



UNIVERSIDAD DE VALPARAISO
FACULTAD DE HUMANIDADES
INSTITUTO DE FILOSOFÍA
CARRERA DE MÚSICA



**GUÍA DE BAJO ELÉCTRICO ENFOCADA A ESTILOS
DE MÚSICA DANZABLE: CUMBIA, BACHATA Y
MERENGUE**

Proyecto de título para optar al grado de licenciado en
arte, tecnología y gestión musical y al título profesional de
Músico con mención en ejecución instrumental

SEBASTIÁN ESTEBAN DONOSO CAMPOS

Profesor Guía: Hernán René Bernardo Moris Aliste

Valparaíso, Chile

2015

Contenido

Introducción	5
Objetivos	6
Fundamentación	6
Marco Teórico	7
Capítulo I – El bajo Eléctrico	7
I.I Breve reseña sobre el origen del bajo eléctrico	7
I.II - Conociendo el Instrumento	8
I.III -Tipos de bajos.....	12
I.III.I – La Tesitura y el Rango extendido.....	12
Capitulo II	14
II.- Nociones básicas de la escritura musical	14
Capitulo III.....	18
III.- Nociones básicas para la ejecución del bajo eléctrico	18
III.I - Postura del instrumento	18
III.I.I- La mano derecha	19
III.I.II- La mano izquierda	22
Capitulo IV.....	26
IV- La música afro en centro América.....	26
IV.I - La clave en los ritmos afrocubanos	27
IV.II - El Son Cubano	29
IV.III - El bajo Tumbao	30
Desarrollo.....	32
Capítulo V	32
V- La Cumbia.....	32
V.I - Función del bajo en la Cumbia	34
V.II- Nociones básicas para tocar cumbia.....	35
V.III- Expansión y desarrollo de la cumbia en Latinoamérica	38
V.III.I La cumbia en México.....	39

V.III.II La cumbia peruana.....	44
V.III.IV La cumbia de Argentina.....	50
V.III.V La Cumbia en Chile.....	59
Capítulo VI.....	66
VI- La Bachata.....	66
VI.I Breve reseña sobre los orígenes de la bachata.....	66
VI.I – Conceptos básicos para tocar el bajo en la Bachata	67
VI.II La bachata y su evolución con el bajo como instrumento acompañante	69
Capítulo VII	81
VII- El Merengue	81
VII.I Breve Reseña sobre los orígenes del merengue	81
VII.II Nociones básicas y función del bajo en el merengue	82
VII.III El bajo en el merengue dominicano y su evolución en el acompañamiento	85
Conclusión.....	92
Referencias.....	93

Introducción

La finalidad a la que apunta esta tesis, es crear un material de apoyo al bajista que al momento de experimentar con los estilos (merengue, bachata y cumbia), se logre una correcta ejecución de ellos.

En este trabajo de investigación se verán los siguientes aspectos:

1. Con respecto al instrumento, se entregarán las herramientas necesarias para ejecutar los estilos. Si es así necesario, esto será reforzado con material de audio y reseñas explicativas de lo que se pretende lograr.
2. En cuanto a los estilos, la historia de estos es muy importante, por lo que las reseñas serán de mucha utilidad para el músico quien, a medida que avanza en lo musical también podrá interiorizarse en el aspecto histórico del mismo.

Objetivos

Objetivo General: Crear una guía de bajo eléctrico, enfocada en los estilos musicales: Merengue, Cumbia y Bachata.

Objetivos Específicos:

- Entregar las herramientas necesarias, tanto técnicas como interpretativas para la correcta ejecución de El Merengue, La Cumbia y La Bachata.
- Analizar la reutilización de propuestas técnicas aplicadas en otros estilos musicales como: El Rock, El Funk, etc.
- Crear una guía de bajo que contenga la información correctamente ilustrada y redactada de fácil entendimiento para estudiantes, músicos en etapa de iniciación y avanzados.
- Crear un material de audio (CD) para apoyar y fortalecer la información de estudio propuestos en esta tesis.

Fundamentación

Un gran problema es la falta de información de cómo se debe tocar la cumbia, el merengue y la bachata en el bajo eléctrico

En la búsqueda de material de apoyo para aprender patrones y entender mejor los estilos nombrados anteriormente, la información es escasa y los músicos terminan basándose en lo que oyen, lo que con el tiempo desvirtúa la manera de interpretar los estilos. Es por esto que nace la necesidad de crear un material de apoyo tangible, una guía o material de estudio con las nociones esenciales para interpretarlos.

Marco Teórico

Capítulo I - El bajo Eléctrico

I.1 - Breve reseña sobre el origen del bajo eléctrico

Es primordial antes de comenzar, saber el origen del bajo eléctrico para entender cómo y porqué se inventó un instrumento con estas características.

“Los primeros indicios de su creación fueron a mediados de los años 30 donde el inventor y guitarrista Paúl Tutmarc, de Seattle (Washington), concebía un instrumento, que, para muchos es el primer bajo eléctrico de la historia”. (Torres, 2012)

El “Audiovox #736 Bass Fiddle” resultó una idea demasiado radical para su época el cual no obtuvo el éxito esperado. Lo destacable de su creación fue que su tamaño era mucho menor, comparado con el de un contrabajo, lo que facilitaba el traslado. Se tocaba de manera horizontal muy similar en ese entonces a la guitarra, junto con las cápsulas (micrófonos), la inclusión de trastes permitía una mejor afinación y precisión en las notas al ejecutarlo. Recién en 1951 nace el primer bajo eléctrico producido en serie de la historia, idea desarrollada por Leo Fender junto con la ayuda de su empleado George Fullerton, solucionando los problemas de ejecución, transporte, afinación y también algo igual de importante que era la grabación.

“El grabar un contrabajo era un gran problema y en algunos estudios se solía utilizar lo que denominaban “tic-tac bass “, que consistía en doblar las líneas de bajo con una guitarra, para así darle más definición y claridad.” (Bellido, 2011)

Con la llegada de este nuevo instrumento se desarrolló una gran gama de sonidos y técnicas en comparación al contrabajo, que le ha dado al bajo eléctrico identidad y ser el pilar fundamental en gran cantidad de estilos de música actualmente conocidos.

“La invención Leo Fender permitió a los músicos mantener su instrumento en forma de una guitarra, abriendo el mundo del bajo a guitarristas curiosos, y permitiendo a los bajistas un nivel de libertad que todavía no habían encontrado”. (Black & Molinaro, 2001)

I.II - Conociendo el Instrumento

A continuación, conoceremos las propiedades que se deben tener en cuenta al momento de comenzar el estudio del instrumento, su construcción, tesitura, etc.

I.III - Partes



(Fuente: <http://www.soundsliveshop.com>)

Conocer las piezas básicas de nuestro instrumento, nos ayudará en el futuro a evitar errores, en cuanto a la manipulación del mismo, lo cual nos puede llevar a dañarlo.

