



Vigilada Mineducación

**TRES ADAPTACIONES DE MÚSICA ANDINA COLOMBIANA A LA
LITERATURA SOLISTA DEL CONTRABAJO**

Three adaptations of colombian andean music
to the solo literature of the double bass

CARLOS ANDRÉS OLARTE DE LOS RÍOS

Artículo Académico

Asesor

Juan David Manco, PhD

UNIVERSIDAD EAFIT
ESCUELA DE HUMANIDADES
MAESTRÍA EN MÚSICA
MEDELLÍN

2024

TRES ADAPTACIONES DE MÚSICA ANDINA COLOMBIANA A LA LITERATURA SOLISTA DEL CONTRABAJO. ¹

Carlos Andrés Olarte De Los Ríos

caolartel@eafit.edu.co

carlosoolarte76@gmail.com

Resumen

El presente artículo aporta un ejercicio de adaptación de tres piezas de música andina colombiana a la literatura solista del contrabajo. Para ello, se realizó un estudio historiográfico a nivel organológico del contrabajo teniendo en cuenta que este instrumento se conoce como un gran acompañante en todo tipo de música, pero debido a su tesitura, no es reconocido como un instrumento solista en ningún género. Esto se ve reflejado en la poca cantidad de repertorio solista con el que cuenta. Por esto se estudió el contexto histórico y musical de los compositores de las tres piezas: Pedro Morales Pino, Luis A. Calvo y Luis Uribe Bueno.

Finalmente, las adaptaciones se elaboraron de tal manera que se encuentren en el lenguaje idiomático del contrabajo, teniendo en cuenta la dimensión organológica de éste de manera técnica, ya que, al tocar sus tonos y semitonos, las distancias son mucho más amplias a diferencia de otros instrumentos, más aún en comparación con el piano y la bandola andina colombiana. Resultado de esto, son estas tres obras las cuales son compatibles al contrabajo y se presentan en este artículo.

Palabras clave: contrabajo, música andina colombiana, adaptación, organología

¹ Artículo académico presentado para optar al título de Magíster en Música. Universidad EAFIT. Escuela de Artes y Humanidades. Medellín, 2023. Asesor: Juan David Manco, Doctor en Artes

Abstract

This article provides an exercise in adapting three pieces of Colombian Andean music to solo double bass literature. To this end, a historiographical study was carried out at the organological level of the double bass, taking into account that this instrument is known as a great accompaniment in all types of music, but due to its tessitura, it is not recognized as a solo instrument in any genre. This is reflected in the small amount of solo repertoire that he has. For this reason, the historical and musical context of the composers of the three pieces was studied: Pedro Morales Pino, Luis A. Calvo and Luis Uribe Bueno.

Finally, the adaptations were prepared in such a way that they are in the idiomatic language of the double bass, taking into account its organological dimension in a technical way, since, when playing its tones and semitones, the distances are much wider unlike other instruments, even more so in comparison with the piano and the Colombian Andean bandola. As a result of this, these three works are compatible with the double bass and are presented in this article.

Keywords: double bass, colombian andine music, adaptation, organology

Introducción

El presente artículo de investigación pretende aportar tres adaptaciones de la música andina colombiana a la literatura del contrabajo solista teniendo como base una propuesta enmarcada en la temática de la música nacional para que el contrabajo sea revalorado como un instrumento solista de manera adyacente a la tradición clásico-sinfónica-europea. El contrabajo tradicionalmente soporta la estructura musical dentro de todo tipo de agrupaciones. Este instrumento tiene sus orígenes en la viola da gamba y fue a través de la viola renacentista, específicamente del *violone* (viola-grande - mitad s.XVI) que el contrabajo se consolidó a finales del siglo XVIII en el instrumento que hoy conocemos. El *Violone*, al igual que sus consortes en la familia de la viola da gamba, no fue un instrumento transpositor, como sí lo fue mucho después su heredero, el contrabajo (Morton, 1999, p.49). Así entonces,

la función primaria del contrabajo fue reforzar la línea del bajo del violonchelo dentro de la estructura polifónica a cuatro voces –bajo, tenor, alto, soprano– a finales de XVIII. De allí su nombre: contrabajo o doble bajo.

Los procesos de decantación, consolidación en técnicas de interpretación, avances acústicos, construcción, cuerdas, afinación, tamaño, etc., han llevado al contrabajo con el paso del tiempo a un estado de notable desarrollo, no sólo como instrumento base del edificio musical, sino también como instrumento concertante. Importantes solistas del Contrabajo llevaron su nombre a un lugar cada vez más destacado: Domenico Dragonetti (1763-1846) fue el primer solista reconocido en el instrumento quien llevó el contrabajo a un nivel interpretativo en donde compositores como Ludwig van Beethoven (1770-1827) se sintieron atraídos por su sonoridad y nuevas posibilidades. Giovanni Bottesini (1821-1889), otro gran solista de contrabajo, además de un brillante compositor fue director de orquesta y fue reconocido como el Paganini del contrabajo, debido a su extraordinaria capacidad de atrapar al público con texturas y sonoridades desconocidas hasta aquél entonces en este instrumento.

Al lado de toda la tradición clásica-centroeuropea que el contrabajo ha heredado, la literatura solista del contrabajo dentro de la música andina colombiana –tema específico de esta investigación– es un tópico poco explorado, y de reducidas búsquedas que han propendido por llenar este vacío en dicho tema. La literatura actual, en el contexto nacional, se limita a obras dentro del repertorio de música académica colombiana, siendo muy pocas las propuestas consolidadas para este instrumento en la música colombo-andina.

Por otro lado, el bajo eléctrico, siendo también un instrumento acompañante con un rol de soporte armónico tiene adaptaciones solistas en la música andina colombiana como son: *Golpe Bajo* de Fernando Silva (2004), grabación en CD-audio, donde el bajo eléctrico se destaca como instrumento solista, haciendo también uso de técnicas extendidas y efectos que enriquecen el lenguaje melódico del instrumento. *Adaptación de Dos Obras Andinas colombianas de León Cardona para bajo eléctrico solista* de Javier A. Mesa (2018), donde se explora la sonoridad y tímbrica del bajo en un contexto melódico, descubriendo nuevos caminos y sonoridades en éste. También se destacan investigaciones como: *Dos Composiciones y dos arreglos de Chirimía Caucana Adaptada a Quinteto de Jazz*, Julián Gómez (2018), en este caso en el terreno del contrabajo, siendo una investigación donde el

instrumento desempeña el rol de soporte al ensamble, creando nuevas sonoridades provenientes de la chirimía e instauradas en el género de jazz.

Es entonces como se propone la elaboración de tres adaptaciones para contrabajo solista, con el fin de promover los aires andinos nacionales más allá de nuestras fronteras, consolidando una propuesta para niveles académicos intermedio y profesional. Así, se plantea la pregunta sobre ¿cómo elaborar tres adaptaciones para contrabajo solista de piezas tradicionales colombianas que permitan la apropiación de un lenguaje expresivo en el contexto de las músicas tradicionales colombianas? De esta pregunta se derivan los siguientes tres objetivos específicos:

- Contribuir al crecimiento del repertorio andino colombiano de contrabajo solista en los niveles interpretativos intermedio y avanzado.
- Exponer el proceso de la adaptación y escritura de las obras al contrabajo solista teniendo en cuenta las posibilidades técnicas, tímbricas y expresivas con las que cuenta el instrumento.
- Evidenciar el proceso de la adaptación teniendo en cuenta el origen de las obras escogidas para su interpretación en el contrabajo solista.

A continuación, se presenta el resultado de la revisión documental sobre la organología del contrabajo, como base principal para la adaptación de piezas andinas colombianas.

La organología del contrabajo, sus antecesores y algunas relaciones con la bandola andina colombiana

El contrabajo hace parte del grupo de instrumentos musicales denominados según la *Taxonomía decimal* de Sachs-Hornbostel (1914, citados en Juan I Nebot, 1998), “Cordófonos. El sonido se produce al poner en vibración una o más cuerdas tensadas entre dos puntos fijos” (p. 376). Al ser el contrabajo un cordófono-frotado, descendiente de la familia de la viola da “gamba”, su ramificación organológica tomó un camino muy distinto al de cordófonos como el violín, provenientes de la familia de la viola da “braccio” (sostenida

entre pecho-hombro y brazo). Ambas familias de instrumentos adquirieron rasgos morfológicos propios (Fig.1a. y Fig.1b.).

Fig.1a, Consorte de violas da gamba



Michael Prætorius (1571-1621), en su *Syntagma musicum* (1619), Vol.2, grabados XX y XXI.

Fig.1b, Consorte de violas da braccio



Michael Prætorius (1571-1621), en su *Syntagma musicum* (1619), Vol.2, grabados XX y XXI.

Dentro de esta bifurcación de familias en la viola renacentista, Prætorius señala la afinación característica de cada rama (Fig.2a. y Fig.2b.) por medio de dos tablaturas de su *Syntagma musicum*, Vol. 2, (pp. 25-26).

Figura 2a.

