios están en diferentes inversiones y en el caso del primer grado mayor y menor tienen una tensión en el sexto grado de dichos acordes.

9.1.1.3 EL PEREIRANO



En la melodía de la parte A del pasillo "el Pereirano" hallamos tres arpegios descendentes en los compases 4, 6, y 11:
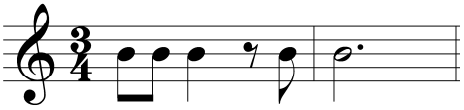
Compás 4 acorde A7 (V7)
b7-5-3-1
Arpegio de dominante siete desde el séptimo grado hasta la fundamental.

Compás 6 acorde A7 (V7)
b7-5-3-b7
Arpegio de dominante siete sin fundamental desde el séptimo grado hasta el séptimo grado por debajo de la fundamental.
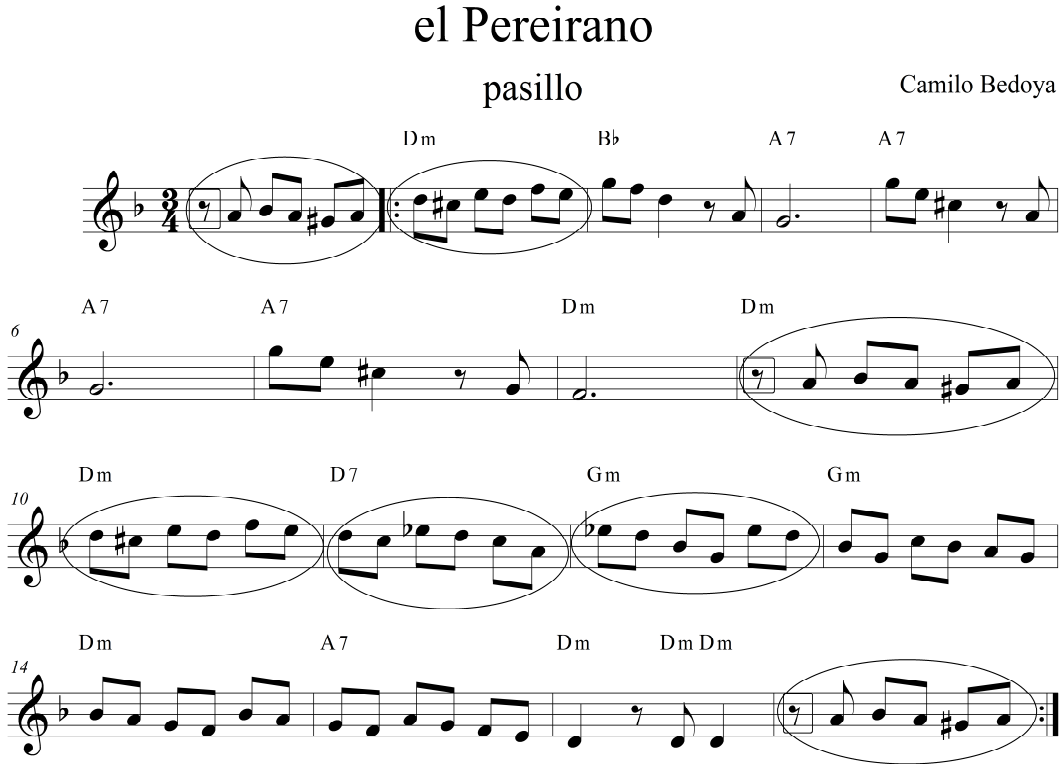
Compás 11 acorde A7 (V7)
b6-5-3-1-b6-5
Arpegio de tónica desde el quinto grado hasta la fundamental, el quinto grado (D) tiene una bordadura superior cromática haciendo un sexto grado bemol melódico (Eb).

Ritmotipo 4

Gráfica 5



En dos de los tres arpegios que aparecen en la parte A de “el pereirano” encontramos un ritmotipo recurrente en los mismos, este ritmotipo carece del “impulso rítmico” en la primera parte de su estructura y destaca los pulsos fuertes en sus dos compases dándole más peso al primer pulso, a diferencia de las estructuras ritmicas analizadas anteriormente.



Esta parte del tema maneja bordaduras cromáticas, diatónicas superiores e inferiores y bordaduras dobles de la siguiente forma:

Antecompás, compás 8 y16 acorde Dm (Im)

5-*b6*-**5**-*#4*-**5**

Estos compases manejan bordaduras superior diatónica e inferior cromática en torno al quinto grado del acorde (nota LA) en la primera corchea del pulso dos y en la primera corchea del pulso tres.

Compás 1 y 9 acorde Dm (Im)

1-**7-2*-**1**
Los siguientes compases nos muestran bordaduras dobles diatónicas alrededor del primer grado del acorde (nota RE)
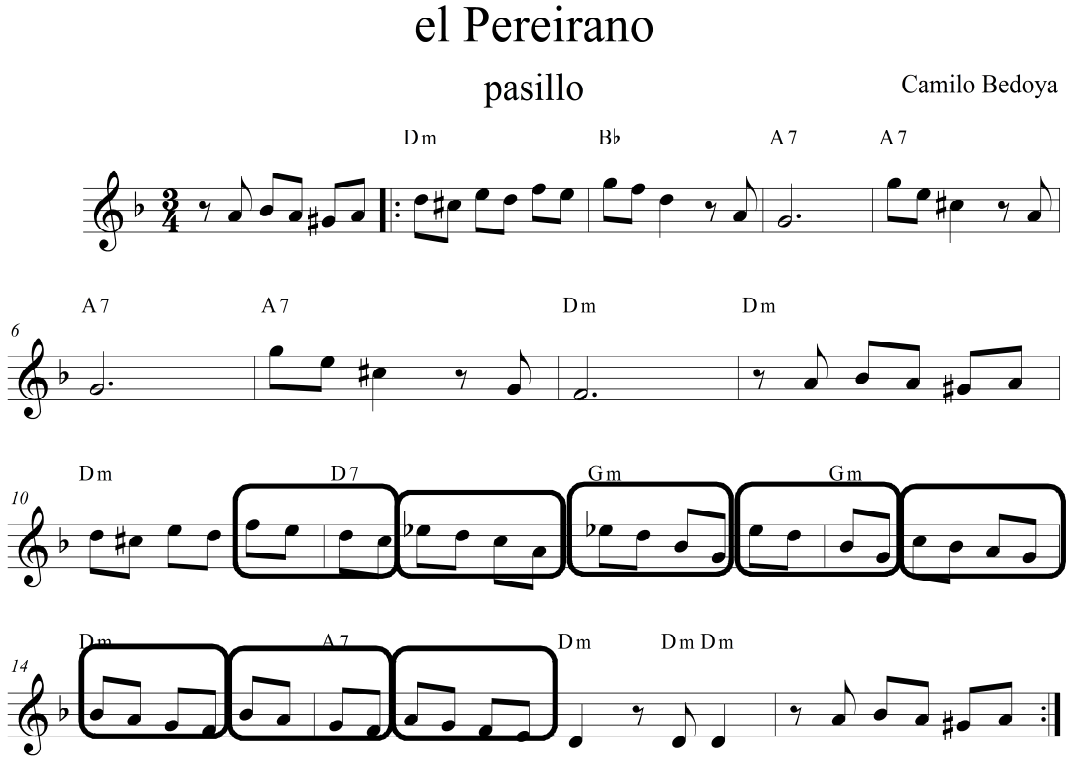
Compás 10 acorde D7 (V7/IV)

1-*b7-b2*-**1**
En este compás observamos bordaduras dobles (diatónica inferior y cromática superior), siendo la segunda bordadura (*b2* nota MI bemol) para llegar de nuevo al primer grado del acorde (nota RE)

Compás 11 acorde Gm (IVm)

5-*4-b6*-**5**
Las bordaduras dobles de este compás se mueven en torno al quinto grado del acorde (nota RE) y tiene el mismo tratamiento diatónico inferior y cromático superior que el compás anterior (compás 10)

Rítmicamente encontramos el mismo **ritmotipo 2** de la **gráfica 2** que hallamos en "coqueteos", sin embargo en su segunda aparición de la parte A (compases desde el 8 hasta el 11) de "el pereirano" observamos que la frase se expande dos compases más utilizando corcheas en ambos compases para así mismo lograr una dilatación rítmica y melódica de la resolución de la frase.
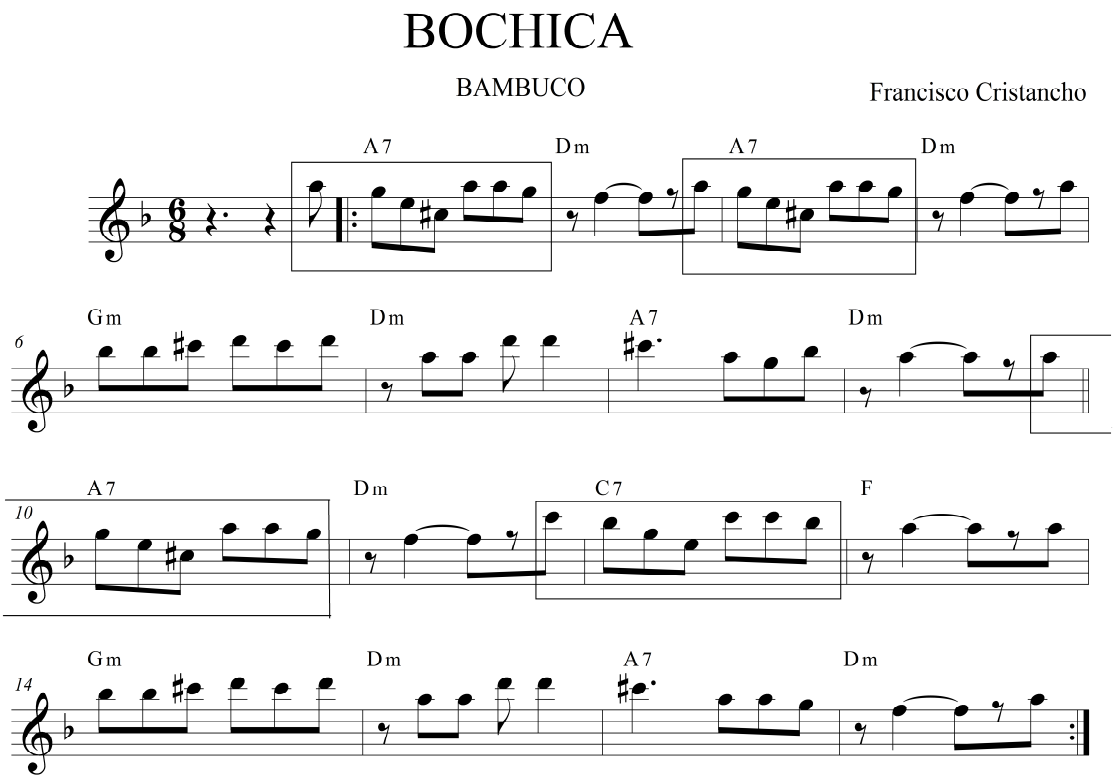


En final de la parte **A** de este pasillo encontramos una particularidad en su agrupación rítmica entre el final del compás nueve y el compás catorce, en dichos compases hallamos una agrupación de cuatro corcheas que nos da la impresión de un desplazamiento en los acentos, esta agrupación binaria no se había evidenciado en los análisis anteriores. Hallar este tipo de agrupaciones binarias sobre métricas ternarias nos ayuda a entender cómo podemos articular los lenguajes del pasillo y del bambuco sobre géneros musicales con métricas binarias.

Armónicamente encontramos el sexto grado bemol armónico de la tonalidad, en los temas anteriores no habíamos encontrado este grado, aunque se unas como un acorde de paso entre el primer grado y el quinto grado armónico. Como dato recurrente hallamos la dominante secundaria del cuarto grado (D7) en el décimo compás.

9.1.2 BAMBUCOS

9.1.2.1 BOCHICA



Melódicamente encontramos en la parte A de Bochica una recurrente utilización de melodías a base de arpegios descendentes de dominante siete en primera inversión, ya sea la dominante de la tonalidad (A7) o en la dominante de la relativa mayor (C7) dichos arpegios se mueven desde la fundamental hasta el tercer grado y vuelve a la fundamental empezando desde la corchea del compás anterior, de la siguiente manera:
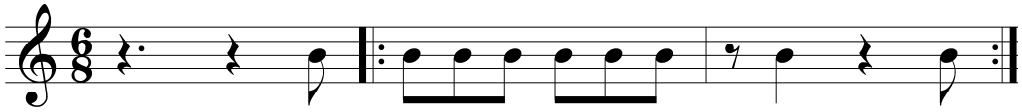
A7 y C7

8-b7-5-3-8

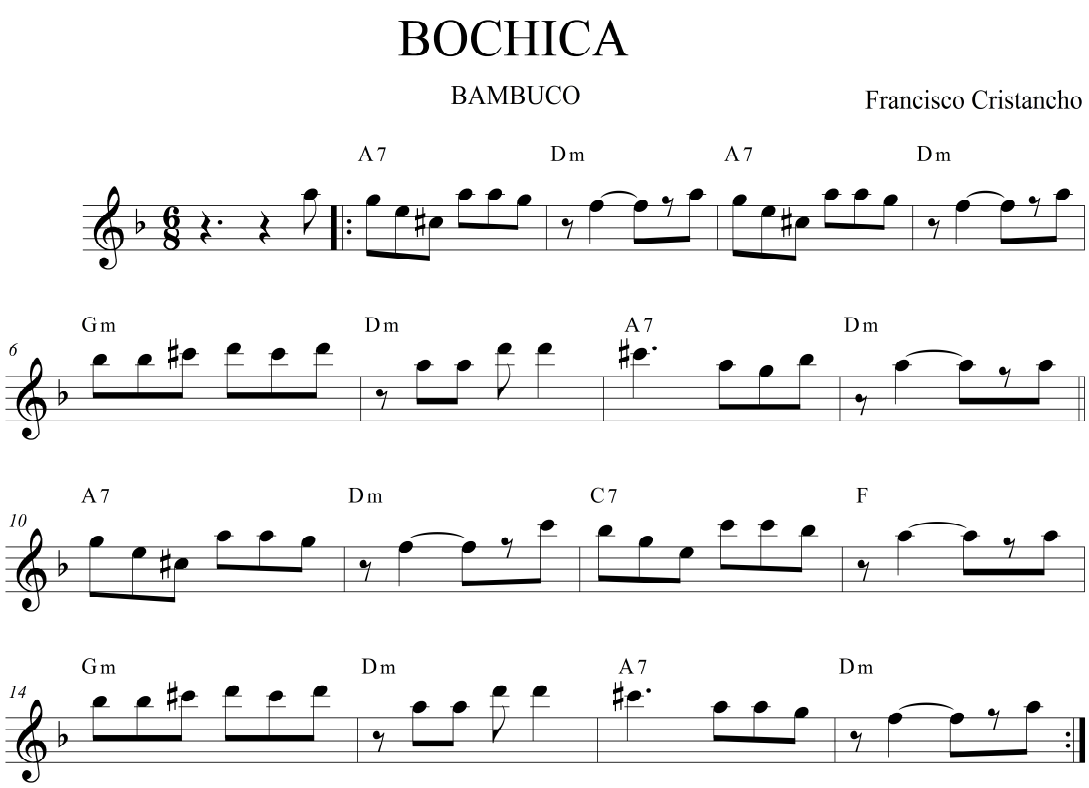
Rítmicamente encontramos a los inicios de las frases de los compases 1, 3, 5, 9, 11 y 13 el mismo ritmotipo:

Ritmotipo 5

Gráfica 6

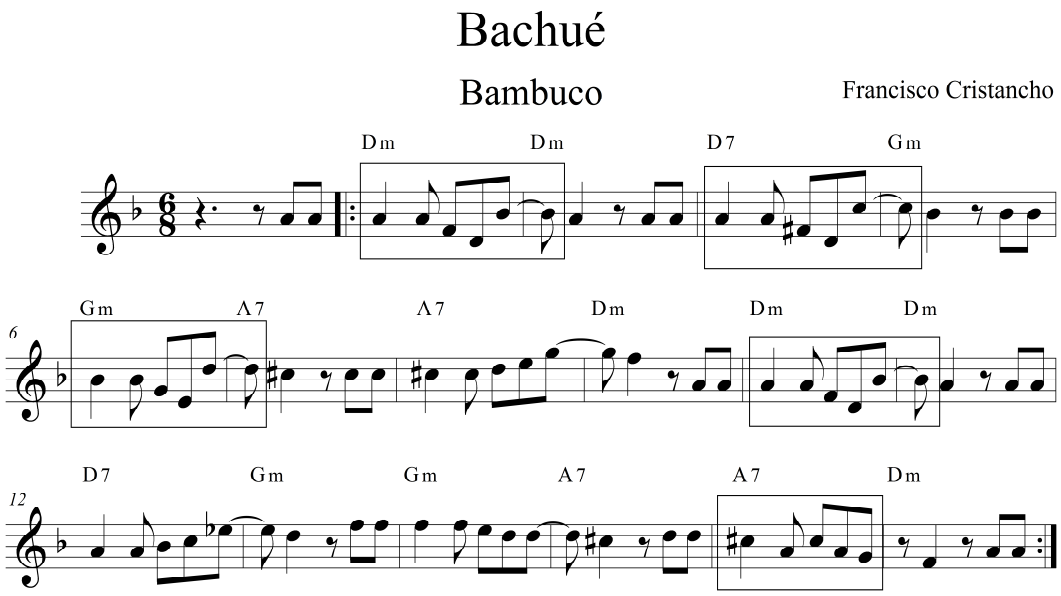


Dicho ritmotipo tiene un antecompás y un “impulso rítmico” en la segunda parte de su estructura para así poder terminar la frase con una síncopa interna.



