



UNIVERSIDAD PEDAGOGICA
NACIONAL

laboradores de educadores

FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

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

BERROCHE. PROPUESTA INTERPRETATIVA PARA BAJO ELÉCTRICO BASADA EN LA MÚSICA DE TAMBORES DE LA COSTA CARIBE.

Presentado por el estudiante:

JOSÉ ANTONIO BURGOS PALOMINO

CODIGO: 2011275056. C.C. 78032143

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

- La investigación presenta coherencia entre los objetivos planteados y el desarrollo de la misma.
- Demuestra dominio y apropiación del objeto de estudio.
- La propuesta creativa pone en evidencia la esencia de los aires tradicionales elegidos y al mismo tiempo constituye un aporte a la interpretación contemporánea del bajo eléctrico en estos géneros.
- La investigación no se limita a cumplir requisitos para titulación, sino que se constituye en la evidencia de un proyecto de vida del estudiante.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - lector	ROGELIO ALBERTO GARCÍA		5.0
Jurado 2 - lector	JOSUE MAURICIO SICHACÁ		5.0
Asesor	ALEJANDRO GAMBOA MEDINA		5.0

Nota final: Cinco punto cero. (5.0).

Dado en Bogotá D.C. a los 22 Días del mes de Febrero de 2017

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLA ARTES
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL

BERROCHE

PROPUESTA INTERPRETATIVA PARA BAJO
ELÉCTRICO BASADA EN LA MÚSICA DE
TAMBORES DE LA COSTA CARIBE.

JOSÉ ANTONIO BURGOS PALOMINO
CÓDIGO: 2011275056

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLA ARTES
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL

COLOMBIA CREATIVA COHORTE 3

TRABAJO DE GRADO

BERROCHE


PROPUESTA INTERPRETATIVA PARA BAJO
ELÉCTRICO BASADA EN LA MÚSICA DE
TAMBORES DE LA COSTA CARIBE.

MODALIDAD
INVESTIGACIÓN CREATIVA

DIRECTOR
ALEJANDRO GAMBOA

JOSÉ ANTONIO BURGOS PALOMINO
CÓDIGO: 2011275056


2017

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL 44	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 4 de 92	

1. Información General	
Tipo de documento	Trabajo de grado
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca central.
Título del documento	Berroche: Propuesta interpretativa para bajo eléctrico basada en la música de tambores de la costa caribe.
Autor(es)	Burgos Palomino, José Antonio
Director	Gamboa, Alejandro
Publicación	Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 2017. 92p
Unidad Patrocinante	Universidad Pedagógica Nacional
Palabras Claves	Nuevo lenguaje para bajo eléctrico; propuesta creativa; quinteto de bajos eléctricos mas bajo solista.

2. Descripción
<p>Trabajo de grado que busca desarrollar un lenguaje de acompañamiento para bajo eléctrico con base a las células rítmicas de la percusión folclórica (alegre, tambora, llamador, y maracas) en los ritmos de las músicas tradicionales de <i>bullerengue chalupiao</i>, <i>cumbia</i>, <i>tambora</i>, <i>puya o jalao</i>, <i>son corrido</i> y aplicarlo en una composición original para quinteto de bajos mas bajo solista, que muestre su desarrollo y pertinencia en estas músicas.</p> <p>Esta investigación propone, de forma indirecta, la posibilidad de abordar el estudio del bajo eléctrico desde las músicas tradicionales autóctonas de tambores y a su vez motivar a espacios para nuevas investigaciones sobre las músicas de Córdoba y Sucre que contribuyan a ampliar el lenguaje de este instrumento en estos formatos y su proyección a nivel académico. La investigación reúne muchas vivencias personales y también del acervo cultural sabanero, los datos se recolectaron apoyado en grandes instrumentistas tradicionales de Córdoba y Sucre, que luego se compilaron en Bogotá.</p>

3. Fuentes
<ol style="list-style-type: none"> 1. Alzate, A. (1980). El músico de banda: aproximación a su realidad social. montería: editorial américa latina. 2. Fortich Díaz, William. (1994). Con bombos y platillos: origen del porro aproximación al fandango Sinuano y las bandas pelayeras. Montería: domuslibri. 3. González Henríquez, A. (1989). La influencia de la música cubana en el Caribe colombiano.


 55 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>Universidad de Colombia</small>	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 5 de 92	

Huellas, 25:34-42.

4. Herrera. Edward. (2004). Música y folclor de Colombia
4. <http://www.monografias.com/trabajos34/folclor-colombia/folclor-colombia.shtml>
5. Simha Aron. (1991). African polyphony and polyrhythm. Paris: Cambridge University Press.
6. Valencia Salgado, Guillermo. (1991). *Festivales, instrumentos y ritmo: festivales folklóricos, instrumentos típicos de córdoba, folklor musical de córdoba, el binde, porro Pelayo (partitura), seis de enero, porro tapao (partitura)*, [S.L].\
7. Valencia Rincón, Victoriano. (1995). El porro palitiao: análisis del repertorio tradicional. Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional.
8. Valencia Rincón, Victoriano. (2004). Pitos y tambores: cartilla de iniciación musical, Bogotá, Asociación cultural Artesano.
9. Villarreal Solar, Juan G.(2009). Porro al piano Creación e interpretación de cuatro obras basadas en el porro palitiao con énfasis en la aplicación de un criterio de lenguaje pianístico: Tesis de grado Facultad de Artes Asab, Bogotá.
10. Wooten victor & Wellington. (2008). Victor Wooten Groove WorkShop. Boston, Ma: HudsonMusic.

4. Contenidos
CAPITULO 1: DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN CAPITULO 2: MARCO CONCEPTUAL CAPITULO 3: ASPECTOS TÉCNICOS CAPITULO 4: CONVENCIONES, RITMOS DE ESTUDIO Y PROPUESTA CREATIVA CAPITULO 5: CONCLUSIONES CAPITULO 6: ANEXOS CAPITULO 7: BIBLIOGRAFÍA

5. Metodología
Metodología: Investigación Creación Instrumentos de Recolección: entrevistas, visitas y participaciones en festivales de gaita a nivel nacional (Festival Nacional de la Cumbiamba, Festival de la Algarroba en Galeras Sucre, Festival de Gaitas en Ovejas Sucre, Festival Nacional del Porro en San Pelayo Córdoba, Festival Nacional del Bullerengue de Puerto Escondido (Córdoba), charlas personales, lecturas de tesis afines y documentales. Fases: fase de recolección de la información, fase de comparación y análisis, fase de elaboración de la propuesta interpretativa, fase de producción y ensamble.


 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL 66	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 6 de 92	

Marco de estudio: El ritmo, la investigación y estudio de la propuesta se ha fijado con base en los aires tradicionales de *Bullerengue Chalupiao, Cumbia, Tambora, Puya o Jalao y Son Corrido*, en sus estructuras de marcha, cortes más representativos, en las hemiólas, en los acentos, en sus sincopas, en las matrices y contratiempos y en cada sección que permitiera la posibilidad de ver y mixturar los ritmos entre sí, sin que pierdan sus acentuaciones rítmicas naturales y de manera que el resultado polirrítmico sea sólido, consciente y coherente con lo que se estaba buscando.

6. Conclusiones

Desde que empezó esta investigación, se ha tenido claro un enfoque de trabajo en el cual se quiere pasar, copiar, modificar, variar o crear desde las sonoridades y los roles de los diferentes instrumentos que conforman el grupo de música de pitos y tambores en su formato tradicional y los diferentes ritmos, hacia el lenguaje del bajo eléctrico. Hemos encontrado que a nivel técnico para el bajista, se presentan la mayoría de los problemas estilísticos y musicales que se abordaron a la hora de crear e interpretar la obra trabajada "Berroche" y que luego fueron resueltos utilizando en gran medida las herramientas que el autor aprendió durante su formación como bajista a nivel académico y a través de la experiencia adquirida en su quehacer habitual.

Para finalizar considero que este trabajo me ha ayudado a entender desde otro lenguaje ajeno a mí, como lo es el de la percusión de tambores, cómo se construye la estructura rítmica de los diferentes géneros de las músicas del caribe. El estudio consciente de los ritmos, verme inmerso en sus patrones acentuales y todos los elementos que con ellos están implícitos, me motivó a estudiar la percusión desde el bajo eléctrico y los resultados a nivel instrumental han sido geniales; ya que he notado de manera sorprendente que mi capacidad de marchar, sustituir e improvisar se han consolidado mejor de lo que esperaba y mi posición frente a la puesta instrumental ha cambiado de perspectiva luego de todo lo aprendido y descubierto durante la investigación.

Elaborado por:	José Antonio Burgos Palomino
Revisado por:	Alejandro Gamboa 

Fecha de elaboración del Resumen:	17	02	2017
--	----	----	------

TABLA DE CONTENIDO

Página

ABSTRACT

TABLA DE IMAGENES

AGRADECIMIENTOS

INTRODUCCIÓN 14

CAPITULO 1: DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN 15

1.0 Pregunta de investigación 15

1.1 Objetivo general 15

1.2 Objetivos específicos 15

1.3 Justificación 18

1.4 Antecedentes 20

1.5 Metodología 23

1.6 Instrumentos de recolección 24

1.7 Fases 24

1.8 Población y muestra 26

1.9 Marco de estudio 26

1.10 ¿Porqué estos ritmos? 27

CAPITULO 2: MARCO CONCEPTUAL 28

2.1 Antecedentes del bajo en la música 28

2.2 Influencias de músicas negras, indígenas y españolas 29

2.3 Ritmos de estudio de la interpretación	34
2.3.1 La Cumbia	34
2.3.2 El Bullerengue	36
2.3.3 Son corrido o puya	38
2.3.4 La Tambora	40
2.4 El bajo eléctrico en la música tradicional Colombiana de la Costa Caribe.	41
 CAPITULO 3: ASPECTOS TÉCNICOS	 46
3.1 Aspectos técnicos del bajo eléctrico	46
3.1.1 Slap	46
3.1.2 Thumb technique	47
3.1.3 Popping o Snap	47
3.1.4 Ghost Notes	47
3.1.5 Hammer-On	48
3.1.6 Slide o glissando	48
3.1.7 Tapping	48
3.1.8 Armónicos Reales	49
3.1.9 Armónicos Artificiales	49
3.2 Aspectos Técnicos de los tambores	49
3.2.1 Elementos rítmicos	49
3.2.2 Noción de pulso	50
3.2.3 División binaria del pulso	50
3.2.4 Noción de contratiempo	50
3.2.5 Subdivisión binaria del pulso	51
3.2.6 Subdivisión ternaria del pulso	51
3.2.7 Modelos de matriz	51
 CAPITULO 4: CONVENCIONES, RITMOS DE ESTUDIO Y PROPUESTA CREATIVA	 53
4.1 Convenciones para tambores	53
4.1.1 Convenciones generales	53
4.1.2 Convenciones para tambora	54

4.1.3 Convenciones para tambor alegre	55
4.1.4 Convenciones para tambor llamador	56
4.1.5 Convenciones para maraca y guache (o)	57
4.2 Ritmos de estudio	58
4.2.1 Ritmo de cumbia	58
4.2.2 Ritmo de bullerengue chalupíao	59
4.2.3 Ritmo de puya	60
4.2.4 Ritmo de son corrido	61
4.2.5 Ritmo de tambora	62
4.3 Convenciones generales para bajo eléctrico	63
4.4 Propuesta creativa	66
4.5 Tema para quinteto de bajo, más bajo solista “Berroche”	67
4.6 Análisis de la obra Berroche	81
4.7 Forma de la obra	81
4.8 Proceso de grabación	81
CAPITULO 5: CONCLUSIONES	86
CAPITULO 6: BIBLIOGRAFÍA	88
CAPITULO 7: ANEXOS	91
6.1 Entrevistas	91
6.2 Música de muestra	91
6.3 Pitos y tambores	92
6.3.1 Documento cartilla de iniciación musical	92
6.3.2 Tabla contenido de audio	92
6.4 Audio & pdf berroche	86

Resumen

Este trabajo de grado busca desarrollar un lenguaje de acompañamiento para bajo eléctrico con base a las células rítmicas de la percusión folclórica (alegre, tambora, llamador, y maracas) en los ritmos de las músicas tradicionales de *bullerengue chalupeño, cumbia, tambora, puya o jalao, son corrido* y aplicarlo en una composición original para quinteto de bajos mas bajo solista, que muestre su desarrollo y pertinencia en estas músicas.

Esta investigación propone, de forma indirecta, la posibilidad de abordar el estudio del bajo eléctrico desde las músicas tradicionales autóctonas de tambores y a su vez motivar a espacios para nuevas investigaciones sobre las músicas de Córdoba y Sucre que contribuyan a ampliar el lenguaje de este instrumento en estos formatos y su proyección a nivel académico. La investigación reúne muchas las vivencias propias, la recolección de datos del acervo cultural popular apoyado de grandes músicos e instrumentistas si hizo en las sabanas de Córdoba y Sucre, y luego se compiló en Bogotá.

Tabla de imágenes

Número de imagen	Descripción	Ubicación Pagina	Referencia
1	Ritmo de cumbia para grupo de tambores.	21	Cartilla: pitos y tambores, Victoriano Valencia 2004.
2	Ritmo de bullerengue para grupo de tambores.	23	Cartilla: pitos y tambores, Victoriano Valencia 2004.
3	Ritmo de son corrido o puya para grupo de tambores.	25	Cartilla: pitos y tambores, Victoriano Valencia 2004.
4	Ritmo de tambora para grupo de tambores.	26	Cartilla: pitos y tambores, Victoriano Valencia 2004.
5	Noción de pulso, tablas y palmas.	35	Trabajo de grado, José Antonio Burgos.
6	División binaria, maraca y guacho.	35	Trabajo de grado, José Antonio Burgos.
7	Noción de contratiempo para llamador.	35	Trabajo de grado, José Antonio Burgos.
8	División binaria de pulso.	36	Trabajo de grado, José Antonio Burgos.
9	División ternaria de pulso.	36	Trabajo de grado, José Antonio Burgos.
10	Noción de matriz, modelo base.	36	Trabajo de grado, José Antonio Burgos.
11	Matriz modelo 1	37	Trabajo de grado, José Antonio Burgos.
12	Matriz modelo 2	37	Trabajo de grado, José Antonio Burgos.
13	Matriz modelo 3	37	Trabajo de grado, José Antonio Burgos.
14	Convenciones generales y para tambora.	39	Cartilla: pitos y tambores, Victoriano Valencia 2004.
15	Convenciones para tambora alegre.	40	Cartilla: pitos y tambores, Victoriano Valencia 2004.
16	Convenciones para tambor llamador.	41	Cartilla: pitos y tambores, Victoriano Valencia 2004.
17	Convenciones para maraca y guache.	42	Cartilla: pitos y tambores, Victoriano Valencia 2004.
18	Ritmo de cumbia y variaciones.	43	Cartilla: pitos y tambores, Victoriano Valencia 2004.
19	Ritmo de chalupa y variaciones.	44	Cartilla: pitos y tambores, Victoriano Valencia 2004.

