

CREACIÓN DE 3 ADAPTACIONES PARA BAJO ELÉCTRICO.

Creación y producción de 3 adaptaciones para bajo eléctrico, fundamentadas en la implementación de bases ritmo-melódicas presentes en: el Son sureño de la región andina sur colombiana, la Zamba del noroeste argentino y el Festejo peruano.

Carlos Andrés Ruales Ortega



Universidad de Cundinamarca

Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Ciencias Políticas

Programa de Música

Zipaquirá Cundinamarca

2021

CREACIÓN DE 3 ADAPTACIONES PARA BAJO ELÉCTRICO.

Creación y producción de 3 adaptaciones para bajo eléctrico, fundamentadas en la implementación de bases ritmo-melódicas presentes en: el Son sureño de la región andina sur colombiana, la Zamba del noroeste argentino y el Festejo peruano.

Carlos Andrés Ruales Ortega

Cód. 891216217



Trabajo de grado sometido como requisito parcial en los requerimientos para el grado de Maestro en Música

Director: Adalberto Pardo Rodríguez

Universidad de Cundinamarca

Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Ciencias Políticas

Programa de Música

Zipaquirá Cundinamarca

2021

Tabla de contenido

Introducción	6
Justificación	7
Objetivos	8
Objetivo general	8
Objetivos específicos	8
Planteamiento del Problema	9
Marco Referencial	10
Antecedentes.	10
Relacion de la metrica 6/8 .	12
Géneros (Músicas locales)	13
<i>zamba argentina</i>	13
<i>Sonsureño</i>	14
<i>Festejo Peruano</i>	15
Adaptación y arreglo.	16
Técnicas extendidas de bajo eléctrico.	19
<i>Slap</i>	19
<i>Tapping</i>	20
<i>Chord Melody</i>	20
Pre y producción musical	20
Preproducción	20
Organización del material a grabar	21
Ensayos previos	21
Orden de grabación.....	21
Lugar de grabación	21
Presupuesto	21
<i>Producción:</i>	22
Mezcla guía.....	22
Control de monitoreo	22

CREACIÓN DE 3 ADAPTACIONES PARA BAJO ELÉCTRICO.

Detalle en la captura de cada track	22
Mezcla.....	22
Reaper	23
Marco metodológico	23
Metodología	23
<i>Tipo de investigación</i>	23
Fases de investigación.	24
<i>FASE 1: investigación de géneros y selección de obras.</i>	24
<i>FASE 2: elaboración de arreglos y adaptaciones.</i>	24
<i>FASE 3: pre y producción.</i>	25
<i>FASE 4: divulgación.</i>	25
Desarrollo	25
<i>Formatos musicales.</i>	25
Búsqueda de documentación.	27
Creación de Arreglos y adaptación.	28
<i>OBRA 1: Tu Regreso – Ciro Acuña</i>	28
<i>OBRA 2: Como Cantan Como bailan Los negros – Marco Campos</i>	34
<i>OBRA 3: Guaneña – Son Sureño Nariñense.</i>	41
Producción De Obras	50
Circulación	51
Resultados	52
Matrices de obras.	52
Conclusiones	56
Referencias Bibliografías	60
Anexos	63

Tabla de Figuras.

Figura 1	13
Figura 2	14
Figura 3	16
Figura 4	28
Figura 5	29
Figura 6	30
Figura 7	31
Figura 8	32
Figura 9	32
Figura 10	33
Figura 11	34
Figura 12	35
Figura 13	35
Figura 14	36
Figura 15	37
Figura 16	37

CREACIÓN DE 3 ADAPTACIONES PARA BAJO ELÉCTRICO.

Figura 17	38
Figura 18	39
Figura 19	40
Figura 20	40
Figura 21	41
Figura 22	42
Figura 23	42
Figura 24	43
Figura 25	44
Figura 26	44
Figura 27	45
Figura 28	46
Figura 29	46
Figura 30	46
Figura 31	47
Figura 32	48
Figura 33	48

Introducción

La presente investigación parte de la creación musical, definida por la adaptación y producción de 3 estilos musicales latinoamericanos. La característica principal de este tipo de creación corresponde a la investigación estructurada con fundamentos teóricos y prácticos, encontrados en libros, revistas y repositorios universitarios, sin desconocer los aportes realizados desde el folklore y su tradición oral.

Todo este proceso se desencadenó a partir de la necesidad de explorar técnicas extendidas del bajo eléctrico en el mundo laboral actual, donde las músicas populares latinoamericanas aún siguen presentes y permiten ser adaptadas buscando nuevos escenarios de difusión, punto en el cual adquiere gran importancia este proyecto, ya que el uso de un instrumento que no corresponde a la tradición cultural de las músicas locales propuestas, genera un punto de partida para atraer nuevos intérpretes, gestores y creadores.

El interés académico como profesional de generar un contenido audiovisual de calidad, impulsa la creatividad para el desarrollo de nuevas expresiones, de tal forma que el flujo de información se centró en desarrollar arreglos y adaptaciones de una forma puntual y ordenada, pasando por la relación de la sonoridad del bajo eléctrico con los instrumentos y métricas presentes en las músicas locales, hasta aplicar los conceptos de preproducción y producción en el desarrollo estilístico de cada adaptación, generando conclusiones que reafirman la influencia africana presente en las estructuras ritmo melódicas y la intrincada evolución de las músicas tradicionales hacia músicas populares – comerciales llamada criollismo.

Justificación

El bajo eléctrico a partir de su aparición en 1951 en Estados Unidos , al ser una creación de Leo Fender (Blasquiz, 1991) y como heredero del contrabajo busco mejorar los problemas que conllevaba este en su transporte y amplificación, aplicando una estructura física más pequeña en un cuerpo sólido y el uso de bobinas con imanes que convertirían la vibración de las cuerdas en una señal eléctrica y finalmente en presión sonora a través de un amplificador, dicha transformación cambiaría a través de la historia su rol, pasando de ser acompañante en la base rítmica y armónica de una agrupación a ostentar el rol de solista con una posición activa en cualquier formato, para ello grandes artistas como Víctor Wooten, Larry Graham, Marcus Miller... han desarrollado y perfeccionado técnicas como el slap, adaptadas a distintos géneros y estilos musicales, uno de ellos y dentro de los más reconocidos: el funk (gran exponente musical afroamericano).

Posteriormente y aprovechando el folclor latinoamericano artistas como Willy Gonzales adaptaron esta técnica a la chacarera y buena parte del folclor Argentino y Chileno, al igual que Adriano Giffoni en Brasil creando estudios de slap dedicados a su folclor, en Cuba exponentes como Alain Perez y Oscar Stagnaro también permitieron un acercamiento a ritmos afrocubanos desde el slap.

En Latinoamérica con nuestra gran diversidad de estilos y géneros musicales se encuentra el ambiente idóneo para explorar formas de interpretación percutidas en el bajo eléctrico, sin embargo, el espectro es tan amplio en instrumentación que queda sumergido en un rol

CREACIÓN DE 3 ADAPTACIONES PARA BAJO ELÉCTRICO.

predominante de acompañamiento, y no se reconoce el potencial que tiene en las nuevas formas de expresión musical. “En el análisis de una serie de fragmentos musicales se pone de manifiesto cómo la construcción del significado de la línea de bajo en la actualidad debe considerarse en relación con el bajo eléctrico como instrumento y técnicas y modos de ejecución posibles en el mismo. Las nuevas sonoridades emergentes se configuran como el resultado de la exploración en el marco de las estéticas del Groove, en el marco de la interacción corporeizada de los músicos con su instrumento.” (Paganini, Pérez, 2019, pg.8). Teniendo en cuenta esta aproximación, encuentro la necesidad de exponer de forma directa la relación de las nuevas sonoridades emergentes latinoamericanas con las posibilidades en la ejecución del bajo eléctrico.

Objetivos

Objetivo general

Crear 3 adaptaciones musicales para Bajo eléctrico destacando su rol en cada formato, con base en el son sureño de la región andina sur colombiana (solista y acompañamiento), zamba del noroeste argentino (*chord melody*) y festejo peruano (acompañamiento).

Objetivos específicos

- Identificar la relación directa entre la base rítmica del son sureño, festejo peruano y zamba argentina, reestructurando los sonidos de los instrumentos de cuero en el bajo eléctrico usando sonidos percutivos abiertos con notas abiertas, sonidos percutivos cerrados y tapados con sonidos brillantes o notas muteadas.

CREACIÓN DE 3 ADAPTACIONES PARA BAJO ELÉCTRICO.

- Vincular las 3 obras musicales a los formatos propuestos para generar 3 adaptaciones musicales en cada rol del bajo: *chord melody*, improvisación-solista, acompañamiento.
- Realizar la pre y producción musical del compendio de adaptaciones.

Planteamiento del Problema

En la actualidad el contexto artístico musical derivado de las expresiones culturales latinoamericanas y relacionado con la globalización, han inspirado la creación de distintos formatos musicales en el cual el bajo eléctrico se convierte en parte fundamental de dicha agrupación. Dada la estrecha relación de las bases rítmicas de la percusión con el bajo se ha evidenciado que el Groove para músicas latinoamericanas nació de este vínculo, donde es necesario exponer en las muestras musicales actuales la versatilidad sonora del bajo eléctrico y su apropiación de las técnicas extendidas que permite el instrumento, adaptando obras específicas con una característica común que es su métrica relacionada al 6/8, todo esto buscando enriquecer las propuestas interpretativas para los bajistas que deseen adoptar estilos derivados de estos acercamientos a músicas populares.

Para ello se plantea tres adaptaciones musicales empezando por el son sureño y sus influencias de la región andina y pacífico sur colombiana, el festejo con su carácter afroperuano tan marcado, y ya que no existe una amplia propuesta similar en la que se profundice en el uso del bajo eléctrico dentro de estas músicas, también se busca una

propuesta que contemple el rol de solista y de acompañamiento usando *chord melody* en la zamba del noroeste argentino, en la cual uno de los grandes exponentes es Willy García (Ramírez, M. 2015) , cuya técnica se puede usar en distintos contextos musicales, buscando aportar al reconocimiento y difusión de estas músicas, puesto que su recorrido y expresión está centrada en la región andina, y la búsqueda de expansión a través de propuestas como ésta permite visibilizar desde el origen del bajo eléctrico, pasando por la creación de líneas de acompañamiento relacionadas con las bases rítmicas en este caso de origen africano y su evolución (Tobo,L,& Bastidas, J.dic.2015), hasta la puesta en escena de solista usando *chord Melody*. Ya establecido el carácter de esta propuesta y dadas las anteriores causas y motivos nos encontramos con la pregunta: ¿cómo aportar a través de la creación de 3 adaptaciones en la difusión del bajo en la música latinoamericana?

Marco Referencial

Antecedentes.

Es importante destacar el carácter que ha tomado la música latinoamericana desde su aparición hasta llegar a un ámbito comercial, pasando de sus tradiciones a un espacio mediado por la necesidad de llegar a nuevos públicos, para ello se tiene en cuenta el concepto de músicas locales de Ana María Ochoa (2003, p.11), que se usará en lugar de la palabra género, para denominar las diferentes músicas ligadas a un lugar de pertenencia, y con características que las identifican en cuanto a rasgos estructurales o cercanía territorial (Carotenuto, J. (2019). La autora utiliza el término músicas locales para nombrar músicas que en algún momento histórico estuvieron claramente asociadas a un territorio y a un grupo cultural o grupos culturales

específicos. Ana María Ochoa (2003, p.83) propone de una manera clara lo antes expuesto: Estas músicas locales elegidas para realizar 3 adaptaciones tienen algo en común, y es la vertiente africana que las atraviesa, tanto en los instrumentos percutivos, como en los toques de los mismos; El autor García (p.23) habla al respecto en su libro "La contribución musical de África Subsahariana", cuando dice: "América danza y baila gracias al proceso doloroso al que fueron sometidos los afro subsaharianos", de esta cita surge otra de las similitudes que tienen estas músicas locales entre sí, y que cumple una función muy importante del desarrollo cultural de cada región, en la que se relacionan fundamentalmente a través del baile, teniendo en cuenta que son músicas locales, mestizas, creadas para dialogar con esta expresión corporal. En palabras de Quintero Rivera (2009, p.77): "Precisamente las formas de música en la cuales el elemento rítmico reviste un mayor protagonismo son, por lo general, aquellas más claramente inseparables de su expresión social espacialailable".

Otro de los puntos que requieren especial énfasis se refiere a la familiaridad entre las músicas locales escogidas para las adaptaciones, teniendo en cuenta que son ritmos de división ternaria, principalmente en una métrica de 6/8 que corresponde a la estructura del son sureño-currulaoy zamba pero también con características diferenciadoras como en el festejo, que se percibe con más claridad sobre el compás de 12/8 (división ternaria), otro aporte a esta relación se da sobre la base rítmica, ya que parte de un instrumento de percusión "madre", por así llamarlo, que viene de los aportes de la vertiente afro y se divide en dos timbres bien diferenciados (grave y agudo): El Bombo Legüero en la zamba, el Cajón Peruano en el Festejo, el bombo del pacífico en el currulao, el bombo andino en el son sureño. Hubo momentos donde estos ritmos se sostenían sólo con ese instrumento "madre", pero con el correr de los tiempos, se

CREACIÓN DE 3 ADAPTACIONES PARA BAJO ELÉCTRICO.

fueron añadiendo otros instrumentos de percusión, enriqueciendo la gama tímbrica de estas músicas locales.

Todo este proceso nos lleva a la asociación estrecha entre el bajo eléctrico y la base percusiva de cada ritmo propuesto, que dentro del desarrollo de la investigación creación nos lleva a la construcción de 3 adaptaciones que en palabras de Ana María Ochoa (2003, p.9 y 11): "la transformación de las músicas locales", adquiere sentido y proyección como una "intensificación de un momento histórico de cambio estilístico en las músicas populares locales".

Relación de la métrica 6/8 .

Partiremos de una premisa en donde la métrica de 6/8 está inmersa en las influencias africanas que terminaron en cada una de las músicas locales expuestas, según lo planteado por Mark Abel, (2014), la música africana ha trascendido hasta influenciar las expresiones musicales populares occidentales donde se expone el termino *groove* para relacionar con la interpretación instrumental.

Este planteamiento relaciona las tres obras escogidas desde su influencia africana, pero su desarrollo puntual en relación con su métrica estará expuesto en los siguientes parámetros, pues todas parten de una construcción compuesta entre el 3/4 y 6/8.

Géneros (Músicas locales)

zamba argentina

La zamba del noroeste argentino usa una métrica compartida entre el 6/8 y 3/4, y como heredera musical de la zamacueca (Ritmo originario de Perú) refleja la influencia de la migración de esclavos africanos desde Lima hacia los territorios de la Argentina, llegando a la Argentina y denotando su nacimiento hacia 1810 - 1812; donde este ritmo en las regiones de Salta y Tucumán fue tomando como tal forma de zamba. Mendez,S.(2021).

La forma de la zamba deriva de su función principal como una danza referida en el libro “La Zamba: Historias, autores y letras” del autor Saul Dominguez Saldivar: en el cual se denomina por Carlos Vega a una danza peruana de inicios del siglo diecinueve como zamba antigua. Sin embargo, dentro de su estructura moderna podemos encontrar:

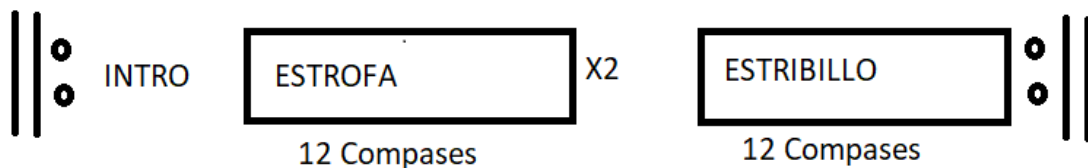


Figura 1.

Sonsureño

El son sureño lo podemos establecer como una expresión dentro de las músicas locales colombianas, específicamente del departamento de Nariño, por ende, sus principales influencias provienen del pacífico sur colombiano con el currulao, por el lado del norte el bambuco, y del sur con la frontera ecuatoriana, el albazo.

Su nombre está relacionado directamente con la composición de Tomas Burbano grabada en 1967 por la ronda lirica, llamada “son sureño”. Tobo,L,& Bastida, J.(dic.2015). Un claro ejemplo de la tradición que se maneja dentro de sus melodías y carácter es “La Guaneña” que pertenece a la identidad Nariñense y data registros desde 1900.

La métrica que regularmente se maneja en el son sureño es de 6/8, pero también existe un juego con el 3/4, sobre todo en su acompañamiento o base rítmica y como lo describe Tobo,L,& Bastida, J.(dic.2015) pg. 129 “ el *Son sureño* tiene una estructura asimétrica, está compuesto por dos frases de seis compases cada una y por otra de cuatro que hace las veces de coro”.

Referenciando su estructura básica.

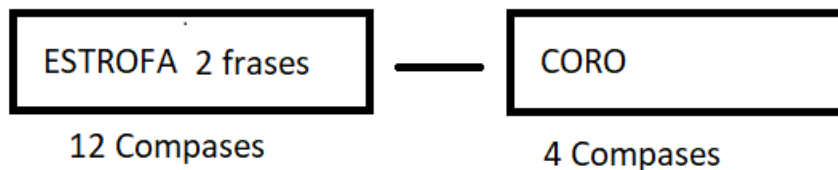


Figura 2

Festejo Peruano

El festejo como música local es un referente de la ascendencia musical afroperuana: inga, festejo de ritmo, alcatraz, son de los diablos..., en cuanto a sus antecedentes se encuentran entre los años 1915 y 1968 gracias a la valiosa transcripción de la investigadora de música peruana Rosa Mercedes Ayarza, ella realizó un trabajo de transcripción de repertorio de los más importantes cultores de la guardia vieja entre los que destaca Augusto Ascuez, etc. (como por ejemplo el Festejo “Congorito”). Hernández, R. (2012),

El festejo tiene un compás compuesto de cuatro tiempos (12/8), Sin embargo mantiene una relación muy cercana con el 6/8 y el 3/4, esta ambigüedad si puede ser llamada así, parte de varias premisas en las cuales las transcripciones finales se hicieron a partir de obras que se expresaban desde la tradición oral, en este contexto se partió de investigaciones ya dadas, y en las cuales se expresan dichas posturas, sin embargo es necesario tener en cuenta características como la estructura formal del festejo tomando como referencia lo descrito por Hernández, R. (2012) pg.74:

En la parte Formal no hay un lineamiento propio del festejo, pero se pueden reconocer grandes partes de este, en los festejos de tradición, se puede observar un pregón del coro de músicos, donde la letra se expresa como introducción del tema, seguido de esto hay una sección de percusión, donde eventualmente la guitarra propone con el círculo armónico, la parte de la melodía principal casi siempre funciona a manera de estrofa y

CREACIÓN DE 3 ADAPTACIONES PARA BAJO ELÉCTRICO.

coro, existe un interludio y también una sección antes de terminar el festejo, con un espacio para la improvisación del cajonero, finalizando con el coro.

