

Improvisación en el pasillo y el bambuco de la región andina colombiana

Javier Alcides Pérez Sandoval y Francy Lizeth Montalvo López. Universidad El Bosque

Julio de 2010 / Revista Acontratiempo / N° 15

Introducción



Este texto fue presentado como ponencia en el Simposio “Conocimientos de lo Musical. Sociedad, Cultura y Política”, dentro del XII Congreso de Antropología en Colombia, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 10 al 14 de Octubre de 2007.)'; onmouseout='tooltip.hide();>1 El siguiente artículo expone aspectos relacionados con la investigación *Aplicación de Conceptos de improvisación en el Pasillo y el Bambuco de la Región andina Colombiana*, proyecto ganador de la Beca Nacional de Investigación en Música del Ministerio de Cultura 2006, la cual describe el proceso del desarrollo de la improvisación en géneros tradicionalmente no improvisados. La investigación es un estudio de tipo descriptivo y exploratorio que parte del análisis de los elementos musicales tradicionales para posteriormente innovar y experimentar a partir de estos, incluyendo y acercando a la tradición nuevos elementos que usualmente no le son característicos, en este caso conceptos y herramientas de improvisación propios del jazz. El objetivo de la investigación es enriquecer y aportar nuevos conceptos, sin pasar por encima de la tradición, creando un puente entre ésta y un elemento nuevo como lo es la improvisación.

Siendo el problema investigativo la búsqueda y la construcción de un lenguaje de improvisación en los géneros de la región andina colombiana encontrábamos cuestionamientos como: ¿de qué forma se pueden dar estos procesos de transformación en las músicas tradicionales? ¿cómo abordar el estudio de la tradición? ¿en qué contexto y por qué se está presentado la tendencia de involucrar elementos de músicas locales tradicionales junto a elementos de otras músicas populares urbanas en los últimos años?.

Para dar respuesta a estos interrogantes es de vital importancia definir los factores que han generado estos procesos de transformación en las músicas locales tradicionales. Entre estos encontramos: la migración de músicos rurales a la ciudades recontextualizando géneros tradicionales en un entorno urbano; el contacto con elementos culturales ajenos a la tradición (Berlanga, 1997); y el crecimiento en número e importancia de las facultades de educación musical en Colombia en contexto general de las transformaciones sociales derivadas de la globalización. Todos estos han sido factores determinantes en el desarrollo de estos procesos de cambio e innovación.

El encuentro del jazz y las músicas del mundo

El encuentro de elementos del jazz con las músicas del mundo se da desde los años cincuenta. Desde entonces varios músicos han explorado entorno a la agrupación de elementos rítmicos de diferentes culturas y la práctica de la improvisación propia del jazz. Esta tendencia se puede apreciar en la propuesta de músicos y proyectos como: Dizzy Gillespie, Mahavishnu Orchestra (1971) y Shakti, lideradas por el guitarrista inglés John McLaughlin, Chick Corea, Antonio Carlos Jobim (Tom Jobim) y Joao Gilberto, Chano Domínguez (España), Danilo Pérez (Panamá), David Sánchez (Puerto Rico), y Eliane Elias (Brazil) entre otros.

A finales de los años 40 músicos de jazz americanos como Dizzy Gillespie experimentaron y se acercaron a ritmos afrocubanos, al mismo tiempo que en La Habana músicos cubanos mezclaron armonías del jazz con canciones tradicionales cubanas, produciendo un estilo vocal nuevo que se conoce como el movimiento “fillin” o “feeling”. En la década de los 60 encontramos el trabajo de Miles Davis y Gil Evans con el disco *Sketches of Spain*, la primera grabación de jazz influenciada por la música de España. También podemos citar a John Coltrane, quien en su álbum *Ole*, realizó una exploración entorno a la mezcla de elementos del jazz y la música flamenca española. En 1963 Stan Getz y el guitarrista Joao Gilberto presenta un álbum de jazz y bossa nova, donde se encuentran temas de Antonio Carlos Jobim.