- a) **Mástil:** es una pieza de maderas compuestas en la cual se encuentran; el clavijero, la cejuela, el alma, el diapasón y junto con este los trastes. En el mástil se centra la tensión de las cuerdas, y es por esto que la madera cumple un rol protagónico en su construcción. Existen variados tipos de maderas utilizadas para los mástiles de los cuales el más común es el arce (maple). En la búsqueda por diferente sonido y diseños suelen usarse maderas exóticas o también la utilización de materiales sintéticos como lo es la fibra de carbono, la cual da una mayor durabilidad al instrumento.

- b) **Clavijero:** se encuentra en la parte superior del bajo, en la cual finaliza el mástil. En ella encontramos las clavijas, mecanismos metálicos en que se amarra la cuerda, y que, con los cuales al girarlos hacia fuera tensamos la cuerda subiendo el tono y que al movimiento inverso girándolo hacia nuestro cuerpo, la soltamos bajando el tono de la cuerda. Al tener esta posibilidad, podemos afinar sin mayores problemas nuestro instrumento.

- c) **Cejuela:** es una pieza de plástico duro o metal, en la cual se posan las cuerdas, lo que permite un espacio entre la cuerda y el mástil. Gracias a la cejuela podemos obtener el sonido de cuerda al aire, al contrario de las demás notas que se obtienen al presionar la cuerda en el mástil.

- d) **Alma:** pieza de metal que se encuentra a lo largo y dentro del mástil, esta nos permite tensarlo o aflojarlo de manera que, en el caso que nuestro mástil se tuerza, podamos ajustarlo para mantenerlo derecho. El uso de cuerdas de diferente espesor o cambiar la afinación del instrumento pueden provocar la tensión suficiente como para torcer el mástil y con esto suele ocurrir que las cuerdas trasteen o desafinen, es por esto que, el alma es visible en la parte superior o inferior del mástil dependiendo del modelo del bajo y en

la cual se encuentra una tuerca, con la llave indicada es posible apretar (hacia la derecha) o aflojar (hacia la izquierda) para corregir los problemas de tensión. Es recomendado que este tipo de ajuste lo realice un profesional para no causar más daño al instrumento.

- e) **Diapasón:** se le llama de esta manera a la zona en donde presionamos las cuerdas en contra de la madera, y en la cual se encuentran incrustados los trastes. Así como parte del mástil, la madera más utilizada en esta pieza lo son el palo rosa y el ébano, maderas duras las cuales presentan mayor resistencia a la tensión provocada por las cuerdas.
- f) **Trastes:** son pequeñas barras de metal, las cuales se encuentran incrustadas y distribuidas en el diapasón. Su función es indicarnos la posición exacta de cada nota a lo largo del mástil, dividiendo éste, en espacios de semitonos (los más comunes variando entre los 21 y 24 espacios).
- g) **Cuerdas:** su construcción consiste en dos cables metálicos, uno que va enrollado sobre el otro, a esto se le llama entorchado. Existen distintos tipos de cuerdas de las cuales las más comunes son las "roundwound" de entorchado redondo (que otorgan un sonido brillante y definido), "flatwound" de entorchado liso (su sonido es opaco, emulando al de un contrabajo) y finalmente tenemos las de tipo "halfwound", de construcción y prestaciones intermedias entre las anteriormente nombradas. Las cuerdas varían en su grosor para lograr la afinación necesaria es por esto que las encontramos en diferentes diámetros, estas nos otorgan desde notas agudas (delgadas) a graves (gruesas). Al pulsar o golpear la cuerda de acuerdo a su tensión y peso esta genera una vibración la cual concede la nota.
- h) **Cuerpo:** el cuerpo comúnmente esta echo de aliso, fresno o caoba, en esta parte del instrumento nos encontramos con las capsulas, el puente, los controles (de tono y volumen) y el jack. Dependiendo de su diseño, sus terminaciones pueden darse en pintura o barniz para darle realce al tono de la madera, también podemos encontrarnos

con tapas plásticas las cuales aportan en la estética, pero su real función es la de tapar los sacados que se les hacen a la madera para la instalación del circuito del instrumento. La función del cuerpo es ser la caja de resonancia para la vibración de las cuerdas y dependiendo de sus materiales de construcción generar la profundidad o nitidez necesaria en el sonido.

- i) **Capsulas:** también llamadas pastillas o pickups, son micrófonos a base imanes bobinados (en su forma más básica), encargados de transformar las vibraciones de las cuerdas a pulsaciones eléctricas para ser amplificadas posteriormente. Existen en variados modelos, y dependiendo de estos podemos hacer diferentes configuraciones, las cuales nos darán un sonido especial, por ejemplo: las capsulas del tipo "Jazz" otorgan un sonido definido, en cambio las pastillas del tipo "Precision" nos entregan un sonido más opaco. Una de las configuraciones más usadas consiste en utilizar las del tipo Precision cerca del mástil y las del tipo Jazz en el puente, de manera de obtener una respuesta en sonido equilibrada entre brillo (cerca del puente) y un sonido con más cuerpo (cerca del mástil).

- j) **Controles:** forman parte de la electrónica del instrumento, nos permiten (dependiendo del modelo) controlar el volumen y frecuencias determinadas, ya sean, bajos, medios y agudos.

- k) **Puente:** también llamado "tiras cuerdas", es una pieza de metal encargada de sujetar las cuerdas y de acuerdo a su masa definir la duración o "sustain" de la nota, desde la parte inferior del cuerpo, y mantener el espacio entre cuerda y mástil que termina en la cejuela. Esta provista de carriles regulables los cuales nos permiten definir la distancia entre cuerda y mástil, así también nos permite la micro afinación, de la octava de la cuerda al aire, dependiendo de lo cerca o lejos que se encuentre el carril de la base del puente.

- l) **Jack:** se le llama así a la hembra del conector "ts", también llamado plug. Es en donde conectamos la línea del tipo "ts", para enviar la señal del bajo posteriormente al amplificador.

I.III - Tipos de bajos

En esta sección le daremos una mirada a los diferentes tipos de bajos, con el fin de entregar la información necesaria para que, al momento de elegir nuestro instrumento tengamos claro el sonido que buscamos y así lograr de mejor manera interpretar o tocar el estilo que más nos gusta.

I.III.I - La Tesitura y el Rango extendido

Nos referimos de esta manera a los bajos con ampliación o diferencia en su gama sonora, ya sea en los graves, agudos o en el cambio de su afinación, con respecto al bajo de cuatro cuerdas.

a) Las cuatro cuerdas.

En un modelo de 4 cuerdas, la afinación del instrumento es la siguiente: Sol/Re/La/Mi desde la cuerda al aire más aguda, hasta la más grave. Teniendo en cuenta esto, la tesitura del instrumento nos ofrece un rango en notas desde un Mi grave (cuarta cuerda al aire) hasta un Sol (primera cuerda espacio 24), y en armónicos superando el G en 2 octavas.

Esto puede variar usando otras afinaciones como por ejemplo: Do/Sol/Re/La (desde la más aguda a la más grave) con esto extendiendo el rango en agudos y suprimiendo la cuerda de Mi. A este tipo de bajos se les llama Tenor. Con esto se logra un sonido más agudo para hacer solos y melodías más finas.

