

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del Trabajo de Grado titulado:

El bajo eléctrico en el género bambuco de la música andina colombiana.

Presentado por el estudiante:

Felipe Jairo Cortés

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarios para su aprobación por las siguientes razones:

- es un aporte histórico-científico importante y pertinente en cuanto a la vinculación del bajo eléctrico en la música andina colombiana.
- Describe con claridad las diferencias entre los subgéneros del bambuco andino.
- Es innovador, pues abre las posibilidades para futuras investigaciones de los procesos de análisis musical estilístico-compositivos del bambuco andino colombiano desde la inclusión del bajo eléctrico.

	NOMBRE	FIRMA
Jurado 1-lector	Fabian Forero V.	
Jurado 2-lector		
Jurado 3-asesor	Wendell Quiroga	
Jurado 4-asesor	Manrico Sánchez Añela	

CALIFICACIÓN FINAL (A.7) cuatro.. siete

DISTINCIONES:

Dado en Bogotá, a los 23 días del mes de 02 de 2013

**EL BAJO ELÉCTRICO EN EL GENERO BAMBUCO DE LA MÚSICA
ANDINA COLOMBIANA.**

PEDRO FELIPE CORTES CAÑÓN

**FACULTAD DE MÚSICA
UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL DE COLOMBIA
PROGRAMA DE PROFECIONALIZACION
BOGOTA
2013**

PROYECTO DE GRADO

**EL BAJO ELÉCTRICO EN EL GENERO BAMBUCO DE LA MÚSICA
ANDINA COLOMBIANA.**

PEDRO FELIPE CORTES CAÑÓN

ASESORES:

MAURICIO SICHACA

LUZ DALILA RIVAS CAICEDO

LECTOR:

FAVIAN FORERO


FACULTAD DE MÚSICA

UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL DE COLOMBIA

PROGRAMA DE PROFECIONALIZACION

BOGOTA

2013


 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>CONSEJO NACIONAL DE EDUCACIÓN SUPERIOR</small>	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 1 de 4	

1. Información General	
Tipo de documento	Trabajo de Grado
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Central
Título del documento	El bajo eléctrico en el género bambuco de la música andina colombiana.
Autor(es)	Pedro Felipe Cortes Cañón
Director	Mauricio Sichaca y Luz Dalila Rivas Caicedo.
Publicación	
Unidad Patrocinante	
Palabras Claves	Bajo Eléctrico, Bambuco, Historia.

2. Descripción
<p>Este trabajo “el bajo eléctrico en el género bambuco de la música andina colombiana” se presenta como ejercicio de investigación que intenta recopilar información acerca de la historia del bajo eléctrico en la ciudad de Bogotá, enmarcado en el género del Bambuco de la región andina colombiana, así como evidenciar el testimonio de aquellos instrumentistas que han sido protagonistas de esta historia y que en la actualidad se encuentran vivos.</p>

3. Fuentes
<ol style="list-style-type: none"> 1. Revisión bibliográfica frente al tema. 2. Entrevistas a músicos dedicados a la interpretación de la música andina colombiana radicados en la ciudad de Bogotá. 3. Material discográfico.

4. Contenidos
<p>El trabajo se divide en dos capítulos organizados de la siguiente manera: el primero recopila históricamente la historia del bajo eléctrico desde la llegada al país, así como su paulatina inclusión en el género del bambuco de la región andina y los factores sociales y culturales que le permitieron su desarrollo en estas prácticas musicales. El segundo capítulo desarrolla un ejercicio</p>

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>CONSEJO NACIONAL DE LA EDUCACIÓN SUPERIOR</small>	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 2 de 3	

bambuco como género, así como las cualidades de sus múltiples subgéneros y como, paulatinamente a través de la historia y a partir de la inclusión del bajo eléctrico en estas músicas, se emplea técnicas provenientes de otras corrientes musicales, cambiando con ello la manera de interpretar estas músicas.

Existe una tercera parte en las conclusiones en donde se plantean adaptaciones de melodías del bambuco empleando otras técnicas como el Tapping, que surgen como parte del análisis y la comparación musical producto de la misma investigación.


5. Metodología

Cualitativa, revisión documental y discográfica, método heurístico.

A través de un método cualitativo se pretende establecer un conocimiento claro y verídico frente a las formas que identifican tradicionalmente el Bambuco como género y a partir de la información recolectada y analizada a través de un enfoque heurístico y etnográfico, establecer una línea de tiempo que visibilice musicalmente como el bajo eléctrico ha sido parte de las transformaciones interpretativas y conceptuales de este género, desde un punto de vista rítmico, melódico, armónico y tímbrico. Es decir, la persona que se acerque a este material tendrá la posibilidad de fundamentar históricamente su conocimiento en el folclor andino con respecto al bajo eléctrico, así como obtener herramientas que le permitirán proponer y continuar en el camino de transformación del folclor nacional.

6. Conclusiones

Este trabajo ha querido evidenciar de manera cronológica a los instrumentistas que adoptaron el bajo como su instrumento para desarrollar su carrera musical y en especial aquellos que incursionaron en la música Andina Colombiana y como desde allí aportaron a la evolución de este género, desarrollando desde sus lenguajes adquiridos nuevas maneras de emplear, entender e interpretar este instrumento, centrándose principalmente en el componente histórico, mediado por las investigaciones y publicaciones realizadas hasta el momento así como en los testimonios de los protagonistas vivos de esta tradición, sin embargo la recolección de la información bajo el enfoque

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>CONSEJO NACIONAL DE EDUCACIÓN SUPERIOR</small>	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 3 de 3	

de la búsqueda de la historia de un instrumento en particular y en nuestro caso el bajo eléctrico no fue fácil, debido y aunque existe bastante documentación frente a la historia del género bambuco, los escritores e investigadores se han centrado principalmente en instrumentos como el tiple y la bandola que por supuesto son la columna vertebral de los orígenes de estas músicas. Sumado a esto hay que reconocer que es relativamente nueva la inclusión del bajo eléctrico en las tradiciones musicales de nuestro país aunque ya sean más de 50 años del trasegar de este instrumento por diferentes géneros colombianos, circunstancia que nos plantea varias reflexiones:

- En primer lugar al ser su historia relativamente nueva aún quedan por reconstruir y atar muchos cabos en la recopilación cronológica de este instrumento en nuestro país.
- Como pasa con muchos instrumentos tradicionales no existe aún un material centrado en los estilos de interpretación de cada uno de los subgéneros del bambuco que recopile y oriente con claridad los rasgos típicos.
- En lo que se refiere al desarrollo y evolución de los subgéneros del Bambuco se evidencia como persiste en la creación de las líneas de bajo en la actualidad, el empleo de varios esquemas ritmo-típicos durante una misma pieza, generando una confluencia de subgéneros del bambuco que le dan a la nueva manera de interpretarlo otras posibilidades de desarrollo así como una exigencia cada vez mayor por parte de los instrumentistas.
- Aunque las técnicas modernas empleadas en el Bajo eléctrico como el Tapping y el Slap se han popularizado en géneros musicales como el Funk, el Jazz o el Pop, aun en las músicas andinas esta práctica es realmente nueva, evidenciando con ello pocos intérpretes que las emplean y las han desarrollado.
- Adaptación de la pieza “La Caña” del Maestro Cantalicio Rojas, para bajo eléctrico solista en la técnica del Tapping.
- Este trabajo queda como punto de partida para posibles futuras investigaciones alrededor del tema, que abre la posibilidad a profundizar en aspectos como, la historia de algún intérprete del bajo eléctrico en particular, el estudio y desarrollo de un estilo de interpretación en un subgénero del bambuco o el desarrollo y adaptación de melodías y ritmos al bajo eléctrico empleando diferentes técnicas.

Elaborado por:	Pedro Felipe Cortes Cañón
Revisado por:	

Fecha de elaboración del Resumen:	27	febrero	2013
--	----	---------	------

TABLA DE CONTENIDO

Introducción.....	8
Problemática.....	9
Justificación.....	11
Pregunta de Investigación.....	12
Objetivos.....	13
Metodología de Investigación.....	14
Cronograma.....	17
Capítulo I	
Inclusión del Bajo eléctrico en la música Colombiana.	
1.1. El contrabajo.....	18
1.2. La radio.....	21
1.3.El bajo eléctrico.....	27
1.4. Los Bajistas.....	30
Capitulo II	
Características Formales y Estilísticas de los Ritmos de Bambuco en el Bajo.	
2.1.La escritura.....	37
2.2. Los Tipos de Bambucos.....	41
2.3.La Rítmica.....	44
2.4. La rítmica en el bajo según los subgéneros.....	47
2.5. La interpretación.....	55
Conclusiones.....	66
Bibliografía.....	69
Lista de Fotografías.....	62
Lista de cuadros.....	73
Lista de ejemplos musicales.....	74
Anexos.....	75

INTRODUCCIÓN

Este trabajo “el bajo eléctrico en el género bambuco de la música andina colombiana” se presenta como ejercicio de investigación que intenta recopilar información acerca de la historia del bajo eléctrico en la ciudad de Bogotá, enmarcado en el género del Bambuco de la región andina colombiana, así como evidenciar el testimonio de aquellos instrumentistas que han sido protagonistas de esta historia y que en la actualidad se encuentran vivos.

El trabajo se divide en dos capítulos organizados de la siguiente manera: el primero recopila históricamente la historia del bajo eléctrico desde la llegada al país, así como su paulatina inclusión en el género del bambuco de la región andina y los factores sociales y culturales que le permitieron su desarrollo en estas prácticas musicales. El segundo capítulo desarrolla un ejercicio de análisis en donde se describen los elementos musicales que se emplean en el bajo para la interpretación del género bambuco, partiendo de las raíces musicológicas que constituyeron el bambuco como género, así como las cualidades de sus múltiples subgéneros y como, paulatinamente a través de la historia y a partir de la inclusión del bajo eléctrico en esta música, se emplea técnicas provenientes de otras corrientes musicales, cambiando con ello la manera de interpretar estas músicas.

Existe una tercera parte en las conclusiones en donde se plantean adaptaciones de melodías del bambuco empleando otras técnicas como el Tapping, que surgen como parte del análisis y la comparación musical producto de la misma investigación.

El trabajo está dirigido a instrumentistas, investigadores, y escuelas de música interesadas en el empleo e inclusión del bajo eléctrico en las músicas tradicionales y en este caso en el género Bambuco de la región andina colombiana.

PROBLEMÁTICA

Este trabajo de investigación surge a partir del ejercicio de creación colectiva que se viene realizando desde algunos años al interior de un quinteto que adopta el formato de agrupación de rock pero que incluye el clarinete y la bandola y que se dedica a interpretar y componer versiones instrumentales del repertorio andino popular y académico. Lo cual ha permitido asistir y escuchar diferentes estéticas y posiciones frente al desarrollo y creación del folclor en Colombia, en donde por tratarse de un fenómeno sociocultural ha sido sujeto de una constante transformación, dinámica que lo mantiene vivo y sujeto a los cambios sociales del país. Durante este ejercicio de práctica, observación y análisis se evidencian dos puntos importantes de transformación musical, primero el hecho mismo en que nacen a partir del mestizaje entre el saber popular campesino y la música académica europea que se establece en América, manteniendo estas músicas en una constante metamorfosis a través de su historia, que depende de los conceptos estéticos-culturales de quienes la generan y de los contextos en donde estas surgen, y por otro lado, el crecimiento de las ciudades producto de la problemática de violencia que históricamente afronta nuestro país, generando en estas músicas un encuentro con otras sonoridades particulares de las grandes ciudades.

El bajo eléctrico también ha crecido y evolucionado producto de estas transformaciones a partir de el empleo y búsqueda de nuevas técnicas que le han permitido desarrollar su propio lenguaje desde la base armónico- rítmica y al mismo tiempo en la interpretación de melodías, la improvisación y el contrapunto dentro del panorama de las músicas regionales, reciente interés que se viene dando en esfuerzos particulares y que ha llevado a la música andina colombiana a colocarla en escenarios internacionales planteando nuevas estéticas y miradas frente al panorama tradicional, situación que muchas veces no ha sido bien vista en los festivales locales que bajo una mirada proteccionista difícilmente premian los esfuerzos de grupos y artistas dedicados a plantear nuevos panoramas en estas músicas. Aunque la lucha persiste la ausencia de material escrito, audiovisual e histórico que de cuenta de la inclusión del bajo eléctrico en las músicas andinas colombianas, específicamente en el ritmo de Bambuco, de manera sistemática y que sirva como guía técnica y estilística para la interpretación y creación de estas músicas, es escasa o no existe; sin embargo en el panorama actual desde finales del siglo pasado la inclusión de este instrumento en la música andina cada vez es más notoria dando paso a lo que en la actualidad suele llamarse nuevas músicas

colombianas , músicas mestizas o World Music, ejercicio que al mismo tiempo que estimula el desarrollo y la fusión con otros estilos y tendencias de la musica universal, propone la conformación de nuevos formatos que en algunos casos toman elementos superficiales y que en otros realizan un profundo análisis y estudio de la tradición; se observa entonces un fenómeno cultural que por un lado se aproxima al folclor, conciente de la tradición y otro fenómeno que la desdibuja y la aleja de su legado histórico, es desde allí donde se hace pertinente el desarrollo de un material que recopile estas experiencias y sirva como guía para la orientación y divulgación de estas nuevas sonoridades dirigido a los intérpretes del bajo eléctrico, instrumento que ha evolucionado con el genero y que al mismo tiempo ha permitido la entrada de otro tipo de instrumentos al ser el primer instrumento eléctrico empleado en estas músicas.

JUSTIFICACIÓN

Nos enfrentamos en la actualidad a unas músicas con 200 años de historia en constante transformación pero que ha sido víctima en algunas etapas de su desarrollo del proteccionismo de los tradicionalistas y que ahora por los mismos efectos de la globalización y la guerra de la información continúa fusionándose con las nuevas culturas emergentes. Es aquí donde instrumentos propios de otras músicas como la batería, el bajo o la guitarra eléctrica y sus nuevas posibilidades desde el punto de vista técnico, tímbrico y electrónico, le permiten salir de los ambientes de cámara y académicos para colocarlas en estadios y coliseos, brindando otras posibilidades de apreciación, interacción y de vivencias del folclor nacional. Claro está que no podemos negar el importante aporte que a hecho la música de bandas en la difusión de estas tradiciones, pero el hecho de incorporar instrumentos que están más cerca a otras músicas como el jazz, el rock y la electrónica, ha permitido que el folclor se confronte en otros escenarios.

Ahora bien, el presente trabajo pretende analizar estas transformaciones a partir de la incorporación del bajo eléctrico y cómo las practicas culturales influyeron en su inclusión a partir de los formatos como el trío típico (tiple, guitarra y bandola) hasta los formatos de géneros urbanos, tomando como ejes de análisis los festivales que han permitido la divulgación de estos géneros, los compositores, arreglistas e intérpretes que han escrito la historia de estos ritmos y el análisis y transcripción de temas específicos de la literatura musical en donde se evidencia la influencia estilística y sonora de otras estéticas musicales; es decir, se intenta realizar un material en donde el bajista eléctrico pueda tomar recursos para la interpretación, acompañamiento e improvisación de el ritmo de Bambuco, respetando los conceptos y cualidades que identifican a estas músicas, pero que también le permitan explorar en las nuevas sonoridades y técnicas que proporciona un instrumento eléctrico. Junto a esto se intenta realizar un reconocimiento a los bajistas que han permitido la evolución del bajo eléctrico y como técnicas como el slap y el tapping se han incorporado en la interpretación de estos géneros, colocando a este instrumento en un lugar protagónico, desde lo armónico y melódico. A partir de este análisis y recuento histórico se plantea evidenciar el empleo del bajo en diferentes formatos, que permitan al instrumentista fortalecer su proceso en la medida que se acerca a la interpretación de los estilos, emplea elementos de la improvisación, hace uso de diferentes técnicas instrumentales y reconoce diferentes maneras de incorporar el bajo eléctrico en estos géneros, así como le permite continuar en el camino de creación y evolución de este instrumento.

PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

¿Cómo ha sido históricamente la incorporación del bajo eléctrico en el género Bambuco de la música andina colombiana, en el contexto popular y académico en la ciudad de Bogotá?

OBJETIVO GENERAL

Desarrollar un análisis bibliográfico musical que permita acercar al bajista eléctrico, a la historia, estilos y técnicas interpretativas de este instrumento con respecto al género Bambuco de la música Andina colombiana.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Describir los fundamentos rítmicos y armónicos del bambuco aplicados al bajo, en relación con las prácticas tradicionales de interpretación y sus transformaciones.
- Reconocer el trabajo y desarrollo de los bajistas colombianos que han hecho posible la incursión y evolución de este instrumento dentro de las músicas andinas colombianas.
- Identificar cuáles han sido los aportes al género desde este instrumento.

METODOLOGÍA

Cualitativa, revisión documental y discográfica, método heurístico.

Enfoque: A través de un método cualitativo se pretende establecer un conocimiento claro y verídico frente a las formas que identifican tradicionalmente el Bambuco como género y a partir de la información recolectada y analizada a través de un enfoque heurístico y etnográfico, establecer una línea de tiempo que visibilice musicalmente como el bajo eléctrico ha sido parte de las transformaciones interpretativas y conceptuales de este género, desde un punto de vista rítmico, melódico, armónico y tímbrico. Es decir, la persona que se acerque a este material tendrá la posibilidad de fundamentar históricamente su conocimiento en el folclor andino con respecto al bajo eléctrico, así como obtener herramientas que le permitirán proponer y continuar en el camino de transformación del folclor nacional.

Instrumentos de recolección de información.

Los instrumentos diseñados le apuntan a analizar, identificar y recopilar información frente a los aspectos que se enuncia a continuación.

Revisión bibliográfica

Ficha bibliográfica.

Fuente	Tema	Nombre del texto	Citas textuales del autor.	Opinión del Autor	Opinión frente a lo dicho por el autor.	Aportes a la investigación.

Entrevistas

Caracterización de la población: La población que se ha seleccionado como posibles fuentes de información hacen parte de la comunidad musical académica y popular, que en su ejercicio musical se desempeñan en la composición, la interpretación, la difusión y la gestión, las preguntas intenta recopilar información acerca de la historia del bajo eléctrico en la música Colombiana, analizar el panorama sociocultural que permite que nuevas estéticas surjan a partir de ritmos tradicionales, identificar los grupos intérpretes y compositores que promueven la evolución de estos géneros.

Entrevistados:

- Déniz López, Bajista eléctrico.
- Daniel Montoya, Bajista eléctrico ensamble carrera quinta.
- Jorge Arbelaez, Compositor e instrumentista.
- Fabián Forero, instrumentista, director y compositor
- Yesid Barbosa, Compositor y Bajista eléctrico del grupo Calombiando.
- Chepe Ariza, Bajista eléctrico.
- Ricardo Zapata, Bajista eléctrico.

La entrevista tuvo un carácter semiestructurado en donde se plantearon una serie de preguntas que posibilitaron según la conversación el planteamiento de otras nuevas durante el desarrollo de la misma, así como la libertad de expresión frente a diferentes temas y posturas conceptuales por parte de los entrevistados.

Preguntas planteadas:

Acerca del Bajo Eléctrico

¿Quiénes fueron los primeros intérpretes del bajo eléctrico en Colombia?

¿En qué época se incorpora este instrumento a la música andina colombiana?

¿A qué escuela pertenecen los precursores?

¿A qué escuela pertenecen los precursores?

¿En qué formatos andinos inicia su carrera el bajo eléctrico en Colombia?

¿Qué aspectos permitieron o generaron la inclusión de este instrumento en estos géneros?

¿En qué aspectos este instrumento ha evolucionado y ha aportado a la música tradicional?

¿Qué técnicas se han empleado en la interpretación del bajo en estas músicas?

¿Qué grupos, intérpretes o compositores podría referenciar como exponentes de las nuevas músicas andinas colombianas?

Frente al contexto sociocultural.

¿La nueva música andina colombiana es en la actualidad una expresión popular?

¿Qué opina del fenómeno de las fusiones en estas músicas?

¿Bajo qué dinámicas circulan los nuevos formatos en el panorama local e internacional?

¿Cómo ve usted el panorama académico frente al estudio de la tradición?

¿Los festivales continúan siendo los espacios por excelencia de difusión?

¿Los festivales continúan siendo los espacios por excelencia de difusión?

¿En qué medida el estado promueve la divulgación y patrocinio de estos géneros?

¿Cómo ve el panorama para las propuestas emergentes?

Análisis musical: Se pretende transcribir y analizar una serie de obras musicales donde se incluya el bajo eléctrico, que permita comparar y visualizar los cambios y aportes que ha sufrido este instrumento dentro de estas músicas.

Formato Análisis Musical

Formato instrumental	Estructura formal	Rítmico	Melódico	Armónico	Empleo de otros elementos
	Periodo	Células	Cromáticos	Textura armónica.	Digitales
	Forma	Patrones	Giros melódicos	Modulación	Escénicos
	Modulación	Acento agógico	Contornos	Tipos de enlaces	
	Empleo de Escalas	Acento Rítmico	Arpegios		
		Acento Rítmico Metrico			

CRONOGRAMA

Primera Etapa

ACTIVIDADES	Enero 2012				Febrero				Marzo				Abril				Mayo			
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Entrega de Anteproyecto	x	x	x	x																
Revisión de fuentes secundarios (Bibliografía, material Audiovisual)	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Transcripción y análisis de la literatura musical.									x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Trabajo de campo, recolección de información.					x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Análisis y sistematización de información hallada.									x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x

Segunda Etapa

ACTIVIDADES	Junio				Julio				Agosto				Septiembre				Octubre			
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Recolección de información entrevistas a compositores e instrumentistas.	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Análisis y sistematización de información hallada.	x	x	x	x	x	x	x	x												
Desarrollo de los capítulos teórico prácticos de la investigación.	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x

Tercera Etapa

ACTIVIDADES	Noviembre				Diciembre				Enero 2013											
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4								
Desarrollo de los capítulos teórico prácticos de la investigación.	x	x	x	x	x	x	x	x												
Edición y correcciones de estilo del material escrito producto de la investigación.	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x								
Entrega de trabajo para ser evaluado.									x	x	x	x								

CAPÍTULO I

INCLUSIÓN DEL BAJO ELÉCTRICO EN LA MÚSICA COLOMBIANA

1.1. El Contrabajo.

La Historia del bajo eléctrico en la música andina Colombia está profundamente ligada a dos factores que determinaron su inclusión y desarrollo dentro de los géneros y su aceptación dentro de la cultura musical, por un lado se encuentran la obra musical de los compositores y su exploración con diferentes formatos instrumentales a comienzos del siglo XX interés que generaría con el tiempo la inclusión de este instrumento y por otro lado la construcción de las tradiciones populares y los imaginarios de identidad nacional elaborados desde las sociedades intelectuales que en una constante lucha re significan los imaginarios de un país con una gran diversidad cultural y étnica.

Su padre el Contrabajo, fue el primero en hacer parte de los formatos instrumentales y duetos de principios del siglo XX, pues hasta esa fecha ese rol lo cumplía la guitarra quien era la cuerda baja de los duetos, tríos y agrupaciones de música campesina, su primera aparición la encontramos en las agrupaciones que se conformaron en las ciudades en donde las comunidades académicas musicales constituirían los formatos que luego le darían cabida a este instrumento, entre las pioneras encontramos la Lira Antioqueña, Estudiantina Añez, Estudiantina Tucci, Conjunto Granadino, Estudiantina Barranquilla (León, 2003; 18), agrupaciones que ampliaron los formatos y desarrollaron la música instrumental, continuando el legado aportado por el maestro Pedro Morales Pino y su Lira Colombiana que aparece en 1881 como la primera agrupación dedicada a la composición e interpretación de la música andina colombiana con un formato no típico y bajo un pensamiento académico que la incluiría dentro de la rigurosidad y los estándares de la Escuela Europea y al mismo tiempo la llevaría a escenarios internacionales y a la industria discográfica en Estados Unidos. Este hecho marca un primer punto de transición en la evolución de los géneros colombianos al transformar el trío típico “*al modelo español de los grupos de jóvenes que hacían las “rondas” callejeras*” (León, 2003; 15)¹, consiguiendo con ello, renovar el formato instrumental y la forma de interpretar la expresión campesina y popular. Este horizonte generó la exploración y la

¹ León Rengifo, Luis F. (2003). La música Instrumental Andina Colombiana 1900-1950. Bucaramanga, Universidad De Los Andes.

fabricación de nuevos instrumentos, con el propósito de construir y consolidar sonoridades diferentes, probablemente requeridas por las nuevas tecnologías y los medios de reproducción acústica de ese momento, como no lo cuenta Héctor Rendón (2009) “ejemplo de ello fue la famosa sexta cuerda que pedro morales pino agrego a la bandola y que solucionaba la necesidad de notas más graves en el instrumento”², aquí aparece el primer indicio frente a la necesidad que surge por incluir una sonoridad más robusta y de apoyo armónico para sus agrupaciones, luego sigue;

“Otro ejemplo lo constituye el de Alfonso Vieco Ortiz, integrante de la Lira Antioqueña, quien robusteció los bajos de su instrumento mediante la utilización de una bandola con una caja acústica ampliada. También la forma de una de las guitarras de la orquesta Mandolinista Española, cuyo mástil doble reforzó las notas graves”.



Fotografía 1. Orquesta Mandolinista Española. Fotógrafo sin identificar. Fuente: Juan José Rey y Antonio Navarro. *Los Instrumentos de púa en España, bandurria, cítola y laudes Españoles. Madrid, Alianza, 1993, p 128.*

² Rendón Marín, Héctor. (2009). De Liras a cuerdas, Una Historia de la música a través de las estudiantinas. Medellín, Universidad Nacional De Colombia.

Es así como paulatinamente y debido a la complejidad en las composiciones se hace pertinente la inclusión del contrabajo en estos formatos, en donde se amplía el espectro tímbrico y se realizan composiciones y arreglos para cada instrumento, permitiendo desarrollar una técnica específica en la interpretación de los géneros andinos. El trabajo de Pedro Morales Pino marca las pautas e impulsa todo un movimiento nacionalista que ya se venía gestando desde mediados del siglo XIX y cuyo propósito será el de estudiar y componer alrededor de la música tradicional andina colombiana, así como el de *“definir la escritura, estructura y forma de los ritmos de la zona andina, clasificándolos y aportando al desarrollo de la música colombiana y a la tradición escrita inexistente hasta ese momento”* (León 2003; 17), fenómeno neta mente urbano y que aparece en los centros de desarrollo intelectual en donde se diferencia fuertemente las culturas campesinas e indígenas de las elites gobernantes, marco social que coloca estas nuevas agrupaciones instrumentales en diversos espacios de la sociedad colombiana y que concibe una nueva forma de presentarlas al público, que reviste a estas músicas y las coloca en las salas de conciertos, emprendiendo giras internacionales así como accediendo por primera vez al mercado de la música grabada. Los primeros contrabajistas en participar de estos conjuntos pertenecían a la comunidad académica colombiana que se propagaba por el país gracias a la formación de conservatorios y escuelas de donde se destacan nombres como Julio Garavito (Conjunto Granadino), Daniel Restrepo “Quintín” (Lira Antioqueña), entre otros.



Fotografía 2. Lira Antioqueña. Apeda Studios, Nueva York 1910 fuente: Restrepo Duque Hernán “La Música popular en Antioquia. En esta foto ya no se encuentran algunos de los primeros integrantes de la Lira.

1.2. La Radio

Hacia los años 30 y gracias al nacimiento de la radio y su posterior desarrollo comercial nace la emisora Radio Santafé en 1938 emisora inaugurada por el cuarteto Pedro Morales Pino que posteriormente obtendría el nombre de Conjunto Granadino y luego se conocería como Estudiantina Bogotá para hacerlo exclusivo de la emisora con el programa *“Ritmos de Colombia”, que fue considerado uno de los más antiguos de la radio colombiana, por sus 30 años de ininterrumpidas labores de difusión de la música nacional*”³



Fotografía 3. *Estudiantina Bogotá, Fotografía sin identificar, fuente: blog, “Desde los 4 Suyus”*
<http://cuatrosuyus.blogspot.com/2012/09/conjunto-granadino-compilacion.html>.

Esta estudiantina estuvo dirigida por el maestro Hernando Rico Velandia hasta su muerte en 1968 y de donde destacamos al contrabajista Julio Garavito.

Otra importante emisora fue la "Colombia Broadcasting" emisora fundada en 1932 y que en 1935 tomaría el nombre de Nueva Granada, allí se conformó una orquesta, encargada de interpretar música popular y colombiana, que estuvo dirigida por figuras como Alex Tovar, Oriol Rangel quien dirige el programa “Antología Musical de Colombiana”, Francisco Crisancho Camargo en 1940 y su estudiantina Emilio Murillo, Luis Uribe Bueno, Gabriel Uribe, León Cardona García, Jaime Llano González quien además de dirigir la orquesta se le encarga el programa “Donde Nacen las canciones”.

³ Documento disponible en el blog “Desde los 4 Suyus”
 Conjunto Granadino la Magia de la estudiantina. Recuperado el 12 de Enero del 2013
<http://cuatrosuyus.blogspot.com/2012/09/conjunto-granadino-compilacion.html>



Fotografía 4. Agrupación de Francisco Crisancho hacia los años 50 Fuente:
<http://www.franciscocrisancho.com/orquesta-colombiana/francisco-crisancho-c>



Fotografía 5. Jaime Llano González y Obdulio y Julián. Fuente:

<http://lascancionesdelabuelo.blogspot.com/2011/05/obdulio-y-julian-en-el-corazon-del.html>

De las diferentes conformaciones que tubo esta orquesta podemos destacar al contrabajista **Otón Rangel**, quien acompañó a muchos grupos de música colombiana de los años cincuenta, sesenta, setenta y ochenta⁴, y quien tocó también con grandes orquestas como

⁴ Documento disponible en la página web de la fundación Santillana
 Entrevista A Mauricio Rangel, Recuperado el 20 de Enero de 2013
<http://www.fundacionsantillana.org.co/display.php?accion=detalle&cat=Conciertos&id=84&info=0>

la de Lucho Bermúdez; , con el grupo Alma Llanera de Fernando Lizarazo, con Arnulfo Briceño y acompañó y fue amigo de grandes compositores como José A. Morales, además de ser el contrabajista de esta emisora hizo parte de agrupaciones como Nocturnal Colombiano y del trio conformado por Oriol Rangel su hermano y el maestro Jaime Llano Gonzales.



Fotografía 6. Conjunto Nocturnal Colombiano. De Izquierda a derecha: Mario Martínez, Jaime Martínez, Oscar Álvarez, el segundo flautista no identificado, Oriol Rangel y Otton Rangel. Fuente: Colombia a dos voces, Los Hermanos Martínez, Instituto Distrital de Cultura y Turismo 1990.