20	Ritmo de puya y variaciones.	45	Cartilla: pitos y tambores, Victoriano Valencia 2004.
21	Ritmo de son corrido y variaciones.	46	Cartilla: pitos y tambores, Victoriano Valencia 2004.
22	Ritmo de tambora	47	Cartilla: pitos y tambores, Victoriano Valencia 2004.

Tablas

Número de tabla	Descripción	Ubicación Pagina	Referencia
1	Tabla, convenciones generales para bajo eléctrico.	48/51	Trabajo de grado, José Antonio Burgos.
2	Tabla de patrones rítmicos utilizados.	68/69	Trabajo de grado, José Antonio Burgos.
3	Tabla de anexos, entrevistas.	73	Trabajo de grado, José Antonio Burgos.
4	Tabla de pistas de audios pitos y tambores.	74	Cartilla: pitos y tambores, Victoriano Valencia 2004.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a Dios primeramente por darme la salud, la fortaleza y la perseverancia para llegar hasta aquí; a mi difunta tía Onisa Burgos, que se que está orgullosa de mi por haber culminado esta etapa en la que tanto me apoyó y casi a suplicas pedía que la terminara; a mi padre José Antonio Burgos Lozano, por toda su comprensión y tolerancia, por toda la confianza que depositó en mi para que viniera a estas tierras lejanas a cumplir mi sueño; a mi hermano Carlos J Espitia, que siempre ha estado apoyándome en este camino que alguna vez decidí emprender lejos de el y que por cosas del destino hoy estamos compartiendo juntos con nuestras propias familias y nuestros sueños y anhelos recuperando ese tiempo; a mi esposa Carla Fuentes por ser mi pivote, mi brújula y mi norte, por siempre creer en mi y por nunca dejar de insistir en la idea que terminara con este proyecto. A ella que se ha soportado mis largas ausencias aun cuando también estoy a su lado y cuando no, debido al trabajo, a ella que es mas que mi ayuda idónea y mi compañera siempre y en todo lugar, a ella siempre le deberé y estaré eternamente agradecido por todos estos años de abnegación y amor incondicional; a mi familia y a mis hijos, Ian y Blank por ser esa fuente de amor y energía inagotable, por ser mi inspiración y mi sustento; a todos mis amigos, colegas y maestros, a todos a quienes de alguna forma se hayan cruzado en este camino, muchas gracias, Dios los bendiga en salud, y abundancia, para que todo lo que nos propongamos lo llevemos a un feliz termino.

Gracias por el conocimiento y por cada enseñanza en este trabajo.

INTRODUCCIÓN

Durante los primeros años de educación musical me había cuestionado con estas preguntas ¿por que siempre mi instrumento (bajo eléctrico) había sido utilizado de cierta forma en los distintos géneros musicales?, *¿En que coinciden y en que no?*. Luego de un tiempo de estudio autodidacta pude sacar ciertas conclusiones de lo que medianamente podía percibir y el resultado de todo esto era otra pregunta *¿ lo puedo interpretar de otra forma ?*, en la búsqueda de esa otra forma encontré una identidad en la música de mi tierra (sabanas de Córdoba y Sucre y fue ahí cuando empezó la iniciativa de crear un sonido con un lenguaje propio en el que se identificara mi *feeling* (sentir personal musical) y personalidad en la manera de interpretar la música con el bajo eléctrico. No pasó mucho cuando empecé a investigar sobre la música de gaita y fue ahí cuando descubrí que el secreto estaba en buscar la comunicación y relación entre los tambores y el bajo eléctrico. La agilidad, velocidad, improvisación y virtuosismo de quienes interpretan el tambor hembra o alegre como también se le conoce, me motivó a su posterior estudio, desde la técnica, la interpretación y los diferentes estilos de los diversos *tamboreros o tamboleros* (denominación que se usa para quienes interpretan el tambor alegre), nunca desde la ejecución personal ya que mi aproximación a este instrumento ha sido siempre de manera conceptual y teórica.

La solidez de una base rítmica constante y estable me llevó a ver en la tambora, una posibilidad más de estudio en lo que al patrón de marcha se refiere y esto lo relacioné con mis capacidades interpretativas y lo que podía si pasaba el lenguaje percutido al bajo eléctrico. La combinación de estos dos instrumentos con las maracas y el llamador fue la resultante rítmica de mi motivación.

Al escuchar las grabaciones de aquellos tiempos veía cómo el bajo eléctrico era confinado a labores de acompañamiento solamente y veía coartadas muchas cualidades tímbricas y expresivas que eran notorias para mí en ese instrumento. Además, también pude notar que el lenguaje, la imaginación y la inventiva del

instrumentista (*Bajista*) estaba limitada por las características estilísticas del momento en torno a nuestros géneros folclóricos y sus instrumentos; y al final resultaba expuesto en propuestas de grupos folclóricos en donde el bajo en ritmos como *bullerengue chalupiao*, *cumbia*, *tambora*, *puya* o *jalao* y *son corrido*, estaba subutilizado y su función era la de acompañar al grupo de tambores con un *groove* de música latina, que no era pertinente o estaba lejos de los requerimientos en cuanto a clave, hemiolas y sincopas de la música tradicional Colombiana.

Este fue el detonante para decidir investigar sobre mi música, la tradicional, esa de las sabanas de Córdoba y Sucre, la de tambores, la que no se escucha en radio, ni es comercial y plantearme la pregunta de ¿cómo hacerla?, ¿cómo producirla? e intentar ejecutarla de una forma diferente en la que el bajo eléctrico estuviera interpretado en función de las percusiones folclóricas y sus ritmos y no al contrario.

Es importante esta propuesta compositiva, innovadora y creativa, en este sentido ya que posiciona y estandariza la música tradicional de la costa atlántica Colombiana en un nivel pedagógico investigativo y de difusión más accesible el estudio para las nuevas generaciones de músicos en Colombia y en el mundo.

CAPITULO 1: Diseño de la investigación

1.0 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

¿Se puede construir o crear un nuevo lenguaje interpretativo basado en la relación existente entre los tambores de música tradicional de la costa Atlántica en los ritmos de *bullerengue chalupiao*, *cumbia*, *tambora*, *puya o jalao*, *son corrido* y el bajo eléctrico y aplicarlo en un lenguaje pertinente en estas músicas?

1.1 OBJETIVO GENERAL

- Desarrollar un lenguaje de acompañamiento para bajo eléctrico con base a las células rítmicas de la percusión folclórica (Alegre, tambora, llamador, y maracas) en los ritmos de las músicas tradicionales de *bullerengue chalupiao*, *cumbia*, *tambora*, *puya o jalao*, *son corrido* y aplicarlo en una composición original que muestre su desarrollo y pertinencia en estas músicas.

1.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Diagnosticar en que estado están los niveles de ejecución de los bajistas en este tipo de músicas.
- Comparar y analizar el material de estado del arte en Colombia sobre el bajo eléctrico en la música de la costa atlántica.
- Recolectar y sistematizar la información del trabajo de campo que se ha venido realizando a nivel práctico, analítico e investigativo en el folclor Colombiano de la costa caribe.
- Proponer un nuevo lenguaje de interpretación rítmico-armónica en el cotidiano del acompañamiento del bajo eléctrico, en una composición original contemporánea.

- Crear varios *grooves*¹ (Patrón rítmico armónico) autónomos e independientes que se ajusten a la realidad musical, acentos y sincopas propuestos por estos géneros musicales.
- Utilizar en los patrones habituales de acompañamiento del bajo eléctrico, este nuevo lenguaje que soporte al ritmo base de la percusión folclórica y que pueda ser utilizado por los grupos de pitos y tambores con proyección moderna experimental.
- Presentar mediante material escrito (partituras) y auditivo (grabación) los resultados del producto de investigación.

¹ Groove: es la "sensación", rítmicamente expansiva, o el sentido de "swing" creado por la interacción de la música interpretada por la sección rítmica de una banda (batería, bajo eléctrico o contrabajo, guitarra y teclados).

1.3 JUSTIFICACIÓN

La música tradicional de tambores de la costa Atlántica es solo una de las formas musicales más representativas del caribe sabanero colombiano, más puntualmente de los departamentos de Córdoba y Sucre. La falta de material escrito y de trabajos de investigación serios referente a las músicas tradicionales de tambores, han obligado a basar esta investigación en otro tipo de material que sí estaba escrito y que en contexto sirven para entender los fenómenos socio-culturales del entorno sabanero. La riqueza de estas músicas radica tanto en el ritmo como en sus cadenciosas melodías, con un marcado carácter alegre y festivo que ha sido plasmado en numerosos trabajos de investigadores, pedagogos e historiadores de la música sabanera, en reconocidos artículos de Guillermo Goyo Valencia Salgado (1991), las cátedras del maestro William Fortich Díaz (2002) y los textos del maestro Victoriano Valencia Rincón (1995 - 2004), los cuales tienen criterios de coincidencias en torno al origen de las músicas sabaneras, la práctica musical de las bandas pelayeras², de los grupos de pitos y tambores y su repercusión cambiante a nivel socio-cultural con las nuevas músicas y los formatos experimentales.

En profundidad los escritos de estos autores y otras lecturas de carácter informal (Blogs de internet), otras investigaciones del ministerio de cultura y algunas tesis de grados sobre la música tradicional Colombiana, hacen evidente un intercambio cultural y un mestizaje entre negros, indígenas y españoles; (los cuales comparten ideas con los postulados de Samuel Bedoya³ sobre la *tri-etnia*) dado el comportamiento de roles que poseen los instrumentos de estos formatos dentro del discurso rítmico e instrumental.

² Pelayera (s): Gentilicio, los oriundos de San Pelayo, Córdoba.

³ Bedoya, Samuel. (1989). Módulos de capacitación para instrumentistas y directores de banda de vientos, Programa nacional de bandas, Banco de la república.
<http://www.banrepultural.org/blaavirtual/musica/modulos/indice.htm>

La inquietud que motivó el tema de esta investigación fue en gran parte la negación a creer que solo con ciertas características estéticas y estilísticas ya definidas, preestablecidas y diseñadas, sea posible acompañar o desarrollar un lenguaje bajístico coherente con la música tradicional de tambores de la costa Atlántica.

Esta investigación propone, de forma indirecta, la posibilidad de abordar el estudio del bajo eléctrico desde las músicas tradicionales autóctonas de tambores y a su vez motivar a espacios para nuevas investigaciones sobre las músicas de Córdoba y Sucre que contribuyan a ampliar el lenguaje de este instrumento en estos formatos y su proyección a nivel académico; ya que genera cierto interés ante la comunidad académica musical, debido al grado de dificultad que requiere la composición aquí expuesta para su interpretación en un quinteto de bajos.

Sabemos que el bajo eléctrico no es un instrumento que pertenece al formato instrumental de los grupos de pitos y tambores que interpretan tradicionalmente los ritmos y estilos aquí descritos, la presencia de este instrumento en este tipo de agrupaciones lo hace una herramienta clave dada la motivación de una exploración en las diferentes propuestas y formatos que suenan en este género y también se pretende contribuir con el repertorio bajístico universal con este tratamiento académico-musical en estas músicas, influenciado por todo lo aprendido durante el transcurso del pregrado en la Universidad Pedagógica Nacional, además de la experiencia adquirida de manera informal en el estudio de las músicas populares y tradicionales de Colombia.

Esta monografía ha sido construida desde las vivencias propias, desde la recolección de datos del acervo cultural popular de grandes músicos e instrumentistas en las sabanas de Córdoba y Sucre, para luego compilar en Bogotá, a través de entrevistas muy amenas que evocan las clases magistrales de la academia, de festival en festival, del ímpetu por crear y por mostrar nuestra

música tradicional en las altas esferas del arte y para dignificar la profesión de quienes han hecho de esta música su quehacer.

1.4 Antecedentes

En investigaciones previas sobre temas relacionados con la música tradicional colombiana de la costa atlántica encontramos una fuerte atracción investigativa de las propuestas rítmicas desde lo autóctono hacia los instrumentos que no hacen parte del común de estas músicas.

Por otro lado en cuanto a la forma de arreglar, de componer y de producir el autor ha podido experimentar con distintos formatos instrumentales, lo cual le ha servido para entender el lenguaje utilizado en cada formato, su realidad contextual, la coloratura pertinente en cada ensamble y la textura a nivel orquestal.

Como instrumentista

- Bajista ocasional Moisés Ángulo, 2005 hasta la fecha
- Bajista ocasional Lucho Bermúdez orquesta, 2002-2003
- Bajista de planta de los Cumbieros, Gaira Musica Local, 2014 hasta la fecha
- Bajista de planta del grupo Cumbión de cerete, 1994-1999
- Bajista de planta de los 50 de Joselito, 2012
- Bajista de planta orquesta la Máxima de Mañungo, 2010-2012
- Bajista de planta orquesta la reina del porro, Aglae Caraballo, 1999-2003
- Director y bajista de planta de Toto La Momposina y sus tambores, 2005-2013

Como Productor

- Productor y fundador en Bozzastudios 2008
- Productor Yraka y los del barrio desde 2011 hasta la actualidad
- Productor Son Bozza, álbum sueños, 2007

- Productor del grupo Cruz de Tierra, 2009
- Productor Fredy Soto y su banda Sinú Caribe, 2010
- Productor Jorge Aguilar, álbum Dejando Huellas, 2012
- Productor Cumbión de Cereté, álbum música popular del caribe colombiano, 2007.

En esta etapa también nos apoyamos con proyectos de investigación tales como:

- Porro al piano: creación e interpretación de cuatro obras basadas en el porro palitiao, con énfasis en la aplicación de un criterio de lenguaje pianístico por Juan Guillermo Villarreal (2009). Este texto fue fundamental para la investigación por la manera en que el maestro Villarreal aborda y muestra la comprensión desde parte rítmica y su interacción con lo armónico, además me dio muchas luces al momento de encarar mi propuesta y el estudio de los ritmos folclóricos.
- Cartilla de pitos y tambores: Cartilla de iniciación musical, por Victoriano Valencia (2004). Este texto ayudó a entender a nivel escrito cada una de las células y las variaciones de los ritmos expuestos ya que tiene como ventaja los audios de cada ritmo con su escritura y los ejemplos de las variaciones.
- El porro palitiao: Análisis del repertorio tradicional por Victoriano Valencia (1995). Este texto incidió en dos campos 1: el del estudio de la cultura popular musical costeña, y 2: en la práctica y orientaciones regionales de los géneros musicales que fueron foco de estudio de mi trabajo de grado. El objetivo general de esta monografía fue analizar el repertorio tradicional de porros palitiao interpretados por las bandas de vientos de los departamentos de Córdoba y Sucre, analizar la relación con su contexto sociocultural y plantear posibles tendencias en torno a su práctica, mutación, estudio tradicional y tratamiento orquestal. Además de identificar las diferentes interrelaciones existentes entre el porro palitiao y su contexto sociocultural a partir de fuentes documentales, trabajo de campo y vivencias.