En la década de los 70 el guitarrista inglés John McLaughlin fue uno de los pioneros en esta tendencia. Sus agrupaciones Mahavishnu Orchestra, y Shakti, incluía elementos musicales o instrumentos típicos de la India como la tabla, la *mridangam* y el *ghatam*. Todo esto gracias a su acercamiento no sólo a la música sino a la cultura del sur de la India teniendo contacto con músicos como Lakshminarayana Shankar, Zakir Hussain, T.H. 'Vikku' Vinayakram y Ramnad V. Raghavan. También

encontramos a Chick Corea quien exploraba con elementos de la música española o latina. En su agrupación Return to Forever (1972) se hacía énfasis en la mezcla de elementos tradicionales del jazz y la música latina. Esta influencia derivaba del contacto de Chick Corea con músicos latinos como Willie Bobo o Mongo Santamaría. En los años 70 también se dieron encuentros con ritmos brasileños; músicos como Antonio Carlos Jobim (Tom Jobim) y Joao Gilberto fueron influenciados por conceptos armónicos y melódicos propios del jazz.

En 1984 Juan Luis Guerra lanza su disco *Soplando* en cual se encuentran merengues influenciados por el jazz. En 1989 Elian Elias, pianista y vocalista, lanza su primera grabación de jazz latino explorando la música brasileña. En la década de los noventa, músicos como Chano Domínguez, Danilo Pérez, Steve Coleman, y David Sánchez presentan propuestas en las cuales se encuentran elementos del jazz junto a ritmos y sonoridades propias de sus culturas. A mediados del decenio Chano Domínguez se posiciona como uno de los líderes del jazz flamenco. En 1996 Steve Coleman graba *The Sign and the Seal* con el grupo folklórico cubano, AfroCuba de Matanzas. En la música del pianista panameño Danilo Pérez y del saxofonista puertorriqueño David Sánchez se da el encuentro de elementos del post-bop junto a conceptos rítmicos propios de la música tradicional panameña o ritmos afro-cubanos.

Todos estos ejemplos nos muestran cómo el jazz gracias a su permeabilidad permite su encuentro con distintas músicas del mundo, generando una línea de desarrollo tanto para las músicas de cada país como para el jazz. En la actualidad, las raíces musicales de los intérpretes de jazz son de gran influencia, importancia e interés en su desarrollo artístico.

Condiciones para la investigación del encuentro de músicas tradicionales y elementos de músicas populares urbanas

En el estudio de estos procesos de cambio e innovación es primordial: tener un conocimiento profundo y respetuoso de los elementos tradicionales; no dar suposiciones por hecho o caer en el error de pretender descubrir características ya establecidos o presentes en la tradición; y no pretender estables reglas o estándares en el análisis de las músicas tradicionales.

Es de vital importancia conocer, apreciar, y entender la tradición partiendo de un estudio histórico-musical donde el objetivo final sea proponer nuevas sonoridades que enriquezcan e innoven, pero que no transgredan las principales características de los elementos musicales tradicionales, “teniendo en una mano el conocimiento tradicional y en la otra la inquietud por la búsqueda y la experimentación con nuevos elementos” (Berlanga, 1997). Por lo tanto, es importante investigar de una manera detallada los aspectos, las causas y las formas en las que se pueden dar estos procesos de transformación, los cuales son inevitables en la dinámica del mundo actual, en la cual el músico está expuesto desde los medios de comunicación, la academia, y su actividad musical diaria a distintos géneros, músicas populares, locales y extranjeras.

Panorámica colombiana

En esta misma tendencia, y de alguna manera conectado con los procesos anteriormente descritos a nivel internacional, en Colombia se puede identificar una tendencia de músicos urbanos, jóvenes en su mayoría, en la que se han acercado a diversos géneros y músicas tradicionales, recuperándolas y reinterpretándolas, experimentado con nuevos elementos e innovando a partir de estos; involucrando en algunos casos sonoridades de músicas urbanas como jazz, rock, pop, música electrónica, hip-hop, entre otras. Es significativo resaltar la influencia determinante que han desempeñado la evolución y masificación de los medios de comunicación en estos procesos de cambio e innovación, obteniendo el músico la oportunidad de conocer y acercarse a distintas corrientes culturales generando una gran mezcla de influencias musicales provenientes de diversas tendencias y géneros.