Violas da gamba (intervalo de 4ta).



Michael Prætorius (1571-1621), en su *Syntagma musicum* (1619), Vol.2, tabla universal, pág.25.

Figura 2b.

Violas da braccio (intervalo de 5ta).



Michael Prætorius (1571-1621), en su *Syntagma musicum* (1619), Vol.2, tabla universal, pág.26.

Ejemplo de la afinación por intervalo de cuarta es el contrabajo como descendiente de la viola da gamba a través del *violone*. Ejemplo de la afinación por intervalo de quinta es el violonchelo - tal como se detalla en las Figuras 2a. y 2b.

El uso del violonchelo es más similar a la viola da gamba; pero su morfología, afinación, etc., es totalmente consecuente a la rama de la viola da braccio. Radica esta confusión, en que el violonchelo es el instrumento que ejecuta la voz baja en la estructura polifónica de la familia ‘da braccio’, de la misma forma que el *violone* en la familia ‘da gamba’. Siendo entonces, *violone* y violonchelo, instrumentos bajos, cada uno dentro de su propio clan. Estos instrumentos compitieron por la supremacía del bajo continuo -desde el origen de este- a mediados del s.XVI, hasta su desuso en el ocaso del s.XVIII donde la configuración básica de la familia instrumental de cuerdas frotadas en la orquesta clásica se consolidó, para expresar un nuevo discurso musical.

Se piensa entonces ¿cómo el contrabajo aseguró su posición dentro de la nueva familia de cuerdas frotadas en la orquesta clásica de finales del s.XVIII? La respuesta es clara, la *resonancia* única e inigualable que éste posee y que heredó de la familia de las violas da gamba a través del *violone*, más específicamente, el “*violone en G*”, como afirma Morton (1999). Desde allí que el contrabajo adquiriera un rol transpositor, doblando la línea del bajo del violonchelo a la octava inferior, abreviado en el mismo pentagrama. Función que antes cumplía su antecesor el *violone* en su propio pentagrama, usando las líneas adicionales inferiores para las cuerdas más graves.

Algunas relaciones del contrabajo con la bandola andina colombiana

La bandola andina colombiana es el instrumento melódico por excelencia en la música andina colombiana. Este instrumento cuenta con varias similitudes con el contrabajo tanto en su afinación como en su raíz organológica.

La bandola andina colombiana tiene en la actualidad seis órdenes de cuerdas duplicadas ($f\# - b - e - a - d - g / VI - V - IV - III - II - I$).

Durante la primera mitad del s.XIX, la bandola andina colombiana contaba con cuatro órdenes, simples o duplicados: $e - a - d - g$. Además, alrededor de la mitad de ese siglo coexistieron en el país dos modelos de bandola: *con cintura* más semejante a la guitarra y al tiple, y *sin cintura* más semejante a la bandurria española. A partir de la segunda mitad del s.XIX el instrumento comenzó a experimentar una evolución en órdenes, número de cuerdas, forma, etc. En 1860, Diego Fallón (1834-1905), le añadió un quinto orden duplicado: $(b) - e - a - d - g$ / también le triplicó el primer orden (g) e instauró la forma curvada acorde a la guitarra española, *con cintura*. La afinación en esta época estaba fijada en Sib, y se mantuvo así hasta poco después de la segunda mitad del s.XX.

Posteriormente, hacia 1898, Pedro Morales Pino (1863-1926) perfeccionó el instrumento agregándole un sexto orden para el Fa sostenido con lo cual el instrumento se hizo más versátil, variando también la forma a un diseño abovedado, *sin cintura*. También triplicó el segundo orden (d) de la bandola, llevándola de 11 a 14 cuerdas distribuidas en seis órdenes.

Morales Pino llevó la bandola andina colombiana a situación de concierto, direccionando su evolución hacia nuevos horizontes, ya en 1922 su bandola contaba con 15 cuerdas a razón de triplicar el tercer orden (a). Luego, hacia 1926, Gonzalo Hernández (1899-1958) triplicó el cuarto orden (e) y así la bandola llegó a las 16 cuerdas. Desde la segunda mitad del s.XX la bandola andina colombiana registró más modificaciones, siempre con la intención de hacerla más ergonómica y eficaz. En 1961 el maestro Diego Estrada Montoya (1936-2011) le redujo la longitud al diapasón para que llegara a la afinación en Do, dándole un timbre más brillante y protagónico a ésta, posteriormente en 1976, Luis Fernando León (n.1952) amplió el ancho del mástil facilitando la ejecución de la mano izquierda, además de reducirle el número de cuerdas de 16 a 12, distribuidas por pares en seis órdenes, esto con el fin de mejorar la afinación.

La bandola andina colombiana tiene una gran afinidad con el contrabajo (Fig.3a. y 3b.) comenzando por la interválica de cuartas, hasta el instrumento análogo a éste en la familia de las bandolas colombianas:

Fig.3a. La bandola contrabajo. Maestro Fabián Forero, con un modelo de bandola contrabajo del Luthier Alberto Paredes.



Fuente: Luthier...es. (2013). Construcción de la bandola contrabajo.
<https://paredesluthieres.blogspot.com>

Fig.3b. Contrabajo, misma afinación y registro con la bandola contrabajo. Ambos instrumentos suenan una octava por debajo de lo escrito.



Fuente: Olarte, C. (2021). Contrabajo, luthier A. Patiño [Fotografía].

Las nuevas generaciones de intérpretes, suman toda una tradición del pasado renovándola de *Metrópoli* en esta amalgama de saberes e ingenio; la bandola andina colombiana lleva un recorrido de más de 150 años en perfeccionamiento y bagaje musical.

Paralelamente, el contrabajo pese a parecer un instrumento distante de la bandola andina colombiana es mucho más similar de lo que se piensa, no sólo por su familiaridad por instrumentos de cuerda sino por su afinación. Actualmente el contrabajo es conocido con su afinación orquestal la cual se basa en intervalos de cuarta ($e - a - d - g / IV - III - II - I$).

A través del s.XIX coexistieron dos tipos de contrabajo: de 3 y 4 cuerdas.

Giovanni Bottesini, célebre solista del contrabajo de 3 cuerdas, a lo largo de su vida exploró las posibilidades de este gigante de las cuerdas aplicando la *scordatura* un tono arriba ($b - e - a / III - II - I$) debido a que, gracias a su oscura y grave sonoridad,

el instrumento presenta una compleja audición, y al afinarlo un tono arriba, logró darle más brillo, facilidad auditiva y gusto por el público en general.

Esta afinación se utiliza actualmente en el contrabajo solista de 4 cuerdas, con la adición del Fa sostenido para la cuarta cuerda. Tanto la afinación solista como la orquestal, se ven reflejadas en un solo instrumento, la bandola andina colombiana. Después de sus diversos cambios llevados por una impresionante evolución, la bandola cuenta en su afinación con las ocho notas que acompañan las cuerdas del contrabajo en orquesta y solo. En la figura 4 puede verse el paralelo de la afinación de estos dos instrumentos.

Fig.4 *Afinación de la bandola andina colombiana, comparativa con la afinación del contrabajo solista y contrabajo de orquesta.*

The figure displays three musical staves illustrating the tuning of the Colombian Andean Bandola compared to the solo and orchestral double bass. The top staff, in treble clef, shows the notes f#, b, e, a, d, g with fingerings VI, V, IV, III, II, I. The middle staff, in bass clef, shows the notes f#, b, e, a with fingerings IV, III, II, I. The bottom staff, also in bass clef, shows the notes e, a, d, g with fingerings IV, III, II, I.

Fuente: elaboración propia.

Este no es el único paralelo entre ellos. En el s.XIX, mientras Bottesini revolucionaba las cuerdas frotadas, al otro lado del océano, un colombiano, también en el mismo siglo, revolucionaba las cuerdas pulsadas; Pedro Morales Pino era el responsable de una innovación en la bandola andina colombiana: aumentó los órdenes de la bandola de cinco a seis, añadiendo el Fa# para un sexto orden, lo cual permite tener la claridad del paralelo, familiaridad y compatibilidad de la bandola y el contrabajo y el -por qué- del desarrollo de este artículo y las adaptaciones que aquí reposan y que contribuyen a la literatura solista del contrabajo en Colombia.

El contrabajo es un instrumento que debido a su historia y características se encuentra en evolución permanente.

La Adaptación Musical

Según Román (2003), el término “arreglo musical”, se designa a la adaptación de una composición para un medio diferente de aquél para el cual fue escrita originalmente, de suerte que la sustancia musical sigue esencialmente sin cambio” (p.81). A Morales Pino se le debe la escritura, transcripción de aires colombianos en el papel musical, tema que fue poco explorado por sus antecesores; con algunas excepciones, como Manuel María Párraga (1826-1895), pianista y compositor colombiano, que, con su obra *Bambuco “Aires nacionales Neogranadinos variados”, Op.14, para el Piano*; sentó un precedente y bases sólidas para el movimiento nacionalista que se empezaba a gestar desde mediados del s.XIX. Ambos, Párraga y Pino, soñaron, lucharon, y abrazaron el ideal de elevar las expresiones terrígenas, autóctonas a un plano superior. El mensaje, enriquecido por la estética europea se tornó más fuerte, imprimiéndole una huella indeleble de trascendencia a lo propio.

