

# DIÁLOGO ENTRE EL JAZZ Y LA MÚSICA COLOMBIANA A TRAVÉS DE CINCO CONTRAFACTS<sup>1</sup>

Freddy Samuel Muñoz Enriquez

samuel.munoz@ucaldas.edu.co

## Resumen

El objetivo de este artículo es presentar el proceso creativo a través del cual se lleva a cabo un diálogo entre las corrientes musicales del jazz y la música colombiana. Para esto se utilizó la técnica del *Contrafact* como método compositivo de las cinco piezas, las cuales fueron basadas en cinco ritmos andinos colombianos (Guabina, bambuco, pasillo, caña y vals). Esto dio como resultado una interacción donde ambas corrientes propusieron ideas desde su perspectiva, generando una conversación clara entre ambas partes.

**Palabras claves:** contrafacts, jazz, música andina colombiana, hibridación.

## Abstract

The objective of this article is to present the creative process through which a dialogue is carried out between the musical currents of jazz and Colombian music. For this, the *Contrafact* technique was used as the compositional method of the five pieces, which were based on five Colombian Andean rhythms (guabina, bambuco, pasillo, caña

---

<sup>1</sup> Artículo académico presentado para optar al título de Magíster en Música. Universidad EAFIT. Escuela de Humanidades. Departamento de Música. Medellín, 2020. Asesor: Juan David Manco, Magister en Música.

and vals). This resulted in an interaction where both currents proposed ideas from their perspective, generating a clear conversation between both parties.

Keywords: contrafacts, jazz, colombian andean music, hybridization

## **Introducción**

El Jazz ha sido una corriente que ha influenciado diferentes ritmos de nuestro país, tomando notable fuerza al pasar de los años. En la actualidad, son más los ritmos colombianos que se fusionan, dando como resultado nuevos estilos e interpretaciones.

A pesar de esto, hay algunos ritmos que no tienen tanta participación dentro de esta fusión, como lo son los ritmos del centro del país; estos no se han visto beneficiados como los ritmos de la costa norte colombiana, los cuales, en el desarrollo de la historia colombiana desplazaron a un ritmo que en su momento gozaba de popularidad. Vera (2005) lo expresa de la siguiente forma:

La música de la costa atlántica de esta manera empezaba a ganar mayor audiencia entre las elites capitalinas, especialmente entre las generaciones jóvenes, que muy atentas a las modas y vanguardias internacionales, dejaron a un lado su idolatría por el bambuco. Entre otras cosas, el bambuco comenzaba a ser “imaginado” como aburrido y fuera de “tono” con las modas internacionales. (p. 40)

Con lo anterior, no se pretende decir que la música andina colombiana tenga menos importancia que otras corrientes musicales en el país; sino que, dentro de las

músicas que han tenido mayor contacto con el jazz, la música de la región andina lleva menor tiempo de contacto y de fusión con dichos estilos musicales.

Entre las investigaciones realizadas sobre nuevas expresiones en la música andina colombiana, vale la pena resaltar el trabajo investigativo de Acosta, Prado, Aguía y Roa (2017), quienes en su libro *Tendencias actuales de la creación académica en la música andina colombiana*, tienen como objetivo:

identificar y comprender, a través de un proceso de búsqueda, el material relevante de aquellos compositores que en los últimos años continúan explorando y gestando nuevas posibilidades de expresión en el ámbito de la música andina en Colombia. Es bien sabido que las creaciones musicales son productos de los contextos culturales y sociales de donde surgen, de ahí que el interés investigativo ha consistido en identificar y analizar las creaciones musicales de aquellos compositores que han realizado importantes aportaciones y nuevas visiones creativas dentro de este contexto en particular. De igual manera, la tarea investigativa estuvo dirigida a indagar cómo estas creaciones se incrustan e integran con otros elementos de la globalización donde articulan sus múltiples posibilidades de expresión y creación. (Acosta et al. 2017 p. 13)

En este trabajo se puede ver claramente la fuerte influencia del lenguaje del jazz en las obras analizadas en esta investigación. Apoyado en la idea de comprender la incidencia de la contextualización cultural en la de piezas musicales. De ahí que el interés investigativo de los autores, se enfoque en la identificación y análisis de

creaciones musicales de compositores que han realizado importantes aportaciones y nuevas visiones creativas dentro del contexto musical andino.

De igual manera, la tarea investigativa estuvo dirigida a indagar cómo estas creaciones se incrustan e integran con otros elementos de la globalización donde articulan sus múltiples posibilidades de expresión y creación sin dejar de lado, la fuerte influencia del lenguaje del jazz en las obras analizadas en dicha investigación.

Otro ejemplo de investigaciones y propuestas musicales basados en ritmos andinos, son las realizadas por maestro Germán Darío Pérez y su propuesta con el trío *Nueva Colombia*, donde incorporan el jazz a las fusiones que interpretan, impulsando propuestas similares.

Ante dicha realidad surgió la inquietud alrededor de la siguiente pregunta orientadora: ¿Cuál sería el resultado, si se realiza un trabajo similar, pero en ambos sentidos? Es decir, tomar una pieza de jazz y “adaptarla” en un lenguaje con elementos propios de la música colombiana.