En Medellín también se fortalece la radio incluso a una mayor escala gracias al desarrollo de la industria discográfica colombiana y es allí en donde se establecen múltiples

programas de radio y empresas discográficas que fomentan la divulgación y creación de la música de moda, La Voz de Antioquia “ *inaugura una modalidad de programación crucial para la música de nuestro país: conformando orquestas y grupos de cámara con el fin de realizar programas en vivo, bajo la dirección, o de músicos nacionales y extranjeros de alta formación académica o de artistas jóvenes que buscaban en este medio la forma directa de probar y difundir sus propuestas*” (Rondón 2012)⁵ artistas como Obdulio y Julián, Germán Benítez, Eusebio Ochoa, Leonel Calle, Bernardo Toro y el Conjunto Gonzalo Vidal que realizó una fuerte carrera en la radio durante la década de los cuarenta y los cincuenta conformaron el elenco, esta última agrupación estaba dirigida por el contrabajista Emilio “Millo” Velázquez, agrupación que se convirtió en el grupo de planta de la emisora “La voz de Antioquia” (Rendón 2009) durante la década de los cuarentas y cincuentas.⁶



Fotografía 7. *Conjunto Gonzalo Vidal. Fotografía sin identificar. Fuente Colección personal de Gonzalo Vidal.*

Otra importante agrupación de la década de los sesenta fue la Estudiantina Sonolux que surgió en 1963 exclusivamente para grabar música andina colombiana, gracias a la idea

⁵ **Rendón Marín, Héctor.** (2009) *Estudiantinas, radiodifusión e industria discográfica en Medellín, 1940 – 1980*, Facultad de Artes. Universidad de Antioquia.

⁶ Otras importantes emisoras en Bogotá fueron: Voz de Bogotá, Ondas Bogotanas, Voz de la Víctor, Voz de Colombia, Radio Continental, Radio Mundial, Ondas Comerciales, Ecos del Tequendama, Radio Cristal, Emisora Sur América, que en su mayoría se dedicaron a la radiodifusión de música comercial del momento y a desarrollar programas de noticias y de radionovelas, pero que en su mayoría no contaban con grupos musicales de planta.

de Luis Uribe Bueno y Hernán Restrepo Duque (Rendón 2012), así como la Estudiantina Iris, dirigida por el maestro Jesús Zapata Wiles (que en su momento interpreto el contrabajo en la Estudiantina Melodías de Colombiana (Rendón 2009)) ambas agrupaciones y por su calidad musical, marcaron la pauta en la interpretación del repertorio clásico nacional gracias a los aportes armónicos y estilísticos así como en el virtuosismo requerido para la interpretación. De estas grabaciones con Sonolux se destaca el contrabajista Batislaw Ziarko que grabo con ambas agrupaciones y Samuel Uribe de la estudiantina Iris. Como parte de la competencia discográfica aparece la estudiantina Fuentes que curiosamente no empleaba el contrabajo pero si el Guitarrón Mexicano interpretado por el maestro Gilberto López.



Fotografía 8. *Estudiantina Iris 1963 Fotografía sin identificar. Fuente: Zeida- Codiscos. Recuerdos de la Patria (Grabación sonora)*

Durante la década de los setentas y ochentas las empresas discográficas dejaron de incorporar en sus carátulas el nombre de los músicos que acompañaban a los interpretes descuidando la importancia en términos de la memoria de las expresiones musicales del país por lo cual el reconocimiento a los músicos de la industria discográfica de estas décadas se encuentra en la memoria de aquellos que hicieron parte de estas agrupaciones.

Paulatinamente el empleo del contrabajo se incorpora con más fuerza en los diferentes conjuntos instrumentales y vocales hasta la década de los setenta, época en la que el bajo eléctrico hace sus primeras apariciones en el contexto de estas músicas, aunque cabe aclarar que la paulatina inclusión del contrabajo y el bajo eléctrico en las practicas musicales en

Colombia también dependió de la construcción de instrumentos en el país y de la capacidad económica de los músicos pues como no lo cuenta Rendón (Rendón 2009) a comienzos del siglo xx los principales constructores de instrumentos eran Jeremías y Epaminondas Padilla en Chiquinquirá y en Marinilla Antioquia lugares donde solo se construían tiples, guitarra y bandolas por lo cual los contrabajos se importaban a un alto precio, lo mismo sucedía en la década de los sesenta con el bajo y la guitarra eléctrica que en sus inicio se construía a partir de la modificación de guitarras acústicas a las que se les colocaban los micrófonos de los teléfonos públicos o como el primer bajo eléctrico del maestro Déniz López⁷ que lo construyo a partir de la transformación de una guitarra eléctrica modificando los puentes y colocándole cuerdas de contrabajo.



Fotografía 9. Déniz López, *Fotografía sin identificar*. Fuente Colección personal de Déniz López.

⁷ Anexo 1. Entrevista realizada al bajista Déniz López el 22 de Enero de 2013.

1.3. El bajo eléctrico

El bajo desde su creación en 1937 por Paul Tutmarc y su posterior difusión en 1951 por el constructor Leo Fender y su Precision bass, nace como un instrumento que se emplea en las prácticas musicales norteamericanas, en géneros como el rock y el Country y posteriormente en el Jazz, cuando llega a incorporarse en las músicas andinas colombianas en la década de los setentas entra por la puerta de la industria fonográfica que más que nunca estaba interesada en renovar la música popular colombiana de carácter comercial, debido a la demanda que tenían las músicas regionales en el exterior, para lo cual empresas como Sonolux y Fuentes contratan musicólogos y envían sucursales a las regiones en búsqueda de nuevos talentos (Rendon2009), sin embargo a finales de los setenta y con el nacimiento de festivales que buscaban conservar las expresiones musicales del país y alejarlas de las demandas globalizantes de las nuevas dinámicas comerciales la inclusión de este instrumento sufre un terrible rechazo por parte de los proteccionistas de la tradición que durante años construyeron los cánones de la música tradicional y no le permiten la entrada en festivales y concursos nacionales, aunque contradictoriamente en las grabaciones discográficas de duetos y tríos se encontraba presente, es decir a los bajistas eléctricos les toco incursionar una carrea anónima y secreta durante mucho tiempo, hasta que por fuerza de las mismas expresiones culturales, la transformación en los imaginarios de identidad y a los encuentros de las músicas locales con otras tendencias internacionales se le permitió su entrada. Nos cuenta el bajista colombiano Ricardo Zapata que en un concierto realizado en el teatro colon en los años ochenta con el compositor e interprete venezolano de arpa Manuel J. La Roche no se le permitió la entrada al bajista al escenario por parte de los organizadores, pues la presencia de este instrumento en el escenario atentaba contra la estética y el formato de la música tradicional, por lo cual se vio obligado a ejecutar su instrumento tras bambalinas.⁸

El bajo eléctrico aparece por primera vez en Colombia a través de las nuevas expresiones juveniles del momento, es así como en la década de los sesentas y con la llegada del rock a nuestro país y al florecimiento de una cambiante sociedad en las ciudades y una industria discográfica y radiofónica interesada en la comercialización de las modas del momento surgen agrupaciones en Bogotá como Los Speakers, Los Flippers, Los 2+2, Gran Sociedad del Estado y Caja de Pandora. Agrupaciones que promueven la nueva identidad ideológica a los jóvenes de la ciudad, *“sin embargo, esta primera moda del rock and roll fue*

⁸ Anexo 2. Entrevista realizada al bajista Ricardo Zapa el 19 de Enero de 2012.

fugaz y muchos de estos grupos pioneros viraron hacia la música tropical como fue el caso de Los Teenagers o Los Daro Boys. También algunos cantantes que se formaron bajo el nuevo ritmo, como Lucas o Gustavo "El Loco" Quintero, modificaron su repertorio y se convirtieron en intérpretes de baladas o músicaailable (Pérez 2007)”⁹.



Fotografía 10. *Los Teen Agers, Fotografía sin identificar. Déniz López, al bajo eléctrico.*

Fuente Colección personal de Déniz López.

Entre los bajistas representativos en Bogotá de esta época encontramos a German Aton de Caja de Pandora, Miguel Suárez de The Young Beats, Carlos Martínez de los Flippers y Humberto Monroy de The Speakers. Aunque estos grupos se dedicaban a “la nueva ola” nombre que se le atribuía a esta corriente musical que surgía en las ciudades, muchos se interesaron por realizar un rock basados en una identidad nacional fusionando esta músicas foráneas con ritmos como el bambuco y la cumbia, es así como agrupaciones como Los Daro Boys primer grupo colombiano de Rock que graba un disco en 1963, “*logran abstraer la esencia de músicas como el bossa nova y el jazz para mezclarla con ritmos de la región andina colombiana como el Bambuco*” (Perez 2007).

⁹ **Pérez, Humberto**, (2007). Bogotá Epicentro del Rock Colombiano entre 1957 y 1975. Una Manifestación social, cultural y juvenil. Bogotá, Secretaria Distrital de Cultura, recreación y deporte- Observatorio de Cultura.

Es así y por el interés que despertaron estas nuevas sonoridades en la capital del país que músicos de todas las corrientes, académicas y populares, dedicados tanto a la industria discográfica como a la conformación de grupos en cafés y bares de la ciudad fueron paulatinamente incorporando el bajo eléctrico en sus prácticas musicales.



Fotografía 11. Los Daro Boys. Fotografía sin identificar.

Fuente <http://co.fotolog.com/owai/19848406/>

1.4. Los Bajistas

En la década de los setentas aparece el maestro Déniz López con una sólida formación académica egresado del conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia y además con una gran trayectoria como guitarrista en agrupaciones como los Tupamaros y la Estudiantina Bochica en donde además tocaba el tiple, que interesado por el bajo eléctrico inicia el estudio de este de manera empírica, empleando métodos de contrabajo y múltiples piezas como las suites de Bach para violonchelo. Por esos años es llamado por Francisco “Pacho” Zapata quien toma la dirección de los Teen Agers y quien cambia el estilo de este grupo hacia una corriente más tropical incluyéndole el bajo eléctrico. Posteriormente y por casualidades de la vida es invitado a tocar con el maestro Jaime Llano González, como no lo cuenta en entrevista realizada (anexo 2):

“eso fue muy curioso, estábamos en el premio Aplauso con la filarmónica, yo toque en muchas grabaciones de música tropical con grupos como el sueño ballenato, música de José Barros, se iban hacer muchas obras así y en una esquina estaba Jaime Llano con su órgano y empezó a tocar Leonilde, yo le subí un poquito el volumen y me metí (refiriéndose al bajo eléctrico) estaba en su tonalidad original en Eb (refiriéndose a la pieza) entonces el me miro y me dijo que sí, así que yo le subí un poquito más y seguí tocando (risas), fue simpática la cosa, entonces ahí el me llamo para una grabación, la primera grabación que hice yo con él fue con Rut Marulanda.....entonces desde ahí me matricule con él, me llamaba para todas sus grabaciones...”



Fotografía 12. Jaime Llano Gonzales acompaña al Dueto de los Hermanos Martínez y Déniz López en el bajo eléctrico. Fuente Colección personal de Déniz López.



Fotografía 13. Recopilación del sello Yoyo Music de grabaciones realizadas desde los años setentas por el maestro Jaime Llano González.

No podríamos definir con precisión si el maestro Denis fue el primer bajista que tocó bambucos en el bajo eléctrico, pero si es probable que sea el primero en el contexto de la música grabada, pues como se sabe el maestro Jaime Llano González interprete del órgano eléctrico grababa y tocaba para los principales sellos discográficos del país y gracias a su versatilidad interpretativa grabó música de todas las regiones de Colombia, dentro de este contexto y como director de la emisora Nueva Granada involucra al maestro Déniz López dentro de su nómina, realizando producciones con artistas como la cantante Carminia Gallo, Luis Eduardo Martínez, Felipe Henao, Dueto Ensueño, dueto Garzón y Torrado, María Isabel Saavedra entre otros, posteriormente y por su versatilidad para interpretar muchos aires de las músicas nacionales graba discos de música llanera con el maestro Darío Robayo, el arpista Faustino Mojica y el cantante Amín Castellanos, así como en múltiples colaboraciones en la Orquesta filarmónica de Bogotá. Es así como se convierte en uno de los músicos de sesión preferidos por las empresas discográficas durante las décadas de los setentas, ochentas y noventas.



Fotografía 14. Denis López en concierto con la Orquesta Filarmónica de Bogotá a su lado el guitarrista Kent Bistwell.

En la década de los ochenta la música andina instrumental tenía poca difusión, pues la música que circulaba en la radio era de carácter más comercial como la de los duetos Silva y Villalba o Garzón y Collazos y la música grabada por el maestro Jaime Llano, de esta manera el repertorio instrumental quedo relegado a los grupos organizados por sindicatos y empresas, principalmente en las ciudades de Bogotá y Medellín, agrupaciones integradas por los mismos trabajadores y dirigidas en el mejor de los casos por algún músico profesional (Rendón 2009), el otro sector preocupado por mantener las tradiciones instrumentales se organizó en el ambiente académico, gracias a la creación de instituciones y escuelas como la Academia Luis A. Calvo y la Academia Murillo en Bogotá y en años anteriores La escuela popular de Arte EPA en Medellín quienes se encargaron de la formación en músicas de plectro y músicas tradicionales de la región andina en el país. Aun así esta década fue una etapa de experimentación acústica y tímbrica mediante la *“creación de nuevos diseños de instrumentos, nuevas formas de encordados, nuevas maderas, la aparición de instrumentos amplificados con distorsiones y efectos y la propuesta de la familia de bandolas, estos músicos empezaron a descubrirse como los productores y grabadores de sus propios*

trabajos, pues los medios tecnológicos caseros y digitales lo permitieron” (Rendon2009). Es así como en esta década nace la Estudiantina el Nogal,

Aparece en el panorama de la música andina colombiana a mediados de 1986. Esta época coincide con el final de algunas agrupaciones del formato de estudiantina que desaparecieron tras largos años de esfuerzos y logros artísticos, entre las que vale la pena destacar la Estudiantina Bochica y la Orquesta Típica Colombiana. No existía en Colombia una agrupación estable dedicada a elaborar arreglos e interpretaciones de repertorio tradicionales del país y de otras latitudes, Nogal logra unir la creatividad y experiencia de Luis Fernando León Rengifo (su primer director y arreglista) con el compromiso y desarrollo profesional de sus integrantes para romper esa oposición aparente entre lo “popular y lo culto”, transitando por nuevos caminos y explorando el formato instrumental y la música, fundamentalmente desde sus posibilidades sonoras y expresivas, a través de un lenguaje orquestal.¹⁰

Durante esta década se evidencia una fuerte pugna entre las corrientes académicas y las estrategias de divulgación y comercialización de la música andina a cargo de empresarios a los cuales no les interesaban las músicas con un grado de complejidad alto sino más bien una estrategia en la que la audiencia digiriera con rapidez a los artistas de moda, sumado a esto una falta de proyección y política cultural por parte del estado que no se preocupó por la conservación del patrimonio musical de la nación. Es en este contexto en donde nacen los festivales en donde confluyeron las agrupaciones que surgieron de empresas, academias y otras conformadas por músicos profesionales de alto nivel de formación académica, todos ellos preocupados desde diferentes ópticas por el desarrollo de la tradición. Dadas las condiciones de divulgación estas agrupaciones tenían pocas posibilidades de circulación nacional, de esta preocupación Miguel Ángel Cueca Quintero fundo los festivales de la canción de Ecerfit- Indulana, Leonisa Internacional y Sena Regional Antioquia-Choco, con carácter nacional (Rendón 2006), en 1976 surgió el concurso Mono Núñez de Ginebra Valle del Cauca, para “*estimular, difundir y preservar la música y los valores autóctonos... y procurar por todos los medios que la vida y la tradición musical del país fueran compartidas por todos los habitantes*”¹¹. Estos concursos generaron nuevas dinámicas y perspectivas en el desarrollo de quienes interpretaban la música andina colombiana fomentando de nuevo el

¹⁰ Tomado del folleto del CD Nogal Orquesta de Cuerdas, de principio a fin...de siglo XX con textos de Manuel Bernal.

