UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

FACULTAD DE ARTES ASAB

PROYECTO CURRICULAR DE ARTES MUSICALES

ELEMENTOS TÉCNICOS E INTERPRETATIVOS DE RICARDO ZAPATA BARRIOS Y JAVIER ANDRÉS MESA MARTÍNEZ EN EL BAJO ELÉCTRICO, DENTRO DEL CONTEXTO DE LA MÚSICA TRADICIONAL POPULAR DE LA REGIÓN ANDINA COLOMBIANA.

ALEJANDRO SANABRIA GARZÓN

Código: 20141098043

ÉNFASIS EN INTERPRETACIÓN MUSICAL (BAJO ELÉCTRICO)

TUTOR:

MAESTRO CÉSAR DAVID MÉNDEZ RAMÍREZ

MODALIDAD

MONOGRAFÍA

BOGOTÁ D.C.

ABRIL DE 2018

… prometo siempre tratar de ser mejor …

… hermosa …

AGRADECIMIENTOS

A Dios por darme el don de la música, por y para Él.

A Blanca por su paciencia y trabajo duro, voy a recompensarlo pronto . A Daniela y Andrés por ser mi compañía desde siempre. A Braulio por sus consejos y su afecto. A Leonel por su gracia y su manera jovial de ver la existencia. A María por su amor genuino, la extraño ….

A mi primer mentor, Alexis Galindo, desde la distancia le deseo muchos éxitos y espero verlo pronto. Al "Chato" Rivas, del que aprendí a tocar sin pretensiones. A Ricardo Zapata por su enseñanza y por lo que le ha aportado a la música colombiana. A Carlos Cetina por su confianza. A Jorge Alvarado por sacar del letargo mis objetivos, siempre le estaré agradecido. A César Méndez, ¿Qué más puedo decir de usted, MAESTRO? Simplemente gracias por todo, seis años que estarán en mi memoria, corazón y en mi música. Todos ustedes siempre serán mis influencias, mi norte a seguir en el bajo.

A Paulo Triviño por ayudarme a entender la música, permitirme el honor de tocar con él, de aprender de él constantemente, de ofrecerme su amistad. A Jenny Alba por sus consejos, sus palabras de aliento y su afecto; amiga de por vida…

A todos los profesores que ayudaron en mi proceso: a Juan Pablo Rubio, Efraín Franco, Manuel Bernal, Alex Ascanio, Edwin Rodríguez, Pablo Beltrán, Ronald González, Carlos Guzmán. Gracias por su aporte a la música y a la enseñanza. A "Tacha", a "Lucho" y a Fabián por sus aportes, comentarios positivos y buena vibra cada vez que me vieron tocar.

A Ángela, Diego, Gio, Profe "Toño", por permitirme aprender de ustedes y tocar con ustedes. A Diego y a Caro por el jazz, por los asados, por los whiskies y por su amistad. A Juli y a Cata por lo brutal que tocamos y aprendimos. A Juan Camilo por su sencillez y por ponerle toda el alma a la hora de tocar guitarra. A Camilo por su nobleza y porque es un batero con el que siempre quiero tener el gusto de tocar. A Brayan por sus recochas, sus consejos, su amistad sincera y su música. A Fabián Triana, un mentor y amigo. A Mateo, Santiago, Juliancho, Cristian Cruz por sus palabras de aliento y por aceptar mi amistad. A Hugo, Gabriel, Cristian Salcedo, Javi, Cesitar, Jorge, Jaime, Henry, Jairo, Joel, Luchito, Mateito; tengo el orgullo de decir que compartí con ustedes la academia.

A Javier Mesa y de nuevo a Ricardo Zapata por permitirme plasmar su trabajo en este escrito, por dejarme entrar a sus casas y charlar con ustedes de su música, de sus vidas, de lo que quieren con la música colombiana. Por su calidez y su don de gente.

A David, no sabe cuanto le aprendo y cuanto le agradezco. A Diego y Diana; vamos es pa' lante!!!!!

A Balcero por ser mi amigo de la vida.

A Geddy Lee y a Cliff Burton, siempre serán los mejores.

…. A don Andrés, mi primer profe, mi guia, mi todo …..

RESUMEN:

El presente trabajo se enfoca en parte de la carrera musical plasmada de manera fonográfica, de los intérpretes de bajo eléctrico Ricardo Zapata Barrios y Javier Andrés Mesa Martínez; ambos intérpretes logran en sus grabaciones no solo la inclusión del bajo eléctrico dentro del contexto de la música tradicional popular de la región andina de Colombia, sino que le adicionan elementos técnicos e interpretativos que enriquecen dicha interpretación en el instrumento, aparte de respetar los patrones ritmo-armónicos de los géneros pertenecientes a la región mencionada. Todo lo anteriormente mencionado fundamentado en los antecedentes musicales e interpretativos concernientes a la región andina colombiana descritos en este trabajo.

PALABRAS CLAVE

- Elementos técnicos
- Recursos interpretativos
- Bajo eléctrico
- Región andina colombiana

ABSTRACT:

This present written work focuses in part of the musical career captured in phonographic archives by Ricardo Zapata Barrios and Javier Andrés Mesa Martínez, bass players which achieve in their recordings not just de inclusion of the electric bass guitar within the context of traditional folk music from the andean region of Colombia, but also the addition of technical and playing elements that enrich their bass duties, respecting the rythmic-harmonic patterns of the genres belonging to the mentioned region. Everything before mentioned, based on the musical and interpretative antecedents concerning the colombian andean region described in this work.

KEYWORDS

- Technical Elements
- Interpretative skills
- Electric bass guitar
- Colombian andean region

ÍNDICE

Introducción …… Página 1

Justificación ……. Página 2

Pregunta de investigación ……. Página 2

Objetivos …….. Página 3

Metodología …….. Página 3

Marco Referencial …….. Página 4

1. El bajo eléctrico y la música tradicional popular de la región andina colombiana ……. Página 6

1.1. Antecedentes …… Página 6

1.2. La región andina colombiana …….. Página 7

1.3. Un breve resumen del bajo eléctrico a nivel internacional y nacional ……. Página 11

1.4. El contrabajo en la música tradicional popular de la región andina colombiana …….. Página 12

1.5. La llegada del bajo eléctrico a la música tradicional popular de la región andina colombiana…… Página 13

1.6. Otros intérpretes ……. Página 16

2. Ricardo Zapata Barrios …….. Página 19

2.1. Historia y trayectoria …..…… Página 19

2.2. Equipo ……. ..Página 20

2.3. "Piedecuesta" (Polka) ……. Página 20

2.4. "Ancestro" (Bambuco) ……. Página 27

2.5. "Jorge Humberto" (Pasillo) ……. Página 32

3. Javier Andrés Mesa Martínez ……. Página 39

3.1. Historia y trayectoria …… Página 39

3.2. Equipo …… Página 40

3.3. "Edelma" (Pasillo) …… Página 40

3.4. "San Pedro en el Espinal" (Bambuco) ……. Página 45

3.5. "Espíritus del sur" (Son Sureño) ……. Página 55

Conclusiones …… Página 69

Bibliografía ……..... Página 72

Anexos …… Página 74

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1……**Página 8**

Imagen 2……**Página 9**

Imagen 3……**Página 9**

Imagen 4……**Página 13**

Imagen 5……**Página 14**

Imagen 6……**Página 15**

Imagen 7……**Página 16**

Imágenes 8, 9 y 10.……**Página 17**

Imágenes 11, 12, 13 y 14…… **Página 18**

Imagen 15…… **Página 19**

Imagen 16…… **Página 20**

Imagen 17…… **Página 21**

Imágenes 18 y 19…… **Página 22**

Imágenes 20, 21 y 22…… **Página 23**

Imágenes 23 y 24…… **Página 24**

Imágenes 25 y 26…… **Página 25**

Imágenes 27, 28 y 29…… **Página 26**

Imagen 30…… **Página 27**

Imagen 31…… **Página 28**

Imagen 32…… **Página 29**

Imágenes 33 y 34…… **Página 30**

Imágenes 35, 36, 37 y 38…… **Página 31**

Imagen 39…… **Página 32**

Imagen 40…… **Página 33**

Imágenes 41 y 42…… **Página 34**

Imágenes 43 y 44…… **Página 35**

Imágenes 45 y 46…… **Página 36**

Imágenes 47 y 48…… **Página 37**

Imagen 49…… **Página 38**

Imagen 50…… **Página 39**

Imagen 51…… **Página 40**

Imagen 52…… **Página 41**

Imagen 53…… **Página 42**

Imágenes 54 y 55…… **Página 43**

Imágenes 56 y 57…… **Página 44**

Imagen 58…… **Página 45**

Imagen 59…… **Página 46**

Imagen 60…… **Página 47**

Imagen 61…… **Página 48**

Imágenes 62 y 63…… **Página 49**

Imágenes 64 y 65…… **Página 50**

Imágenes 66 y 67…… **Página 51**

Imágenes 68 y 69…… **Página 52**

Imágenes 70 y 71…… **Página 53**

Imagen 72…… **Página 54**

Imágenes 73 y 74…… **Página 55**

Imágenes 75 y 76…… **Página 56**

Imágenes 77 y 78…… **Página 57**

Imágenes 79 y 80…… **Página 58**

Imágenes 81, 82 y 83…… **Página 59**

Imagen 84…… Página 60

Imagen 85…… Página 61

Imágenes 86, 87 y 88…… Página 62

Imagen 89…… Página 63

Imágenes 90 y 91…… Página 64

Imágenes 92 y 93…… Página 65

Imágenes 94 y 95…… Página 66

Imágenes 96 y 97…… Página 67

INTRODUCCIÓN

El bajo eléctrico es un instrumento que recientemente se ha adaptado a las músicas del mundo debido a su homogeneidad sonora y a su desarrollo interpretativo y técnico; en este trabajo se tratará de poner en evidencia el aporte del bajo eléctrico en la música tradicional popular de la región andina de Colombia, y para dicho propósito se mirará el aporte interpretativo y técnico del instrumento desde la ejecución de dos bajistas representativos del género anteriormente mencionado. Ricardo Zapata Barrios y Javier Andrés Mesa Martínez, son los bajistas seleccionados para el escrito; las razones por las que son ellos y no otros bajistas es el conocimiento que cada uno de ellos tiene de la música tradicional popular andina colombiana, la experiencia interpretativa de ambos en grabaciones, festivales y concursos concernientes a dicha música, y el aporte técnico e interpretativo que ellos hacen al bajo eléctrico inmiscuido en la misma.

El desarrollo del presente trabajo comienza con el por qué el interés del autor en el bajo eléctrico inmiscuido en las músicas tradicionales populares de la región andina colombiana, junto con un breve resumen histórico tanto del instrumento como de la música, para luego enlazar ambos ítems en dos subtemas del primer capítulo, donde se hablará de manera resumida de la llegada del contrabajo, antecesor del bajo eléctrico, a la música tradicional popular de la región andina colombiana; después la llegada del bajo eléctrico a la misma junto con intérpretes antecesores a los dos bajistas mencionados en este trabajo, con el fin de soportar la posterior descripción interpretativa y técnica de los mismos en este trabajo.

Luego se presenta a cada uno de los intérpretes que harán parte de este trabajo; se empezará por un resumen biográfico y una descripción interpretativa de tres temas realizados por Ricardo Zapata Barrios, escogidos por la diferencia del género de cada una de las obras (una polka, un pasillo y un bambuco), y por el trabajo interpretativo de Zapata. Se elaborará el mismo procedimieno con el trabajo de Javier Andrés Mesa Martínez, siendo un bambuco, un son sureño y un pasillo los temas a describir. Para concluir el trabajo, se demostrará el aporte interpretativo del bajo eléctrico en la música tradicional popular regional andina colombiana de ambos bajistas, basado no solamente en los capítulos que describan la interpretación y técnica de cada uno de ellos, sino también en las transcripciones realizadas por el autor, y entrevistas que cada intérprete le concedió al mismo donde enuncian su llegada al bajo eléctrico y a la música tradicional popular andina colombiana.

JUSTIFICACIÓN

El bajo eléctrico es un instrumento muy joven, desde su creación y posterior desarrollo han pasado entre cinco y seis décadas; sin embargo la rapidez con la que dicho instrumento se ha amoldado a las músicas alrededor del mundo ha sido sorpresivamente grata. Así como su desarrollo y adaptación a la música universal de manera orgánica, también ha sido objeto de análisis e investigación por parte de personas inmiscuidas en la industria musical. Debido a la escasez de documentos donde se describa la inclusión del bajo eléctrico en cualquier género interpretado en Colombia, no es común ver un estudio de bajo eléctrico enfocado en las músicas tradicionales populares; ya Jorge Alvarado en su tesis de grado (2014) expone la carencia de referencias históricas e investigaciones escritas concernientes a la importancia del bajo eléctrico en el rock colombiano, entonces es deber reconocer la importancia que tiene realizar un trabajo de análisis e investigación guiado hacia el bajo eléctrico, enfocado en las músicas tradicionales populares de Colombia, específicamente en la música relacionada con la región central andina. Géneros como el bambuco, pasillo, polka, o el son sureño, hacen parte del estudio y las descripciones posteriores que se pretende realizar en el presente escrito.

El trabajo contará con entrevistas, elementos fonográficos y transcripciones, para evidenciar el proceso del bajo eléctrico en la música tradicional popular de la región central andina colombiana, donde se encuentran pocos trabajos anteriormente realizados, y donde la aparición de artículos publicados en revistas indexadas es nulo. Éste trabajo a su vez, podrá convertirse en un punto de partida no solo para trabajar en una descripción interpretativa más detallada del bajo en las músicas tradicionales populares de Colombia, también se pretende mostrar parte del extenso trabajo interpretativo que han tenido dos de los bajistas más reconocidos a nivel nacional en dichas músicas tradicionales, el maestro Ricardo Zapata Barrios y el maestro Javier Andrés Mesa Martínez. Ambos músicos no hacen parte del presente trabajo por obras del azar; la razón por la que se eligen estos dos bajistas es tanto por el peso histórico e interpretativo que ambos tienen en la música central andina, sino porque hacen parte de procesos con distintas influencias musicales entre ellos. Dichas diferencias generacionales y musicales, pueden complementarse en el trabajo que se pretende realizar, donde se busca hacer un breve resumen histórico y una descripción interpretativa y técnica sobre el trabajo de ambos intérpretes.

PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN:

¿Cuáles son los aportes técnicos e interpretativos de Ricardo Zapata Barrios y Javier Andrés Mesa Martínez dentro del contexto del bajo eléctrico en la música tradicional popular de la región andina colombiana?

OBJETIVOS

General: Exponer los aportes técnicos e interpretativos realizados por Ricardo Zapata Barrios y Javier Andrés Mesa Martínez, dentro del contexto del bajo eléctrico en la música tradicional popular de la región andina colombiana.

Específicos:

1. Hacer un recuento sintético, hablando del desarrollo histórico e interpretativo del bajo eléctrico en la música tradicional popular de la región andina colombiana.
2. Realizar una búsqueda fonográfica y documental de producciones musicales donde esté integrado el bajo eléctrico en la música tradicional popular de la región andina.
3. Soportar la descripción interpretativa y técnica de los dos bajistas seleccionados y contextualizarlos histórica, social y musicalmente, desarrollando el texto correspondiente.
4. Dejar en el presente trabajo, un punto de partida a futuras investigaciones que se enfoquen en el bajo eléctrico dentro del contexto nacional.

METODOLOGÍA

El primer tópico de aporte constructivo al trabajo es la documentación de la llegada del bajo eléctrico a la música regional andina colombiana; se tratará de manera resumida la historia del bajo eléctrico en la música internacional y nacional. Desde la región andina colombiana y su música se hará un recuento histórico también corto de la llegada del bajo eléctrico, a partir de la necesidad de complementar (o suplir) el trabajo interpretativo que ya estaba haciendo el contrabajo en formatos de estudiantina.

Otro de los puntos que le aportan al método de construcción de este trabajo, es la entrevista a los dos intérpretes mencionados; esta entrevista consiste en una declaración grabada de los músicos donde ellos expliquen su vida profesional, el porqué de su preferencia por el bajo eléctrico y la música andina colombiana, las influencias que los llevaron al instrumento y al género, entre otras preguntas que resulten de la entrevista; esto como referencia de primera mano para la monografía.

Por último, se juntará la información anteriormente mencionada para desarrollar una descripción interpretativa de determinadas obras donde ambos intérpretes utilicen los patrones básicos de los géneros mencionados y pertenecientes al repertorio de la música tradicional popular de la región andina colombiana, junto con aportes técnicos utilizados por los dos músicos, como ideas extraídas de otros géneros, influencias musicales de músicos que pertenezcan a la tradición popular de la región andina colombiana que no sean bajistas, o elementos interpretativos de cada uno de los bajistas mencionados cuya creación sea basados en la intuición de los mismos.

MARCO REFERENCIAL

Al ver trabajos de grado con el objetivo de documentar la música colombiana enfocada hacia el bajo eléctrico (énfasis objeto de estudio del autor), muchos siguen marcados por la exaltación de géneros o intérpretes de otras naciones; el objeto de estudio no son precisamente los bajistas colombianos. Se han encontrado pocos trabajos de grado enfocados en el trabajo interpretativo e histórico de bajistas eléctricos nacidos en el territorio nacional. La primera tesis es el trabajo escrito por el egresado de la profesionalización de la Facultad de Artes ASAB Jorge Iván Alvarado Castañeda, titulado "Aportes creativos e interpretativos al repertorio y lenguaje del bajo eléctrico de Juan Carlos 'El Chato' Rivas y Luis Ángel 'El Papa' Pastor en el contexto del rock colombiano", trabajo de grado que aunque no se enfoca precisamente en géneros autóctonos de Colombia, le entrega a la academia un análisis bastante completo de la importancia y el aporte que le han dado dichos bajistas tanto al bajo eléctrico como a la música hecha en Colombia. Otro trabajo es obra de un egresado de la Universidad Pedagógica Nacional, Carlos Andrés Cedeño Delgado, cuyo título es "El bajo eléctrico en la música llanera colombiana: descripción musical en el estilo de uno de sus exponentes, el maestro Ricardo Zapata Barrios". En este trabajo su autor expone un contexto histórico importante de la música llanera, habla de sus antecedentes, de cómo comparten Colombia y Venezuela dicha música, de sus mayores exponentes en el bajo eléctrico de manera general y de la influencia que estos músicos le entregan a Ricardo Zapata, quizás si no el único, uno de los mayores exponentes del bajo eléctrico en la música de la región oriental de Colombia. Otra referencia académica encontrada es el trabajo de Pedro Felipe Cortés Cañón, egresado del programa de profesionalización del programa de música de la Universidad Pedagógica Nacional, titulado "El bajo eléctrico en el género bambuco de la música andina colombiana", trabajo que muestra la llegada del bajo eléctrico a la música colombiana, junto con un método para la interpretación del mismo en el género del bambuco.

Como se menciona en este escrito, encontrar referencias de cualquier índole con respecto al bajo eléctrico y su presencia histórica en la música tradicional popular andina colombiana es tarea complicada. Es por esto mismo que el trabajo de Alvarado Castañeda empieza a ser ese punto de partida para cimentar bases en este trabajo, no solo por su aporte narrativo y analítico sino porque desde un principio expone el problema de encontrar referencias de cualquier tipo (audiovisual, escrita, fonográfica, entre otros):

> *"En Colombia específicamente se presenta aún un atraso significativo en esta materia, ya que son escasos hasta el día de hoy los textos que se dediquen a revisar y analizar desde el plano musical y contextual, el trabajo y desarrollo del bajo eléctrico y el de sus intérpretes en las diferentes tradiciones musicales donde éste hace presencia"* (2015, pág 9).

La cita anteriormente mencionada expone un problema que en los antecedentes de este escrito ya se documenta; la inquietud es compartida también porque en la música andina colombiana no existen referencias claras de la llegada del bajo eléctrico, y no hay muchos escritos académicos notificando la importancia de los intérpretes de dicho instrumento en el contexto colombiano. La tesis de grado de Alvarado comienza por ofrecer un recuento histórico bastante detallado del bajo eléctrico en el rock[1], comenzando por su creación y posterior adaptación a dicho género en la segunda década del siglo XX, ubicado espacialmente de manera relevante en los Estados Unidos y Europa, para después repasar de la misma manera la llegada del rock y del bajo eléctrico en dicho género musical a Colombia, con similar desarrollo histórico evidenciado en el trabajo. Una de las ventajas a la hora de documentar el progreso del bajo eléctrico en el trabajo de Alvarado, es la facilidad de encontrar referencias escritas donde se expone el aprendizaje del bajo eléctrico en diversos géneros musicales, donde el bajo "se ha fortalecido alrededor de un número importante de publicaciones, tanto de índole pedagógico como de análisis técnico e interpretativo" (2015: pág 8); y da fundamento a la anterior declaración con ejemplos de intérpretes como Carol Kaye con su libro "How to play the electric bass" (1969), Ed Friedland, Josquin des Pres (pseudónimo) o Guillermo Vadalá, quienes elaboraron documentos interpretativos o técnicos para el aprendizaje del instrumento.

Uno de los objetivos del presente trabajo es constituirse "como referencia para diversas áreas y disciplinas, que permitirá ser consultado como aporte bibliográfico y material de referencia para bajistas" (2015: pág 6); basados en dicha posición (y en que el objetivo citado se cumple con creces en la monografía), el trabajo sienta un precedente para futuras investigaciones en el campo del bajo eléctrico en cualquier género tradicional popular colombiano.

Posteriormente, se concentra en el trabajo de dos bajistas que para el autor, son dos de los bajistas más influyentes en el rock nacional, y fundamenta la declaración con la historia musical de Juan Carlos Rivas y Luis Ángel Pastor, los grupos para los que ambos intérpretes trabajaron, y análisis detallados de algunas de las canciones en donde se evidencia su trabajo interpretativo. Como se menciona en los antecedentes, el trabajo no solo cumple con los objetivos propuestos, sino que es un comienzo importante para la investigación del instrumento y sus intérpretes, y la estructura que contiene en materia de marco teórico y análisis es la más apta para tomar como referencia en este trabajo escrito.

[1] Detallado en el capítulo 3.1.1 "Historia" (2015: pág 13).

1. EL BAJO ELÉCTRICO Y LA MÚSICA TRADICIONAL POPULAR DE LA REGIÓN ANDINA COLOMBIANA

1.1. Antecedentes

La descripción interpretativa y técnica de los intérpretes de bajo eléctrico nacidos en Colombia, ha sido escasa e insuficiente; Colombia no tiene una historia superior a doscientos años, y ha tenido un proceso de identidad y arraigo que aún en nuestros días sigue siendo material de trabajo. En la música la labor también ha sido paulatina, con sus altibajos y sus desventajas. El país ha sido una mezcla de influencias desde la música tradicional africana, la música tradicional popular llanera que confluye entre Colombia y Venezuela, la tradición musical de la nación Inca que llegó al sur (Nariño, Cauca, parte del Valle del Cauca) y la imposición de las élites ubicadas en el centro de la nación (a finales de siglo XIX aún en gestación) cuya afinidad por la música de cámara europea impulsaba al glamour y las buenas costumbres. Como lo anteriormente dicho, ésta concepción ha venido cambiando con el paso de las décadas, convirtiendo a Colombia en una sinergia de géneros, influencias y cambiando la relevancia de los géneros musicales como el bambuco, el pasillo y la danza, pasando dichos estilos (derivados del vals europeo y de las danzas cubanas) a un segundo plano (recordemos que la música del centro se denominaba música colombiana), entregándole un protagonismo más contundente a la cumbia, el joropo, o la misma salsa. De ahí surge el primer inconveniente de la carencia de análisis musical, biográfico y contextual de las músicas colombianas y sus intérpretes; el proceso constante y volátil de Colombia misma.

Otro factor determinante es la carencia de documentos académicos que muestren el desarrollo del bajo eléctrico en la música tradicional popular colombiana, la enseñanza del bajo ha sido fomentada desde ritmos como el jazz, el funk, el rock, las músicas afrocubanas, entre otros géneros, debido a la variada documentación académica al alcance de los profesores de bajo eléctrico de dichos géneros. Todo lo mencionado con anterioridad en este escrito, se evidencia en la experiencia teórica e investigativa de la música tradicional, la cual ha empezado a tener relevancia académica, pero no puede ser comparada con países como Cuba, Argentina o Brasil, que tienen en su haber bastantes documentos pedagógicos e investigativos sobre la labor del bajo en dichos países.

La experiencia vivencial del autor de este trabajo se remonta a las experiencias académicas; desde la Academia Luis A. Calvo, donde comienza un viaje por conocer, interiorizar y apreciar los géneros musicales hechos en Colombia, de manera simbiótica con el estudio de otros géneros de manera más resumida. El trabajo de la ALAC ha sido constante, con luchas y desventajas; no es fácil pertenecer al escenario administrativo manejado por el estado (se es consciente de las limitaciones presupuestales y de organización, poniendo dos puntos como ejemplo), pero inclusive con esos inconvenientes, ha trabajado sin parar por la difusión y el aprendizaje de las músicas tradicionales populares colombianas desde la segunda mitad del siglo XX. Cuando se llega a la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital, el panorama de la enseñanza del bajo eléctrico se enfoca en describir e interpretar géneros

como el jazz, el funk o las músicas afrocubanas; tal vez el vallenato sea el género musical desarrollado en Colombia más observado y enseñado en las clases de bajo eléctrico en la universidad, debido a su progreso interpretativo en dicho instrumento.

No se está diciendo que la tradición popular está ninguneada. Afortunadamente la concepción de arraigo se ha tomado la academia y más estudiantes quieren pertenecer a ensambles o quieren formar grupos de músicas tradicionales populares colombianas, ya sea tocándolas de manera tradicional[2] o incorporando lenguajes de otros géneros musicales[3]; un ejemplo se encuentra en los estudiantes de bajo eléctrico de la ASAB, que vienen de regiones variadas del territorio colombiano (e internacional, un estudiante es ecuatoriano), dichos estudiantes vienen de estudiantinas, bandas sinfónicas, conservatorios de otras ciudades, tríos de cuerda, chirimías y orquestas tropicales. Con todo esto, la tradición popular se mantiene; lo que hace falta es un estudio más concienzudo de la historia musical colombiana abordada desde el bajo eléctrico, una necesidad de investigar más a fondo la inclusión de dicho instrumento en la música tradicional popular de la región conocida como andina[4], junto con sus intérpretes.

1.2. La región andina colombiana

El término de las regiones en Colombia ha sido un tema de controversia, debido a que ha sido y es muy complicado seccionar un país con tantas y tan diferentes circunstancias, personas, razas, climas y situaciones; el primer indicio documentado de la división regional nacional al que el autor ha tenido acceso, ha sido el escrito de Guillermo Abadía Morales "Compendio general del folklore colombiano" (1970), donde hace una división del país con respecto a la danza, raza, música, geografía y costumbres comunes de ciertos departamentos:

[2] Dícese de tocar música tradicional popular colombiaomo se pretende ser escuchada; a manera de ejemplo, tocar las mismas bases de bambuco, pasillo o cumbia (Abadía Morales:1970).

[3] Ejemplos como Puerto Candelaria o Ensamble Tríptico (Artículo recomendado con respecto a los nuevos lenguajes de la música colombiana: "Ensamble: del bambuco y la música del mundo {Ochoa: 1998}).

[4] El término "región andina" o "música andina colombiana" hasta ahora es tema de debate. En el trabajo se usarán estas palabras u otras relacionadas como referencia a las músicas de bambuco, pasillo, torbellino, guabina, polka, entre otros, y a departamentos como Santander, Norte de Santander, parte de Antioquia, Caldas, Risaralda, Quindío, Boyacá, Tolima, Huila, Cundinamarca, parte del Valle del Cauca, parte del Cauca y parte de Nariño; dichos departamentos se sitúan en el centro, noreste, noroeste y sur de Colombia (Revisar cartillas del Ministerio de Cultura {2005} y su división por ejes subregionales).



