APLICACIÓN DE TÉCNICAS ACTUALES DEL BAJO ELÉCTRICO EN SEIS OBRAS DE MÚSICA ANDINA COLOMBIANA Y LATINOAMERICANA

HUGO FRANCISCO NARVÁEZ ERAZO

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS
FACULTAD DE ARTES - ASAB
BOGOTÁ D.C.
2015

Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Proyecto Curricular de Artes Musicales
Facultad de Artes ASAB

APLICACIÓN DE TÉCNICAS ACTUALES DEL BAJO ELÉCTRICO EN SEIS OBRAS DE MÚSICA ANDINA COLOMBIANA Y LATINOAMERICANA

HUGO FRANCISCO NARVÁEZ ERAZO
Código: 2006 209 80 23

ÉNFASIS
Instrumento Principal: Bajo Eléctrico

TUTORES:
Ricardo Barrera Tacha
Cesar Méndez

MODALIDAD DE INVESTIGACIÓN

Línea de Investigación de Facultad de Artes ASAB:
ARTE Y CULTURAS TRADICIONALES POPULARES
Línea de Investigación de Proyecto Curricular de Artes Musicales:
TRADICIÓN Y POPULAR

BOGOTÁ D.C.
2015

TABLA DE CONTENIDO

AGRADECIMIENTO Y DEDICATORIA

RESUMEN

ABSTRACT

INTRODUCCIÓN

1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

    1.1 ANTECEDENTES
    1.2 JUSTIFICACIÓN
    1.3 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN
    1.4 OBJETIVO GENERAL
    1.5 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

2. METODOLOGÍA

3. REFERENTES CONCEPTUALES Y TEÓRICOS

4. PROCEDIMIENTO

5. CONCLUSIÓN

6. BIBLIOGRAFÍA

7. FILMOGRAFÍA

8. DISCOGRAFÍA

GLOSARIO

TABLA DE ANEXOS Y FIGURAS

Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Proyecto Curricular de Artes Musicales
Facultad de Artes ASAB

Agradecimiento y Dedicatoria

A Dios, por la vida y la virtud musical.
A mis padres, por su perseverancia, paciencia e incomparable amor.
A mi esposa, por su tolerancia a tan difíciles horas de estudio.
A María Alejandra, mi hija, en quien he renacido. Mi mayor tesoro.
A mis maestros, por su guía en mi aprendizaje cotidiano.
A aquellos que se fueron y se quedaron esperando el momento.

Dedico este trabajo a mis padres, quienes con su voto de confianza
me han impulsado a cumplir mis metas;
A mi esposa, pieza fundamental en la creación de este documento;
A mi hija, quien ojalá sea bendecida con el sentir musical;
A todos los estudiantes de música que persiguen ideas curiosamente inquietantes.

Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Proyecto Curricular de Artes Musicales
Facultad de Artes ASAB

RESUMEN

Aquí se encuentra el desarrollo de una inquietante propuesta de interpretación en el bajo eléctrico de repertorio popular de cuatro piezas musicales de la región andina colombiana, una del repertorio brasileño y una del folclor paraguayo, abordando técnicas actuales que han evolucionado la ejecución de éste instrumento, cuya aplicación ha permitido al músico bajista experimentar y encontrar nuevas sonoridades y recursos tímbricos. Siendo objeto de distintas polémicas de índole conservadora, las piezas musicales aquí estudiadas (sobre todo del repertorio andino colombiano) han respetado en lo posible la estética que merece y en su formato musical de acompañamiento encontramos nuestro instrumento insigne, el Tiple.

El autor ha trabajado en arreglos y adaptaciones de seis obras musicales*: La gata Golosa, Vino Tinto,* un estudio de *bunde, La Guaneña, Chega de Saudade* y *El Pájaro Campana*, en las cuales se han aplicado las técnicas de *tapping, slap, bajo-armónicos* y *chord melody*. De igual manera, se propone el uso de efectos sonoros generados por pedales análogos, entre ellos: un compresor de dinámicas, un *chorus*, un octavador, un *filter twin* (Auto wa-wa), una reverberación y un *loop station*.

En la edición de partituras, el autor ha escrito su correspondiente tablatura para la correcta aplicación de la técnica, en la cual se presenta un mapa que especifica en qué de cuerda y número de traste se ejecutan las notas, brindando una alternativa clara a quien no lee partitura.

Éxitos, perseverancia y mucha dedicación al estudiante que decida tomar alguna de las piezas musicales aquí incluidas.

Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Proyecto Curricular de Artes Musicales
Facultad de Artes ASAB

ABSTRACT

Here is the development of a worrying proposal for the playing of electric bass with popular repertoire including four popular Colombian Andean Musical Pieces, one of the Brazilian repertoire and one of the Paraguayan folklore, addressing current techniques that have evolved the execution of the electric bass in whose application the instrumentalist has experienced and has found new sounds and tonal resources. Being subject of different controversial conservative nature, musical compositions studied here (especially the Colombian Andean repertoire) have been observed as far as possible the aesthetic merits and its musical accompaniment framework we found our flagship instrument, the *Tiple*.

The author has worked on arrangements and adaptations of six different musical works: *La Gata Golosa*, *Vino Tinto*, *Estudio de Bunde*, *La Guaneña*, *Chega de Saudade* and *El Pájaro Campana*, which have been applied *tapping* techniques, *slap*, *bass-harmonics,* and *chord melody*; incorporating and proposing equally, other sound effects generated by analog pedals, including: dynamics compressor, *chorus*, an octamizer, a *filter twin* (auto wa-wa), a reverb and *loop station*.

In the edition of musical scores, the author has written his corresponding tablature for the correct application of the technique, which specifies a map with the string and fret number where have been played the notes, providing a second alternative for learning.

Success, perseverance and much dedication to the student who decides to take some of the musical pieces included here.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de grado, de carácter didáctico, práctico y teórico, surge de la necesidad de encontrar nuevas sonoridades y tímbricas en las músicas andinas colombianas y latinoamericanas en un instrumento joven y aparentemente desconocido, el bajo eléctrico. Su antecesor, el *contrabajo*, después de un largo proceso, se introdujo en los diferentes formatos musicales existentes en nuestra música colombiana: tríos, cuartetos, estudiantinas, rondallas, etc. cumpliendo limitadamente – casi en su totalidad– su oficio de instrumento de acompañamiento rítmico y armónico. Marcando siempre ese "*pum pum - pum pum"* dentro de cierto compas, se cohibió la posibilidad de generar melodía, siendo los protagonistas otras cuerdas como la bandola, la guitarra, el tiple, el violín, de igual manera los instrumentos de viento, sin recalcar la importancia de esa sonoridad escrita en *clave de fa.*

Quien escribe estas líneas, ha sido testigo de numerosos encuentros nacionales de música en los cuales instrumentos como el bajo eléctrico no han sido lo suficientemente valorados como para galardonarse con la interpretación solista de éste repertorio colombiano. Para personas no músicos, tal vez sea difícil de escuchar o percibir el sonido del bajo, pero el avance tecnológico en distintos aparatos de amplificación y efectos sonoros, al igual que el aumento de cuerdas (originalmente, consta de cuatro cuerdas) a cinco, seis, siete y en algunos – hasta once – ha logrado la evolución y el desarrollo de técnicas interpretativas realmente sorprendentes, con las cuales se busca crear adecuadamente un repertorio donde el bajo debute en calidad de solista.

Qué bajista no ha escuchado a Wooten, a Caron, a Stanley Jordan en su guitarra, al inconfundible Pastorius, interpretando grandes clásicos del *jazz* y fabulosas versiones de música de su folclor natal; aquí tenemos un claro ejemplo con – *amazing grace* – una canción religiosa norteamericana cuyo soberbio arreglo con bajos y armónicos de Víctor Lemonte Wooten ha dado vueltas por todo el mundo.

Después de un largo proceso de búsqueda de material bibliográfico para documentación y elaboración de éste trabajo, es importante mencionar que el material es bastante escaso, además los textos se citan unos con otros y concurren en errores y contradicciones. Destacando la asesoría del maestro Manuel Bernal, indudablemente es importante fomentar la creación de nuevas fuentes bibliográficas.

Este trabajo de grado se sustenta en una recopilación histórico-musical y socio-cultural de los ritmos y piezas musicales escogidas para la sustentación y datos biográficos de sus respectivos compositores.

Así mismo, se presenta un anexo con las convenciones que se usarán a lo largo de los arreglos y adaptaciones musicales con las que se pretenden mostrar la forma adecuada de la aplicación técnica en el instrumento.

1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

1.1 Antecedentes

El antecedente principal para esta iniciativa, es la pasión y ese "gusto" tan exquisito que el investigador ha encontrado en la interpretación del bajo eléctrico, puesto que es un instrumento versátil y en cualquier género se destaca de manera distinta y a cada uno le aporta ese "sonido" al cual aquí se hace referencia.

Al hablar de influencias, es preciso tener en cuenta el entorno en el cual se forma el investigador, con presencia de la música afro antillana y la salsa de los años setenta y ochenta, lo que despertó el interés por el bajo. Uno de los bajistas importantes, es Salvador Cuevas quien aplico nuevas técnicas como el *slap* y el *tapping* en grabaciones o conciertos que realizaba con cantantes como Héctor Lavoe y Rubén Blades en la década de los ochenta; sonidos y ritmos totalmente fascinantes. Junto con Lavoe, Willie Colón lanzó al mercado el LP titulado *Vigilante* de donde se popularizó *Juanito Alimaña*, en el cual se aprecia la técnica del *slap*.

Otra influencia, se genera del gusto por la música colombiana, interpretando canciones como *El Regreso* y *Pueblito Viejo*, lo que da oportunidad de participar en Festivales Nacionales como el de Hato Viejo Cotrafa y el Mono Núñez, incrementando el conocimiento del pasillo, el bambuco y algunos ritmos llaneros, tomando esa riqueza melódica y armónica. Entonces, ¿Por qué no interpretar algo de este amplio repertorio con un bajo eléctrico como solista o acompañado de un formato musical?

Es importante reconocer la ayuda de los compañeros que facilitan el intercambio de videos, CD's y libros, de esta manera se conocen las diferentes técnicas que algunos bajistas han desarrollado, entre ellos Bill Dickens "El Buda", Víctor Wooten, Alain Caron, John Patitucci, Jaco Pastorius; lo que brinda la oportunidad de un estudio detallado de algunas de sus obras para adquirir ese virtuosismo.

Dentro de la música colombiana, es preciso mencionar al Maestro José "Chepe" Ariza (contrabajista y bajista eléctrico santandereano), quien ha experimentado con las técnicas que se pretenden desarrollar en este proyecto. Como punto adicional, en la pasada versión Nº 35 del Festival Mono Núñez realizada en el año 2009, se dio a conocer el dueto de bajos eléctricos llamado *Walking Colombiano*, conformado por el maestro José Ariza y el investigador de éste trabajo de grado, quienes innovaron la interpretación de pasillos y bambucos aplicando técnicas como *tapping*, *slap* y *armónicos.*

Cabe recordar que las primeras influencias musicales del investigador las recibió durante su etapa de estudios con sus maestros Orlando Meneses y Segundo Alomia Rosero, quienes empezaron a inculcarle dentro de la música colombiana.

1.2 Justificación

El presente proyecto de investigación tiene como finalidad analizar la evolución de las técnicas anteriormente mencionadas, desde sus orígenes, hasta la aplicación en diferentes géneros musicales, adquiriendo así el concepto para crear "el *groove*" dentro de los ritmos de nuestra música colombiana, de tal manera que puedan interpretarse obras del repertorio andino colombiano con dichas técnicas, respetando la sonoridad del lenguaje tradicional de cada obra musical.

La aplicación de las técnicas actuales del bajo eléctrico dentro de la música colombiana despertará interés a los jóvenes músicos quienes se estén orientando hacia éste instrumento, incluyendo en su estudio de rutina piezas del repertorio tradicional, realizando su respectivo análisis para proponer su propia interpretación. De igual manera, los bajistas en formación y profesionales pueden introducir en su forma de tocar el uso de estas técnicas actuales del instrumento. El arreglista, al igual que el compositor podría crear obras donde se permita el uso de estos recursos. Del mismo modo, los productores musicales se interesarían en promover esta forma de interpretación musical realizando grabaciones de estudiantes y de ejecutantes más expertos en el área.

El proyecto contribuye a los docentes del instrumento, quienes pueden motivar a los estudiantes a interpretar música colombiana con uno o más bajos eléctricos, incrementando en sus programas académicos la interpretación y el estudio de obras con dichas técnicas.

1.3 Pregunta de Investigación

¿Cómo aplicar técnicas actuales del bajo eléctrico en seis obras de música andina colombiana y latinoamericana, partiendo de tres arreglos que son el referente para el desarrollo de ésta investigación?

1.4 Objetivo General

Aplicar técnicas actuales del bajo eléctrico en seis obras del repertorio andino colombiano y latinoamericano elaborando un análisis melódico, rítmico y armónico de tres arreglos desarrollados bajo estas técnicas.

1.5 Objetivos Específicos

- Aportar criterios de incorporación del bajo eléctrico en músicas tradicionales de la región andina colombiana y música latinoamericana.
- Abordar el repertorio musical andino colombiano y latinoamericano.
- Explorar la aplicación de técnicas actuales del bajo eléctrico dentro del contexto musical andino colombiano y latinoamericano.
- Contribuir a la diversidad tímbrica de la música andina colombiana y latinoamericana.
- Despertar en jóvenes músicos el interés de interpretar obras del repertorio colombiano y latinoamericano
- Contribuir con la creación de un compendio de repertorio andino colombiano y latinoamericano con seis arreglos para bajo eléctrico solista o con acompañamiento de formato musical.

2. METODOLOGÍA

La metodología adoptada para esta investigación es investigación-creación, su enfoque es cualitativo y es de tipo descriptivo propositivo. Este estudio se inscribe en las líneas de investigación de la ASAB: Arte y culturas tradicionales populares, y en Línea de Investigación de Proyecto Curricular de Artes Musicales: TRADICIÓN Y POPULAR.

Para tal fin, el procedimiento requerido consta básicamente de dos partes, la primera es introducirse en el entorno de la música andina colombiana, identificando los principales recursos rítmicos, armónicos y melódicos, indagando la historia, la etimología, el origen, la evolución y el estudio de los géneros musicales del eje tradicional de música de cuerdas pulsadas que comprenden la región andina colombiana y ritmos, también populares de Latinoamérica. Para tal efecto, la bibliografía, la discografía y filmografía, las transcripciones – nota a nota – de cada pieza del repertorio incluido en estudio y posterior arreglo, brindan al músico lector versiones en distintos formatos musicales y las herramientas necesarias para la aplicación de las técnicas propuestas en este trabajo de grado. De la misma manera, los anexos contienen entrevistas realizadas a músicos nacionales e internacionales, donde exponen su punto de vista sobre esta investigación. La segunda parte, contiene el desarrollo de las técnicas a trabajar del bajo eléctrico para lograr la ejecución que se pretende. El investigador, propone ejercicios basados en escalas, *tapping*, estudio de acordes, armónicos y *slap*, para desarrollar la independencia necesaria en la ejecución de los arreglos musicales presentados en éste proyecto de grado.

Son de gran importancia para el desarrollo musical de este trabajo las transcripciones de las tres obras de dónde nace esta propuesta, *Norwegian Wood, Portrait of Tracy* y *Overjoyed,* realizadas por Wooten, Pastorius, y el autor de éste proyecto, respectivamente. Éstas se encuentran como figuras al final de éstas páginas haciendo referencia a cómo aplicar dichas técnicas en otras músicas, obteniendo como resultado la elaboración de éste documento que presenta todo un largo proceso que contiene el desarrollo de arreglos y composición, de igual manera la escritura, edición y posterior impresión de partituras para realizar el ensamble musical como solista y en grupo.

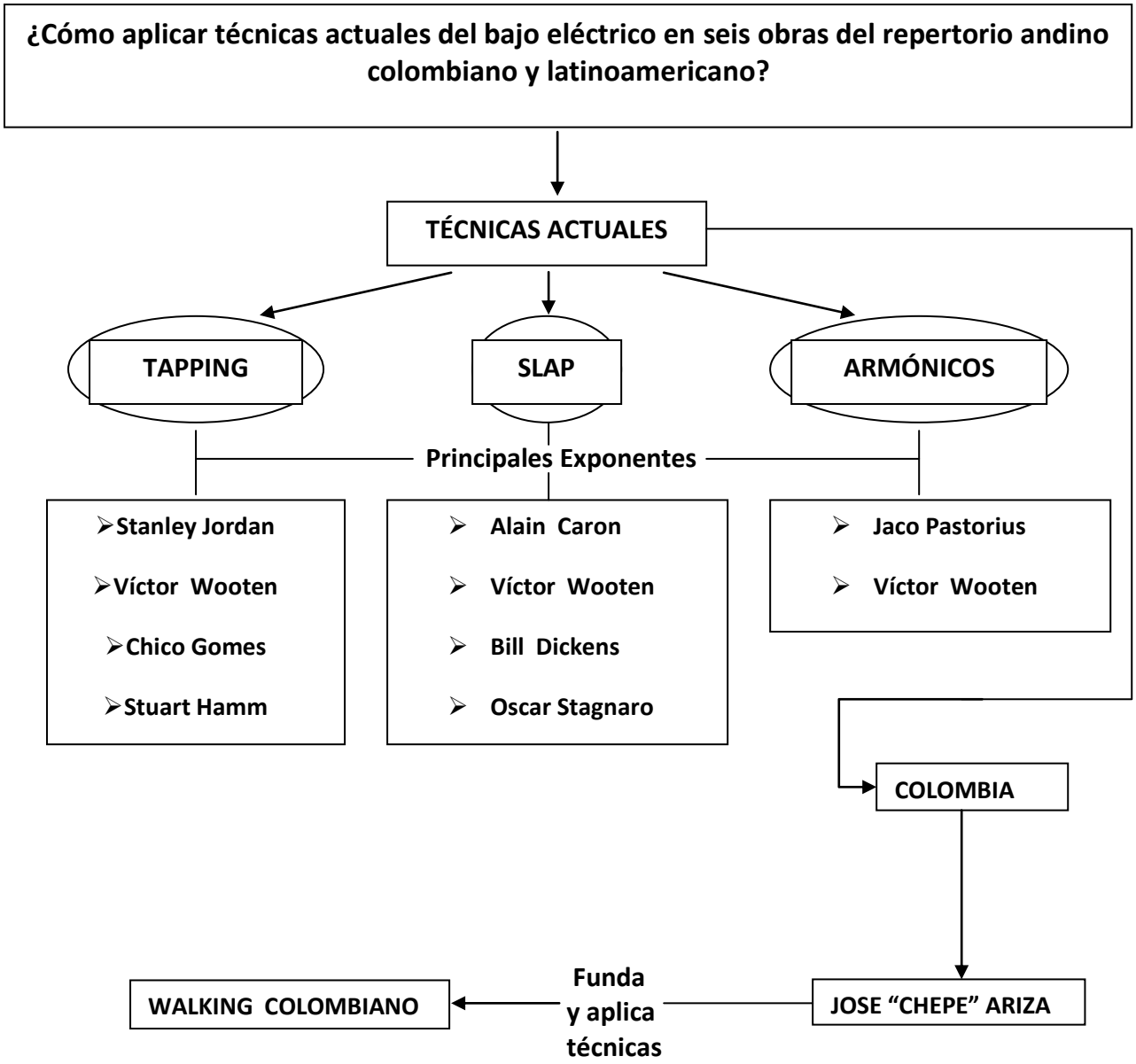
La asesoría para este proyecto ha estado dirigida por el Maestro Ricardo Barrera Tacha, el Maestro Cesar Méndez, docentes del área de bajo eléctrico de la Facultad de Artes ASAB y el Maestro Chepe Ariza, quien ha experimentado dentro de la música andina colombiana con estas técnicas.

El recital de los arreglos elaborados a lo largo de esta investigación, será presentado por un formato musical que comprende, principalmente, un bajo eléctrico de 6 cuerdas, teniendo en cuenta su registro, tanto agudo como grave, permite realizar más melodía y acordes con tensiones armónicas, su referencia es: Ibañez BTB 776 PBAM. Como instrumento rítmico - armónico, el *tiple* cumple con una función sumamente importante en esta propuesta musical:

mantener la estética musical colombiana; un cajón flamenco, un bongó, una quena y la guitarra requinto cumpliendo un rol melódico-armónico.

3. REFERENTES CONCEPTUALES Y TEÓRICOS

MAPA CONCEPTUAL



Colombia, un país sumamente privilegiado culturalmente, con dos costas marítimas, extensos valles y llanuras y una gran región cordillerana, se encuentra llena de manifestaciones folclóricas y expresiones autóctonas marcadas claramente por características que diferencian rotundamente a los habitantes de cada región, en costumbres, tradiciones, ademanes, acentos dialecticos, color de piel, entre otras. Esta diferencia de índole está determinada por fuertes factores ambientales: paisaje, calidad de clima, tipo de habitación, ocupaciones dominantes, relaciones humanas, atavismo racial, etc. (Abadía Morales, Guillermo. Compendio de Folklore Colombiano. Pág. 23)
Dichas manifestaciones folclóricas, en su mayoría han supervivido desde épocas remotas y se han venido transmitiendo de generación en generación, a eso se le conoce como *tradición,* así toma el carácter de *colectiva,* siendo así el patrimonio cultural de un pueblo que la canta, baila y ejecuta con verdadero orgullo regional y nacionalista. A diferencia de la música primitiva que se encuentra en las culturas etnográficas y que son estudiadas por la etnomusicología, la música folclórica, es la que está en contacto permanente con la civilización. (Ocampo López, Javier. Música y Folclor de Colombia. Págs. 25 – 26).

Teniendo en cuenta las características típicas de las distintas zonas que comprende la geografía colombiana, el estudio del *folklore* colombiano se lleva a través de las llamadas zonas regionales, estas son:

1. Zona Andina o de la Cordillera
2. Zona de los Llanos Orientales
3. Zona del Litoral Atlántico
4. Zona del Litoral Pacifico
5. Zona Insular

La zona de la cordillera, como su nombre hace referencia, encierra los departamentos que se encuentran en la región montañosa andina, donde se encuentra la mayor parte de la población y las principales actividades económicas del país: centro y oriente de Nariño, Cauca, Valle del Cauca, Tolima, Huila, Cundinamarca, Caldas, Quindío, Risaralda, Antioquia, Santander y Norte de Santander. Así mismo, la región de los llanos orientales comprende a Casanare, Arauca, Meta y las llanuras consideradas selváticas y arborizadas: Putumayo, Amazonas, Vaupés, Guainía, Vichada y Caquetá. El litoral Pacífico: Chocó y la zona costera del Valle del Cauca, Cauca y Nariño. La zona del Litoral atlántico constituida por los departamentos de La Guajira, Magdalena, Cesar, Atlántico, Córdoba, Sucre y Bolívar. Y la llamada zona Insular que comprende las Islas de San Andrés y Providencia.

El objeto de investigación del presente trabajo para su posterior desarrollo comprende principalmente los aires folclóricos que se ejecutan dentro de la Zona Andina, que a su vez se

subdivide en regiones parciales permitiendo hablarse de folclor antioqueño, folclor nariñense, folclor caucano, folclor tolimense, folclor cundiboyacense y folclor santandereano (Ocampo López, Javier. Música y Folclor de Colombia. Pág. 93). De esta manera se encuentran principalmente aires folclóricos como el Bambuco, el Pasillo Colombiano, el Bunde, el Torbellino y la Guabina, entre muchos otros.

PASILLO

Fuerte expresión cultural tanto vocal, como instrumental y coreográfica que tuvo extraordinaria acogida entre los mestizos de la zona andina colombiana.

El pasillo, como expresión coreográfica no será abordado en esta investigación, puesto que el desarrollo de la misma tiene un enfoque instrumental, objeto principal en el trascurso de la descripción del ritmo en mención. Como tonada vocal será importante mencionar algunas características que tiene según la zona o país en el cual sea interpretado.

Históricamente se conoce el pasillo desde los años de la Colonia, hacia 1800, cuando se buscaba la ideación de una danza que vaya acorde con la gente *acomodada* de la época, la sociedad burguesa, semifeudales y chapetones, puesto que otros aires como el bambuco, el torbellino o la guabina eran vistos como música de *plebeyos*[1] *(véase anexo 2, GLOSARIO)*.

Por la época, en Europa, quien marcaba el patrón cultural era el *Waltz* austriaco que en España, desde la dominación de la Casa de Austria paso a ser el *vals* español como la *valse* en Francia. Sin embargo, el proceso del vals, a su vez, parece remontarse a la Edad Media. Thoinot Arbeau (1588), citado por M. Brenet, nos indica que tuvo origen en la danza *volte* que era una especie de *Gallarda*[2] provenzal, procedente de la segunda parte de la danza llamada *tourdion* medieval; la primera parte era la *baja-danza* (Abadía Morales, pag.187).

Volte y *Tourdion*, palabras que indican "vuelta" y *walzen* que como verbo refiere a "dar vueltas bailando".

Este *waltz* austriaco en sus inicios fue un baile de tradición popular, luego en su forma más moderna con compositores como Johann Strauss (padre) y Lanner se volvió danza ciudadana. Junto con este repertorio de valses se introdujeron otros ritmos como el *Chotiz*, la *cracoviana* y la *cuadrilla*, y esto se dio por la creación de la Sociedad Filarmónica de Santafé de Bogotá en el año 1848, incentivado a los compositores a la creación de más obras. Otro factor importante para la difusión de estos repertorios fueron las clases de piano que las personas tomaban, encontrándose en dicha época alrededor de 300 pianos. (Montalvo López y Pérez Sandoval. Método de Improvisación en el Pasillo de la Región Andina Colombiana, pag.14).

El surgimiento del *nuevo valse* en el continente americano se remonta al siglo XIX. Adoptándose en Colombia, Ecuador y Venezuela se determinaron cambios rítmicos, siendo más acelerado en

su forma coreográfica, de esta manera se convirtió para muchos bailarines expertos en una pieza de resistencia, dejándolos físicamente agotados después de tres o cuatro danzadas. Este valse colombiano estaba conformado por dos partes, la primera de 16 compases, acompasada y seria, y la segunda llamada *Capuchinada*, la cual era más enérgica, donde el zapateo de su baile era considerado el *non plus ultra* - como lo dice el cronista José María Cordovez Moure en su libro *Reminiscencias*, Tomo 1 - de la época. Esta variación del valse colombiano tuvo su furor entre los años 1823 y 1866, bailándose incluso después de las novenas al Niño Jesús. Junto con la *capuchinada*, existió el *valse redondo*, caracterizado por la gran cantidad de vueltas que se daban mientras se bailaba, esta variación no era acelerada y principalmente se bailaba en la capital entre las personas de la alta, mientras que la *capuchinada* se bailaba más en los pueblos, por lo cual no era del agrado de toda la gente. La *valenciana*, otra variación que antecedió a la mencionada *capuchinada*, también era de carácter alegre y su baile era muy enérgico. Se conocen también variaciones como *el piojito* y *valse a la bombé*. Dentro de los compositores más destacados de la época se encuentran Julio Quevedo Arvelo y el bogotano José María Ponce de León, entre otros. (Davidson, Harry. Diccionario folklórico de Colombia. Tomo 3. Págs. 34 – 39)

Ciertas partes del *valse* fueron acelerándose dando así la transformación en pasillo. La primera mención que se hace del pasillo se encuentra en la Historia de la Música en Colombia, donde se presentan composiciones "al estilo del país" de Enrique Price, fundador de la Academia Nacional de Música, en el año 1843. (Montalvo López y Pérez Sandoval. Método de Improvisación en el Pasillo de la Región Andina Colombiana, pag.15).

El pasillo, en su desarrollo tanto en Colombia como en Ecuador, fue recibiendo influencias de aires populares como el bambuco y el sanjuanito, respectivamente, tornándose lento y hasta doliente cuando se ejecutaba vocalmente, adoptando el uso de *calderones*[3] para un canto más cadencioso. En Venezuela no hubo influencias de otros aires populares por sus marcadas diferencias, pero en su forma coreográfica si, de ritmos como el joropo tomó uno de los pasos típicos llamado en la actualidad *valsiao*. En territorio colombiano al igual que en el ecuatoriano se le dio el nombre de *pasillo*, en Venezuela siguió denominándose *valse.*

El pasillo colombiano llego hasta países como Nicaragua y El Salvador, en donde adopto pequeños cambios. Así mismo, tiene semejanzas con el *valsecito* de Costa Rica. Un dato bastante curioso es el hecho que no se popularizase en Guatemala en donde el inigualable compositor Pedro Morales Pino llevó con gran divulgación. En cuanto al pasillo ecuatoriano, su acogida llego hasta tierras peruanas.

Con el auge del pasillo, se hizo popular la *danza*, un poco más lenta, relacionada con la *contradanza* europea, pero su escritura en compás de 2/4 permite suponer más bien que se deriva de la *habanera* cubana, escrita de igual manera. Don Tomas Carrasquilla dice que el baile de la danza se derivó del tango. No nos dice si del tango apache francés o del tango orillero argentino. Importantes compositores cultivaron este género musical: Pedro Morales Pino, Luis A. Calvo, Alejandro Wills, Emilio Murillo, Diógenes Chávez Pinzón, Luis Dueñas Perilla y Ricardo

Cuberos, constituyendo el mejor repertorio de la "vieja guardia". Coreográficamente era preferido el *pasillo* ya que la *danza* siendo un baile de "pareja agarrada" se tornaba monótono y muy lento (Abadía Morales, Guillermo. Op. Cit. Págs. 190 - 191).

Sin lugar a dudas y muy merecidas, las siguientes líneas son para el importantísimo compositor Pedro Morales Pino (1863 – 1926), persona a quien se le atribuye la estructura o forma del pasillo: tres secciones, la cual es conocida hoy en día. Así mismo, influyo en la definición de la forma del bambuco, la danza y la guabina y del formato tradicional específico: bandola, tiple y guitarra y la creación de su estudiantina "Lira Colombiana" integrado por cuatro bandolas, dos tiples, dos guitarras, cello y un dueto vocal, desfilando por ella importantes músicos de la época, entre ellos el maestro Luis A. Calvo (1882 – 1945).

A raíz de los aportes del maestro Pedro Morales Pino, surgieron otros compositores continuadores de su legado tales como, el ya mencionado integrante de su "Lira Colombiana" Luis A. Calvo, Miguel Bocanegra, quien también conformó la estudiantina de Morales Pino. En el siglo XX, a medida que la bandola (instrumento melódico del formato tradicional: bandola, tiple y guitarra) fue evolucionando en sus posibilidades técnicas, se crearon obras mucho más virtuosas, debido a que los bandolistas exigían piezas con fraseos más complejos y de la misma manera, los compositores exigían mejor destreza en los instrumentistas.

A esta época, finalizando el siglo XIX, pertenece el compositor Fulgencio García Parra, creador de las bellas melodías *La Gata Golosa* y *Vino Tinto,* presentadas en ésta investigación.

Todo estaba evolucionando, por lo tanto, músicos como Oriol Rangel y Álvaro Romero aportaron notablemente su novedoso estilo de tocar su respectivo instrumento. Rangel realiza su aporte técnico, principalmente, en la mano izquierda y Romero contribuyo al uso de bajo y acordes de tal manera que funcionaba como contramelodías. Por otro lado, Romero y el músico Luis Uribe Bueno innovaron también en el uso de armonías distintas, al igual que exploraron estructuras diferentes a la tradicional. Compositores de gran importancia son Fernando León, Gentil Montaña y León Cardona, quien innovó sus obras musicales con armonías y sonoridades de otras músicas como la brasilera. (Montalvo López y Pérez Sandoval. Método de Improvisación en el Pasillo de la Región Andina Colombiana, págs.16 - 17)

BUNDE

Otro de los aires típicos de nuestra región andina colombiana es el Bunde. Es una tonada, un canto y una danza típicas que se encuentra principalmente en el departamento del Tolima y el litoral pacífico. En zonas del Chocó y el Valle se encuentran bundes vocales usados frecuentemente para ritos funerarios y para santos patronos en sus días de fiesta, un ejemplo de estos es el Bunde San Antonio. Un clásico de este aire colombiano es el Bunde Tolimense, del

compositor Alberto Castilla, en el cual sintetizó sonidos típicos de torbellino, la guabina y el bambuco, característicos de esta región, la obra en mención ha tomado en el trascurso de los años gran popularidad y tomo importancia dentro de la tradición musical, creándose así una coreografía especial donde se mezclaron pasos típicos de bambuco, torbellino y guabina. El bunde que se encuentra en la costa pacífica también es interpretado con un formato folclórico compuesto por flauta de caña e instrumentos de percusión como el cununo y el tambor, el cual es danzado en parejas, tradicionalmente en forma circular. El bunde es bailado también en festividades importantes como San Pedro y San Juan, en el departamento del Tolima y del Huila, junto con el bambuco, el sanjuanero y el pasillo.

En el Diccionario de música de Juan Crisóstomo Osorio, se realiza una pequeña comparación del bunde con el bambuco: *"Cuando esta clase de composición está hecha en un tono mayor y no tiene el aire triste del bambuco, toma el nombre de bunde."* Pero podemos comprender que esta afirmación es inexacta puesto que las composiciones del maestro Alberto Castilla y el bunde tolimense en general no son alegres, por el contrario se caracteriza por su esencia melancólica. De igual manera el bunde que se interpreta en el litoral pacífico en ritos fúnebres tampoco es alegre, mientras que si hablamos del *bambuco fiestero*, este sí es de carácter alegre. (Abadía Morales, Guillermo. Op. Cit. Pág. 184). En el Tolima, tradicionalmente, la palabra *bunde* ha significado "miscelánea de ruidos", mezcla desordenada de sones. Como en ocasiones muchas personas están hablando al tiempo y tal vez de muchos temas y no se entiende ni lo uno ni lo otro, se podría preguntar – ¿Qué es lo que está pasando aquí? –, esta pregunta se podría reemplazar por – ¿Qué es este bunde? –. (Nieto, 2001). Desde la época colonial el bunde ha sido de carácter popular y se ha reconocido como "bundelera" a la heroína santandereana Manuela Beltrán.

DESCRIPCIÓN DE LAS TÉCNICAS

Sobre la técnica de *slap*

La Técnica del *slap* nace aproximadamente en la década de los 70, junto con la música *Funky*, bajistas como Mark King (Bajista de Level 42) produjeron admiración al mostrar esa nueva forma de tocar el bajo eléctrico; así, la nueva técnica tuvo gran aceptación y aparecieron grandes especialistas. El Slap es netamente percusivo.

A principio de los 80, se denominaba "Popping" (así se llamo a la manera de enganchar la cuerda con el dedo medio y luego soltarla fuertemente contra los trastes del diapasón). El bajista, inicialmente, creo ritmos haciendo octavas en corcheas, después se fue incrementando el nivel de dificultad de las figuras rítmicas hasta tal punto que el bajo eléctrico puede pasar de ser solamente un instrumento rítmico – armónico a ser un instrumento melódico – solista. Cabe mencionar a tres grandes bajistas expertos en dicho protagonismo: los norteamericanos Bill Dickens "El Buda", Víctor L. Wooten y el canadiense Alain Caron.

Sobre la técnica de *tapping*

Si el lector nunca había utilizado o ejecutado esta técnica, debe tener mucha paciencia. La mano derecha principalmente, puede llevar algo de tiempo en acostumbrar a esta ejecución.

En este estilo se usan las dos manos para percutir las notas a lo largo del diapasón. La mano izquierda es utilizada de forma convencional, la diferencia es que se ejecutan los bajos y acordes con *"hammer on"* o *"Pull off"*. La mano derecha funciona de la misma manera que la izquierda.

Al final de esta investigación el autor presenta algunos ejercicios que se han creado para el desarrollo y evolución de las técnicas, estos constan de estudios de escalas para desarrollar melodías e improvisaciones solísticas, bajos y acordes para crear líneas de bajo y su armonía de apoyo, y *"Trills" o "Fills"* que son frases cortas que se pueden agregar al repertorio de acompañamiento.

La técnica del tapping está creando nuevas maneras de expresión en el bajo de una manera nunca antes pensada. A diferencia de la técnica del *slap* o *armónicos* donde se encuentran limitaciones, el *tapping* expande las posibilidades del bajo eléctrico al punto de poder realizar contrapunto, acordes y bajo de manera simultánea, creando líneas de acompañamiento e improvisaciones. En esta técnica se percuten las cuerdas con los dedos como si éstas fuesen las teclas de un piano.

El bajista brasilero Chico Gomes, evoluciona esta mencionada técnica llamándola ***Triple Dominio con Tapping,*** que consiste en tocar no sólo la línea del bajo de una determinada pieza musical, sino los acordes completos (incluyendo el ritmo de la obra que se interpreta) más la melodía e improvisaciones: *simultáneamente*. De esta manera, la mano izquierda puede percutir y ejecutar la función de bajo y acordes apoyando la armonía, en divisiones rítmicas diferentes, generando así una doble función (Duplo Dominio). La mano derecha, -que está libre-, puede percutir y ejecutar simultáneamente una tercera función, que son las melodías o los solos, resultando así un *triple dominio* de coordinación de tapping. Si es necesario las manos pueden invertir su función.

Es importante mencionar que existen numerosas combinaciones de duplo y triple dominio de tapping y que con la inversión de las funciones de las manos, habrá una diferencia y un toque especial en cada ejecutante.

En esta técnica, un bajo que tenga cinco, seis o más cuerdas puede reproducir timbres y sonidos mucho más atractivos al oído, tornando más fácil la ejecución de la misma. Con una cuerda B (Si) más grave y una cuerda C (Do) más aguda, tenemos una extensión mayor para las líneas de bajo o para los acordes y solos.

El *tapping* puede ser de carácter rítmico, armónico o melódico. Originalmente, viene del pianista y guitarrista norteamericano Stanley Jordan, quien se vio obligado a tocar su guitarra eléctrica como si fuese un piano. Su historia cuenta que un piano era imposible de meter en las estaciones del metro en New York para conseguir dinero, de tal manera que tomo el diapasón

de la guitarra como un teclado. *Tap* ó *Hammer On*, literalmente, quiere decir "Dar Golpecitos", entonces se ataca la nota directamente en el traste que le corresponde. El traste metálico y el sistema electrónico permiten que se genere el sonido en la afinación deseada. De esta manera se pueden ejecutar ritmos, acordes y melodías. Aparte del guitarrista creador que es un gran exponente de esta técnica, lo es también el bajista anteriormente mencionado, Víctor L. Wooten.

Sobre la técnica de *Bajo - Armónicos*

Como definición diremos que son aquellos sonidos resultantes de una vibración fraccionada. Se obtienen apoyando suavemente un dedo de la mano izquierda sobre la cuerda y encima de algunos trastes, cabe anotar que algunos armónicos se producen dentro del espacio comprendido entre uno y otro traste. Para saber a qué armónico corresponde se tiene en cuenta la serie armónica. En la práctica, los armónicos se pueden utilizar como un efecto aislado, formando parte de alguna figura rítmica, en una melodía o en acordes; un bajista que aplique esta técnica como solista, tiene una excelente aceptación. Una de las composiciones más famosas y conocidas con esta técnica es *Portrait of Tracy* del reconocido y autoproclamado *– el mejor bajista del mundo – Jaco Pastorius*.

Sobre la técnica de *Chord Melody*

Técnica frecuentemente utilizada bajistas o guitarristas, en la cual se interpreta una melodía usando acordes, cuya inversión deje en su línea más aguda la melodía principal. De esta manera puede llevar el ritmo de la pieza musical que se esté ejecutando. Su estudio se puede realizar con el libro conocido universalmente como *The Real Book*, en el cual se encuentran más de 400 composiciones o *standars* muy populares dentro del género *jazz*. Esta forma de interpretación será estudiada en la parte B del pasillo *La Gata Golosa*, la partitura incluida muestra el tablatura para su apropiada ejecución en el bajo eléctrico. De esta manera, el investigador sugiere en su arreglo la interpretación de esta parte sin acompañamiento, para que el oyente escuche claramente la rearmonización propuesta.

4. PROCEDIMIENTO

Parte fundamental de este documento ha sido el repertorio transcrito "*note-for-note"* por los bajistas Víctor Wooten y Jaco Pastorius en su libros *play along*, en los cuales se inlcuyen transcripciones completas de *Norwegian Wood* (Paul McCartney, véase Figura N°11), arreglo de Víctor Wooten y *Portrait of Tracy (véase Figura N°10)*, composición de Jaco Pastorius. La transcripción de *Overjoyed* (Steve Wonder, véase Figura N°9), fue realizada por el investigador. De esta manera, se escogen algunos compases como ejemplo para el análisis de la técnica correspondiente.

El repertorio musical escogido para realizar los arreglos está conformado por dos pasillos que son *La Gata Golosa* y *Vino Tinto*, en las tonalidades G (Sol mayor) y Am (La menor), respectivamente, ambos compuestos por el maestro Fulgencio García. Del folclor paraguayo se incluye *El Pájaro Campana*, compuesto por Félix Pérez Cardozo, en tonalidad D (Re mayor). Del compositor brasileño Antonio Carlos "Tom" Jobim, la bossanova *Chega De Saudade* en tonalidad Dm (Re menor). Del folclor nariñense *La Guaneña*, en tonalidad Bm (Si menor). Un estudio de *Bunde* en tonalidad F (Fa mayor).

Cada uno de los arreglos musicales se presenta inicialmente con una reseña histórica, breve biografía del compositor, un análisis rítmico, melódico y armónico, una transcripción de la melodía y armonía originales y finalmente, la sustentación del arreglo.

LA GATA GOLOSA

Este pasillo, hoy por hoy es un "clásico" entre los pasillos típicos santafereños de la música andina colombiana. De Fulgencio García Parra, importante compositor nacido el 1° de Mayo del año 1880 en el municipio de Purificación, Departamento de Tolima. Al poco tiempo se trasladó junto con su familia a la ciudad de Bogotá, donde se educó y hacia el año 1897 conoció el estudio de grabación (ubicado en el Pasaje Rivas) y el circulo de compañeros musicales del ilustre compositor Pedro Morales Pino, con quien aprendió a ejecutar la bandola. Integró la Estudiantina Bogotá (fundada en 1910) y el Conjunto Arpa Nacional fundado por Jerónimo Velasco. También formo parte de los artistas q se presentaban en el Torneos de Artistas, evento realizado en la casa de Honorio Alarcón (hacia el año 1915) en la dirección del compositor Emilio Murillo. Entre sus obras se conocen también los pasillos *Vino Tinto, Coqueteos, Rosas de la tarde, El Zipa* (dedicado a Zipaquirá), *Zepelín, Acuatá, Pastoril, Toño, Mi Colombia, Castilla* y *Mi Negra*. Los bambucos *El vagabundo* (grabada con la Lira Antioqueña en el año 1910) y *El Destemplado*, pieza de difícil ejecución por la afinación diferente que lleva la bandola. *, Sobre el humo*, *Del mar la ola* y *Veredita fría*; las danzas *Al galope del remo se aleja en las olas, Cruz roja, Beatriz* y *Barcarola.* (Rico, 2004).

Entre sus canciones son muy populares el pasillo *Mística* (letra de Carlos Villafañe) y los bambucos *Que nos importa, Melancolía, Contemplando la corriente, Dos negros facinerosos* y *Requiebros*.

En Zipaquirá, municipio donde vivió durante un tiempo, el importante compositor Guillermo Quevedo, instrumentó su obra Colombia, que fuera reconocida como himno triunfal en ocasión del conflicto con Perú, en 1933. Contando con 65 años de edad, el maestro Fulgencio García, falleció en Bogotá el 4 de Marzo de 1945 (Rico, 2004).

La historia del nombre de *"La Gata Golosa"* se remonta hacia el año 1912. Dicho nombre fue dándose desde que un señor francés construyo una finca en lo que hoy conocemos como la avenida circunvalar, junto a los cerros orientales de la capital colombiana, a la cual la llamó *"La Gaité Gauloise"*, lo cual traduce al español *la alegría gala*, pero el desconocimiento de la población del idioma francés les hizo entender *la gata golosa.* Cerca de tal finca, abrieron un piqueteadero que a su vez funcionaba como prostíbulo donde los hombres bohemios asistían – con el pretexto de consumir algo del local – a recibir o brindar compañía a algunas de las damiselas que se encontraban en el lugar. Musicalmente, el "piqueteadero" deleitaba a sus clientes con una estudiantina y cuando ésta no estaba, la tertulia se hacía con una pianola. Una melodía en ritmo de pasillo de Fulgencio García, llamada – en su entonces – *"Soacha"* se interpretaba a menudo en el bohemio sitio y cierta noche un cliente, entre sus tragos, improviso unos versos en la segunda parte de ese pasillo:

"Donde la vida se pasa
Más alegre y más sabrosa
En donde el placer se anida
Es en La Gata Golosa…"

Como el investigador mencionaba, dicho pasillo llamado "*Soacha*" se encontraba en algunas partituras, también con el nombre de "*Ideal*" y debajo – entre paréntesis – se encontraba el nombre de *La Gata Golosa*, nombre que a raíz de aquella copla recitada por aquel bohemio, empezó a popularizarse posteriormente.

Un hecho anecdótico – algo cruel – que comenta el escritor Hernán Restrepo Duque sobre la versión de *La Gata Golosa* grabada por la Estudiantina Sonolux en la dirección de Luis Uribe Bueno, donde el maullido que se escucha es completamente real y que el maestro Uribe Bueno hizo pasar hambre al animalito por un buen periodo de tiempo y luego mostrándole un trozo de queso, "aporto a la grabación" aquel maullido en el momento preciso. (Rico, 2004).