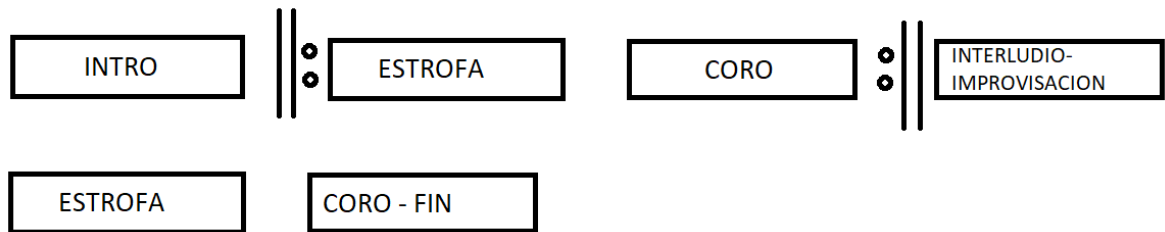


Figura 3.

Adaptación y arreglo.

Partiremos de una definición de arreglo expuesta por Lorenzo, T (2005), el cual lo concibe como “una interpretación personal de un tema musical previamente compuesto. En dicha interpretación adaptas el tema, su melodía y armonía a un estilo e instrumentación, en función de tus propios gustos.” Lorenzo, T (2005) pg.153, también consideraremos una definición encontrada en el diccionario enciclopédico de música Latham; en esta definición se complementa el lineamiento de esta propuesta y da apertura al concepto de adaptación pues aclara que el “arreglo es una adaptación o transcripción para un medio distinto de aquel para el cual fue compuesta” Latham (2002) pg.115.

Teniendo en cuenta estas 2 definiciones y haciendo uso de los elementos necesarios para un arreglo según Lorenzo, T (2005), se organizarán secciones por temáticas acordes a la adaptación de las músicas propuestas:

- **Tonalidad:** definida por Herrera, E (1990) como “un conjunto de sonidos, cuyo funcionamiento está regido por un sonido principal llamado *tónica*” Herrera, E (1990) pg.23, se convierte en un punto de partida muy importante, puesto que las adaptaciones de esta propuesta tienen como fundamento destacar el rol y las posibilidades del bajo eléctrico, por ende, elegir una tonalidad en la cual se pueda usar cuerdas al aire, abrirá un gran espectro de interpretación, también Se tomó como referencia una de las aclaraciones de la sección de tonalidad: “cuando cambias una tonalidad, se transporta una melodía... se debe comprobar si los instrumentos que van a interpretar la melodía pueden producir la sonoridad deseada en este ámbito. Lorenzo, T (2005) pg.154.

- **Estilo:** se empieza planteando una definición general, en la cual según la RAE es un “conjunto de características que identifican la tendencia artística de una época, o de un género o de un autor.” (Real Academia Española, s.f., definición 3), este es un punto de vista muy válido para complementar el sentido más estricto de esta propuesta en cada una de las 3 adaptaciones ya que delimita dentro de los parámetros del ritmo (pasa el principal de la relación propuesta entre el bajo y la percusión) , armonía, instrumentación y forma cada una de las músicas locales, también es necesario tener en cuenta la recomendación expuesta como un análisis de arreglistas o autores, para evaluar el trabajo y las herramientas que se usan en un arreglo como tal. Lorenzo, T (2005) pg.154, exponiendo los detalles más característicos en cada apropiación de las adaptaciones.

- **Instrumentación:** en este apartado se destaca las 2 posibilidades que este término puede implicar, en primera instancia un pequeño acercamiento a la instrumentación tradicional expuesta por Berlioz, H. (1860) en el cual se plantea la instrumentación como el acercamiento a los aspectos organológicos de los instrumentos de una orquesta al igual que tesitura, timbre y la función que posee cada uno de ellos dentro de una orquesta, en segunda instancia y para el caso de esta propuesta se tomarán como referencia las recomendaciones expuestas por Lorenzo, T (2005), donde en un contexto actual se busca una comparación con propuestas sonoras ya existentes, las cuales pueden servir como referencia para la instrumentación a elegir, otro elemento importante que se destaca es la relación de la tecnología y los instrumentos tanto eléctricos como creados por síntesis, con la búsqueda de la sonoridad, y aquí en esta categoría entra el bajo eléctrico como elemento que distingue en primer plano la propuesta de adaptación. También se tendrá en cuenta que la línea final de este proyecto estará mediada por las herramientas tecnológicas a disposición, así que muchos cambios incluso de la instrumentación se darán en el proceso de producción, pues en este punto se distinguirá claramente la sonoridad propuesta de cada instrumentista, cumpliendo con una de las recomendaciones pertinentes dada por Lorenzo, T (2005) donde se expone que una bifurcación final de la instrumentación moderna corresponde a la experimentación dentro de la grabación y producción.

- **Forma:** esta definición corresponde a la “organización del conjunto de motivos y frases de las que se compone un tema o una obra musical” Herrera, E (1990)

pg.68, donde también se expone un término que corresponde claramente al contexto de este trabajo y se domina como “formas standad”, cualidad destacada así por su frecuente uso. Otra aclaración pertinente corresponde a las recomendaciones de Lorenzo, T (2005), donde expone a la forma como una estructura del arreglo en diferentes secciones: tema principal, introducción, finales, secciones añadidas... con el fin de conseguir el efecto deseado, también hace una aclaración derivada de esta estructura macro de un arreglo donde “ la forma muchas veces quedará determinada por el estilo que dictará unos estandard´s a seguir y el cómo se va a escuchar” Lorenzo, T (2005) pg.156, es así como la importancia del estilo y por ende la adaptación queda expuesta en este punto también.

Técnicas extendidas de bajo eléctrico.

Slap

Hace parte de las técnicas percutidas en el bajo eléctrico, y comprende un desarrollo bastante avanzado a través de la historia y evolución del instrumento, se usará como referencia a Folch, X. (2000) para definir su función.

En primer plano se estudiará el *thump*, técnica con la cual se consigue la producción de un sonido característico al percutir contra los trastes una cuerda con el dedo pulgar y se resumirá su descripción en la partitura con la letra T.

El segundo elemento corresponde a la ejecución del mismo golpe, pero con los dedos índice o medio, de tal forma que se genere la misma sonoridad metálica característica al halar la cuerda y soltarla sobre los trastes, dicha técnica se denomina como pluck o popping, caracterizada por la letra P.

Tapping

Al igual que la anterior técnica también pertenece a las herramientas percutidas usadas en el bajo eléctrico, pero con una característica particular, la cual destaca la posibilidad de usar los dedos: índice, medio, anular y meñique de la mano derecha que para” producir una nota, se deja caer el dedo sobre el mástil, pisando la cuerda justo al lado del traste” Folch, X. (2000).

Chord Melody

Corresponde a una técnica ampliamente usada por los guitarristas, pero que permite adaptarse a distintos instrumentos de cuerdas pulsadas, en este caso el bajo eléctrico; por definición el chord melody se refiere a la construcción de acordes que permitan relacionar la línea melódica de la obra con la sección rítmica del estilo propuesto o en palabras de unknown (2013) “ el chord Melody es un estilo donde el guitarrista tiene como objetivo tocar melodía armonía y bajó de manera simultánea..., este tipo de estilo se encuentra con mayor frecuencia en géneros de música popular.”

Pre y producción musical

Preproducción

Corresponde a la etapa que antecede la captura y se define como proceso de planificación del contenido que estará a disposición en la producción. Para desarrollar este apartado se distribuirán sus ítems usando la estructura propuesta por Balcarce, G. (2012), ya que condensa los elementos necesarios para la creación del producto audiovisual final de este proyecto.

Organización del material a grabar

Se iniciará por la construcción de maquetas de audio a partir de los arreglos propuestas para las adaptaciones, así como el uso de estas para establecer:

Ensayos previos

que corresponde al tiempo que se dedicará al estudio de las obras propuestas en las guías de audio anteriormente nombradas, y se buscará también emular la situación de monitoreo auditivo que se daría en un estudio de grabación.

Orden de grabación

Refiere al orden que se dará en la grabación, teniendo en cuenta la necesidad de cada instrumentista de conocer la base de tracks que conforman la estructura general de la obra, y que tengan injerencia sobre su interpretación.

Lugar de grabación

Corresponde a la elección del estudio o home Studio, que contenga las características necesarias para sacar el mayor provecho de la producción.

Presupuesto

Es el elemento que determina el tiempo de grabación disponible para usar, tiempo de mezcla, cantidad de tracks y disposición de los músicos.

Producción:

Corresponde a la etapa de ejecución dispuesta en la preproducción y planeación, empezando por la captura de cada instrumento hasta llegar a la fase de mezcla, y se tendrá en cuenta los siguientes elementos:

Mezcla guía

Hace referencia a la creación de una mezcla parcial de los instrumentos ya grabados para usarse como referencia con los instrumentistas que necesiten detalles de la obra.

Control de monitoreo

Es la etapa en la cual se vigila la captura y la calidad de esta, revisando los niveles de ganancia y la disposición del micrófono respecto al instrumentista o amplificador.

Detalle en la captura de cada track

Corresponde a la capacidad de distinguir los detalles en cada captura que permita evitar demoras en el proceso de producción y deterioro en la calidad, al igual que la elección de tomas. que no interfieran a futuro en el proceso de mezcla.

Mezcla

Es la etapa donde se condensa toda la información de la captura y se procede a “lograr el balance final de niveles panoramas, cantidad y tipo de efectos para cada uno de los tracks grabados. Es una etapa tan importante como la grabación misma y merece una especial atención por parte del productor.” Balcarce, G. (2012) pg17.

Reaper

Se estableció a reaper como el Daw principal para la creación de las maquetas y para la producción como tal de las adaptaciones, en la página oficial se describe como “una completa aplicación de producción de audio digital para computadoras, que ofrece un completo conjunto de herramientas de grabación, edición, procesamiento, mezcla, masterización de audio y MIDI multipista.” Reaper (s.f).

Varias de estas herramientas expuestas en el texto se apropiaron para la creación de las maquetas, en las cuales se usó como referencia las bases rítmicas percutidas de cada estilo con la forma de cada obra, esta herramienta en especial permite cortar las secciones y moverlas a disposición brindando la posibilidad de adaptar la forma de las obras a las nuevas propuestas dadas por los músicos intérpretes. Ya en la producción como tal, su interfaz intuitiva y herramientas básicas permitirán la captura y mezcla con facilidad sin interrumpir con la intención general de cada obra.

Marco metodológico

Metodología

Tipo de investigación

El enfoque de esta investigación es cualitativo a través del tipo de rasgos accion-participación, debido a que la investigación busca generar una propuesta musical fundamentada en un rasgo cultural y popular de varias regiones latinoamericanas como el son sureño y currulao, zamba argentina, festejo peruano, y retribuir a través de la apropiación y difusión por parte de los músicos y lectores que desean implementarlos, tomando como referencia a FREIRE, La

CREACIÓN DE 3 ADAPTACIONES PARA BAJO ELÉCTRICO.

Educación Liberadora 1981, como se cita en HUGO CEDAR, los elementos de la investigación. "al hacer investigación, educo y me estoy educando con los grupos populares. Al volver al área para poner en práctica los resultados de la investigación, no estoy solamente educando o siendo educador, estoy investigando otra vez".

Fases de investigación.

FASE 1: investigación de géneros y selección de obras.

En este periodo de tiempo se establecerán los primeros parámetros de búsqueda de información, los cuales deben partir de fuentes fiables en bases de información como repositorios o bibliotecas. Ya establecidos dichos parámetros, dentro de cada estilo musical se escogerán 3 obras en total que representen en gran medida el origen cultural y musical de la región relacionada.

FASE 2: elaboración de arreglos y adaptaciones.

En función de la información encontrada que fundamenta el contexto musical de cada estilo, y usando las herramientas musicales que justifiquen la estructura de una obra asociadas a un orden o técnica puntual, se procederá a la elaboración de los arreglos y adaptaciones, manteniendo los detalles de forma comparativa con las versiones encontradas de las obras musicales a adaptar.

FASE 3: pre y producción.

este periodo de tiempo se divide en 2 secciones, la primera referente a la preproducción, comprenderá el proceso de planificación de arreglos ya escritos, creación de maquetas de audioguía para los intérpretes, y la búsqueda de herramientas necesarias para la captura, posteriormente en el periodo de producción se ejecutará físicamente la interpretación por cada instrumentista, después de haber estudiado, revisado y corregido las adaptaciones, llegando a una conclusión dispuesta en la mezcla.

FASE 4: divulgación.

Ya con todos los procesos anteriores realizados se procederá a la fase de divulgación, la cual comprende las posibilidades de difusión del registro audiovisual final, se empezará con una etapa de evaluación de la calidad audiovisual, para una posterior muestra parcial del contenido que refleje las primeras impresiones del público, y para finalizar se usará la plataforma de YouTube para su transmisión asociada al recital de grado del creador de las adaptaciones.

Desarrollo

Formatos musicales.

La elección de los formatos musicales, parte de la necesidad de exponer las características principales de la interpretación del bajo eléctrico en cada una de las 3 adaptaciones, para ello se estableció un parámetro de intención, es decir que se asociará el carácter festivo o tranquilo de la obra con la posibilidad de expresión del bajo eléctrico, teniendo en cuenta esto se escogió:

CREACIÓN DE 3 ADAPTACIONES PARA BAJO ELÉCTRICO.

- La zamba argentina para el uso del chord Melody, pues su tempo cadencioso y sus melodías estilizadas tienen el ambiente perfecto para explorar el registro de un bajo de 6 cuerdas, es así como la melodía puede transmitirse desde la línea original de la guitarra, al acompañamiento de un bajo eléctrico incluyendo la base rítmica del bombo legüero, por ende, este sería su formato básico, el cual consiste en bajo eléctrico, bombo legüero y voz.

- El festejo peruano, el cual al tener un carácter mucho más festivo y bailable genera el ambiente idóneo para el uso del slap y técnicas percutidas, pues éstas permiten transmitir la base rítmica de la percusión folklórica del *festejo*, principalmente del cajón peruano y las congas, a las técnicas y sonidos en el rango de las 6 cuerdas de un bajo eléctrico pudiendo asociar notas fantasma, un registro agudo y grave emulando los dos sonidos principales del cajón, y aparte de una línea melódica tanto de acompañamiento como principal con slap, también se consideró la opción de usar un baby bass para generar una base armónica más estable y dejar el bajo eléctrico para el uso percutivo y rudimentos melotípicos características del festejo peruano, por ende el formato propuesto para esta adaptación consistió en una sección rítmica compuesta por cajón peruano, 3 cueros : 2 congas y un djembe, sheckere, bongoes y campana, una sección armónica compuesta en este caso por baby Bass y bajo eléctrico y voz.

- El son sureño el cual corresponde a una de las músicas locales de Colombia y comparte todo ese lineamiento musical que proviene de los Andes, a la vez se ha fusionado con las músicas desarrolladas en el Pacífico del sur de Colombia, este es un ritmo muy característico de la región que tiene 3 influencias principales ya expuestas

anteriormente y que permiten explorar las 2 líneas de técnicas extendidas del bajo eléctrico mencionadas en las anteriores adaptaciones de zamba y festejo peruano, es decir tendrá características de chord Melody, de slap, y aparte, tanto por la tonalidad como por la expresión en la cual se busca emular el timbre de los vientos andinos, el uso de armónicos naturales como artificiales del instrumento, teniendo en cuenta todas estas características el formato propuesto para esta obra consiste en una base armónica y melódica dada por el bajo eléctrico, tiple, marimba de chonta, saxofón tenor, y una base rítmica que en este caso será adaptada a través de sonidos percutidos en el bajo eléctrico.

Búsqueda de documentación.

El criterio de selección de estas obras partido en un principio de la exposición laboral como bajista, pues en un ambiente musical rico en estas expresiones andinas era inevitable encontrarse con estas músicas locales latinoamericanas, en el transcurso de este viaje musical fui encontrando características que destacaban en cada una de las obras y les brindaba bastante aceptación entre los oyentes, cada una de ellas por sus características principales en la intención, y aparte, al poderlas ejecutar también se encontró una relación intrínseca dentro de sus orígenes que en esta investigación se destaca como orígenes africanos, esto conlleva una relación fundamental asociada a la métrica de 6/8.

La fundamentación teórica de esta propuesta, enriquecerá el proceso musical a futuro, pues brinda herramientas asociadas al lenguaje musical que se pueden aplicar en un contexto de dirección, creación de arreglos y adaptaciones, al igual que la ejecución instrumental, en

CREACIÓN DE 3 ADAPTACIONES PARA BAJO ELÉCTRICO.

consecuencia todo el proceso de búsqueda de documentación e información será el primer paso para generar una proyección musical fundamentada.

Creación de Arreglos y adaptación.

OBRA 1: Tu Regreso – Ciro Acuña

Tonalidad y desarrollo armónico: al igual que en el tema original, como tonalidad principal se usó Em, pues ésta nos brinda la posibilidad de usar cuerdas al aire en todo el rango del campo armónico. También usaremos este apartado para hablar del desarrollo armónico general de la adaptación, usando como referencia el cifrado americano.

En general la obra se comporta de manera estable dentro del campo armónico de Em, y se ve reflejada en la secuencia armónica de la estrofa, que se repiten cuatro veces:

1 estrofa
Me han dicho que has vuelto al pago despues de una larga ausencia m.
Em7 Cmaj7 D7 Gmaj7

20

Bass

21

Figura 4.