¹¹ **Marulanda Morales, Octavio.** (1994) Un concierto que dura 20 años. Ginebra, Valle del Cauca, Funmusica.

interés por elevar el nivel en las interpretaciones y por rescatar y conservar las tradiciones orales y escritas, un ejercicio excelente para el renacimiento de las expresiones nacionales pero que al mismo tiempo consolidaron los criterios proteccionistas que en muchas ocasiones generaron polémicas y debates al interpretar décadas adelante, la música andina con otros formatos que incluyeran instrumentos eléctricos o que desarrollaran piezas en las cuales se vincularan propuestas armónicas provenientes de otros lenguajes. Esta cosmovisión perduró durante las décadas del ochenta noventa y las primeras del siglo XXI, visión que lentamente se fue transformando paulatinamente por la fuerza misma de las expresiones jóvenes emergentes y gracias a festivales como el “Hato viejo COTRAFA” en el municipio de Bello Antioquia que con los años abrió las modalidades tradicional y libre para permitir la entrada a nuevas propuestas emergentes. Sin embargo la labor de estos festivales en esta época permitió transformar la mirada frente a la cultura nacional cobijándola bajo una perspectiva pluriétnica en donde las diferentes expresiones musicales y dancísticas pasarían a ser parte de la identidad nacional, cuestión que solo se le había otorgado a la música andina o bueno a la música andina de las regiones del centro del país.

Llegados los años noventa y con un panorama cultural más abierto a las diferentes expresiones culturales del país, con un desarrollo comercial concentrado fuertemente en las ciudades que permitía adquirir con mayor facilidad instrumentos e información y a la renovación de una nueva generación que venía impulsando los procesos académicos y el interés por desarrollar músicas locales bajo una visión universal, se genera un panorama ideal para que los intérpretes y compositores se arriesguen a realizar de manera independiente nuevos proyectos, y continúen con la labor de sus antecesores, es allí donde se resalta la importancia de la estudiantina el Nogal que posteriormente llevará el nombre de Orquesta el Nogal dirigida en sus inicios por el maestro Fernando León y teniendo entre sus integrantes a músicos como Manuel Bernal Martínez (Bandola) y Jorge Andrés Arbeláez Rendón (Guitarra), músicos que por su calidad y concepción como intérpretes y compositores impulsaron un nuevo movimiento en la ciudad de Bogotá y que han dejado un importante legado con las posteriores agrupaciones que conformaron en las décadas siguientes y en su trabajo como académicos, investigadores y productores musicales, entre estas agrupaciones encontramos Kafe Es 3, Trio instrumental Ancestros, Cuarteto Smog, Agrupación Ritornello, Agrupación Cuatro Palos, Trio Joyel, Cuarteto Colombiano, Ensamble Colombiano y Ensamble 9.

Compositores y músicos de otras ciudades también fortalecieron e impulsaron el movimiento entre los que encontramos a maestros como León Cardona, Luis Uribe Bueno, German Darío Pérez, Gentil Montaña, Adolfo Mejía, Héctor Fabio Torres Cardona, entre otros y agrupaciones que le dieron otro carácter a la manera de interpretar las músicas andinas tales como Puerto Candelaria, El Barbero del Socorro, Guafa Trío, La Cofradia, Sincopando, David Puerta, Cuarteto Ensamble.

Bajo este nuevo panorama, el bajo eléctrico cada vez toma más adeptos que lo incluyen en estas prácticas musicales así como más jóvenes se interesan por interpretar música de la región andina, es así como para finales de los noventas y comienzos del siglo XXI bajo una aceptación mayor en festivales y concursos aparecen en todo el país una multitud de agrupaciones que incluyen el bajo eléctrico, y en algunas más que en otras en especial en tríos y cuartetos se destaca el desempeño de este instrumento en su papel de acompañante, así como en el desarrollo de líneas melódicas que le responden al tema principal a manera de contra cantos (como se dice en el ámbito guitarrístico), con secciones melódicas muy definidas o como instrumento solista en donde se emplean técnicas modernas propias de este instrumento como el Slap y el Taping, aportando así una nueva sonoridad a estas músicas con técnicas que elevaron el nivel interpretativo de este instrumento aplicado a las músicas tradicionales. De esta corriente se destacan instrumentistas como Carlos Armando Ramírez Reina del ensamble Tríptico, Néstor Gómez de la agrupación Ceresta, Jaime Gómez de la agrupación Trio 3, Ricardo Zapata de la agrupación Cincopacincos, Yesid Barbosa de la agrupación Colombiando, Daniel Montoya de la agrupación Carrera Quinta Fernando Silva quien graba el álbum Golpe Bajo para bajo solista en el 2004 y Chepe Ariza uno de los más grandes intérpretes de este instrumento en la actualidad tanto en agrupaciones y como solista, Ariza en el 2010 graba un álbum titulado “Arizando al Aire”, con la participación en algunos temas del bajista Oscar Stagnaro, dejando plasmado en este compacto un importante referente que coloca las músicas regionales en contacto con otros contextos discursivos más universales, evidenciando las constantes transformaciones culturales que viven nuestras tradiciones musicales sin negar el pasado y consiente de un mundo globalizado, echando abajo esa idea que tienen muchos cuando dicen “la música tradicional andina está muriendo” pero que en palabras que el maestro Ariza (Ariza 2012)¹² expresa:

¹² Anexo 3. Entrevista realizada al bajista Chepe Ariza el 18 de Noviembre de 2012.

“ si claro, están muriendo muchos señores que han tocado bambuco mal y otros que han tocado bien, entonces muchos tradicionales musicólogos amigos de ellos (dicen) ¡no ya se murió fulano ya se murió mengano! entonces se está acabando, ¡no!, ellos han dejado un buen legado, por ejemplo al morir Pacho Benavides dejó un legado de triplistas solistas y los hay en Santander, en Antioquia en el Valle y ahora en la zona cafetera... al morir Jorge Ariza quedaron Requentistas súper iniciados, que siguen tocando la obra de Jorge Ariza el rey del Torbellino, él era de Bolívar Santander, esta Elmer Espitia esta Eugenio Ariza, hay varios requintistas tocando ahora en Santander, nuevos muchachos que han tomado todo este legado entonces no se acaba, se perfecciona.... En Sangil, Socorro hay unos grupos de tiples muy buenos que uno queda impresionado, entonces uno dice cual muerto, esto está más vivo que nunca” (Ariza 2012).

Esta visión de renovación a partir de la tradición le permitió al maestro Ariza ir a Boston al Berklee College of music en el año 2011 a dar una conferencia y un concierto con su propuesta musical en el bajo eléctrico *“una de las experiencias más grandes de mi vida y el mejor concierto que he dado”* (Ariza 2012), lo cual demuestra aún más que el legado más importante que tenemos son nuestras tradiciones culturales y que es nuestro deber investigarlas y evolucionarlas, colocarlas en los contextos de la contemporaneidad.



Fotografía 15. Chepe Ariza y a su derecha Oscar Stagnaro Fuente: interior del Disco Arizando el Aire.

CAPITULO II

CARACTERÍSTICAS FORMALES Y ESTILÍSTICAS DEL BAMBUCO EN EL BAJO.

2.1. La escritura

En esencia el bajo cumple una función de acompañante introduciéndose y manteniendo el equilibrio entre el ritmo y la armonía, sin embargo y con la evolución e incorporación en diferentes formatos producto de las prácticas musicales urbanas este ha ido variando su papel de acompañante para tomar en ocasiones la melodía o mostrarse como instrumento solista. En las músicas de la región andina esta no a sido la excepción y en ellas ha ido evolucionando su papel y manera de tocarse influenciado por el sincretismo creado en las ciudades por la confluencia de prácticas culturales nacionales e internacionales producto de la inmigración de extranjeros y de la llegada de la población rural a la ciudad, producto de los problemas de violencia generados desde los años treinta en Colombia que han ocasionado el desplazamiento de múltiples grupos sociales y étnicos de rural a lo urbano. Por otra parte, la globalización mediática iniciada desde la llegada de la radio y el cine a Colombia ha permitido tener acceso y contacto con otras culturas que sumado a la inquietud de interpretes y compositores por mantener viva la tradición musical de un país y al mismo tiempo mostrarla renovada y actual con nuevos elementos, hace que las practicas musicales bajo un interés territorial se vean constantemente en transformación fenómeno que se da especial mente en las grandes ciudades.

Históricamente el bambuco fue reconocido como la música que definía los ideales de nación y las expresiones culturales de nuestro país, esto sucede a finales del siglo XIX y las tres primeras décadas del siglo XX como se encuentra consignado en la constitución de 1886 cuando a nivel nacional se proclama el Bambuco como la música nacional, invisibilizando con esto las demás expresiones culturales de las regiones colombianas, esto como producto de la escasa investigación del momento y por otro lado por el poder centralista de las clases intelectuales que colocaron al bambuco originado en las ciudades como la expresión identitaria del país.

Pedro Morales Pino (1863-1926) a partir de las músicas populares de tradición andina con las cuales había crecido, tuvo la oportunidad de estudiar en la ciudad de Bogotá composición y armonía bajo la tutela del maestro Julio Quevedo Arévalo¹³, esto le permitió obtener una mirada mas amplia de la música y fue así como adaptando el formato de estudiantina

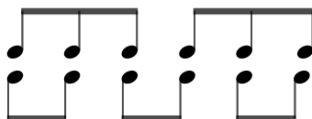
¹³ **Monroy, Martha Lucia** (2007), Educación informal grupal en Bogotá 1980-1920. Bogotá. Revista El Artista No 4 Universidad Distrital.

española, conforma la Lira Colombia primera agrupación que logra introducir el ritmo del bambuco dentro de los ambientes de salón y con ello inspirar y generar todo un movimiento nacionalista que le permitió a este ritmo ser el primero en entrar en la industria discográfica internacional, es así como en 1910 el dueto Calle y Ochoa graban en nueva York con la Lira Antioqueña. Sin embargo y como lo explica Ocho (Ochoa 1997)¹⁴:

La música andina... nunca dejó del todo su asociación con lo popular; nunca fue aceptada de lleno en la sala de conciertos, por lo menos al mismo nivel de la música erudita europea... simultáneamente continuaba su existencia en las manos de músicos muchas veces los mismos que intentaron introducirlos en las salas de conciertos que hacían presencia en la fiesta familiar y en los medios masivos.

También a Pedro Morales pino se le atribuye la escrita al pentagrama del bambuco así como de otros aires nacional, este ritmo en principio se escribe en compas de 3/4 régimen acentual que adoptaron los músicos académicos del momento, esta escritura en su momento genero gran controversia pues si se tocaba y conocían los ritmos era fácil para los interpretes leerlo y tocarlo bajo este régimen, sin embargo para músicos foranes era complicadísimo e imposible hacerlo (Pinzón 1961)¹⁵ pues la acentuación prosódica no coincidían con la acentuación del compás de 3/4, es decir se generó una confusión al escribirlo entre el acento rítmico propio del compás con el acento agógico propio del lenguaje musical. Esto se explica en la presencia de patrones poli rítmicos tanto en su melodía como en su acompañamiento, como lo explica Miñana (Miñana 1997)¹⁶,

Métricamente el bambuco se caracteriza por utilizar simultáneamente la medida 3/4 y 6/8, es decir, tres tiempos de subdivisión binaria contra dos tiempos de subdivisión o pie ternario:



Esta combinación métrica no se da en forma de Hemiola o alternancia regular, sino que aparece en varios niveles. En el nivel melódico suele funcionar en 6/8 aunque

¹⁴ Ochoa, Ana María. (1997). "Tradición género y nación en el bambuco" *Revista A Contratiempo* 9: 34-44

¹⁵ Pardo Tovar, Andrés / Pinzón Urrea, Jesús. (1961) *Rítmica y melódica del folclor chocoano*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.

¹⁶ Miñana Blasco Carlos (1997). *De fastos a fiestas navidad y chirimías en Popayán*. Colombia, Ministerio de Cultura.

Ahora nótese que en su interior la melodía también presenta patrones del compas de 3/4 es por ello que lo más adecuado sería escribirlo 3/4 6/8 y esto no solo por su composición melódico si no además por que en los patrones de acompañamiento también esta presente la Poliritmia (ritmo binario contra ritmo ternario).

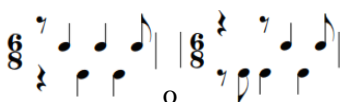
Frente al acompañamiento Pinzón en su análisis explica (Pinzon1961):

El acompañamiento típico del Bambuco esta conformado básicamente por cinco corcheas, separadas por un silencio del mismo valor:

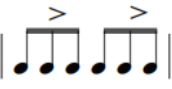


Este patrón rítmico se acentúa de diversas maneras, según el manejo de los instrumentos acompañantes.

La Guitarra divide las corcheas entre el bajo y los acordes



Mientras que el tiple mantiene un pulso constante de corcheas, rasgueando en la

primera y tercera, y haciendo un acento sobre la segunda: 3/4 6/8 

Si se trata de un bambuco para piano se utilizan seis corcheas seguidas, o el patron típico anteriormente descrito para la guitarra



Lo anterior se aplica a esa corriente de bambucos cantados e instrumentales que surgieron en las ciudades a principios de siglo XX, estos patrones y acentos lo caracterizan como corriente urbana. Sin embargo para referirnos al bambuco como genero tendríamos que analizar sus orígenes y desentrañar allí los elementos que nos aportan y clarifican los diferentes estilos de interpretación que marcaran la pauta en la manera de emplear el bajo.

2.2. Los Tipos de Bambucos

Es así como comparando los estudios de Miñana y Montalvo (Montalvo 2006)¹⁷ se identifican cuatro momentos fundamentales en el desarrollo de este género desde los elementos musicales formales:

1. Un primer tipo de bambucos interpretados por indígenas, negros y mestizos que se caracteriza por el empleo de escalas pentatónicas y hexafónicas, todavía frecuentes entre campesinos e indígenas y tríos típicos, construidas en frases de dos, tres y cuatro compases, con empleo de grados conjuntos, saltos de terceras y cuartas ascendentes y descendentes, así como el empleo de una armonía modal (La Guaneña, El Sotareño, El río blanqueño y una extensa variedad de bambucos viejos o currulaos como se les denomina en la actualidad¹⁸). Ejemplo: Yaky Kandru, Chimizapagua, chicha y guarapo¹⁹.

2. Un segundo tipo de bambucos diatónicos tonales, que no modulan, con diseños melódicos que se forman a partir de la descomposición del acorde, pero que emplean los grados conjuntos, repetición de un mismo sonido, saltos de terceras y cuartas y el uso ocasional de alteraciones accidentales. Compuestos en frases de 4 compases y con resolución de la sincopa caudal en forma descendente y por grados conjuntos. Escritos en su mayoría en modo mayor y empleando tónica dominante en la mayoría del desarrollo armónico.
Ejemplo: Las composiciones del maestro Cantalicio Rojas Gonzáles como la Caña o Sentimiento indígena, y el bambuco “Van cantando por la tierra” de compositor anónimo interpretado por los Hermanos Hernández y con arreglos de Emilio Murillo.²⁰

3. Un tercer tipo de bambucos tonales que presentan modulación y con un abundante uso de alteraciones accidentales, netamente urbanos que no tienen una estructura armónica estandarizada y que dependen más del carácter y el conocimiento del compositor, sin embargo y como se reconocen tradicionalmente presentan una estructura tripartita (A-B-C)²¹ y en cada sección en la mayoría de los casos es de 16 compases que se repiten, que

¹⁷ **Montalvo López Francy L. / Pérez Sandoval Javier A.** (2006) Aplicaciones del concepto de improvisación en el pasillo y el bambuco de la región andina colombiana. Colombia, Ministerio de Cultura.

¹⁸ Ver anexos referentes musicales.

¹⁹ Anexo 5. Grabación en el establecimiento Matik Matik en la ciudad de Bogotá de la agrupación Chicha y Guarapo el 18 de agosto del 2012.

²⁰ Ver anexo referentes musicales.