Armónicamente Bochica presenta características propias del género ya que en la parte A de la obra su centro tonal se mueve en torno a la tónica intercalando acordes de dominante y subdominante. En una parte de la misma sección (*compases 11 y 12*) encontramos una dominante secundaria que nos lleva al tercer grado armónico de la tonalidad, siendo este grado la relativa mayor, esta es una progresión característica en los ritmos de la región andina colombiana.

9.1.2.2 BACHUÉ



El Bambuco Bachué presenta características melódicas similares al bambuco Bochica ya que la melodía se mueve en arpegios descendentes aunque a diferencia de Bochica los arpegios no solo se presentan en los acordes de dominante sino en los acordes de tónica, subdominante y dominante de la subdominante. Estos arpegios se presentan de manera descendente así:

En el acorde de tónica (Dm) compás 1
5-5-b3-1-b6-5

En el acorde de dominante de la subdominante V/IVm (D7) compás 3
5-5-3-1-b7-b6
(El sexto grado bemol melódico también se puede mirar como el tercer grado melódico del acorde de sol menor que encontramos a continuación en el compás cuatro)

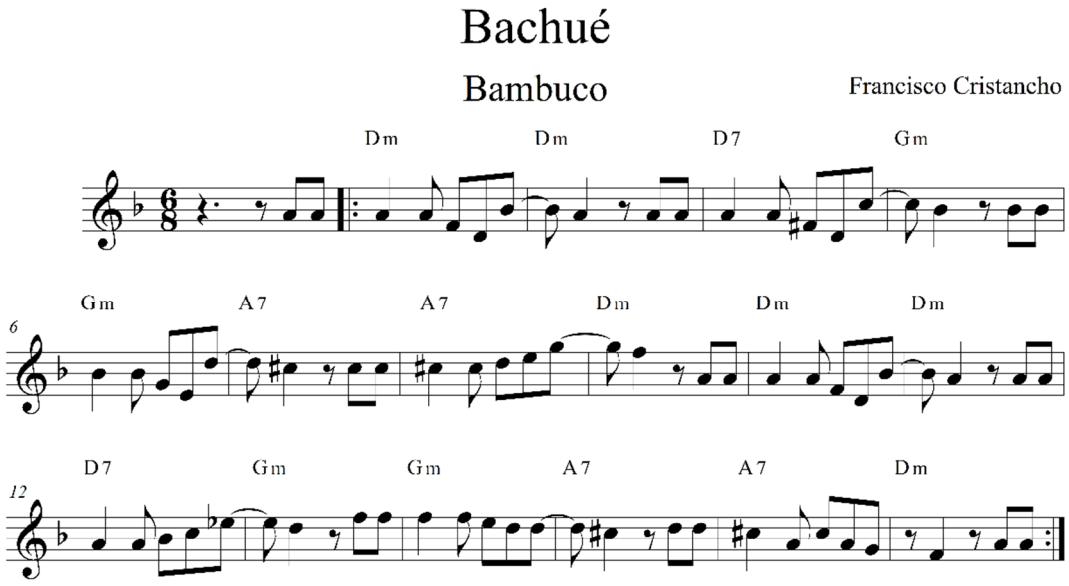
En el acorde de subdominante (Gm) compás 5
b3-b3-1-*6-5
(El quinto grado melódico se puede tomar también como una suspensión del tercer grado que resuelve al cuarto grado melódico del acorde de A7 que encontramos a continuación)

En el acorde de tónica (Dm) compás 9
5-5-b3-1-b6-5

En el acorde de dominante (A7) compás 15
3-1-3-1-*7

Lo primero que podemos observar es que en esta obra los arpegios que se utilizan no solo utilizan los grados principales del arpegio, **1ro**-**3er**-**5to** y **7mo** grado (este último en el caso de las dominantes), sino que utiliza tensiones del *sexto* grado, se podría decir que estas tensiones "resuelven" en la siguiente frase como si fueran una suspension ya que al empezar la siguiente
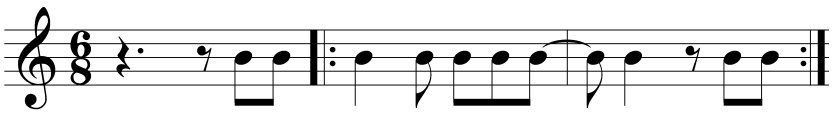
frase lo hace en una nota del acorde, esto sucede en todos los casos que hay tensiones (compase 1, 3, 5, y 9). En el compás 15 encontramos un uso diferente en compración a los arpegios de los compases anteriores, este arpegio está incompleto y termina en el *séptimo* grado del acorde (A7) lo que da como resultado una resolucion al *tercer* grado melódico de la tonalidad (nota Fa).



Armónicamente bachué presenta en su parte “A” acordes de tónica, subdominante y dominante agrupados de a pares, sin embargo los acordes de dominante del *cuarto* grado (V7/IVm) se desarrollan en un compás antes de resolver al *cuarto* grado menor (compás 11).
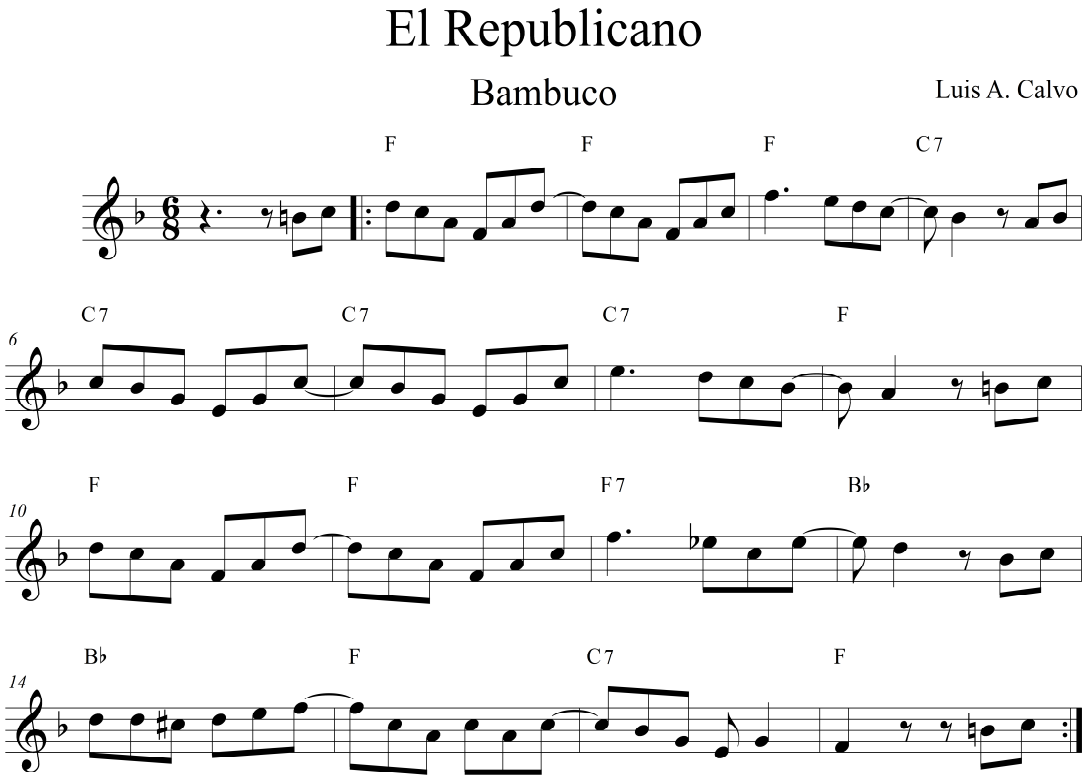
Ritmotipo 6

Gráfica 7



Rítmicamente encontramos una síncopa externa que une las dos partes del ritmotipo, esta característica no se había encontrado en los temas que analizamos anteriormente, no obstante hay algunas similitudes implícitas a pesar de ser un género musical distinto, como por ejemplo el impulso rítmico del antecompás, y en la segunda corchea del primer pulso en el segundo compás del ritmotipo, también hay una gran diferencia y es que la métrica de los bambucos que vamos a analizar se encuentra agrupada en dos pulsos binarios con subdivisión ternaria (6/8), esto genera una agrupación de frases rítmicas diferentes a las del pasillo gracias a su acentuación.
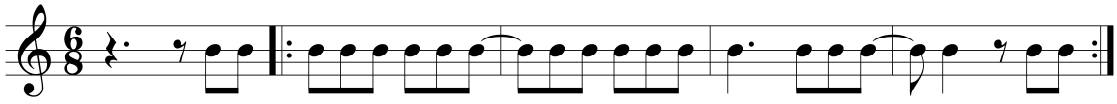
9.1.2.3 EL REPUBLICANO



Armónicamente hallamos algunas similitudes a comparación de los pasillos analizados, por ejemplo hay acordes de tónica, subdominante y dominante, también hay una dominante secundaria que en este caso es la dominante de la subdominante, al igual que otros temas analizados encontramos esta dominante secundaria en el undécimo compás de la parte A de este bambuco.

Ritmotipo 7

Gráfica 8
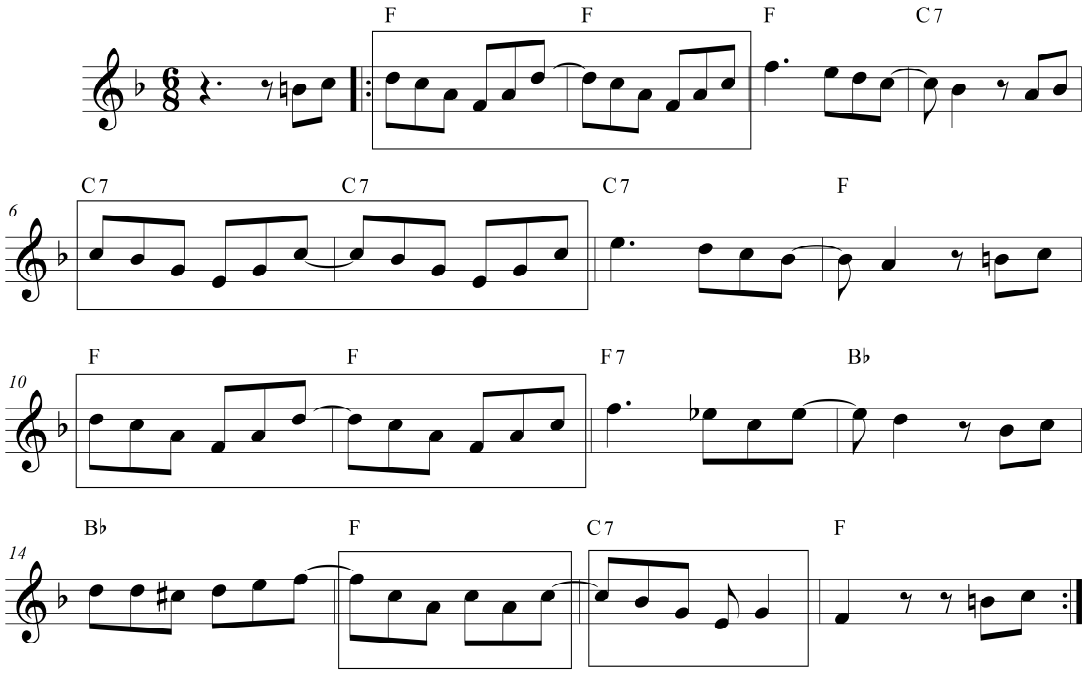


El octavo ritmotipo con el que nos topamos es un ritmotipo de cuatro compases que tiene un impulso rítmico en su antecompás, a diferencia de los ritmotipos anteriormente analizados, aparece síncopa externa al igual que en el ritmotipo seis (mirar gráfica 7). Si contemplamos el segundo compás hallamos un impulso rítmico semejante al de los ritmotipos 1, 2 y 3 (gráficas 1, 2 y 3) y en el tercer compás está una variación de los mismos; evidentemente la intensión de la frase cambia gracias a su métrica y acentuación.

El Republicano

Bambuco

Luis A. Calvo



Melódicamente presenta arpegios ascendentes y descendentes en su mayoría en grupos de dos compases:

Compases 1 y 2, 9 y 10 F (I)

6-5-3-1-3-**6**-5-3-1-3-5

En estos compases hallamos un movimiento ascendente y descendente sobre los mismos grados del mismo acorde, utilizando como tensión el sexto grado melódico del acorde de tónica.

Compases 5 y 6 C7 (V7)

8-b7-5-3-5-8-b7-5-3-5-8

Los movimientos de este arpegio se mueven en torno al acorde de dominante siete y de la misma forma utiliza el séptimo grado del acorde iniciando desde la octava y llegando al tercer grado, cuando observamos la síncopa externa del séptimo ritmotipo (gráfica 8) notamos que salta el séptimo grado del acorde para pasar directamente al quinto.

Compás 14 F (I)
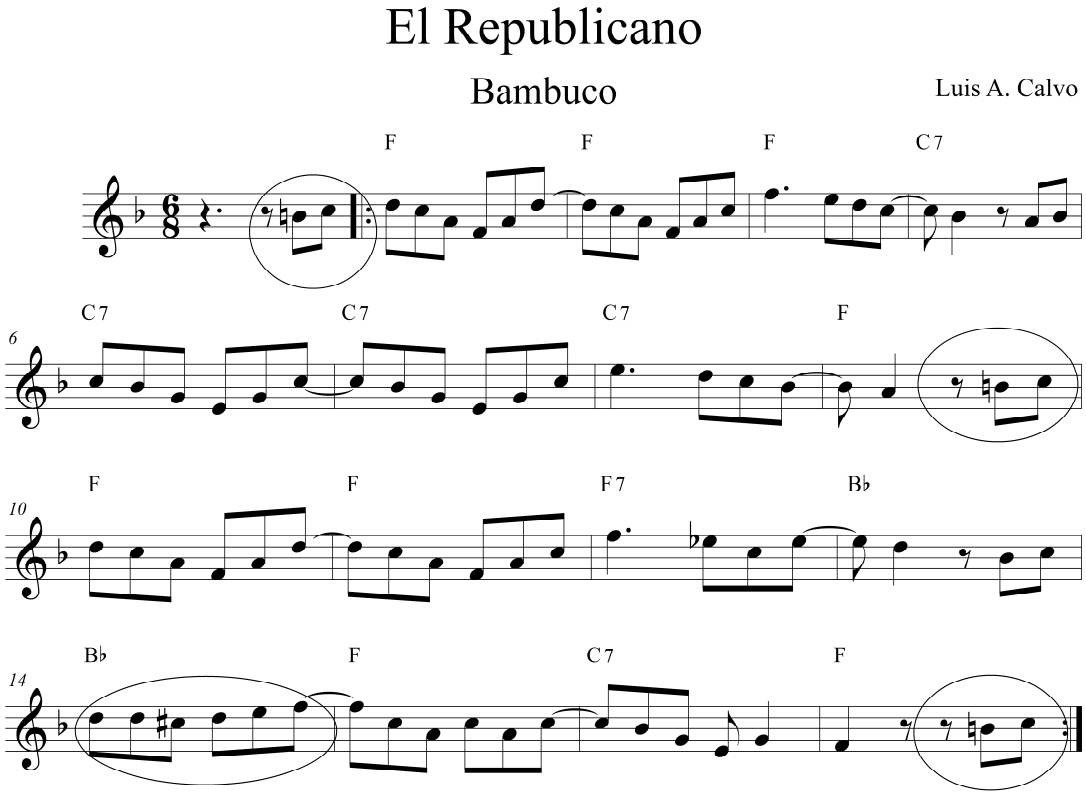
8-5-3-5-3-5

Un arpegio de tónica en primera inversión conservando movimiento ascendente y descendente.

Compás 15 C7 (V7)

8-b7-5-3-5

Arpegio con el mismo tratamiento ascendente del compás 5 en el acorde de dominante, sin embargo el ritmo del final cambia para lograr una resolución rítmica y melódica de la frase.



Los cromatismos que presenta este bambuco son utilizados como bordaduras cromáticas inferiores; en los acordes de FA hace dicha bordadura para llegar al quinto grado del acorde (compases 8 y 16), mientras que la bordadura inferior que utiliza el acorde de subdominante (Bb) llega al tercer grado del mismo (compás 13).