Para expandir la sensación de las voces que acompañan, la mayor parte de los acordes usados tienen la séptima como uno de sus colores principales, pero la mejor forma de destacar

CREACIÓN DE 3 ADAPTACIONES PARA BAJO ELÉCTRICO.

esta tensión queda demostrada en los puntos de convergencia de cada frase, en los cuales el acorde B7 reafirma la tonalidad principal, incluso en varias secciones, dicha tensión se prolonga por más de un compás, y por las bondades simétricas del instrumento permite complementar este acorde con su novena bemol (B7 b9), abriendo el camino al uso de acordes disminuidos puestos ahí puntualmente para aumentar la tensión y resolver al otro extremo del registro grave en la cuerda 5 (E):

25 Bass B7 reflejan C° tristeza Em7

Figura 5

Una de las pequeñas secciones donde cambia la estructura del campo armónico corresponde al pre-coro dónde se usa el D7 como V del III para entrar a esta sección, y en su transcurso se genera un movimiento interesante con el uso de su cuarto grado menor Cm13/A, para retomar la parte álgida del coro nuevamente en Em:

44 Bass D7 pero no importa esta noche G13 la mensajera es mi zamba Cm13/A D7 G7 Llegare hasta Em7

Figura 6.

Estilo: dentro del estilo propuesto para la zamba Argentina usamos el chord melody como herramienta de interpretación en el bajo eléctrico, esta forma particular de usar un instrumento corresponde a la capacidad de proponer una melodía y acompañamiento a la vez, un claro ejemplo de esto corresponde a la sección de la estrofa (ver *figura 4.*) donde se plantean el primer compás el motivo rítmico utilizar y de ahí en adelante se usa el cifrado como referencia(esta aclaración es necesaria pues el estilo de la zamba necesita de mucha interacción con el cantante, por ende no se puede establecer una estructura rígida, aparte de esta premisa uno de los bajistas más representativos de la escena musical mundial llamado Andres Rotmitrovsky y caracterizado por su estilo en chord Melody, en varias de sus entrevistas, refiere que sus acompañamientos y expresiones con el bajo en su gran mayoría son improvisadas donde sólo conoce el contexto de la armonía, forma y melodía de la canción.), como sugerencia se deja el primer compás con una disposición común para un bajo de 6 cuerdas, en esta se usa la nota fundamental del acorde en un registro grave y las notas guías (7 y 3 grado) en la primera y segunda cuerda (Ver *figura4*).

- **Ritmo:** dentro de este pequeño apartado distinguiremos la asociación principal entre la célula rítmica de la zamba, establecida por el bombo legüero y la base ritmo-armónica creada para el acompañamiento de la voz, que se convierte en la esencia de esta adaptación:

CREACIÓN DE 3 ADAPTACIONES PARA BAJO ELÉCTRICO.

The image shows a musical score for two instruments: Bass and Bombo Legüero. The Bass part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It features two systems of music, both starting at measure 49. The first system is labeled 'B7' and the second 'B7/A'. The Bombo Legüero part is written in bass clef and uses a simplified rhythmic notation with 'x' marks for strokes and '>' for accents. Vertical lines connect the notes in the Bass part to the corresponding strokes in the Bombo Legüero part. Red lines indicate the relationship between the low register notes of the Bass and the low register strokes of the Bombo Legüero. Blue lines indicate the relationship between the high register notes of the Bass and the high register strokes of the Bombo Legüero. The text 'Cantando B7/A' is written above the second system of the Bass part.

Figura 7.

En esta gráfica encontramos la relación de los sonidos graves del cuero del bombo legüero en color rojo, con las notas usadas en el registro grave del bajo eléctrico y la relación de los golpes agudos del borde de madera en color azul con los acordes propuestos en el registro agudo del instrumento.

Instrumentación: respecto al uso y distribución de instrumentos, se escogió un formato de trío compuesto por bombo legüero, bajo eléctrico y voz, pues una de las características de la zamba incurre en la interacción espontánea entre los instrumentos y mientras más reducido sea el formato permitirá esta acción al momento de la interpretación. En términos generales el formato se mantiene muy apegado al original, pues el bajo eléctrico entra a reemplazar a la guitarra acústica, pero aumentando las capacidades tímbricas asociadas a la parte percutiva del instrumento e incluso el recurso de armónicos naturales.

CREACIÓN DE 3 ADAPTACIONES PARA BAJO ELÉCTRICO.

Forma: el desarrollo de la forma se mantiene lo más parecida a la versión original, sin embargo, habrán pequeños cambios donde se aprovecha las cualidades del bajo eléctrico que se explicarán a continuación:

Introducción: el primer paso a desarrollar consistió en adaptar la introducción de la obra hecha en guitarra al bajo eléctrico y posteriormente proponer un acompañamiento alternativo con el registro grave del instrumento, una muestra de esta propuesta corresponde a las secciones donde el dominante genera mayor tensión, complementando la disposición melódica con las notas guía del acorde (Ver anexo 1 para introducción completa):



Figura 8.

Este recurso también se usó en la segunda parte de la introducción la cual fue añadida, pues no se encuentra en la versión original y corresponde a la línea melódica de la voz principal en disposición melódica más el acompañamiento propuesto:



Figura 9.

CREACIÓN DE 3 ADAPTACIONES PARA BAJO ELÉCTRICO.

Toda esta primera sección comprende un total de 19 compases y se propone como sugerencia su interpretación libre de acuerdo con la emoción del intérprete.

Estrofa: corresponde a la sección donde inicia la voz y se expone en total cuatro veces; para esta adaptación se propuso una pequeña guía escrita en la parte superior del pentagrama del bajo eléctrico para establecer la relación formal con la voz. (ver figura 4)

Puente: para este caso corresponde a una pequeña sección que comunica las estrofas y da paso al pre-coro, se construye a partir de la referencia auditiva del puente original interpretado en guitarra acústica, cambiando una pequeña sección del final de acuerdo a la intención de salida, ya sea para la estrofa o para el pre coro:

The image shows a musical score for two instruments: Bass and Bombo Legüero. The score is for measures 39 through 48. The Bass part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Bombo Legüero part is written in a single-line staff with a key signature of one sharp. Above the Bass staff, the following chords are indicated: B7, Em7, Em7, B7(b9), F#m, B7(b9), Em7, and D7. The section is labeled 'PUENTE' in red above measure 41 and 'PRECORO' in red above measure 48. The Bass part features a melodic line with eighth and quarter notes, while the Bombo Legüero part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

Figura 10.

También se destaca una cualidad importante y es que en esta sección aparece el bombo legüero que no está presente en toda la obra y por tal motivo realza la intención de direccionar la energía de la obra hacia el coro.

CREACIÓN DE 3 ADAPTACIONES PARA BAJO ELÉCTRICO.

Pre-coro y coro: corresponde a la sección donde concluye el punto álgido de la obra, se prepara con un pre-coro lleno de movimiento armónico diferente al expuesto en la mayor parte de la obra hasta llegar al coro que se repite 2 veces y se mueve entre tónica y dominante:

47

Bass

G7 CORO Llegare hasta tu rancho Cantando Vidaldas Llegare hasta tu rancho Cantando vidaldas

Em7 B7 B7/A B7 Em7 Em7 D7 Cmaj7 B7 B7 Em7

Figura 11.

OBRA 2: Como Cantan Como bailan Los negros – Marco Campos

Tonalidad y desarrollo armónico : la tonalidad propuesta para esta adaptación es E mayor, fundamentada en una de las versiones para trio, dirigida por marco campos y producida por congahead.com (2011), en esta versión se propone un punto de vista armónico interesante, pues mantiene presente la estructura armónica tradicional de un festejo peruano, la cual consiste en un primer grado mayor, un cuarto grado mayor y un quinto grado dominante, todo esto en un compás de 12/8, pero dada la interpretación para esta propuesta se estructuró en una métrica de 6/8, usando 2 compases en esta secuencia:

CREACIÓN DE 3 ADAPTACIONES PARA BAJO ELÉCTRICO.

Figure 12 shows a musical score for three parts: Ammonia, Voz, and Bajo eléctrico. The score is in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. The Ammonia part is in bass clef and contains rests. The Voz part is in treble clef and contains rests. The Bajo eléctrico part is in bass clef and contains a rhythmic pattern of eighth notes and chords. Above the Ammonia staff, the chords Emaj7, A, and B9 are indicated. The measure number 23 is shown at the beginning of each staff.

Figura 12.

Además, se añade una sección interesante que enriquece con dinamismo esa estructura tradicional y corresponde a la segunda parte de la estrofa y del coro, en la cual se desarrolla un movimiento por cuartas a partir del séptimo grado semi disminuido, en este caso las voces para el bajo eléctrico en la primera parte se distribuyeron entre una nota grave que representa la fundamental de cada acorde, y las notas guía en las primeras cuerdas del instrumento, también se enriqueció la propuesta de acordes con tenciones de la superestructura de cada distribución, pues en este caso no se buscaba que la disposición melódica correspondiera a la voz principal, ya que estaba presente físicamente en la producción y daba la posibilidad de cubrir ese espacio con un acompañamiento más amplio en la distribución de las voces:

Figure 13 shows a musical score for three parts: Ammonia, Voz, and Bajo eléctrico. The score is in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. The Ammonia part is in bass clef and contains rests. The Voz part is in treble clef and contains a melodic line. The Bajo eléctrico part is in bass clef and contains a rhythmic pattern of eighth notes and chords. Above the Ammonia staff, the chords E9(13), D#9, G#7(13), C#m9, F#7, A13, B7, B7, and E9(13), A7(13), B7(13) are indicated. The measure number 39 is shown at the beginning of each staff.

Figura13.

CREACIÓN DE 3 ADAPTACIONES PARA BAJO ELÉCTRICO.

En general la estructura armónica de la obra se mantiene estable dentro del campo armónico de E mayor, y se hace uso de un dominante extendido por varios compases en el final de cada sección para generar mayor tensión y poder reiniciar el tema en cada estrofa. pregón y coro, ya que esta estructura armónica es bastante repetitiva.

The image shows a musical score for three parts: Ammonia, Voz, and Bajo eléctrico. The score is in the key of E major (indicated by two sharps) and starts at measure 45. The Ammonia part is in bass clef and consists of a series of chords: E9(13), A7(13), B7(13), and B7. The Voz part is in treble clef and features a melodic line with a 'pregon 1' label. The Bajo eléctrico part is in bass clef and shows a complex rhythmic pattern with various chord voicings and fingerings indicated by numbers and colors.

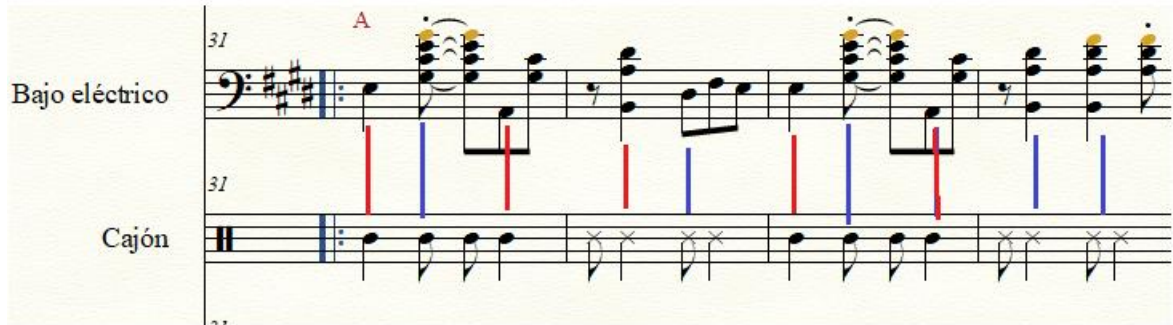
Figura 14.

Estilo: en este apartado relacionaremos directamente la estructura rítmica con el bajo eléctrico pues la sección armónica mantiene una estructura modesta relacionada con su base tradicional.

Para ello se tomó la sección de percusión de una de las versiones dirigidas por Marcos campos, producida por MEINL Percusión (2016), en la cual se encuentra una gran riqueza en la distribución rítmica de cada instrumento y de la cual se aprovechó para extraer secuencias rítmicas de la expresión espontánea en un ensamble típico de este estilo. Se usó en primera instancia una de las fuentes rítmicas más importantes que corresponde al cajón peruano, cuya célula rítmica se distribuye en el espectro agudo (notas slap y notas fantasma) y grave (en el cuerpo del instrumento); esta relación tímbrica se trasladó directamente a la distribución de los

CREACIÓN DE 3 ADAPTACIONES PARA BAJO ELÉCTRICO.

acordes en el bajo eléctrico expuesta en la siguiente gráfica, donde encontramos en color rojo, la línea que destacan los acentos graves de los 2 instrumentos y en color azul las sonoridades agudas.



The image shows a musical score for electric bass and conga. The electric bass part is in the upper staff, and the conga part is in the lower staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The electric bass part features a sequence of chords and notes, with some notes marked with a red 'A' above them. The conga part features a sequence of notes and rests, with some notes marked with a red 'T' and some with a blue 'P'. The red 'T' marks correspond to the longer pulses of the electric bass, and the blue 'P' marks correspond to the shorter pulses of the conga.

Figura 15.

En la sección correspondiente al desarrollo en el *slap* del bajo eléctrico, También encontramos muy marcada esta relación incluso con las 2 funciones características de este, que corresponden al Thump, demarcado con la letra T y con un color rojo para los pulsos más largos, graves y fuertes de la primera parte de la célula rítmica y pluck, relacionado con el color azul, destacando el timbre agudo y slapeado del cajón.

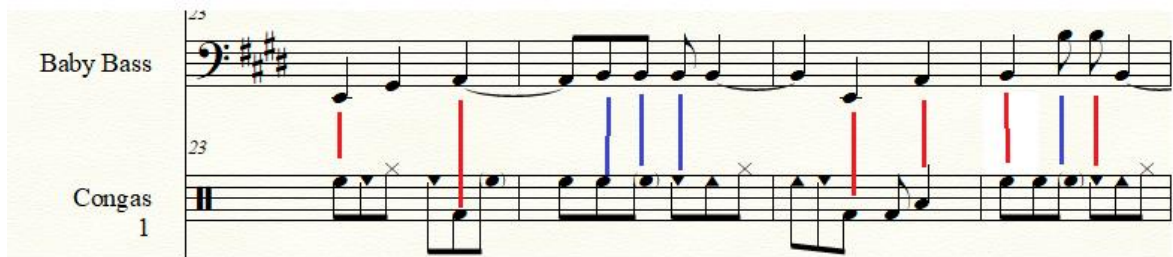


The image shows a musical score for electric bass and conga, labeled "Seccion de Slap". The electric bass part is in the upper staff, and the conga part is in the lower staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The electric bass part features a sequence of notes, with some notes marked with a red 'T' and some with a blue 'P'. The conga part features a sequence of notes and rests, with some notes marked with a red 'T' and some with a blue 'P'. The red 'T' marks correspond to the longer pulses of the electric bass, and the blue 'P' marks correspond to the shorter pulses of the conga. The section is marked with the number 129.

Figura16.

CREACIÓN DE 3 ADAPTACIONES PARA BAJO ELÉCTRICO.

En segunda instancia se toma en cuenta el patrón rítmico propuesto para la conga, en esta adaptación en especial se usaron 3 timbres compuestos por una low conga, djembe y high conga, representados en las alturas del pentagrama y la forma de cada nota para la técnica a utilizar. Esta secuencia rítmica se usó para la construcción de la línea melódica del Baby Bass y se ve reflejada en la relación de sonidos referenciados por colores; rojo para el registro grave o notas al aire y azul para el registro agudo, donde adquiere mucha de su identidad el uso del baby bass, pues a partir de su aparición en la historia, los músicos latinos los adoptaron para sus estilos musicales por la similitud del ataque y timbre con la conga en el registro agudo.



The image shows a musical score for two instruments: Baby Bass and Congas 1. The Baby Bass part is written in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The Congas 1 part is written in a simplified notation on a five-line staff. Vertical lines connect the notes of the Baby Bass to the corresponding notes in the Congas part. Red lines indicate a connection to a low register (grave), while blue lines indicate a connection to a high register (agudo). The Congas part includes various note shapes and rests, representing different conga sounds.

Figura 17.

Otra de las características que se ve reflejada en la percusión corresponde a la campana, ésta cumple un papel muy importante, pues en los ensambles que se ejecutan espontáneamente en esta música local marca las entradas y salidas de las secciones, dando aviso a los músicos de que se acerca un cambio y hay que cambiar la dinámica de la ejecución, uno de esos puntos característicos corresponde a una sección llamada Candela, que para el caso de esta adaptación se usó en la sección de coro para dar más energía a la segunda repetición de este.

CREACIÓN DE 3 ADAPTACIONES PARA BAJO ELÉCTRICO.

The image displays a musical score for percussion instruments, organized into two columns of staves. The left column covers measures 94 to 142, and the right column covers measures 143 to 148. The instruments listed are Cajón, Baby Bass, Congas 1, Bongós, shekere 2, and campana 3. The notation includes various rhythmic patterns and dynamic markings. Key annotations include 'corte' (cut) and 'Como c' (like c) for several instruments, and '2 vez corte' (2 times cut) for the Cajón and campana 3 in the second column. The Baby Bass part in the second column includes specific rhythmic notations: 'T P 2T'.

Figura 18.

Instrumentación: referente a la organización de los instrumentos usados para la adaptación, se planteó una base rítmica bastante amplia, intentando abarcar la mayor parte de la percusión que pertenece al estilo: usando el cajón peruano por su timbre relacionado con la madera y bajos profundos, además que su uso está presente en la mayor parte de la historia del festejo peruano, también se planteó el uso de los cueros, que corresponden al bongo, set de congas y djembe, que amplía la paleta de timbres y colores disponibles, puntualizados entre los registros s: bajo, medio y agudo, cuya tímbrica en particular mantiene relación directa con él baby bass, también en esta sección se destaca el uso del shekere, el cual mantiene una relación con su origen africano y su sonoridad como idiófono a través del uso de semillas en su propio cuerpo, brindando un carácter natural y arraigado al folklore, y para finalizar el uso de la campana de mano, la cual alterna su ejecución con los bongos, cuyo timbre rompe entre las frecuencias de la base de la percusión, lo que la hace ideal para los llamados y puntualizar secciones como el coro.

CREACIÓN DE 3 ADAPTACIONES PARA BAJO ELÉCTRICO.

Forma: la distribución de la forma para esta adaptación se construyó a partir de las 2 versiones de Marcos Campos usadas como referencia, congahead.com (2011) y MEINL Percusión (2016); de esta última se tomó como referencia la primera sección, denominada introducción, la cual comprende 2 subsecciones, la primera de carácter percutivo e instrumental y la segunda donde destaca el uso de Chord Melody y da un avance respecto a la estructura armónica básica de la obra.