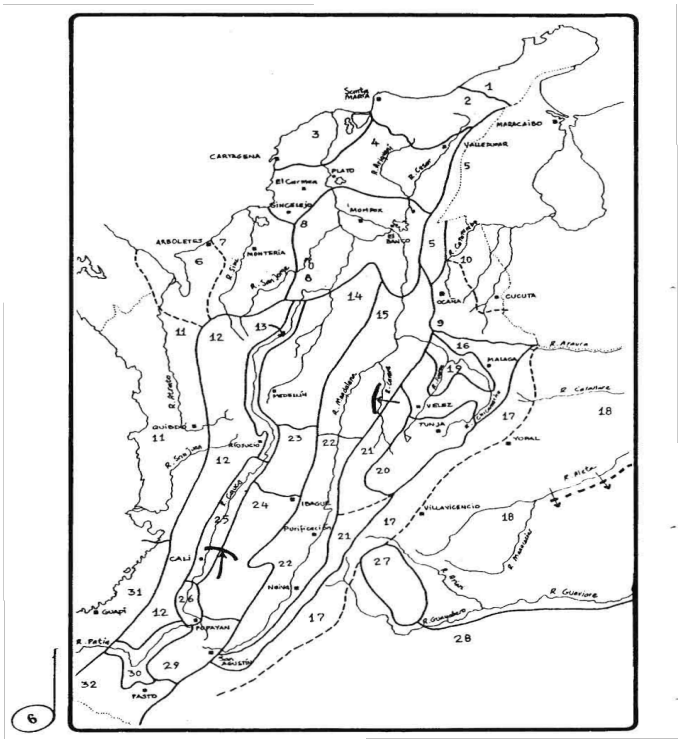
(Abadía, 1970: pág 17)

Obviamente dicha división no es compartida por mucha gente inmiscuida en el medio, consciente que no se puede estandarizar los comportamientos de una parte del país conformada por más de la mitad de sus habitantes; sin embargo, la imagen plasmada en el escrito de Abadía que data del año 1970 sigue siendo material de enseñanza en las instituciones y parte del imaginario nacional. No obstante, el ministerio de cultura ha logrado distribuir cartillas de iniciación musical alrededor de distintos estamentos (bibliotecas públicas, colegios, casas culturales), donde ya no divide lo anteriormente mencionado (danza, música, etnia, geografía) en regiones tan grandes sino en subregiones donde en el caso de la música, lo denominan ejes de músicas tradicionales, donde la música de la región andina se reparte de la siguiente manera:

> *"eje de músicas andinas del centro oriente: formatos de torbellino, estudiantinas, tríos y prácticas vocales, entre otros, con músicas de torbellino, guabina, carranga, bambuco, pasillo y otros. Eje de músicas andinas del centro occidente: formatos campesinos, estudiantinas, prácticas vocales, con músicas de bambuco, pasillo, shotís, rumba y otros. Eje de músicas andinas del centro sur: formato cucamba, tríos, duetos vocales, con músicas de sanjuanero, caña, rajaleña, bambuco y otros. Eje de músicas andinas del sur occidente: formatos campesinos, bandas de flautas, andino sureño, con músicas de sanjuanito, pasillo, tincú, huayno y otros."* (2005: pág 4).

Un tercer escrito informativo sobre la sectorización del territorio colombiano (música, danza, costumbres, espiritualidad, entre otros), en donde también se evidencia la opinión fundamentada del autor del mismo, es el artículo redactado por el maestro Samuel Bedoya Sánchez titulado "Regiones, danzas y músicas campesinas (Propuestas para una investigación inter-regional integrada)" publicado en dos partes por las dos primeras ediciones de la revista *A contratiempo*, que aparecen en septiembre de 1987 y enero de 1988 respectivamente. En dicho artículo el maestro Samuel Bedoya enuncia ciertas problemáticas relacionadas con la separación de las regiones (basadas en el texto de Abadía Morales), donde dicha separación regional en Colombia "ha sido mediada recurriendo a una vaga tipología humana que rige del típico encuadramiento "hombre-paisaje-clima"" (1987: pág 4). Desde dicha cita, parte hacia un estudio concienzudo de las costumbres de las microrregiones que componen terrenos

como el andino, el costeño o el llanero; Bedoya separa el país en más de 30 regiones pequeñas, número similar a la cantidad de departamentos que componen el territorio colombiano, justificando la similitud de cantidad en procesos históricos de cada provincia en Colombia a lo largo de los siglos XVII, XVIII y XIX, es decir, el tiempo entre la colonia y la liberación del dominio español de la nación (en dichos siglos aún en proceso de identidad).



Bedoya (1984: pág 6)

MAPA II

REGIONES NATURALES Y MUSICAS CAMPESINAS

1. *Guajira*
2. *Sierra Nevada S.M.*
3. *Delta Magdalenense*
4. *Llanuras Caribeñas*
5. *Motilonia*
6. *Urabá*
7. *Sinú*
8. *Depresión Momposina*
9. *Santurbán*
10. *Catatumbo*
11. *Selva del Chocó*
12. *Cordillera Occidental*
13. *Cañón Caucano*
14. *Macizo Antioqueño*
15. *Magdalena Medio*
16. *Montaña Santandereana*
17. *Piedemonte*
18. *Llanos Orientales*
19. *Foso Suárez-Chicamocha*
20. *Altiplano del Reino*
21. *Pandi-Tisquesoque*
22. *Llano Interandino*
23. *Macizo Volcánico*
24. *Cordillera Central Meridional*
25. *Valle del Cauca*
26. *Altiplano Payanés*
27. *La Macarena*
28. *Amazonia*
29. *Macizo Colombiano*
30. *Hoya del Patía*
31. *Llanura Pacífica*
32. *Altiplano de Los Pastos*

Bedoya (1984: pág 7)

Continúa con la segunda parte del artículo, mostrando una variedad geográfica, climática y, por ende cultural, de las mismas subregiones que él ha propuesto (de manera muy acertada); además de la interacción entre subregiones donde se comparten y se influencian géneros para el desarrollo musical y artístico de los mismos[5], concluyendo con lo siguiente:

[5] La rumba criolla como ejemplo, que toma aportes de la música de guabina, torbellino, pasillo o joropo llanero.

> *"Nuestras músicas están vivas, y no son una-única, así como no somos "una" nación; mejor aún, somos muchas culturas, con necesidades agudas de intercambio, integración y enriquecimiento mutuo. Somos un complejo cultural articulado en muchos otros de menor extensión, y somos articulados por otros mayores; a veces formamos continuos, a veces no; de todas maneras, interfluentes."*(1988: pág 25).

Con estas tres visiones de la región andina hay un panorama amplio de lo que se toca en dicho sector de Colombia. La cita mencionada habla de géneros como el bambuco, torbellino, pasillo, chotís, etc, cuya procedencia es en su mayoría europea[6] (aunque los ancestros del bambuco también provienen de influencias africanas). La sociedad radicada en el centro de Colombia adoptó y adaptó dichos géneros musicales (junto con otras prácticas de carácter artístico y cotidiano) al contexto nacional. Durante la primera mitad del siglo XX las músicas de la región andina se posicionaron como músicas nacionales (siendo el bambuco el género abanderado), desarrollando distintos formatos instrumentales (aunque el *performance* era una semejanza a la música de cámara europea). Los tríos conformados con bandola, tiple y guitarra, los duetos de voces, y las estudiantinas[7]conformaban la parte instrumental de la música tradicional popular de la región andina, junto con formas melódicas y armónicas preestablecidas que identificaban cada género musical. Pasando la segunda década del siglo, aparecen personas que tratan de romper los esquemas musicales e instrumentales anteriormente mencionados, siendo las décadas de los 80 y los 90 los años donde más se trasgreden dichos parámetros, debido a la influencia de músicas urbanas como el rock, el jazz y hasta el mismo auge de la música contemporánea. Favorablemente la documentación es abundante en el plano tanto académico como periodístico, que vale la pena referenciar en el escrito para informar al lector; ejemplos como el de Ana María Ochoa en el artículo publicado en la revista *A contratiempo*, titulado "Tradición, género y nación en el bambuco" (1997), el de Carolina Santamaría en su artículo "El bambuco, los saberes mestizos y la academia: un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos" (2007), publicado en el volumen 28 del *Latin american music review* perteneciente a la Universidad de Texas, entre otros como referencia contextual de la música tradicional popular de la región andina colombiana.

[6] Refutando lo que en ciertos círculos artísticos y pedagógicos enuncian de la procedencia indígena de la música tradicional popular andina. No puede ser más desacertada dicha afirmación, exceptuando los ritmos del sur como el huayno, el tincú o el son sureño.

[7] Formato instrumental conformado por grupos de bandolas, tiples, guitarras junto con percusiones menores y contrabajo; a veces el piano, la flauta y el violín se encontraban incluidos en este formato. Se le adjudica el nombre a Pedro Morales Pino, cuyo propósito fue crear un formato "de conformación más elástica, al modelo español de los grupos de jóvenes que hacían las 'rondas callejeras'" (León Rengifo, 2003: pág 17).

1.3. Un breve resumen del bajo eléctrico a nivel internacional y nacional

La historia del bajo eléctrico ha sido documentada en variadas fuentes (audiovisuales o escritas) alrededor del mundo, debido a su adaptación orgánica y veloz a las músicas populares a nivel global. Hay referencias escritas de toda índole (artículos, tesis de grado, revistas, videos) que, de manera breve o minuciosa, se han encargado de documentar cada paso y progreso que ha tenido el bajo eléctrico en la música. La necesidad de tener un instrumento que cumpliera las necesidades rítmicas, melódicas y armónicas a la par con la percusión en formatos más numerosos y/o más ruidosos (big bands de jazz, orquestas de música afrocubana, el rock naciente) gestó la creación de prototipos de contrabajos conectados a parlantes, hasta la creación del bajo eléctrico conocido hasta el día de hoy. Alvarado enuncia:

> *"La invención del bajo eléctrico, estuvo motivada por dos características del contrabajo (instrumento antecesor del bajo eléctrico), pues los nuevos formatos de música popular, exigían nuevos requerimientos que el bajo acústico no cumplía. El primero de estos estaba en lo físico, pues su gran tamaño lo hacía muy difícil de transportar y el segundo era sonoro, por un lado el hecho de no contar con trastes hacía que sus intérpretes no fueran muy afinados y precisos y por otro su dificultad para ser escuchado (Horn, Laing, Oliver y Wicke 2003, p. 29)"* (2015: pág 13).

Ya después es conocida y documentada la aparición y posterior distribución del bajo Fender "Precision Bass" junto con el amplificador "bassman", y la posterior aparición del bajo "Jazz Bass", creaciones hechas por Leo Fender basadas en intentos realizados por músicos e inventores como Paul H. Tutmarc (Alvarado, 2015:14). De ahí como punto de partida para que distintas marcas (Gibson, Alembic, Rickenbacker, entre otros) construyeran su propia versión del bajo eléctrico, debido a la naciente demanda del mismo instrumento en nuevos y establecidos formatos de música popular, y la creación de bajos con mayor rango de acción interpretativa (5 o 6 cuerdas, por ejemplo), con otros estilos morfológicos (B.C. Rich Warlock, Steinberger Headless), o con un acercamiento al sonido del contrabajo[8]. Desde la década de su creación hasta la fecha, el bajo eléctrico se ha expandido en casi todos los formatos de música popular, y en el ámbito de la música popular en Colombia no fue la excepción.

Se encuentra todavía en duda la llegada del bajo eléctrico a Colombia, debido a la falta de referencias documentadas del arribo de dicho instrumento al país; al no tener certeza qué persona o agrupación trajo a Colombia dicho instrumento, hay que hacer un paralelo del uso en grabaciones del bajo tanto en el rock colombiano como en la música tropical. Por el lado del rock colombiano, bandas como Los Speakers o Los Flippers se erigieron como pioneros en el uso del bajo eléctrico para las grabaciones de sus primeros discos (The Speakers {1965} y Discotheque {1966} respectivamente), mientras que en la música tropical se le endilga la responsabilidad al maestro Alfredo Gutiérrez, junto con el maestro José Vásquez, bajista del Binomio de oro (Alvarado, 2015: pág 19).

[8] Es el caso de los bajos sin trastes (Fretless), cuyo intérprete más visible es Jaco Pastorius (1951 – 1987).

Dejando en un segundo plano la llegada del bajo eléctrico en Colombia, hay que mencionar la adaptación y posterior uso de dicho instrumento en todas las músicas tradicionales populares colombianas. En la música llanera y el vallenato, respectivamente, han tenido una relevancia más notoria, siendo el bajo un elemento más que acompañante, protagónico a la hora de la interpretación del mismo; afirmación fundamentada en las grabaciones de dichos géneros donde se evidencia el rol importante del bajo eléctrico y sus intérpretes (Rangel "Maño" Torres, José Vásquez, Luis Ángel "Papa" Pastor, Samuel Bedoya, Denis López y Ricardo Zapata, entre otros).

1.4. El contrabajo en la música tradicional popular de la región andina colombiana

La llegada del contrabajo a la música popular tradicional de la región andina colombiana es producto del interés de las agrupaciones (estudiantinas) de distintas ciudades como Bogotá, Medellín, entre otras, de darle un refuerzo a la guitarra acústica cuya función en los tríos típicos ha sido la de acompañar con notas graves la base rítmica del tiple y la melodía interpretada por la bandola. En un trío típico, la labor de la guitarra no ha tenido inconveniente sonoro con respecto a los otros instrumentos, pero debido al crecimiento de los grupos y la adición de otros instrumentos como el violín o la flauta traversa en las estudiantinas, la función de la guitarra se estaba quedando corta; es por dicho motivo la inclusión del contrabajo como ampliación de la función de la guitarra, potenciando los bajos para darle un colchón armónico suficiente a dichas agrupaciones.

En la primera mitad del siglo XX aparecen estudiantinas como la Lira Antioqueña, la Estudiantina Tucci o el Conjunto Granadino, quienes ya continuaban "el legado aportado por el maestro Pedro Morales Pino Y su Lira Colombiana" (Cortés Cañón, 2013: pág 18) , una de las agrupaciones pioneras en utilizar el formato de estudiantina como una adaptación de las costumbres europeas, tanto en formato instrumental como en la misma escritura, siendo Pedro Morales Pino el primer escritor conocido de partituras de música tradicional popular de la región andina colombiana[9], y precursor del uso del contrabajo en los géneros musicales como el pasillo, la polka o el bambuco.

Los intérpretes de contrabajo en las estudiantinas eran intérpretes de dicho instrumento en los formatos de cámara y conservatorio en distintas ciudades, que se prestaban para colaborar en las estudiantinas anteriormente mencionadas; cabe resaltar nombres como Daniel Restrepo, miembro de la Lira Antioqueña, Julio Garavito del Conjunto Granadino, Otón Rangel, contrabajista de la orquesta de Lucho Bermúdez, del grupo Nocturnal Colombiano conformado por su hermano Oriol Rangel, de Jaime Llano González y de la emisora "Nueva Granada" fundada en 1932, y Emilio Velázquez, contrabajista del Conjunto Gonzalo Vidal y de la emisora "La Voz de Antioquia" fundada en 1935.

En la segunda mitad del siglo XX, aún se pueden apreciar estudiantinas y conjuntos donde se ejecuta el contrabajo en ciertas emisoras del país, junto con otros medios de difusión y muestra de distintas

[9] León Rengifo (2003).

agrupaciones de música tradicional popular, como los festivales y concursos de música en distintos lugares del territorio nacional (como el Festival "Mono" Núñez en Ginebra {Valle del Cauca}, o el Festival nacional del pasillo colombiano en Aguadas {Caldas}); se destacan nombres como Samuel Uribe de la estudiantina Iris, Omar Baracaldo y Pablo Arévalo de la Orquesta de Cuerdas "Nogal", Mauricio Acosta del Trío Nueva Colombia, y Nixon Bustos del grupo Sincopando.



"Nogal" Orquesta (1986): a la derecha, Omar Baracaldo. Fuente: http://2.bp.blogspot.com/-A079W4wbtns/TkA1NnorUdI/AAAAAAAAABg/FTvmukFIZ5s/s1600/6826_199260373384_734863384_3899296_5424098_n.jpg

1.5. La llegada del bajo eléctrico a la música tradicional popular de la región andina colombiana

Para enunciar la llegada del bajo eléctrico a la música tradicional popular de la región andina colombiana, se plantea dos frentes: el primero como la inclusión de géneros como el bambuco o el pasillo a formatos donde se incluye el bajo eléctrico, y la inclusión de dicho instrumento a formatos tradicionales y no convencionales cuya función es la ejecución de dichos géneros musicales.

En el primer frente aparecen grupos como los Daro Boys, los Ayer's o Génesis, agrupaciones que tienen formato de guitarras eléctricas, bajo y batería y dedicadas a la interpretación del género rock en colombia, o como lo enuncian en su página los Ayer's "son sinónimo de evocación musical, con el sabor de la música inolvidable hecha de una manera diferente por su sonido electrónico" (Los Ayer's: s.f.); una muestra es la versión que hacen del vals "Cenizas al viento" compuesto por José A. Morales (1913 – 1978)[10].



Los Ayer's (s.f.). Fuente: http://www.losayers.com/caratulas/1.JPG

En el caso de los Daro Boys o Génesis, dichos grupos quisieron experimentar con distintas sonoridades y géneros para incluirlos en sus formatos de rock; una prueba es la versión que hicieron los Daro Boys del torbellino "Cuchipe", compuesto en el año 1929 por Soledad Ramírez (s.f.), tocada en vivo por el grupo en el año de 1963 y que aparece en el disco "Los Daro en el Colón" (1963). Con Génesis, hubo un acercamiento más notorio a las músicas tradicionales de la región andina, específicamente en los ritmos como el son sureño o el tincu, expuesto en canciones como "Amor indio" (Reuniom {1978}), "Manos de hombre" (Génesis {1974}), o una versión de "La guaneña" (1863), compuesta por Juvenal Sánchez (s.f.) y que aparece en el disco "El paso de los Andes" (1981).

[10] https://www.youtube.com/watch?v=pYJJgzyBtEU



Génesis (s.f.). Fuente: https://ajidemani.files.wordpress.com/2014/07/gene-a-tania.jpg

En el segundo frente aparece un referente muy importante, el bajista eléctrico Denis López (¿ - 2017) quien se considera el primer bajista intérprete de música tradicional popular andina colombiana "en el contexto de la música grabada" (Cortés Cañón, 2013: pág 31), al pertenecer al conjunto de Jaime Llano González (1932 – 2017) y grabar un buen número de discos con dicho intérprete.

A pesar de la aparición de nuevas agrupaciones con variados formatos que su objetivo es la interpretación de la música tradicional popular andina colombiana y de la existencia de festivales y concursos que difunden dichas expresiones musicales, no es sino hasta finales del siglo XX, donde es más notoria la presencia del bajo eléctrico en agrupaciones tradicionales y no convencionales, dentro del contexto de los festivales y concursos de música colombiana. Grupos instrumentales como Acentos de Armenia (Quindío), Los Cocomés de Vélez[11] (Santander), Puerto Candelaria de Medellín (Antioquia), Ensamble Tríptico de Bogotá, entre otros, son agrupaciones que con formatos tradicionales o no convencionales incluyen el bajo eléctrico en la base instrumental.

[11] Mesa Martínez (2016).



Dennis López (s.f.) . Fuente: Cortés Cañón, 2013: pág 26.

1.6. Otros intérpretes

- **José "Chepe" Ariza**

Uno de los bajistas más notorios en el campo de la música andina colombiana; concursante y ganador de varios festivales, ha grabado varios discos en los que se destaca su labor con el bajo solista, exponiendo dicho trabajo a nivel nacional e internacional.

- **Mario Criales**

Ha participado en proyectos como "Guafa Trío" y en su proyecto solista, interpretando obras tanto de músicas tradicionales de la región andina como de la región llanera.

- **Carlos Ramírez, Mario Rodríguez y Carlos Cetina**

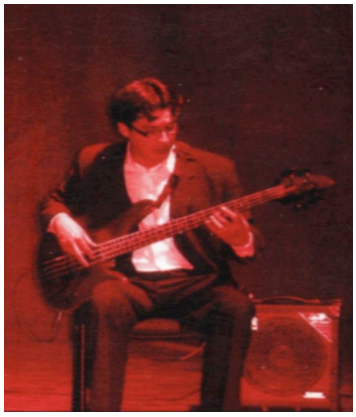
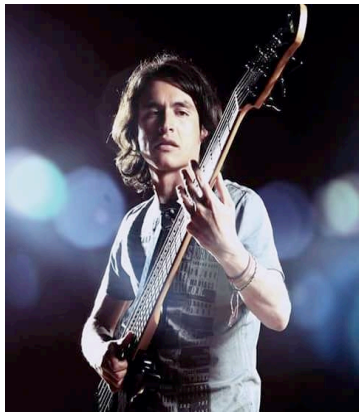
Poner a tres bajistas en un solo enunciado tiene un motivo: todos han hecho parte de Ensamble Tríptico, tanto en grabaciones como en festivales. Ramírez hizo parte del álbum "Prólogo" (2006), Rodríguez en el álbum "Zumbatómico" (2012), y Cetina como miembro actual, hizo parte de la gira de músicas híbridas Bogotá – Lyon, celebrada en el año 2017.

- **Daniel Sossa**

Bajista del Ensamble Sinsonte, grupo ganador de distintos reconocimientos en festivales a nivel nacional.

- **Luisa Fernanda Rodríguez**

Actual bajista de la agrupación Faoba, haciendo parte del último álbum “Equipaje” (2017), y donde se destaca su participación en varios festivales como “Colombia al parque” (2016).


De izquierda a derecha: Carlos Ramírez (2006), Mario Rodríguez (2012) y Carlos Cetina (2014). Fuente: perfiles personales en Facebook de cada uno de ellos, excepto Ramírez, cuya foto es tomada de la portada del álbum “Prólogo” (2006).









Superior izquierda: Chepe Ariza (2010). Superior derecha: Mario Criales (2017). Inferior izquierda: Daniel Sossa (2016). Inferior derecha: Luisa Rodríguez (2016). Fuentes: perfiles personales de Facebook de cada uno de ellos.

2. RICARDO ZAPATA BARRIOS



2.1. Historia y trayectoria

Ricardo Zapata Barrios es uno de los exponentes más importantes de la música tradicional popular colombiana; la afirmación se sustenta en la cantidad de años que ha trabajado como bajista, arreglista y compositor de varios artistas y agrupaciones musicales importantes relacionados con la música tradicional popular de la región oriental de Colombia (música llanera). Dicha la afirmación anterior habría que preguntarse ¿por qué el maestro Ricardo Zapata Barrios como referente de la música andina, si su experiencia está contenida en su mayoría por la interpretación y de más de la música llanera en Colombia? ; En la entrevista concedida por Zapata al autor, expone sus inicios musicales en la ciudad de Bogotá, donde en dicho momento en que el maestro comienza sus estudios musicales de manera empírica (década de los años 70) los géneros del bambuco, el pasillo, la guabina, entre otros, predominaban en la escucha e interpretación en la capital colombiana, como lo diría en dicha entrevista "*…yo ya tenía algún domino de la guitarra y de los diapasones, del tiple, de la bandola, la bandola andina sobre todo porque yo … mis comienzos fueron con la música andina colombiana*" (2017). Además de sus comienzos en la música tradicional de la región andina colombiana, se revela la influencia que tiene personajes como Álvaro Romero Sánchez (guitarrista del Trío Morales Pino) en el trabajo interpretativo de Zapata; Romero Sánchez se relaciona con Ricardo Zapata Barrios al dictarle clases de guitarra y concederle una asesoría al trío típico conformado por el maestro Zapata y sus hermanas, aparte de mostrarle el abundante trabajo realizado por el mismo guitarrista en el Trío Morales Pino como intérprete, compositor y arreglista.

Junto con lo mencionado anteriormente, hay que resaltar el trabajo interpretativo de Zapata Barrios en la agrupación SíncopaCinco, grupo dirigido por el maestro Germán Darío Pérez Salazar (1968). No obstante, es otra razón por la que Zapata aparece en el presente trabajo de manera protagónica, siendo él bajista de la agrupación tanto en la grabación del disco "Pasión" lanzado en el año 2009, como en posteriores presentaciones en festivales y concursos de música tradicional popular colombiana. La producción discográfica contiene tanto composiciones del maestro Germán Darío Pérez, como arreglos realizados por la agrupación de compositores como León Cardona (1927), Manuel José Bernal González (1926 – 2004) u Oriol Rangel (1916 – 1977).

No se puede dejar de lado el trabajo interpretativo y como arreglista del maestro Zapata en el Ensamble Cónclave, agrupación a la que fue integrado como bajista en el año 2008; con el ensamble ha grabado

una producción discográfica llamada “Música sin palabras” lanzada en el año 2011, donde se destacan arreglos como el bambuco “Guatavita” de Francisco Cristancho (1905 – 1977), el pasillo “Celitos” de Germán Darío Pérez Salazar (1968), o el pasillo “Arcoiris” de Álvaro Romero Sánchez (1909 – 1999). El trabajo con dicha agrupación también se encuentra sustentado en presentaciones de talla nacional (festivales, concursos, convocatorias, entre otros) e internacional (destacando una presentación que hicieron en Berklee College of Music {Boston, MA}, en el año 2015).[12]

2.2. Equipo

Bajo eléctrico Carvin Bunny Brunell 1991 made in USA.
Bajo eléctrico Squier Jaco Pastorious fretless bass 2008.
Bajo eléctrico Fender precision Bass special 1984.
Baby bass Z.
Amplificador Galien Krueger 200 mb.
Amplificador Galien Krueger 200 mbs lll.
Pedal ecualizador de 6 bandas Ibanez ge9.
Preamplificador Fishman pro eq platinum bass.

2.3. “Piedecuesta” (polka)



Portada del disco “Música sin palabras” del Ensamble Cónclave (2017). Fuente: foto personal.

“Piedecuesta” es el track número 14 del álbum “Música sin palabras” (2011), grabado en el estudio de Germán Darío Pérez (quien fue encargado también de la mezcla y la masterización, además de colaborar en dos temas del álbum). Es un álbum donde se evidencia la versatilidad de géneros de la música tradicional popular de la región andina, junto con dos temas que tienen aires de música tradicional

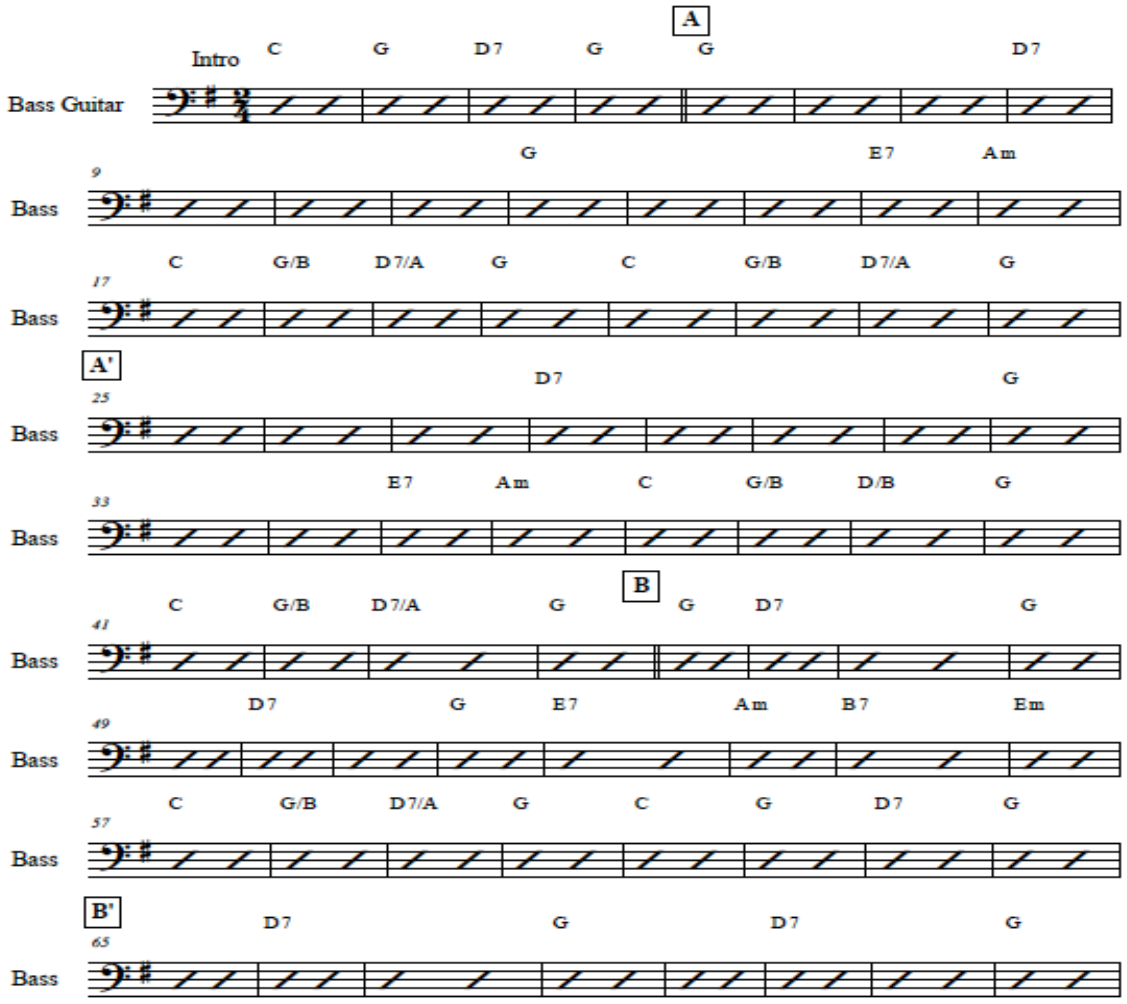
[12] Datos extraídos de la entrevista hecha a Ricardo Zapata Barrios; la entrevista se encuentra en audio (Ver Anexo).

llanera colombo – venezolana; los compositores y arreglistas del disco son variados, siendo la misma agrupación quien arregle la mayoría de los temas.