- Con bombos y platillos: Orígenes del porro y aproximación al fandango Sinuano, por William Fortich (1994). Este texto nos contextualiza en el entorno estilístico y el que hacer del acervo sabanero, me ayudó a entender la historia, las tradiciones y las raíces de donde parte la música en las sabanas.
- Córdoba su gente y su folclor por Guillermo Valencia Salgado (1987). Este texto me ayudo a entender la organología y forma de nuestros aires sabaneros, sus coincidencias y diferencias, sus formas antiguas y sus posibilidades estilísticas expresivas.
- Tesis de grado el caribe mediático y musical: por Natalia Margarita Aldana Velázquez y Amalia Josefina Polanco Jacquin (2008). Este texto un poco mas moderno y cargado de una gran actualidad con respecto al papel de los medios y la difusión de nuestra música tradicional, me da pie para entender el porqué, la evolución, los cambios que se han implementado en las músicas de la costa atlántica, lo que aun prevalece y su relación con el contexto comercial popular.
- El músico de banda: Aproximación a su realidad social. Montería: editorial América latina (1980). Este texto fue un acercamiento con los nuevos saberes, la incidencia de la academia en los nuevos músicos en formación y su interacción con las formas ancestrales. Este texto me situó en la realidad sociocultural musical del hoy a pesar que el texto tiene un foco de investigación de los años 80s.

Cada uno de estos textos y las experiencias han influido en este trabajo a nivel morfológico y dan el pie para empezar a construir la propuesta de investigación desde los campos de quehacer habitual del músico costeño en la actualidad, su estilística, su acervo popular cultural, su musicalidad y sentido de la estética en función de la música y sus practicas comunes que incluyen la percusión folclórica,

el tratamiento de la sección del ⁴ brass en las bandas pelayeras, las nuevas músicas y la fusión.

1.5 Metodología

La presente tesis tiene un tipo de metodología de: Investigación Creación y según Carballo, David & Riva, Gabriela de la. (2004)⁵. La sesión creativa es una técnica que pertenece a la metodología cualitativa de investigación, esta técnica plantea como premisa que la creatividad del individuo se potencia en el momento cuando se genera una interrelación grupal en torno a un estímulo creativo externo que es apropiado y reconfigurado por el grupo.

Este cambio de perspectiva permite observar, interactuar y desarrollar dinámicas grupales que ayudan al investigador a construir su discurso desde otro ángulo perceptual; es decir, los significados se generan a partir de la vivencia, experiencia y socialización con base al estímulo externo al que son expuestos.

Dado que el eje directriz de este tipo de práctica es provocar la creatividad del individuo ante determinado tópico, concepto o fenómeno a estudiar, el vehículo serán los estímulos presentados y reconfigurados con los cuales interactuarán los informantes en un momento-espacio determinado.

La investigación creativa apela a que cuando logramos despertar y canalizar la creatividad del individuo dentro de una interacción grupal, sus respuestas, opiniones y perspectivas dentro del contexto serán mucho más proactivas y profundas, pues surgen a partir del estado creativo en el que se encuentra.

Ergo, la creatividad del individuo ante cierto tópico le lleva a poder penetrar en sus motivadores y su relación emocional-afectiva de manera más profunda, ya que provienen del hemisferio derecho del cerebro, que en ese momento se encuentra 100% activo.

⁴ Brass: Cuerda de instrumentos de vientos de la familia de los metales, que incluyen trompetas, trombones, eufonios.

⁵ Carballo, David & Riva, Gabriela de la. (2004 investigación). La antropológica como fuente de nuevos productos. 2017, de Segmento : la revista de mercadotecnia del ITAM. México, D. F. Sitio web: <http://segmento.itam.mx/Administrador/Uploader/material/Investigacion%20Creativa.pdf>

Dicho hemisferio promueve el pensamiento creativo, asociativo y la memoria visual. Se nutre de la percepción e intuición que el individuo tiene de su propio entorno, generando un pensamiento-acción holístico, mismo que se basa en la estructura emocional y perceptual del informante, aspecto que logra ubicar dentro de un contexto mayor, la relación y el vínculo que el individuo establece con el tema tratado.

1.6 Instrumentos de Recolección

Entrevistas, visitas y participaciones en festivales de gaita a nivel nacional (Festival Nacional de la Cumbiamba, Festival de la Algarroba en Galeras Sucre, Festival de Gaitas en Ovejas Sucre, Festival Nacional del Porro en San Pelayo Córdoba, Festival Nacional del Bullerengue de Puerto Escondido (Córdoba), charlas personales, lecturas de tesis afines y documentales.

La recolección de las muestra y la población se hará en tres fases; ya que es necesario tener una visión desde lo autóctono y vernáculo de tradición oral y ancestral, por otro lado desde los espacios contemporáneos de los nuevos interpretes del tambor y la tambora y sus aportes en relación con lo moderno y desde la visión de los bajistas, bateristas, guitarristas y pianistas que tienen afinidad con la música tradicional y su aporte en la fusión con lo tradicional.

1.7 Fases

1) Fase de recolección de la información

En la primera etapa de esta fase, se recolectó la información por medio de lecturas, cartillas, artículos, tesis de grados, charlas, entrevistas, asistencias a festivales y entrevistas (Video Y Audio) que se desarrollaron en los departamentos de Córdoba, Sucre y Bolívar; recopilando la información base para diagnosticar con que material contaba.

Los ritmos que se estudiaron fueron *bullerengue chalupiao*, *cumbia*, *tambora*, *puya* o *jalao* y *son corrido* y diversos instrumentistas en los tambores: hembra y tambora, bajista de cualquier genero, guitarrista y pianista afines con el tipo de música.

En esta etapa se entrevistaron a grandes músicos instrumentistas de la realidad tradicional-popular que le dieron respuesta a cada interrogante y ampliaron mucho la idea conceptual desde sus realidades propias y sus instrumentos, ellos fueron: Marco Vinicio Oyaga, Fernando García, Edwin Hernández, José Rhenals, Luis Carlos Marimón, Manuel Guzmán, Wilmer Guzmán, Gabriel Spath, Leivis Faruth, Daniel Mancipe, Hipólito Llanos, Juan Sebastián Caicedo, Rafael Castro, Jorge Aguilar, Juan Guillermo Villareal, Juan David Hernández, Andrés Leal, Juan David Witthyngam, Jhon Almario, Alberto Urieles, Andrés Niño.

2) Fase de comparación y análisis

Luego de recolectar, clasificar y sistematizar la información recogida en la primera fase, esta etapa cuenta con un proceso de comparación de lo que se ha venido haciendo y lo que plantean los actores de la investigación (Instrumentistas). Aquí es donde el producto se empieza a tejer; ya que posterior al análisis de la forma y el contenido de los elementos de estudio, éstos se empiezan a combinar en el lenguaje del bajo eléctrico en el desarrollo musical del nuevo lenguaje a construir.

3) Fase de elaboración de la propuesta interpretativa

En este periodo es donde se empieza a construir el tema (composición Berroche) del cual se ha venido hablando. Aquí los factores de estudio empiezan a tener relación con la propuesta creativa en torno a la música tradicional y se va vislumbrando como el bajo va a encajar, reemplazar, imitar, exponer y modificar la células rítmicas en su realidad interpretativa.

4) Fase de producción y ensamble

Esta es la etapa en donde se presentan los resultados auditivos a través de la grabación del tema que motiva esta propuesta. La grabación cuenta con un tema en formato quinteto de bajo (4 bajos acompañantes, más bajo solista), en la cual se mixturán las células rítmicas de varios de los ritmos que aquí se han estudiado y al que he tenido a bien llamar “Berroche” (Palabra del argot costeño que denota, desorden, alegría, bullicio).

1.8 Población y Muestra

- Ejecutantes de instrumentos de percusión folclórica del departamento de Córdoba, Sucre y Bolívar (Tambora y Alegre) de tradición ancestral y autóctona. Estos actores, tienen conocimientos de manera costumbrista heredados por tradición oral y no tienen relación con la academia, ni con el marketing de la modernidad.
- Ejecutantes de instrumentos de percusión folclórica Colombiana (Tambora Y Alegre) cuyos saberes hayan sido adquiridos de pedagogías actuales, en Bogotá. Estos actores, representan la versión de la música tradicional con un lenguaje moderno y una propuesta interpretativa, a veces, llena de elementos de otras músicas.

1.9 Marco de estudio: El ritmo

La investigación y estudio de la propuesta se ha fijado con base en los aires tradicionales de *bullerengue chalupiao*, *cumbia*, *tambora*, *puya o jalao* y *son corrido*, en sus estructuras de marcha, cortes más representativos, en las hemiólas, en los acentos, en sus sincopas, en las matrices y contratiempos y en cada sección que permitiera la posibilidad de ver y mixturar los ritmos entre sí, sin que pierdan sus acentuaciones rítmicas naturales y de manera que el resultado poli rítmico sea sólido, consciente y coherente con lo que se estaba buscando.

1.10 ¿Por qué estos ritmos?

La música de tambores de la región Caribe tiene una vasta gama de corrientes estilísticas, y sus formas aunque muy definidas, son siempre cambiantes dependiendo de los intérpretes y de las condiciones culturales del entorno.

La riqueza del acervo cultural musical de las sabanas de Córdoba y Sucre, permite tener en varias partes del departamento un mismo ritmo folclórico ejecutado de diferente forma, con las consecuencias de todo lo que esto implica a nivel estilístico; por ejemplo, el Garabato es un ritmo permeable que se puede nutrir con células de otros ritmos y precisamente muchas de sus ⁶hemiólas, motivos rítmicas, ⁷*fills* y demás provienen de la mixtura con estos otros ritmos.

En el tema que compuse para este estudio demuestro de muchas maneras que el uso de esas células y hemiólas es pertinente y permite mostrar un lenguaje apropiado para la ejecución de la música tradicional de tambores en el bajo eléctrico.

⁶ Hemiola: Figuración rítmica en la que, normalmente, grupos de tres tiempos son reemplazados o enfrentados a grupos de dos tiempos, lo que da una sensación de un cambio entre el metro ternario y binario.

⁷ Fills: Es una resolución que nos lleva a otra parte del tema, es una ruptura del patrón de marcha regular que genera tensión para mantener al escucha conectado con la obra.

CAPITULO 2: Marco Conceptual

2.1 Antecedentes del Bajo en la música

El bajo en principio era un instrumento musical eléctrico con cuatro cuerdas (C. Puerto, S. Vergara 1987), una combinación entre la guitarra acústica y el contrabajo clásico, tal como se le conocía entonces: guitarra bajo (en inglés *Bass guitar*).

Hasta hoy el instrumento ha sufrido muchos cambios, algunos con una mayor cantidad de cuerdas y de trastes, pueden encontrarse de 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 y 15 cuerdas desde 24 trastes y más, y también hay una variedad que no tiene trastes y se les conoce con el nombre de "*fretless*" literalmente conservan un timbre parecido al que se tendría con un contrabajo.

Se llamó bajo por que es un instrumento que reproduce las frecuencias más graves del espectro sonoro. El bajo se utiliza con mucha propiedad en los más diversos tipos de música: *funk* (en todas sus variantes), *jazz*, *blues*, *rock* en todas sus variantes, *metal*, y muy fuertemente en el *pop*, en el *country*, *salsa*, *reggae*, *merengue* y toda la música del folclor latinoamericano. En la música clásica el instrumento utilizado casi exclusivamente es el contrabajo que por el hecho de ser acústico no siempre necesita amplificación y depende de un salón adecuado para su mejor escucha.

En caso contrario a la guitarra, se puede tocar con uñas y dedos, o con púas de plástico, o combinando todas estas técnicas.

El bajo eléctrico, principalmente se toca con la yema de los dedos. Aun así, hay otras manera de tocarlo, de las que son las más comunes: el uso de púas, palos, el *slap* o golpe con el dedo pulgar, el *pull off* estirando las cuerdas usando las

yemas de los dedos, o el *tap*, apoyando las yemas de los dedos de la mano derecha sobre las cuerdas contra el diapasón.

Lo realmente relevante de este instrumento en un grupo radica en que reproduce sonidos musicales en relación a la melodía y al tiempo genera un acompañamiento rítmico-armónico. Sin embargo, también esta logrando cierta importancia en la parte melódica, como un instrumento principal (*solista*) en ciertas bandas según el género y el estilo que se interprete, por lo que no es solamente un instrumento limitado al acompañamiento base como se le señala generalmente⁸.

2.2 Influencias de músicas negras, indígenas y españolas

El legado musical latinoamericano y colombiano está conformado por valores tradicionales que han penetrado en el alma popular, la música folclórica es patrimonio de las culturas populares dentro de las sociedades actuales.

En la costa caribe y sus sabanas la influencia musical viene de los legados tri-étnicos, los cuales son: la música española, la música *negra* africana e indígena, esto se ve reflejado en sus adaptaciones y la fusiones con otros elementos en el espacio musical colombiano. Esta música marcada con gran influencia permite que aun siendo la costa una región, haya diferencias en las formas interpretativas de los diferentes tamboreros según la zona o el departamento, hay muchas corrientes estilísticas dados los diversos juglares que interpretan estos instrumentos y ya que los conocimientos se transmiten aun por tradición oral e imitación, cada “escuela” de tamboreros se marca por uno u otro estilo.

⁸ Wooten victor & Wellington. (2008). Victor Wooten Groove WorkShop. Boston, Ma: HudsonMusic.

⁹La música folclórica se ha venido difundiendo por medio de la tradición oral colectiva y en la actualidad se distingue de forma muy marcada quienes continúan sonando según las tradiciones y quienes están experimentando con las nuevas sonoridades y aplican estos nuevos conceptos a la música que hacen a diario.

La Inventiva y la autenticidad popular se nota en las verbenas campesinas, en las fiestas de matrimonios, fiestas veredales, romerías, carnavales, fiestas tribales y otras manifestaciones del acervo cultural popular.

La melodía, el ritmo y la danza se han transmitido de generación en generación y hacen parte de esa construcción popular colombiana.

Nuestra música tradicional es de origen anónimo. Estas músicas vernáculas son producto de otras músicas que nos han invadido en diversos matices, llegaron a las poblaciones que fueron colonizados con sus instrumentos, sus canciones y las danzas de las cortes *españolas* y *criollas*. Estos elementos fueron adaptados por el pueblo a su propio sentir, dándoles un ritmo propio fusionado en algunos casos con sentimientos de tristeza de los indios y en otros con la alegría excesiva de los negros.

La autenticidad en la música tradicional no hace referencia a las canciones como tal, sino a la relación rítmico-armónica en la que se presenta; del que hace parte el movimiento de la tonalidad, el tiempo de ejecución y la influencia entre esto y la forma en la que se compone.

¹⁰Con la inclusión de otras influencias, la música española se mostró con fuerza y relegó casi por completo a la música indígena, a la nuestra, la que estaba aquí

⁹ Fortich Díaz, William. (1994). Con bombos y platillos: origen del porro, aproximación al fandango sinuano y las bandas pelayeras, Montería, domuslibri.

¹⁰ Aldana Natalia & Polanco Amalia. (2008). Caribe mediático y musical. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

antes que llegaran las otras. La música negra sobrevivió en paralelo con la española, dejando como legado el carácter alegre y festivo, plasmado en el folclor costeño del atlántico y el pacífico. En relación con los indígenas y su música, sobrevivieron del olvido sólo en aquellas áreas donde no recibieron la imposición de la cultura colonizadora, son aquellos indígenas que encontramos en la Amazonía, llanos orientales, y algunas áreas del oriente y occidente.