El contrabajo ha sido un instrumento idiomáticamente lejano a las músicas tradicionales y en su gran mayoría asociado al contexto académico-occidental, estrechamente ligado a la función de soporte que desempeña en el ámbito sinfónico-orquestal de la música europea. Según Barriga (2014), desde los principios de la educación musical formal en Colombia - finales del s.XIX y principios del s.XX– el entrenamiento instrumental se enfocó exclusivamente en repertorios europeos, dejando a un lado el estudio de los ritmos nacionales (p.299). De esta forma, el contrabajo como instrumento solista no llegó a tener una exploración profunda, mucho menos en las músicas propias tradicionales. Incluso, ha sido poco explorado en nuestros días como instrumento solista dentro de la música andina colombiana por ser muy diferente a instrumentos como tiple, guitarra y bandola, y por no tener trastes como éstos últimos. Todo esto hace que soñar con lograr una interpretación natural, sincera y sin aproximaciones frías al sentimiento campesino colombiano, sea todavía más distante y complejo.

Por ser el contrabajo un vasto artefacto de afinación doblemente grave, su proyección acústica es específicamente envolvente y de función de empaste alrededor del colectivo de instrumentos, según el ensamble en el cual esté inmerso. Más aún, habiendo entendido esta naturaleza idónea e inigualable del contrabajo; querer llevarlo a un plano solista de forma

clara y lúcida para el oído humano, es todo un reto; e incluso una tarea en contra de las leyes de la acústica.

Pedro Morales Pino y la “Lira Colombiana” como referentes de la adaptación musical en Colombia

En 1881, Morales Pino inició con dúos, tríos instrumentales, conformados por bandola, tiple y guitarra; formatos en donde la música popular colombiana ‘*plebeya*’ –bambucos, torbellinos, pasillos, etc. – confluía con la música erudita o ‘*culta*’, la cual era de gran acogida en los círculos aristocráticos capitalinos. En este periodo, buscó una aceptación dentro del gusto de una sociedad profundamente impactada por la estética europea. Exaltó la relevancia de lo autóctono contra la marea irruptora europea, creando una síntesis-conjunta de ambas corrientes, fortaleciendo la música nacional y sus valores, poniendo a la bandola y al tiple en situación de concierto, a la altura de los instrumentos clásicos, logrando la aceptación del público cosmopolita, creando el gusto por lo propio, desdeñado desde épocas anteriores.

En 1884, Morales Pino actuó tocando bandola junto a Vicente Pizarro en la Guitarra en el Palacio San Carlos, teniendo una imponente interpretación de la cual los periódicos no dudaron en reaccionar.

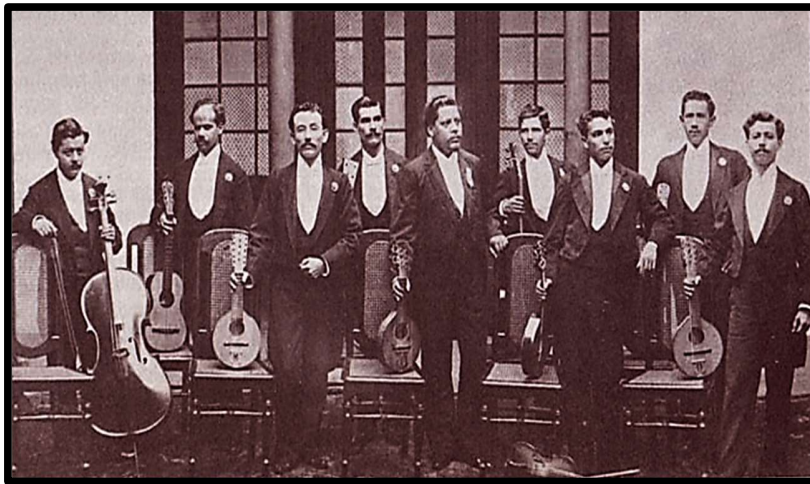
Exhibieron los milagros que hacen la bandola y la guitarra con el temor de que fueran a salir sólo con bambucos y pasillos bien tocados y óperas destrozadas, más cuál fue el asombro al encontrar... que los instrumentos producían el efecto de una grande y bien instrumentada orquesta (...) Diario La Reforma, 1884. (citado en Marulanda & González, 1994, p.43).

Morales Pino, comenzó un imponente camino para la música nacional. Sus retratos ejecutados al carbón le ayudaron a sobrevivir, consiguiendo un espacio en donde organizar su propio estudio y gestó el proyecto de reunir una estudiantina de instrumentos autóctonos y universales, que más tarde se llamaría la *Lira colombiana*.

La Lira Colombiana

La *Lira Colombiana* como formato de orquesta de cuerdas pulsadas o estudiantina, tuvo tres etapas: La primera (1897-1903), donde Morales Pino gestó la conformación de un conjunto instrumental junto a varios músicos contemporáneos suyos (Fig.5).

Fig.5 *La Primera Lira Colombiana”, en Medellín, 1899*



(Bermúdez, *La Bandola y su Historia...* 2011, p.152).

De izquierda a derecha: Julio Valencia – cello (padre de Antonio María Valencia), Carlos “El Ciego” Escamilla – tiple, Isaías Rodríguez – bandola, José Vicente Martínez – guitarra, Pedro Morales Pino – bandola y director, Gregorio Silva – guitarra, Blas Forero – bandola, Vicente Cepeda – tiple, y Carlos Goldsworthy – bandola.

Gregorio Silva, guitarrista y violonchelista de la Lira, narra cómo era el proceso de montaje en esta etapa:

La personalidad de Morales Pino era enorme... un grupo de jóvenes se reunía allá por 1897 a estudiar bajo su dirección y con el tiempo mostraron un repertorio bastante extenso, no sólo de piezas populares, sino de obras de grandes maestros, Beethoven, Mozart, Brahms, Schubert, etc.” (citado en Marulanda & González, 1994, p.52).

Diciembre de 1898: Morales Pino inició una extensa gira con la primera *Lira Colombiana* cuyo destino final sería la *Exposición Universal de París* de final de centuria, lugar a donde jamás pudo llegarse debido a problemas en el viaje, sin embargo, “La Lira” logró llegar con

la música andina colombiana a New York a la *Exposición Panamericana* en 1901. En esta primera Lira, la música andina colombiana fue innovada por Morales Pino profesionalizando este género e involucrando instrumentos sinfónicos dentro de sus orquestaciones. Esto rompió con los esquemas de la época y dio paso para que instrumentos como el contrabajo, hoy puedan interpretar obras andinas colombianas en festivales y concursos nacionales.

El grupo realizó varios conciertos por diversas ciudades colombianas.

Morales Pino llevó la música andina colombiana al otro lado del océano mostrando su gran labor al mostrar la música nacional con nivel profesional y con la vinculación de instrumentos sinfónicos.

Tiempo después nace en Bogotá la segunda Lira (Fig.6.).

Fig.6. *La Segunda Lira Colombiana”, Bogotá, 1912*



*Salazar, R. (2004). La Canción Colombiana. La Lira Colombiana, p.47.
De izquierda a derecha: (sentados) Luis A. Calvo – cello, Ignacio Afanador, Pedro Morales Pino (Director), Blas Forero, José Ma. Pinto y Cerbelón Romero en las bandolas. (De pie) José Ma. Forero y Carlos “El Ciego” Escamilla en los tiples, Andrés A. Montañez – bandola, Jorge Añez y Manuel Salazar en las guitarras.*

La Lira Colombiana fue una sociedad de conciertos y la primera academia de música andina colombiana, en donde las danzas, pasillos y bambucos se alternaban con oberturas, fantasías,

y fragmentos sinfónicos adaptados a los instrumentos tradicionales. Desde Morales Pino la música andina colombiana adquirió forma y estructura sólida, dejando un vasto legado musical para la historia de la música nacional a través de sus discípulos: Luis A. Calvo (1882-1945), Emilio Murillo (1880-1942), Manuel Salazar (1891-1965), Fulgencio García (1880-1945), entre otros.

La tercera y última etapa de la Lira, data de 1921. Con esta última, Morales Pino decide viajar por Suramérica llegando hasta Perú.

Fig.7 *Lira Colombiana, Cali 1922*



Salazar, R. (2004). La Canción Colombiana. Lira Colombiana, p.143. De derecha a izquierda (de pie): Manuel Salazar – bandola, Dueto: Wills y Escobar – guitarra y tiple, Aristóbulo Ortiz – tiple. (sentados): Salomón Martínez y Gustavo Romero – bandolas, Pedro Morales Pino – Director y bandola, Antonio Ruíz – cello.

Pero, ¿Por qué es relevante este apartado? En primer lugar, la contextualización histórica permite situarnos y comprender el movimiento académico-musical de la época y el nacimiento de compositores y orquestadores como un gran movimiento en la música andina colombiana.