El tema contiene una introducción de cuatro compases en dos cuartos (2/4), seguido de tres partes (ABC) con sus respectivas repeticiones (A'B'C'), siendo la forma del tema la siguiente:

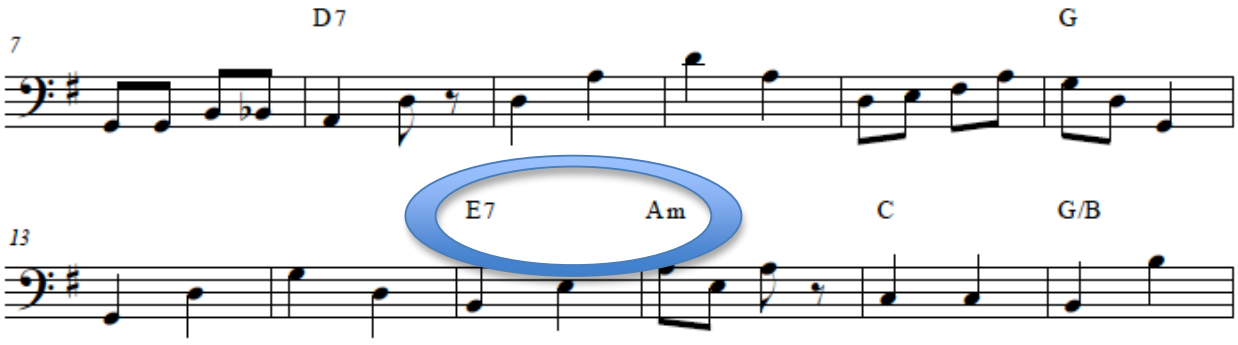
- Intro, A,A',B,B',C,C'.

La obra tiene su centro tonal en Sol (G) mayor en las dos primeras partes y sus repeticiones, y en la tercera parte y su repetición hay un cambio de centro tonal que se convierte en Do (C) mayor. Hay que resaltar el uso de las dobles dominantes en el tema, siendo más notorio ese recurso armónico en la parte B y su repetición:




E7 Am B7 Em C G/B D7 G
73
Bass
C G/B D7/A G C C G7
81
Bass
C A7 Dm
89
Bass
F C G7 C F C/E G7 C
97
Bass
C'
G7 C
105
C
Bass
A7 Dm F C G7 C
113
Bass
accel.
C/E G7 C
121
F
Bass

A:

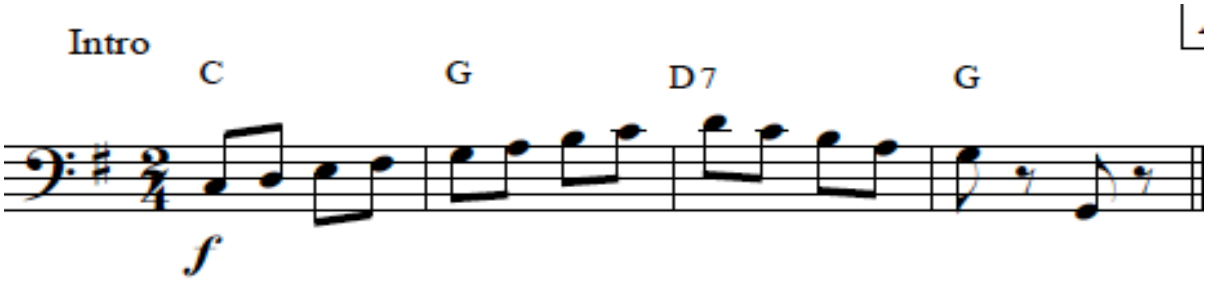

D7 G
7
E7 Am C G/B
13

B:



En las imágenes se puede ver el uso de dobles dominantes.

Desde la inroducción del tema ya es notorio el aporte interpretativo de Ricardo Zapata, utilizando un bajo caminante que comienza desde la nota fundamental del acorde del inicio (Do mayor {C}), hasta llegar al acorde final de la introducción que es Sol (G) mayor. En el primer y segundo compás, su movimiento melódico es ascendente, y en el tercero cambia a movimiento descendente para terminar en la nota fundamental del acorde del último compás de la introducción:



En la parte A, el acompañamiento del bajo con respecto al tema expone la base ritmo – armónica de la polka colombiana (dos negras en un compás de 2/4, utilizando la nota fundamental y la quinta del acorde en cada compás), sin embargo, hace variaciones sutiles que enriquecen la línea de bajo (específicamente en el compás 7 una aproximación cromática al siguiente acorde y en el compás 11, un bajo caminante por grados conjuntos desde la fundamental del acorde del compás, con salto de tercera para caer a la nota fundamental del acorde del compás siguiente {G}):

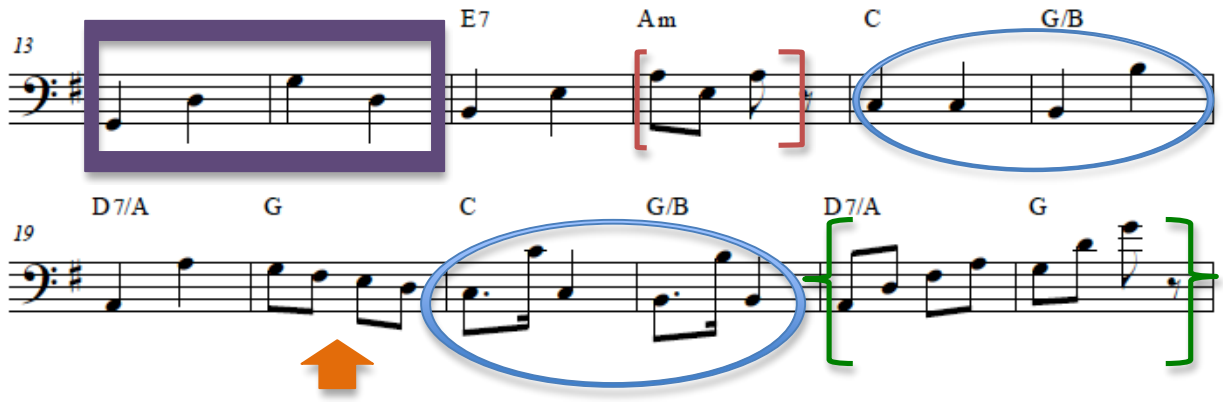
A:



Finalizando la parte A, la cantidad de recursos interpretativos que usa Zapata para variar la base ritmo – armónica es interesante, usando bajo caminante, arpegios, saltos de cuarta descendente y en específico

un melotipo particular entre el compás veintiuno y veintidos (corchea con puntillo – semicorchea – negra) para diferenciar dichos compases del diecisiete y dieciocho, cuya armonía es igual entre las dos secciones:

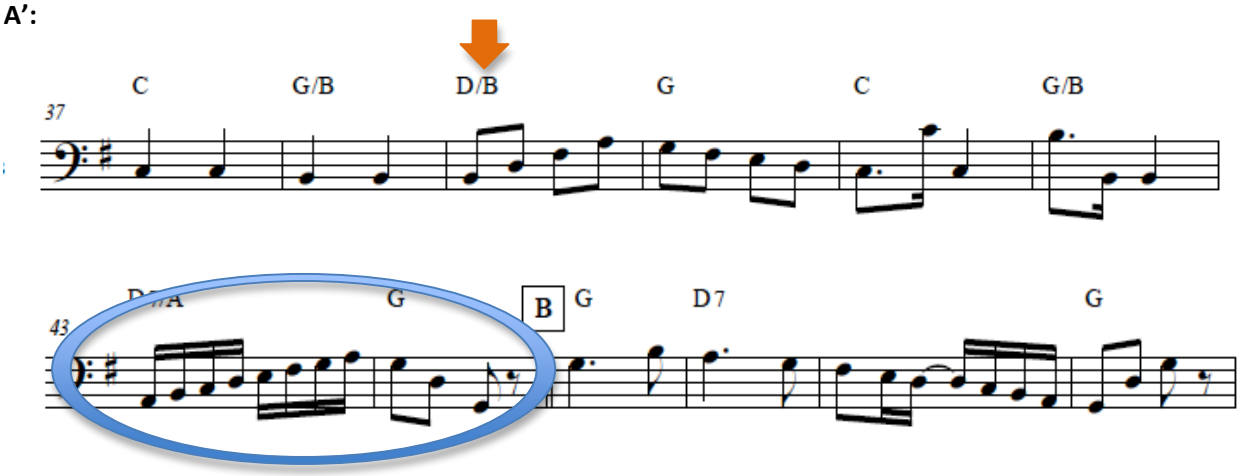
A:



Demarcación de la base ritmo – armónica básica de la polka. Entre corchetes el salto de cuarta. Entre llaves el uso de arpegios. Dentro de las elipses la variación de la base entre los compases. La flecha indica el uso de grados conjuntos.

En la parte A', los recursos que usa Zapata son similares, variando el uso de grados conjuntos y de saltos para llegar a los acordes e los compases siguientes; cabe resaltar El final de dicha parte desde el compás 39, utilizando elementos ritmo – melódicos distintos al convencional, agregando notas que colorean el acorde, y en el compás 43 el uso de semicorcheas haciendo una segunda voz al tiple:

A':



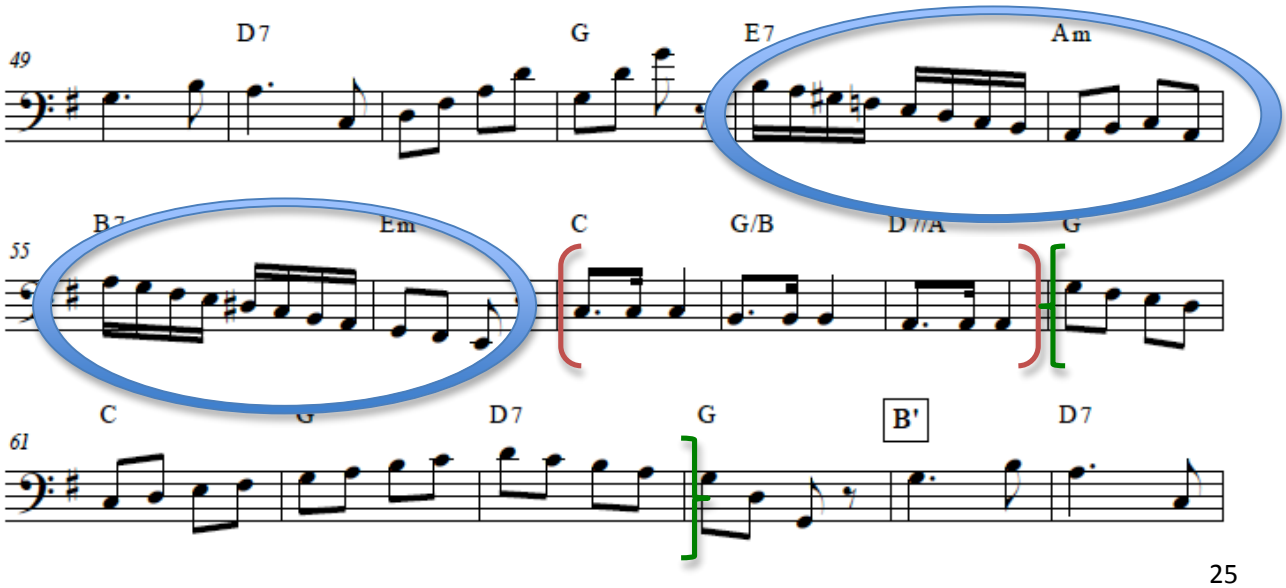
Otro aporte interpretativo que se observa en la línea de bajo se encuentra en las secciones B y B', donde la línea de bajo al empezar dichas secciones, utiliza la misma base ritmo – armónica de la voz principal, y aparace un nuevo recurso: la síncopa. Dicho recurso aparece en los compases cuarenta y siete y sesenta y siete respectivamente, de forma ascendente y descendente:



La elipse señala el uso de la base ritmo – armónica de la voz principal. La flecha el uso de la síncopa.

Para finalizar la sección B y B', el bajo y la guitarra hacen un obligado conformado por semicorcheas en grados conjuntos, finalizando con corcheas, para después terminar después de utilizar el mismo recurso de corchea con punto – semicorchea – negra, con una línea de bajo integrada por grados conjuntos que se extiende hasta el final de la sección:

B:

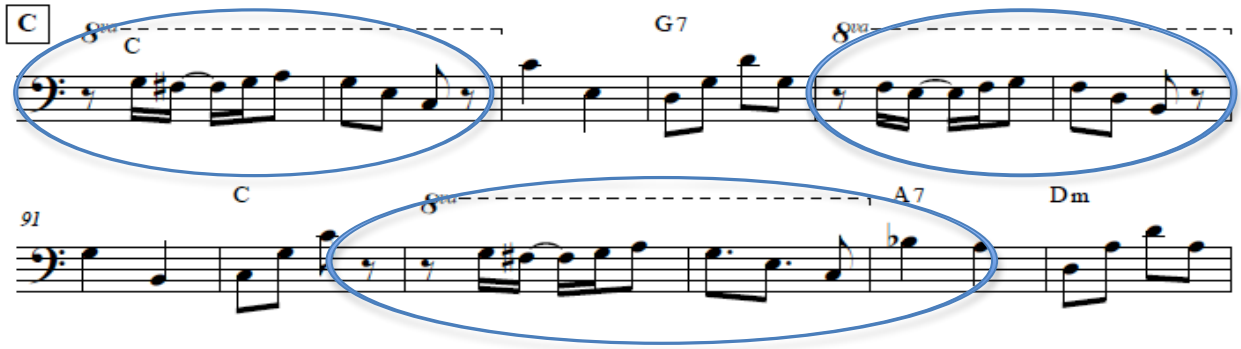




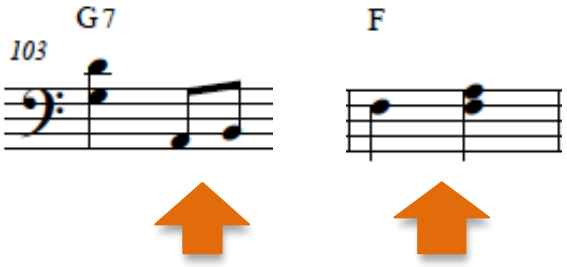
Dentro de las elpises aparece el uso de semicorcheas. Los corchetes señalan la variación ritmo – armónica. Las llaves muestran el uso de los grados conjuntos.

Las secciones C y C' tienen similitud en la interpretación de la línea de bajo; comienzan con un obligado melódico, utilizan recursos similares a secciones anteriores, y destaca el uso de dos cuerdas en una nota, tratando de asemejarse a un acorde. Al final de la obra, el bajo junto con los demás instrumentos

realizan un último obligado acelerando el tiempo, con un calderón en el penúltimo compás, y finaliza el tema:



C':



En la imagen anterior, las elipses muestran los obligados melódicos. En las imágenes a la izquierda, las flechas señalan el uso de dos cuerdas por nota.



La elipse encierra el obligado del final de la obra.

Para finalizar esta descripción interpretativa de "Piedecuesta", hay que resaltar la cantidad de recursos utilizados, respetando la interpretación de los demás instrumentos que acompañan la obra y también manteniento la base intepretativa de la polka para los instrumentos acompañantes; el intérprete parte del melotipo de dos negras y la varía de acuerdo a lo que el tema requiera interpretativamente, sin limitar su función como bajista (que por lo general sería doblar los bajos de la guitarra), y creando una línea de bajo fluida, respetuosa e innovadora con el género, además de mostrar herramientas interpretativas útiles para un posterior arreglo de una polka colombiana para bajo eléctrico.

2.4. "Ancestro" (Bambuco)

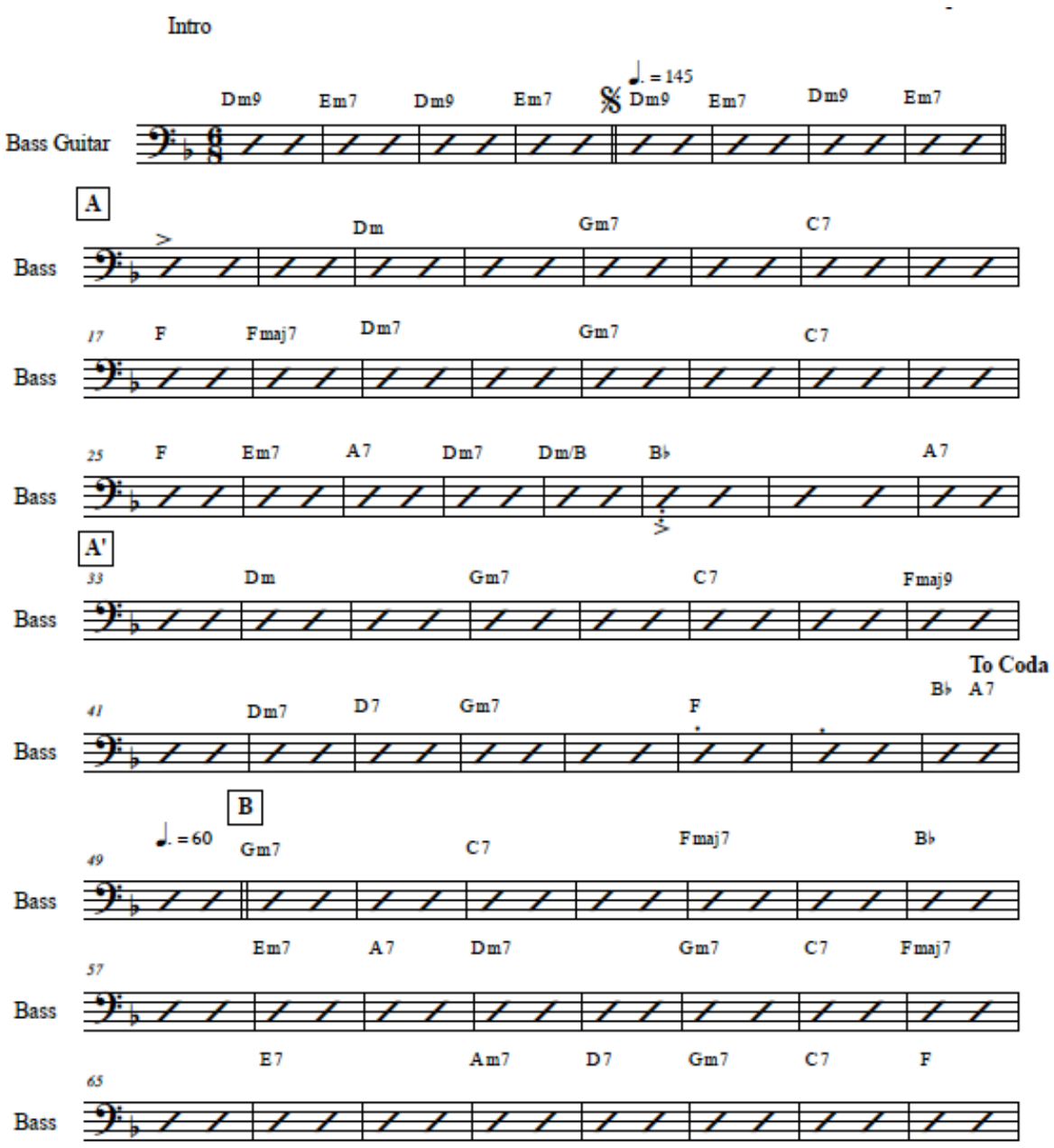
"Ancestro" es el tema número tres del álbum "Pasión" lanzado en el 2009. Este álbum fue grabado en la sala Otto de Greiff, perteneciente a la Orquesta Filarmónica de Bogotá, y fue mezclado y masterizado por el mismo Germán Darío Pérez Salazar; contiene obras de la autoría de Pérez junto con obras de otros compositores cuyos arreglos fueron también realizados por el director del grupo. Cabe resaltar la destreza interpretativa de los miembros del grupo SíncopaCinco, además de la novedad del formato, que no incluye ningún instrumento tradicional de la música popular de la región andina como la bandola o el tiple, cuyo reemplazo en la base ritmo – armónica es el cuatro.

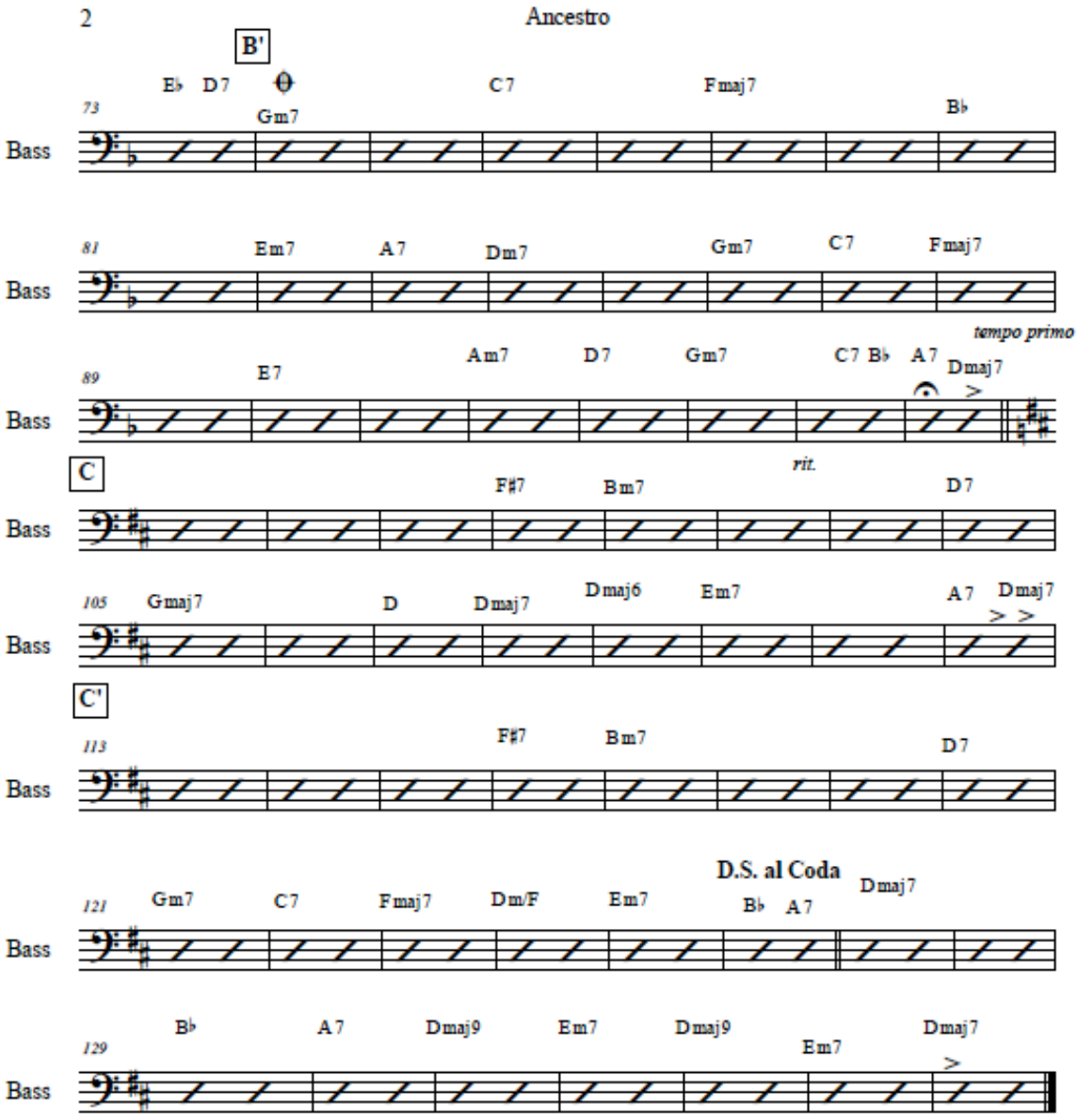
"Ancestro" se encuentra escrito en una de las métricas usadas para el bambuco (6/8), con una introducción de ocho compases, seguido de tres partes (A,B,C) con sus respectivas repeticiones (A',B',C'), y un final que contiene nueve compases; la estructura de la obra se encuentra así:

- Intro, A, A', B, B', C, C',Intro (desde el compás cinco), A, A', B', C, C', Final.

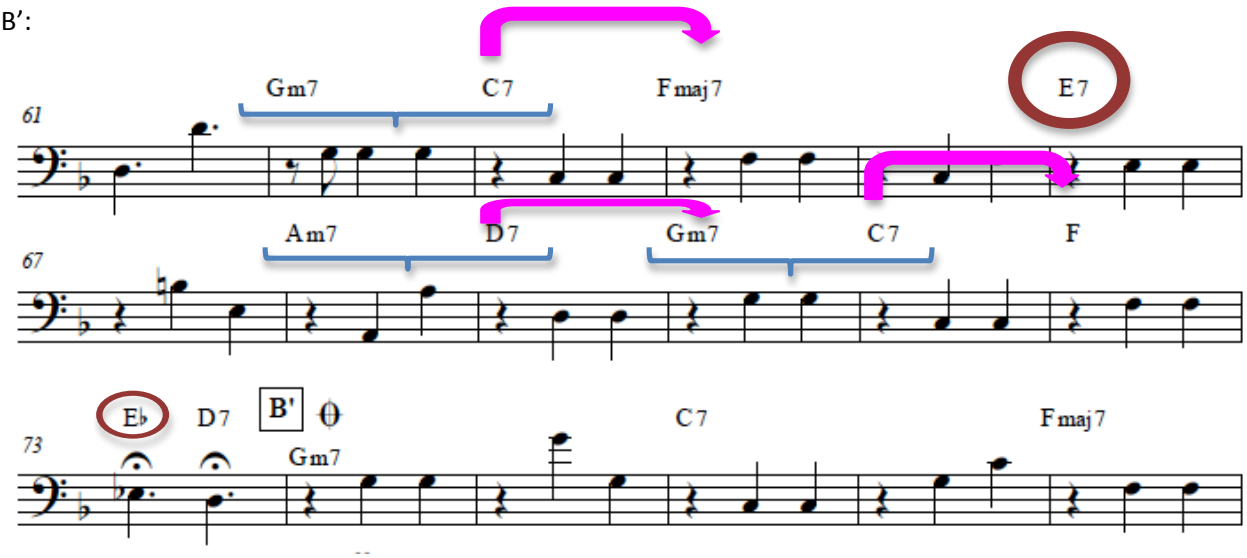
La obra tiene su centro tonal en Re (D) menor, en la introducción y partes A y A' respectivamente, para modular en la parte B y B' a la subdominante como centro tonal (Sol {G} menor), y en las partes C, C' y final cambia de centro tonal a la isotónica del centro tonal de la parte A (Re {D} mayor). En el tema, aparece constantemente el uso de la progresión de subdominante – dominante – tónica o fundamental (ii – V – i o ii – V – I; el segundo grado tiene función de subdominante reemplazando el cuarto grado (iv en menor o IV en mayor), progresión armónica comúnmente utilizada en el género del jazz

norteamericano; también se puede evidenciar el uso de préstamos modales y de acordes ajenos al centro tonal que cumplen una función armónica específica:




B'
E♭ D7
Gm7
C7
Fmaj7
B♭
73
Bass
81
Em7
A7
Dm7
Gm7
C7
Fmaj7
tempo primo
89
E7
Am7
D7
Gm7
C7 B♭
A7
Dmaj7
C
rit.
F♯7
Bm7
D7
105
Gmaj7
D
Dmaj7
Dmaj6
Em7
A7
Dmaj7
C'
113
F♯7
Bm7
D7
D.S. al Coda
121
Gm7
C7
Fmaj7
Dm/F
Em7
B♭
A7
Dmaj7
B♭
A7
Dmaj9
Em7
Dmaj9
Em7
Dmaj7
129

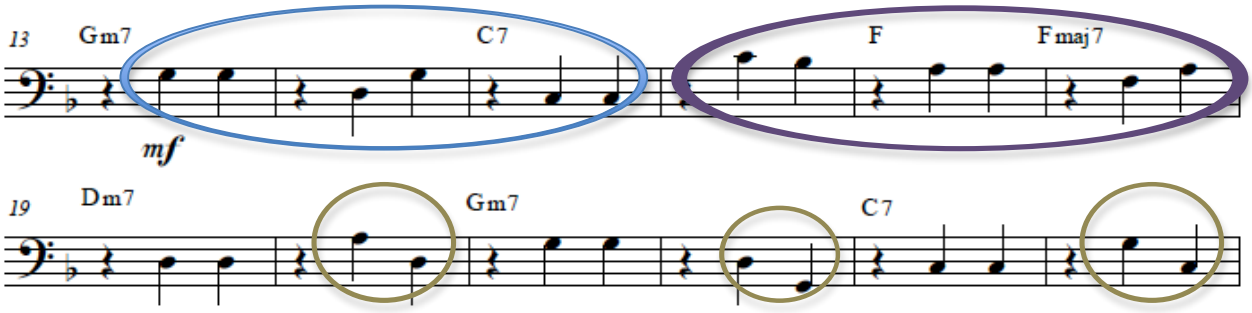
B’:



La imagen muestra el uso de la progresíon armónica subdominante – dominante – fundamental (ii – V – I). Los círculos señalan las notas ajenas al centro tonal; el primero funciona como dominante del siguiente acorde, mientras que el segundo como sustitución.

