

**ARREGLOS Y ADAPTACIONES AL BAJO ELÉCTRICO DE TRES BAMBUCOS
COMPUESTOS POR JUAN DE DIOS SÁNCHEZ**

JORDY ANANIAS SÁNCHEZ LLANOS

**UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL DE COLOMBIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTÁ
2020**

**ARREGLOS Y ADAPTACIONES AL BAJO ELÉCTRICO DE TRES BAMBUCOS
COMPUESTOS POR JUAN DE DIOS SÁNCHEZ**

JORDY ANANIAS SÁNCHEZ LLANOS

Proyecto de grado para optar al título de licenciatura en música

**Asesor
DIEGO HERNÁN SABOYA GONZÁLEZ
Docente**

**UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL DE COLOMBIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTÁ
2020**

Tabla de Contenido

1.	Introducción.....	7
2.	Planteamiento del Problema	8
3.	Pregunta de Investigación.....	8
4.	Justificación.....	9
5.	Objetivos	10
5.1	Objetivo General	10
5.2	Objetivos Específicos	10
6.	Marco Conceptual	11
6.1	Adaptación musical	11
6.2	Variaciones Musicales.....	11
6.3	Transcripción.....	11
6.4	Bajo Eléctrico	12
6.5	Composición.....	12
6.6	Análisis musical	12
6.7	Instrumento Solista.....	13
6.8	Instrumento Único Acompañante.....	13
7.	Metodología.....	14
7.1	Tipo de Investigación	14
7.2	Diseño Metodológico	14
7.3	Enfoque	14
7.4	Instrumentos de Recolección.....	15
7.5	Población Objetivo	15
8.	Estado del Arte	16
9.	Generalidades del Bambuco	19
9.1	Origen.....	19
9.2	Elementos constitutivos.....	20
9.2.1.	<i>Ritmo-métrico</i>	20
9.2.2.	<i>Armonía</i>	21
9.2.3.	<i>Melodía</i>	22
9.2.4.	<i>Forma</i>	23
9.2.5.	<i>Instrumentación</i>	24
10.	Interpretes del Bajo Eléctrico en el Bambuco y Técnicas Pertinentes a la Propuesta Musical	24
10.1.	Algunos Referentes Bajistas en el Bambuco	24
10.1.1.	<i>Dennis López</i>	24

10.1.2.	<i>Ottón Rangel</i>	25
10.1.3.	<i>Rodolfo Celis</i>	28
10.2.	Células Rítmicas del Bajo en el Bambuco.....	28
10.2.1.	<i>Variaciones del Bajo Eléctrico en el Bambuco</i>	29
10.2.2.	<i>Acompañamiento de la guitarra en el Bambuco</i>	30
10.3.	Referentes en el Bajo Solista o Único Acompañante	32
10.4.	Técnicas en el Bajo Eléctrico	37
10.4.1.	<i>Slap</i>	37
10.4.2.	<i>Hammer-On Y Pull-Off</i>	38
10.4.3.	<i>Chord Melody</i>	40
10.4.4.	<i>Tapping</i>	41
10.4.5.	<i>Finger</i>	42
11.	Análisis de las Composiciones de Juan de Dios Sánchez	42
11.1.	Juan de Dios Sánchez	42
11.2.	Intérpretes y Compositores significativos para el compositor Juan de Dios Sánchez.....	44
11.2.1.	<i>Cantalicio Rojas</i>	45
11.2.2.	<i>Jorge Villamil</i>	45
11.2.3.	<i>Garzón y Collazos</i>	45
11.2.4.	<i>Silva y Villalba</i>	46
11.3.	Análisis de los bambucos de Juan de Dios	47
11.3.1.	<i>Me voy a quedar en mi pueblo</i>	47
11.3.2.	<i>Serenata a Colombia</i>	52
11.3.3.	<i>Cafetal y orquídeas</i>	56
12.	Desarrollo del Proceso Creativo, Análisis y Resultados	61
12.1.	Serenata a Colombia- Adaptación al Bajo Eléctrico	61
12.2.	Cafetal y Orquídeas- Adaptación al Bajo Eléctrico.....	64
12.3.	Me voy a quedar en mi pueblo- Adaptación al Bajo Eléctrico.....	69
13.	Conclusiones	72
	Anexos.....	73
	Bibliografía.....	74

Tabla de Contenido de Tablas

Tabla 1.	Caracterización del proyecto “Cátedra de Bajo Eléctrico, Tango”	16
Tabla 2.	Caracterización del proyecto “Desarrollo de técnica en el bajo eléctrico mediante el diseño de una guía de ejercicios de digitación de arpeggios en la carrera de música de la universidad católica de Santiago de Guayaquil”.....	16

Tabla 3. Caracterización del proyecto “Interpretación del merengue dominicano en el bajo eléctrico....	17
Tabla 4. Caracterización del proyecto "El bajo eléctrico en el género bambuco de la música andina colombiana"	17
Tabla 5. Caracterización del proyecto "Entre bambucos y pasillos. Una perspectiva del estilo musical de Adolfo Mejía"	18
Tabla 6. Referentes Bajistas.	32
Tabla 7. Me voy a quedar en mi pueblo	51
Tabla 8. Serenata a Colombia	56
Tabla 9. Cafetal y Orquídeas	60

Tabla de Contenido de Imágenes

Imagen 1. Desarrollo Metodológico	14
Imagen 2. Bimetría 3/4 y 6/8	20
Imagen 3. Ritmo tambora $\frac{3}{4}$	21
Imagen 4. Ritmo tambora $\frac{6}{8}$	21
Imagen 5. Acompañante $\frac{3}{4}$	21
Imagen 6. Acompañante $\frac{6}{8}$	21
Imagen 7. Figuras con acentos en tiempos débiles	23
Imagen 8. Bambuco "Ilusión"	23
Imagen 9. Fragmento "Me voy a quedar en mi pueblo"	24
Imagen 10. Célula rítmica del bajo en el bambuco	28
Imagen 11. Variación del bajo eléctrico 1	29
Imagen 12. Variación del bajo eléctrico 2	29
Imagen 13. Variación del bajo eléctrico 3	29
Imagen 14. Variación del bajo eléctrico 4	29
Imagen 15. Variación del bajo eléctrico 5	29
Imagen 16. Ritmo Básico Bambuco	30
Imagen 17. Variación de Bambuco	30
Imagen 18. Variación de Bambuco 2	30
Imagen 19. Variación de Bambuco 3	31
Imagen 20. Variación de Bambuco 4	31
Imagen 21. Thumb	38
Imagen 22. Popping	38
Imagen 23. Hammer On	39
Imagen 24. Pull Off	40
Imagen 25. Chord Melody	40
Imagen 26. Tapping	41
Imagen 27. Finger	42
Imagen 28. Partitura “Me voy a quedar en mi pueblo”	48
Imagen 29. Partitura “Me voy a quedar en mi pueblo”	49
Imagen 30. Partitura “Serenata a Colombia”	53
Imagen 31. Partitura “Serenata a Colombia”	54
Imagen 32. Partitura “Cafetal y Orquídeas”	57
Imagen 33. Partitura “Cafetal y Orquídeas”	58
Imagen 34. Ejemplo 1 “Serenata a Colombia”	62

Imagen 35. Ejemplo 2 “Serenata a Colombia”	63
Imagen 36. Ejemplo 3 “Serenata a Colombia”	64
Imagen 37. Ejemplo 1 “Cafetal y Orquídeas”	65
Imagen 38. Ejemplo 2 “Cafetal y Orquídeas”	66
Imagen 39. Ejemplo 3 “Cafetal y Orquídeas”	67
Imagen 40. Ejemplo 4 “Cafetal y Orquídeas”	68
Imagen 41. Ejemplo 1 "Me voy a quedar en mi pueblo"	69
Imagen 42. Ejemplo 2 "Me voy a quedar en mi pueblo"	70
Imagen 43. Ejemplo 3 "Me voy a quedar en mi pueblo"	71

1. Introducción

El presente escrito es el resultado de la iniciativa de ampliar el repertorio para el bajo eléctrico como instrumento solista o único acompañante, teniendo como base los conocimientos construidos en el transcurrir de la carrera universitaria de licenciatura en música. A partir de las competencias musicales adquiridas en el proceso de estudio como: gramática musical, historia, epistemologías en arte, entre otras; que han servido al autor para realizar unos arreglos y adaptaciones del género bambuco al bajo eléctrico.

Se referencian algunos bajistas que son muy significativos en el género del bambuco, para resaltar el papel del bajo acompañante en el mismo, como: Dennis López y Ottón Rangel. Para los intérpretes solistas y únicos acompañantes del bajo eléctrico, como: *Victor Wooten, Andrés Rotmistrovsky, Richard Bona, Abraham Laboriel, Jaco Pastorius y Chepe Ariza (artista que se caracteriza por interpretar el bajo eléctrico en el Bambuco como solista)*, se realiza una descripción, con el propósito de enmarcar el trabajo previo en el uso de las técnicas en el instrumento objetivo y posteriormente encausarlas a la perspectiva objeto del proyecto (el bajo como un instrumento solista y/o único acompañante).

Adicionalmente, es importante resaltar que al realizar unas adaptaciones al bajo eléctrico como instrumento solista y/o único acompañante, el ritmo del bambuco termina siendo cercano al de la guitarra, por lo que se hace mención al trabajo del guitarrista *Andrés Villamil* y las variaciones propuestas por el artista.

Por otra parte, con la intención de presentar los elementos constitutivos del bambuco (género que se abarca en este trabajo), no solamente se definen sus principales particularidades musicales, sino que se parte de algunos exponentes como, *Garzón y Collazos, Silva y Villaba, Cantalicio Rojas, Jorge Villamil*, quienes son influencia relevante en la evolución del compositor Juan de Dios Sánchez y la mayoría de sus obras son un referente vocal-instrumental, agrupaciones que se caracterizan por su interpretación instrumental, pero que aportan otra perspectiva para enriquecer las adaptaciones y arreglos objetivos del proyecto; enmarcando así la composición e interpretación del género.

Posteriormente, y basado en el marco de referencia ya mencionado, se analizan tres temas del compositor Juan de Dios Sánchez (quien tiene una amplia trayectoria musical en su región), haciendo análisis musicales para cada uno y así establecer las características particulares para el desarrollo de las adaptaciones y arreglos.

2. Planteamiento del Problema

El bajo eléctrico fue creado para remplazar el contrabajo en su función de producir sonidos rítmico-acompañantes graves, siendo un instrumento más fácil de trasladar y amplificar. Sin embargo a través del tiempo, este instrumento ha evolucionado generando técnicas particulares que le permiten adentrarse a otras formas de interpretación diferentes al acompañamiento, por esta razón la investigación planteada tiene el fin de ampliar el repertorio para el bajo eléctrico, como instrumento solista o único acompañante, ya que la concepción general de los músicos profesionales es que esta labor la cumplan otros instrumentos como primera opción al momento de elegir este tipo de formatos.

3. Pregunta de Investigación

¿Qué elementos constitutivos del discurso y técnicos del instrumento son necesarios para elaborar tres arreglos como instrumento solista o único acompañante, tomando como base la propuesta musical dada en tres bambucos compuestos por Juan de Dios Sánchez?

4. Justificación

El principal aporte de este trabajo es ampliar el repertorio del bajo eléctrico como instrumento solista o único acompañante, realizando el análisis de tres obras de Juan de Dios Sánchez, y posteriormente la adaptación del bajo eléctrico como instrumento solista o único acompañante. No obstante, se recalca de manera explícita que la conjugación coherente de los elementos a investigar y analizar (bambuco, bajo eléctrico y composiciones Juan de Dios Sánchez), es la que impulsa la decisión de ejecución de este proyecto.

Durante la investigación previa al desarrollo del proyecto, se logró evidenciar un escaso repertorio del bajo eléctrico como solista o único acompañante enfocado a un género no foráneo, el instrumento necesita pedagógicamente más repertorio que permita potenciar el bajo como exclusivo acompañante o solista, a la vez que se promueve la apropiación de la música colombiana. No obstante, existen más herramientas que permiten soportar la investigación desde la interpretación de la guitarra, de las cuales algunas son pertinentes como su ritmo acompañante y variaciones.

En segunda instancia, es importante realizar un reconocimiento a los referentes bajistas en el bambuco y otros géneros, que se han destacado en la evolución de la interpretación del bajo eléctrico, situando a este instrumento en un lugar más protagónico, para contextualizar así, lo que ya se ha trabajado en el mismo. De igual forma, se abordan nuevas obras con el fin de aportar un material artístico a la academia, pues la variedad en la creación musical, puede potencializar el estudio y la enseñanza de la música.

Como producto del proceso investigativo, se crea un material (arreglos y adaptaciones) que genera herramientas para el bajista eléctrico y le permita identificar técnicas para la interpretación del instrumento basado en el formato de único acompañante del ritmo de Bambuco, manteniendo los elementos constitutivos y características que identifican al género, pero que a su vez abordan las diferentes sonoridades que aporta un instrumento eléctrico.

5. Objetivos

5.1 Objetivo General

Realizar tres arreglos para bajo eléctrico como instrumento solista o único acompañante, de tres bambucos compuestos por Juan de Dios Sánchez.

5.2 Objetivos Específicos

- Recopilar los elementos constitutivos a nivel ritmo-métrico, armónico y melódico del bambuco.
- Describir las técnicas más comunes del bajo eléctrico, así como acompañamiento y variaciones en la guitarra, y dar uso a estas herramientas en las adaptaciones consideradas en el documento.
- Analizar tres obras seleccionadas del compositor Juan de Dios Sánchez.

6. Marco Conceptual

Con el fin de iniciar el proceso de investigación- creación se dará claridad a los aspectos más relevantes del presente proyecto, conceptos que permitirán abarcar desde un sentido más amplio los arreglos y adaptaciones del bajo eléctrico a bambucos.