En otros casos podemos ver una afinación que realce los bajos Re/La/Mi/Si, para esto omitimos la cuerda más aguda (sol) y agregamos una más grave (Si) en República Dominicana Joe Nicolás (bajista de merengue) realizó este cambio de cuerdas a su bajo para la grabación del tema "No me acostumbro" de "Juan Luis Guerra y los 440" ya que todavía no llegaban los bajos de 5 cuerdas a la zona en la década de los '80.

Existen otros casos en los cuales dependiendo del bajista solo se modifica la afinación de una sola cuerda, como por ejemplo en el rock, para ampliar el registro en graves se baja la cuarta cuerda Mi en Re o Do.

a) Bajos de 5 y 6 cuerdas.

En el caso de la mayoría de los bajos con rango extendido hacia los graves, "la 5ta cuerda es la continuación de los graves del bajo de cuatro cuerdas, es decir desde la primera cuerda hacia la quinta cuerda la afinación es la siguiente: Sol, Re, La, Mi y Si". (Gruner)

En el caso de un bajo de 6 cuerdas, la configuración es similar a uno de 5 cuerdas, pero se le agrega una cuerda más, para extender la sonoridad en agudos, de esta manera el bajo de 6 cuerdas tiene la siguiente afinación: Do/Sol/Re/La/Mi/Si, con un rango extendido en graves y agudos en comparación al original de 4 cuerdas llegando a aumentar su tesitura de tres octavas a cuatro.

I.III.II - EL Fretless: como su nombre lo dice en inglés es básicamente un bajo que en su construcción no incluye trastes.

A Bill Wyman de los Rolling Stones se le atribuye el uso del primer Fretless ('60), ya que, luego de intentar modificar y cambiarle los trastes a su bajo, no lo logro obteniendo un bajo sin trastes, el cual siguió utilizando por algún tiempo guiándose por las marcas de los trastes quitados. No fue hasta los 70's cuando "Jaco Pastorius" músico del jazz fusión, junto con darle una identidad y sonido característico, lo popularizó de la mano de su modelo "Fender Jazz Bass" modificado por él mismo.

La gama sonora que ofrecen estos bajos es diferente, ya que, al no tener trastes, su sonido no es limitado a la escala cromática (occidental) y se puede acceder a los cuartos de tono (oriental), también es posible lograr deslizar los armónicos, técnica que los trastes no permiten.

Es común que este tipo de bajo se utilice para el jazz fusión, por la interpretación que se puede dar a los solos, también es utilizado para el "Rhythm and Blues" y el "Funk", pero con menos frecuencia.

Capítulo II

II - Nociones básicas de la escritura musical

Para entender de mejor manera los ejercicios que se vienen a continuación y ponerlos en práctica, es necesario aprender conceptos básicos de la escritura musical. Cabe destacar que en la música nunca se deja de aprender y es por esto que, se recomienda ahondar en la investigación y la práctica de la misma, y que este es solo el primer paso y una ayuda para comprender el lenguaje de la música.

a) La partitura

Es un lenguaje basado en una serie de símbolos, que nos permite entender una idea musical y expresarla con el instrumento.

Para comenzar mostraremos y explicaremos lo necesario para enfrentar los ejercicios, y a medida en que avancemos agregaremos los datos de los nuevos símbolos que vayan apareciendo.

b) El pentagrama

Consta de cinco líneas como base y cuatro espacios donde pondremos las notas musicales y figuras. En el caso de escribir notas más agudas o graves usamos las líneas adicionales las cuales debemos escribir solo al momento de utilizarlas.

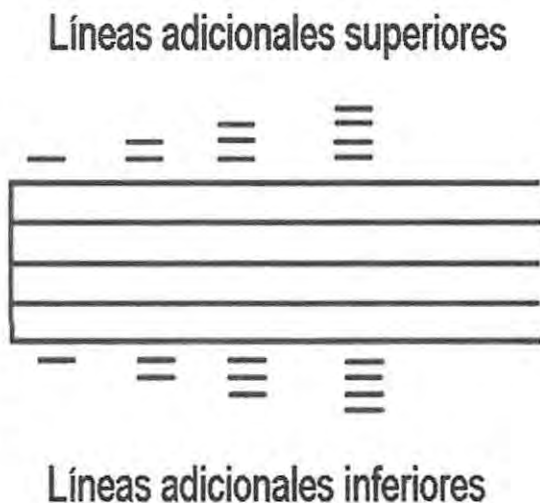


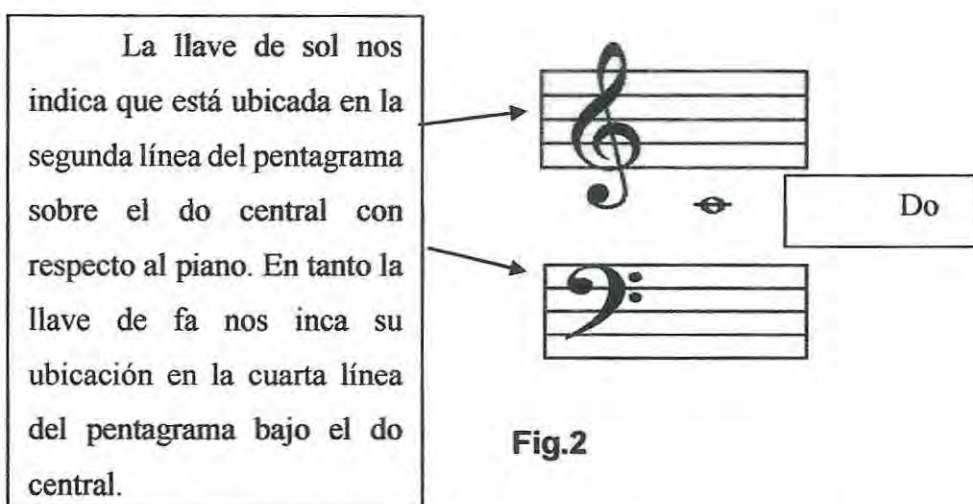
Fig. 1

(Fuente: <http://cometatamborcdg.blogspot.com>)

c) Llave

Este es un símbolo que nos indica la posición de una nota en especial, en base a esto podremos ubicar las demás notas en el pentagrama ya sea en líneas y espacios.

En el ejemplo a continuación (**Fig.2**) vemos las llaves de sol y fa, estas son las más comúnmente utilizadas ya que, abarcan todo el espectro de notas del piano, instrumento en el cual nos basamos para definir la tesitura de los otros instrumentos.



(Fuentes: <http://capsulasculturales.blogspot.com>, <http://escuelapedrerahuertas.blogspot.com>)

d) Compás, metro y armadura

El compás está compuesto por el espacio en el pentagrama encerrado por dos líneas verticales (divisoras) y la cantidad de figuras en su interior, la cantidad de figuras será determinada por el metro indicado al principio de la partitura.

El metro es el sistema de unidad que nos permite comprender cuántas figuras y subdivisiones se permiten por compas. Existen diferentes tipos de metro los cuales nos indicaran si el compás será binario (agrupados de 2 o 4), terciario (agrupados de 3, 6, 9, 12) o irregular (agrupados de 5, 7, 10, etc.).