La línea de bajo se caracteriza por la sencillez de su ejecución, siendo relevante la base ritmo – armónica del bambuco en el bajo eléctrico (silencio de negra, dos negras); Sin embargo, no utiliza convencionalmente esta base, proponiendo utilizar secuencias de grados conjuntos, saltos de cuarta o quinta, entre otros elementos. Con esto, la interpretación de Zapata es más de acompañamiento básico de un bambuco en su mayoría:

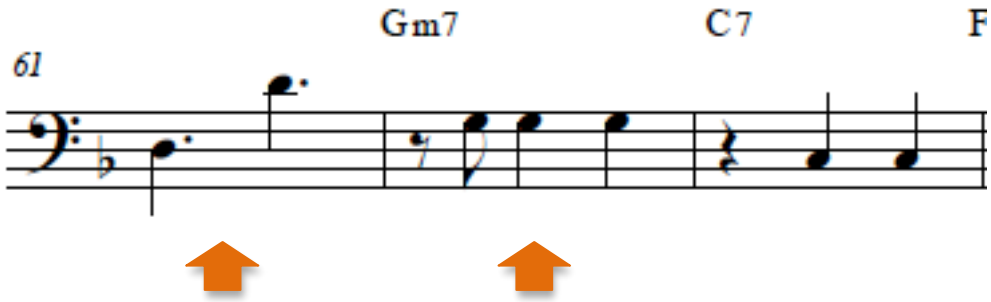
B:



La primera elpise muestra una variación de la base con un salto de cuarta. La segunda, una aproximación por grado conjunto y llegada a la tercera nota del acorde, junto con un salto de tercera. Los círculos señalan saltos de quinta.

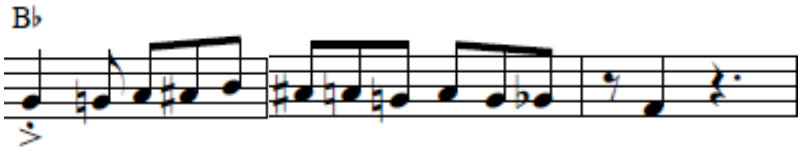
Otro punto a resaltar es el uso de variaciones ritmo – armónicas del bambuco, evidenciadas en la parte B de la obra:

B':



Y dos últimos detalles a mostrar muy importantes en la interpretación de Zapata en esta obra, es el uso de obligados rítmicos que sirven como segundas voces de la melodía principal y una clara muestra de la bimetría presente en el bambuco[13], presente al comienzo de las secciones C y C', donde comienza con una anticipación del siguiente compás haciendo alusión a la métrica de 3/4:

A:



C:

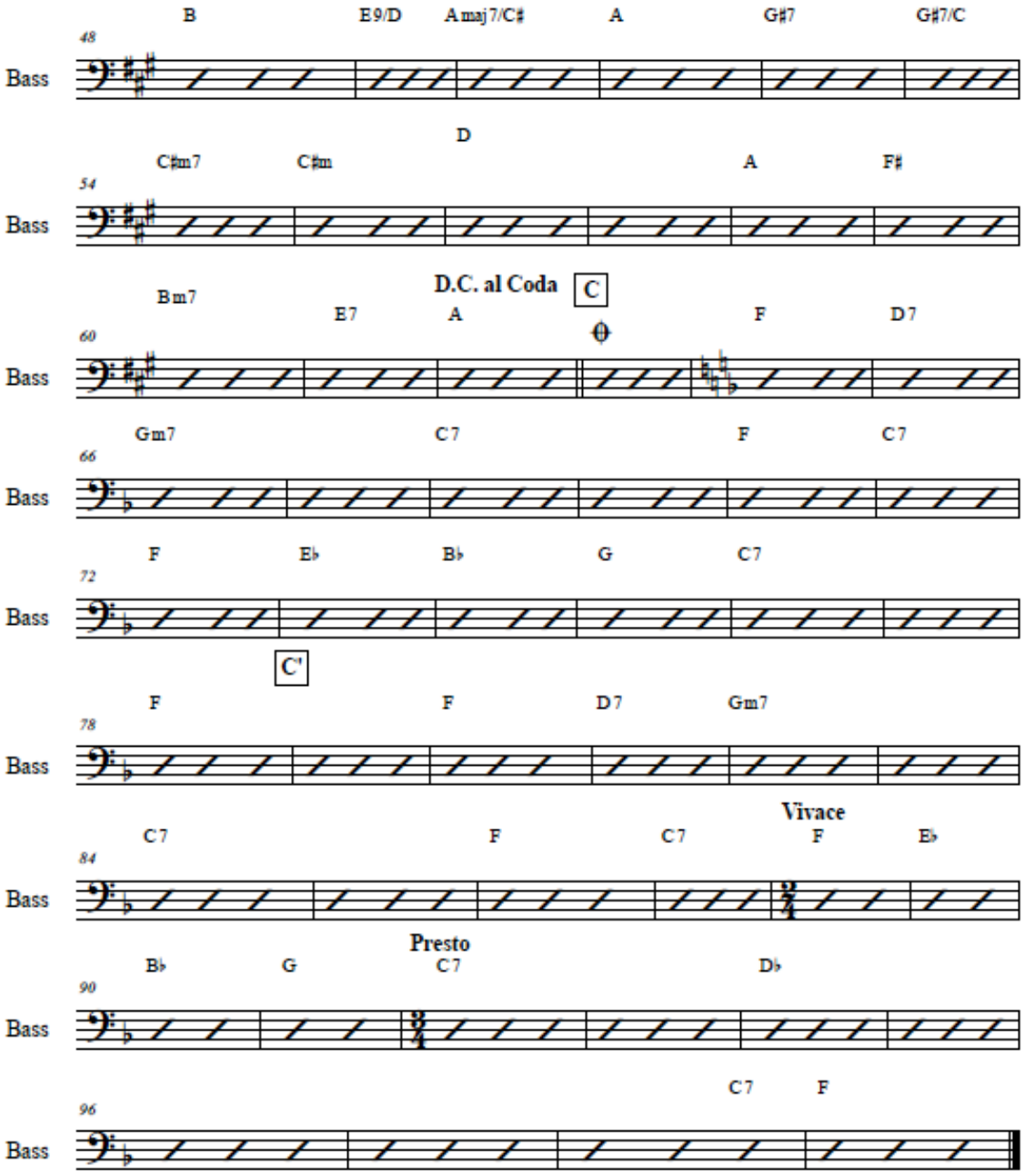


[13] La bimetría en el bambuco siempre ha estado presente. Los bambucos antiguos se escribían a 3/4 por razones variadas, y de esa escritura a 3/4 aparecen dos tipos de escritura: la anticipada y la técica, donde la primera anticipa siempre el acorde y la segunda es similar al bambuco escrito a 6/8 pero con la diferencia de escritura. Se puede encontrar mayor información de la bimetría del bambuco en el trabajo de Zamora (2017: capítulo 1.1.2 Características musicales).

2.5. “Jorge Humberto” (Pasillo)

“Jorge Humberto” es el sexto tema del disco “Pasión” de SíncopaCinco; pasillo compuesto por Manuel J. Bernal (1924 – 2004), es quizás uno de los temas más representativos de la música tradicional popular de la región andina colombiana. El tema se encuentra escrita en una métrica de tres cuartos (3/4), tiene una estructura de pasillo convencional (A B C con sus respectivas repeticiones), así mismo su armonía; el centro tonal de la pieza es en La (A) mayor, y cambia de centro tonal únicamente en la parte C y su repetición a Fa (F) mayor. Para resaltar de la obra a nivel armónico, el uso de dominantes secundarias y un préstamo modal en las partes C y C’:




B
E9/D
Amaj7/C♯
A
G♯7
G♯7/C
48
Bass
D
C♯m7
C♯m
A
F♯
54
Bass
Bm7
D.C. al Coda
C
E7
A
F
D7
60
Bass
Gm7
C7
F
C7
66
Bass
F
E♭
B♭
G
C7
72
Bass
C'
F
F
D7
Gm7
78
Bass
Vivace
C7
F
C7
F
E♭
84
Bass
Presto
B♭
G
C7
D♭
90
Bass
C7
F
96
Bass

La línea de bajo interpretada por Ricardo Zapata en esta obra contiene varios elementos interpretativos para resaltar, comenzando por el uso de variaciones ritmo – armónicas del pasillo diferentes a la base convencional (dos corcheas – blanca, ligando la segunda corchea a la blanca misma):

A:



La elipse muestra las variaciones ritmo – armónicas. En el círculo, la base ritmo – armónica convencional del pasillo.

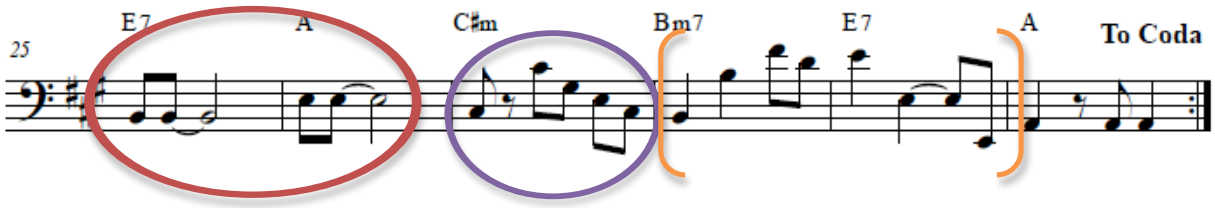
En la misma parte A, desde el compás diecinueve hasta el compás veinticuatro, la línea de bajo tiene un movimiento interesante dado a que Zapata utiliza notas de aproximación cromática hacia el acorde siguiente y uso de arpegios del acorde mismo (también con variaciones ritmo – armónicas del género) para darle dinamismo a la línea de bajo, sin desligarse del género:

A:



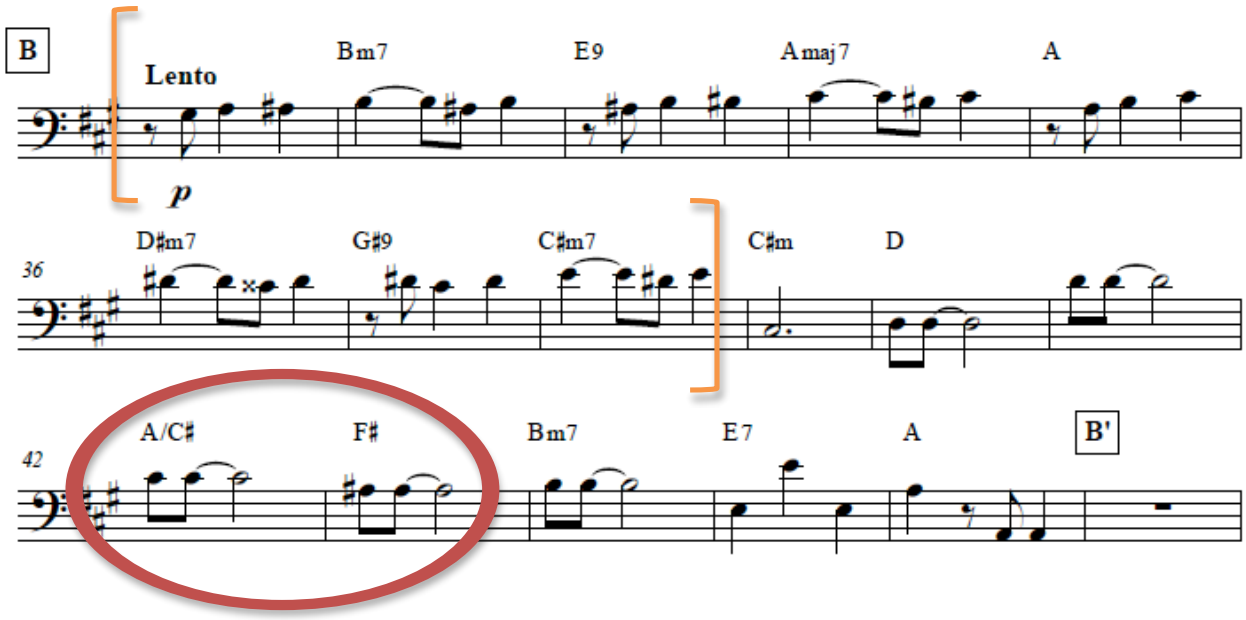
Finaliza la sección A con los mismos recursos interpretativos utilizados en anteriores pasajes (arpegios, base ritmo – armónica convencional) añadiendo saltos de octava (aprovechando el rango sonoro que tiene el bajo eléctrico), para finalizar en la nota fundamental de la sección (La {A} mayor):

A:



La elipse roja encierra la base ritmo – armónica convencional del pasillo. El círculo morado el uso de arpegios en un acorde. Los corchetes muestran el uso de saltos.

Iniciando la sección B, el bajo toma la melodía principal hasta el compás treinta y nueve, para después realizar una línea de bajo con la base ritmo – armónica convencional, sin obviar que en los compases cuarenta y dos y cuarenta y tres, las notas del bajo son inversiones de los acordes de cada compás:



Los corchetes señalan la melodía principal interpretada por el bajo. La elipse, las notas usadas por Zapata, cuya función es invertir el acorde, además de funcionar como aproximación al siguiente.

En la sección B' se destacan otro tipo de variaciones; adicional a lo anteriormente mencionado, la línea de bajo posee notas que cumplen la función de invertir el acorde correspondiente. Son evidentes estas variaciones desde el inicio de la línea de bajo (compás 48) hasta el compás 53:

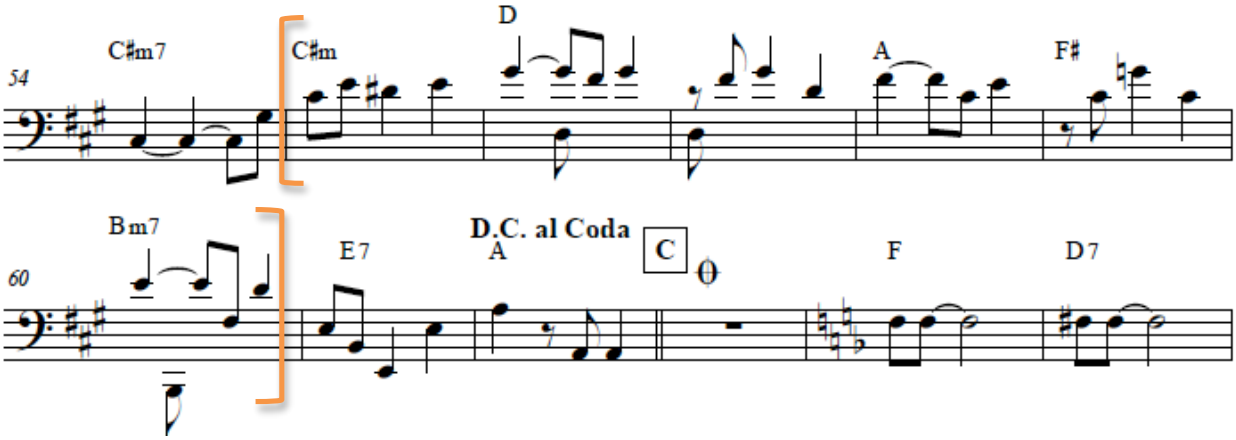
B':



Los círculos muestran las variaciones ritmo – armónicas. Las flechas, notas cuya función es la de invertir el acorde.

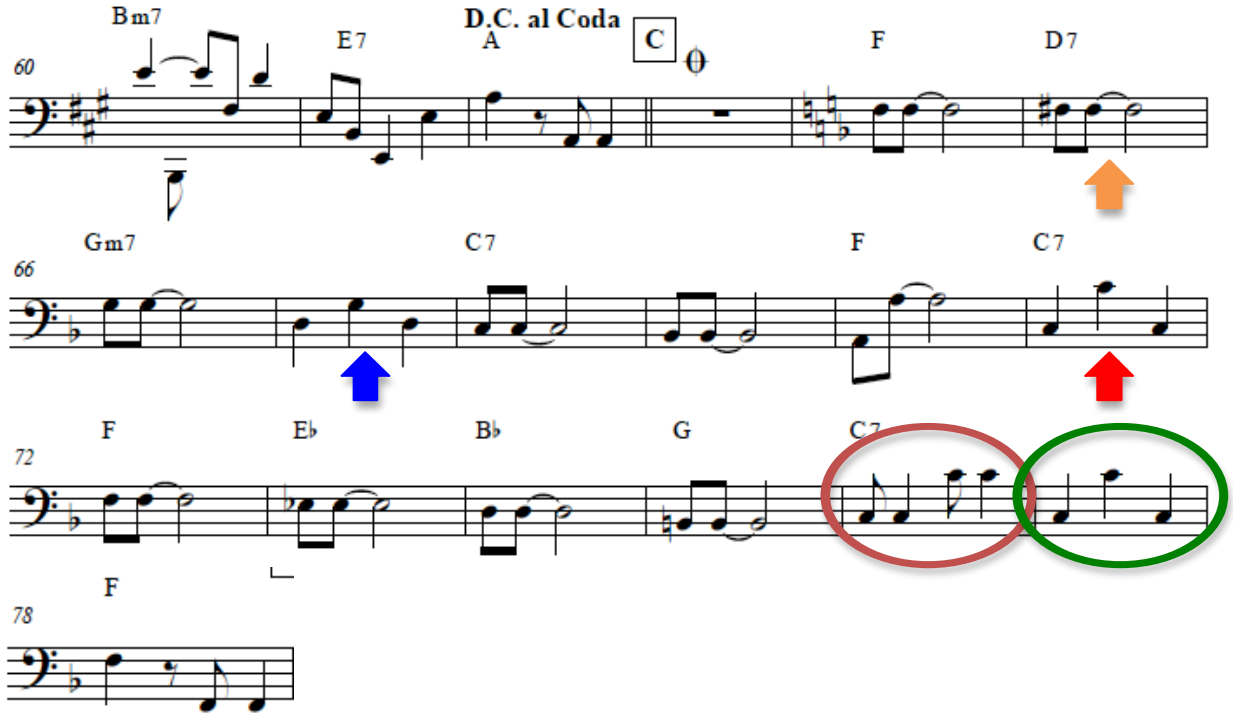
Después en el compás 55, el bajo retoma la melodía de la obra; cabe destacar que aparte de la melodía interpretada por el bajo, Zapata interpreta notas adicionales para no dejar un vacío en las frecuencias graves, logrando que el bajo continúe funcionando en su rol acompañante durante la frase. La línea del bajo tiene la melodía hasta el compás 60:

B':



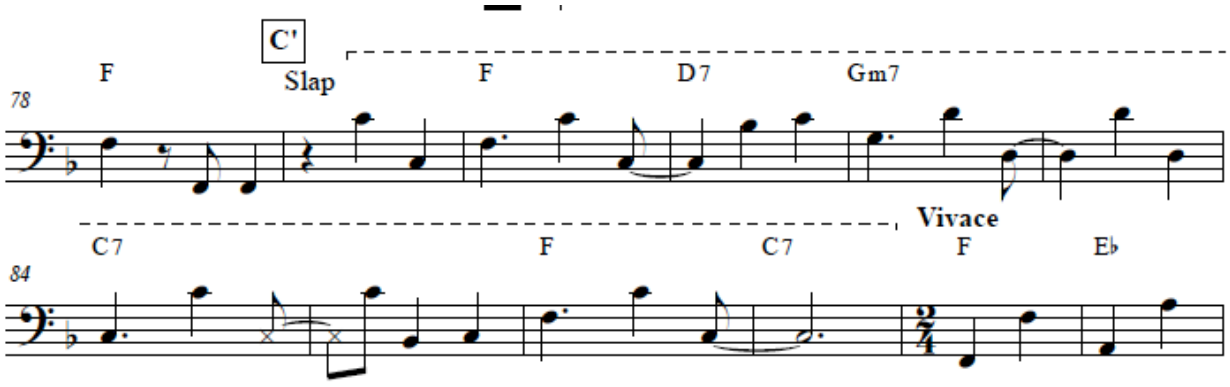
En la sección C, la línea de bajo interpretada por Zapata vuelve a resaltar la base ritmo – armónica convencional del pasillo (dos corcheas – blanca), con las variaciones más utilizadas en el género: corchea – negra – corchea – negra, o tres blancas. No obstante, sigue siendo relevante el uso de notas de aproximación al siguiente acorde y los saltos de cuarta y de octava, con el que el intérprete sigue manteniendo el dinamismo en la línea de bajo:

C:



La flecha naranja indica una aproximación cromática, la azul un salto de cuarta, y la roja un salto de octava. El círculo rojo rodea la variación ritmo – armónica de corchea – negra – corchea – negra, y la verde la variación de tres negras.

En la parte C', aparece un recurso técnico distinto del bajo: el slap[14]. Zapata utiliza este elemento desde el compás setenta y nueve hasta el compás ochenta y siete:

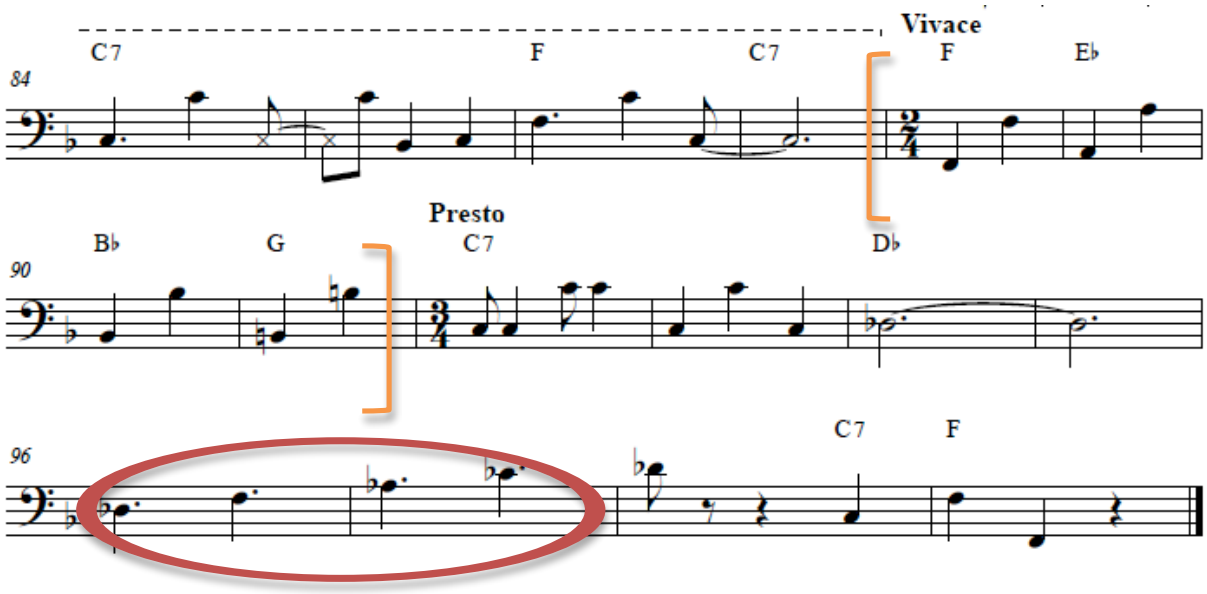


[14] Elemento técnico que consiste en golpear la cuerda con el dedo pulgar (thumb), seguido de tirar de otra cuerda usualmente con el dedo índice (pop).

La imagen muestra el inicio y final del uso del slap. Las notas agudas son tocadas con el dedo índice (pop), y las graves con el dedo pulgar (thumb). Las notas señaladas con la x son notas muertas o "ghost notes"; el dedo se ubica en la nota pero no suena a la hora de ser tocada por el dedo pulgar.

Para finalizar la obra, se encuentra un cambio rítmico entre los compases ochenta y ocho y noventa y uno, donde Zapata acompaña en negras con saltos de octava, para después finalizar la obra retomando el ritmo de pasillo, acompañando con otras variaciones ritmo – armónicas convencionales:

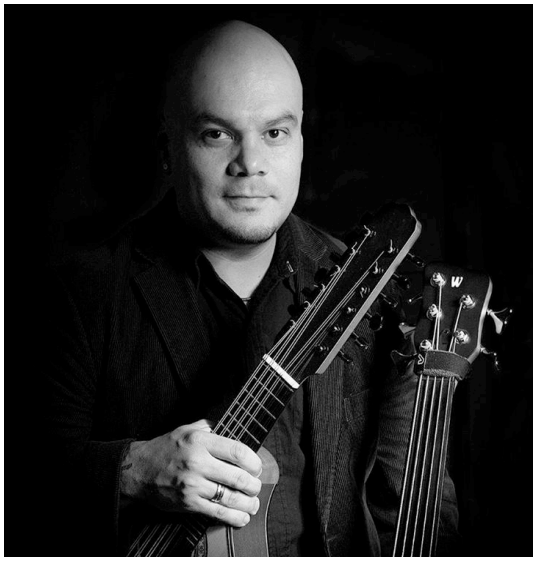
C':



Los corchetes señalan el cambio de métrica. La elipse otra variación ritmo – armónica: dos negras con puntillo. Los dos últimos compases son un obligado para finalizar la obra.

Como se puede observar, Ricardo Zapata Barrios utiliza bastantes elementos interpretativos a la hora de abordar repertorio de música tradiconal popular andina colombiana, sin descuidar la intención del género, sacando el máximo provecho a las variaciones ritmo – armónicas de cada uno de los aires pertenecientes a la música regional (bambuco, pasillo y polka como ejemplos), y respetando cuidadosamente el discurso que tiene cada una de las obras. Cabe destacar de la respectiva descripción interpretativa de cada una de las obras, el dinamismo que le pone a las mismas para lograr una línea de bajo con los recursos técnicos e interpretativos utilizados correctamente en cada una de las obras.

3. JAVIER ANDRÉS MESA MARTÍNEZ



3.1 Historia y trayectoria

Hablar de Javier Andrés Mesa Martínez es hablar de uno de los exponentes de la música andina colombiana que más ha trabajado en el medio. Desde los nueve años comenzó su camino interpretativo tocando bandola, y con su trío "Nuevo amanecer" grabó su primer disco de larga duración y ganó su primer festival de música colombiana "Mono Núñez" en el año 1988. Después de este gran comienzo en su trayectoria musical profesional, crea su segundo trío "Opus 2", que también gana festivales de música colombiana a lo largo del recorrido nacional. En el tiempo correspondiente a la creación de estos dos tríos y de "Plectro Trío".

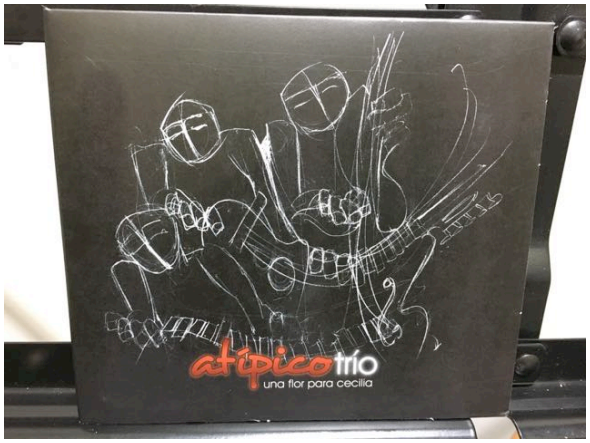
El bajo eléctrico aparece de manera profesional en la vida musical de Javier Mesa al grabar el primer disco de "Atípico trío", un conjunto musical creado con sus otros dos hermanos quienes se reunieron para homenajear a Luis Gabriel Mesa debido a un viaje al extranjero por motivos académicos; "Una flor para Cecilia" (2000) es el primer trabajo discográfico de este trío como homenaje a la madre de los tres hermanos, donde Mesa interpreta bajo eléctrico de seis cuerdas y contrabajo, y presenta arreglos de obras reconocidas como "Edelma" de Terig Tucci (1897 – 1973), "Malvaloca" de Luis A. Calvo (1882 – 1945), entre otros temas pertenecientes a la tradición popular de la región andina colombiana junto con composiciones de los hermanos Mesa y arreglos de obras concernientes a otros territorios como Japón o Argentina. Contemporáneo al lanzamiento de este disco, Javier Mesa también hace parte de la grabación del disco debut de "Tulia", agrupación musical conformada por músicos provenientes de Pasto y que plasmaron horas de improvisación y "jams" en este trabajo fonográfico lanzado en el año 2007 (disco que lleva como nombre también el nombre del grupo); aunque en este disco no aparecen obras relacionadas con la música tradicional popular andina colombiana (todas son composiciones propias de la agrupación), es importante resaltarlo debido a que se ve a un Javier Mesa más interesado en abordar el bajo eléctrico de manera más vehemente. Posteriormente, y después de haber hecho parte de "Guafa Trío" por casi tres años, lanza el álbum "Tempo Nuevo (Músicas de tradición colombiana)" en el año 2014; donde se destacan obras que hacen parte del archivo de la música regional andina colombiana como "San Pedro en el espinal" de Milciades Garavito Wheeler (1901 – 1953), "Río Cali" de Sebastián Solari (s.f.) o "El cafetero" de Maruja Hinestroza de Rosero (1916 – 2002). Con dicha experiencia en la música andina colombiana, es sustentable la necesidad de documentar parte de la obra de Mesa Martínez y tomarlo como referente para el trabajo, debido a su aporte como intérprete no solo en bajo

eléctrico sino también en bandola, y utilizando influencias de otros géneros como el jazz o el rock en sus interpretaciones.[15]

3.2. Equipo

Bajo eléctrico fretless Squier jazz bass (4 cuerdas).
Bajo eléctrico Modulus quantum (6 cuerdas).
Bajo eléctrico Fender jazz bass (1977, 4 cuerdas).
Bajo eléctrico Fodera NYC (5 cuerdas).
Contrabajo.
Baby Bass Ampeg.
Bajo electroacústico Warwick alien fretless (5 cuerdas).
Amplificador Mark Bass.
Pedal chorus EBS unichorus.
Pedal looper Jamman Digitech.
Pedales MXR Dunlop (delay, autowah, compresor).
Pedal Whammy Digitech.
Ebow (Sustain).
Preamplificador Fodera.
Cuerdas D'addario niclekwound.