9.1.2.4 BRISAS DE SANTA ELENA

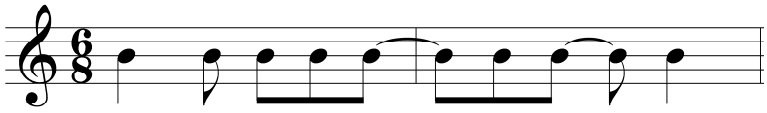


Armónicamente en la parte A de "Brisas de santa Elena" analizamos un movimiento entre acordes de dominante y tónica, aunque en la versión del *trío morales pino* el bajo hace un movimiento descendente para lograr inversiones de esos acordes dándole un interesante tratamiento al final de la parte A entre los compases 11 y 14,

En la parte B modulamos a la relativa mayor de la tonalidad (G) moviéndonos de la misma forma entre dominante (D7) y tónica (G) para luego volver a la tonalidad original (Em) afín a las progresiones de tónica (Em) y dominante (B7) a la parte A.

Ritmotipo 8

Gráfica 9
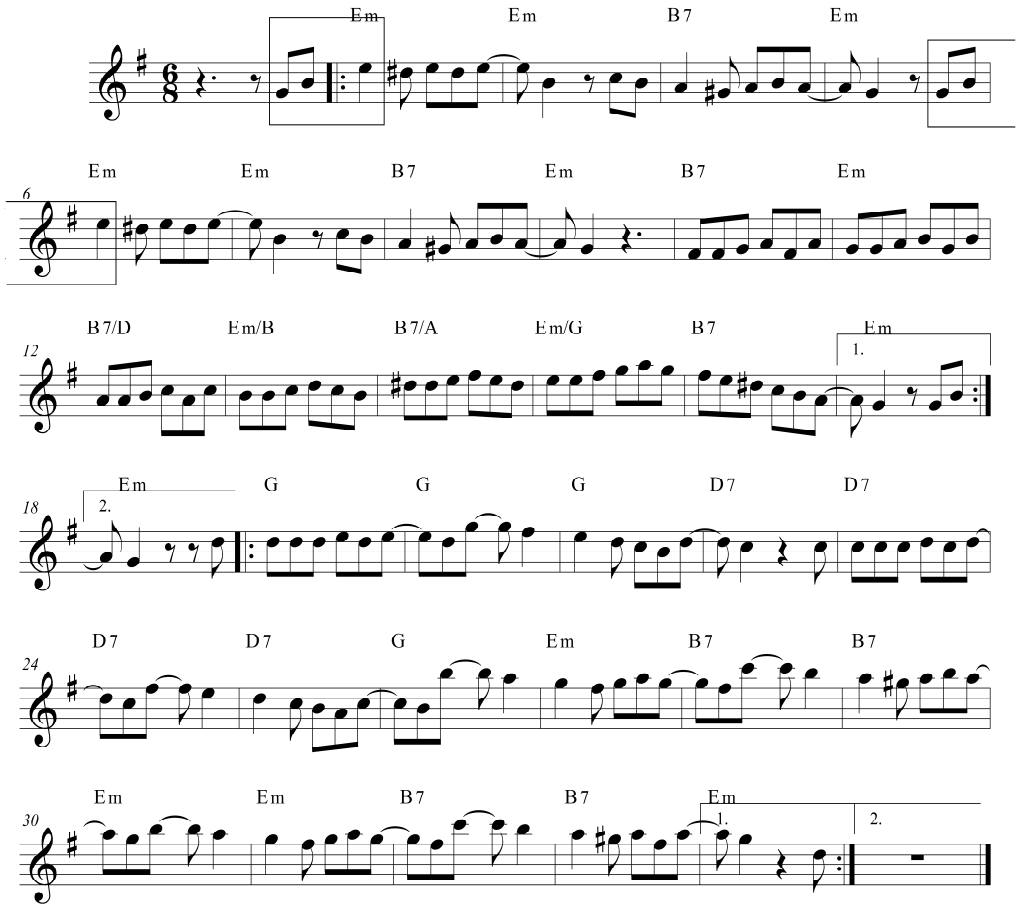


En la parte A, compases uno al ocho, se presenta el mismo ritmotipo del bambuco Bachué (ritmotipo 6 gráfica 7) y en la parte **B**, los compases diecinueve y veinte, encontramos el mismo ritmotipo seis con una variación en el segundo compás de su estructura; estas secciones se encuentran encerradas en un óvalo. No obstante en la parte B de la forma de "brisas de santa Elena" notamos un ritmotipo diferente con variaciones constantes (ritmotipo 8 gráfica 9) al empezar y terminar las frases rítmicas y melódicas pero manteniendo una estructura base. Encontramos el uso reiterado de la síncopa externa como en los bambucos anteriormente analizados compases resaltados con un rectángulo.

Entre los compases nueve y dieciséis encontramos un desarrollo rítmico ascendente constante, este comportamiento lo podemos ver como una secuencia melódica que puede implementarse en el lenguaje improvisatorio-compositivo que se desarrolla en este trabajo. Este tipo de comportamiento de secuencias melódicas puede encontrarse en el pasillo "El pereirano", al hallar este punto convergente entre los dos géneros musicales analizados, evidenciamos herramientas claras para desarrollar un lenguaje improvisatorio-compositivo más sólido y así mismo lograr un discurso más estructurado.

Brisas De Santa Elena

Bambuco

Carlos Vieco
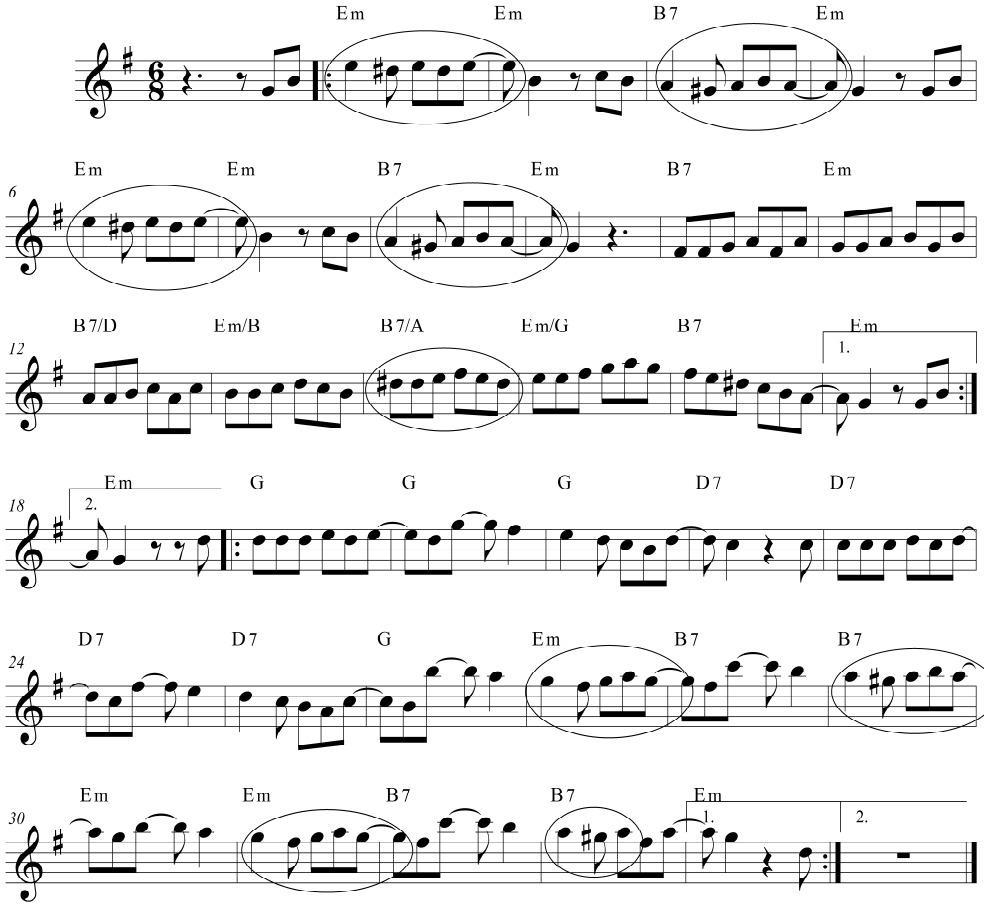


Los pocos arpegios que encontramos en este tema son ascendentes y se forman entre compases, es decir empiezan en el pulso tres de un compás y terminan en el primer pulso del siguiente como podemos analizar en los compases cuatro y cinco. Melódicamente es el mismo arpegio de tónica en primera inversión. El resto de la melodía se desarrolla diatónicamente y con bordaduras.

Brisas De Santa Elena

Bambuco

Carlos Vieco



Las bordaduras que observamos se hallan en la parte A y en la parte B de la forma de “brisas de santa Elena” son bordaduras cromáticas y diatónicas superiores e inferiores sencillas, es decir, entre cada nota reitera el grado del acorde que se quiere bordar:

Compás 1 y 5 Em (Im)
8-*7*-**8**-*7*-**8**

Compás 3, 7 y 27 B7 (V7)
b7-*6*-**b7**-*8*-**b7**

Compás 25y 29 Em (Im)
b3-*2*-**b3**-*4*-**b3**

Compás 31 B7 (V7)
b7-*6*-**b7**

9.1.2.5 BUEN HUMOR

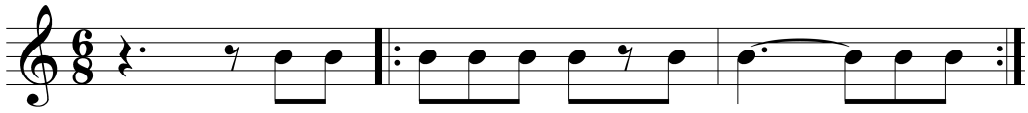


El bambuco "buen humor" presenta al final de su parte A cromatismos inferiores entre notas diatónicas de la tonalidad de Do mayor como observamos en los compases 13 y 15, que se desarrollan ascendentemente haciendo intervalos cromáticos y diatónicos, este segundo tratamiento lo localizamos en el compás 14 de la sección.

Armónicamente descubrimos un tratamiento similar al del bambuco "brisas de santa Elena" analizado anteriormente, en la parte A se utilizan acordes de tónica y dominante únicamente.

Ritmotipo 9

Gráfica 10



El ritmotipo 9 que aparece en "buen humor" tiene variaciones al inicio de las frases melódicas de la sección A. De la misma forma que el bambuco "brisas de santa Elena" mantiene una estructura base para poder desarrollar sus frases rítmicas. A diferencia de los anteriores bambucos analizados "buen humor" no tiene síncopa externa pero mantiene la lógica del impulso rítmico.

9.1.3 CONCLUSIONES DEL ANÁLISIS ARMÓNICO

GRÁFICA 11

TEMA	TONALIDAD	ANÁLISIS ARMÓNICO POR COMPASES															
PASILLOS		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
COQUETEOS	Dm	Im	Im	Ivm	Ivm	V7	V7	Im	Im	Im	V7/IV	Ivm	Ivm	Im	V7	Im	Im
LA GATA GOLOSA	G	I	I	V7	V7	V7	V7	I	I	I	V7/IV	IV	Ivm	I	V7	I	I
EL PEREIRANO	Dm	Im	VI	V7	V7	V7	V7	Im	Im	Im	V7/IV	Ivm	Ivm	Im	V7	Im	Im
BAMBUCOS																	
BOCHICA	Dm	V7	Im	V7	Im	Ivm	Im	V7	Im	V7	Im	V7/III	III	Ivm	Im	V7	Im
BACHUÉ	Dm	Im	Im	V7/IV	Ivm	Ivm	V7	V7	Im	Im	Im	V7/IV	Ivm	Ivm	V7	V7	Im
EL REPUBLICANO	F	I	I	I	V7	V7	V7	V7	I	I	I	V7/IV	IV	IV	I	V7	I
BRISAS DE SANTA ELENA	Em	Im	Im	V7	Im	Im	Im	V7	Im	V7	Im	V7	Im	V7	Im	V7	Im
BUEN HUMOR	C	I	I	I	I	I	V7	V7	I	I	I	I	I	I	V7	V7	I

En la gráfica 11 hay una compilación del análisis armónico general de los temas analizados divididos por compases, en este cuadro encontramos las tonalidades y los grados armónicos de la parte A de cada tema musical. Se decidió analizar melódicamente y armónicamente la parte A de los temas ya que tienen unas características estéticas tales como recordación, estilos similares y frases con más movimiento que las melodías de las partes B y C, sin embargo estas otras dos partes de los temas se tomaron en cuenta para hacer los análisis de la forma y modulaciones que presentan, como una característica formal de los géneros.

Lo primero que encontramos en que en la mayoría de los temas musicales, ya sean pasillos o bambucos hallamos la dominante secundaria para pasar al cuarto grado armónico entre los compases 10 y 11 de la partes “A” de cada tema, teniendo en cuenta que observamos algunas excepciones como es el caso de los bambucos “brisas de santa Elena” y “buen humor”. Observamos que los pasillos analizados tienen su dominante secundaria en el compás diez y los bambucos en su compás once.

Lo siguiente que observamos es una recurrente utilización del acorde de tónica al empezar y terminar la forma, descartando el pasillo Bochica que comienza melódica y armónicamente en la función de dominante. También encontramos un uso común de la tonalidad de Dm en los pasillos y bambucos que se analizaron.

9.2 MODELO COMPOSITIVO

El siguiente modelo compositivo se tomó como una herramienta didáctica que recopila diferentes elementos musicales del Bambuco, el pasillo y el Jazz, dicho modelo compositivo se inspiró en la melodía de un standard de jazz llamado "autumn leaves" de ahí viene su nombre: "O*toño santafereño".* También se utilizaron conceptos del jazz como es la progresión armónica "dos cinco uno" (IIm - V7 – I) refiriéndose los grados armónicos que se tocan. Los elementos musicales del Bambuco y el pasillo que se analizaron anteriormente también tienen protagonismo en el modelo compositivo, su melodía y patrones de acompañamiento se entrelazan para desarrollar puntos convergentes y divergentes que exponen el uso de las herramientas que se recopilaron y analizaron.
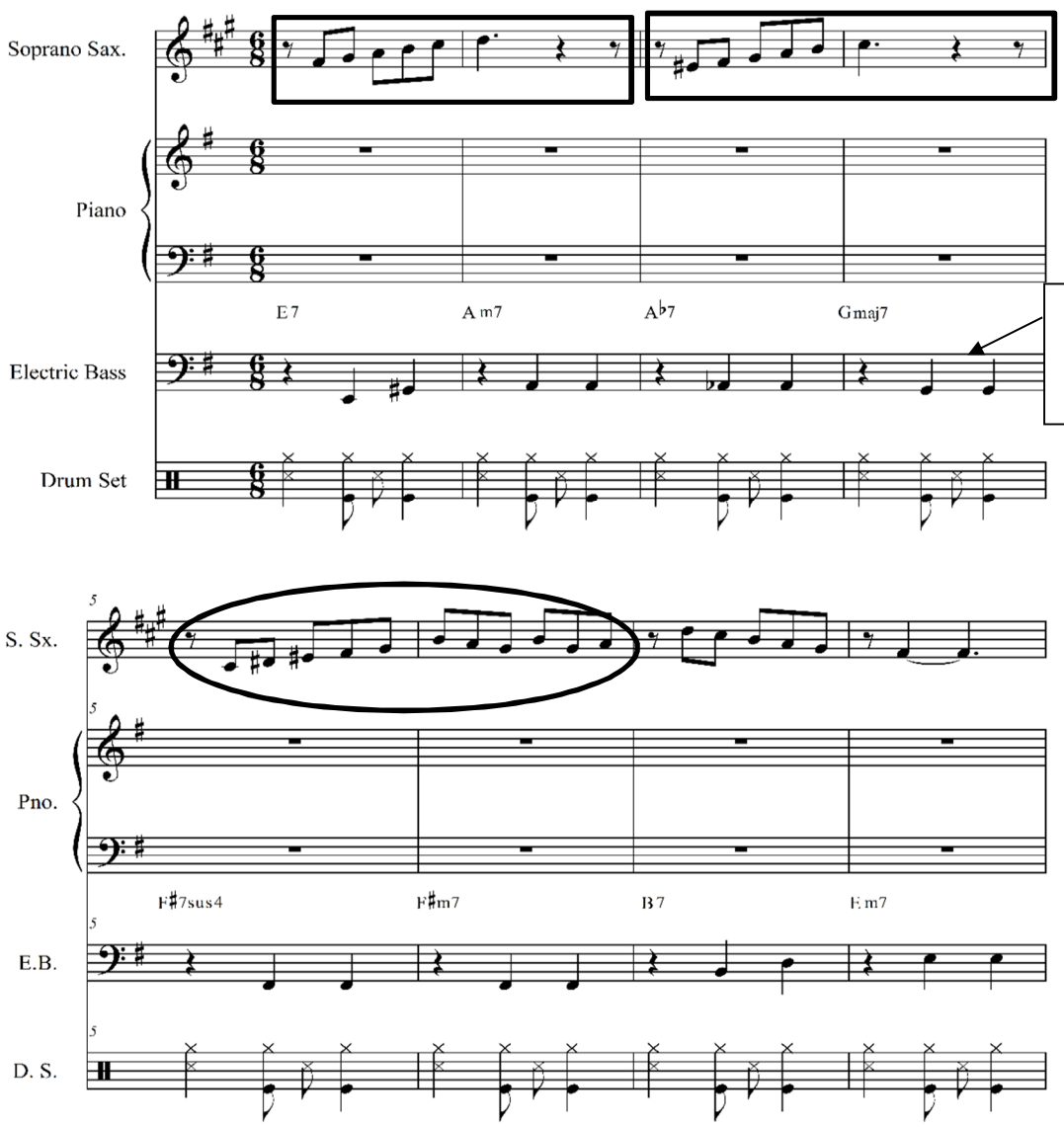
En el DVD anexo se encuentra una grabación del modelo compositivo. Los intérpretes que hicieron parte de la grabación se nombrarán a continuación en orden alfabético según su apellido:

Andrés Corredor: guitarra eléctrica
Fabio Díaz: batería
Steven Escobar: bajo eléctrico
Christian Peña: piano
El saxofón está creado con un banco de datos de sonidos digitales.