Para realizar este trabajo se utilizó la técnica del *Contrafact*, ésta es una forma de composición dentro del jazz, donde a una pieza se le cambia la melodía por una nueva sin cambiar la armonía ni la estructura de la misma.

Este artículo tiene como objetivo realizar un diálogo entre el jazz y la música colombiana, donde ambas partes interactúen usando elementos característicos de cada una de ellas. Este no es un trabajo pedagógico sobre el jazz, ni pretende enseñar cómo tocar ritmos colombianos. La intención es crear un espacio de diálogo donde dos corrientes de países diferentes puedan fusionarse.

## La música en Latinoamérica y el Jazz

Para iniciar la discusión, vale la pena aclarar que el jazz fue una corriente musical que surgió a comienzos del siglo XX. En un periodo de cincuenta años creó otros estilos muy contrastantes y altamente relacionados (Berent, 1959).

En Latinoamérica y específicamente en Colombia, dicho género musical tuvo una gran aceptación, en principio con las denominadas *Big Bands*, las cuales producían un repertorio que consistía en jazz tradicional de la época. Estas bandas de jazz, eran contratadas para amenizar las reuniones de personas extranjeras que podían costear el traslado de músicos desde otros países como Panamá, aunque con el tiempo, se comenzaron a formar bandas locales que podían interpretar de manera adecuada los sonidos propios del género musical, así:

Se debe hacer énfasis en la población extranjera residente en esas ciudades, pues fue (como en la historia del jazz en otras naciones caribeñas) determinante en la creación de los lugares que albergarían las primeras jazz bands colombianas. Los clubes sociales (destinados para la alta sociedad costeña como el Club Cartagena o el ABC en Barranquilla, y otros clubes fundados por inmigrantes alemanes y las compañías estadounidenses radicadas en la capital de Bolívar) fueron los lugares donde orquestas como la Orquesta Jazz Band (dirigida por el panameño Jorge Price) o la Orquesta Lorduy amenizaban las fiestas junto a las bandas militares que provenían de los conflictos de finales del siglo XIX. Pero nos debemos remontar a 1917 para encontrar el primer rastro de un lugar destinado al jazz. (Oliver, 2009, p. 42)

Lo anterior, se vivió de manera similar en los países donde el jazz tuvo contacto. Los extranjeros proponían espacios para la interpretación del género y motivaba a los músicos locales para comprender y formar bandas de jazz con el fin de trabajar en dichos lugares. Esto lo podemos corroborar a través de la siguiente cita:

A inicios de la década de los setenta esa búsqueda de localidad se más explícita con las primeras experiencias realizadas en el marco de las corrientes conocidas globalmente como *fusión*, en dotar de una sonoridad jazzística a algunas piezas del repertorio popular argentino, especialmente las denominadas folklóricas como chacareras y zambas, estilos característicos de la región noroeste del país. (Corti y Lerman, 2015, p. 350)

Países como Argentina, Brasil, Cuba y Colombia, se destacaron por tener exponentes de la música folklórica con elementos del jazz, los cuales marcaron una clara línea interpretativa. Algunos de dichos exponentes latinoamericanos fueron

Astor Piazzola (1921-1992) en Argentina, quien a través del tango con una influencia jazzística fue un referente de la música argentina (Corti, 2015). Brasil tuvo su exponente a través de Antonio Carlos Jobim (1927-1994), dicho artista usaría el Bossa Nova como ritmo predilecto para sus composiciones (Guiller, 2018). Cuba a través de la música afrocubana e influenciada por el jazz, tuvo bastantes representantes, sin embargo, uno de los más destacados fue Jesús “Chucho” Valdéz (Fernández, 2020).

Para el caso colombiano, el jazz ingresó al país a través de los principales puertos como Barranquilla y Cartagena; y como se mencionó anteriormente la principal

influencia fueron las *Big bands* que arribaban al puerto. Oliver (2009) lo expone de la siguiente manera:

Hasta que Bogotá no fue establecida como centro de las actividades comerciales, políticas y sociales del país, Barranquilla y Cartagena, gracias a su carácter de puerto (que permitió la migración de colonias extranjeras provenientes de Europa a estas ciudades, principalmente de Alemania, Italia y España, EEUU y, en general, de la región Caribe), son las ciudades más receptivas a la influencia extranjera. Al igual que Nueva Orleans y Nueva York, Barranquilla y Cartagena son zonas de contacto por excelencia, debido a la enorme movilidad poblacional tanto de viajeros como de residentes. (p. 40)

Lo anterior, demuestra la fuerte influencia del Jazz en la música de la costa norte colombiana, dando como resultado que, las orquestas y bandas tropicales involucraran sonidos, improvisaciones y progresiones armónicas del jazz a la producción de la música colombiana.