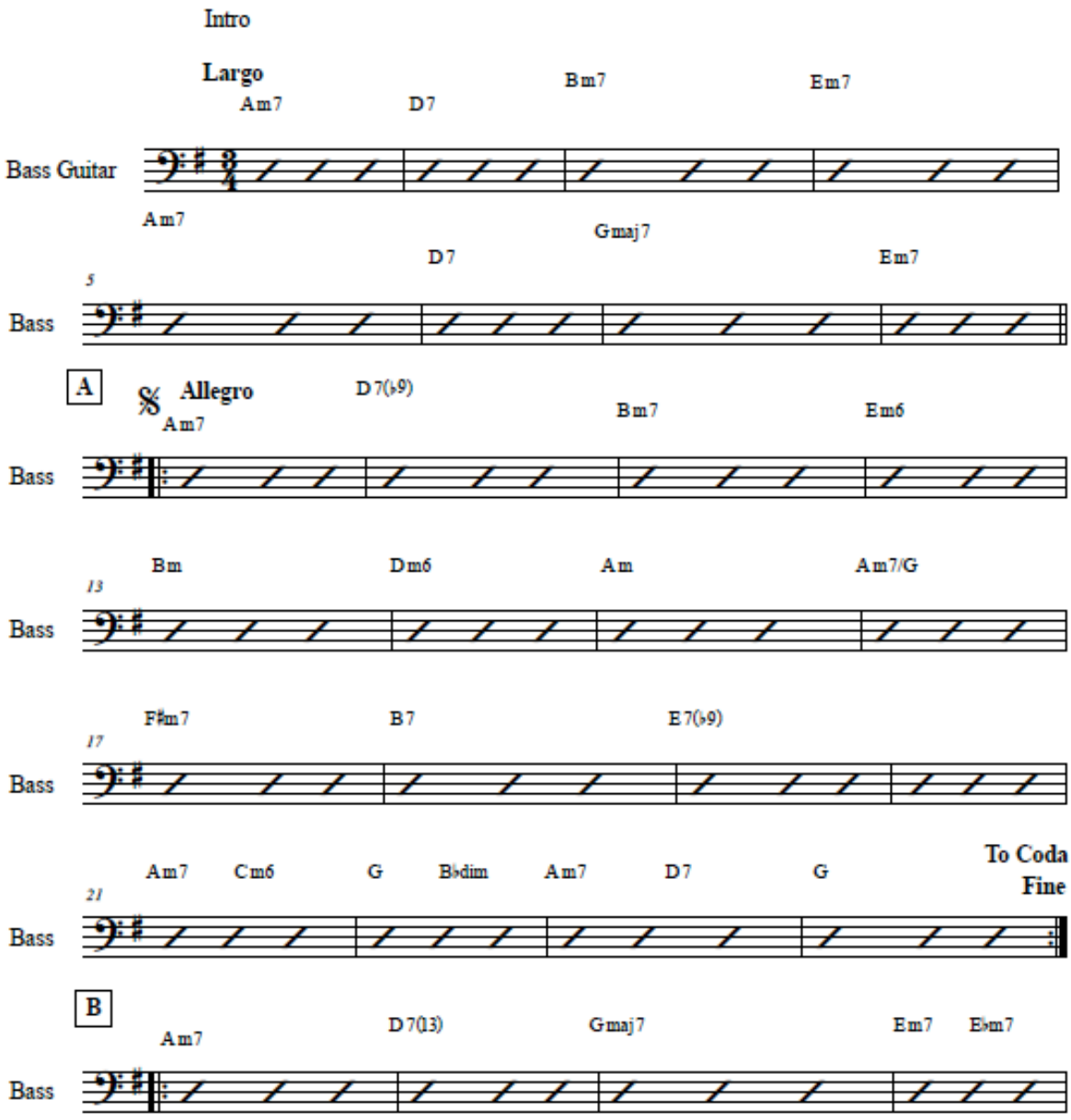
3.3. "Edelma" (Pasillo)



Portada del disco "Una flor para Cecilia" (2016). Fuente personal.

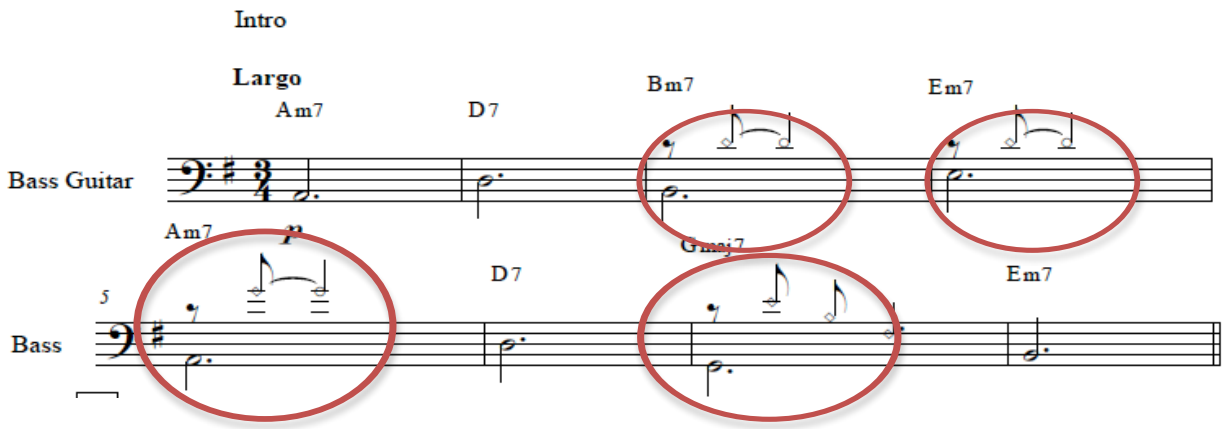
[15] Datos extraídos de la enrevista realizada a Javier Andrés Mesa Martínez; la entrevista se encuentra en audio (Ver Anexo).

“Edelma” es la obra número 6 del disco “Una flor para Cecilia” (2000), grabado por Atípico Trío; se posiciona como uno de los pasillos más representativos de la música tradicional popular de la región andina colombiana, y tiene la particularidad de ser compuesta por Terig Tucci (1897 – 1973), cuya nacionalidad fue argentina. El tema se encuentra en una métrica de tres cuartos (3/4), con una estructura convencional del pasillo (A B C con sus repeticiones), y su centro tonal se encuentra en Sol mayor (G), sin cambios tonales en ninguna de sus partes. La obra fue adaptada tomando la versión del Trío Instrumental Colombiano, conjunto de cuerdas donde participó el guitarrista y compositor León Cardona (1927), de donde Mesa toma referencia a la hora de adaptar la línea de bajo:



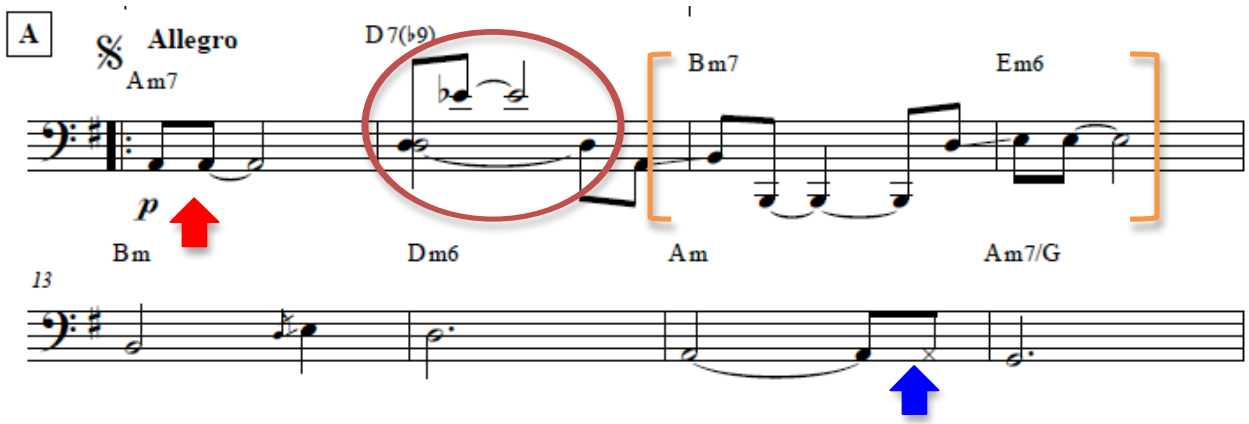

Dm7
G7(13)
Cmaj7
C♯dim
29
Bass
G
E7(♭9)
A9
B7(♭9)
33
Bass
Em7
B♭dim
E7(♭9)
D.S. al Coda
37
Bass
C
Bm7
E♭7
Am7
A♭m7
Gm7
Bass
Cm6
D7
Gmaj7
A7
D7
45
Bass
Bm7
E♭7
Am7
E7
49
Bass
A
Cm6
D7
G
1.
53
Bass
D7
G
2.
D.S. al Fine
57
Bass

En la introducción de la obra, Mesa empieza la línea de bajo de manera tranquila, usando como primer recurso técnico el uso de armónicos en el instrumento para darle un color distinto al uso único de las blancas con punto en la línea:



En los círculos se señala el uso de los armónicos.

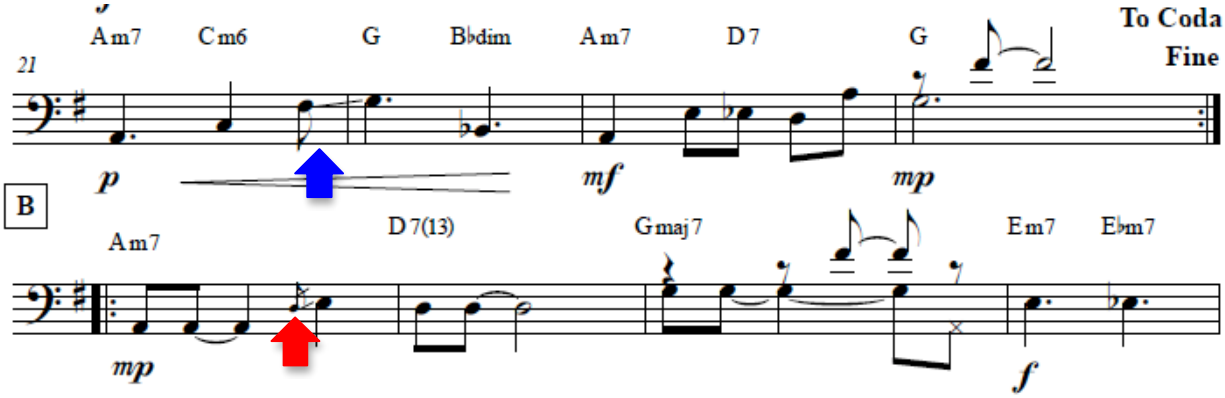
En la parte A se puede destacar el uso de la base ritmo – armónica convencional del pasillo con algunas variaciones, destacando que el bajista en ciertos puntos usa los tonos guía[16] para resaltar el acorde en el que se encuentra, además de otros elementos como notas muertas (*ghost notes*):



La flecha roja indica la base ritmo – armónica convencional del pasillo. El círculo muestra el uso de tono guía. Los corchetes encierran una variación de la base ritmo – armónica. La flecha azul señala la nota muerta.

[16] Se idenifican como tonos guía a las notas que definen la naturaleza del acorde; como ejemplo, en un acorte dominante (V7) los tonos que definen el acorde como dominante son la tercera nota y la séptima, siendo Si (B) y Fa (F) los tonos guía del acorde Sol siete (G7), como demostración.

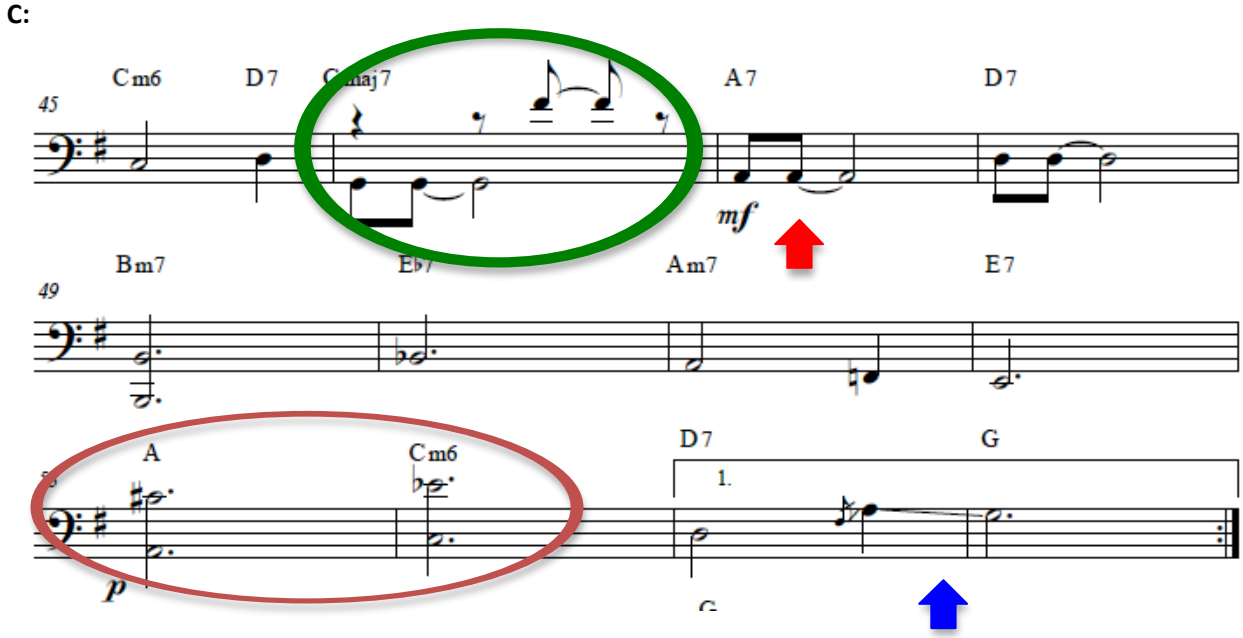
Además del uso constante de dichos recursos en la obra, el intérprete recurre a apoyaturas y "slides"[17] como elementos interpretativos adicionales para darle mayor fluidez a la obra, sin que la forma de la misma o el arreglo basado en un trío típico sean limitantes para la interpretación y las ideas de Mesa en el bajo eléctrico:



La flecha azul indica el "slide". La roja señala la apoyatura. Además en esta sección se puede ver elementos interpretativos y variaciones usadas con anterioridad.

Otro elemento interpretativo a resaltar en la obra es el uso de intervalos extendidos (en este caso, los intervalos de décima), que realzan la naturaleza del acorde correspondiente; esto sumado a los anteriores recursos que Mesa utiliza en toda la pieza de manera responsable con el arreglo:

C:



[17] El "slide" es un término de habla inglesa (deslizar en español), que consiste en utilizar un mismo dedo de la mano izquierda para tocar dos notas, una precediendo a la otra.

La elipse roja muestra los intervalos de décima. El círculo verde señala la base ritmo – armónica con adición de tono guía. La flecha roja indica la base ritmo – armónica convencional. La flecha azul muestra dos recursos adicionales (apoyatura y "slide").

Al ver el arreglo de la obra y la interpretación del bajo eléctrico, se puede observar que no son varios los recursos interpretativos debido a la naturaleza del arreglo, que se ciñe a la estructura convencional del pasillo. Sin embargo, esto no es un impedimento para que Mesa logra una interpretación con buenos recursos técnicos, como tampoco sea un patrón a seguir de los arreglos que el bajista utiliza en sus demás interpretaciones, como se verá a continuación de este trabajo.

3.4. "San Pedro en el Espinal" (Bambuco)



Portada del disco "Tempo Nuevo" (2016). Fuente personal.

"San Pedro en el Espinal" es el primer track del álbum "Tempo Nuevo" (2014) de la agrupación Guafa Trío. Es un bambuco compuesto por Milcíades Garavito (1901 – 1953), con su métrica original en tres cuartos (3/4), pero para la comodidad de la transcripción de la obra se optó por describirla en seis octavos (6/8)[18]; la estructura es de tres partes (A, B, C con sus respectivas repeticiones) pero después de la ejecución de la obra bajo dicha estructura, el grupo aprovecha para variar tanto la misma como la melodía de la pieza, además de cambiar los centros tonales (Mi menor {Em} para A y B, y Sol mayor {G} para C en sus dos primeras exposiciones de la obra y Sol menor {Gm} para A y B, y Si bemol mayor {Bb} para C en la tercera exposición). Aprovechando dichas variaciones, los intérpretes adicionan improvisaciones sobre el bambuco, dándole campo a Javier Mesa a elaborar un discurso interpretativo mucho más libre:

[18] La escritura del bambuco tiene la particularidad de escribirse en ambas métricas. Zamora en su trabajo inicia el subtema del bambuco diciendo que "esta música presenta las métricas de 3/4 y 6/8 de forma simultánea" (2017: pág 12).

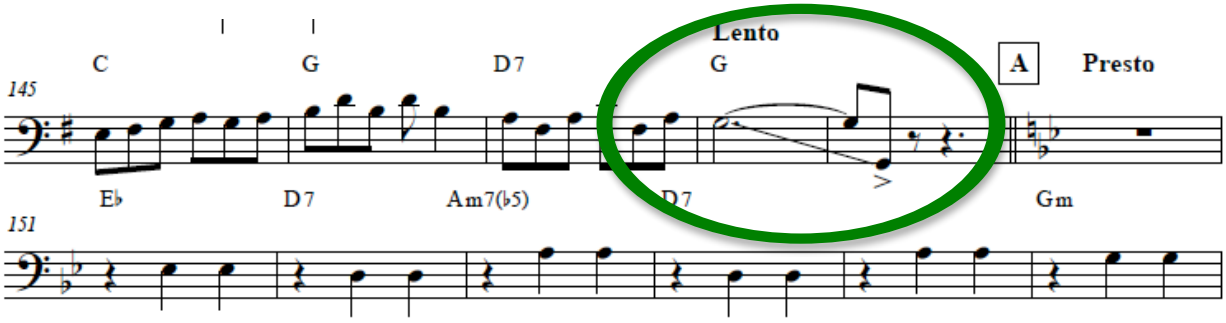

Intro
A
Em
C
B7
F♯m7(♭5)
B7
Em
E7
Am
9
A'
Em
B7
Em
C
B7
17
F♯m7(♭5)
B7
Em
E7
Am
25
B
D7
G
C
B7
Em
F♯m7(♭5)
B7
Em
33
Bm7(♭5)
E7
Am
F♯m7(♭5)
B7
Em
41
B'
Am
Em
B7
Em
F♯m7(♭5)
B7
Em
49
Bm7(♭5)
E7
Am
F♯m7(♭5)
B7
Em
57


Am D7 G C F♯m7(♭5) B7 Em C C D7 G
65
F♯m7(♭5) B7 Em Am D7 G G7
73
C G D7 G C' C D7 G
81
F♯m7(♭5) B7 Em C D7 G G7
89
C G D7 G A Em B7
97
Em E7 Am
105
Am D7 G C B7 Em B F♯m7(♭5) B7 Em
113
Bm7(♭5) E7 Am F♯m7(♭5) B7 Em
121
Am D7 G C B7 Em C C D7 G
129
F♯m7(♭5) B7 Em C6 D7 G G7
137


C G D7 G A Eb D7
145
Am7(b5) D7 Gm G7 Cm
153
A'
Cm F7 Bb Eb D7 Gm D7
161
Gm G7 Cm
169
B
Cm F7 Bb Eb D7 Am7(b5) D7 Gm
177
G7 Cm Am7(b5) D7 Gm
185
B'
Cm F7 Bb Eb D7 Gm Am7(b5) D7 Gm G7 Cm
193
Am7(b5) D7 Gm Cm F7 Bb Eb D7 Gm
201
C
Eb F7 Bb Eb D7 Gm
Eb F7 Bb Bb7 Eb F7 Bb G7 Cm F7 Bb
217



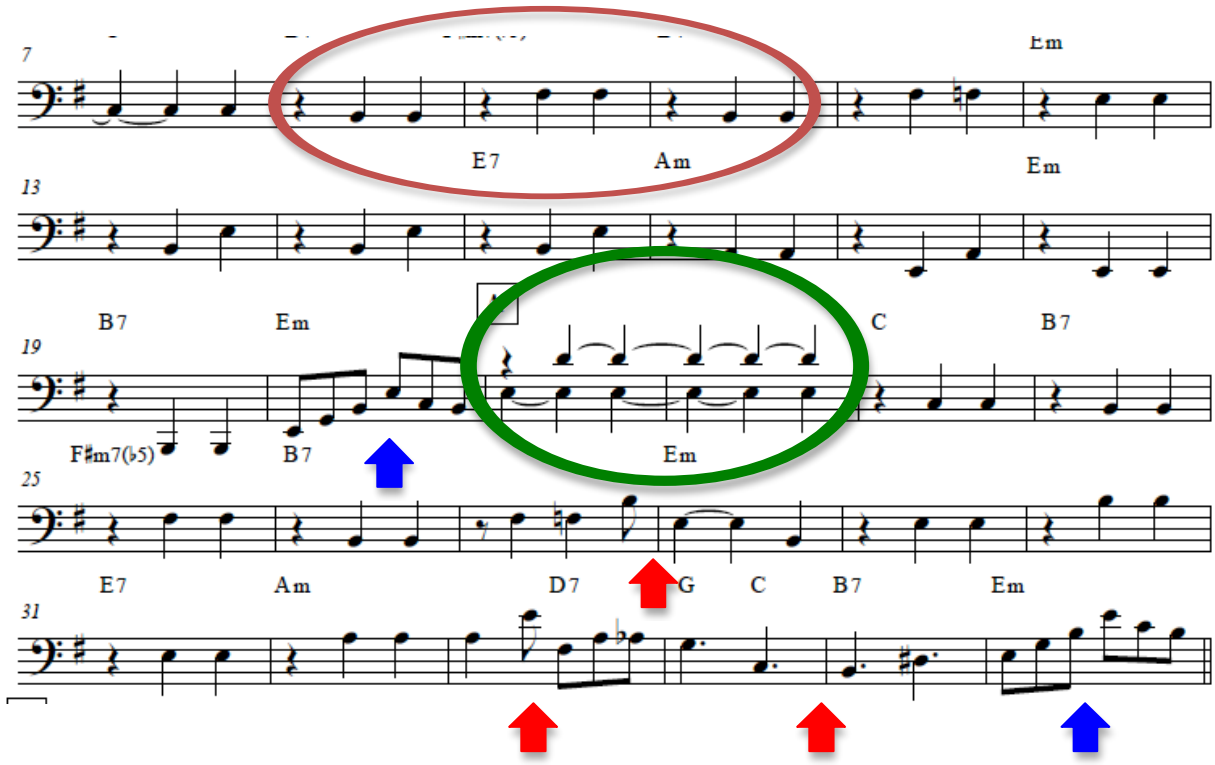
La modulación entre la segunda y la tercera exposición de la obra se da gracias a que la parte C de la segunda exposición culmina en Sol mayor (G), y se presta para que la melodía principal en la nueva tonalidad se amolde sin ningún tipo de choques armónicos:



El círculo muestra la modulación entre la segunda y la tercera exposición de la obra.

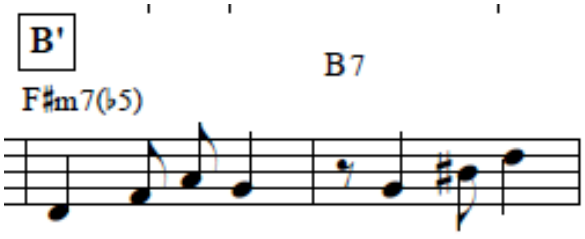
El comienzo de la obra muestra na interpretación sencilla de Mesa en el bajo eléctrico, utilizando la base ritmo – armónica convencional del bambuco, y en su repetición (A') comienza a utilizar otros recursos interpretativos como variaciones de la base, obligados para cerrar una frase y uso de tonos guía aprovechando el rango sonoro del bajo eléctrico:

A:



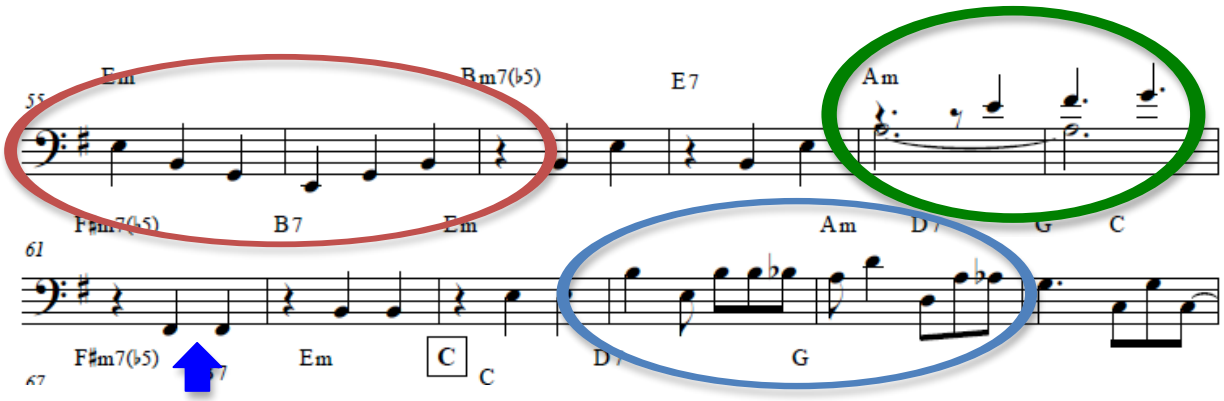
La elipse roja indica la base ritmo – armónica convencional. El círculo verde revela el uso de tonos guía. Las flechas azules señalan los obligados. Las flechas rojas muestran las variaciones de la base del bambuco.

En la parte B' de la primera exposición del tema, retoma los mismos recursos interpretativos (variaciones de la base, uso de tonos guía, obligados, contracantos) usados en sitios puntuales de la parte, para darle fluidez y un factor diferenciador de la parte B, cuya interpretación es similar a la parte A, siendo el uso de la base ritmo – armónica convencional del bambuco la que predomina en la interpretación de mesa:



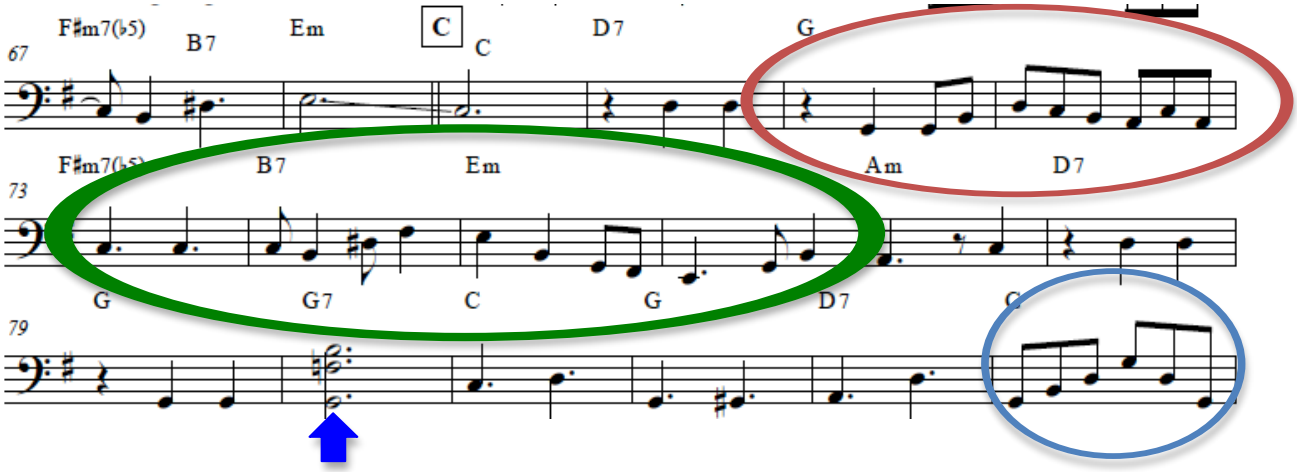
En la imagen (a la izquierda), se puede ver como inicia la parte B', usando variaciones de la base ritmo – armónica.