La aparición del negro africano en la etnia y cultura colombiana se da partir de la segunda mitad del siglo XVI. Venían de Sudán Occidental, Costa de Guinea y el Congo, los negros africanos cargados de información de las culturas *Yoruba* y *Bantú*, las más generalizadas en el Nuevo Reino de Granada, poblaron las costas Atlántica y Pacífica, el Chocó, los valles del Cauca, Magdalena, Patía y sus afluentes, las zonas aledañas a las minas de Antioquia, de Popayán y otras áreas de explotación minera y agrícola.

Su presencia en estas regiones influyó en la conformación étnica de la población, costumbres, magia, religión música y folclor en general.

A nivel musical, el *Negro*, aportó de su cultura toda la información rítmica que traía consigo y a este le debemos los aportes de las músicas *zouks*, *terapia criolla*, *apala*, *benga*, *bikutsi*, *coupe-decalé*, *kwaito*, *highlife*, *makossa*.

¹¹La rítmica en cruz, es una manera de composición y un término usado para definir el contrapunto rítmico que se forma entre la poli rítmia y la polimetría de tradición africana.

En donde los acentos principales de la forma general no coinciden sino, que se soportan los unos en los otros dando como resultado, poli acentuaciones y desplazamientos de los patrones hemiólicos de las estructuras rítmicas.

¹¹ Simha Aron. (1991). African polyphony and polyrhythm. Paris: Cambridge University Press.

La forma de los cantos de negros se caracteriza por intervalos típicos, en los cuales a veces la melodía toma un giro hacia el agudo como esfuerzo inicial, y pasa al sonido grave, como reposo; en la misma forma se caracterizan por una forma modal escalística¹², con una sucesión regular en los sonidos.

El *micro tonalismo* se hace evidente en los ornamentos melódicos, de manera que se aprecia en los *glisandos*, repeticiones y un sin número de otros ornamentos. Otras características en los cantos negros son entre otras: las múltiples formas de expresar los gritos, en ocasiones agudos y prolongados, con numerosas variaciones en la melodía, la forma de presentar las cadencias y movimientos frenéticos, donde parecen imitar animales o sonidos de la naturaleza.

El autor Argeliers León en su estudio " la música popular de origen africano en América Latina", cree que muchas veces los cantos negros se prestan tanto para la grupalización, como para individualización, pues es un solista quien canta la melodía básica y es un coro monofónico o polifónico, el que hace las respuestas correspondientes.

Algunas tradiciones y culturas africanas se mantuvieron en estado puro, transmitiéndose a los pueblos contemporáneos; otras, se mezclaron con los indígenas y españoles y sus tradiciones, conformándose como nuevos elementos productos del mestizaje como se observa en Cartagena, San Basilio De Palenque, San Martín De Loba y en el Alto y Bajo Chocó.

En algunos casos hubo resistencia a la imposición del modelo socio cultural español y fue así como surgió la etnia de los palenques, con tradiciones y legados culturales negros africanos renuentes a aceptar las formas musicales y culturales españolas.

¹² Escalística: relación escala acorde y su función dentro del lenguaje musical.

La influencia negra es el elemento más representativo en esta música y la que más se conservó a través del tiempo. Además que su carácter mágico-religioso permitió su contextualización al nuevo entorno natural al que fue sometido.

El mayor aporte al folclor colombiano, sin duda es la parte rítmica y su evolución en cuanto a la llamada poli rítmica y polimetría.

La danza es otro factor relevante de ascendencia africana, la cual se manifiesta como vínculo en el ámbito social donde las personas expresan sus sentimientos y muestran su habilidad ante un grupo mediante el uso de su cuerpo.

La música negra africana ha dejado numerosas informaciones en el folclor de las regiones Atlántica y Pacífica en Colombia, siendo la más significativa en las fiestas y carnavales de la sociedad colombiana contemporánea.

Precisamente, desde esta óptica he abordado el principio de mi investigación teniendo en cuenta las influencias culturales que tenemos. “Somos un pueblo de tres influencias: española, indígena y africana”. (Totó la Momposina)

Y como resultado en la costa Caribe hay un sinnúmero de expresiones musicales autóctonas de las que puedo mencionar las siguientes y las que han sido objeto de mi estudio personal.

2.3 Ritmos de estudio de la interpretación

Es necesario partir de un estudio global del comportamiento de la percusión en grupos de pitos y tambores en ritmos a fines a mi propuesta; así como los antecedentes del bajo eléctrico en estas músicas, autores, intérpretes, ejecutantes y toda experiencia que nutra de información sobre las características musicales motivo de la investigación y las cuales cito a continuación como:

2.3.1 La Cumbia

Según el autor Edward Herrera en su artículo Música y Folclor de Colombia, de 2004, el nombre cumbia es apócope de la cumbiamba, término que tiene relación con la voz antillana "*cumbancha*", que en Cuba significa jolgorio o parranda. La cumbia es la más importante de la región, que en contexto es un aire zambo formado por una melodía indígena y un ritmo de tambores negros. Como dato adicional en algunas partes del departamento de Córdoba la palabra cumbiamba hace referencia a la constitución de un grupo de pitos y tambores. La cumbia clásica nunca se canta y es solo danza y toque instrumental. Es el resultado de la mezcla entre los ritmos indígenas, la gracia y picardía del negro.

La cumbia es un ritmo lento y cadencioso, su melodía se ejecuta originalmente con ¹³caña de millo (carrizo) y con gaitas. En el Atlántico el instrumento melódico para tocar la cumbia es la caña de millo, mientras que en las sabanas de Sucre y Bolívar son predominantes las gaitas largas representativas de la región, mientras que en Córdoba el instrumento por excelencia para este ritmo es la gaita corta o *machi-hembría*.

¹³ Caña de millo: Instrumento musical aerófono de origen indígena, fabricado de la caña de Carrizo, su boquilla es una lengüeta vibrante hecha del mismo cilindro y con cuatro orificios digitales. También se le conoce como: Flauta e millo, carrizo, pito atravezáo (por la forma transversal para tocarlo)

La cumbia como ritmo y su baile típico son las expresiones que han tenido mas repercusión a nivel internacional e identifican musicalmente a Colombia. (Fortich, 1994)

Escritura para grupo de tambores ritmo de cumbia:

Imagen 1, cartilla: Pitos y tambores: Pag 36, audio #22. Victoriano Valencia R. 2004

El carácter africano de esta palabra se confirma en la confluencia de dos vertientes etimológicas: de una parte tenemos que la voz "kumba" fue un gentilicio y un toponímico muy extendido en África Occidental, desde el Congo hasta el norte de Guinea: y es así como "kumba" fue un Reino del Congo. A su vez la raíz "kumba" está muy difundida en esta zona de África, al punto que entre los congos "kumba" significa gritar, hacer ruido, rugir; "kumbú" es escándalo, gritería "kembra" es irse de fiesta , y "kembala" es festejar, siendo "nkumbi" un tambor, y por su parte la palabra "nkumba" (que significa ombligo) está relacionada con la acción de la "ombligada" (o vacunao) de ciertos bailes como el de la "yuca" y cuyo significado es también "golpear" , aludiendo quizá al "golpe" reciproco de los ombligos contrapuestos en cierto momento del baile y de donde se deriva el "vacunao" del guaguancó. Así como en Cuba de "cumbé" (baile de negros, o son al que se baila éste) se derivan los afrocubanísmos cumbancha, cumbanchear,

cumbanchar y cumbanchero, de nuestra cumbia colombiana, a su vez, se desprenden cumbiamba y cumbiambero.

2.3.2 El Bullerengue

La danza como tal se caracteriza por ser un baile de mujeres únicamente, de ascendencia africana, al parecer desprendida de las costumbres rituales de San Basilio De Palenque, esta danza hace parte de los actos de iniciación de las niñas a la etapa de pubertad. (Valencia Salgado, 1991)

Pese a que los ritmos tradicionales de la costa se aprenden, estos no se enseñaban, solo hasta hace algunos años con la creación de festivales y escuelas de música tradicional en algunos pueblos como Ovejas - Sucre, se están implementando algunas metodologías occidentales, tomadas de la educación formal escolarizada. Según las viejas cantadoras y tamboreros, ellos aprendieron con un familiar muy cercano o un amigo, que a su vez aprendió de otro familiar u otro amigo, por eso podemos ver que estos músicos son fruto de una larga herencia musical, donde esta se socializa constantemente.

Cantadoras, bailadoras y tamboreros nunca dejan de aprender y solo cuando son veteranos son realmente reconocidos dentro de la comunidad como buenos bullerengueros. Durante sus visitas a otros pueblos y hoy en día con la participación en festivales, estos personajes aprenden cantos, versos, pasos, golpes de tambor, conocen a cantadoras, bailadoras y tamboreros de los cuales aprenden viendo; en ningún momento un tamborero “veterano” va a pedir a otro tamborero que le enseñe un toque, ellos los aprenden y para esto utilizan el termino coger, los tamboreros, las cantadoras y bailadoras se cogen los golpes, los cantos y los pasos de otras personas.

La escritura para el conjunto de tambores de bullerengue es:

The image shows a musical score for a percussion ensemble. It consists of four staves, each representing a different instrument: Palmas y Tablas, Totuma, Tambor Llamador, and Tambor Alegre. The score is written in 2/4 time and spans three measures. The first two measures are connected by a brace, and the third measure is separated by a double bar line. The Palmas y Tablas staff uses a series of eighth notes with accents. The Totuma staff uses eighth notes with downward-pointing stems. The Tambor Llamador staff uses eighth notes with stems that have a small circle above them. The Tambor Alegre staff uses eighth notes with stems that have a small circle above them, and it includes a sequence of letters (D, I, I, D, I, D, D, I, D, I, D, I) above the notes, likely indicating specific drumming techniques or patterns. Below the Tambor Alegre staff, there are letters (C, G, B, C, i, C, C, G, C, S, G, B, B, B, G) and a small upward-pointing arrow under the 'S'.

Imagen 2, cartilla: Pitos y tambores: Pag 33, audio #16. Victoriano Valencia R. 2004

El bullerengue se convirtió para estas nuevas comunidades en la música festiva por excelencia, con esta amenizaban sus reuniones y las celebraciones del calendario santoral popular, realizaban fiestas de bullerengue durante las celebraciones de San Juan, San Pedro y San Pablo (24 y 29 de Junio) y luego desde la celebración de Santa Catalina (25 de noviembre), Inmaculada concepción de María (8 de diciembre), al 25 de diciembre, muchas veces las fiestas seguían hasta el 6 de enero.

El conjunto rítmico del Bullerengue esta compuesto por:

1. Bullerengue sentáo.
2. Bullerengue chalupíao.
3. Fandango de lenguas.

2.3.3 Son corrido o puya

Para hablar del rimo de son corrido tenemos por obligación que hablar de su historia y de la danza que acompaña la música.

Baile de calle, involucra parejas que bailan sueltas sin una coreografía definida. Es una expresión cultural netamente fiesterera que en su ejecución (el baile) propia adopta algunos elementos de la cumbia, del bullerengue, el garabato y de la chalupa, así como el baile circular de las figuras y las expresiones enérgicas de hombres y mujeres propias de las bandas de viento *pelayeras*.

El baile tiene connotación de esclavos alrededor de los tambores. El porro guarda una relación directa con la cumbia así como también mantiene relaciones con la gaita y el bullerengue. En la antigüedad el baile de puya era abierto con parejas sueltas, movimientos suaves, pausados y cadenciosos parecidos a los de la cumbia. Sin embargo, con la velocidad del género los movimientos de cadera de las damas, son acelerados y el paso de baile de los varones es más amplio para dar cabida al coqueteo de la pareja y los desplantes.

Hagamos una breve reseña acerca de la danza y su significado cultural.

El sitio en donde nace esta corriente estilística es en la llamada depresión momposina y el magdalena. En donde surgen los fandangos de lengua (ritmo variación del bullerenge y una de las matrices rítmicas de la música de tambores del caribe colombiano) como son la tambora, la guacherna, el berroche y sobre todo el chandé, muy conocido en Barranquilla.

La danza del son corrido es una expresión folclórica trasladada desde Ciénaga (Magdalena) durante la segunda mitad del siglo XIX, en ella se escenifica con ironía y sarcasmo, la lucha entre la vida y la muerte. Con la danza, los negros esclavos, al finalizar la cosecha, cuando los amos le regalaban un día de

descanso, generalmente en las fiestas de la candelaria representaban su mundo de infortunios, animándose con tambores y danzas rituales. Todos sabemos que vino de Ciénaga pero quién la trajo al carnaval de Barranquilla y exactamente cuándo se introdujo en nuestras fiestas es muy difícil de precisar, pero es indudable que la danza del baile de la puya, es una de las danzas más tradicionales y populares de nuestra ciudad.

Hablando del aspecto musical, la puya está escrita en 2/2, la célula rítmica base presenta patrón de dos partes, en donde la primera parte se caracteriza por su acentuación anacrúsica al comenzar y a tiempo en su segunda parte.

La escritura para el conjunto de tambores en son corrido o puya es:

The image shows a musical score for a drum ensemble. It consists of four staves: Maraca de Macho, Tambor Llamador, Tambora, and Tambor Alegre. The music is in 2/2 time. The first system shows the initial rhythmic pattern, and the second system shows a variation. The Tambora part includes letters 'I', 'D', and 'x' above notes, and the Tambor Alegre part includes letters 'A', 'Q', and 'T' below notes.

Imagen 3, cartilla: Pitos y tambores: Pag 32, audio #10. Victoriano Valencia R. 2004

El patrón rítmico base tiene una longitud de 2 compases, el formato tradicional para este género es tambora, tambor hembra o alegre, llamador o macho, maracas y o guache.

2.3.4 La Tambora

¹⁴La tambora es el ritmo representativo de la cultura de las regiones ubicadas en la depresión momposina y el sur del departamento de Bolívar, extendiéndose a la parte sur de Magdalena y Cesar. Organológicamente el conjunto de tambora, está integrado por la tambora o bombo, tambor alegre, una cantadora solista, coro mixto que la acompaña con palmas o tablitas (gallitos) y modernamente los ideófonos, maracas y guache. Rítmicamente comprende varios sones entre los que se destacan, *la tambora-tambora*, *el berroche*, *la guacherna* y *el pajarito o chandé*.

La escritura para el grupo de tambores en el ritmo de tambora es:

The image shows a musical score for a tambora ensemble in 2/4 time. It consists of four staves:

- Palmas y Tablas:** Features a simple rhythmic pattern of quarter notes with accents.
- D. Maracas:** Shows a melodic line with eighth notes and rests, accompanied by downward and upward arrows indicating the shaking motion.
- Tambora:** Displays a melodic line with eighth notes and rests, with 'D' and 'I' above notes indicating different drum sounds.
- Cumulao (Tambor Alegre):** Shows a complex rhythmic pattern with eighth notes and rests, with 'D' and 'I' above notes and 'A' and 'B' below notes indicating specific drum sounds.

The score is divided into two measures, each ending with a double bar line and a '2' above it, indicating the end of a two-measure phrase.

Imagen 4, cartilla: Pitos y tambores: Pag 30, audio #10. Victoriano Valencia R. 2004

¹⁴ Valencia Rincón, Victoriano. (2004). Pitos y tambores: cartilla de iniciación musical, Bogotá, Asociación cultural Artesano.