6.1 Adaptación musical

A pesar de ser una base conceptual fundamental para la creación musical, la adaptación no tiene una noción estandarizada, por lo que *Miguel Ángel Encabo* la define como una modificación de una obra que ha existido previamente, y que tendrá como resultado una transformación de la misma, tanto en género como en composición. (Encabo, 2002)

Durante el desarrollo del proyecto, se tomará la definición de adaptación como una transformación de la obra para ser interpretada en el bajo eléctrico, enfocada al género del bambuco, partiendo de obras preexistentes.

6.2 Variaciones Musicales

Las variaciones musicales son herramientas que se abarcaran durante el desarrollo del presente proyecto, teniendo en cuenta que hacen parte de un proceso de adaptación, el cual lleva consigo una modificación de la línea melódica, involucrando en gran parte el diseño rítmico de las obras. (Encabo, 2002) No obstante, resulta importante resaltar que las variaciones constan de una obra que ha sido presentada previamente, pero a pesar de sufrir una transformación aún se puede reconocer en la resultante. (Román, 2003)

6.3 Transcripción

La transcripción será una técnica que, para efectos del desarrollo del anteproyecto actual, tendrá como objetivo, plasmar de forma gráfica en un lenguaje musical la adecuación de las obras

modificadas, así como facilitar al lector la interpretación de la misma. (Román, 2003) Adicionalmente, será la presentación específica de la adaptación del bajo eléctrico al bambuco.

6.4 Bajo Eléctrico

Para describir el bajo eléctrico, se debe partir de sus antecedentes marcados por su línea melódica, la cual se atribuía en diversos géneros a diferentes instrumentos; en el caso de la música orquestal clásica, la línea de bajo está ejecutada por el contrabajo, o la viola baja; por otra parte, en la música afro-americana, esta línea fue desarrollada por la tuba. No obstante, es importante resaltar que la tuba, por su exigencia respiratoria, sólo tocaba un ritmo a dos tiempos por compás, y con la incursión del Jazz en cuatro tiempos, se debió abrir paso al contrabajo acústico. (Manus, 2001)

El contrabajo acústico, no sólo era muy grande y difícil de transportar, sino que además carecía de la potencia de sonido necesaria para las *Big Bands*¹; por lo que se dió la invención del primer Bajo Eléctrico en el año 1951, producido en su primicia por Clarencce Leo Fender y su compañía Fender Musical Instrument Company, a este instrumento le llamaron *Fender Precision Bass*. (Manus, 2001)

6.5 Composición

Es una creación que surge como resultado de la organización y coherencia de ideas propias. En este trabajo el autor hace referencia a la composición como una obra de arte específicamente musical. Alexander S. Sokolov en 2005, en una de sus acepciones (proceso del trabajo creativo del compositor), define la composición musical como: “*el arte de elaborar un texto artístico*”.

6.6 Análisis musical

Se entiende como un ámbito disciplinar que permite en el estudio musical, la implementación y ejecución del conocimiento teórico, basándose en diversas categorías, las cuales se apoyan

¹ Big Band: Bandas que a menudo se caracterizaban por poseer ejecuciones de siete metales, cinco maderas, piano, guitarra y percusión. (Manus, 2001)

en los métodos que lo integran, para Skriagina y Pineda por ejemplo son: “el reconocimiento de estructuras verticales y sus relaciones funcionales que provee el estudio de la armonía tonal”. (Skriagina y Pineda, 2019)

6.7 Instrumento Solista

Para propósitos del contexto del presente documento, desde una perspectiva compositiva, se define como una obra destinada para un solo intérprete. No obstante, se puede conferir a un instrumento que realiza un solo dentro de una obra. Fuente: El autor

6.8 Instrumento Único Acompañante

Quien realiza la tarea de interpretar junto a un solista o un grupo, regularmente este acompañamiento está estructurado acórdicamente y por un patrón rítmico, que responde a un estilo musical. Fuente: El autor

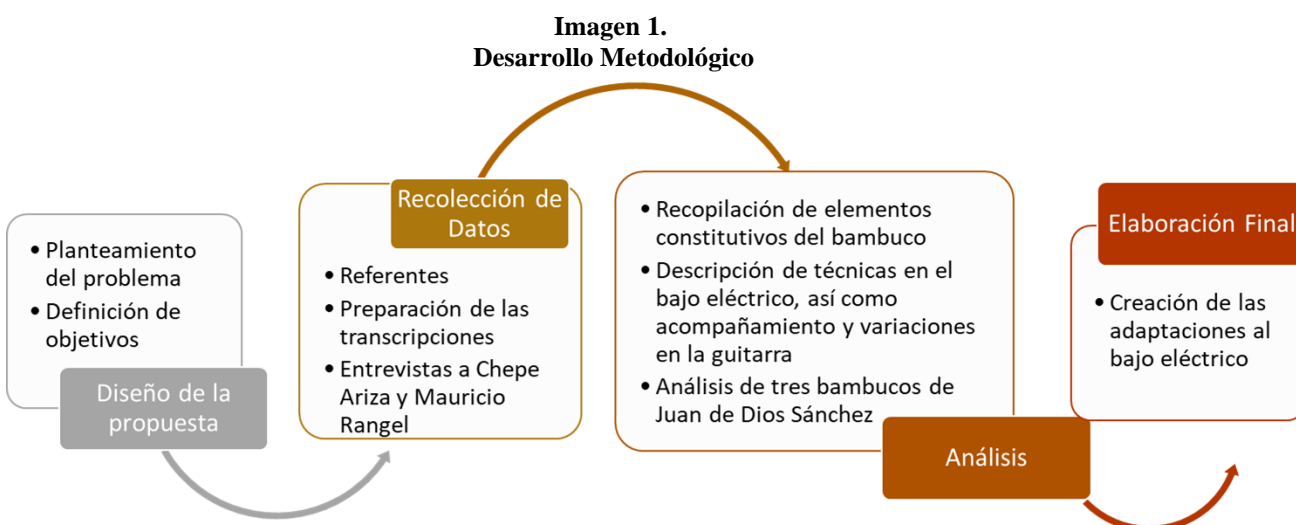
7. Metodología

7.1 Tipo de Investigación

El proyecto se basó en la investigación y creación, teniendo en cuenta que su mayor prioridad es la exploración y el permitir nuevas sonoridades, por supuesto a partir de herramientas ya existentes.

7.2 Diseño Metodológico

La metodología utilizada para la generación de estrategias de potencialización para el uso del bajo eléctrico en el contexto musical como instrumento solista o único acompañante, se desarrolla en diferentes etapas que se describen a continuación:



Fuente: El autor.

7.3 Enfoque

El proyecto se enfocó principalmente en una investigación de tipo cualitativo. Los objetivos de esta investigación se basan en generar unas estrategias que permitan fomentar el trabajo en el bajo eléctrico como instrumento solista, partiendo de procesos de identificación y apropiación cultural.

7.4 Instrumentos de Recolección

Los instrumentos que se utilizaron fueron:

7.4.1. *Análisis de las Composiciones de Juan de Dios Sánchez*

En el cual se realizó una descripción del contexto social, musical y personal del compositor. Adicionalmente se analizaron las obras: *Me voy a quedar en mi pueblo*, *Serenata a Colombia* y *Cafetal y Orquídeas*, bajo los criterios establecidos por los maestros Svetlana Skriagina y Andrés Pineda Bedoya en su libro de análisis musical “*Formas tonales de pequeñas dimensiones*”.

7.4.2. *Elementos Constitutivos del Bambuco*

En donde se enmarcaron las características generales del Bambuco con el fin de identificar su esencia y mantenerla en el proceso creativo posterior.

7.4.3. *Síntesis de Técnicas en el Bajo Eléctrico*

Donde se establecieron a detalle, ciertas técnicas empleadas en el bajo eléctrico y sus diferentes funcionalidades, enfocándolas a al producto final del proyecto, las adaptaciones del bajo eléctrico como solista o único acompañante en tres obras.

7.5 Población Objetivo

Este proyecto busca generar estrategias para incentivar la perspectiva del bajo eléctrico como solista o único acompañante, teniendo como eje fundamental la adaptación de tres bambucos; recursos que tomaron como población objetivo a los estudiantes de bajo eléctrico en la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia; entregando algunas herramientas académicas que no sólo aporten a su crecimiento profesional, sino que también puedan ser enriquecidas con las experiencias y el trasegar de su carrera.

Por otro lado, **Juan de Dios Sánchez**, quien es el autor de los bambucos objeto de estudio, y a quien se pretende dar un reconocimiento que trascienda al nivel académico.

8. Estado del Arte

Para abordar de manera más sólida la investigación, se realizará una caracterización de algunos proyectos antes desarrollados, que aportan herramientas y/o estrategias.

Tabla 1.
Caracterización del proyecto “*Cátedra de Bajo Eléctrico, Tango*”

Nombre del proyecto:	Cátedra de Bajo Eléctrico, Tango
Autores:	Escuela de Música Popular de Avellaneda (EMPA)
Descripción:	Una propuesta pedagógica orientada a la decodificación del Tango, para el bajo eléctrico.
Aporte:	Interpretación al bajo eléctrico de un ritmo latinoamericano (Tango).
Diferencias:	El proyecto difiere en su principal objetivo, que se enfoca en una propuesta del cómo abordar la enseñanza del tango y no en la creación de arreglos y adaptaciones.

Fuente: EMPA, 2019.

Tabla 2.
Caracterización del proyecto “*Desarrollo de técnica en el bajo eléctrico mediante el diseño de una guía de ejercicios de digitación de arpegios en la carrera de música de la universidad católica de Santiago de Guayaquil*”.

Nombre del proyecto:	Desarrollo de técnica en el bajo eléctrico mediante el diseño de una guía de ejercicios de digitación de arpegios en la carrera de música de la universidad católica de Santiago de Guayaquil.
Autores:	Olvera Bernabé José Antonio
Descripción:	Exploración de los efectos de aprendizaje musical, mediante la aplicación de una guía de ejercicios de digitación de arpegios en estudiantes de música.
Aporte:	Técnica instrumental del bajo eléctrico

Diferencias:	Esta investigación se diferencia principalmente por su aplicación a una muestra poblacional de una guía de ejercicios de digitación de arpeggios.
---------------------	---

Fuente: Olvera, 2016

Tabla 3.

Caracterización del proyecto "Interpretación del merengue dominicano en el bajo eléctrico".

Nombre del proyecto:	Interpretación del merengue dominicano en el bajo eléctrico. Caso: Isaías Leclerc
Autores:	Óscar Jair Salamanca Alarcón
Descripción:	Realización de ejercicios técnicos que mejoren la interpretación de merengue dominicano en el Bajo eléctrico.
Aporte:	Interpretación al bajo eléctrico de un ritmo latinoamericano (Merengue Dominicano).
Diferencias:	El proyecto difiere principalmente en que el producto final fue la generación de ejercicios técnicos, y no en la creación de arreglos y adaptaciones.

Fuente: Salamanca, 2012

Tabla 4.

Caracterización del proyecto "El bajo eléctrico en el género bambuco de la música andina colombiana"

Nombre del proyecto:	El bajo eléctrico en el género bambuco de la música andina colombiana
Autores:	Pedro Felipe Cortes Cañón
Descripción:	Recopilación de información de la historia del bajo eléctrico en Bogotá, en el género del Bambuco.
Aporte:	Descripción de fundamentos rítmicos y armónicos del Bambuco aplicados al bajo. Identificar el trabajo de algunos bajistas colombianos. E identificar los aportes del bajo al Bambuco.
Diferencias:	El proyecto difiere ya que es una Recopilación histórica de la relación entre el bajo y Bambuco en Bogotá D.C.

Fuente: Cortes, 2013

Tabla 5.
Caracterización del proyecto "Entre bambucos y pasillos. Una perspectiva del estilo musical de Adolfo Mejía"

Nombre del proyecto:	Entre bambucos y pasillos. Una perspectiva del estilo musical de Adolfo Mejía
Autores:	Alber Fair Corredor Mesa
Descripción:	Análisis del estilo musical Bambuco y pasillo del compositor Adolfo Mejía, para la adaptación al formato eléctrico del ensamble jazz-rock UPN.
Aporte:	Apropiar elementos del Bambuco y pasillo desde la perspectiva de Adolfo Mejía y enriquecer otros formatos a partir de esta óptica.
Diferencias:	Esta investigación va dirigida a el ensamble de jazz-rock desde la perspectiva de composición en Bambucos y pasillos de Adolfo Mejía.