Otoño santafereño

Score

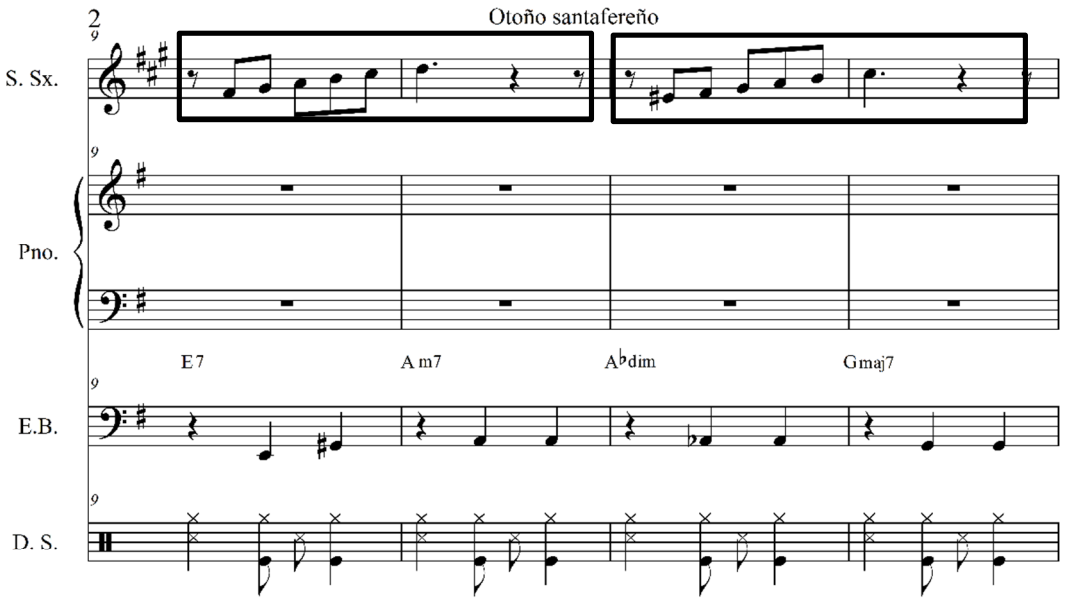
Steven Escobar
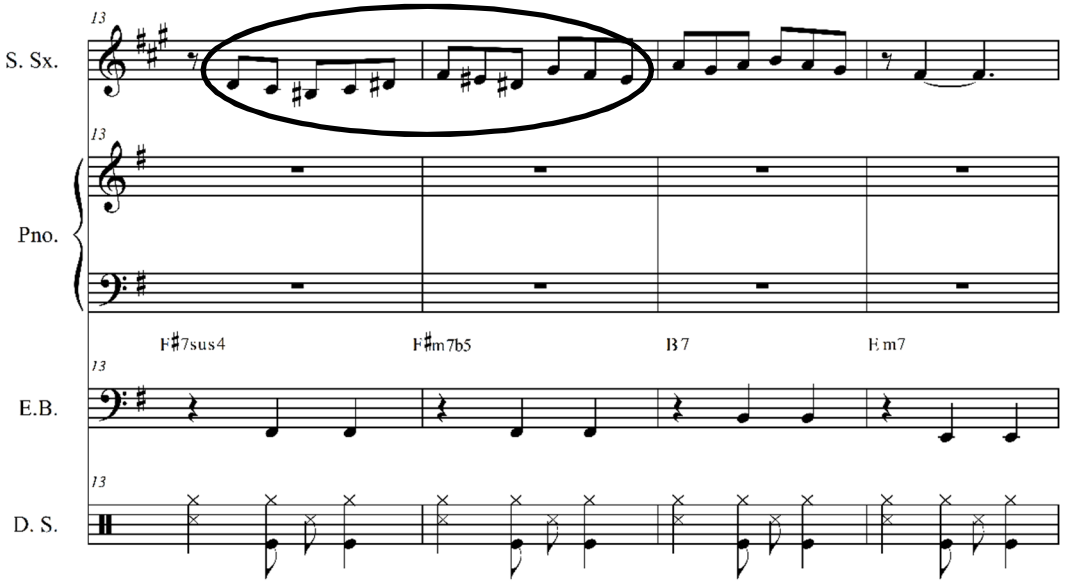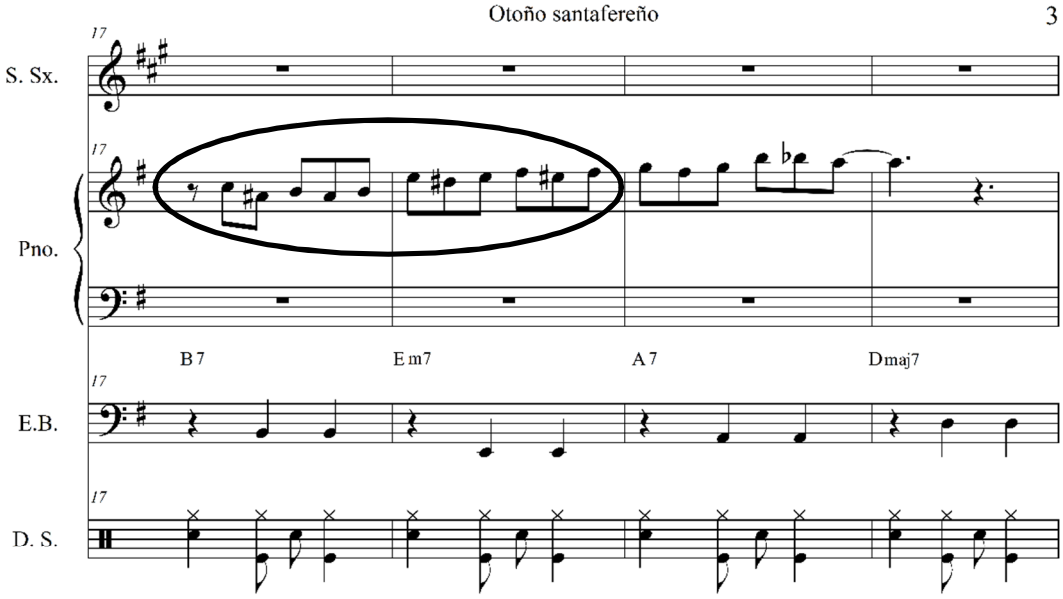


RITMOTIPO 10
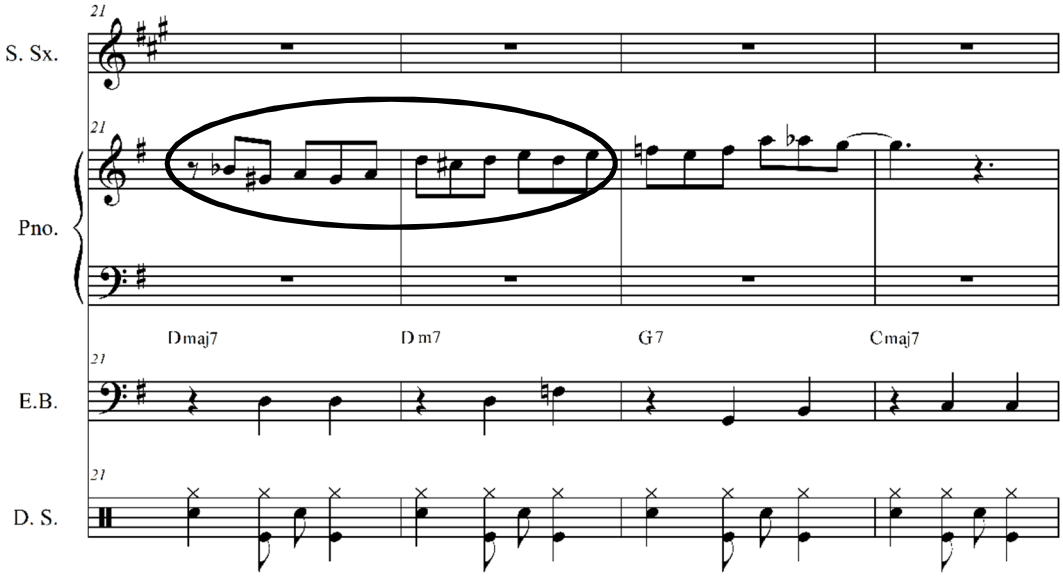
RITMOTIPO 2
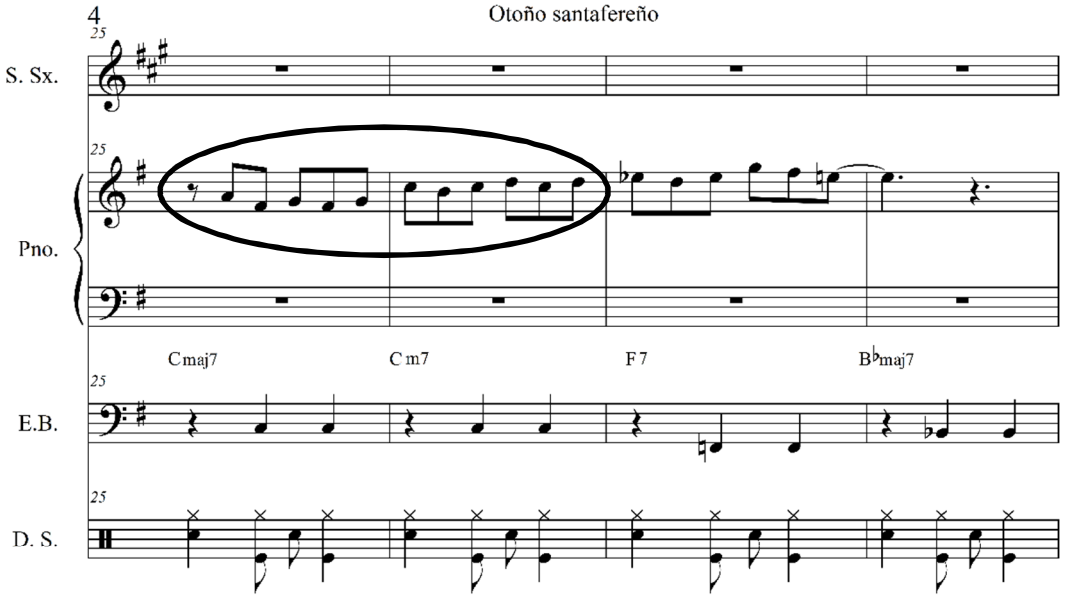
CÉLULA RÍTMICA DE FINALES DE SECCIÓN DEL PASILLO