B’:



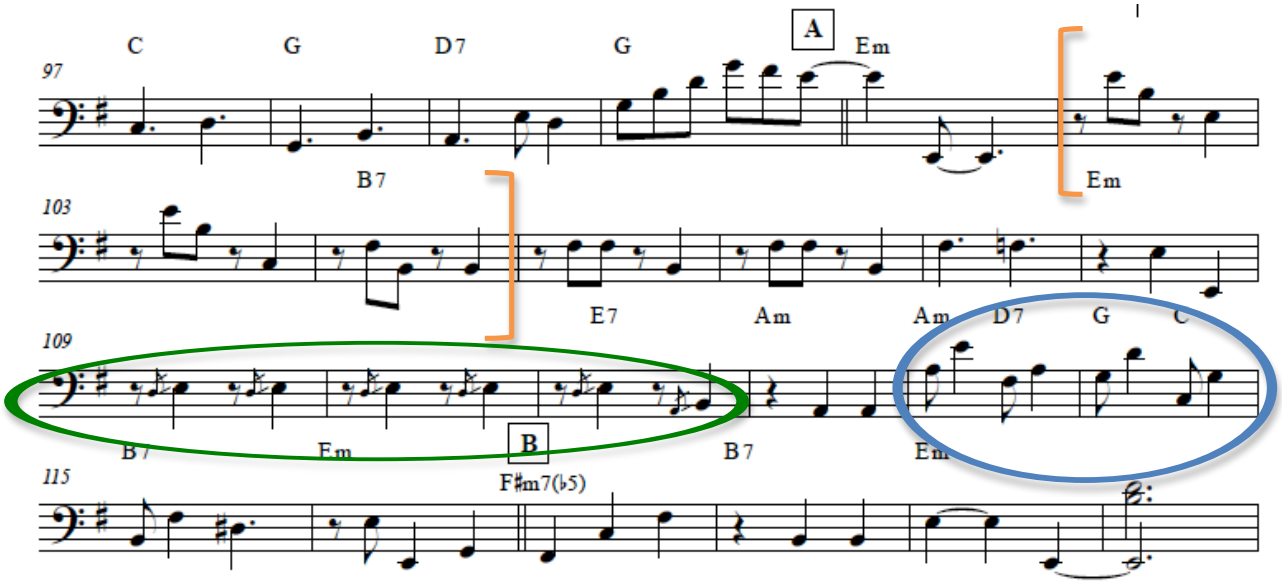
La elipse roja encierra una variación de la base (tres negras por compás). El círculo verde muestra el uso de tonos guía. La elipse azul indica un obligado. La flecha señala la base convencional.

Al llegar a la parte C, junto al uso de la base convencional del bambuco y de sus variaciones, aparece otro recurso: el uso del acorde en el bajo utilizando los ya mencionados tonos guía. Además, también aparecen contracantos del instrumento y un obligado para pasar a la parte C’:



La elipse roja encierra un contracanto a la melodía. La elipse verde muestra variaciones de la base ritmo – armónica del bambuco. La flecha señala el uso del acorde con tonos guía. El círculo azul muestra el obligado para pasar a C’.

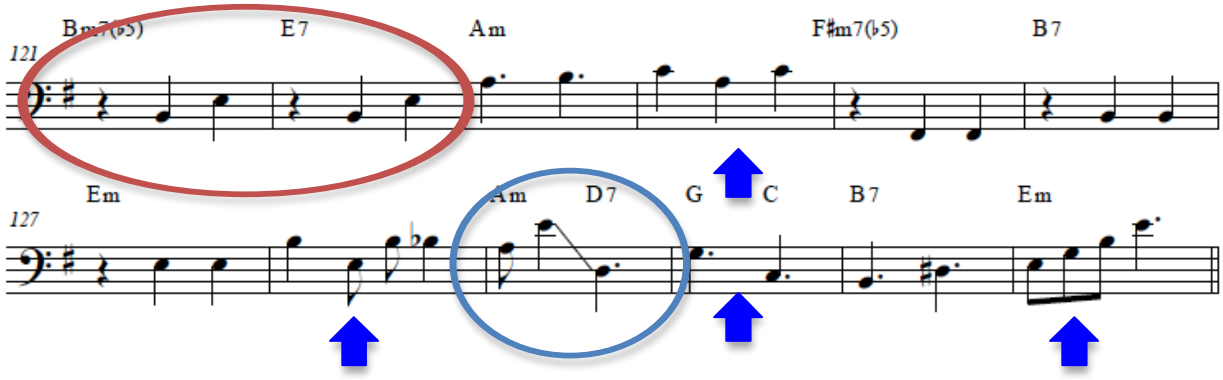
Al comenzar la segunda exposición de la obra, la estructura no tiene repeticiones, y las variaciones de la melodía las hacen la flauta en la parte A, el cuatro en la parte B y el bajo en la parte C; como un apoyo a la variación de la melodía por parte de la flauta en la parte A, Mesa utiliza nuevas variaciones de la base ritmo – armónica del bambuco, destacando el uso de apoyaturas y saltos:



Entre los corchetes se encuentra la variación de la base con saltos de cuarta, quinta y octava. La elipse verde muestra otra variación con apoyaturas. El círculo azul encierra otra variación de la base ritmo – armónica del bambuco.

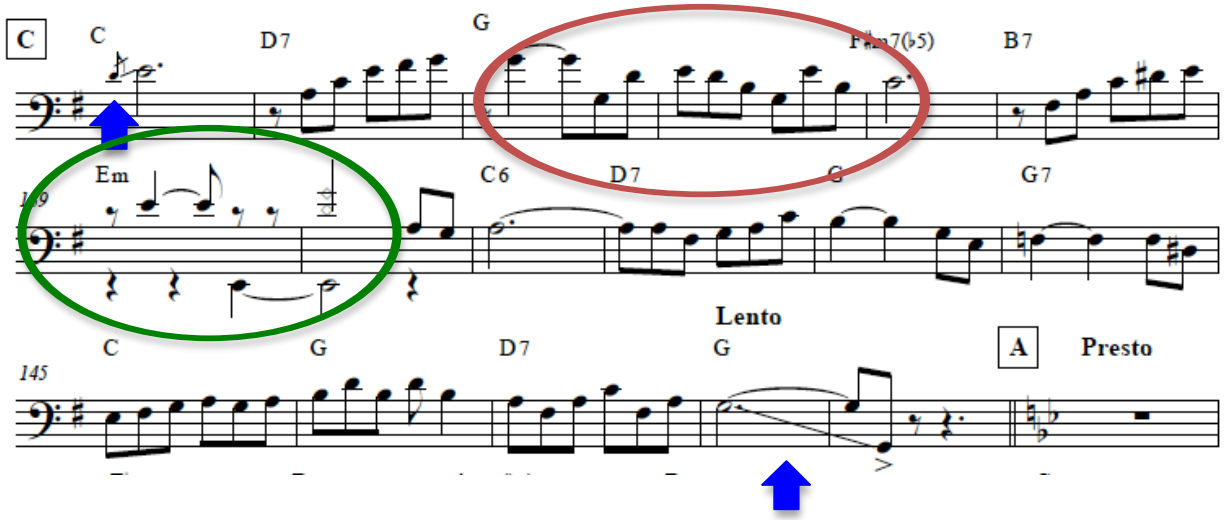
De la parte B se destaca un recurso anteriormente usado pero no se había enunciado: el "slide". Es relevante en esta parte de la pieza debido a la sencillez con la que Mesa interpreta dicha sección, utlizando la base convencional del bambuco junto con unas pocas variaciones:

B:



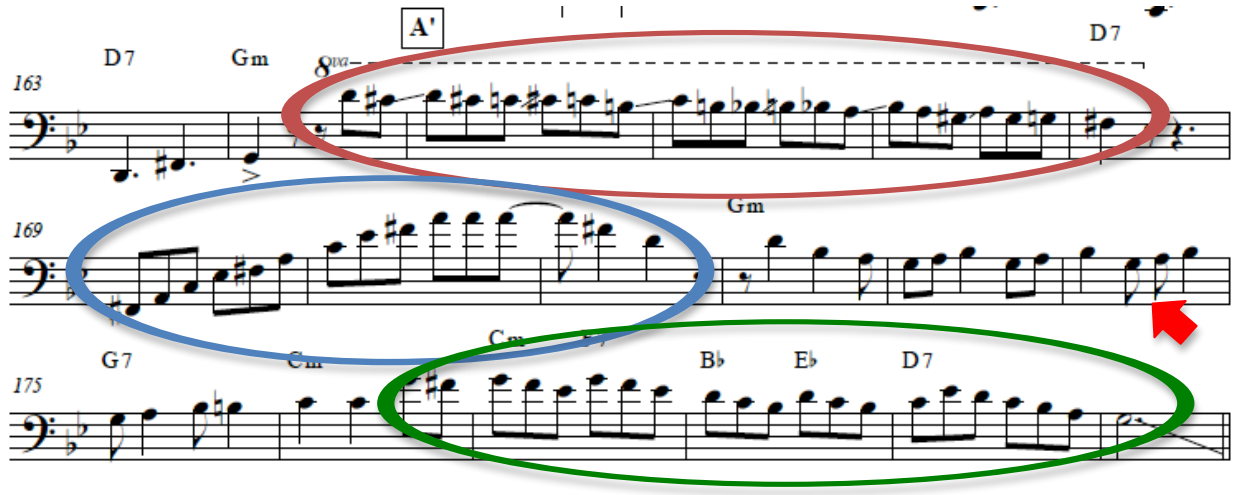
La elipse roja muestra la base ritmo – armónica convencional. El círculo encierra el uso del "slide". Las flechas indican algunas variaciones de la base.

En la sección C, Mesa interpreta la melodía correspondiente con unas sencillas variaciones, en las que se incluyen el uso de armónicos y un contracanto que complementa la melodía:



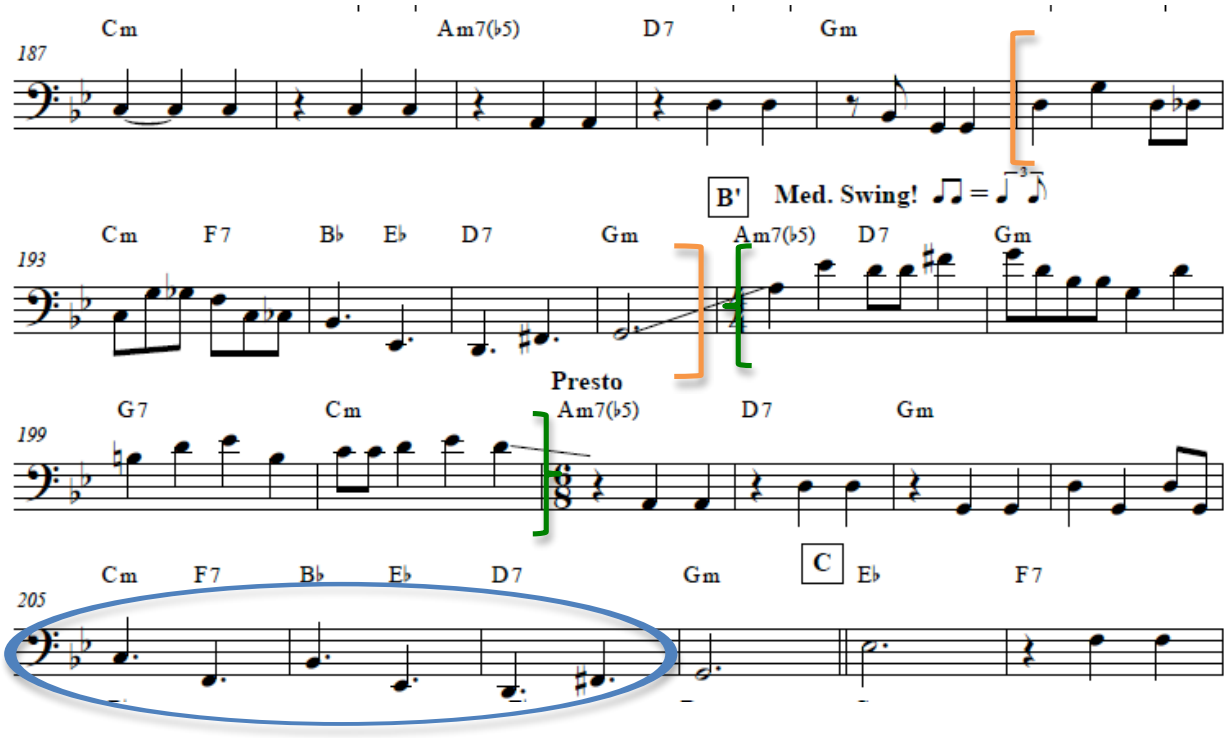
Las flechas señalan una apoyatura y un "slide". La elipse roja encierra el contracanto de la melodía. La elipse verde muestra el uso de salto de 16va y el uso de armónicos.

Como lo indica la imagen anterior, la tercera exposición de la obra comienza con un cambio de tempo, volviéndose más rápido; para destacar de la interpretación de Mesa Martínez está la improvisación que realiza al empezar la repetición de la parte A (A'), empezando con una sucesión de cromatismos, arpegios en la dominante, grados conjuntos y finaliza con la melodía. Cabe anotar la limpieza con la que improvisa, teniendo en cuenta la velocidad del tema y que en esta grabación utiliza un bajo sin trastes (Warwick Alien):



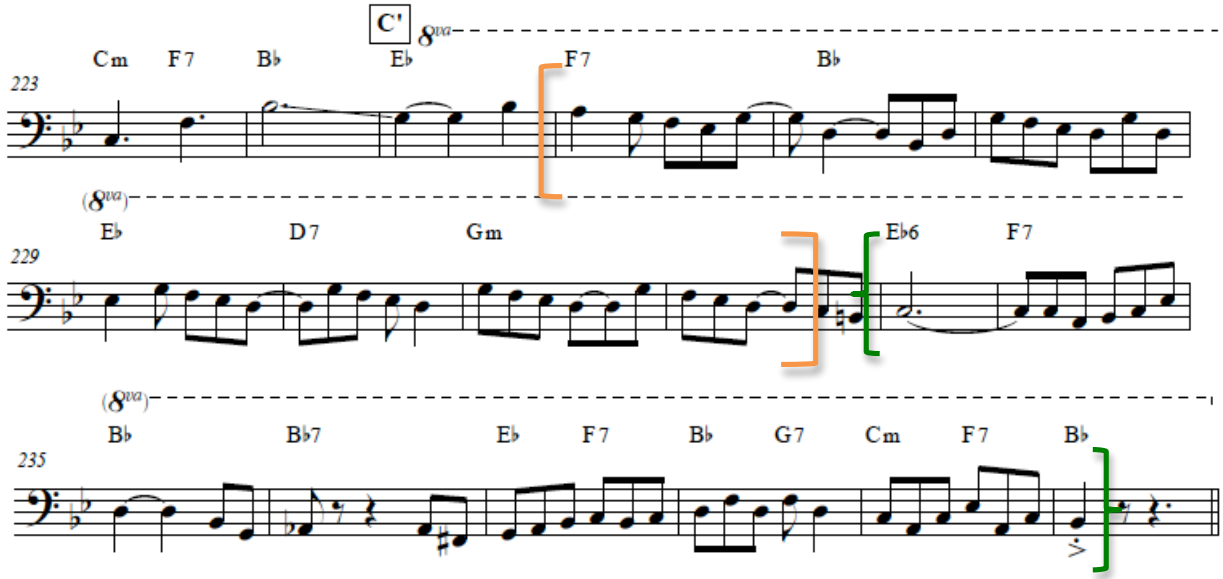
La elipse roja muestra el uso de cromatismo. La elipse azul encierra el uso del arpegio. La elipse verde indica la melodía de la obra. La flecha roja señala el uso de grados conjuntos.

Al finalizar la parte B y dar paso a su repetición (B'), hay un obligado ejecutado por el bajista, cuyas características son el uso de cromatismos y saltos en corcheas, además del uso de negras con puntillo como variación de la base del bambuco; después aparece un cambio de ritmo, tempo y métrica en cuatro compases, donde Mesa hace un bajo caminante. Posteriormente, al retomar la métrica y el tempo originales, hace la base convencional y variaciones para dar paso a la siguiente parte (C):



Los corchetes muestran el obligado para pasar a la siguiente sección. Entre las llaves aparece el bajo caminante. La elipse encierra las variaciones de la base.

Javier Mesa vuelve a improvisar sobre el bambuco en la parte C', utilizando los grados conjuntos como elementos interpretativos, además de recursos como la síncopa, los saltos y el uso de la melodía de la obra para terminar la improvisación; luego de la intervención de Mesa, la obra finaliza con una melodía obligada (la cual también aparece al principio de la misma, a manera de introducción), y un rubato donde mesa hace un "slide" constante que cae en la nota fundamental del compás final, acompañada de un armónico:



Los corchetes muestran el uso de grados conjuntos y de la síncopa en la improvisación. Las llaves encierran la melodía principal.



La elipse azul muestra el obligado. La elipse verde encierra el uso de "slide", junto con el armónico final.

3.5. "Espíritus del sur" (Son Sureño)

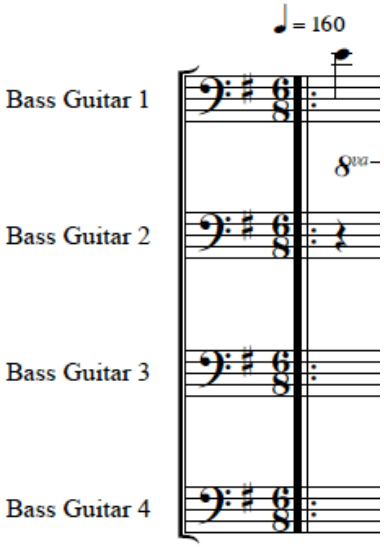
"Espíritus del sur" es un popurrí de dos obras cuyos ritmos y compositores pertenecen al departamento de Nariño; los sones sureños "Pedro Bombo" de Víctor Domínguez (s.f.) y "A Iles voy" de Harold Burbano (s.f.), hacen parte de este popurrí en el que Javier Mesa no solo hace homenaje a su lugar de nacimiento, sino que hace una exploración sonora e interpretativa del bajo eléctrico. El tema está escrito en una métrica de seis octavos (6/8), y su centro tonal se encuentra desde el inicio de la pieza hasta el compás 206 en Mi menor (Em), para después hacer una modulación a Si menor (Bm). Para resaltar de la obra:

- El bambuco sureño o son sureño aunque comparte la misma base ritmo – armónica convencional del bambuco tradicional (silencio de negra – dos negras por compás), tiene un factor diferenciador del mismo ante un bambuco huilense o santandereano. Consiste en una pequeña apoyatura que antecede la segunda negra del compás. Este recurso interpretativo se propone en el trabajo describirse de la siguiente forma:



Dicho factor diferenciador de otro tipo de bambucos no podría escribirse como una corchea, debido a que al escribirse de tal forma, se confunde el ritmo con un currulao o un bambuco viejo, ritmos provenientes de la región del pacífico colombiano.[19]

- El popurrí fue grabado en varias tomas por el mismo intérprete; en la partitura aparecen cuatro sistemas que corresponden a los bajos utilizados por Mesa:



El primero corresponde al bajo que acompaña la mayor parte de la obra. Probablemente sea el bajo Fodera NYC de cinco cuerdas.

El segundo sistema pertenece al primer bajo melódico. Posiblemente sea el bajo Modulus quantum de seis cuerdas.

El tercer sistema es el segundo bajo melódico. El Modulus quantum también pudo ser usado en esta toma.

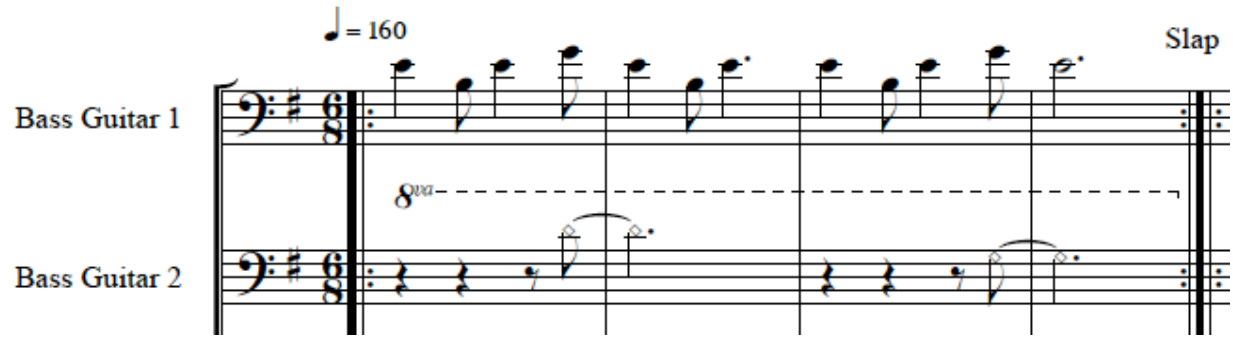
El cuarto sistema pertenece al tercer bajo melódico. Debido a su sonoridad, con seguridad este sistema describe el bajo electroacústico Warwick alien fretless de cinco cuerdas.

- Debido a que el primer bajo acompaña por lo general con la base ritmo – armónica del son sureño y utiliza las notas fundamentales, se deduce que armónicamente la pieza se mueve entre los acordes de Mi menor, Sol Mayor, Do mayor (estos tres acordes en función de tónica), Re mayor (cumple función de subtónica y de tónica), dominante (Si siete {B7}), Si menor (como quinto menor y como tónica) y Fa sostenido menor (como quinto menor del Si).

La obra comienza con dos bajos, donde el primero interpreta la melodía inicial y el segundo acompaña con el recurso interpretativo de los armónicos:

[19] Dicha aclaración no aparece en la entrevista oficial hecha a Javier Mesa, pero en la conversación previa a la entrevista que el autor del trabajo tuvo con el intérprete, existió la aclaración mencionada por el músico.

Intro:



A continuación desde el compás cinco hasta el compás treinta y cuatro, el primer bajo acompaña la obra con el elemento técnico del slap, moviéndose entre el acorde fundamental (Mi menor {Em}) y el acorde quinto menor (Si menor {Bm}); mientras tanto el segundo bajo interpreta la melodía de la primera obra utilizada en esta popurrí. La melodía va desde el compás nueve hasta el compás treinta y cuatro:

Compás 5:



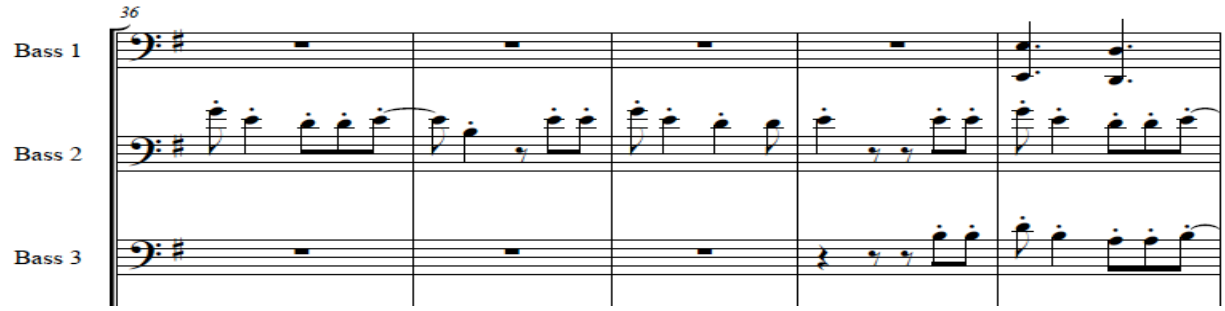
En el compás treinta y dos el tercer bajo hace un contracanto en un intervalo de tercera por encima de la melodía principal, para concluir la primera sección del popurrí en el compás treinta y cuatro:

Compás 31:



A partir del compás treinta y cinco el bajo número dos interpreta la segunda melodía del popurrí, y Mesa utiliza tanto en la melodía principal como en el contracanto que aparece en el bajo tres desde el compás treinta y nueve, el recurso interpretativo de tocar con sordina el bajo (stacatto), tocando las cuerdas con el dedo pulgar y con una parte de la palma de la mano tapando las mismas para generar el efecto de enmudecer las notas, logrando el recurso del stacatto en el bajo. El primer bajo acompaña las melodías en pincipio con variaciones de la base ritmo – armónica del bambuco tradicional en notas fundamentales, para proseguir el acompañamiento con la base convencional hasta el compás cincuenta y uno, donde terminan la melodía principal y el contracanto:

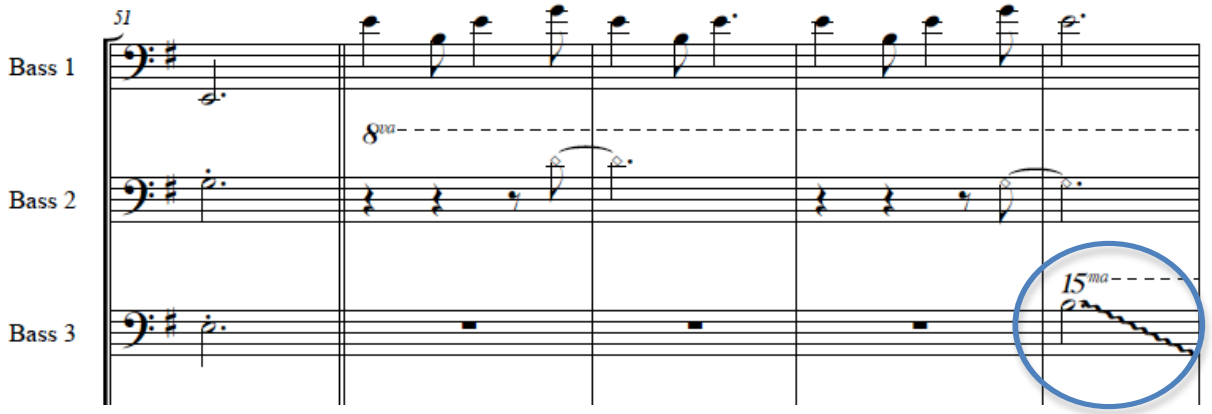
Compás 36:





Ahora el contracanto del tercer bajo aparece en un intervalo de tercera por debajo de la melodía principal.

En el compás cincuenta y dos vuelve a aparecer la melodía de la inroducción junto con los armónicos interpretados por el bajo dos, mientras el bajo tres hace un adorno que consiste en lo siguiente: Mesa golpea levemente la primera cuerda del bajo desde el traste veintitrés con un dedo, y va bajando por el mástil hasta una nota aleatoria:



El círculo encierra el adorno.

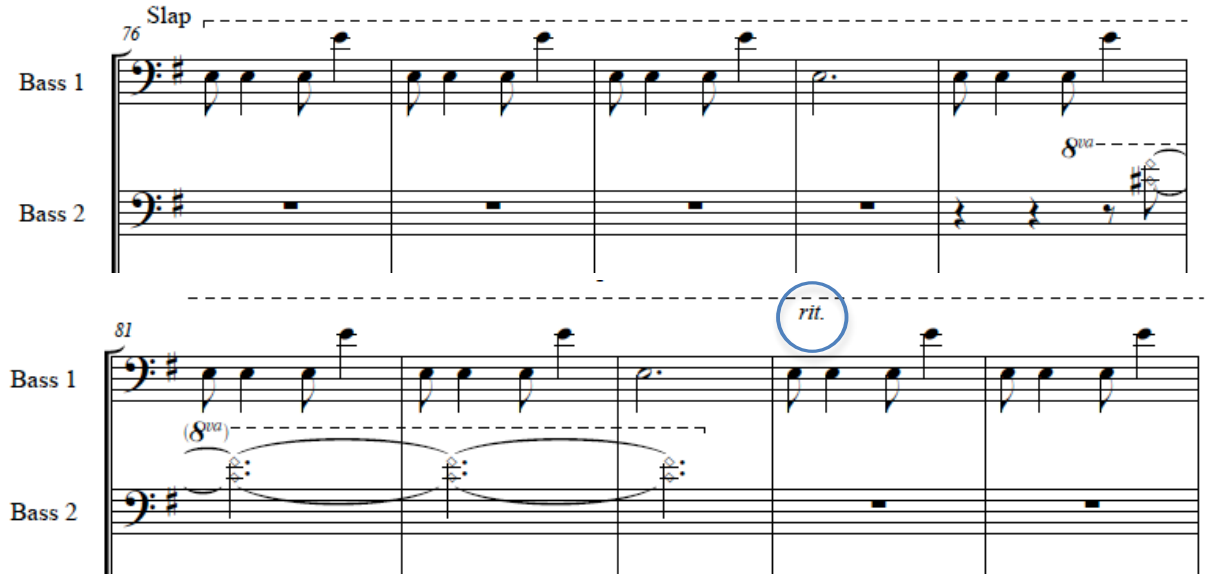
Desde el compás sesenta aparece de nuevo la primera melodía de “Pedro Bombo” en el bajo número tres, esta vez acompañada por el bajo uno con la base ritmo – armónica del son sureño; adicional a lo mencionado anteriormente, el bajo dos hace un segundo contracanto que aparece desde el compás sesenta y tres hasta el sesenta y siete, y desde el compás setenta y uno hasta el setenta y cinco; el contracanto interpretado por Mesa utiliza negras con puntillo y “slides” como recursos interpretativos. Lo ejecutado en el bajo dos se encuentra por encima de la melodía principal:

Compás 61:



En el compás setenta y seis el primer bajo retoma el acompañamiento con el recurso técnico del slap, y lo mantiene en el acorde fundamental (Mi menor {Em}) hasta el compás noventa, con un cambio progresivo de tempo (ritardando) desde el compás ochenta y cuatro. El bajo dos adorna este acompañamiento con el uso de armónicos desde el compás ochenta hasta el ochentra y tres:

Compás 76:



El círculo encierra el ritardando.