Fuente: Corredor, 2018

9. Generalidades del Bambuco

El bambuco es un género musical de Colombia, formando parte de su folclor autóctono; su interpretación se realiza principalmente con instrumentos de cuerdas y percusión. En los orígenes del bambuco se usaron la guitarra, tiple y la bandola. (Forero, 2019)

El Bambuco tiene variaciones dependiendo de quién sea su intérprete, todos del terreno colombiano. A nivel nacional hay Bambucos Caucanos, Antioqueños, Cundiboyacenses, Bogotano, Santandereano, Tolimense y Huilense, propios de la región andina. (Jaramillo, 1991)

Existen subgéneros enraizados a la región centro- sur andina de Colombia en el bambuco, como *el san juanero, el rajaleña, la caña, el bambuco fiestero, rumba criolla y el merengue campesino*, lo que proporciona, más riqueza en el desarrollo del género. No obstante, se mantienen los elementos característicos del género y su formato de percusión y cuerdas. (Cortés, 2013)

9.1 Origen

En el libro “Historia de la música colombiana” de José Ignacio Perdomo: “La primera noticia del aparecimiento de los aires populares colombianos conocidos hoy sólo se encuentra a raíz de la epopeya de la independencia”. Esto señala claramente que el bambuco ya existía desde antes de 1810, en donde los soldados entraban a combate llenos de euforia por la previa animación de los aires del bambuco, demostrando desde tiempos inmemoriales el arraigue del bambuco como símbolo de folclor. (Perdomo, 1938)

Una diferente hipótesis menciona que el bambuco es la consecuencia de la intersección de tres razas: la afro, la española y la india, donde se fundieron las bases y los elementos artísticos de cada una de ellas. A este nuevo género en su momento se le denominó como “Nuevo Ritmo”, pues fundía la melancolía indígena, los ritmos alegres y eufóricos de los esclavos africanos, así como la delicada musicalidad de la colonia española. (Cruz, 2002)

Adicionalmente, como muestra de la influencia de un origen común, se pueden encontrar similitudes con otros géneros de la música colombiana, como el currulao, que es incluso llamado bambuco viejo y escrito en compás binario a 6/8 con acento en la quinta corchea, sincopado, percutivamente utiliza muchas veces un ritmo-tipo con figuraciones ternarias, es basado en el canto y la afluencia del elemento africano que se importó durante la Colonia, todos estos aspectos muy semejantes al bambuco. (Lodoño, 1985)

A partir de las teorías mencionadas anteriormente, se puede conjeturar que no existe claridad en el origen del bambuco, sin embargo, es pertinente mencionar sus elementos constitutivos a nivel ritmo-métrico, armónico y melódico, los cuales se describen a continuación.

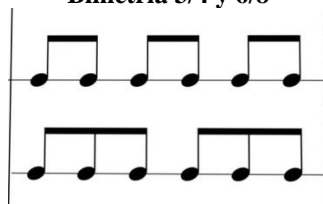
9.2 Elementos constitutivos

9.2.1. Ritmo-métrico

El ritmo del bambuco se puede escribir en compás de $\frac{3}{4}$ o de $\frac{6}{8}$, donde es fundamental identificar y definir adecuadamente los acentos. No obstante, a pesar de que se puede escribir en estas dos métricas, es muy frecuente verlo escrito a $\frac{3}{4}$ por una tendencia establecida a finales del siglo XIX impartida por el maestro Pedro Morales Pino, quien llevó por primera vez al pentagrama un bambuco en $\frac{3}{4}$. (Restrepo, 1986)

La métrica del bambuco auditivamente está caracterizada por tener una bimetría de $\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$, tres tiempos de subdivisión binaria contra dos tiempos de subdivisión ternaria.

Imagen 2.
Bimetría $\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$



Fuente: El autor.

Ritmo tambora con métrica 3/4, con el acento del bajo como primer pulso.

Imagen 3.
Ritmo tambora $\frac{3}{4}$

Fuente: El autor.

Ritmo tambora con métrica 6/8, con el acento en el primer pulso.

Imagen 4.
Ritmo tambora $\frac{6}{8}$

Fuente: El autor.

Ritmo bambuco instrumento acompañante:

Imagen 5.
Acompañante $\frac{3}{4}$

ritmo básico acompañante

Fuente: El autor.

Imagen 6.
Acompañante $\frac{6}{8}$

ritmo básico acompañante

Fuente: El autor.

9.2.2. Armonía

El bambuco puede estar escrito en modo mayor o menor. Las modulaciones no alteran de manera significativa las características melódicas del bambuco. Estas variaciones armónicas

sugieren un dinamismo en el movimiento e interés del bambuco y evitan la monotonía, armónicamente la segunda sección puede estar en su relativa menor o paralela.

En base al bambuco, Francy Montalvo y Javier Pérez en el año 2006, mencionan: *“La organización armónica del Bambuco no tiene una estructura estándar o una evolución histórica definida. La armonía depende del carácter y conocimiento del compositor. Sin embargo, en la construcción armónica del bambuco podemos encontrar algunas características comunes entre varias composiciones, una de estas es la modulación entre las partes. En la construcción de las secciones observamos distintos tipos de modulaciones entre ellas, las cuales varían según el modo en el que se encuentra el bambuco ya sea este mayor o menor”*

9.2.3. Melodía

La melodía del bambuco funciona con dinámica de pregunta-respuesta² (antecedente – consecuente). Si el bambuco es vocal, la curva melódica no logra ni necesita exceder una octava, sin embargo, en los bambucos instrumentales esta determinación cambia, dependiendo del registro del instrumento y su intención interpretativa.

La figuración melódica generalmente tiene un comportamiento anacrúico, en donde, las negras y las blancas tienden a ubicarse sobre los tiempos débiles.

² El formato pregunta-respuesta se toma bajo el concepto de *Formas tonales de pequeñas dimensiones. Análisis musical*. (Skriagina y Pineda, 2019)

Imagen 7.
Figuras con acentos en tiempos débiles

El Contrabandista

Compositor: Cantalicio Rojas

Fuente: El autor.

Las melodías generalmente inician ante compás, no obstante, se pueden encontrar piezas musicales que inician con un comportamiento tético. (Olaya, 2020)

Imagen 8.
Bambuco "Ilusión"

Ilusión

A. Talero

Fuente: El autor.

9.2.4. Forma

El análisis de estructura musical busca obtener datos de una canción para estandarizarla bajo unos parámetros con el fin de estructurar la obra musical, en consecuencia, definir su forma musical y sus secciones.

En su gran parte de composiciones los bambucos son tripartitos, aunque se pueden encontrar algunos bipartitos. Su forma puede ser asimétrica y sus frases de dieciséis (16), ocho (8) y hasta cuatro (4) compases, que se pueden fragmentar en dos semifrases.

Imagen 9.
Fragmento "Me voy a quedar en mi pueblo"

Fuente: El autor.

9.2.5. Instrumentación

El bambuco se interpreta con instrumentos de cuerdas (guitarra, tiple y la bandola) y percusión principalmente, las instrumentaciones tienen muchas caracterizaciones, desde el formato de flautas no temperadas y tambores, hasta bandas completas.

10. Interpretes del Bajo Eléctrico en el Bambuco y Técnicas Pertinentes a la Propuesta Musical

Bajo el marco de la interpretación y a su vez la importancia de impulsar el bambuco, junto a nuevas obras y compositores, el presente proyecto basa su investigación en algunos bajistas que anteceden el uso del instrumento (bajo eléctrico) en líneas muy características de sus discursos como solista o único acompañante, y en interpretes representativos en el bambuco.

10.1. Algunos Referentes Bajistas en el Bambuco

10.1.1. Dennis López

Hacia los años setentas el maestro Dennis López se referenció como un artista significativo,

egresado del conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia e integrante de agrupaciones como los Tupamaros y la Estudiantina Bochica como guitarrista y tiplista, el maestro generó un interés por la interpretación del bajo eléctrico haciendo un estudio partiendo de su conocimiento previo, basando sus métodos en el 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. (Cortés, 2013)

El maestro Dennis es intérprete del bajo eléctrico en el bambuco y a pesar de que no se puede definir con precisión si fue el primero, si es probable que sea uno de los primeros en el contexto de la grabación. El maestro Jaime Llano González reconocido por su interpretación del órgano eléctrico, dedicó su carrera a la grabación y reproducción para los principales sellos discográficos a nivel nacional y debido a su destreza interpretativa, grabó músicas representativas de todas las regiones colombianas; dentro de este ámbito y como director de la emisora *Nueva Granada* involucró al maestro Dennis López, donde realizaron producciones con artistas como la cantante *Carminia Gallo*, *Luis Eduardo Martínez*, *Felipe Henao*, *Dueto Ensueño*, *dueto Garzón y Torrado*, *María Isabel Saavedra entre otros*. (Cortés, 2013)

Consecutivamente y por gracias a la versatilidad que caracteriza al maestro Dennis para interpretar muchas de las músicas regionales, grabó temas 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. A grandes rasgos, es así como se convirtió en uno de los músicos de sesión más significativos por las empresas discográficas durante décadas y hasta hoy. (Cortés, 2013)

10.1.2. Ottón Rangel

El maestro Mauricio Rangel, es hijo del compositor y bajista Otón Rangel y sobrino del compositor y director Oriol Rangel, a quien se le realizó una entrevista semi estructurada. El

Maestro Mauricio proporcionó información a manera narrativa de la trayectoria musical de su padre, basándose en temáticas propuestas por el autor de este documento, como:

- a) ¿Cómo llegó el maestro Otón Rangel a interpretar música colombiana?
- b) ¿Qué tipo de formación musical tuvo?
- c) ¿Por qué eligió interpretar el contrabajo? ¿Cómo llega al bajo eléctrico?
- d) ¿Quiénes fueron sus maestros en el ámbito musical?
- e) ¿El maestro Otón Rangel interpretaba mediante partituras, cifras o de oído? ¿Hay registros que evidencien su interpretación?
- f) ¿Cuáles fueron las influencias musicales e instrumentales más significativas para el maestro?

La entrevista se realizó con el fin de conocer más a detalle el trasegar musical de su padre.

“Desde un principio mi papá, involucrado por su ciudad natal Pamplona, tiene un contacto muy directo naturalmente con la música colombiana, en esa época su educación que fue muy ligada al gregoriano, al latín, a la música sacra, toda esta inculcada por su papá, mi abuelo *Gerardo Rangel*, quien era maestro de capilla en Pamplona y por toda la influencia con su tío el hermano de su mamá *Digna Rozo Contreras*. El maestro *José Rozo Contreras* de Bochalema Norte de Santander, tuvieron toda la influencia, no solamente de la música de la época, sino de la música colombiana que se producía y se estaba haciendo por los jóvenes maestros de la época en Pamplona, todos influidos por mi abuelo Gerardo y por mi tío abuelo *José Roso Contreras*”.
(M. Rangel, comunicación telefónica, 28 de octubre de 2020)

“Su educación musical fue familiar, porque mi abuelo a todos sus hijos a todos mis tíos les enseñó un instrumento desde muy pequeños, tenían que cantar en las misas de las iglesias en Pamplona, en pamplonita, en Bochalem. Naturalmente la música colombiana pues creció con él y no solamente la música andina colombiana, sino a la vez, diferentes géneros de la época. Mi tío abuelo *José Rozo Contreras* en esa época hacía sus estudios, el primer colombiano que hacía sus estudios de banda en Italia y enviaba partituras, que llegaban meses después a Pamplona, partituras que eran de obras clásicas y con las cuales ellos también empezaron a

interpretar bajo la batuta de mi abuelo *Gerardo Rangel*". (M. Rangel, comunicación telefónica, 28 de octubre de 2020)

"Posteriormente, mi tío abuelo fue nombrado director de la banda nacional en Bogotá, y trae a mi tío *Oriol* a estudiar al conservatorio, ya sabiendo el talento que tenía y muchos de ellos (mis tíos) se desplazaron desde Pamplona hasta Bogotá; papá llegó a Bogotá y no realizó los estudios en el conservatorio, pero siguió trabajando con mi tío *Oriol* y con todos ellos seguían haciendo música, incluyendo música colombiana. En su afán de trabajar y de producir, ingresó a algunas agrupaciones que eran paradójicamente de música tropical, allí le prestaban el contrabajo porque él no tenía (no lo había comprado aún), hizo parte de grandes agrupaciones de música tropical como la de *Lucho Bermúdez* y otros géneros musicales, en la orquesta del maestro *Alex Tovar*, también interpretó el bajo en una agrupación que llegó a Colombia que se llamaba los Churumbeles de España, un grupo de música andina que se llamaban "si me llaman voy", la Orquesta de Martínez Polid y de Ramón Ropain, orquestas de la época que fueron muy famosas, no solamente interpretaban música colombiana, sino de todos los géneros". (M. Rangel, comunicación telefónica, 28 de octubre de 2020)

"Mientras mi tío *Oriol* hacía sus estudios de piano y de música en el conservatorio de violín también, el aprendía junto a su hermano y todo lo que trabajaban, ellos lo compartían. La emisora radio Santa Fé inaugura dos programas muy importantes, que se llamaban antología musical de Colombia y nocturnal colombiano, en los primeros años mi tío *Oriol*, no llamó a papá a tocar con ellos porque papá estaba muy metido en ese mundo de las orquestas, pero a los pocos años lo llama a que haga parte del famoso nocturnal colombiano, grupo dirigido por mi tío *Oriol*, que muchos años hizo música en directo en radio teatro, en radio Santa Fe, allí es donde prácticamente desarrolló su carrera como músico de la música andina colombiana, interpretando no solamente obras de mi tío *Oriol*, sino de todos los más grandes maestros de la época que eran maravillosos, el maestro *Cristancho Lucio Uribe Bueno* y muchos más de la época". (M. Rangel, comunicación telefónica, 28 de octubre de 2020)

"Cuando mi papá se decidió a trabajar más en la música andina colombiana, varios maestros de la música llanera, como *David Parales*, posteriormente *Fernando Lizarazo* y alma llanera, lo

llaman para que interprete el contrabajo, era la primera vez que se hacía esto en la música llanera colombiana (incluir el contrabajo en los aires de los llanos orientales), y allí trabajó también con *Isaac Tacha* con el maestro *Arnulfo Briseño*, que además era pariente de papá (él era *Arnulfo Briseño Contreras* y mi papá *José Otón Rangel Rozo Contreras*), con un grupo de amigos como *Luis Ramos*, *Eduardo Narváez*, *Julio Lara* de Bogotá todos, hicieron una agrupación musical para serenatas y trabajar música colombiana, en ese ambiente que era muy delicioso y muy propicio para la época, además nada riesgoso.” (M. Rangel, comunicación telefónica, 28 de octubre de 2020)

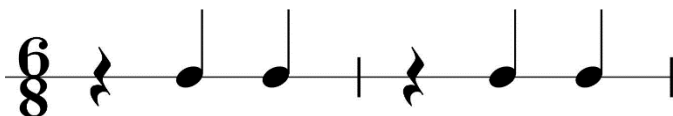
10.1.3. Rodolfo Celis

Durante la investigación es imposible desconocer que tanto el maestro Ricardo Zapata y otros bajistas de música colombiana, como el maestro Dennis López, referencian al maestro Rodolfo Celis como un pilar y representante del bajo eléctrico en la música colombiana, lo que resalta la importancia en el estudio sobre este instrumento y reconocimiento en el acompañamiento a diferentes artistas de la música en Colombia. El maestro Rodolfo Celis es un músico muy importante, intérprete de la guitarra puntera que viene de las vertientes de las músicas andinas colombianas. (Cedeño, 2015)

10.2. Células Rítmicas del Bajo en el Bambuco

Imagen 10.