The image shows a musical score for the first subsection of the introduction. It consists of two staves: the top staff is for the electric bass (Bajo eléctrico) and the bottom staff is for the cajón. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The electric bass part features a melodic line with various rhythmic patterns and dynamics markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The cajón part provides a rhythmic accompaniment with a consistent pattern of eighth and sixteenth notes. The word 'TUTTI' is written above both staves at the beginning of the section.

Figura 19. 1ra subsección de la introducción.



The image shows a musical score for the second subsection of the introduction. It consists of two staves: the top staff is for the electric bass (Bajo eléctrico) and the bottom staff is for the cajón. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The electric bass part features a chord melody style with sustained chords and melodic lines. The cajón part is mostly silent, with some rhythmic patterns appearing later in the section. The word 'Sva... INTRO' is written above the electric bass staff, and 'Intro percusion' and 'intro obligado' are written above the cajón staff.

Figura 20. 2da subsección de la introducción.

Posteriormente se construyen las 2 secciones que estructuran la mayor parte de la adaptación, que corresponden a la estrofa o pregón, ya que su letra y variación melódica se deja a cargo del lenguaje musical aportado por el intérprete vocal, y al coro que mantiene una letra y melodía estable en cada repetición, sin embargo, lo que destaca su cualidad principalmente corresponde a la instrumentación, pues cambia el uso y función de los instrumentos presentes.

CREACIÓN DE 3 ADAPTACIONES PARA BAJO ELÉCTRICO.

Para estas 2 secciones la estructura armónica se mantiene idéntica y de manera general haciendo alusión a la estructura completa de la adaptación, se cambiará solo la intención del bajo eléctrico desde el chord Melody en la primera parte antes de la improvisación al uso de slap en la segunda parte, posterior a la sección de improvisación (Ver anexo 2, para establecer la relación formal de estas secciones).

Finalmente una de las secciones que le da dinamismo a la alta frecuencia del pregón y coro, corresponde a la sección de improvisación, donde se da libertad a cada intérprete de crear una línea melódica o rítmica manteniendo la estructura de compases idéntica a las anteriores secciones, en ésta se mantiene una base rítmica estable y se da paso a una de las percusiones y a uno de los instrumentos melódicos presentes, para el caso de esta adaptación la dinámica e intensidad va en dirección exponencial, o sea crece en volumen para la nueva entrada del coro en slap.

The image shows a musical score for two instruments: electric bass and drums. The electric bass part is written in a 4/4 time signature and features a series of eighth-note chords, with a section labeled 'Sección de Slap' starting at measure 20. The drum part is written in a 4/4 time signature and features a steady eighth-note pattern, with a section labeled 'Sección de Slap' starting at measure 20. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C).

Figura 21. Sección de improvisación.

OBRA 3: Guaneña – Son Sureño Nariñense.

Tonalidad y desarrollo armónico: para esta adaptación se escogió la tonalidad de E menor, manteniendo su relación directa con la versión interpretada en la región del departamento de Nariño-Colombia, dicha tonalidad tiene mucho que ver con la afinación tradicional que se les

CREACIÓN DE 3 ADAPTACIONES PARA BAJO ELÉCTRICO.

da a los vientos andinos, en especial a la quena, cuya estructura física está dada en G mayor o su relativa Em.

Su estructura armónica principal comprende el movimiento a través de cuatro acordes, VI, III, V7 y i. (en cifrado americano corresponde a Cmaj, Gmaj, B7, Em):

The image shows a musical score for two instruments: Tiple and Bass. The Tiple part is in the treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Bass part is in the bass clef with a key signature of one sharp (F#). The score covers measures 20 to 24. Above the Tiple staff, the chords are labeled: Em7, Cmaj, Gmaj, B7, and Em7. The Tiple part has a melody starting at measure 20, with the first measure of the melody labeled 'A melodía tiple'. The Bass part provides a harmonic base with chords Em7, Cmaj, Gmaj, B7, and Em7. The Tiple part is labeled 'TIPLE' and the Bass part is labeled 'BASS'.

Figura 22. Base armónica del son sureño.

Sobre esta base armónica se desarrolla el motivo melódico principal, el cual mantiene una estructura de carácter pentatónico y para el caso se distribuye entre los instrumentos melódicos presentes como el bajo eléctrico, el triple y el saxofón tenor. Al ser un ciclo repetitivo se hace uso de un intro y un outro prolongado en E menor, para definir las secciones:

The image shows a musical score for two instruments: Tiple and Bass. The Tiple part is in the treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Bass part is in the bass clef with a key signature of one sharp (F#). The score covers measures 33 to 37. Above the Tiple staff, the chords are labeled: Em7, Cmaj, Gmaj, B7, and Em7. The Tiple part has a melody starting at measure 33, with the first measure of the melody labeled 'A melodía tiple'. The Bass part provides a harmonic base with chords Em7, Cmaj, Gmaj, B7, and Em7. The Tiple part is labeled 'TIPLE' and the Bass part is labeled 'BASS'.

Figura 23. Intro y Outro.

CREACIÓN DE 3 ADAPTACIONES PARA BAJO ELÉCTRICO.

Para enriquecer el carácter armónico de la adaptación se propuso distintas secciones rearmonizadas en función de la intención de la obra, en consecuencia, después del desarrollo de la sección A y A' nos encontramos con el uso del motivo rítmico principal subrayado en óvalos azules sobre una secuencia armónica, que buscaba modular parcialmente, marcando en su armonía una línea descendente señalada en color verde, también se expone el uso de dominantes secundarios respaldados en los óvalos color naranja, el primero como un sustituto tritonal para G#m7, y el segundo como un dominante que resuelve a la relativa menor de Gmaj:

The image displays a musical score for two instruments: Saxofón tenor 2 and TIPLE. The score is divided into two systems. The first system shows the saxophone part with blue circles around notes and the guitar part with orange circles around notes. The second system shows the saxophone part with blue circles around notes and the guitar part with orange circles around notes. The chords are: Em9, Am7, A°, G#m7, Gmaj7(9), D/F#, Em9, and Dmaj. A green line indicates a descending harmonic line.

Figura 24. Secuencia que modula.

Un elemento de gran importancia corresponde a la sección de improvisación, donde se destaca la influencia de él currulao en el son sureño, en este punto la armonía se torna modal pues mantiene una secuencia entre i y v (Em y Bm) característica común de este estilo, ya que la

CREACIÓN DE 3 ADAPTACIONES PARA BAJO ELÉCTRICO.

disposición temperada de la marimba diatónica no tiene dentro de sus teclas las alteraciones para armar el acorde dominante:

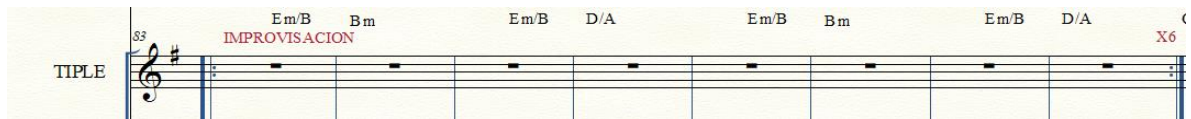


Figura 25. Sección de improvisación.

En general la estructura armónica de la adaptación se mantiene estable en las secciones donde se expresa la melodía principal y tradicional, sin embargo, también se exponen diferentes alternativas que permiten destacar técnicas extendidas en el bajo eléctrico como el uso de chord Melody, slap, tapping, tanto en secciones armonizadas como en estructuras estables entre tónica y dominante; estas características se valorará a detalle en los siguientes apartados.

Estilo: en este apartado se explicará cómo se destacan los 3 estilos musicales que influyen el son sureño; empezaremos por el bambuco colombiano, el cual se ve reflejado directamente en la melodía principal, conservando esa sincopa tan característica de la sexta corchea entre una frase y otra, dividida por un compás:



Figura 26. Sincopa característica del bambuco.

CREACIÓN DE 3 ADAPTACIONES PARA BAJO ELÉCTRICO.

Este recurso melódico también se ve reflejado en la introducción de la obra, donde se usan los armónicos naturales del bajo eléctrico para construir dicha melodía, buscando emular esa sonoridad de los vientos andinos ya sea la quena o zampoña.

En tercera instancia se abordará el currulao; usando sus recursos rítmicos en las bases de acompañamiento, tanto melódicas como asociadas a la percusión; en un principio se mantiene la relación directa del acompañamiento de negras en un compás de 6/8, enmarcando el vínculo con la métrica de $\frac{3}{4}$ y que posteriormente se reflejara en el acompañamiento del bombo arrullador, aparte en la sección superior del pentagrama en el ovalo verde se puede evidenciar la relación del tapping con la base rítmica de *guasa*.

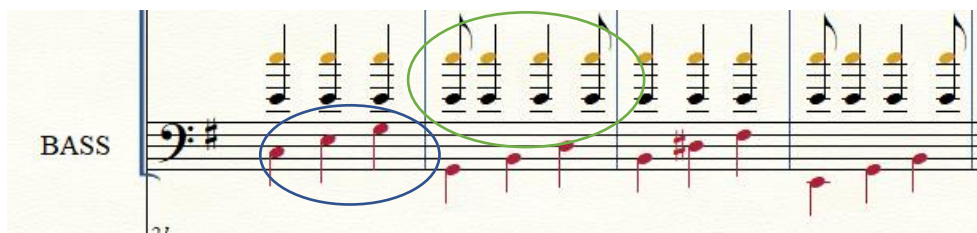


Figura 27. Acompañamiento Currulao y son sureño.

Continuando con estas referencias, se creó una sección específica (Improvisación) donde el currulao destaque, adaptando las células rítmicas de la base percutiva en el bajo eléctrico, es así como la relación directa parte desde el cununo con su secuencia rítmica en corcheas, acentuando la 3ª y 4ª, la 6ª y 1ª, pasando dicha sonoridad al slap en la cuerda sol (2ª Cuerda) muteada con la mano izquierda y distribuyendo las pulsaciones del pulgar de mano derecha entre thump (T) y double thump2(T). Esta sería considerada la base de acompañamiento, pero aparte

CREACIÓN DE 3 ADAPTACIONES PARA BAJO ELÉCTRICO.

también se implementó la posibilidad de improvisación de acuerdo con el instrumento melódico que esté presente en esta sección.



Figura 28. Base de cununo en slap.

La base del bombo marcante también corresponde a la adaptación directa de los sonidos del aro o cuerpo del bombo con el pluck (P) de mano derecha, y el parche abierto con el Thump (T) en la cuerda Mi (5ª Cuerda) al aire y muteada:



Figura 29. Base de bombo marcante en Slap.

Para complementar el formato de percusión correspondiente al currulao se implementó la adaptación del bombo arrullador en el bajo eléctrico, manteniendo la célula rítmica correspondiente a 3 negras en un compás de 6/8 , y se distribuyó usando *palm muting*, (consiste en usar la palma de la mano derecha para mutear las cuerdas) para PM y Thump para el registro grave en la cuerda B (6ª cuerda).



Figura 30. Base bombo arrullador en Slap.

CREACIÓN DE 3 ADAPTACIONES PARA BAJO ELÉCTRICO.

Finalmente se presenta la relación del son sureño con el albazo ecuatoriano, este ritmo en particular está formado principalmente por instrumentos de cuerdas pulsadas, por ende, la técnica extendida que se usó busca emular los sonidos de estas, principalmente la pulsación apagada de las cuerdas también llamada chasquido, denotada en la partitura por una x en el cuerpo de la nota con un ovalo verde para la mano derecha y óvalo rojo para la mano izquierda.

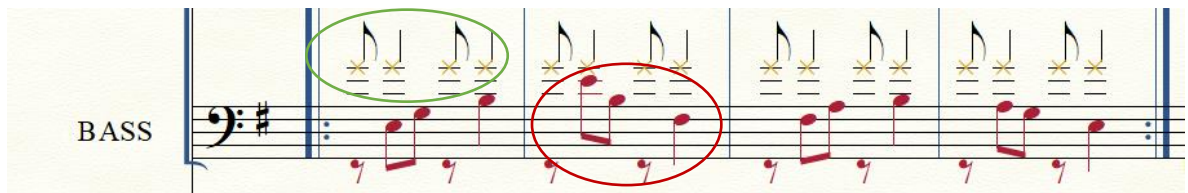


Figura 31. Base del Albazo ecuatoriano.

Instrumentación: en este apartado se propuso una instrumentación que permitiera abordar los 3 estilos anteriormente nombrados; con una base armónica compuesta por bajo eléctrico, con su amplio rango y capacidad de cubrir registros graves y el tiple, con su sonoridad característica rica en armónicos, ésta en particular se tomó en cuenta en la construcción del acompañamiento por acordes en el bajo eléctrico, pues fue necesario dejar abierta la disposición con cifrado americano hasta encontrar en la fase de producción la forma en que encajarán mejor estos 2 timbres.

En el rango melódico se dispuso el saxofón tenor para cubrir las 2 voces propuestas de esta adaptación, este resultado también se dio en el proceso de producción pues se encontró que el timbre de este instrumento podía aportar más al registro medio de la obra, que el saxofón alto, y finalmente una aclaración que corresponde tanto el bajo eléctrico, por su adaptación específica respecto a la percusión base del currulao, como a la marimba de chonta, a la cual no se propuso

CREACIÓN DE 3 ADAPTACIONES PARA BAJO ELÉCTRICO.

una línea melódica específica en esta adaptación, por el contrario, se le presentó al intérprete una guía armónica y auditiva con la maqueta de la obra para que tuviese espacio de aportar en la sección de improvisación y modulación de la segunda parte.

Forma: en relación con la estructura de esta adaptación se nombrará las características principales de cada sección, dejando la forma completa de la obra en la sección de resultados de este documento.

La primera parte de la adaptación corresponde a la introducción, compuesta por 2 secciones en particular; la primera con una introducción melódica adaptada con armónicos naturales y la segunda donde se usa el tapping, como herramienta principal para generar la sensación de acompañamiento percusivo y armónico.

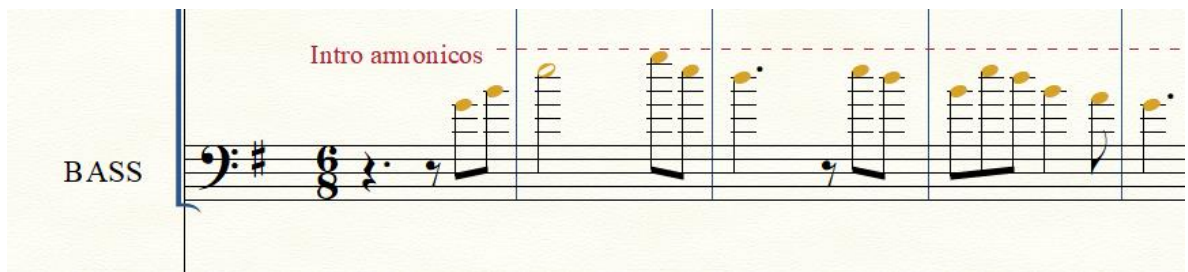


Figura 32. Armónico en bajo eléctrico

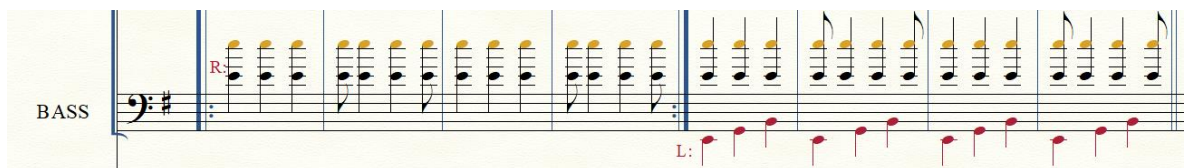


Figura 33. Uso de tapping, R: mano derecha, L: mano Izquierda

CREACIÓN DE 3 ADAPTACIONES PARA BAJO ELÉCTRICO.

Posterior a esta introducción se dispuso la línea melódica principal y tradicional de la obra, ejecutada en primera instancia por el tiple (A) Y una reexposición a 2 voces por el bajo eléctrico (A'), que desembocan en la sección del puente donde se plantea una modulación parcial. (Ver figura 24) y prepara a B con una disposición llena de armónicos entre tónica y dominante y B', la cual se desarrolla en torno al carácter propuesto por el albazo ecuatoriano en el son sureño con el uso de técnicas extendidas (Ver figura 31). Ya desarrolladas estas secciones se presenta la sección de improvisación (Ver figura 25), donde se da rienda suelta a las habilidades de ejecución instrumental en el saxo tenor, y la emulación de percusión en el bajo eléctrico, todo esto con una dinámica ascendente para retomar la obra desde el tema melódico principal: A, A' – Puente b -B y finalmente la sección de OUTRO, donde se libera el tiempo para brindar mayor expresividad al interprete, con el uso de armónicos en el bajo eléctrico.

The musical score for 'OUTRO, guaneña' features two staves: TIPLE (treble clef) and BASS (bass clef). The key signature is one sharp (F#). The Tiple staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The Bass staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The score is divided into measures. Above the Tiple staff, chords are indicated: B 7(b13), A sus, A sus/D, B 7, B 7(b9), and Em 7. Above the Bass staff, there are markings: 'X2' (twice), 'Armonicos' (twice), and 'Tempo libre.....'. The word 'OUTRO' is written in red above the Tiple staff. The number '129' is written in the top left corner of the Tiple staff.

Figura 34. Outro, guaneña.

Producción De Obras

El primer paso a desarrollar fue la planeación de las adaptaciones lo que corresponde a la preproducción, en esta se establecieron los formatos musicales, tonalidades y características a destacar en cada una de ellas, se estableció un parámetro de grabación el cual iba a ser por músico y por track, se realizaron guías estructuradas en finale las cuales se dispusieron a cada uno de los músicos y se hizo un seguimiento personalizado del estudio para adaptarse a cada estilo musical, realizando parciales de estudio enfocado a las secciones principales de cada adaptación.

El segundo paso corresponde a la ejecución como tal, o sea la producción que al establecerse los parámetros y el estudio en el transcurso de 2 semanas, se organizó las sesiones de grabación músico por músico; en ésta se propuso un set básico en un home Studio el cual estaría a cargo del creador de las adaptaciones y se fueron corrigiendo los detalles finales a medida que se desarrollaba la grabación; en ella se encontró varias características entre las cuales se destaca el aporte de cada músico a partir de su conocimiento estilístico y expresiones musicales ya adoptadas en su lenguaje musical.