El arreglo presentado, teniendo en cuenta su forma tradicional y original de *Rondó:*

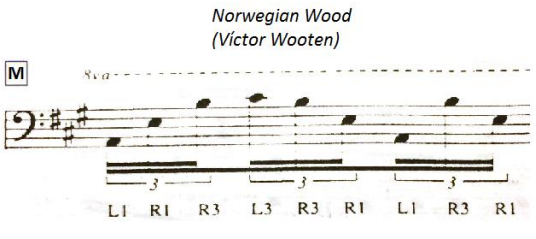


Consta de 6 partes: *Introducción, Tema A, Interludio - Tema B, Tema A, Tema C y Tema A.*
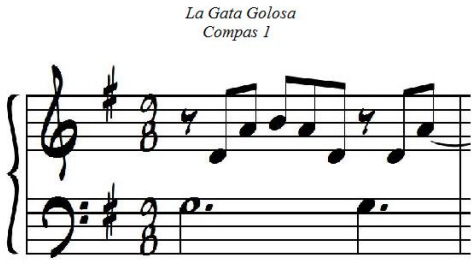
Análisis Armónico, Melódico y Rítmico

Introducción: composición del autor cuyos giros armónicos y melódicos recuerdan los bellos preludios de Johann Sebastián Bach, los arpegios en los acordes usados en la progresión armónica crean melodías que invocan los sonidos del Preludio en G (Sol mayor). La armonía implicada en esta introducción es: I – V7/ii – ii – V7 – I – V7/ii – ii – V7 – v – v°– V7 – i – V7. En cifrado americano tenemos: G – E7/G# – Am – D7/F# – G – E7 – G#° – Am – D7/F# – Dm/F – D°/F – E7 – Am – Am/G – D7.

El arpegio en la técnica de *tapping* se aplica como Víctor Wooten lo hace en sus piezas musicales:

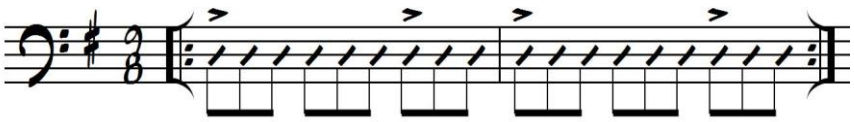


Arpegio en Amaj9
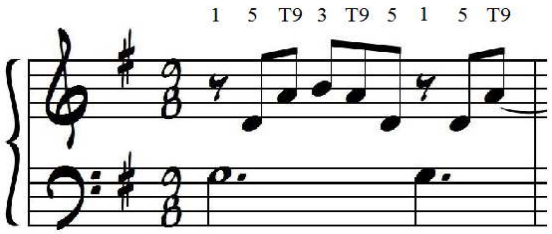


Arpegio en Gmaj9
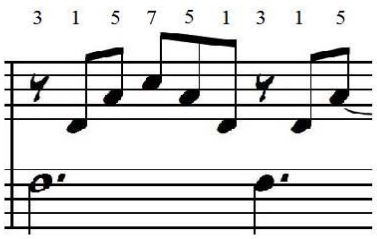
La introducción para *La Gata Golosa* propuesta por el investigador se encuentra escrita en compás compuesto de 9/8 y la célula rítmica que aplica es:



Los acentos marcan los pulsos 1 y 3, siendo éstos el bajo armónico principal. Teniendo en cuenta el acorde, el arpegio se presenta como línea melódica y la única tensión armónica que se está usando es la novena (T9), excepto en las dominantes E7/G#, D7/F#, el acorde D-7/F, y los acordes disminuidos G#° y D°/F.
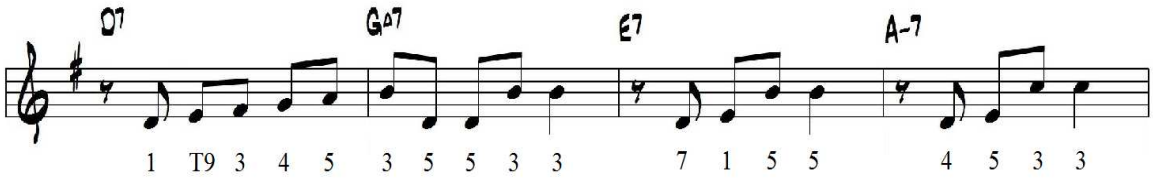


Gmaj^{9}



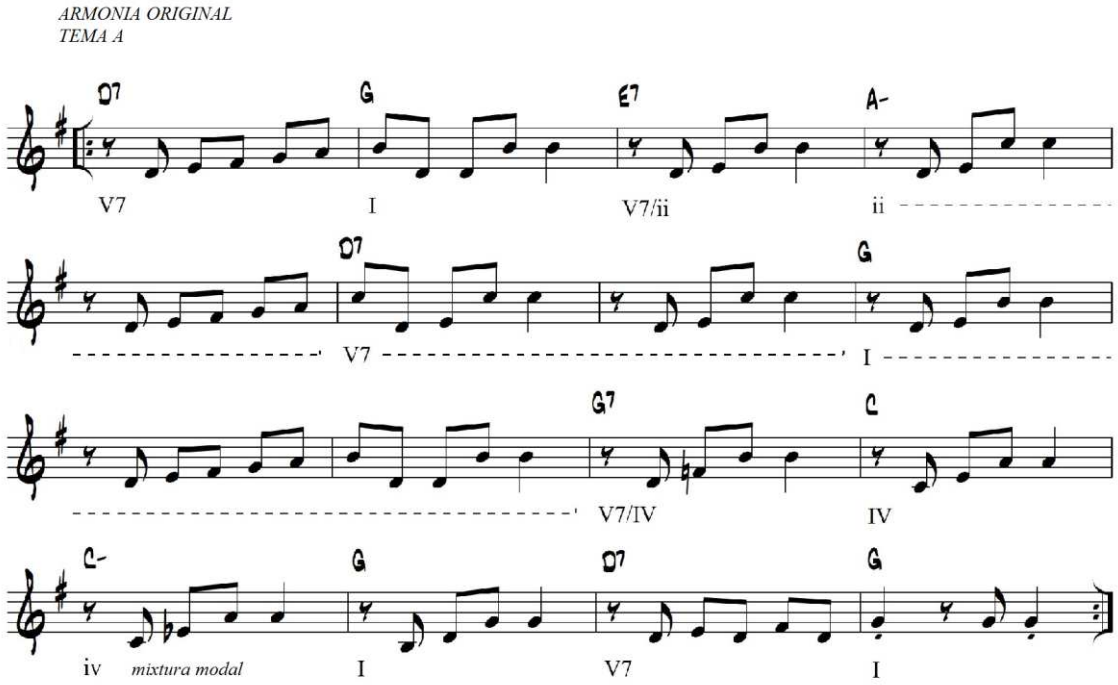
D7/F#

Tema A: constituido por 16 compases y se encuentra en la tonalidad de G (Sol mayor), la melodía gira entorno a movimientos interválicos de sextas mayores y menores y séptimas, utilizando la escala diatónica correspondiente a cada acorde, así:

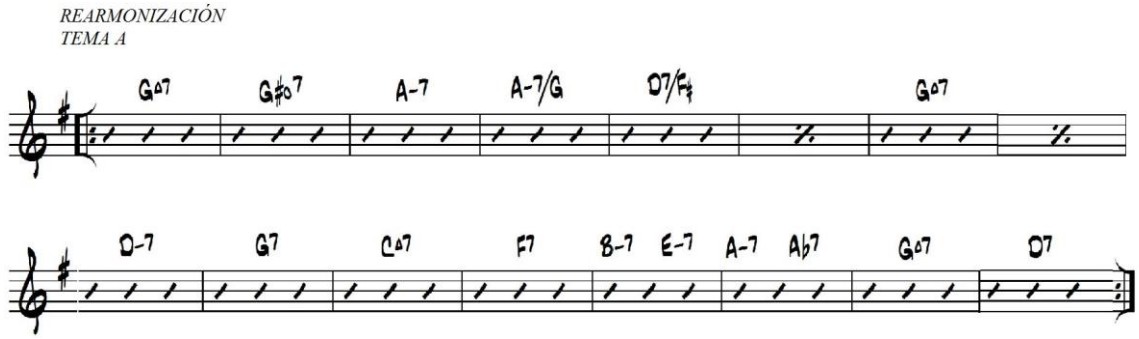
Tema A
Comp. 1 - 4



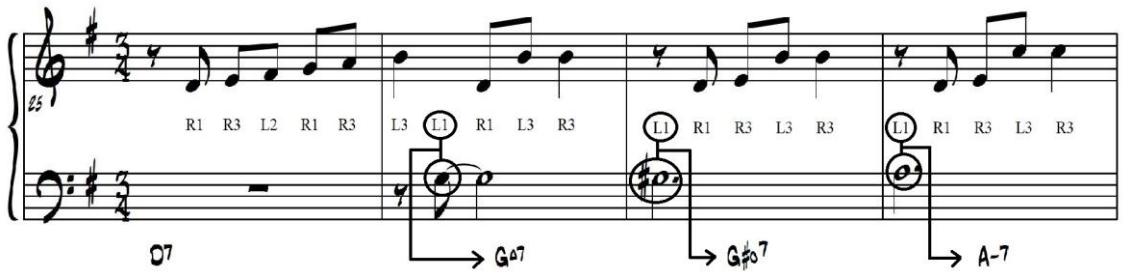
Armónicamente, los compases 1 – 8 se encuentran en el giro I - ii – V7 – I. En los siguientes ocho compases la armonía se desarrolla en región subdominante, el IV grado mayor, que en el compás 13 utiliza una *mixtura modal*, descendiendo medio tono de *mi* natural a *mi bemol*, convirtiendo el acorde de Do mayor en Do menor.



El investigador propone una *rearmonización* para aumentar el movimiento armónico y crear así una atmosfera más moderna, usando acordes de séptima mayor y menor (en los acordes menores), así mismo, inversiones de acordes usados a menudo en la música pop y un sustituto tritonal (Ab7) para resolver en la tónica.
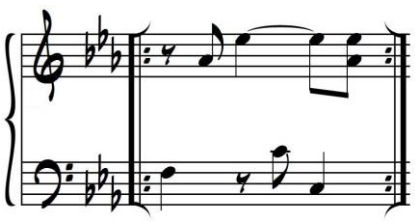


La propuesta estilística para ejecutar la melodía del tema A es la técnica del *tapping* (véase Descripción de las Técnicas) donde las notas de la melodía son divididas entre las manos derecha e izquierda, como lo indica la Tabla de Convenciones (véase anexo N°1). Es importante mencionar que el dedo índice de la mano izquierda (L1), cumple una función melódica y armónica, porque éste marca la nota fundamental del acorde propuesto en la rearmonización. Así:
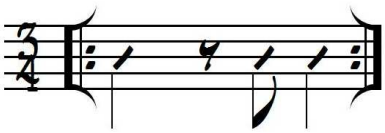


Interludio - Tema B: La técnica usada en esta parte del arreglo propuesto por el investigador es *Chord Melody.* La intención del arreglista es dar una atmosfera con arpegios de acordes en ese interludio armónico, de esta manera va surgiendo la melodía original. Debido a ésta intención armónica la parte B del pasillo sufre un cambio de forma, es decir, no tiene su estructura usual de 16 compases, sino en su primera interpretación es de 29 compases, siendo Interludio más Parte B y la repetición consta de 23 compases.

Tema C: En el tema C encontramos nuevamente la técnica de *tapping* en su primera exposición; y en su repetición, encontramos la técnica de *slap*, pero esta vez el arreglo propone algunas maneras de acompañamiento rítmico usando estos recursos estilísticos. La melodía sería ejecutada por otro instrumento.

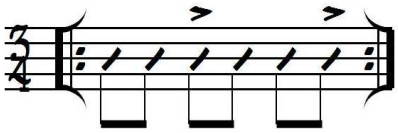
La primera vez que se expone el tema C, donde el acompañamiento del pasillo se da con la técnica de *tapping*, el patrón rítmico que más se encuentra es el que indica la siguiente imagen, se deben tener en cuenta otros patrones que están ilustrados en la partitura completa que se encuentra en Figura N°2.



El bajo propuesto usa la siguiente célula rítmica:



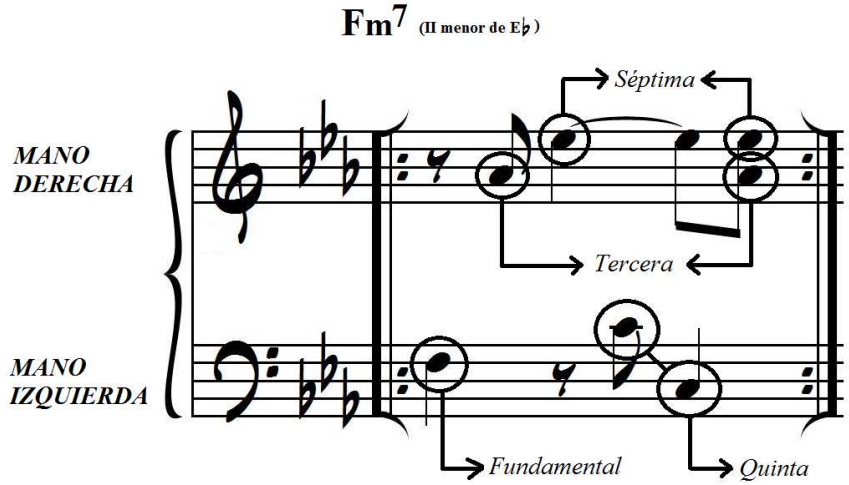
La imagen anterior nos muestra una línea tradicional de acompañamiento de la guitarra o el contrabajo en el pasillo; en la técnica de *tapping* el bajo va marcado por la mano izquierda y la mano derecha complementa el patrón con la rítmica del instrumento típico de la música andina colombiana, el tiple. El resultado de ésta combinación se muestra en el siguiente diagrama, los acentos son marcados en el acompañamiento del tiple.



La formación de acordes para el acompañamiento de pasillo con la técnica de tapping se da de esta manera:

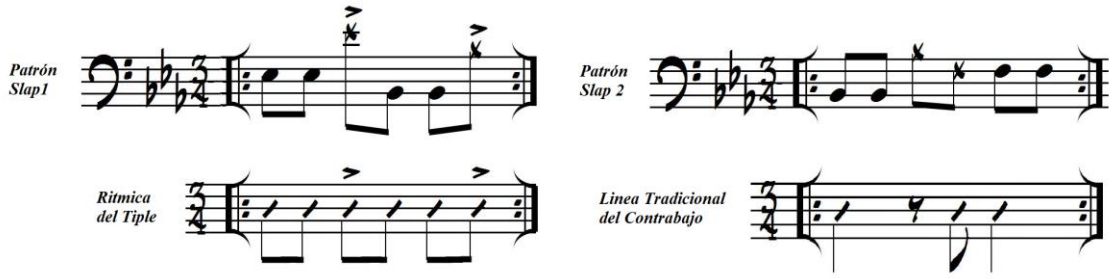
Mano Izquierda: Nota Fundamental y Quinta.

Mano Derecha: Notas Guías: Tercera y Séptima.



A partir de los compases 14 a 16 de esta primera Parte C, y continuando, con su respectiva repetición, encontramos otra técnica de acompañamiento propuesta por el investigador, el *Slap* ó *Slapping*. Este recurso consiste en golpear las cuerdas contra el diapasón con el dedo pulgar y halar las mismas con los dedos índice y medio de la mano derecha. También encontramos el uso de las notas muertas o *"Dead Notes"*.

Tenemos dos patrones que brindan un sonido percusivo en el acompañamiento. Es importante analizar que la intención de dichas células rítmicas es imitar los patrones rítmicos mencionados anteriormente del tiple y el contrabajo, así:



Para mayor información técnica sobre las convenciones para ejecutar los patrones anteriormente ilustrados, véase el arreglo completo en Figura N°2.

VINO TINTO
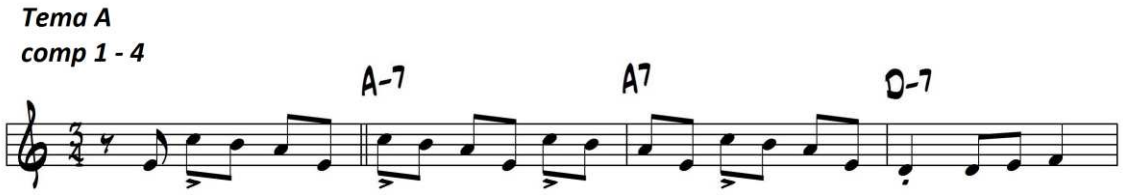
Esta pieza musical en ritmo de pasillo, también muy importante en el repertorio andino colombiano, es del mismo compositor de La Gata Golosa, el maestro Fulgencio García Parra. Para el estudio e interpretación del arreglo, se realiza un análisis armónico, melódico y rítmico. La técnica presente en este pasillo es *tapping*, también estudiada en La Gata Golosa.

La forma de *Vino Tinto* es la tradicional forma de Rondó:
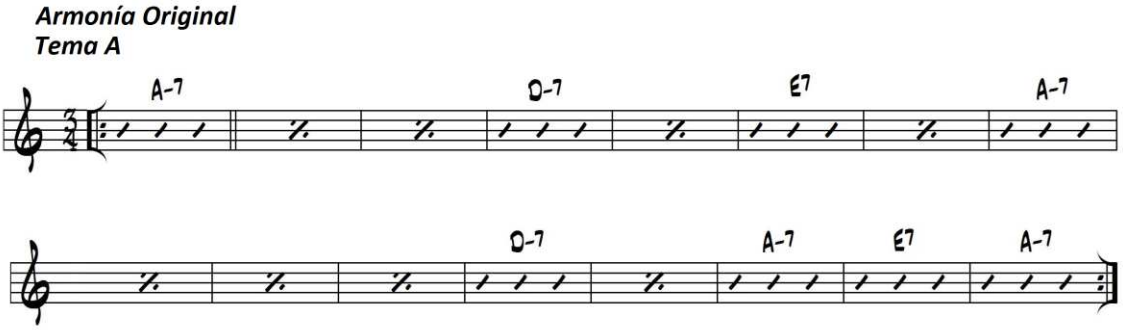


Tema A: En el arreglo propuesto por investigador, el Tema A esta interpretado en la técnica de *tapping*, es importante anotar que la adaptación de la melodía del Tema A para *tapping* a dos manos, fue realizada por el maestro José "Chepe" Ariza, quien ha adaptado otras piezas del repertorio andino a esta técnica.

Consta de 16 compases y la tonalidad presente es La menor (Am), su melodía en tonalidad menor muestra el nostálgico intervalo de sexta mayor y menor, paseando por las notas de la escala diatónica correspondiente a cada acorde, así:



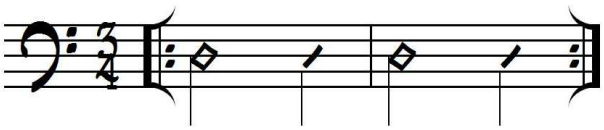
La armonía de esta primera parte se encuentra en el giro i – iv – V7 – i. Se decidió mantener la armonía original para su interpretación.



Teniendo en cuenta que la adaptación "a dos manos" es sólo para la melodía, es imprescindible el acompañamiento de un instrumento armónico como una guitarra, un piano o un tiple, siendo éste último el escogido para la exposición de las piezas musicales colombianas que éste trabajo de grado contiene. Para mayor información sobre la aplicación técnica "a dos manos" de ésta melodía, véase Figura N°3.

Tema B: el trabajo realizado por el investigador lleva a interpretar esta segunda parte del pasillo del maestro Fulgencio García, también a dos manos, con la diferencia que en esta se otorga a la
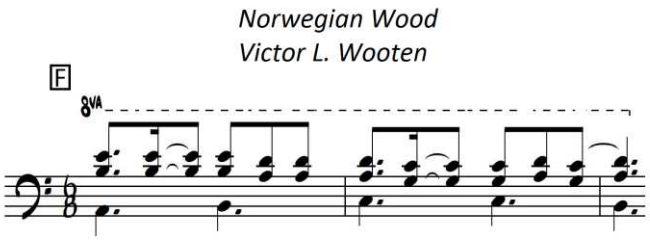
mano izquierda la parte armónica y rítmica, llevando un patrón tradicional de acompañamiento, su célula rítmica es:
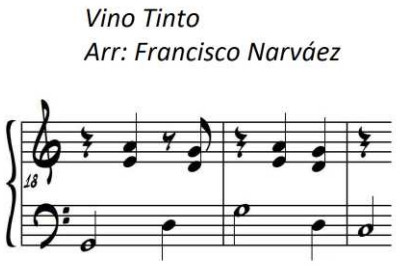


Armónicamente, esta línea de bajo esta creada principalmente, con la nota fundamental y quinta del acorde, eventualmente se puede usar notas diatónicas y cromáticas para conectar entre uno y otro acorde.
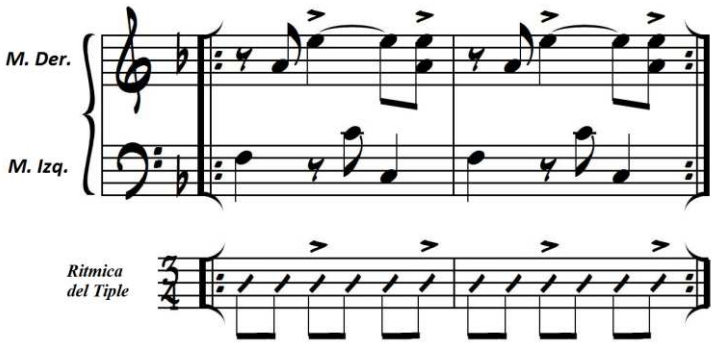
En esta parte, el bajo eléctrico goza de un pleno protagonismo solístico porque tiene como responsabilidad la melodía y la armonía, incluyendo su parte rítmica; es el tiple, en su acompañamiento, quien da una mayor sonoridad tradicional.

La mano derecha tiene en su responsabilidad la melodía principal, se mantienen melodía y ritmo originales, adicionalmente se agrega una segunda voz que juega con intervalos de cuarta o quinta, recordando el arreglo para *tapping* de *Norwegian Wood* realizado por Víctor L. Wooten.





Tema C: la técnica presente en esta tercera parte del pasillo sigue siendo *tapping*, y el patrón rítmico que ejecuta el bajista es uno de los patrones estudiados en La Gata Golosa, del mismo compositor, en el cual la célula rítmica del bajo, tanto mano izquierda como derecha, van en conjunto con el patrón rítmico que ejecuta el tiple, nuestro instrumento acompañante.



Para mayor información técnica de éste arreglo en *tapping*, véase el Figura N°3.

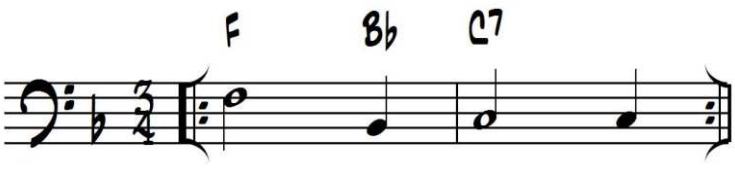
ESTUDIO DE BUNDE

En éste *estudio* diseñado a partir del ritmo tradicional colombiano conocido como *bunde*, encontramos un ejercicio de preparación a una técnica de *tapping* más avanzada, conocida como *Triple Dominio de Tapping*, la cual permite que la mano izquierda ejecute bajo y armonía (esto comprende la parte rítmica) dejando la parte melódica principal a la mano derecha. De ésta manera hablamos de un *tapping* a tres planos, en los arreglos/adaptaciones anteriores encontramos un *tapping* a dos planos únicamente.

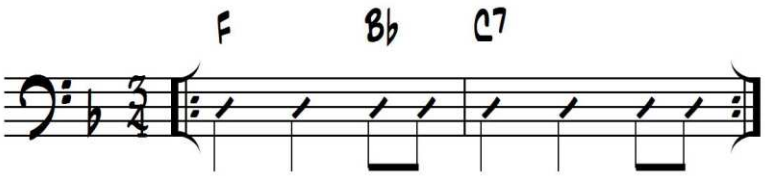
Esta adaptación de *tapping* a 3 planos para el ritmo de *bunde*, fue realizada bajo la tutoría del maestro Ricardo Barrera Tacha (Docente de bajo eléctrico de la Universidad Distrital, Facultad de Artes - ASAB). La ayuda de una grabadora permitió la correcta transcripción para su estudio y análisis. Véase Figura N°4.

La tonalidad del ejercicio de *bunde* es Fa mayor (F), pasando por los grados IV y V7 que corresponde a Si Bemol (Bb) y Do Séptima (C7), respectivamente. Este estudio de bunde se encuentra en una métrica de ¾.

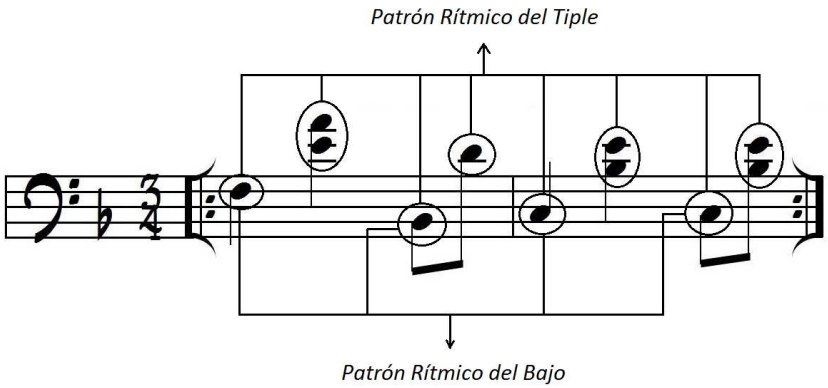
Teniendo en cuenta lo anteriormente mencionado sobre la técnica del *triple dominio*, nos disponemos a analizar este pequeño estudio donde la mano izquierda realiza una doble función. El bajo puede ir ejecutado por el contrabajo, un bajo eléctrico o los bajos de la guitarra. A continuación se expone un ejemplo de acompañamiento:



Y, el patrón rítmico ejecutado por el tiple viene ilustrado en la siguiente célula rítmica:
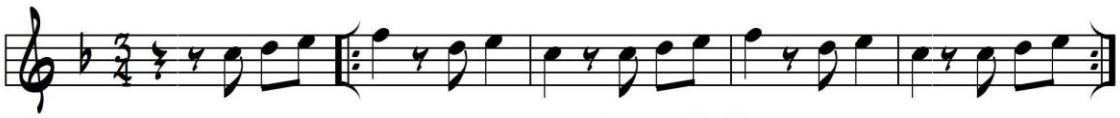


De esta manera, la técnica del *triple dominio* permite combinar en la mano izquierda los dos patrones anteriormente ilustrados (El bajo y el tiple), como lo interpretaría un guitarrista. El resultado es el siguiente:



La ventaja de la técnica de *triple dominio* es que permite a la mano derecha moverse libremente en la melodía, el bajista de origen brasilero mencionado anteriormente, Chico Gomes, ejecuta la técnica en un bajo de siete cuerdas, encontrando más posibilidades de acordes y melodías. Ocasionalmente, ejecuta la parte armónica que corresponde a formar el acorde completo en un bajo eléctrico y la melodía en una guitarra eléctrica puesta en un *stand* o base. El guitarrista norteamericano *Stanley Jordan* realiza lo mismo, pero en dos guitarras.

A continuación, la primera sección de melodía en el *Estudio de Bunde*. Ésta y las secciones restantes son ejecutadas por la mano derecha.



Para mayor información técnica de éste *Estudio de Bunde*, véase Figura N°4.

CHEGA DE SAUDADE
(No More Blues)

Esta obra, compuesta por el pianista y guitarrista brasileño Antonio Carlos Jobim, (Antonio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim) conocido también como "Tom" Jobim, nació en Rio de Janeiro en 1927, pasa su adolescencia en Ipanema, donde empieza sus estudios de piano influenciado por el repertorio de Chopin y Debussy hasta Cole Porter y Gerry Mulligan. En los años 40, abandona la arquitectura para dedicarse de lleno a la creación musical. Orientado por Radamés Gnatalli, uno de sus principales influyentes, comienza a transcribir y a componer. En el año 1954 graba la *Sinfonía do Rio de Janeiro*, una serie de sambas que elogian la belleza de la ciudad. Junto a João Gilberto y Vinicius de Moraes (a quien conoce en 1956 en el Club da Chave), constituyen la trilogía de la *bossa nova.* Algunos compositores como Ronaldo Boscoli y Carlos Lyra, también fueron importantes en la implantación del género. (Leymarie, 2005)

A finales de la década de 1950, la *bossa nova*, es el fruto de la búsqueda musical en una época donde el *jazz* y la samba, ambos de orígenes africanos, buscaron enriquecerse con la música clásica europea y el impresionismo francés. Gilberto, siendo un virtuoso guitarrista, sintetizó muchos de los ritmos brasileros con armonías de la música impresionista francesa con el *cool jazz*[4] de la costa oeste de Estados Unidos. (Delannoy, 2001).

Los aportes de Jobim son el uso de cromatismos, la inversión de acordes, progresiones por grados conjuntos y suspensiones. En 1962, Jobim recibe en Estados Unidos, por parte de la NARAS (National Academy of Recording Arts and Sciences) el premio a Mejor Arreglista por las obras realizadas en un disco de João Gilberto. Sus principales discos son *The composer of Desafinado: Plays* (1962), *Wave* (1967), *Tide* (1970), *Stone Flower* (1970, *Urubu* (1976). *Elis & Tom*, grabado junto a la cantante Elis Regina. Otras celebres e importantes composiciones son *Desafinado, Samba de uma nota só (One Note Samba), Se todos fossem iguais a você* y *Orfeu da Conceiç*ão *(*piezas que compone junto a Vinicius de Moraes), *Garota de Ipanema, Meditation, Inútil paisagem, Luíza, Retrato em branco e preto, Amparo, Aguas de março* y *Passarim;* muchas de estas obras se han convertido en estándares de *jazz.*

En el año 1992, en motivo de su regreso a su país natal, el Carnaval de Rio le rinde homenaje y Jobim desfila en una carroza vestido de blanco y sombrero de paja. La muerte le llega en la

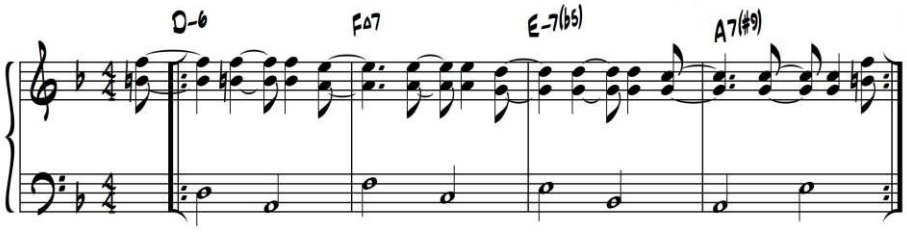
ciudad de Nueva York en 1994, a los 67 años de edad; Rio de Janeiro declaró tres días de luto oficial. (Leymarie, 2005)

Un gran influyente en los músicos anteriormente mencionados, es el trompetista de jazz norteamericano John Birks "Dizzy" Gillespie, quien se convirtió en un gran amante de los ritmos brasileños desde que en el año 1956 dio conciertos en Sao Paulo y Río de Janeiro; en su autobiografía se menciona cómo una tarde en Río, asistió a un ensayo de músicos brasileños, donde éstos tocando sus instrumentos tradicionales de percusión ejecutaban sus ritmos de *baiao, choro* y *samba* (ó *o samba*[5]) y "Dizzy" con su trompeta tocaba *jazz* y tal combinación funcionaba perfectamente. En aquella ocasión Jobim, Astrud y João Gilberto estuvieron presentes en tal encuentro musical. Es importante recalcar sobre el trompetista, que fue uno de los primeros que dio a conocer la *bossa nova* en los Estados Unidos, grabando e incluyendo en su repertorio de concierto piezas de dicho género hasta sus últimos días de vida. La *bossa nova*, o en su versión instrumental la *samba jazz*, se gestó en clubes como el *Ma Griffe*, *Bacara*, *Little Club y Bottle*, el callejón de Copacabana, equivale a lo que fue la Calle 52 de New York para el *BeBop*[6].

La técnica utilizada para la adaptación y arreglo de esta *bossa nova* es el *Triple Dominio de Tapping*, en piezas anteriores ya se había estudiado la técnica "a dos manos", en la cual la mano izquierda ejecuta en su mayor parte el bajo principal de la obra musical y en otras secciones se reparten entre las dos manos la melodía principal.
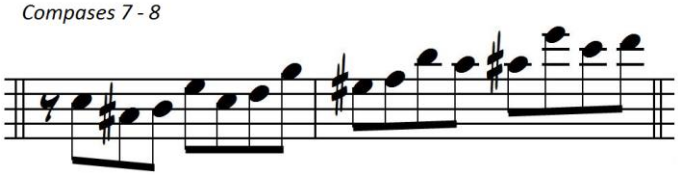
El investigador presenta más que un arreglo una adaptación del *standar (The Real Book Vol 1. Véase Figura N°6) Chega de Saudade* a la técnica de *Triple Dominio de Tapping.*

La introducción propuesta es una base rítmico - armónica de *bossa nova* con giro armónico en Re Menor (Dm6), Fa (Fmaj7), E menor (E-7b5) y La Séptima (A7#9). Esta primera sección tiene la técnica de tapping a dos manos.
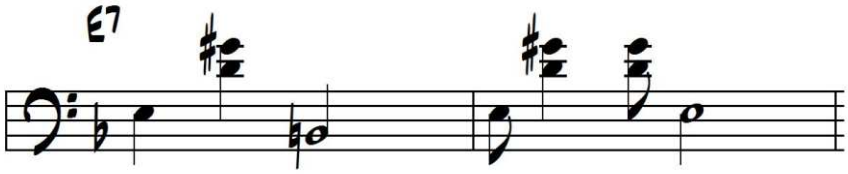


Los compases 7 - 8 contienen una escala en Re menor que prepara la entrada de la técnica de *Triple Dominio* en el tema A:

Escala en Re Menor
Compases 7 - 8
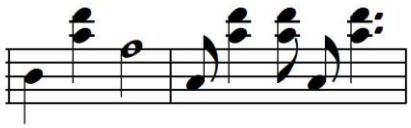


El patrón rítmico que el investigador utiliza para acompañar el Tema A es el siguiente:

Compases 11 - 12
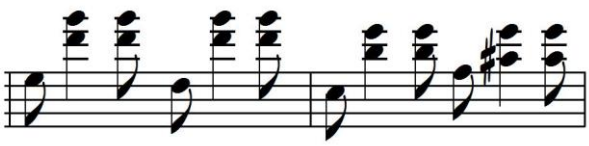


Se encuentran algunas variaciones teniendo en cuenta el grado de complejidad interpretativa de la melodía:

Variacion N°1
Comp. 9-10
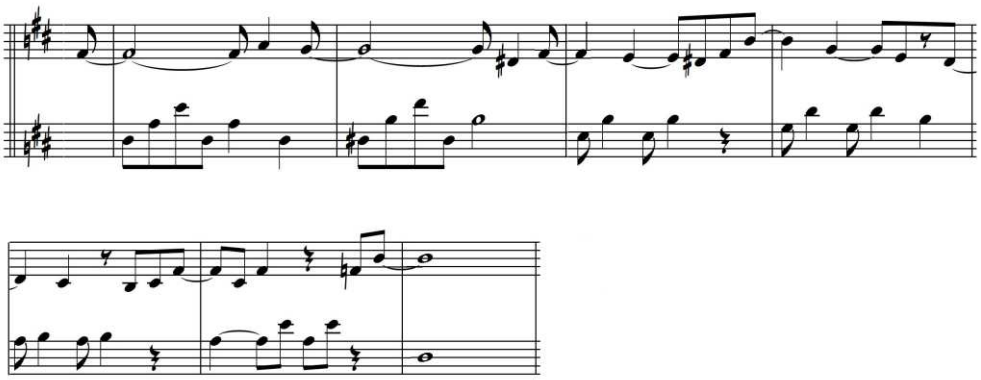


Variacion N° 2
Comp. 33-34



En la Parte C que cambia de tonalidad menor a mayor, en este caso a Re Mayor, en el compás 40, utilizamos el recurso del arpegio, que hace pensar estos primeros siete compases de la sección como si fuese un interludio.

Compases 40 - 47



En el compás 49, regresa la propuesta de acompañamiento que se estudió en la Parte A, de igual manera con algunas variaciones.

Los compases 72 – 75 pueden repetirse libremente según el intérprete lo desee y en el compás 76 encontramos una coda para terminar la pieza musical, ésta cambia de compás de 4/4 a 12/8 y se usan acordes de novena en arpegio: Gmaj9, F#-9, E-9, A13 y resuelve en Dmaj9.

Para mayor información sobre la aplicación técnica de *triple dominio de tapping* en *Chega de Saudade*, véase Figura N°5.

EL PÁJARO CAMPANA

Pieza del folclor tradicional paraguayo compuesta por Félix Pérez Cardozo en ritmo de Polca Paraguaya y escrita en compás de ¾. La composición del maestro Pérez Cardozo en su versión original es interpretada en el arpa, siendo éste el instrumento melódico. Se ha popularizado dentro de la música de cuerda ejecutada por las agrupaciones conformadas por guitarras y la conocida guitarra – requinto, instrumento igualmente de seis cuerdas afinado una cuarta más aguda que la guitarra convencional, de esta manera:

De abajo hacia arriba:

1ra Cuerda	***LA***	***(A)***
2da Cuerda	***MI***	***(E)***
3ra Cuerda	***DO***	***(C)***
4ta Cuerda	***SOL***	***(G)***
5ta Cuerda	***RE***	***(D)***
6ta Cuerda	***LA***	***(A)***

Cabe mencionar un poco sobre su historia y creación.

Según las investigaciones del músico ecuatoriano Víctor Armijos, el requinto apareció inicialmente como una guitarra más pequeña, construida por el luthier Belchior Díaz en el año de 1510 en Lisboa – Portugal, con una escala más corta de 55 cm (la medida estándar que se conoce actualmente está generalmente entre 65 ó 67 cm). En 1945 aproximadamente, el maestro Alfredo Gil, guitarrista y requintista mexicano tuvo la ocurrencia de enviarle a un luthier español las medidas de nuestro tiple colombiano, con el fin de que esa nueva guitarra de construcción más pequeña pueda brindar un sonido más agudo y brillante – a la manera de un violín – según sus palabras, que pueda fácilmente destacarse entre las tres voces y el acompañamiento armónico de la guitarra, la cual tomó el nombre de requinto, con el cual se popularizo por toda Latinoamérica, España, Portugal, Japón, latitudes por las cuales viajaba el reconocido Trio Los Panchos, que ha dejado un importante legado a la música de cuerdas.

Posteriormente, el fundador y requintista del Trio Los Tres Reyes, muy importante en la historia musical mexicana, el maestro Gilberto Puente hace unas modificaciones físicas a este instrumento. El maestro Puente aumenta una pulgada a lo largo y 2 cm al ancho de la caja y se le realiza un corte (deshuaque, corte o cuteway) para facilitar la digitación melódica a partir del 12° traste, dichas modificaciones se utilizan actualmente en la construcción de requintos en los distintos países.

El requinto llega a Ecuador y artistas como Homero Hidrobo y los Cuatro Brillantes, posteriormente Trio Los Brillantes, Guillermo Rodríguez con Los Embajadores y Rosalino Quintero con Julio Jaramillo realizan giras por México, tomando fuerza y gran importancia en la hermana república ecuatoriana, de donde son dos de los *luthiers* más reconocidos mundialmente en la fabricación de estos instrumentos, los hermanos Hugo y Olivo Chiliquinga, el primero lamentablemente, ya fallecido hace pocos años.
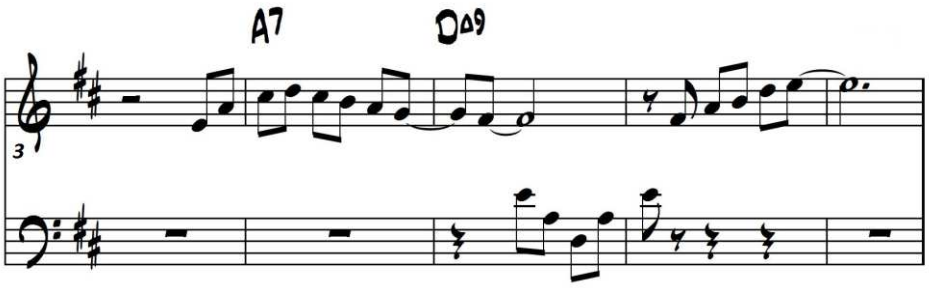
El requinto es usado habitualmente para la interpretación de géneros como el bolero, música romántica y música latinoamericana.

El Pájaro Campana, pieza del folclor paraguayo se caracteriza principalmente por su carácter improvisatorio donde sus ejecutantes pueden crear libremente sus melodías sobre su armonía, la cual se mueve en su tónica (D) y su dominante (A7), marcando dos compases por acorde.

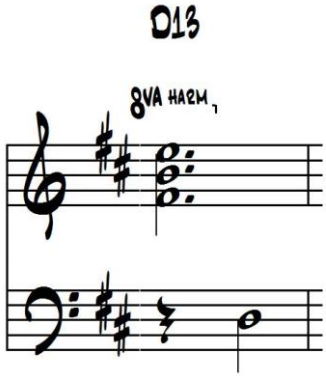
El investigador propone una adaptación de esta pieza para bajo eléctrico de seis cuerdas, utilizando los recursos de *tapping* y *slap*.

El arreglo – adaptación inicia con la melodía principal de la pieza en rubato, usando la técnica de *tapping* a dos manos usando notas principales y notas diatónicas de los acordes de tónica y dominante.

Compases 3 - 7
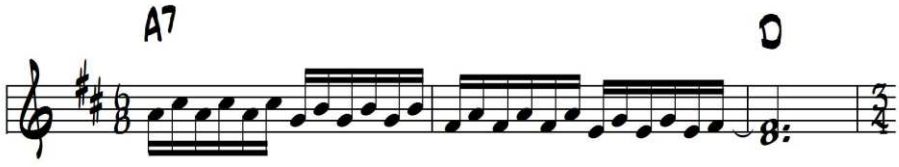


El compás número 8 contiene un acorde formado con armónicos, el acorde de D13 acorde que incluye su tercera y las tensiones armónicas sexta y novena.

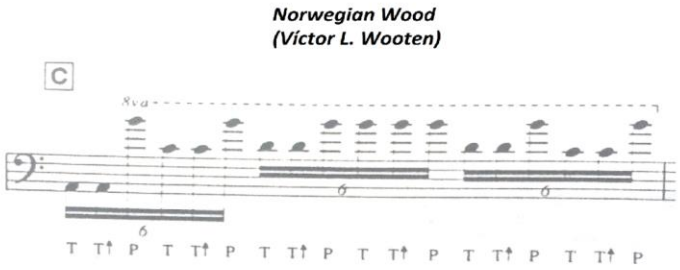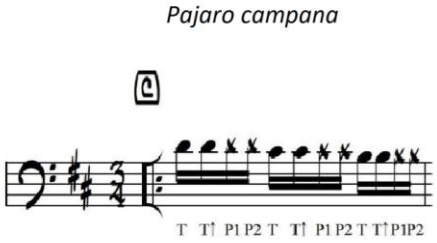


En el compás 12 y 13 encontramos una escala formada por terceras a partir de la dominante, que prepara una de las melodías originales de la pieza:

Compases 12 - 14
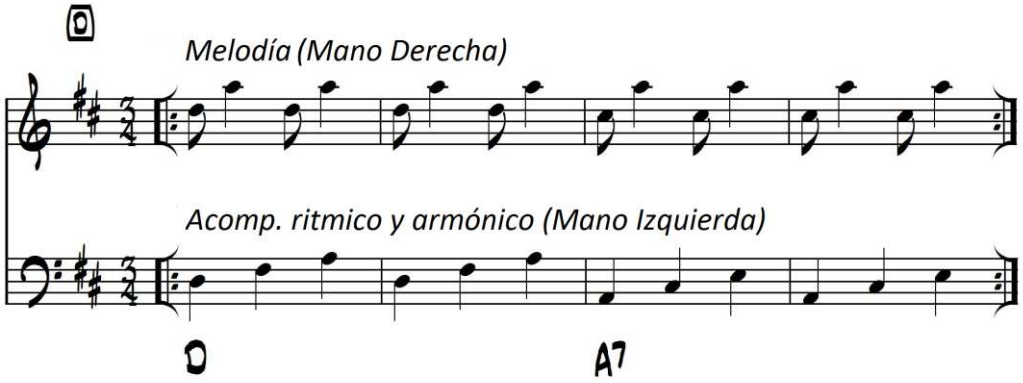


En la parte C del arreglo propuesto por el investigador, para esta primera melodía original de la pieza, éste utiliza el recurso del *slap* usando dobles *thump* y *plug*, prestando a la melodía agilidad y virtuosismo. Esta técnica es utilizada por los bajistas Víctor Wooten y Alain Caron quienes lo aplican majestuosamente en sus líneas melódicas e improvisaciones.



