

EL BAJO ELÉCTRICO A RITMO DE SONSUREÑO

ESTEBAN IBARRA VILLOTA

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LIC. MÚSICA

BOGOTÁ

2019

El Bajo eléctrico a ritmo de Sonsureño

**Caracterización del género Sonsureño aplicada a la creación de repertorio para
bajo eléctrico.**

Estudiante:

ESTEBAN IBARRA VILLOTA

Código: 2014275014

Asesor disciplinar: Mauricio Sichacá

Asesor de investigación: Bibiana Delgado-Ordóñez

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LIC. MÚSICA

BOGOTÁ

2019



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL

FORMATO

RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 1 de 2

1. Información General

Tipo de documento	TRABAJO DE GRADO
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
Título del documento	EL BAJO ELÉCTRICO A RITMO DE SONSUREÑO
Autor(es)	IBARRA VILLOTA, ESTEBAN
Director	MAURICIO SICHACÁ
Publicación	Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 2020. 81 p.
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
Palabras Claves	Músicas colombianas, Sonsureño, bajo eléctrico, técnicas interpretativas, aprendizaje.

2. Descripción

El presente trabajo contiene una caracterización del género sonsureño desde un análisis formal musical de tres obras específicas. Este análisis permite entender los elementos constitutivos de dicho género. Esto da paso a la elaboración de tres arreglos para bajo eléctrico, donde se involucran elementos técnicos propios del instrumento, para realizar una interpretación fidedigna de la esencia discursiva del sonsureño. Los arreglos se presentan en tres formatos: bajo y voz, bajo solista y dueto de bajos. Todo esto enmarca un ejercicio pedagógico para el aprendizaje del instrumento y el reconocimiento de las músicas tradicionales del departamento de Nariño.

3. Fuentes

- Bastidas Urresty, Julián. 2003, Son Sureño, Bogotá, Editorial Testimonio.
- Botina Paz, Roberto. 2013, Paisaje musical andino. Trabajo de grado para licenciatura en música de la Universidad de Nariño. Pasto: Universidad de Nariño.
- Tobo Mendivelso, Lyda, Menandro Bastidas, José. Diciembre 2015, El sonsureño y la identidad musical nariñense, Artículo para El Artista, número 12, pp. 115-140. Pamplona: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Sichacá, M. (2019). Sistema ritmo-métrico. Asesoría realizada para el trabajo de grado el bajo eléctrico a ritmo de sonsureño.
- Del puerto, Carlos; Vergara, Silvio. (1994). El verdadero bajo cubano. Estados Unidos.
- Rodríguez Balsero, G. (2016). La guitarra eléctrica solista en la interpretación del Pasillo y Bambuco Andino colombiano, trabajo de grado para el título de maestro en música de la Universidad de Cundinamarca. Zipaquirá: Universidad de Cundinamarca.
- Abraham, L. (1990). New bass concepts. Los Angeles U.S.A. Music source internacional.
- Castellanos Sánchez, Luis Eduardo. 2013. NOCIONES INTERPRETATIVAS DE PASILLO COLOMBIANO EN LA GUITARRA SOLISTA. Trabajo de grado para obtener el título de Licenciado en música. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.



FORMATO

RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 2 de 2

4. Contenidos

Este trabajo tiene tres secciones generales: la contextualización, el análisis y la creación. En la primera sección se presenta el marco teórico y los antecedentes, en el marco teórico se hace una descripción del Son sureño basado en algunos autores y los conceptos implementados en el análisis. En los antecedentes se habla de tres bajistas referentes para este trabajo. Seguida a esta sección está el análisis de las tres obras referentes para este trabajo: El Cururazo, El Ventura y Taita Quillacinga. Una vez presentado el análisis está la descripción de la elaboración de los arreglos, en esta se mencionan las diferentes técnicas que se involucraron en cada uno de ellos. Seguido a esto se encuentran unos ejercicios preparatorios para el abordaje de los arreglos. Terminando el cuerpo del trabajo están las conclusiones y finalmente la sección de anexos donde se encuentran las partituras de cada arreglo, entrevistas y partituras de las transcripciones que se usaron para los análisis.

5. Metodología

La metodología de este trabajo consta de tres etapas: contextualización, análisis y creación. En la primera etapa se presentan posturas de diferentes autores para describir el sonsureño en su contexto sociocultural. En la etapa dos se realiza un análisis detallado de las tres obras referentes, para esto se implementó los conceptos desarrollados por el Profesor Mauricio Sichacá. En la etapa tres se llevó a cabo un proceso de exploración y creación para la realización de los tres arreglos. En esta etapa se probaron y seleccionaron las técnicas interpretativas del bajo eléctrico que se implementaron en cada uno de los arreglos. Al igual que los arreglos se diseñó una serie de ejercicios que permiten abordar los arreglos con mayor facilidad.

6. Conclusiones

La realización de este trabajo permite concluir que mediante un estudio exhaustivo de las posibilidades técnicas de un instrumento y los elementos constitutivos de un género específico se pueden trasladar la esencia de discursiva de ese género a cualquier instrumento. Para este caso se coloca al bajo como instrumento protagonista relevándolo de su función más común de instrumento de base o de acompañamiento. De igual forma es importante implementar nuevas metodologías de análisis cuando se habla de músicas tradicionales.

La metodología implementada para el desarrollo de este trabajo me permitió obtener unos resultados satisfactorios como investigador, arreglista e intérprete del bajo eléctrico, por esta razón, espero que "el bajo eléctrico a ritmo de son sureño" sea un referente para futuras investigaciones alrededor de la interpretación del bajo eléctrico y/o las músicas tradicionales desde cualquier perspectiva. El estudio de las músicas tradicionales es vital para la conservación de nuestra cultura, en este sentido, es importante que desde la academia se fomenten este tipo de investigaciones.

Elaborado por:

Esteban Ibarra Villota

Revisado por:

Fecha de elaboración del Resumen:

09

03

2020

Agradecimientos: quiero agradecer a mis padres Leoncio Ibarra y Sonia Villota, a mi hermana Carola Ibarra Villota por el apoyo incondicional brindado durante este sueño llamado música. También quiero agradecer a mis tres profesores: Jorge Alvarado, Luis Ramírez y Mauricio Sichacá, los cuales forjaron y guiaron mi proceso y crecimiento como músico y como ser humano. A mi pareja Angie Hidalgo por cuestionar e impulsar mi quehacer musical, a mi hermano de música Andrés Buitrago y su familia por ser un gran apoyo en mi labor como músico en la ciudad de Bogotá, a mi tío José Luis Villota por ser otro padre y apoyarme en cualquier situación, a mi primo Santiago por su incondicional apoyo, a mi compañero Sergio Correa, quien fue un apoyo importante durante mi carrera universitaria, a cada uno de mis profesores y compañeros por los saberes compartidos, a cada uno de los músicos con los cuales he tenido el gusto de compartir, de quienes he aprendido de esta labor de la música.

Resumen.

El presente trabajo contiene una caracterización del género sonsureño desde un análisis formal musical. Este análisis permite entender los elementos constitutivos de dicho género, esto da paso a la elaboración de tres arreglos para bajo eléctrico, donde se involucran elementos técnicos propios del instrumento, para realizar una interpretación fidedigna de la esencia discursiva del sonsureño. Los arreglos se presentan en tres formatos: bajo y voz, bajo solista y dueto de bajos. Todo esto enmarca un ejercicio pedagógico para el aprendizaje del instrumento y el reconocimiento de las músicas tradicionales del departamento de Nariño.

Palabras clave.

Músicas colombianas, Sonsureño, bajo eléctrico, técnicas interpretativas, aprendizaje.

Abstract

The present work contains a characterization of the sonsureño genre from a formal musical analysis. This analysis allows us to understand the constituent elements of this genre, this gives way to the elaboration of three arrangements for electric bass, in which technical elements of the instrument are involved, to make a reliable interpretation of the discursive essence of the sonureño. The arrangements are presented in three formats: bass and voice, bass soloist and bass duet. All this frames a pedagogical exercise for learning the instrument and the recognition of traditional music from the department of Nariño.

Keywords: Colombian music, Sonsureño, Electric bass, nterpretive techniques, learning.

Tabla de contenido

1. Planteamiento del problema.....	10
1.1. Delimitación del problema	10
1.2. Pregunta de investigación.	12
1.3. Objetivo General.	13
1.3.1. Objetivos específicos.....	14
1.4. Justificación.	15
2. Marco teórico y conceptual.	17
2.1. El <i>sonsureño</i> : la música del nariñense.....	17
2.2. Bajístico, Criales y Ariza	21
2.3. Sistema Ritmo-métrico.....	22
3. DISEÑO METODOLÓGICO	25
4. El Cururazo, Taita Quillacinga y el Ventura.	27
4.1. El Cururazo - Hugo Martínez	28
4.2. Taita Quillacinga - (Dama Wha).....	35
4.3. El Ventura - Andrés Zambrano	44
4.4. Sonsureño y sus particularidades musicales	49
5. Sonrueños en clave de fa	51
5.1. El Cururazo: Arreglo para bajo y voz	51
5.2. El ventura: arreglo para dueto de bajos.....	56
5.3. Taita Quillacinga: arreglo para bajo solista.	62
5.4. Ejercicios previos para abordar los arreglos	65
CONCLUSIONES	71
Referencias.....	73
Bibliografía.....	74
Partituras arreglos.....	75
Anexos (CD)	

Tabla de imágenes

Imagen 1: estructura cururazo	28
Imagen 2: esquema armónico introducción e interludio cururazo.....	30
Imagen 3: esquema armónico coro cururazo	30
Imagen 4: esquema armónico estrofas cururazo.....	30
Imagen 5: musemas frase uno introducción cururazo.....	31
Imagen 6: musemas frase dos introducción cururazo	32
Imagen 7: Esquema acompañamiento de guitarra	32
Imagen 8: melodía pregunta coro cururazo.....	33
Imagen 9: sección dos coro cururazo.....	33
Imagen 10: sección de coro sin repeticiones cururazo	33
Imagen 11: ritmo-tipo cururazo	33
Imagen 12: sección 1 estrofa cururazo	34
Imagen 13: contrapunto estrofa cururazo	34
Imagen 14: esquema acompañamiento bajo cururazo.....	35
Imagen 15: estructura general taita quillacinga	36
Imagen 16: ritmo-tipo 1 taita quillacinga	36
Imagen 17: motivo 1 introducción taita quillacinga.....	36
Imagen 18: motivo 2 introducción taita quillacinga.....	37
Imagen 19: Motivo 3 introducción taita quillacinga.....	37
Imagen 20: esquema armónico parte A taita quillacinga	38
Imagen 21: ritmo-tipo 2 taita quillacinga	39
Imagen 22: segmento parte A taita quillacinga	39
Imagen 23: esquema armonico parte B taita quillacinga.....	40
Imagen 24: Frase 1 parte B taita quillacinga	40
Imagen 25: Frase 2 parte B taita quillacinga	41
Imagen 26: Frase 3 parte B taita quillacinga	41
Imagen 27: Cadencia parte B taita quillacinga.....	41
Imagen 28: segmento parte C taita quillacinga.....	42
Imagen 29: esquema armónico parte C taita quillacinga.....	42
Imagen 30: segmento repetición parte A taita quillacinga	43
Imagen 31: esquema rítmico bombo sección puente taita quillacinga	43
Imagen 32: estructura general el ventura.....	44
Imagen 33: esquema armónico parte A el ventura	45
Imagen 34: parte A el ventura	45
Imagen 35: ritmo-tipo parte A el ventura.....	45
Imagen 36: melo-tipo parte A el ventura.....	46
Imagen 37: esquema armónico parte B el ventura.....	46
Imagen 38: parte B el ventura.....	47
Imagen 39: parte C el ventura	47
Imagen 40: contrapunto imitativo parte B el ventura	48
Imagen 41: esquema acompañamiento tiple y guitarra el ventura.....	48