Finalmente, se recogió todo el material de las capturas y se procedió a la mezcla, que a pesar de corresponder a la fase de postproducción, fue necesaria para concluir satisfactoriamente todo el proceso. En este punto se tuvo en cuenta las características de cada adaptación ya nombradas anteriormente en el desarrollo de los arreglos, pues el uso del DAW, permitió darle la dinámica a cada sección y cada instrumento que necesitaba para justificar el estilo musical.

Circulación

Este proceso partió bajo la premisa de evaluación por parte de algunos productores de la región de la sabana norte de Bogotá, donde se tuvo en cuenta de forma informal algunos parámetros concernientes a la mezcla y al producto final en relación a su calidad y legibilidad auditiva, pasado este punto, se programó una transmisión parcial de las obras en 2 academias de música ubicadas en Chia- Cundinamarca; Academia Wayno y Academia En Avant, para evaluar la percepción del público y de los docentes de cada una de estas.

Finalmente, estas obras entraron en la producción general del recital del grado a cargo del creador de este trabajo, donde se expuso abiertamente a través de redes sociales la transmisión que se realizó en YouTube, para garantizar la calidad audiovisual; en este punto intervinieron tanto los jurados del recital como el público en general con gran aceptación.

El veredicto de la evaluación por parte de los jurados de recital de grado permitió ampliar el espectro de exposición gracias a la recomendación para la instancia de medios digitales de la Universidad de Cundinamarca, la cual propuso una nota audiovisual en la página oficial, aumentando la difusión de este contenido.

Finalmente, dentro de la proyección de circulación se encuentra el uso de este material para la aplicación a becas; una de las más importantes en las que encaja el contenido de este material corresponde a OneBeat, que se caracteriza por la búsqueda de músicos que aporten desde el folklore hacia las fusiones musicales, buscando crear una producción final que permita el acceso de estas músicas a nuevos lugares y a nuevas generaciones.

Resultados

Matrices de obras.

Producción audiovisual - Enlace: https://youtu.be/7_9o4VQ4raU

Obra 1: Tu regreso-Ciro Acuña (Ver anexo 1)

Zamba Argentina:

Tonalidad: E menor.

Métrica 6/8

Tempo: negra con puntillo, bpm:50

Forma:

Intro	Estrofa 1	Puente	Estrofa2	Puente	Coro
18 compases	8 compases	4 compases	8 compases	4 compases	8 compases
a: 10	A		A		B
b: 8					

CREACIÓN DE 3 ADAPTACIONES PARA BAJO ELÉCTRICO.

Intro	Estrofa 3	Puente	Estrofa 4	Puente	Coro - Fin
18 compases a: 10 b: 8	8 compases A	4 compases	8 compases A	4 compases	B: 8 compases Fin: 2 compases

Ramificación Instrumental: Bombo Legüero, bajo eléctrico, voz.

Técnicas aplicadas a bajo eléctrico: Chord Melody.

Obra 2: Como cantan como bailan los negros – Marcos Campos. (Ver anexo 2)

Festejo peruano:

Tonalidad: E mayor.

Métrica: 6/8

Tempo: negra con puntillo, bpm:115

CREACIÓN DE 3 ADAPTACIONES PARA BAJO ELÉCTRICO.

Forma:

Intro	Coro 1	Pregón 1	Coro 2	Pregón 2	Coro 3	Improvisación
22 compases a: 10 b: 12	32 compases A:16 x2	16 compases A':16	16 compases	16 compases	16 compases	16 compases X3

Coro 4	Pregón 4	Coro 5	Pregón 5	Coro 6	Fin
32 compases A:16 x2	16 compases A':16	16 compases	16 compases	16 compases	9 compases

Ramificación instrumental: cajón peruano, set de congas, djembe, bongos, campana, shekere, baby bass, bajo eléctrico, voz.

Técnicas aplicadas al bajo eléctrico: *chord melody*, slap.

Obra 3: Guaneña (ver anexo 3)

Son sureño:

Tonalidad: E menor.

Métrica: 6/8

CREACIÓN DE 3 ADAPTACIONES PARA BAJO ELÉCTRICO.

Tempo: negra con puntillo, bpm:115

Forma

Intro	A	Estribillo	A'	Puente a	B	B'
24 compases a: 12b: 12	8 compases (melodía tiple)	8 compases	10 compases (Melodía Bajo eléctrico)	12 compases	16 compases	16 compases

Improvisación.	A	Estribillo	A'	B	Outro
8 compases X6	8 compases	4 compases	10 compases (Melodía Bajo eléctrico Dm)	8 compases	19 compases Tempo libre.

Ramificación instrumental: bajo eléctrico, tiple, saxofón tenor, marimba.

Técnicas aplicadas al bajo eléctrico: *chord melody*, slap (Palm muting), tapping, harmónicos.

Conclusiones

Esta propuesta para la creación de 3 adaptaciones nació de la necesidad de explorar las técnicas extendidas en el bajo eléctrico, a raíz de la exposición laboral y personal de estas músicas locales latinoamericanas. Después de llevar a cabo todo el proceso de exploración, investigación y ejecución, cabe destacar las conclusiones condensadas en varios puntos:

- Proceso de preproducción: el desarrollo de este proceso comprendió en primera instancia la exploración de producciones musicales latinoamericanas, encontrando gran diversidad de propuestas en la escena musical actual, y es gratificante reconocer que cada vez las expresiones por parte de los instrumentistas (bajistas) ligadas al folclor son mayores; a raíz de esta experiencia la planificación se convirtió en uno de los procesos más importantes, pues es necesario tener el contexto completo de lo que se va a ejecutar posteriormente, uno de esos elementos que evidencia esto, corresponde al proceso de producción, en donde las falencias de planeación se ven reflejadas.

Al establecer los parámetros de la pre producción, a medida que se avanzaba en cada una de las adaptaciones, fueron apareciendo nuevos elementos que perfeccionaban la construcción ,tanto del arreglo como la búsqueda de los elementos necesarios para la producción, es así como dicha construcción en orden cronológico, va desde la zamba Argentina en *chord Melody*, pasando por el festejo peruano, y concluyendo en el son sureño, que demuestra la capacidad de absorción del conocimiento y construcción de nuevas expresiones musicales mucho más puntuales y con criterio.

- Creación de adaptaciones: la creación tangible de las adaptaciones partiendo de la transcripción en plataformas como finale, brindaron la posibilidad de escuchar una versión aproximada del resultado final, y desde este punto se encontró la reafirmación de los fundamentos de la investigación, en la cual se relaciona los 3 estilos musicales con su origen africano y su métrica. En la investigación como tal y aprovechando las lecturas sobre los estilos musicales, se extrajo los recursos necesarios para justificar el acompañamiento activo con el bajo eléctrico, y se encontró con la viabilidad de la propuesta final, pues auditivamente en las 3 adaptaciones y evaluado también por los músicos intérpretes, se percibía las influencias de cada estilo propuesto.

Se encontró también que el proceso de creación requiere la capacidad de absorción de los detalles en las músicas a interpretar, partiendo desde una estructura macro como la forma y tonalidad, hasta el detalle del motivo ritmo melódico a escoger para el desarrollo de la obra, poniendo en evidencia tanto la musicalidad del arreglista como aptitudes necesarias. Cabe aclarar que al ser músicas a las cuales se ha estado expuesto prolongadamente, provee de cierta capacidad de percepción de dichos detalles.

Destacando el apartado de la musicalidad o en este caso aptitudes para el desarrollo de los arreglos, se encontró con la necesidad de definir las herramientas y un orden lógico para la creación de las adaptaciones, lo cual es evidente en todo proceso musical y reafirma la premisa de que la construcción del conocimiento es continua, y la visión musical que se tenga a futuro estará mediada en función de las herramientas que se vaya adquiriendo en el camino.

- Liderazgo y dirección musical: en este apartado se encontró con uno de los procesos más interesantes en relación con la interacción entre músicos; desde la planeación, al buscar los intérpretes que más se acerquen al perfil de las propuestas de adaptación; contando con músicos que ya hayan interpretado alguno de los estilos, que entiendan el lenguaje musical y el mismo canal de comunicación, y una capacidad de improvisación que permita aportar a la producción, hasta el estudio de los detalles y la intención desde el arreglista, punto en el que interviene el criterio adquirido en el proceso de investigación.

También se encontró con una realidad, que se aparta de lo musical y corresponde a las circunstancias físicas para el desarrollo del proyecto, en este caso para la fecha en la cual se realizó la producción, la pandemia por covid 19 restringía la posibilidad de movilidad y encuentro entre personas, lo cual hizo que cambiara la forma en que se abordarían el proceso de producción posteriormente, pues en primera instancia se consideraba ensayos parciales y una grabación en bloque, pero tuvo que desestimarse esta idea para implementar el estudio particular con guías de audio y voz en off, hasta el día de la grabación, en consecuencia la conclusión primordial corresponde a la capacidad de adaptación para afrontar las circunstancias que interrumpen el proceso del proyecto.

- Producción: en este punto se ven reflejados los apartados anteriores, pues se evidencia la planeación, la capacidad del arreglista y de los músicos intérpretes. En el proceso de producción apoyado en la investigación y en la formación universitaria, se descubrió muchas posibilidades que no se contemplaban en la planeación y estructuración del arreglo.

Empezando por la captura, que corresponde al momento donde se vuelven tangibles auditivamente todas las ideas concretas en las partituras, y se presta para ejecutar cambios que correspondan a las necesidades que vayan apareciendo, ya sean propuestas por los intérpretes o por el arreglista. También planteó una brecha entre las expectativas tímbricas de los instrumentos y en la viabilidad en ejecución de cada instrumentista.

Muchas de las ideas expuestas en el resultado final incluso están por fuera de los arreglos escritos, pues se consideró que era una parte intrínseca del ejercicio de producción, también se tuvo en cuenta las posibilidades de expresión nuevas, diferentes al conocimiento estilístico de los músicos, pues sus expresiones asociadas a estilos como el jazz eran inevitables que aparecieran en la captura.

Otro reto que se encontró en el proceso corresponde a las tomas como tal, pues por fidelidad con la intención musical se buscaba que cada toma fuese completa de principio a fin, como si se estuviese en un concierto en vivo, para dotar de mayor naturalidad a la interpretación.

- Producción audiovisual: este apartado entró en la lista de conclusiones pues es necesario considerar la necesidad de exponer a través de vídeo el proceso de producción, y a pesar de no tener los conocimientos necesarios para su creación, se buscó la forma de afrontar y aprender en el proceso, las herramientas que permitan producir un contenido audiovisual que justifique el proyecto.

- Finalmente después de describir punto a punto el proceso de creación y producción y en el camino descubrir como conclusiones todas las oportunidades para mejorar musicalmente, se generó un contenido audiovisual que representa el carácter y la intención del proyecto, que creará el sustento de un perfil musical a futuro, que despierta la curiosidad por el amplio mundo de la producción, que alimenta la escena musical con propuestas alternativas de creación y reafirma el amor por las músicas latinoamericanas.

Referencias Bibliografías

- Abel, M. (2014). *Groove: An Aesthetic of Measured Time*. Leiden: Koninklijke Brill
- Balcarce, G. (2012). *Proceso técnico y estético para la producción de un disco musical*. (Tesis de pregrado). Universidad de San Carlos de Guatemala.
- Berlioz,H.(1860). *Gran tratado de instrumentación y orquestación*. Editorial: Madrid: Manuel minuesa.
- Blasquiz, K. (1991). *The Fender Bass*: Hal Leonard.
- Burgos,J.(2017). *Propuesta interpretativa para bajo eléctrico basada en la música de tamboras de la costa del caribe*. (Tesis de pregrado). Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, Colombia.

CREACIÓN DE 3 ADAPTACIONES PARA BAJO ELÉCTRICO.

- Carotenuto, J. (2019). La batería en la música popular Latinoamericana como síntesis de percusiones. (Grado de Licenciatura). Universidad Nacional de la Plata.
- Congahead. (22 de julio de 2011). *Marcos Campos Trio Como Cantan Como Bailan Los Negros*. (Video) . <https://youtu.be/sDUtSYQmChA>
- Folch, X. (2000) *Slap y tapping para bajo eléctrico*. Editorial: Nueva carish España, Madrid.
- Freire, P. (1981), *La Educación Liberadora*.
- Hernández, R. (2012). Análisis e implementación de elementos armónicos del jazz en el festejo “saca las manos” (tesis de pregrado). Universidad pedagógica nacional.
- Herrera, E. (1990) *Teoría musical y armonía moderna vol.1*. Editorial: Antoni Bosch Editor, S.A.; 1er edición.
- Ibarra, E. (2019). El bajo eléctrico a ritmo de son sureño. (Tesis de Pregrado). Universidad Pedagógica Nacional.
- Latham, A. (2010) *Diccionario enciclopédico de la música*. Editorial: fondo de Cultura económica de México.
- Lorenzo, T. (2005) *El arreglo: Un puzzle de expresión musical*. Editor. JM.BOSCH.
- MEINL Percussion (16 de diciembre de 2016). *Como cantan como bailan los negros*. (Video). <https://youtu.be/6o0doCFbbPM>

CREACIÓN DE 3 ADAPTACIONES PARA BAJO ELÉCTRICO.

- Mendez, S. (2021). Zamba argentina, una danza que comunica más allá. (Artículos profesionales de alto nivel). Universidad Politécnica Salesiana, Quito, Ecuador.
- Paganini, G & Pérez, J. (2019). El bajo eléctrico y la resignificación de la 'línea de bajo' en la música popular. (Objeto de conferencia, VII Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular (UNVM, 15 al 17 de agosto de 2019).Universidad Nacional de la Plata. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/110326>
- Ramírez, M.(2015). Aportes interpretativos del bajista Willy González a la música popular del noroeste argentino: vidala, zamba y chacarera. (Tesis de pregrado). Universidad Francisco José de Caldas, Bogotá, Colombia.
- Real Academia Española. (s.f.) En Diccionario de la lengua española, de <https://dle.rae.es/estilo>
- Reaper (s.f). *Esto es reaper*. <https://www.reaper.fm/>
- Romero, L. (2017). Chacarera, zamba y chamamé: Tres géneros de las músicas populares tradicionales argentinas y su interpretación en la guitarra. (Tesis de pregrado). Universidad Francisco José de Caldas, Bogotá, Colombia.
- Tobo, L., & Bastida, J. (dic.2015). El son sureño y la identidad musical nariñense. El artista. Número 12, p.115.
- Unknown (2013). *qué es el chord Melody? Blog*., chord melody para el guitarrista. http://chordmelodyguitar.blogspot.com/2013/02/el-chord-melody-es-un-estilo-donde-el_25.html

CREACIÓN DE 3 ADAPTACIONES PARA BAJO ELÉCTRICO.

- Zamora, J. (oct.2017). Creación de cuatro arreglos de bambucos y pasillos en distintos formatos aplicando diferentes técnicas interpretativas en el bajo eléctrico. (Tesis de pregrado). Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Anexos

Anexo 1) Tu regreso- ciro acuña

Anexo 2) Como cantan como bailan los negros – Marcos Campos

Anexo 3) Guaneña- Son sureño típico.

Bass

Tu Regreso

Samba Argentina

Ciro Acuña
Carlos Ruales

INTRO

Bass

Bombo Legüero

5

5

9

9

Tu Regreso

2

13



13



1 estrofa

Me han dicho que has vuelto al pago
Em7

17

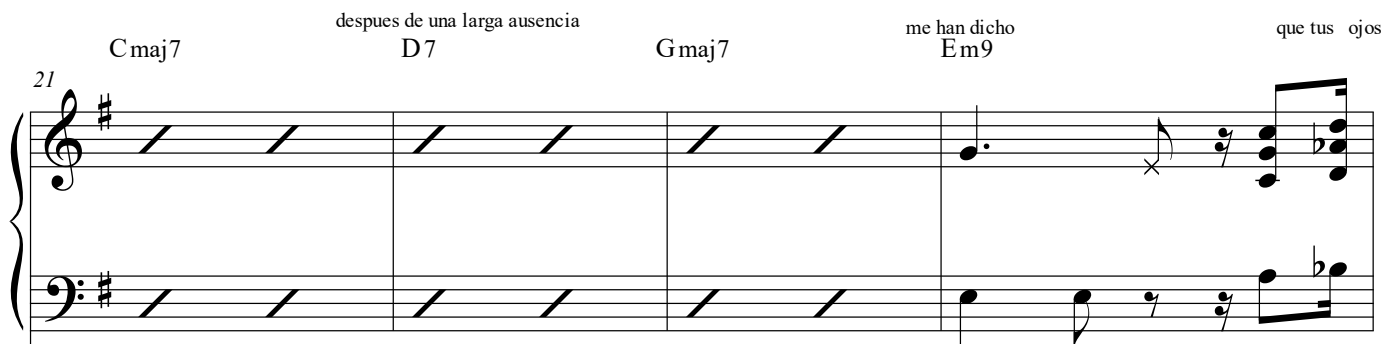


17

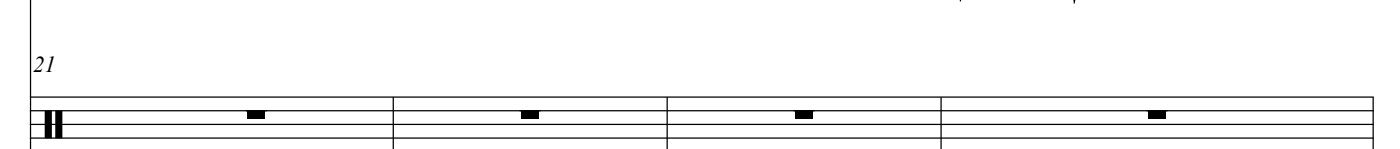


21

Cmaj7 despues de una larga ausencia D7 Gmaj7 me han dicho Em9 que tus ojos



21



Tu Regreso

25

B7 reflejan C° Em7 tristeza Em7 PUENTE Em7

25

29

B7(b9) F# B7(b9) Em7 2 Estrofa Dicen que la ingrata suerte Em7

29

Mi prenda te ha sido esquivo Hoy esta Mi gui-tarra

33

Cmaj7 D7 Gmaj7 Em7

33

F 7

B 7/A

B 7

Em 7

Em 7

37

37

B 7(b9)

F#

B 7(b9)

Em 7

PRECORO

pero no importa esta noche

D 7

41

41

G 13

la mensajera es mi zamba

D 7

G 7

CORO

Llegare hasta
Em 7

tu rancho

45

45

Tu Regreso

49

B7 Cantando B7/A Vidalas B7 Em7 Llegare hasta tu rancho Em7 D7 Cmaj7

49

Cantando vidalas

53

53

57

57

Tu Regreso

6

61

61

3 estrofa Que extraño destino el nuestro

Em7

Cmaj7

que nos une y nos separa

D7

llorando esta el pañuelo

Gmaj7

65

65

69

Em9

B7

que ajita

C°

mi zamba

Em7

PUENTE

69

Tu Regreso

73

Em7 B7(b9) F#^o B7(b9) Em7

73

4 Estrofa Pienso que estaras sufriendo Y aliviar tus penas quiero Aunque yo

Em7 Cmaj7 D7 Gmaj7

77

77

81

Prenda ingrata No tuve Consuelo PUENTE

Em7 F7 B7/A B7 Em7

81

Tu Regreso

8

PRECORO

85

Em7 B7(b9) F#^o B7(b9) Em7

85

pero no importa esta noche

la mensajera es mi zamba

CORO

Llegare hasta

89

D7 G13 Cm13/A D7 G7

89

93

Em7 B7 Cantando B7/A Vidalas B7 Em7 Llegare hasta

93

Tu Regreso

Cantando vidalás

97 Em7 D7 Cmaj7 B7 B7 Em7 D7 Cmaj7

Rit

97

fin B7 Em13

101

Armonicos

101

COMO CANTAN COMO BAILAN LOS NEGROS

Score

Festejo Peruano

Marcos Campos

Carlos Ruales

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Armonia:** Bass clef, 6/8 time signature, five measures with rests.
- Voz.:** Treble clef, 6/8 time signature, five measures with rests.
- Bajo eléctrico:** Bass clef, 6/8 time signature. The first measure is marked **TUTTI**. The notation includes eighth and sixteenth notes with accents (>) and dynamic markings **P** (piano) and **T** (tutti).
- Cajón:** Percussion clef, 6/8 time signature. The first measure is marked **TUTTI**. The notation shows rhythmic patterns with accents (>) and dynamic markings **P** and **T**. The final measure includes **P T P**.
- Baby Bass:** Bass clef, 6/8 time signature, five measures with rests.
- Congas 1:** Percussion clef, 6/8 time signature. The first measure is marked **TUTTI**. The notation uses 'x' marks to indicate specific rhythmic hits.
- Bongós:** Percussion clef, 6/8 time signature, five measures with rests.
- shekere 2:** Percussion clef, 6/8 time signature, five measures with rests.
- campana 3:** Percussion clef, 6/8 time signature, five measures with rests.