La Lira Colombiana, es muy importante en el desarrollo de la música en Colombia ya que fue el primer formato de estudiantina que se tuvo en el país en donde se adaptaban piezas colombianas a instrumentos sinfónicos y viceversa. Las “Liras” contaban en sus inicios con

violín y violonchelo, pero más adelante se realizó la inserción del contrabajo como un instrumento versátil en su ejecución y registros.

“La Lira” es el génesis de la adaptación musical ya que es el ejemplo perfecto de cómo buscar similitudes organológicas en los instrumentos para lograr hacer las adaptaciones. Los músicos pertenecientes a la Lira no solo eran intérpretes sino compositores y arreglistas lo que permitió el desarrollo de diverso repertorio en este formato. El piano y la bandola son instrumentos que, gracias a su estructura, permiten tener un lenguaje melódico común que logra facilitar el lenguaje de la adaptación al contrabajo teniendo en cuenta que estos instrumentos son de afinación temperada y en el caso de la bandola, pese a también tener la afinación, diapason, clavijas y tapas de resonancia, cuenta con trastes los cuales no existen en el contrabajo.

Metodología y resultados

La presente investigación tiene como enfoque metodológico la investigación creación musical planteada por López Cano (2015), que se define como una forma de investigar que se compone de dos formas de conocimiento, el conocimiento formal y el conocimiento sensible. El conocimiento formal se refiere al conocimiento que surge desde el ámbito investigativo lógico, como lo es el estudio histórico de la música andina colombiana para bandola y piano, además del análisis biográfico de compositores e intérpretes insignes de la música andina colombiana. El conocimiento sensible comprende una síntesis entre el conocimiento formal y el producto artístico propio del quehacer musical, en este caso adaptaciones de piezas escritas para bandola y piano, al contrabajo, desde el análisis expresivo y melódico de estos instrumentos, hacia el contrabajo como solista de música andina colombiana.

De igual forma, la investigación comprende un quehacer interpretativo desde el análisis de componentes teóricos como el análisis histórico de contexto y de las piezas originales, se realiza e interpreta una pieza musical que no sólo contempla la investigación desde el conocimiento formal, sino que también comprende una experiencia estética - sensorial como parte del producto final de la investigación. El análisis formal de factores históricos como el contexto organológico y las biografías, no sólo tienen el fin de solidificar la investigación,

sino también dar ideas al investigador–intérprete para el proceso de adaptación e interpretación del género musical afin. Las investigaciones de corte interpretativo tienen la característica de buscar mejorar, apropiar o renovar piezas musicales; En esta investigación se busca la reapropiación de piezas de música andina, ya que esto se asocia a la difusión y reafirmación de la identidad musical de Colombia.

Por tanto, la investigación realizada del contexto organológico, la construcción de conceptos sobre la historia de los instrumentos que interpretan las piezas originales de música andina colombiana y la investigación biográfica sobre intérpretes y compositores insignes de las mismas, conlleva a la construcción de adaptaciones de piezas originales para bandola y piano al lenguaje solista del contrabajo, con una perspectiva compleja y contextualizada. Siendo la articulación entre el conocimiento formal y la experiencia reflexiva que tiene la interpretación de las adaptaciones realizadas a partir de la misma investigación, se hace un aporte al ámbito investigativo de la música colombiana no sólo desde una perspectiva formal, sino desde el mismo quehacer musical ampliando el repertorio del contrabajo solista en el repertorio andino colombiano llevando el instrumento a otro nivel interpretativo con música nacional.

La técnica empleada para la presente investigación es la adaptación musical, definida por López- Cano & San Cristóbal (2014) como un ejercicio de traducción de una obra original hacia una versión modificada de acuerdo a la necesidad que tiene el compositor o arreglista. Partiendo de una pregunta sobre ¿cómo sonaría una pieza de música andina colombiana para bandola o piano, en contrabajo? Posterior a la pregunta se realiza un estudio del contexto histórico de las mismas piezas, en este caso, el contexto andino colombiano de los siglos XIX y XX en el que la bandola, tiple y guitarra son los instrumentos insignes del aire regional, así como también se realiza un contexto sobre los autores de las piezas que se desean adaptar.

A continuación, se pasa a un análisis técnico que comprende un primer estudio de la sonoridad de los instrumentos principales en la pieza original en cuanto a la escritura de partituras traducándose a la escritura del instrumento en el que se interpretará la adaptación musical, en este caso, adaptando la de bandola y piano a la escritura del contrabajo solista. Posterior a esto, se realiza una descripción histórica tanto del contexto de las piezas y de los instrumentos, como se comentó previamente en el apartado metodológico, abordando la

Organología y un breve análisis histórico de los géneros musicales: bambuco, danza y pasillo, así como de los compositores escogidos: Pedro Morales Pino, Luis A. Calvo y Luis Uribe Bueno.

Luego de la traducción de la escritura de partituras, se realizan las versiones correspondientes para que la adaptación tenga una calidad interpretativa alta y la ejecución sea óptima.

Para las adaptaciones se deben tener en cuenta aspectos como la compatibilidad armónica e interpretativa y la compatibilidad técnica frente a la interpretación de la pieza original con la adaptación realizada. Esto hace referencia a que la facilidad interpretativa pueda realizarse de forma adecuada en ambos instrumentos, es decir, que la interpretación que se tiene en bandola o piano pueda tener un nivel alto interpretativo en el contrabajo, contemplando las ventajas y desventajas del instrumento y que el cuerpo tanto del instrumento como del intérprete den la posibilidad de una interpretación óptima. Finalmente, el proceso de la adaptación requiere una fase experimental donde el contrabajista solista interpreta la obra adaptada como resultado final.

Tres adaptaciones de música andina colombiana a la literatura solista del contrabajo

El Bambuco como expresión nacional

Antes de interpretar y adaptar un bambuco es indispensable conocer su escritura ya que la historia nos muestra su controversia, es por esto que la contextualización es fundamental para este artículo.

Durante los siglos XVIII y XIX el Bambuco fue un aire festivo de extracción popular y mestiza extendido por todo el país a excepción de los llanos y la Amazonía. El bambuco era interpretado inicialmente por trovadores solistas y posteriormente por duetos andinos tradicionales. Este género musical colombo-andino tiene dos variantes la cual es instrumental y vocal, compuesta por músicos académicos e interpretado por estudiantinas, liras, orquestas, bandas sinfónicas y por supuesto instrumentos solistas; y la otra variante es el bambuco fiestero el cual está destinado a las “festividades” y creado para bandas de retreta.

El Bambuco fomenta la identidad nacional de manera especial a partir de la constitución centralista de 1886 y fue publicitado como el principal género musical de representación colombiana junto al café y el tiple.

A principios del siglo XX recogía una tradición campesina distribuida en las cordilleras del país combinando distintas métricas y recursos melódicos los cuales fueron elementos fundamentales para su escritura y posterior difusión en versión de partitura. La escritura del Bambuco ha sido controversial ya que inició utilizando compás de 3/4 lo que causó polémica a mediados de siglo, trascendiendo la versión que Luis Uribe Bueno promovió en 6/8, aunque en la revisión documental aparecen tres posturas diferentes. Uribe Bueno se define como ‘bambuquero empedernido’ y en un artículo de prensa publicado en 1950 indica:

Yo creo que debe ser de 3/4 porque he llegado a la conclusión de que esa forma es la más lógica, más sencilla y más dicente. Esa forma no le quita al bambuco su sentido original, sino que lo quintaescencia, moderniza y depura (Revista Gloria, 1950 citada por Restrepo, 2017 p.132)

En 1957 cuando realizaba una grabación en México, los músicos indicaron su preferencia por tocar bambuco en 6/8, lo que Uribe Bueno consideró atinado. Esta escritura se conserva hasta estos días.

Pedro Morales Pino, precursor de la escritura musical en ritmos nacionales, fue muy cuestionado sobre la escritura de éste en 3/4 en la famosa *querella histórica* de la segunda mitad del siglo XX, ya que en bambucos como *Cuatro Preguntas* (1913) los acentos prosódicos y las armonías se desplazan un tercio de proporción total del compás. Sin embargo, en la partitura orquestal de su *Fantasia sobre motivos Colombianos* (1925), hay una gran sección desde el compás 107 hasta el 166 en donde se ve, cómo Morales Pino en su etapa madura ya escribía un bambuco asentado en 6/8. Él mismo sabía de las posibilidades que abarcaba la polimetría de 3 contra 2.

Cada una de las dos variantes del bambuco: 3/4 o 6/8 se debe a la polirritmia implícita que la música andina colombiana atesora, a la vez esto genera dicotomías rítmicas como se ve en la Figura 8, donde en una etapa temprana de escritura para piano, Morales Pino ya contemplaba las dos posibilidades.

Fig.8 fragmento del manuscrito, *Bambuco No.1 para Piano* de Morales Pino ¿Bambuco a 6/8 o a 3/4?