El metro es presentado en el pentagrama como una fracción en la cual el numerador nos indicara el tipo de compas y el denominador la figura representada en su número de subdivisión.

La armadura nos indicará la cantidad de alteraciones que veremos en la partitura ya sean sostenidos (#) o bemoles (b), esto nos permitirá saber la tonalidad de la pieza musical.

e) El tempo

Nos indica la velocidad en la cual interpretaremos nuestra partitura, este es reflejado con una figura más el número de cantidad de veces que esta se repite por minuto. Estos valores son determinados por el compositor al momento de crear y también pueden ir acompañados de una indicación de carácter o matiz, este nos indica con qué intención interpretar la música. En la música clásica este tipo de indicación va escrito en italiano, en la actualidad y generalmente en partituras de "jazz" y "rock and roll" esto es visto en idioma inglés.

Allegro ♩ = 120

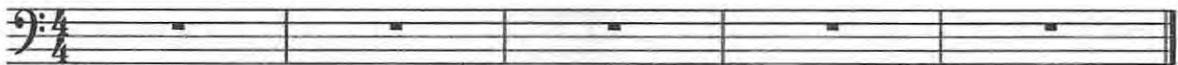


Fig.3

El carácter o matiz va directamente relacionado con la velocidad y a su vez la figura con el tipo de compás. Aquí algunos ejemplos de aquello:

Presto ♩ = 200



Andante ♩ = 80



Adagio ♩ = 60



Allegro ♩ = 120

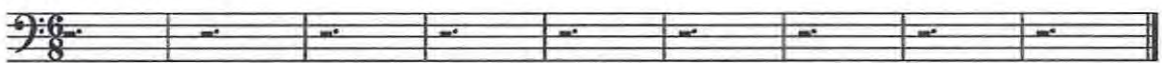


Fig.4

(Fuente: Sebastián Donoso)

f) Figuras rítmicas y silencios:

En el siguiente grafico mostraremos las figuras rítmicas básicas de mayor a menor duración, dejando en claro la subdivisión de las mismas.

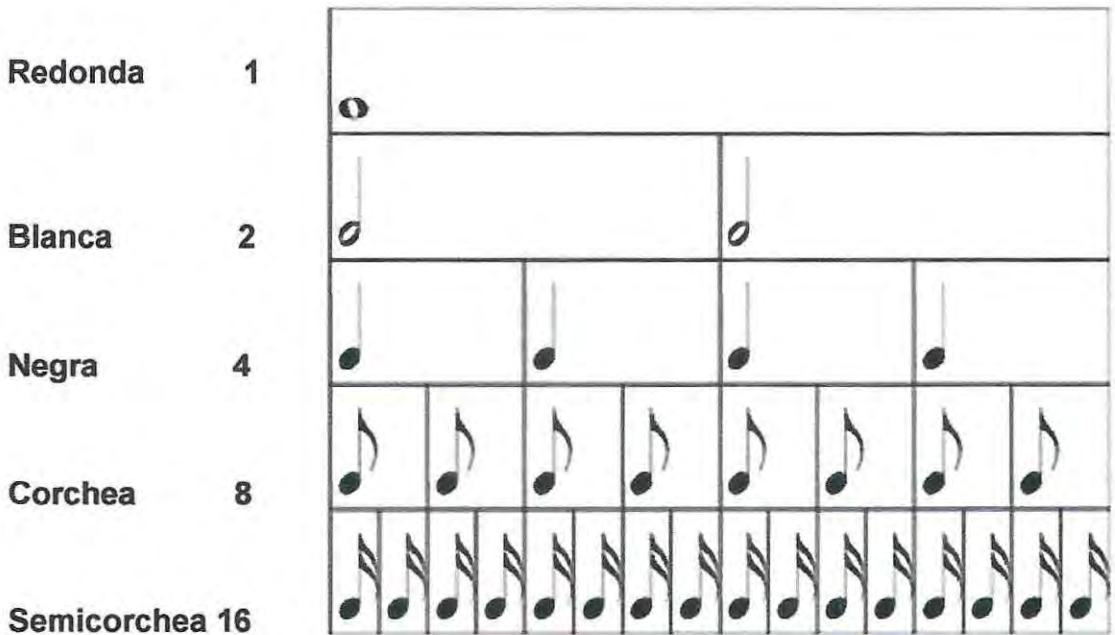


Fig. 5 (Fuente: <http://jesuscfk.blogspot.com>)

Para que exista la música primero está el silencio, es por esto que en el siguiente grafico se muestra el silencio correspondiente a cada figura.



Fig. 6 (Fuente: <http://artvincentmusic.blogspot.com>)

Capítulo III

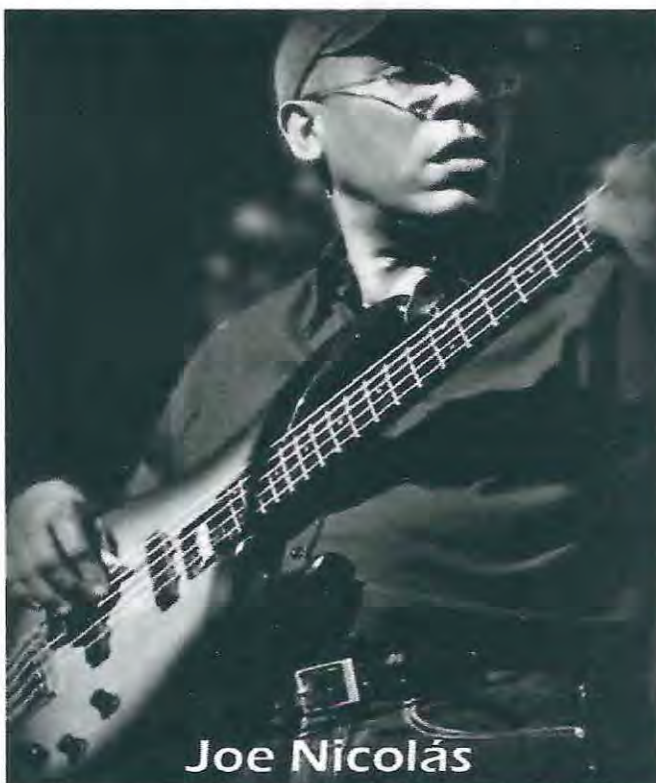
III - Nociones básicas para la ejecución del bajo eléctrico

III.1 - Postura del instrumento

Para enfrentar de la mejor manera los siguientes ejercicios básicos, para una buena ejecución del instrumento es importante tener en cuenta los siguientes consejos:

Lo primero que debemos tener claro es que al tocar nuestro instrumento es muy importante estar cómodo y para beneficiar la ejecución con la mano derecha es bueno apoyar el antebrazo en el cuerpo del bajo.

También contar con una correa, nos permitirá tener un mayor control de la postura del instrumento. Al tocar de pie es recomendado usar el bajo con el cuerpo de éste entre la zona del tórax y la cadera para así facilitar y tener mayor comodidad en la ejecución del instrumento.