Célula rítmica del bajo en el bambuco

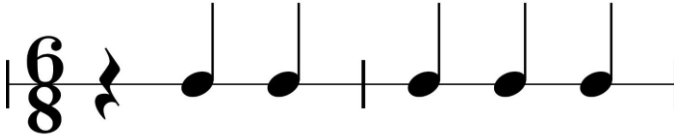


La Imagen 10 representa el patrón rítmico básico del bajo en el bambuco, normalmente presente en Sanjuanero, Bambucos Fiesteros y Rajaleñas.

Fuente: El autor.

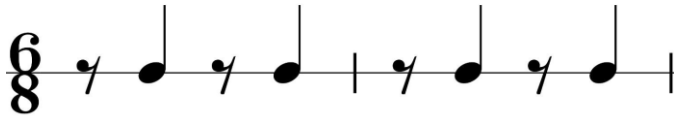
10.2.1. Variaciones del Bajo Eléctrico en el Bambuco

Imagen 11.
Variación del bajo eléctrico 1



Fuente: El autor.

Imagen 12.
Variación del bajo eléctrico 2



Fuente: El autor.

Imagen 13.
Variación del bajo eléctrico 3



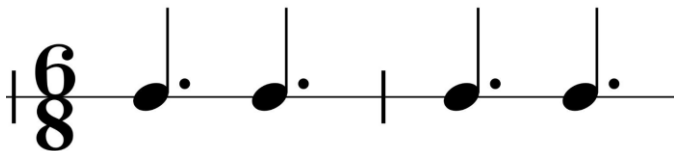
Fuente: El autor.

Imagen 14.
Variación del bajo eléctrico 4



Fuente: El autor.

Imagen 15.
Variación del bajo eléctrico 5



Fuente: El autor.

10.2.2. Acompañamiento de la guitarra en el Bambuco

Es importante mencionar que es posible adaptar al bajo eléctrico, los ritmos acompañantes de la guitarra, por lo que se describen sus variaciones y ritmo básico a partir de lo expuesto en el libro *Guitarra Colombiana* por el maestro Andrés Villamil, a continuación:

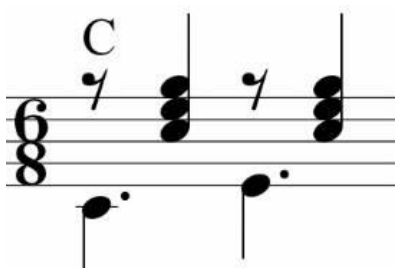
Imagen 16.
Ritmo Básico Bambuco



Una de las particularidades principales del ritmo acompañante de Bambuco es que inicia con una pausa o silencio de corchea. (Villamil, 2013)

Fuente: El autor.

Imagen 17.
Variación de Bambuco



En la Imagen 17 se identifica una variación de bambuco donde el maestro Andrés Villamil la llamó en su trabajo *Bambuco III*. (Villamil, 2013)

Fuente: El autor.

Imagen 18.
Variación de Bambuco 2



Esta variación fue denominada *Bambuco IV* por Andrés Villamil. (Villamil, 2013)

Fuente: El autor.

Imagen 19.
Variación de Bambuco 3



La variación 3 fue denominada *Bambuco Paisa* por Andrés Villamil. (Villamil, 2013)

Fuente: El autor.

Imagen 20.
Variación de Bambuco 4



La variación 4 fue denominada “*A lo Chunco*” por Andrés Villamil. (Villamil, 2013)

Fuente: El autor.

10.3.Referentes en el Bajo Solista o Único Acompañante

Tabla 6.
Referentes Bajistas.

ARTISTA
Victor Wooten
<p>Victor Lemonte Wooten (nacido el 11 de septiembre de 1964), es un virtuoso bajista estadounidense, considerado uno de los mejores bajistas de los años 90's. En algunas ocasiones se le ha apodado "el Michael Jordan del bajo". (Wooten, 2019)</p> <p>El instrumentista es el menor de cinco hermanos, que con sólo dos años ya interpretaba el bajo, gracias a su hermano Regi quien lo introdujo en el arte; a sus cinco años Víctor podía tocar líneas simples y conciertos. Tiempo después establece la banda de los Wooten five, formada por Regi, Rudy, Roy, Joseph, Víctor y Ross. (Wooten, 2019)</p> <p>Desarrolló la técnica del double-thumb (o doble pulgar) creada por Stanley Clarke, quien usa el pulgar y cuerdas finas (de bajo calibre) de forma similar a la púa de una guitarra junto con la técnica del slap funky, y la técnica open-hammer-pluck (slap-martilleo-pop), que a veces usa junto con múltiples hammer-on (martilleo). (Wooten, 2019)</p>
Andrés Rotmistrovsky
<p>Bajista, compositor, productor y arreglista argentino, radicado actualmente en la ciudad de Nueva York (Estados Unidos). Graduado con honores en la <i>Berklee College of Music</i>, en donde recibió los prestigiosos premios: "Outstanding Performer Award", "Charles Mingus Award" e "International Tour Scholarship Award". El intérprete ha tocado en algunos de los escenarios más reconocidos del mundo, como el Blue Note Jazz Club, Carnegie Hall, Lincoln Center, Latin Grammys, Apollo Theater, Nokia Theater y Boston Symphony Hall; y colaborado con artistas de la talla de Joan Baez, Sertab Erener, Paquito D 'Rivera, Eva Ayllon, León Gieco, Marta Gómez y Eva Cortés. (Magazine, 2019)</p> <p>Según Rotmistrovsky su estilo como bajista lo define de dos formas diferentes entre sí, una es la más visible, en donde se muestra abiertamente en sus vídeos compartidos en redes sociales y en donde principalmente trabaja en conceptos más melódicos y solistas en el</p>

ARTISTA
<p>bajo; y la otra que tiene que ver con la función más tradicional y de soporte en el bajo, que utiliza en casi todos sus trabajos como "sideman", cuando toca el bajo en diferentes proyectos musicales en los que está involucrado. (Magazine, 2019)</p>
Richard Bona
<p>Richard Bona es un cantante, compositor y multi instrumentista camerunés de jazz y jazz fusión, especializado en el bajo eléctrico, instrumento del que es uno de los máximos exponentes actuales. (Chavés, 2019)</p> <p>Bona nació el 28 de octubre de 1967 en Minta, Camerún. Richard con cuatro años de edad se inició en el mundo musical tocando el balafón, estimulado por su madre y su abuelo, quien le había construido el instrumento, desde niño denotó su disciplina ensayando más de doce horas diarias. Con cinco años el pequeño Bona ya actuaba en la iglesia local, donde rápidamente se convirtió en una pequeña leyenda local, un niño prodigio cuyos espectáculos en bodas, bautizos y pequeñas fiestas todos querían contemplar. A sus once años se trasladó con su padre a la localidad portuaria de Douala y allí incursionó en un nuevo instrumento con el fin de traer más público; inició con flautas y guitarras que él mismo se había fabricado con latas de aceite y alambres de bicicleta, finalmente encontró trabajo como guitarrista en una banda de Douala. (Chavés, 2019)</p>
Abraham Laboriel
<p>Abraham Laboriel (Ciudad de México, 17 de Julio de 1947) es un bajista hondureño-mexicano. Ha participado en más de 4000 grabaciones y bandas sonoras. La revista Guitar Player lo describió como «el bajista de sesión más ampliamente utilizado de nuestro tiempo». A pesar de ser un bajista conocido mundialmente, originalmente incursionó en la guitarra clásica con el apoyo de su padre, José Juan Laboriel.</p>
Jaco Pastorius
<p>Nació en 1951, y fue reconocido por tener la destreza suficiente para hacer cantar a su bajo, involucrando una técnica novedosa de interpretación: tocar sin trastes; además utilizaba herramientas que suelen ser más habituales en interpretaciones con guitarra, como tocar</p>

ARTISTA
<p>notas armónicas; y de ejecutar slap, un mecanismo de pizzicato más agresivo, a la hora de asumir un rol percusivo. (La capital, 2017)</p> <p>Pastorius confesó alguna vez que acostumbraba estudiar con partituras escritas para violoncello, lo cual explica en parte su capacidad de recrear en el bajo eléctrico distintas voces. Todas las técnicas y herramientas, sumadas a su performance, que muchas veces incluían acrobáticos movimientos o llamativas vestimentas, lograron que el instrumento que estaba destinado a ocupar un espacio marginal en escena pasara a convertirse en un elemento central. (La capital, 2017)</p>
Chepe Ariza
<p>Es un bajista que desarrolló la ejecución del bajo y la creatividad para componer y re diseñar obras colombianas en este particular instrumento, catapultándolo como un visionario a nivel nacional. Dentro de sus últimos estrenos, está el disco “Bajo de la Montaña”, un sumario de canciones donde se entrelaza el blues, el torbellino, el bambuco y el jazz, entre otros. Temas vocales e instrumentales hacen parte del disco. (Radio Nacional, 2020)</p> <p>Nació en Bucaramanga, Santander, es interprete también del tiple y la guitarra. A lo largo de su carrera, su experiencia como docente y tallerista lo ha llevado a educar a nivel nacional e internacional, enseñando su particular estilo para tocar el bajo. A pesar de basar su estilo en el jazz y el funk como punto de partida, nunca ha dejado de lado los ritmos colombianos. (Radio Nacional, 2020)</p>

Fuente: El autor.

Tomando como base la Tabla 6. *Referentes en el Bajo Solista o Único Acompañante*, se debe aclarar que, aunque este trabajo se desarrolla con el fin de generar unas adaptaciones del bajo eléctrico a un género específico, el bambuco, es importante la mención de estos artistas, que han adoptado nuevas formas de interpretar y actualmente son un punto de referencia para cualquier propuesta musical en el bajo eléctrico más aun tratándose de una propuesta como solista o único acompañante.

A pesar de las particularidades de cada uno, son exponentes de una técnica en especial, Wooten y el desarrollo del “doble thumb”, Rotmistrovsky y su gran uso del “chord-melody”, Bona con la capacidad de crear melodías e interpretar lo que canta simultáneamente y Abraham Laboriel un instrumentista con técnicas muy singulares; adicionalmente tienen una clara capacidad para hacer uso de diferentes técnicas.

Para realizar un análisis resulta pertinente la identificación de los elementos constitutivos de algunas técnicas, como tapping, slap, chord melody, armónicos artificiales, improvisación entre otras.

Adicionalmente, se logró contactar al maestro Chepe Ariza con el fin de establecer una entrevista semi estructurada y así conocer mas ampliamente su trayectoria musical y esbozar más claramente el papel del bajo eléctrico como instrumento solista en el bambuco. La entrevista se desarrolló de la siguiente manera:

PREGUNTAS

a) ¿Cómo llegó a interpretar música colombiana?

Mi papá es de Bolívar Santander, un pueblito que queda cerca de la provincia de Vélez, la cual es entre Boyacá y Santander, ese pueblo tiene una tradición del tiple y el requinto, entonces en mi familia, la familia Ariza, casi todos interpretaban el requinto y fueron improvisadores del requinto, entonces desde pequeño, siempre me decían “ *ah su tío es el rey del requinto, usted tiene que tocar torbellino* ”, desde que tengo uso de razón, pues ya tenía una clara relación con la tradición. (C. Ariza, comunicación telefónica, 28 de octubre de 2020)

b) ¿Qué tipo de formación musical tuvo?

Más que todo en la casa, empecé con guitarra y tiple, mi hermano me enseñó a poner las manos en el bajo y más que todo empírico, entré a la Universidad Industrial de Santander (UIS) a

estudiar licenciatura en música, y ahí me especialicé en contrabajo y tomé mi carrera y mi instrumento muy en serio. (C. Ariza, comunicación telefónica, 28 de octubre de 2020)

c) ¿Por qué eligió interpretar el contrabajo? ¿Cómo llega al bajo eléctrico?

Un hermano vive en Estados Unidos y él me enviaba los videos de Jaco Pastorius por ejemplo, que no se conseguían en Colombia, yo acá en Bucaramanga, era el hombre de los videos de Jaco y los métodos slap³ y diferentes técnicas. (C. Ariza, comunicación telefónica, 28 de octubre de 2020)

d) ¿Quiénes fueron sus maestros en el ámbito musical?

En el contrabajo maestros extranjeros y otro profesor que considero, me abrió la puerta a la forma musical Jairo Calderón al piano, Libardo Barrero, como a la parte orquestal y a la parte de composición Emilio Ateortúa. (C. Ariza, comunicación telefónica, 28 de octubre de 2020)

e) ¿Interpretaba mediante partituras, cifras o de oído? ¿Hay registros que evidencien su interpretación?

Tuve un profesor de solfeo en la infancia y luego entré a un conservatorio santandereano antes de la Universidad Industrial de Santander, pero con el bajo fui teniendo diferentes métodos de técnicas y ejercicios, sin embargo el oído es muy importante y en cuánto a mi proceso creativo, por ejemplo cuando monté gloria Beatriz de León Cardona, me di cuenta, mientras realizaba la transcripción, que estaba escribiendo, lo mismo que ya estaba para piano, ya hablando de este tema quiero decir que técnicas como el “Tapping⁴” y “Chord melody⁵” (hace una descripción de ambas técnicas) me han ayudado mucho en mi interpretación. (C. Ariza, comunicación telefónica, 28 de octubre de 2020)

³ Slap: Técnica musical descrita en el numeral 10.4.1 del presente documento.