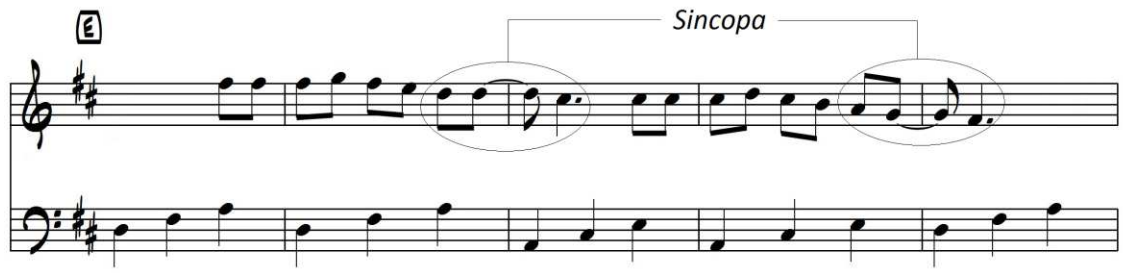


La técnica consiste en atacar con el pulgar (*Thump*) hacia abajo y hacia arriba de la cuerda (T T↑) y halar las cuerdas con las falanges de los dedos (*Plug*), siendo en este caso dedo uno y dos de la mano derecha (P1 P2). Las notas marcadas con una X son conocidas como *notas muertas* o *notas fantasma "ghost notes".*

A continuación, encontramos la parte D, la segunda melodía original de la pieza en estudio. El investigador ha decidido aplicar la técnica de - *tapping* a dos manos - para esta melodía: la mano derecha ejecuta la melodía del primer sistema escrita en clave de sol y la mano izquierda, en clave de fa, representa el acompañamiento rítmico y armónico tradicional de El Pájaro Campana.
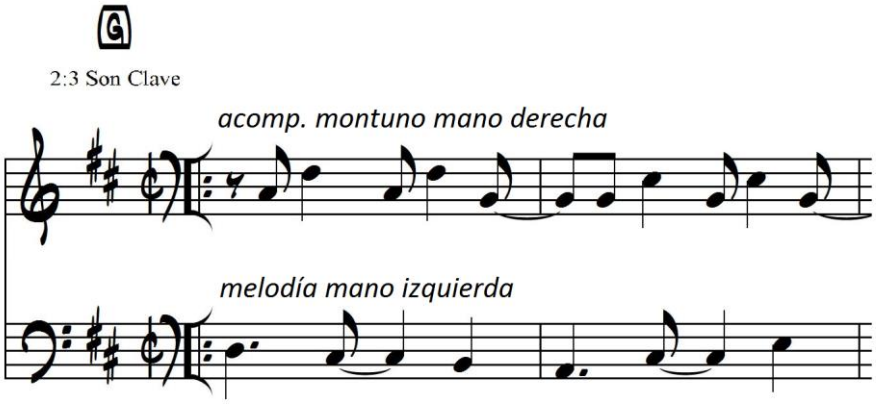


La parte E, - continuando con la técnica de *tapping* - contiene la melodía más conocida y representativa de la pieza paraguaya, el instrumentista deberá ejecutar toda la melodía con la mano derecha y con la mano izquierda seguir llevando el acompañamiento. Lo complejo de la interpretación en *tapping* a dos manos es la disociación entre ambas manos y la sincopa de la melodía. Se recomienda su estudio inicialmente a un tempo lento y acelerarlo gradualmente.



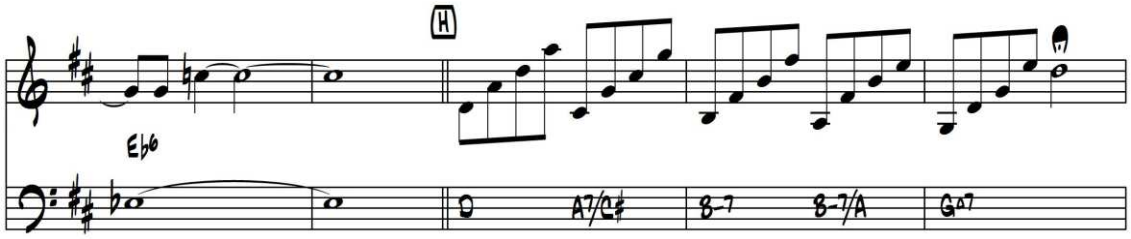
La Parte F es exactamente igual a la parte C, a excepción de los tres últimos compases escritos en 6/8 que utilizan una pequeña escala por terceras sobre la dominante (A7).

En la parte G del arreglo, el investigador propone una sección basada en la melodía de la parte C o F, cambiando de compás de ¾ a compás partido (o 2/2). La melodía estará marcada por la mano izquierda en el registro grave del bajo y la mano derecha marca un montuno pianístico en clave de son 2:3 en el registro agudo del instrumento.



Terminando esta sección, en la cual, la mano izquierda es quien ejecuta la melodía, nos encontramos con un pequeño puente interlúdico que prepara nuevamente el regreso al compás de ¾ y de esta manera se realiza la exposición final de la melodía de la pieza.

Este puente inicia con un cambio armónico que va de la tónica (D) a un acorde de Eb6 que deja preparada una atmosfera para continuar con unos arpegios sobre D, A7/C#, Bm, Bm/A y Gmaj7.



En esta pieza musical, el intérprete tiene la libertad de repetir sus partes así como lo vea conveniente y sea su gusto. Para mayor información sobre la aplicación de las técnicas véase Figura N° 7.

LA GUANEÑA

Proveniente del sur de Colombia, en el Departamento de Nariño, es una tonada que no corresponde mucho a nuestros aires típicos, pero por la naturaleza de las coplas que en ella se cantan, podría ponerse dentro de las formas dramatizadas del bambuco. (Abadía Morales, Guillermo. Op. Cit. Pág. 182).

El historiador Sergio Elías Ortiz, cuenta que en tiempos de batallas como la de Ayacucho, el general José María Córdoba, quien tenía un buen trato con los hombres de su tropa, pedía que tocaran La Guaneña - que se considera el himno de guerra de Pasto - antes de salir al campo de guerra, porque los animaba y llenaba el corazón de fuego y ardor para ir a luchar contra el enemigo. La ciudad de Pasto ha tenido gran cultura musical, desde tiempos remotos se cultivaba la música sagrada y la profana. Se usaba el órgano en las iglesias y las mujeres de alta sociedad interpretaban instrumentos como el arpa. De igual manera, la banda de músicos de la ciudad, gozaba de una buena cantidad de instrumentos, lo cual permitía variedad en su repertorio musical, música culta e indígena. De dicha banda musical, surgieron compositores que crearon obras populares, que lastimosamente no se plasmaron en partituras, pero fueron pasando de generación en generación de manera tradicional, hasta hace pocos años seguían sonando en bandas de municipios aledaños a las ciudad de Pasto muchas de esas piezas musicales. La Guaneña es una de esas pocas piezas que perduraron por el paso de los años y se ha convertido en ese himno de guerra que a los ciudadanos pastusos brinda sentido de pertenencia de su tierra nariñense, al igual que recuerda el aroma de sus fiestas de fin y comienzo de año, los llamados Carnavales de Blancos y Negros. En cuanto a su autoría, se la atribuye al compositor nariñense de finales de los años 1700 el señor Nicanor Díaz, con respecto a sus estrofas o coplas se cree que la primera es realmente autentica y que las otras fueron inventándose con el paso de los años. (Davidson, Harry. Diccionario folklórico de Colombia. Tomo 1. Págs. 283 – 285)

Luis Ernesto Nieto, compositor nariñense de gran importancia musical, quien tiene entre sus obras importantes bambucos como "Ñapanguita soy", "Campesina de mi tierra", "El Chambú", "Casita del camino" y pasillos como "Valle del Cuca" y "Trepando el Galeras" comenta acerca de la Guaneña: está compuesta de diversas coplas que formaron parte de la canción guerrera nariñense que se produjo en los campos de batalla de Cuaspud, Cascajal, Simancas, etc., situados al sur de la ciudad de Pasto. La Guaneña es la mujer guerrillera del pasado. Estas "guaneñas", eran las mujeres del pueblo que acompañaban en las batallas, así como las "adelitas" de la revolución mexicana o como las "juanas" de nuestras guerras civiles que cantaban, bailaban, cocinaban, pero no dudaban en empuñar un fusil si les era necesario. (Abadía Morales, Guillermo. Op. Cit. Pág. 182 - 183).

Su música, aunque tiene un aire más a bambuco, su danza y forma de baile se asemeja mucho más a danzas peruanas o ecuatorianas, en donde comprende su fusión dancística: el huayno de Perú y el huaynito de Ecuador que después evolucionó al sanjuanito, es importante resaltar que este ritmo llamado sanjuanito está escrito a 4/4 y el ritmo de la guaneña tiene un compás de 6/8.

A continuación, algunas de las estrofas que se han cantado en varias interpretaciones de La Guaneña:

Guay que sí, guay que no
La guaneña me engaño
Con un peso y cuatro reales
Con tal que la quiera yo.

Guay que sí, guay que no
La guaneña me lo juro
Me recibió la platica
Y con otro se la gasto.

Guay que sí, guay que no
La guaneña me engaño
El lunes a media noche
Al Tambo se me largo.

Guay que sí, guay que no
La guaneña me engaño
Ñapanga pa' mentirosa
En Pasto jamás se vio.

Guay que sí, guay que no
Ay qué pena que sentí yo
Mirando por mucho tiempo
Las chanclas que no llevo.

Guay que sí, guay que no
La guaneña me lo juro
Las penas que tuvo mi alma
Con cuyes las mato yo.

Guay que sí, guay que no
La guaneña bailo aquí
Con arma de fuego al pecho
Y vestido varonil.

Cascajal, Cascajal
La guaneña al frente va
Con un fusil en el hombro
Alerta pa' disparar.

Cascajal, Cascajal
La guaneña es todo amor
Por tres pesos que le di
Ella nunca me olvido.
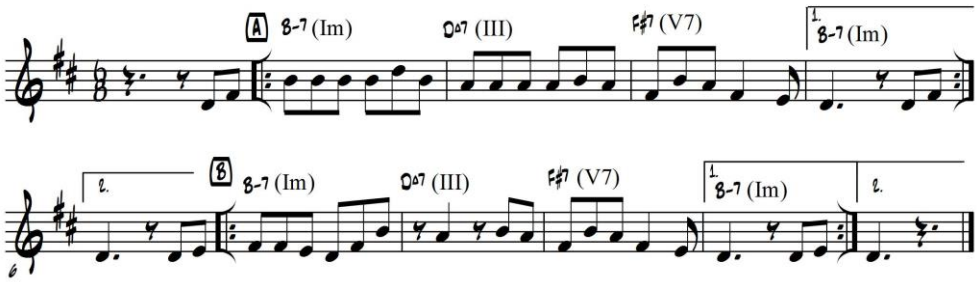
En Atrís, en Atrís
La guaneña es lo mejor
Canción que alegra a los vivos
Y al que se va da dolor.

El investigador, para este arreglo, ha requerido de dos técnicas que ya se han estudiado, ellas son el *tapping* y los *armónicos*, esta última con mayor dificultad melódica en esta pieza. Consta de dos obras musicales, *La Guaneña*, importante y reconocida pieza musical del departamento de Nariño y *Sonosurco*, un sencillo homenaje que el investigador quiere brindar a una de las primeras agrupaciones musicales que se formaron en la ciudad de Ipiales (Nariño), su ciudad natal.

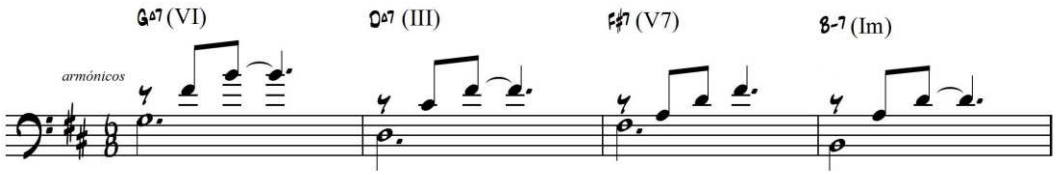
La tonalidad inicial del arreglo es Si menor (Bm) y la técnica aplicada es la de bajo con armónicos, la cual funciona melódica, armónica y rítmicamente.

La melodía de *La Guaneña* está conformada por dos partes que se repiten, en la cuales se repite también el ciclo armónico:
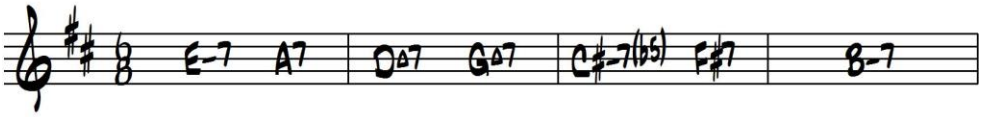
Melodía y Armonía Originales
de La Guaneña



Se realiza una pequeña introducción con la armoniza propuesta por el arreglista para la parte A de la melodía, cabe resaltar que usamos el VI grado mayor de la tonalidad, el cual tiene función de tónica.



A continuación, inicia la parte A de la melodía acompañada por este mismo esquema rítmico y armónico. En la parte B, se presenta una variación armónica en el primer compas introduciendo un ii – V7 – I para resolver en el III grado mayor (D). Opcionalmente, se puede rearmonizar por cuartas, siendo:



A partir de la 2da casilla (compases 15 - 23), nos encontramos con un puente creado por el investigador que acompaña armónicamente a la nota larga con la cual termina la melodía (re) y da paso a la interpretación de la melodía por el solista de bajo.

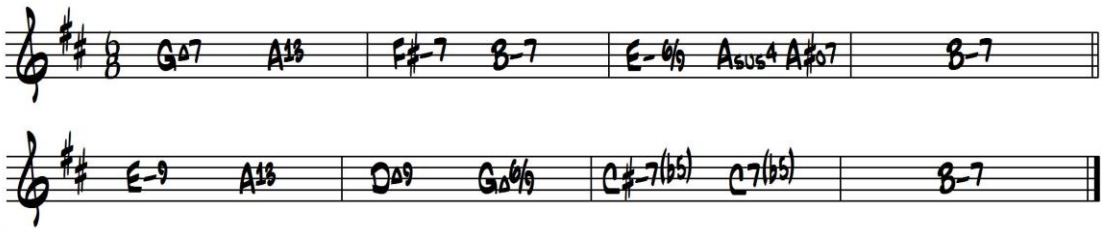
La armonía que se crea con bajos y armónicos es:

Compases 15 - 23
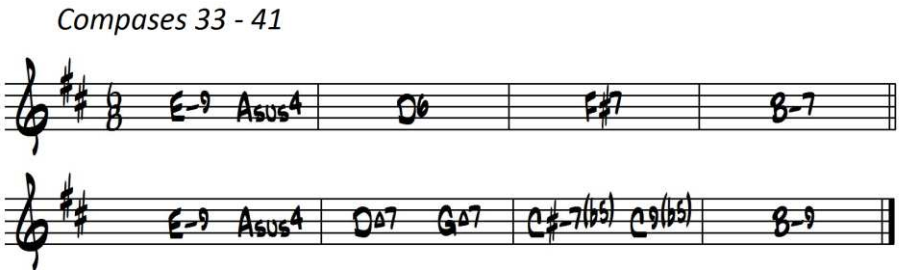


A continuación, el grado de dificultad en la pieza se presenta cuando el instrumentista deberá ejecutar la melodía (completa), la armonía y el ritmo. Esta sección nos recuerda al arreglo de *Norwegian Wood* hecho por el bajista norteamericano Víctor Wooten y *Portrait of Tracy* de Jaco Pastorius. La rearmonización propuesta por el arreglista para el solista en la parte A de la melodía es:

Compases 25 -32



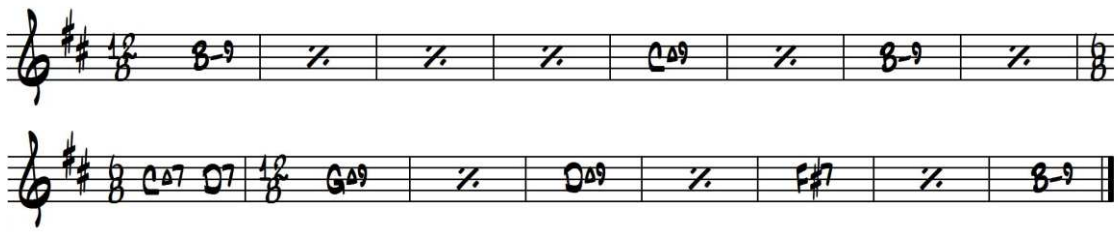
Y la armonía que comprende la parte B de la melodía es la siguiente:

Compases 33 - 41
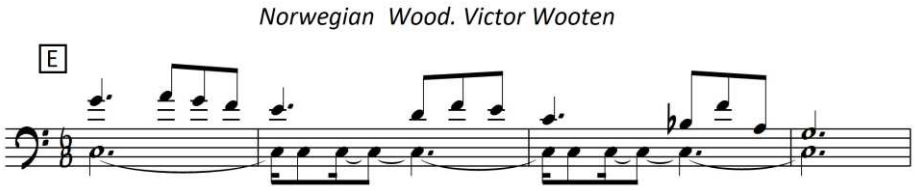


A continuación, encontramos la última sección de esta primera parte del arreglo en popurrí, esta vez usando la técnica de *tapping*, con la cual se ejecuta la armonía propuesta por el arreglista para la melodía, es decir: Im - VI – III – V7- Im, pero se aplica inicialmente el acorde napolitano en tonalidad menor (bII).

Compases 42 - 57
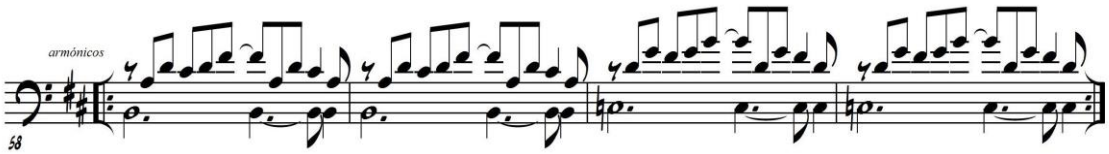


A partir del compás 58, encontramos la segunda parte del arreglo. Introducción en bajos y armónicos que da inicio a *Sonosurco*, pieza compuesta por el investigador para este trabajo de grado.

La armonía usada (compases 58 – 61) es la tónica menor (Bm) y el segundo grado bemol, Acorde Napolitano (Cmaj7). La presente sección recuerda al arreglo del maestro Wooten de la pieza *Norwegian Wood*, donde interpreta la melodía principal manteniendo un pedal en do y ejecutando la melodía con armónicos:
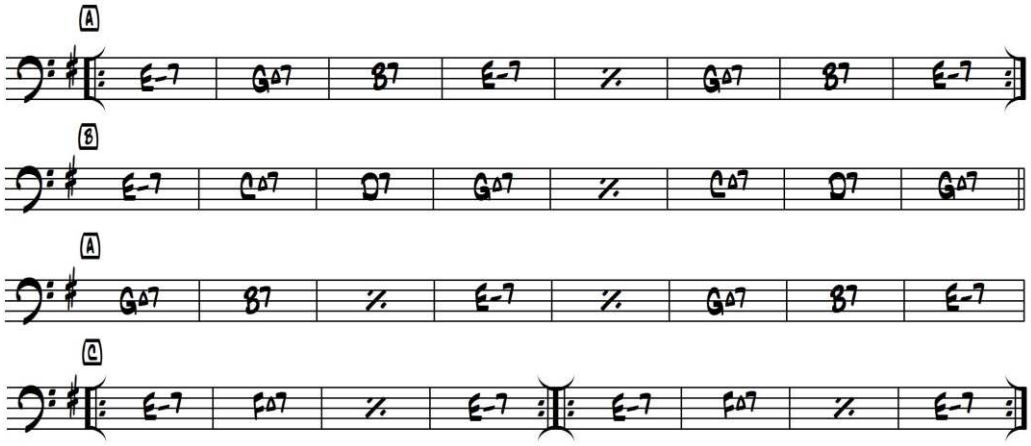


La introducción propuesta para *Sonosurco*:



La segunda parte de esta introducción (compases 62- 67) contiene una melodía, la cual va acompañada por el mismo patrón melódico y rítmico que ya ilustramos. De esta manera, inicia el acompañamiento con la técnica de *tapping* de la melodía - ejecutada esta vez por otros instrumentos melódicos – (a partir de compas 73).

La pieza titulada por el autor *Sonosurco*, en ritmo de son sureño, inicia en tonalidad de Si menor (Bm) en la introducción y modula a Mi menor (Em) a partir del compás 68. Tiene una estructura **AABACCBA** (cada una con 8 compases) y una **Coda**.

La armonía de cada parte dentro de esta pieza musical es:



Para finalizar este arreglo, el investigador ha sugerido una pequeña *coda* la cual se encuentra en tonalidad de Re menor (Dm), la modulación se realiza con el giro armónico IIm - V7 – Im de la nueva tonalidad y la línea melódica está conformada por dos voces. Armónicamente, encontramos la tónica (Dm7), nuevamente el acorde napolitano Ebmaj7#11 (bII) y Eb13 como sustituto tritonal dominante (bII7).

En una forma sintetizada, la armonía de la coda es la siguiente:



Para mayor información técnica se sugiere revisar la Figura N°8.

5. CONCLUSIÓN

Con el presente Trabajo de Grado se pretende demostrar la viabilidad del uso de instrumentos como el bajo eléctrico para interpretar el repertorio andino colombiano y latinoamericano, entre otros repertorios del mundo; poco a poco, haciendo hincapié en propuestas innovadoras dentro de los espacios musicales la finalidad sería "cambiar" la percepción de los oyentes. Es importante recordarle al músico el arte de crear música, no una virtuosa secuencia de notas, allí está la esencia de una buena interpretación musical. De igual manera, el uso de efectos sonoros fortalece el incremento de sonoridades y tímbricas en la interpretación. Es pertinente una adecuada rutina de estudio basada en el análisis armónico, melódico y rítmico, el uso de un metrónomo y las herramientas necesarias para conseguir los mejores resultados en la aplicación de las técnicas aquí ilustradas. Es importante recalcar que es indispensable el estudio de repertorio de música andina colombiana en instrumentos modernos, así mismo como para un buen aprendizaje técnico se ejecutan piezas del repertorio erudito y del *jazz*.

6. BIBLIOGRAFÍA

- ABADÍA Morales, Guillermo. (1977). *Compendio General de Folklore Colombiano*. Editorial Andes
- DAVIDSON, Harry. (1970). *Diccionario folklórico de Colombia*, *Tomos 1 – 3*. Bogotá: Publicación del Banco de la Republica.
- DE LA VEGA, Rafael. (1988). *El Bajista Completo*. Music Distribucion, S.A.
- DELANNOY, Luc. (2001). *¡Caliente! Una historia del jazz latino*. México: Ediciones Fondo de Cultura económica FCE.
- DICKENS, Bill y ROCK, Bobby. (2003). *Funk Bass and beyond*. Warner Bros. Publications.
- GOMES, Chico. *Metodo de Contrabaixo, Triplo Domínio em Tapping*. Brasil: Editora HMP
- GREGORIO, Gustavo. *Cuatro Cuerdas*. Ediciones RICORDI
- KÁROLYI, Ottó. (1965). *Introducción a la música*. Madrid: Alianza Editorial
- LEYMARIE, Isabelle. (2005). *Jazz Latino*. Barcelona: Ediciones Robinbook
- MONTALVO López, Francy Lizeth y PÉREZ Sandoval, Javier Alcides. (2006). *Método de Improvisación en el Pasillo de la Región Andina Colombiana*. Bucaramanga: Editorial SIC.
- MORALES, Ed. (2006). *Ritmo latino. La música latina desde la bossa nova hasta la salsa.* Barcelona: Ediciones Robinbook
- NIETO Novoa, Alfonso. (2001). *Aires y notas colombianos*. Orión Editores.
- OCAMPO López, Javier. (1976). *Música y Folclor de Colombia*. Plaza & Janés Editores Colombia S.A.
- RESTREPO Duque, Hernán. (1998).*La música popular en Colombia* Vol. 13. Ediciones Especiales.
- RICO Salazar, Jaime. (2004).*La canción colombiana*. Editorial Norma.
- SAHAGIAN, Barry. (1986). *Bass Tapping*. Jayne Publications, Copyright
- STAGNARO, Oscar. (2004). *Afrocuban Slap Bass Lines*. Berklee Press y Hal Leonard Corporation.

Transcripciones hechas por los mismos artistas:

- WOOTEN, Victor. *The Best of Victor Wooten*.
- CARON, Alain. (1997). *Play*. Warner Bros Publications.
- PASTORIUS, Jaco. *The Essential*. Publishing by Hal Leonard Corporation
- DICKENS, Bill y Rock, Bobby. (2003). *Funk Bass and beyond*. Warner Bros Publications.

7. FILMOGRAFÍA:

- WOOTEN, Victor. *Amazing Grace*. With The Flecktones "Live".
- WOOTEN, Victor. *Norwegian Wood*. Bass Day Live
- CARON, Alain. *Se7tentrion*. En primeur concert live L'Astral Montreal
- CARON, Alain. *Live at Cabaret De Montreal*

8. DISCOGRAFÍA:

- ARIZA, José. *Arizando al Aire*
- ARIZA, José. (2014) *Bajo de la montaña*
- CARON, Alain. (1997) *Play*. Warner Music.
- CARON, Alain. (2007) *Conversations*
- CARON, Alain. (2003) *Five*
- CARON, Alain. (1993) *Le Band*
- CARON, Alain. (1995) *Rhythm'n Jazz*
- DICKENS, Bill "The Buddha". (2014) *Tha Truth*
- DICKENS, Bill "The Buddha". Tracks Variados
- PASTORIUS, Jaco. (1991) *Punk Jazz: Live in New York City*.
- PASTORIUS, Jaco. (1974) *Jaco*
- PASTORIUS, Jaco. (1976) *Jaco Pastorius*
- WOOTEN, Victor. (1996) *A show of hands*
- WOOTEN, Victor. (2011) *What did he say?*
- WOOTEN, Victor. (1999) *Ying Yang I*.
- WOOTEN, Victor. *Ying Yang II*
- WOOTEN. Victor. (2008) *Palmystery*
- WOOTEN. Victor. (2003) *Extraction*

GLOSARIO

[1] *Plebeyo*: Se decía de la persona que en la antigua Roma pertenecía a la plebe.

[2] *Gallarda*: Especie de danza, muy airosa, de la escuela española.

[3] *Calderón* ó *Fermata*:  llamado también *Corona*. Indica que hay que prolongar la duración de la nota. En general, la nota señalada con un calderón se mantiene el doble de su duración normal, aunque puede mantenerse más o menos tiempo según el gusto musical. (Károlyi, 1965)

[4] *Cool Jazz*: género musical del jazz que se desarrolla durante la década de 1950; cronológicamente, sigue al *bebop* y es contemporáneo del *hard bop*. El estilo adoptó, muy tempranamente, la denominación alternativa de *West Coast jazz*, porque la mayor parte de los músicos que lo interpretaban estaban establecidos en la costa oeste de Estados Unidos, Estado de California, básicamente.

[5] *O Samba*: como se dice *samba* en portugués. Palabra de origen africano: *semba* significa "ombligo" en lengua Bantú. (Leymarie, 2005)

[6] *BeBop*: estilo musical del jazz que se desarrolla en la década de los cuarenta (siglo XX). Cronológicamente, sucede al *swing* y precede al *cool jazz* y al *hard bop*. Sus iniciadores fueron Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Max Roach, Bud Powell y Thelonious Monk.

TABLA DE ANEXOS Y FIGURAS

- **ANEXO N°1** Convenciones
- **ANEXO N°2** Entrevista José "Chepe" Ariza
- **ANEXO N°3** Entrevista Oscar Stagnaro
- **FIGURA N° 1** Ejercicios introductorios
- **FIGURA N° 2** La Gata Golosa (Pasillo)
- **FIGURA N° 3** Vino Tinto (Pasillo)
- **FIGURA N° 4** Estudio de Bunde
- **FIGURA N° 5** Chega de Saudade (Bossa Nova)
- **FIGURA N° 6** Chega de Saudade (The Real Book)
- **FIGURA N° 7** El Pájaro Campana (Folclor Paraguayo)
- **FIGURA N° 8** La guaneña – Sonosurco (Son Sureño)
- **FIGURA N° 9** Transcripción *Overjoyed* (Victor L. Wooten)
- **FIGURA N°10** Portrait of Tracy (Jaco Pastorius)
- **FIGURA N°11** Norwegian Wood (Victor L. Wooten)

ANEXO Nº1

Convenciones

Simbología utilizada para Técnica de *Tapping* a dos manos:

R1	*Tap Mano Derecha Dedo Índice*
R2	*Tap Mano Derecha Dedo Medio*
R3	*Tap Mano Derecha Dedo Anular*
R4	*Tap Mano Derecha Dedo Meñique*
RT	*Tap Mano Derecha Dedo Pulgar*
L1	*Tap Mano Izquierda Dedo Índice*
L2	*Tap Mano Izquierda Dedo Medio*
L3	*Tap Mano Izquierda Dedo Anular*
L4	*Tap Mano Izquierda Dedo Meñique*

Simbología utilizada para Técnica de *Slap*

T	*Thumb (golpe) con Pulgar Derecho hacia abajo*
T↑	*Thumb (golpe) con Pulgar Derecho hacia arriba*
P1	*Tirar con Dedo Indice Mano Derecha*
P2	*Tirar con Dedo Medio Mano Derecha*
LH1	*Nota "Martillada ó Hammered" con Dedo Indice Mano Derecha*
Harm.	*Armonico Natural ó Artificial*
	*Nota muerta. "Dead Note"*
3.2	*Indica que un armónico es tocado después del 3er traste, entre el 3er y 4to traste*

ANEXO Nº2

Entrevista realizada al maestro José "Chepe" Ariza, contrabajista y bajista eléctrico egresado de la Universidad Industrial Santander (UIS) de la ciudad de Bucaramanga, Norte de Santander.

¿De dónde surge la idea de interpretar pasillos con bajos eléctricos? *Surgió la idea de (…) de que yo siempre he sido bajista y contrabajista clásico, estudie en la UIS de Bucaramanga y en la Nacional de Bogotá contrabajo clásico y he sido bajista de diferentes estilos musicales, entonces (…) dentro de todos los estilos que he manejado de podido participar de festivales de música folklórica como bajista acompañante, siempre fui bajista acompañante de tiplistas y requintistas sobretodo de Santander de la provincia de Vélez que me intereso mucho el valor que le dan al folklor allá los músicos, entonces de tanto acompañarlos lo que más me interesaba era aprender la forma de la música colombiana y aprender (…) como eran las melodías y las armonías, y las formas, aprender a tocar música colombiana que para mí era como un reto también y aprender este repertorio que no le enseñan en ninguna parte, sino yo lo aprendí fue por los festivales entonces ahí nació la idea de tocar con los bajos también las melodías (…)* **claro que si maestro, ¿o sea que de esa misma manera fue como usted entró en contacto con esa música colombiana, cierto?** *Sí, yo entre en contacto yendo a los festivales de Vélez, a los festivales de tiple en Medellín, conocer sobre todo en Santander que allá se toca bastante bambuco y pasillo, ver pianistas tocando y ese repertorio también de las orquestas pero me gusta más como lo interpretan los folklóricos y vi un poco de virtuosismo ahí y me llamo la atención aprender eso.* **Pasando a la parte técnica, ¿usted cree maestro que el estudio de obras de otros bajistas, de los grandes bajistas –como uno los conoce- ayuda al desarrollo de esas técnicas*?*** *Si claro, hay que estudiar bajistas de norteamérica sobretodo, bueno, y también de África, por ejemplo de norteamerica estudie al principio (…) aplique la técnica a la música de Bach por ejemplo como la aplicaba un poquito Stuart Hamm (…) porque él fue el primer bajista que se interesó también en tocar con músicos latinoamericanos y este bajista lo conocí porque era el bajista de Steve Vay y era famoso y después toco con Caifanes, vino a Colombia y se interesó por la música … latina y yo me interese por tocar como él tocaba (…) creo que él fue el que primero vi tocando Claro de luna de Beethoven (…) bueno, la Sonata para Piano él la empezó a llevar y yo lleve el Preludio de Bach también al tapping, a la técnica tapping, entonces, por ejemplo, el tapping que sirve mucho para las melodías, para que las melodías tengan velocidad y para que suenen "golpeadas" a la vez, entonces estas técnicas se las vi primero a Stuart Hamm y estudie esa técnica y me ayudo para Bach y después me di cuenta que me servía para no solamente para la música erudita sino para música popular también, para la folklórica (…)* **continuamos, ¿cuál cree usted maestro que ha sido la aceptación, cómo ha sido la aceptación de la propuesta de interpretar pasillos con bajos eléctricos en los lugares que ha visitado en nuestra geografía nacional?** *Yo pienso que ha sido muy buena la respuesta del público y de la crítica, a la gente le ha parecido muy novedoso y algo muy curioso, y por ejemplo, cuando estuvimos en el Mono Núñez fue bacano, fueron*

importantes los comentarios de la gente, la aceptación fue buena, sin embargo no queda bien dentro de un concurso haberse hecho, entonces rompe uno como paradigmas no? El esquema, rompe uno el esquema y la gente queda como (…) qué hacer no? Es interesante (…) algo inesperado y totalmente… funcionan, funcionaron muy bien los dos bajos y simplemente, también hay gente que disfruta ya mucho ver los conciertos de los bajos como algo novedoso y algo que no se esperaban porque encuentran técnicas, encuentran el fraseo de la música colombiana y encuentran una forma nueva de ver cómo se toca esa música también, un nuevo recurso musical, que es como la forma de ejecución la forma de abordar ese instrumento, con las técnicas americanas del slap, del tapping (…) sonoridades nuevas sí, no se oyen acordes así a cada rato y los acordes en el bajo suenan muy bonitos, los bajos de seis cuerdas con las cuerdas metálicas, de acero, de níquel, ese material hace que brille la cuerda y suena interesante y hay mucho interés del público no solamente del público normal sino también de público especializado (…) mas conocedores, si, por ejemplo, tuve la oportunidad de estar con Oscar Stagnaro que él está interesado también en esta propuesta, esta propuesta, en mostrarla poco a poco – (entrevistador): si, pues, y la trayectoria de Oscar Stagnaro también es fabulosa- es impresionante, la trayectoria de él y con los músicos que se ha parado y los conciertos que hace, tener el honor de tocar con él es algo increíble para mí y él me apoyo en esta propuesta, me apoyo incondicionalmente , entonces voy a seguirla adelante para sacarla de Colombia. **Allá voy, ¿Cuál cree usted que fuera el éxito de mostrar esa nueva propuesta de interpretación de música colombiana en ese ámbito internacional?** *Uy está el festival, el Bass Day, el día del bajista, que lo hacen en muchos países del mundo, esta (…) hay bajistas que tocan con orquesta sinfónica por ejemplo a nivel educativo esta música, esta propuesta mía es muy importante porque va a llevar a (…) se pretende llevarla a las universidades de Estados Unidos estas partituras a dos bajos, entonces hay un alcance educativo y un alcance en los festivales también para, para, por medio de Oscar Stagnaro está interesado en que vayamos mirando en que se puede poner también en la música norteamericana, el country, esta música también puede caber ahí, en esos festivales* (entrevistador: claro sería muy bueno, excelente el recibimiento, cierto?) *si, yo sí creo que en los festivales de jazz ahi podría haber campo para estas cosas que sean de folclor, world music, y en festivales de jazz.* **Y hablando de la forma de todas estas canciones podemos hablar que tiene una forma estándar cierto, por eso se presta para un set de improvisación.** *Si claro tiene una forma standar el pasillo, el bambuco también y no necesariamente hay que improvisarse sobre todo, como a veces son largas A A B A C y luego solos y luego otra vez resumir o repetir pero lo mejor sería coger una sola parte para solos, y como un diálogo , o sea que cogiera la parte B o la parte C, o la parte A, entonces un puede según como suene el circulo musical, mejor que hagamos solo en la C o en la B, una vueltica cada músico.* **Teniendo en cuenta esto que estamos hablando, mínimo de dos bajistas, aunque el solista también puede interpretar de una manera genial, qué otros instrumentos se podrían implementar junto al solista o junto al dueto de bajos para ver una estética más tradicional, mas colombiana?** *Sí, yo ya probé con varias, probé con la guitarra y no funciono porque las cuerdas de la guitarra, hay un problema con la guitarra porque las últimas tres cuerdas de la guitarra suenan idénticas a las primeras, al Do y el Sol del bajo eléctrico de seis cuerdas,*

entonces todo lo que se toca así, suena al mismo timbre de los bajos, la melodía y el acompañamiento del bajo y la guitarra se confunden, uno pensaba que no, chévere porque la guitarra puede hacer acordes y con el pulgar los bajos no funcionan esos pulgares porque chocan con la melodía del solista, con el bajo chocan. Entonces, el tiple si se presta y llena mucho, porque el tiple es como una atmosfera, forma una atmosfera tímbrica de agudos y medios, un colchón armonico increíble (…el tiple y el bajo son excelentes amigos…) son excelentes amigos y es un descubrimiento que prácticamente yo he hecho, el de ponerlo con el tiple, Raul Ariza, bueno, que es primo, son de la dinastía de los Ariza de Bolivar, que son tiplistas de Santander muy autóctonos, disciplinados, conocedores, y fuera de eso oyen la música: si uno quiere demorarse más en una partecita, ellos los siente, automáticamente se quedan y como que, si uno se demora más para una vuelta ellos lo entienden, si uno quiere hacer un pedal un rato ahi, entienden la música de una manera natural y ese acompañamiento del tiple fue grandioso por ejemplo en este(…) cuando está en Chepe Ariza Palonegro y Vino Tinto. **De esa manera; usted cómo cree que el instrumento puede cambiar su rol de acompañante a solista, a realizar esas melodías que de pronto el tiple las haría, o una bandola?** *Claro, imagínate, ahí por ejemplo el tiple solo hace el colchón armónico con los golpes rítmico y armónico, él cumple la función armónica y el bajo cumple la función solista, pero también rítmica, melódica y armónica también porque el bajista está haciendo a toda hora como acordes partidos a toda hora, la técnica del tapping le da un legatto impresionante a la frase, sobre todo a los pasillos veloces como Vino Tinto, bueno que tienen cierto grado de velocidad; entonces como que la armonía se alcanza a percibir dentro de la melodía.* **Y hablando acerca del origen y la evolución de las técnicas, qué bajistas influyeron en el desarrollo de estas técnicas y en su desarrollo personal en las mismas?** *Si, primero fue Stuart Hamm; Jaco Pastorius y Billy Sheegan, fue mi primera etapa, despues conoci personalmente a Bill Dickens en el 99, 1999 en Estados Unidos y me llamo mucho la atención cómo él golpeaba el bajo, como que me dio más libertad, sin embargo esa libertad la tenía también Billy Sheegan, fueron varios; lo primero que vi en Stuart Hamm fue utilizando los acordes como para el Claro de Luna de Beethoven y ahí utilizaba el tapping y sonaba bonito, sonaba interesante el legatto pero era algo muy lento, yo después con ese ejemplo, con ese dato me fui a estudiar el Preludio N° 1 de Bach, allí esta también en youtube, y entonces, a eso le fui metiendo técnicas y resulto que después le metía técnicas que después descubrí que hacían bajistas como Bill Dickens y Victor Wooten, entonces después llego Victor Wooten y como que se siente uno más libre de pagarle al bajo de la manera más arbitraria, por decirlo, rasgueos, entonces de Victor Wooten saque rasgueos, fraseos(…) también, ya más libertad que ha ayudado a la perfección de esta técnica. Y el slap, si, el slap si si, normal lo he aplicado a esta música de ¾ porque siempre se ha aplicado a 4/4 entonces simplemente yo tuve la curiosidad de ponerlo en ¾ y en 6/8 y funciona perfectamente.* **Ya para terminar, conociendo el Conjunto Típico Colombiano donde tradicionalmente se ha usado el contrabajo; cómo podríamos incorporar el bajo eléctrico de tal manera que funcione como acompañante y que tenga secciones melódicas, como solista…** *ya ese trabajo lo tienen que hacer los arreglistas porque esto brinda una nueva oportunidad para los arreglistas y para los directores que no están informados; yo por ejemplo, cuando estuve en la Sinfónica de la Universidad Nacional (…) tuve la oportunidad de*

conocer varios directores y me di cuenta que los que escribían son gente que le ponen mucho cuidado a la flauta, a los violines, a los fagots, a las maderas, a las trompetas, a los instrumentos agudos pero le escriben a veces cualquier cosa a la parte del bajo, al fagot y al violoncello a veces le escriben algo más interesantico, ponen a octavar el bajo como se usaba en la época clásica, pero la función de la bajo es muy pobre en esta música colombiana que tocan las orquestas sinfónicas, entonces yo siempre que toque en una orquesta sinfónica dije que tristeza que yo tenga que hacer "pum – pum – pum – pum"; si es limitado, yo he hecho contrabajos haciendo "pum – pum" y a veces un "pumpumpumpum" ya era algo no?

–jajaja- entonces si; era muy pobre pero ahora; conociendo, porque hay compositores que no conocen los recursos de los instrumentos, la versatilidad de los instrumentos nuevos, porque el bajo es un instrumento nuevo; no tiene 50 años de vida, o 50 años evolucionando aceleradamente y tal vez el bajo es uno de los instrumentos que más ha evolucionado, en fin de 1970 para acá y ahora en estos últimos 20 años ha evolucionado increíble y yo pienso que los compositores ahora en las clases de composición, cuando los compositores y arreglistas estudian orquestación deben tener en cuenta ahora el bajo, en un grupo de música colombiana el bajo no solamente es para que haga "pum – pum" sino para q haga frasecitas con el violín, con la flauta, contramelodía, segundas voces, utilice modos con escalas, entonces los compositores tienen que ser más versátiles, yo creo que los, por eso cuando los bajistas arreglan tienen como una base más grande armónica y tienen una cosa más libre porque otros compositores que son o flautistas o pianistas simplemente no le dan el pedal a los instrumentos, el bajo lo tienen ahí para marcar entonces cumple una función de marcante; creo que esto está de cambiar, de cambiarse y los arreglistas deben conocer el bajo y por eso es que necesitamos dar conciertos para que la gente conozca, si, se pueden hacer más cosas por lo menos si utilizar con el mismo pizzicato, con la misma manera tradicional de tocar el bajo pero ponerlo haciendo melodías como lo usan también estos guitarristas cuando acompañan un requintista, los guitarristas en Santander por ejemplo, hacen unas contramelodías con el bajo y con la guitarra, chévere; entonces eso es orquestal, totalmente, para que lo hagan los cellos, los bajos, pero ahora más estos recursos no se quiere decir que el contrabajo sea la figura principal, pero si va a tener un papel más amplio.

ANEXO N° 3

Entrevista realizada al Maestro Oscar Stagnaro, bajista; compositor y arreglista peruano de artistas internacionales como Paquito D´Rivera (Cubano), pedagogo y director de la Cátedra de Bajo Eléctrico del prestigioso *Berklee College of Music* en Boston (USA), quien ha estado interesado y ha realizado investigaciones sobre los ritmos originarios de cada región de Latinoamérica. Ha organizado de clínicas de bajo en la música colombiana, su desarrollo, influencias y evolución.