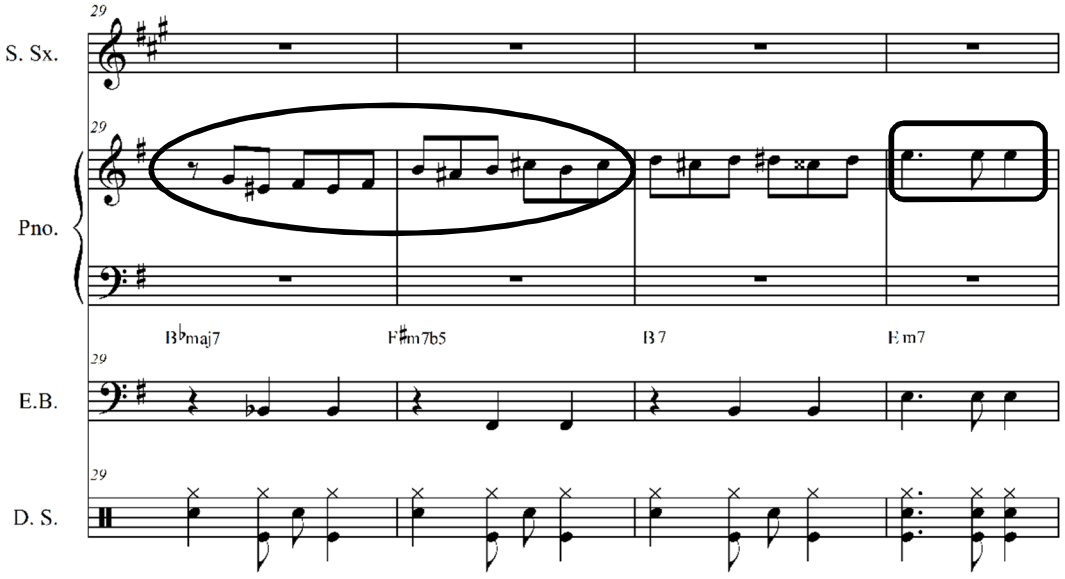

2
Otoño santafereño
S. Sx.
Pno.
E.B.
D. S.
E7
A m7
A♭dim
Gmaj7
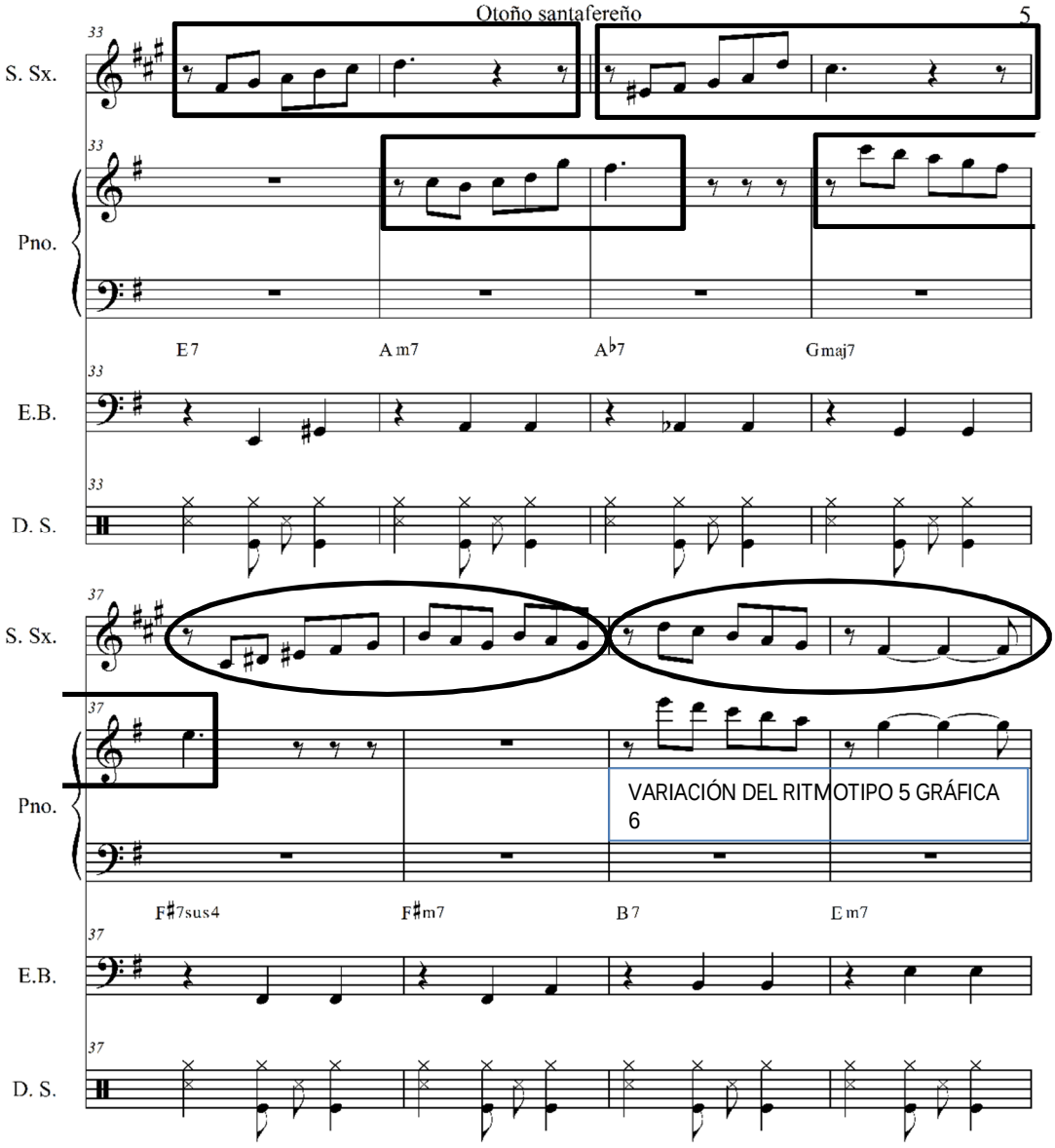

S. Sx.
Pno.
E.B.
D. S.
F♯7sus4
F♯m7b5
B7
E m7
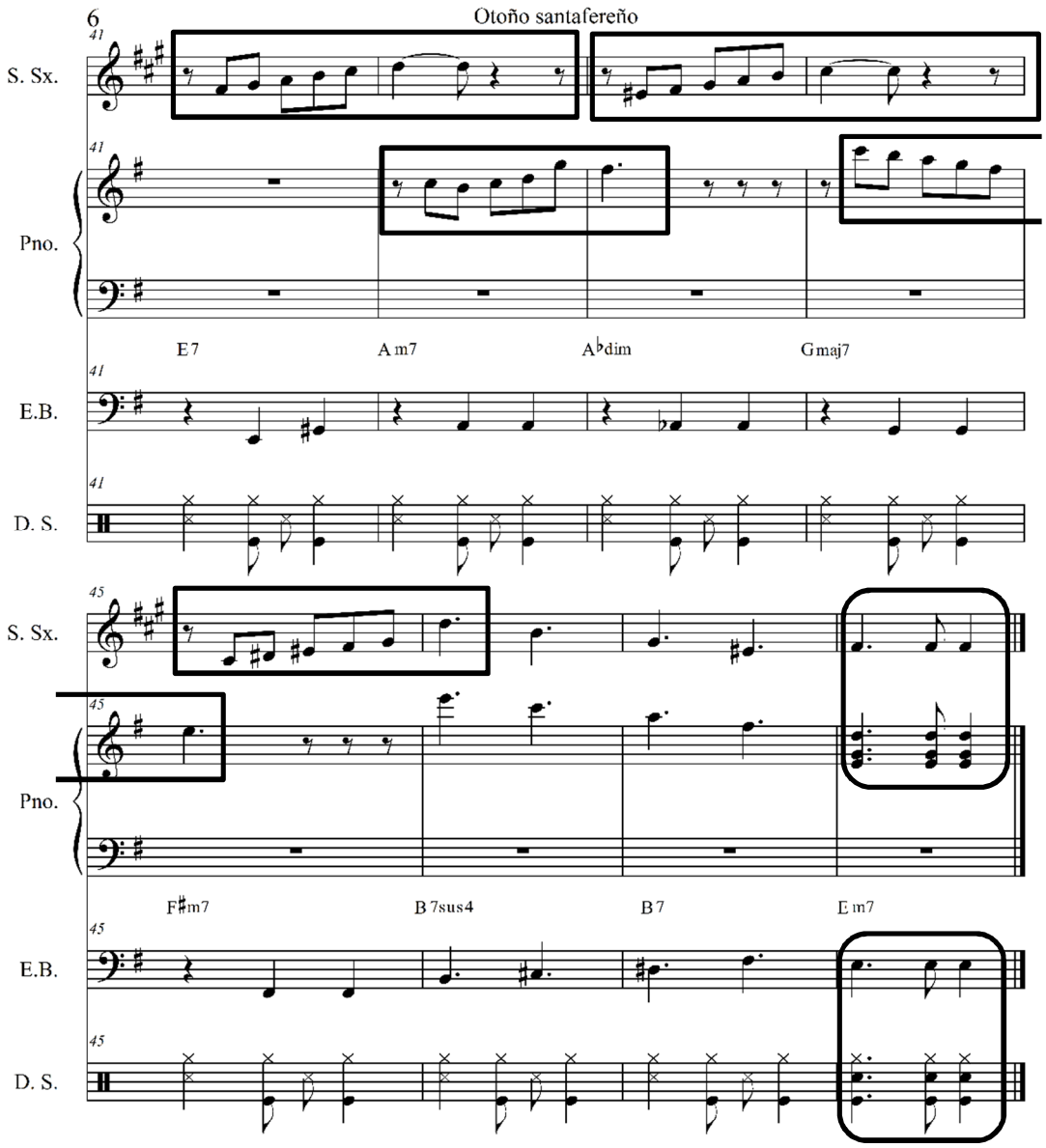

17
S. Sx.
17
Pno.
B 7
E m7
A 7
Dmaj7
17
E.B.
17
D. S.


21
S. Sx.
21
Pno.
Dmaj7
D m7
G 7
Cmaj7
21
E.B.
21
D. S.


25
S. Sx.
Pno.
Cmaj7
C m7
F 7
B♭maj7
E.B.
D. S.


29
S. Sx.
Pno.
B♭maj7
F♯m7b5
B 7
E m7
E.B.
D. S.


S. Sx.
Pno.
E.B.
D. S.
33
E7
A m7
A♭7
Gmaj7
37
F♯7sus4
F♯m7
B7
E m7
VARIACIÓN DEL RITMOTIPO 5 GRÁFICA 6


Otoño santafereño
S. Sx.
Pno.
E.B.
D. S.
41
E7
A m7
A♭dim
Gmaj7
45
F♯m7
B 7sus4
B 7
E m7

9.2.1ANÁLISIS DEL MODELO COMPOSITIVO

La melodía de la parte **A** del modelo compositivo se inspiró en el standard de jazz "Autumn leaves" y la parte **B** está basada en la progresión "dos cinco uno" (IIm-V7-Imaj7), base de la estilística armónica en el lenguaje del jazz.

En este modelo compositivo podemos apreciar la siguiente armonía, cabe aclarar que esta armonía contiene grados armónicos que no se vieron en los pasillos y bambucos analizados anteriormente, se puede tomar como una armonía ampliada o una rearmonización ya que el objetivo de este trabajo es sacar de contexto los elementos tradicionales de los géneros pasillo y bambuco y articularlos con lenguajes del jazz; teniendo en cuenta esto, podemos utilizar una armonía con un poco más movimiento para así mismo obtener resultados diferentes.

Parte A:

E7-Am7-Ab7-Gmaj7-
F7sus4-F#m7-B7-Em7-
E7-Am7-Abdim-Gmaj7-
F#7sus4-F#7b5-B7-Em7-

Parte A1:

E7-Am7-Ab7-Gmaj7-
F7sus4-F#m7-B7-Em7-
E7-Am7-Abdim-Gmaj7-
F#m7-B7sus4-B7-Em7-

Parte B:

B7-Em7-A7-Dmaj7-
Dmaj7-Dm7-G7-Cmaj7-
Cmaj7-Cm7-F7-Bbmaj7-
Bbmaj7-F#7b5-B7-Em7

Como primer acercamiento en este modelo compositivo se creó una melodía teniendo en cuenta los temas analizados, se usaron ritmotipos y variaciones de los mismos, luego se utilizaron técnicas de composición musical como contramelodías para enriquecer dicho modelo compositivo.

El siguiente paso fue compartir la maqueta compositiva a los intérpretes que hicieron la grabación del tema, este ejercicio generaba acuerdos y modificaciones que los intérpretes proponían; este ejercicio es común en varios géneros musicales. Entre estos acuerdos se mantuvo la propuesta de una frase repetitiva denominada *Vamp* (9) en el lenguaje del jazz, dicho *vamp* es una progresión de acordes, ritmo o melodía que puede estar dentro o fuera de los elementos musicales del tema que se repite para crear una base para improvisar; se tomó como la parte C del tema este *Vamp* y se realizaron improvisaciones sobre él.

(9) http://ccnmtl.columbia.edu/projects/jazzglossary/v/vamp.html
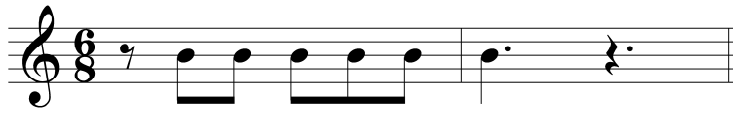
Al realizar el ejercicio de socializar el modelo compositivo surgieron dudas en cuanto a la interpretación del tema ya que no es un lenguaje que dominaran los intérpretes, al momento de acompañar se pasaron los ritmotipos analizados y las células rítmicas de acompañamiento que componen estos lenguajes para complementar el conocimiento previo que traían los intérpretes, en la grabación adjunta llamada “modelo compositivo (otoño santafereño)” se aprecia el aporte interpretativo de los músicos que hicieron esta grabación.

Otro aspecto que se utilizó para cambiar el contexto de los ritmos populares analizados fue utilizar instrumentos eléctricos y batería, aunque no son instrumentos que se salgan del contexto ya que en las grabaciones que se analizaron y transcribieron se utilizan instrumentos como la guitarra acústica, el piano y el bajo, la tímbrica cambia entre los instrumentos acústicos y eléctricos, también la guitarra eléctrica utilizó modificaciones tímbricas como efectos, pedales, distorsiones y tratamientos digitales en la grabación, lo que da una sensación acústica diferente.

Rítmicamente en la melodía se utilizó el ritmotipo dos (gráfica 2) que encontramos en la parte A de “coqueteos” como base para la segunda parte de las frases melódicas de la parte A del modelo compositivo, y para la primera parte de las frases de la parte A del modelo compositivo se utilizó una variación de los primeros cuatro ritmotipos encontrados en los pasillos, sin embargo se cambió la acentuación ya que se escribieron en métrica de 6/8, el segundo compás del ritmotipo que se creó en base a lo analizado tiene una variación rítmica:

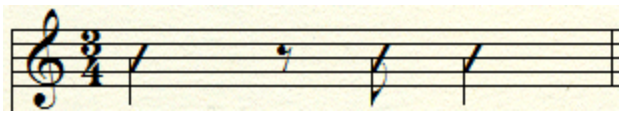
Ritmotipo 10
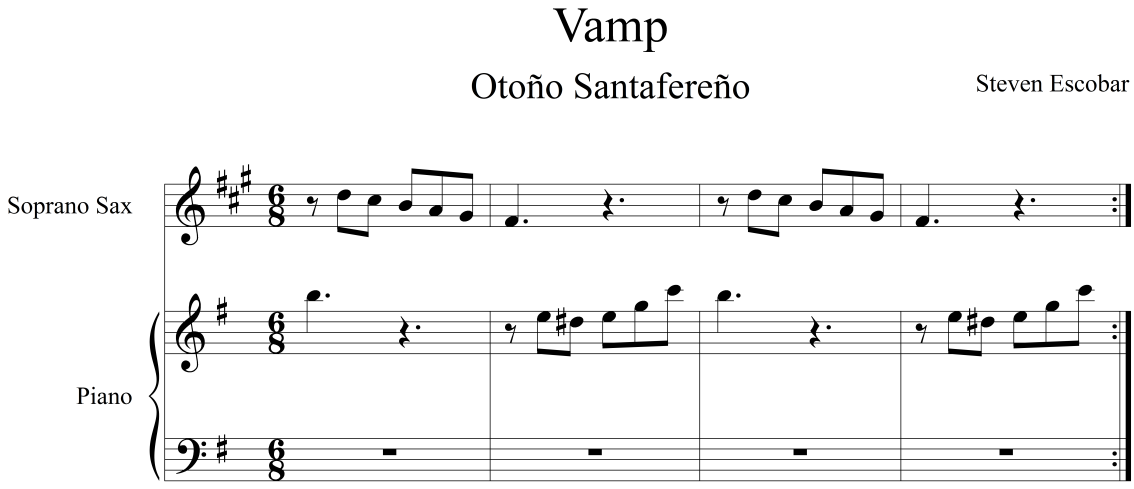
Gráfica 12
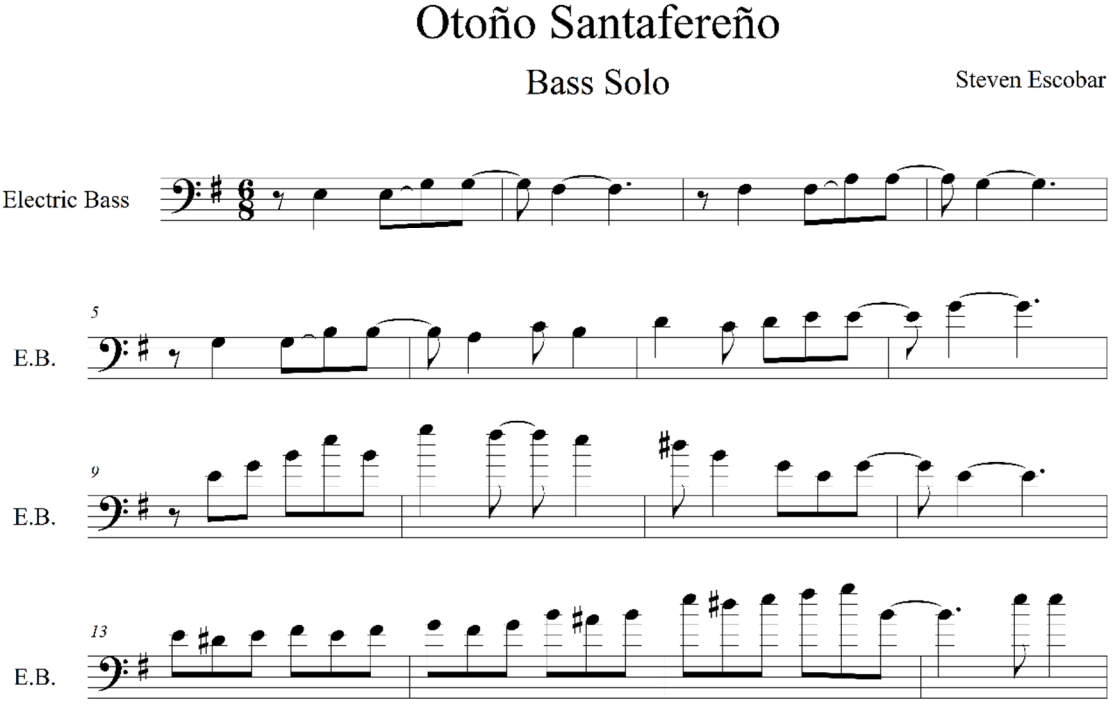


Una de las células rítmicas que se utilizaron fue la célula rítmica de finales de sección del pasillo, a pesar que varios de los elementos de acompañamiento de este modelo pertenecen al bambuco, se usó esta célula rítmica tradicional del pasillo para articular los lenguajes entre sí.

Célula rítmica de finales de sección en pasillo:
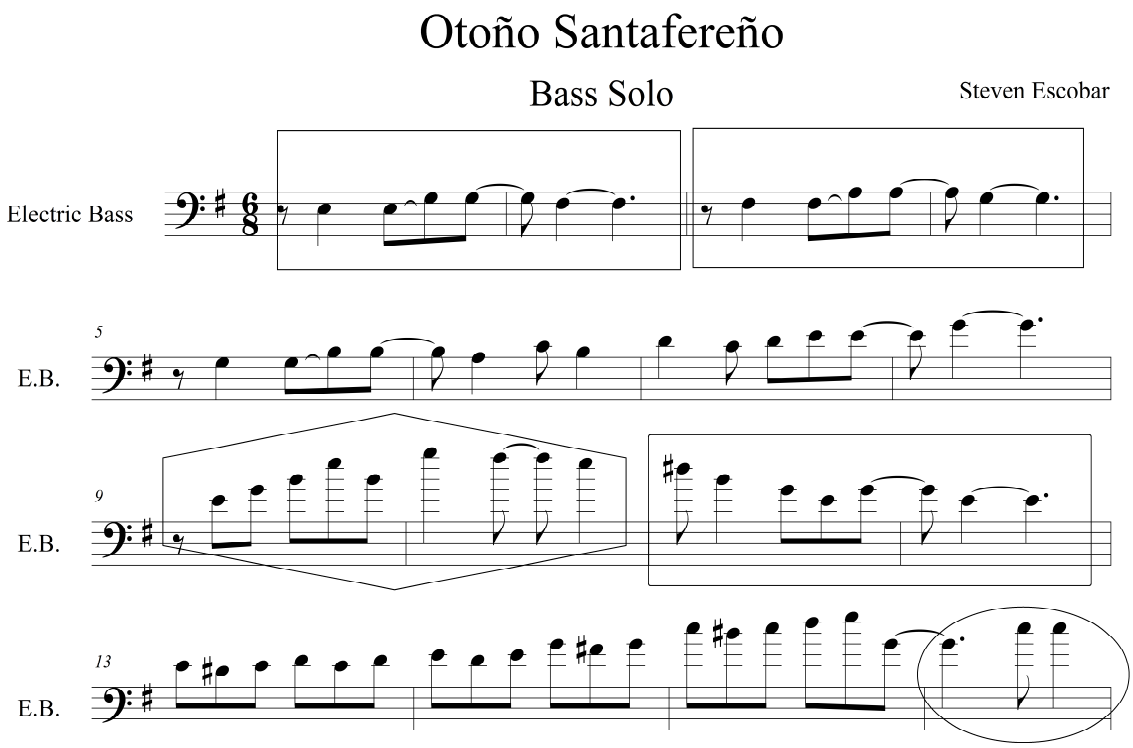




Este "vamp" se utilizó como forma *C* en el modelo compositivo, se mueve sobre el primer grado armónico y el piano tiene una bordadura cromática como se analizó en los temas anteriores por ejemplo "Brisas de santa Elena", "Buen humor" y "coqueteos". El ritmotipo que se encuentra en el "vamp" es la misma variación que se utilizó en la melodía del modelo compositivo (ver gráfica 12) y melódicamente se desarrolla en grados conjuntos el saxofón y arpegio el piano.