En efecto, la música del centro del país tuvo un influjo menos acelerado, debido a las dificultades de comunicación entre las diferentes regiones del país, lo que limitaba el ingreso y disfrute del jazz colombiano. Sin embargo, fueron los mismos músicos y compositores los que lentamente fueron reconociendo e identificando el valor de esos nuevos ritmos y se dieron a la tarea de llevarlos al interior del territorio colombiano, abonando el terreno para el posicionamiento y posterior crecimiento de las producciones musicales influenciadas por los sonidos del jazz:

Paradójicamente, estos compositores sólo alcanzarían fama al trasladarse al interior del país. Fue un fenómeno similar al del jazz en Estados Unidos: la música de Nueva Orleans tuvo que viajar a Chicago para ser reconocida. De la misma manera, Galán y Bermúdez desarrollarían la parte más prolífica de sus carreras en el interior del país, ya que —desde los años cuarenta Medellín [y Bogotá] era[n] ciudad[es] importante[s] para los espectáculos transmitidos desde los radioteatros de las emisoras (en Jiménez, 1997, p.19); eran los lugares donde se estaba gestando la naciente industria discográfica colombiana. Ambos compositores desarrollaron su labor musical en los salones de baile de los clubes sociales, los hoteles importantes y los populares grills. Bermúdez fue finalmente aceptado por las élites nacionales primero en 1947, cuando fue contratado por el Hotel Granada de Bogotá para que, con su banda, amenizase las reuniones sociales del hotel, y luego en 1948, cuando, radicado en Medellín, grabó temas como “Salsipuedes” y “San Fernando”, que lo llevarían al éxito a nivel nacional e internacional. (Oliver, 2009, p. 49)

La cita anterior muestra que, en el centro del país se evidenciaba un posicionamiento de los ritmos costeros en el repertorio de las bandas de música locales, las cuales, amenizaban los salones de baile, mediante el ingreso paulatino de dichos sonidos en su repertorio, denominándola música para el entretenimiento. Años más tarde, el jazz iniciaría su contacto con la música del centro del país y entre los compositores

más destacados se encontrará el maestro Adolfo Mejía (1905-1973). Oliver (2009) lo expresa así:

En 1929 Adolfo Mejía, antiguo integrante de la Jazz Band Lorduy, viajó a los Estados Unidos, y al volver a Colombia combinó el jazz aprendido en Lorduy y en su viaje con ritmos colombianos de la Costa Caribe y del interior (bambucos y pasillos). Es de destacar su danza “Trini” que tiene elementos del ragtime en su ritmo. (p. 48)

De alguna manera, el Jazz que se vinculaba al centro del país y con la música andina colombiana, es producido en menor cantidad. Lo anterior, se puede observar en el listado de producciones de jazz colombiano de Jorge Iván Sepúlveda Castro en su trabajo *30 Melodías representativas del jazz colombiano (1957-1999): un análisis histórico desde la musicología*. En este trabajo, se evidencia claramente las influencias del Jazz en diferentes ritmos de la música colombiana y la grabación de standards de jazz en sus ritmos originales. También en este listado se observa como el jazz se ha fusionado mayormente con ritmos de las zonas costeras del país.

Para finalizar este primer apartado, vale la pena recalcar que, la primera producción discográfica dedicada al jazz en Colombia sería en 1961 bajo la dirección del Español Luis Rovira Restrepo, incluso, la tercera de las producciones discográficas de Luis Rovira *Sexteto (P631807 L)*, es importante en la historia de la música colombiana, debido a la inexistencia hasta dicho momento, de grabaciones que apelarán al lenguaje jazzístico directo y sin ambages, evidenciando a Rovira como heredero absoluto del

sexteto de Benny Goodman (Monsalve, 2013, p. 54); y en la cual participaría el maestro León Cardona, famoso compositor de música Andino colombiana.

## **El contrafact**

El *contrafact* o *contrafactum* era utilizado en la música medieval, con el fin de crear nuevas piezas usando textos nuevos en armonías existentes. La técnica cambiaba el texto a una canción que tenía un sentido religioso y se le agregaba un texto diferente, para transformarla en una pieza de orden profano, aunque en algunos casos se podía realizar a la inversa, es decir, tomar una pieza profana y cambiarle el texto por una que tuviera un sentido religioso.

La construcción de los textos permitía que, con un cambio de algunas palabras el sentido de una canción religiosa se volviera profano y tuviera un sentido totalmente diferente, aunque tuvieran muchas palabras en común, así:

<sup>2</sup>*Contrafactum* is the term for a Medieval era process of applying new texts to older melodies. This was connected to the practice of troping, where new words were added to pre-existing song texts. There are two results from troping: the trope, where the additional words had some context or shared meaning with the

---

<sup>2</sup> “*Contrafactum* es el término a un proceso de la era medieval dónde se asignaban nuevos textos a melodías viejas. Lo anterior, estaba conectado a la práctica de *troping*, donde nuevas palabras eran adicionadas a textos existentes. Hay dos resultados de troping: el *trope*, donde las palabras adicionales tenían algún contexto o significado compartido con el texto más antiguo y la secuencia donde las nuevas palabras no se referían al trabajo original” Traducción libre.

older lyrics; and the sequence where the new words did not refer to the original work. (Mwamba, 2014, p. 4)

Esta técnica se empezó a utilizar en el jazz alrededor de los años 40 donde los músicos inventaban nuevas melodías a *standards* de jazz las cuales se iban popularizando y motivando a otros músicos a crear sus propias “versiones” de estas piezas famosas:

However, the contrafact is not an exclusively jazz phenomenon, the tradition of taking an existing song and altering it started in the 16th century. During this time the lyrics for secular songs were often replaced with religious text. In doing so the harmonic backdrop was preserved while a more “meaningful” text was applied (...) This technique was adopted by and especially suited for the improvising musicians of the 1940’s. These musicians started exploring and performing a collection of popular tunes that we still play today.<sup>3</sup> (O’donell. 2013)

Uno de los exponentes de este estilo compositivo fue el saxofonista Charlie Parker (1920-1955). Él fue un innovador con sus melodías, utilizando el *Contrafact* para la creación de las mismas. En la actualidad, aún se siguen interpretando dichas melodías por su calidad musical y su exigencia técnica para ser interpretadas. Un ejemplo de lo

---

<sup>3</sup> el *Contrafact* no es un fenómeno exclusivo del jazz, la tradición de tomar y cambiar una melodía existente y alterarla inició en el siglo 16. Durante esta época las letras de una canción profana fueron a menudo reemplazadas por textos religiosos; al hacerlo la armonía era preservada mientras un texto más significativo era asignado. Esta técnica fue adoptada y adecuada por los músicos que improvisaban en los años 40s. estos músicos comenzaron explorando e interpretando una colección de melodías populares que todavía interpretamos. Traducción libre.

anterior, fueron sus contrafacts utilizando las estructuras del Blues y la estructura del Rythm Changes para la creación de sus piezas.

Es válido aclarar que, el *Rhythm Changes* es uno de los *Contrafacts* más conocidos después del *Blues*. El surgimiento de este fue con *I Got Rhythm*, música compuesta por el Estadounidense George Gershwin (1898-1937) con letra de Ira Gershwin (1896-1983). Esta pieza, hacía parte del musical *Girl Crazy* (1930). En dicha obra, nacerían el *Rhythm Changes*, el cual es una secuencia de acordes usados por Gershwin y que serían reutilizados en la creación de nuevos standards de jazz. Así, a partir de esta progresión armónica, se pudieron configurar alrededor de más de 20 standards de jazz, basados en la progresión armónica de *I Got Rhythm*.

Otro ejemplo para entender una forma de *contrafact* en la música colombiana, son algunas piezas musicales de los llanos orientales, donde se usan tres acordes para acompañar una melodía (I-IV-V) más conocido como “pajarillo”. Sobre estos mismos acordes, aunque en diferentes tonalidades, se han compuesto otras piezas. Así mismo, otra similitud de *contrafact* en la música colombiana, se encuentra en algunos ritmos del norte del país, particularmente en las cumbias donde se han creado diferentes melodías donde la progresión I-V (tónica-dominante) son utilizadas para la creación de melodías.

### **El Sincretismo musical como modelo en la creación de contrafacts**

La mezcla, fusión o unión de diferentes corrientes musicales y estilos que dan como resultado una nueva expresión cultural, se conoce con el nombre de sincretismo.

Este fenómeno siempre ha estado presente dentro de la música y ha sido beneficiado por el desplazamiento de personas de un país a otro.

Los viajeros llevaban consigo sus manifestaciones culturales tales como instrumentos, cantos y bailes, los cuales, iban siendo conocidos y enseñados en el recorrido que hacían durante sus desplazamientos. Dichas manifestaciones artísticas, se iban fusionando, creando nuevas corrientes que eran incluidas dentro de la cultura donde iban llegando. Un claro ejemplo, es la música del pacífico colombiano, la cual se ve claramente influenciada por tambores y bailes traídos por culturas africanas que llegaban como esclavos a Colombia durante la época de la conquista española.

En la actualidad, las diferentes culturas alrededor del mundo, se han visto influenciadas por dicho efecto de mixtura musical, transformando las fronteras geográficas, permitiendo los encuentros entre modos de pensar y de sentir, los cuales, repercuten en formas de interacción social. Lo anterior se puede observar a través de nuevas formas de aprehender el mundo, recibir sus vibraciones sensoriales, intercambiar, difundir y compartir diversas formas de arte, que vinculan a las personas a través de éstas (Herrera, 2006).

De esta manera como resultado de este sincretismo o fusión de dos culturas diferentes, que dan como resultado estas cinco piezas.

## Metodología

Para la creación de las piezas se siguieron varios pasos:

En primer lugar, se hizo una búsqueda de los ritmos andinos colombianos que fueran más representativos en el país. Esta búsqueda se hizo en las páginas web de dos festivales de música andina colombiana, principalmente que fueran de música instrumental. Los festivales fueron el Festival Mono Núñez y Festival Hatoviejo Cotrafa.

En la reglamentación de dichos concursos, se evidenció un listado de los diferentes ritmos que podían participar en los festivales. Es necesario aclarar que dichos eventos se encuentran dentro de los más representativos del país y la música que se interpreta en ellos es principalmente la música andina colombiana. Como resultado de las pesquisas, se pudo obtener una lista de cinco ritmos andinos colombianos los cuales fueron: guabina, bambuco, pasillo, vals y caña.

