

## FICHA TÉCNICA AUDIO

Título: Caracola

Compositor: Alejandro Tobar

Intérprete: Luis Macía

Incluido en: Canciones de Alejandro Tobar interpretadas por Luis Macía, Parte 3A [CD] : Poetisa Berta del Río. [Bogotá?] : Radiodifusora Nacional de Colombia, 1947.

2 CD (08:13 ; 13:30) :

CD17551

Fonoteca RTVC

### Reseña: Juan Carlos Marulanda López

Destacado no solamente como intérprete de varios instrumentos, entre ellos el violín, el clarinete y el saxofón, sino también como compositor, arreglista y director, el talentoso músico bogotano Wolfano Alejandro Tobar (1907-1975)<sup>1</sup> desarrolló una de las carreras artísticas más activas de su tiempo en el medio nacional. Dentro de su amplia producción se encuentran composiciones en diferentes géneros, escritas para diversos formatos, incluyendo obras de cámara, música sinfónica (como Kalamary) e incidental, temas para orquesta de baile (entre ellos Pachito Eché) y varias canciones, entre las cuales se destacan piezas como Hoy he visto unos ojos, Poco a poco y Caracola, objeto de la presente reseña. Resulta algo irónico que, pese al renombre alcanzado por Tobar en su tiempo, su obra y figura prácticamente han sido relegadas al olvido. De hecho, a Tobar se le recuerda principalmente por su exitoso temaailable Pachito Eché y en menor grado por obras como Kalamary –una paráfrasis sinfónica sobre temas de Lucho Bermúdez–, Serenata en Chocontá o Atardecer en Patiasao. Respecto a lo anterior, Huáscar García señala que Tobar no ha sido visto como «un músico lo suficientemente “serio”<sup>2</sup> como para ser merecedor de una observación detenida de su obra, pero tampoco lo consideran lo suficientemente “popular” como para incluirlo en el panteón de glorias musicales nacionales»<sup>3</sup>, junto a autores como Lucho Bermúdez o José Barros.

El lenguaje musical de Tobar refleja su conocimiento y práctica artística. Poseedor de un talento excepcional y con una sólida formación musical, este músico tuvo un desempeño admirable, tanto en el ámbito de la música erudita así como en el campo de lo popular –llegó a ser, a un mismo tiempo, violinista de la Orquesta Sinfónica Nacional e intérprete de diversos instrumentos en orquestas de baile, además de compositor y arreglista–. Sus intereses musicales eran amplios, según anota García, «al mismo tiempo que transcribía de oído los éxitos musicales de Cole Porter o Duke Ellington, analizaba cuidadosamente las partituras de obras como La Bohème de Puccini... la Danza del fuego de Manuel de Falla o Rhapsody in Blue de Gershwin»<sup>4</sup>. De hecho, en sus composiciones eruditas están presentes elementos de la música popular, especialmente provenientes del jazz, así como de la música tradicional colombiana y otros géneros de diversa procedencia.

Las canciones ocupan un lugar de importancia en la producción musical de Tobar. En ellas, al decir de García, «la división entre lo “popular” y lo “serio”, que de por sí es muy exigua, se hace prácticamente invisible»<sup>5</sup>En opinión del maestro Luis Fernando León, quien fue alumno directo de Tobar, es posible relacionar sus canciones con el movimiento de canción latinoamericana, donde se destacan autores como el mexicano Manuel M. Ponce<sup>6</sup>. De hecho, la canción para voz y piano es uno de los géneros musicales representativos de la música culta en América Latina, particularmente en la primera mitad del siglo XX. Según anota Claudia Yepes, «el canto permitió un desplazamiento fluido del mundo popular a la sala de concierto»<sup>7</sup>.

A partir de la revisión del catálogo elaborado por García y la consulta de documentos sonoros pertenecientes al archivo de la Radio Televisión Nacional de Colombia (RTVC), es posible conjeturar que todas las canciones de Tobar posiblemente fueron escritas inicialmente para voz y piano. No obstante, tan solo algunas de ellas cuentan con una versión adicional para voz y acompañamiento orquestal, tal vez por haber merecido un mayor interés por parte de su creador. Caracola se encuentra en este grupo; en este caso, quizás por el carácter íntimo de la música, el acompañamiento se reduce a una orquesta de cuerdas. No existe información acerca de la fecha de composición de esta página musical, sin embargo es posible intuir que pudo haber sido escrita entre 1942 y 1947, es decir, en algún momento entre el regreso de Tobar desde Argentina y la fecha en la cual existen registros sobre la interpretación de la obra. Este lapso de tiempo corresponde prácticamente a la segunda mitad de la década de los años 40 del siglo XX, período considerado como el más prolífico en la actividad de Tobar como compositor<sup>8</sup>.