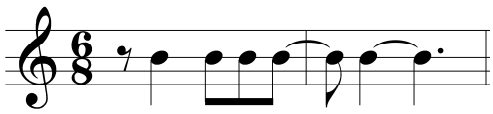
El solo de bajo se creó en una estructura de 16 compases sobre el "vamp" que se analizó previamente.



Las primeras frases del solo (compás 1 al 6) tienen un ritmotipo (ritmotipo 11 gráfica 13) que se repite y desarrolla, dicho ritmotipo se transforma en los compases siete y ocho del solo para lograr una versión del ritmotipo seis (ver gráfica 7) que se encontró en el Bambuco "Bachué". En los compases nueve y diez encontramos el comienzo de los ritmotipos uno, dos y tres (hexágono en la partitura), en su segunda mitad se genera una variación simulando los tres pulsos de un compás de tres cuartos. Los compases once y doce nos muestran una variación del ritmotipo siete utilizado previamente en el mismo solo. La frase final del solo está inspirado en el final de la parte "A" de "Brisas de santa Elena" y para culminar el solo se utilizó la célula rítmica de finales de sección en pasillos (óvalo en la partitura).

Ritmotipo11

Gráfica 13



10. CONCLUSIONES

Como base de este documento se tuvieron en cuenta el pasillo, el bambuco y el jazz como lenguajes diferentes y con sus propias características. Articular y apropiar estos lenguajes no es un proceso que termine al finalizar este trabajo, por el contrario es un aprendizaje permanente y constante ya que la música se va transformando y va en constante movimiento. Poder utilizar elementos de estos géneros musicales fuera de su contexto fue el objetivo principal de este escrito teniendo en cuenta que se iba a mirar los elementos seleccionados como un lenguaje improvisatorio-compositivo para poder llegar a una apropiación inicial, por eso se tuvieron en cuenta ejercicios de lectura musical, transcripción, modelos compositivos y grabaciones como herramientas didácticas de apropiación. Los elementos recopilados y analizados tuvieron criterios estéticos y técnicos para su selección puesto que desde el comienzo de este trabajo se planteó que no era necesario transcribir los temas musicales completos ya que se iban a tener en cuenta como fragmentos individuales que se articularon entre sí para darle un tratamiento improvisatorio-compositivo a dichos elementos.

Al encontrarnos frente al desafío de abstraer elementos musicales para poder analizarlos y utilizarlos en otros géneros musicales se manifestaron nuevas preguntas y así mismo nuevos desafíos principalmente con los elementos interpretativos y paralingüísticos de la música. En los géneros y ritmos de la música occidental utilizamos doce tonos básicos, con octavas más agudas o más graves, pero no existe otro tono aparte de los conocidos, sin embargo los otros elementos musicales como el ritmo, las dinámicas, la articulación, los elementos técnicos, etcétera; hacen que estos ritmos y géneros sean diferentes. Estas características fueron un desafío ya que al sacar de contexto elementos de un género musical y ponerlos en otro se tienen que tener en cuenta las características musicales de ambos para mantenerlos en equilibrio y poder articularlos entre sí.

A pesar de ser géneros distintos, el pasillo y el bambuco tienen algunas características musicales similares y diferencias rítmicas, formales, armónicas y melódicas, estas características parecidas generaron convergencias al momento de articular los lenguajes. Los elementos contradictorios entre géneros también fueron ingredientes decisivos al instante de articular lenguajes, puesto que al utilizar elementos extraños y salidos de contexto se encontraron resultados musicales diferentes, no siempre fueron agradables estéticamente hablando o coherentes, pero al acercarse al equilibrio se abrieron nuevas perspectivas de los objetivos planteados.

De los análisis descriptivos se hallaron elementos que no se esperaba encontrar, como por ejemplo las secuencias melódicas que pudimos ver en “El pereirano” y “brisas de santa Elena”. Estas secuencias inspiraron el final del solo de bajo del modelo compositivo “Otoño santafereño”, también hicieron parte de las grabaciones de las improvisaciones que se encuentran en el CD anexo. Dichas secuencias tuvieron que ser estudiadas y desglosadas como un ejercicio de técnica en el instrumento, esto nos condujo a una herramienta didáctica que para un músico va implícita al momento de desarrollar la técnica en el instrumento, esta herramienta es la “interiorización musical” nos podemos referir a la interiorización de un ejercicio técnico, una secuencia melódica, una célula rítmica de un género musical determinado, una progresión armónica típica de un

género, entre otras características musicales que podemos encontrar. La “interiorización musical” es una parte importante al instante de desarrollar un género ya que al tenerla desarrollamos una inconsciencia al interpretar algún género musical.

El principal aporte de este trabajo es el enriquecimiento de un lenguaje improvisatorio-compositivo como intérprete, sin embargo no se puede argumentar un único modo de apropiación, o una apropiación total de un género ya que la música se encuentra en constante transformación y afortunadamente se está creando nueva música y aparecen músicos e intérpretes con influencias y escuelas musicales diferentes, aportando a los géneros tradicionales de nuestro país variedad y constante experimentación, lo que es importante puesto que fortalece y hace cada vez más grande la diversidad de nuestras músicas tradicionales.

11. ANEXOS

12.1 ENTREVISTA:

La entrevista que se va a llevar a cabo es una entrevista de tipo abierta con tres preguntas iniciales y conforme se vaya desarrollando la entrevista se completará la misma con intervenciones, opiniones y más preguntas. Las personas a las que va dirigida ésta entrevista son:

Manuel Bernal

1) ¿cuál es su opinión acerca de la "nueva música colombiana"?
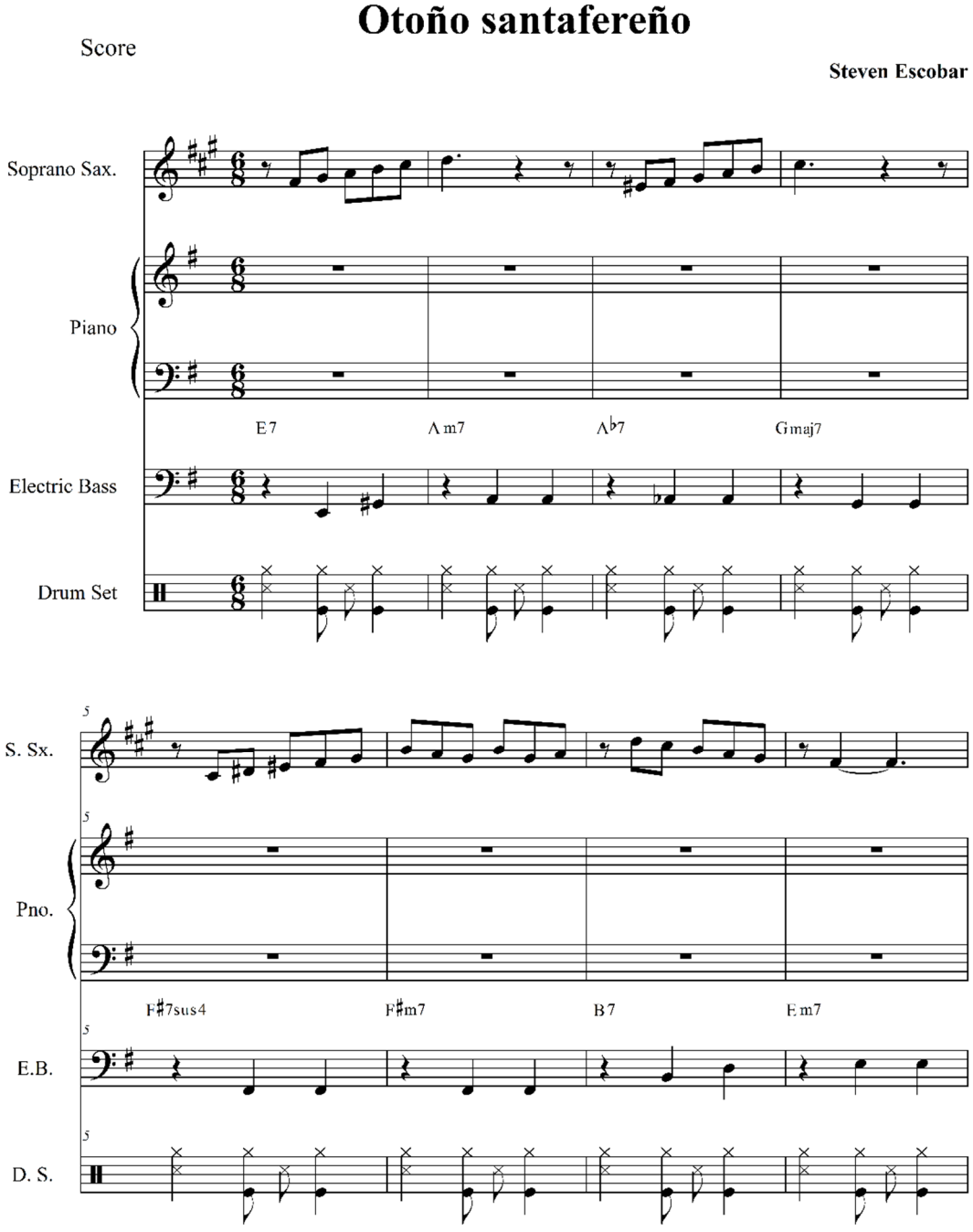
R/:
"… a mí me parece que las interpretaciones mejor informadas hacen que la música conserve esas cosas elementales fundamentales, elementales que hay en un género; digamos de alguna manera mantengan sus características fundamentales, con todos los cambios que se le puedan introducir (…) por ejemplo, uno encuentra que hay jazzistas que sin estar informados entonces cualquier cosa que sea en 6/8 es bambuco y yo pienso que no, o cualquier cosa que este en ¾ es pasillo…"

2) a grandes rasgos ¿cuáles son los elementos musicales característicos más significativos en el pasillo y el bambuco?
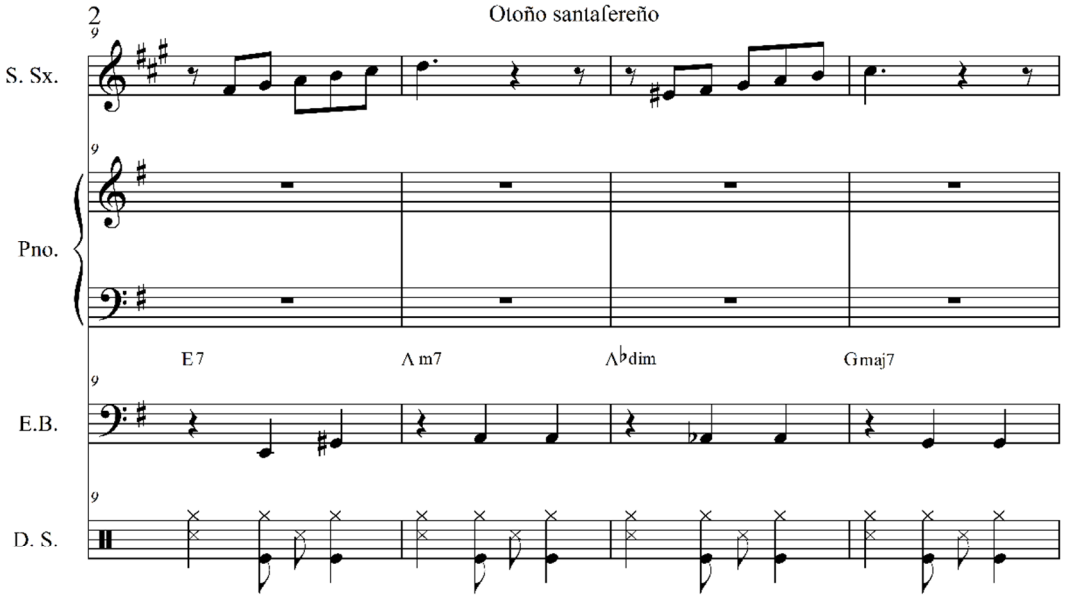
R/:
"… unas cosas que son, digamos como comunes a cualquier género musical popular; tiene que ver primero con que hay unas bases de acompañamiento (…) unas variaciones de esas bases de acompañamiento, eso a manera general (…) en ambos casos dependiendo de la época (pasillo y bambuco) hay otra cosa que es clave y es tener en cuenta que en general hay registros acentuales que están funcionando en paralelo, a veces cruzados, a veces se encuentran; entonces en el caso del pasillo hay que tener claro cuando está en emiola y cuando no. En el caso del bambuco y el caso que hay en coincidir las resoluciones armónicas con las resoluciones melódicas o acentos de desplazamiento dependiendo del estilo del bambuco (…) en general, y por supuesto dependiendo de la época, estamos hablando que es una armonía tonal con una armonía relativamente sencilla con agregaciones, es lo más común, porque ya en general corresponden a las músicas del siglo XX, que si las agregaciones no están en la armonía generalmente están en la melodía, entonces hay que tratar con cuidado las conducciones de los bajos por ejemplo (…)"
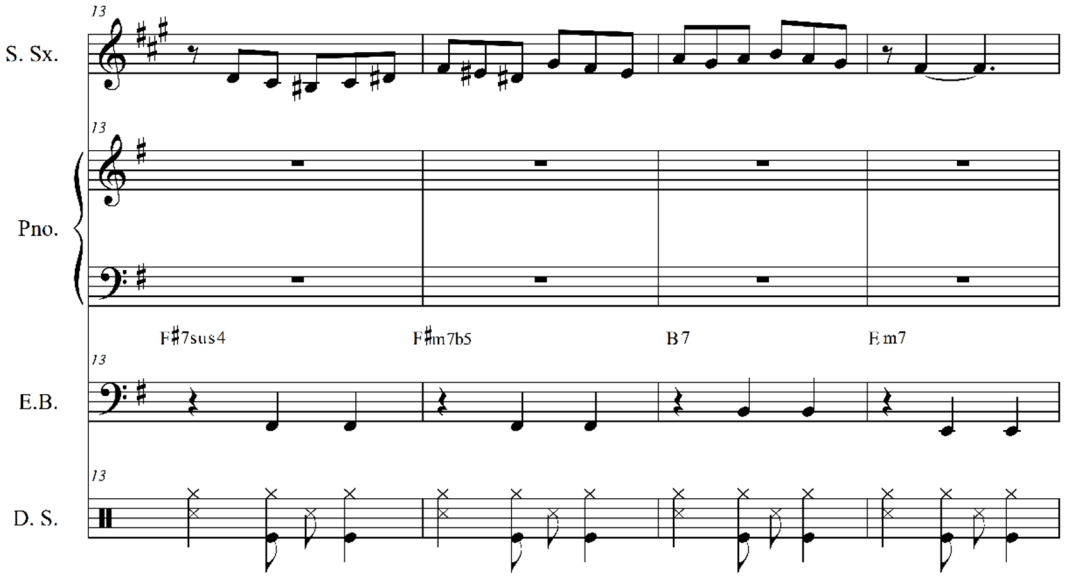
La entrevista completa se encuentra en un audio adjunto llamado "entrevista Manuel Bernal"
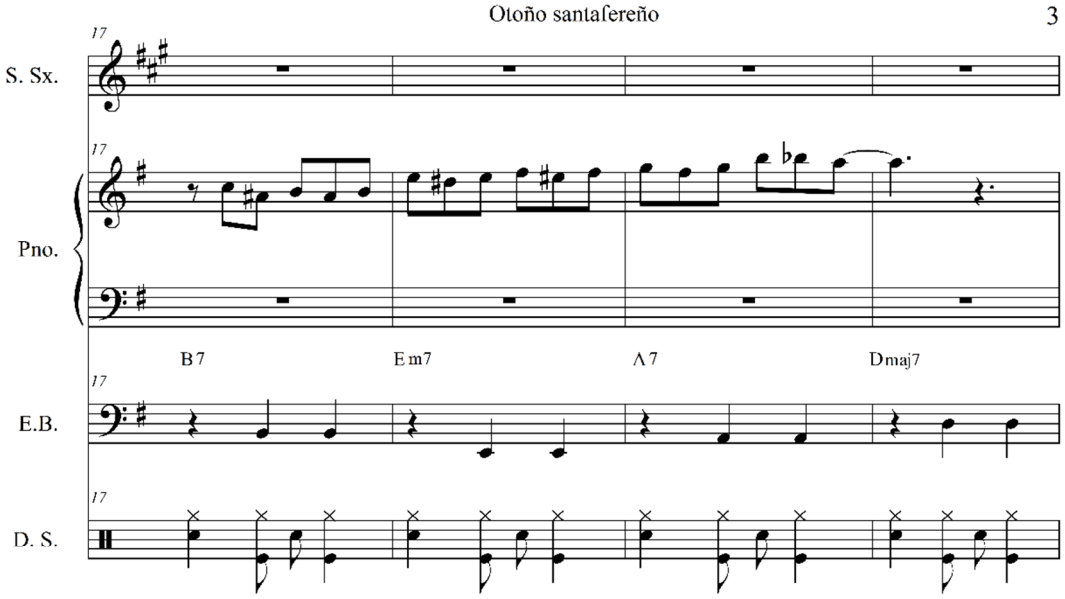
12.2 PARTITURAS
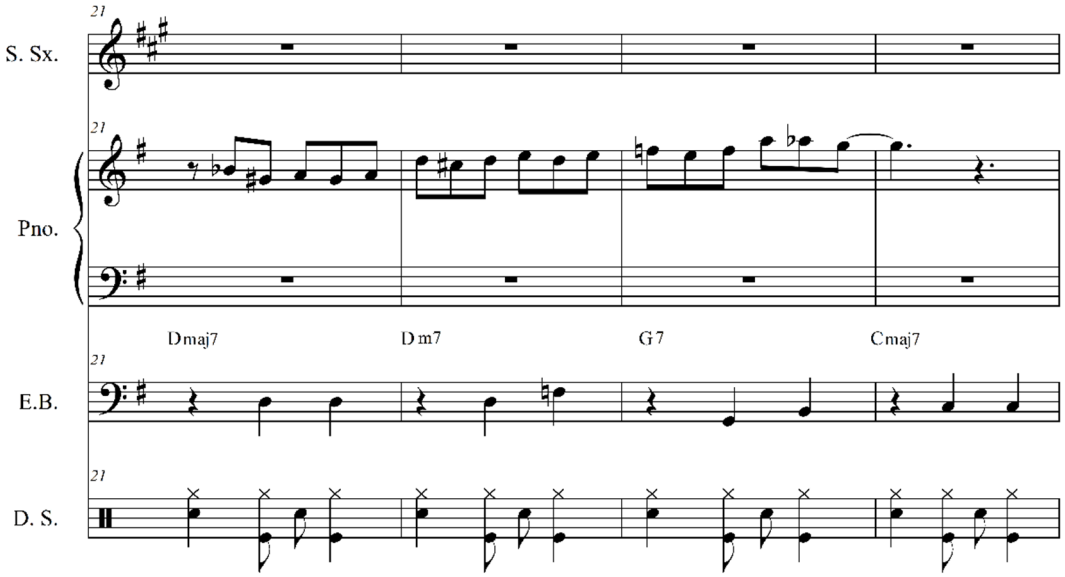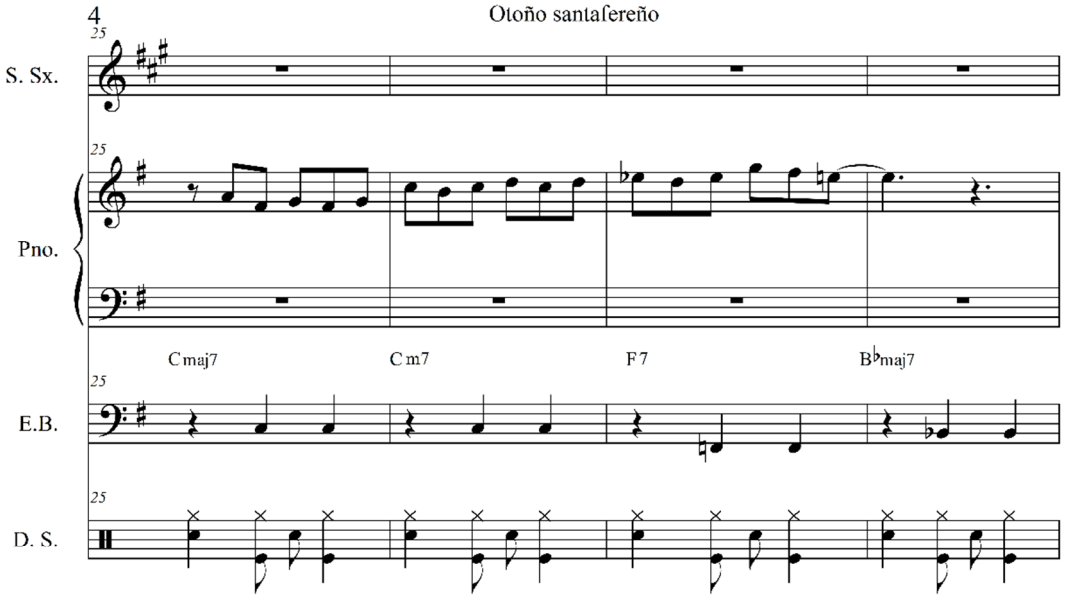