6

Pno.

Voz.

E.B.

Cjon.

B.B.

Congas. 1

Bgo.

Ske. 2

Cajn.

Camp. 3

T P P T P T P 2T

T

The musical score is for a piece titled "COMO CANTAN COMO BAILAN LOS NEGROS". It consists of nine staves. The first two staves are for Piano (Pno.) and Voice (Voz.), both in a bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The third staff is for Electric Bass (E.B.), also in a bass clef with the same key signature. The fourth staff is for Congas (Cjon.), in a percussion clef. The fifth staff is for Bass Drum (B.B.), in a bass clef. The sixth staff is for Congas 1 (Congas. 1), in a percussion clef. The seventh staff is for Bongos (Bgo.), in a percussion clef. The eighth staff is for Ske. 2 (Ske. 2), in a percussion clef. The ninth staff is for Cajón (Cajn.), in a percussion clef. The tenth staff is for Camp. 3 (Camp. 3), in a percussion clef. The score is divided into four measures. The first measure is marked with a "6" above the staff. The second measure is marked with a "6" above the staff. The third measure is marked with a "4" above the staff. The fourth measure is marked with a "3/4" above the staff. The E.B. staff has notes with dynamics: T, P, P, T, P, T, P, 2T. The Cjon. staff has notes with dynamics: T. The Bgo. staff has notes with dynamics: T. The Congas. 1 staff has notes with dynamics: T. The other staves (Pno., Voz., B.B., Ske. 2, Cajn., Camp. 3) have rests.

10

Pno.

Voz.

E.B.

Cjon.

B.B.

Congas. 1

Bgo.

Ske. 2

Cajn.

Camp. 3

8va... INTRO

T

15 Emaj7 A B9 E7 A7(b5) B9

Pno.

Voz.

E.B.

Cjon.

B B.

Congas. 1

Bgo.

Ske. 2

Cajn.

Camp. 3

19 E7 A7(b5) B9 E7 A7(b5) B9

Pno.

Voz.

Intro percusion

E.B.

19 intro obligado

Cjon.

B.B.

19 intro obligado

Congas. 1

19 intro obligado

Bgo.

19

Ske. 2

Cajn.

Camp. 3

23 Emaj7 A B9 E7 A B9

Pno.

Voz.

E.B.

Cjon.

B.B.

Congas. 1

Bgo.

Ske. 2

Cajn.

Camp. 3

27 E7 A B9 E7 A B9

Pno.

Voz.

E.B.

Cjon.

B B.

Congas. 1

Bgo.

Ske. 2

Cajn.

Camp. 3

E9(13)

A7(13)

B7(13)

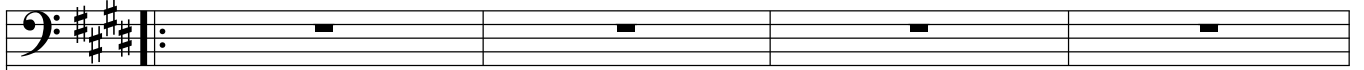
E9(13)

A7(13)

B7(13)

31

Pno.



Staff for Piano (Pno.) showing rests for measures 31-34.

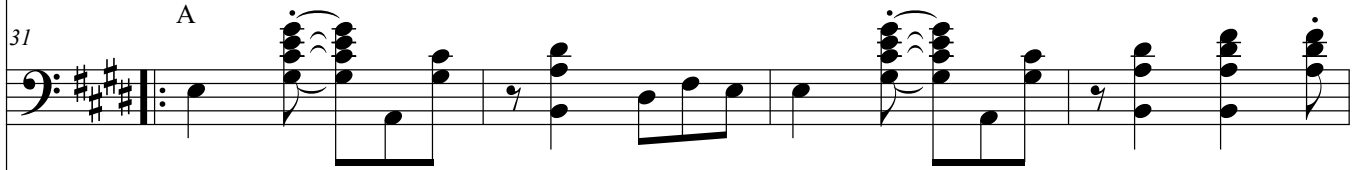
A Coro 1

Voz.



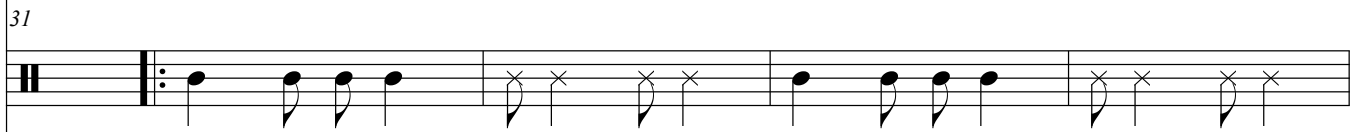
Staff for Voice (Voz.) showing the vocal line for measures 31-34.

E.B.



Staff for Electric Bass (E.B.) showing the bass line for measures 31-34.

Cjon.



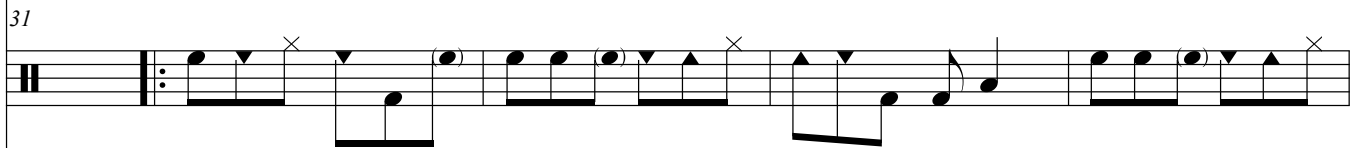
Staff for Congas (Cjon.) showing the rhythmic pattern for measures 31-34.

B B.



Staff for Bass Drum (B B.) showing the rhythmic pattern for measures 31-34.

Congas. 1



Staff for Congas 1 (Congas. 1) showing the rhythmic pattern for measures 31-34.

Bgo.



Staff for Bongos (Bgo.) showing the rhythmic pattern for measures 31-34.

Ske. 2



Staff for Skeletron 2 (Ske. 2) showing the rhythmic pattern for measures 31-34.

Cajn.

Camp. 3

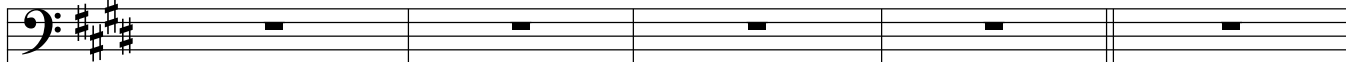


Staff for Cajon (Cajn.) and Campesino 3 (Camp. 3) showing the rhythmic pattern for measures 31-34.

E9(13) A7(13) B7(13) E9(13) A7(13) B7(13) E9(13)

35

Pno.



Staff 1: Piano part in bass clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). The staff contains five measures of whole rests.

Voz.



Staff 2: Vocal part in treble clef, key signature of three sharps. The melody starts at measure 35 with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, and a dotted quarter note B4. The melody continues with quarter notes A4, G4, F#4, and E4, ending with a quarter note D4.


E.B.



Staff 3: Electric Bass part in bass clef, key signature of three sharps. The bass line starts at measure 35 with a quarter note G2, followed by eighth notes A2, B2, C3, and a dotted quarter note B2. The bass continues with quarter notes A2, G2, F#2, and E2, ending with a quarter note D2.

35

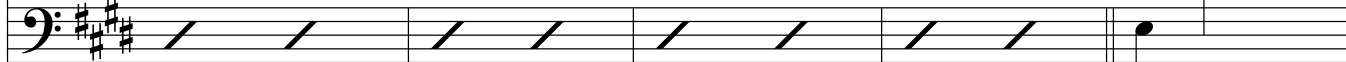
Cjon.



Staff 4: Congas part in a single-line staff. The rhythm consists of quarter notes G, A, B, C, followed by eighth notes G, A, B, C, and quarter notes G, A, B, C. There are 'x' marks above the eighth notes, indicating a specific rhythmic pattern.

35

B.B.



Staff 5: Bass Drum part in a single-line staff. The staff contains five measures of diagonal slashes, indicating a steady drum pattern.

35

Congas. 1



Staff 6: Congas part in a single-line staff. The staff contains five measures of diagonal slashes, indicating a steady drum pattern.

35

Bgo.



Staff 7: Bongos part in a single-line staff. The rhythm consists of quarter notes G, A, B, C, followed by eighth notes G, A, B, C, and quarter notes G, A, B, C.

35

Ske. 2



Staff 8: Skeleto drum part in a single-line staff. The rhythm consists of eighth notes G, A, B, C, followed by eighth notes G, A, B, C, and quarter notes G, A, B, C.

Cajn.

Camp. 3

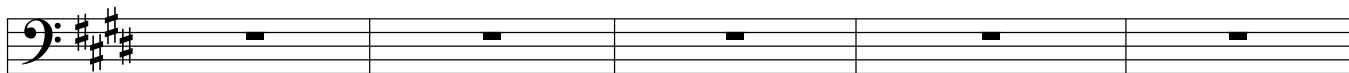


Staff 9: Cajon part in a single-line staff. The rhythm consists of quarter notes G, A, B, C, followed by quarter notes G, A, B, C, and quarter notes G, A, B, C.

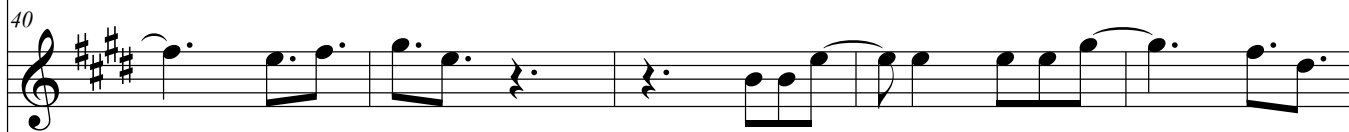
D#^o G#7(b13) C#m9 F#7 A13 B7 B7

40

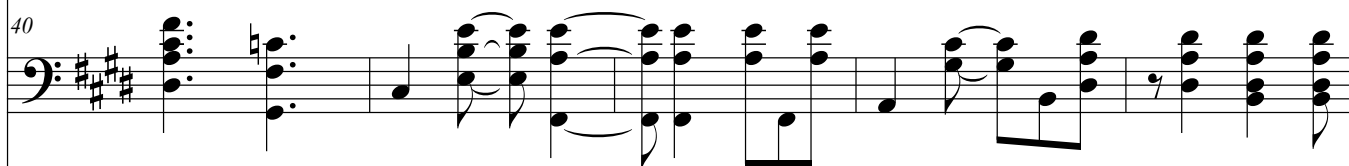
Pno.



Voz.



E.B.



40

Cjon.



40

B.B.



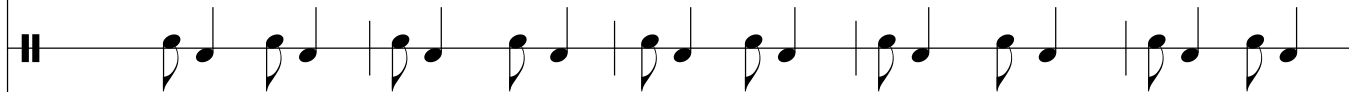
40

Congas. 1



40

Bgo.



40

Ske. 2



Cajn.

Camp. 3



B7(13) E9(13) A7(13) B7(13) E9(13) A7(13) B7(13)

50

Pno.

Voz.

E.B.

50

Cjon.

50

B.B.

50

Congas. 1

50

Bgo.

50

Ske. 2

Cajn.

Camp. 3

E9(13) A7(13) B7(13) E9(13) D#[∅] G#7(b13) C#m9 F#7

55

Pno.

Voz.

E.B.

55

Cjon.

55

B B.

55

Congas. 1

55

Bgo.

55

Ske. 2

Cajn.

Camp. 3

F#7 A 13 B7 Emaj7 E9(13) A7(13) B7(13)

60

Pno.

Voz.

E.B.

60

Cjon.

60

B B.

60

Congas. 1

60

Bgo.

60

Ske. 2

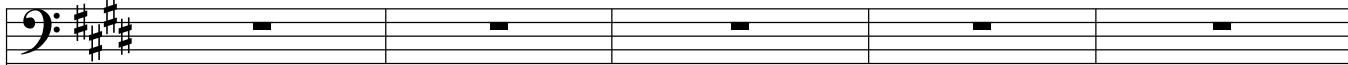
Cajn.

Camp. 3

E9(13) A7(13) B7(13) E9(13) A7(13) B7(13) E9(13) A7(13)

65

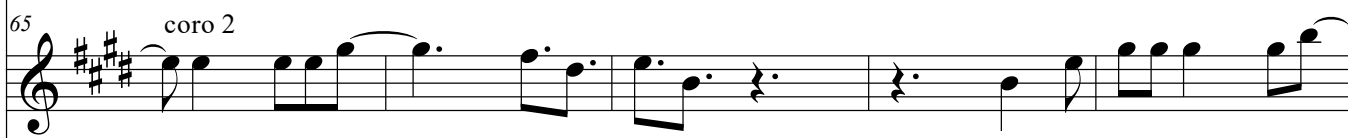
Pno.



Staff 1: Piano accompaniment, bass clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). The staff contains whole rests for the first four measures and a whole note chord in the fifth measure.

Voz.

65 coro 2



Staff 2: Vocal line, treble clef, key signature of three sharps. It begins with a fermata and a measure rest, followed by a melodic line with eighth and quarter notes.

E.B.


65



Staff 3: Electric Bass line, bass clef, key signature of three sharps. It features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes with some triplets.

65

Cjon.



Staff 4: Congas 1, percussion clef, key signature of three sharps. It shows a complex rhythmic pattern with various note values and rests.

65

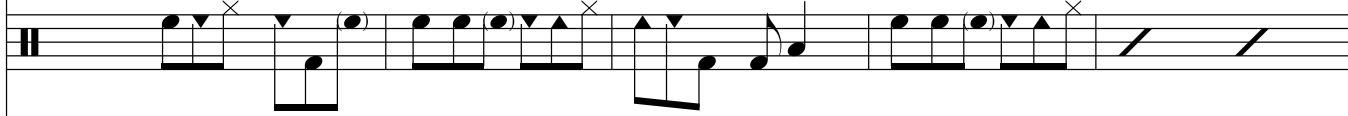
B.B.



Staff 5: Bass Drum, bass clef, key signature of three sharps. It features a simple rhythmic pattern of quarter notes.

65

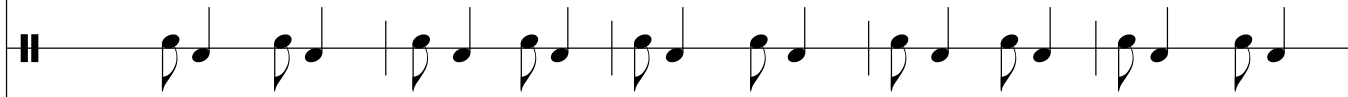
Congas. 1



Staff 6: Congas 1, percussion clef, key signature of three sharps. It shows a complex rhythmic pattern with various note values and rests.

65

Bgo.



Staff 7: Bongos, percussion clef, key signature of three sharps. It features a rhythmic pattern of quarter notes.

65

Ske. 2



Staff 8: Ske. 2, percussion clef, key signature of three sharps. It features a rhythmic pattern of eighth notes.

Cajn.

Camp. 3



Staff 9: Camp. 3, percussion clef, key signature of three sharps. It features a rhythmic pattern of quarter notes.

70

B7(13) E9(13) A7(13) B7(13) E9(13) D#[∅] G#7(b13)

Pno.

Voz.

E.B.

70

Cjon.

70

B.B.

70

Congas. 1

70

Bgo.

70

Ske. 2

Cajn.

70

Camp. 3

C#m9 F#7 F#7 A 13 B7 Emaj7

75

Pno.

Voz.