El maestro Oscar Stagnaro habla sobre la experiencia de chepe Ariza en berklee mostrando la aplicación de tapping y slap en repertorio andino colombiano: *(…) y claro como tú dices, el vals, quizá en algún momento se puede regresar a la época de Bach y eso para saber que de ahí viene, el bebop viene del lenguaje y, o sea rítmicamente no tiene nada comparado, o sea, no tiene nada igual que la música clásica; la música de Bach, el periodo de ellos pero melódicamente si, y armónicamente también aunque no hay distintos acordes o de manera asimilar; la mayoría de músicos o, Charlie Parker por lo menos ellos, han escuchado eso para poder escribir lo que tocan, claro, le han aumentado muchas cosas, pero yo pienso que los compositores de pasillo, acá, han tenido que escuchar eso, me parece que a mi que eso puede ser una similitud o como una congruencia y porque suena tan, o sea, accesible para una persona escuchar, para poder reflexionar tú dices: porqué lo vamos a escuchar a "chepe" (Ariza) si esa música es de otro lado, pero a la hora que toca las melodías, son melodías que parece q tu hayas escuchado antes; porque está llena de arpegios; e escalas que relacionas con algo que tú ya sabes, entonces el aporte de él (Chepe Ariza) es la riqueza latinoamericana, que en general casi el 6/8 y el ¾ que allá (USA)no están tan prominentes, pero están incluidos en el jazz y todo eso, o en el shuffle pero ellos no tienen ¾ estados unidos, o sea, de ese nivel de popularidad por decirlo; entonces eso es interesante para ellos, no saben ni de dónde ni para donde va.* **Habiendo en Berklee estudiantes de tantas nacionalidades, como reciben ellos nuestra música?** *Inclusive profesores, que ellos tocan eso, cuando lo vieron dicen: y este tipo que hace? Es algo que ellos no entienden, rítmicamente, olvídate, no la encuentran; aparte de todas las cosas que él hace con los muting, con rasgueos que él tiene al andar, entonces eso es interesantísimo; entonces tiene su propio tumbao como dicen tiene su propia cosa; conseguir su propio lenguaje, eso es lo mejor, claro, lo que dices tú, encontrar su sonido, porque repetir el sonido típico, clásico, tradicional de acá no es la mejor propuesta, se haría una copia, claro, eso está bien para estudiar, claro, estudias la parte tradicional y te das cuenta cómo va, pero es que tienes que buscar otro sonido, y no hay nada innovativo, hacer un bajo con el ensamble de tiple, eso está bien pero no , quizá, él ha tenido otros proyectos creo usando soprano o así, a mí me parece que eso es lo más conveniente, la batería o percusión, o sea que las posibilidades son ilimitadas, la cuestión es no dejarse influenciar porque, a Piazzola, a él le dijeron que lo que él hacia no era tango cuando él empezó con eso y le hacían la vida imposible y después lo único que tú te acuerdas ahora de Argentina,*

del tango es Piazzola y Carlos Gardel, sí, pero es increíble cómo es la vida no?, en Perú también sucede lo mismo: el vals peruano es muy tradicional y la gente lo bloquea todos los días: - no, eso suena cubano; no , eso suena brasilero- sí, pero justamente ahí está la fusión hasta que encuentre su otra identidad, una identidad de esta época, porque la identidad va de los años 20, 30 después vinieron los 70 y no hay nada nuevo porque no lo dejan crecer. **Conociendo su labor de rescatar sus ritmos afroperuanos, en los trabajos que ha realizado junto al Maestro Paquito D´Rivera, por ejemple en el álbum *Funk Tango,* ud hizo un arreglo de Giant Steps, un clásico de Coltrane en ritmo de Festejo que es netamente afroperuano, entonces cómo ve esta iniciativa de Chepe Ariza de aplicar estas técnicas de tapping y slap en nuestra música andina colombiana***? *Pero, no es "rescatar" sino que yo siempre estoy tratando de aprender más de lo que realmente es, donde está el sabor como se dice, aunque no haya un tiple que suene a pasillo por decir, entonces es lo mismo y la parte rítmica de la música folclórica es muy importante así no haya un cajón el bajo puede reproducir el ritmo de festejo o el landó y encima poner la parte armónica que no es tampoco típica, entonces como que lo único que queda típico, de la esencia, es la parte rítmica y quizás alguna melodía, la parte armónica la cambias tu totalmente, pero la parte rítmica de ese arreglo (giants steps. Álbum: funk tango, Paquito D´ Rivera) tiene ritmo de festejo; el ritmo solamente de la melodía (…) pero sin embargo a mí me interesa porque no hay todavía, al menos que yo sepa no? alguna corriente en Perú de poder hacer cosas así, pero no, mucha gente no ha salido de viaje, o sea, es muy local el arreglo, no han visto qué existe, aunque ahora hay youtube y todo eso, pero una cosa es youtube y otra cosa es estar en vivo viendo un show y en un show de allá tú ves todo lo que está pasando, la interacción, muchísimas cosas, del desarrollo de un arreglo, youtube es solamente como se dice unidimensional, y en lo otro tu puedes ir escuchando el bajo e ir escuchando todos los instrumentos y ver cómo se van formando, cómo se forma el arreglo. Entonces una de las cosas que no ha sucedido, me parece en Perú, es que todavía no ha salido la gente de viaje, no ha salido a experimentar, aunque de repente me equivoco, no sé, pero lo que yo veo es que no hay una corriente nueva experimentando con música afroperuana, o compositores, o de repente están naciendo, no sé, pero hasta ahora no he visto. Y sin embargo para mí lo que hace Chepe es muy aluso, él ha viajado, entonces él tiene una visión diferente, para que la gente pueda entenderlo todo el mundo tendría que viajar, entonces él, a pocos; tiene que ir explicando o dando clínicas o haciendo "performance" (conciertos) gratis como parte de difusión porque no sé si alguien más este haciendo lo mismo, si hubiese una corriente acá, como existe en Venezuela que se llama la "Movida Urbana" que son 25 muchachos que tienen formados como 5 o 6 grupos y todos están experimentando con la música venezolana, ahí se ve una corriente, con una sola persona es difícil, (…) la parte "tradicional" siempre va a existir, eso no hay problema, no se va a perder, de ahí todo el mundo se alimenta, (…) no hay que tener miedo, eso no se va, pero lo que si es que no avanza. (…) por ejemplo, la comida peruana porqué es tan rica, porque tiene la fusión de todas: japonesa, de china, peruana, indígena, está todo mezclado en la comida peruana, a ver, por qué no se quedan en el ceviche solamente, siguen inventado, hay 60 tipos de ceviche, no se quedó ahí la comida, siguen inventando y nadie dice que está mal, tiene que evolucionar, y una de las cosas es porque hay competencia, hay mucha gente que hace eso, entonces cómo saber cuál es la*
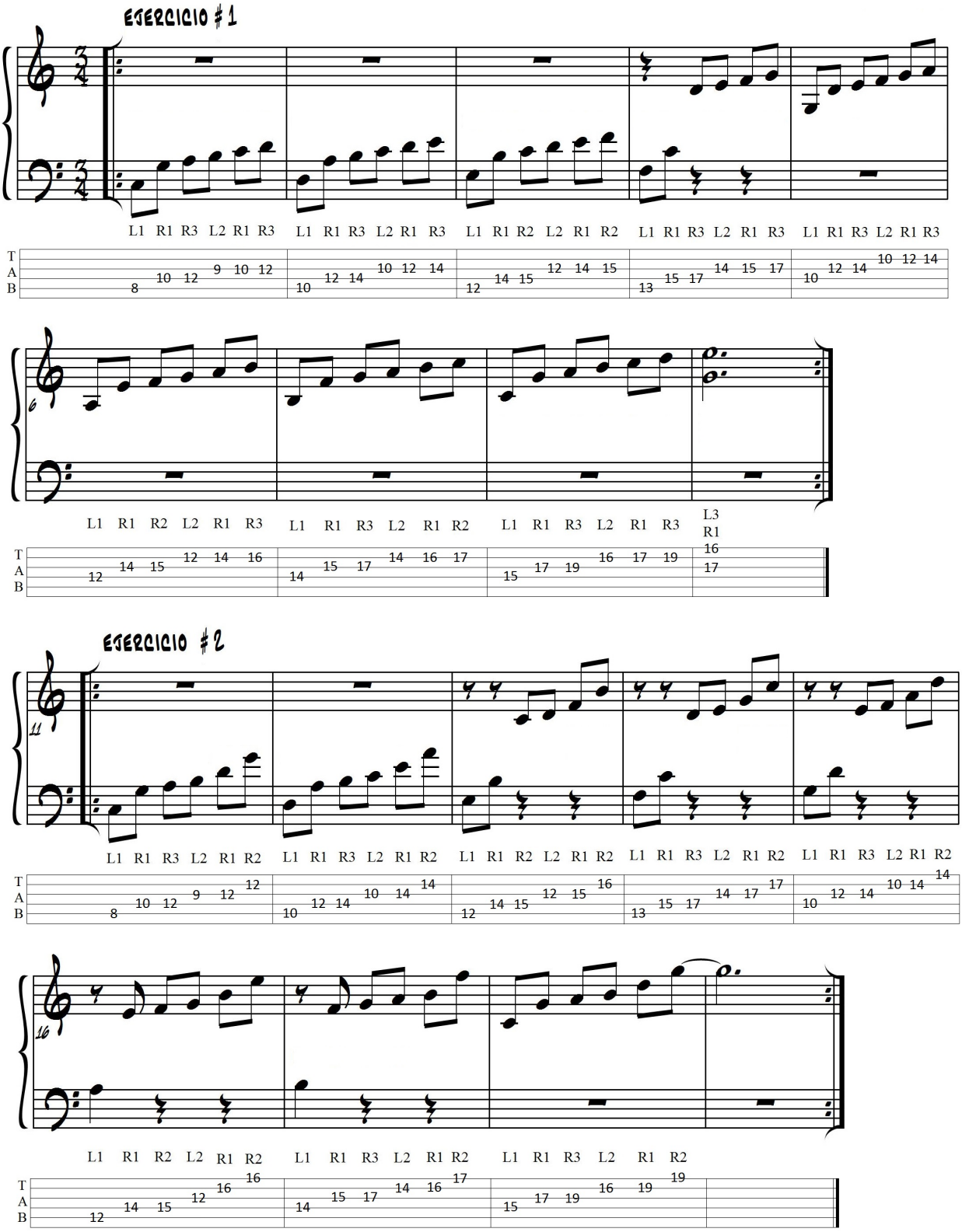
mejor, sin embargo en la música peruana, en esto, una nueva corriente no hay, si no hay competencia no hay progreso. **No siendo colombiano, pero si latino, que piensa del "tradicionalismo" de algunos jurados en Festivales de Música Andina Colombiana, que al parecer no acepta que otros instrumentos ajenos al conjunto típico interprete música colombiana.** *Cuál es la evolución del clavicordio al piano, cual es la diferencia de cuando Bach empezó a componer no poder tocar acordes y después cuando ya empezó y se tocaba los acordes en el piano, esa ha sido una evolución y Bach sigue vigente, o sea, todo el mundo ha tenido que pasar por eso para poder después tocar el piano, tocar Chopan y todo eso, pero eso ha venido de antes, es una evolución, acá no lo dejan evolucionar, eso va a ser un problema, porque puede tener el problema de que se muera, si no evoluciona, claro, será tradicional, todo el mundo se sabe el repertorio, serán 200 pasillos, ya todo el mundo se los sabe de arriba abajo como la música clásica, porque las orquestas renuevan el repertorio entonces y porque no tocan lo mismo siempre, porque no va gente a verlos, entonces cómo van a esperar que haya evolución si no se renueva, (…) entonces lo que sucede es que quizás los jurados, está bien que tengan la mente tradicionalista porque en ese jurado tiene que haber un balance al mismo tiempo, por supuesto que estén comprometidos con el estudio de la tradición, pero que vean hacia donde van, ya sabemos que estamos aquí, pero el carro no se mueve, qué sentido tiene hacer ese festival, si todos los años van a tocar los mismos temas, y van a tocar quizás más rápido o más lento, cual es la diferencia que sea mejor, cómo definen ellos cuál es el mejor interprete? porque más se equivocó, porque toco más rápido, cuál es el criterio para que ellos elijan al ganador. (…) Entonces es una competencia olímpica de velocidad, no de musicalidad. Entonces quizás en ese festival deberían tener una parte que diga bambuco o pasillo tradicional, después arreglo de bambuco y después bambuco o pasillo contemporáneo, cosa que da oportunidad a no solamente tener el virtuosismo sino la musicalidad, la composición y la evolución. Ser de tres partes. En paralelo a esto, en Brasil hay un tipo de música que se llama chorinho y es también súper tradicional y súper virtuoso, pero eso sigue evolucionando, hay épocas que el chorinho baja popular pero la evolución de la mayor fuerza como en comerciales de televisión o radio. Hasta cuando la gente va a tocar lo mismo, está bien; pero que renueven, a mí me parece, eso está sucediendo con el vals peruano, y a mí me encanta pero no hay nuevos valses, interpretes tampoco, igual en la música negra tampoco hay nueva gente cantando porque no ha habido esa participación del artista en pasar el legado a otras personas, no ha ido a hacer clínicas a las escuelas, no se han presentado a los niños, por decir, lo que los niños escuchan es rock, se acabó, (…) no está al alcance, en Brasil es diferente, ellos (intérpretes y cantantes) están al alcance de la juventud y hay escuelas donde se hacen clínicas, la gente famosa no son inalcanzables, ellos adoran más a los artistas que a los científicos, y ellos (artistas) salen en todas las publicidades, ellos valoran más al artista y les dan oportunidades de crecer, hay innovación siempre.* **Con la intención de no hacer perder la esencia de nuestra música colombiana, el Tiple colombiano será instrumento tradicional en este ensamble, Ud. qué piensa?** *Claro, como en la música peruana, del arreglo de giant steps, el cajón es el que le da el color de la música peruana, aunque la batería puede tocar lo mismo, el mismo patrón rítmico, el color de la música, hablando fuera de la armonía, solo la melodía, el color, el sabor el cajón, ese es el tiple, porque en qué otro tipo*

*de música se usa el tiple, en bambucos, en la cumbia se usa el tiple también? no, tú ves el cajón peruano e identificas afroperuano automáticamente, entonces la gente usualmente ya está esperando, si tocas una samba con un cajón peruano dicen q está mal y no está mal: es una innovación; se puede tocar chorinho con tiple porque es como de la familia como el cuatro para joropo, en Venezuela hay un grupo Gurrufio que tocan chorinho y tocan otros tipos de música latinoamericana con el sonido de música llanera, ellos se han diversificado y tocan hasta temas peruanos, con lo cual esa es la idea, para mí eso es lo que idéntico tienen y eso los saca, ya no son locales ya son internacionales, acá están tocando el pasillo así como esta todavía es local, no se ha internacionalizado, no tocan más que eso, el grupo de pasillo no toca otro tipo de música, no se han puesto a intentar, toca una rumbita o un bolero, (…) la música es universal, te copian eso en la China de repente los vas a ver tocando currulao, lo tocan de otra manera, como te digo ya la música ya no pertenece a un país, pertenece pero el artista, grupos de tango que suenan súper: hay en Japón, hay en Canadá pero buenísimos no solamente en argentina y grupos de jazz hay en todo el mundo, lo mismo: música latina o cubana, por todo lado no solamente en cuba, los cubanos la tocan mejor pero por todo lado la tocan, y lo cual es mejor porque así da la oportunidad para que cuando venga la banda de verdad la gente vaya, - ya viene los tipos de cuba, ya vamos a verlos-, pero si dijeran: viene un grupo de vals peruano, que es eso? quien va a ir a verlos si nadie sabe lo que es eso, tiene sus ventajas y sus desventajas(…) y hablando de eso por ejemplo el bossanova está reinventado, todo el mundo graba bossanovas todo el rato y lo siguen memorizando y lo siguen arreglando, claro, no se quedó en la guitarrita nada más, eso es lo que tienen que pensar***.*** **Si se hiciese una corriente, como cree q nuestra música colombiana fuera recibida en todo el mundo?** *Claro, eso es lo que tienen que pensar el tiple seguiría siendo parte del ensamble pero deberían añadirle otras cosas para que la gente tenga accesibilidad a ver una batería quizás sea un piano, si existen acá grupos que tocan con piano el pasillo ya el pasillo eso es para mí lo que es y también el día que alguien famoso, no por hablar yo toco con Paquito (D'Rivera), pero si a Paquito se le ocurre –grabemos un pasillo colombiano- , ese pasillo va a ser la diferencia, que alguien de afuera grabe algo de acá, es lo que ha sucedido, el bossanova salió de Brasil y Paul… grabaron bossanova también, esa fue la manera en que se internacionalizó.*

Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Proyecto Curricular de Artes Musicales
Facultad de Artes ASAB
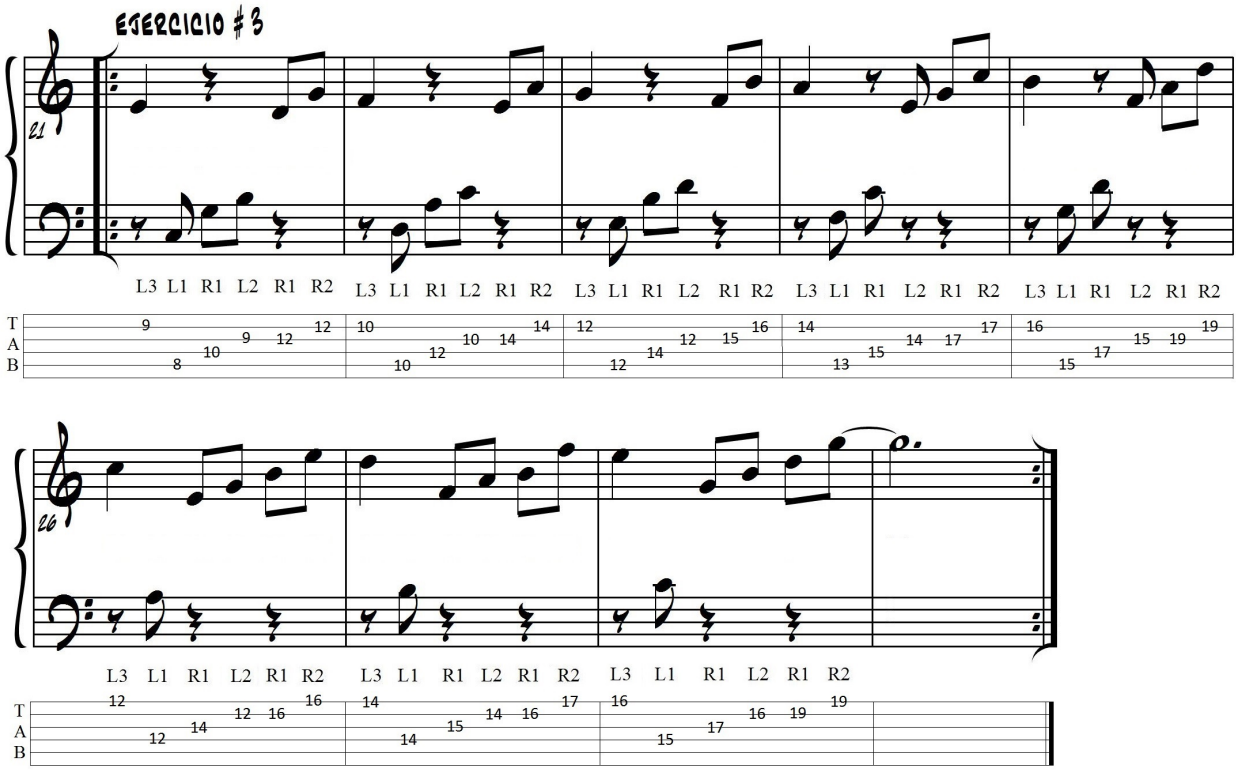
Figura N°1

Ejercicios Introductorios

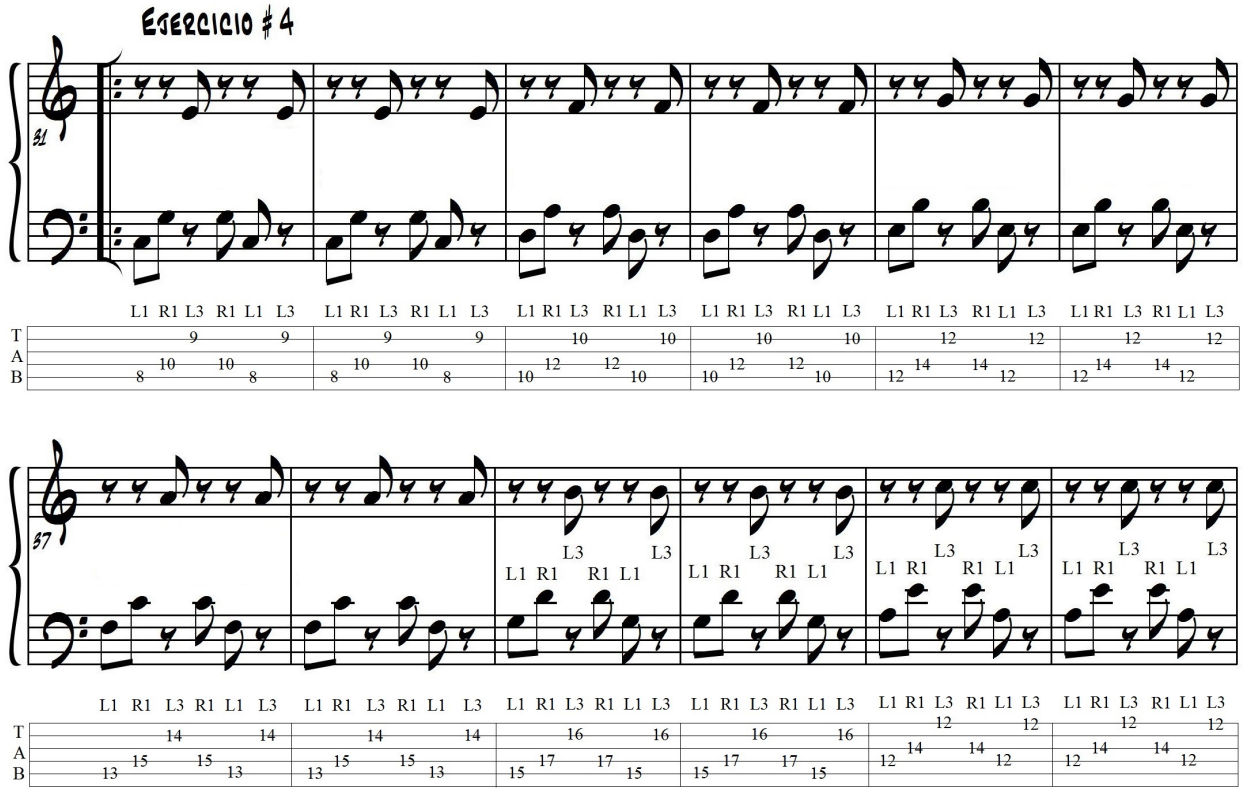


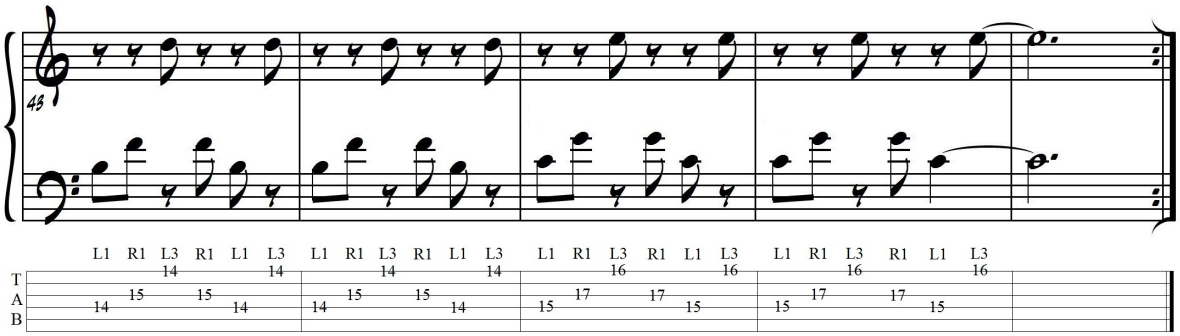
Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Proyecto Curricular de Artes Musicales
Facultad de Artes ASAB

EJERCICIO # 3
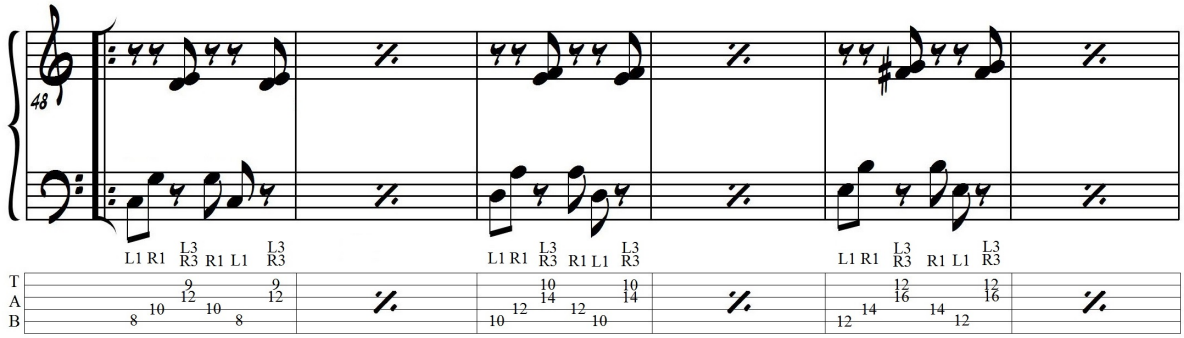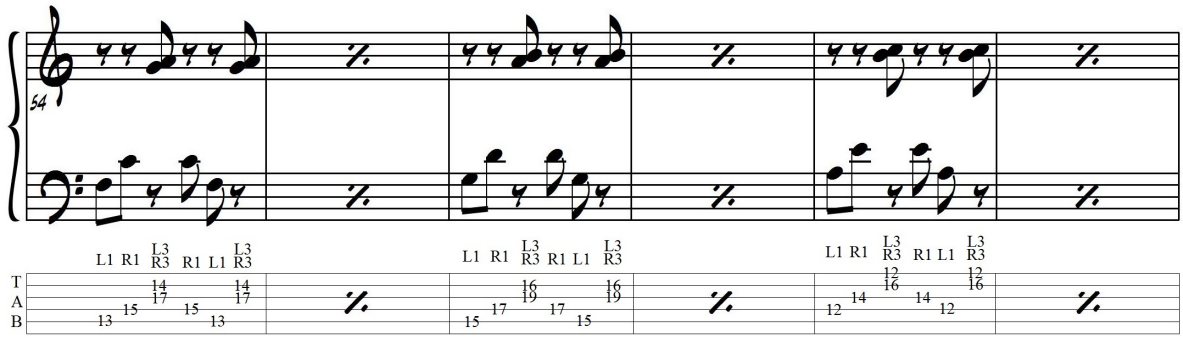


EJERCICIO # 4

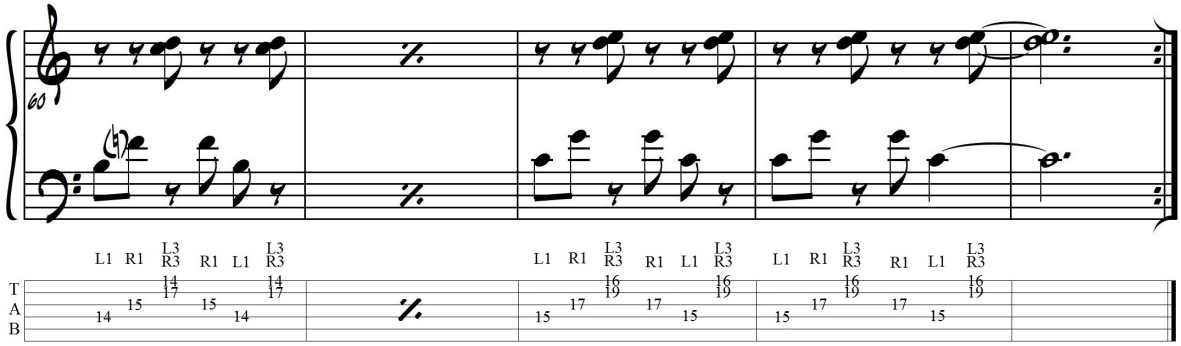



43
L1 R1 L3 R1 L1 L3
T
A
B

Ejercicio # 5
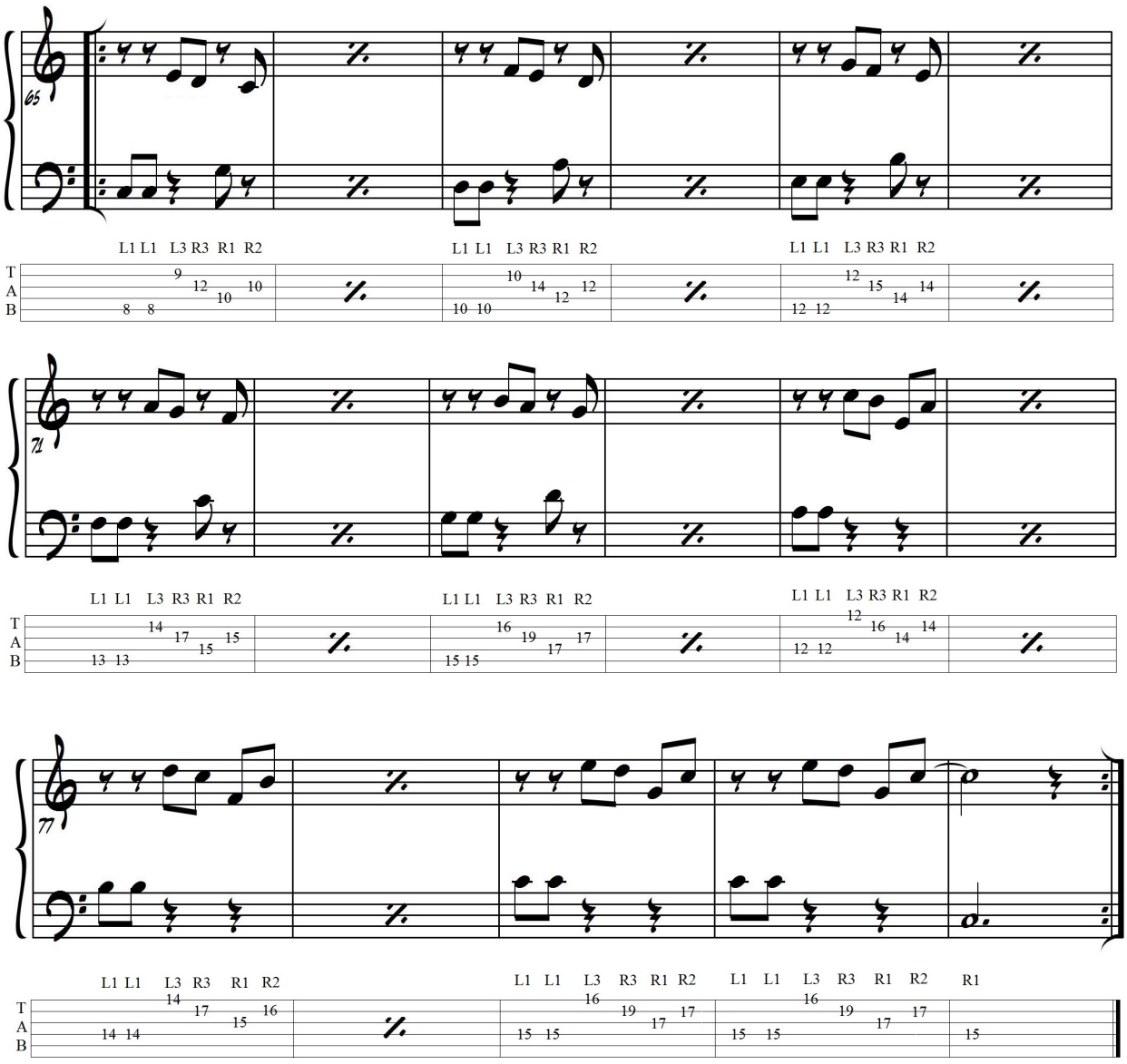

48
L1 R1 L3 R3 R1 L1 L3 R3
T
A
B


54
L1 R1 L3 R3 R1 L1 L3 R3
T
A
B


60
L1 R1 L3 R3 R1 L1 L3 R3
T
A
B

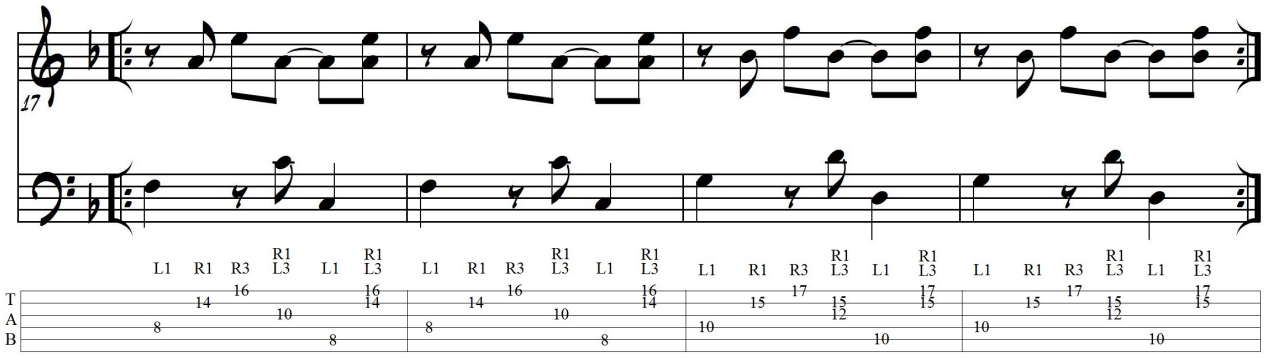
Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Proyecto Curricular de Artes Musicales
Facultad de Artes ASAB

Ejercicio # 6
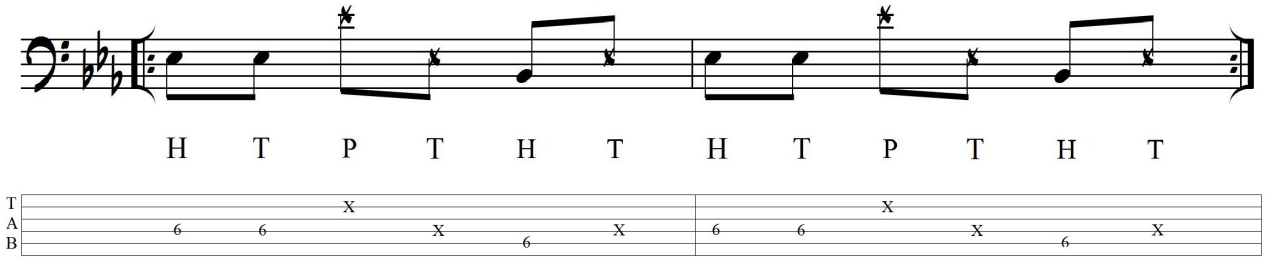


EJERCICIO #7

PATRON ACOMP PASILLO TAPPING



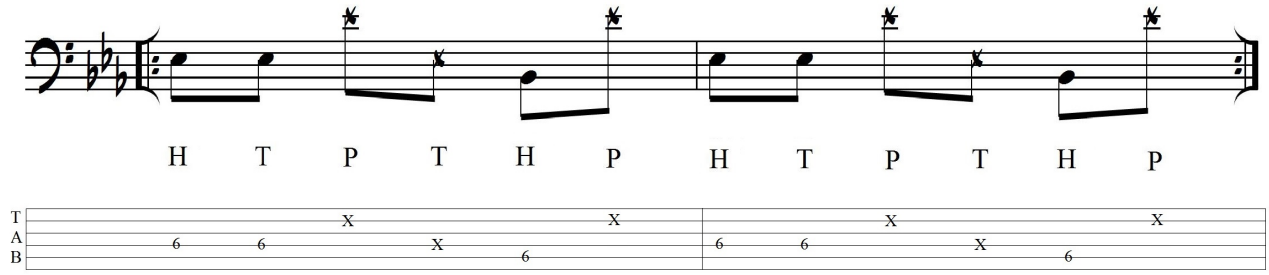
EJERCICIO # 8

PATRON 1 SLAP PASILLO



EJERCICIO # 9

PATRON 2 SLAP PASILLO



Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Proyecto Curricular de Artes Musicales
Facultad de Artes ASAB

Figura N°2
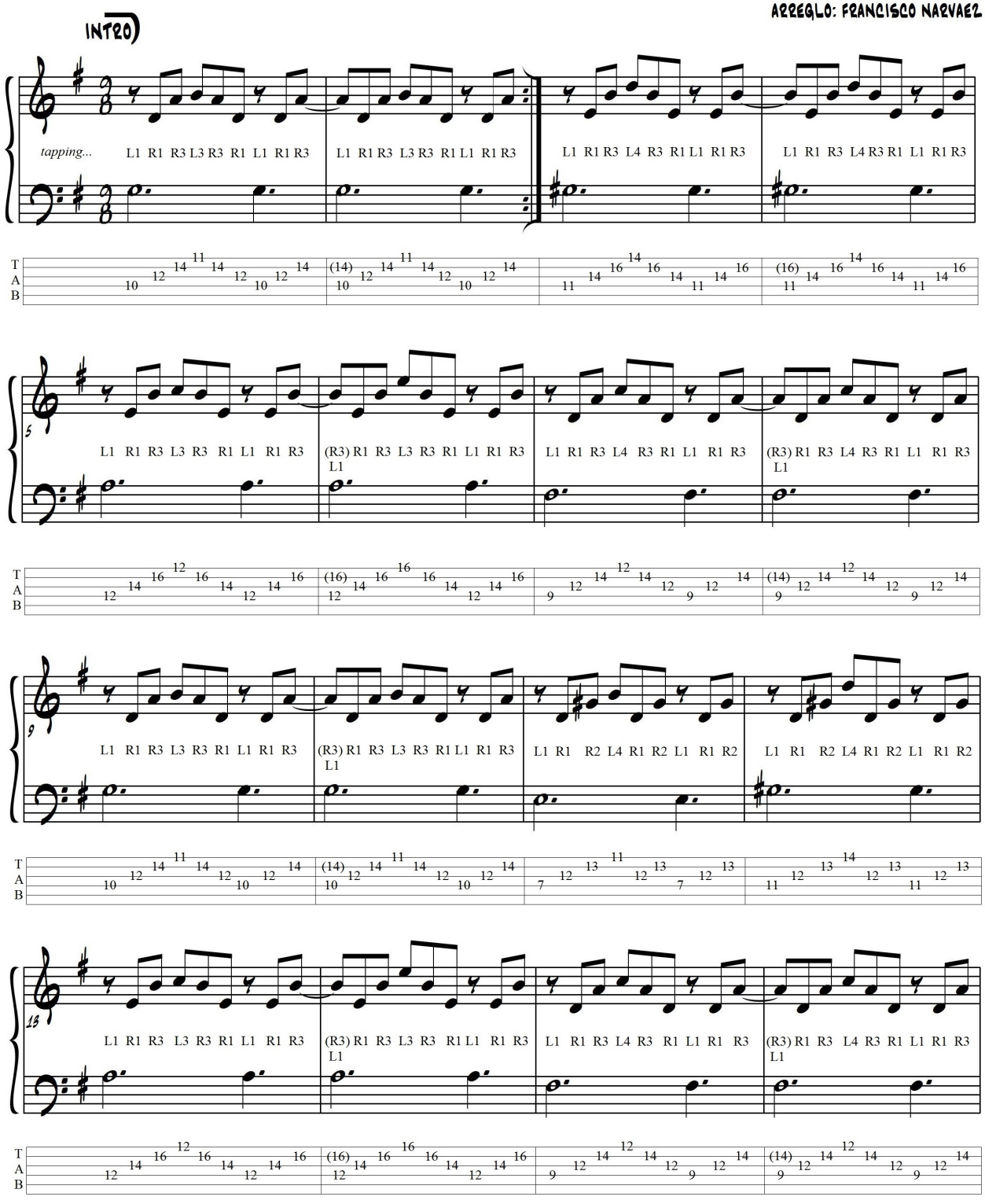
LA GATA GOLOSA

BAJO ELECTRICO Ó CUERDAS

PASILLO

FULGENCIO GARCIA
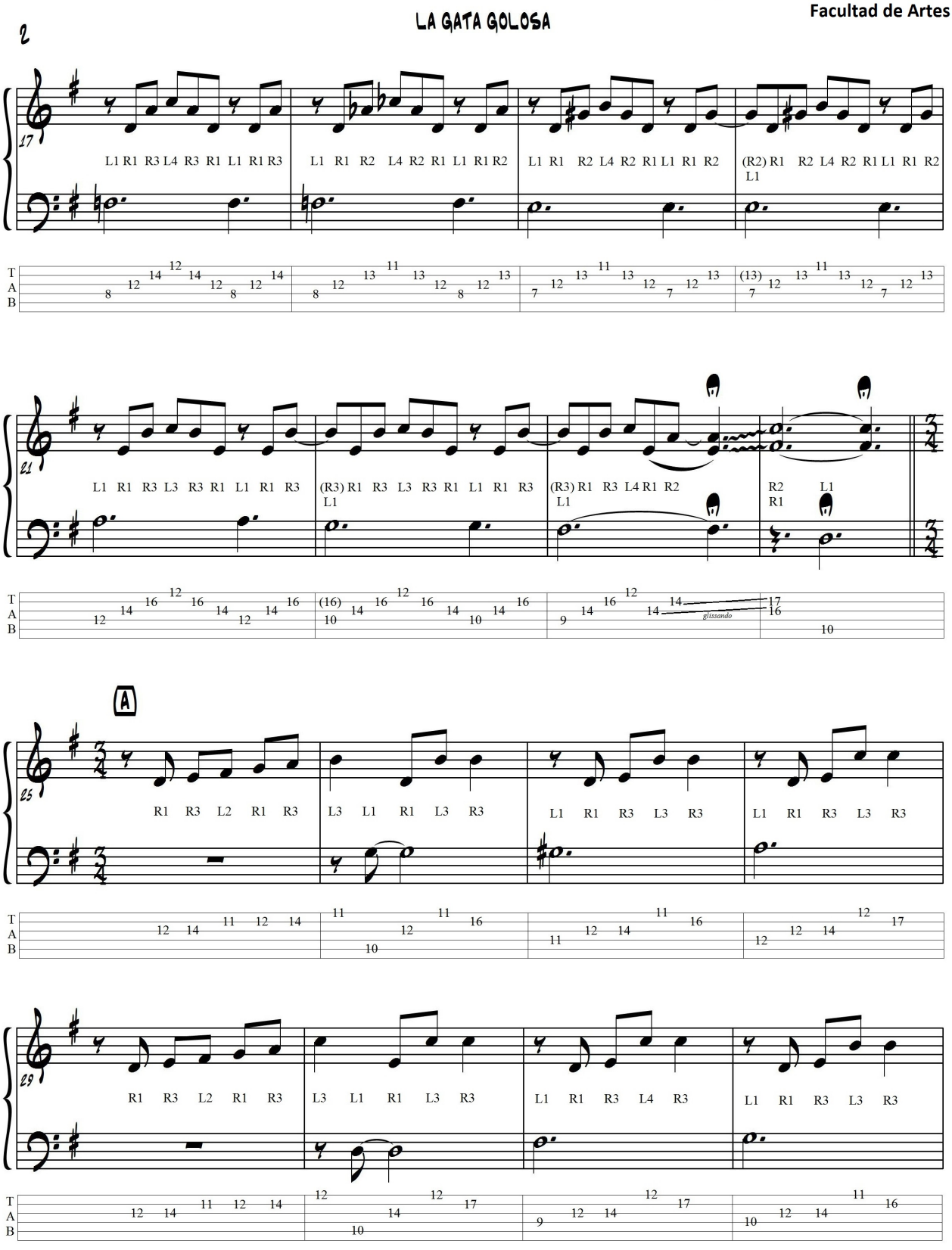
ARREGLO: FRANCISCO NARVAEZ



ARREGLO: FRANCISCO NARVAEZ

Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Proyecto Curricular de Artes Musicales
Facultad de Artes ASAB
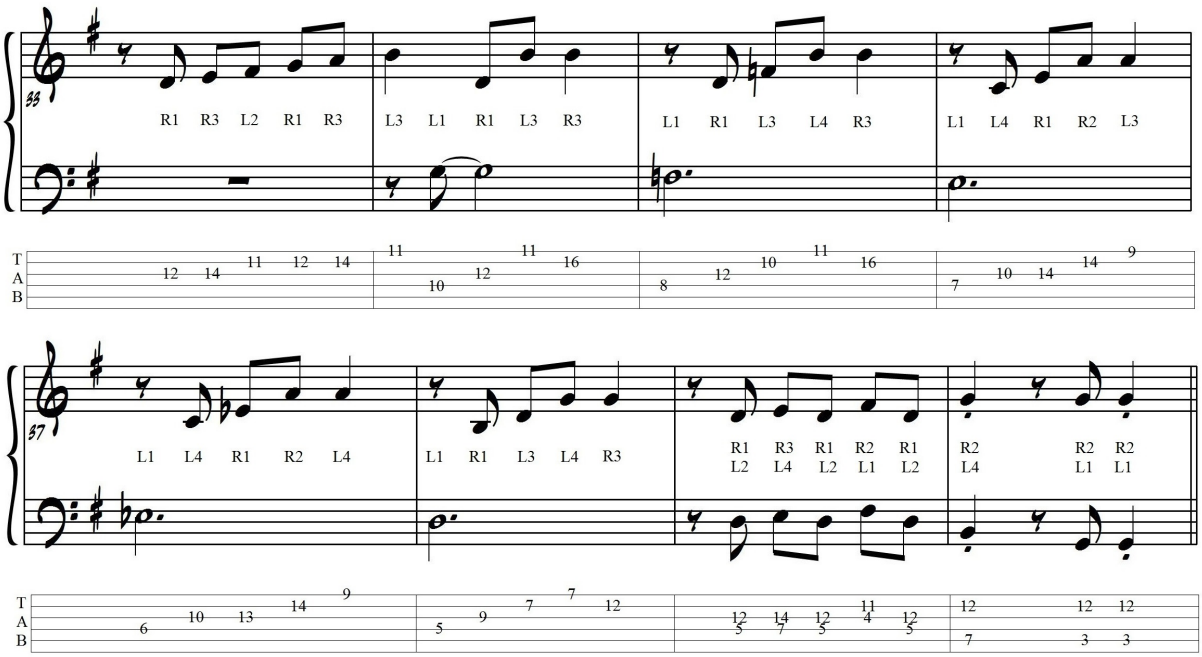
LA GATA GOLOSA