Otoño santafereño
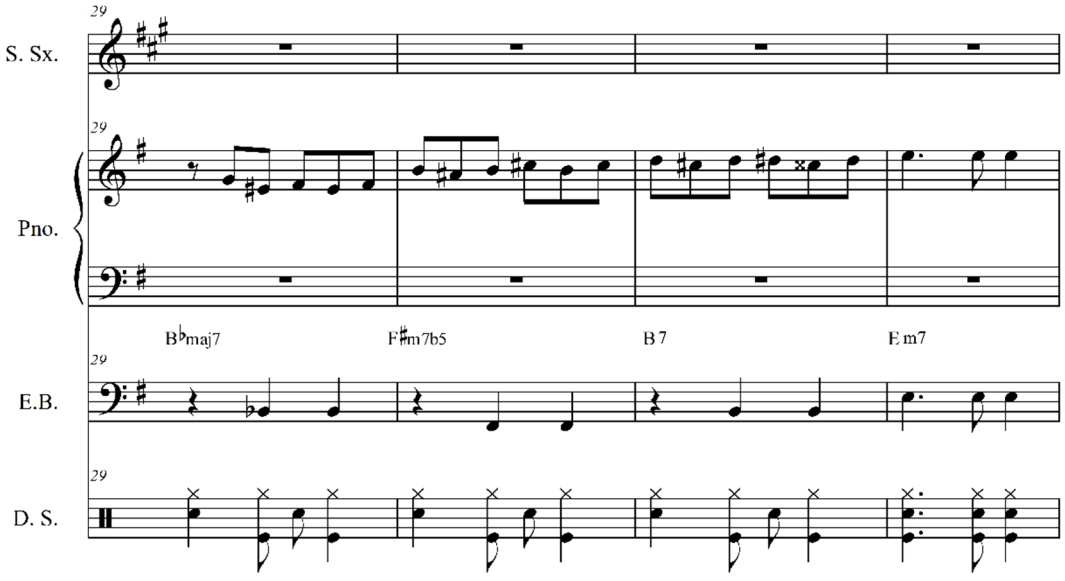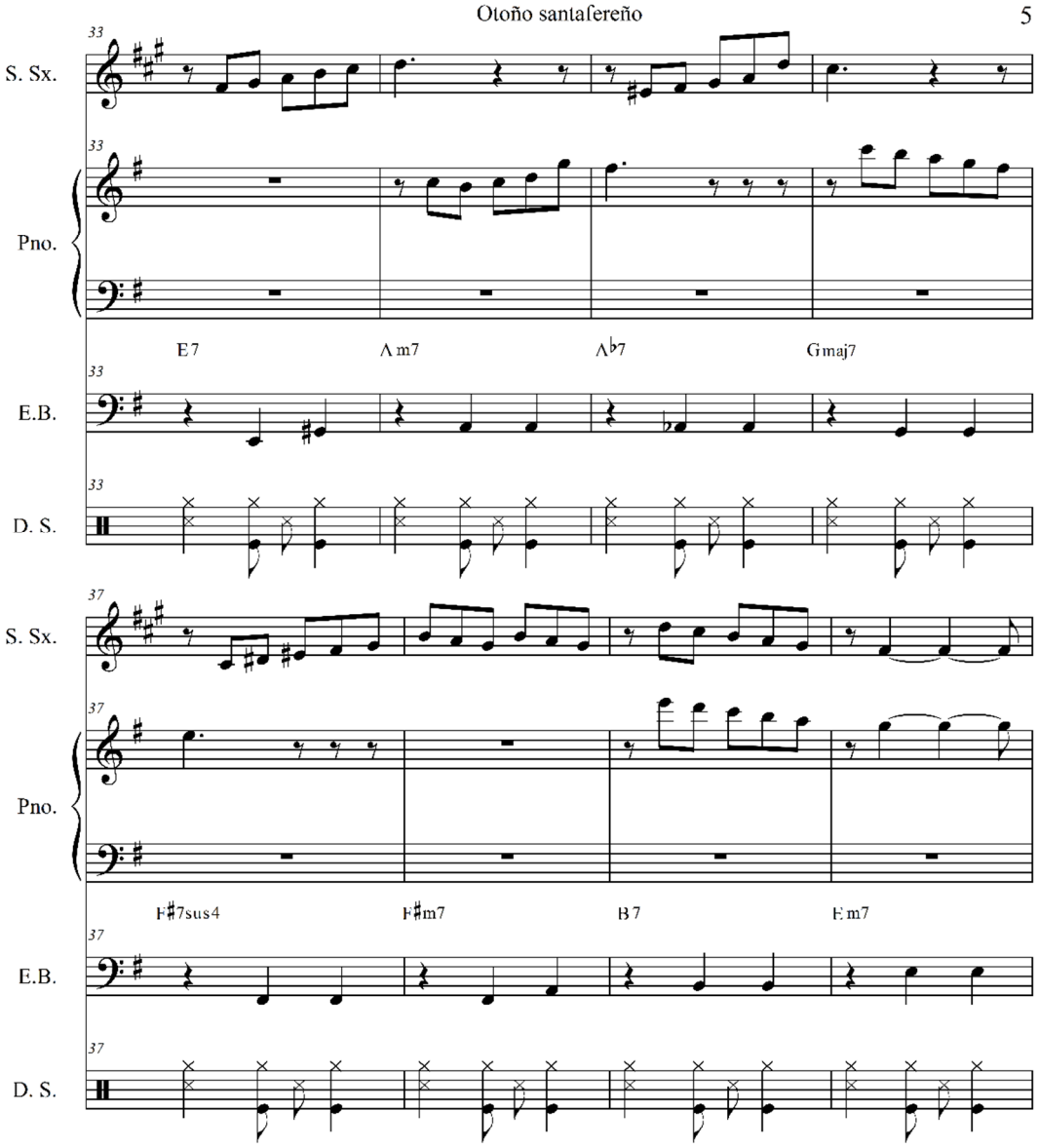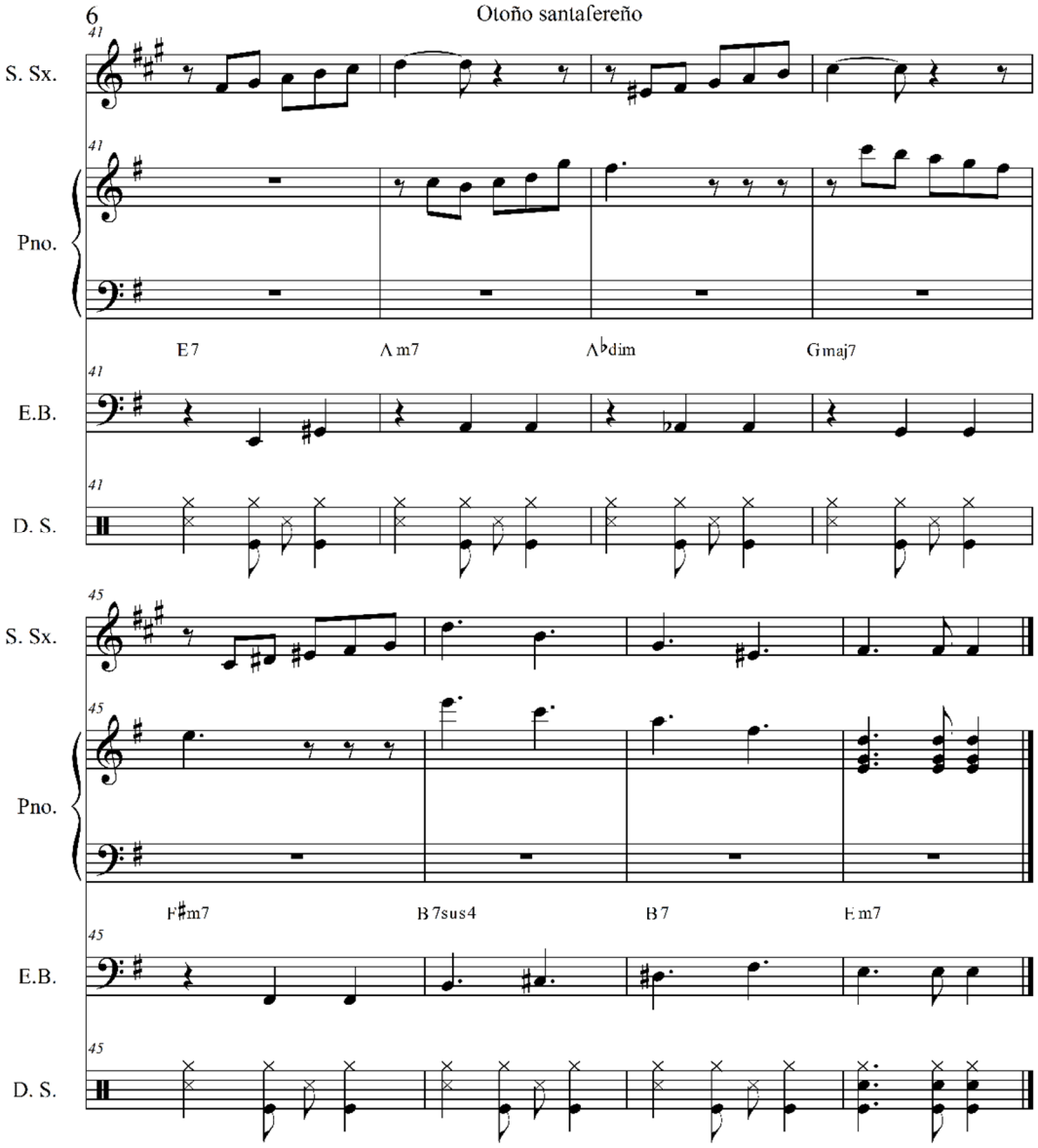