E.B.

75

Cjon.

75

B.B.

75

Congas. 1

75

Bgo.

75

Ske. 2

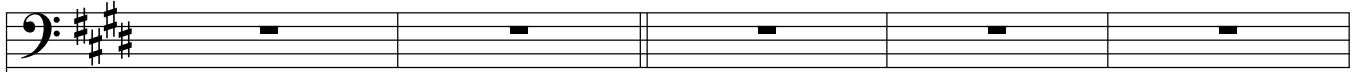
Cajn.

Camp. 3

E9(13) A7(13) B7(13) E9(13) A7(13) B7(13) E9(13) A7(13)

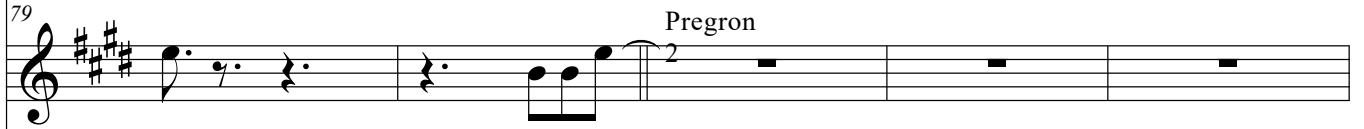
79

Pno.



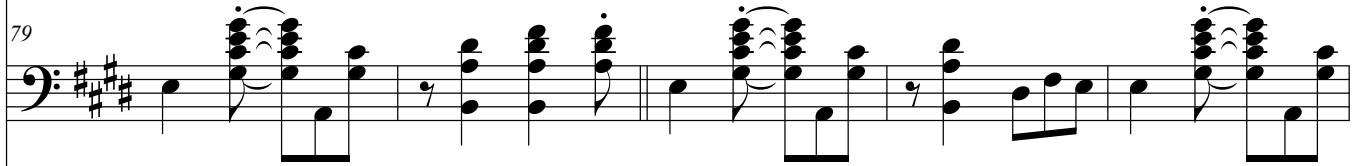
Staff with rests for the piano part.

Voz.



Vocal staff with notes and a 'Pregon' label above the second measure.

E.B.



Electric Bass staff with notes and slurs.

79

Cjon.



Congas staff with notes and rests.

79

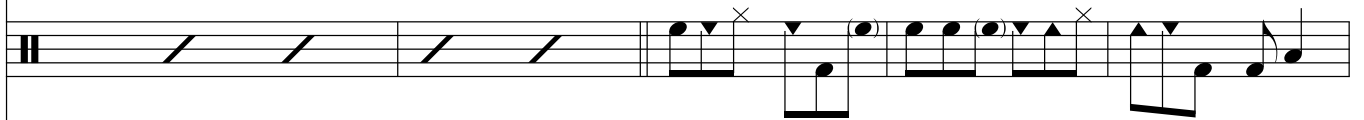
B.B.



Bass staff with notes.

79

Congas. 1



Congas 1 staff with notes and rests.

79

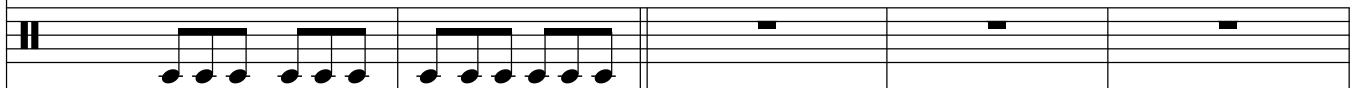
Bgo.



Bongo staff with notes.

79

Ske. 2



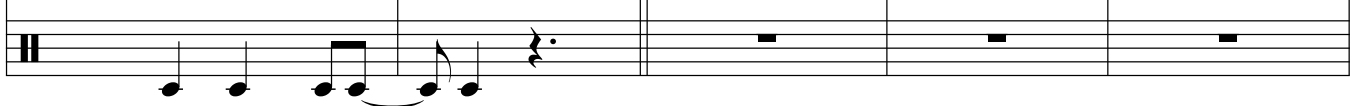
Ske. 2 staff with notes.

Cajn.



Cajon staff with rests.

Camp. 3



Camp. 3 staff with notes.

B7(13) E9(13) A7(13) B7(13) E9(13) A7(13) B7(13) E9(13)

84

Pno.

Voz.

E.B.

84

Cjon.

84

B.B.

84

Congas. 1

84

Bgo.

84

Ske. 2

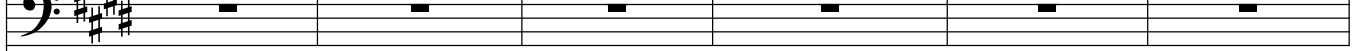
Cajn.

Camp. 3

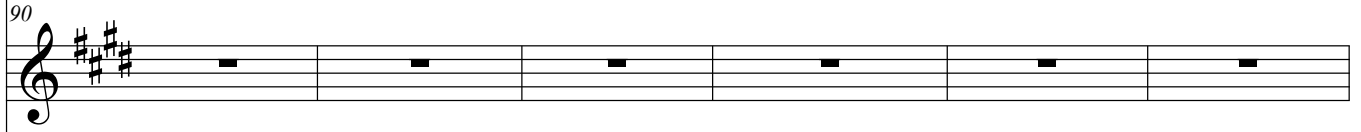
D#[∅] G#7(b13) C#m9 F#7 F#7 A 13 B7 Emaj7 B7

90

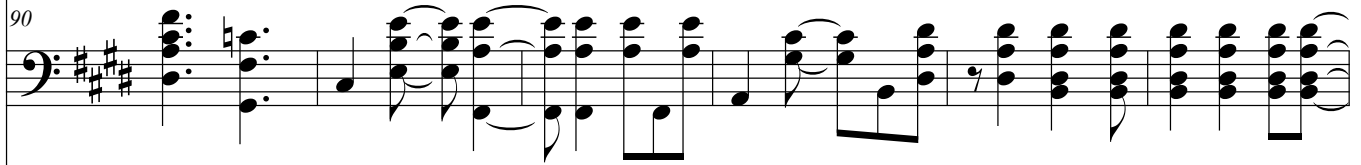
Pno.




Voz.



E.B.



Cjon.



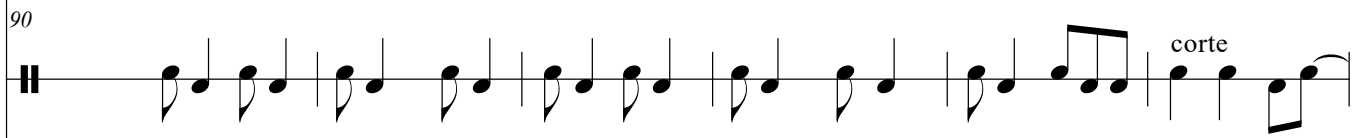
B.B.



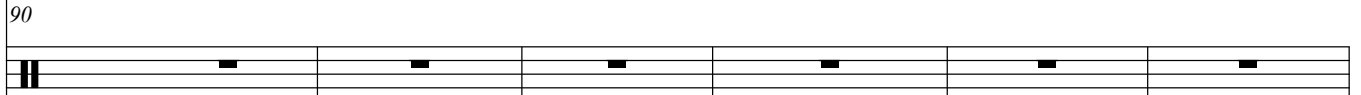
Congas. 1



Bgo.



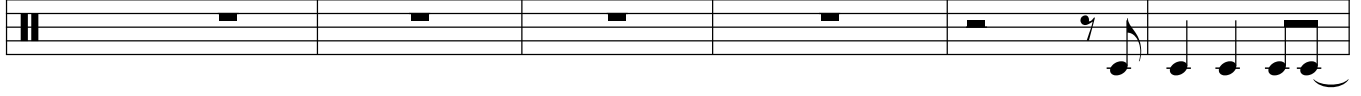
Ske. 2



Cajn.



Camp. 3



96 B7 E9(13) A7(13) B7(13) E9(13) A7(13) B7(13)

Pno. 

Voz. 

E.B. 

Cjon. 

B.B. 

Congas. 1 

Bgo. 

Ske. 2 

Cajn. 

Camp. 3 

E9(13) A7(13) B7(13) E9(13) A7(13) B7(13) E9(13)

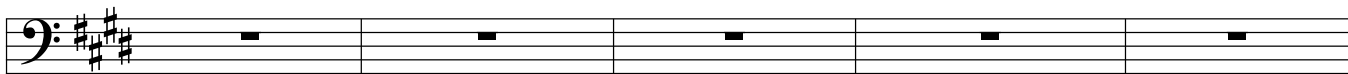
101

The musical score is arranged in a system of staves. At the top, the piano part (Pno.) is shown with a bass clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The piano part consists of five measures of whole rests. Above the piano staff, the following chords are indicated: E9(13), A7(13), B7(13), E9(13), A7(13), B7(13), and E9(13). The voice part (Voz.) is in a treble clef with the same key signature. It begins at measure 101 with a melodic line of eighth and quarter notes, including a phrase with a slur and a fermata. The electric bass (E.B.) part is in a bass clef with the same key signature. It features a rhythmic pattern of eighth and quarter notes, with some measures containing complex chords and a fermata. The congas (Cjon.) part is in a percussion clef and shows a rhythmic pattern of eighth notes and rests. The double bass (B.B.) part is in a bass clef with the same key signature, featuring a rhythmic pattern of eighth notes and rests. The first congas (Congas. 1) part is in a percussion clef and shows a rhythmic pattern of eighth notes and rests. The bongo (Bgo.) part is in a percussion clef and shows a rhythmic pattern of eighth notes and rests. The second skete (Ske. 2) part is in a percussion clef and shows a rhythmic pattern of eighth notes and rests. The cajon (Cajn.) part is in a percussion clef and shows a rhythmic pattern of eighth notes and rests. The third camp (Camp. 3) part is in a percussion clef and shows a rhythmic pattern of eighth notes and rests. The number '101' is written at the beginning of each staff.

D#[∅] G#7(b13) C#m9 F#7 F#7 A13 B7 Emaj7

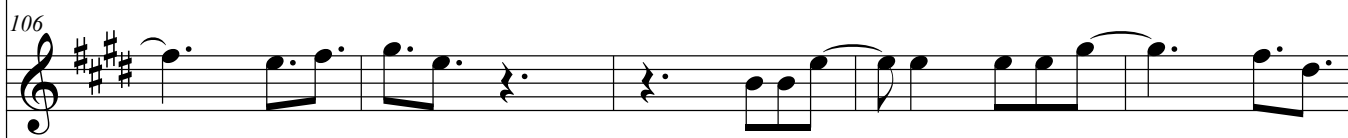
106

Pno.



Staff 106 for Piano (Pno.) in bass clef, showing whole rests for five measures.

Voz.



Staff 106 for Voice (Voz.) in treble clef, showing a melodic line with eighth and quarter notes.

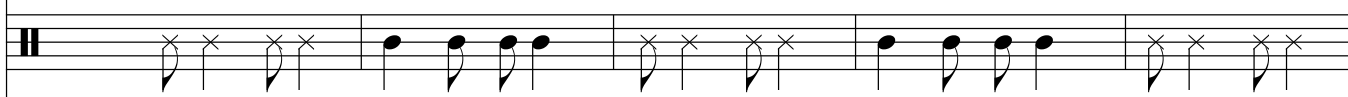
E.B.



Staff 106 for Electric Bass (E.B.) in bass clef, showing a rhythmic line with eighth and quarter notes.

106

Cjon.



Staff 106 for Congas (Cjon.) in percussion clef, showing a rhythmic pattern with 'x' marks for cymbal hits.

106


B.B.



Staff 106 for Bass (B.B.) in bass clef, showing a melodic line with eighth and quarter notes.

106

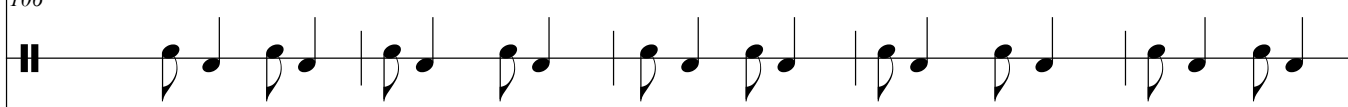
Congas. 1



Staff 106 for Congas (Congas. 1) in percussion clef, showing a rhythmic pattern with diagonal slashes.

106

Bgo.



Staff 106 for Bongo (Bgo.) in percussion clef, showing a rhythmic pattern with eighth notes.

106

Ske. 2



Staff 106 for Ske. 2 in percussion clef, showing a rhythmic pattern with eighth notes.

Cajn.

Camp. 3



Staff 106 for Camp. 3 in percussion clef, showing a rhythmic pattern with eighth notes.

E9(13) A7(13) B7(13) E9(13) A7(13) B7(13) E9(13) A7(13)

III

Pno.

III

Voz.

III

E.B. improvisaciones bass, percu

III

Cjon. improvisaciones bass, percu

III

B.B. improvisaciones bass, percu

III

Congas. 1 improvisaciones bass, percu

III

Bgo. improvisaciones bass, percu

III

Ske. 2 improvisaciones bass, percus

Cajn. improvisaciones bass, percu

Camp. 3

B7(13) E9(13) A7(13) B7(13) E9(13) A7(13) B7(13)

116

Pno.

Voz.

116

E.B.

116

Cjon.

116

B B.

116

Congas. 1

116

Bgo.

116

Ske. 2

Cajn.

Camp. 3

E9(13) D#[∅] G#7(b13) C#m9 F#7 F#7 A13 B7

121

Pno.

Voz.

121

E.B.

121

Cjon.

121

B B.

121

Congas. 1

121

Bgo.

121

Ske. 2

Cajn.

Camp. 3

126 Emaj7 E9(13) A7(13) B7(13) E9(13) A7(13) B7(13)

Pno.

126

Voz.

X3 Coro 4 x2

E.B.

126 X3 Seccion de Slap

Cjon.

126 X3 T P T P T P

B.B.

126 X3

Congas. 1

126 X3

Bgo.

126 X3

Ske. 2

Cajn.

Camp. 3

126 X3

E9(13) A7(13) B7(13) E9(13) A7(13) B7(13) E9(13) A7(13)

131

Pno.

Voz.

E.B.

131 T P 2T P T T P T

Cjon.

B.B.

131

Congas. 1

131

Bgo.

131

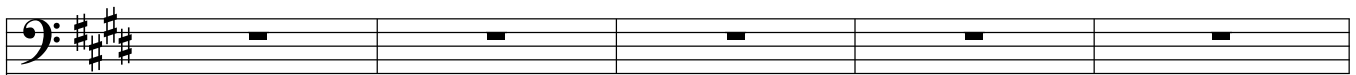
Ske. 2

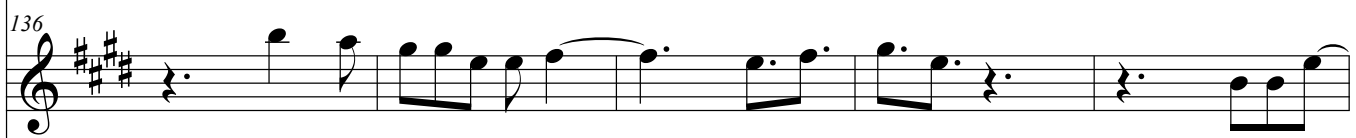
Cajn.

Camp. 3

B7(13) E9(13) D#^o G#7(b13) C#m9 F#7 F#7

136

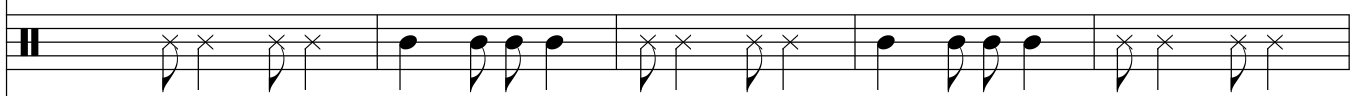
Pno. 

Voz. 

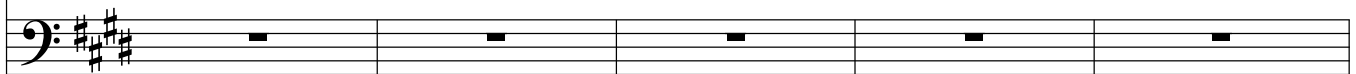
E.B. 

T P T T T T T P T P

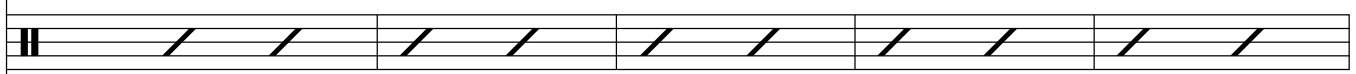
136

Cjon. 

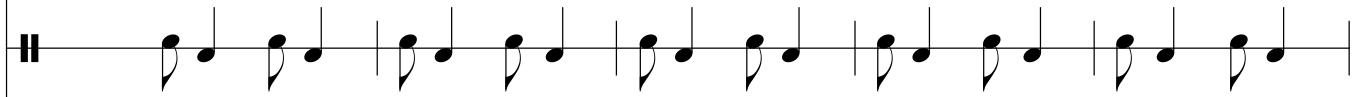
136

B.B. 

136

Congas. 1 

136

Bgo. 

136

Ske. 2 

Cajn.

Camp. 3 

A13

B7

Emaj7

E9(13)

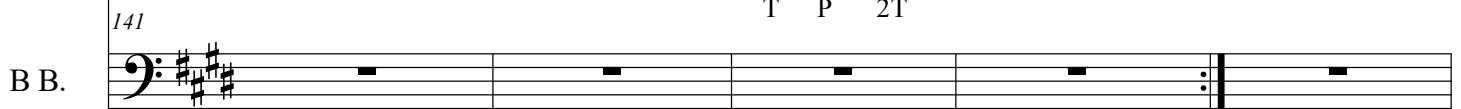
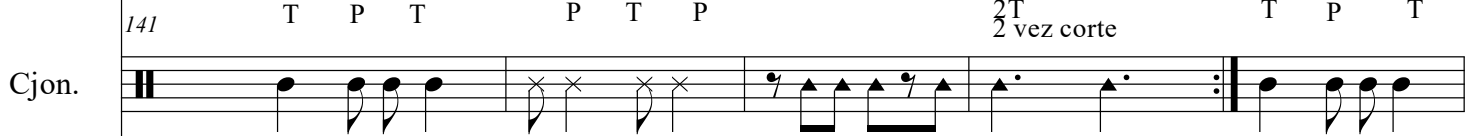
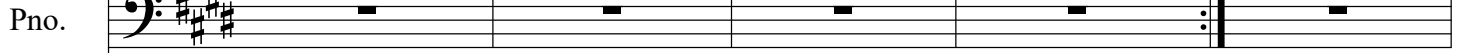
A7(13)

B7(13)

E9(13)

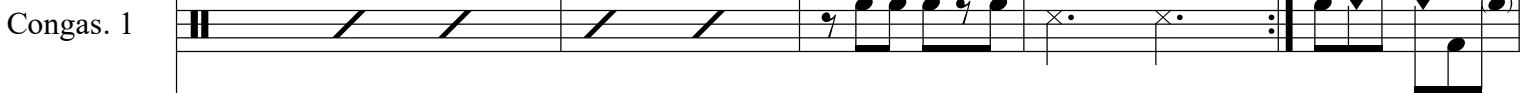
A7(13)

141



141

2 vez corte



141



Cajn.