(Fuente: merengala.blogspot.com)

III.1.1 - La mano derecha

Antes de comenzar a ejercitar es bueno tener en cuenta lo siguiente:

La posición de la mano derecha debe ser con la palma paralela a las cuerdas y los dedos perpendiculares a ellas.

Mano abierta

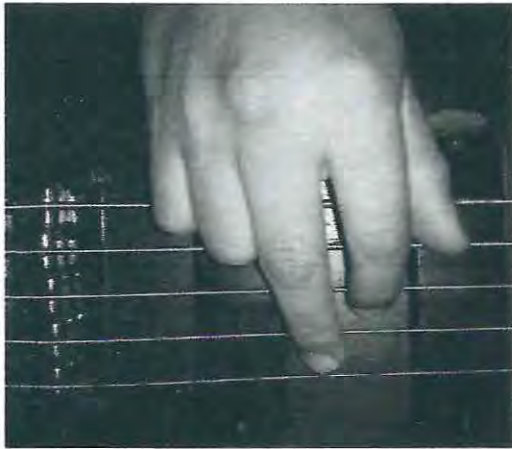


Fig. 7

Mano cerrada



Fig. 8

Existe una forma muy utilizada por los bajistas con respecto al apoyo del dedo pulgar en las capsulas del bajo, pero esto nos resta la posibilidad de ejercer otras técnicas en el instrumento, como por ejemplo, hacer acordes y arpeggiar, ya que para esto el pulgar es fundamental. Se sugiere utilizar ambas formas.



Fig. 9

(Fuente: Sebastián Donoso)

Lo que aprenderemos a continuación debe ser practicado a diario y nunca se deben dejar de lado estos ejercicios, ya que aunque parezcan muy básicos son de vital importancia y son ellos los responsables de una buena y limpia ejecución.

Para entender de mejor manera los siguientes ejercicios es bueno saber que, para referirnos a los dedos de la mano más usados lo haremos de la siguiente forma y a medida que avancemos agregaremos más definiciones:

Índice= *i*

Medio = *m*

Hablaremos de esto siempre refiriéndonos a cuerdas pulsadas por los dedos mencionados anteriormente

Cuerdas al aire.

♩ = 60

1.- *i m i m similar...*

2.-

3.-

4.-

5.- *i m ...*

6.-

7.-

8.-

9.-

10.-

Fig. 10 (Fuente: Sebastián Donoso)

Barrido de cuerdas.

Consiste en arrastrar un mismo dedo pulsando con la yema desde una cuerda a otra.

The image shows a musical score for five strings, labeled 1. through 5. on the left. The score is in 4/4 time and has a tempo marking of ♩ = 60. Each string part consists of two measures. The notes are: 1. string: G2, F2, E2, D2; 2. string: G2, F2, E2, D2; 3. string: G2, F2, E2, D2; 4. string: G2, F2, E2, D2; 5. string: G2, F2, E2, D2. The notes are connected by a slur, indicating a sweep. Below each string part, there are fingerings: 'i' for the first string and 'm' for the second string, alternating between the two strings in each measure.

Fig. 11

(Fuente: Sebastián Donoso)

III.I.II- La mano izquierda

En el caso de la mano izquierda antes de comenzar a pulsar notas sobre el diapasón debemos tener en claro algo muy importante que es el apoyo de la mano el cual nos permitirá desarrollar una técnica más pulcra de esta.

a) El pulgar:

Para comenzar debemos tener muy en claro la posición de nuestro dedo pulgar sobre el mástil. Si dividimos el ancho del mástil en dos partes una superior y otra inferior, el pulgar debe posicionarse de manera perpendicular en su parte inferior. Esto nos permitirá abarcar una gran parte del diapasón con nuestros dedos sin tener que mover la mano.



Fig. 12

Es común ver a músicos que apoyan su dedo pulgar sobre la parte superior del mástil esto ocurre por una postura en que el bajo (en el mayor de los casos) está ubicado a la altura del muslo. Esto nos limitará en el desarrollo de la técnica en la mano izquierda.



Fig. 13

(Fuente: Sebastián Donoso)

b) Los dedos en el diapasón.

Para una correcta postura de los dedos en el diapasón, primero debemos (sin tomar el instrumento) formar una línea horizontal con la yema de nuestros dedos índice, medio, anular, meñique y apoyar a la vez el medio y anular en el pulgar.



Fig. 14

Luego de comprender estos pasos procederemos a presentar la mano en el mástil y diapasón.



Fig. 15



Fig. 16

(Fuente: Sebastián Donoso)

Como último paso para tocar debemos comprender que, para una correcta digitación esta debe hacerse con la yema de los dedos, al presionar la cuerda sobre el diapasón se sugiere que el dedo quede lo más cerca posible de cada traste, con esto logramos una distancia ordenada entre cada dedo en el diapasón y a la vez esta práctica nos ayudara al tocar en bajos del tipo *fretless*.

En los siguientes ejercicios, la digitación de la mano izquierda está indicada por números. Estos números nos ayudaran a saber con qué dedo tocar cada nota y a la vez ordenar la digitación de los mismos. Esta simbología de números es aplicable a cualquier partitura de nuestro instrumento.

Número = dedo
1 = índice
2 = medio
3 = anular
4 = meñique

El 0 nos indica
la cuerda tocada al aire

Escala cromática.

Nos referimos a cromatismo cuando nos dirigimos de una nota a otra tocando todas las notas que estén entre ellas.

0 1 2 3 4 0 1 2 3 4 0 1 2 3 4 0 1 2 3 4 4 3 2 1

7
0 4 3 2 1 0 4 3 2 1 0 4 3 2 1 0

Fig. 17

“La escala cromática es de vital importancia ya que, la práctica de ella nos brindara la costumbre de escuchar y comprender cómo suena cada una de las 12 notas de la música occidental”. (Wooten & Wellington, 2008)

Ejercicios Nemotécnicos

La práctica diaria de estos ejercicios nos ayudará a corregir nuestra digitación, movilidad y fortalecer nuestra mano izquierda.

$\text{♩} = 60$

1. 1 2 3 4 4 3 2 1 1 similar

2. 1 2 3 4 4 3 2 1 1 similar

3. 1 2 3 4 4 3 2 1 1 similar

4. 1 2 3 4 4 3 2 1 1 similar

5. 1 2 3 4 4 3 2 1 1 similar

Fig.18

Capitulo IV

IV- La música afro en centro América

Para hablar de las raíces musicales en centro américa debemos remontarnos al siglo XVI en donde esclavos africanos son traídos por los colonos europeos como mano de obra para diferentes tipos de trabajos. “Con ellos vinieron diferentes culturas, religiones y etnias (entre otras: Arará, Bantú, Yoruba y Carabalí) que llegaron desde distintas regiones de la costa atlántica africana”. (Vergara, 2009). Es en esta situación de esclavitud en la cual nacen distintas y variadas influencias rítmicas por parte de los africanos, la percusión y la lírica son en un principio la base para estos ritmos que con el paso del tiempo y la integración de instrumentos de viento, cuerda llegaron a ser los que hoy conocemos como por ejemplo el merengue en República Dominicana, la Cumbia en Colombia, la Bomba en Puerto Rico, en Brasil la samba y el Son en Cuba. Es de este último del que destaca la “clave”, patrón rítmico el cual es fundamental en la música cubana y que ha cruzado fronteras para ser mezclado e incluido en diversos estilos de música hasta el día de hoy.