Imagen 42: patrón 1 acompañamiento bajo eléctrico el ventura	48
Imagen 43: patrón 2 acompañamiento bajo eléctrico el ventura	49
Imagen 44: patron bombo el ventura	49
Imagen 45: esquema rítmico coro cururazo	52
Imagen 46: tapping estrofa 1 cururazo	53
Imagen 47:esquema acompañamiento con acordes cururazo	53
Imagen 48: esquema estrofa 2 cururazo.....	54
Imagen 49: esquema slap estrofa 2 cururazo	54
Imagen 50: esquema coro cururazo.....	55
Imagen 51: esquema acompañamiento estrofa 3 cururazo	55
Imagen 52: acompañamiento coro final cururazo	56
Imagen 53: fragmento parte A arreglo el ventura	57
Imagen 54: fragmento parte B arreglo el ventura	57
Imagen 55: fragmento reptación parte B arreglo el ventura.....	58
Imagen 56: fragmento parte C arreglo el ventura	59
Imagen 57: fragmento parte D arreglo el ventura	59
Imagen 58: esquma ritmico parte E arreglo el ventura	60
Imagen 59: fragmento parte E arreglo el ventura.....	60
Imagen 60: esquema de acompañamiento tapping parte F arreglo el ventura	60
Imagen 61: esquema acompañamiento slap parte F arreglo el ventura	61
Imagen 62: fragmento parte G arreglo el ventura	61
Imagen 63: armónicos introducción taita quillacinga.....	62
Imagen 64: arpegios introducción taita quillacinga	62
Imagen 65: tapping introducción taita quillacinga.....	62
Imagen 66: cuarta sección introducción taita quillacinga.....	63
Imagen 67: fragmento parte A taita quillacinga	63
Imagen 68: tapping parte C taita quillacinga	63
Imagen 69: chord melody parte D taita quillacinga	64
Imagen 70: fragmento parte E y F taita quillacinga	64
Imagen 71: fragmento parte G taita quillacinga	64
Imagen 72: final taita quillacinga	65
Imagen 73: esquema tapping mano izquierda.....	66
Imagen 74: esquema tapping mano derecha.....	66
Imagen 75: esquema acompañamiento tapping	67
Imagen 76: esquema 1 disociación mano derecha	67
Imagen 77: esquema 2 disociación mano derecha	68
Imagen 78: esquema 3 disociación mano derecha	68
Imagen 79: esquema 4 disociación mano derecha	68
Imagen 80: esquema 1 percutido.....	69
Imagen 81: esquema 2 percutido.....	69
Imagen 82: esquema 3 percutido.....	69
Imagen 83: formas de acompañamiento usando slap.....	70

1. Planteamiento del problema.

1.1. Delimitación del problema.

El departamento de Nariño posee una gran tradición musical producto de la convergencia de diferentes culturas a través de la historia, tradición que se ha conservado y desarrollado hasta la actualidad. Lastimosamente, esta riqueza musical no tiene el reconocimiento suficiente a nivel nacional por múltiples factores, entre estos el de ser una región lejana al centro del país. Por ello, es deber de los músicos de la región conocer a profundidad estas músicas para así poderlas divulgar de manera idónea, cada uno desde su área de acción; en este caso se habla desde la interpretación de un instrumento como el bajo eléctrico, instrumento que ha adquirido un reconocimiento significativo dentro de las músicas populares y académicas en la actualidad. Sin embargo, y a pesar de su reconocimiento, el repertorio existente para este instrumento en su faceta solista referente a músicas tradicionales de esta región y en general de nuestro país es escaso, situación que limita el estudio del instrumento a repertorio de músicas extranjeras.

No se puede afirmar que hay una ausencia total de este tipo de repertorio, ya que en Colombia podemos encontrar grandes exponentes de este instrumento con un desarrollo técnico e interpretativo de gran nivel, pero muchos de los resultados de la investigación, exploración y creación de estos músicos no poseen una documentación formal, documentación que sería muy importante para alguien interesado en el estudio del bajo

eléctrico, pues toda esta información podría ser un gran aporte a su proceso de aprendizaje. De manera que, con este trabajo se pretende contribuir a la divulgación de las músicas nariñenses, mediante la creación de repertorio para el estudio del bajo eléctrico en sus diferentes posibilidades técnicas.

1.2. Pregunta de investigación.

¿Qué características del repertorio producto de este proceso investigativo, entorno al género sonsureño, permiten proponer un ejercicio metodológico para la enseñanza del bajo eléctrico y sus particularidades técnicas, aproximándose a la esencia discursiva del género?

1.3. Objetivo General.

Plantear una propuesta metodológica para la interpretación del bajo eléctrico a partir del género sonsureño que vincule los elementos técnicos del instrumento y la esencia discursiva del género.

1.3.1. Objetivos específicos.

- Analizar tres temas del género sonsureño, para identificar los elementos constitutivos desde los sistemas ritmo métrico, armónico y melódico, con el fin de definir dicho género musical.
- Adaptar un repertorio de tres temas que vinculen las particularidades discursivas del género sonsureño con las particularidades técnicas del bajo eléctrico.
- Diseñar un propuesta metodológica desde el repertorio producto de la investigación.

1.4. Justificación.

El repertorio referente a músicas colombianas para el estudio de técnicas interpretativas en el bajo eléctrico es escaso. Gran parte del existente no está documentado, lo cual dificulta el conocimiento de este por parte de los intérpretes del bajo eléctrico. Por esta razón, es importante documentar los arreglos y composiciones realizadas para bajo eléctrico como instrumento solista y/o acompañante. De esta forma, se contribuye a la ampliación del repertorio para este instrumento, desde el aprovechamiento de la variedad y riqueza musical existente en el país. Este trabajo en especial, quiere exaltar la riqueza musical del departamento de Nariño, riqueza musical que es poco conocida a nivel nacional, pero que en su región tiene bastante fuerza y desarrollo.

Desde una perspectiva pedagógica, el estudio de un instrumento se desarrolla con mayor facilidad cuando los repertorios que se usan son del gusto, interés y cotidianidad del estudiante, pertenecientes o no a su cultura y entorno social; así, se puede garantizar resultados satisfactorios tanto para el estudiante como para el profesor. Por esta razón, dar a conocer las músicas tradicionales es importante para generar este tipo de vínculos con los estudiantes de música y, de esta manera, poder utilizar los recursos y características particulares de estas músicas.

Asimismo, es pertinente empezar a reconocer y aprovechar todos los recursos musicales que nos brindan nuestras músicas y, de esta forma, ayudar a que nuestras músicas trasciendan y evolucionen. Por eso, este proyecto pretende crear un repertorio con este

tipo de músicas para el estudio de las diferentes particularidades técnicas del bajo eléctrico, tanto para su desarrollo como para su aplicación.

Por otro lado, el bajo eléctrico es un instrumento que actualmente tiene un gran auge y más en su faceta como instrumento solista y/o acompañante; esto gracias a la exploración que se ha hecho del mismo, la cual ha permitido el desarrollo de diferentes técnicas interpretativas. Al crear repertorio para este instrumento, referente a músicas tradicionales de la región de Nariño, se está poniendo un granito de arena para que estas músicas se expandan y se reconozcan a nivel nacional y, con algo de pretensión, a nivel internacional, debido a que el bajo es un instrumento global.

Por consiguiente, este trabajo pretende construir referentes en el aspecto disciplinar musical (técnicas interpretativas del bajo eléctrico) y en el aspecto investigativo (aportes para el análisis y caracterización de un género). El proceso metodológico utilizado puede servir como referente para trabajos posteriores de la misma índole o cercanos a esta. Desde la parte disciplinar musical, se quiere que sirva como guía para el estudio de las particularidades técnicas del bajo eléctrico y la esencia discursiva del género sonsureño.

Por último, es importante para todo músico, dentro de su proceso de formación, tener siempre presente una búsqueda y exploración personal, tanto de su parte instrumental como de su parte humana. Es por esto que, el actual trabajo orienta los procesos reflexivos y experimentales del investigador. Una vez culminada esta etapa, todas las experiencias adquiridas en este proceso servirán como herramientas para etapas y situaciones que se deberán afrontar posteriormente.

2. Marco teórico y conceptual.

2.1. El *sonsureño*: la música del nariñense.

Para iniciar es importante señalar que, según el investigador y escritor Nariñense Julián Bastidas Urresty “El *Son Sureño* no debe entenderse solamente como un género musical sino como la expresión de unos rasgos comunes, permanentes y propios de un pueblo del sur colombiano y que actúa como medio de integración y, por qué no, de reivindicación regional” (Bastidas, 2003). Por lo tanto, se puede inferir que el surgimiento y desarrollo de las diferentes músicas tradicionales están directamente relacionados con el contexto social y cultural de la región a la cual pertenecen. Este contexto otorga rasgos característicos a cada género musical; de esta manera, la música se convierte en una fuente de identidad territorial. Por esta razón, es inconcebible analizar este tipo de músicas desde una perspectiva netamente disciplinar musical, ya que son múltiples los factores de carácter etnográfico que influyen en su concepción e interpretación. Estos factores son propios de la cotidianidad y quehacer de los músicos de la región. Por este motivo, para elaborar una caracterización coherente del género es indispensable conocer sus experiencias.

El *sonsureño* es un género musical representativo del departamento de Nariño, este departamento se encuentra ubicado al sur occidente de Colombia. Nariño posee una ubicación geográfica especial: hace parte de la cordillera de los andes, tiene costa

marítima en el océano pacífico y es frontera con la vecina república del Ecuador, además colinda con los departamentos del Cauca y Putumayo.

Estas características geográficas hacen posible que el departamento cuente con una gran convergencia de culturas y tradiciones provenientes de sus alrededores, esto se puede evidenciar en su tradición musical. Para el caso del *sonsureño* hay tres influencias marcadas en su constitución como género musical, así lo dice Mendedelso en su artículo *El Son sureño y la identidad musical nariñense*:

...mediante procedimientos comparativos se ha logrado establecer relaciones con tres influencias musicales confluentes en dicho departamento: bambuco, albazo y currulao. Debido a la indeterminación de su procedencia, el *Son sureño* presenta ciertas ambigüedades en su rítmica de acompañamiento: en la zona fronteriza de Ipiales se ha emparentado con el albazo, debido a la interinfluencia con la vecina república ecuatoriana; en la costa Pacífica el currulao ha permeado los ambientes de la música en el Municipio de Ricaurte, llegando por ese corredor a las poblaciones del altiplano de Túquerres. La tercera influencia identificada es la de la zona andina colombiana por medio de la rítmica derivada del bambuco. (Tobo Mendedelso y Menandro Bastidas, 2015, p.117)

Melo-tipos, estructuras armónicas y patrones de acompañamiento, son algunos de los rasgos característicos de estas tres influencias, que se pueden identificar claramente en la constitución del *sonsureño*, así lo explica el maestro Ariel Botina en la entrevista realizada para este trabajo, en la que explica las diferentes formas de acompañamiento, especialmente el acompañamiento del bajo, provenientes de estos tres géneros como lo

son el Albazo, el Currulao y el Bambuco. De igual forma, también expone cómo en el sonsureño se combinan estos patrones para generar patrones de acompañamiento propios del género.

Es importante aclarar que, a pesar de que se habla de la importancia de estos tres géneros en la constitución del género sonsureño, no son las únicas influencias. A lo largo de su desarrollo, el género se ha permeado de otras sonoridades de músicas del mundo, producto de la exploración de algunos músicos de la región. Esto se puede observar en los diferentes formatos para los cuales se ha implementado este género, de lo cual se hablará más adelante, y la utilización de recursos musicales provenientes de diferentes estilos musicales, por ejemplo el Jazz en la propuesta del pianista y compositor nariñense Martín Guzmán. Sin embargo, hay algunos compositores de la región que conservan la esencia tradicional del género, un ejemplo de esto es Teudúfo Yaqueno, compositor y director de la emblemática agrupación Los Alegres De Genoi (comunicación personal 2019).

El sonsureño, está inmerso en diferentes ambientes sociales y culturales, debido a esto se pueden encontrar varios formatos característicos para este género. El primero de ellos es el formato andino, en el cual se usa la Quena y la Zampoña como instrumentos melódicos; el tiple, charango, guitarra y en algunos casos el bajo como instrumentos armónicos; el bombo, redoblante y semillas como instrumentos rítmicos. Las obras Taita Quillacinga y El Ventura, escogidas para este trabajo presentan un formato similar al nombrado anteriormente.

Por otra parte, el Son Sureño tiene orígenes campesinos, por esta razón está presente en la música campesina o también llamada música Guasca carrilera. En este caso el formato usado para este tipo de música es el requinto como instrumento melódico, la guitarra como instrumento armónico y la Guacharaca como instrumento rítmico, en ocasiones se incluye el bajo eléctrico y el timbal. Este tipo de música es cantada por lo que la voz hace parte de este formato. Algunas agrupaciones usan una peineta envuelta en un plástico como instrumento melódico. El formato descrito anteriormente, es el formato tradicional característico de este género, así lo explica el Maestro Ariel Botina (comunicación personal julio 2019). Sus letras hablan de la cotidianidad del campesino nariñense. El Cururazo se interpreta en este tipo de formato originalmente.