Fuente: Herederos de Morales Pino

Con esta combinación de células rítmicas ternarias y binarias se puede construir un nuevo discurso cruzando combinaciones de ambas escrituras del bambuco. El 3/4 y 6/8 pueden aparecer en una misma obra. Este giro métrico 3/4 a 6/8 o viceversa, genera nuevas alternancias rítmicas, como por ejemplo: pasar al final de una frase musical en 6/8 ("bambuco derecho") a otra nueva frase en 3/4 ("bambuco atravesado") produciendo un compás de 4/4 en el giro rítmico, por el tercio de medida que se requiere para desplazar los acentos y pasar al bambuco de 3/4; y al regresar en el giro rítmico, el compás de 6/8 exige un comodín de 2/4 para restar el tiempo que sobra y volver al 'cojeo' del bambuco ternario.

Esta particularidad proviene mayormente de la música indígena, que cuenta con un sentir especial al desplazar acentos.

Pedro Morales Pino

A pocos hombres le debe tanto Colombia como a Pedro Morales Pino: si el futuro de la patria se fundamenta en el reconocimiento y amor a sus tradiciones, el gran Maestro colocó bases suficientemente firmes para que nuestra nación sea grande. Nuestro folclor andino y Colombia le deben demasiado al ilustre hijo de Cartago; por eso su obra debe ser objeto de perenne recordación e inconmensurable gratitud. (*Maestro Joel Olarte*, citado por Marulanda & González, 1994, p.146).

Nace el 22 de febrero en Cartago – Valle del Cauca. Pedro José Pascacio de Jesús, más conocido como Pedro Morales Pino, proveniente de una familia humilde.

Vivió su infancia en su natal Cartago. En 1871, teniendo 8 años, aprendió a tocar la bandola y tiple, además del dibujo, pasión que lo condujo a Bogotá en 1880.

En varias reseñas biográficas sobre Pedro Morales Pino, se afirma que estudió en la academia nacional de música (actual Conservatorio Nacional de Música) a partir de su fundación en 1882, bajo la dirección de Jorge Price (1853-1953), con los maestros Julio Quevedo Arvelo (1829-1897) y Agustín Azzali (1863-1907); sin embargo, en otras publicaciones, se dice no encontrar registro demostrando los estudios realizados por Morales Pino en dicha academia. Lo que está claro es la riqueza técnica-musical que atesoró Morales Pino, con la cual dejó una huella indeleble en la música nacional.

Muere en 1926 en condiciones de pobreza, vendiendo las condecoraciones obtenidas por su vida artística para sobrevivir. Ricardo Acevedo Bernal (1867-1930) uno de sus mejores amigos y gran pintor, lo acompañó en su muerte.

La adaptación del bambuco *Nunca mía serás* – Pedro Morales Pino

Antonio María Valencia (1902-1952), aseveró:

“Morales Pino fue un músico erudito. Personalmente tenía tendencias impresionistas, pero trataba siempre de amoldarlas a la tradición clásica. Contó con un gran sentido del color musical y además fue un apasionado de la sencillez” (citado en Marulanda & González, 1994, p.134).

En esta adaptación, realizada para un nivel de dificultad intermedio-alto, se busca respetar al máximo el estilo compositivo de Morales Pino, su sobriedad y precisión. Este bambuco ejemplifica y refuerza lo indicado acerca del ritmo, desde sus primeros compases se manifiesta el desplazamiento agógico (Fig.9) en una melodía que posteriormente nos remite a una escala pentatónica (Fig.10) frecuente en la música indígena.

Fig.9. *Versión para contrabajo y piano, compases 1-4*

Allegro
pizz.

Double Bass

Piano

Nota. Fuente: elaboración propia.

La pieza original fue escrita para piano. Gran parte de la obra de Morales Pino es escrita para piano porque lo ejecutaba, lo cual es una buena pista de sus posibles estudios en la Academia Nacional de Música en 1882. El mismo Jorge Añez (1892-1952) discípulo de Morales Pino e integrante de la segunda Lira Colombiana, comentaba de él que, al transcribir las obras de la estudiantina en el piano, parecía como si hubiesen sido hechas originalmente para dicho instrumento (citado en Marulanda & González. 1994, p.96). Morales Pino difundió gran cantidad de su música a través del piano, siendo a la vez un medio de subsistencia económica.

La elegancia que se logra en esta pieza desde su sencillez ofrece un reto en su adaptación porque son pocos los realces que pueden darse al contrabajo a través de la inserción de ornamentos, se utiliza entonces el contraste tímbrico entre el contrabajo y el piano dándole a este último un carácter más rítmico y percusivo, de paso aprovechando el carácter lírico del contrabajo.

Fig.10 compases 7-9

C.B.

Pno.

Fuente: versión para contrabajo y piano, elaboración propia.

Se destaca notablemente la célula rítmica de cinco notas con un silencio precedente, propia del bambuco. En la obra original sólo aparece esta célula representada en la mano izquierda

del pianista, es por esto que se decide en la adaptación para contrabajo solista y piano, engrosar esta célula en ambos pentagramas del piano, mientras el contrabajo solista acude a la melodía. También en el diálogo entre contrabajo y piano se busca el contraste entre lo lírico y lo rítmico, y aunque esta cualidad es tácita en este bambuco, es preciso utilizar los registros y articulaciones más convenientes para destacar el carácter nostálgico y jocososo de la pieza (Fig.11).

Fig.11 compases 10-13

Nota. Fuente: elaboración propia

La sección *A* inicia con un solo de contrabajo que se vale del recurso de acordes arpegiados para producir un efecto donde se acompaña a si mismo (Fig.12).

Fig.12 compases 16-19

Nota. Fuente: elaboración propia

La adaptación más que un reto técnico, fue un caso de creatividad musical para mantener en equilibrio el papel del contrabajo solista con la sobriedad y sencillez de la pieza, en la cual

puede afirmarse que todo está en su lugar. Al elaborar esta adaptación de este bambuco colombiano para contrabajo solista y piano se desarrolla un lenguaje expresivo afín al piano solista en el contexto de la música andina colombiana.

Luis A. Calvo y la Danza Colombiana Malvaloca

Apuntes biográficos

Es bien conocida la figura del compositor santandereano Luis Antonio Calvo (1882 -1945) nacido en Gámbita. Su biografía y composiciones han sido estudiadas con detenimiento por Sergio Ospina Romero (2012, 2013) en donde afirma que Calvo se trasladó en 1891 a Tunja, iniciando estudios de piano de manera informal e integrando una banda militar interpretando percusión y bombardino.

En 1905 viaja a Bogotá en búsqueda de estudios formales de música y se integra a la banda del ejército iniciando su actividad como compositor con la danza *Livia*. En 1913 realiza su primer registro de obras ante el ministerio de gobierno dentro de las cuales se encuentra la danza *Malvaloca* la cual es objeto de esta adaptación. En 1910 ingresa a la Academia Nacional de Música camino a convertirse en conservatorio donde realiza estudios de violonchelo y armonía. Calvo, se consolida como una figura reconocida en el ámbito bogotano debido a su intensa participación en la escena musical que estaba protagonizada por las tertulias musicales y literarias, en donde es emblemática la Gruta Simbólica; Calvo ingresa entonces como chelista a la *Lira Colombiana* dirigida por Morales Pino, también actuó en el terceto Sánchez Calvo, en la estudiantina *Arpa Nacional* y la orquesta *Unión Musical*, dirigidas por Jerónimo Velasco (Ospina Romero, 2012). En 1916, fue diagnosticado con lepra y fue recluido en el leprocomio de Agua de Dios - Cundinamarca hasta su fallecimiento. Allí recibió un piano dentro de una campaña de solidaridad liderada por los músicos bogotanos y se dedicó a componer para este instrumento hasta su fallecimiento (Ospina Romero, 2012).

Luis A. Calvo ha sido llamado popularmente ‘el Chopin colombiano’ apelativo que tal vez alude a su imagen trágica, pues en lo musical, según Gómez Vignes (2014), Chopin tiene un extraordinario conocimiento de armonía y manejo del color con los recursos del piano; si fuese a ser comparado podría serlo con Schubert.

Calvo se asemeja más a Schubert —guardando las proporciones, obviamente—, cuya obra suele estar impregnada de honda aflicción, de una suerte de nostalgia inefable, como es el caso de Calvo y que tuvo también, como éste, una preparación musical accidentada e incompleta. (Gómez Vignes, 2014.p.63)

Las composiciones de Calvo son en su mayoría pequeñas piezas para piano con alta creatividad melódica y expresiva, sin mayor elaboración armónica o tímbrica, reflejo de su trunca formación profesional; lo cual reconocía a menudo, pero que causó una gran cercanía con el público (Ospina Romero, 2012) como reconoce Gómez Vignes (2014)

Es de verdad una hazaña que haya podido lograr una obra de tanto contenido expresivo, tan generosa y sincera; una música que retrata, mejor que ninguna otra, el alma y el sentir musical de su pueblo; (...). Su música trasuda, más bien, ese sentir inconsciente que yace inmerso al interior de todo conglomerado humano, que está presentido, pero no expresado. Lo que, hablando en términos más sencillos, llamaríase identidad. (Gómez-Vignes, 2014, p.64)

La danza en la consolidación de los géneros colombianos de principios del siglo XX

Calvo encarna las contradicciones de la vida nacional musical entre los siglos XIX y XX, según Bermúdez (2010).