IV.1 - La clave en los ritmos afrocubanos

No se puede hablar de música afrocubana sin mencionar la importancia de la "clave", instrumento rítmico que cumple un rol fundamental en este tipo de música.

La clave es responsable de indicar el pulso, pero a diferencia de otros estilos de música en que el pulso es notoriamente marcado, en los ritmos afrocubanos este va intrínsecamente indicado en forma de ritmos sincopados.

Es por esto que para músicos y bailarines de estas danzas, la clave les permite ubicarse en la métrica del ritmo.

Pero antes de aprender de la parte rítmica debemos comprender cuál es el sonido de la clave.



(Fuente: <http://moblog.whmsoft.net>)

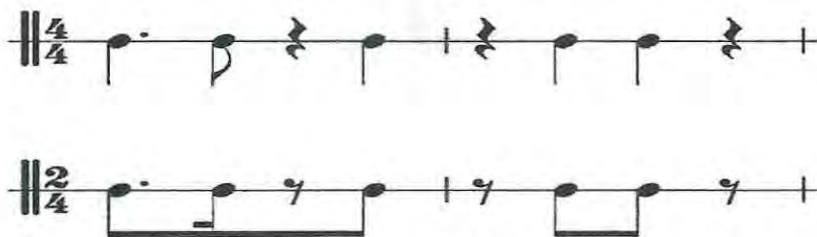
La clave es un instrumento que consta de dos trozos de madera con un largo de 10 a 15 cm. aproximadamente y un diámetro de 3 a 5 cm. de espesor los cuales al ser golpeados entre si entregan un sonido agudo característico.

a) La Rítmica:

En cuanto a la parte rítmica podemos destacar que existen variados tipos de clave, algunas de ellas menos conocidas pero igual de valiosas en el folclore cubano, estas aparte de guiarnos en el pulso de la música también nos sirve para identificar el tipo de ritmo que está sonando.

Podemos destacar las claves de *Son* y *Rumba* como las más usadas a nivel internacional. La clave es agrupada en 2 compases uno de 3 golpes y el otro de 2 en los cuales sus variaciones nos sirven para diferenciarlas. A continuación algunos ejemplos:

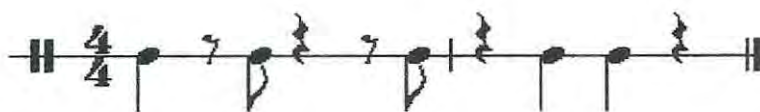
Clave de Son 3-2



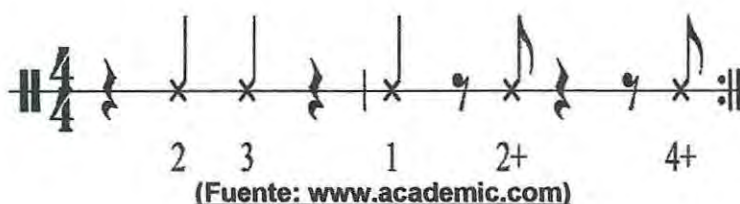
Clave de Son 2-3



Clave de rumba 3-2



Clave de rumba 2-3



(Fuente: www.academic.com)

IV.II - El Son Cubano

Los primeros indicios de la creación del género "Son" se remontan a fines del siglo XIX, esta música en su forma tradicional es una mezcla de la rítmica afro con las líricas y música traídas de Europa, especialmente de España. Los teóricos proponen la cordillera oriental como el lugar exacto en donde nació, y es en Habana donde comenzó a desarrollarse. En un comienzo este se interpretaba con *Bongos* en la percusión, el *Tres* en las cuerdas, la *Marímbula* (cajón el cual tiene placas metálicas y que cumple la función de bajo) y el cantante a cargo de las maracas o clave.

Es en la década de los 20's donde podemos ubicar el apogeo y popularidad del género en donde se integran instrumentos como la *Trompeta* y el *Contrabajo*. "La banda más importante que popularizó el *Son* fue el *Trio Matamoros*" (Patiño & Moreno , 1997).



(Fuente: <http://www.conexioncubana.net>)

"Con la integración de instrumentos de orquesta más la mezcla de otros ritmos con la armonía europea se dio paso a lo que hoy conocemos como la *Salsa*" (Goines & Ameen, 2002).

IV.III - El bajo Tumbao

Así como la clave mencionada anteriormente el tumbao es un es un ritmo de acompañamiento usado en la rumba, son y salsa. Este es un ritmo el cual es repetitivo en el tiempo y que se podría asociar más a lo percutido que a lo armónico en sus inicios.

Instrumentos como el antes mencionado *Marímbula* cumplían una función rítmica de percusión con insípida armonía, este tipo de instrumento de afinación no exacta entrega escasas notas las cuales sirven como base para ritmos tradicionales como el Son o el Changüí.



(Marímbula cubana)

(Fuente: <http://tonecajon.com>)

Con el avance y la inclusión de instrumentos de orquesta como el contrabajo podemos agregar a esta rítmica una base tonal que nos permitirá apoyar de mejor manera la armonía.

Según Grüner, una de las principales características de las líneas de bajo de este estilo, es que van “colgadas” en el tiempo.

Por una parte, el bajo anticipa notas de los acordes que vendrán, y es el único instrumento armónico que lo hace, puesto que los patrones rítmicos del resto no incluyen esta anticipación.

Esto hace que el bajo se encuentre a veces un poco “solo” en ese espacio, aunque en general, el bombo de la batería tocará también en esos sitios”. (Revista Bajista, N° 7)

Patrón de tumbao:

Ejemplo 1: son montuno en C, clave 3-2 (idea Marímbula)

Clave 3-2

C G⁷ C G⁷

2 1 4 4 3 4 3 4 2 4 2 4 3 4 3 4 2

Ejemplo 2: "son montuno en F, clave 2-3" (Patiño & Moreno, 1997)

Clave 2-3

F B^b C⁷ B^b F B^b C⁷ B^b F B^b C⁷ B^b F B^b C⁷ B^b

1 1 3 1 1 1 3 1 4 2 1 3 1 1 4 4 1 3 3 4 1 1

Desarrollo

Capítulo V

V- La Cumbia

El género cumbia desde sus orígenes y como baile nacional de Colombia ha traspasado fronteras, se ha mezclado con estilos tan diversos que dependiendo del país al que han llegado, estos toman identidad propia y obteniendo gran popularidad se han masificado por toda Latinoamérica. Pero antes de conocer las variantes de la cumbia debemos aprender de sus orígenes. Es a mediados del siglo XVIII cuando nace la cumbia en las cercanías del río Magdalena, producto del mestizaje étnico cultural de indígenas y esclavos originarios de la costa atlántica africana. Estos fueron traídos por los españoles para trabajos forzosos y labores domésticas, “las manifestaciones de carácter ritual como el *lumbalú* o profanas como el *bullerengue* de origen africano, al combinarse con la danza indígena de la costa del caribe y las influencias españolas crean la cumbia”. (Tobón Bermúdez & Vasquez, 2013).