²¹ La consolidación de la forma tripartita del bambuco se le atribuye al compositor Guillermo Uribe Holguín quien a partir de su composición en los 300 trozos en el sentimiento popular formaliza la estructura del bambuco

obedece su organización a la construcción melódica y al carácter modulante (Montalvo 2006). Ejemplo: Composiciones de Emilio murillo, Pedro Morales Pino, Adolfo Mejía²² y en la actualidad las versiones del Trio Nueva Colombia en temas como “El Papi” de Alfonso Dávila.²³ O en el bambuco “Ancestro” de German Darío Pérez.²⁴

4. Un cuarto grupo de bambucos que conservan algunos elementos tradicionales²⁵, pero que incorporan nuevos elementos o células rítmicas a partir de las tradicionales. Como por ejemplo frases asimétricas de tres, cinco o seis compases. Ciclos armónicos con influencias de sonoridades de otros géneros como el jazz, la música brasilera, entre otros, que emplean acordes que involucran sonidos de la superestructura, variaciones en la estructura y número de compases por sección.

Ejemplos: “Composición para mi trio” de German Darío Pérez o el tema “Bambuco Colombiano” de la agrupación Carrera Quinta.²⁶

Lo anterior amplía el panorama frente a la diversidad de subgéneros que actualmente mantiene en vigencia la práctica cultural del bambuco que lo liga profundamente a su origen mestizo y a su desarrollo dentro de la región andina.

Sin embargo en estas cuatro generaciones del bambuco podríamos identificar elementos semejantes que caracterizan este género en términos rítmico acentuales:

1. En el acompañamiento rítmico con tambora identificamos una Poliritmia en la estructuración de los acentos pues mientras el golpe en la madera enfatiza el primero de cada grupo de tres corcheas en compas de 6/8, el golpe del parche acentúa el último tiempo en compas de 3/4 lo que genera un juego entre acentos primarios y secundarios:

dentro de los estándares académicos que posteriormente asumiría Pedro Morales Pino y sus seguidores, aunque contradictoriamente los elementos ritmo-típicos y melódicos del Bambuco que Holguín emplea son pocos como se evidencia en el estudio realizado por Elián Duque en su libro Guillermo Uribe Holguín y sus 300 trozos en el sentimiento popular / Eliana Duque. 1980 Bogotá : Ediciones del Centenario de Guillermo Uribe Holguín.

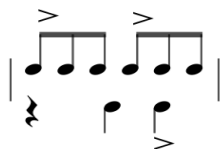
²² Ver anexo Referentes Musicales.

²³ Ver anexo Referentes Musicales.

²⁴ Ver anexo Referentes Musicales.

²⁵ Denominación que se le da a la interpretación del bambuco después de Pedro Morales Pino.



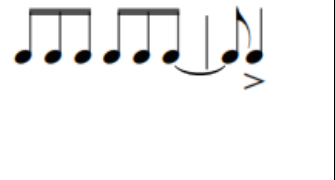

²⁶ Ver anexo Referentes Musicales.



2. En la rítmica de la melodía la característica fundamental es la sincopa producida por el alargamiento o unión de la ultima corchea del compas con la primera del siguiente, es decir , la sincopa caudal:



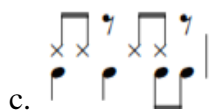
De estos esquemas se deduce el patrón ritmo típico y los acentos ritmo típico que caracteriza este sistema en general

			
Acento agógico 3/4	Acento ritmo típico 6/8 y 3/4 con presencia bimetria	Sincopa Caudal en la melodía.	Patrón ritmo típico de acompañamiento

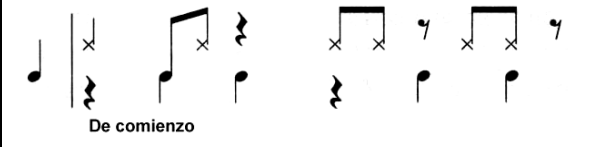

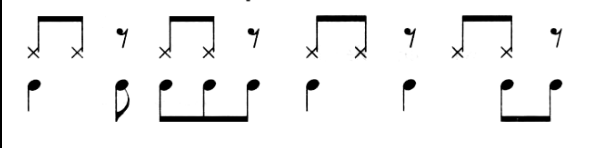
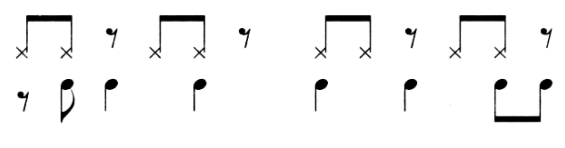

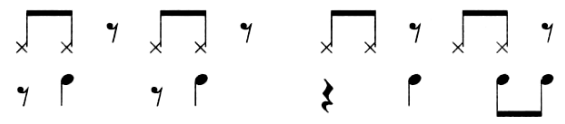
Cuadro 1.

A partir de la identificación de estos elementos dentro de una pieza musical podríamos afirmar que efectivamente se trata de un bambuco cuando lo escuchemos, sin embargo este genero como lenguaje abarca una infinidad de detalles que le permiten diferenciar los subgéneros que en el persisten en la memoria colectiva de las comunidades que le han dado su evolución, es para ello y entendiendo la función del bajo dentro de estas practicas cuya naturaleza se sitúa entre los elementos de acompañamiento ritmo armónicos que constituyen una pieza musical, que es importante revisar en principio las características rítmicas presentes en los diferentes géneros del bambuco de la región andina, además teniendo en cuenta que desde su inclusión en tríos y estudiantinas este reemplaza a los instrumentos de percusión y en especial a la tambora quien definirá sus características acentuales y ritmo típicas de acompañamiento presentes en la guitarra, el contrabajo y posteriormente en el bajo eléctrico.

Golpes usados actualmente (1987) por los conjuntos tradicionales de adultos




Golpes usados por los grupos semiprofesionales jóvenes de hoy

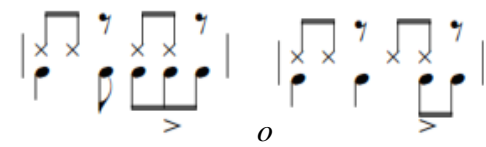
Golpe sencillo	Golpe apasillao
<p>De comienzo</p> 	
<p>Golpe redoblao</p> 	
	


Cuadro 2.

Respecto a estos tipos de golpes señala;





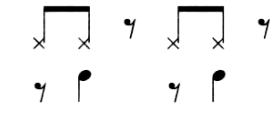


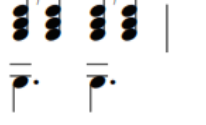


Mientras que tradicionalmente todas las tamboras interpretan la misma célula, los conjuntos como aires de Pubenza, Los Gabilanes o Juca forman dos o tres grupos percutidos en las tamboras: una que toca el golpe sencillo que no es sino el golpe de rajaleña o sanjuanero usado en el Huila y el Tolima; otro toca el golpe “redoblado”, que viene a ser el golpe tradicional de tambora con alguna variantes; una tercera tambora combina variantes de la segunda en momentos distintos e introduce a veces una especie de “bambuco apasillao” según la terminología que ellos mismos usan así:

Tambora 1 

Tambora 2 

Tambora 3 

Al observar los golpes tradicionales en el bombo de los grupos del cauca y compararlos con los sistemas de acompañamiento en la guitarra nótese como algunos elementos dan muestra de la incorporación de lo popular e indígena a las tradición de música para cuerdas.

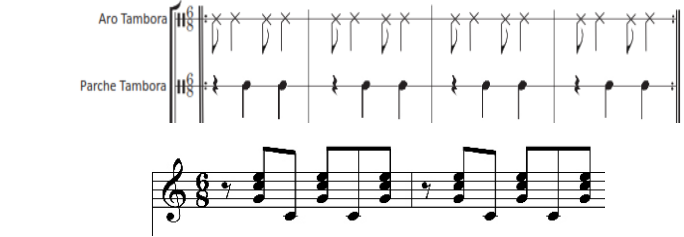
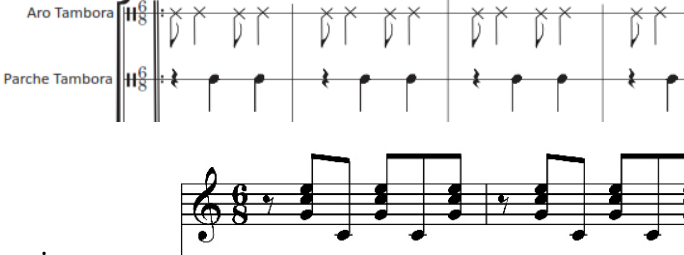
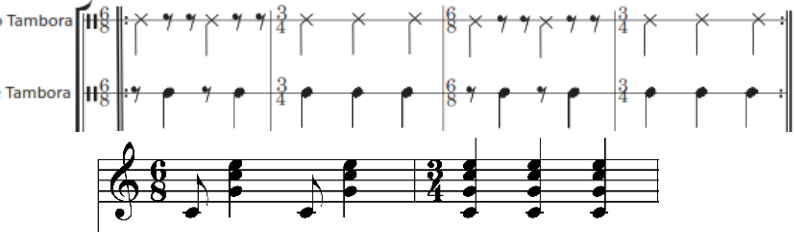
Tambora	Guitarra
	
	
	
	
	

Cuadro 3.

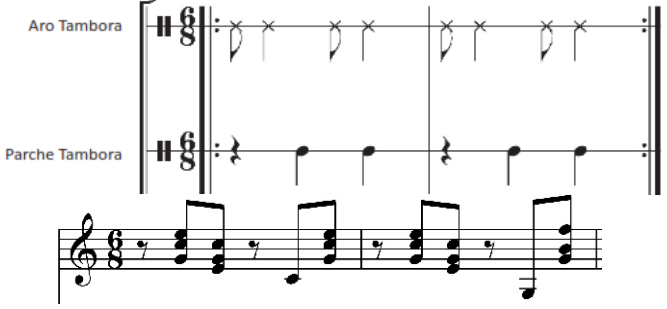
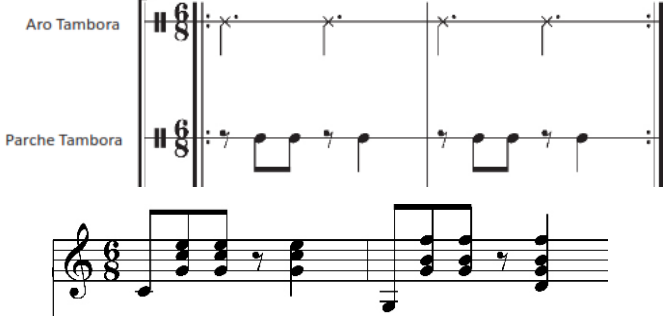
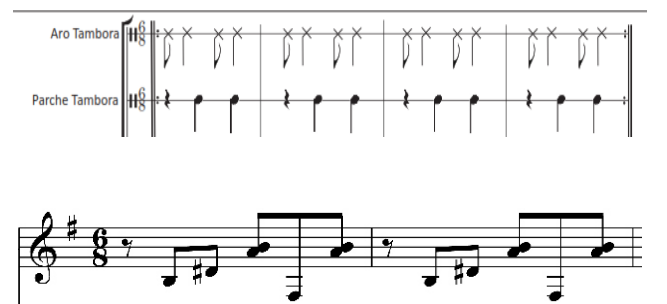
Esta comparación nos demuestra varias cosas; por un lado que persisten elementos tradicionales que han perdurado en el tiempo y que se han incorporado a los demás subgéneros de bambucos, la segunda es que los estilos tradicionales de interpretación han sufrido una constante transformación que han producido nuevas maneras de reinterpretación al combinarse los diferentes ritmo tipos tradicionales de la tambora con elementos de otras músicas por los grupos actuales al ser interpretados estos ritmos en guitarras, pianos o el contrabajo y el bajo eléctrico. Y por último y como producto de estas nuevas practicas se han generado nuevos estilos en las texturas poli rítmicas que le aportan sustancialmente a los conceptos de acompañamiento y construcción armónica que se desarrollan en agrupaciones con otro tipo de tímbricas pero que en esencia adoptan estos esquemas ritmo típicos.

A partir de allí y entendiendo las hipótesis de Miñana podríamos situar estas estructuras métricas como las más antiguas y que al difundirse por el país dieron origen a los diferentes subgéneros del Bambuco diseminados sobre la región andina colombiana en donde encontramos:

2.4. La rítmica en el bajo según los subgéneros.

Subgénero del Bambuco	Motor Ritmo armónico
San Juanero	
Bambuco Fiestero	
Caña	

Cuadro 4.

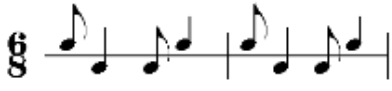
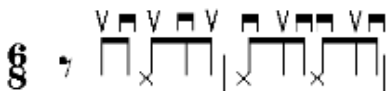





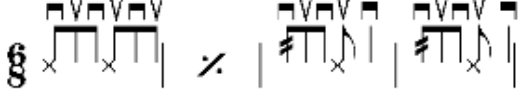
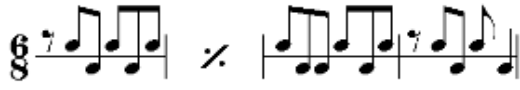
<p>Merengue Campesino</p>	
<p>Rumba Criolla</p>	
<p>Rajaleña</p>	

El anterior grupo de subgéneros del bambuco pertenece a la región Andinas Centro Sur de Colombia (Rodríguez 2009)²⁷, según la clasificación que a realizado el ministerio de cultura a partir de la recopilación de investigaciones echas durante los últimos años. En esta región persiste el empleo de instrumentos de percusión y de cuerdas evidenciando el sincretismo generado por el mestizaje, estos subgéneros se han desarrollado tanto en ambientes rurales campesinos como urbanos y académicos. Ahora bien, notese como en la mayoría de los acompañamientos de la guitarra, el empleo del bajo esta sujeta a los golpes del parche en la tambora como en el sanjuanero, bambuco fiestero y merengue campesino y en los otros a la mezcla entre la acentuación de los golpes de la madera y del bombo, como en la caña, la rumba criolla y la rajaleña, evidenciando como este instrumento dentro de su función ritmo armónica agrupa los ritmotipos y las acentuaciones agógicas de cada uno de los subgéneros, elementos fundamentales que aportarían las características para su empleo dentro






²⁷ **Rodríguez M, Juan Pablo/ Ordoñez R. Carlos Alberto/ Torres G, Ofelia Victoria** (2009) ¡Que viva San Juan, que viva San Pedro. Música Andina Centro Sur. Bogotá, Ministerio de Cultura de Colombia.

de corrientes académicos en formatos de tríos y estudiantinas, que se evidencian en el mismo estudio (Franco 2009)²⁸ realizado por el ministerio de cultura en su cartilla sobre música andina de la región centro occidental de Colombia en donde predomina principalmente la música para formatos de cuerda y de donde extraemos el siguiente cuadro:

Cuadro 5.

N°	Género - especie	corte del DC	motor ritmo-armónico
1	BAMBUCO	50	<p>Maracas </p> <p>Tiple </p> <p>Guitarra </p>
2	BAMBUCO	51	<p>Variante 1:</p> <p>Maracas </p> <p>Tiple </p> <p>Guitarra </p>
3	BAMBUCO	52	<p>Variante 2:</p> <p>Maracas </p> <p>Tiple </p> <p>Guitarra </p>

²⁸ Franco Duque, Luis F. (2009) Música andina occidental entre pasillos y bambucos. Bogotá, Ministerio de Cultura.

N°	Género - especie	corte del DC	motor ritmo-armónico
4	BAMBUCO	53	Variante 3: Guitarra 
5	BAMBUCO	54	Variante 4: Guitarra 
6	BAMBUCO	55	Variante 5: Guitarra 
7	BAMBUCO	56	Variante 6: Guitarra 
8	BAMBUCO	57	Variante 7: Guitarra 

En el cuadro anterior observamos como persiste el ritmotipo básico de acompañamiento pero con el empleo de bariaciones que como veremos posteriormente enriquecen el movimiento melódico armónico del bajo. Lo que si es una constante es la acentuación en el régimen de tres cuartos de la tercera negra característica fundamental del acompañamiento con el bajo en el género del bambuco y lo cual denominamos anteriormente como el acento agógico característico del género.