2.4 El bajo eléctrico en la música tradicional colombiana de la costa caribe.

Desde la implementación del bajo eléctrico como instrumento acompañante de las agrupaciones de vallenato y de las orquestas tropicales en Colombia; el bajo eléctrico ha venido acompañando estos grupos con *grooves* de música latina de influencias cubana, dominicana y puertorriqueña que no corresponden y no tienen relación alguna con la identidad de los géneros de músicas que se desarrollan en la costa norte de Colombia.

Esto ha generado una ola de nuevos intérpretes con esta misma información sesgada y que se ha venido utilizando desde hace mucho tiempo. El resultado de esto se ve plasmado en las grabaciones de grandes y reconocidos artistas de música tropical; ya que es bajo este preciso nombre en donde ha tenido que encajar a la fuerza la música de la identidad de Colombia; siendo que no tiene nada que ver con la connotación que tiene la palabra en el medio.

Artistas y agrupaciones como *La Billos Caraca's Boys*, *Nelson Y sus estrellas*, *Los melódicos*, *Pedro Laza Y Sus Palayeros*, *La Sonora Dinamita*, *La Sonora Cordobesa* y otras más, empezaron con la labor de dar a conocer nuestra música tradicional Colombiana al mundo; e inclusive trabajos loables y de mucho valor en otros ámbitos como los de *Pacho Galán* y *Lucho Bermúdez*, dejan entrever un estudio muy escaso del desarrollo del bajo eléctrico en este tipo de músicas. Es notorio el aporte de estos grupos en campos tales como la orquestación y el desarrollo de la forma *Big Band* en Latinoamérica, pero también este caso deja claro el poco o escaso énfasis de estudio consciente de los tambores y su utilización en el entorno musical.

Digamos que esta fue la primera experiencia en cuanto a acompañamiento de un bajo en la música colombiana; pero desde la perspectiva latina no desde un estudio musical serio en cuanto a modelos rítmicos-armónicos, en donde la parte comercial también tiene su cuota de responsabilidad en el momento en que esto

se puso de moda y se asumió como una forma clara, fácil y real, (la verdad absoluta) para el acompañamiento de toda nuestra música caribe; es decir esto fue lo que en comienzos pudimos denominar como un estándar para que todos los músicos pudieran hacer música de la Costa Caribe.

Además, no podemos desconocer lo que paralelo a esto ha venido pasando a nivel nacional con el auge de la música de acordeón (*Vallenato*), su forma es muy atractiva para que las nuevas generaciones hagan uso de sus *poli rítmias, hemiolas y estilos* dentro del mismo género y no hay que desconocer tampoco la importancia y el auge que tomó el bajo eléctrico dentro de este espacio musical autóctono y colombiano. Recordemos, que los primeros intentos de bajo eléctrico en esta música se veían también influenciados por la latinización de la que he venido hablando.

En este estadio del desarrollo del bajo eléctrico como instrumento de aporte importante en la música de acordeón surgieron intérpretes como *José Vásquez*, quien con su virtuosismo, profundo amor e interés por hacer algo diferente en una música que consideraba “propia” logra equilibrar la balanza entre lo que esta en el mercado y es popular y lo que el siente que puede lograr con su sonido e interpretación; consolidando así un estilo único y particular en la ejecución de este instrumento en la música *vallenata*. Este ha sido el epítome de una idea en la que debido a las grabaciones y conciertos en vivo, los demás ejecutantes han utilizado muchos de los elementos expuestos por *Vásquez* en su colorido y diverso lenguaje musical.

Después de *Vásquez*, siguieron en el vallenato muchos otros experimentalistas hasta llegar a los intérpretes de la modernidad, exponentes como *Luis Ángel “El Papa” Pastor, Edgar Gutiérrez, Iván Calderón, Rangel Torres*, de los cuales cada uno tiene su forma particular de interpretar y un sonido característico y también han aportado un poco de sus elementos personales estilísticos e interpretativos al folclor vallenato del Bajo Eléctrico.

El auge máximo llegó con *Carlos Vives y la provincia*, en donde el uso de nuevas *armonías*, con la llegada de este vallenato experimental ha logrado llevar a otro nivel la música de acordeón y los *recursos técnicos expresivos* del bajo eléctrico a un nivel más complejo de compenetración con la percusión en el ambiente moderno. De allí también podemos anotar los intentos frustrados de repetir el experimento en donde artistas como *Fonseca, Mauricio y Palo De Agua y Lucas Arnau* se han quedado cortos en la búsqueda y proyección de una nueva idea conceptual y de un nuevo sonido.

A nivel de las orquestas, la experimentación y la exploración de nuevas sonoridades ha quedado inmóvil por la contaminación y la presión que la música comercial ha tenido sobre quienes intentan hacer algo nuevo. Todo lo que hasta hoy hay de muestra para mencionar algunos, incluyo a *Checo Acosta, Juan Carlos Coronel, Juancho Torres y su orquesta, La máxima De Mañungo, Aglae Caraballo, Los tupamaros, Los alfa 8*, corresponden a las misma realidad y dinámicas en adopción de las mismas técnicas compositivas, estéticas, estilísticas y de acompañamiento antes mencionadas. Recordemos que la motivación de estos artistas para hacer música no es la música misma; si no “hacer un disco muy comercial para que pegue en la radio y hacer dinero pronto”. En este orden de ideas, nuestros representantes musicales de proyección, no se muestran interesados en proponer otro lenguaje y muchas veces ni siquiera en mostrar música con altos estándares de calidad, antes por el contrario siguen utilizando la “fórmula” que ya les ha venido funcionando para hacer dinero, es la que siempre van a utilizar sin importar el impacto que su propuesta tenga ante la sociedad y ante las generaciones que se muestren interesadas en estudiar las nuevas músicas Colombianas.

De todas estas orquestas o agrupaciones con vientos, podemos resaltar lo realizado por *Moisés Angulo* a mediados de los años 90’s en donde su propuesta de *banda de viento* con bajo eléctrico y armonía, dejaba ver un claro estudio de la

forma musical hecha para *banda pelayera*, más conocida en el resto del país como *papayera*¹⁵ y su correlación con los instrumentos armónicos.

De ahí hasta nuestros días han surgido un muchos grupos de música experimental Colombiana en donde ahora la moda se llama *fusión* y en donde muchas veces dejan claro el virtuosismo de sus integrantes (interpretes, compositores, arreglistas etc..) en el estudio riguroso de las formas de orquestar y armonizar, que además manejan de forma asombrosa los ambientes, las texturas y un sin numero de elementos y recursos compositivos que juegan un papel importante en el lenguaje musical; pero en donde nuevamente se desvirtúa, relega y se le presta poca importancia a la relación ¹⁶bajo/cuero, suponiendo que todo el lenguaje para el bajo eléctrico ya está escrito y además se sataniza a quien se atreva a cambiar, modificar, superponer, argumentar con otros elementos expresivos y recursos estilísticos el lenguaje actual.

Desde el ámbito moderno las agrupaciones existentes se encuentran con una problemática al momento de abordar el estudio de estas músicas y parten su trabajo experimental desde la *fusión*¹⁷, (considero que el término correcto es *mixtura*, cuando se quiere vincular en una propuesta musical dos o más corrientes musicales, estilos o patrones rítmicos) de la música *tradicional con las nuevas músicas emergentes* y hasta incluso el *jazz*. En el estudio de la música de tambores la realidad es que se aprende o comprende desde la Imitación y cabe anotar que hay una limitada o muy poca información académica de la realidad musical del caribe y sus diferentes estilísticas ; ya que hasta hace unos años había muy poco material documentado, sistematizado o registrado en donde se pudiera comparar o analizar. Otro de los inconvenientes más comunes en el

¹⁵ Papayeras: Término despectivo que se usa en el argot musical popular para referirse a los grupos orquestales de viento.

¹⁶ Bajo/Cuero: Relación ritmo armónica que existe entre los instrumentos de percusión (Alegre o Tambora) y el bajo eléctrico.

¹⁷ Fusión: es la denominación que se da a la mezcla de dos géneros o estilos musicales distintos en una obra, que a su vez puede generar un género o estilo nuevo.

abordaje del estudio de las músicas de tambores es el desconocimiento de la estilística según la zona, ya que; cada departamento tiene un acervo cultural que va implícito en su interpretación musical. Lo anteriormente expuesto evidencia que la problemática no radica en los grupos de pitos y tambores si no en el estudio del bajo eléctrico como instrumento acompañante del formato experimental de pitos y tambores.

CAPITULO 3: Aspectos técnicos

3.1 Aspectos Técnicos En El Bajo Eléctrico

Para esta propuesta se necesita el manejo de ciertas habilidades y características técnicas que nos ayudarán a concretar, solidificar y emular las secciones rítmicas de los diferentes estilos de estudio. Además nos darán claridad sobre cada sección de la obra y cada bajo eléctrico en su ejecución de la misma; recordemos que el timbre del bajo siempre será ese, bajo! y en esta propuesta se intenta cambiar un poco su sonoridad y disposición habitual, por efectos de la interpretación.

A continuación una breve explicación de las técnicas que estaremos usando a lo largo del tema.

Cabe aclarar que el uso de este lenguaje, convenciones y otros aspectos técnicos no son de mi propiedad intelectual, las notaciones, terminología, gráficos y demás términos utilizados en cuanto a aspectos técnicos del bajo eléctrico son del argot popular y común del lenguaje universal del bajo y pueden ser encontrados fácilmente en los libros de Carlos del puerto (1994), John Patitucci (1993), Victor Wooten (2003) Ron Carter (1983) Barry Sahagian (1981) Christoph Stowasser (1992)

3.1.1 SLAP

La técnica de *Slap* se da como consecuencia de la búsqueda a partir de los años 70 de nuevas formas de interpretar el bajo, aportando nuevas líneas características sobre todo dentro de la música *funk* (rock negro). El *slap* contiene varios movimientos tímbricos que se han originado de dicha búsqueda y que consisten principalmente en asumir el bajo como un instrumento de percusión, gracias más que todo a sus condiciones eléctricas. Consiste entonces, en una serie de golpes controlados de ambas manos sobre las cuerdas utilizando, en la

mayoría los dedos pulgar, índice y medio de la mano derecha y los cuatro dedos utilizados convencionalmente en la mano izquierda aunque, en algunos casos, es utilizado el golpe de ambas manos enteras similarmente a algunos instrumentos de membrana (congas, alegres... etc). A su vez el *slap* se compone de diferentes movimientos técnicos que implementan nuevas tímbricas basadas en la forma de atacar (golpear) la cuerda; de los que podemos mencionar:

3.1.2 Thumb Technique:

Consiste en golpear la cuerda con el dedo pulgar de la mano que pulsa la misma. Este movimiento se puede realizar de forma ascendente o descendente con respecto a la cuerda dando origen a lo que se denomina como “*Duble Thumping*” y se trata de utilizar el pulgar, en el caso de la mano derecha, inicialmente en el movimiento descendente con la parte izquierda del dedo y en un segundo movimiento con la parte derecha del mismo incluyendo una parte de la uña.

3.1.3 Popping o Snap:

Usualmente es combinado con el “*Thumb*” y consiste en enganchar y soltar la cuerda con los dedos índice o medio de la mano que pulsa la misma dando una especie de latigazo contra los trastes del bajo. La mano, entonces tiene un movimiento contrario al dado en la técnica del pulgar por lo cual se alternan los dos movimientos para crear esquemas rítmicos.

3.1.4 Ghost Notes:

Este efecto consiste en tapar la cuerda a la que se pulsa con la mano que pisa sobre los trastes con el fin de que el efecto sea meramente percutivo. Es conveniente tener cuidado de no producir armónicos que se dan al presionar muy suavemente la mano sobre los trastes, así como tampoco pisar completamente la cuerda contra los trastes, para esto es mucho mejor utilizar las falanges de los cuatro dedos para evitar que la cuerda vibre.

3.1.5 Hammer-On:

Consiste en ligar una nota a otra en movimientos ascendentes pulsando solamente la primera y pisando con la mano que está sobre el diapasón la segunda nota. Este segundo sonido es producido por la fuerza de alguno de los dedos de esta mano. Siguiendo este principio de ligadura se puede mencionar también el “*lift-off*” o “*Pull-off*” que consiste en ligar pero en un movimiento descendente, produciendo el sonido con el mismo dedo que pisa la mano del diapasón, la nota inicial.

3.1.6 Slide O Glissando:

Consiste en ligar por medio del glissando producido por el desplazamiento a lo largo de la cuerda del dedo que pisa el diapasón. Dentro del *slide* podemos identificar varias clases: el *slide* ascendente o descendente que no proviene de una nota específica (usualmente uno o dos trastes) pero que tiene una nota de destino definida. El *slide* que al contrario proviene de una nota específica sin tener una nota de destino definida manteniendo la misma presión sobre la cuerda durante todo el recorrido del dedo. El *slide* (glisando) en el cual ambas notas son definidas y la nota de destino no es pulsada y el *slide* en el que ambas notas son definidas pero la segunda si es pulsada por la mano derecha.

3.1.7 Tapping:

El *tapping* es una técnica que nace y se desarrolla en la guitarra eléctrica dentro de la música rock inicialmente y luego se pasa a emplear en otros contextos y en el bajo eléctrico. Aquí es importante mencionar los aportes de músicos como Stanley Jordan y Billy Shehan. Consiste en dar el ataque de la nota pulsando con el dedo sobre el traste que corresponde a la misma. De este forma se puede pulsar con ambas manos al tiempo sobre cuerdas diferentes. Las posibilidades que nacen del empleo de esta técnica nos lleva a ampliar el repertorio para un instrumento como el bajo eléctrico dando la capacidad de interpretar piezas escrita para pianos o para otros instrumentos armónica y melódicamente más utilizados.

3.1.8 Armónicos Reales:

Estos tipos de armónicos se producen al tocar la cuerda pulsando muy suavemente con la mano izquierda sin que llegue a tocar el mástil de bajo. Se provoca entonces un efecto similar al sonido de una campana. Por ejemplo al pulsar la cuerda sol al aire y luego al poner sobre el traste 12 (sin que la cuerda toque el mástil) el dedo de la mano izquierda se escucha la misma nota de la cuerda al aire pero una octava arriba.

3.1.9 Armónicos Artificiales:

Son los que se producen al pisar en la mano izquierda cualquier nota y dividir y pulsar la cuerda en la mano derecha al mismo tiempo. La división de la cuerda se realiza con el mismo principio del armónico real, que es apoyando el dedo levemente sin que toque el cuerpo o el mástil del bajo. Los armónicos artificiales mas utilizados son en los que se divide la cuerda a la mitad por Ej: Si tocamos la nota "DO" (Cuerda 2 - Traste 10) en la mano derecha tendremos que pulsar con el dedo índice la mitad de la cuerda que existe entre la nota pulsada y el puente inferior del bajo, es decir seria el traste 22 de la misma cuerda. De esta misma forma podemos seguir dividiendo la cuerda en otros puntos creando notas más altas.