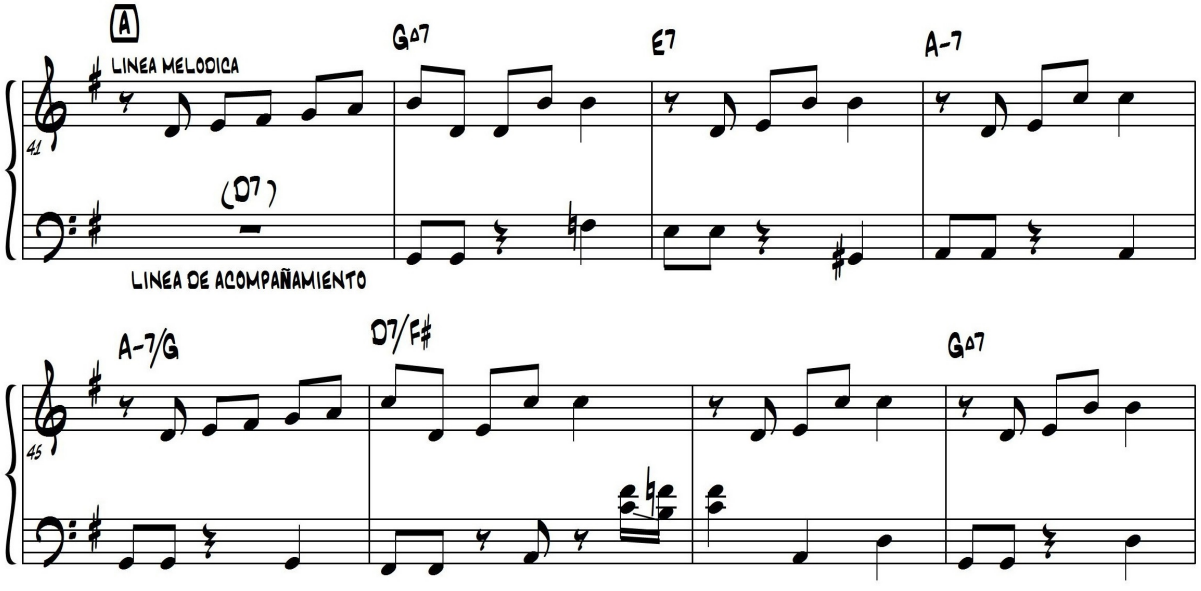


ARREGLO: FRANCISCO NARVAEZ

Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Proyecto Curricular de Artes Musicales
Facultad de Artes ASAB
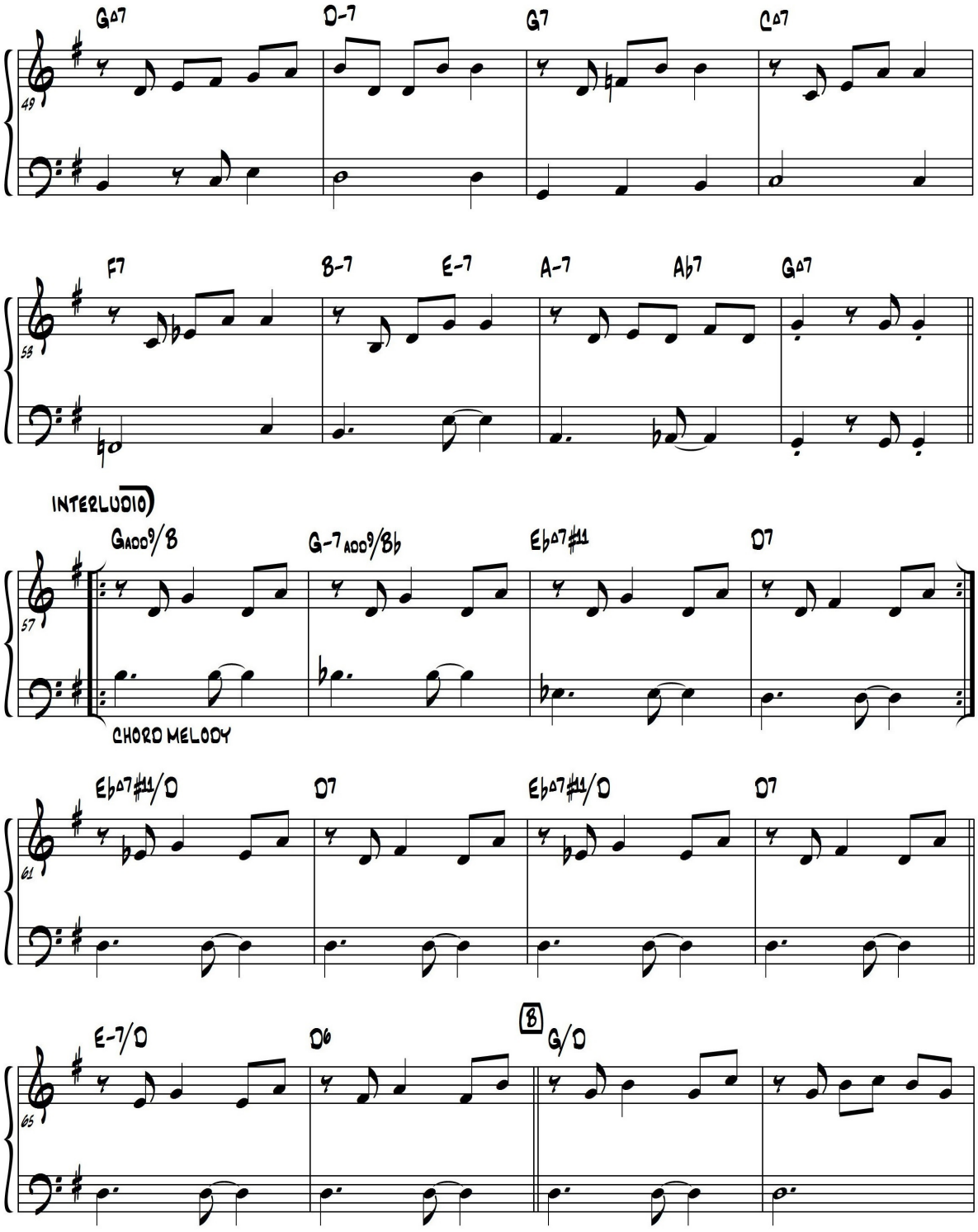
LA GATA GOLOSA
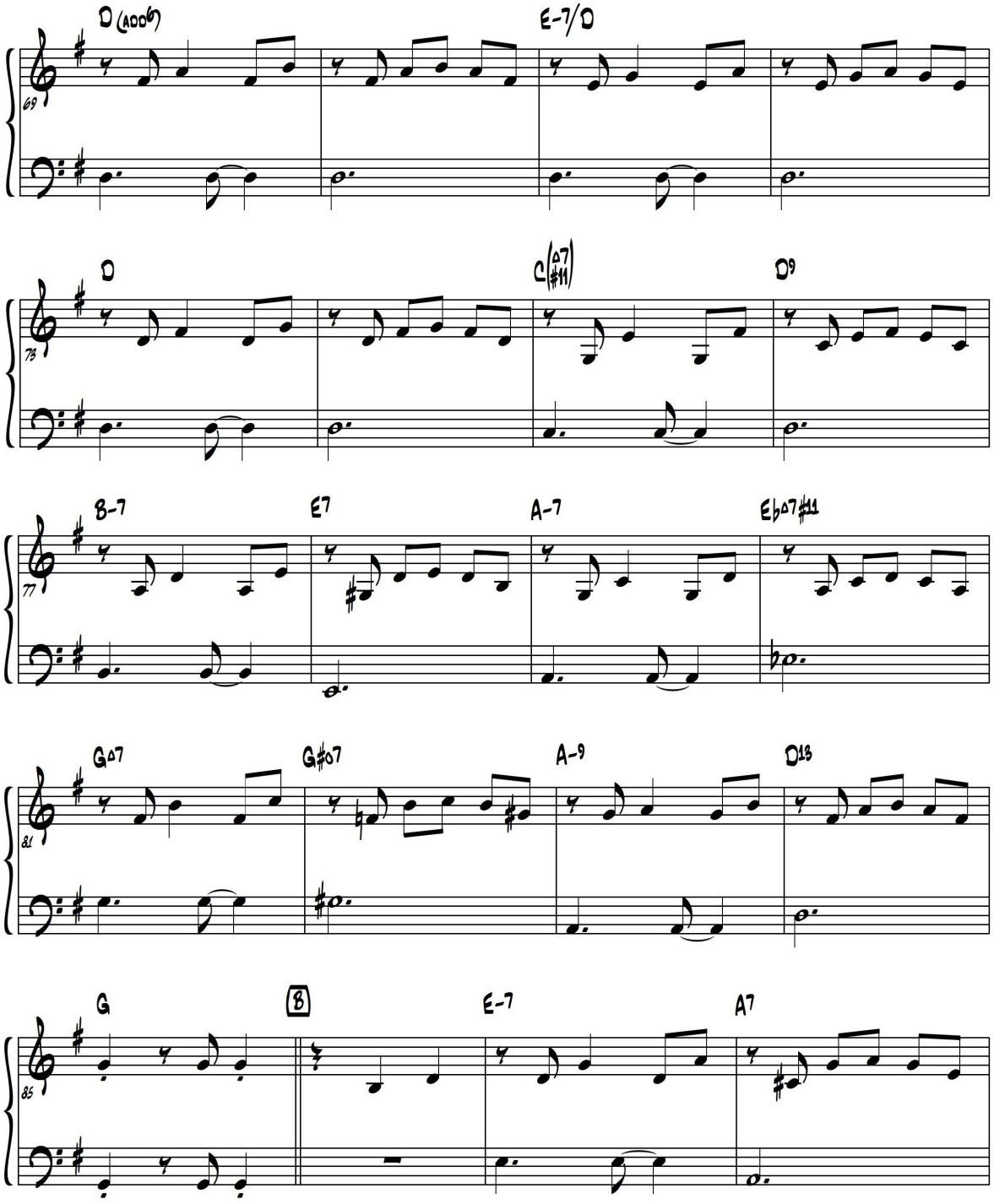




ARREGLO: FRANCISCO NARVAEZ

LA GATA GOLOSA



ARREGLO: FRANCISCO NARVAEZ
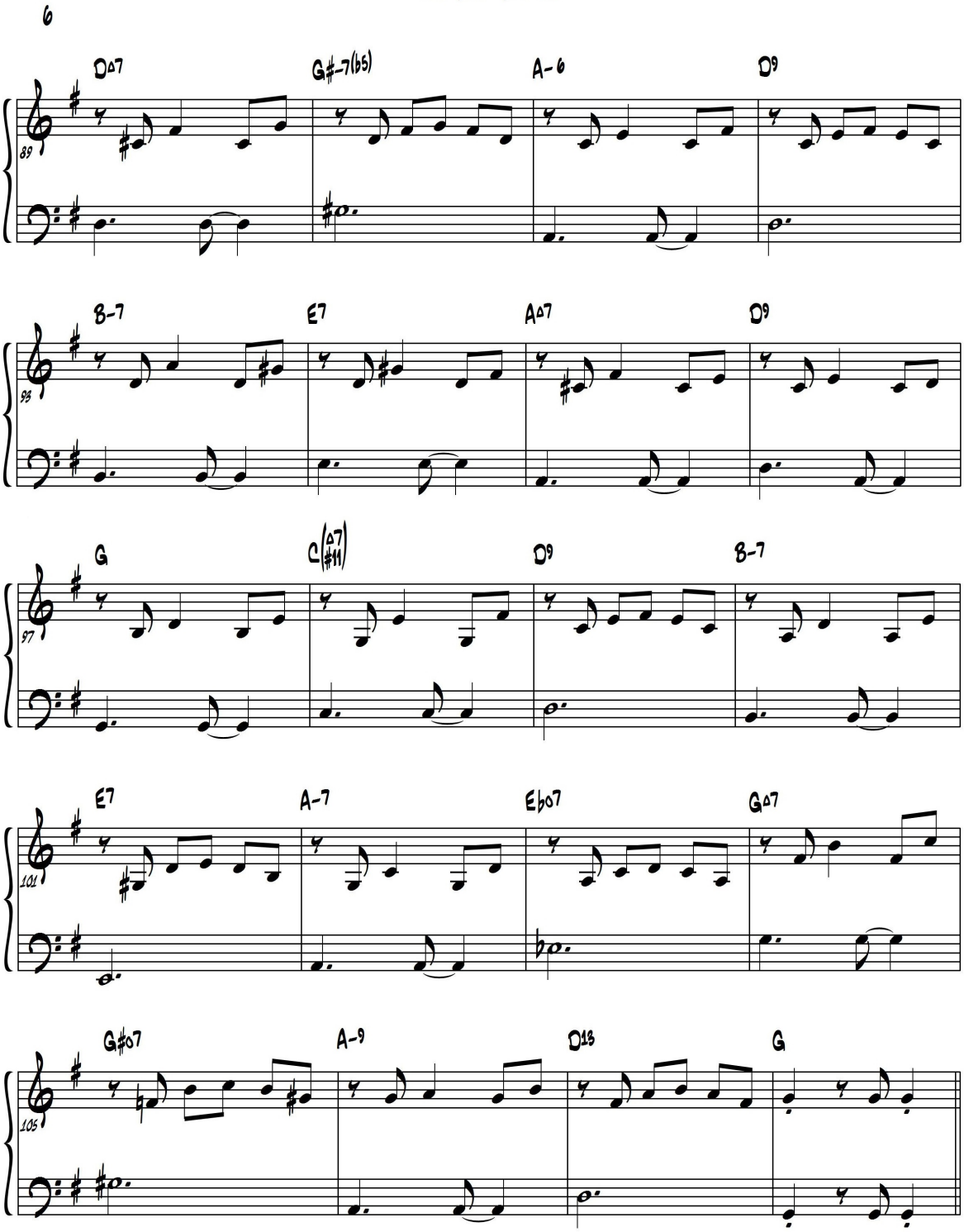
LA GATA GOLOSA



ARREGLO: FRANCISCO NARVAEZ
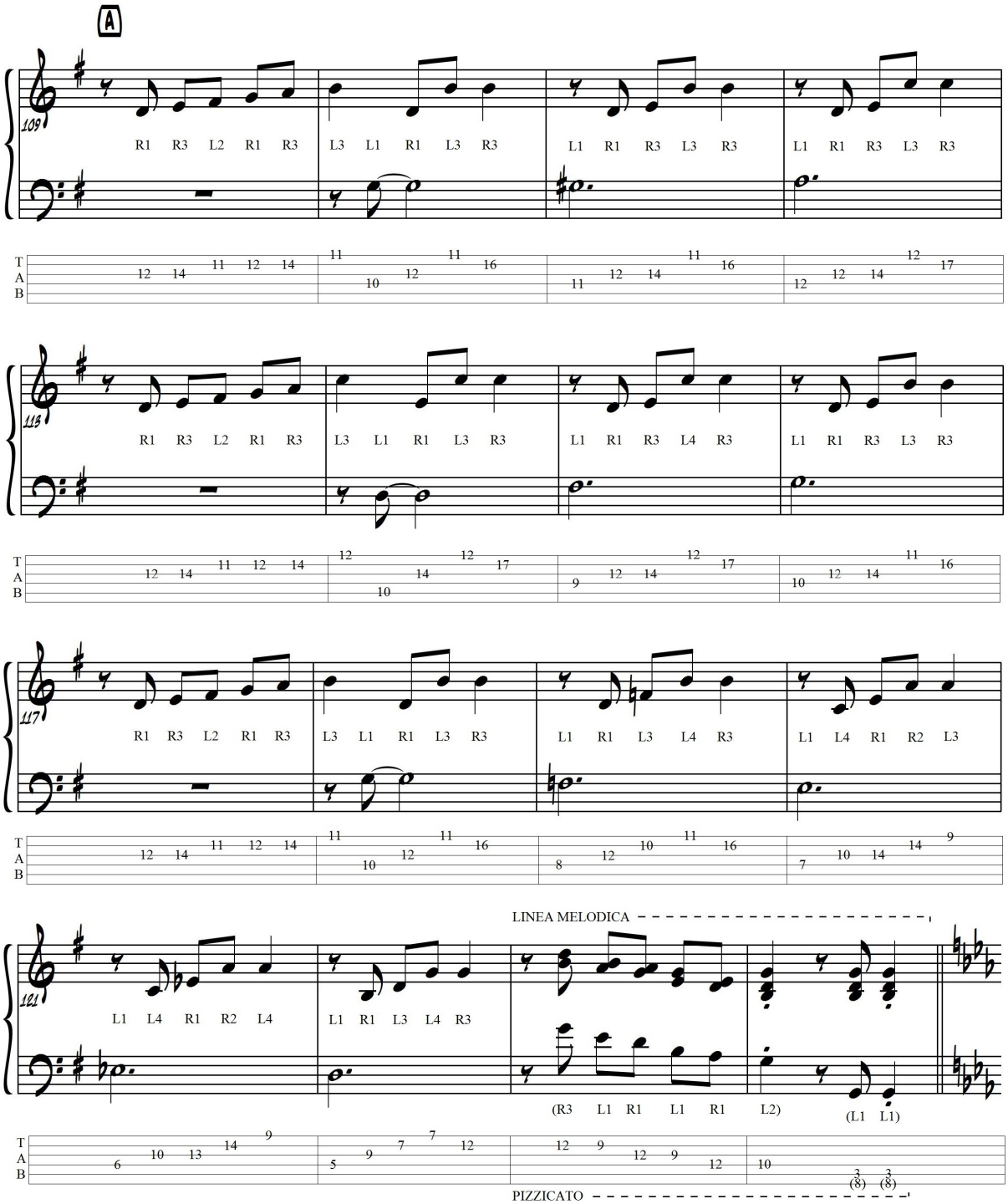
Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Proyecto Curricular de Artes Musicales
Facultad de Artes ASAB

LA GATA GOLOSA
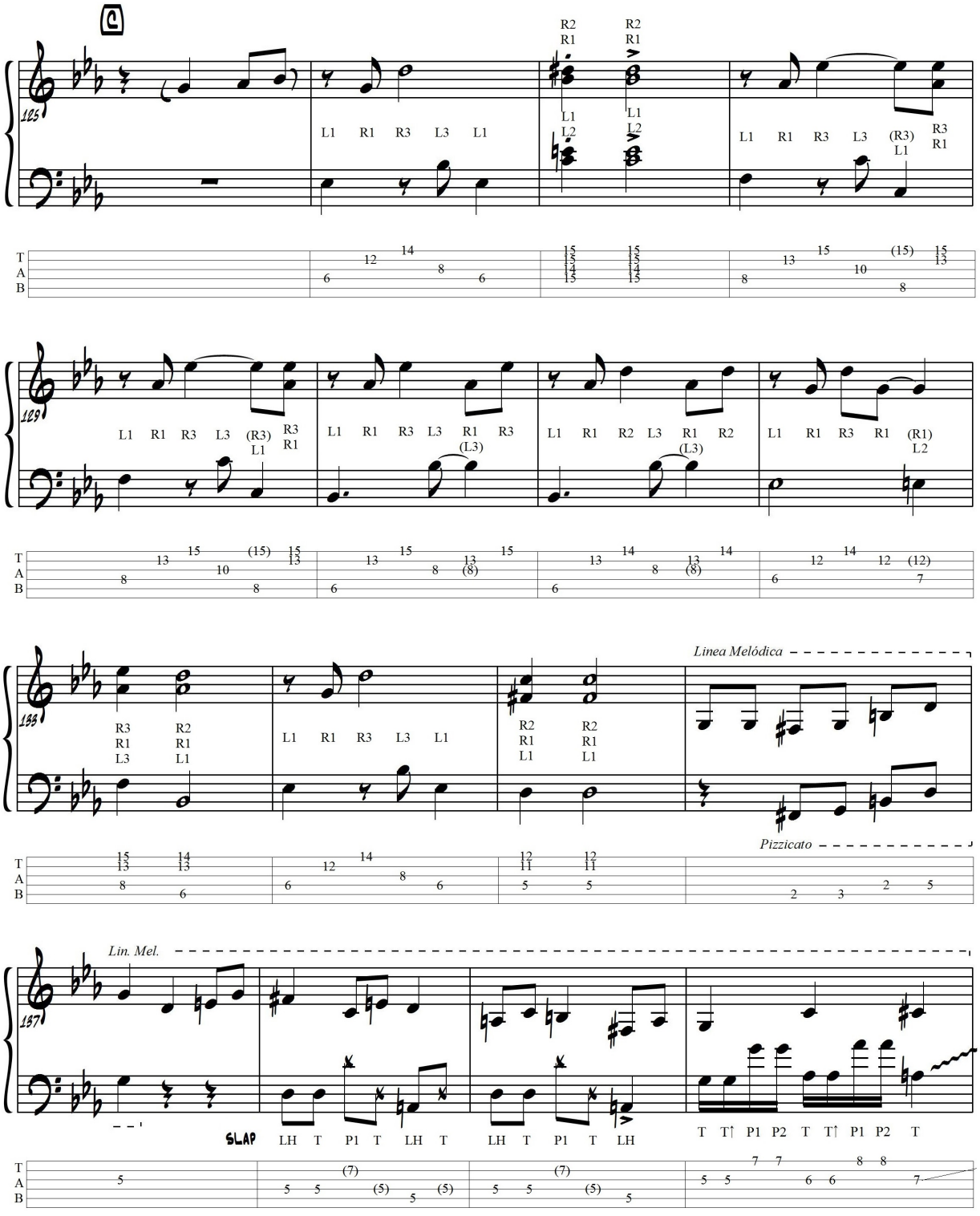


ARREGLO: FRANCISCO NARVAEZ

LA GATA GOLOSA
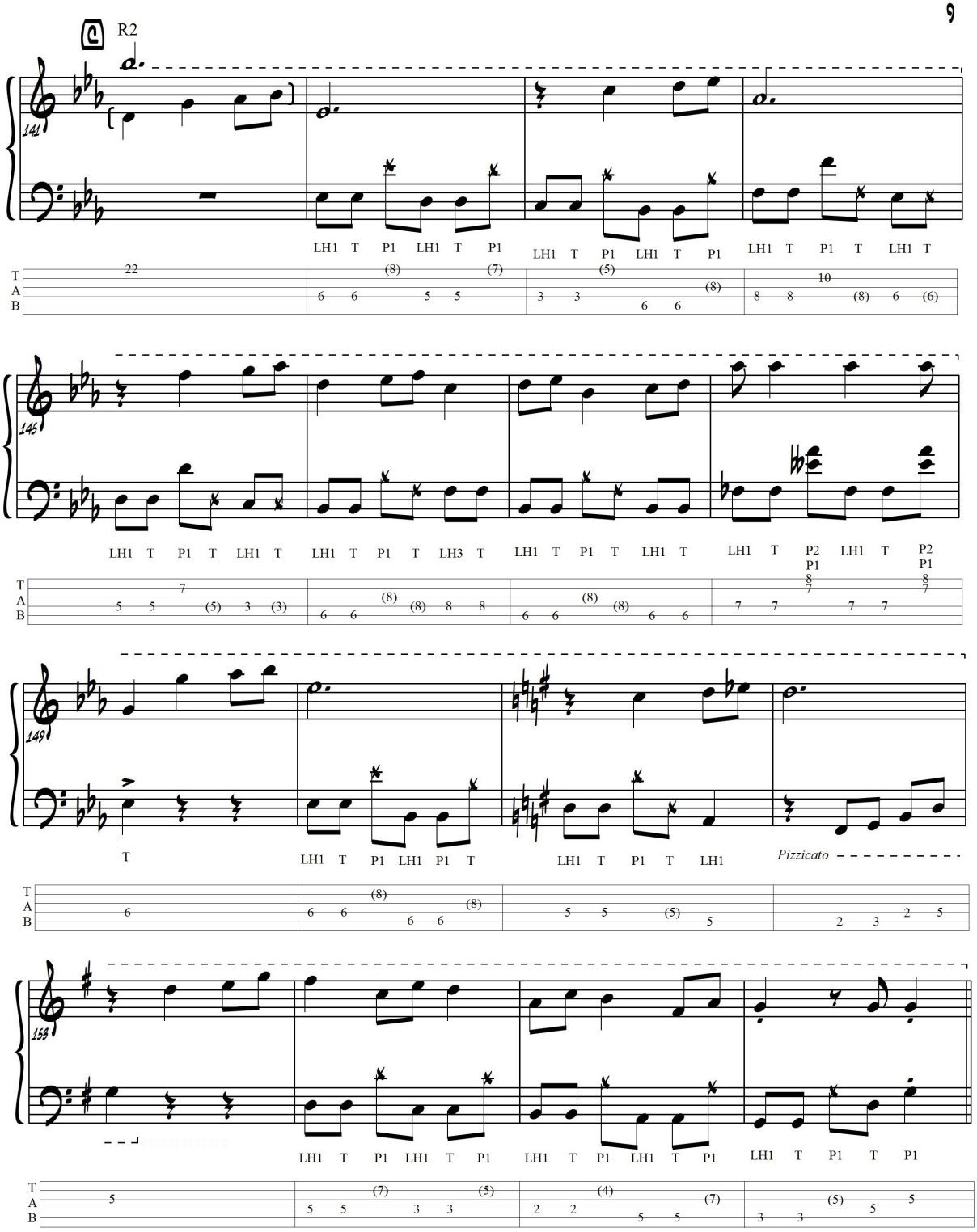


LA GATA GOLOSA

8
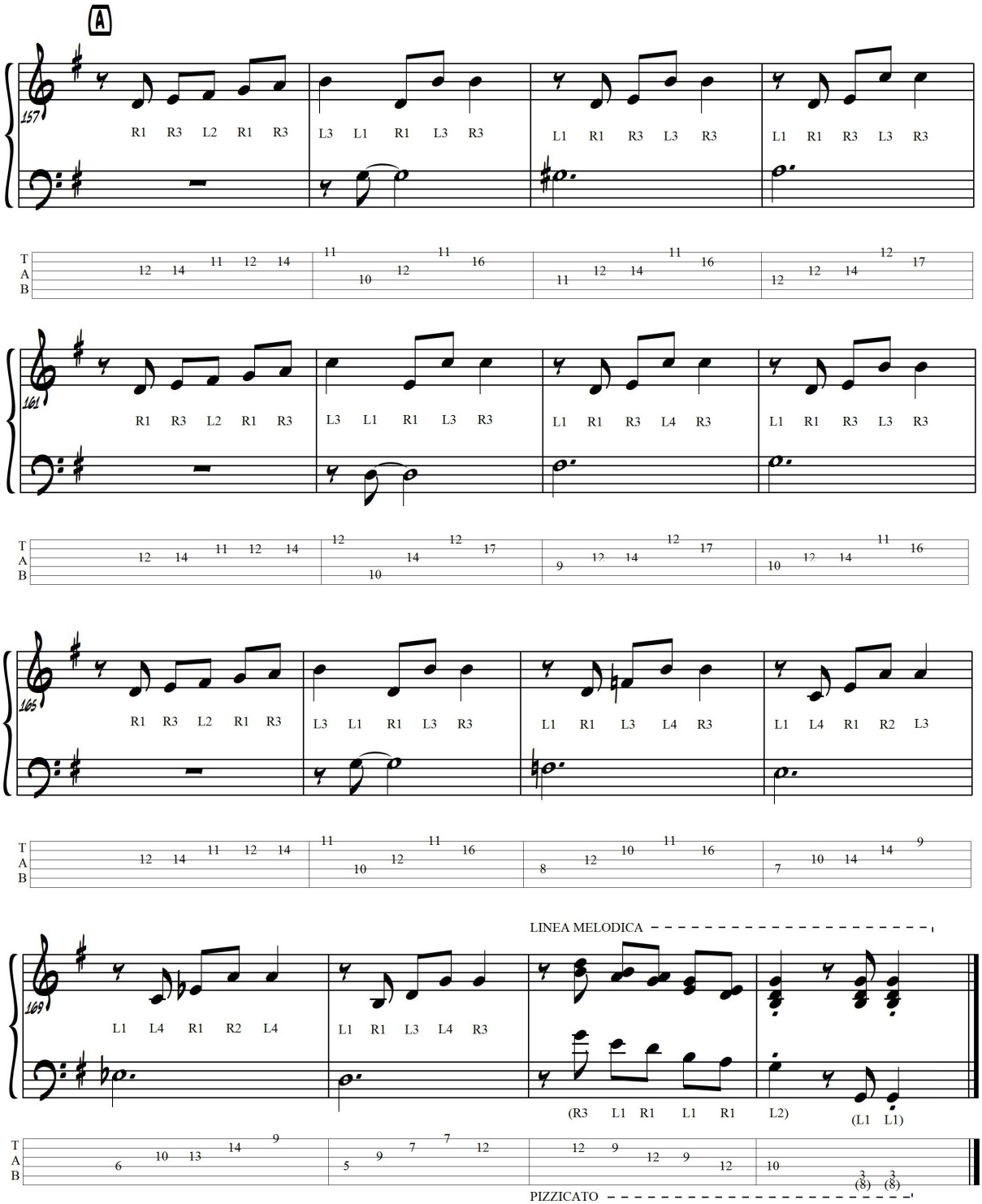


ARREGLO: FRANCISCO NARVAEZ

LA GATA GOLOSA



ARREGLO: FRANCISCO NARVAEZ

LA GATA GOLOSA



ARREGLO: FRANCISCO NARVAEZ
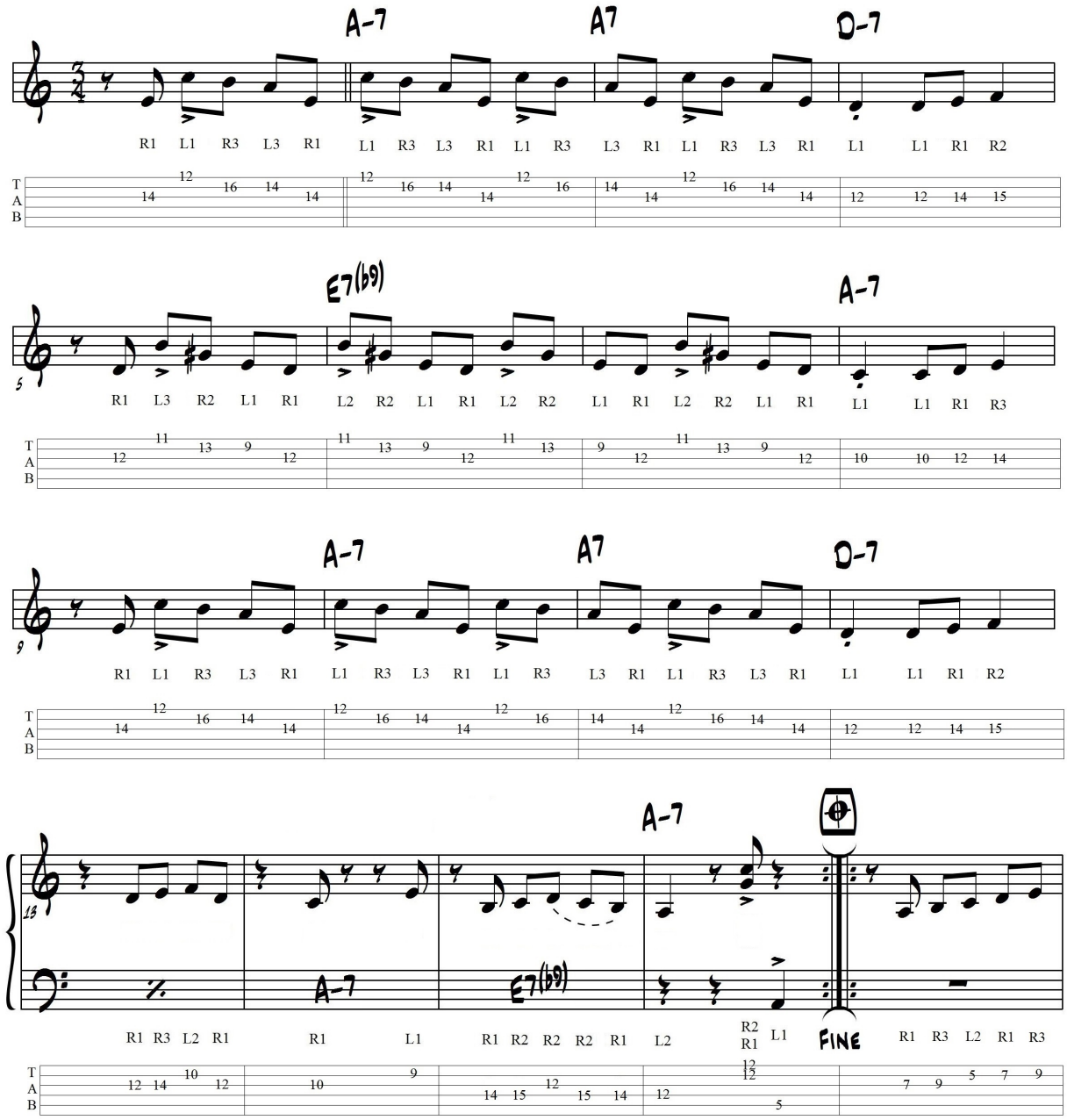
Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Proyecto Curricular de Artes Musicales
Facultad de Artes ASAB

Figura N°3
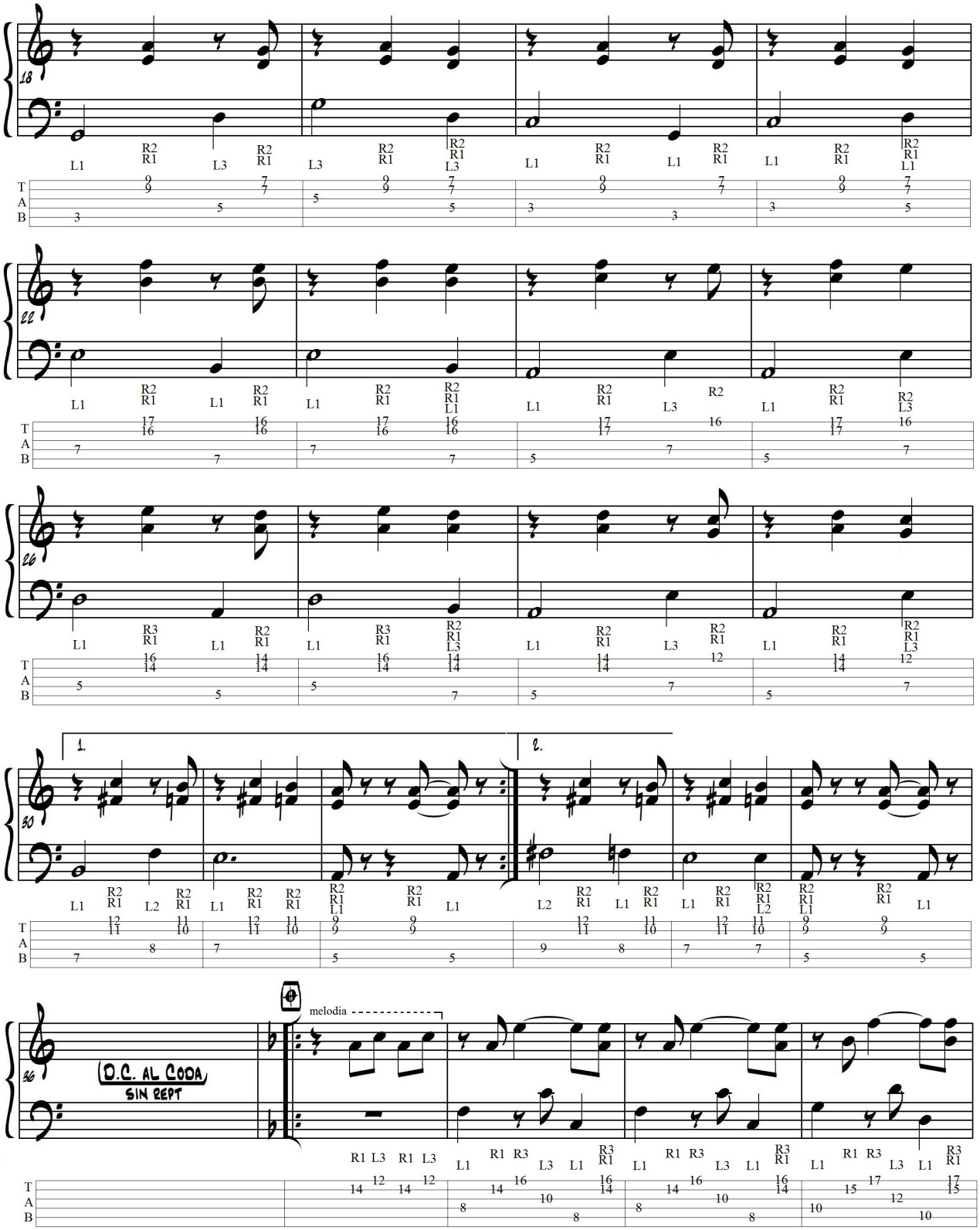
Vino Tinto

Bajo Electrico seis cuerdas
Pasillo

Fulgencio Garcia
Arreglo: Francisco Narvaez
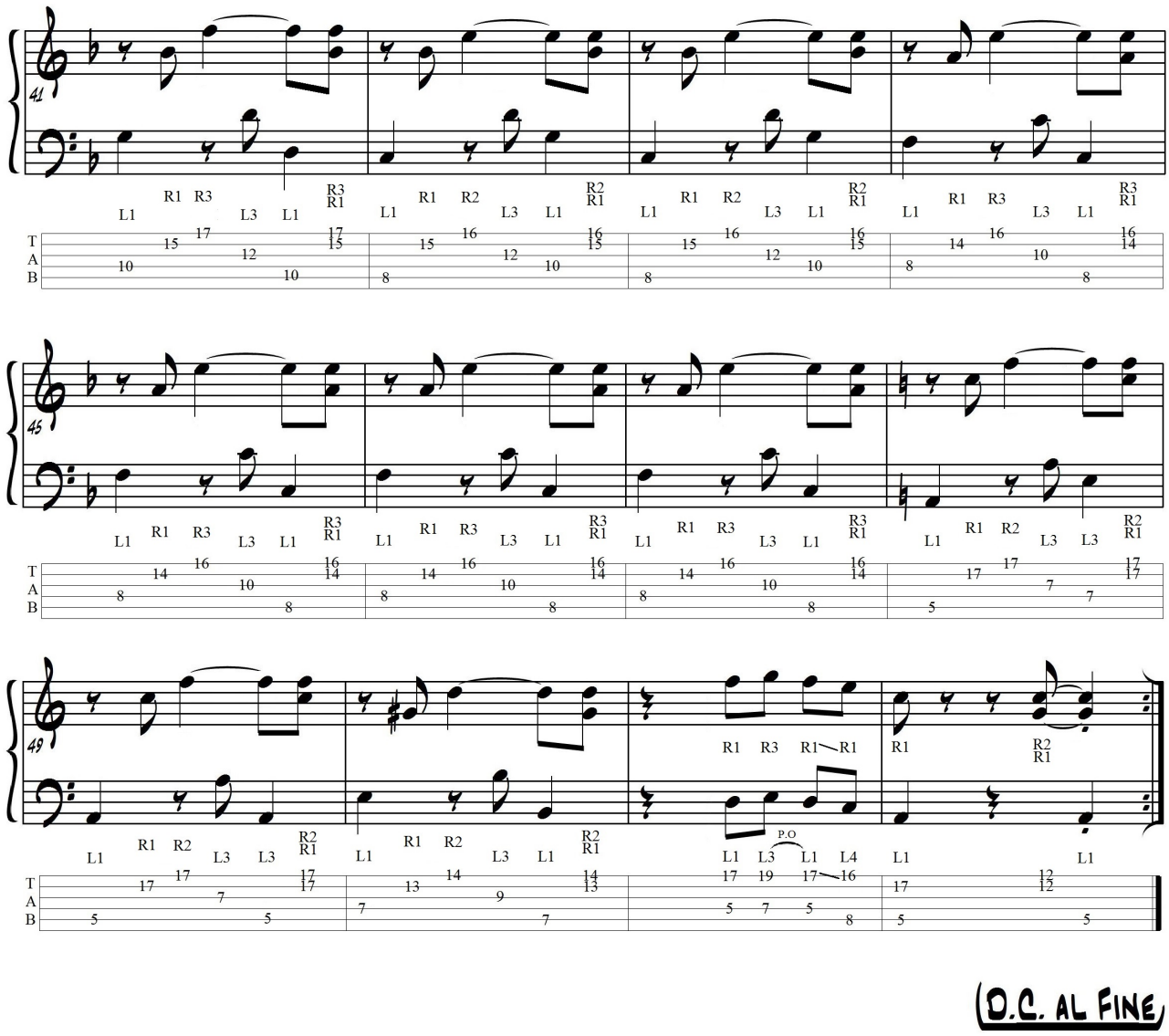


Vino Tinto



Arreglo: Francisco Narvaez

Vino Tinto



Arreglo: Francisco Narvaez

Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Proyecto Curricular de Artes Musicales
Facultad de Artes ASAB
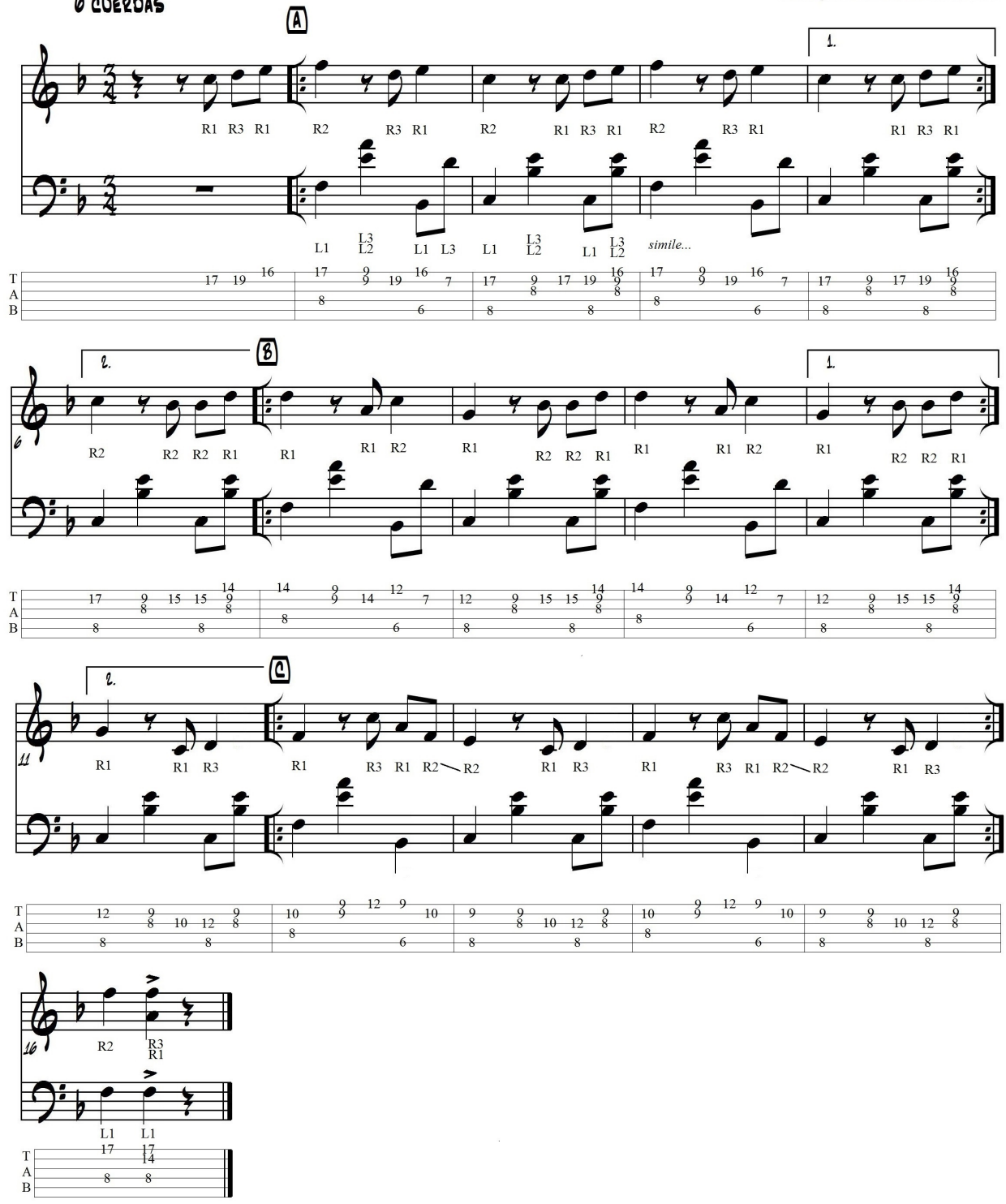
Figura N°4