De igual manera, en el Carnaval de Negros y Blancos, uno de los acontecimientos culturales más importantes de la región nariñense, el sonsureño no podía quedar por fuera. Es a ritmo de sonsureño que centenares de danzantes llevan a cabo sus coreografías y es aquí donde se puede observar los formatos de murga. Este formato tiene dos organologías: la murga de fuelles y la murga andina. La señora Noemí Insandar, músico participante en los carnavales de negros y blancos nos cuenta acerca del formato murga de fuelles. Esta murga está conformada por: acordeón, requinto, guitarra, bombo, timbal, redoblante, güiro o raspa, jamblock y campana (comunicación personal julio 2019). Por otro lado, la murga de instrumentos está conformada por: quena, zampoña y percusión. Este formato también es característico del carnaval.

Gracias a la evolución que ha tenido el sonsureño, sus obras se han interpretado en formatos como Big Band (La Guaneña, Arreglo del maestro Eddy Martínez), Banda

Sinfónica (Trompo Sarandengue, Arreglo de Alexander Paredes). También se han generado nuevas propuesta fusionando el Sonsureño con géneros como el Rock, Funk, Jazz, un ejemplo de esto es el trabajo realizado por la Bambarabanda en su tema Agualongo y los obligaditos (Tobo Mendivelso y Menandro Bastidas, 2015). Este tipo de propuestas permiten que el género tenga una mayor divulgación a nivel nacional e internacional.

2.2. Bajístico, Criales y Ariza

Bajístico es el nombre artístico como se autodenomina el músico nariñense Javier Andrés Mesa. El bajista de la reconocida agrupación Guafa trio es un gran exponente del bajo enfocado a las músicas colombianas. Dentro de su trabajo realiza una adaptación para bajo del sonsureño Sandoná, este arreglo fue la principal referencia para la realización de este trabajo, puesto que en él se involucran las técnicas interpretativas del bajo eléctrico y, además, se conserva la esencia del género sonsureño. Dentro de la búsqueda realizada, es el único arreglo que se encuentra documentado (Javierandrés Mesa, 2018) con estas características.

Mario Críales es un bajista que explora las diferentes técnicas del bajo eléctrico para la interpretación de músicas colombianas, más específicamente de la región llanera. El video Golpes San Rafael y Pajarillo (Mario Críales Bajo Solista) (Mario Criales, 2012) es una muestra del desarrollo interpretativo que propone este bajista; técnicas como el *slap*

y el *tapping*, se pueden destacar en este fragmento de su solo con la agrupación guafa trio.

Chepe Ariza es uno de los bajistas pioneros en el uso de técnicas extendidas en el bajo eléctrico para la interpretación de repertorio de músicas colombianas. Técnicas como el *tapping* y el *slap* son muy utilizadas por este bajista en sus arreglos. Lo anterior se puede observar en el video BAMBUCO PALONEGRO (Version Chepe Ariza) (Jose Chepe Ariza, 2013). Ariza cuenta con un amplio repertorio de música colombiana en el que incorpora este tipo de técnicas. De esta manera, otorga un papel principal al bajo eléctrico. Dentro de las obras más conocidas a las cuales este bajista les ha realizado adaptaciones están: Vinotinto, Santandereano, Carmentea y Palonegro.

Los tres bajistas nombrados anteriormente son algunos de los referentes que se tienen en el país; sin embargo, cabe aclarar que existen muchos más. Del mismo modo, en el contexto internacional se tienen un sinnúmero de nombres importantes en el ámbito bajístico que poseen en sus obras un desarrollo técnico avanzado. Uno ejemplo de esto es el bajista Victor Wooten, quien es uno de los referentes más importante en la actualidad, gracias a todos los aportes que ha hecho al desarrollo de la interpretación de este instrumento.

2.3. Sistema Ritmo-métrico

Todos los conceptos enunciados a continuación son producto de la investigación y experiencia del Maestro Mauricio Sichacá. Estos conceptos se han extraído de una asesoría realizada por el maestro para este trabajo de grado.

El primer aspecto que el maestro plantea y considera importante, es entender la diferencia entre el discurso musical (espacio de música) y el espacio métrico del sistema. El primero hace referencia a la manera en cómo se comporta un discurso musical en términos de duración particular del discurso; mientras que, el espacio métrico se refiere a que “se crea para que lo habite la música misma” (Sichacá, 2019)

Ritmo: evento sonoro a través del tiempo con sus características particulares como timbre dinámicas articulaciones. No necesita del aspecto métrico para existir, existe por sí solo.

Musema: es el mínimo sonoro con sentido a nivel musical. Tiene relación con la semiótica lingüística y la palabra morfema. Morfema significa el mínimo fonético que tiene significado, en este caso el paralelo es ese mínimo sonoro que tiene un sentido musical.

Acento Agógico: este es un tipo de acento que está directamente relacionado con el discurso musical. Las acentuaciones agógicas tienen diferentes formas de ser ejecutadas: cambios amplios de alturas por grados no conjuntos (acentos tónicos), acentos dinámicos, acentos tímbricos, acentos por ausencia de sonido por duración de sonido.

Melo-tipo: como su palabra lo indica es un fragmento melódico que define o hace parte constitutiva de un género musical, claramente relacionado con los musemas.

Ritmo-tipo: es un fragmento ritmo-métrico que define un género, y está relacionado con un ambiente de compas específico, aunque éste último no lo rige.

Acento Ritmo-típico: acento característico de un fragmento ritmo-métrico que define un género. Estos Ritmo-tipos provienen en su gran mayoría de formatos de percusión.

El Pulso: fragmento constante del continuo del tiempo que se toma como patrón de medida, se considera a este fragmento una unidad. Entendiendo el pulso como unidad se puede hablar de que este se puede dividir. La agrupación del pulso es lo que genera ambientes de compás. Según su duración se pueden clasificar en: pulsos isocrónicos y no isocrónicos. Pulsos isocrónicos son aquellos que tienen la misma duración. Pulsos no isocrónicos son aquellos que tienen diferentes duraciones pero estas diferencias en su duración son relaciones proporcionales al pulso, por ejemplo: más un tercio, menos un cuarto de pulso.

Compás: agrupación de pulsos. Al realizar esta agrupación se genera un acento métrico; entonces, se puede decir que un compás simple es el que tiene solo un acento métrico y un compás compuesto es aquel que tiene más de un acento métrico. El compás es de carácter cíclico, tiene un inicio y un final; por esta razón, el compás posee una carga lingüística específica.

Acento Métrico: acento que se genera al agrupar una cantidad determinada de pulsos para formar el compás.

Hemiola: sugerir una métrica diferente a la establecida, de carácter eventual, partiendo de acentuaciones agógicas equidistantes.

3. DISEÑO METODOLÓGICO

Por las características nombradas en el planteamiento del problema, este proyecto tiene claramente un enfoque cualitativo, en el que sus principales fuentes de información están dadas por el análisis tanto musical como contextual y la observación participativa.

La metodología que mejor se acomoda al desarrollo de este trabajo es la que se desarrolla bajo los parámetros de la investigación creación; es decir que, básicamente de la información recogida se pretende producir nuevas prácticas creativas. En este caso en concreto, toda la información obtenida por los diferentes medios, será usada para la realización de los arreglos, objetivo principal de este trabajo. No obstante, es importante resaltar que por la naturaleza del trabajo, se pueden extraer herramientas de otras metodologías como por ejemplo la propuesta en la etnomusicología, la investigación en la acción y acción colaborativa.

La metodología que se empleará en el desarrollo de este trabajo se puede organizar en tres grandes etapas: etapa de contextualización y descripción, etapa de selección y análisis de repertorio, y etapa de exploración y creación. A continuación se desarrolla cada una de estas etapas con mayor detenimiento.

Etapas 1: Contextualización

En esta etapa se realiza una contextualización del género y de la región a la cual pertenece. Para esto, se recurre a documentación ya existente al respecto, información directa de músicos y habitantes de la región y, por supuesto, a la experiencia del investigador, ya que es proveniente de la región. De igual forma, se enuncian algunos de

los bajistas y sus trabajos respectivos a músicas colombianas que se utilizan como referentes para esta investigación.

Etapas 2: Análisis del repertorio.

En esta sección se hará la selección de las piezas a las cuales se realizarán los arreglos. Además, se elaborará un análisis de estas piezas que permita la caracterización del género sonsureño. Esta caracterización permitirá la creación de tres arreglos, en los que se involucran las particularidades técnicas del bajo eléctrico. Para el desarrollo de esta etapa se utilizarán transcripciones, discografía, y partituras ya existentes de este repertorio.

Etapas 3: Exploración y creación.

Esta etapa es la que reunirá todo el proceso de exploración y creación de los arreglos. En esta faceta se describirá paso a paso el proceso creativo para la elaboración de los arreglos. Una vez elaborados los arreglos y su respectiva documentación se desarrollan una serie de ejercicios que faciliten el abordaje del arreglo por parte del bajista.

4. El Cururazo, Taita Quillacinga y el Ventura.

El análisis y caracterización de las obras seleccionadas para este trabajo, se realizan basándose en los conceptos propuestos por el Maestro Sichacá, los cuales se enuncian en el capítulo dos. Además se utilizan herramientas y criterios de análisis aprendidos a lo largo de la carrera musical de quien realiza este trabajo.

La metodología de análisis va desde lo general a lo específico. En primera instancia, analiza la estructura general de la obra para luego analizar cada sección en detalle. A continuación se presenta el repertorio escogido para este trabajo con su información básica:

- Nombre: Taita Quillacinga
Autor: Agrupación Dama Wha
Álbum: Canto al Galeras
Género: Son sureño
Año: 1995
- Nombre: El Cururazo
Autor: Hugo Martínez. Fausto hijo
Álbum: Homenaje a Nariño
Género: Son sureño
Año: desconocido

- Nombre: El Ventura
Autor: Andrés Zambrano
Agrupación: Kantus
Álbum: Tierrita linda
Género: Son sureño
Año: 2010

4.1. El Cururazo - Hugo Martínez

Este tema interpretado por la agrupación “Los Quimbayas” presenta el formato tradicional campesino de la región nariñense para el género sonsureño, el cual consta de requinto, guitarra, bajo y voz; en este caso se obvia la percusión.

Al ser un tema cantado se puede organizar su estructura en términos de estrofas, coro, etc. El Cururazo presenta la siguiente estructura:

Intro	Coro	Estrofa 1	Estrofa 2	Interludio	Coro	Estrofa 3	Coro
-------	------	-----------	-----------	------------	------	-----------	------

Imagen 1: estructura cururazo

La tonalidad de esta canción es Mi menor (Em) y se transcribió en compás de 6/8. Armónicamente usa los siguientes grados: Primero, tercero, sexto y el quinto grado de la escala menor armónica (que define la cualidad de los acordes de cada grado). Cabe aclarar que, no están dispuestos en este orden, más adelante se detallará su organización.

La melodía de la introducción es interpretada por el requinto y acompañada por la guitarra y el bajo. En el coro y las estrofas, la voz interpreta la melodía y el requinto contra-melodías, otorgándole viveza al discurso musical. De igual manera que en la introducción, el bajo con sus líneas de acompañamiento y la guitarra con su rasgueo, generan la base ritmo-armónica.

La estructura armónica de esta canción, obedece a estéticas particulares de este género dadas por la tradición. En la introducción se relacionan los grados Im y V7 de la tonalidad. El coro presenta dos secciones, la primera sección de cada coro presenta el esquema Im- V7-Im. En la segunda sección, el grado bIII cumple las funciones de tónica, dándole una variedad a la dinámica armónica presentada anteriormente. Las estrofas también están compuestas por dos secciones. En la primera sección hay un énfasis en el bIII, dada por una relación plagal entre el bVI y el bIII, que en realidad es una relación IV-I (subdominante-tónica lo que explica la relación plagal). La introducción presenta al final una sección de cierre. Esta sección está conformada por un musema compuesto de dos musemas simples el cual se repite tres veces. A continuación se muestra un esquema gráfico con la información anterior.

Introducción e interludio:

Sección 1				Sección 2				sección de cierre			
B7	B7	Em	Em	G	B7	Em	Em	B7	Em	B7	Em
V7	V7	Im	Im	bIII	V7	Im	Im	V7	Im	V7	Im

Imagen 2: esquema armónico introducción e interludio cururazo

Coro:

Sección 1				Sección 2			
B7	B7	Em	Em	G	B7	Em	Em
V7	V7	Im	Im	bIII	V7	Im	Im

Imagen 3: esquema armónico coro cururazo

Estrofas

Sección 1				Sección 2			
C	C	G	G	G	B7	Em	Em
bVI	bVI	bIII	bIII	bIII	V7	Im	Im
énfasis sobre bIII							
relación plagal							

Imagen 4: esquema armónico estrofas cururazo

Del esquema armónico de esta obra, es importante destacar la relación bIII-V7-Im, esta es muy común en el Albazo, una de las influencias marcadas del género sonsureño. De igual manera, es característico del Albazo una relación plagal dada por los grados bVI-bIII, en algunos casos prolongando el bVI, lo que permite prolongar la tensión en estas secciones. En este caso, las estrofas presentan esta característica.