17
S. Sx.
17
Pno.
B7
Em7
A7
Dmaj7
17
E.B.
17
D. S.


21
S. Sx.
21
Pno.
Dmaj7
Dm7
G7
Cmaj7
21
E.B.
21
D. S.


25
S. Sx.
25
Pno.
C maj7
C m7
F 7
B♭maj7
25
E.B.
25
D. S.


29
S. Sx.
29
Pno.
B♭maj7
F♯m7b5
B 7
E m7
29
E.B.
29
D. S.

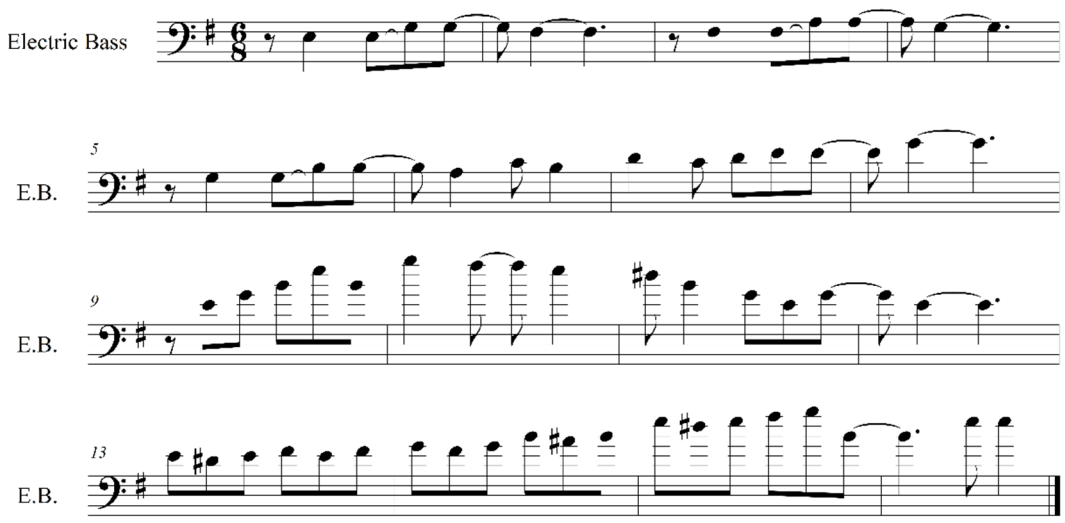

33
S. Sx.
Pno.
E7
Am7
A♭7
Gmaj7
E.B.
D. S.
37
S. Sx.
Pno.
F♯7sus4
F♯m7
B7
Em7
E.B.
D. S.


41
S. Sx.
41
Pno.
E7
Am7
Abdim
Gmaj7
41
E.B.
41
D. S.
45
S. Sx.
45
Pno.
F#m7
B7sus4
B7
Em7
45
E.B.
45
D. S.

Otoño Santafereño

Bass Solo
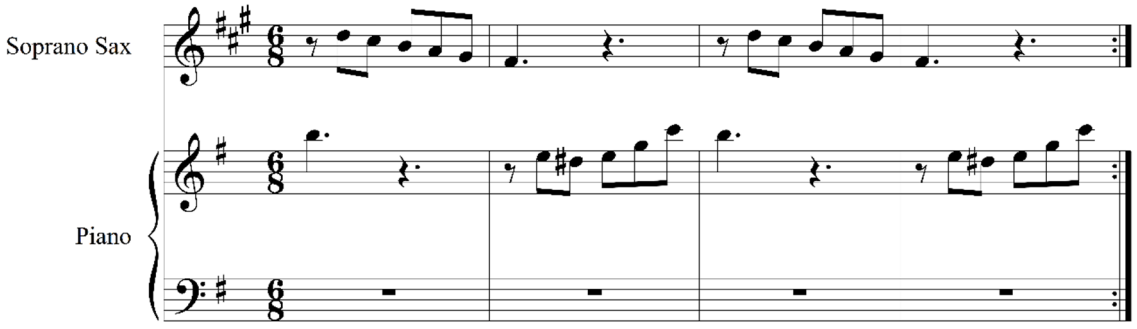
Steven Escobar



Vamp

Otoño Santafereño

Steven Escobar
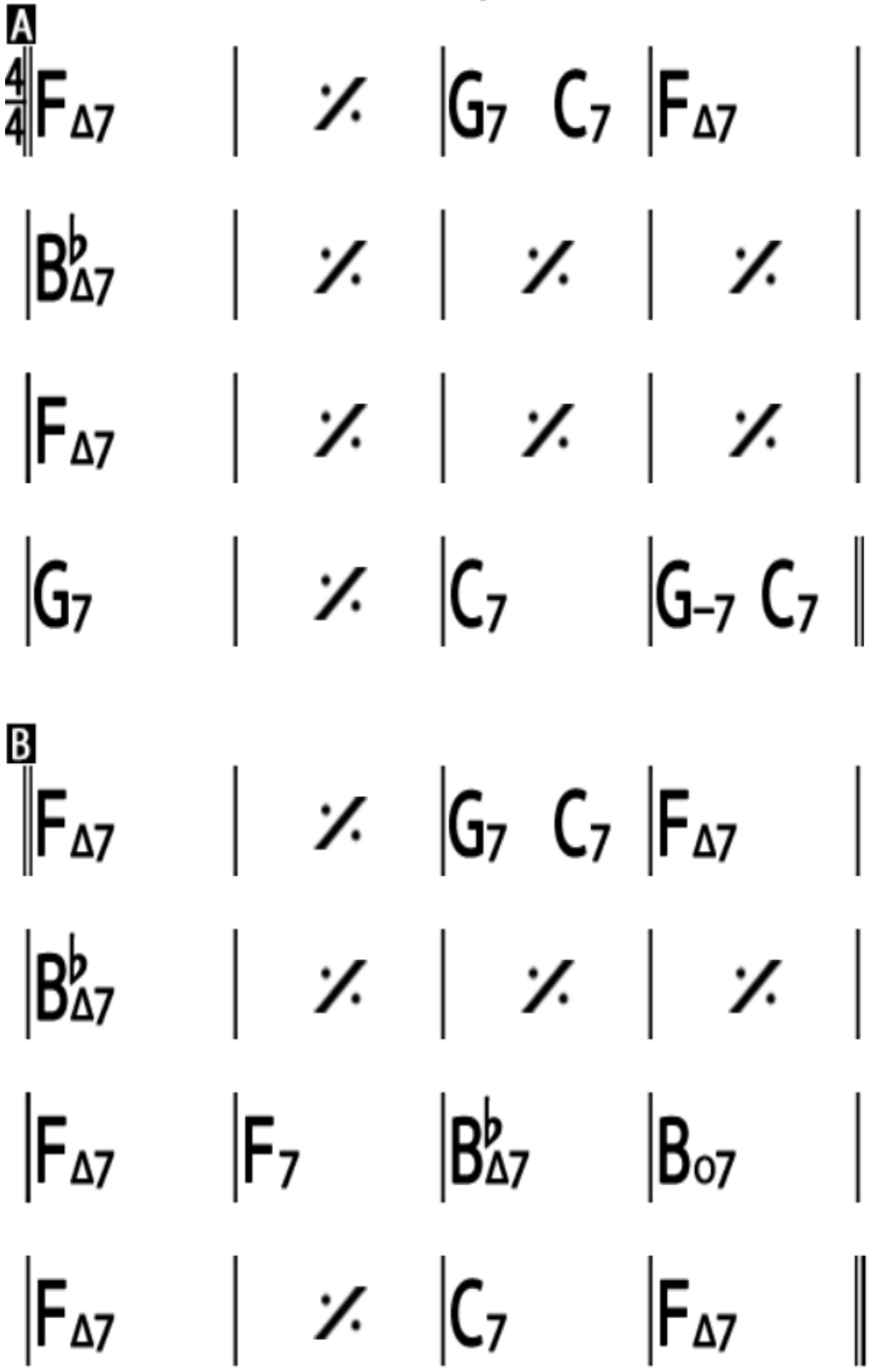


12.3 PROGRESIONES ARMÓNICAS TOMADAS COMO BASE PARA LAS IMPROVISACIONES

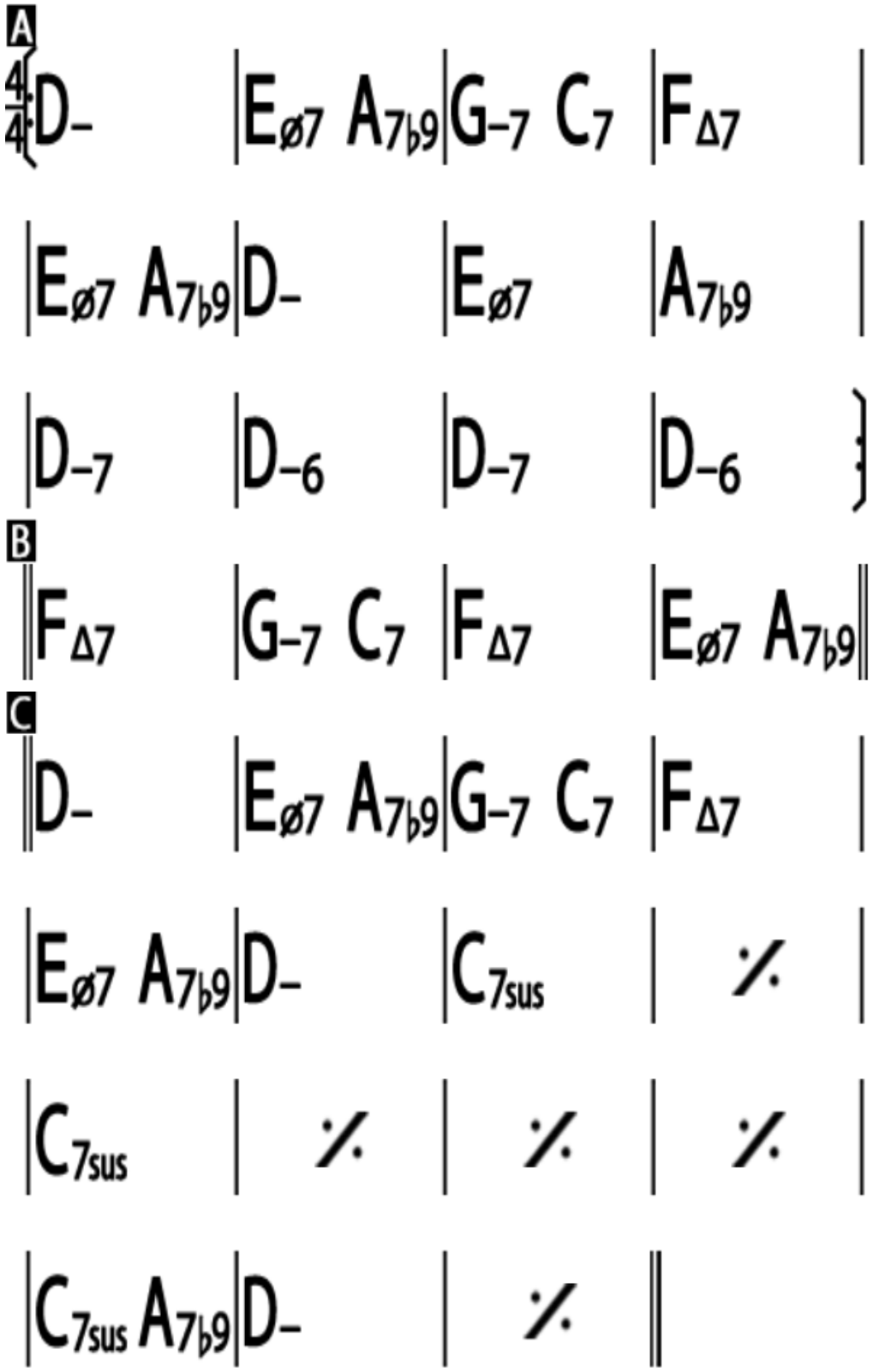
Las siguientes partituras son los "standard" de jazz que se utilizaron para hacer las improvisaciones basadas en las melodías tradicionales de tres temas analizados, se utilizaron de la siguiente manera:

"standard"	**tema tradicional**
Alexander's ragtime band (Irwing Berlin)	Buen humor (bambuco)
Dear old stockolm (Miles Davis)	Brisas de santa Elena (bambuco)
Fly me to the moon (Bart Howard)	La gata golosa (pasillo)

Alexander's Ragtime Band

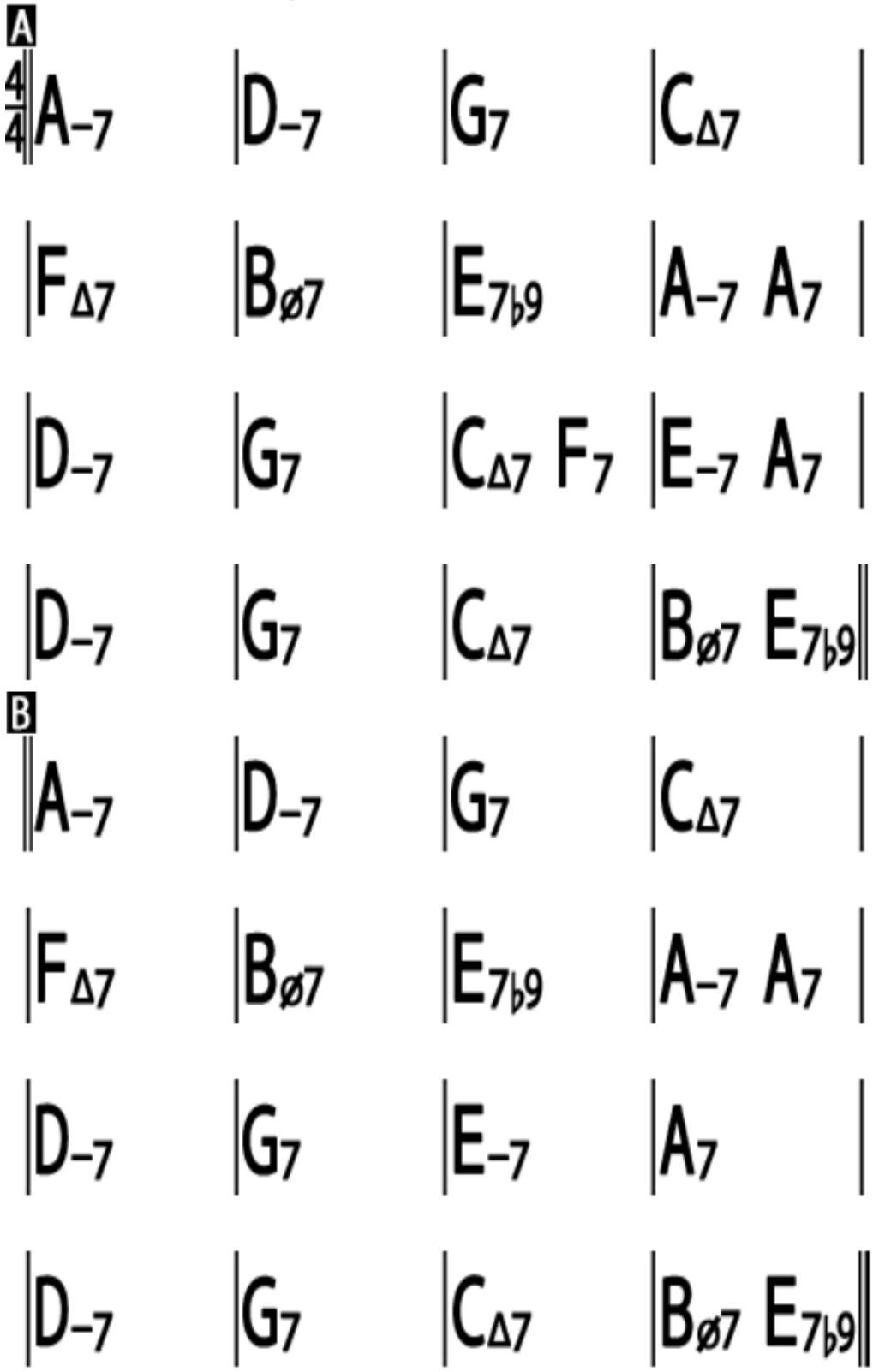


Dear Old Stockholm



As played by Miles Davis

Fly Me To The Moon



12. BIBLIOGRAFÍA

LIBROS:

PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio: Historia de La música en Colombia. Editorial ABC, Primera Edición, Bogotá 1938.

AEBERSOLD, Jamey: "Cómo improvisar y tocar Jazz" 1967,

LIBRO DE RESÚMENES DEL X ENCUENTRO DE CIENCIAS COGNITIVAS DE LA MÚSICA: "Musicalidad humana, debates actuales en evolución desarrollo, cognición e implicancias socio-culturales", Julio de 2.011, Buenos Aires (Argentina) editado por Romina Herrera y Ma. Inés Burcet, Ciencias Cognitivas de la Música SACCOM (Sociedad Argentina) Buenos Aires, del 20 al 23 de Julio de 2.011.

MONTALVO LÓPEZ, Francy Lizeth, PÉREZ SANDOVAL, Javier Alcides. "Método de improvisación en el pasillo de la región andina Colombiana, 2.006, Bogotá, Editorial SIC.

MEDINA PARADA, Oriana Ximena: "interpretación en la bandola de una selección de géneros andinos Colombianos, basada en el análisis de los elementos improvisatorios en cuatro bandolistas Colombianos y un bandolista brasileño" 2.012, Bogotá, facultad de artes de la Universidad distrital Francisco José de Caldas.

CASTILLO BARRIOS, Juan Carlos: "La improvisación en el pasillo a través de tres composiciones para ensamble con guitarra eléctrica", 2.012, Bogotá, Facultad de Artes de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

MARTINEZ OSSA, Camilo Eduardo: Composición y producción de Bambucos y Pasillos basado en estilo musical bogotano de la primera mitad del siglo XX. Trabajo de grado, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá 2009.

PÁGINAS WEB:

http://www.lablaa.org/blaavirtual/historia/crbogota/16a.htm (visto 7 - 05 - 2.013)
http://www.youtube.com/watch?v=P13ntrkQ4uA (visto 27 - 05 - 2.013)
http://www.youtube.com/watch?v=24yQUhqR6Ao (visto 27 - 05 - 2.013)

http://www.jazzeando.com.ar/estilos-e-historia-del-jazz/224-jazz-fusion (visto 05-11-2.014)

http://ccnmtl.columbia.edu/projects/jazzglossary/v/vamp.html (visto 11-08-2.017)