ESTUDIO DE BUNDE

TAPPING EN BAJO ELECTRICO
6 CUERDAS

TRIPLE DOMINIO TAPPING

ARREGLO: FRANCISCO NARVAEZ



Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Proyecto Curricular de Artes Musicales
Facultad de Artes ASAB
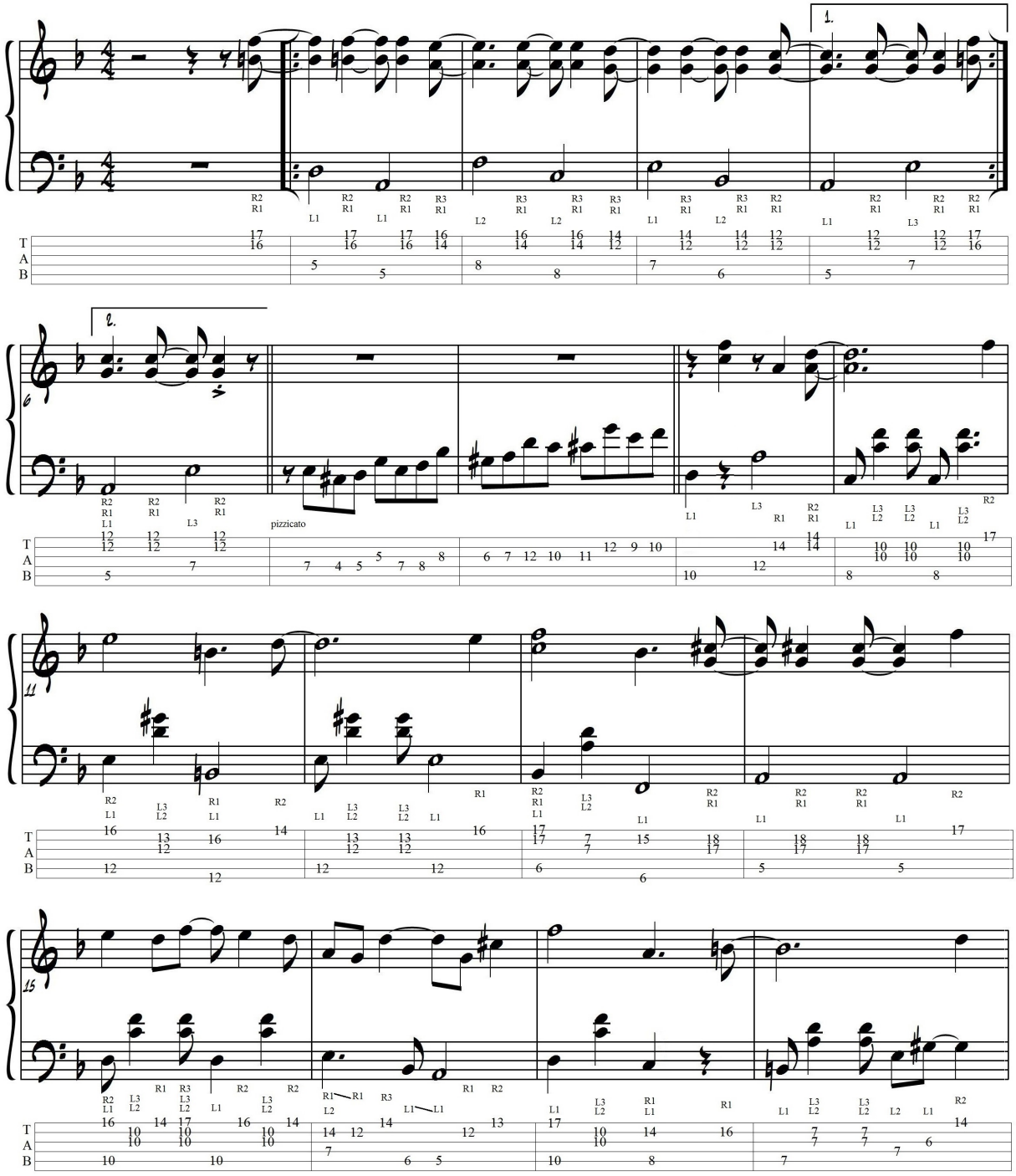
Figura N°5

CHEGA DE SAUDADE

(NO MORE BLUES)
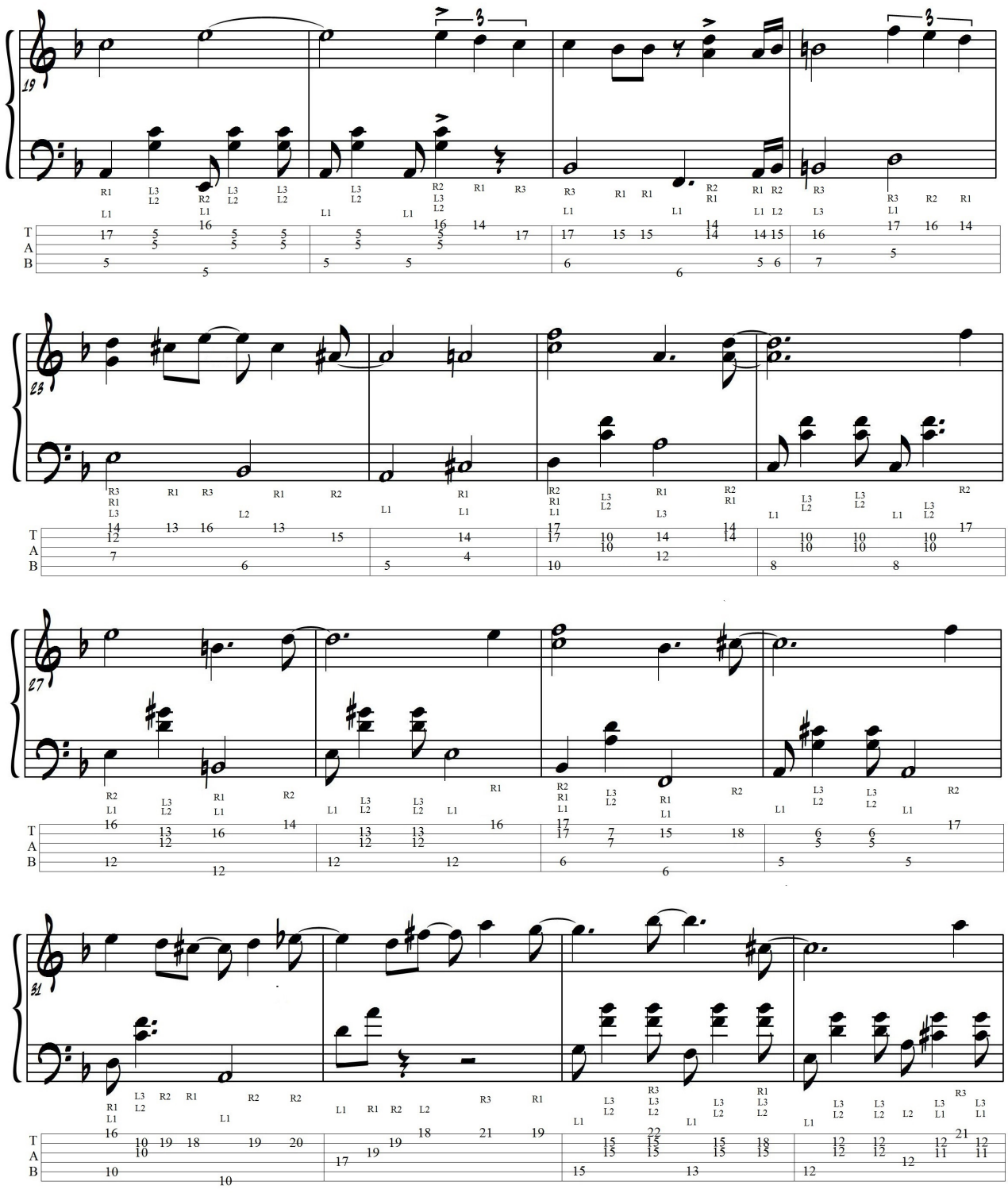
BAJO ELECTRICO 6 CUERDAS
BOSSANOVA
TRIPLE DOMINIO TAPPING

CARLOS ANTONIO JOBIM
ARREGLO: FRANCISCO NARVAEZ
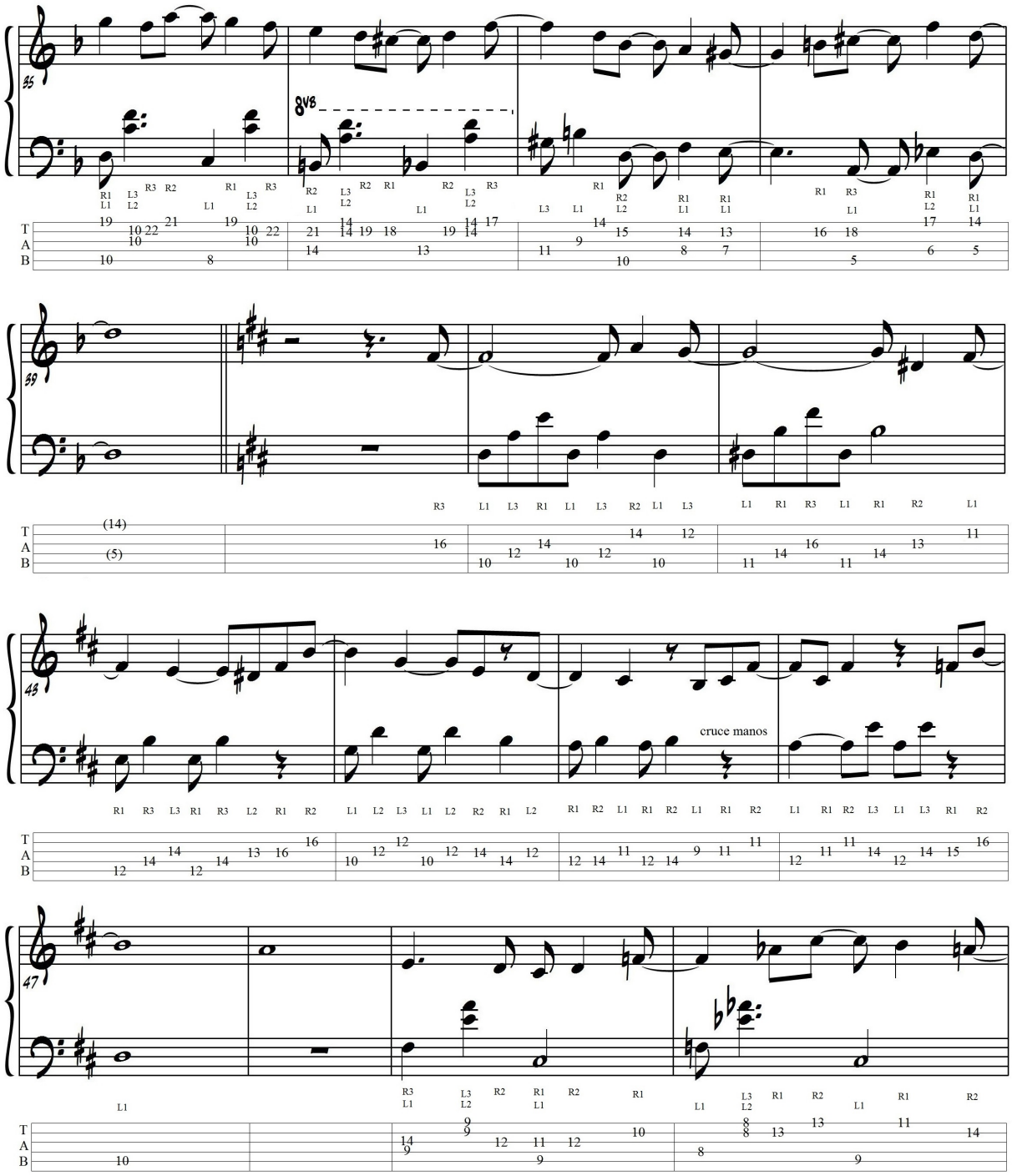


Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Proyecto Curricular de Artes Musicales
Facultad de Artes ASAB

CHEGA DE SAUDADE
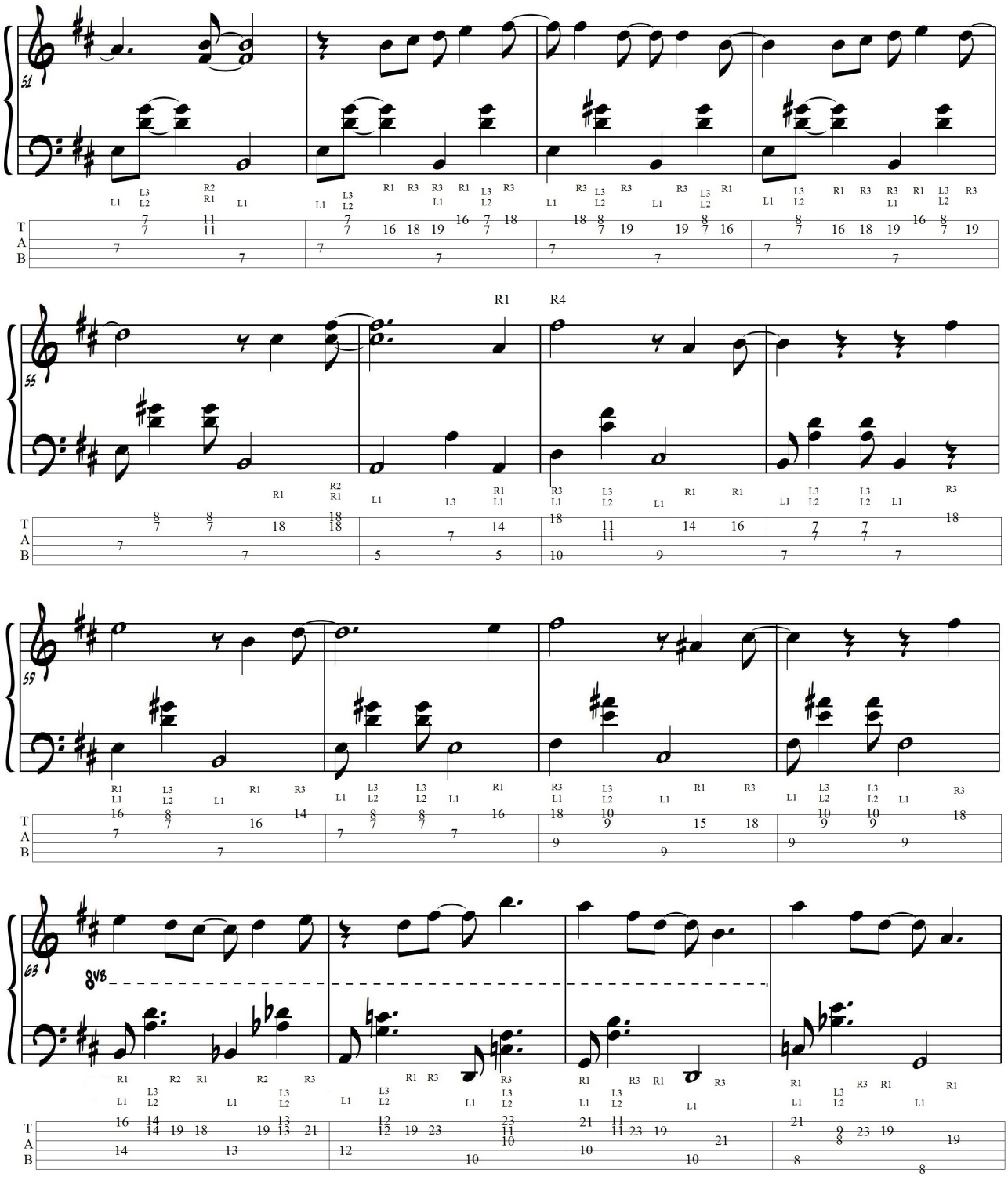


ARREGLO: FRANCISCO NARVAEZ

CHEGA DE SAUDADE
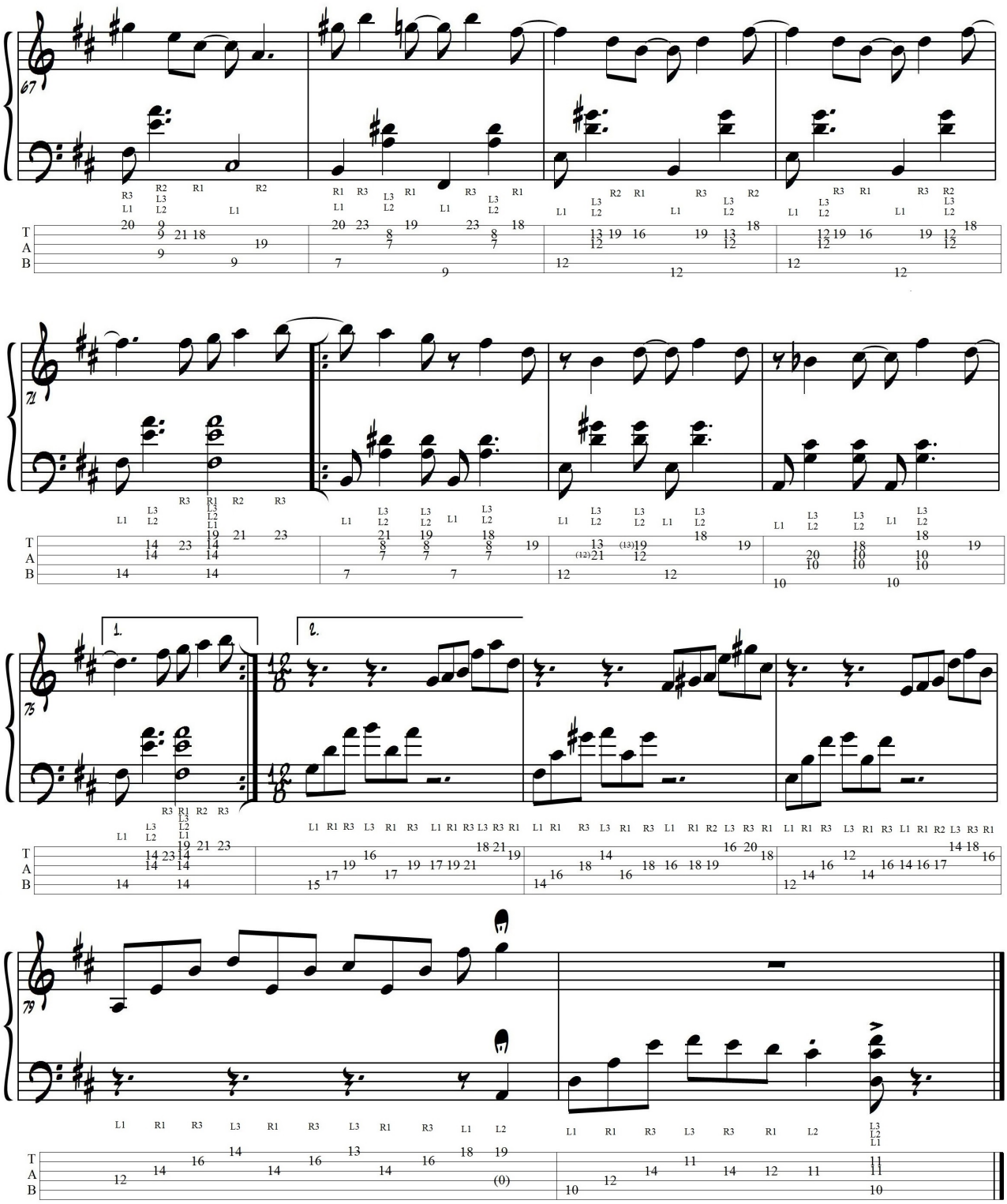


ARREGLO: FRANCISCO NARVAEZ



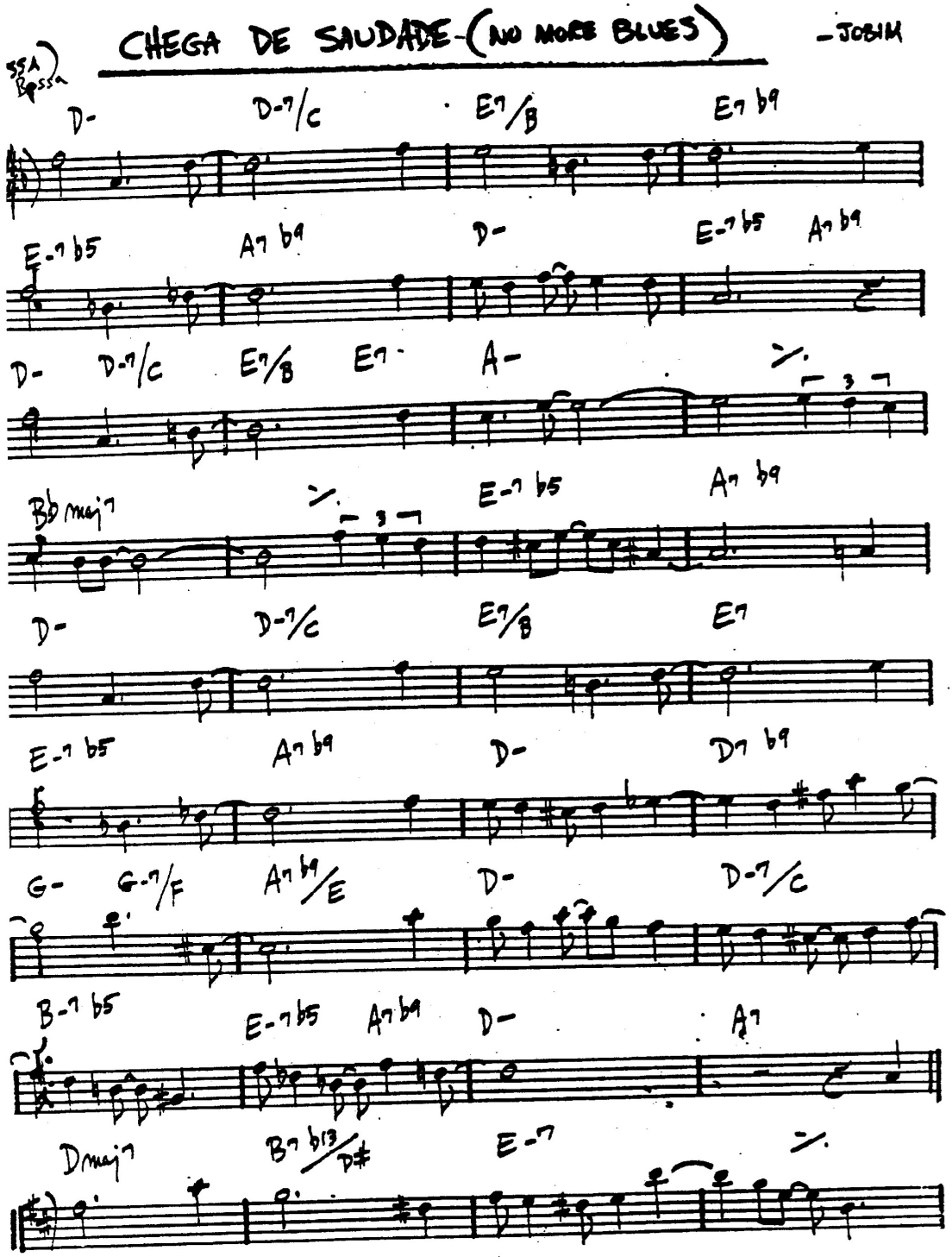
ARREGLO: FRANCISCO NARVAEZ
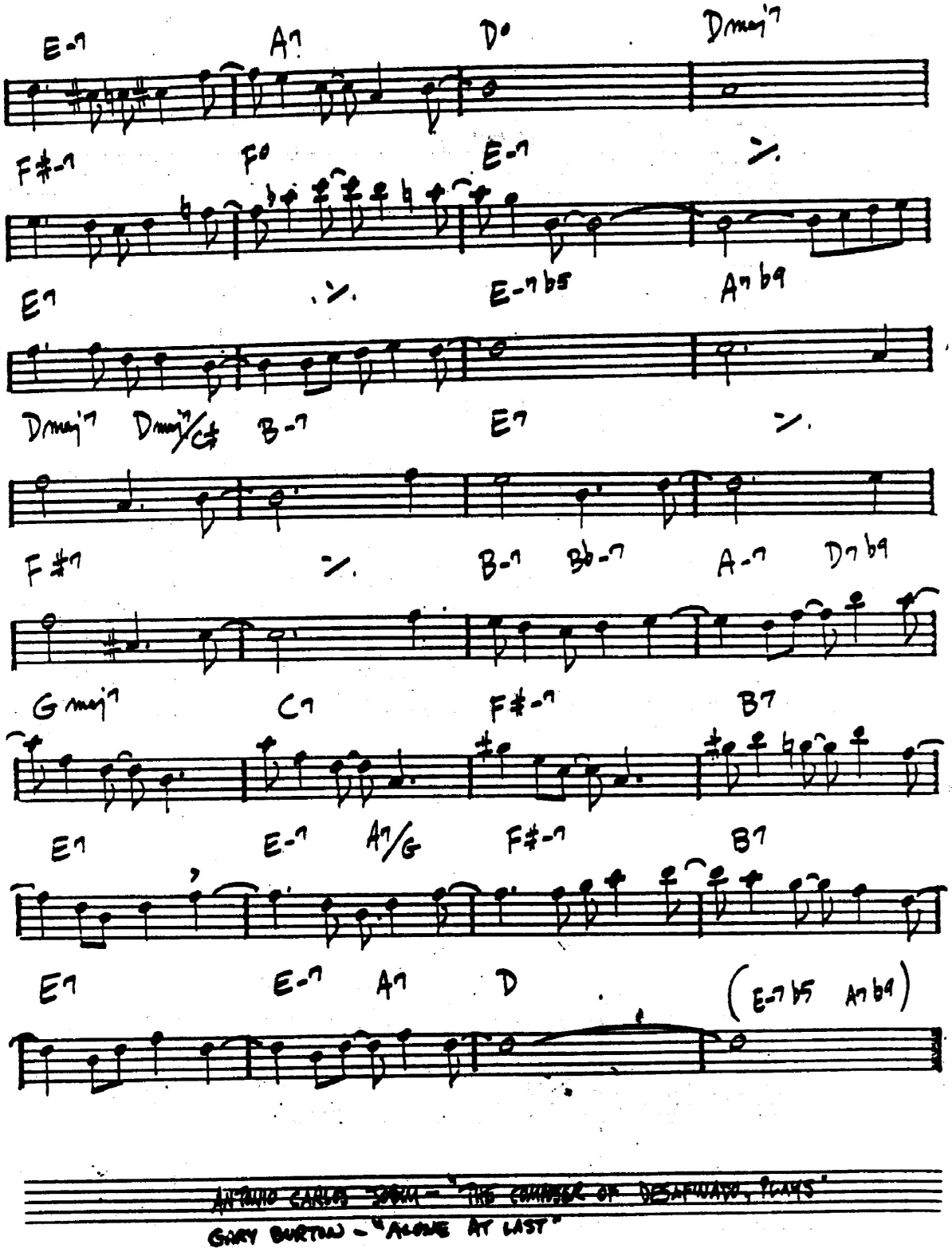
CHEGA DE SAUDADE



ARREGLO: FRANCISCO NARVAEZ

Figura N°6 (Tomado de The Real Book Vol. 1 págs. 74 -75)




E-7
A7
D°
Dmaj7
F#-7
F°
E-7
E7
E-7b5
A7b9
Dmaj7
Dmaj7/C#
B-7
E7
F#7
B-7
Bb-7
A-7
D7b9
Gmaj7
C7
F#-7
B7
E7
E-7
A7/G
F#-7
B7
E7
E-7
A7
D
(E-7b5 A7b9)
ANTONIO CARLOS JOBIM - "THE COMPOSER OF DESAFINADO, PLAYS"
GARY BURTON - "ALONE AT LAST"

Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Proyecto Curricular de Artes Musicales
Facultad de Artes ASAB
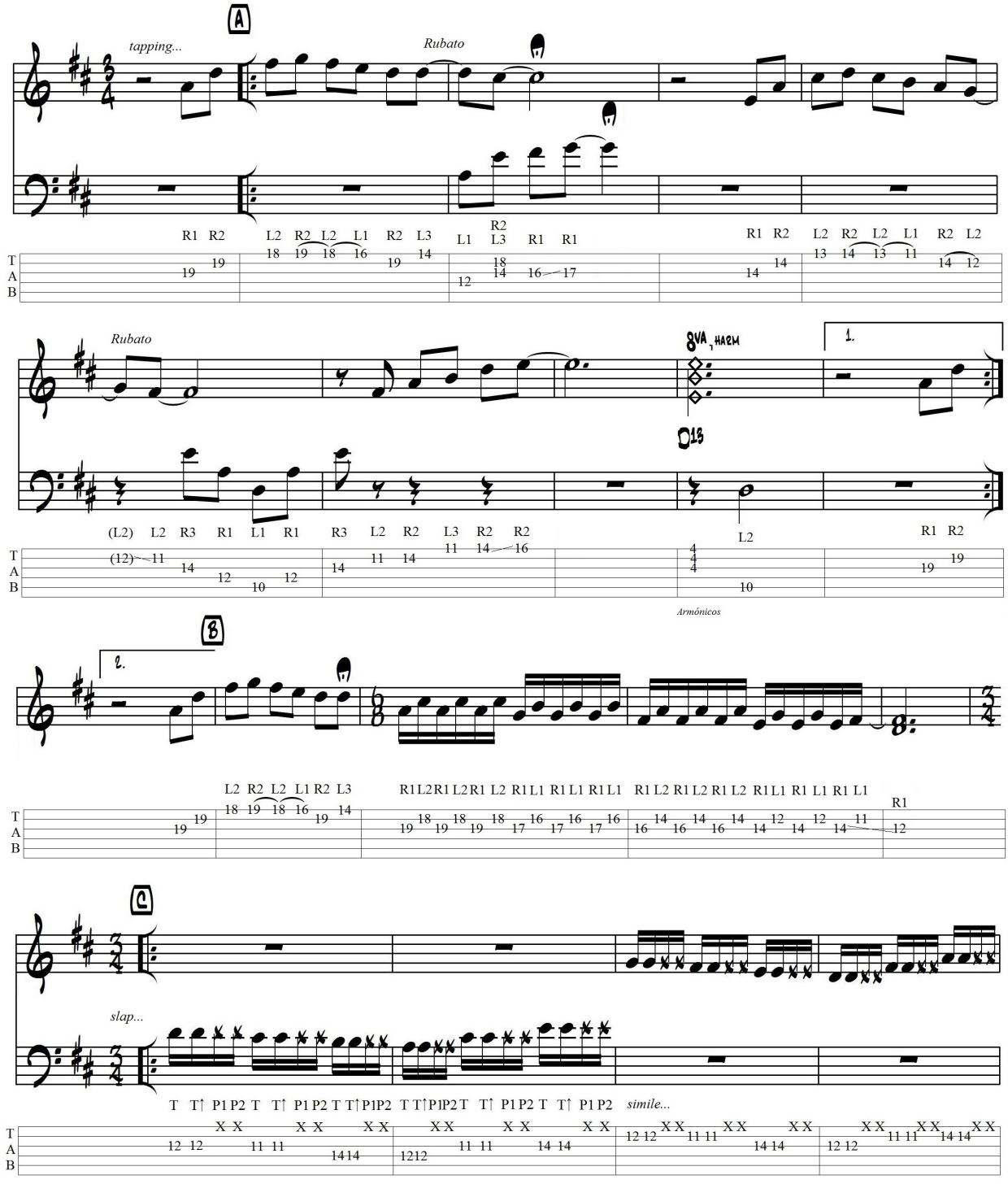
Figura N°7

EL PAJARO CAMPANA

BAJO ELECTRICO 6 CUERDAS

FOLCLOR PARAGUAYO
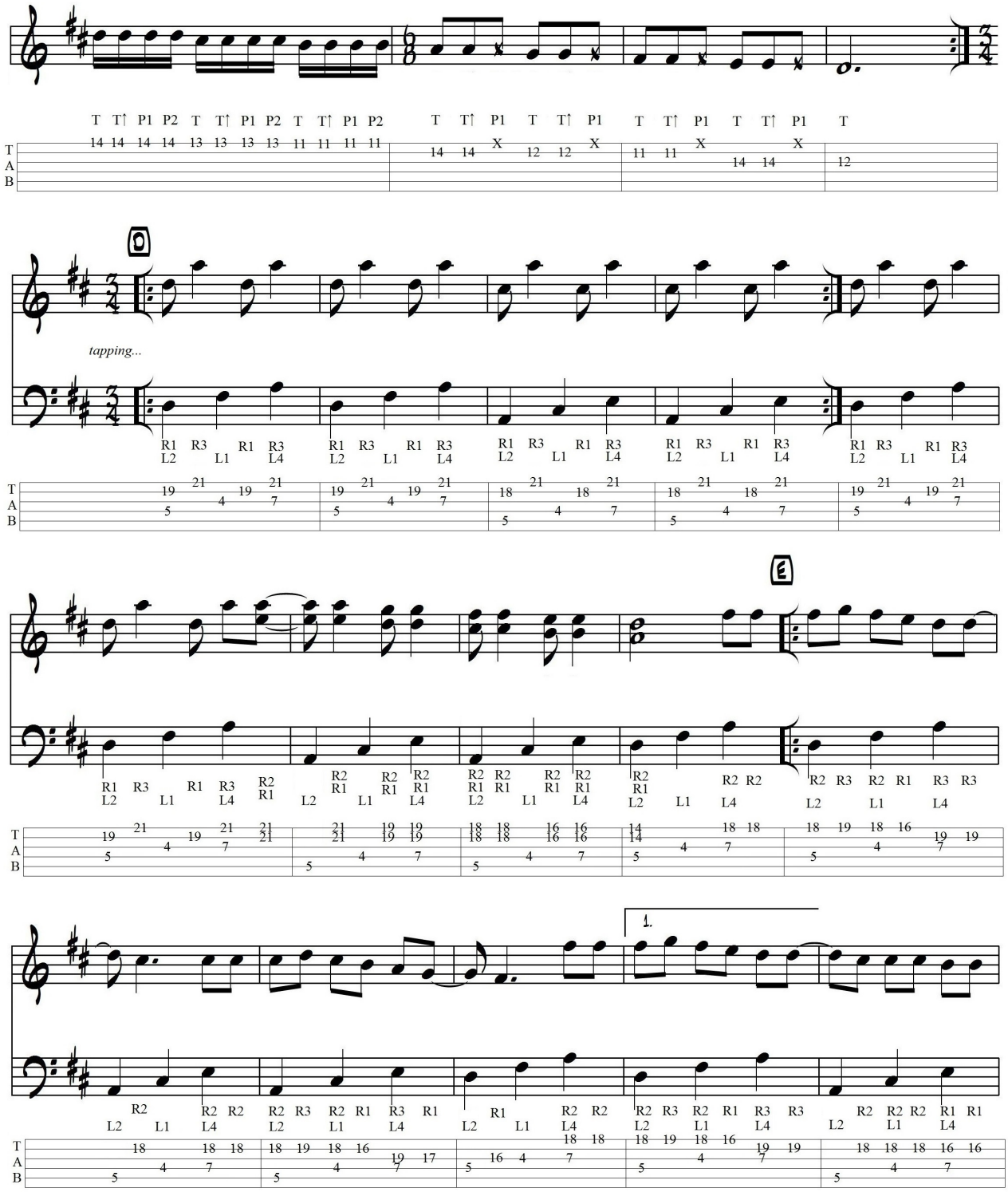
FELIX PEREZ CARDOZO
ARREGLO: FRANCISCO NARVAEZ



ARREGLO: FRANCISCO NARVAEZ
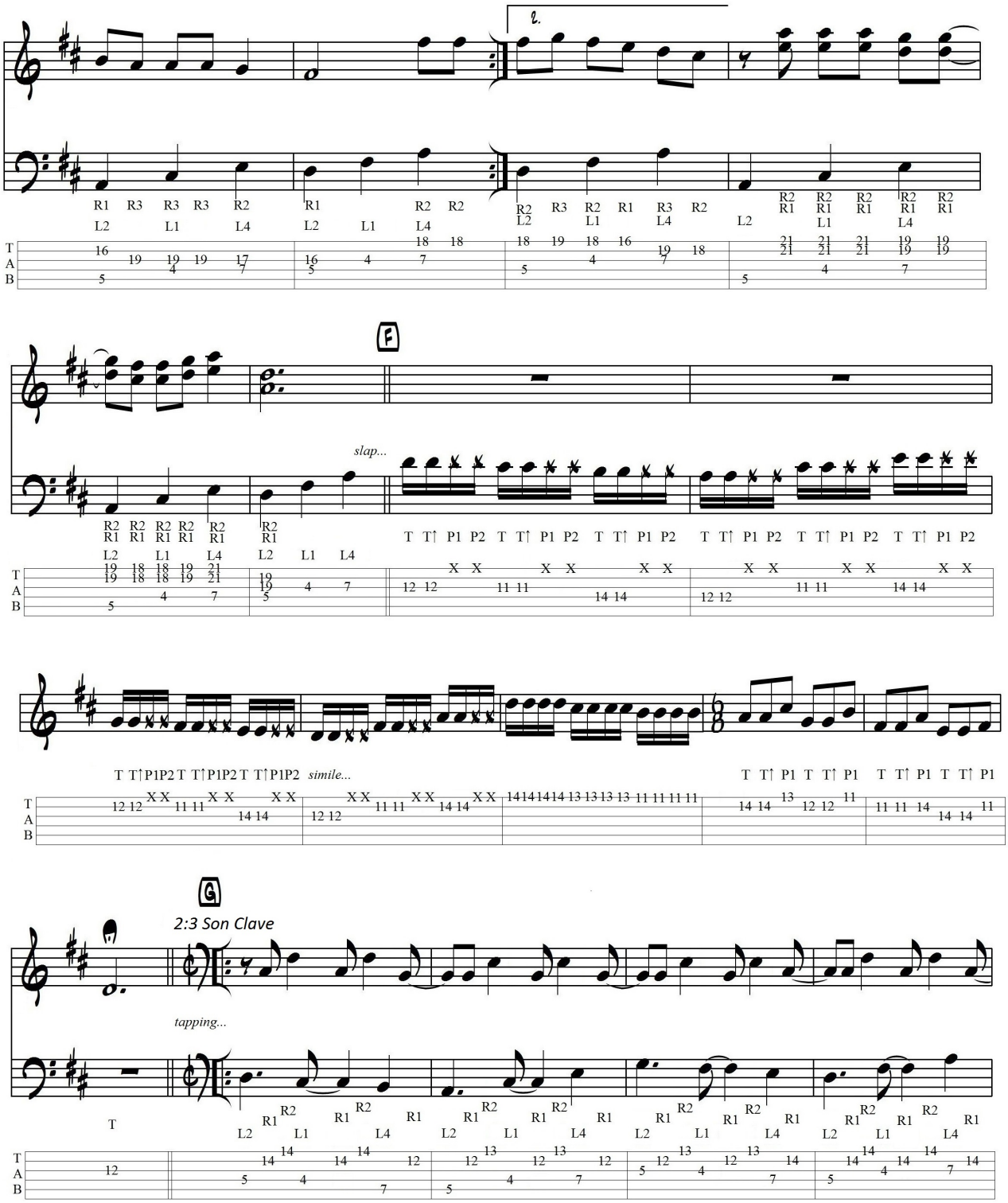
PAJARO CAMPANA

Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Proyecto Curricular de Artes Musicales
Facultad de Artes ASAB
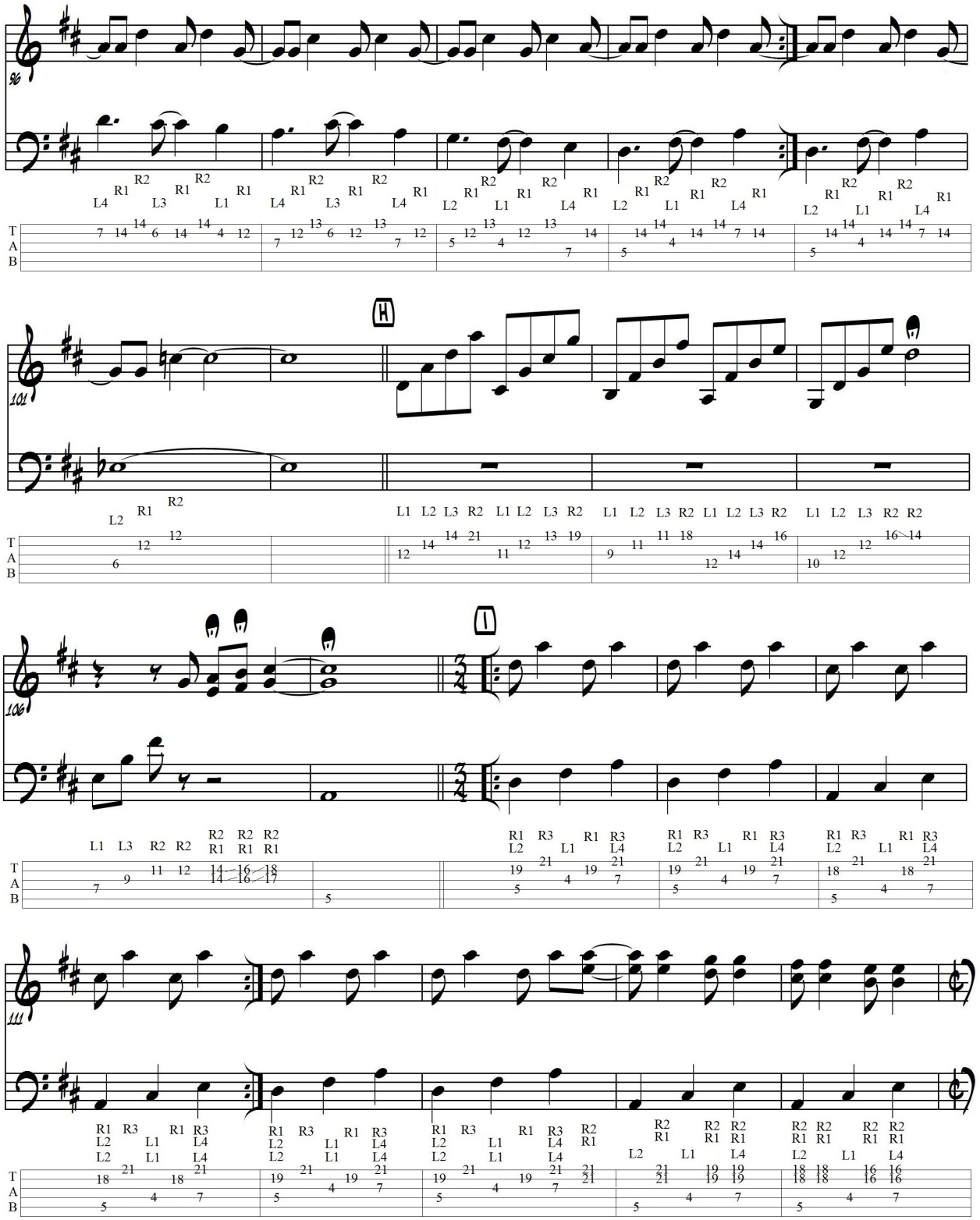


ARREGLO: FRANCISCO NARVAEZ

PAJARO CAMPANA



ARREGLO: FRANCISCO NARVAEZ

PAJARO CAMPANA

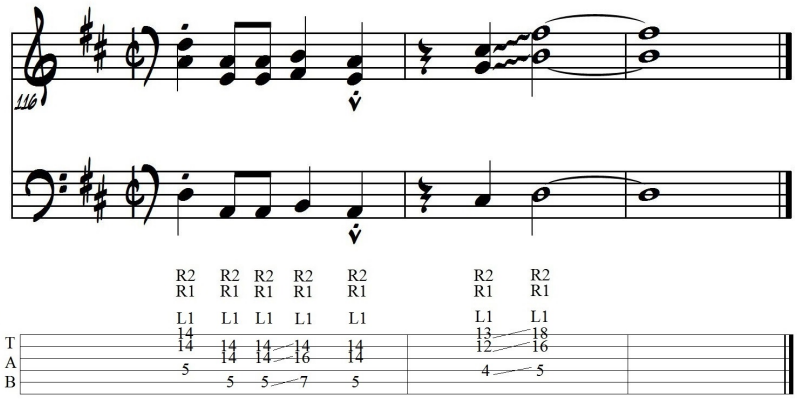


ARREGLO: FRANCISCO NARVAEZ

Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Proyecto Curricular de Artes Musicales
Facultad de Artes ASAB

PAJARO CAMPANA

5



ARREGLO: FRANCISCO NARVAEZ

Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Proyecto Curricular de Artes Musicales
Facultad de Artes ASAB