3.2 Aspectos técnicos de los tambores

3.2.1 Elementos rítmicos

Los elementos teóricos abordados en este material son de suma utilidad para el montaje de los patrones de cada instrumento de percusión y su ensamble en el quinteto de bajos.

En este tema encontraremos la relación de las figuraciones ordinarias de la notación musical y su asociación con los instrumentos que en el conjunto típico de cumbiamba hacen o realizan tareas a fines a estos elementos.

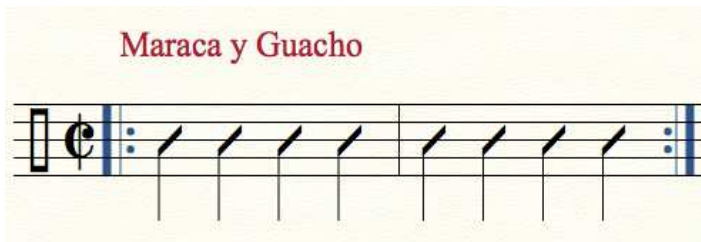
3.2.2 Noción de pulso para: palmas y tablas en bailes cantados. Totuma en



bullerengue. Golpe seco descendente en maracas y guacho. Golpe a tiempo con baqueta en madera en tambora de cumbia.

Imagen 5. Trabajo de grado, Universidad Pedagógica Nacional. José Antonio Burgos 2017

3.2.3 División binaria del pulso para: maraca y guacho, observe los sonidos a



tiempo abajo y a contratiempo arriba. Platillos y maracas.

Imagen 6. Trabajo de grado, Universidad Pedagógica Nacional. José Antonio Burgos 2017

3.2.4 Noción de contratiempo para: llamador de cumbia, gaita, porro, chalupa, son corrido, puya sabanera (contratiempo binario).



Imagen 7. Trabajo de grado, Universidad Pedagógica nacional. José Antonio Burgos 2017

3.2.5 División binaria del pulso para: estructuras de alegre y redoblante en la mayoría de ritmos binarios.

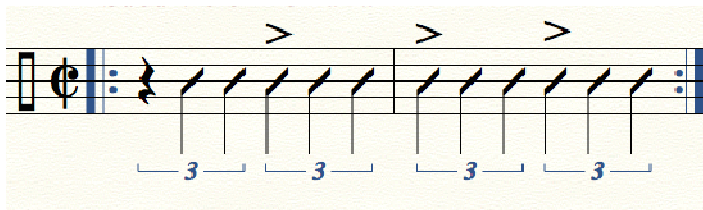


Maracas en par, cuando se subdivide el contratiempo. □ Tambora en cumbia, cuando se subdivide

el contratiempo.

Imagen 8. Trabajo de grado, Universidad Pedagógica Nacional. José Antonio Burgos 2017

3.2.6 División ternaria del pulso para: en compas binario las estructuras de alegre y redoblante de ritmos ternarios. □ Guacharaca en son de negro. Estructuras de maracas, guacho y platillos en ritmos ternarios.



de negro. Estructuras de maracas, guacho y platillos en ritmos ternarios.

Imagen 9. Trabajo de grado, Universidad Pedagógica Nacional. José Antonio Burgos 2017

3.2.7 Modelos de matriz para: ajuste entre los distintos patrones instrumentales. Modelos de acentuación para: Evitar cruces con las estructuras de base.

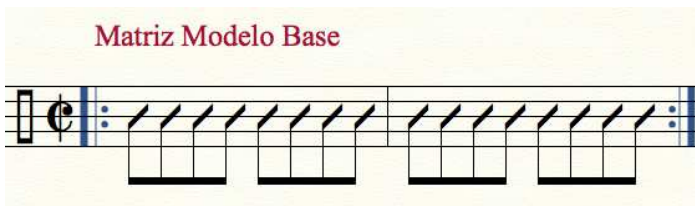


Imagen 10. Trabajo de grado, Universidad Pedagógica Nacional. José Antonio Burgos 2017

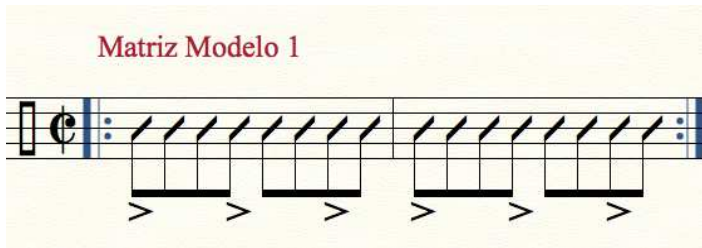


Imagen 11. Trabajo de grado, Universidad Pedagógica Nacional. José Antonio Burgos 2017

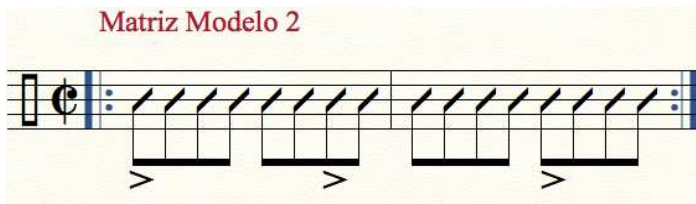


Imagen 12. Trabajo de grado, Universidad Pedagógica Nacional. José Antonio Burgos 2017

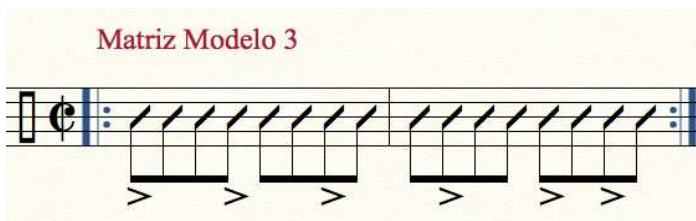


Imagen 13. Trabajo de grado, Universidad Pedagógica Nacional. José Antonio Burgos 2017

CAPITULO 4: Convenciones, ritmos de estudio y propuesta creativa

El formato de percusión de estudio para esta propuesta es el de la percusión folclórica de las músicas tradicionales de tambores de la Región Caribe Colombiana; el cual es conformado por tambora, *tambor alegre*, *hembra o currulao*, *tambor llamador o macho*, *maracas o guache (o)*. En este orden tenemos presencia de todos los espectros de frecuencia desde las graves hasta las agudas así:

Tambora: Es el bajo en este formato.

Alegre y Llamador: Se reproducen frecuencias medias


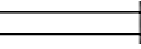





Maracas o Guache (o): Se encuentran las frecuencias altas o los brillos.

4.1 Convenciones para tambores

4.1.1 Convenciones Generales

Las convenciones, símbolos, grafías, términos que se relacionan a continuación han sido tomadas de la cartilla de *Pitos Y Tambores* del ministerio de cultura, del plan nacional de música para la convivencia (2004).

Convenciones Generales

CONVENCIÓN	DESCRIPCIÓN
	Monograma. Pauta de una línea utilizada para instrumentos de percusión de altura indeterminada.
	Pauta de dos líneas. Se utiliza para escribir instrumentos dobles (por ejemplo maracas) o instrumentos de percusión con dos fímbricas contrastantes (por ejemplo, madera y parche en la tambora).
	Clave para instrumentos de percusión con altura indeterminada.
	Acento. Se utiliza para indicar un énfasis especial en uno o varios golpes de un patrón o serie.
	Percusión o movimiento con mano izquierda. Se escribe sobre la fímbrica deseada.
	Percusión o movimiento con mano derecha. Se escribe sobre la fímbrica deseada.
	Redoble, revuelo, rebruje... En tambores, ejecución alternada de manos lo más rápido posible. En semillas, movimiento ágil permitiendo la fricción.

4.1.2 Convenciones Para Tambora






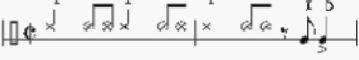
CONVENCIÓN	DESCRIPCIÓN
	Abierto o cuero. Golpe con baqueta en parche.
	Tapado. Percusión en parche impidiendo la vibración. Se percute presionando el parche con la punta de la baqueta.
	Redoble (rebote) en parche con una baqueta.
	Madera. Percusión en el vaso de la tambora.
	Aro. Percusión en la parte del cuero que abraza el vaso de la tambora.
	Ejemplo de escritura a dos planos. Arriba madera y abajo cuero.

Imagen 14, Cartilla: Pitos y tambores: Pag 23. Victoriano Valencia R. 2004

4.1.3 Convenciones Para Tambor Alegre

CONVENCIÓN

DESCRIPCIÓN








	Notación para golpe con la mano en el cuero. Se complementa con las siguientes convenciones.
A	Abierto.
B	Bajoneo (fondeo).
T	Tapado (cerrado, presionado, ahogado).
C	Canteo. Percusión en el borde del tambor.
Ç	Canteo con dedo índice.
K	Campaneo (quemado abierto).
Q	Quemado cerrado.
U	Palma. Golpe con la parte anterior de la palma de la mano.
P	Punta. Golpe con la punta de la mano.
S	Sobado. Roca de la mano sobre el parche.
↓ ↑	Sentido del desplazamiento en el sobado. La primera indica desplazamiento hacia el cuerpo del ejecutante. La segunda hacia adentro del tambor.
	Apoyo (golpe fantasma, golpe muerto). Golpe complementario casi imperceptible.
	Arrastrado (glissando). Deslizamiento de un dedo sobre el parche.
 G	Redoble de dedos con mano apoyada. G=Graneado, con la punta de los dedos. R=Rasguñado, con la yema de los dedos.
 R	
i	Golpe con un dedo manteniendo apoyada la palma de la mano. La letra minúscula indica la inicial del nombre del dedo (i es índice, m es medio...).
m	
•	Apoyo de un dedo sobre el parche mientras se percute con la otra mano.
+	Apoyo de una mano sobre el parche mientras se percute con la otra.
 C	Ejemplos de golpes apoyados. El primer golpe es un canteo apoyado con dedo. El segundo, un quemado apoyado con mano.
 Q	
	Ejemplo de escritura para alegre.

Imagen 15, cartilla: Pitos y tambores: Pag 25. Victoriano Valencia R. 2004

4.1.4 Convenciones Para Tambor Llamador

CONVENCIÓN

DESCRIPCIÓN



Notación para golpe con la mano en el parche. Es suficiente para la mayoría de sus participaciones a contratiempo. En ocasiones se complementa con:

A

Abierto (normal).

T

Tapado (cerrado, presionado, ahogado).

U

Palma. Golpe con la parte anterior de la palma de la mano.

P

Punta. Golpe con la punta de la mano.



Madera. Golpe eventual con baqueta en el cuerpo del tambor.



Ejemplo de escritura. Base sencilla.



Ejemplo de escritura con golpes complementarios.

Imagen 16, cartilla: Pitos y tambores: Pag 24. Victoriano Valencia R. 2004

4.1.5 Convenciones Para Maracas y Guache (o)

CONVENCIÓN

DESCRIPCIÓN



Golpe seco, sin permitir que las semillas hagan fricción.



Fricción. Movimiento permitiendo que las semillas friccionen el interior del instrumento.



Movimiento ascendente.



Movimiento descendente.



Movimiento ascendente con giro de muñeca. En el guache depende de la lateralidad del ejecutante.



Movimiento hacia el frente.



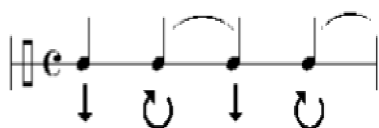
Movimiento hacia atrás (hacia el cuerpo del ejecutante).



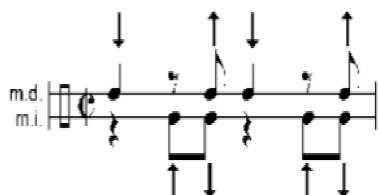
Golpe de muñeca hacia arriba.



Golpe de muñeca hacia abajo.



Ejemplo de escritura para guache o una maraca.



Ejemplo de escritura a dos maracas.

Imagen 17, cartilla: Pitos y tambores: Pag 23. Victoriano Valencia R. 2004

4.2 Ritmos de estudio

4.2.1 Ritmo de Cumbia

The musical score is organized as follows:

- Guacho:** A single melodic line in 2/4 time with eighth-note patterns and slurs.
- Tambor Llamador:** A melodic line in 2/4 time with dotted rhythms.
- Tambora:** A complex rhythmic line in 2/4 time using 'I' and 'D' notation.
- Tambor Alegre:** A rhythmic line in 2/4 time with eighth-note patterns and syllabic transcription: Q A A T Q A A T Q A A T Q A A T.

Variations:

- Tambor Llamador Variaciones:** A melodic variation with rhythmic notation and syllables: T A T A T A T A T A T A T A. A box with the number "1" is at the end.
- Tambor Alegre Variaciones:** A rhythmic variation with rhythmic notation and syllables: U P A U P A U P A U P A. A box with the number "2" is at the end.
- Tambor Alegre Variaciones:** A rhythmic variation with rhythmic notation and syllables: Q A A Q Q A A T Q A A Q Q A A T. A box with the number "1" is at the end.

Imagen 18, cartilla: Pitos y tambores: Pag 36, audio #22. Victoriano Valencia R. 2004

4.2.2 Ritmo de Bullerengue Chalupiao

Palmas y Tablas

D. Maracas I.

Tambor Llamador

Tambora

Tambor Alegre

Q A A Q B A A A Q T Q Q B A A A

Tambor Alegre Variaciones

D I D I D I D I D I D I D I D I

Q A A Q B A A A Q A A Q B A A A

1

Tambor Alegre Variaciones

D I D I D I D I D I D I D I D I

A A (T A A Q T A A A T A A Q T A A A

2

Tambor Alegre Variaciones

D I D I D I D I D I D I D I D I

Q T T Q (A) T A A A A A A A A A

3

Tambor Alegre Variaciones

D I D I D I D I D I D I D I D I

A A A A A A T Q T T Q T T Q T

4

Imagen 19, cartilla: Pitos y tambores: Pag 36, audio #18. Victoriano Valencia R. 2004

4.2.3 Ritmo de puya

The musical score is organized into four staves:

- Maraca:** Features a rhythmic pattern of quarter notes with accents and slurs, alternating between downward and upward strokes.
- Tambor Llamador:** Features a simple rhythmic pattern of quarter notes with accents.
- Tambora:** Features a complex rhythmic pattern with accents and slurs, including notes marked with 'I' and 'D'.
- Tambor Alegre:** Features a rhythmic pattern of quarter notes with accents, including notes marked with 'B', 'A', 'A', 'Q', and 'T'.

The score includes three variation sections:

- Tambora Variaciones 1:** A variation of the Tambora pattern, marked with a '1' in a box.
- Tambora Variaciones 2:** A second variation of the Tambora pattern, marked with a '2' in a box.
- Tambor Alegre Variaciones 1:** A variation of the Tambor Alegre pattern, marked with a '1' in a box.

Imagen 20, cartilla: Pitos y tambores: Pag 36, audio #34. Victoriano Valencia R. 2004

4.2.4 Ritmo de son corrido

The musical score is organized into four main parts, each with three variations:

- Maraca de Macho:** Consistent rhythmic pattern of eighth notes with accents.
- Tambor Llamador:** Consistent rhythmic pattern of quarter notes with accents.
- Tambora:** Consistent rhythmic pattern of eighth notes with accents and rests.
- Tambor Alegre:** Consistent rhythmic pattern of eighth notes with accents and rests.