En una exposición realizada por el maestro Mario Riveros²⁹ desde su trayectoria y experiencia nos aporta otras posibilidades de acompañamiento del bambuco en las distintas regiones del país para la guitarra:

²⁹ Anexo 6: Grabación realizada dentro de la catedra dictada por el maestro Mario Riveros en la Universidad Pedagógica Nacional durante el mes de Mayo del 2012.

Cuadro 6.

1. o tambien

2.

3.

4.

5. o

6.

7.

8. o tambien

9.

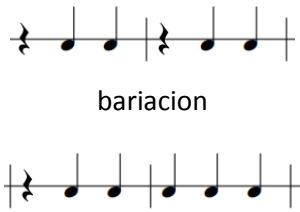

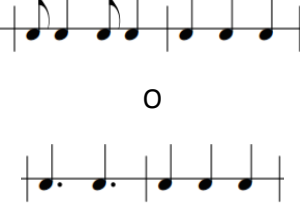
10.

En todo lo anterior se evidencia el elemento polimétrico de las cuerdas agudas con el bajo, el acento de la última negra del comas de $\frac{3}{4}$ en la mayoría de ritmo tipos aceptó en el 5 en donde se apoya el bajo en el primer tiempo del compas y demarca un régimen de $\frac{6}{8}$ como en los ritmos de rumba criolla y caña, en este ultimo también podemos evidenciar la presencia de una amalgama entre el régimen de $\frac{6}{8}$ en el primer compas y el de $\frac{3}{4}$ para el segundo, sin embargo y volviendo a Riveros, estos son algunos de los estilos de acompañamientos, pues

las dinámicas del hacer musical también posibilitan la creación de nuevas maneras de interpretación, es importante aclarar que de acuerdo al tipo de velocidad y al carácter de la melodía se empleara un ritmo tipo o varios así como para cadenciar las melodías, como se expresa en las cartillas sobre músicas regionales desarrolladas por el ministerio de cultura.³⁰







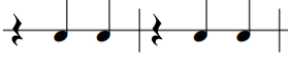

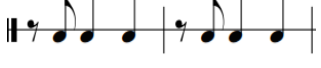


En resumen podemos reconocer y como se expresa en la siguiente tabla los elementos ritmicos fundamentales empleados en el bajo en los contextos de los diferentes subgeneros del bambuco tradicional son:



Cuadro 7.

Subgénero	Patrón Métrico en el bajo	Ejemplo ³¹
Sanjuanero	 <p style="text-align: center;">bariacion</p>	El barcino, El Sanjuanero, El Contrabandista
Bambuco fiestero	 <p style="text-align: center;">bariacion</p>	Noche de San Juan, San Pedro en el Espinal, El Tolimense, Ojo al Toro
Caña	 <p style="text-align: center;">O</p>	Subgénero creado por el compositor Cantalicio Rojas del cual existen una serie de composiciones que reciben el mismo nombre Caña 1, caña2, etc...

³⁰ López G, Gustavo y Londoño F, María Eugenia. (2004) Plan Nacional de música para la convivencia. Eje Andino Occidental. Reflexiones y tareas para seminario 2 (Documento de Trabajo) Medellín. Ministerio de Cultura.

³¹ Ver anexo Referentes Musicales.

<p>Merengue Campesino</p>	 <p>bariaciones</p>    	<p>Se encuentran muchos ejemplos en las músicas campesinas de Boyacá y títulos como La porcina, el Coroteo.</p>
<p>Rumba Criolla</p>	 <p>Aunque los bajos en la guitarra precentan esta estructura, en el acompañamiento cuando se usa un bajo como tal el ritmo tipo es:</p>  <p>bariaciones</p> 	<p>Que vivan los novios, On tabas, Copetoncita, La Loca Margarita.</p>
<p>Rajaleña</p>	 <p>Aunque los bajos en la guitarra precentan esta estructura, en el acompañamiento cuando se usa un bajo como tal el ritmo tipo es:</p>  <p>Bariaciones</p> 	<p>El guacirqueño, Tambores del pacande, El matuno.</p>

		
<p>Bambucos creados en la ciudad por músicos con trayectoria académica e interpretada principalmente por tríos y estudiantinas.</p>	<p style="text-align: center;">Bariaciones</p> 	<p>El fusagasugueño (Pedro Morales Pino). Dimensiones (José Revelo) Optimista (León Cardona) Rumichaca (Emilio Murillo)</p>

Como ya se explicó anteriormente este ritmo-tipo no solo provienen de la adaptación rural y urbana que se le hace al género por músicos populares y académicos sino que su origen proviene desde los ritmo-tipos de acompañamiento en la tambora de los bambucos caucanos y su expansión y desarrollo en el resto del país. Ahora bien, el desarrollo de este esquema de acompañamiento se ve mas fuertemente complejizado cuando el bajo se desliga de la guitarra y se le abre este rol en agrupaciones donde el contrabajo y posteriormente el bajo eléctrico desarrolla este papel.

2.5. La interpretación

La primera agrupación de las que se encuentra datos en el empleo del contrabajo será la Lira Antioqueña sin embargo en los registros fonográficos grabados por ellos su resolución es de pésima calidad sonora lo cual no permite identificar las líneas del bajo con claridad, sin embargo del Conjunto Granadino dirigido por Hernando Rico Velandia encontramos los bambucos Alma Bogotana, Tipa coque, Patricia, Buen Humor,³² en una recopilación hecha por Sonolux en el año 2001 en donde el contrabajo es empleado exclusivamente como acompañante utilizando el ritmo-tipo básico, elemento presente en la mayoría de bambucos que se originaron en las ciudades y que se intentaron internacionalizar acompañados de otros aires europeos en el caso de las estudiantinas y de otras músicas latinoamericanas en el caso de los duetos vocales en las primeras décadas del siglo XX.

Otro ejemplo de ello, es la interpretación que hace la agrupación de Edmundo Arias del bambuco On tabas³³ en la que el contrabajo se limita a acompañar pero empleando una rítmica muy común en el bambuco fiestero o rajaleña en la que se anticipa la segunda negra en el compás de $\frac{3}{4}$:

Ejemplo 3.

The image shows a musical score for the bambuco 'On Tabas'. It consists of two staves: Voice (treble clef) and Bass (bass clef). The time signature is 3/4. The bass line features a rhythmic pattern of eighth notes with a syncopated accent on the second eighth note of each measure, and a melodic line of eighth notes. Chords Dm and A7 are indicated below the bass staff.

Además nótese el movimiento sobre el acorde empleando tónica y quinta durante la progresión, otra característica en el acompañamiento de la rajaleña. Aspecto que lo diferencia de la interpretación que hace el Conjunto Granadino en donde además de limitarse el bajo a acompañar con el ritmo-tipo básico solo emplea las tónicas en las progresiones armónicas.³⁴

Sin embargo del dueto de los años 30 Obdulio y Julián encontramos la interpretación del tema de Emilio Murillo el Trapiche³⁵, grabación en la que se logra escuchar como el

³² Ver anexo Referentes musicales, bambucos con contrabajo de principios de siglo XX.

³³ Ver anexo Referentes musicales On Tabas

³⁴ Documento disponible en la página YouTube Conjunto Granadino- Alma Bogotana. Recuperado el 15 de Enero 2013 <http://www.youtube.com/watch?v=CZsi1qzKU0g>

³⁵ Ver anexo Referentes musicales, bambucos con contrabajo de principios de siglo XX. El Trapiche.

acompañamiento del contrabajo no se limita a emplear el ritmo-tipo básico de acompañamiento si no se le otorgan concretos cortes rítmicos fuertemente ligados a la melodía y a la intención cadencial del tema, generando algunas emiolas rítmicas así como empleando el primero y quinto grado de cada acorde en la progresión armónica del bajo. Nótese también que en ambos ejemplos, la armonía es sencilla y se limita a emplear los sonidos de la estructura y la sensible en las dominantes, otra característica importante en la interpretación tradicional del bambuco de las primeras décadas del siglo XX.

Ejemplo4.

The musical score consists of three systems, each with a Voice part (treble clef) and a Bass part (bass clef). The key signature is three flats (B-flat major/C minor) and the time signature is 6/8.

- System 1:**
 - Measures 1-4: Chords B^bm, B^bm, F, B^bm.
- System 2:**
 - Measures 5-10: Chords D^b, D^b, A^b, D^b, E^bm, B^bm.
- System 3:**
 - Measures 11-14: Chords F, B^bm, B^bm.

Estos elementos perdurarían en la generalidad de las versiones instrumentales y vocales de estas décadas.

En los años 50 en las primeras grabaciones de las agrupaciones instrumentales Nocturnal Colombiano dirigida por Oriol Rangel y la estudiantina Iris dirigida por Luis Uribe Bueno, se preocupan por desarrollar arreglos más elaborados cargados de nuevas sonoridades armónicas y en donde se le da mayor libertad melódica a los instrumentos abandonando paulatinamente las texturas Homofónicas.

Ejemplo de ello tenemos la pieza Bochicaneando del maestro Luis Uribe Bueno, pieza de tres secciones, la primera en modo menor (Bm), la segunda también en modo menor pero

presentando una modulación pasajera al tercer grado Mayor y una tercera en donde modula a la Isotónica, propone además elementos armónicos provenientes de otras corrientes como el jazz es así como se hace uso de la cadencia IIm V I,

Ejemplo 5.

Musical notation for Example 5. It shows a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of quarter notes: B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5. Chords are indicated above the staff: Bm (B4, D4, F#4), Em7 (E4, G4, Bb4, D5), A7 (A4, C#4, E4, G#4), and Bm (B4, D4, F#4). The notation includes a first ending bracket over the first measure and a repeat sign at the end.

La sustitución de la Dominante por el IIm 7

Ejemplo 6.

Musical notation for Example 6. It consists of two staves with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody on the first staff includes notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, B5, A5, G5, F#5, E5, D5, C5, B4, A4, G4. Chords are indicated above: G (G4, B4, D5), G7 (G4, B4, D5, F#5), F#7 (F#4, A4, C#5, E5), Bm (B4, D4, F#4), Pizz. (Pizzicato), and C7 (C4, E4, G4, Bb4). The second staff shows bass notes: B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. Chords are indicated below: Bm (B3, D3, F#3), F#7 (F#3, A3, C#4, E4), a circled Bm (B3, D3, F#3), and Bm (B3, D3, F#3). The notation includes a first ending bracket over the last measure and a repeat sign at the end.

el empleo del segundo relacionado para la reguion de Dominante

Ejemplo 7.

Musical notation for Example 7. It shows a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, B5, A5, G5, F#5, E5, D5, C5, B4, A4, G4. Chords are indicated above: G#m (G#4, B4, D5), C#7 (C#4, E4, G4, Bb4), and F#m (F#4, A4, C#5). The notation includes a first ending bracket over the last measure and a repeat sign at the end.

Las progresiones por círculos de dominantes

Ejemplo 8.

Musical score for Example 8, showing a sequence of chords and melodic lines in G major. The score is divided into five systems. The first system shows a melodic line with chords C[#]m7, F[#]7, and B. The second system includes *Marcato* and *Gracioso...* markings, with chords G and G[#]m7. The third system includes *Marcato* and *Pizz.* markings, with chords G⁶, A7, D, and B. The fourth system shows chords G[#]m and C[#]7. The fifth system shows chords F[#]7, C[#]7, and F[#].

El empleo de acordes con sexta

Ejemplo 9.

Musical score for Example 9, showing a sequence of chords and melodic lines in G major. The score is divided into two systems. The first system shows chords B⁶, B, F[#]7, and C[#]m. The second system shows a melodic line with chords F[#]7, C[#]7, and F[#].

Sumado a esto el acompañamiento de la guitarra se destaca por la ejecución de contracantos en el bajo, como en la bersion de la agrupacion la Septima³⁶, en donde el bajo en este instrumento es de una fuerte exigencia tecnica y hace merito a la tradicion interpretativa propuesta años anteriores por los guitarristas Eduardo Osorio del conjunto Granadino, y de Alvaro Romero del Trio Morales Pino.

³⁶ Ver anexo Referentes musicales. Bochicaneando.

Observese como en la seccion mayor los bajos de la guitarra aprovecha las notas largas o tremolos de la melodia para desarrollar pequeños pasajes melodicos:

Ejemplo10.

Musical score for Example 10. It consists of two staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The bottom staff is a guitar line in treble clef with the same key signature and time signature. The guitar line features long notes and tremolos that mirror the melodic movement of the vocal line.

O la imitacion del movimiento de la melodia

Ejemplo11.

Musical score for Example 11. It consists of two staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 6/8 time signature. The bottom staff is a guitar line in treble clef with the same key signature and time signature. The guitar line imitates the melodic movement of the vocal line through rhythmic patterns and note values.

Este tipo de progresiones y concepciones armonicas permitieron que paulatinamente las formas de acompañar con el bajo electrico o el contrabajo evolucionaran, claro que esto tambien esta ligado a la manera en que la guitarra empleaba los bajos en el acompañamiento, pues es usual la práctica del contracanto en el registro grave de la guitarra que se mete en los espacios en donde la melodía hace notas largas, generando una especie de contrapunto o respuesta al movimiento de la melodía.

Por ejemplo en el arreglo realizado por Fernando León para la orquesta el Nogal del tema Gloria Beatriz del compositor León Cardona, el maestro todo el tiempo le otorga a la guitarra pequeños pasajes melódicos que van entrelazando la melodía que es conducida por las Bandolas o el tiple, contra cantos a los cuales se les suma el contrabajo.

Ejemplo 12.

Musical score for Example 12, featuring a full ensemble including Bandolón, Tiple, Guitarra, C/Bajo, Xilófono, and Glock. The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 15 and the second at measure 11. The music is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamics.

Observemos un ejemplo de los creadores de esta técnica Alvaro Romero en la guitarra y con el conjunto Trío Morales Pino interpretan el tema Brisas del Pamplonita³⁷ ejemplo en el que se evidencia el uso del ritmo – tipo básico, de variaciones del ritmotipo así como el uso de contramelodías:

Ejemplo 13.

Musical score for Example 13, showing two systems of guitar (Gtt.) parts. The first system starts at measure 25 and the second at measure 31. The music is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamics.

Es así y en la medida que el bajo hace parte de pequeñas agrupaciones en donde no se encuentra la guitarra o esta se emplea desde otra perspectiva, que este asume los contra cantos

³⁷ Ver anexo Referentes musicales. Brisas del Pamplonita.

o respuestas a la melodía y que dependiendo de la versatilidad del bajista este llega a asumir la melodía.

Observemos en otra interpretación del Brisas del Pamplonita pero esta vez a cargo del conjunto de Jaime Llano González y con la incorporación del bajo eléctrico, como este instrumento emplea diferentes ritmo-tipos,

Ejemplo 14.

45

Bass

45

51

Bass

51

Desarrolla pequeñas contra melodías,

Ejemplo 15.

Voice

Bass Guitar

6

6

Así como ejecuta el acompañamiento empleando en ocasiones solamente las tónicas y en otros momentos sobre la estructura del acorde emplea primero la 5ª y luego la tónica³⁸.

Ejemplo 16.

The image shows two systems of musical notation. The first system, starting at measure 26, consists of a Flute (Fl.) staff in treble clef and a Bass staff in bass clef. The Bass staff has two first endings, labeled '1.' and '2.'. The second system, starting at measure 32, also consists of a Flute staff and a Bass staff. The Bass staff continues the melodic line from the first system.

Observemos en este arreglo de la pieza Satanás del maestro Juan Abarca como la melodía es otorgada al Bajo y los demás instrumentos asumen una posición de acompañante o de colchón armónico en el caso de la flauta.