Figura N°8
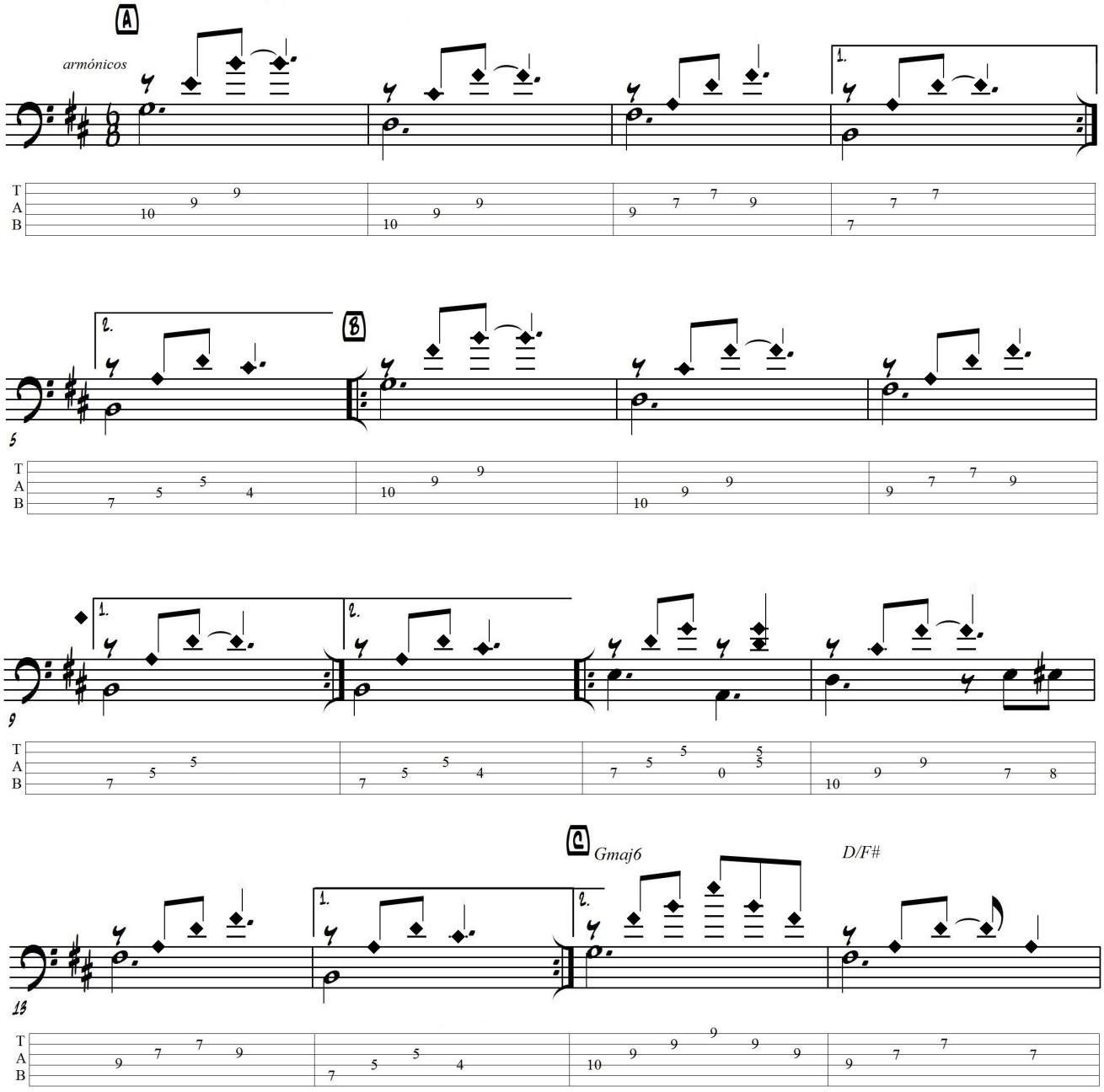
LA GUANEÑA - SONOSURCO

FOLCLOR NARIÑENSE

BAJO ELECTRICO 6 CUERDAS
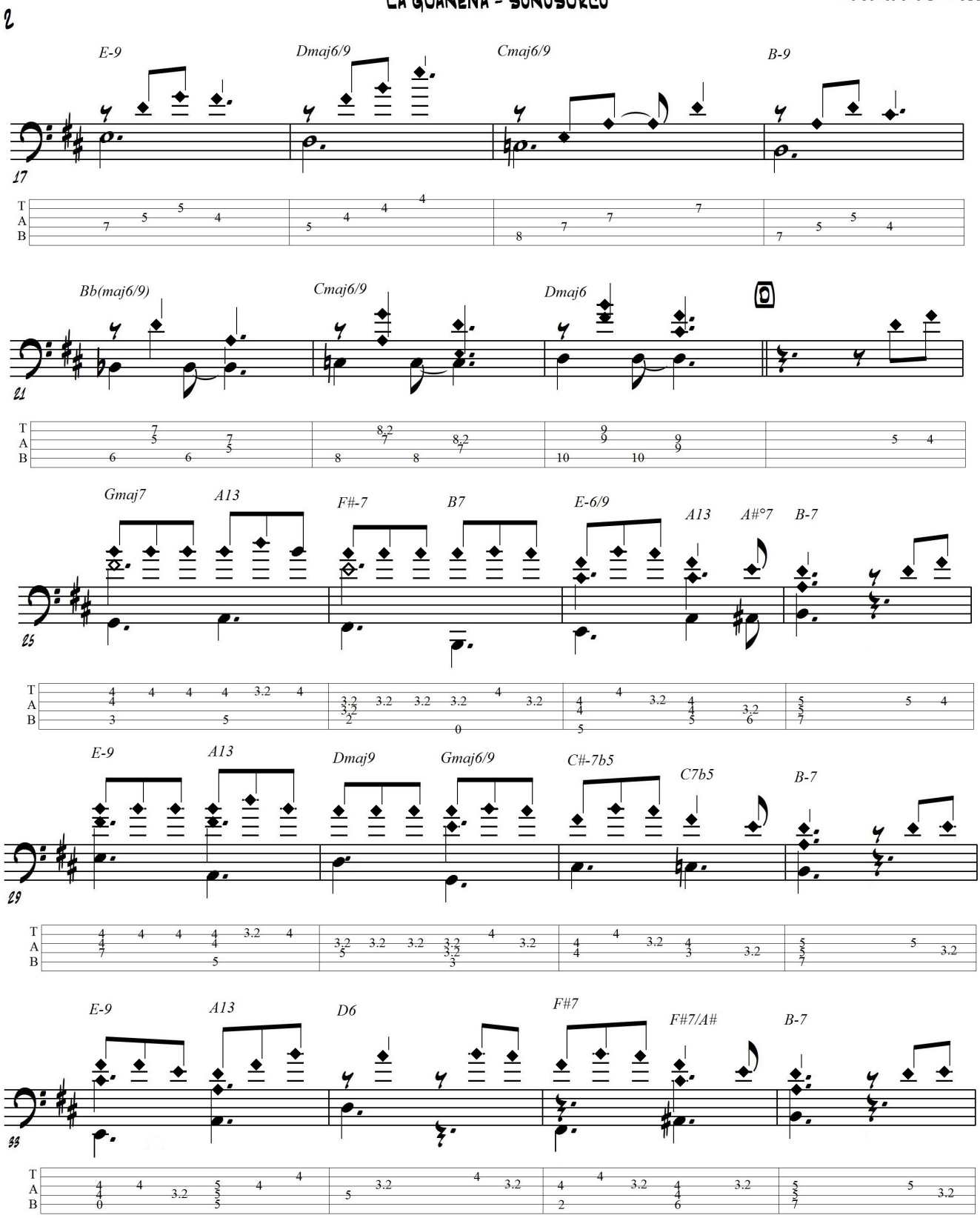
NICANOR DIAZ

ARREGLO Y COMPOSICION: FRANCISCO NARVAEZ
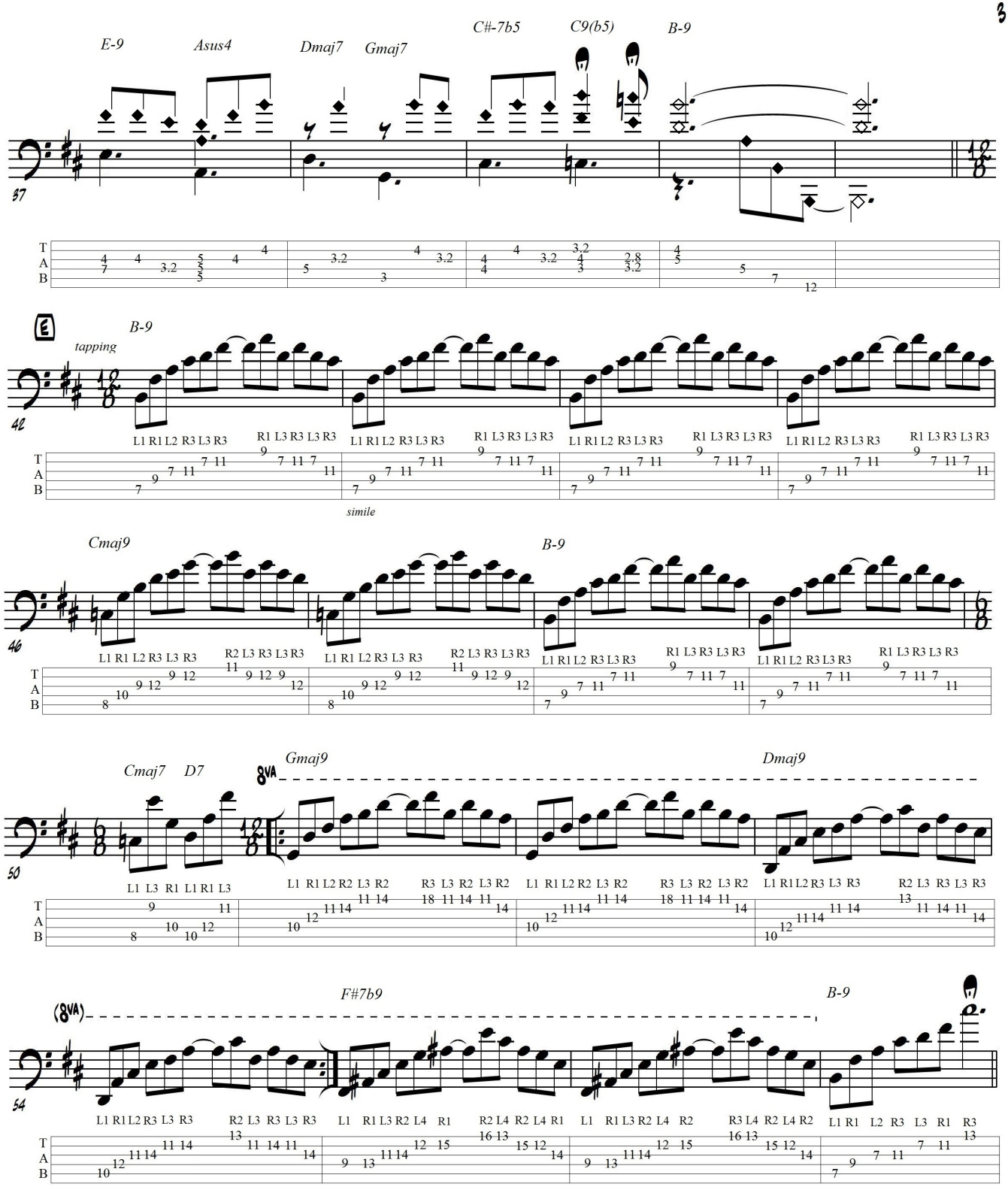


Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Proyecto Curricular de Artes Musicales
Facultad de Artes ASAB

LA GUANEÑA - SONOSURCO
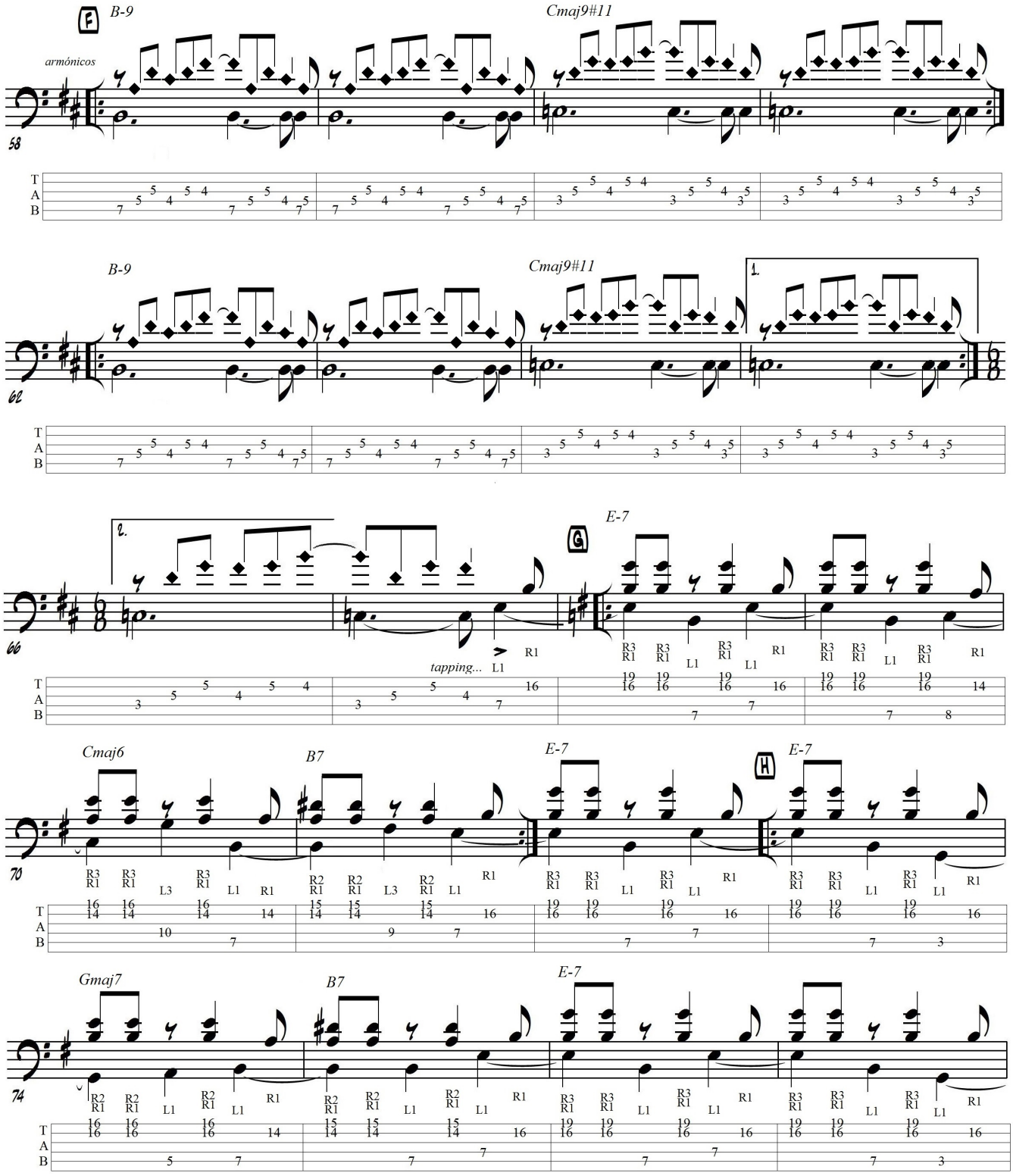


ARREGLO Y COMP. FRANCISCO NARVAEZ
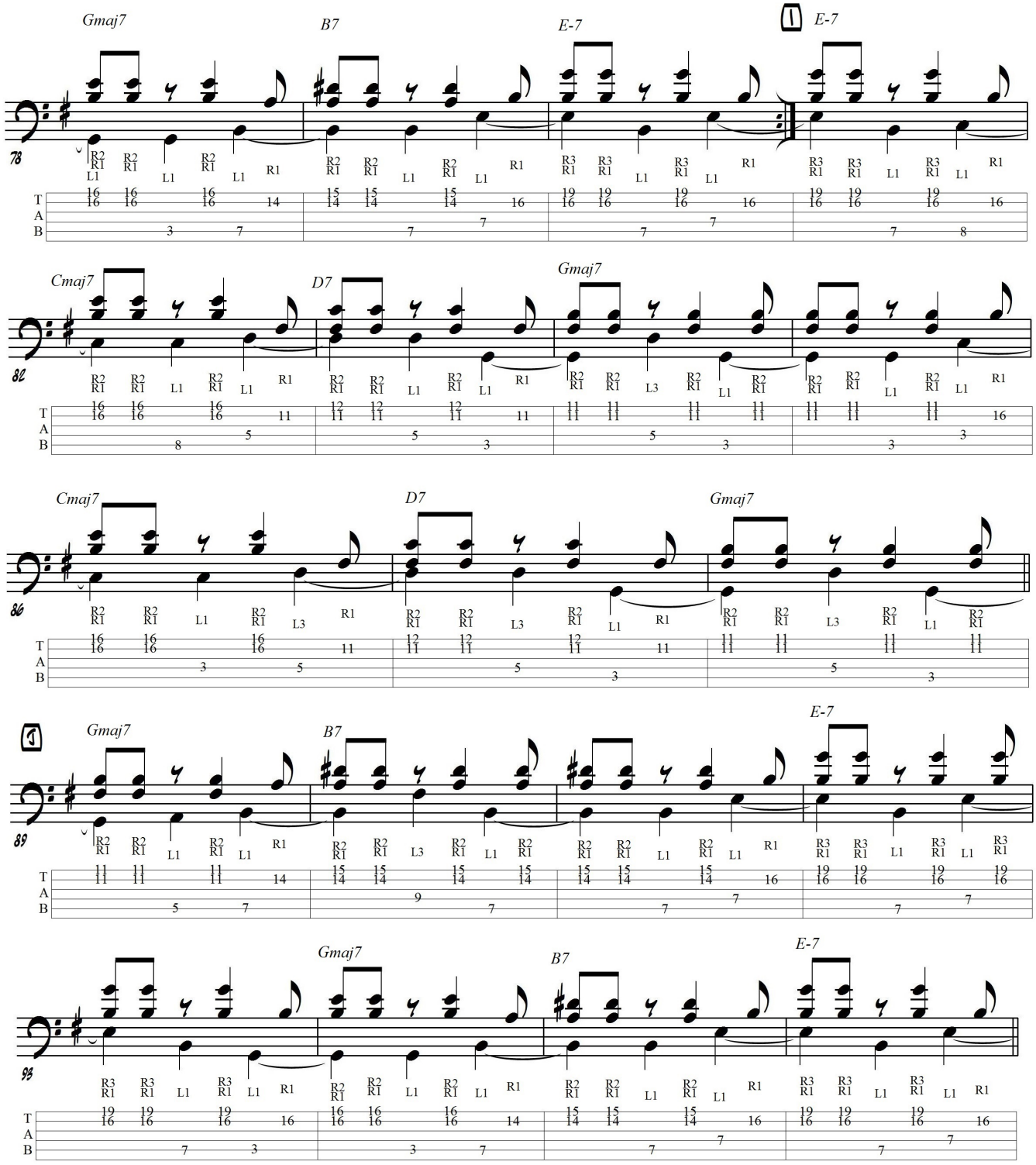
LA GUANENA - SONOSURCO



LA GUANENA - SONOSURCO
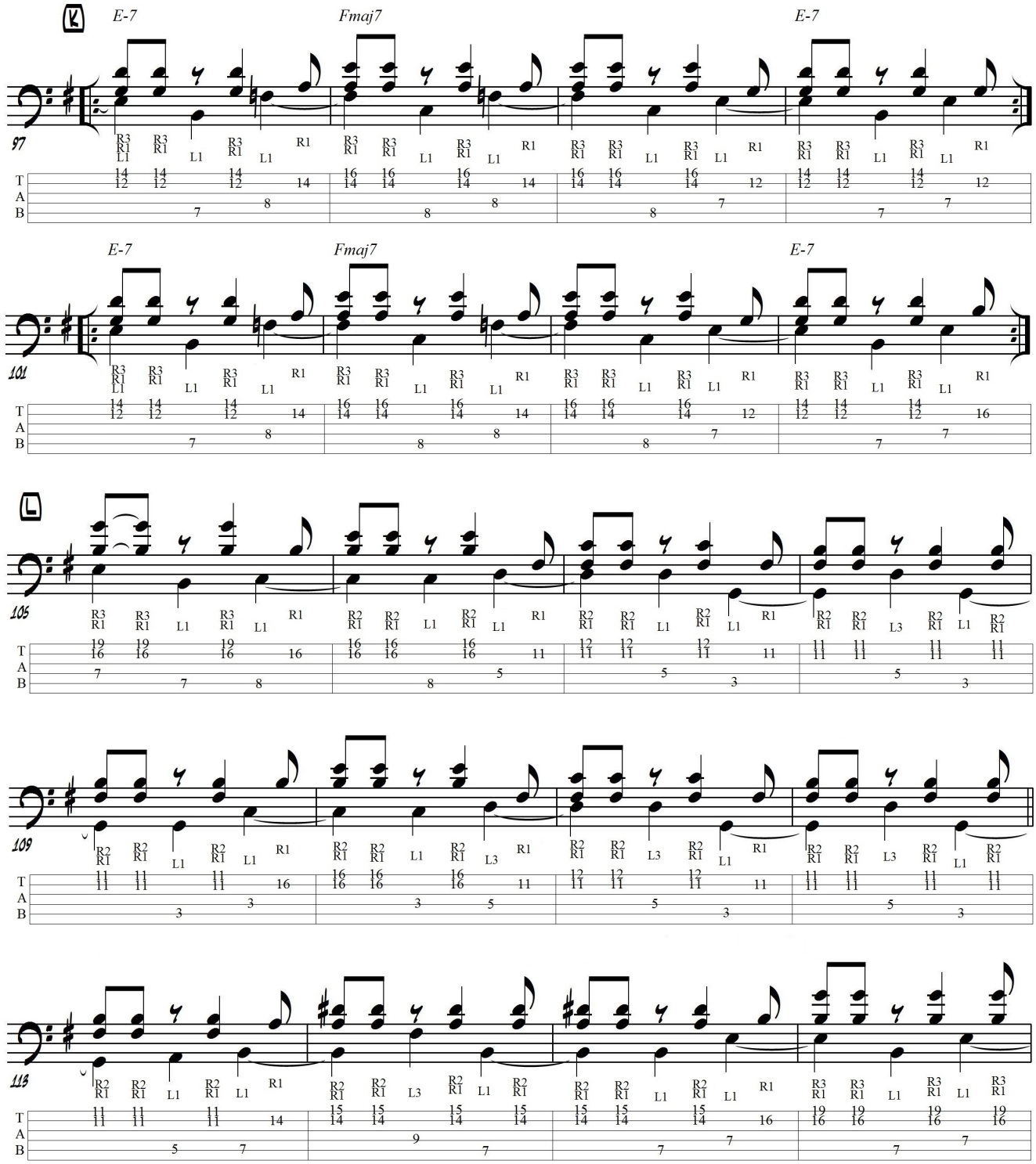


LA GUANEÑA - SONOSURCO
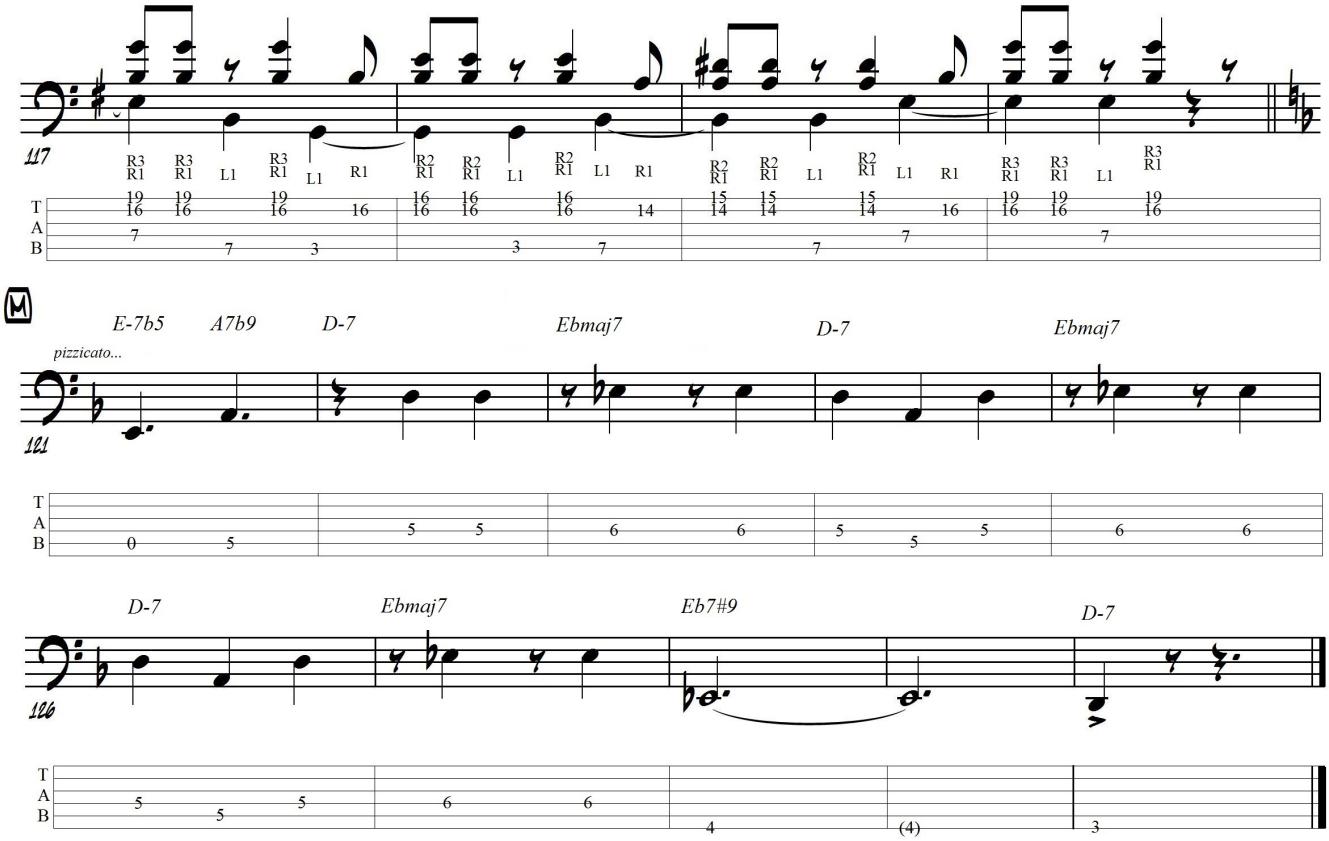


Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Proyecto Curricular de Artes Musicales
Facultad de Artes ASAB

LA GUANENA - SONOSURCO



ARREGLO Y COMP. FRANCISCO NARVAEZ

LA GUANENA - SONOSURCO



ARREGLO Y COMP. FRANCISCO NARVAEZ

Figura N°9

OVERJOYED

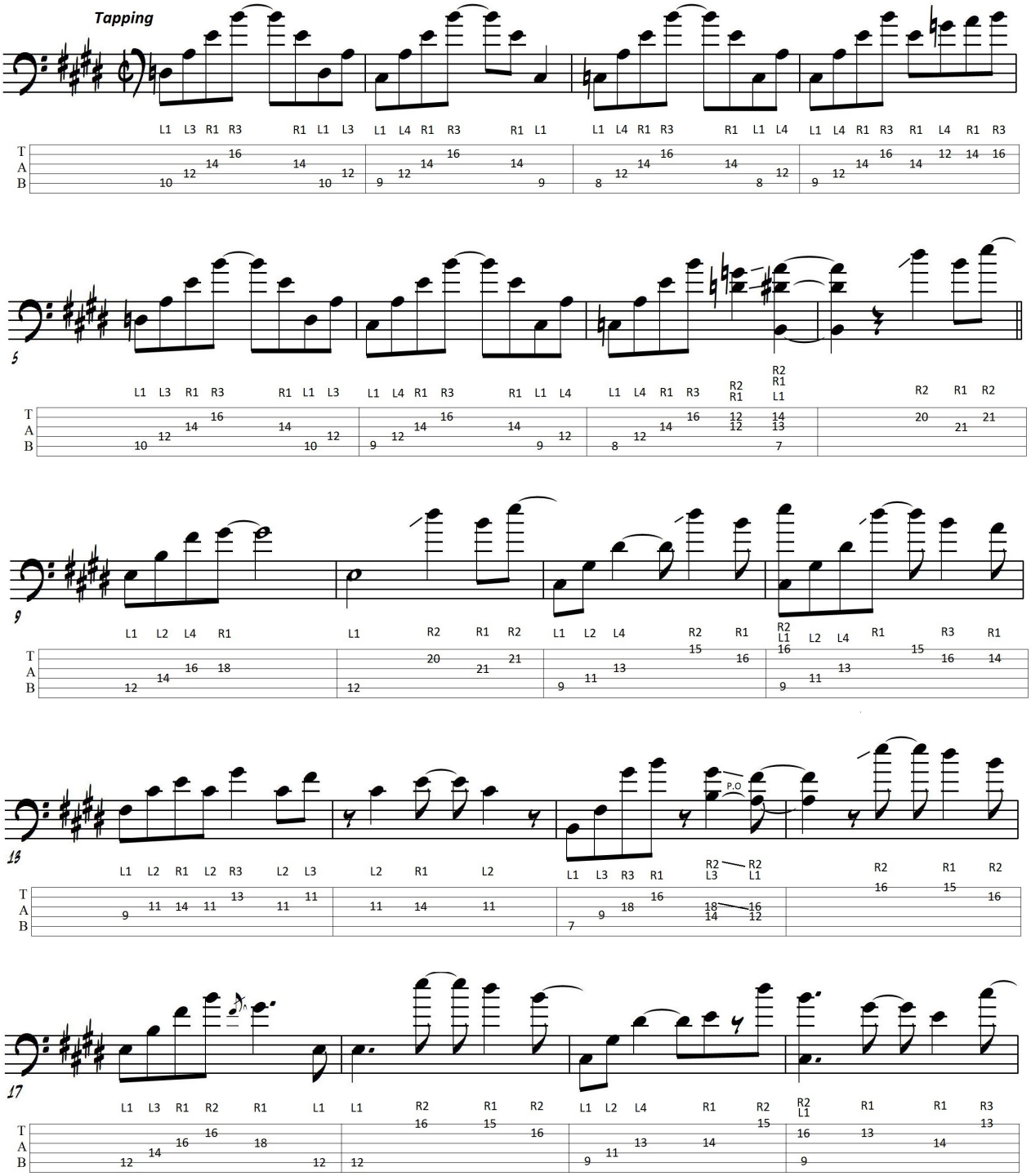
Version de Victor L. Wooten

Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Proyecto Curricular de Artes Musicales
Facultad de Artes ASAB

BAJO ELECTRICO 6 CUERDAS

Stevie Wonder
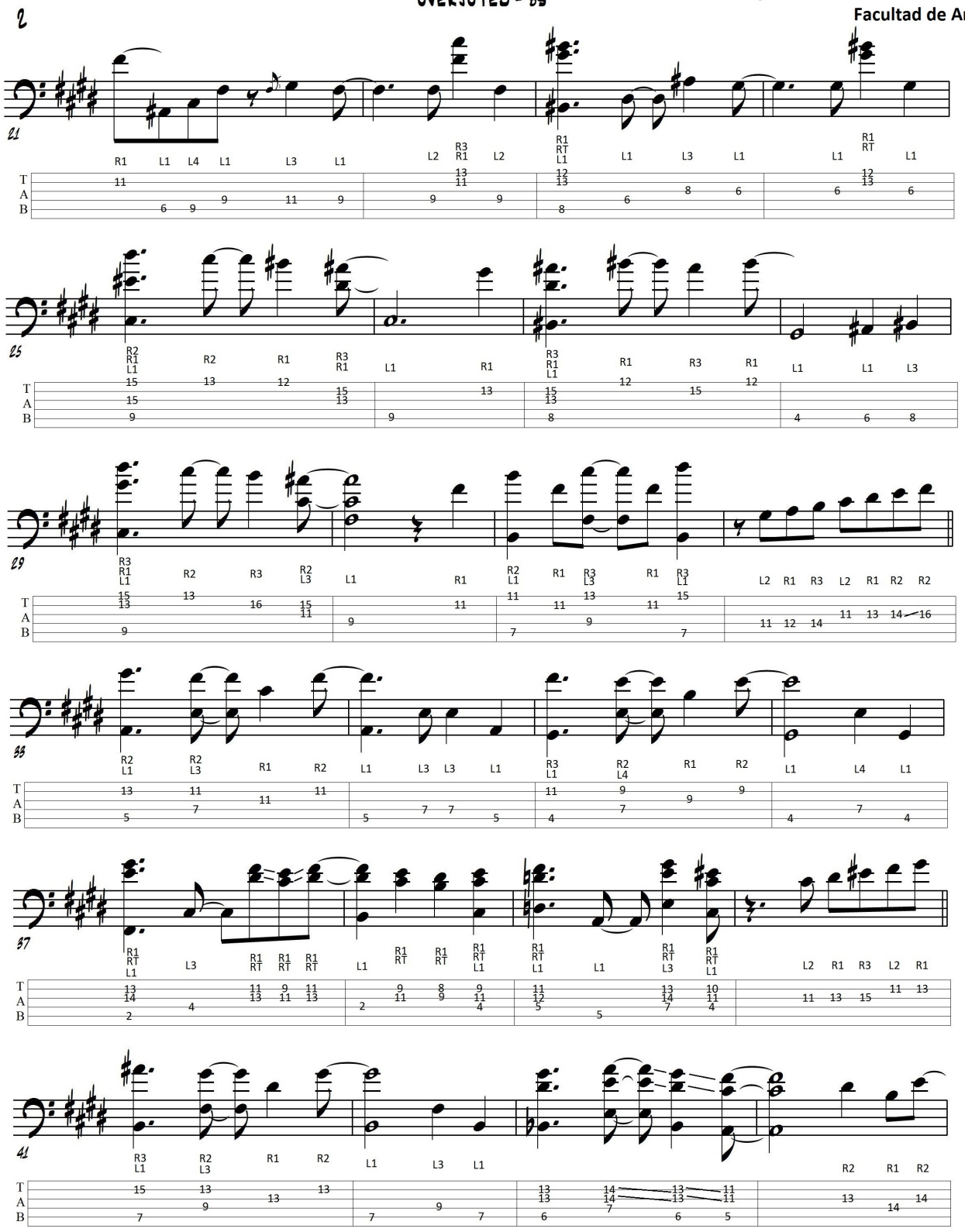
Transc. Francisco Narvaez



TRANSCRIPCION: FRANCISCO NARVAEZ

Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Proyecto Curricular de Artes Musicales
Facultad de Artes ASAB

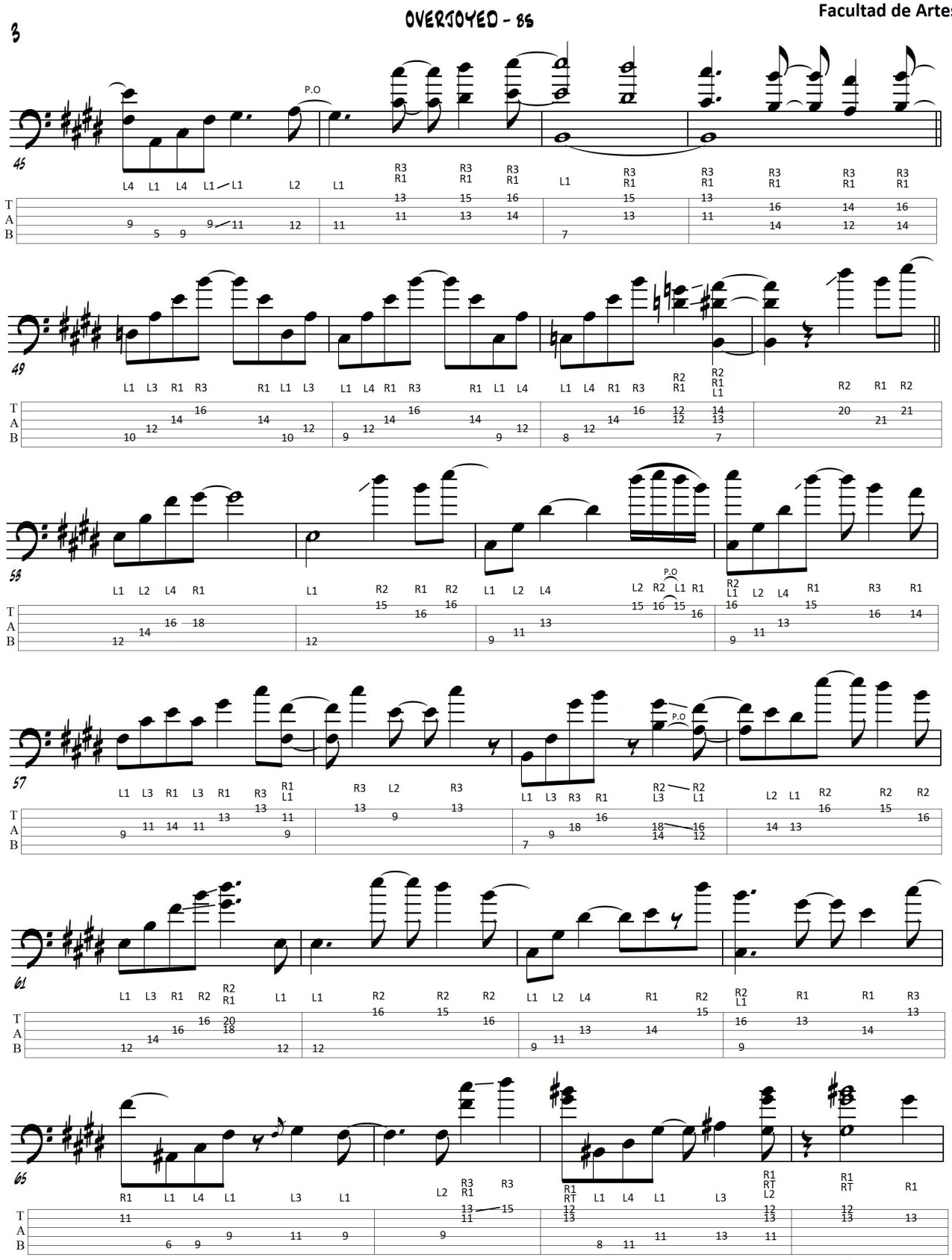
OVERJOYED - 86



TRANSCRIPCION: FRANCISCO NARVAEZ

Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Proyecto Curricular de Artes Musicales
Facultad de Artes ASAB
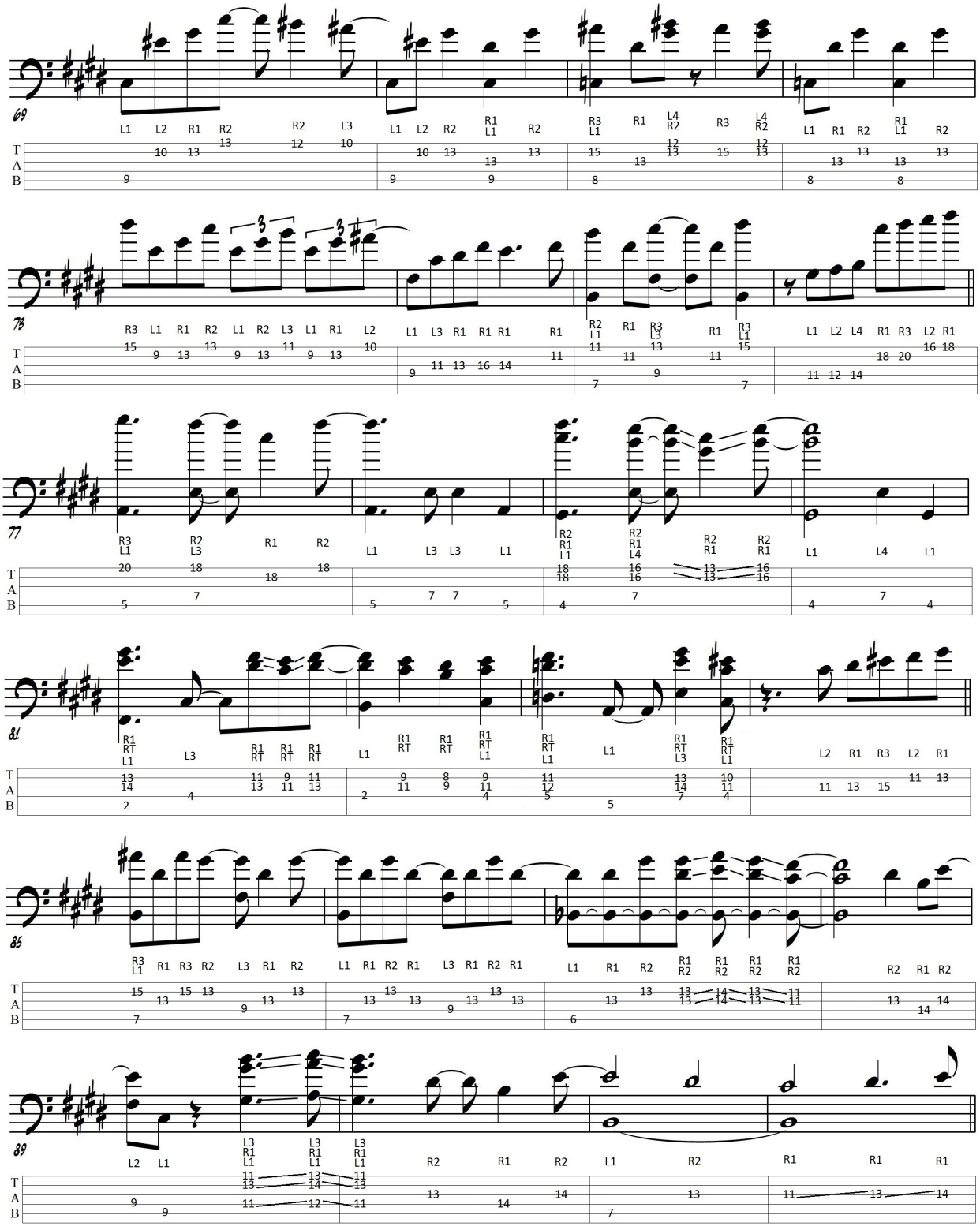
OVERJOYED - BS



TRANSCRIPCION: FRANCISCO NARVAEZ

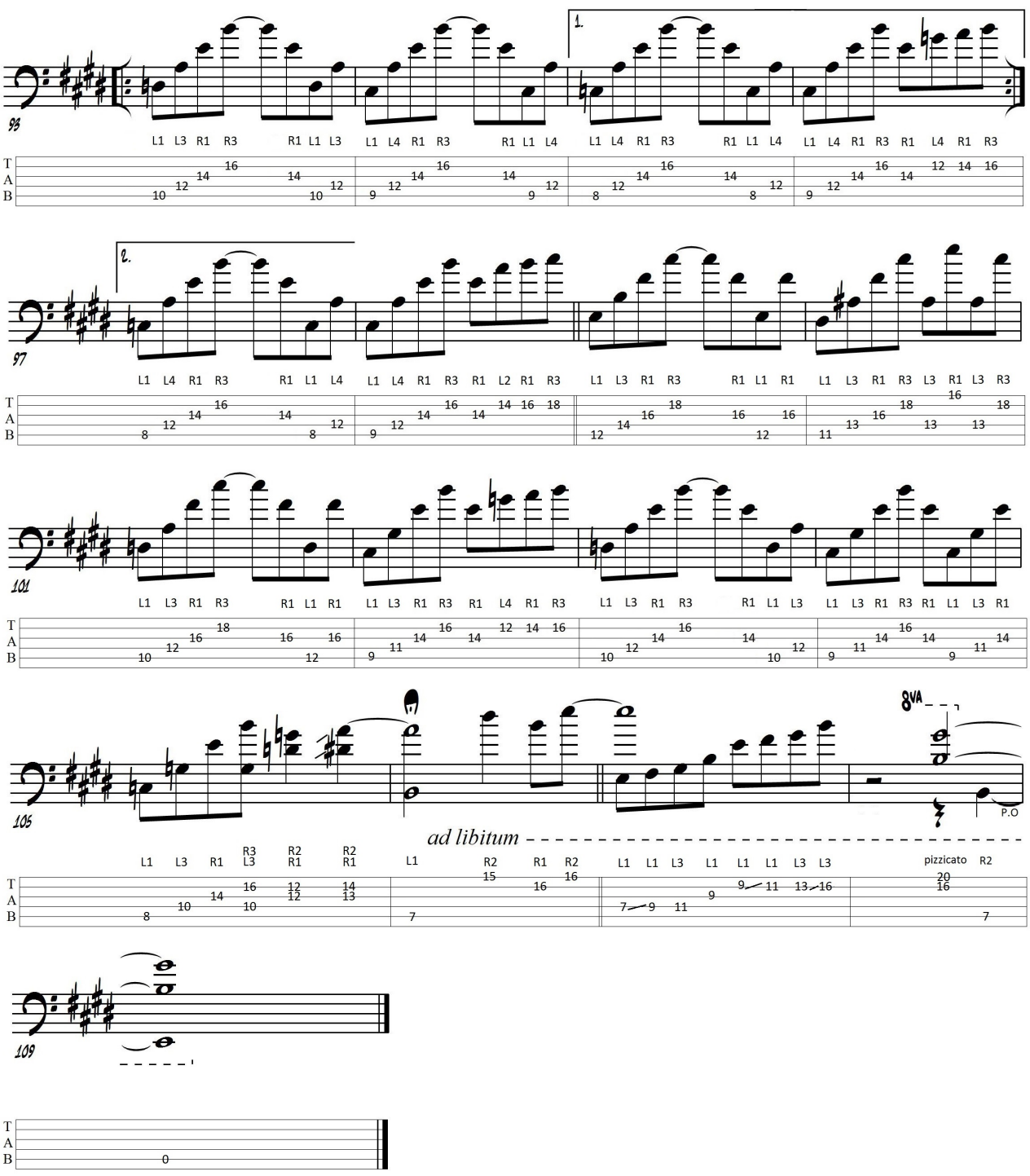
OVERJOYED - BS

Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Proyecto Curricular de Artes Musicales
Facultad de Artes ASAB