Durante el siglo XX, la creación en la música académica ha oscilado entre el nacionalismo y el universalismo (...) La música popular tuvo las mismas limitaciones y aquella «música nacional» consolidada en las dos últimas décadas del siglo anterior basada en el bambuco, el pasillo y la danza, mantuvo su vigencia —enriquecida y modificada— sólo hasta los años 40. (Bermúdez, 2010, p.251)

Para consolidar la identidad nacional entre los siglos XIX y XX se acudió al discurso del mestizaje, en la cual todos los ciudadanos son iguales ante la ley, en la música “este proyecto de construcción nacional se articuló a nivel simbólico a través de la consolidación de géneros musicales nacionales”(Santamaría, 2007, p.10), si bien algunos compositores incursionaron

en música religiosa, zarzuela y ópera, la mayor parte se desarrolló en la danza de carácter social, donde hay un mayor volumen de repertorios disponibles y preferencia del público, según Duque (1998) citada en Ospina Romero (2013) “reinaban el vals, la polca, la marcha, y la recién importada danza habanera” (p.123).

Según esto, la danza colombiana proviene de la danza habanera, habitualmente en compás de 2/4 con una característica célula rítmica para el acompañamiento: corchea con puntillo y semicorchea seguida de dos corcheas; aparece como bastante popular en la música de salón de inicio del Siglo XX tras el bambuco y el pasillo. Es un género que Calvo desarrolló con particular maestría, para Gómez Vignes (2014)

Las modas de su tiempo lo obligaron a moverse en diferentes géneros, pero sin lugar a dudas su personalidad otoñal y contemplativa orientaba su brújula estética más hacia las fantasías — como son los intermezzos — y hacia un ritmo en el que no tiene rivales, por la calidad refinada de sus ideas, y este ritmo es la “danza”, de la que “Carminña”, “Madeja de luna” “Malvaloca” y “Añoranza” constituyen cuatro preciosas gemas del *petit repertoire* de la música colombiana. (p.83)

Adaptación de la danza Malvaloca

Como se indicó, es una de las primeras obras para piano escritas por Calvo registrada en 1913, es una obra corta y de textura sencilla, con melodía a una voz acompañada por bloques armónicos (Fig.13). Su título ha sido atribuido en la tradición oral a una planta medicinal usada para curar la lepra, de esta forma se atribuye la primera y segunda parte a la representación de la tristeza por la enfermedad y la tercera, a la esperanza en la curación, pero realmente proviene de una obra teatral española del mismo nombre escrita en 1912 por los hermanos Álvarez Quintero. Malvaloca fue grabada por primera vez en 1921 para versión vocal - instrumental, pero infortunadamente el texto no se conservó (Ospina Romero, 2012) La obra se inicia en modo menor con una Introducción de ocho compases—

Fig.13 Compases 1-8 versión original para piano

Fuente: Edición de Juan Rey Toloza

— En esta adaptación la melodía se transforma y puede percibirse con carácter romántico en alusión a la comparación con Chopin (Fig.14)

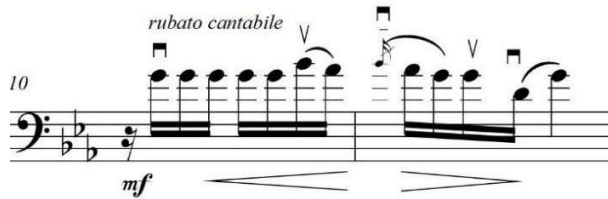
Fig.14 (fragmento) compases 1-7

Fuente: versión para contrabajo y piano, elaboración propia

—para luego desenvolver paulatinamente al motivo melódico de la sección A, que transmite una asociación con el canto lírico dando una sensación que puede transferirse con facilidad al contrabajo (Fig.15).

Para la adaptación se exige un poco de *rubato* al inicio del motivo, para que sea más cantábil y expresiva, evitando una articulación mecánica,

Fig.15 compases 10 -11



Fuente: adaptación para contrabajo, elaboración propia

Se insertan a continuación algunos adornos para aprovechar el potencial del instrumento en su lenguaje idiomático, enriqueciendo el color de la pieza (Fig.16).

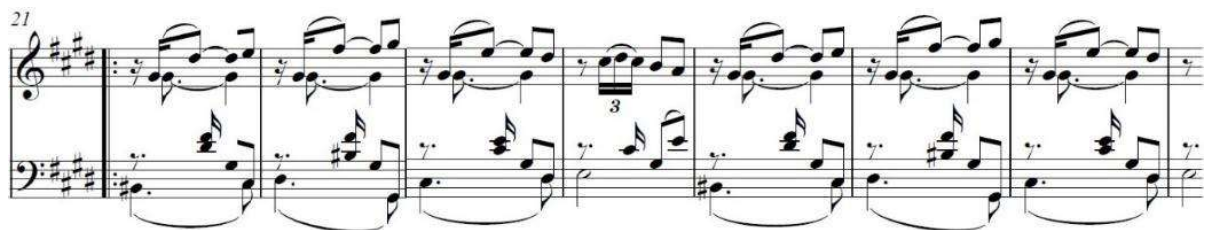
Fig.16 compases 15-16



Fuente: adaptación para contrabajo, elaboración propia

La parte B está en la región de dominante, en un episodio mixolidio donde hay dos líneas musicales que aparecen originalmente en la versión de piano (Fig.17).

Fig.17 Compases 21-27 versión piano



Fuente: Edición de Juan Rey Toloza

Para la adaptación, el contrabajo lleva una voz intermedia con una línea melódica que asciende y desciende mientras el piano hace un contrapunto homofónico en eco, creando un diálogo entre los dos instrumentos, que adquiere por momentos un carácter muy dramático (Fig.18).

Fig.18 compases 42 -47

Fuente: versión para contrabajo y piano, elaboración propia

En el compás 73 se inserta en la adaptación una *cadenza* para el contrabajo sin acompañamiento del piano en el acorde de dominante G7 como un puente hacia la sección C (Fig.19), en lugar del cambio directo a la relativa mayor de la composición original. Aquí es necesaria una gran habilidad para recorrer todos los registros del contrabajo fluidamente.

Fig.19 compás 72-73

Fuente: adaptación para contrabajo, elaboración propia

En esta sección C hay momentos más alegres (Fig.20), con una intención de esperanza—

Fig.20 compases 77-79

Fuente: adaptación para contrabajo, elaboración propia

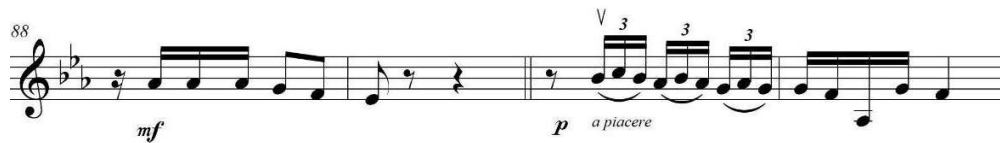
—los cuales se alternan con momentos de mayor melancolía (Figura 21) como contraste—

Fig.21a compases 83-85

Fuente: adaptación para contrabajo, elaboración propia

—y con una variación melódica que es de mucho lirismo, y que logra plasmarse ampliamente en el contrabajo, es uno de los momentos favoritos de la adaptación.

Fig.21b compases 90-91



Fuente: adaptación para contrabajo, elaboración propia

La obra original tiene la forma AA BB A CC A; si bien podría concluirse con un retorno a la parte A, se prefiere concluir en la segunda repetición de la sección C, y mantener la sensación de ilusión retratada en la tercera parte. En esta adaptación se pretende rendir un homenaje a una figura emblemática de la música andina colombiana, con una de sus piezas más reconocidas, en el género de danza, en el cual, Luis A. Calvo no tuvo competencia, continuando la estirpe musical encabezada por Pedro Morales Pino y que fue representativa de la estética de la música colombiana de la primera mitad del siglo XX.