Posteriormente, se hizo un listado de los standards de jazz que fueran de estudio obligatorio dentro del repertorio jazzístico; aquí se tuvieron algunas consideraciones. En primer lugar, se buscaba que fueran piezas donde la armonía no fuera muy compleja. En segundo lugar, que no tuvieran estructuras muy largas. En tercer lugar, se buscaba que no tuvieran demasiados acordes.

Otro aspecto tenido en cuenta para reunir el listado de los standards de jazz fue “*El libro del jazz piano*” escrito por Mark Levine en el año 2003. En el texto, se recomienda una lista de standards de jazz para la práctica de un pianista principiante, y teniendo en cuenta los tres indicadores mencionados anteriormente (armonía sencilla,

estructuras cortas y poca cantidad de acordes), fueron escogidos cinco standards de jazz.

Éstos fueron:

Autumn leaves (Johnny Mercer, 1954), Mr PC (John Coltrane, 1959), All the things you are (Jerome Kern/Oscar Hammerstein II, 1939), Tune up (Miles Davis, 1954), Four (Miles Davis, 1954).

Finalmente se inició una etapa de prueba, donde a dichos standards se les cambió la métrica por una de los cinco ritmos colombianos nombrados anteriormente. Luego, se tocó la melodía original, con el fin de tener una mejor relación rítmico armónica con las piezas. En dicho proceso, se tocaron las melodías, acompañadas de un bajo sencillo según el ritmo que se estuviera experimentando, y luego se probaron los ritmos únicamente con la armonía. Para este momento, se prescindió de la melodía y solamente se escucharon las progresiones armónicas, comparándolas entre sí para identificar cuáles se adaptaban mejor a cada ritmo colombiano. Luego, se tocó cada uno de los standards de jazz en los respectivos ritmos andinos colombianos con el fin de tener una guía del sonido final en torno a los *contrafacts*.

A continuación, se presenta la lista de ritmos colombianos con el respectivo standard de Jazz que le fue asignado:

- Guabina – *Four*. (ver anexo 1)
- Bambuco – *All the things you are*. (ver anexo 2)
- Pasillo – *tune up*. (ver anexo 3)
- Vals – *Mr pc*. (ver anexo 4)
- Caña – *Autumn leaves*. (ver anexo 5)

**¿Cómo generar el diálogo?**

Con el objetivo de lograr una interacción entre los géneros musicales, se buscó probar diferentes formas para que cada una de las partes aportaran algo característico desde su lenguaje. En el caso del jazz, fueron tomadas las estructuras sobre las cuales se van a crear las melodías y con ellos las armonías que son tradicionales de dicho género.

Vale la pena aclarar que, una de las características del jazz es la construcción de líneas melódicas basadas en las 7 escalas modales (modos griegos), las cuales no son muy comunes dentro del *head*, estructura principal sobre la cual se va a improvisar, sino en la parte de la improvisación donde se hace uso de estos modos. Por esta razón se quiso utilizar uno de estos modos en una de las piezas.

Así, se seleccionó el modo Dórico, aplicado en un acorde de do menor. De la música colombiana fueron tomadas secciones melódicas y rítmicas para el desarrollo de las ideas musicales.

## **Resultados**

Para lograr el objetivo general de este trabajo, se siguieron ideas básicas y sencillas para la composición. Se utilizaron motivos melódicos y rítmicos existentes para generar una nueva relación con las nuevas piezas. También se tuvo en cuenta la selección de standards de jazz que no tuvieran armonías complejas ni progresiones armónicas difíciles.

En relación con la armonía, se procuró respetar las composiciones y no se realizó ninguna alteración dentro de las progresiones armónicas de los standards de jazz; con el fin de conservar los elementos originales de dichas piezas.

Para la muestra de los resultados, se seleccionaron tres factores de análisis; estos fueron: melódico, rítmico y mixto.

## Melódico

En relación con el desarrollo melódico, se utilizaron las notas guías de cada acorde (fundamental, tercera, quinta y séptima). Lo anterior, con la finalidad de darle un sentido armónico a las piezas, además de evitar la creación de piezas con melodías lejanas a los centros tonales de cada acorde. Dichas notas se fueron uniendo con otras notas de paso, o se bordeaban dependiendo de la línea melódica que se estuviera trabajando.

Guabina: en este ejemplo (figura 1), se puede evidenciar como en el primer compás, la nota larga está sobre si bemol que es el quinto grado de mi bemol mayor. En el tercer compás, la melodía se encuentra nuevamente en si bemol, pero esta vez hace parte de la fundamental del acorde de este compás que es si bemol menor.

En el cuarto compás la melodía se mueve sobre si bemol, la cual hace parte de mi bemol mayor y en el último compás, se hace un retardo sobre ella la bemol que en este compás es la fundamental del acorde.



Figura 1. cc. 2-6 de la Guabina.