Desde el compás noventa y uno comienza el segundo tema paerteneciente al popurrí “A Iles voy”, y la melodía introductoria del tema lo toma el bajo cuatro, siendo este el bajo electroacústico; mientras tanto, el bajo número tres toma el rol de acompañante de manera provisional utilizando el recurso interpretativo de los arpegios por encima de la melodía para darle relavancia a la misma y ser una base armónica sutil. Ambas líneas de bajo ejecutan laintroducción hasta el compás ciento seis:

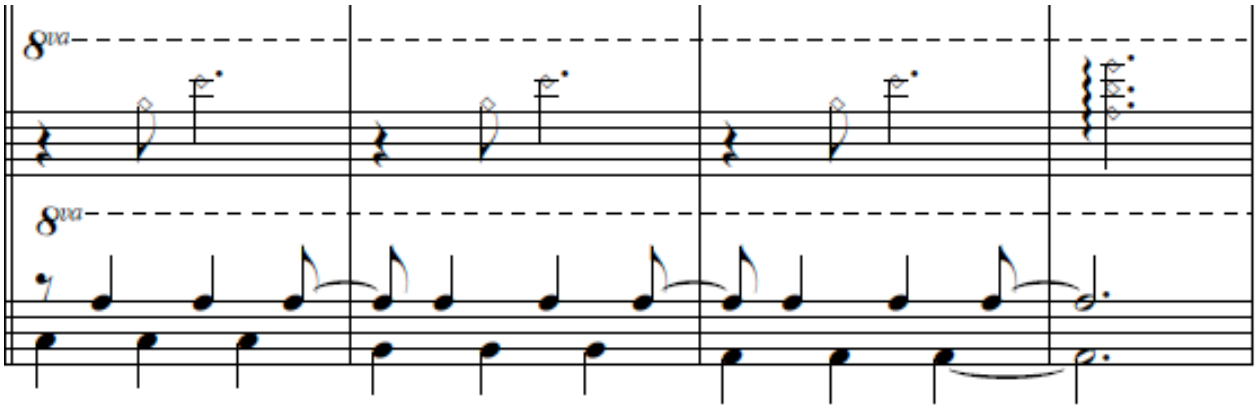
Compás 91:



La imagen superior y la imagen a la izquierda muestran la primera parte de la melodía interpretada por el bajo cuatro, junto con el acompañamiento interpretado por el bajo tres.

Desde el compás ciento siete hasta el ciento veinte, el bajo cuatro ejecuta su línea con una nota pedal en la parte superior (la primera cuerda) y la parte inferior hace un movimiento diatónico descendente cada tres compases, llegando al cuarto compás en la nota fundamental de La. Simultáneamente, el bajo tres ejecuta armónicos naturales para agregar más colores a lo interpretado por el bajo cuatro, además de agregar otros elementos como tonos guía y acordes:

Compás 107:



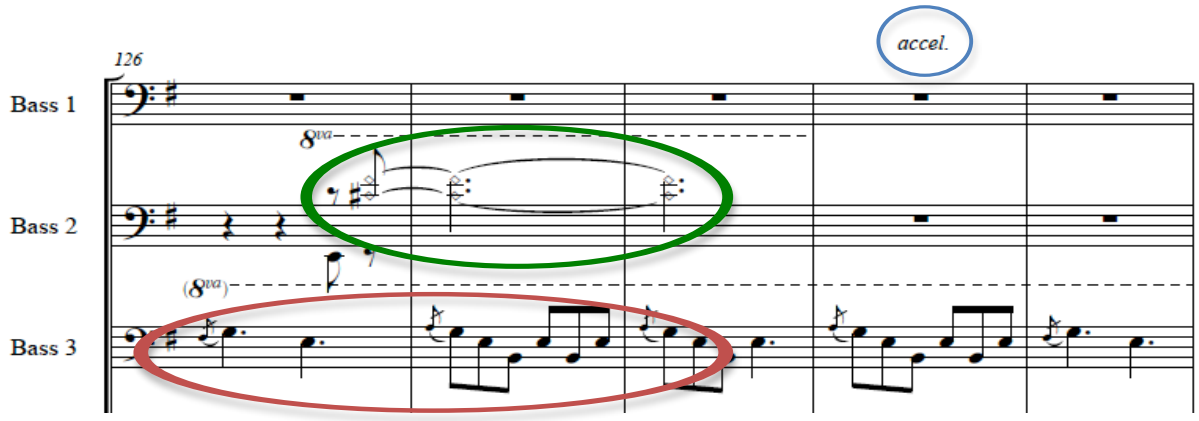
Compás 111:



La elpise azul encierra el uso de acordes. La elipse roja muestra el uso de armónicos. La elipse verde enuncia el uso de tonos guía. La imagen muestra el bajo cuatro haciendo nota pedal y movimieno diatónico descendente.

En el compás ciento veintiuno inicia la segunda melodía de la obra “A Iles voy”, interpretada por el bajo tres, en donde Mesa utiliza el recurso de la apoyatura; dicha melodía finaliza en el compás ciento treinta y ocho. Como adorno adicional a la melodía, el bajo dos vuelve a utilizar los armónicos para darle color a la misma; los armónicos aparecen desde el compás ciento veintiseis hasta el ciento veintiocho. Además, la obra comienza a cambiar nuevamente de tempo (accelerando) desde el compás ciento veintinueve hasta retomar el tempo original en el compás ciento treinta y nueve:

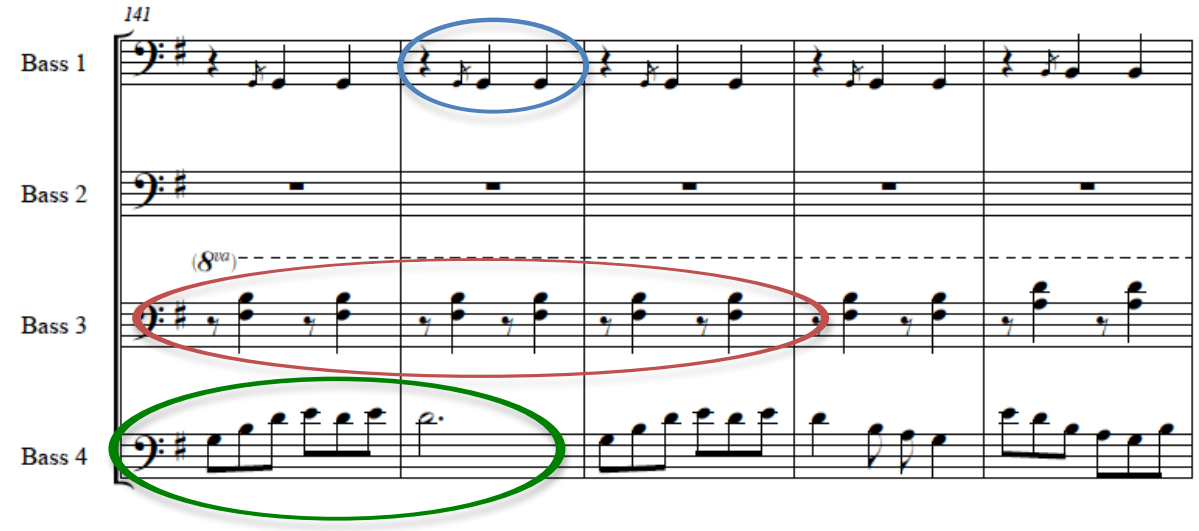
Compás 126:



El círculo encierra el cambio de tempo. La elipse verde muestra el uso de armónicos. La elipse roja muestra la melodía con el recurso interpretativo de la apoyatura.

En el compás cientro treinta y nueve el bajo cuatro interpreta la tercera melodía de la obra “A Iles voy”, y la ejecuta hasta el compás cinto sesenta y dos, mientras aparece de nuevo el bajo uno haciendo la base ritmo – armónica del son sureño en notas fundamentales, y el bajo tres ejecuta los tonos guía del acorde correspondiente, complementando el trabajo que realiza el bajo uno de manera simultánea:

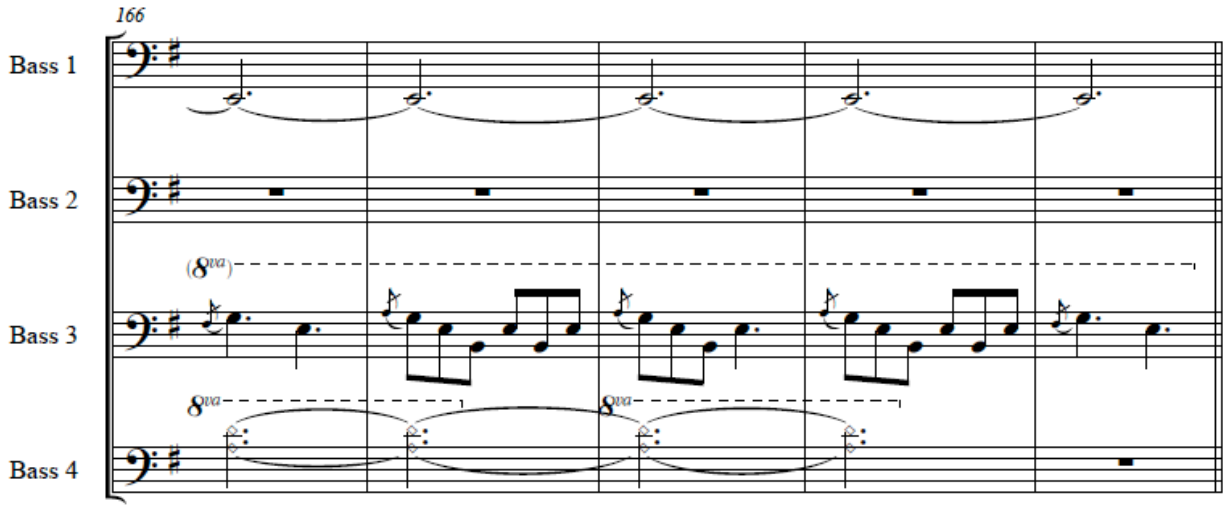
Compás 141:



El círculo encierra la base ritmo – armónica. La elipse roja muestra el uso de tonos guía. La elipse verde señala la melodía.

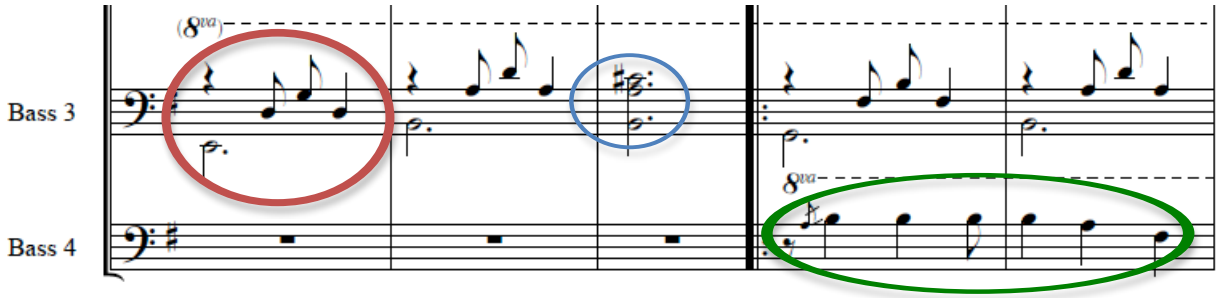
Llegando al compás ciento sesenta y tres, el tercer bajo retoma la segunda melodía, mientras el primero deja sonando la nota fundamental durante ocho compases, y el bajo cuatro utiliza el recuso interpretativo de los armónicos, que funcionan como agregaciones del acorde correspondiente (Mi menor):

Compás 166:



Desde el compás ciento setenta y uno hasta el ciento ochenta y nueve, aparece un interludio de la pieza, interpretado por el bajo tres utilizando arpegios en el transcurso de la sección para finalizar en acordes; el bajo cuatro aparece de nuevo en el compás ciento setenta y nueve ejecutando la melodía perteneciente a dicho interludio. La melodía tiene como elementos interpretativos el uso de apoyaturas:

Compás 176:



El círculo rojo encierra el uso de arpegios. El círculo azul muestra el uso del acorde. La elipse verde señala la melodía del interludio.

Compás 181:



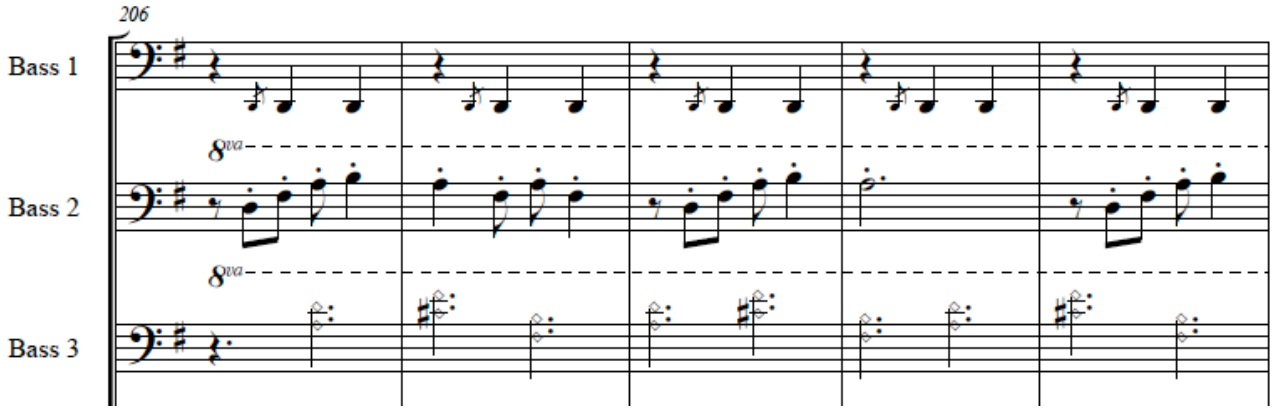
El bajo número dos interpreta la última melodía de la obra, desde el compás ciento noventa hasta el compás doscientos cinco en solitario. En esta melodía regresa el elemento del "stacatto", y se mantiene hasta el final de la melodía:

Compás 191:



Desde el compás doscientos seis, la melodía es acompañada por el bajo uno, que reaparece haciendo de nuevo la base ritmo – armónica del son sureño; de manera conjunta, el bajo tres ejecuta armónicos en grupos de tres y con duración de negra con puntillo. Dicha sección finaliza en el compás doscientos veinte:

Compás 206:



Para finalizar el popurrí, en el compás doscientos veintiuno el primer bajo se mantiene en la nota fundamental (Si menor) durante siete compases y medio, el bajo dos retoma la segunda melodía bajo el centro tonal de Si menor, y el bajo tres deja sonando los armónicos naturales durante cuatro compases. Finalmente quedan sonando los dos primeros bajos al término de la pieza:

Compás 221:



Cabe anotar que durante el transcurso de la obra, es evidente en la audición el uso de pedales de efectos como el compresor y el “chorus”; el primero para darle homogeneidad a la interpretación de Mesa durante la grabación de la obra (eliminando frecuencias innecesarias que puedan afectar el desarrollo de la pieza), y el segundo como refuerzo para el uso de armónicos en cada uno de los bajos que el músico haya utilizado para la grabación.

CONCLUSIONES

Al finalizar el presente escrito, después de una investigación que comenzó con una duda sobre la relevancia del bajo eléctrico en la música colombiana (en todas sus expresiones), haber decantado la misma sobre el género de la música tradicional popular de la región andina, para finalizar puntualizando los aportes técnicos e interpretativos de Ricardo Zapata Barrios y Javier Andrés Mesa Martínez, el trabajo concluye lo siguiente:

Los antecedentes de la música tradicional popular de la región andina colombiana conforman bastantes documentos, en los que hablan de la historia, desarrollo y las controversias políticas, culturales y musicales que el género ha tenido a lo largo de los años; debido a los pocos años que lleva en circulación comparado con otros instrumentos musicales, la llegada del bajo eléctrico a la música tradicional popular de la región andina colombiana ha sido bien recibida en los formatos tanto tradicionales como no convencionales debido a la versatilidad y su aporte a dicho género musical. Las grabaciones hechas por Dennis López (Q.E.P.D) con Jaime Llano González no solo corroboran la inclusión del bajo en estas músicas, sino funge como influencia para grabaciones posteriores. En cuanto a la ejecución del instrumento en vivo, en los festivales y concursos de música tradicional el bajo eléctrico apareció de manera constante a finales de los años noventa, época donde la globalización y el concepto de las músicas del mundo se convirtieron en un aporte a la música tradicional de la región andina colombiana. El bajo eléctrico, por ser precedente al contrabajo (instrumento que desde la misma conformación del género ya hacía parte del formato de estudiantina), no ha estado totalmente involucrado en discusiones sobre tradición vs. vanguardia, tema común en los festivales y concursos de música colombiana.

La búsqueda fonográfica del bajo eléctrico como parte de la música tradicional popular colombiana aparece en el trabajo realizado por intérpretes como Dennis López, José “Chepe” Ariza o Mario Criales, y en grupos como Acentos, Sinsonte, Tríptico o Amaretto; el archivo documental es reciente y escrito por estudiantes de distintas universidades que comparten el interés por agrandar el archivo documental de obras e investigaciones sobre la música colombiana, y el aporte que el bajo eléctrico ha hecho a la misma. Es necesario mantener el deseo de adicionar material documental y fonográfico a lo anteriormente realizado, con el fin de seguir construyendo material de referencia para futuras investigaciones que tengan como tema la música colombiana en todas su expresiones.

El aporte interpretativo de Ricardo Zapata Barrios está sustentado en el conocimiento y el respeto que tiene el bajista de la música tradicional popular andina colombiana; la ejecución del bajo en las obras previamente descritas revelan la inclusión sutil de sus influencias en el jazz, la música afrocubana, la música llanera, entre otras expresiones musicales de las cuales Zapata ha sido oyente e intérprete. Sumado a lo anteriormente mencionado, juega con las diversas opciones rítmicas y sonoras que el instrumento y el género musical le permitan explorar, siendo muy cuidadoso y respetuoso con la obra que vaya a interpretar; por ser bajista de dos grupos que emulan formatos similares a los de agrupaciones tradicionales como el Conjunto Granadino o el grupo Nocturnal Colombiano, Zapata logra

ser un punto de conexión entre esa tradición musical y la actualidad musical de la cual el bajo eléctrico hace parte. Ricardo Zapata logra expresar con sus interpretaciones las influencias de Álvaro Romero o de León Cardona, guitarristas de grupos tradicionales de cuerda, sumado al trabajo de contrabajistas como Omar Baracaldo o Mauricio Acosta, los elementos interpretativos de Dennis López (quien fuera también su amigo y colega en distintas agrupaciones), y el estudio constante de bajistas de jazz como Jaco Pastorius, plasmándolos en las líneas de bajo presentes en las grabaciones de Cónclave y de SíncopaCinco; el trabajo interpretativo de Zapata en la música de la región andina colombiana es un referente para los bajistas que deseen comenzar a profundizar sus conocimientos en la ejecución de géneros como el bambuco o el pasillo, demostrado en la descripción interpretativa realizad en este trabajo.

Javier Andrés Mesa Martínez con Atípico Trío interpreta el bajo eléctrico de manera muy respetuosa por el género, siendo cuidadoso en explorar las posibles variaciones de la base ritmo – armónica de los géneros que interpreta junto con las mismas búsquedas tímbricas en el instrumento; desarrolla una labor similar a la que Zapata realiza con sus agrupaciones, centrado más en la ejecución óptima de los arreglos propuestos y revelando las influencias interpretativas encontradas en su manera de tocar el bajo (el caso de Álvaro Romero Sánchez es muy importante), con aportes técnicos sutiles y puntuales.

Mesa en Guafa Trío tiene mucha más libertad en la interpretación del instrumento, debido a la novedad del formato (flauta, cuatro y bajo) y al desarrollo de las obras interpretadas; la agrupación toma las formas convencionales de los ritmos de la música regional andina colombiana como el pasillo y el bambuco como punto de referencia para la ejecución de las obras y variar sobre ellas. A partir de dicho estudio, Mesa además de respetar las formas de los géneros y explorar las variaciones de la base ritmo – armónica y desarrollar un discurso sonoro a través del bajo eléctrico, suma su conocimiento de la improvisación. Es notorio como enlaza este recurso interpretativo al contexto de la música tradicional popular andina colombiana, conocida por el respeto hacia las melodías y hacia la forma, y partiendo de ellas hacia la construcción de arreglos para distintos formatos; Guafa Trió y específicamente Javier Mesa añade este recurso de la improvisación para acercarse a oyentes que realcionan estas expresiones con el jazz y las músicas del mundo. Como detalle adicional, Mesa también explora las capacidades del bajo eléctrico en un papel de solista con “Espíritus del sur”, tomando como antecedente la labor realizada por José “Chepe” Ariza en este rol del instrumento; Mesa hace una relación muy estrecha y bien lograda entre la música tradicional popular andina de Colombia y el desarrollo constante que ha tenido el bajo eléctrico hasta la fecha.

Zamora escribe en su trabajo:

> *“Para la creación de arreglos en cualquier género de música tradicional es necesario investigar acerca de su contexto e identificar sus principales características musicales en los planos rítmicos, melódicos, armónicos y formales por medio del análisis. Esto permite tener una comprensión del lenguaje musical que se pretende transmitir y también permite preservar los elementos musicales que caracterizan su tradición”* (2017: pág 77).

El trabajo que ambos intérpretes han desarrollado con el bajo eléctrico en estas músicas cumplen con lo que la cita anteriormente mencionada plantea; gracias a la experiencia de cada uno en agrupaciones que han participado en festivales, grabado discos y trabajando en pro de la relación tradición – vanguardia en la música andina colombiana, Ricardo Zapata Barrios y Javier Andrés Mesa Martínez se convierten en dos referentes muy importantes en la ejecución del bajo eléctrico para próximas generaciones de bajistas que quieran ahondar en la elaboración de repertorio para el instrumento centrado en la música regional andina de Colombia, ya sea para hacer parte de agrupaciones de formato tradicional o no convencional, como para crear un repertorio donde aparezcan géneros como el pasillo, el bambuco, la guabina, etc., enfocado en el bajo eléctrico como instrumento solista o como instrumento líder de una agrupación musical.

BIBLIOGRAFÍA

Abadía, G. (1970). *Compendio general del folklore colombiano* (4ª ed.). Bogotá, Colombia. Fondo de promoción de la cultura del Banco Popular.

Alavarado, J. (2014). *Aportes creativos e interpretativos al repertorio y lenguaje del bajo eléctrico de Juan Carlos 'El Chato' Rivas y Luis Ángel 'El Papa' Pastor en el contexto del rock colombiano*. Tesis de grado para la obtención del título de profesionalización de Maestro en Artes Musicales, Facultad de Artes ASAB, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá D.C., Colombia.

Bedoya, S. (1987-1988). *Regiones, danzas y músicas campesinas (Propuestas para una investigación inter-regional integrada).* Revista *A contratiempo*, Septiembre y Enero, 1-17 y 18-25.

Cedeño Delgado, C. (2015). *El bajo eléctrico en la música llanera colombiana. Descripción musical en el estilo de uno de sus exponentes, el maestro Ricardo Zapata Barrios.* Trabajo de grado para la obtención del título de Licenciando en música, Facultad de Bellas Artes, Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, Bogotá D.C., Colombia.

Cortés Cañón, P (2013). *El bajo eléctrico en el género bambuco de la música andina colombiana.* Proyecto de grado para la obtención del título de Maestro en música, programa de profesionalización de la Facultad de Música de la Universidad Pedagógica de Colombia, Bogotá D.C., Colombia.

Franco, L. (2005). *Música andina occidental (Entre pasillos y bambucos).* Cartilla de iniciación musical. Bogotá D.C., Colombia. Ministerio de cultura.

Génesis. (1974). Manos de hombre. En "Génesis" (CD). Bogotá D.C. Codiscos.

Génesis. (1978). Amor indio. En "Reuniom" (CD). Bogotá D.C. Orbe.

Génesis. (1981). La Guaneña. En "El paso de los Andes" (CD). Bogotá D.C. CBS.

González, H. (s.f.). *Los Ayer's, disco de oro por sus ventas millonarias.* Medellín, Colombia. GYR Asesores. Recuperado de http://www.losayers.com/somos.htm

León Rengifo, L. (2003). *La música instrumental andina 1900 – 1950.* (1ª ed.).Bucaramanga, Colombia. (Sic) Editorial Ltda.

Los Daro Boys. (1963). Cuchipe. En "Los Daro en el Colón" (CD). Bogotá D.C. Discos Daro.

Mesa, J. Entrevistado por Alejandro Sanabria Garzón. Casa de Javier Andrés Mesa Martínez. 30 de octubre de 2016.

Ochoa, A. (1997-1998). *Ensamble: del bambuco y la música del mundo.* Revista *Número.* Diciembre, Enero y Febrero, 51 – 54.

Zamora, N. (2017). *Creación de cuatro arreglos de bambucos y pasillos en distintos formatos aplicando diferentes técnicas interpretativas en el bajo eléctrico.* Tesis de grado para la obtención del título de Maestro en Artes Musicales, Facultad de Artes ASAB, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá D.C., Colombia.

Zapata, R. Entrevistado por Alejandro Sanabria Garzón. Casa de Ricardo Zapata Barrios. 23 de enero de 2017.

ANEXOS

ANEXO # 1:

Transcripciones de las líneas de bajo interpretadas por Ricardo Zapata Barrios y Javier Andrés Mesa Martínez:

- "Piedecuesta"
- "Ancestro"
- "Jorge Humberto"
- "Edelma"
- "San Pedro en el Espinal"
- "Espíritus del sur"

ANEXO # 2:

Disco compacto con los siguientes audios:

- De SíncopaCinco: "Jorge Humberto" (pasillo) y "Ancestro" (bambuco).
- De Ensamble Cónclave: "Piedecuesta" (polka).
- De Atípico Trío: "Edelma" (pasillo).
- De Guafa Trío: "San Pedro en el Espinal" (bambuco) y "Espíritus del sur" (son sureño).
- Dos audios donde se contiene la entrevista realizada a Javier Andrés Mesa Martínez.
- Dos audios donde se contiene la entrevista realizada a Ricardo Zapata Barrios.

Score

Piedecuesta
(Polka)

Rafael Aponte (1966)

Línea de bajo interpretada por Ricardo Zapata Barrios, en la versión del Ensamble Cónclave.
Transcripción realizada por Alejandro Sanabria Garzón.



©ASG2018


D7/A G B G D7 G
43
Bass
D7 G E7 Am
49
Bass
B7 Em C G/B D7/A G
55
Bass
C G D7 G B' D7
61
Bass
G D7 G
67
Bass
E7 Am B7 Em C G/B
73
Bass
D7 G C G/B D7/A G
79
Bass
C 8va C G7 8va
Bass
C 8va A7 Dm
91
Bass


F C G7 C F C/E
97
Bass
C'
G7 C 8va C G7
103
Bass
8va C 8va
109
Bass
A7 Dm F C G7 C
115
Bass
accel.
F C/E G7 C
121
Bass

Score

Ancestro
(Bambuco)

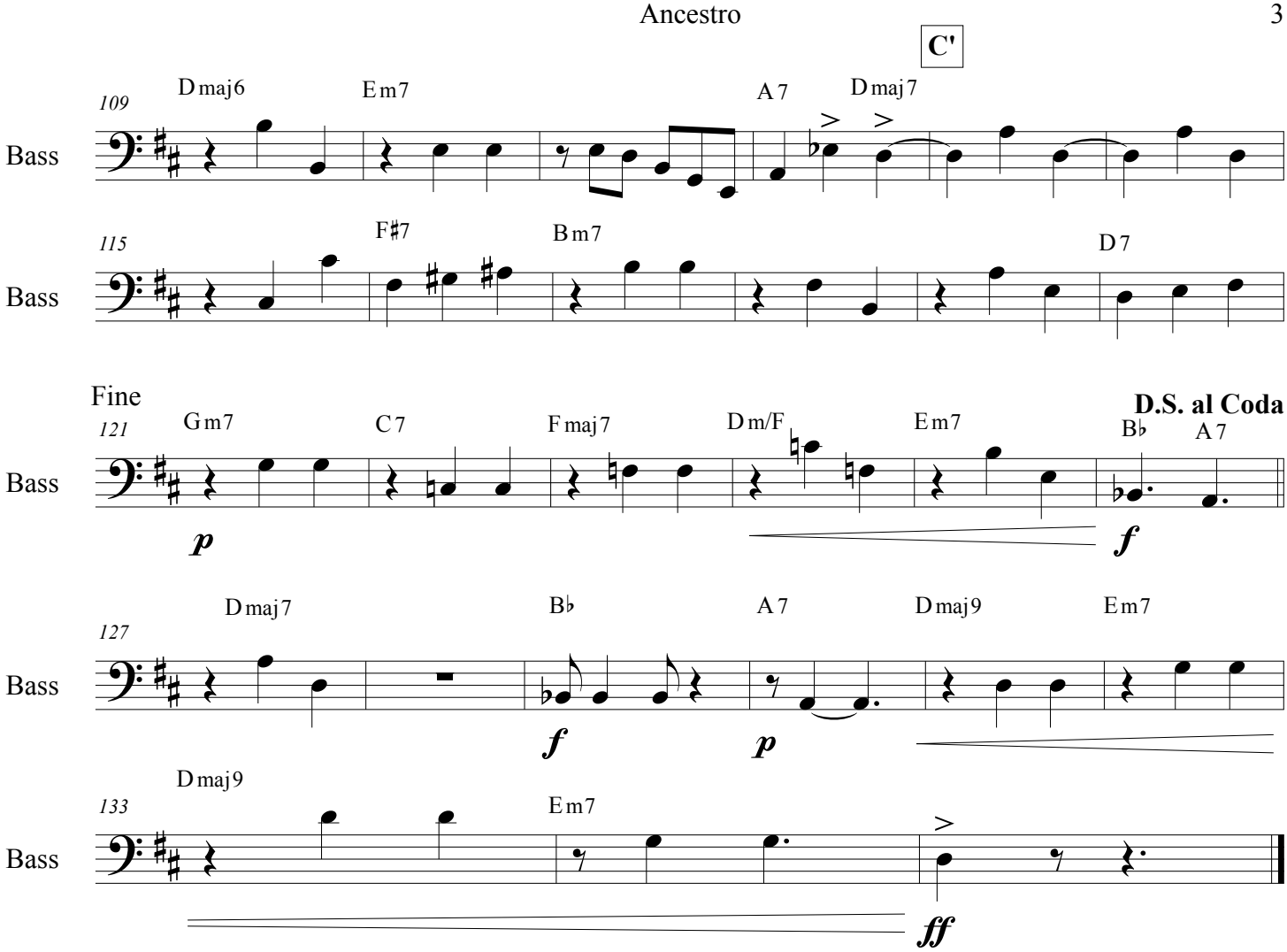
Germán Darío Pérez Salazar (1968).
Línea de bajo interpretada por Ricardo Zapata Barrios, en la versión de SíncopaCinco.
Transcripción realizada por Alejandro Sanabria Garzón.