⁴ Tapping: Técnica musical descrita en el numeral 10.4.4 del presente documento.

⁵ Chord Melody: Técnica musical descrita en el numeral 10.4.3 del presente documento.

Una partitura que ya está, para piano solo la tomo y la adapto. (C. Ariza, comunicación telefónica, 28 de octubre de 2020)

f) ¿Cuáles fueron las influencias musicales e instrumentales más significativas para el maestro?

Por ejemplo Chick Corea, Tower of Power, pero realmente todos los grupos en los que estuviera un bajista que me llamara la atención, me gustaba estudiar sus líneas de bajo. (C. Ariza, comunicación telefónica, 28 de octubre de 2020)

10.4. Técnicas en el Bajo Eléctrico

10.4.1. Slap

La técnica de Slap tiene fundamentalmente dos tipos de toque principales, que se denominan “Thumb” (del inglés “pulgar”) *Ver Ilustración 1*, el cual se basa en golpear la cuerda con el pulgar haciendo que la cuerda golpee el mástil, y “Pick o Popping” (del inglés “seleccionar” ó “estallar”) *Ver Ilustración 2*, que consiste en tirar la cuerda con el dedo índice y soltarla súbitamente. El Slap es una técnica que tiene mucha exploración actual, por lo que está en constante evolución, incluso ha llegado a hacer parte de interpretaciones en las que no era común su uso. (Gruner, 2020)

**Imagen 21.
Thumb**



Fuente: El autor.

**Imagen 22.
Popping**



Fuente: El autor.

10.4.2. Hammer-On Y Pull-Off

“Hammered-On” Ver *Ilustración 3*, podría ser traducido, como “Martillado”. El martillado, se establece como una ligadura con la mano que ejecuta las notas en el mástil (mano izquierda para interpretes diestros). Es decir, la nota ligada, no se golpea con ningún dedo de la mano

que regularmente realiza la pulsación (mano derecha para interpretes diestros), sino que viene ligada desde alguna que desde alguna que hemos tocado antes. (Gruner, 2020)

Para el caso del “Pull-Off” (la técnica inversa) *Ver Ilustración 4*, es un movimiento sobre la cuerda, retirando el dedo que estaba apoyado, produciendo que la nota ligada parta hacia una nota más grave, para aumentar sonoridad a la nota, se intenta “pulsar” (esta pulsación se realiza con la mano izquierda para interpretes diestros) un poco la cuerda al retirar del dedo. (Gruner, 2020)

Los dos recursos descritos se diferencian en la interpretación, debido al golpe sobre el traste que requiere el Hammered-On, ya que la nota debe sonar a causa de esa presión, y por la ejecución de una nota anterior; por otro lado, el “Pull-Off”, el martilleo no es posible, porque se está retirando el dedo, no colocándolo. (Gruner, 2020)

Imagen 23.
Hammer On



Fuente: El autor.

Imagen 24.
Pull Off



Fuente: El autor.

10.4.3. Chord Melody

Es la técnica que permite tocar la melodía y el acompañamiento de manera simultánea, lo cual es frecuente en interpretaciones con estilo clásico de la guitarra y el piano. El jazz fue quien otorgó nombre a un recurso de gran complejidad (descrito anteriormente), denominándolo como "chord melody" Ver *Ilustración 5* y del que se han destacado grandes guitarristas como Joe Pass, Barney Kessel o Bucky Pizzarelli, entre otros. (Fernández, 2016)

Imagen 25.
Chord Melody



Fuente: El autor.

10.4.4. Tapping

En una línea de tiempo, el “tapping” está ubicado una década después de la revolución del Slap, aun cuando fue popularizada por el guitarrista eléctrico Van Halen, esta técnica extendió de manera importante las posibilidades interpretativas del bajo. Durante el desarrollo del tapping en el bajo, surgen dos vertientes que describen su ejecución, que según Francisco de Borja se denominan “tapping guitarrístico” y “el tapping pianístico” *Ver Ilustración 6.* (de Borja, 2010)

El termino de tapping guitarrístico no aclara de que se trata. Existe tapping llamado a dos dedos, 4 dedos etc. Esto técnica existe en la guitarra y luego fue lleva al bajo. Hay que aclarar esto.

También conocido como tapping a dos o cuatro dedos, el tapping guitarrístico tiempo después fue llevado al bajo eléctrico. En este, comúnmente interviene uno o más dedos de la mano derecha, los cuales deben producir la nota mediante un “tap”, y retirase de la cuerda mediante un pull-off. La mano izquierda por su parte, se ubica en la misma cuerda que la mano derecha. Como uno de los representantes más destacados, se tiene al bajista Billy Sheehan. (de Borja, 2010)

El tapping pianístico, describe en su nombre el movimiento, pues el diapasón se asume como un teclado, dando la posibilidad de usar todos los dedos de la mano derecha, generando así líneas independientes (una línea en cada mano, ya sea rítmica, armónica o melódica). Entre los grandes exponentes de esta técnica se destaca Stuart Hamm.(de Borja, 2010)

Imagen 26.
Tapping



Fuente: El autor.

10.4.5. Finger

Es la técnica más básica utilizada en los instrumentos de cuerdas pulsadas, puede ser aplicada también en instrumentos de cuerdas frotadas, en el bajo eléctrico, comúnmente es la primera técnica que se aprende. *Ver Ilustración 7.*

Imagen 27.
Finger



Fuente: El autor.

11. Análisis de las Composiciones de Juan de Dios Sánchez

11.1. Juan de Dios Sánchez

Nació el 24 de junio de 1954 en el municipio de Colombia Huila, en su niñez solo cantaba en las obras sociales de su escuela y el colegio, anhelando tener una guitarra que para entonces no consiguió, sin embargo, a cambio su hermana *Dolly*, le regaló un acordeón de teclado que tocó sin ninguna técnica, y lo dejó tan pronto se fue de casa. Su talento se fue alimentando desde niño por el mismo deseo de cantar, para entonces ganaba concursos en la escuelita y los profesores no dudaban ponerlo en tarima. (J. Sánchez, comunicación telefónica, 24 de septiembre de 2020)

A los diecisiete (17) años se incorporó en la marina, luego con una empresa marítima norteamericana donde en sus ratos libres hizo sus primeras composiciones, junto a su primera guitarra. Vivió en la ciudad de Nueva York, y allí impulsado por las añoranzas dedicó más

tiempo a componerle a su pueblo. Una de sus primeras composiciones la tituló “*Somos Doblecolombianos*” (un bambuco), en esta canción realizó un relato acerca de sus dificultades con el cambio de idioma, allí compartía con paisanos y algunos latinos que disfrutaban su música. Para el año 1982 regresó y organizó una agrupación musical que se llamó “*Los Amigos de Juan*”, a sus amigos les daba clases de música basándose en su experiencia; durante varios años tocaron en Colombia y en un porta estudio hizo algunas grabaciones en casete. (J. Sánchez, comunicación telefónica, 24 de septiembre de 2020)

Todas sus composiciones advierten la belleza de su patria chica, sus paisajes, sus climas, sus productos agrícolas, sus gentes y por supuesto el encanto de las doble colombianas, todo enmarcado en bambucos, guabinas, valeses, sanjuanero y lo más representativo de su tierra, el rajaleña, al cual hizo homenaje con uno de sus temas más reconocidos a nivel regional “ole, eco, chai”, expresión cotidiana de sus paisanos, pues cada una de estas palabras tiene su propio sentido regional: **ole** para llamar la atención, **eco** admiración, **chai** cuando algo no es agradable o porque es muy fácil. (J. Sánchez, comunicación telefónica, 24 de septiembre de 2020)

Hace aproximadamente doce años se dedica a enseñar a niños y jóvenes, música tradicional y con ellos participan en eventos culturales del departamento del Huila, logrando con el grupo “*Los Güüpas Rajaleñeros*”, notables reconocimientos para su pueblo. A pesar de contar con muchas canciones de su autoría, por ahora solo ha logrado difundir dos producciones de 18 canciones que han impactado especialmente en la región del sur del país. Entre sus obras más reconocidas se encuentran: “*Que no deje de sonar*” que es un sanjuanero alusivo a la tambora Huilense, donde habla de su fabricación, su afinidad con el rajaleño, (típico cantor Opita) hasta la acústica alegre de este instrumento, “*A la sombra del cuji*”, bambuco dedicado al árbol representativo de su pueblo y la necesidad de cuidar la naturaleza, y “*Ella es doblecolombiana*” tema que es una dedicatoria a sus paisanas. (J. Sánchez, comunicación telefónica, 24 de septiembre de 2020)

En cada una de sus canciones se refleja el gran apego por su tierra. Cuenta con un repertorio muy amplio de canciones que no se han grabado y sigue vigente su estado anímico de

compositor para hacer crecer su obra. (J. Sánchez, comunicación telefónica, 24 de septiembre de 2020)

Ha sentido una profunda admiración por el maestro *Jorge Villamil* (compositor Huilense), que en gran parte le sirve como referencia para sus canciones y a quien le rinde homenaje en su pasaje “*Retorno*”, canto para los que regresan de otras tierras y vuelven a escuchar aquellas melodías del gran maestro. (J. Sánchez, comunicación telefónica, 24 de septiembre de 2020)

Su vida se ha llenado de arte, pues también dedica parte de su tiempo a la pintura y a la talla en madera, su residencia se adorna con la creatividad de sus obras inéditas. Confiesa que muchas cosas las hace para embellecer su hogar y alegrar la vida. Hace parte de reuniones sociales a menudo, especialmente para dar serenatas a sus amigos o porque lo contratan, otras veces por eventos institucionales. (J. Sánchez, comunicación telefónica, 24 de septiembre de 2020)

Pasa la mayor parte de su tiempo escribiendo, leyendo, tocando su guitarra y en su taller de carpintería tallando y escuchando música. (J. Sánchez, comunicación telefónica, 24 de septiembre de 2020)

Actualmente se desempeña como docente de música con secretaria de cultura, apoyando procesos de formación artística de la mano con la Alcaldía Municipal de Colombia, Huila. (J. Sánchez, comunicación telefónica, 24 de septiembre de 2020)

Reconocimientos: Institución educativa Paulo VI, Colonia Doble Colombiana de Bogotá, La Alcaldía de Colombia.

11.2. Intérpretes y Compositores significativos para el compositor Juan de Dios Sánchez

Para entrar en contexto de la composición y la interpretación en el bambuco se tomaron como base algunos intérpretes y compositores, que se han destacado en diferentes regiones, han sido

reconocidos a nivel nacional y tuvieron un gran impacto en la creación de las obras objeto de estudio del compositor Juan de Dios.

11.2.1. Cantalicio Rojas

Nació en el municipio de Colombia del departamento del Huila el 27 de marzo de 1897, pasó la mayor parte de su vida en Natagaima, donde realizó gran parte de su obra musical, junto con la banda municipal. En 1938, compuso con Luis Enrique Lis el sanjuanero tolimense 'El Contrabandista', una de sus obras más significativas de ese departamento. Durante el año 1950 el dueto Garzón y Collazos interpretó 'El Contrabandista', posicionando esta composición en una de las más conocidas a nivel nacional. Entre sus composiciones se tienen vals, danzas, guabinas, pasillos, bambucos y subgéneros de este, tales como: Brisas del Anchique, El Fiestero, La Montañera, El Poirá, San Juaneros y Cañas. (Galindo, 2019)

11.2.2. Jorge Villamil

El compositor nació en Neiva en el año 1929. Se tituló como médico ortopedista y traumatólogo en la Pontificia Universidad Javeriana en el año 1958. Durante su carrera profesional fue director de "SAYCO" (Sociedad de Autores y Compositores Colombianos). Recibió una Palma de Oro en Hollywood, y el título de Compositor de las Américas y el Mundo Latino entregado por la APE de Nueva York en el año en 1979. (El Tiempo, 2010)

Sus obras más significativas fueron grabadas por Garzón y Collazos: Los Guadales (guabina), Espumas (pasillo), El Barcino grabada por Silva y Villalba (bambuco, san juanero), Oropel (vals) entre otros. (El Tiempo, 2010)

11.2.3. Garzón y Collazos

Dueto de música folclórica colombiana reconocido por sus letras, llenas de autenticidad y romanticismo, que hacen un homenaje al campesino. Su producción artística se desarrolló entre

los años 1938 y 1977, interpretando obras de otros compositores como Rafael Godoy y José A. Morales.

El grupo compuso la música que resultó siendo de las obras más representativas en la región andina, dando como resultado canciones como Soy Tolimense (guabina), Las lavanderas (pasillo), La subienda (bambuco), A ti madre del alma (pasillo), Campesina Santandereana (bambuco), Cariño eterno (pasillo), entre otras. (Marc, 2011)

11.2.4. Silva y Villalba

Este dueto lo integraron Rodrigo Silva y Álvaro Villalba. Nacionalmente fueron reconocidos en 1968, en el concurso La Orquídea de Plata y en 1970 grabaron su primer álbum que titularon Viejo Tolima, que se estableció fuertemente por temas como Al Sur (vals), Llano grande (san juanero), Soñar contigo (pasillo), Pescador lucero y río (pasillo) y Oropel (vals). Este dueto fue triunfador en el Festival de Villavicencio en 1976 con el pasillo Qué más quieres de mí, además de interpretar bambucos de los compositores Jorge Villamil, Rodrigo Silva, Miguel A. Ospina, entre otros. (Marc, 2011)

11.3. Análisis de los bambucos de Juan de Dios

Como mencionan Skriagina y Pineda: “*Si vemos la forma como un discurso completo en el que el tema es reconocible por el momento justo en el que se presentó, si bien sus alternativas de cambio garantizan renombrarlo en el total del discurso musical, siempre debe presentarse de nuevo en su versión inicial para consolidarlo en la memoria del oyente, del interprete y de quien realiza el proceso de análisis musical*”. Deja en evidencia de manera explícita como la obra que se analiza debe ser evaluada desde su primer momento de creación, sin alteraciones posteriores.