Como se mencionó anteriormente, la introducción está compuesta por dos frases y una sección de cierre. La frase uno está compuesta por dos musemas compuestos claramente identificables, la frase dos por tres musemas simples y la sección de cierre presenta un solo musema compuesto que se repite. En todo el desarrollo de la introducción, la melodía principal es interpretada por el requinto. Utiliza dos voces, la voz principal y una segunda voz a una tercera descendente de la voz principal en movimiento paralelo.

Frase 1:

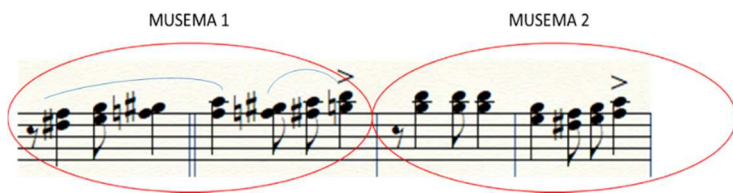


Imagen 5: musemas frase uno introducción cururazo

En la imagen 5 se observa que los dos musemas compuestos (círculos rojos) poseen la misma configuración rítmica (las ligaduras de expresión en color azul representan los musemas simples). El segundo compás de cada uno de estos musemas coincide con un ritmo-tipo (*Imagen 10*) frecuente en este género musical. En la siguiente ilustración (*Imagen 6*) también se encuentra este ritmo-tipo en los compases dos y tres.

Frase 2:

Sección 1 periodo simple (pregunta):

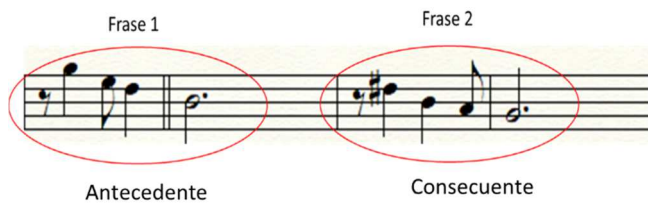


Imagen 8: melodía pregunta coro curuzao

Sección 2 periodo simple (respuesta):

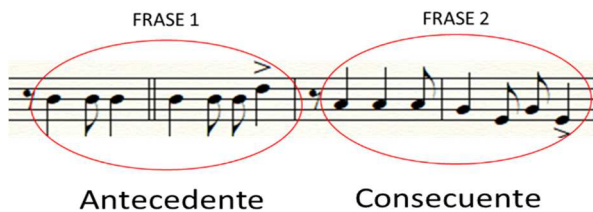


Imagen 9: sección dos coro curuzao

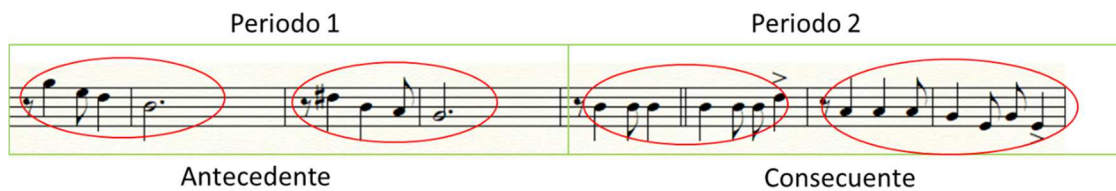


Imagen 10: sección de coro sin repeticiones curuzao

La respuesta también tiene dos frases. Los finales de cada frase presentan nuevamente un acento agógico que coincide con el acento ritmo-típico del género como se explicó anteriormente. De igual forma, presenta ritmo-tipo utilizado en la introducción.

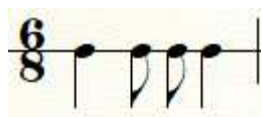


Imagen 11: ritmo-tipo curuzao

Las estrofas están conformadas por dos secciones: La primera sección consta de dos frases (periodo simple), en la segunda sección vuelve a presentar la sección dos del coro (*Imagen 9*).

Sección 1 periodo simple:



Imagen 12: sección 1 estrofa cururazo

Todas las secciones analizadas anteriormente (introducción, coro y estrofa), se repiten literalmente según la estructura de la obra. La textura de la obra es melodía con acompañamiento. La melodía es presentada en el requinto y/o la voz. Para el caso del coro y las estrofas, la voz hace la línea principal y el requinto complementa el discurso con contra melodías.



Imagen 13: contrapunto estrofa cururazo

El acompañamiento está a cargo de la guitarra y el bajo. La guitarra presenta el mismo esquema de acompañamiento (*Imagen 7*) a lo largo de toda la obra con la respectiva armonía en cada sección; la guitarra cambia la armonía siempre al inicio del compás. El bajo, rítmicamente presenta un esquema de silencio de negra y dos negras (*Imagen 14*). En la segunda negra del acompañamiento (tercera en el compás de 6/8) se encuentra el

acento ritmo-típico del género, que a su vez permite la anticipación armónica; esta anticipación es característica del currulao, otra de las influencias marcadas del género sonsureño.



Imagen 14: esquema acompañamiento bajo cururazo

4.2. Taita Quillacinga - (Dama Wha)

La obra Taita Quillacinga, ganadora del gran premio Mono Núñez en el año 1995 en modalidad instrumental, es interpretada por la agrupación Dama wha. La agrupación Dama wha presenta un formato andino, el cual consta de: quena, malta (instrumento de la familia de las zampoñas), tiple, guitarra, bajo eléctrico y percusión (bombo, platillos, redoblante).

Este tema se presenta en la tonalidad de Mi menor (Em), posteriormente realiza una modulación La menor (Am). La transcripción de este tema se realizó en un compa de 6/8. Sin embargo, presenta dos métricas simultáneas (bimetría) que involucra un compás de 6/8 y un compás de 3/4.

La estructura general del tema es: introducción, parte A, parte B, parte C, puente, parte A' (modulación), parte B', puente, parte A', parte B'. A continuación se muestra una estructura detallada de la pieza.

Intro	A	B	C	puente	A'	B'	puente	A'	B'
Tonalidad Em					Tonalidad Am				

Imagen 15: estructura general taita quillacinga

Introducción.

Esta sección se divide en cuatro subsecciones, toda la sección se desarrolla con el siguiente ritmo-tipo, en el cual se hacen variaciones en las respectivas alturas, en relación a la armonía propuesta en cada una de las secciones de la introducción.

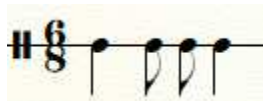


Imagen 16: ritmo-tipo 1 taita quillacinga

Primera sección: está compuesta por cuatro compases en acorde de tónica (Em), en la que se presenta el siguiente motivo:



Imagen 17: motivo 1 introducción taita quillacinga

En esta sección se utiliza un salto de cuarta descendente seguido de uno ascendente, los cuales se repiten en este orden a lo largo de la sección, sonidos que pertenecen a la estructura acórdica de Mi menor (Em).

Segunda sección: está compuesta por cuatro compases en el acorde de tónica (Em). La melodía hace un movimiento cromático descendente de la octava hacia la sexta mayor del acorde, un sonido en cada compás. De esta manera, suenan los siguientes acordes: Em, E-maj7, Em7, Em6, uno por compás. Utiliza el mismo ritmo-tipo de la sección anterior.

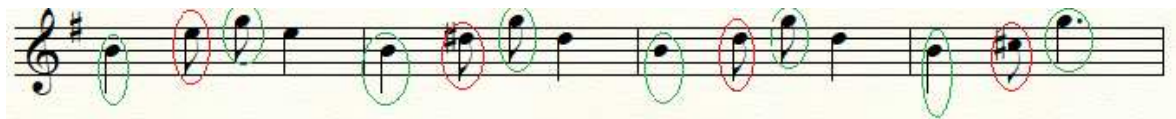


Imagen 18: motivo 2 introducción taita quillacinga

Las notas encerradas en verde son las notas que permanecen estáticas a lo largo de la sección y las encerradas en rojo son las notas que tienen un movimiento cromático descendente.

Tercera Sección: esta sección está conformada por ocho compases agrupados de a cuatro compases. Armónicamente se presenta una relación Im-bVII-bVI-Im. Con el mismo ritmo-tipo de las secciones anteriores presenta la siguiente melodía:



Imagen 19: Motivo 3 introducción taita quillacinga

Esta sección se repite idénticamente; melódicamente se puede observar que las alturas corresponden al arpeggio del acorde respectivo a cada compás. Al finalizar cada frase usa dos armónicos que sugieren reposo.

Cuarta sección: esta sección consta de tres compases en el acorde de tónica (Em) donde no hay melodía, solamente está la sección rítmica que aligera la textura del tema y permite que la melodía de la parte A entre con contundencia.

Parte A

Esta sección muestra el siguiente esquema armónico:

Im	bIII	V7	Im	Im	bIII	V7	Im	bVI	Vm	Vm	Vm	Vm
Em	G	B7	Em	Em	G	B7	Em	C	Bm	Bm	Bm	Bm
Frase 1		Frase 2		Frase 3		Frase 4		Frase 5				
Período 1				Período 2				Sección de cierre				

Imagen 20: esquema armónico parte A taita quillacinga

Al igual que en la obra anterior el Cururazo, esta obra presenta la relación armónica bIII-V7-Im, esto da indicios de que esta relación, puede llegar a ser una característica del género sonsureño.

La parte A está compuesta por dos periodos y una sección de cierre: El primer y segundo periodos son idénticos, cada uno formado por dos frases, cada una de ellas ocupa dos compases. La sección de cierre muestra una característica relativamente común en el sonsureño, una modulación pasajera al quinto grado menor de la tonalidad por medio de una relación frigia (bVI-Vm), que permite generar una sensación de reposo. El ritmo-tipo característico con el cual se desarrolla toda la parte A y prácticamente la totalidad de la pieza es el siguiente:

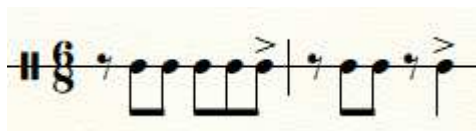


Imagen 21: ritmo-tipo 2 taita quillacinga

El ritmo-tipo presenta dos acentos agógicos, tanto por las diferencias de altura en el discurso (acento tónico), como por la duración del sonido.

Al igual que la armonía, la melodía de la sección de cierre reposa al usar figuras correspondientes a la unidad de compás consecutivas durante tres compases ligadas entre sí. Lo anterior le da una total relajación a la sección, para luego repetir la sección o pasar a la sección siguiente.

Los sonidos de la melodía pertenecen a la estructura acórdica de la armonía en cada compás.



Imagen 22: segmento parte A taita quillacinga

Parte B.

Esta parte se caracteriza por ser el clímax de la obra. Consta de un periodo compuesto asimétrico (que contiene un antecedente y dos consecuentes) y una sección de cierre. La característica más importante del periodo compuesto asimétrico es que en realidad hay solo tres frases, cada una de ellas se repite inmediatamente después de su exposición (a-a, b-b, c-c). Armónicamente, esta sección tiene las siguientes particularidades: las dos primeras frases (a-a) que conforman el antecedente se

encuentran en el acorde bVI (C), el primer consecuente comprende los acordes bIII - IV7 (G y A7) este último acorde proviene del modo dórico de Mi (E dórico). Como en la parte A la sección de cierre de la parte B presenta las mismas características, una relación frigía bVI-Vm.

bVI	bVI	bVI	bVI	bIII	IV	bIII	bIII	V7	Im	V7	Im	bVI	Vm	Vm	Vm	Vm
C	C	C	C	G	A	G	G	B7	Em	B7	Em	C	Bm	Bm	Bm	Bm
a		a		b		b		c		c		d				
FRASES 1-2				FRASES 3-4				FRASE 5-6				FRASE 7				
Antecedente				Consecuente				Consecuente				Sección de cierre				

Imagen 23: esquema armonico parte B taita quillacinga

Melódicamente usa un registro agudo para darle mayor fuerza a la sección. Cada una de las frases está compuesta por dos semifrases idénticas, solo en la frase 3 presenta una pequeña variación la segunda semifrase (c'). Para la construcción de esta sección usa el mismo ritmo tipo de la parte A. Por esta razón, se puede afirmar que este ritmo-tipo es uno de los ritmo-tipos principales en esta obra, ya que con él se construye gran parte de esta.