La llegada de músicos locales a las ciudades y su encuentro con músicos urbanos ha permitido a estos últimos ampliar su conocimiento, contacto e interés en estas manifestaciones. Desde la academia estos músicos también han sido importantes en el desarrollo de este movimiento, convirtiendo las músicas locales tradicionales en objeto de interés y estudio, llevado a cabo especialmente a través de sus trabajos y proyecto de grado. Todos estos procesos han permitido garantizar la memoria de ciertos aspectos que estaban basados más en la tradición oral. Históricamente en la academia el estudio de las músicas locales tradicionales no había sido tenido en cuenta (Arenas, 2007), siendo estas músicas excluidas frente a la tendencia de implantar modelos académicos tomados de escuelas del exterior, considerándolas como poco cultas, simples y fáciles (Arango, 2002: 35). Alrededor de los años 80 la dispersión en torno a estas músicas cedió, en algunos casos por búsquedas personales de los músicos que querían llevarlas a cabo, otras como parte de nuevos modelos que buscaban ser llevados a la práctica, tal es el caso de la creación de la ASABASAB. Academia superior de artes de Bogotá. Actualmente funciona como facultad de artes de la

Universidad Distrital de Bogotá. ');' onmouseout='tooltip.hide();'>2 (Garzón, 2002) y la estructuración de su plan curricular o la aparición de las escuelas de músicas tradicionales como hecho central del eje de formación del Plan Nacional de Músicas para la Convivencia PNMC. Actualmente ha crecido la inquietud por parte de los músicos que están dentro de la academia por acercarse, conocer, estudiar y entender las músicas tradicionales.

La improvisación musical en las tradiciones sonoras

En el contexto de la investigación la improvisación es asumida como una expresión espontánea de ideas musicales, que implica tocar y componer al mismo tiempo. Puede tener como punto de partida pautas basadas en modelos rítmicos o melódicos. El objetivo es que dichos modelos conserven la sonoridad del pasillo y el bambuco instrumental de la región andina colombiana.

En algunas ocasiones se piensa que improvisar es tocar cualquier cosa; a pesar que esta no sea total y estrictamente preconcebida no significa que esta sea arbitraria: el improvisador no actúa a partir de un vacío sin forma (Nachmanovith, 1990: 120). Por consiguiente, es importante entender y apreciar el género y contexto en el que se va a improvisar. Para esto se pueden elegir reglas voluntariamente definiendo pautas basadas en modelos rítmicos, melódicos o armónicos. En este proceso se imitan, reproducen y copian esquemas ya presentados o se crean e inventan modelos nuevos.

La improvisación a pesar de ser una de las principales características del jazz, no es exclusiva del mismo; tiene una presencia marcada en música de la India, en el flamenco, la música africana, la música asiática, y el rock entre otras. (Berendt, 1998: 67). En la historia de la música clásica europea es posible encontrar la presencia de improvisación; tal es el caso de los períodos barroco y clásico. En todos los estilos del barroco la improvisación estuvo presente; se usaba para suplir, variar y embellecer. En algunos casos se sugerían algunos adornos y se generaban espacios que el intérprete empleaba con cierta libertad para contribuir a la obra. A partir del clasicismo la improvisación se centra en los solistas instrumentales, los cuales improvisaban en las cadencias de las obras para demostrar su virtuosismo e imprimir su creatividad en la obra.

La improvisación es un elemento esencial en el jazz, siendo la música que más aportó, contribuyó y revitalizó a la improvisación en el siglo XX. En este género, ésta adquiere una concepción diferente a la de la música clásica. Una improvisación en una cadencia romántica, o una ornamentación barroca, está basada en el principio de “fidelidad a la obra”; en el jazz, el intérprete tiene total libertad para improvisar como quiera sobre una estructura armónica y rítmica dada (Berendt, 1998: 67), excepto en el free-jazz, en donde no existe dicha estructura base. El proceso de improvisación *jazzístico* es una invención espontánea la cual se da dentro del contexto de un tema, creando una nueva melodía sobre los acordes de éste.