Bambuco: (figura 2) en el bambuco se tuvieron que bordear las notas guías de cada acorde, debido al aspecto rítmico sobre el cual se estaba trabajando. En el primer compás se inicia en do que es la quinta del acorde de fa menor, en el siguiente compás, se

reposa sobre el si bemol que es la fundamental del acorde de ese compás. En el tercer compás, se repite el mismo motivo del primer compás, es decir, se rodean las notas guías, si bemol y mi bemol que hacen parte del acorde de mi bemol mayor. En el último compás, se inicia en la séptima del acorde y en la mitad del compás, se dirige hacia el re bemol, el cual es la fundamental de este acorde, re bemol mayor con séptima mayor.



Figura 2. cc. 1-5 del Bambuco.

Pasillo: en este ejemplo (figura 3) se puede ver la melodía iniciando en la tercera nota del acorde de re menor, que es fa; Luego en el siguiente compás, se sigue en la misma nota de fa, debido a que el acorde es un sol mayor con séptima menor. La melodía sube hasta un mi que, en dicho compás, hace parte de la tercera nota del acorde que le corresponde, do mayor.



Figura 3. cc. 3-6 del Pasillo.

Vals: (figura 4) en este ejemplo, se comienza en la tercera nota del acorde de do menor, y se desplaza hasta llegar en el siguiente compás a la bemol, el cual, es la tercera nota del acorde que corresponde a este compás, el cual es fa menor. Se finaliza

desplazándose desde la séptima de fa menor, mi bemol. y luego se desplaza hasta la tercera del mismo acorde.



Figura 4. cc. 4-6 del Vals.

Caña: (figura 5) para este ejemplo, hay que tener en cuenta las dos notas del primer compás, las cuales están en la quinta y séptima del acorde correspondiente, la menor. El siguiente compás comienza en la tercera nota del acorde de re mayor, fa sostenido, finalizando en la quinta del mismo. En el tercer compás se repite el mismo motivo rítmico del primer compás, pero en la tercera y séptima del acorde de este compás, sol Mayor con séptima mayor. El siguiente compás, repite exactamente el mismo motivo del segundo compás; desplazando la melodía desde la tercera nota del acorde de do Mayor hasta la quinta de sol. En el último compás, se encuentran dos notas que están en la tercera y la quinta del acorde, el cual es fa sostenido menor con la quinta bemol. es decir, la y do.



Figura 5 cc. 3-7 de la Caña.

## Rítmico

En el Jazz el estudio de la improvisación es muy variado y cambia constantemente, dependiendo del estilo y de la escuela donde se esté estudiando. Hay un método de estudio de las improvisaciones, conocida como play and rest (tocar y descansar). En dicha técnica, el improvisador no está tocando todo el tiempo y le da espacio a la creación de ideas musicales con sentido y orden.

Lo anterior se puede realizar haciendo silencios en la cantidad de compases que se desee. Estos espacios permiten pensar y retomar ideas en la improvisación, debido a que se trazan objetivos antes realizar la improvisación, por ejemplo, sólo realizar melodías descendentes.

Basado en esta forma de estudio se quiso crear espacios con silencios o notas largas en las melodías, imitando esta dinámica del jazz.

Guabina: (figura 6) en esta sección se observa como la pieza comienza el primer compás con corcheas, y en el siguiente compás se baja la cantidad de notas para encontrar únicamente una negra y luego una blanca. En el primer compás había seis figuras rítmicas y en éste solamente dos; esta dinámica se repite en los siguientes compases.



*Figura 6. cc. 1-6 de la Guabina.*

Bambuco: (figura 7) en este ejemplo, se puede observar cómo se inicia con la nota larga y a continuación empiezan las notas más cortas, que en este caso son dos corcheas



Figura 9. cc. 1-5 del Vals.

Caña: (figura 10) esta pieza inicia con notas cortas y da paso a compases con notas largas y silencios. Acá fue más complejo aplicar la metodología del *Play and Rest*, debido a que se estaba trabajando sobre una estructura rítmica que iba por toda la pieza. Sin embargo, en esta sección se dejó un espacio imitando el “descanso” al cual se hace referencia en este aspecto.



Figura 10. cc. 10-14 de la Caña.

## Mixto

En este factor se quisieron probar diferentes aspectos de composición, donde se experimentaron distintas categorías como lo rítmico, lo armónico, lo motivico y lo modal. Por lo anterior, se decidió hacer énfasis en el diálogo propuesto en líneas anteriores, donde dos interlocutores expresan sus ideas. Es decir, de cada parte (jazz y música colombiana) se tomaron elementos y se hizo una fusión más compleja.

Así, se tomaron motivos rítmicos, melódicos que fueran característicos especialmente de la música colombiana, ya que el jazz dentro de este diálogo, estaba proponiendo las estructuras armónicas de las piezas, por ello, las melodías están fuertemente influenciadas en motivos de piezas colombianas.

En los siguientes ejemplos se van a presentar los aspectos que se propusieron para experimentar en torno a la técnica de *contrafact* propuesta en la fusión.

## Guabina

En la guabina, se tomó como base la figura rítmica de los cuatro primeros compases de la guabina “Guabina huilense” compuesta por Carlos E. Cortéz (figura 10) (1900 -1967). A partir de dichas formas se desarrolló la melodía del tema (figura 11).