Frase 1-2:



Imagen 24: Frase 1 parte B taita quillacinga

Frase 3-4:



Imagen 25: Frase 2 parte B taita quillacinga

Frase 5-6:



Imagen 26: Frase 3 parte B taita quillacinga

Sección de cierre:



Imagen 27: Cadencia parte B taita quillacinga

Parte C

Esta parte es contrastante y transitoria, rítmicamente tiene una densidad rítmica baja en su melodía, utiliza notas largas en las cuales reposa la armonía. Sin embargo, esta sección presenta riqueza en su parte armónica. El tiple y la guitarra son los protagonistas en esta sección, estos dos instrumentos desarrollan una serie de arpeggios, en los cuales proponen una armonía diferente a la presentada en las secciones anteriores.

Imagen 28: segmento parte C taita quillacinga

Armónicamente utiliza la siguiente relación:

Im	bIII	bVI	bVII	bVI	bIII	bIV	V7	Im							
Em	Em	G	G	C	C	D	D	C	C	G	G	A	B7	Em	Em

Imagen 29: esquema armónico parte C taita quillacinga

Se puede observar, tanto en esta relación armónica como en la de la parte B, que se usa el cuarto grado mayor, este es un préstamo modal de modo Dórico.

Es importante destacar la forma en que se orchestra cada una de las secciones para darle variedad a cada repetición, por ejemplo, en la parte A se usa una textura de melodía con acompañamiento, cuando repite esta sección añade un contra melodía en la zampoña y una segunda voz en paralelo para darle variedad y lograr un crecimiento que conlleve a presentar la parte B. Al igual que en la parte A, en la parte B también usa el recurso de contra melodías para enriquecer la melodía.

Imagen 30: segmento repetición parte A taita quillacinga

La obra presenta dos puentes donde solo hay base rítmica. El primero de estos está después de la parte C y se usa como transición para la modulación de la obra. El segundo se encuentra entre las repeticiones de las partes A' y B'.

Imagen 31: esquema rítmico bombo sección puente taita quillacinga

La obra maneja un discurso desde su orquestación que lleva de lo ancestral (formato andino) a lo fiestero del Carnaval (formato murga). El segmento de percusión es una transición entre estos dos momentos. Después de este puente de percusión la obra modula a la tonalidad de La menor (Am) y presenta las partes A y B ya descritas anteriormente con una orquestación deferente, pero las mismas particularidades.

4.3. El Ventura - Andrés Zambrano

La obra el Ventura es interpretada por la agrupación Kantus. Esta agrupación presenta un formato andino el cual consta de: peineta¹, quena, zampoña, tiple, guitarra, bajo eléctrico y bombo.

La obra se presenta en tonalidad de Mi menor (Em) y se transcribió en compás de 6/8 igual que las dos obras anteriores. El ventura tiene una forma particular, ya que posee una sección (parte A) que se presenta con frecuencia durante todo el tema (muy similar a una forma rondo). La obra cuenta con tres partes A, B y C las cuales se organizan de la siguiente manera:

A	B	A	B	A	C	B	A	C	B	A	PUENTE	B	A	C	B	A
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	--------	---	---	---	---	---

Imagen 32: estructura general el ventura

En la estructura de la obra hay ciertas particularidades, una de ellas es la mencionada anteriormente respecto a la parte A y su frecuente presentación a lo largo de la obra. Otra de las particularidades es: siempre se usa la parte B para el desarrollo de la parte C. De ahí que, se podría considerar una sola sección CB. De esta forma, se puede decir que la parte A antecede a la presentación de todas las demás secciones.

¹ Peineta: instrumento tradicional el cual consta de un peine común envuelto en una bolsa plástica. Este instrumento al ser soplado produce un silbido, con este silbido se hacen melodías.



Imagen 36: melo-tipo parte A el ventura

Este melo-tipo tiene un acento en el segundo compás, este acento corresponde al acento agógico que nuevamente como en los temas anteriores, coincide con el acento ritmo-típico del género sonsureño.

Parte B

Esta sección presenta el siguiente esquema armónico:

Im	bIII	IV	bIII	bIII	bIII	V7	Im
Em	G	A	G	G	G	B7	Dm
Frase 1				Frase 2			
a		a		a'		B7	

Imagen 37: esquema armónico parte B el ventura

Se observa el mismo comportamiento que en la parte A, donde un motivo se presenta dos veces idénticamente y la tercera vez que se presenta se desarrolla para darle cierre a la sección. En la segunda frase aparece la relación armónica bIII-V7-Im. Esta relación, también se encuentra presente en los dos temas analizados anteriormente, así que, esta relación armónica es una característica del género sonsureño. Armónicamente en la primera frase se usa el cuarto grado mayor, grado característico del modo dórico; este mismo préstamo se presenta en el tema analizado anteriormente. Por tal motivo, se puede decir que es un recurso utilizado con frecuencia en el género sonsureño.



Imagen 38: parte B el ventura

Todas las secciones inician con una anacrusa. Entre los compases seis y siete de la parte B existe una ligadura que da origen a una sincopa externa, esta sincopa es característica en el bambuco, otra de las influencias del sonsureño. El motivo de esta sección reposa en el primer tiempo del compás, en el cual se encuentra el acento métrico.

Parte C

Esta sección es la parte climática de la obra y posee la característica de realizar un énfasis en el tercer grado mediante una relación plagal bVI-bIII. El registro en la melodía es más agudo que en las secciones anteriores, esto con el fin de darle mayor realce y potencia a la melodía.

Dicha sección consta de dos frases idénticas que se presentan en el sexto grado Do mayor (C), luego se presenta la parte B como desarrollo de la parte C.



Imagen 39: parte C el ventura

La textura que maneja este tema es de melodía con acompañamiento, la melodía presenta una segunda voz una tercera abajo. En la parte B hay una contra melodía imitativa entre la quena y la zampoña.



Imagen 40: contrapunto imitativo parte B el ventura

El acompañamiento ritmo-armónico está a cargo del tiple, guitarra, bajo eléctrico y bombo. El tiple y la guitarra presentan el mismo esquema de acompañamiento.

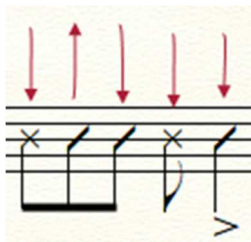


Imagen 41: esquema acompañamiento tiple y guitarra el ventura

El bajo presenta una línea más elaborada que combina diferentes patrones de acompañamiento. En este tema el bajo no anticipa la armonía; en cambio, realiza los cambios armónicos al inicio de cada compás igual que la guitarra y el tiple.

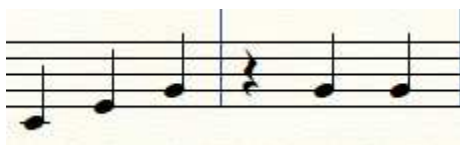


Imagen 42: patrón 1 acompañamiento bajo eléctrico el ventura



Imagen 43: patrón 2 acompañamiento bajo eléctrico el ventura

El bombo presenta el siguiente patrón:



Imagen 44: patron bombo el ventura

Con este patrón se construye el puente, en el cual solo queda sonando la percusión.

4.4. Sonsureño y sus particularidades musicales

- ✓ Normalmente el repertorio del género sonsureño se presenta en tonalidad menor. Los análisis realizados dan fe de ello y, adicionalmente, esto se sustenta en el testimonio del maestro Ariel Botina (comunicación personal julio de 2019).
- ✓ Este género musical presenta una bimetría en su esencia discursiva que combina 6/8 con 3/4. Sin embargo, las transcripciones realizadas para este trabajo al igual que la mayoría de las obras escritas para este género musical se encuentran en compás de 6/8.
- ✓ La relación armónica bIII – V7 – Im es común en todas las obras analizadas. De igual manera, se observó esta relación en varias obras revisadas adicionalmente. Por ende, se puede decir que es una característica propia del género sonsureño.
- ✓ Las obras analizadas presentan una particularidad armónica en alguna de sus secciones. Esta singularidad está dada por una relación plagal que involucra a los

grados bVI y bIII. En este caso, se hace un énfasis sobre el tercer grado de la tonalidad (bIII) convirtiendo este grado en la tónica por un determinado tiempo. Así pues, se tomaría esta relación plagal como una relación IV – I.

- ✓ El bajo presenta dos tipos de acompañamiento: uno anticipa la armonía y otro cambia de armonía en los primeros tiempos del compás.
- ✓ El uso de una segunda voz una tercera por debajo de la melodía principal es un recurso muy utilizado en las obras analizadas.
- ✓ El acento ritmo-típico de este género está situado en la quinta corchea del compás (6/8). Dicho acento está presente en todos los instrumentos tanto melódicos como de acompañamiento.
- ✓ Melódicamente, los temas analizados muestran una característica en la construcción de sus melodías: utilizan periodos simples (antecedente-consecuente) para formar un periodo compuesto (antecedente-consecuente)
- ✓ El género sonsureño muestra un gran contraste entre sus melodías, armonía y ritmo. Utiliza melodías melancólicas en modo menor, pero a su vez las canciones presentan una rítmica alegre y enérgica.

5. Sonrueños en clave de fa

Para la realización de estos arreglos se probaron varias particularidades técnicas del bajo eléctrico y se escogieron las técnicas que permitían acercarse, lo que más fuera posible, a la esencia del género sonsureño. De hecho, en algunos casos, se trató de trasladar esquemas de instrumentos propios de las obras escogidas al bajo eléctrico. A continuación se describe cada arreglo y las técnicas y recursos que se utilizaron en cada momento.

5.1. El Cururazo: Arreglo para bajo y voz

Para la realización de este arreglo se tuvo en cuenta los aspectos rítmicos y discursivos característicos del género, resultado del análisis previo realizado en el capítulo cuatro. Este arreglo está pensado como una pieza de nivel básico. Por esta razón, se propone una línea de bajo acompañante que involucra diferentes técnicas interpretativas como: *tapping, slap, palm mute, mute notes*, entre otras.

Debido a que la exposición de las partes es reiterada, se propone una forma distinta de acompañamiento en cada re-exposición. Con ello se implementa cada una de las técnicas anteriormente mencionadas para darle variedad a la pieza. La armonía se conserva idéntica a la propuesta por el compositor. A continuación se describe el proceso creativo para la realización de este arreglo:

La introducción de este tema está protagonizada por una melodía interpretada en el requinto, la cual usa un recurso que coloquialmente llamamos “terceras de borracho”.

Dicho recurso consiste en armonizar una melodía al usar una tercera por debajo. Para la introducción implementé una técnica propia de la guitarra donde uso los dedos índice y medio para la melodía y el pulgar para el bajo. De esta manera, puedo interpretar la melodía y el bajo acompañante simultáneamente. Una de las dificultades de esta primera sección fue encontrar la digitación adecuada de la mano izquierda que permitiera interpretar melodía y bajo al tiempo de una manera cómoda.

Luego de la introducción, se presenta el coro. El coro presenta la melodía y una contra melodía en el requinto como respuesta a la melodía principal de la voz. Quise conservar este juego melódico; entonces, puse la contra melodía en la línea del bajo combinándola con una línea de bajo acompañante característica en este género. El coro presenta dos secciones: la primera se acompaña de la forma descrita anteriormente. En la segunda sección se implementa una técnica para emular el sonido de la percusión, en la que la mano derecha rasga las cuerdas mientras la izquierda las “mutea” (se silencian las cuerdas) y se intercala esto con el bajo ejecutado con la mano izquierda.

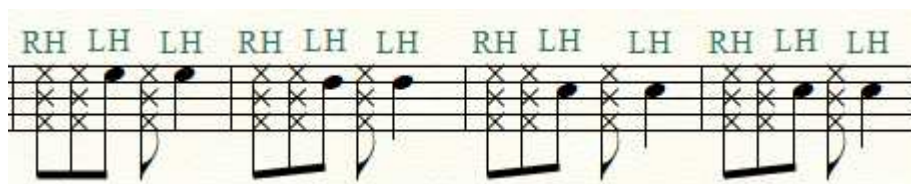


Imagen 45: esquema rítmico coro cururazo

Las notas que tienen una “x” al final de la plica, son notas “mute” que se percuten. Este sonido se logra al accionar, con poca presión, la mano izquierda y rasgar las cuerdas con la mano derecha simultáneamente.

En la primera estrofa propongo un acompañamiento utilizando la técnica de *Tapping*. Con la mano derecha pulso la tercera y quinta del acorde de do mayor en los dos primeros compases. En los dos segundos compases pulso la quinta y tónica del acorde de sol mayor. Con la mano derecha se pulsan los bajos, en ambos casos (do y sol) el esquema del bajo es quinta y tónica.