Las obras de Juan de Dios fueron analizadas partiendo de una guía que fue escrita basada en su propuesta prístina. El propósito de este análisis, es enmarcar en el ámbito académico las obras de Juan de Dios y desarrollar una mejor comprensión de las mismas, brindando así bases más sólidas para posteriormente generar las adaptaciones al bajo eléctrico.

11.3.1. Me voy a quedar en mi pueblo

Para dar un contexto de la intención del compositor, se evidencia en el tema como siempre resaltando situaciones y características de su tierra, esta canción refleja las vivencias de aquellos que se fueron de su pueblo y regresaron para reencontrarse con un pasado que añoraron, logrando así hallar su amor y radicarse allí por el resto de sus días.

Imagen 28.
Partitura “Me voy a quedar en mi pueblo”

Me voy a quedar en mi pueblo

compositor: Juan de Dios Sánchez Espitia

Part. $\text{♩} = 104$

Bm Bm Em Em

Pt. 6 A A D Bm Bm Bm

12 Em Em A A D **A** D

re gre sé_a mi pue

18 D D Em Em A

blo a ver mi fa mi lia me_a le jé de e lla cuan do_a

23 A D D D D

pe nas e ra_un güi pa pu de re cor dar las tar des a

28 Em Em A A D

que llas cuan do_i ba_a na dar en el char co de la pe ña

33 D7 D7 D7 G Gm

con mis pies des cal zos en los a re na les ha cia_en el re

The image shows a musical score for the song 'Me voy a quedar en mi pueblo' by Juan de Dios Sánchez Espitia. The score is written for guitar (Pt.) and includes lyrics. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The tempo is marked as quarter note = 104. The score is divided into systems, with measures 6, 12, 18, 23, 28, and 33 marked at the beginning of each system. Chords are indicated above the notes. A box labeled 'A' is placed above measure 14. The lyrics are written below the notes, with some words underlined or hyphenated to indicate syllables. The score ends with a double bar line and repeat signs.

Fuente: El autor.

Imagen 29.
Partitura “Me voy a quedar en mi pueblo”

B

38 D A D Bm Bm
Pt. man so mis pi rue tas mas au da ces pe ro lo que más a mi me

43 Bm Em Em A A D
Pt. pu do_en tu sias mar fue vol ver a ver a que llos o jos co lor miel

49 Bm Bm Bm Em Em
Pt. to da vía me_es qui van cuan do los qui ro mi mar me voy a que dar

C

54 A A D D A
Pt. por que con e llos vi vi ré me voy a que dar en mi pue blo

59 A D D A
Pt. me voy a que dar en mi pue blo con e sos o ji tos que bri

63 A D D A A
Pt. llan co mo lu ce ros me voy a que dar en mi pue blo me voy a que dar

68 D D A A D *D.C. al Fine*
Pt. en mi pue blo con mi pai sa ni ta lin da_o pi ta yo me que do

Letra *Me voy a quedar en mi pueblo*

Regresé a mi pueblo a ver mi familia me alejé de ella cuando apenas era un güipa
 pude recordar las tardes aquellas cuando iba a nadar en el charco de la peña
 con mis pies descalzos en los arenales (hacía en el remanso mis piruetas más audaces) bis.

Pero lo que más a mí me pudo entusiasmar fue volver a ver aquellos ojos color miel
 todavía me esquivan cuando los quiero mimar me voy a quedar porque con ellos viviré.
 Me voy a quedar en mi pueblo, Me voy a quedar en mi pueblo con esos ojitos que brillan
 como luceros,

Me voy a quedar en mi pueblo, Me voy a quedar en mi pueblo con mi paisanita linda opita yo
 me quedo.

Regresé a mi pueblo el día de san Juan bailé hasta san Pedro y ahora me voy a casar
 con la que de niña ya me coqueteaba que siga la fiesta por mi cuenta otra semana
 que la gente diga que fue lo mejor (que se vio en mi tierra en asuntos del amor) bis.
 Par la alborada para la alborada un sanjuanero haré sonar que sea la tambora que nos haga
 estremecer

la piel acelera cuando escucha este compás voy a disfrutar lo que allá lejos añoré.
 Me voy a quedar en mi pueblo, Me voy a quedar en mi pueblo con esos ojitos que brillan
 como luceros,

Me voy a quedar en mi pueblo, Me voy a quedar en mi pueblo con mi paisanita linda Opita yo
 me quedo.

Tabla 7.
Me voy a quedar en mi pueblo

Nombre	Me voy a quedar en mi pueblo
Forma	Tripartita : B - A - B - C :
Armonía	Introducción vi - ii - V - I Periodo A I - ii - V - I Puente V7/IV - IV - iv - I - V - I Periodo B vi - ii - V - I Coro I - V - I
Melodía	Motivo Compuesto y sincopado. Periodo Periodos A- B y C, compuestos de 16 compases formados por dos frases simétricas. Frase Frases de 8 compases.

En la Tabla 7, el tema musical tiene una forma A - B - C y su introducción que expone el periodo B con antelación. El tema está en Re Mayor y aunque su introducción nos expone el periodo B el cual hace énfasis en su relativa menor, finaliza su última frase en tónica e inicia en esta misma el periodo A el cual confirma su tonalidad. Entre los periodos A y B hay un énfasis en el cuarto grado, que hace un pequeño paso por dominante del cuarto (V7/IV), cuarto grado mayor (IV) y cuarto menor (iv), posteriormente tónica (I), dominante (V) y tónica (I). Finalmente, el periodo C que asegura la tonalidad mayor.

Sus frases no empiezan en la primera subdivisión del primer pulso y regularmente están más presentes los acentos ritmo típicos y sus periodos son simétricos a excepción del puente que tiene 12 compases.

11.3.2. Serenata a Colombia

El autor invita a sus paisanos a respaldar la música colombiana, pues en fechas tradicionales de nuestra región es notoria la tendencia de acoger músicas foráneas de manera propasada. Por esta razón la obra enfatiza ritmos, danza, instrumento, paisaje y la afectuosa hospitalidad de su pueblo.

Imagen 30.
Partitura "Serenata a Colombia"

Serenata a Colombia

Compositor: Juan de Dios Sánchez Espitia

♩ = 147

Flauta

5

Fl.

9

Fl.

13

Fl.

17

Fl.

21

Fl.

25

Fl.

U na se re na ta le que ro_o fre cer
U na se re na ta que_ha ga re na cer

a mi be lla pa tria tie rra que_en can ta_el a ma ne cer
e sa gra cia_in na ta_el can to_y la dan za de_a quel a yer

u na se re na ta re ple ta de_a mo or
u na se re na ta con el co ra zó on

don de to dos can ten so lo las le tras de su fol clor ción
que ca da gar gan ta_en to ne_un a rru llo y_u na_o ra ción

u na se re na ta que cu bra los cie los
u na se re na ta con vie jas can cio nes

Fuente: El autor.

Imagen 31.
Partitura "Serenata a Colombia"

29 Fl. so lo con bam bu cos y con san jua ne ros
que_a la luz del al ba so lo_ha blen de_a mo res

33 Fl. u na se re na ta con ti ples y ver sos
u na se re na ta jun to_a la ven ta na

37 Fl. que_a le gren el al ma de mi lín do pue blo de co lom bia
de mi tie rra san ta tie rra co lom bia na

42 Fl. soy en co lom bia_es toy yo quie ro_a co lom bia can tán do le

46 Fl. voy a sí yo le doy un him no de glo ria a qui_en sus pra

50 Fl. de ras la vi da_es más be lla don de se re cre an

55 Fl. has ta las es tre llas de co lom bia soy en co lom bia_es

59 Fl. toy yo quie ro_a co lom bia

64 Fl.

Fuente: El autor.

Letra *Serenata a Colombia*

Una serenata le quiero ofrecer
a mi bella patria tierra que encanta al amanecer,
una serenata repleta de amor
donde todos canten sólo las notas de su folclor,
una serenata que cubra los cielos
sólo con bambucos y con sanjuaneros,
una serenata con triples y versos
que alegren el alma de mi lindo pueblo.
De Colombia soy, en Colombia estoy, yo quiero a Colombia,
cantándole voy y así yo le doy un himno de gloria,
aquí en sus praderas, la vida es más bella
donde se recrean hasta las estrellas,
De Colombia soy en Colombia estoy, yo quiero a Colombia.
Una serenata que haga renacer
esa gracia innata el canto y la danza de aquel ayer,
una serenata con el corazón
que cada garganta entone un arrullo y una oración.
Una serenata con viejas canciones
que a la luz del alba sólo hablen de amores,
una serenata junto a la ventana
de mi tierra santa, tierra colombiana.
De Colombia soy...etc.
Juan de Dios.

Tabla 8.
Serenata a Colombia

Nombre	Serenata a Colombia
Forma	Tripartita : Intro – A – B – C :
Armonía	Introducción : I – IV – V – I : Periodo A I - ii – V – I - V7/IV – IV – I – V – I Periodo B I – V7/vi – V – I – IV – iv – iii – V/ii – ii – V – I Periodo C (Coro) : I – IV – V – I : - I – V – iii – V7/ii – ii – V – I
Melodía	Motivo Simple y sincopado. Periodo Periodos A contrastante, B es melódicamente repetitivo y C es contrastante con extensión por complemento. Los periodos A y B, son compuestos de 16 compases. Frase Frases de 8 compases.

El tema musical *Serenata a Colombia*, tiene una forma A - B – C como se evidencia en la Tabla 8. El tema está en Mi Mayor y su introducción nos presenta la primera frase del periodo C exponiendo la tonalidad con I – IV – V – I. El periodo A muestra una clara diferencia entre sus dos frases melódica y armónicamente, mientras el periodo B es melódicamente repetitivo; el periodo C es nuevamente contrastante con una extensión por complemento que reafirma la tonalidad con una cadencia de cuatro compases. Las frases del tema no inician en la primera subdivisión del primer pulso.

11.3.3. Cafetal y orquídeas

En esta obra el autor aprovecha el nombre de su patria chica (Colombia Huila), y hace una apología a dos emblemas nacionales que hacen parte del paisaje en esta región del Huila, describiendo al mismo tiempo la forma como el café nos rodea al igual que la belleza de sus mujeres, simbolizadas en este caso por la orquídea.

Imagen 33.
Partitura "Cafetal y Orquídeas"

40 C/G C/G# Am Am Em Em F
CyO la pri ma ve ra lu ce con pri mor el a ve_a le gra ca mi

46 F C C C C G G
CyO no_y ver gel el ca fe tal es el jar dín del ran cho el ma nan

53 G G C C C C7
CyO tial de ja_es cu char su_a rru llo es un ca pu llo re ple to de_en pa' que bus car en lu ga res ex

59 F F G G7 C
CyO can tos a que lla_or qui dea que_em be lle ce_al mun do tra ños e sa_es bel tez que_a bun da_en mi te rru ño

64 C C C7 F F G
CyO en es tos ver sos co lom bia ni ta mi pai sa ni ta

70 G C C C C#° Dm
CyO so lo_en tí pien so llé va me_a tu huer to con la sua ve bri sa

76 Dm G G C C C
CyO a be ber se dien to la miel de tus be sos si de tí_es toy cer ca so lo

82 C7 F F G G C *D.C. al Fine*
CyO ten go di chas ca fe tal y_or qui deas vi ven flo re cien do

89 C C7 F F G G C
CyO

Fuente: El autor.

Letra Cafetal y orquídeas

No sé cuánto tiempo navegué en el vaivén de una ilusión.

a mi puerto el barco regresó, nido y canción recuperé.

En mi pueblito a plena luz del sol danzan la orquídea y la flor de café,

la primavera luce con primor el ave alegre camino y vergel.

El cafetal es el jardín del rancho, el manantial deja escuchar su arrullo
es un capullo repleto de encantos, aquella orquídea que embellece al mundo,
pa' que buscar en lugares extraños esa esbeltez que abunda en mi terruño

en estos versos colombianita mi paisanita sólo en ti pienso

llévame a tu huerto con la suave brisa a beber sediento la miel de tus besos.
sí de ti estoy cerca sólo tengo dichas, cafetal y orquídeas viven floreciendo.

De mi cafetal es la mujer que hace encender mi inspiración

ella es la orquídea que me atrapó, su tierna voz vibra en mi ser.

En mi pueblito...etc.-

Tabla 9.
Cafetal y Orquídeas

Nombre	Cafetal y Orquídeas
Forma	Tripartita a cinco partes : A1(intro) – A – B – C – C1:
Armonía	<p>Periodo A1 (Introducción) : I – iii – IV – I : </p> <p>Periodo A : I - iii – IV – I : </p> <p>Periodo B : I – vi – iii – IV – I : </p> <p>Periodo C I – V – I – I7 – IV – V – V7 – I</p> <p>Periodo C1 I – ii – V – I – I7 – IV – V – V7 – I</p>
Melodía	<p>Motivo Compuesto y sincopado.</p> <p>Periodo El periodo A1 presenta la tonalidad, pero es melódicamente diferente a su re exposición, el periodo A, el cual es compuesto, asimétrico y repetitivo; B es compuesto, C es melódicamente repetitivo, C1 es un periodo contrastante.</p> <p>Frase Frases de 8 compases, excepto la segunda frase del periodo A.</p>

La obra musical *Cafetal y Orquídeas*, tiene una forma A1(intro) – A – B – C – C1 cómo se evidencia en la Tabla 9. El tema está en Do Mayor y su introducción hace una exposición únicamente armónica del periodo A. El periodo A es un periodo compuesto (quince compases), asimétrico porque la segunda frase tiene un compás menos, melódicamente repetitivo; el periodo B es también compuesto; el periodo C, es nuevamente melódicamente repetitivo y tiene una extensión por complemento que reafirma la tónica y la idea musical. Finalmente, C1 es un periodo contrastante con extensión por complemento.