Al decir de León, la música de Caracola resulta, al menos en aspectos como la melodía y el acompañamiento, próxima a la barcarola<sup>9</sup>, un tipo de canción que presenta un acompañamiento continuo en compás de 6/8 o 12/8, alusivo de las canciones de los gondoleros venecianos<sup>10</sup>Curiosamente, en la portadilla manuscrita de la partitura de Caracola, la canción aparece como parte de una suite de canciones para canto y piano que aparentemente fue proyectada por el compositor pero de la cual no se tiene noticia. Los textos de la canción son del poeta payanés Carlos López Narváez (1897-1971). Cabe anotar que el mismo poema fue empleado años más tarde por el compositor y director nortesantandereano José Rozo Contreras (1894-1976) en su canción homónima de 1958, una pieza que seguramente ha sido más difundida que la obra que nos ocupa:

Caracola (poema de Carlos López Narváez)

El cielo sin una nube, / La brisa sin un cantar,  
 La tarde sin un lucero / Y sin una vela el mar.  
 La tarde sin un lucero / Y sin una vela el mar.  
 Para no verme tan sola / Le dije tu nombre al mar.  
 Y el mar hizo de tu nombre / Lucero vela y cantar.  
 Y el mar hizo de tu nombre / Lucero vela y cantar.

Como ocurre en las canciones de Tobar, la estructura formal guarda estrecha relación con el texto; en este caso se trata de una pieza breve con dos secciones que se encuentran precedidas por una introducción a cargo del piano. En dicha introducción se presentan algunas figuraciones de acompañamiento que son empleadas en las secciones siguientes. La línea melódica se caracteriza por la sencillez en su construcción, lo cual resulta particularmente evidente en la primera sección, la cual está basada casi por completo en el motivo:



El gesto melódico inicial, que inicia con un salto hacia el sonido sol sostenido –grado correspondiente a la nota sensible en la mayor, tonalidad en la que se encuentra escrita toda la pieza–, pareciera tener la intención de describir musicalmente el texto poético:

No obstante, un elemento de mayor interés se encuentra en la manera como el autor aprovecha las tensiones melódicas para acentuar el aspecto emotivo de la obra. Luego de transitar por diversos sonidos como puntos intermedios de llegada, al final de primera sección la melodía alcanza –esta vez de manera más prolongada– el sonido sol sostenido agudo, grado correspondiente a la nota sensible; la resolución definitiva de esta tensión tan solo ocurre en la conclusión de la línea melódica:

Finalmente se presentan algunos extractos que ilustran aspectos relacionados con el manejo de la armonía por parte de Tobar. Allí se evidencia una inclinación por sonoridades propias del jazz, así como el gusto por el lenguaje armónico de los compositores románticos; en todo caso, con una propuesta armónica que en su momento seguramente resultó de avanzada para nuestro medio musical:

- El acorde correspondiente a dominante de la dominante –que sería B7 – es reemplazado por su “sustitución tritonal”, en este caso F7<sup>11</sup> (c. 3); adicionalmente hay uso de inversiones para favorecer la conducción melódica de la línea correspondiente al bajo, así como la presentación de una sonoridad compleja de dominante (E13 con s11 en c. 4):

- La armonía es enriquecida mediante un préstamo modal que es presentado con un acorde sustituido en la función de subdominante en el segundo tiempo del c. 13 (G13 en lugar de Dm). El acorde sustituido sirve, a la vez, como sonoridad de aproximación a Fs13; adicionalmente una elaborada conducción de voces presenta múltiples cromatismos sobre dicho acorde, que a su vez opera como dominante secundaria conducente hacia Bm7.

13

tar - de sin un lu - ce - ro y sin u - na

*mf*

D G13 F#13 Bm7

• Movimientos paralelos con enlaces no funcionales

20

Pa - ra no ver - me tan so - la

Bm7 C#7 DMaj7

### Citas

1 Hay algunas discrepancias respecto al año de nacimiento de W. A. Tobar, hay quienes señalan que fue 1908 y otros dicen que fue 1913.

2 El término «serio» es utilizado por García para aludir a música concebida únicamente para ser interpretada y escuchada.

3 GARCÍA, Huáscar. El lenguaje musical de Alejandro Tobar. Trabajo de grado Música. Bogotá: Universidad de los Andes. Facultad de Artes y Humanidades. Departamento de Música. 2001. p. 1

4 Ibid., p. 24.

5 Ibid., p. 35.

6 Charla con el maestro Luis Fernando León, octubre 18 de 2012.

7 YEPES, Claudia y GIFFORD, Duncan. Notas al concierto [I] "Canciones de A. Ginastera, J. Roza Contreras, H. Villa-Lobos y G. Hernández" en Ciclo de miércoles: Tradición y vanguardia en la música latinoamericana (1930-1970), con motivo de la exposición "América fría. La abstracción geométrica en

Latinoamérica (1934-1973)”: [online], febrero-marzo 2011. Disponible en internet: <http://www.march.es/musica/musica.asp>

8 GARCÍA, Op. cit. p. 15

9 Charla con el maestro Luis Fernando León, octubre 18 de 2012

10 Barcarolle. The Oxford Dictionary of Music, 2nd ed. rev.. Oxford Music Online. Oxford University Press, accessed November 29, 2012, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e834>