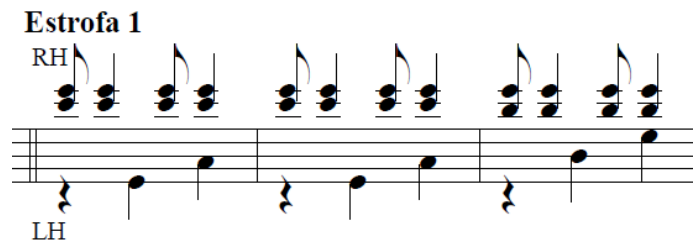


Imagen 46: tapping estrofa 1 cururazo

La técnica descrita anteriormente se utiliza en la primera sección de la estrofa uno. En la segunda sección se utilizan acordes, en los cuales se hace el arpeggio sobre el acorde con una célula rítmica característica del género. Los arpeggios se interpretan con los dedos pulgar (p), índice (i) y medio (m).

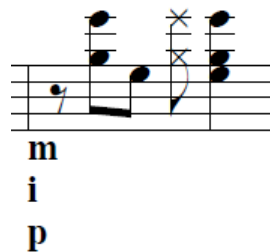


Imagen 47:esquema acompañamiento con acordes cururazo

Para la segunda estrofa se propone dos técnicas para cada una de las secciones. En la primera sección se hace una melodía sobre el arpeggio de do mayor y sol mayor, en el

que se utiliza un melodico característico del género que se interpreta con una articulación llamada estacato.

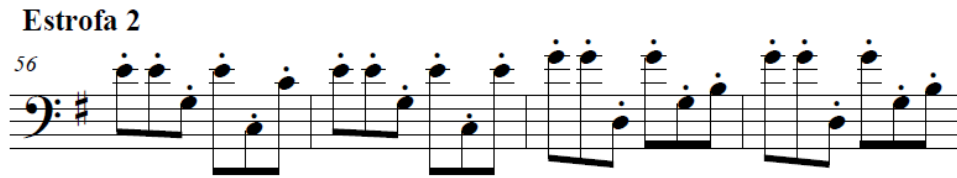


Imagen 48: esquema estrofa 2 cururazo

En la segunda sección de la estrofa dos, se implementa la técnica del *slap*. Se hace el esquema de acompañamiento del bajo usado en la versión original añadiendo un *mute note* para simular el apagado que hace la guitarra en su esquema de acompañamiento.



Imagen 49: esquema slap estrofa 2 cururazo

La “P” es la cifra de la articulación *poping* que se logra cuando se está halando la cuerda con el dedo índice y/o medio. La “T” es la cifra para la articulación *thumbing* que se produce cuando se golpea la cuerda con el dedo pulgar.

Luego de la estrofa dos, se vuelve a presentar la introducción como interludio. Para esto se usa la misma interpretación que se utilizó en la introducción.

Para retomar el coro se propone una línea de bajo en la que se usan las notas del acorde de la respectiva armonía para construir la melodía de acompañamiento.

CORO



Imagen 50: esquema coro cururazo

Se puede observar un acento en la última negra de cada compás, este acento corresponde al acento ritmo-típico característico del género.

En la tercera estrofa se hace una re armonización, aquí se usa la relativa menor de cada acorde. De manera que, se conduce de do mayor a la menor utilizando un acorde de paso diatónico paralelo a este último acorde, en este caso si menor, para la sección de sol mayor, se conduce hacia mi menor usando el acorde de paso de fa sostenido menor.

Estrofa 3



Imagen 51: esquema acompañamiento estrofa 3 cururazo

Como en esta sección se hacen acordes, se usa la nomenclatura “p,i,m” explicada anteriormente para la digitación de la mano derecha.

Para la segunda sección de esta estrofa se retoma la melodía de la introducción para acompañar la melodía principal.

Finalmente, el tema culmina con un *fade out* sobre el coro; esto significa que, se repite el coro varias veces y se disminuye el volumen gradualmente. Para esto se usa el acompañamiento propuesto en el segundo coro.

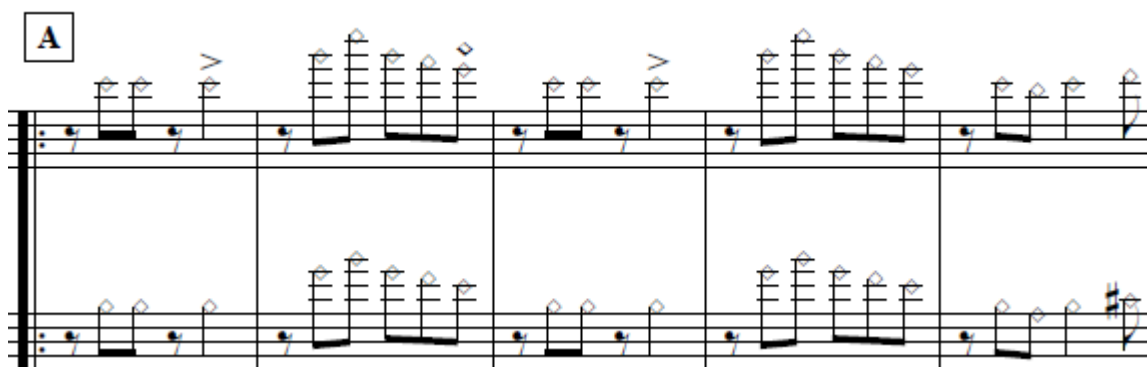


Imagen 53: fragmento parte A arreglo el ventura

En esta sección el bajo tiene la melodía principal; mientras que, el bajo dos hace una segunda voz una tercera por debajo de la voz principal en movimiento paralelo.

Para la exposición de la parte B se realiza un juego melódico entre los dos bajos. El bajo uno presenta el motivo luego el bajo dos lo imita, posteriormente, el bajo uno retoma la melodía principal y el bajo dos hace una segunda voz a esta melodía en movimiento paralelo.



Imagen 54: fragmento parte B arreglo el ventura

La digitación para esta sección es la común utilizada en el bajo, en la cual se usan los dedos índice y medio de la mano derecha para accionar las cuerdas.

En la repetición de la parte B el bajo uno toma la melodía principal y el bajo dos usa *tapping*² para acompañar, con esta técnica, la mano izquierda hace la línea de bajo y la mano derecha realiza un arpeggio de la armonía correspondiente.



Imagen 55: fragmento reptación parte B arreglo el ventura

La parte C es el mismo motivo de la parte A. Sin embargo, se ha denotado con otra letra porque se presenta una configuración diferente en las voces. La línea del bajo uno tiene dos voces (melodía principal y segunda voz una tercera descendente) las cuales se tocan simultáneamente, mientras la línea dos del bajo posee un esquema de acompañamiento propio del bajo en este género musical.

² Tapping: pulsar la cuerda sobre el traste deseado para obtener el sonido. En esta técnica cada mano es independiente.

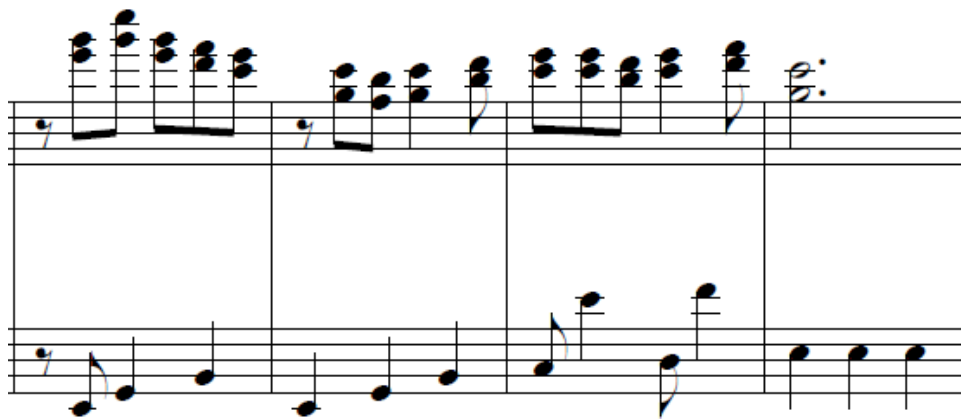


Imagen 56: fragmento parte C arreglo el Ventura

En la parte D, el bajo dos presenta la melodía principal, el bajo uno acompaña esta melodía con acordes y utiliza un esquema de acompañamiento simulando el realizado por la guitarra en el tema original.

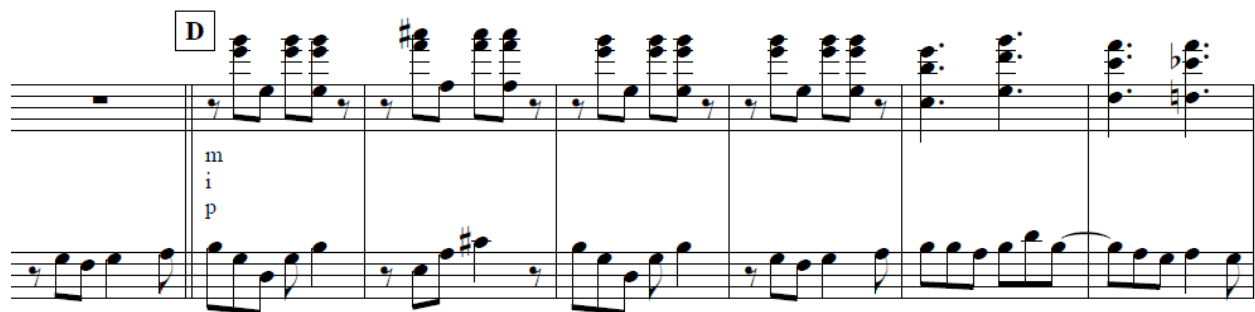


Imagen 57: fragmento parte D arreglo el Ventura

En la imagen anterior se observa una indicación (p, i, m), esta indicación son los dedos con los cuales se deben tocar los acordes (pulgares, índice, medio).

La parte E vuelve a presentar el motivo principal de obra (motivo parte A). El bajo uno realiza un esquema de percusión simulando el bombo, para esto con la mano izquierda silencia las cuerdas y con la mano derecha hace el esquema indicado en la partitura.

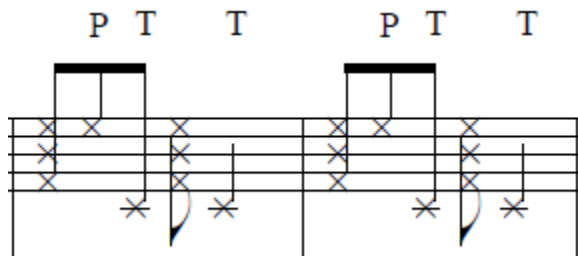


Imagen 58: esquema ritmico parte E arreglo el ventura

El bajo dos interpreta la melodía principal usando *slap* para ello. Cuando repite la parte E, el bajo uno hace una segunda voz en movimiento paralelo usando la misma técnica.

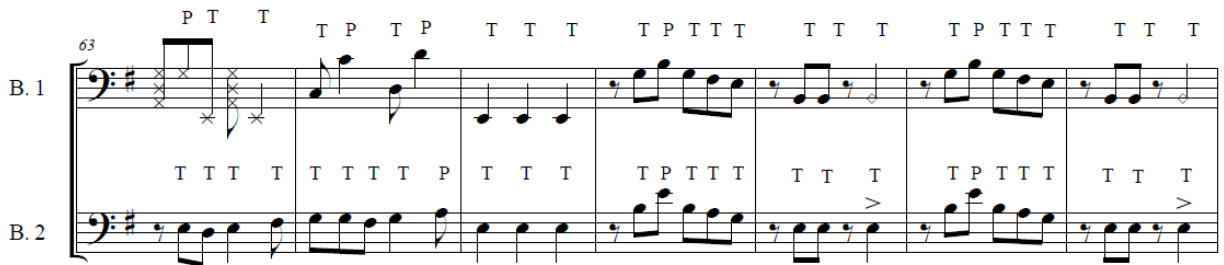


Imagen 59: fragmento parte E arreglo el ventura

En la parte F el bajo uno interpreta la melodía principal. El bajo dos utiliza dos técnicas: primero utiliza *tapping*, con esta técnica se construye un esquema de acompañamiento que involucra una hemiola



Imagen 60: esquema de acompañamiento tapping parte F arreglo el ventura

Luego de esto, en la segunda parte de esta sección, se involucra nuevamente la técnica de *slap* en la línea de acompañamiento del bajo dos.