Variations:

- Tambora Variaciones:** Three variations of the Tambora part, labeled 1, 2, and 3.
- Tambor Alegre Variaciones:** Three variations of the Tambor Alegre part, labeled 1, 2, and 3.

The drum patterns are represented by letters: D (Down), I (Up), R (Right), T (Left), Q (Cymbal), A (Anillo), K (Caja).

Imagen 21, cartilla: Pitos y tambores: Pag 36, audio #32. Victoriano Valencia R. 2004

4.2.5 Ritmo de tambora

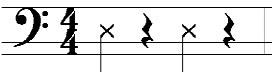
The image displays a musical score for a percussion ensemble. The main score consists of four staves: Palmas y Tablas, Maracas I., Tambora, and Cunulao (Tambor Alegre). Below this are seven variations for Tambora and Cunulao, each with a corresponding label in a box:

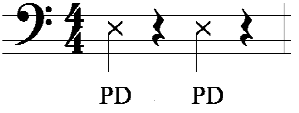
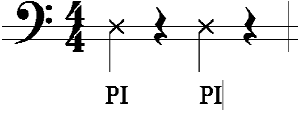
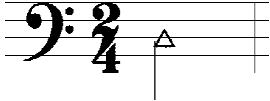
- Tambora Variaciones 1
- Tambora Variaciones 2
- Tambora Variaciones 3
- Tambora Variaciones REPIQUE
- Tambora Variaciones GOZA'O
- Cunulao Variaciones 1
- Cunulao Variaciones GOZA'O

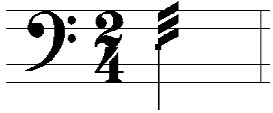

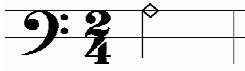
Imagen 22, cartilla: Pitos y tambores: Pag 36, audio #10. Victoriano Valencia R. 2004

4.3 Convenciones Generales Para Bajo Eléctrico

Cabe anotar que las convenciones, simbologías y o cualquier recurso expresado en este tema en cuanto a lateralidad están diseñados para instrumentistas de bajo eléctrico DIESTROS, por tal motivo si esta implantación se quiere utilizar en instrumentistas Zurdos se requiere el previo análisis y el ajuste en el uso de algunos símbolos para el correcto aplicativo de las técnicas.

EFEECTO TÉCNICO	CONVENCIÓN	ESPECIFICACIONES
Thumb Technique (Golpe de pulgar)	T	Se ataca (Golpe) la cuerda con costado del pulgar de la mano derecha.
Double Thumb Technique (Golpe doble de pulgar)	T ↓ T ↑	Se ataca (dos Golpes) la cuerda descendente y ascendente con el dedo pulgar de la mano derecha.
Popping o Snap	P	Se levanta y se suelta la cuerda con los dedos (i) o (m) de la mano derecha produciendo un efecto similar al de un Latigazo.
Ghost Notes (Nota Muerta)	 <p>Nota con cabeza de aspa</p>	Se toca apagando la nota en la mano izquierda, con una leve presión de los dedos sobre las cuerdas, cuidando no generar armónicos y produciendo un sonido percutido.

<p>Hammer-On</p>	<p>H</p>	<p>Se ataca la nota con la mano izquierda para ligar una o más notas, en movimiento ascendente con una sola pulsada de la mano derecha.</p>
<p>Lifted-Off</p>	<p>L</p>	<p>Ataque de nota con la mano izquierda, para ligarla en movimiento descendente con otra pulsada con la misma mano.</p>
<p>Palm Mute</p>	<p>PM</p>	<p>Se ataca la nota, apagándola al tiempo con el filo de la mano derecha, posicionado cerca al puente inferior del bajo.</p>
<p>Golpe De Palma Derecha</p>	 <p>P.D</p>	<p>Se ataca con la palma de la mano derecha el ritmo que se indica sobre todas las cuerdas, no importa la altura, ni tampoco si es solo una escrita.</p>
<p>Golpe De Palma Izquierda</p>	 <p>P.I</p>	<p>Manteniendo la posición original de la mano izquierda se ataca con todos los dedos en todas las cuerdas.</p>
<p>Omisión del Ataque</p>		<p>Se ataca ½ tiempo antes de la entrada en tiempo real en Tapping, sin volumen con la mano izquierda y sobre el ritmo real se sube el volumen súbitamente.</p>

<p>Rasgado</p>	<p>R</p>	<p>La (s) Nota(s) se ataca (n) con el grupo de dedos (i, m,a) de la mano derecha, rasgando la (s) cuerda (s) al mismo tiempo.</p>
<p>Fricción Con Plectro</p>		<p>La cuerda se frota a lo largo con un objeto llamado pick o plectro produciendo el sonido de los canales del entorchado.</p>
<p>Tapping</p>	<p>+</p>	<p>Se pisan las notas directamente sobre el traste con ambas manos. Las indicadas con + son las pisadas con la mano derecha.</p>
<p>Armónicos Reales</p>	 <p>A.R.</p> <p>A.R</p>	<p>Son los producidos por la acción de pisar levemente la cuerda con el dedo índice de la mano izquierda.</p>
<p>Armónicos Artificiales</p>	<p>(2-27)</p>  <p>A.A.</p>	<p>Se pisa la nota totalmente para dividir la cuerda y con el dedo índice de la mano derecha se pisa levemente para generar la nota 12 trastes imaginarios arriba.</p>

Ubicación Del Armónico Artificial	(2-27)	El primer número indica la cuerda y el segundo número, el traste en el cual se debe colocar levemente el índice derecho. La nota se ataca con el dedo medio.
Slide o Glissando	S	Es la acción de rodar de una nota a otra manteniendo la presión en la cuerda durante todo el recorrido.

Tabla 1. Trabajo de grado, Universidad Pedagógica Nacional. José Antonio Burgos 2017

4.4 Propuesta creativa

Esta propuesta interpretativa se basa en el lenguaje de la música de tambores, de tal forma que algunas bases rítmicas sufrirán algunos cambios y / o mutaciones con el único fin de homologar sus características rítmicas a las posibilidades expresivas del bajo eléctrico que como sabemos es un instrumento que tiene funciones rítmico-armónicas y es preciso esta la parte a explorar en esta propuesta.

Se usarán las convenciones del lenguaje universal para bajo eléctrico que están descritas en la monografía de grado del maestro Edilson Sánchez, las cuales muchos autores han descrito en otros libros para bajistas están también descritas; dejo por sentado que solo pretendo crear un lenguaje con base en la música de tambores pero utilizando algo que ya está previamente definido, establecido y diseñado para el bajo eléctrico y no a partir de cero.

También se referencia la Cartilla de Pitos Y Tambores del Ministerio de Cultura para los gráficos y convenciones en lo que a la música de tambores respecta. ¡Comencemos!

4.5 Quinteto de Bajos Eléctricos

Más Bajo Solista

Formato

1 Bajo contratenor

2 Bajos Tenor

1 Barítono

1 Bajo

1 Bajo solista

Título

Berroche

Mixtura Folclor

Autor

José Antonio Burgos Palomino

2017

Berroche Bass Quintet

Composicion inspirada en ritmos
de musica de tambores
para quinteto de bajos mas solista

Composer Jose Antonio Burgos

Arranged By Jose Antonio Burgos

Intro

Bass Solo 1

Electric Bass 2

Electric Bass 3

Electric Bass 4

Electric Bass 5

Electric Bass 6

Chorus

A.R.

PM

Intro

E.B. 1

E.B. 2

E.B. 3

E.B. 4

E.B. 5

E.B. 6

Wah

A.A (1-24)

p

Chalupa

Berroche Bass Quintet

17

E.B. 1

E.B. 2

E.B. 3

E.B. 4

E.B. 5

E.B. 6

Chalupa

E.B. 1

E.B. 2

E.B. 3

E.B. 4

E.B. 5

E.B. 6

Tema 1

Berroche Bass Quintet

Musical score for Berroche Bass Quintet, Tema 1, measures 33-40. The score is arranged for six electric basses (E.B. 1 to E.B. 6). E.B. 1 is silent. E.B. 2 plays a melodic line with eighth notes and rests. E.B. 3 has a long note with a 'p' dynamic marking. E.B. 4 has a melodic line with 'x' marks above notes. E.B. 5 has a rhythmic accompaniment with a '3' triplet marking. E.B. 6 is silent. The section is labeled 'Tema 1' at the beginning and end.

Puente

Musical score for Berroche Bass Quintet, Puente, measures 41-47. The score is arranged for six electric basses (E.B. 1 to E.B. 6). E.B. 1 is silent. E.B. 2 plays a melodic line with eighth notes and rests. E.B. 3 is silent. E.B. 4 has a melodic line with 'x' marks above notes. E.B. 5 has a rhythmic accompaniment with a '3' triplet marking. E.B. 6 is silent. The section is labeled 'Puente' at the beginning and end. There is an 'A.R.(2-5)' marking in the E.B. 4 staff at the end of the section.

Berroche Bass Quintet

4
49

Tema 2

E.B. 1

E.B. 2

E.B. 3
Clean

A.R. (1-5)

E.B. 4

E.B. 5

E.B. 6
49

Tema 2

57

E.B. 1

E.B. 2

E.B. 3

E.B. 4

E.B. 5

E.B. 6
57

Intermedio

Berroche Bass Quintet

65

E.B. 1

E.B. 2

E.B. 3

E.B. 4

E.B. 5

E.B. 6

Wah + Chorus

A.R (3-7)

Intermedio
Flanger

73

E.B. 1

E.B. 2

E.B. 3

E.B. 4

E.B. 5

E.B. 6

A.A (1-36)

6
87

Solo

Berroche Bass Quintet

E.B. 1

E.B. 2

E.B. 3

E.B. 4

E.B. 5

E.B. 6

PTA P Simile

PD TV PD

Solo

89

E.B. 1

E.B. 2

E.B. 3

E.B. 4

E.B. 5

E.B. 6

89

Berroche Bass Quintet

97

E.B. 1

E.B. 2

E.B. 3

E.B. 4

E.B. 5

E.B. 6

105

E.B. 1

E.B. 2

E.B. 3

E.B. 4

E.B. 5

E.B. 6

Garabato

Berroche Bass Quintet

Tema 2

113

E.B. 1

E.B. 2

E.B. 3

E.B. 4

E.B. 5

E.B. 6

Clean

Guira

Garabato

Tema 2

113

121

E.B. 1

E.B. 2

E.B. 3

E.B. 4

E.B. 5

E.B. 6

PTAT APT

T P TATAT

P TAT A PT

T P TATAT

PTAT APT

T P TATAT

P TAT A PT

T P TATAT

121

129

E.B. 1

E.B. 2

E.B. 3

E.B. 4

E.B. 5

E.B. 6

Tema 3

137

E.B. 1

E.B. 2

E.B. 3

E.B. 4

E.B. 5

E.B. 6

Berroche Bass Quintet

Puente A.R.

10
145

E.B. 1

E.B. 2

E.B. 3

E.B. 4

E.B. 5

E.B. 6

145

Puente

153

E.B. 1

E.B. 2

E.B. 3

E.B. 4

E.B. 5

E.B. 6

153

A.A. (1-24)

Berroche Bass Quintet

Solo

161

E.B. 1

E.B. 2

E.B. 3

E.B. 4

E.B. 5

E.B. 6

A.A. (1-24)

A.A. (1-24)

PTATA PT T P TATA T PTATA PT T P TATA T PTATA PT T P TATA T

PD PD > > > PD PD > > > PD PD > > > PD PD > > > PD PD > > >

Solo

169

E.B. 1

E.B. 2

E.B. 3

E.B. 4

E.B. 5

E.B. 6

PTATA PT T P TATA T PTATA PT T P TATA T PTATA PT T P TATA T

PD PD > > > PD PD > > > PD PD > > > PD PD > > > PD PD > > >

169

177

E.B. 1

E.B. 2

E.B. 3

E.B. 4

E.B. 5

E.B. 6

185

E.B. 1

E.B. 2

E.B. 3

E.B. 4

E.B. 5

E.B. 6

Berroche Bass Quintet

193

E.B. 1

E.B. 2

E.B. 3

E.B. 4

E.B. 5

E.B. 6

PTATA PT T P TATA PTATA PT T P TATA PTATA PT T P TATA

PD PD > > PD PD > > PD PD > >

FMP Simile Finger

FMP Simile

201

E.B. 1

E.B. 2

E.B. 3

E.B. 4

E.B. 5

E.B. 6

A.A. (1-24)

201

4.6 Análisis de la obra Berroche

En esta etapa tendremos varios temas a considerar, dado que convergen en este proceso características creativas, interpretativas, compositivas, comparativas, analíticas y desde luego la consolidación del tema que demuestra y aplica cada una de las cosas anteriormente expuestas en esta tesis.

Como base del estudio de esta propuesta es la música tradicional de tambores, entonces basé mi investigación en los siguientes ritmos: *bullerengue chalupiao (chalupa)*, *cumbia*, *tambora*, *puya o jalao* y *son corrido*.

En contexto lo que aquí encontrarán es una reseña del proceso creativo y de producción de la composición, su morfología, las células rítmicas, hemiólas, cortes, *fill's*, patrones de marchas y acentuales de estos ritmos utilizados en la composición. Sin embargo por cuestiones tímbricas, estilísticas y expresivas del bajo eléctrico, algunos de los patrones guardan relación muy directa con el patrón original del ritmo y del instrumento, mientras que otros han debido ser cambiados, modificados, mutados o variados por las mismas razones.