TRANSCRIPCION: FRANCISCO NARVAEZ

OVERJOYED - 86



TRANSCRIPCION: FRANCISCO NARVAEZ

Figura N°10
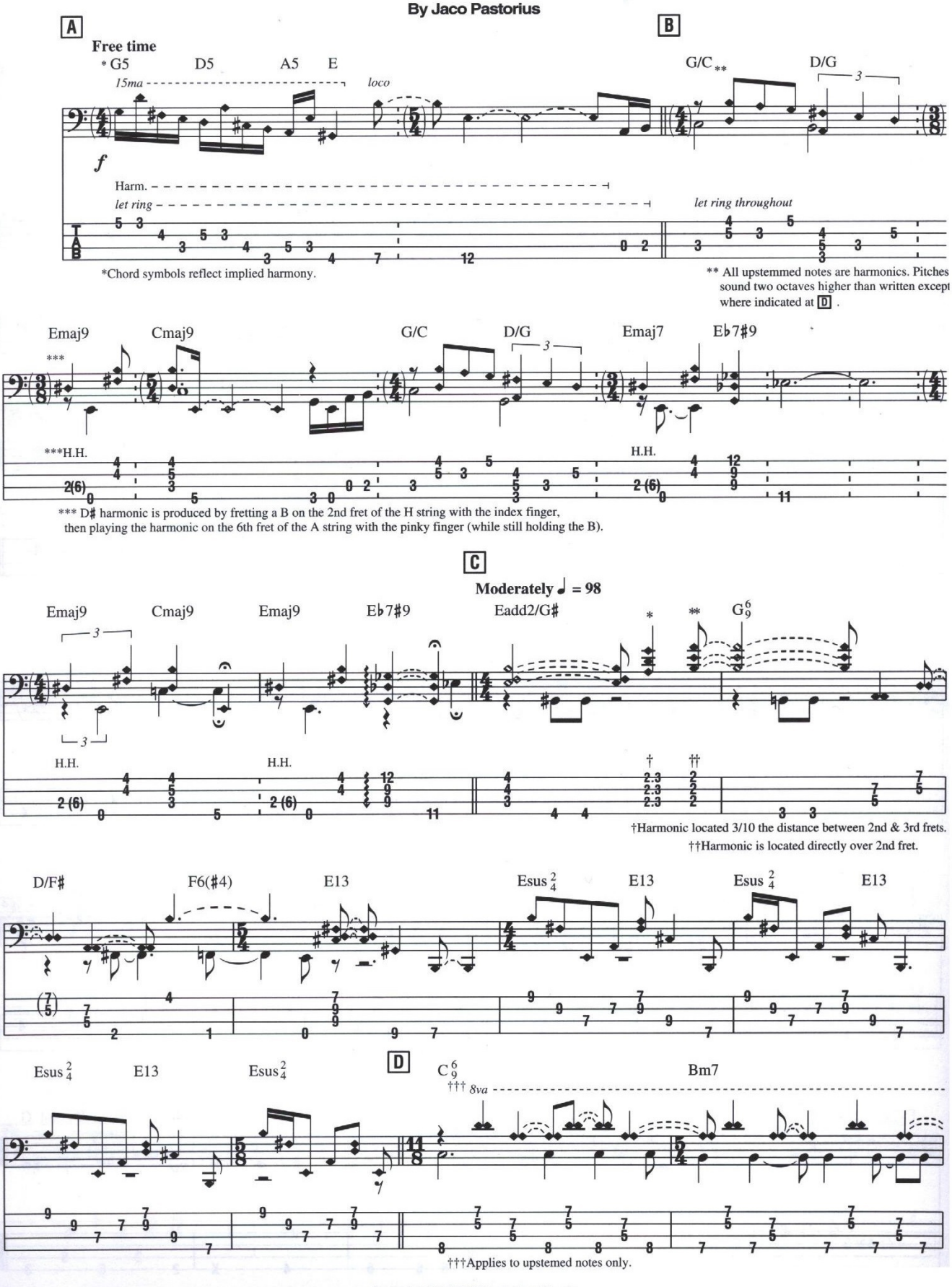
(Tomado de: The Essential Jaco Pastorius Pag 78-79)

Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Proyecto Curricular de Artes Musicales
Facultad de Artes ASAB
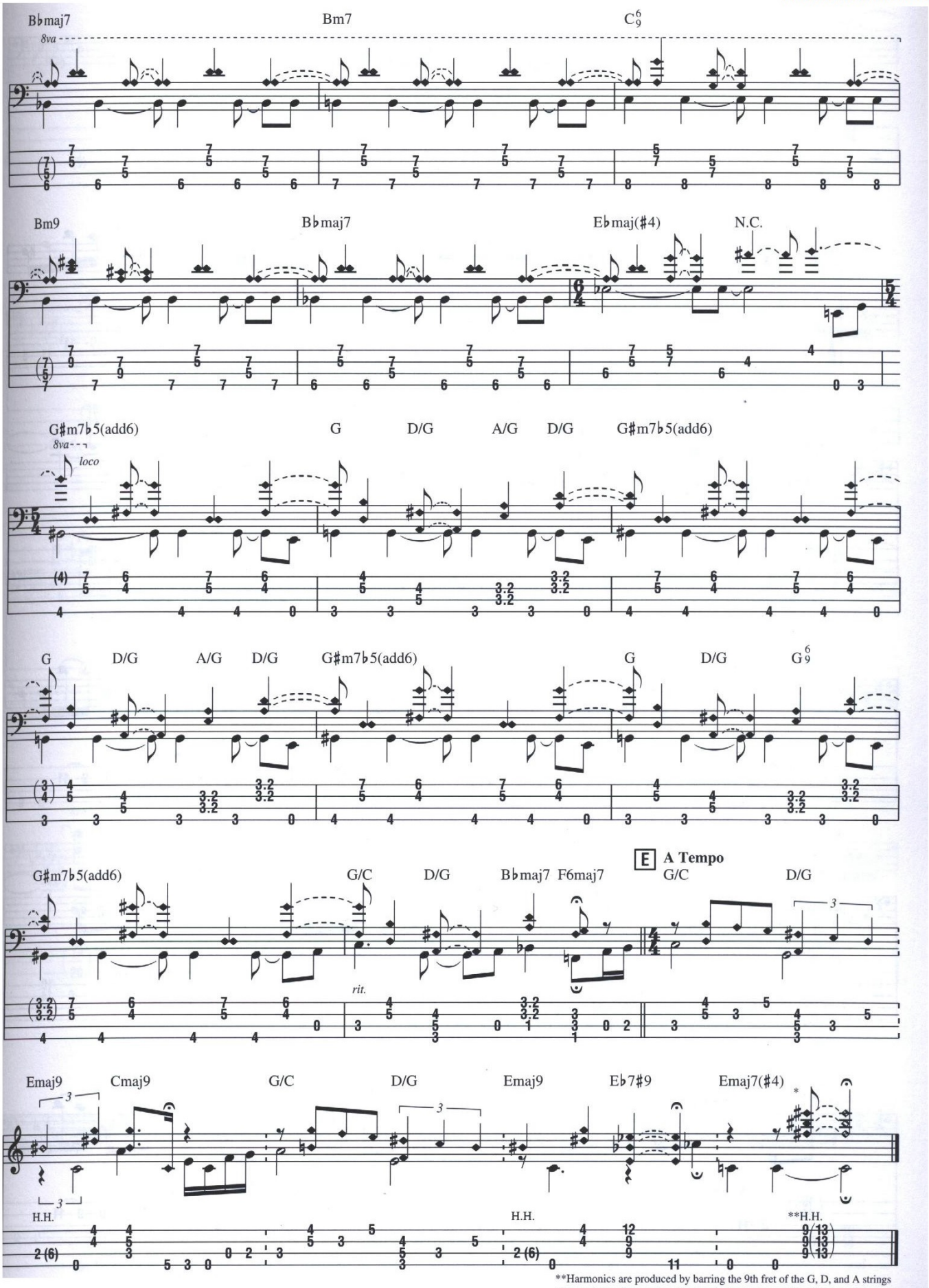
from *Jaco Pastorius*

Portrait of Tracy

By Jaco Pastorius
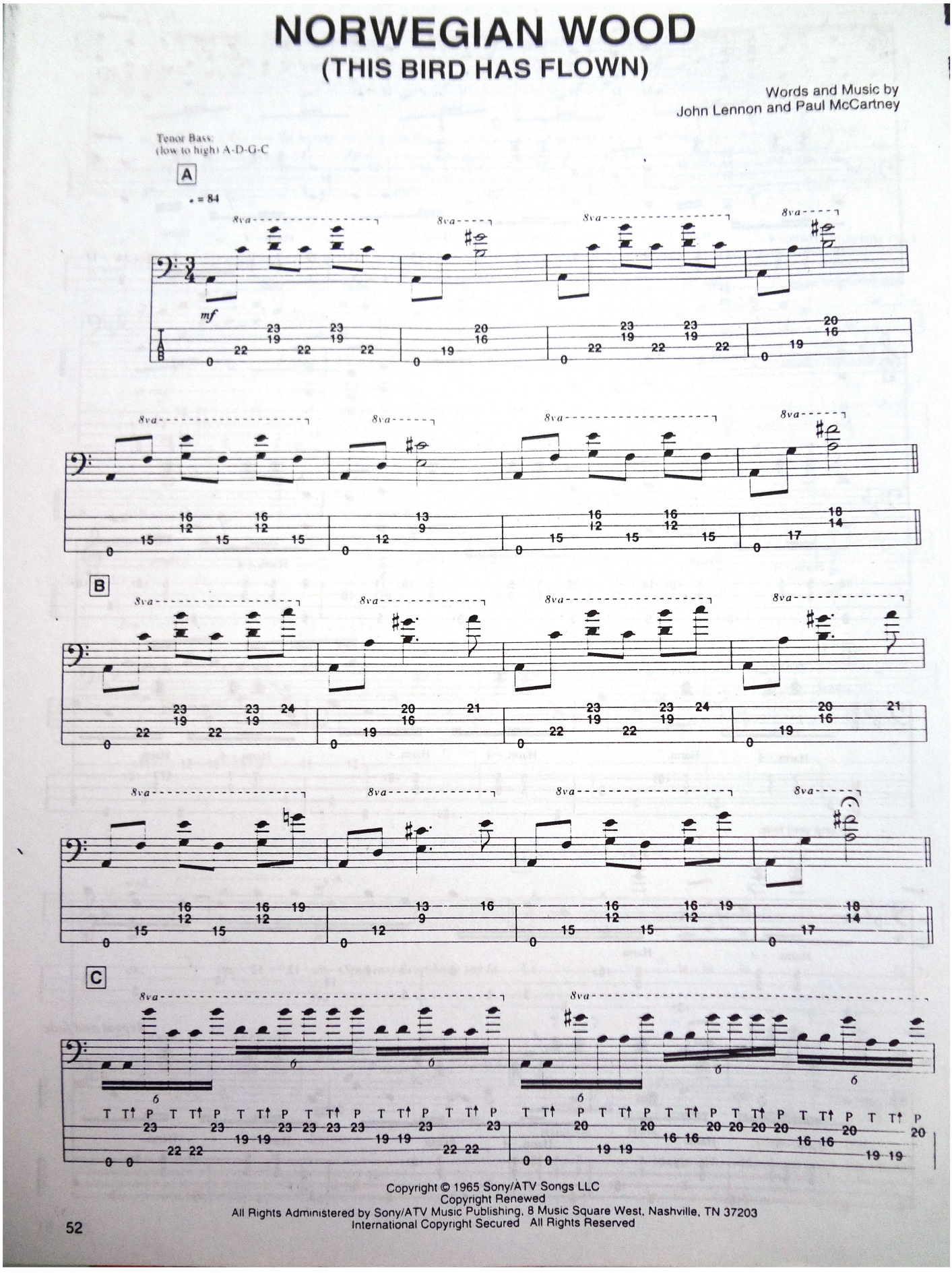


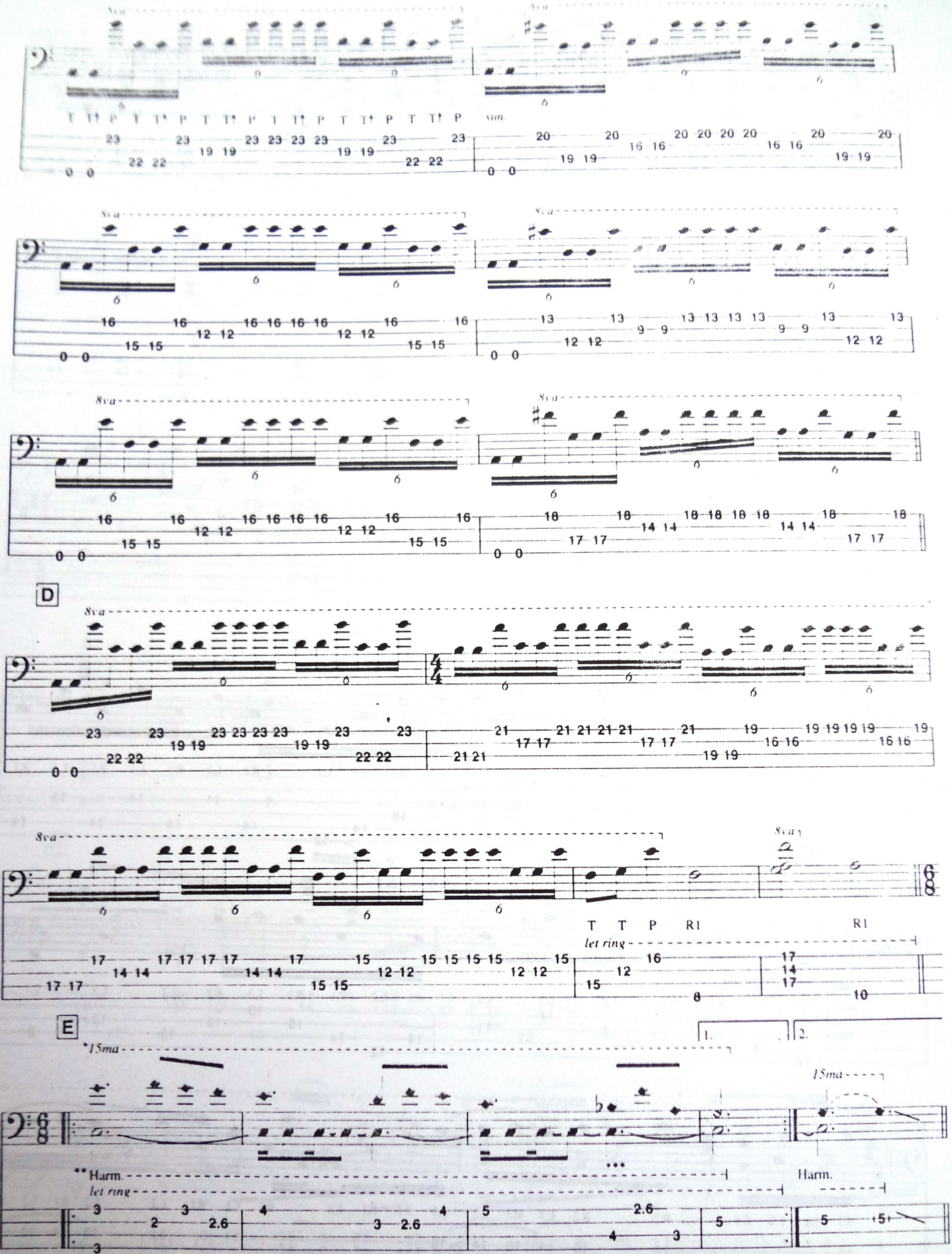
Copyright © 1976 Pastorius Music
All Rights Reserved Used by Permission



**Harmonics are produced by barring the 9th fret of the G, D, and A strings with the index finger, then playing the harmonics on the 13th fret of the same strings with the pinky finger (while still holding the notes on the 9th fret).

Figura N° 11
Tomado de "The Best Of Victor Wooten"
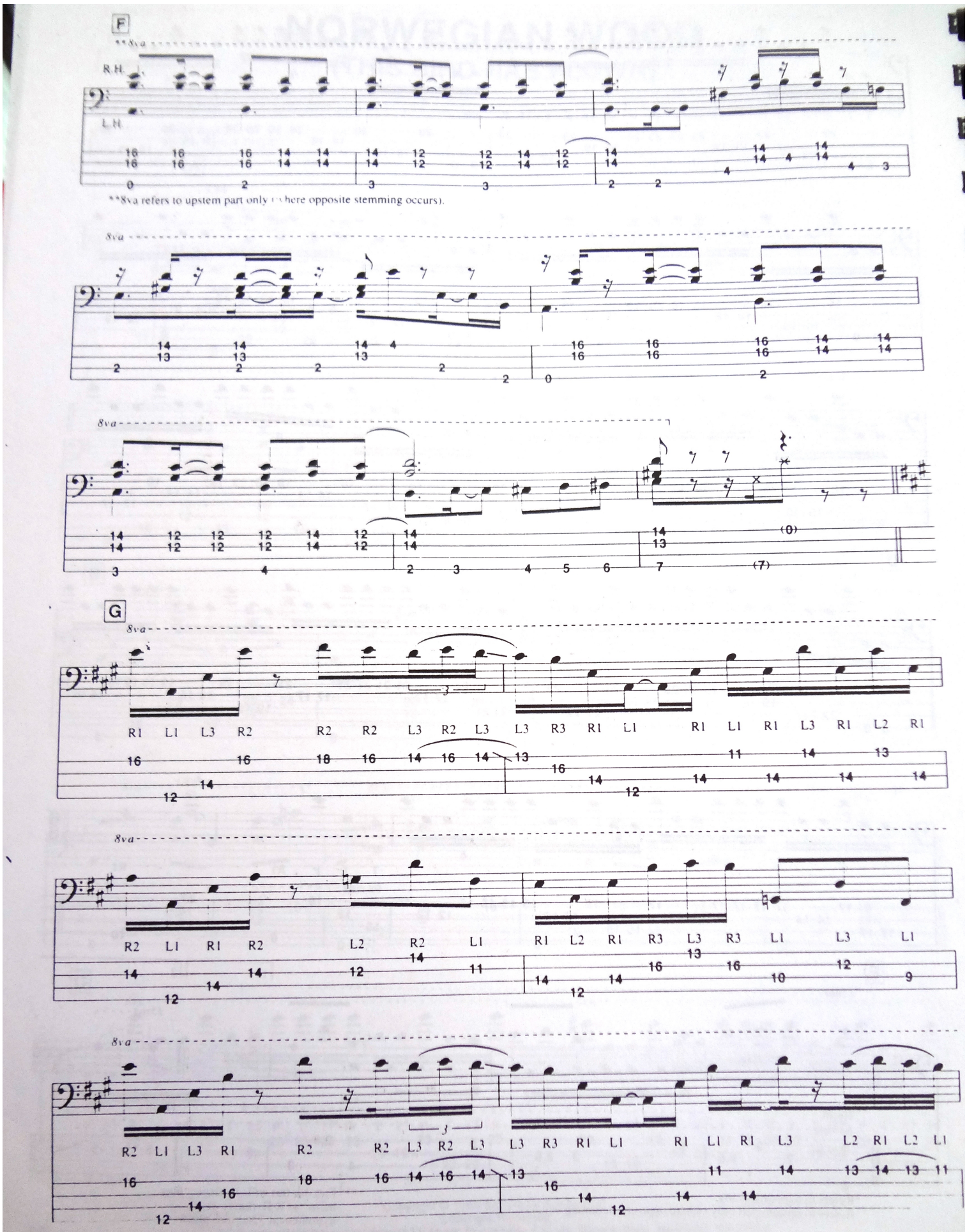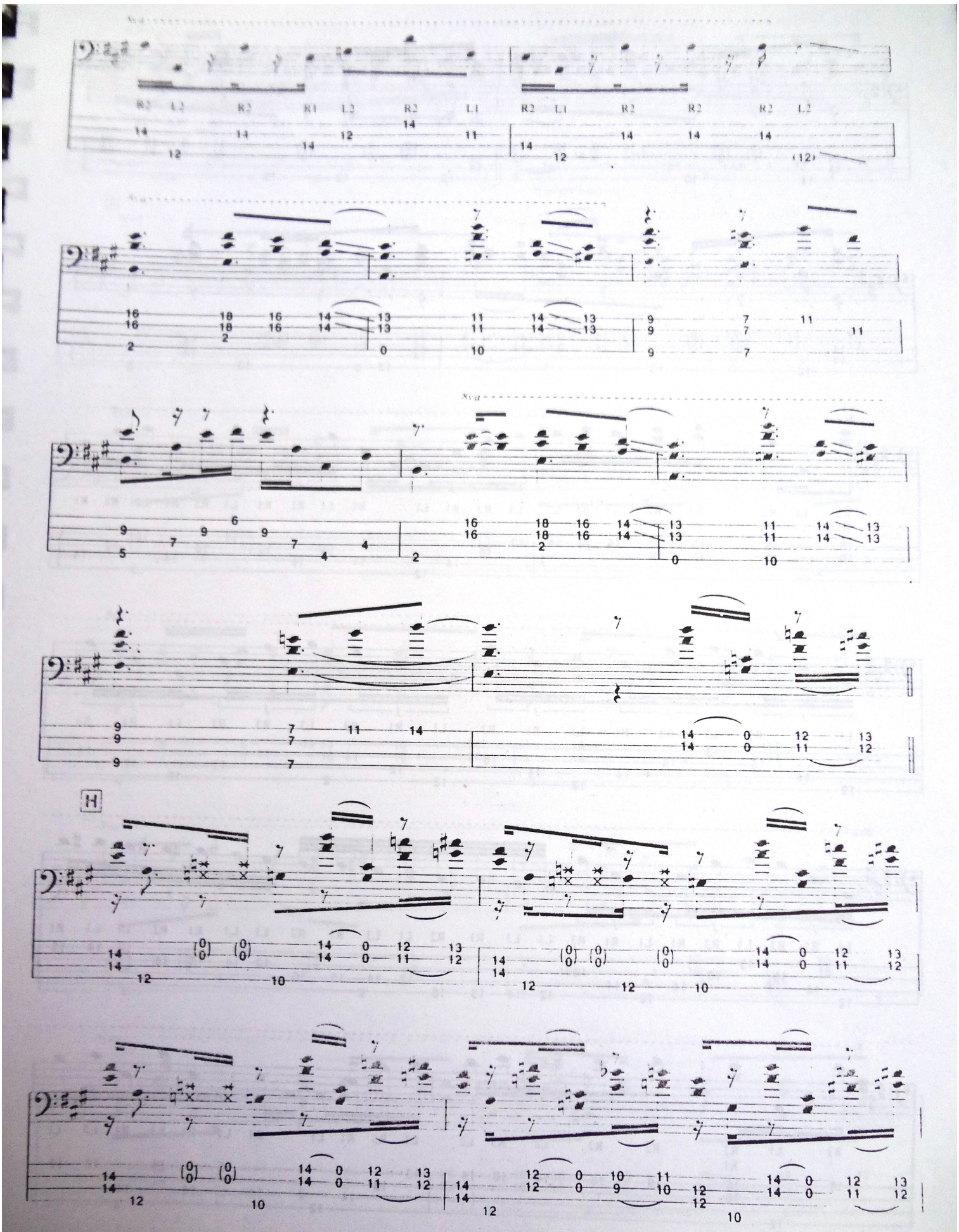




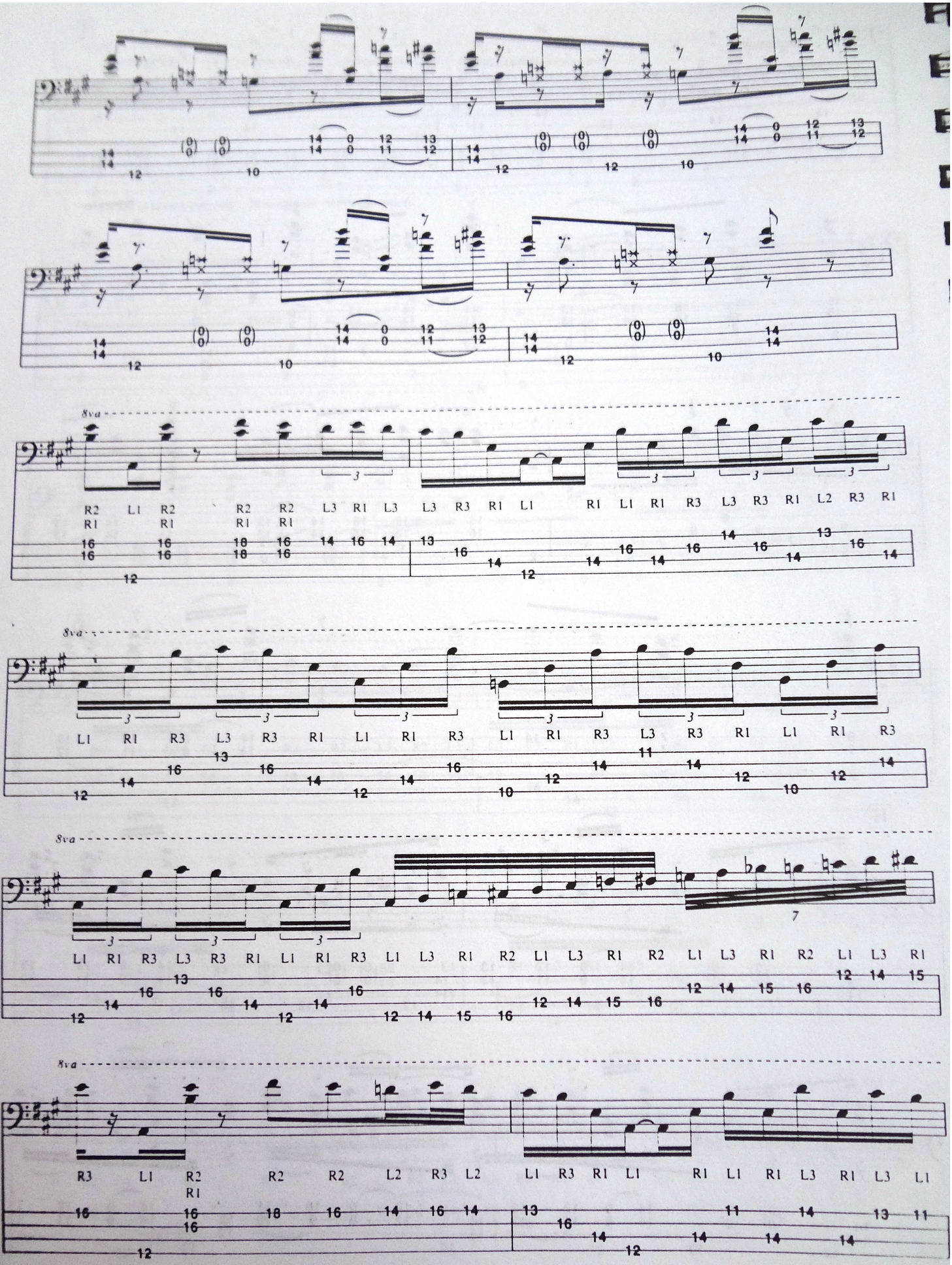
*Refers to harmonics only.
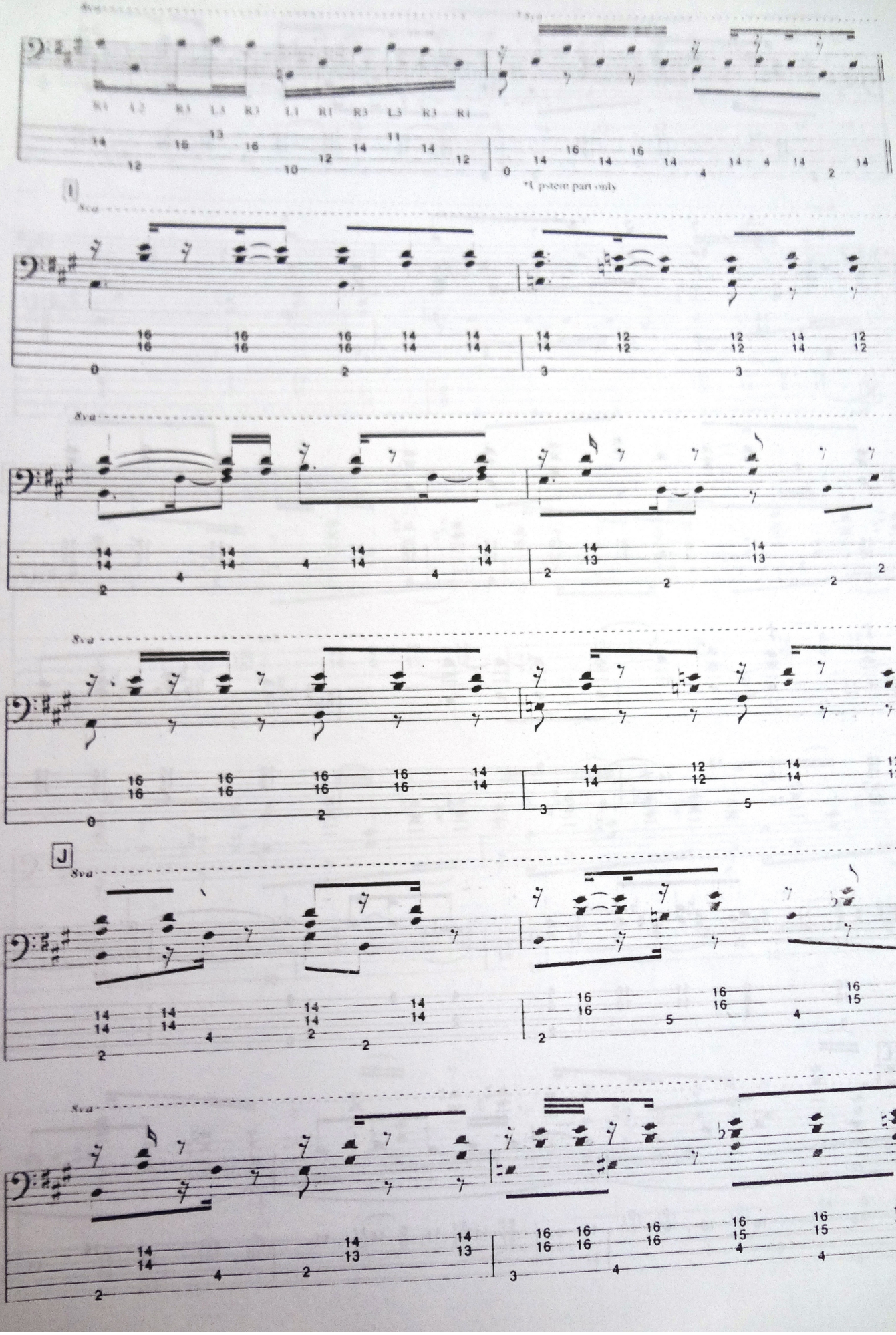
**Refers to upstem part only (where opposite stemming occurs).
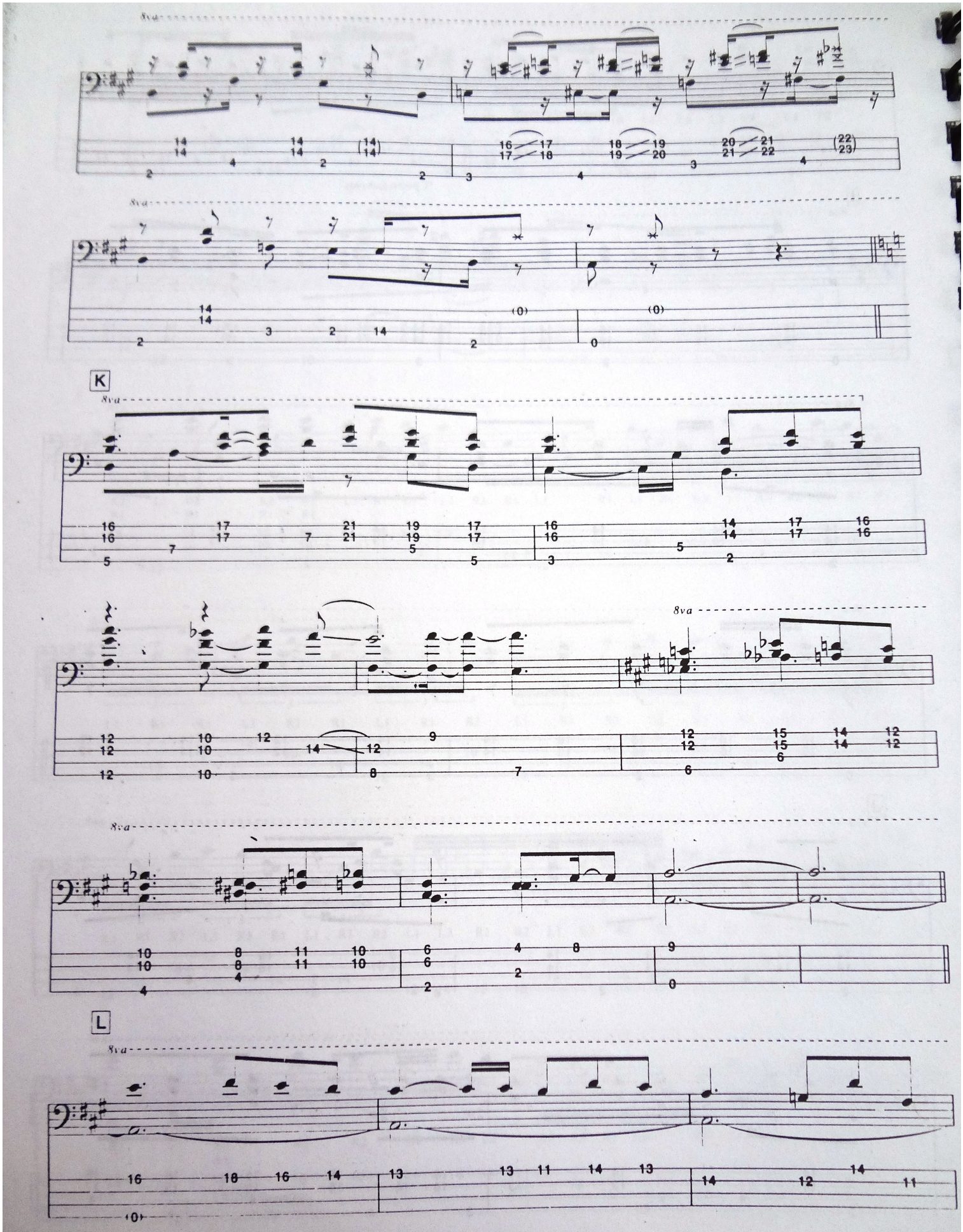
***Fret 4th fret w/ L.H. finger; play harm. w/ R.H. thumb at hypothetical 32nd fret; pluck w/ R.H. finger.
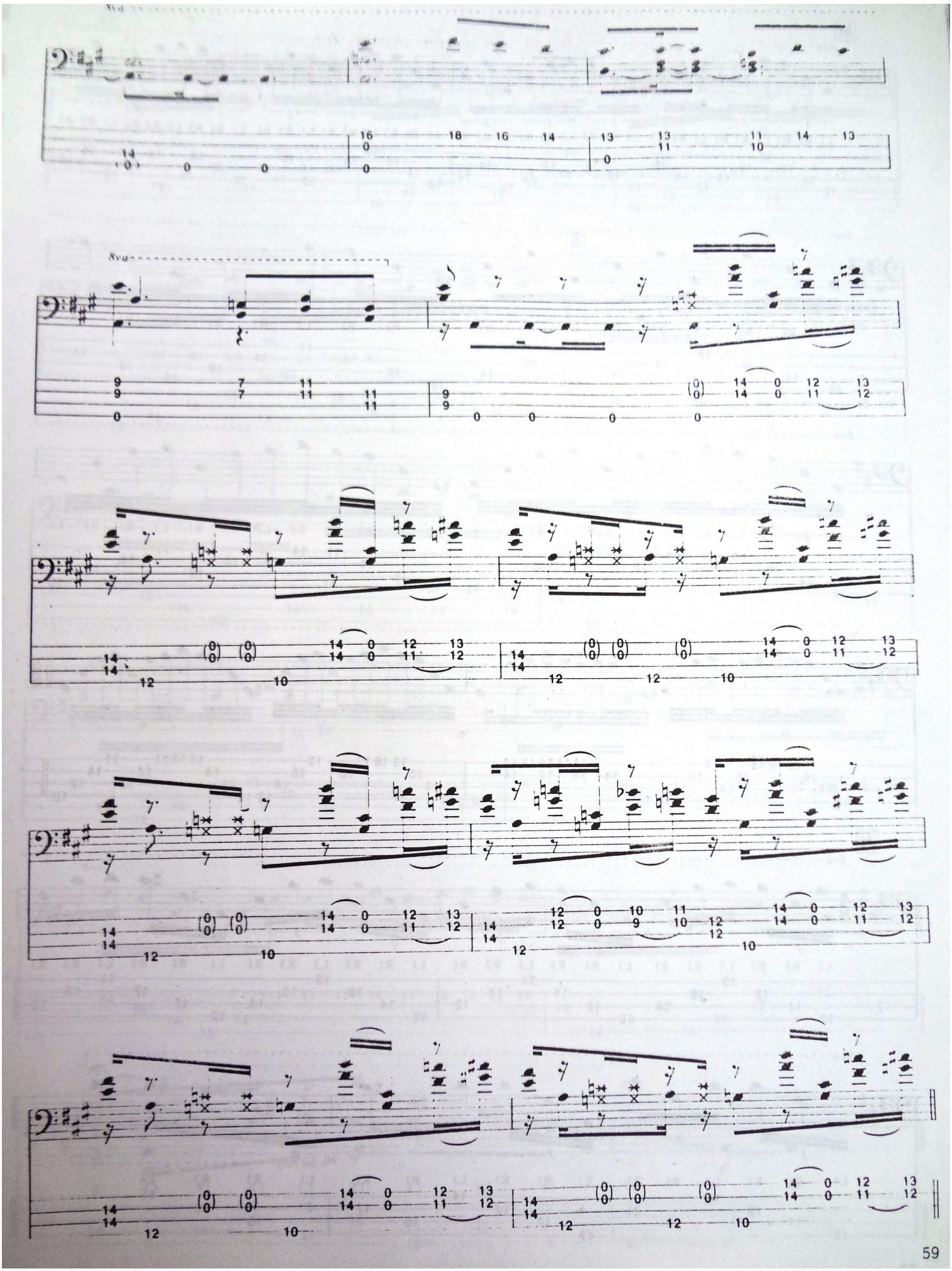

F
**8va
R.H.
L.H.
**8va refers to upstem part only (where opposite stemming occurs).
8va
8va
G
8va
8va
8va

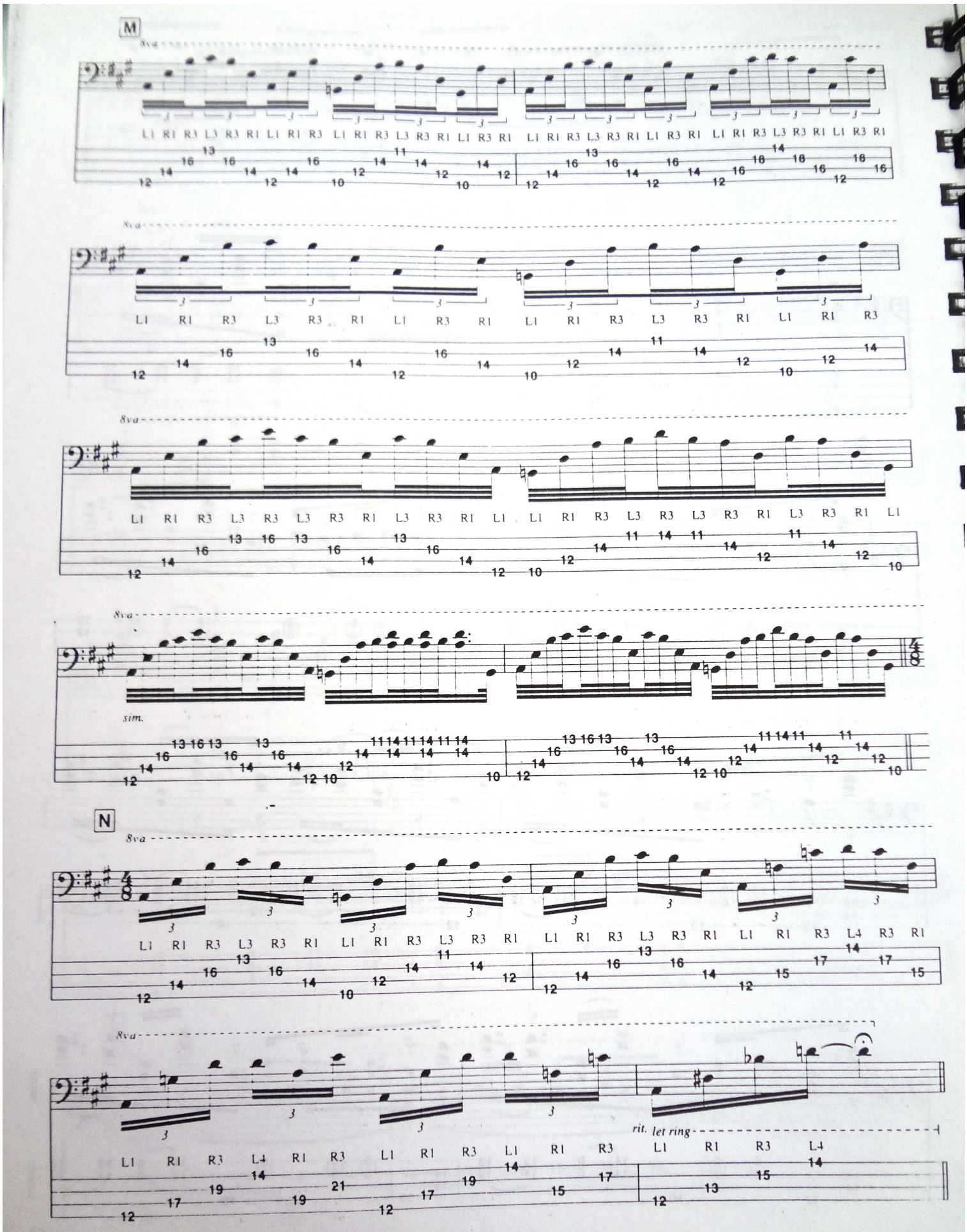

8va
R2 L2 R2 R1 L2 R2 L1 R2 L1 R2 R2 R2 L2
8va
8va
H

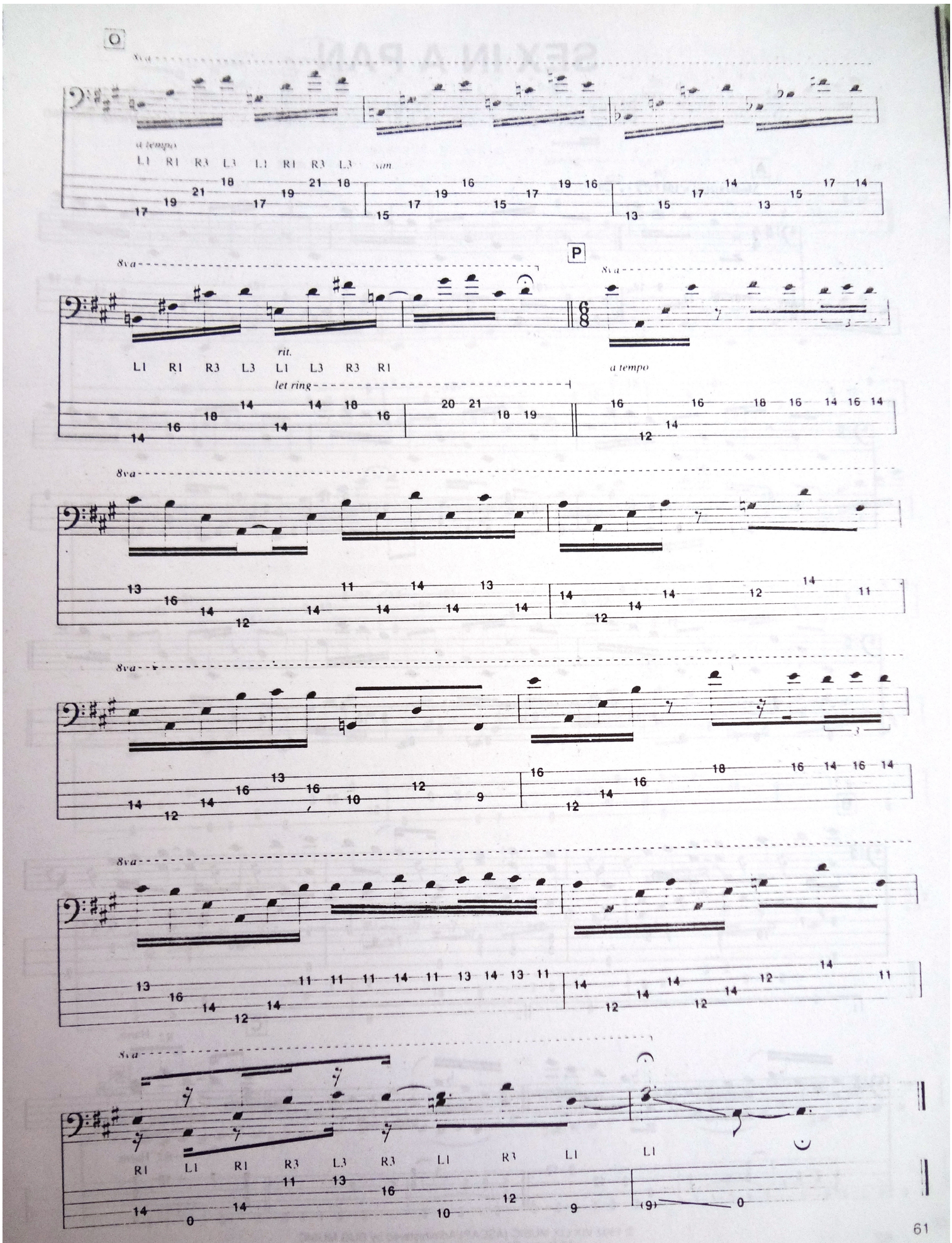

8va
8va
8va
8va


8va
R1 L2 R3 L3 R3 L1 R1 R3 L3 R3 R1
*Guitar part only
I
J


8va
K
L




M
8va
L1 R1 R3 L3 R3 R1 L1 R1 R3 L1 R1 R3 L3 R3 R1 L1 R3 R1 L1 R1 R3 L3 R3 R1 L1 R3 R1 L1 R1 R3 L3 R3 R1 L1 R3 R1
8va
L1 R1 R3 L3 R3 R1 L1 R3 R1 L1 R1 R3 L3 R3 R1 L1 R1 R3
8va
L1 R1 R3 L3 R3 L3 R3 R1 L3 R3 R1 L1 L1 R1 R3 L3 R3 L3 R3 R1 L3 R3 R1 L1
8va
sim.
N
8va
L1 R1 R3 L3 R3 R1 L1 R1 R3 L3 R3 R1 L1 R1 R3 L3 R3 R1 L1 R1 R3 L4 R3 R1
8va
rit. let ring
L1 R1 R3 L4 R1 R3 L1 R1 R3 L1 R1 R3 L1 R1 R3 L4


O
8va
a tempo
L1 R1 R3 L3 L1 R1 R3 L3 sim.
P
rit.
let ring
a tempo
L1 R1 R3 L3 L1 L3 R3 R1
R1 L1 R1 R3 L3 R3 L1 R3 L1 L1