Ejemplo 17.

The image shows a multi-instrumental score for measures 105 to 116. The instruments are Flute (Fl.), Acoustic Guitar (Ac. Gtr.), Electric Guitar (E. Gtr.), Electric Bass (E.B.), and Percussion (Perc.). The Acoustic and Electric Guitar parts include chord diagrams and chord names: Em7b5, A7b9, Em7b5, Dm13, Em7b513, Fmag713, D/F#, Gm13, Am13, Bbmag713, Gm13, A13, A13/C#, Dm#13, and Dm7. The Percussion part features a complex rhythmic pattern.

³⁸ Ver anexo Referentes musicales. Brisas del Pamplonita, Jaime Llano González.

También observece como al final de la pieza la sumatoria de voces por cada uno de los instrumentos conforman una textura polifónica.

Ejemplo 18.

Como otro ejemplo de piezas en donde el bajo asume la melodía tenemos los Bambucos “Maru”³⁹ de Diego Alfonso Sánchez Mora y la interpretación del bajista Carlos Armando Ramírez; “Sandona”⁴⁰ rajaleña de autor anónimo, en un arreglo para dos bajos y tambora por el bajista Fernando Silva; “Circunloquio”⁴¹ del maestro Leon Cardona y en interpretación de Guafa Trío y el contrabajista Leonardo Gómez.

Ya para la primera década del siglo XXI esta práctica de intercalar la melodía entre los instrumentos independientemente si este cumple un rol melódico rítmico o armónico se generaliza llegando a incorporar otros elementos de mayor complejidad como el uso de la improvisación, estéticas que se evidencia en trabajos como los de los maestros Javier Pérez Sandoval y Francy Montalvo quienes en el año 2006 publican y gracias a una beca de Investigación otorgada por el Ministerio de Cultura de Colombia, publican un texto didáctico de introducción a la improvisación en un género tradicionalmente no improvisado; basado en el análisis, exploración y aplicación de los elementos musicales del Pasillo el Bambuco y la Guabina junto a herramientas de improvisación empleadas en el Jazz. Este texto piedra angular entre la confluencia de dos lenguajes musicales, aporta sólidas herramientas para aprender a improvisar sobre estos géneros, así como presenta un análisis minucioso que permite comprender desde una perspectiva formal, melódica y rítmica cómo funcionan estas músicas.

³⁹ Ver anexo Referentes musicales. Maru.

⁴⁰ Ver anexo Referentes musicales. Sandona.

⁴¹ Ver anexo Referentes musicales. Circunloquio.

Como ejemplo de ello tenemos las interpretaciones de “Bambuco en Bm”⁴² de Adolfo Mejía en interpretación de la agrupación Samsara Group; “Más de lo mismo”⁴³ de la agrupación Carrera Quinta y en el bajo eléctrico Daniel Montoya;

Otras técnicas empleadas en la interpretación de bambucos es el slap técnica que se le atribuye su invención al bajista Larry Graham en los años sesentas. En la música andina esta técnica es aplicada por bajistas en algunas secciones de los temas y de la cual tenemos como ejemplo el Bambuco “Bamblusco”⁴⁴ del bajista y compositor Jairo Gómez quien emplea diferentes ritmo-tipos para la inclusión de esta técnica en el bambuco

Ejemplo 19.

Bass

T P T T

Como se evidencia el esquema toma los elementos ritmo tipicos que emplea la guitarra y los traslada al T thumb downstroke (slap) razon por la cual le permite encajar con precision ritmicamente, sin embargo cualquiera fuera la inquietud del musico partiendo de los esquemas ritmicos planteados anteriormente podrian funcionar con esta tecnica.

En este mismo tema tambien el bajista hace empleo de la tecnica del tapping empleando el siguiente esquema:

Ejemplo 20.

Bass

L2

Obsérvese como también partiendo de los esquemas rítmicos empleados en la guitarra se elabora el ritmo-tipo adaptado al tapping.

Otros ejemplos de esta técnica se evidencian en piezas como: “Palonegro”⁴⁵ en la interpretación del bajista Chepe Ariza en donde se interpreta en su totalidad la melodía con esta técnica.

⁴² Ver anexo Referentes musicales. Bambuco en Bm.

⁴³ Ver anexo Referentes musicales. Más de lo Mismo.

⁴⁴ Ver anexo Referentes musicales. Bamblusco.

⁴⁵ Ver anexo Referentes musicales. Palonegro.

Bajo este panorama la versatilidad de este instrumento en su incursión en estas músicas le ha permitido desarrollarse y continuar en la exploración de nuevas formas de tocarlo a partir de los elementos de una tradición aun por evolucionar. Sin embargo aún quedan vacíos frente al desarrollo histórico de este instrumento especialmente en otras regiones del país, pues como se enfatizó durante todo el trabajo, la investigación se centró en la ciudad de Bogotá epicentro de un gran movimiento cultural, pero no el único a nivel nacional, pues ciudades como Medellín, Cali y Bucaramanga, continúan siendo fuertes epicentros de trabajo alrededor de la practicas musicales andinas tanto en los ambientes académicos como informales rurales, como se evidencia en los festivales de Cotrafa, de la universidad Eafit en Medellín, Festival Luis A. Calvo en Bucaramanga, por mencionar algunos, espacios en donde se evidencia la fuerte participación de agrupaciones jóvenes, tanto aficionados como profesionales, dedicados al estudio de las músicas con tradición andina a través de la reinterpretación de repertorios clásicos así como a la creación y experimentación de nuevas obras con nuevos formatos.

CONCLUSIONES

Este trabajo ha querido evidenciar de manera cronológica a los instrumentistas que adoptaron el bajo como su instrumento para desarrollar su carrera musical y en especial aquellos que incursionaron en la música Andina Colombiana y como desde allí aportaron a la evolución de este género, desarrollando desde sus lenguajes adquiridos nuevas maneras de emplear, entender e interpretar este instrumento, centrándose principalmente en el componente histórico, mediado por las investigaciones y publicaciones realizadas hasta el momento así como en los testimonios de los protagonistas vivos de esta tradición, sin embargo la recolección de la información bajo el enfoque de la búsqueda de la historia de un instrumento en particular y en nuestro caso el bajo eléctrico no fue fácil, debido y aunque existe bastante documentación frente a la historia del género bambuco, los escritores e investigadores se han centrado principalmente en instrumentos como el tiple y la bandola que por supuesto son la columna vertebral de los orígenes de estas músicas. Sumado a esto hay que reconocer que es relativamente nueva la inclusión del bajo eléctrico en las tradiciones musicales de nuestro país aunque ya sean más de 50 años del trasegar de este instrumento por diferentes géneros colombianos, circunstancia que nos plantea varias reflexiones.

En primer lugar al ser su historia relativamente nueva aún quedan por reconstruir y atar muchos cabos en la recopilación cronológica de este instrumento en nuestro país pues y como lo vimos, la investigación se centró principalmente en la ciudad de Bogotá, pero si se revisa en otras regiones en donde la industria y el interés de compositores e intérpretes lo permitieron, los bajistas estuvieron a la sombra de muchos proyectos y digo a la sombra pues como ya se explicó la aceptación de este instrumento en algunos circuitos y círculos musicales fue paulatina, lo que invisibilizó a muchos intérpretes y no permitió que en la historia fonográfica quedaran plasmados o fueran mencionados por algunos cronistas.

Como pasa con muchos instrumentos tradicionales no existe aún un material centrado en los estilos de interpretación de cada uno de los subgéneros del bambuco que recopile y oriente con claridad los rasgos típicos, para lo cual el trabajo de las escuelas rurales y del legado de los músicos será el patrimonio invaluable en la conservación de estas tradiciones, definitivamente y aun que ya se han realizado trabajos al respecto por parte del ministerio de Cultura en lo que se refiere a músicas tradicionales, la escuela enfocada en la tradición oral sigue siendo una fuerte herramienta de formación y transmisión del saber musical para las nuevas generaciones.

En lo que se refiere al desarrollo y evolución de los subgéneros del Bambuco se evidencia como persiste en la creación de las líneas de bajo en la actualidad, el empleo de varios esquemas ritmo-típicos durante una misma pieza, generando una confluencia de subgéneros del bambuco que le dan a la nueva manera de interpretarlo otras posibilidades de desarrollo así como una exigencia cada vez mayor por parte de los instrumentistas, como se observa en piezas como “Los Doce”⁴⁶ interpretada por Guafa Trío en donde el contrabajo emplea constantes apoyos rítmicos a la melodía, contra cantos y secciones melodías durante el desarrollo del tema.

Aunque las técnicas modernas empleadas en el Bajo eléctrico como el Tapping y el Slap se han popularizado en géneros musicales como el Funk, el Jazz o el Pop, aun en las músicas andinas esta práctica es realmente nueva, evidenciando con ello pocos intérpretes que las emplean y las han desarrollado, pues como se observa en el trabajo del maestro Chepe Ariza la técnica del tapping solo se emplea en el bajo para interpretar la melodía, o solo el acompañamiento, más aun no se presenta un ejercicio de interpretación en donde se adapten melodías bajo esta técnica para el bajo solista en donde melodía y acompañamiento se fusionen. A si mismo sucede con la técnica del Slap en la que realmente poco se ha explorado pues como se evidencio en los temas analizados, los bajistas tan solo emplean el ritmo tipo básico de acompañamiento que desarrolla la tambora tradicionalmente. Sin embargo los esquemas de acompañamiento son bastantes, en especial en las prácticas musicales del cauca en donde inclusive se desarrollan secciones improvisadas bajo múltiples esquemas que le dan variedad a la interpretación de la tambora y que si se adaptaran al bajo le permitirían bajo la técnica del slap desarrollar improvisaciones o motivos melódicos definidos con una gran variedad rítmica, melódica y armónica.

Como respuesta a esta inquietud se desarrolla un ejercicio de adaptación de la pieza “La Caña”⁴⁷ del Maestro Cantalicio Rojas, interpretada al bajo solista en la técnica del Tapping. En donde se emplean como base el ritmo tipo básico de acompañamiento en la mano izquierda y el desarrollo melódico en la mano derecha.

Ejemplo 21.

The image shows a musical score for a bass line in 8/8 time. The staff is labeled 'Bass' and has a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic patterns and fingerings indicated by R1, R2, R3, L2, and L4. The first measure has a quarter note on G4 (R2), a quarter note on A4 (R1), and a quarter note on B4 (R3). The second measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The third measure has a quarter note on G4 (R2), a quarter note on A4 (R1), and a quarter note on B4 (R3). The fourth measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The fifth measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The sixth measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The seventh measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The eighth measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The ninth measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The tenth measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The eleventh measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The twelfth measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The thirteenth measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The fourteenth measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The fifteenth measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The sixteenth measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The seventeenth measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The eighteenth measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The nineteenth measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The twentieth measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The twenty-first measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The twenty-second measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The twenty-third measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The twenty-fourth measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The twenty-fifth measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The twenty-sixth measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The twenty-seventh measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The twenty-eighth measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The twenty-ninth measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The thirtieth measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The thirty-first measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The thirty-second measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The thirty-third measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The thirty-fourth measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The thirty-fifth measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The thirty-sixth measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The thirty-seventh measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The thirty-eighth measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The thirty-ninth measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The fortieth measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The forty-first measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The forty-second measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The forty-third measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The forty-fourth measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The forty-fifth measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The forty-sixth measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The forty-seventh measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The forty-eighth measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The forty-ninth measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The fiftieth measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The fifty-first measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The fifty-second measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The fifty-third measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The fifty-fourth measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The fifty-fifth measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The fifty-sixth measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The fifty-seventh measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The fifty-eighth measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The fifty-ninth measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The sixtieth measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The sixty-first measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The sixty-second measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The sixty-third measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The sixty-fourth measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The sixty-fifth measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The sixty-sixth measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The sixty-seventh measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The sixty-eighth measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The sixty-ninth measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The seventieth measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The seventy-first measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The seventy-second measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The seventy-third measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The seventy-fourth measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The seventy-fifth measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The seventy-sixth measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The seventy-seventh measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The seventy-eighth measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The seventy-ninth measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The eightieth measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The eighty-first measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The eighty-second measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The eighty-third measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The eighty-fourth measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The eighty-fifth measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The eighty-sixth measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The eighty-seventh measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The eighty-eighth measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The eighty-ninth measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The ninetieth measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4). The hundredth measure has a quarter note on G4 (L2), a quarter note on A4 (L4), and a quarter note on B4 (L4).

⁴⁶ Ver anexo Referentes musicales. Los Doce.

⁴⁷ Ver Anexo 7. La Caña

Sin embargo y para mantener estable el esquema de acompañamiento, se simplifica la melodía eliminando en algunos pasajes la repetición de notas,

Ejemplo 22.



Pero teniendo como prioridad en la melodía la sincopa caudal, elemento básico que define el aire de Bambuco.

Ejemplo 23.

Musical notation for Ejemplo 23, showing a bass line with a complex melody and accompaniment. The notation is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The melody is more complex, featuring eighth and quarter notes with some beaming and accents. The accompaniment is a simple bass line with quarter notes and rests. The piece starts at measure 28 and continues to measure 35.

Este trabajo queda como punto de partida para posibles futuras investigaciones alrededor del tema, que abre la posibilidad a profundizar en aspectos como, la historia de algún interprete del bajo eléctrico en particular, el estudio y desarrollo de un estilo de interpretación en un subgénero del bambuco o el desarrollo y adaptación de melodías y ritmo tipos al bajo eléctrico empleando diferentes técnicas.

BIBLIOGRAFÍA

Franco Duque, Luis F. (2009) Música andina occidental entre pasillos y bambucos. Bogotá, Ministerio de Cultura.

León Rengifo, Luis F. (2003). La música Instrumental Andina Colombiana 1900-1950. Bucaramanga, Universidad De Los Andes.

López G, Gustavo y Londoño F, María Eugenia. (2004) Plan Nacional de música para la convivencia. Eje Andino Occidental. Reflexiones y tareas para seminario 2 (Documento de Trabajo) Medellín. Ministerio de Cultura.

Marulanda Morales, Octavio. (1994) Un concierto que dura 20 años. Ginebra, Valle del Cauca, Funmusica.

Miñana Blasco Carlos (1997). De fastos a fiestas navidad y chirimías en Popayán. Colombia, Ministerio de Cultura.

Monroy, Martha Lucia (2007), Educación informal grupal en Bogotá 1980-1920. Bogotá. Revista El Artista No 4 Universidad Distrital.

Montalvo López Francy L. / Pérez Sandoval Javier A. (2006) Aplicaciones del concepto de improvisación en el pasillo y el bambuco de la región andina colombiana. Colombia, Ministerio de Cultura.

Ochoa, Ana María. (1997). “Tradición género y nación en el bambuco” *Revista A Contratiempo* 9: 34-44

Pardo Tovar, Andrés / Pinzón Urrea, Jesús. (1961) Rítmica y melódica del folclor chocoano. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.

Pérez, Humberto, (2007). Bogotá Epicentro del Rock Colombiano entre 1957 y 1975. Una Manifestación social, cultural y juvenil. Bogotá, Secretaria Distrital de Cultura, recreación y deporte- Observatorio de Cultura.

Rendón Marín, Héctor. (2009). De Liras a cuerdas, Una Historia de la música a través de las estudiantinas. Medellín, Universidad Nacional De Colombia.

Rendón Marín, Héctor. (2009) Estudiantinas, radiodifusión e industria discográfica en Medellín, 1940 – 1980, Facultad de Artes. Universidad de Antioquia.

Rodríguez M, Juan Pablo/ Ordoñez R. Carlos Alberto/ Torres G, Ofelia Victoria (2009) ¡Que viva San Juan, que viva San Pedro! Música Andina Centro Sur. Bogotá, Ministerio de Cultura de Colombia.