4.7 Forma de la obra

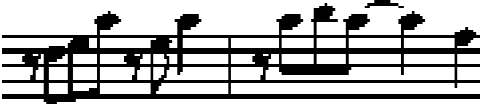
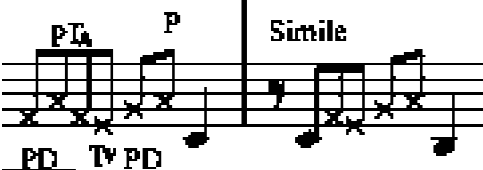
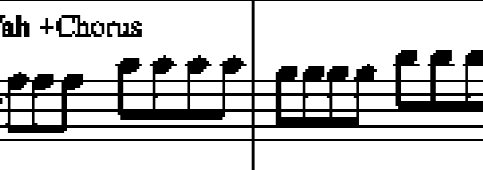
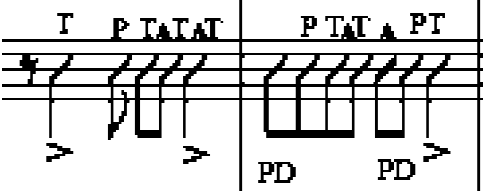
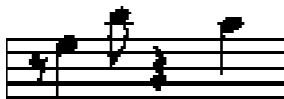
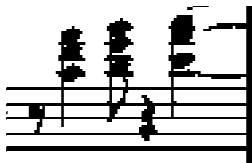

En cuanto a la composición “Berroche” es un tema escrito en compas de 2/2 en tonalidad de Am y un BPM de blanca = 115, a nivel morfológico tiene una sección introductoria de 16 compases de longitud con ambientes de armónicos artificiales, luego una melodía de 16 compases más que emulan el ritmo de chalupa, sigue la presentación del 1er tema que tiene una longitud de 8 compases y en donde se acentúan los tiempos fuertes del ensamble, siguen 8 compases de puente que realmente actúan como una sección contrastante que relaja el ritmo y hace la preparación para el 2do tema que tiene 18 compases de longitud y es de carácter homofónico (melodía + acompañamiento), sigue un intermedio de 14 compases que muestra una melodía en crescendo y que da pie para la siguiente sección de

32 compases que es el 1er solo y en donde se muestra por primera vez la estructura rítmica producto de la poli rítmica de todos los ritmos como una base sólida de marcha, el primer solo esta diseñado sobre la escala menor natural y tiene como particularidad una nota *blues*, la siguiente sección se llama garabato tiene una longitud de 4 compases y es una mutación del ritmo original, los bajos 3 y 4 empiezan a hacer literalmente la base rítmica, el bajo 3 hace la emulación del tambor alegre de la base del jalao y la mixtura con el bajo 4 que hace un tipo de brillo emulando el “chiqui cha” de las marcas, la siguiente sección es la re exposición del tema 2, dura 16 compases y a diferencia de la primera vez que se toca el tema 2, esté acompañado por la base percutida de los bajos 3 y 4, seguido de esto viene el tema 3 con 16 compases de longitud, luego 16 compases de puente que está acompañado por una pequeña *bozzá* (de la música de banda), la siguiente sección es el solo 2 tiene una longitud de 28 compases, aquí se emula la percusión completa con la incursión del bajo 4 emulando al tambor llamador en notas del registros agudo en una especie de *bambuquiao*¹⁸ mutado. Este solo esta diseñado sobre la escala pentatónica con combinaciones de notas *blues*, la siguiente sección es la coda y tiene 9 compases de longitud.

La melodía del tema no obedece a ningún factor rítmico tradicional de ningún instrumento pero guarda las relaciones acentuales de los patrones hemíolicos de todos los ritmos de estudio y está diseñada de una manera tan sencilla que obedece a la mixtura de escalas como lo son la menor natural, la pentatónica mayor y soporta a algunas notas de la escala blues.

En definitiva es una composición hecha de elementos rítmicos de músicas tradicionales que podrán encontrar fieles a sus patrones bases o modificadas por contexto y lenguaje bajístico. En el siguiente cuadro encontrarán la relación de los patrones rítmicos de los tambores tradicionales y su analogía en el tema Berroche.

¹⁸ Bambuquiao: Patron de marcha del llamador que imita el patron de la tambora en el ritmo de puya.

Tipo de patrón rítmico	En el tema
Base de Puya para tambor alegre modificada, cambio de orden de las células rítmicas.	
Base de Chalupa para tambor alegre modificada, cambio de orden de las células rítmicas.	
Base de Tambora para tambor alegre, modificada quitando la 1ra corchea	
Variación y mixtura de la base de Chalupa entre tambora y alegre. 1er compas tambora 2do compas alegre	
Base de llamador en el estilo Bambuquíao. Patrón melódico.	
Base de llamador en el estilo Bambuquíao. Patrón armónico.	
Base estándar de llamador en cumbia. Bullerengue, puya y chalupa. Soporte rítmico-armónico.	

<p>Patrón de maracas en caballito. Soporte rítmico con plectro.</p>	
<p>Modificación de Puya para tambor alegre.</p>	
<p>Base mixturada para la tambora entre el ritmo de tambora y perillero.</p>	
<p>Bombo a tiempo, <i>kick</i> percutivo con acompañamiento armónico.</p>	
<p>Corte en sincopa cliché de la puya, la chalupa y la cumbia.</p>	
<p>Segundo Corte cliché de la puya, la chalupa y la cumbia.</p>	
<p>Repique cliché parche de tambora</p>	
<p>Repique cliché de cumbia para la tambora</p>	
<p>Mixtura de la base del tambor alegre en el ritmo de chalupa. Incluye el patrón acentual de la tambora</p>	
<p>Mutación del patrón de marcha del Bullerengue.</p>	

Tabla 2. Trabajo de grado, Universidad Pedagógica Nacional. José Antonio Burgos 2017

4.8 Proceso de grabación

El proceso de grabación fue asistido por ordenador en captura *multitrack*¹⁹, en *plataforma digital Protools 10*, pasado por una *interface firewire Focusrite Saffire Pro 40*.

Luego de tener el score con las partituras ya diseñadas con cada parte previamente ensayada y montada, para el proceso de grabación se incluyó adicionalmente el uso de Backline para bajo eléctrico, el equipo utilizado fue un Ampeg SVT 4 Pro, con 2 cabinas 1X15 y 4X10, además de un pedal Multiefectos Boss ME40B para lograr los diferentes colores en el tema.

Los bajos que se utilizaron fueron: Honner Custom VI, como bajo principal, Fender Deluxe Active Jazz V, Freman Freb705 pasivo

La señal limpia de cada bajos fue procesada por el pedal ToneHammer de Aguilar y se tuvieron 3 señales distintas al tiempo (1. La señal limpia sin procesos del instrumento, 2. La señal del amplificador Ampeg, 3. La señal directa desde el ToneHammer)

Se utilizaron efectos Chorus, Flanger, Delay, Wah y Reverb del Boss ME50B, además de los procesadores dinámicos de compresión y limitación.

In the box, los plugins de Markbass como planta virtual, una reverb de convolución de Lexicon.

¹⁹ Multitrack: proceso de grabación de instrumentos de uno en uno.

CAPITULO 5: Conclusiones

Desde que empezó esta investigación, se ha tenido claro un enfoque de trabajo en el cual se quiere pasar, copiar, modificar, variar o crear desde las sonoridades y los roles de los diferentes instrumentos que conforman el grupo de música de pitos y tambores en su formato tradicional y los diferentes ritmos, hacia el lenguaje del bajo eléctrico. Hemos encontrado que a nivel técnico para el bajista, se presentan la mayoría de los problemas estilísticos y musicales que se abordaron a la hora de crear e interpretar la obra trabajada “Berroche” y que luego fueron resueltos utilizando en gran medida las herramientas que el autor aprendió durante su formación como bajista a nivel académico y a través de la experiencia adquirida en su quehacer habitual.

Una novedad que se presenta al respecto en la obra es la inclusión de las secciones de improvisación (*solo*), la cual mantiene el arreglo en su modo y su función como parte estructural en la forma permite emular algunos sonidos característicos de las gaitas usadas también en estos formatos. Dadas estas consideraciones, podemos decir que se cumplió con la meta de poder crear un estilo nuevo, vinculado a una propuesta con lenguaje netamente para bajo eléctrico, donde convergen varios ritmos. Recordemos que este era uno de los objetivos principales del trabajo.

En el transcurso de esta investigación se hicieron algunos otros experimentos con otros formatos instrumentales (batería, bajo, guitarra, tambores y la sección del brass) utilizando los mismos patrones creados para el quinteto de bajo eléctrico con igual efectividad y con una notoria y bien recibida sorpresa por parte de los otros músicos; ya que el resultado del ensamble los motivó en más de una ocasión a sugerir ideas frente a los patrones que el autor propone, esto evidencia que la propuesta de lenguaje encontrado tiene un uso más global y da pie para continuar estudios desde otros géneros y ritmos en otras músicas e instrumentos.

Para finalizar considero que este trabajo me ha ayudado a entender desde otro lenguaje ajeno a mí, como lo es el de la percusión de tambores, como se construye la estructura rítmica de los diferentes géneros de las músicas del caribe.

El estudio consciente de los ritmos, verme inmerso en sus patrones acentuales y todos los elementos que con ellos están implícitos, me motivó a estudiar la percusión desde el bajo eléctrico y los resultados a nivel instrumental han sido geniales; ya que he notado de manera sorprendente que mi capacidad de marchar, sustituir e improvisar se han consolidado mejor de lo que esperaba y mi posición frente a la puesta instrumental ha cambiado de perspectiva luego de todo lo aprendido y descubierto durante la investigación.

A nivel pedagógico los retos fueron otros ya que; tratar de concretar todas las ideas y sistematizar toda la información que a nivel cultural llevo conmigo fue bastante lento mientras entendía cada uno de los procesos de la investigación. En estos momentos, en los que el estudio de estas músicas aplicadas al bajo eléctrico no ha terminado; porque considero que este trabajo de grado solo es el principio para que otros investigadores y profesionales puedan seguir indagando en otros géneros, desde otros instrumentos, desde otras realidades contextuales, creo que este trabajo abre la puerta para una discusión más profunda sobre el tratamiento de los instrumentos modernos en las formas musicales ancestrales.

CAPITULO 6: Bibliografía

Aldana Natalia & Polanco Amalia. (2008). *Caribe mediático y musical*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Alzate, A. (1980). *El músico de banda: aproximación a su realidad social*. montería: editorial américa latina.

Bedoya, Samuel. (1989). *Módulos de capacitación para instrumentistas y directores de banda de vientos*, Programa nacional de bandas, Banco de la república. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/modulos/indice.htm>

Copland, Aaron. (1955). *Cómo escuchar la música*, Segunda edición, México, Fondo de cultura económica.

Duran, G. (1950). *Recordings of Latin American songs and dances: an annotated and selective list of popular and folk-popular music* (2 ed.). Washington, Pan-American Union.

Ediciones uninorte. (2003). *Colombia y el caribe*. Barranquilla, Universidad del norte.

Félix Tejera, Guillermo. (1999). *Plan departamental de bandas de Cundinamarca 1998-2007. Diagnostico y propuesta de desarrollo*, Bogotá Secretaría de Cultura de Cundinamarca.

Fortich Díaz, William. (1994). *Con bombos y platillos: origen del porro aproximación al fandango Sinuano y las bandas pelayeras*. Montería: domuslibri.

Fortich Díaz, William. (2001). *Xxv festival del porro*, fundación Bat Colombia.

González Henríquez, A. (1989). La influencia de la música cubana en el Caribe colombiano. *Huellas*, 25:34-42.

Herrera. Edward. (2004). Música y folclor de Colombia
<http://www.monografias.com/trabajos34/folclor-colombia/folclor-colombia.shtml>

Ministerio de cultura de Colombia. (2005). Manual para la gestión de Bandas escuela de música, primera edición, Bogotá, Ministerio de cultura.

Moreno, Neyvo; Murillo, César; Lozano, Cecilio y Valencia, Leónidas. (2004) Quinto seminario de formación musical eje pacífico norte. Ministerio de cultura. Quibdó.

Londoño, María Eugenia. Betancur, Jorge. Estudio de la realidad musical en Colombia, III parte. Las bandas. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

Simha Aron. (1991). *African polyphony and polyrhythm*. Paris: Cambridge University Press.

Valencia Salgado, Guillermo. (1991). *Festivales, instrumentos y ritmo: festivales folklóricos, instrumentos típicos de córdoba, folklor musical de córdoba, el binde, porro Pelayo (partitura), seis de enero, porro tapao (partitura)*, [S.L].

Valencia Salgado, Guillermo. (1987). *Córdoba su gente y su folclor*, Montería, publicaciones Casa de la Cultura.

Valencia Rincón, Victoriano. (1995). *El porro palitiao: análisis del repertorio tradicional*. Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional.

Valencia Rincón, Victoriano. (2004). *Pitos y tambores: cartilla de iniciación musical*, Bogotá, Asociación cultural Artesano.

Villarreal Solar, Juan G.(2009). Porro al piano Creación e interpretación de cuatro obras basadas en el porro palitiao con énfasis en la aplicación de un criterio de lenguaje pianístico: Tesis de grado Facultad de Artes Asab, Bogotá.

Wooten victor & Wellington. (2008). Victor Wooten Groove WorkShop. Boston, Ma: HudsonMusic.

CAPITULO 7: Anexos

6.1 Entrevistas

Número	Nombre del entrevistado	Tipo de archivo
1	Andrés Leal	Audio
2	Andrés Niño	Audio
3	Juan Sebastián Caicedo	Audio
4	Fernando García	Video
5	José Rhenals	Video
6	Luis Carlos Marimón	Video
7	Manuel Guzmán	Video
8	Marco Oyaga 1 parte	Video
9	Marco Oyaga 2 parte	Video
10	Wilmer Guzmán	Video

Tabla 3. Trabajo de grado, Universidad Pedagógica Nacional. José Antonio Burgos 2017

6.2 Música De Muestra

1. Alma Sabanera, Los gaiteros de san Jacinto
2. Música popular del caribe Colombiano, Cumbión de cereté
3. Dejando Huellas, Jorge Luis Aguilar
4. El asunto, Toto la momposina.

6.3 Pitos Y Tambores

6.3.1 Cartilla de iniciación musical.

6.3.2 Contenido de audio

01 EL MUEVE QUE MUEVE – Arlington Pardo	17 CARAMBANTÚA – Bullerengue Tradicional	31 MARÍA DE LOS REYES – Porro Toño Fernández
02 EL MUEVE QUE MUEVE – Pista	18 RITMO DE CHALUPA	32 RITMO DE SON CORRIDO
03 CÓMO SUENAN – Arlington Pardo	19 VA A SONA’ – Chalupa Gustavo Angulo	33 LA ESCARRUCHÁ – Son Corrido Gustavo Angulo
04 CÓMO SUENAN – Pista	20 RITMO DE SON DE NEGRO	34 RITMO DE PUYA EN GAITA CORTA
05 CURRUTÁ – Arlington Pardo	21 VIVA EL TAMBÓ’ – Son de Negro Gustavo Angulo	35 LA GOLERA – Puya Tradicional
06 CURRUTÁ – Pista	22 RITMO DE CUMBIA	36 RITMO DE PORRO PALITIAO
07 LA ADIVINANZA – Arlington Pardo	23 DOS COLOMBIAS – Cumbia Efraín Mejía	37 LA MONA CAROLINA – Porro Palitiao Tradicional
08 LA ADIVINANZA – Pista	24 RITMO DE PUYA ATLANTICENSE	38 RITMO DE PORRO TAPAO
09 PÁRATE – Victoriano Valencia	25 EL GALLO GIRO – Puya Atlánticense Tradicional	39 EL CULEBRO – Porro Tapao Pedro ‘Peyo’ Torres
10 RITMO DE TAMBORA	26 RITMO DE PERILLERO	40 RITMO DE FANDANGO
11 SOMBRETERO BLANCO – Tambora Tradicional	27 LA ESCUBILLA – Perillero Arlington Pardo	41 VÁMONOS CAMINANDO – Fandango Tradicional
12 RITMO DE CHANDÉ	28 RITMO DE GAITA	42 VARIACIONES DE MARACAS
13 LA MULETILLA – Chandé Martina Camargo	29 EL NIÑO LLORA – Gaita Juan Lara	43 VARIACIONES DE GUACHO
14 RITMO DE GUACHERNA	30 RITMO DE PORRO	44 VARIACIONES DE TAMBORA EN CUMBIA
15 LA AVISPA – Guacherna Tradicional		
16 RITMO DE BULLERENGUE		

Tabla 4. Trabajo de grado, Universidad Pedagógica Nacional. José Antonio Burgos 2017

6.4 Audio & pdf Berroche
(Véase sección de anexos)