De otra parte, el concepto de improvisación, en la forma en la que es empleado en el jazz, no ha sido una característica de la música de la región andina colombiana. En Colombia es posible encontrar ejemplos de improvisación en las músicas de las costas pacífica, atlántica y los llanos orientales. En la música de la región andina colombiana, la improvisación no ha sido un elemento característico en ningún momento de su historia. No existe un espacio para la creación de solos improvisados dentro del contexto o la armonía de un tema dado tal como ocurre en el jazz. En algunas ocasiones podemos encontrar variaciones y ornamentos desarrollados de manera improvisada, pero no la creación espontánea de una “nueva melodía” tomando como base la armonía del tema original. Son pocos y recientes los casos donde se busca incorporar improvisación en géneros como el pasillo. En temas tradicionales se encuentran, entre otros, la versión de *Coqueteos* [Audio 1](#) del jazzista colombiano Héctor Martignon y la versión de *Patás d’hilo* de la agrupación colombo-venezolana Recoveco [Audio 2](#). Otros casos se pueden encontrar en algunos pasillos recientes compuestos por músicos de Jazz como Antonio Arnedo [Audio 3](#) y la agrupación Puerto Candelaria [Audio 4](#)

Aplicación de la improvisación en el pasillo y el bambuco

Con el fin de entender y apreciar los géneros y contexto en el que se va a improvisar, se estudiaron los elementos musicales del pasillo y el bambuco instrumental de la región andina colombiana. Se analizaron obras de distintos autores y épocas; el objetivo de este análisis buscaba establecer las principales características y la sonoridad de ambos géneros. Como resultado de este estudio se encontraron y clasificaron ciertas características rítmicas, melódicas, armónicas y estructurales que permitieron definir elementos que posteriormente se utilizaron como recursos para ser aplicados en la improvisación, estas conclusiones no pretendían definir estándares o reglas para los géneros en cuestión.

Para la aplicación de la improvisación en los dos géneros andinos, se aplicaron las conclusiones del análisis de los elementos musicales de ambos géneros, junto a herramientas y conceptos de improvisación definidos anteriormente. A partir de la

exploración se buscó desarrollar un lenguaje de improvisación en el pasillo y el bambuco, definiendo métodos y formas de improvisar conservando las sonoridades y características de estos géneros tradicionales. El desarrollo de la improvisación se trabajó definiendo ciertas pautas y guías para seguir. Estas pautas fueron: a) Desarrollo de motivos y elementos de la melodía en la improvisación b) Aplicación de elementos musicales del Pasillo y el Bambuco, c) Aplicación de elementos de tensión y utilización específica de ciertas escalas.

Para el desarrollo de un lenguaje de improvisación en géneros tradicionalmente no improvisados fue necesario explorar la aplicación de cada pauta escogida en células musicales de 4 y 8 compases. Posteriormente este proceso de exploración se llevó a cabo en estructuras más grandes, de 16, 32 o más compases. La exploración tomaba como punto de partida una pauta determinada; en este proceso se escogieron distintos ciclos armónicos, en los cuales se desarrollaba dicha exploración, hasta encontrar varios motivos que cumplieran con el objetivo trazado.

Ejemplos

Los siguientes ejemplos muestran el uso de algunos de estos conceptos, concentrándose en la aplicación del análisis de los elementos musicales de los dos ritmos. La intención es explorar a partir de una célula rítmica o melódica.

Ejemplo 1

[Audio 5](#)

Ejemplo 2

[Audio 6](#)

Figura 2

Ejemplo 3

[Audio 7](#)

Figura 3

Ejemplo 4

[Audio 8](#)

Figura 4

Ejemplo 5

[Audio 9](#)

Figura 5

Desarrollo de lenguaje improvisatorio para la música andina colombiana

El proceso del desarrollo de la improvisación en géneros tradicionalmente no improvisados y la posible agrupación de elementos rítmicos y melódicos del pasillo y el bambuco, junto a conceptos improvisatorios comunes en el jazz, requirió en primer lugar un estudio minucioso que permita describir y precisar las principales características que definen la sonoridad de estos géneros. A partir de dicho estudio, fue posible iniciar una exploración y experimentación a partir de la cual se buscó construir un lenguaje de improvisación en los géneros de la región andina colombiana.

La aplicación de esta investigación en el pasillo y el bambuco de la región andina colombiana dió como resultado el desarrollo de un lenguaje que brinda distintas herramientas para improvisar en estos géneros. Si es cierto que se emplearon herramientas de improvisación, instrumentos que no están presentes en el formato tradicional y otro tipo de desarrollo armónico y escalístico más cercano al jazz, también se utilizaron herramientas ritmo-melódicas propias de los géneros tradicionales, teniendo en cuenta que estas músicas tienen su propio lenguaje y su propio fraseo, además de una riqueza ritmo-melódica que hay que explorar y aprovechar.