Intro



©ASG2018


55
B♭ Em7 A7 Dm7
Bass
61
Gm7 C7 Fmaj7 E7
Bass
67
Am7 D7 Gm7 C7 F
Bass
73
E♭ D7 B' Gm7 C7 Fmaj7
Bass
pp p
79
B♭ Em7 A7 Dm7
Bass
f
85
Gm7 C7 Fmaj7 E7
Bass
p mf
91
Am7 D7 Gm7 rit. C7 B♭ A7 Dmaj7 tempo primo
Bass
pp f
C
F♯7 Bm7
Bass
103
D7 Gmaj7 D Dmaj7
Bass


C'
109
Dmaj6
Em7
A7
Dmaj7
Bass
115
F♯7
Bm7
D7
Bass
Fine
D.S. al Coda
121
Gm7
C7
Fmaj7
Dm/F
Em7
B♭
A7
Bass
p
f
127
Dmaj7
B♭
A7
Dmaj9
Em7
Bass
f
p
133
Dmaj9
Em7
Bass
ff

Score

Jorge Humberto

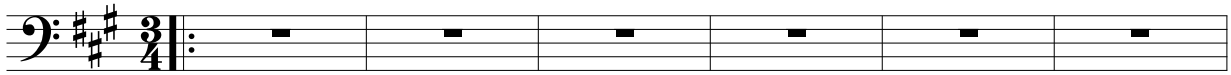
(Pasillo)

Manuel J. Bernal (1924 - 2004)

Línea de bajo interpretada por Ricardo Zapata Barrios, en la versión de SíncopaCinco.
Transcripción realizada por Alejandro Sanabria Garzón.

A **Presto**

Bass Guitar





©ASG2018


B E9/D A maj7/C♯ A G♯7 G♯7/C
48
Bass
C♯m7 C♯m D A F♯
54
Bass
Bm7 E7 D.C. al Coda A C F D7
60
Bass
Gm7 C7 F C7
66
Bass
F E♭ B♭ G C7
72
Bass
C' Slap F F D7 Gm7
78
Bass
Vivace
C7 F C7 F E♭
84
Bass
Presto
B♭ G C7 D♭
90
Bass
C7 F
96
Bass

Score

Edelma
(Pasillo)

Terig Tucci (1897 - 1973)

Línea de bajo interpretada por Javier Andrés Mesa Martínez,
en la versión del Trío Atípico.
Transcripción realizada por Alejandro Sanabria Garzón.

Intro



©ASG2018


Dm7
G7(13)
Cmaj7
C♯dim
29
Bass
G
E7(♭9)
A9
B7(♭9)
33
Bass
mf
mp
Em7
B♭dim
E7(♭9)
D.S. al Coda
37
Bass
f
C
Bm7
E♭7
Am7
A♭m7
Gm7
Bass
p
Cm6
D7
Gmaj7
A7
D7
45
Bass
mf
Bm7
E♭7
Am7
E7
49
Bass
A
Cm6
D7
G
53
Bass
1.
p
D7
G
D.S. al Fine
57
Bass
2.
p

Bass Guitar

San Pedro en el Espinal

(Bambuco)

Milcíades Garavito Wheeler (1901 - 1953)

Línea de bajo interpretada por Javier Andrés Mesa Martínez,en la versión de Guafa Trío.
Transcripción realizada por Alejandro Sanabria Garzón.

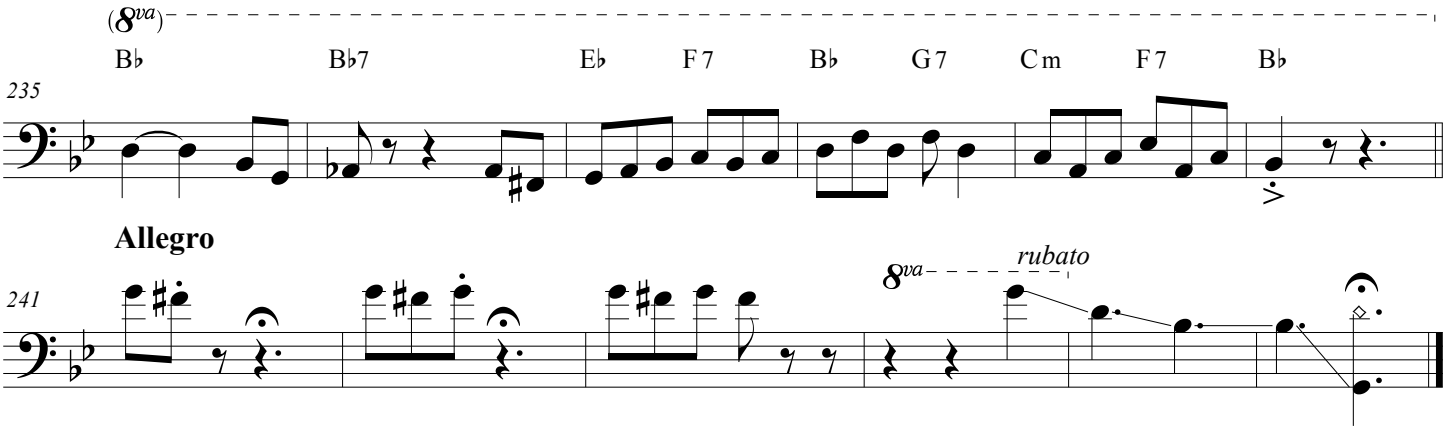


©ASG2016


Em Bm7(♭5) E7 Am
55
F♯m7(♭5) B7 Em Am D7 G C
61
F♯m7(♭5) B7 Em C C D7 G
67
F♯m7(♭5) B7 Em Am D7
73
G G7 C G D7 G
79
C' C D7 G F♯m7(♭5) B7
85
Em C D7 G G7
91
C G D7 G A Em
97
B7 Em
103
E7 Am Am D7 G C
109
B7 Em B B7 Em
115
F♯m7(♭5)


Bm7(♭5) E7 Am F♯m7(♭5) B7
121
Em Am D7 G C B7 Em
127
C
C D7 G F♯m7(♭5) B7
Em C6 D7 G G7
139
Lento
C G D7 G
D
Presto
145
E♭ D7 Am7(♭5) D7 Gm
151
G7 Cm Cm F7 B♭ E♭
157
A'
D7 Gm
8va
D7
163
Gm
169
G7 Cm Cm F7 B♭ E♭ D7
175


E
Am7(♭5) D7 Gm G7
Cm Am7(♭5) D7 Gm
187
B'
Med. Swing!
Cm F7 B♭ E♭ D7 Gm Am7(♭5) D7 Gm
193
Presto
G7 Cm Am7(♭5) D7 Gm
199
Cm F7 B♭ E♭ D7 Gm
F
E♭ F7
205
B♭ E♭ D7 Gm
211
E♭ F7 B♭ B♭7 E♭ F7 B♭ G7
217
C'
8va
Cm F7 B♭ E♭ F7 B♭
223
(8va)
E♭ D7 Gm E♭6 F7
229


(8va)
B♭
B♭7
E♭
F 7
B♭
G 7
C m
F 7
B♭
235
Allegro
241
8va
rubato

Score

Espíritus del sur

(Son Sureño)

Arreglo tomado de "Pedro Bombo" (Víctor Domínguez), y de "A Iles Voy" (Harold Burbano).

Arreglo compuesto e interpretado por Javier Andrés Mesa Martínez para Guafa Trío.
Transcripción realizada por Alejandro Sanabria Garzón.



©ASG2018


11
Bass 1
Bass 2
Bass 3
Bass 4
16
Bass 1
Bass 2
Bass 3
Bass 4


21
Bass 1
Bass 2
Bass 3
Bass 4
26
Bass 1
Bass 2
Bass 3
Bass 4


31
Bass 1
Bass 2
Bass 3
Bass 4
36
Bass 1
Bass 2
Bass 3
Bass 4


41
Bass 1
Bass 2
Bass 3
Bass 4
46
Bass 1
Bass 2
Bass 3
Bass 4


51
Bass 1
Bass 2
Bass 3
Bass 4
8va
15ma
56
Bass 1
Bass 2
Bass 3
Bass 4
(8va)
(15ma)


61
Bass 1
Bass 2
Bass 3
Bass 4
8va
66
Bass 1
Bass 2
Bass 3
Bass 4
(8va)

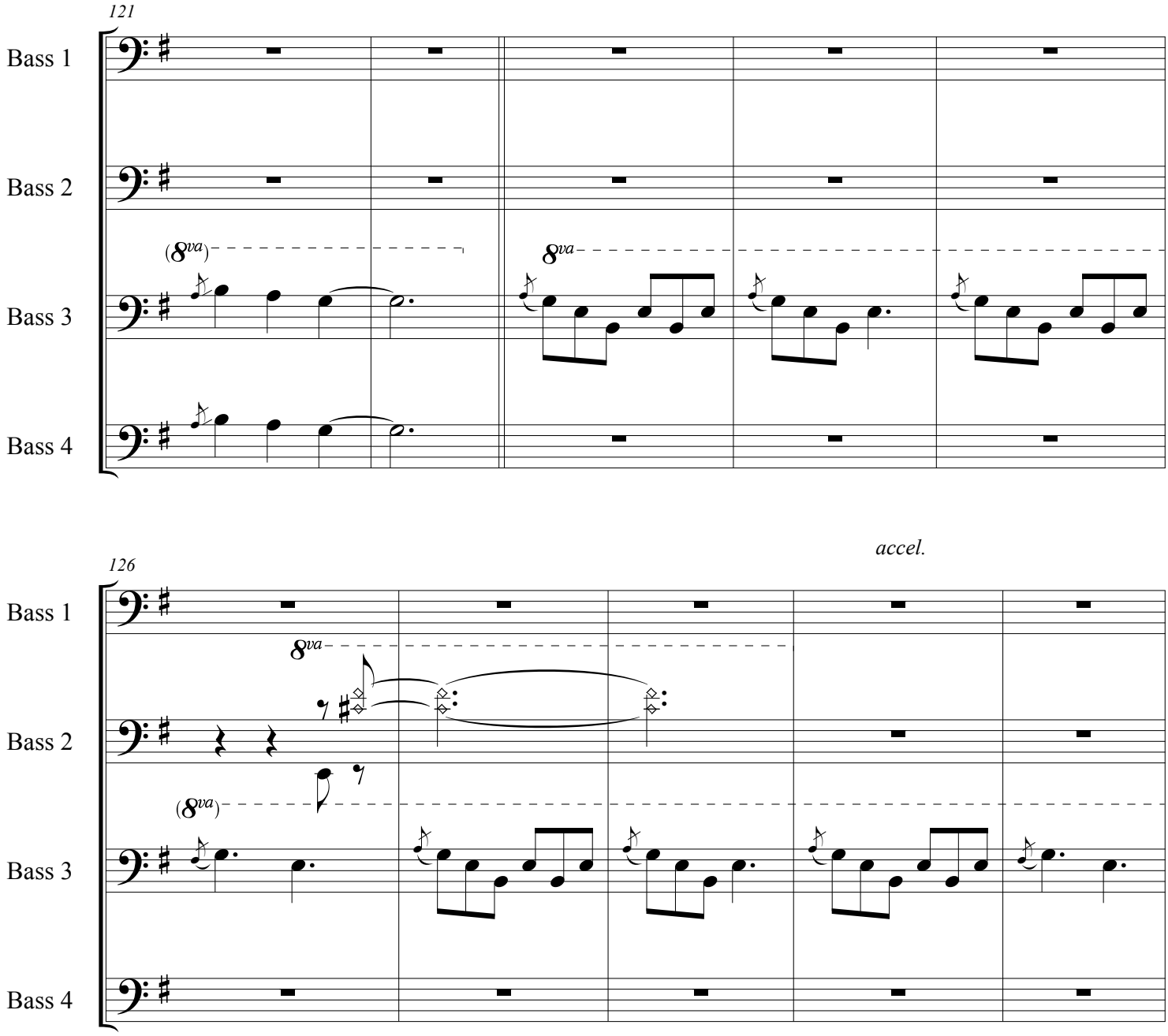

71
Bass 1
8va
Bass 2
Bass 3
Bass 4
Slap
76
Bass 1
8va
Bass 2
Bass 3
Bass 4

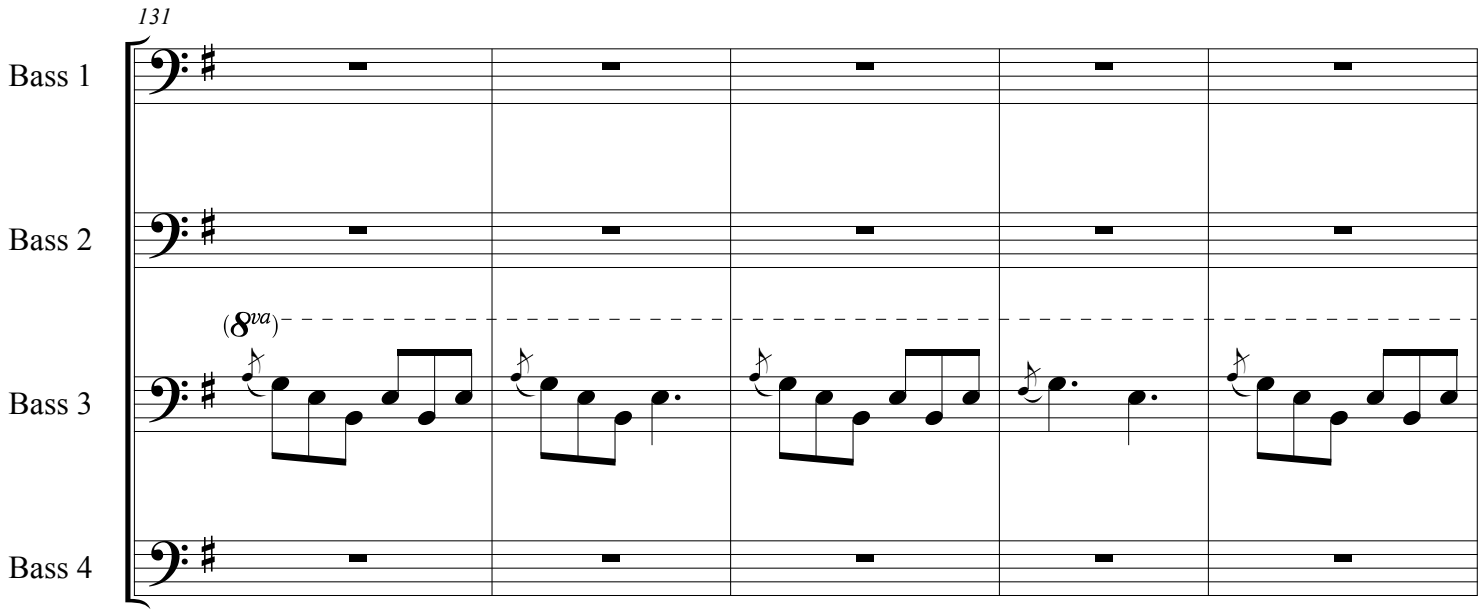

81
rit.
Bass 1
(8va)
Bass 2
Bass 3
Bass 4
86
Bass 1
Bass 2
Bass 3
Bass 4

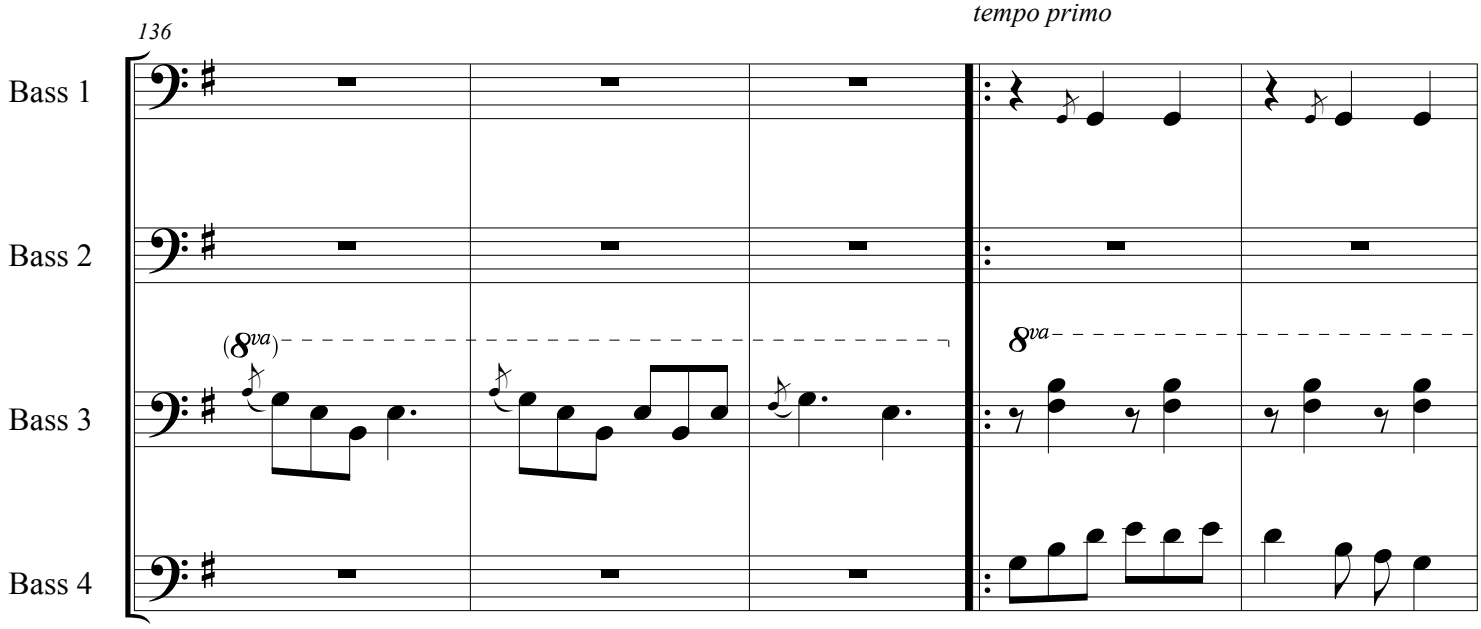

♩ = 130
91
Bass 1
Bass 2
8va
Bass 3
Bass 4
96
Bass 1
Bass 2
(8va)
Bass 3
Bass 4


101
Bass 1
Bass 2
(8va)
Bass 3
Bass 4
106
Bass 1
Bass 2
(8va)
8va
Bass 3
8va
Bass 4


111
Bass 1
Bass 2
(8va)
Bass 3
(8va)
Bass 4
116
Bass 1
Bass 2
(8va)
Bass 3
(8va)
Bass 4


121
Bass 1
Bass 2
Bass 3
Bass 4
8va
(8va)
126
accel.
Bass 1
Bass 2
Bass 3
Bass 4
8va
(8va)

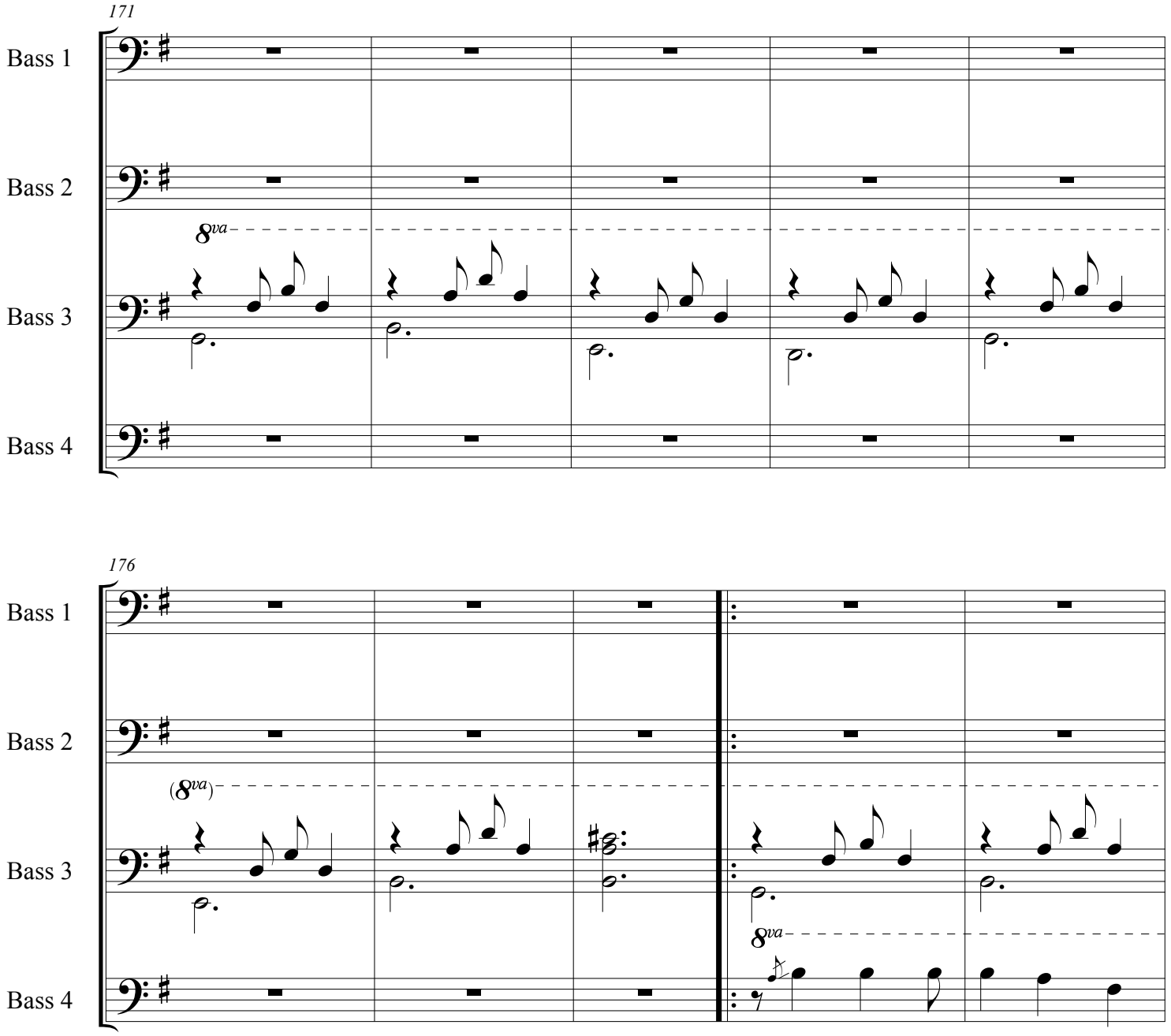

131
Bass 1
Bass 2
(8va)
Bass 3
Bass 4


136
tempo primo
Bass 1
Bass 2
(8va)
8va
Bass 3
Bass 4


141
Bass 1
Bass 2
(8va)
Bass 3
Bass 4
146
Bass 1
Bass 2
(8va)
Bass 3
Bass 4


151
Bass 1
Bass 2
(8va)
Bass 3
Bass 4
156
Bass 1
Bass 2
(8va)
Bass 3
Bass 4


161
1.
2.
Bass 1
Bass 2
(8va)
Bass 3
Bass 4
166
Bass 1
Bass 2
(8va)
Bass 3
8va
8va
Bass 4

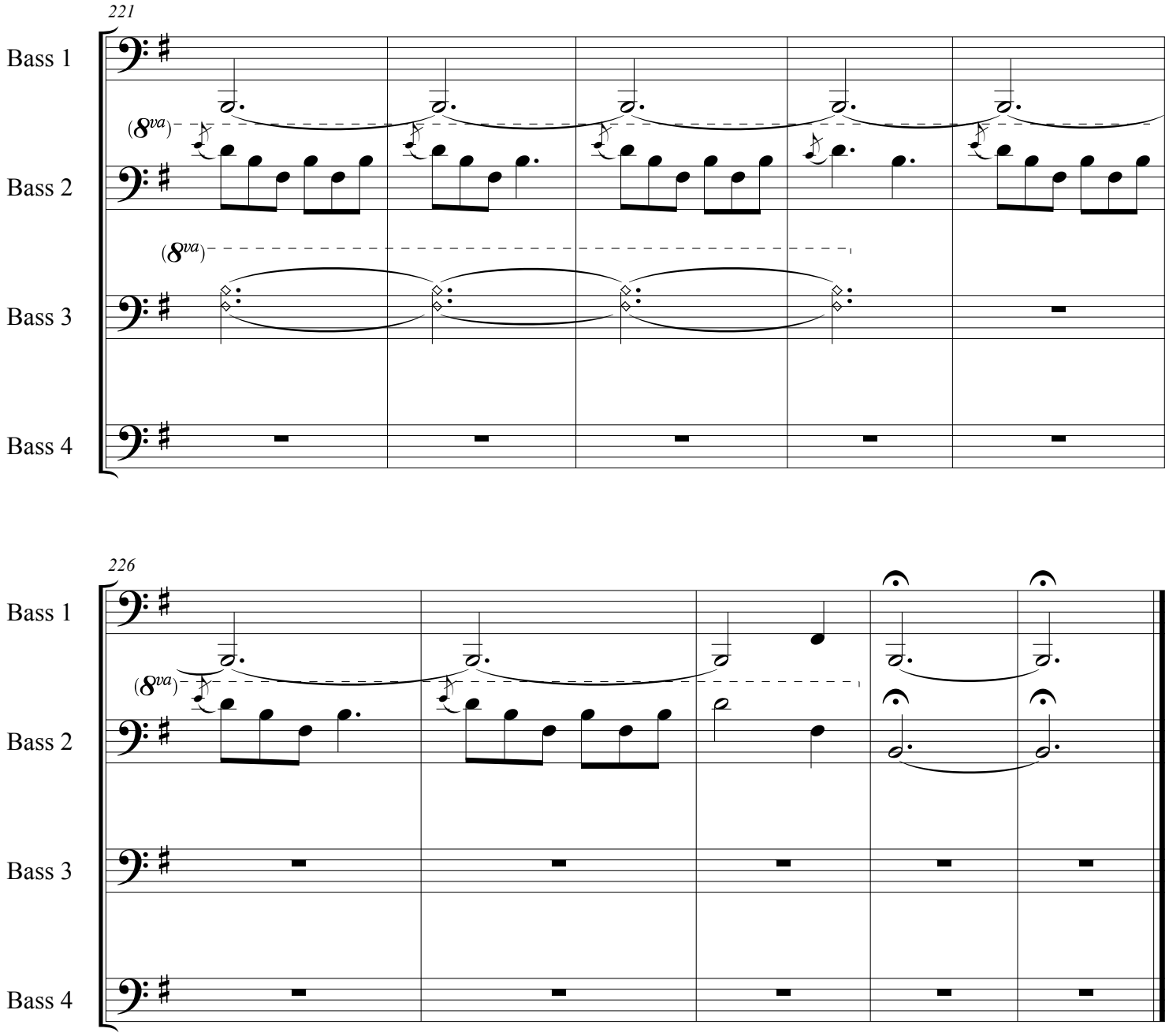

171
Bass 1
Bass 2
8va
Bass 3
Bass 4
176
Bass 1
Bass 2
(8va)
Bass 3
8va
Bass 4


181
1.
Bass 1
Bass 2
(8va)
Bass 3
(8va)
Bass 4
186
2.
Bass 1
Bass 2
8va
(8va)
Bass 3
(8va)
Bass 4


191
Bass 1
(8va)
Bass 2
Bass 3
Bass 4
196
Bass 1
(8va)
Bass 2
Bass 3
Bass 4


201
Bass 1
Bass 2
Bass 3
Bass 4
206
Bass 1
8va
Bass 2
8va
Bass 3
Bass 4


211
Bass 1
(8va)
Bass 2
(8va)
Bass 3
Bass 4
216
Bass 1
(8va)
Bass 2
(8va)
Bass 3
Bass 4


221
Bass 1
(8va)
Bass 2
(8va)
Bass 3
Bass 4
226
Bass 1
(8va)
Bass 2
Bass 3
Bass 4