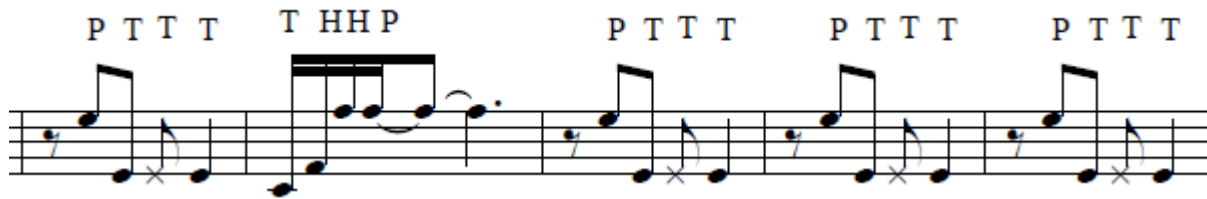


Imagen 61: esquema acompañamiento slap parte F arreglo el ventura

En la parte G, el bajo dos utiliza el esquema rítmico de percusión (*Imagen 58*) y el bajo uno presenta nuevamente el motivo de la obra igual que en la parte C.

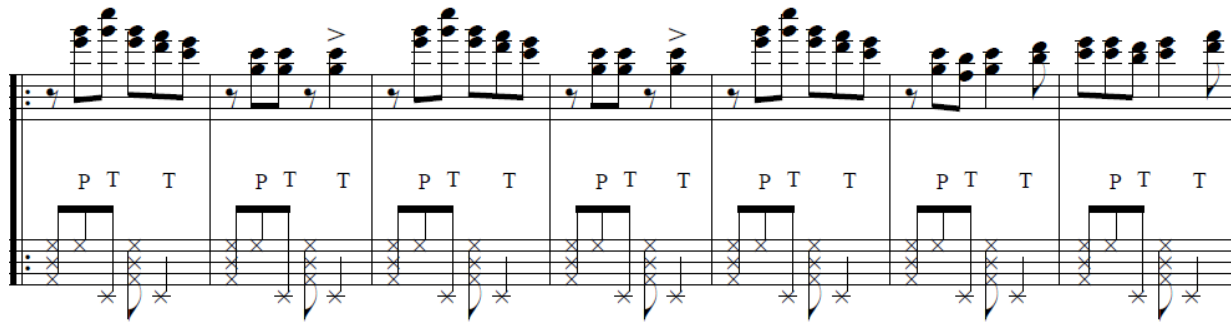


Imagen 62: fragmento parte G arreglo el ventura

La parte H presenta dos momentos: en el primer momento el bajo uno presenta la melodía mientras el bajo dos continua con el esquema rítmico de la parte G, en el segundo momento se re expone la parte B como desarrollo dela parte H.

Por último, está la parte I que es la sección que cierra este arreglo, esta sección es idéntica a la parte C explicada anteriormente.

Nota: al final de este capítulo se encuentran las partituras completas de cada arreglo.

5.3. Taita Quillacinga: arreglo para bajo solista.

Este arreglo requiere un desarrollo técnico avanzado para su ejecución. Por el registro usado para este arreglo se sugiere utilizar un bajo de seis cuerdas o un bajo de cuatro cuerdas de 24 trastes. Como en los arreglos anteriores, este arreglo conserva la tonalidad original de la obra (Em) y la modulación propuesta por el compositor.

Para la introducción se utilizaron recursos técnicos como: armónicos, arpeggios y tapping.

La introducción tiene cuatro secciones y en cada una de ellas se implementa un recurso técnico; en la primera sección se usan armónicos



Imagen 63: armónicos introducción taita quillacinga

En la segunda sección se implementan arpeggios



Imagen 64: arpeggios introducción taita quillacinga

La tercera sección se ejecuta con *tapping*



Imagen 65: tapping introducción taita quillacinga

Y, la cuarta sección es una mezcla de *tapping* con percusión, se percuten las cuerdas con la mano derecha y se pulsa el esquema del bajo con la mano izquierda



Imagen 66: cuarta sección introducción taita quillacinga

La parte A y B involucran melodía y bajo ejecutados simultáneamente, para esto se usa la indicación (p, i, m) la cual indica que la melodía se interpreta con los dedos índice y medio, mientras el bajo se interpreta con el dedo pulgar.



Imagen 67: fragmento parte A taita quillacinga

La parte C utiliza la técnica *tapping* para su ejecución, en esta sección se imitan los arpeggios realizados por la guitarra en la versión original de la obra.



Imagen 68: tapping parte C taita quillacinga

En la parte D se retoma la indicación (p, i, m) para ejecutar el *chord melody*³ propuesto para esta sección



Imagen 69: chord melody parte D taita quillacinga

En las parte E y F se implementa la técnica de *slap*. La parte E es la preparación para la modulación y la parte F presenta la sección A pero en la nueva tonalidad (Am)

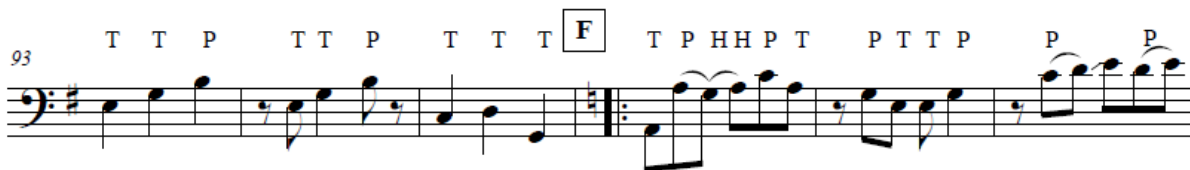


Imagen 70: fragmento parte E y F taita quillacinga

La parte G se ejecuta igual que la parte B anteriormente descrita, la única diferencia es que, esta vez se presenta en la nueva tonalidad (Am).



Imagen 71: fragmento parte G taita quillacinga

³ Chord melody: técnica que consiste en tocar melodía y acordes simultáneamente.

Con esta sección se da cierre a este arreglo, al final de esta sección se interpreta un final muy recurrente para este género musical (en la obra el ventura se puede observar el mismo final).



Imagen 72: final taita quillacinga

Nota: al final de este capítulo se encuentran las partituras completas de cada arreglo.

5.4. Ejercicios previos para abordar los arreglos

Los ejercicios presentados a continuación permiten apropiarse de las diferentes técnicas, recursos y lenguajes utilizados para la interpretación de los arreglos. Es importante aclarar que estos ejercicios no están diseñados para desarrollar una técnica en especial, sino para desarrollar recursos para abordar específicamente los arreglos producto de este trabajo. De igual forma, los ejercicios están enmarcados dentro del género *sonsureño* y sus particularidades.

Ejercicio No 1: ejercicio para la apropiación del esquema de acompañamiento que involucre la técnica de *tapping*.

1. Apropiarse de la digitación de la mano izquierda para acordes menores y mayores, utilizando dos esquemas rítmicos. El ejercicio se presenta en la tonalidad de La (A) pero puede ser trasladado a cualquier tonalidad.

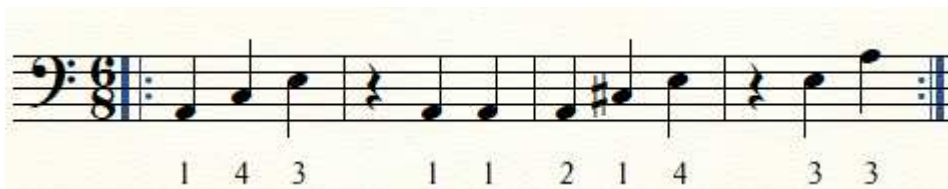


Imagen 73: esquema tapping mano izquierda

Los números que están debajo de la partitura son la digitación (dedos mano izquierda) recomendada para este ejercicio.

2. Apropiar digitación mano derecha la cual utiliza dos notas por acorde. Se recomienda utilizar los dedos índice y medio, en la partitura se indica con las iniciales (i,m)



Imagen 74: esquema tapping mano derecha

3. Simultaneidad de las dos manos para la ejecución del patrón de acompañamiento. Una vez resueltos los patrones de cada mano se procede a unificarlos, para esto se recomienda identificar las simultaneidades de los dos esquemas y solucionarlos compas por compás, empezando lento e ir subiendo la velocidad gradualmente.

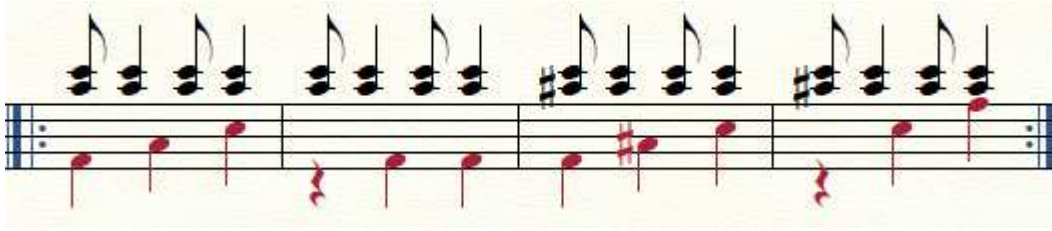


Imagen 75: esquema acompañamiento tapping

En la imagen anterior se puede identificar en color rojo la mano izquierda y en color negro la mano derecha. Una vez apropiado el esquema de acompañamiento, se debe trasladar a varias tonalidades con la misma digitación.

Ejercicio No 2: disociación mano derecha melodía con bajo. En este ejercicio se presentan algunos ritmo-tipos comunes en las obras tanto de la melodía como del acompañamiento del bajo los cuales se deben interpretar simultáneamente. Los ejercicios están enfocados en la mano derecha por eso no hay movimiento melódico. Se propone la siguiente digitación: línea en color rojo dedo pulgar y línea en color negro dedo índice y medio.

Esquema 1:

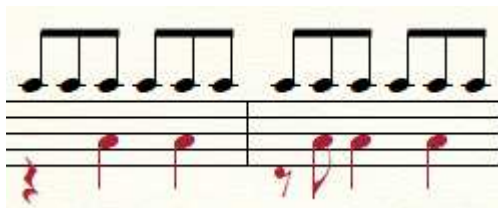


Imagen 76: esquema 1 disociación mano derecha

Esquema 2:

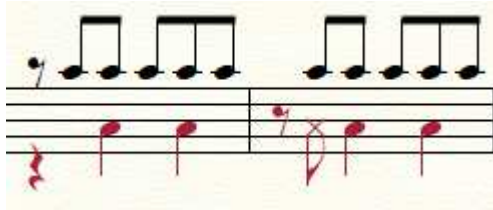


Imagen 77: esquema 2 disociación mano derecha

Esquema 3:

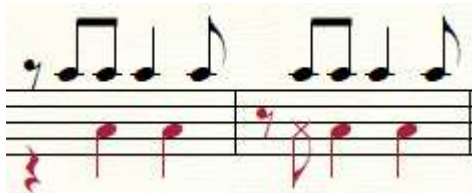


Imagen 78: esquema 3 disociación mano derecha

Esquema 4:



Imagen 79: esquema 4 disociación mano derecha

Ejercicio No 3: esquema percutido con bajo. Con este ejercicio se quiere apropiar un esquema común en los arreglos, el cual consiste en percutir las cuerdas con la mano derecha y pulsar con la mano izquierda una melodía determinada. A continuación se muestran tres esquemas, que van del esquema más simplificado posible al esquema que se usa en los arreglos.

Las partituras tienen dos colores, rojo para la mano izquierda y negro para la mano derecha.

Esquema 1:



Imagen 80: esquema 1 percutido

Esquema 2:

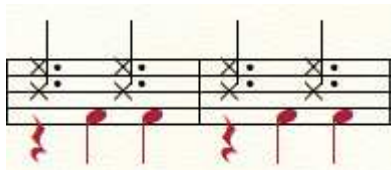


Imagen 81: esquema 2 percutido

Esquema 3:



Imagen 82: esquema 3 percutido

Ejercicio No 4: esquemas de acompañamiento con *slap*. A continuación se presentan algunas posibilidades de acompañamiento. En la parte superior de la partitura se encuentran una letras (T y P) las cuales indican la articulación para cada nota (*Thumb* y *pop*); anteriormente se explicó cada una de estas articulaciones. Sin embargo, retomo los conceptos, *thumb*: percutir la cuerda con el dedo pulgar y *pop*: alar la cuerda con el dedo índice y/o medio.