12. Desarrollo del Proceso Creativo, Análisis y Resultados

Todas las obras fueron adaptadas y arregladas para un bajo de 6 cuerdas, ya que es la herramienta con la que cuenta el autor, cabe resaltar que este instrumento brinda un rango de alturas más amplio que los bajos 5 y 4 cuerdas, sin embargo, esto no impide que se puedan elaborar pequeños ajustes para interpretarlas en estos otros.

Con relación a las técnicas en el bajo eléctrico usadas en las adaptaciones, es importante resaltar que dependiendo el carácter de la obra se dio prioridad a algunas técnicas. Los recursos de slap, hammer-on y pull-off, no se pensaron como base para la creación de una obra, pero pueden estar presentes a lo largo de la interpretación.

Las partituras producto de esta investigación se encuentran en los anexos; *Anexo 4. Partitura adaptación “Serenata a Colombia”*, *Anexo 5. Partitura adaptación “Cafetal y Orquídeas”* y *Anexo 6. Partitura adaptación “Me voy a quedar en mi pueblo”*.

En el bajo eléctrico se utilizó una afinación estándar para bajo de seis cuerdas, C, G, D, A, E, y B; el calibre de las cuerdas no es relevante para su ejecución y se recomienda una ecualización con graves cerca del 80%, medios y brillos alrededor del 30%, pues el registro empleado en su mayoría es un registro medio agudo y esto compensará su falta de graves. Las obras fueron grabadas en línea directa sin ningún tipo de proceso o pedal, a una interfaz de audio.

12.1. Serenata a Colombia- Adaptación al Bajo Eléctrico

Esta adaptación se elaboró con la intención de orientar a los bajistas que deseen iniciar en su instrumento (bajo eléctrico) como único acompañante, se desarrollaron cambios en la armonía con respecto a la obra original, pero sin alterar la estructura inicial, respetando la función armónica inédita.

Resulta importante resaltar que esta obra está pensada para dos instrumentos (bajo eléctrico como único acompañante e instrumento melódico, en clave de fa y sol respectivamente).

Imagen 34.
Ejemplo 1 “Serenata a Colombia”

Serenata a Colombia

Adaptación: Jordy A. Sánchez Llanos

The image displays a musical score for 'Serenata a Colombia' in 6/8 time, with a tempo marking of quarter note = 98. The score is divided into two systems. The first system features a 'Melodía' staff (treble clef) and a 'Bajo c.' staff (bass clef). The 'Melodía' staff contains rests, while the 'Bajo c.' staff shows a 'chord-melody' texture with notes grouped in yellow, purple, and blue. A red box labeled 'chord-melody' and '8va' is placed above the first measure. The 'Bajo c.' staff includes dynamic markings 'mf' and 'p', and three green circles highlighting specific notes. The second system starts at measure 5 and includes a 'Mel.' staff (treble clef) and a 'Bajo c.' staff (bass clef). The 'Mel.' staff has rests, and the 'Bajo c.' staff continues the 'chord-melody' texture. A green box labeled 'Cuerdas al aire' is placed above the first measure of the second system. The 'Bajo c.' staff includes dynamic markings 'p' and 'mf', and a blue circle labeled 'Motivo' highlights a specific melodic phrase. The score is in the key of D major (two sharps).

Fuente: El autor.

En la introducción se usó la técnica de “chord melody” de una manera en la que su ejecución en el instrumento sea cómoda para el intérprete. Como se evidencia en la Imagen 34, donde se nota un comportamiento melódico de notas que se repiten durante todo el compás, se usaron cuerdas al aire y de ocho compases uno es un motivo de cierre de frase, y cinco compases usan cuerdas al aire.

Imagen 35.
Ejemplo 2 “Serenata a Colombia”

The image displays a musical score for 'Serenata a Colombia', Example 2. It consists of three systems of music, each with a Melody (Mel.) line and a Bass (Bajo c.) line. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first system includes a circled section with guitar fingering: '3ra' (third finger) and '7ma' (seventh fret) for the first two notes, and '1ra' (first finger) for the third note. Dynamics include *f* and *mp*. The second system starts at measure 13 with dynamics *p* and *mp*. The third system starts at measure 17 with dynamics *mf*.

Fuente: El autor.

La estructura acórdica fue pensada en acordes de séptima (ya que la mayoría son acordes mayores o menores se omitió la quinta del mismo), como se puede observar en la Imagen 35.

Imagen 36.
Ejemplo 3 “Serenata a Colombia”

B

25

Mel.

Bajo e.

f *p* *f* *p*

P.M.
palm mute

29

Mel.

Bajo e.

f *p* *f* *p*

33

Mel.

Bajo e.

p *f* *mp* *p*

Fuente: El autor.

Una pequeña sección caracterizada por contener melodía y contra-melodía, generando una textura de contrapunto. Ver Imagen 36.

12.2.Cafetal y Orquídeas- Adaptación al Bajo Eléctrico

Este arreglo se creó con el fin de proporcionar una herramienta de estudio para los bajistas que se encuentren en proceso de estudio y formación en su instrumento (bajo eléctrico), dando continuidad a la interpretación como único acompañante.

Imagen 37.
Ejemplo 1 “Cafetal y Orquídeas”
Cafetal y Orquídeas

Adaptación: Jordy A. Sánchez Llanos

$\text{♩} = 104$

Melodía

Chord-melody

Bajo c. *mp*

TAB 6/8

16 17 16 17 16 17 17 16 14 16 14 16 14 16 17 16 14

15 15 15 15 15 15 15 15 15 15 15 15 15 15 15 15

5

Mel.

Bajo c.

TAB 6/8

12 14 12 14 12 14 15 14 12 4 12 10 12 9 12 10 12 9

13 13 13 13 10 12 12 9

The image displays a musical score for guitar. It is divided into two systems. The first system shows the melody in the treble clef and guitar accompaniment in the bass clef. The melody is a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The guitar accompaniment uses a 'chord-melody' technique, where the melody notes are played as single notes on the guitar strings while the bass line provides harmonic support. The tempo is marked as quarter note = 104. The second system continues the melody and accompaniment, with the melody notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The guitar accompaniment continues with similar chord-melody patterns.

Fuente: El autor.

El arreglo está diseñado para voz y único acompañante, en la introducción se emplea técnica de “chord melody”. Ver Imagen 37.

Imagen 38.
Ejemplo 2 “Cafetal y Orquídeas”

The image displays a musical score for guitar, divided into two systems. The first system, starting at measure 74, includes a melody line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The bass line features a dynamic marking of *p* (piano) followed by *f* (forte), and a section marked *mp* (mezzo-piano). The guitar tablature below the bass line shows fingerings (3, 5, 7, 5, 7) and fret numbers (5, 7, 5, 7). The second system, starting at measure 78, continues the melody and bass line. The bass line has a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The guitar tablature shows fingerings (10, 10) and fret numbers (10, 10). A large circle highlights the first system, and a green highlight is present under the melody in the second system.

Fuente: El autor.

La textura empleada en el acompañamiento consta de “armónicos naturales” con un bajo en sonido real, que genera un contraste entre las voces usadas en el acompañamiento debido a su gran diferencia de alturas y timbres, que brindan una característica particular, buscando simular la ejecución simultánea en otros formatos que utilizan bajo eléctrico conjunto con tiple requinto y/o bandola. Ver Imagen 38.

Imagen 39.
Ejemplo 3 “Cafetal y Orquídeas”

The image displays a musical score for guitar, divided into two systems. The first system starts at measure 17 and the second at measure 21. Each system includes a Melody (Mcl.) line and a Bass (Bajo e.) line with guitar tablature (TAB) below it. The bass line is marked with dynamics *mp* and *mf*. The guitar tablature includes fret numbers and fingerings (e.g., 3, 5, 7, 8). A large circle highlights a section of the bass line and guitar tablature in the first system, specifically measures 19 and 20. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests, along with dynamic markings and articulation symbols.

Fuente: El autor.

En el aspecto ritmo-métrico, se hizo una reducción del ritmo compuesto del bambuco, generando una variación para lograr una sensación percusiva dentro del acompañamiento, se puede ver que se reemplazó el primer silencio de corchea y la corchea de la cuarta subdivisión por una nota muerta (percusiva), para permitir una buena sonoridad, mantener el sonido y no cortar abruptamente el “sustain” de los armónicos. Ver Imagen 39.

Imagen 40.
Ejemplo 4 “Cafetal y Orquídeas”

62

Mel.

Bajo c.

TAB

3 3

3 3

3 3

3 3

66

Mel.

Bajo c.

mp

TAB

10 9 10

8 8

8 8

10 10

70

C1

Mel.

Bajo c.

TAB

10 10

3 3

3 3

3 3

Fuente: El autor.

La línea de bajo se elaboró con un ritmo básico de bambuco que brinda al intérprete una gran comodidad, que técnicamente le permite enfocarse en las particularidades que exige la ejecución de la obra, como se evidencia en la Imagen 40.

12.3.Me voy a quedar en mi pueblo- Adaptación al Bajo Eléctrico

Esta adaptación fue pensada para estudiantes que requieran una herramienta de iniciación en la interpretación del bajo como instrumento solista, se caracteriza por ejecutar técnicas como “tapping” y “chord melody”.

Imagen 41.
Ejemplo 1 "Me voy a quedar en mi pueblo"

Me voy a quedar en mi pueblo

Juan de Dios Sánchez

Adaptación: Jordy A. Sánchez Llanos

The musical score is presented in two systems. The first system is for the electric bass (Bajo eléctrico), with a tempo marking of quarter note = 104 and a 'Tapping' instruction highlighted in yellow. The bass line starts with a melodic phrase in the treble clef and a pedal point in the bass clef. The second system, starting at measure 8, shows the guitar (B.e.) playing the melodic line in the treble clef, while the bass continues with the pedal point in the bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The dynamic marking *mf* is indicated at the beginning of the bass line.

Fuente: El autor.

En la Imagen 41, se evidencia que hay dos voces inicialmente, una melodía y un bajo pedal; ya que el tema inicia con una gran distancia entre estas voces y el “tapping” es una buena herramienta para la ejecución de una sección con estas características.

Imagen 42.
Ejemplo 2 "Me voy a quedar en mi pueblo"

The image displays a musical score for a solo bass player. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system starts at measure 16, marked with a pink box labeled 'chord-melody'. A large circle highlights measures 17-19, with a green box and text 'Cercanía entre las voces' indicating the close interval between the two staves. Dynamic markings include *p*, *f*, *f*, and *p*. The second system starts at measure 20, with dynamic markings *mp*, *f*, and *mp*.

Fuente: El autor.

Cómo esta es una obra para bajo solista, se hace en su mayoría uso del “chord-melody”, para acompañar la línea melódica (ver Imagen 42), es necesario mencionar que en el uso de esta técnica se debe priorizar la melodía, alterarla lo menos posible para mantener su intención original y mantener una cercanía en el diapasón de todas las notas a ejecutar.

Imagen 43.
Ejemplo 3 "Me voy a quedar en mi pueblo"

The image displays three systems of musical notation for a piece titled "Me voy a quedar en mi pueblo". Each system consists of a treble clef (B.c.) and a bass clef (B.e.) staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

- System 1 (Measures 37-40):** The bass clef staff starts with a forte (*f*) dynamic, followed by mezzo-piano (*mp*) dynamics. The treble clef staff contains melodic lines.
- System 2 (Measures 41-44):** The bass clef staff features two measures where notes are circled in green, with dynamics *mf* and *mf* respectively. The system concludes with a piano (*p*) dynamic. The text "Cuerdas al aire" is written in green above the bass staff.
- System 3 (Measures 45-48):** The bass clef staff begins with a forte (*f*) dynamic, followed by mezzo-piano (*mp*) and then forte (*f*) dynamics. The treble clef staff continues with melodic and harmonic material.

Fuente: El autor.

En el caso de no ser posible mantener una cercanía en el diapasón de todas las notas a ejecutar (mencionado en el ejemplo anterior) o simplemente querer dar un registro diferente a la nota, se puede optar por el uso de cuerdas al aire. Ver Imagen 43.

13. Conclusiones

Durante la ejecución del proyecto, se lograron recopilar algunos elementos constitutivos del bambuco. Uno de ellos es el aspecto ritmo-métrico, donde es primordial identificar y definir los acentos particulares del género, ya que hace parte de las particularidades del bambuco, el cual frecuentemente se escribe en compás de 3/4 o 6/8. El elemento armónico, que depende del carácter y conocimiento del compositor, pero con similitudes entre algunos autores en los que la obra puede estar tanto en modo mayor como menor, modular a sus relativas menores/mayores respectivamente o paralelas. En la melodía del bambuco se presenta una estructura de pregunta-respuesta, la figuración melódica tiende a un comportamiento anacrúfico.

Otro elemento constitutivo que se corrobora es la forma, en los que se pueden hallar algunos bambucos bipartitos, aunque en la mayoría de composiciones son tripartitos; tienen frases de dieciséis (16), ocho (8) y hasta cuatro (4) compases, que se pueden fragmentar en dos semifrases, y pueden ser asimétricos. (Restrepo, 1986)

Se emplearon algunas de las técnicas del bajo eléctrico mencionadas en el documento, como el chord melody, tapping, slap, entre otros. No obstante, el “chord melody” fue un recurso protagónico, ya que permite tocar la melodía y el acompañamiento de manera simultánea, y debido al formato que se implementó (bajo eléctrico como solista o único acompañante) fue una técnica muy eficiente, así como el acompañamiento usado en la guitarra, que fue la base rítmica acompañante.