2 vez corte



B7(13)

E9(13)

D#⁹ G#7(b13)

C#m9

F#7

F#7

A13

B7

152

Pno.

Voz.

E.B.

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

152

Cjon.

152

B.B.

152

Congas. 1

152

Bgo.

152

Ske. 2

Cajn.

Camp. 3

158 Emaj7 E9(13) A7(13) B7(13) E9(13) A7(13) B7(13)

Pno.

158 Voz. Coro 5

158 E.B.

158 P T P 2T T P T P T P

Cjon.

158 B.B.

158 Congas. 1

158 Bgo.

158 Ske. 2

Cajn.

158 Camp. 3

E9(13)

A7(13)

B7(13)

E9(13)

A7(13)

B7(13)

E9(13)

A7(13)

163

163

Pno.

163

Voz.

163

E.B.

163

T P 2T

Cjon.

163

B.B.

163

Congas. 1

163

Bgo.

163

Ske. 2

Cajn.

163

Camp. 3

168

B7(13) E9(13) D#[∅] G#7(b13) C#m9 F#7 F#7

Pno.

168

Voz.

168

E.B.

168

T P T T T T T P T P

Cjon.

168

B.B.

168

Congas. 1

168

Bgo.

168

Ske. 2

Cajn.

168

Camp. 3

A13 B7 Emaj7 E9(13) A7(13) B7(13) E9(13) A7(13)

173

Pno.

Voz.

E.B.

173

T P T P T P 2T T P T

Cjon.

173

B.B.

173

Congas. 1

173

Bgo.

173

Ske. 2

Cajn.

Camp. 3

B7(13) E9(13) A7(13) B7(13) E9(13) A7(13) B7(13) E9(13) A7(13)

178

Pno.

Voz.

E.B.

Cjon.

B.B.

Congas. 1

Bgo.

Ske. 2

Cajn.

Camp. 3

B7(13) E9(13) D#[∅] G#7(b13) C#m9 F#7 F#7 A13 B7

184

Pno.

184

Voz.

184

E.B.

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

184

Cjon.

PT T P

184

B.B.

184

Congas. 1

184

Bgo.

184

Ske. 2

Cajn.

Camp. 3

190 Emaj7 E9(13) A7(13) B7(13) E9(13) A7(13) B7(13)

Pno.

Voz. 190 Coro 6

E.B. 190

Cjon. 190 P T P T P 2T 2T T P T P T P

B.B. 190

Congas. 1 190 corte

Bgo. 190 corte

Ske. 2 190

Cajn. 190 corte

Camp. 3 190

E9(13) A7(13) B7(13) E9(13) A7(13) B7(13) E9(13) A7(13)

195

Pno.

Voz.

E.B.

195

T P 2T

Cjon.

195

B.B.

195

Congas. 1

195

Bgo.

195

Ske. 2

Cajn.

Camp. 3

200

B7(13) E9(13) D#[∅] G#7(b13) C#m9 F#7 F#7

Pno.

200

Voz.

200

E.B.

200

T P T T T T T T P T P

Cjon.

200

B.B.

200

Congas. 1

200

Bgo.

200

Ske. 2

Cajn.

200

Camp. 3

A13 B7 Emaj7 E9(13) A7(13) B7(13) E9(13) A7(13)

205

Pno.

Voz.

A FIN si

E.B.

205

T P T P T P 2T T T T P T

Cjon.

B.B.

205

Congas. 1

205

Bgo.

205

Ske. 2

Cajn.

2 vez corte

Camp. 3

210 B7(13) E9(13)

Pno.

210 A..... X4 Si

Voz.

210 X4

E.B.

210 X4

Cjon.

210 X4

B.B.

210 X4

Congas. 1

210 X4

Bgo.

210 X4

Ske. 2

Cajn.

210 X4

Camp. 3

Score

GUANEÑA

Sonsureño

Inedita
Carlos Ruales

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Saxofón tenor 1**: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 6/8 time signature. The staff contains rests for all measures.
- Saxofón tenor 2**: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 6/8 time signature. The staff contains rests for all measures.
- TIPLE**: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 6/8 time signature. The staff contains a melodic line starting with an **INTRO** section. A dashed line below the staff is labeled **Intro armónicos**.
- BASS**: Bass clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 6/8 time signature. The staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes.
- Cununo. 1**: Percussion staff with a double bar line and a 6/8 time signature. The staff contains rests for all measures.
- Bombo Marcante 2**: Percussion staff with a double bar line and a 6/8 time signature. The staff contains rests for all measures.
- Bombo arrullador. 3**: Percussion staff with a double bar line and a 6/8 time signature. The staff contains rests for all measures.
- Marimba.**: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 6/8 time signature. The staff contains rests for all measures.

GUANEÑA

2

The musical score is arranged in a system of seven staves. The top two staves are for T. Sax. 1 and T. Sax. 2, both in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The third staff is for Gtr. ac. (Acoustic Guitar) in treble clef, and the fourth staff is for E.B. (Electric Bass) in bass clef. The fifth, sixth, and seventh staves are for Perc. 1, Perc. 2, and Perc. 3, respectively, each with a double bar line indicating a specific rhythmic pattern. The piano part (Pno.) is on the bottom staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). A dynamic marking of 9 is present at the beginning of the first measure of each staff. A vertical bar line is placed after the fourth measure. The text "Tapping: division de manos" is written above the guitar staff, and "R:" is written above the bass staff, indicating a tapping technique. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

L:

GUANEÑA

17

T. Sax. 1

T. Sax. 2

Gtr. ac.

E.B.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Pno.

Em7 Em7 Em7 Em7 Cmaj A melodia tiple Gmaj B7 Em7

25

T. Sax. 1

T. Sax. 2

Gtr. ac.

E.B.

25

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Pno.

25

C maj

G maj

B7

Em7

Estribillo.

GUANEÑA

33

T. Sax. 1

T. Sax. 2

Gtr. ac.

E.B.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Pno.

33

C maj G maj B7 Em

ritmo A'

GUANEÑA

6

41

T. Sax. 1

T. Sax. 2

Cmaj D7 Gmaj B7

Em9
brisado PUENTE a

Gtr. ac.

E.B.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Pno.

GUANEÑA

49

T. Sax. 1

T. Sax. 2

Gtr. ac.

E.B.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Pno.

Am7 A° G#m7 Gmaj7(9) D/F#

Armonicos

3 3

GUANEÑA

8

57

T. Sax. 1

Musical staff for T. Sax. 1. It begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains two measures of music, each starting with a half note followed by a quarter rest. The first measure has a dynamic marking of *mf* and the second has a dynamic marking of *f*. The staff then continues with a series of empty staves, indicating that the saxophone is silent for the remainder of the piece.

T. Sax. 2

Musical staff for T. Sax. 2. It begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains two measures of music, each starting with a half note followed by a quarter rest. The first measure has a dynamic marking of *mf* and the second has a dynamic marking of *f*. The staff then continues with a series of empty staves, indicating that the saxophone is silent for the remainder of the piece.

Em9

Dmaj

Em9

B7(b13)Cmaj7(#11)

B7(b13)

Asus

Em9

B7(b13)Cmaj7(#11)

Gtr. ac.

Musical staff for Gtr. ac. It begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains two measures of music, each starting with a half note followed by a quarter rest. The first measure has a dynamic marking of *mf* and the second has a dynamic marking of *f*. The staff then continues with a series of empty staves, indicating that the guitar is silent for the remainder of the piece.

Musical staff for E.B. It begins with a bass clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains two measures of music, each starting with a half note followed by a quarter rest. The first measure has a dynamic marking of *mf* and the second has a dynamic marking of *f*. The staff then continues with a series of empty staves, indicating that the double bass is silent for the remainder of the piece.

Perc. 1

Musical staff for Perc. 1. It begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains two measures of music, each starting with a half note followed by a quarter rest. The first measure has a dynamic marking of *mf* and the second has a dynamic marking of *f*. The staff then continues with a series of empty staves, indicating that the percussionist is silent for the remainder of the piece.

Perc. 2

Musical staff for Perc. 2. It begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains two measures of music, each starting with a half note followed by a quarter rest. The first measure has a dynamic marking of *mf* and the second has a dynamic marking of *f*. The staff then continues with a series of empty staves, indicating that the percussionist is silent for the remainder of the piece.

Perc. 3

Musical staff for Perc. 3. It begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains two measures of music, each starting with a half note followed by a quarter rest. The first measure has a dynamic marking of *mf* and the second has a dynamic marking of *f*. The staff then continues with a series of empty staves, indicating that the percussionist is silent for the remainder of the piece.

Pno.

Musical staff for Pno. It begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains two measures of music, each starting with a half note followed by a quarter rest. The first measure has a dynamic marking of *mf* and the second has a dynamic marking of *f*. The staff then continues with a series of empty staves, indicating that the piano is silent for the remainder of the piece.

GUANEÑA

65

T. Sax. 1

T. Sax. 2

Gtr. ac.

E.B.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Pno.

Em9 B7(b13) Cmaj7(#11) A sus/D B7 Em7 B7 Em7 B7(b9)

3 X3

GUANEÑA

10
73

T. Sax. 1

T. Sax. 2

Em7 D7 C7 B7 Em7 Em7 B7 B7(b9) Em7 D7 C7 B7

Gtr. ac.

E.B.

T P T P T P T P

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Pno.

81

Solo sax

1.

T. Sax. 1

T. Sax. 2

Em9 Em9 Em/B Bm Em/B D/A Em/B Bm

Gtr. ac.

Em9

Efecto marimba

E.B.

81

Slap

Improvisacion.

Perc. 1

T 2T T T 2T T

Perc. 2

P P P T

Perc. 3

81

PM T Em/B Bm Em/B D/A Em/B Bm

marimba

Pno.

12
89

F#m/C# E/B

GUANEÑA

X6

2.

T. Sax. 1

Musical staff for T. Sax. 1 in G major (one sharp). The staff contains a melodic line starting with a repeat sign and a first ending bracket. The melody consists of eighth and quarter notes, ending with a fermata.

T. Sax. 2

Musical staff for T. Sax. 2, which is mostly empty with some rests. It includes a repeat sign and a first ending bracket.

F#m/C# E/B

X6

Em/B D/A

C maj

G 6

B7/F#

Em7

C maj

G 6

Gtr. ac.

Musical staff for Gtr. ac. (Acoustic Guitar). It contains a rhythmic pattern of slashes and rests, with a first ending bracket. The text "ritmo sonsureño" is written above the staff.

E.B.

Musical staff for E.B. (Electric Bass). It contains a melodic line with eighth and quarter notes, including a first ending bracket and a repeat sign.

Perc. 1

Musical staff for Perc. 1. It contains a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks, indicating a specific percussive sound, with a first ending bracket.

Perc. 2

Musical staff for Perc. 2. It contains a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks, with a first ending bracket.

Perc. 3

Musical staff for Perc. 3. It contains a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks, with a first ending bracket.

Pno.

Musical staff for Pno. (Piano). It contains a rhythmic pattern of slashes and rests, with a first ending bracket.

89

Em/B

D/A

X6

GUANEÑA

97

T. Sax. 1

T. Sax. 2

Gtr. ac.

E.B.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Pno.

B7/F#

Em7

E^ø

F9

C9/E

Dm7

Dm7

B \flat

A' Modulacion ritmo sonus

Estribillo

slap

T P 2T.....

GUANEÑA

14

105

T. Sax. 1

Musical staff for T. Sax. 1 in G major, starting at measure 105. The melody consists of eighth-note patterns with some rests and slurs.

T. Sax. 2

Musical staff for T. Sax. 2, which is mostly empty with a few rests.

F A7 Dm Dm F A7 Dm

Gtr. ac.

Musical staff for Gtr. ac. with a slash through the staff, indicating a guitar solo or specific technique.

E.B.

Musical staff for E.B. (Electric Bass) with a rhythmic pattern of eighth notes.

P 2T.....P 2T Finger style....

Perc. 1

Musical staff for Perc. 1 with a slash through the staff.

Perc. 2

Musical staff for Perc. 2 with a slash through the staff.

Perc. 3

Musical staff for Perc. 3 with a slash through the staff.

Pno.

Musical staff for Pno. (Piano) with a slash through the staff.

GUANEÑA

113

T. Sax. 1

T. Sax. 2

Gtr. ac.

E.B.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Pno.

113

113

113

Dm Dm Am7 A° G#m7

Puentesado

GUANEÑA

16

121

T. Sax. 1

T. Sax. 2

G maj7(9) D/F# Em9 Dmaj Em9 B7(b13)Cmaj7(#11) Em9

Gtr. ac.

E.B.

B arpegiado

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Pno.

GUANEÑA

129

T. Sax. 1

T. Sax. 2

Gtr. ac.

E.B.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Pno.

B7(b13) A sus A sus/D B7 B7(b9) Em7

X2 OUTRO

Armonicos

Tempo libre.....

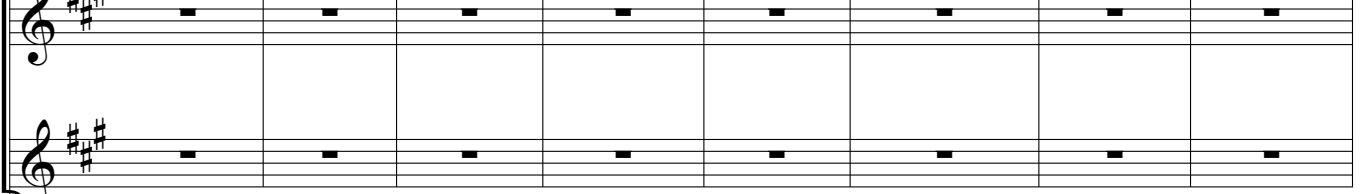
GUANEÑA

18

137

T. Sax. 1

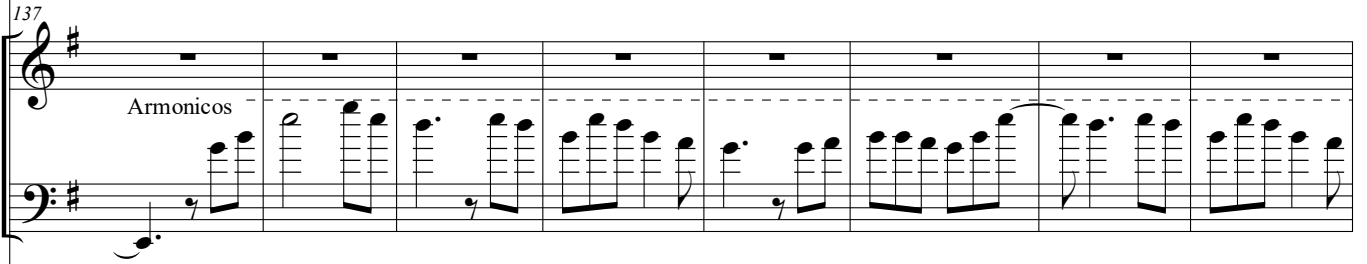
T. Sax. 2



Gtr. ac.

E.B.

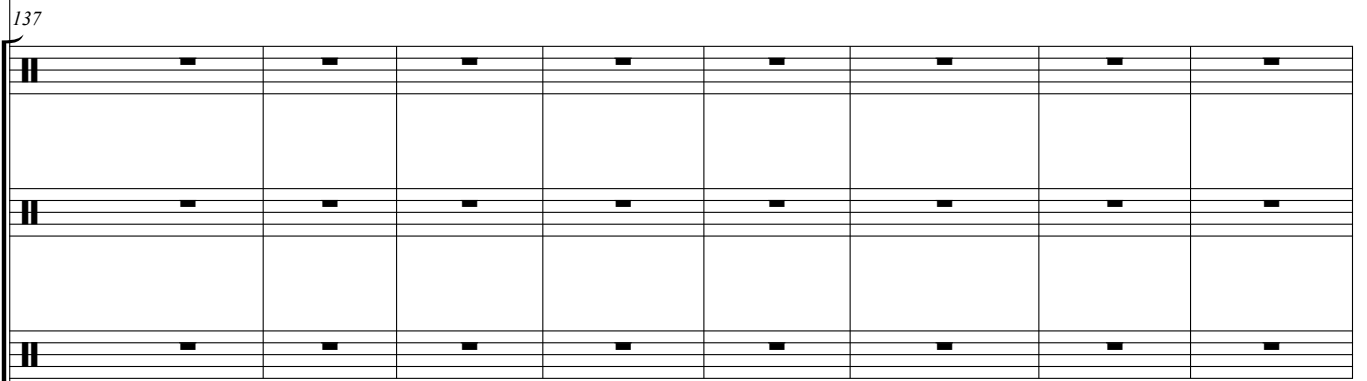
Armonicos



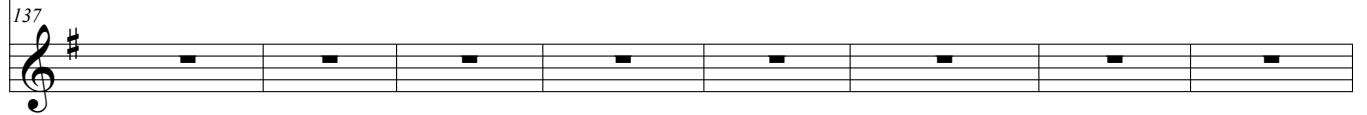
Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3



Pno.



GUANEÑA

145

T. Sax. 1

T. Sax. 2

Gtr. ac.

E.B.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Pno.

Em9