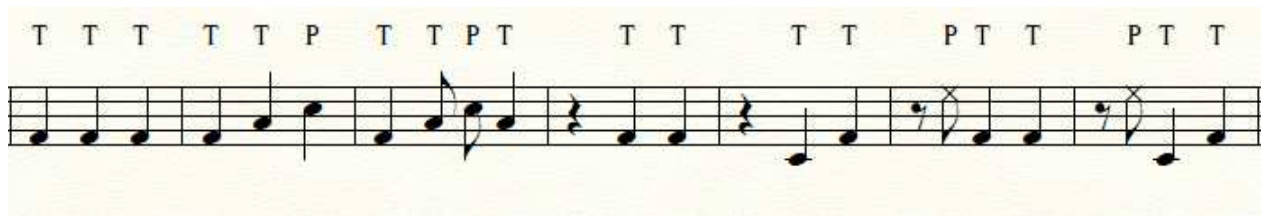


Imagen 83: formas de acompañamiento usando slap

El ejemplo anterior se realiza sobre el acorde de la menor, el ejercicio se puede trasladar a cualquier acorde con cualquier cualidad.

CONCLUSIONES

- Es importante para el estudio de las músicas tradicionales abordar nuevas categorías de análisis, de esta manera, poder identificar claramente los aspectos constitutivos y las particularidades que permitan la caracterización adecuada de un género musical. Para este trabajo fue de gran ayuda el aporte realizado por el profesor Mauricio Sichacá sobre los sistemas ritmo-métrico, melódico y armónico, esto complementado con herramientas del análisis clásico, permitió extraer un listado de aspectos característicos que constituyen el sonsureño y así, se logró un acercamiento a la esencia discursiva de este género en la elaboración de los arreglos producto de este trabajo.
- El estudio y exploración a fondo del instrumento es clave para conocer las posibilidades técnicas e interpretativas que este puede otorgar, de esta manera, poder trasladar la esencia discursiva de un género musical cualesquiera de la manera más fiel posible. Con este trabajo pude conocer y desarrollar aspectos técnicos del bajo eléctrico que, además de implementarlos en los arreglos, dan pie para continuar con la búsqueda de una identidad musical.
- Pensar en la ejecución de los arreglos por parte de otros bajistas y diseñar los ejercicios que faciliten esta acción, fue importante para construir nuevas estrategias de enseñanza-aprendizaje alrededor del bajo eléctrico y de la enseñanza musical en general. De igual manera, lograr una escritura detallada de

los arreglos para que el músico que los aborde no tenga ninguna duda, permitió conocer nuevas nomenclaturas y herramientas para la edición de partituras.

- La metodología implementada para el desarrollo de este trabajo me permitió obtener unos resultados satisfactorios como investigador, arreglista e intérprete del bajo eléctrico, por esta razón, espero que “el bajo eléctrico a ritmo de sonsureño” sea un referente para futuras investigaciones alrededor de la interpretación del bajo eléctrico y/o las músicas tradicionales desde cualquier perspectiva. El estudio de las músicas tradicionales es vital para la conservación de nuestra cultura, en este sentido, es importante que desde la academia se fomenten este tipo de investigaciones.

Referencias.

Bastidas Urresty, Julián. 2003, *Son Sureño*, Bogotá, Editorial Testimonio.

Botina Paz, Roberto. 2013, Paisaje musical andino. Trabajo de grado para licenciatura en música de la Universidad de Nariño. Pasto: Universidad de Nariño.

Javierandrés Mesa. (29 de mayo de 2018). Sandoná - Bajístico - Javierandrés Mesa - Bajo Solista. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=AxOF5Rm7cRE>

Jose Chepe Ariza. (25 de julio de 2013). BAMBUCO PALONEGRO (Version Chepe Ariza). [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=3qRR_GgT5M8

Mario Críales. (2012). Golpes San Rafael y Pajarillo (Mario Criales Bajo Solista). [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=4ta8Lpclc3U>

Tobo Mendivelso, Lyda, Menandro Bastidas, José. Diciembre 2015, El sonsureño y la identidad musical nariñense, Artículo para El Artista, número 12, pp. 115-140. Pamplona: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Sichacá, M. (2019). Sistema ritmo-métrico. Asesoría realizada para el trabajo de grado el bajo eléctrico a ritmo de sonsureño.

Bibliografía

Bastidas Urresty, Julián. 2003, *Son Sureño*, Bogotá, Editorial Testimonio.

Botina Paz, Roberto. 2013, Paisaje musical andino. Trabajo de grado para licenciatura en música de la Universidad de Nariño. Pasto: Universidad de Nariño.

Tobo Mendivelso, Lyda, Menandro Bastidas, José. Diciembre 2015, El sonsureño y la identidad musical nariñense, Artículo para *El Artista*, número 12, pp. 115-140. Pamplona: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Sichacá, M. (2019). Sistema ritmo-métrico. Asesoría realizada para el trabajo de grado el bajo eléctrico a ritmo de sonsureño.

Del puerto, Carlos; Vergara, Silvio. (1994). *El verdadero bajo cubano*. Estados Unidos.

Rodríguez Balsero, G. (2016). La guitarra eléctrica solista en la interpretación del Pasillo y Bambuco Andino colombiano, trabajo de grado para el título de maestro en música de la Universidad de Cundinamarca. Zipaquirá: Universidad de Cundinamarca.

Abraham, L. (1990). *New bass concepts*. Los Angeles U.S.A. Music source internacional

Castellanos Sánchez, Luis Eduardo. 2013. NOCIONES INTERPRETATIVAS DE PASILLO COLOMBIANO EN LA GUITARRA SOLISTA. Trabajo de grado para obtener el título de Licenciado en música. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

Partituras arreglos

En este apartado se encuentran las partituras completas de cada uno de los arreglos (score y partituras individuales). En estas partituras hay una serie de nomenclaturas que indican las articulaciones con las que se debe abordar cada fragmento, a continuación se explica cada una de ellas:

RH = mano derecha

LH = mano izquierda

T = thumb

P = pop

H = hammer on

p, i, m = pulgar, índice, medio

“x” = mute note

◇ = armónico

EL CURURAZO

Son sureño

Compositor: Hugo Martinez
Arreglo: Esteban Ibarra Villota

♩. = 110

INTRO

Voz

Bajo eléctrico

m
i
p

Voz.

B.E.

Voz.

B.E.

CORO

Palm mute

I.M.

Voz.

B.E.

Voz.

B.E.

Estrofa 1

RH

LH

41

Voz.

B.E.

m
i
p

49

Voz.

B.E.

Estrofa 2

57

Voz.

B.E.

P T T

65

Voz.

B.E.

Interludio

P T T P T T P T T P T T P T T P T T P T T

m
i
p

73

Voz.

B.E.

81

Voz.

B.E.

Palm mute

89 **CORO**

Voz.

B.E.

97

Voz.

B.E.

105 **Estrofa 3**

Voz.

B.E.

113

Voz.

B.E.

121 **CORO** **Fade out**

Voz.

B.E.

Bajo eléctrico

EL CURURAZO

Son sureño

Compositor: Hugo Martinez
Arreglo: Esteban Ibarra Villota

♩. = 110

INTRO

The Intro section consists of five staves of music in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff starts with a measure containing the notes m, i, and p, followed by a series of chords and eighth notes. The second staff continues the rhythmic pattern. The third staff includes a 'Palm mute' instruction. The fourth and fifth staves conclude the introduction with various chordal textures and melodic lines.

CHORO

I.M.

The Choro section begins with a melodic line in the first staff. The second staff features a complex rhythmic pattern with 'RH LH LH' markings above the notes, indicating right-hand and left-hand techniques. The third and fourth staves continue this intricate rhythmic and melodic development.

Estrofa 1

37 RH LH LH RH LH LH RH LH LH

43

m
i
p

49

Estrofa 2

56

62 P T T P T T P T T P T T P T T

Interludio

69 P T T P T T P T T

m
i
p

75

81

88

Palm mute

94

CORO

101

RH LH LH RH LH LH RH LH LH RH LH LH RH LH LH

108

Estrofa 3

RH LH LH RH LH LH RH LH LH

m
i
p

115

m
i
p

122

CORO

Fade out

EL VENTURA

Sonsureño

Andrés Zambrano
Esteban Ibarra Villota

Bajo Eléctrico 1

Bajo Eléctrico 2

A

B. 1

B. 2

B

B. 1

B. 2

B. 1

B. 2

C

28

B. 1

B. 2

35

B. 1

B. 2

42

B. 1

B. 2

D

m
i
p

49

B. 1

B. 2

56

B. 1

B. 2

P T T **E** P T T P T T P T T P T T

T P T T T T T T T P T T T T T T

63

B. 1

B. 2

P T T T P T T T T P T T T T P T T T T T T T T P T T T T T T T

70

B. 1

B. 2

T P T T T T T T T T T T T P T T T

F

77

B. 1

B. 2

P T T T

84

B. 1

B. 2

T H H P P T T T P T T T P T T T P T T T T T T

90

B. 1

B. 2

P T T P T T T T H H P P T T T P T T T P T T T

96 G

B. 1

B. 2

P T T T T T T P T T P T T P T T P T T

104

B. 1

B. 2

P T T P T T P T T P T T P T T P T T P T T

111 H

B. 1

B. 2

P T T P T T P T T P T T

118

B. 1

B. 2

125

B. 1

B. 2

RH

LH

132

B. 1

B. 2

This system contains measures 132 through 138. The upper staff (B. 1) features a complex texture with many beamed sixteenth notes and rests, including a fermata over the final measure. The lower staff (B. 2) has a simpler melody with eighth and quarter notes. A box containing the letter 'I' is positioned above the staff at measure 135. The key signature has one sharp (F#).

139

B. 1

B. 2

This system contains measures 139 through 145. The upper staff (B. 1) continues with dense sixteenth-note patterns and rests. The lower staff (B. 2) continues with a steady eighth-note accompaniment. The key signature remains one sharp (F#).

146

B. 1

B. 2

This system contains measures 146 through 152. The upper staff (B. 1) features dense sixteenth-note textures and rests. The lower staff (B. 2) continues with eighth-note accompaniment. The key signature remains one sharp (F#).

EL VENTURA

Sonsureño

Bajo Eléctrico 1

Andrés Zambrano
Esteban Ibarra Villota

6

12

18

25

32

39

A

B

C

D

m
i
p

46

53

P T T E P T T

60

P T T P T T P T T P T T T P T P T T T T P T T T

67

T T T T P T T T T T T T P T T T T T T T P T T T

74

81

88

95

G

EL VENTURA

Sonsureño

Bajo Eléctrico 2

Andrés Zambrano
Esteban Ibarra Villota

The musical score is written for electric bass guitar in the key of D major (one sharp) and 6/8 time. It consists of five systems of music:

- System 1:** Measures 1-5. Features a melodic line with eighth notes and quarter notes, including a repeat sign at measure 4. A box labeled 'A' is positioned above the staff.
- System 2:** Measures 6-12. Starts with measure 6. Includes a first ending bracket labeled '1.' above measures 10-11. A box labeled 'B' is positioned above the staff.
- System 3:** Measures 13-19. Continues the melodic line with eighth and quarter notes. A box labeled 'C' is positioned above the staff.
- System 4:** Measures 20-25. Features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. A box labeled 'D' is positioned above the staff.
- System 5:** Measures 26-32. Continues the melodic line with eighth notes and quarter notes. A box labeled 'D' is positioned above the staff.
- System 6:** Measures 33-39. Continues the melodic line with eighth notes and quarter notes.

47

54

T P T T T **E** T T T T P T T T T

61

T T T T P T T T T T T T T P T T T T P T T T T T T

68

T P T T T T T T T P T T T T T T T T P T T T

F

81

P T T T T H H P P T T T P T T T P T T T

88

P T T T T T T T P T T P T T T T H H P P T T T

94

P T T T P T T T P T T T T T T P T T **G** P T T

101

P T T P T T P T T P T T P T T P T T P T T

108

P T T P T T P T T P T T H P T T P T T P T T

115

123

RH

LH

130

I

136

143

148

TAITA QUILLACINGA

Bajo Eléctrico

Sonsureño

Damawha

Esteban Ibarra Villota

Intro $\text{♩} = 115$

The musical score is written for electric bass guitar in the key of D major (one sharp) and 6/8 time. It begins with an 'Intro' section marked with a tempo of 115 beats per minute. The score is divided into several systems, each starting with a measure number (7, 13, 19, 25, 31, 37) and a 'B.' label. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as 'm', 'i', and 'p'. Section A (measures 19-24) and Section B (measures 31-36) are marked with their respective letters in boxes. The right hand (RH) and left hand (LH) are indicated for specific parts of the score. The piece concludes with a final system of measures 37-42.

B. 42

B. 48

B. 55

B. 61

B. 67

B. 73

B. 80

B. 87

C RH LH

D

m
i
p

E T T P T T P

93 T T P TT P T T T **F** T P H H P T P T T P P P

B.

99 P T T P P H H P T P T T P P P P T T P T P P P

B.

105 P T P T T P T T T P T T P T **G**

B.

m
i
p

111

117

123