El pasillo colombiano y Luis Uribe Bueno

Definido por Aragón (2018) como un ritmo musical derivado del vals europeo, es un baile de salón de pareja cogida, que aumenta su velocidad respecto al vals y se arraiga en cada región, inclusive encontrando variantes en la costa pacífica o en San Andrés, con características coreográficas distintas, por ejemplo, el ‘pasillo arriao’ antioqueño y del gran Caldas donde se aumenta vertiginosamente la velocidad del paso y las vueltas,

Rodríguez Melo (2012) postula que el pasillo no ha sido estudiado con la intensidad del bambuco, aunque figura como ‘Opuesto complementario’; para la autora esto puede originarse en que en las primeras grabaciones de Pelón y Marín una cara del disco contenía un bambuco y en la otra, frecuentemente había un pasillo, el género musical pasó al imaginario nacional con naturalidad y de allí se extendió con intensidad hacia Ecuador y al norte del Perú, donde hoy es un género vernáculo

Presentamos la idea de que el pasillo es el opuesto complementario del bambuco porque aunque en él no convergieron discursos de retórica “nacional” equivalentes a los que consagraron al bambuco como fundador de una música nacional propia y mestiza constituyó, -a partir de su gran aceptación, popularidad y el interés de los compositores en el género-, en el primer representante de una “música nacional” urbana. Lo reconocemos como un género europeo, fundacional de lo colombiano, que se arraigó sin mestizajes, el pasillo no es el resultado de una hibridación sino una reinterpretación. (Rodríguez Melo, 2012, pp.1-2)

El carácter urbano lo atribuye la autora a su procedencia del Vals europeo, asimilado en el contexto nacional en centros urbanos letrados, el pasillo no tuvo una procedencia campesina que necesitara ‘desmonotonizarse’, en términos de Emilio Murillo, citado en el texto, pues provenía del lenguaje musical convencional a través de partituras y era interpretado en salones de baile a través del piano. Al expandirse su uso hacia otras zonas del país se adapta a formatos instrumentales accesibles en estos territorios, y se hace más versátil, aunque conservando sus características estructurales básicas, al internacionalizarse la modalidad vocal tiene mayor difusión, mientras que en el interior del país el pasillo instrumental y de baile tuvo mayor consumo. Para concluir la autora señala:

Hoy el pasillo se baila menos que el vals, su práctica como danza está limitada a los grupos especializados que lo recrean en espectáculos folclóricos o tradicionales, sin embargo, mantiene su vigencia como música instrumental y continúa interpretándose en circuitos musicales que no tienen relación con la industria del consumo masivo. (Rodríguez Melo, 2012, p.3)

La polémica acerca de si el pasillo es una hibridación o una adopción puede estar fuera de la música académica. En contraste con el bambuco, está asimilado con las clases dominantes del pasillo y ha sido visto con menor representatividad de la diversidad nacional; sin embargo, su apropiación y su vida real en la música nacional son consistentes en la identidad colombiana.

Luis Uribe Bueno (1916 -2000), compositor Nortesantandereano del Municipio de Salazar de las Palmas, inicia su carrera como compositor en 1938 con el pasillo *Pulpo*. Como intérprete integró diversas agrupaciones -duetos y tríos vocales instrumentales-, orquestas y conjuntos para Radio Nacional de Colombia; fue contrabajista y director musical de la orquesta de Lucho Bermúdez; en 1953 fue director artístico, arreglista y productor del estudio Sonolux. Fue asesor artístico y director de extensión cultural impulsando proyectos de difusión de la música colombiana y director del plan departamental de bandas (Línea de investigación en musicología histórica, 2010). Durante su carrera obtuvo varios premios en donde se destacan cuatro versiones del concurso de música de la Empresa Fabricato -1948, 1951- el centauro de oro en Villavicencio -1966. De manera póstuma se le rindió homenaje en el 32º festival Mono Núñez en 2006; compuso alrededor de 500 piezas para distintos formatos orquestales, grupos de cámara y piezas vocales. Existen dos composiciones clásicas del repertorio bandolístico de alta complejidad: *El cucarrón* y *Bandolita*.

Adaptación del pasillo Bandolita

La obra fue dedicada al bandolista Diego Estrada, integrante del legendario Trío Morales Pino, y puede considerarse como uno de los hitos para el bandolista virtuoso, la pieza fue descrita por David Puerta (1992) como “uno de los más conocidos *tours de force* del instrumento” (p.7) debido al uso de amplios registros de la bandola y una velocidad trepidante que en algunos momentos varía hacia ritardandos muy marcados, que dan un carácter rapsódico.

La pieza tiene forma A-B, a diferencia de la mayoría de los pasillos, que son tripartitos, tiene como característica el uso de algunas ‘españolerías’ que recuerdan la influencia ibérica en los aires populares (Fig.22).

Fig.22. Españolerías compases 24- 28



Fuente: adaptación para contrabajo, elaboración propia

La variedad armónica de la pieza ejemplifica lo que esperaba Uribe Bueno cuando afirmaba:

El pasillo no puede ser solo dominante y tónica. En la música y la danza, hay una gama lindísima donde uno puede procurar buscar otras perspectivas armónicas, además de la dominante y tónica, como quintas divididas, que si son 30 suenan como 60. (Uribe Bueno, citado en Restrepo, 2017 p.130)

La versión seleccionada para esta adaptación es la del Trío Palos y Cuerdas (Voiceover, 2010) con la interpretación de Diego Saboya en la bandola, y se acudió también a la parte de la guitarra del arreglo original de Uribe Bueno.

La adaptación al contrabajo es particularmente difícil debido a la velocidad de la pieza (aprox. $\text{♩} = 140$) y a la amplitud del registro, para lo cual se optó por disminuir el tempo para la interpretación con el fin de mantener una correcta afinación y una articulación que mantenga los colores de la pieza. Por otra parte, mencionado anteriormente, acústicamente el contrabajo es un instrumento de difícil audición contrastando con la brillantez de la bandola, por esta razón los indicadores de dinámica se adecuaron a través del uso de recursos colorísticos antes que con disminución del volumen, de esta forma se permanece en una gama que oscila entre *mezzoforte* (*mf*) y *fortissimo* (*ff*), mientras que las indicaciones de *piano* (*p*), se atienden con un arco más ligero, sin disminuir demasiado la intensidad del sonido, buscando metafóricamente ‘gesticular con el arco’. En el compás 82 (Fig.23) se disminuye ligeramente el tempo para facilitar la digitación y la articulación.

Fig.23. Compás 82

82

p

accel. poco a poco...

Sul G...

Fuente: adaptación para contrabajo, elaboración propia

Para acercarse al lenguaje de la bandola, la adaptación ha usado los siguientes recursos y efectos tímbricos.

El uso de cuerdas dobles, como se ve en la Fig.24, utilizando intervalos de sexta menor evocando los órdenes dobles o triples de la bandola, de esta forma se le permite al contrabajo ‘soñar con ser bandola’.

Fig.24 compases 73- 75

Fuente: adaptación para contrabajo, elaboración propia

Los cambios de posición a través del mástil son un juego para la bandola, gracias a su diapason reducido, pero se convierten en verdaderos ejercicios gimnásticos para el contrabajo, por lo cual se hace más marcado el cambio de tempo y algunos pasajes en particular se abordan con un tempo mucho menor al de la pieza original, por ejemplo, en el movimiento melismático del inicio, se pueden abordar los primeros compases con un breve *accelerando* para permitir al contrabajista dosificarse para el recorrido por la tastiera (Fig.25).

Fig.25 compases 1-3

Fuente: adaptación para contrabajo, elaboración propia

En este punto hace falta mencionar las herramientas mentales que debe desarrollar el contrabajista para ubicarse en la *tastiera* o diapason del instrumento, y es pensar muy a consciencia las posiciones, en donde los trastes —que no existen en los instrumentos modernos de cuerda frotada— se visualicen mentalmente situados cromáticamente a través

de toda la extensión del diapasón, para lograrlo, es necesario primero ir de lo macro a lo micro. Midiendo sensorialmente o de modo kinestésico –sensación corporal del movimiento– la *tastiera* del contrabajo, y para conseguirlo –sin ayuda de marcas en el diapasón– los armónicos naturales que hay en una cuerda tensada entre dos puntos fijos son la mejor guía o mapa.

Si nos ubicamos en la primera cuerda del contrabajo (Sol) y dividimos su extensión total usable (puente–ceja) en dos mitades iguales, hallaremos el armónico de la *1^a octava* (mitad de la cuerda) poniendo allí el pulgar izquierdo (Fig.26) –sin presionar– este armónico será el punto de referencia para las posiciones graves y agudas entendiendo que graves son posiciones de la mitad inferior, y agudas de la mitad superior. Desde este punto de referencia partiremos hacia la *2^a octava* (mitad de la mitad superior) y estaremos allí situados a un cuarto de proporción total de la cuerda usable. Se puede decir que es el terreno de las posiciones sobreagudas. A partir de estos tres registros: grave, agudo y sobreagudo, se puede empezar a crear una geografía de coordenadas muy precisas en la *tastiera* del contrabajo; el resto de trabajo es parcelar por tonos, y luego semitonos cada uno de estos tres principales registros del instrumento.

Fig.26. _Ubicación de la mitad de la cuerda usable



Fuente elaboración propia

El principal recurso acústico y melódico para la adaptación al contrabajo es el uso de los registros más agudos, que en ocasiones exceden la tastiera, acercándose al puente, como puede verse en la Fig.27, para lo cual, el contrabajista debe tener una afinación impecable para el manejo de este registro y tener en cuenta que los dedos de la mano izquierda sólo pueden levantarse a un centímetro como máximo para conservar una adecuada afinación-ubicación.