Y bajo criterios de Jean Larue en su libro análisis del estilo musical y formas tonales de pequeñas dimensiones análisis musical de Svetlana Skriagina y Andrés Pineda Bedoya, se analizaron las obras del compositor Juan de Dios Sánchez.

Anexos

Anexo 1. Glosario para partituras, pág. 78.

Anexo 2. Partitura adaptación “Serenata a Colombia”, pág. 80.

Anexo 3. Partitura adaptación “Cafetal y Orquídeas”, pág. 83.

Anexo 4. Partitura adaptación “Me voy a quedar en mi pueblo”, pág. 87.

Anexo 5. Video adaptación al bajo eléctrico *Serenata a Colombia*. Link Youtube:
<https://youtu.be/QRUyLUItLJE>

Anexo 6. Video adaptación al bajo eléctrico *Cafetal y Orquídeas*. Link Youtube:
<https://youtu.be/qApStmlTxj8>

Anexo 7. Video adaptación al bajo eléctrico *Me voy a quedar en mi pueblo*. Link Youtube:
<https://youtu.be/pTtU04rBqY>

Bibliografía

A.A.V.V. (1992). Compositores Colombianos vida y obra. Catálogo N° 1. Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá.

Cedeño Delgado Carlos Andrés. (2015). El bajo eléctrico en la música llanera colombiana, descripción musical en el estilo de uno de sus exponentes, el maestro Ricardo Zapata Barrios. Universidad Pedagógica Nacional. Proyecto de grado, para optar por el título de licenciatura en música. Bogotá, Colombia.

Chavés Sebastian. (2019). Richard Bona, el músico de jazz menos pensado. Accedido el 02 de diciembre, 2020, desde <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/richard-bona-el-musico-de-jazz-menos-pensado-nid2313855>

Corredor Mesa Alber Fair. (2018). Entre bambucos y pasillos. Una perspectiva del estilo musical de Adolfo Mejía. Universidad Pedagógica Nacional. Proyecto de grado, para optar por el título de licenciatura en música. Bogotá, Colombia.

Cortes Cañón Pedro Felipe. (2013). El bajo eléctrico en el género bambuco de la música andina colombiana. Universidad Pedagógica Nacional. Proyecto de grado, para optar por el título de licenciatura en música. Bogotá, Colombia.

Cruz González Miguel Antonio. (2002). Folclore, Música y Nación. El papel del bambuco en la construcción de lo colombiano Nómadas (Col), núm. 17. Bogotá, Colombia. pág. 219-231

De Borja Francisco. (2010). Tapping. Accedido el 06 de agosto, 2019, desde <http://bassborja.blogspot.com/2010/06/tapping.html>

El Tiempo. (2010). Murió el maestro y compositor Jorge Villamil Cordovez. Accedido el 10 de septiembre, 2019, desde <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-7321247>

Encabo Vera Miguel Ángel. (2002). Las obligaciones del editor musical. Editorial Reus S.A. Madrid, España. pág. 60-67

Escuela de Música Popular de Avellaneda (EMPA). (2019). Cátedra de Bajo Eléctrico Tango. Escuela de Arte “Leopoldo Marechal”.

Fernández Fernández José. (2016). Chord Melody: Re-armonizando una melodía. Accedido el 06 de agosto, 2019, desde <https://www.clasesguitarraonline.com/armonia-para-guitarra/2016/9/27/melody-chords>

Forero Juan. (2019). El Bambuco: Música, Danza y Tradición. Accedido el 06 de agosto, 2019, desde <https://antojandoando.com/explorando/el-bambuco-musica-danza-y-tradicion/>

Galindo Humberto. (2019). Cantantes y musicantes, Cantalicio Rojas. Accedido el 10 de septiembre, 2019, desde http://www.musigrafia.org/acontratiempo/files/ediciones/revista5/pdf/Rev5_10_Cantalicio%20Rojas.pdf

Gruner Cristian. (2020). La técnica de Slap, sección análisis de estilos. Ares Editorial. Accedido el 06 de agosto, 2019, desde <http://www.aulaactual.com/especiales/slap/>

Jaramillo de Olarte Lucia; Trujillo Jaramillo Monica. (1991) Trece Danzas tradicionales de Colombia, Fondo Cultural Cafetero. Edición: Ata, Fondo Cultural Cafetero Museo del Siglo XIX. Bogotá.

La Capital. (2017). Jaco Pastorius: el genio que revolucionó la manera de tocar el bajo. Accedido el 18 de febrero, 2020, desde <https://www.lacapitalmdp.com/jaco-pastorius-el-genio-que-revoluciono-la-manera-de-tocar-el-bajo/>

Londoño Alberto. (1985). El Currulao. Accedido el 20 de mayo, 2020, desde http://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/10111/1/LondonoAlberto_1985_Currulao.pdf

Magazine Revista. (2019). Magazine Bajos y bajistas. Revista de bajos. Accedido el 18 de febrero, 2020, desde <https://www.bajosybajistas.com/>

Manus Ron, Manus Morty. (2001) Método de Bajo. Edición Música Distribución S.A., España. pág. 4-5

Marc Crist. (2011). Garzón y Collazos, Silva y Villalba, Last F.M. Accedido el 10 de septiembre, 2019, desde <https://www.last.fm/es/tag/bambuco/artists>

Montalvo López Francy Lizeth. (2006). Aplicación de conceptos de improvisación en el pasillo y el bambuco de la región andina colombiana. Edición: Ministerio de cultura.

Olaya Mauricio. (2020). Bambuco Características Generales de la Melodía [Video]. Accedido el 20 de mayo, 2020, desde <https://youtu.be/G5puQbMZj28>

Olvera Bernabé José Antonio. (2016). Desarrollo de técnica en el bajo eléctrico mediante el diseño de una guía de ejercicios de digitación de arpegios en la carrera de música de la universidad católica de Santiago de Guayaquil. Universidad católica de Santiago de Guayaquil. Proyecto de grado, para optar por el título de licenciatura en música. Guayaquil, Ecuador.

Perdomo Escobar Jose Ignacio. (1938). Historia de la música en Colombia. Editorial ABC, Primera edición. Bogotá. pág. 253.

Restrepo, H. (1986). A mi cánteme un Bambuco. Ediciones Autores Antioqueños. Medellín.

Radio Nacional. (2020). Chepe Ariza "El bajo de la montaña". Recuperado de: Accedido el 18 de febrero, 2020, desde <https://www.radionacional.co/content/chepe-ariza-el-bajo-de-la-monta>

Román Pérez Raquel Esther De. (2003). Obras musicales, compositores, intérpretes y nuevas tecnologías. Editorial Reus S.A. Madrid, España. pág. 83-85

Saavedra Valenzuela Igor. (2013). Rítmica aplicada al bajo eléctrico. Editorial Jc Saenz Editor. Chile. pág. 31-38.

Salamanca Alarcón Óscar Jair. (2012). Interpretación del merengue dominicano en el bajo eléctrico. Caso: Isaías Leclerc. Universidad Pedagógica Nacional. Proyecto de grado, para optar por el título de licenciatura en música. Bogotá, Colombia.

Skriagina Svetlana, Pineda Bedoya Andrés. (2019). Formas tonales de pequeñas dimensiones. Análisis musical. Editorial Universidad Pedagógica Nacional, Cooperativa Editorial Magisterio, Bogotá.

Sokolov Alexander. (2005). Composición musical en el siglo XX, dialéctica de la creación. Editorial Zöllner y Lévy S.L, traducción: Irina Kryazheva. Granada, España.

Universidad Nacional De Colombia. (2001). Musicología en Colombia: una introducción. Edición Egberto Bermúdez y Jaime Cortés, Bogotá. pág. 31-38.

Villamil Andrés. (2013). Guitarra Colombiana, explorando la música colombiana a través de la guitarra. Primera Edición, Editorial SIC, Bogotá.

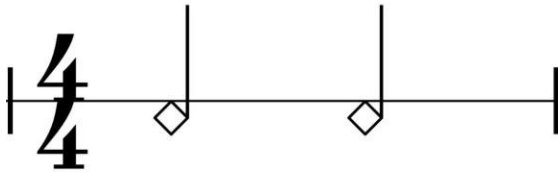
Wooten Victor. (2019). Biography. Accedido el 18 de febrero, 2020, desde <https://www.victorwooten.com/bio>

Anexos

Anexo 1. Glosario para partituras

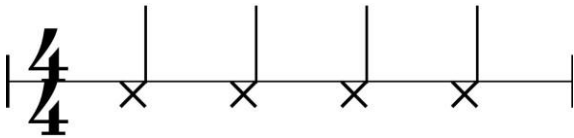
Armónicos Naturales

Encontraremos figuras en las que el punto tendrá forma de rombo.

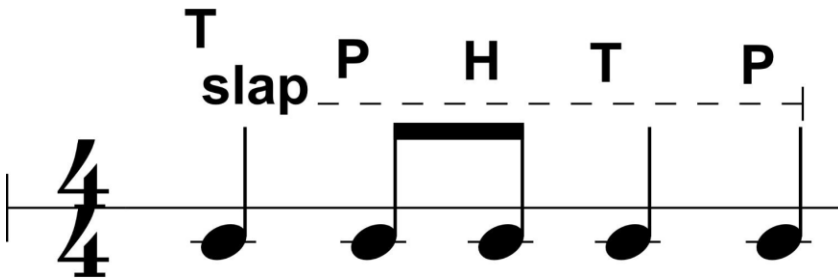


Notas Percutivas

En las obras pueden estar presentes figuras que remplazan por una "x" su punto.



Slap



En esta técnica se encontrará la palabra slap, acompañada de indicaciones como:

T= thumb

P= pop

H= hummer on

Tapping

♩ = 104
Tapping

mf

Está presente al comienzo de un segmento musical, indicando el momento para emplearse.

Chord-melody

Se encontrará encabezando un segmento musical, como guía a

16 chord-melody

p

Anexo 2. Partitura adaptación “Serenata a Colombia”

Serenata a Colombia

Autor: Juan de Dios Sánchez. Adaptación: Jordy A. Sánchez Llanos

$\text{♩} = 98$

Melodia

Bajo c.

chord-melody
8va

mp *p*

6 **A**

Mel.

Bajo c.

mf *p < f > p* *p*

11

Mel.

Bajo c.

f *mp* *mp*

16

Mel.

Bajo c.

mf

21 B

Mel. 

Bajo e.  *mp* *mf* *f* *p* palm mute P.M.

27

Mel. 

Bajo e.  *f* *p* *f* *p* *f*

32

Mel. 

Bajo e.  *p* *p* *f* *mp* *p*

38 C

Mel. 

Bajo e.  *mf* *f* *mp* *8va*

44

Mel. 

Bajo e. 

49

Mel. 

Bajo e.  *mf* *mf* *mp* *mf*

55 *To Coda*

Mel. 

Bajo e.  *p* *mf*

60 *D.C. al Coda* \oplus

Mel. 

Bajo e.  *mp* *mf* *mp*

Detailed description: This page contains three systems of musical notation for a piece in A major (three sharps). The first system (measures 49-54) features a melody in the upper voice and a bass line in the lower voice. The bass line includes dynamic markings of *mf*, *mf*, *mp*, and *mf*. The second system (measures 55-59) is marked 'To Coda' and shows a melody and bass line with dynamics *p* and *mf*. The third system (measures 60-64) is marked 'D.C. al Coda' with a double bar line and a Coda symbol. The melody consists of a few notes, while the bass line has a more complex texture with dynamics *mp*, *mf*, and *mp*.

Anexo 3. Partitura adaptación “Cafetal y Orquídeas”

Cafetal y Orquídeas

Autor: Juan de Dios Sánchez. Adaptación: Jordy A. Sánchez Llanos

♩ = 104

Melodia

Chord-melody

Bajo e.

mp

7

Mel.

Bajo e.

mf

13

Mel.

Bajo e.

mp *f* *mp*

A

19

Mel.

Bajo e.

mf

25

Mel.

Bajo c.

mp *mf* *mp*

8va

31

Mel.

Bajo c.

mf *f* *mp* *f*

T slap P H T P

8va

37

Mel.

Bajo c.

mp

8va

43

Mel.

Bajo c.

mp

8va

48

Mel.

Bajo c.

mp *f* *mp*

8va

54

Mel.

Bajo c.

f *mp* *mf* *mp*

8va

60

Mel.

Bajo c.

8va

65

Mel.

Bajo c.

f *mp*

8va

C1

71

Mel.

Bajo c.

p *f* *mp*

8va

76

Mel.

Bajo c.

mf

8va

81

Mel.

Bajo c.

mp *mf*

8va

86

Mel.

Bajo c.

D.C. al Fine

mp *mf*

8va

91

Mel.

Bajo c.

mf *f*

8va

97

Mel.

Bajo c.

mp

Anexo 4. Partitura adaptación “Me voy a quedar en mi pueblo”

Me voy a quedar en mi pueblo

Autor: Juan de Dios Sánchez

Adaptación: Jordy A. Sánchez Llanos

♩ = 104
Tapping

Bajo eléctrico

Bajo Eléctrico

mf

11

B.e

B.e

chord-melody

p *f*

19

B.e

B.e

f *p* *mp* *f* *mp*

25

B.e

B.e

mf *mp*

A

31

B.e

B.e

mf *mp* *mf* *mp* *mf*

36

B.e

B.e

p *f* *mp* *mp* *mf*

42

B.c. 

B.c. 

48

B.c. 

B.c. 

54

B

B.c. 

B.c. 

60

B.c. 

B.c. 

66

B.c. 

B.c. 

72

C

B.c. 

B.c. 

78

B.c. 

B.c. 

85

B.c

B.c

85

B.c

B.c