The image displays two musical staves. The top staff, labeled 'Melodía', shows a melody in 2/4 time with a treble clef. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bottom staff, labeled 'Figura rítmica base', shows a rhythmic pattern in 2/4 time with a treble clef. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The first measure of the bottom staff has a '5' above it, indicating a fifth finger position. The bottom staff ends with a double bar line.

Figura 11. motivo rítmico de los primeros cuatro compases de la “Guabina Huilense”

## Contrafact

La idea no era plasmar idénticamente las figuras rítmicas de la Guabina Huilense, sino citar el motivo rítmico del *contrafact* (figura 12).



Figura 12. cc 13-17 de la Guabina.

### Bambuco

En el bambuco se utilizó como motivo melódico, la introducción del bambuco “Soy colombiano” de Rafael Godoy (figura 12) (1907–1973), para ello, se utilizaron los primeros ocho compases de la introducción de dicha pieza (figura 13).



Figura 13. primeros ocho compases de “Soy Colombiano”

### Contrafact

En esta pieza se omitió la primera corchea por razones de cuadratura. Hay que aclarar que esta referencia sólo se utiliza en ciertas partes de la pieza, y de allí se continúa el desarrollo motivico de la pieza (ver figura 14).



Figura 14. cc. 1-5 del Bambuco.

### Pasillo

Con el pasillo se utilizó como referencia la parte rítmica 15 compases del pasillo “Chaflán” de Nicanor Vásquez Ortiz (1890–1965) (ver figura 15).



Figura 15. Primeros dieciséis compases de “Chaflán”

### Contrafact

Para el pasillo también fue necesario omitir el primer compás, con el fin de no afectar la estructura del *contrafact*. Por ello, en esta pieza a diferencia del *contrafact*

anterior, se utilizó en su totalidad la referencia rítmica del pasillo “Chaflán” (ver figura 16).

The image shows a musical score for a piece titled "Chaflán". It consists of four staves of music in treble clef, 3/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The chord symbols above the staves are: Staff 1: Em7, A7, Dmaj7; Staff 2: Dm7, G7, Cmaj7; Staff 3: Cm7, F7, Bbmaj7, Ebmaj7; Staff 4: Em7, A7, Bbmaj7, Em7, A7. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some rests.

Figura 16. contrafact del pasillo.

Para el Vals se utilizó la escala dórica en los acordes de do menor (figura 17).

The image shows a musical score for the Dorian scale of D minor. It is a single staff in treble clef, 4/4 time. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The scale is written as a sequence of eighth notes: D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5, D5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4.

Figura 17. escala de do menor dórico

## Contrafact

En esta pieza se quiso probar un modo griego por dos razones. En primer lugar, para buscar un color melódico diferente que fuera poco común dentro de la música andino colombiana; con esto no se quiere decir que no existan composiciones que tengan

estos modos, pero sí es más común el uso de los modos Jónico y Eólico en las melodías.

La segunda razón fue, que dicho modo es para principiantes debido a que posee dos alteraciones en toda la escala (mi bemol y si bemol) (ver figura 18).



Figura 18. cc. 1-6 del Vals.

## Caña

En la Caña se utilizó la clave rítmica de este aire pero invertido (figura 19). La clave normalmente inicia con corchea y negra, corchea y negra en el mismo compás y luego tres negras. En el *contrafact* se cambió el orden de los compases, primero de las negras y luego de las figuras que le antecedían. Esta clave es la base rítmica para el acompañamiento de este ritmo. Es decir, no es un molde sobre el cual se construyen las melodías, sino una base para los instrumentos rítmicos y armónicos que acompañen a los intérpretes de este ritmo.



Figura 19. base rítmica de la caña.

## Contrafact

En esta pieza se utilizó el modelo rítmico en la primera parte de ésta. Como se puede observar en los compases, la clave está invertida al ejemplo anterior y se repite cada dos compases. Vale aclarar que, esta célula fue utilizada en la primera sección del *contrafact* (figura 20).



Figura 20. cc. 2-6 de la Caña.

No hay duda que el jazz es una “corriente” que, si bien lo comparamos con el agua y con las propiedades de esta, se puede decir que se amolda a cualquier espacio donde sea vertida. Mientras, la música andina colombiana tiene una riqueza rítmica en estos aires que le da vida a las progresiones armónicas que se proponen desde el jazz.

## Discusión y conclusión

Si hablamos de diálogo como un momento en donde dos partes, un emisor y un receptor están en continua comunicación con un mensaje entre ambos, es clara la creación de un “diálogo” entre el jazz y la música andino colombiana.

En las cinco piezas hay una interacción clara entre las partes, cada una de ellas propone una idea desde su lenguaje utilizando el *Contrafact* como método de comunicación, dando como resultado melodías auditivamente reconocibles, pero con una

sonoridad nueva, donde se respetan los puntos de vista de cada participante en esta conversación.

Los primeros dos factores que se tuvieron en cuenta a la hora de componer los *contrafacts* (el melódico y el rítmico), no presentaron inconvenientes a la hora de ser utilizados en las piezas, puesto que, se siguieron ideas sencillas para la construcción de las melodías.