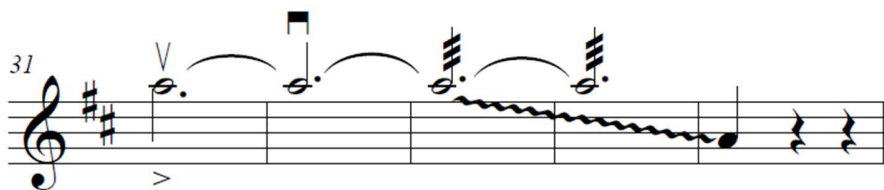
Fig.27 Uso del registro más agudo



Fuente elaboración propia

Con el fin de imitar el plectro de la bandola (Fig.28), se utilizan diferentes efectos con el arco. Por ejemplo, en los compases 33-35 hay un *glissando* descendente que a su vez se interpreta con un trémolo, característico de los plectros.

Fig.28 compás 31–35



Fuente: adaptación para contrabajo, elaboración propia

Con el fin de mantener los ornamentos (Fig.29a. y 29b.) habituales de *Bandolita*, se mantuvieron algunos *mordentes* y *acciaccaturas* como en el compás 61 y 67

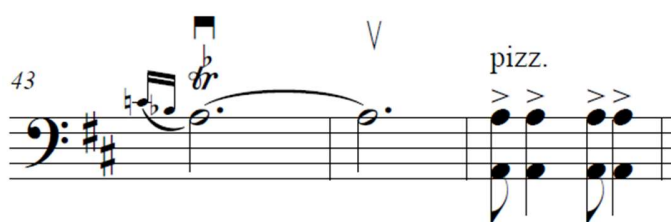
Fig.29a. compás 61

Fuente: adaptación para contrabajo, elaboración propia

Fig.29b. compás 67

Fuente: adaptación para contrabajo, elaboración propia

Finalmente, se utilizan dos recursos colorísticos con la mano derecha para producir efectos próximos a la sonoridad de las cuerdas andinas, uno de ellos es el pizzicato (Fig.30), que facilita la ejecución de cuerdas simultáneas, como en el compás 45 en donde se pulsa la cuerda grave con el dedo pulgar y la octava arriba con los dedos índice y medio.

Fig.30 compás 45

Fuente: adaptación para contrabajo, elaboración propia

El segundo recurso es el uso de la vara del arco en lugar de las cerdas para percutir las cuerdas (Fig.31) en el llamado 'col legno', en este caso el golpeteo rítmico reproduce la célula rítmica básica del pasillo, dándole un sentido abiertamente percusivo.

Fig.31 compás 49

Fuente: adaptación para contrabajo, elaboración propia

Queda en evidencia entonces el elevado nivel de dificultad de esta adaptación, al ser una pieza de gran exigencia para el bandolista, en el caso del contrabajo se convierte en una interpretación de la más alta exigencia.

Conclusiones

Lo que se destaca de la experiencia es la posibilidad de emplear el lenguaje del contrabajo como solista en el reconocimiento de músicas andinas colombianas. Las tres adaptaciones para contrabajo solista de piezas tradicionales colombianas permiten la apropiación de un lenguaje expresivo afín al papel de la bandola andina colombiana y el piano clásico en el contexto de las músicas tradicionales colombianas. Se considera esencial reconocer las características organológicas de los instrumentos para realizar adaptaciones más ricas y coloridas de la bandola y piano al contrabajo. En este caso, la adaptación de la bandola al contrabajo se facilitó por la afinación de ambos instrumentos en intervalos de cuarta y en la adaptación de piano a contrabajo su facilidad se basa en el lirismo de la pieza en sí ya que la escritura de la melodía favorece el registro y lirismo de la misma. Cabe anotar que los resultados obtenidos en las adaptaciones están directamente relacionados con los antecedentes organológicos presentados al inicio del artículo y que se demuestra la familiaridad y homogeneidad estructural en afinación conjunta de acuerdo con el potencial sonoro del contrabajo en aspectos como la producción de armónicos, el lirismo propio de las cuerdas frotadas y las diferentes articulaciones con el arco y la interválica conjunta encontrada en el piano, lo cual permite la fácil interpretación de las melodías en el contrabajo solista.

Las principales exigencias fueron el reto acústico para lograr sonoridades brillantes y el uso de los registros agudos del contrabajo, requiriendo del intérprete un impecable manejo de la *tastiera* y la imagen mental de un diapasón con trastes para precisar la afinación.

De la misma forma, se concluye también que el ejercicio de adaptación de piezas de la música andina colombiana a instrumentos distintos a los que se asocia tradicionalmente, es también un ejercicio de reapropiación del legado musical de nuestro país. Esto implica que la adaptación a instrumentos como el contrabajo ayude a que la música andina colombiana llegue a otros horizontes y pueda causar mayor interés e impacto, no sólo en el ámbito musical sino también en la dimensión cultural de nuestro país. De la misma forma, el hecho de que la interpretación de dichas piezas sea posible en instrumentos diversos como el contrabajo hace que el uso del instrumento sea más completo en la medida en que la diversidad de sonoridades, que es capaz de producir el instrumento, se amplía junto con las diversas adaptaciones realizadas, lo que también conlleva a que la calidad interpretativa sea mucho más alta.

Referencias

Aragón Farkas, L. (2018). *Diccionario folclórico colombiano*. Universidad de Ibagué: ediciones Unibagué.

Barriga Monroy, M. (2014). Historia de la Academia Nacional de Música en Bogotá de 1899 a 1919: la guerra de los Mil Días y el primer Conservatorio Nacional de Música. *El artista*, (11), 277-300.

Bermúdez, E. (2010). La música colombiana: pasado y presente. En *A tres Bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro Iberoamericano*. Madrid, Seacex, 247-254.

Bermúdez, E. (2011). Music and Society in 19th-Century Nueva Granada and Colombia. The bandola and its History Through Iconographic Sources (1850-1900). *Ensayos. Historia y teoría del arte*, 151-180.

Gómez García, J. J. (2018) *Dos composiciones y dos arreglos de chirimía caucana adaptada a quinteto de jazz*. Trabajo de grado, Universidad Distrital.

Gómez-Vignes, M. (2014). La polifacética personalidad musical de Luis Antonio Calvo. *Ricercare*, (1), 59-85.

Juan i Nebot, M. (1998) Versión castellana de la clasificación de instrumentos musicales según Erich von Hornbostel y Curt Sachs. *Galpin Society Journal XIV*, Nassarre, XIV, 1, p. 365-387.

Línea de investigación en musicología histórica (2010) *Luis Uribe Bueno*, repositorio institucional EAFIT, Reseñas biográficas. <https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/22102>

López-Cano, R. (2015). Educar para la investigación-creación: áreas de trabajo, tipos de conocimiento y problemas de implementación. *Revista digital A contratiempo*, 25, 1-26.

López-Cano, R., & Cristobal-Opazo, Ú. S. (2014). *Interpretación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Fondo Nacional Para la Cultura y las Artes de México.

Marulanda, O., & Gonzáles, G. (1994). *Pedro Morales Pino, la gloria recobrada*. Planeta.

Mesa Martínez, J. A. *Adaptación de dos obras andinas colombianas de León Cardona para bajo eléctrico solista: análisis de elementos musicales, propuesta técnica e interpretativa*. Trabajo de grado, Universidad Distrital.

Morton, J. (1999). the Early History and Use of the G Violone. En C. Cunningham (Ed.), *Journal of the Viola Da Gamba Society of America* vol. 36 (pp. 40-67). Viola Da Gamba Society of America.

Ospina Romero, S. D (2013). La obra musical de Luis Antonio Calvo. *Música, Cultura y Pensamiento*. Vol 5, Nº 5, pp: 121-154

Ospina Romero, S. D. (2012). *Luis A. Calvo, su música y su tiempo*. Tesis de maestría. Universidad Nacional de Colombia <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/20292>

Praetorius, M. (1619). *Syntagma Musicum: Band II. Documenta Musicologia*.

Puerta, D. (1992), *Concierto trio instrumental ancestro*, notas al programa [folleto]. Ciclo de jóvenes intérpretes, Banco de la República
<https://babel.banrepultural.org/iiif/info/p17054coll30/1619/manifest.json>

Restrepo - Peláez, A. (2017). Luis Uribe Bueno y su incursión en la industria discográfica. *Artes, la revista*, 16(23), 124-135.

Rodríguez Melo, M. E., (2012). Música nacional: el pasillo colombiano. *Universidad de los Andes*, Bogota. <https://uniandes.academia.edu/MarthaEnnaRodr%C3%ADguez>

Román Pérez, R. E. (2003). *Obras musicales, compositores, intérpretes y nuevas tecnologías*. Editorial Reus.

Santamaría, C. (2007). La " Nueva Música Colombiana": La redefinición de lo nacional en épocas de la world music. *El artista*, (4), 6-24.

Silva, F. (2004). *Golpe Bajo* [CD-audio].

VoiceOver, M. [@AleppineAgathe]. (2010, noviembre 8). *Bandolita- Palos y cuerdas at Festival Mandolines de Lunel 2009*. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=q5divMFuxQE>