Folletos

Tomado del folleto del CD Nogal Orquesta de Cuerdas, de principio a fin...de siglo XX con textos de Manuel Bernal.

Medios Electrónicos

1. Documento disponible en el blog “Desde los 4 Suyus”
Conjunto Granadino la Magia de la estudiantina. Recuperado el 12 de Enero del 2013
<http://cuatrosuyus.blogspot.com/2012/09/conjunto-granadino-compilacion.html>

2. Documento disponible en la página web de la fundación Santillana
Entrevista A Mauricio Rangel, Recuperado el 20 de Enero de 2013
<http://www.fundacionsantillana.org.co/display.php?accion=detalle&cat=Conciertos&id=84&info=0>

3. Documento disponible en la página Youtube
Trio Nueva Colombia- “El Papi” de Alfonso Dávila. Recuperado el 15 de Enero 2013
http://www.youtube.com/watch?v=cC6TALISico&feature=bf_next&list=PLEA237E8731DD94E0

4. Documento disponible en la página Youtube
Bambuco Colombiano- Carrera Quinta, ensamble de Jazz colombiano. Recuperado el 15 de Enero 2013

<http://www.youtube.com/watch?v=tFmrfAuuX9E>

5. Documento disponible en la página YouTube

German Darío Pérez S. “Ancestro” Bambuco Recuperado el 15 de Enero 2013

http://www.youtube.com/watch?v=v_tA_k55bhU

6. Documento disponible en la página YouTube

On Tabas por Edmundo Arias. Canción Colombia. Recuperado el 15 de Enero 2013

<http://www.youtube.com/watch?v=yvfoGMMlpk>

7. Documento disponible en la página YouTube

Conjunto Granadino- Alma Bogotana. Recuperado el 15 de Enero 2013

<http://www.youtube.com/watch?v=CZsi1qzKU0g>

8. Documento disponible en la página YouTube

Obdulio y Julián - El trapiche. Recuperado el 15 de Enero 2013

<http://www.youtube.com/watch?v=X0DE8ZU-dzo>

9. Documento disponible en la página YouTube

Van Cantando Por La Sierra (Hnos. Hernández) Recuperado el 15 de Enero 2013.

<http://www.youtube.com/watch?v=IBXdcKy8hmk>

Lista de Fotografías.

Fotografía 1	Orquesta Mandolinista Española	19
Fotografía 2	Lira Antioqueña	20
Fotografía 3	Estudiantina Bogotá	21
Fotografía 4	Agrupación de Francisco Crisanchó hacia los años 50	22
Fotografía 5	Jaime Llano González y Obdulio y Julián.....	22
Fotografía 6	Conjunto Nocturnal Colombiano	23
Fotografía 7	Conjunto Gonzalo Vidal	24
Fotografía 8	Estudiantina Iris 1963	25
Fotografía 9	Déniz López	26
Fotografía 10	Los Teen Agers	28
Fotografía 11	Los Daro Boys.....	29
Fotografía 12	Jaime Llano Gonzales acompaña al Duetto de los Hermanos Martínez y Déniz López en el bajo eléctrico.....	30
Fotografía 13	Recopilación del sello Yoyo Music de grabaciones realizadas desde los años setentas por el maestro Jaime Llano González.....	31
Fotografía 14	Denis López en concierto con la Orquesta Filarmónica de Bogotá a su lado el guitarrista Kent Bistwell.....	32
Fotografía 15	Chepe Ariza y a su derecha Oscar Stagnaro.....	36

Lista de cuadros.

Cuadro 1	Patrón ritmo típico y los acentos ritmo típicos que caracteriza el sistema Bambuco.43
Cuadro 2	Golpes usados por los grupos semiprofesionales en el ritmo de bambuco en la región del cauca.45
Cuadro 3	Golpes tradicionales en el bombo de los grupos del cauca en la interpretación de Bambucos.46
Cuadro 4	Rítmica del bajo según el subgénero de Bambuco47
Cuadro 5	Motor ritmo- armonico en el bambuco de la reguion andina centro occidental.45
Cuadro 6	Posibilidades de acompañamiento del bambuco en las distintas regiones del país para la guitarra.51
Cuadro 7	Patrones ritmicos en el bajo según el subgenero de bambuco.52

Ejemplos musicales

Ejemplo1. Melodía Palonegro del compositor Eleuterio Suarez.....	39
Ejemplo2. Melodía Palonegro del compositor Eleuterio Suarez en 6/8.....	39
Ejemplo3. Bambuco fiestero o rajaleña en la que se anticipa la segunda negra en el compás de $\frac{3}{4}$	55
Ejemplo 4. Tema el Trapiche de Emilio Murillo	56
Ejemplo 5. Bochicaneando del maestro Luis Uribe Bueno.....	57
Ejemplo 6. Bochicaneando del maestro Luis Uribe Bueno.....	57
Ejemplo 7. Bochicaneando del maestro Luis Uribe Bueno.....	57
Ejemplo 8. Bochicaneando del maestro Luis Uribe Bueno.....	58
Ejemplo 9. Bochicaneando del maestro Luis Uribe Bueno.....	58
Ejemplo 10. Bochicaneando del maestro Luis Uribe Bueno.....	59
Ejemplo 11. Bochicaneando del maestro Luis Uribe Bueno.....	59
Ejemplo 12. Arreglo realizado por Fernando León para la orquesta el Nogal del tema Gloria Beatriz del compositor León Cardona.....	60
Ejemplo 13. Brisas del Pamplonita, interpretacion Trío Morales Pino	60
Ejemplo 14. Brisas del Pamplonita, interpretacion conjunto de Jaime Llano González	61
Ejemplo 15. Brisas del Pamplonita, interpretacion conjunto de Jaime Llano González	61
Ejemplo 16. Brisas del Pamplonita, interpretacion Jaime Llano González	60
Ejemplo 17. Satanás del maestro Juan Abarca arreglo Pedro Cortes.....	62
Ejemplo 18. Satanás del maestro Juan Abarca arreglo Pedro Cortes.....	63
Ejemplo 19. “Bamblusco” del bajista y compositor Jairo Gómez.....	64
Ejemplo 20. “Bamblusco” del bajista y compositor Jairo Gómez.....	64
Ejemplo 21. “La Caña” del Maestro Cantalicio Rojas.....	67
Ejemplo 22. “La Caña” del Maestro Cantalicio Rojas.....	68
Ejemplo 23. “La Caña” del Maestro Cantalicio Rojas.....	68

Anexos en DVD

Anexo 1. Entrevista realizada al bajista Déniz López el 22 de Enero de 2013.

Anexo 2. Entrevista realizada al bajista Ricardo Zapa el 19 de Enero de 2012.

Anexo 3. Entrevista realizada al bajista Chepe Ariza el 18 de Noviembre de 2012.

Anexo 4. Conjunto granadino Alma Bogotana, Tipa coque, Patricia, Buen Humor.

Anexo 5. Grabación en el establecimiento Matik Matik en la ciudad de Bogotá de la agrupación Chicha y Guarapo el 18 de agosto del 2012.

Anexo 6. Grabación realizada dentro de la catedra dictada por el maestro Mario Riveros.

Anexo 7. Partitura versión de la caña para bajo eléctrico.

Referentes musicales en DVD

1. El Sotareño. Compositor: Federico Diago. Versión del conjunto Trio Pedro Morales Pino. Sonolux 1992.
2. La Guaneña. Tradicional. Versión: Grupo Ceresta. Álbum Legado. Grabación sello independiente
3. Río Blanqueño - Bambuco Caucano, Arreglista: Luís Tupaz Versión: Caucamerata. Disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=4MeY3YRypWo>
4. Sentimiento indígena (Bambuco Fiestero) Cantalicio Rojas González. Grupo Canta Colombia. Álbum Memoria de Cantalicio Rojas González. Colcultura.
5. La caña (Bambuco Fiestero) Cantalicio Rojas González. Grupo Canta Colombia. Álbum Memoria de Cantalicio Rojas González. Colcultura.
6. Van cantando por la cierra de compositor anónimo, interpretado por los Hermanos Hernández y con arreglos de Emilio Murillo Documento disponible en la página Youtube Van Cantando Por La Sierra (Hnos. Hernández) Recuperado el 15 de Enero 2013. <http://www.youtube.com/watch?v=IBXdcKy8hmk>.
7. Bambuco en Bm Adolfo Mejía. Orquesta de cuerdas Nogal. Colcultura 1993.
8. El Papi de Alfonzo Dávila, versiones del Trio Nueva Colombia. Documento disponible en la página Youtube Trio Nueva Colombia- “El Papi” de Alfonso Dávila. Recuperado el 15 de Enero 2013 http://www.youtube.com/watch?v=cC6TALISico&feature=bf_next&list=PLEA237E8731DD94E0
9. “Ancestro” de German Darío Pérez. Versión el Barbero del Socorro. Disco Vuelamasquelviento. Producido por “Cuatro colectivo artístico”.
10. Composición para mi trio” de German Darío Pérez. Disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=dP2TcRm2hEw&list=PLEA237E8731DD94E0>
11. “Más de lo mismo” de la agrupación Carrera Quinta. Documento disponible en la página YouTube Bambuco Colombiano- Carrera Quinta, ensamble de Jazz

- colombiano. Recuperado el 15 de Enero 2013
<http://www.youtube.com/watch?v=tFmrfAuuX9E>
12. El Barcino 8 san Juanero) de Jorge Villamil. Álbum: Mis Memorias.
 13. El Sanjuanero Interpreta la agrupación Clásico Latino. Tomado de
<http://www.youtube.com/watch?v=UYZz217wAgM>
 14. El contrabandista (Sanjuanero) de Cantalicio Rojas. Versión del grupo instrumental “Cuarta Raza” Tomado de <http://www.youtube.com/watch?v=mjzvo0Acp7o>
 15. Noche de San Juan (Bambuco Fiestero) Letra y Música: Miguel Antonio Ospina Gómez interpreta Dueto Lara y Acosta. Tomado de
<http://www.youtube.com/watch?v=U9-qyCPwkm4>
 16. El Tolimense (Bambuco fiestero) de Gentil Montaña en versión de Sebastián Martínez Para la agrupación La Séptima. Tomado de
<http://www.youtube.com/watch?v=bx4eOb4CjJI>
 17. San Pedro en el espinal (Bambuco Fiestero) Letra y Música: Milciades Garavito interpretación instrumental de Jaime Llano Gózales. Tomado de
<http://www.youtube.com/watch?v=eSO4sA22d2Q>
 18. Ojo al toro de Cantalicio Rojas (Bambuco Fiestero) Interpreta Trio 3 del Álbum Entre Tiempos. Selló independiente.
 19. Caña N°1 Cantalicio Rojas. Interpreta Dueto Lara y Acosta. Tomado de
<http://www.youtube.com/watch?v=whOoUxJCeMw>
 20. Caña N°4 Cantalicio Rojas Grupo Canta Colombia. Álbum Memoria de Cantalicio Rojas González. Colcultura.
 21. La Porcina (Merengue Campesino) Autor: Óscar Humberto Gómez Gómez Intérpretes: El Campesino Embejucao con Los de Mejor Familia tomado de:
<http://www.youtube.com/watch?v=kPSmmjnjqCxY>
 22. El Coroteo (Merengue Campesino) Grupo Bandola. Tomado de
<http://www.youtube.com/watch?v=Uo6CJSGasEE>
 23. Que vivan los novios (Rumba criolla) Interpreta: Jorge Ariza. Tomado de
<http://www.youtube.com/watch?v=RK2zAZO9Bz8>
 24. On Tabas de Emilio Sierra (Rumba Criolla) Interpreta Trio Morales Pino Tomado de:
<http://www.youtube.com/watch?v=KN7yBBBO7fE>
 25. Copetoncita de Luis Lorenzo Peña (Rumba Criolla) Tomado de
<http://www.youtube.com/watch?v=2X45knFNxvk>
 26. La loca margarita de Milciades Garavito (Rumba Criolla) Interpreta: Conjunto Granadino. Tomado de <http://www.youtube.com/watch?v=6TdZzgbrKq8>
 27. El Guacirqueño de Jorge Villamil Cordobez (Rajaleña) Interpreta Garzón y Collazos. Tomado de <http://www.youtube.com/watch?v=s-VIyuRtAAY>
 28. Tambores del Pacande de Jorge Villamil Cordobez (Rajaleña) Interpreta Los Tolimenses. Tomado de <http://www.youtube.com/watch?v=pY4tcP3Sy8w>
 29. El Matuno. Letra y Música: Jorge Villamil Cordovez (Rajaleña) Interpreta Garzón y Collazos. Tomado de <http://www.youtube.com/watch?v=7Gh4Qufh0sU>
 30. El fusagasugueño de Pedro Morales Pino (Bambuco) Interpreta Cuarteto Instrumental Becao. Tomado de <http://www.youtube.com/watch?v=B0RWKVG9uIA>

31. Dimensiones de José Revelo Burbano (Bambuco) Interpreta: Conjunto instrumental de la U.S.B. Ébano. Álbum: Selección Instrumental 27 Mono Núñez. FUNMUSICA 2001.
 32. Optimista de León Cardona (Bambuco) Interpreta: Guafa Trio Álbum: Herencia 2006.
 33. Rumichaca de Emilio Murillo (Bambuco) Interpreta Trio Morales Pino Álbum: En Lotananza Sonolux
- Bambucos con contrabajo de principios de siglo
34. Alma Bogotana (Bambuco) de Carlos Alberto Rozo Manrique Interpreta Conjunto Granadino. Sonolux 2001.
 35. Tipacoque (Bambuco) de Antonio Silva Gómez Manrique Interpreta Conjunto Granadino. Sonolux 2001.
 36. Buen Humor (bambuco) de Emiliano Lucena Interpreta Conjunto Granadino. Sonolux 2001.
 37. El Trapiche de Emilio Murillo (Bambuco) Interpreta Obdulio y Julián Tomado de <http://www.youtube.com/watch?v=X0DE8ZU-dzo>
 38. Bochicaneando (Bambuco) de Luis Uribe Bueno. Interpreta: agrupación instrumental la Séptima. Álbum: Selección Instrumental 34 Mono Núñez. FUNMUSICA 2008.
 39. Brisas del Pamplonita de Elías Mauricio Soto (Bambuco) de Álbum: Siempre Clásicos instrumentales Trio Morales Pino. Sonolux 1997
 40. Brisas del Pamplonita de Elías Mauricio Soto (Bambuco) Tomado de: <http://www.youtube.com/watch?v=7EBVxglfFRw>
 41. Maru (Bambuco) de Diego Alfonzo Sanchez Mora. Interpreta: Ensamble triptico. Album: Prologo.Triptico Producciones 2006.
 42. “Bamblusco” del bajista y compositor Jairo Gómez. Interpreta: Trio 3. Álbum: Entretiempos. Producción Independiente.
 43. “Sandona” rajaleña de autor anonimo, Arreglo:Fernando Silva. Album: Golpe Bajo. Producción Independiente.2004.
 44. Circuloquio de Leon Cardona Interpreta: Guafa Trio. Album: Apaso de Leon 2006
 45. Bambuco en Bm de Adolfo Mejía. Interpreta: Samsara Group. Grabación realizada en el teatro la Media Torta en el 2011.
 46. Palo Negro de José Suarez. Interpreta. Chepe Ariza. Álbum: Arizando el Aire. Sonar 2011.
 47. Los Doce (Bambuco) Interpreta: Guafa Trio. Album: Entreverao 2001

ANEXO 1

Estudio Uno

R: dedos de la mano derecha A partir de la melodía la Caña de Cantalicio Rojas
 L: dedos de la mano izquierda Adaptación: Pedro Cortes para bajo cinco cuerdas.

Bass

7

14

21

28

35

42

49

56

63