El origen etimológico de cumbia proviene de la costa atlántica en África ecuatorial, se dice que puede venir de la palabra *cumbé* que significa danza o baile, otra definición viene de la palabra *kumba* que significa bulla.

En cuanto a la instrumentación la cumbia tradicional se toca con tambores de origen africano e indígenas como lo son la tambora (tambor grande con doble parche de cuero encargado de los sonidos graves), el tambor alegre (tambor con un parche de mediana medida el cual lleva la línea rítmica) y el tambor llamador (tambor pequeño con un parche que hace ritmo de contratiempo).



(Fuente: wido-solocueros.blogspot.com)

Por otro lado están las gaitas de origen colombiano, especie de flautas creadas a base de cardón (*stenocereus*, tipo de cactus) son 2, el macho que al tener un agujero hace el bajo continuo y la hembra (5 agujeros) que está a cargo de las líneas melódicas. “Hoy en día los Koguis de la Sierra Nevada aún tocan flautas similares llamas *kuisi*. El macho se llama *sigi* y la hembra *bunzi*”. (Convers & Ochoa, 2007). Para terminar tenemos la maraca instrumento de percusión creado con totumos rellenos de semillas o piedrecillas de río.



(Fuente: latinamusic.wordpress.com)

(Fuente: www.miercolesdecumbia.com)

Es en el siglo XX cuando este ritmo tradicional de Colombia pasa a ser en un comienzo interpretado por orquestas y con esto la inclusión de instrumentos de “big band” como lo son bloques de instrumentos de viento, trompetas, trombones, saxos y clarinetes que imitan y evolucionan la melodía y parte armónica que anteriormente estaba a cargo de las gaitas, los instrumentos de percusión ahora son baterías, congas y maracas. Se agrega el contrabajo como base tonal y de pulso. Es de esta manera como comienza a volverse un género comercial a cargo de orquestas como la de Lucho Bermúdez, Edmundo Arias y Pacho Galán entre otros, quienes con sus arreglos y composiciones se destacaron como pioneros en estos nuevos arreglos de cumbia, porro y merecumbé por mencionar algunos.

V.I - Función del bajo en la Cumbia

Es a partir de los años 30 cuando la cumbia se moderniza y pasa de ser música autóctona y netamente instrumental, a un nuevo género interpretado con instrumentos eléctricos, acordeones, metales y la inclusión de letra permite que un cantante se integre e interprete canciones con diferentes temáticas la mayoría de incitación a la fiesta o de conquista.

En un inicio la función de bajo la cumplía el contrabajo o algún instrumento con similitudes de timbre, esto con los años se mantuvo en muchas orquestas pero con la llegada de las nuevas tecnologías muchos músicos optaron por cambiar, así como acordeones y metales fueron sustituidos por sintetizadores, los contrabajos por bajos eléctricos al pasar de las siguientes décadas.

La función de bajo desde los primeros arreglos orquestales estuvo marcada por ser de ritmo repetitivo, puede ser que esto sea en alusión al bajo continuo de la gaita macho en la cumbia tradicional.

El rol del bajo es de gran importancia por ser el instrumento que conecta la parte percutida (rítmica) y la armónica (tonal), ya que este se encarga de marcar y llevar el pulso, y a la vez ser pilar de la armonía tocando las tonalidades base de cada acorde.

V.II - Nociones básicas para tocar cumbia

Los primeros ejercicios que practicaremos nos servirán para comprender los patrones rítmicos básicos del bajo en la cumbia.

Estos patrones en un comienzo fueron interpretados en contrabajo por lo tanto para simular el toque de contrabajo con el bajo eléctrico se sugiere tocar con la mano derecha más cercana al mástil que al puente, para mejorar el efecto podemos controlar desde los potenciómetros del instrumento el tono y la ecualización para darle un sonido con acentuación en las frecuencias graves y reducidos agudos.

Nº 1.- Patrón rítmico básico en La menor (Am)

Am

1 4 3 1 0 0 1 4 3 1 0 1 1

Nº 2.- Patrón aplicado en cadencia de Am

Am E⁷ Am E⁷ Am

1 4 3 2 3 0 1 4 3 2 3 1 1

Nº 3.- En el siguiente ejemplo veremos un extracto de la línea del contrabajo en "Arroz con coco" por la orquesta de Lucho Bermúdez.

Arroz con Coco

Lucho Bermúdez

The musical score for the double bass line of "Arroz con Coco" is as follows:

Staff 1: Chords: Fm, C7. Fingering: 1 4 3 1 1 1 1 4 3 1 1 1 3 4 1

Staff 2: Chords: Fm, C7, 1. Fm, 2. Fm, Eb, Ab. Fingering: 1 4 3 3 4 1 1 4 3 1 3 1 3 1 4 2 3 1

Staff 3: Chords: C7, Fm, C7, Fm, C7, Fm. Fingering: 3 1 4 1 4 1 3 3 4 1 4 1 3 3 4 1

A modo de análisis podemos notar lo que se mencionó con respecto a la rítmica y base tonal, podemos agregar que quintas y terceras son muy utilizadas como acompañamiento y cuartas y sextas como notas de paso.

A continuación se darán a conocer variaciones rítmicas que fueron enriqueciendo el patrón de cumbia con el pasar de los años y su expansión por Latinoamérica.

Nº 4.- Primero simplificamos el acompañamiento a 2 blancas por compas.

The simplified musical score for the double bass line is as follows:

Staff 1: Chords: Dm, A7, Dm. Fingering: 1 1 1 4 3 1 3 4 1



N° 5.- Ligamos la última negra del compás con la blanca del siguiente, este patrón se utiliza para diferenciar el coro del estribillo, en algunos casos la primera nota no se toca. Este patrón también es aplicado para agregar una dinámica más fuerte. De preferencia se usan cuartas descendentes o quintas para definir el acorde en el cual estemos.

Gm Dm
 1 3 1 1 2 1 2
 4 A⁷ Dm
 3 1 3 1 3 1 1

N°6.- El tumbao también es aplicado como variación del acompañamiento en la cumbia, en este caso el tiempo 1 es marcado para apoyar el pulso. Este tipo de patrón rítmico viene del mambo.

Am
 1 3 4 1 3 4 1 3 4 1 3 4 1

V.III - Expansión y desarrollo de la cumbia en Latinoamérica

La cumbia se ha transformado en un género que ha unido a Latinoamérica de tal manera que es muy popular en varios países. Podemos destacar bandas y músicos que han aportado con variantes las cuales han permanecido y marcado un estilo en el tiempo.