El objetivo es enriquecer y aportar nuevos conceptos, no pasar por encima de la sonoridad de los géneros tradicionales, teniendo en cuenta los elementos que hacen que un pasillo suene a pasillo y un bambuco suene a bambuco. Entonces, uno de los grandes retos del proyecto fue cómo lograr que nuestras improvisaciones conserven la sonoridad de estos géneros. En cierto punto de la investigación se pudo haber tomado otro camino, tocar una melodía de pasillo e improvisar sobre su estructura armónica como lo haríamos en un *Standard de Jazz* en $\frac{3}{4}$; pero, el sentido de tal ejercicio nos detuvo, ya que la noción de aporte al género se volvía difusa. La necesidad de cambiar la tradición desde el conocimiento, y el aprovechamiento de todos los recursos tradicionales que brindan esos géneros y la renovación con otros conceptos buscó producir un nuevo lenguaje y otra sonoridad.

Es importante tener en cuenta que la transformación e innovación de las músicas tradicionales son procesos necesarios mediante los cuales éstas pueden fortalecerse y seguir vigentes en el tiempo, de tal modo que las nuevas generaciones puedan realizar aportes de acuerdo a su momento. La música está en constante evolución y cambio, no es estática.

Bibliografía

- Arenas, E. 2007. *Una aproximación a los fundamentos y apuestas conceptuales del programa de músicas tradicionales del PNM*. Consultado el 23 de julio de 2007 en <http://www.mincultura.gov.co/?idcategoria=21091&download=Y>
- Arango, A. 2002. *Cantaré: una canción que comienza en la selva y termina en California. Trabajo etnográfico sobre la segunda producción del grupo Bahía*. Tesis de grado. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Berendt, J. 1998. *El Jazz, de Nueva Orleans a los años ochenta*. México: Fondo de la Cultura Económica.
- Berlanga, M. 1997. Tradición y renovación: reflexiones en torno al antiguo y nuevo flamenco. *Sibetrans*, 1. Consultado el 23 de julio de 2007 en http://www.sibetrans.com/trans/transiberia/indice_ib.htm
- Garzón, L. 2002. *Programa de formación musical de la Academia Superior de Artes de Bogotá*. Consultado el 23 de julio de 2007 en <http://www.hist.puc.cl/iaspm/mexico/articulos/Garzon.pdf>
- Nachmanovitch, S. 1990. *Free Play; improvisation in life and art*. Los Angeles: Penguin-Tarcher.

Lista de ejemplos de audio

Audio 1: *Coqueteos*. Fulgencio García (Compositor). Versión de Héctor Martignon. Album Portrait in White and Black. Candid Production Ltd., 1996.

Audio 2: *Patas d'hilo*. Luis A. Calvo (Compositor); Recoveco (Intérpretes). Bicho...y hecho. Caracas: Alonsound, 2001.

Audio 3: *Pasillo lento*. Antonio Arnedo (Compositor e Intérprete); Ben Monder, Jairo Moreno, Satoshi Takeishi, Bruce Saunders (Intérpretes). MTM, 2000.

Audio 4: *Cuento andino*. Juan Diego Valencia (Compositor); Quinteto Puerto Candelaria (Intérpretes). Kolombian Jazz. Guana Records, 2002.

Audio 5 Audio 6 Audio 7 Audio 8 Audio 9: ejemplos de audio extraídos del proyecto *Aplicación de conceptos de improvisación en el pasillo y el bambuco de la región andina colombiana*. Javier Pérez y Francly Montalvo (Compositores e intérpretes). Musiproducción Germán Darío Pérez, 2006.

Lista de imágenes

Imagen 1 Imagen 2 Imagen 3 Imagen 4 Imagen 5: imágenes extraídas del proyecto *Aplicación de conceptos de improvisación en el pasillo y el bambuco de la región andina colombiana*. Javier Pérez y Francly Montalvo. 2006.

1. Este texto fue presentado como ponencia en el Simposio “Conocimientos de lo Musical. Sociedad, Cultura y Política”, dentro del XII Congreso de Antropología en Colombia, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 10 al 14 de Octubre de 2007.
2. ASAB. Academia superior de artes de Bogotá. Actualmente funciona como facultad de artes de la Universidad Distrital de Bogotá.

0 comment

Nombre (Obligatorio)

E-mail (No será publicado) (Obligatorio)

Website

Please insert the result of the arithmetical operation from the following image

En

Submit comment