Es necesario resaltar que, un elemento fundamental para el desarrollo de las piezas fue el “mixto”. A pesar de la sencillez que se buscó desarrollar desde el inicio de este proyecto, el uso del “mixto” presentó algunas dificultades a la hora de la creación de las piezas. Por ello, se deduce que se hubieran obtenido mejores resultados sí en la elección de los *standards* de jazz, se hubieran tenido en cuenta las estructuras melódicas de las piezas colombianas que se iban a utilizar como base en las nuevas piezas. Es decir, se tuvieron que cortar partes para que ambas pudieran coincidir con la estructura de algunos *standards*. Por lo anterior, es recomendable elegir *standards* de Jazz que tengan más de 16 compases con el fin de no cortar las melodías preseleccionadas.

La música andina colombiana fue en su momento muy “estricta” en la aceptación de nuevas “tendencias” o sonidos que tuvieran influencias de otras corrientes.

Actualmente hay un surgimiento de agrupaciones, compositores y solistas que se han atrevido a traer nuevas expresiones al escenario y estas se han venido aceptando dentro de los círculos donde se promueven las músicas de esta región. Por dicha razón, este es un momento importante que se debe aprovechar para la innovación, la exploración y explotación de la música de esta región, la cual creo que aún tiene bastante camino por recorrer.

Es importante aclarar que, en este texto no se propuso imponer un cambio a la música tradicional colombiana existente, ni tampoco a la forma en como esta se compone. La intención se centró en generar una interacción, un diálogo entre dos corrientes diferentes, proponiendo un referente, a los compositores que deseen arriesgarse a probar estructuras diferentes o progresiones distintas a las que se usan dentro de la música andino colombiana. También puede servir como una provocación a perder el miedo, y probar nuevos caminos que puedan contribuir a la potencialización de las músicas de la región.

A su vez, este artículo se podría ser una ayuda a los estudiantes de jazz que estén interesados en conocer piezas de la música andino colombiana, las cuales, no gozan de tanto reconocimiento como las músicas de otras regiones ya mencionadas.

Por último, vale la pena mencionar que, el texto puede ser una herramienta de estudio para cualquier instrumentista de Jazz que quiera conocer nuevas métricas con armonías que le sean familiares, y así poder aplicar los conocimientos propios del jazz y la improvisación.

## Referencias bibliográficas

- Acosta, C., Prado, C., Aguí, N y Roa, H. (2017). Tendencias actuales de la creación académica en la música andina colombiana. Universidad Sergio Arboleda. Bogotá.
- Berendt. Joaquim E. (1959). *El Jazz de New Orleans al Jazz Rock*. Colombia. Fondo de Cultura Económica.
- Corti, B. y Lerman, F. (2015). *Jazz Argentino, transculturación y gesto musical*. XII Congreso de la Rama latinoamericana de la IASPM, 349-355. Recuperado de: [https://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/transygm\\_-c\\_-l.pdf](https://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/transygm_-c_-l.pdf)
- Fernandez, G. (s,f). *El Jazz en Cuba*. Panamá Revista. Recuperado de: <http://www.panamarevista.com/el-jazz-en-cuba/>
- Monsalve, J. A. (2014). *Apostillas a un pionero del jazz*. De memoria. Revista del archivo de Bogotá. Vol. 5, 52-60. Recuperado de: [https://issuu.com/archivodebogota/docs/de\\_memoria\\_no.5](https://issuu.com/archivodebogota/docs/de_memoria_no.5)
- Montavo, F. Sandoval, J, P. (2010). *Pasillos, Bambucos Guabinas una visión urbana*. [mensaje en un blog]. Recuperado de: <http://librosmusicascolombianas.blogspot.com/2010/03/pasillos-bambucos-guabinas-una-vision.html>

Mwamba, C. (2014). *Contrafacts in jazz: Language, myth. method and homage*.

[Mensaje en un blog]. Recuperado de:

<https://www.coreymwamba.co.uk/mres/contrafacts/essay.html>

Oliver, R. I. (2009). Travesía. Hibridación y viajes del jazz en Colombia y su influencia en la música local. (tesis de pregrado). Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá.

Recuperado de: <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/6540>

O'connell, E. (2013). Jazz contrafacts and reharmonization: a creative approach to jazz

standards. Rescatado de: [https://www.jazzadvice.com/jazz-contrafacts-and-](https://www.jazzadvice.com/jazz-contrafacts-and-reharmonization-a-creative-approach-to-jazz-standards/)

[reharmonization-a-creative-approach-to-jazz-standards/](https://www.jazzadvice.com/jazz-contrafacts-and-reharmonization-a-creative-approach-to-jazz-standards/)

Sepúlveda, J. (2019). 30 Melodías representativas del jazz colombiano. (Tesis de grado).

Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá. Recuperado de:

<https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/40569>

Vera, J. (2005). Ciudadanías del re encanto: recreación y empoderamiento de la cultura

con jovenes musicos de “fusion” (folclor urbano) en Bogotá. (Monografía para optar por el título de Magister en Antropología). Universidad de los Andes.

Disponible en:

<https://repositorio.uniandes.edu.co/bitstream/handle/1992/8946/u263620.pdf?sequence=1>.