En el siguiente apartado hablaremos de cómo el género cumbia ha encontrado nuevas variantes en diferentes lugares, veremos cómo se desarrolla paralelamente en México, Perú, Chile, y Argentina respectivamente, las bandas más destacadas y los detalles musicales más relevantes de cada variante incorporada en el acompañamiento del bajo eléctrico.

V.III.I - La cumbia en México.

Es a partir de los años 60 cuando en México se comienza a oír la cumbia en un principio por grabaciones de bandas como la Sonora Dinamita de Colombia. Es ahí cuando nace el interés de los sellos discográficos por grabar cumbias en México, Mike Laure, Carmen Rivero y su Conjunto y Linda Vera. Se destaca de Mike Laure que incorpora influencias del *Rock and Roll* con esto surgen cambios en la instrumentalización incorporando guitarras, bajo eléctrico y a la vez nuevas posibilidades de melodías y acompañamiento, también podemos apreciar la inclusión del acordeón como instrumento melódico. Por otro lado Carmen Rivero incorpora el güiro y los timbales, instrumentos que son parte de los grupos de cumbia hasta el día de hoy.

Ejemplos:

Nº 1 Introducción del tema "Tiburón a la vista" en la versión de Mike Laure. En este destaca el bajo apoyando la melodía inicial.

Tiburón a la vista

Florentino Ruiz Carmona

$\text{♩} = 95$

2 4 2 1 4 1 4 1 1 1 2 1

6 2 1 4 2 1 4 1 1 4 3 4 1 1 1

Nº 2 "La Pollera Colorá", un clásico de la cumbia colombiana en la versión de Carmen Rivero. Extracto en el cual vemos una variación en el acompañamiento a modo de adorno.

La Pollera Colorá

Wilson Choperena

$\text{♩} = 95$

4 1 1 1 1 4 1 1 1

6 4 1 1 1 4 1 1 4 1 1 1 1 1

“Es en 1972 cuando el músico oriundo de matamoros (norte de México) Rigo Tovar forma su banda en Houston, Texas. En su formación destaca el teclado sintetizador y mezcla estilos como la cumbia, el rock y la balada pop”. (Madrid, 2008, pág. 60) Con este nuevo tipo de formación instrumental se deja de lado a los instrumentos de viento y nace un nuevo estilo, de este tipo de cumbia se destaca el importante rol melódico de la guitarra eléctrica y los teclados, estas serían las bases para la technocumbia.

Ejemplo:

Nº 1 Extracto del tema Mi Matamoros querido de Rigo Tovar.

Mi matamoros querido

♩ = 108 Rigo Tobar

Dm C Bb A7

1 4 1 1 4 1 2 4 3 1 4 4 3 4 3

7 Dm

4 3 3 3 4 3 1 4 1 1 1 2 1 4

Durante los 80's y 90's se simplifica aún más la instrumentalización con formación total de instrumentos electrónicos (batería, bajo, guitarra, teclados) con esto la batería electrónica se hace cargo de la percusión y el bajo comienza a adquirir más trabajo con líneas melódicas de apoyo. Es así como nace la technocumbia (ritmo que mezcla la cumbia con el los sonidos del techno) y se posiciona como uno de los subgéneros más conocidos en Latinoamérica. Entre los grupos más destacados podemos nombrar a Sonido Mazter, Los Bukis, Los Temerarios.

Esta música también se desarrolló en los Estados Unidos y es en “Texas donde nace una de las más famosas de este estilo. La ganadora del Grammy y mexicano-estadounidense Selena fue quien más popularidad tuvo.” (Prampolini & Pinazzi, 2013, pág. 176) Junto a su banda Los Dinos se le considera precursores de este subgénero.

Ejemplos:

En los siguientes ejemplos podremos apreciar variaciones en el patrón de cumbia común, estas consisten en tocar con técnicas de mute y staccato para así apoyar el patrón de bombo y dar el acento en pulso débil.

Nº 1 "Quiéreme" del grupo Sonido Mazter.

Quiéreme

Elisco Martinez Vazquez

$\text{♩} = 100$

Am G Am G Am

4 4 2 1 4 1 1 4 3 2 1 4 1 1 4 3

9 G Am G Am

2 1 4 1 4 3 2 1 4 1 4 3 1 4 3 1 4 3

Nº 2 Encadenada a mí del grupo Los Bukis.

Encadenada a mí

Marco Antonio Solís

$\text{♩} = 78$

D Am D G D⁷ G

1 4 1 1 3 4 1 1 1 1 4 3 1 1 1 1 1 2 2 1 1 1 3 1

8 D C D

1 4 1 1 4 1 4 1 1 1 1 1 1 4 1 1

12 G D⁷ G

1 4 3 1 1 1 1 1 2 2 1 1 1 3 1 1

Luego de la trágica muerte de su hermana Selena el bajista y productor de la banda Abraham Quintanilla III sigue en la búsqueda y la creación de cumbias. Es así como a mediados de los 90's crea un nuevo estilo de cumbia donde combina la cumbia con el rap, el reggae y el reggaetón entre otros. De esta manera a finales de los 90's forma Kumbia Kings su nueva banda que se vuelve un éxito y luego de disolverla en 2006 mantiene el estilo y éxito con Kumbia All Starz. En paralelo al trabajo de Abraham Quintanilla III surgen bandas que por su instrumentación y se asemejan más a la cumbia colombiana. De este estilo destacan Agrupaciones como Chicos de Barrio y Barrio Kings entre otros. Podemos destacar como característica que en estos estilos el patrón del bajo es doblado por el piano.

Ejemplos:

N°1 En este tema se simplifica la línea de bajo tradicional omitiendo la tercera negra del compás. "Loco por volverte a ver" por Kumbia Kings.

Loco por volverte a ver

Derechos de autor reservados

$\text{♩} = 85$
Intro teclado 8

8 14 20

A F#m Bm

D A F#m

Bm E7

Nº 2 Chicos de Barrio y "El baile del gavián". Aquí podemos ver una línea de bajo más común pero en ocasiones invertida y a la vez apoyando los tiempos uno en el dedo 4 de la mano izquierda.

El baile del gavián

Derechos de autor reservados

♩=118

Am G Am G Am G Am Am

3 3 1 3 3 1 3 3 1 3 4 1 3 4 1 3 4 1 3

8 Am Bm⁷5 E⁷ Am Dm

4 1 3 4 1 3 3 3 1 4 1 3 4 1 3 1 4 3

15 E⁷ 1. Am Bm⁷5 E⁷ 2. Am

2 1 4 4 1 3 4 1 3 1 4 2 2 1 4 1 1 1 1

V.III.II - La cumbia peruana

“La cumbia peruana se inicia en 1968 y se nombra a Enrique Delgado (grupo Los Destellos) como su posible creador, ya que él bautiza a este género con el nombre de Cumbia Peruana”. (El portal de la cumbia peruana , s.f.)

Podríamos definir este género como la mezcla de la esencia melódica y armónica del huayno de los andes del Perú junto con el ritmo contagioso de la cumbia colombiana. “Esta música era netamente escuchada por los sectores populares inmigrantes de las provincias del Perú, en su mayoría de la sierra”. (La música por siempre , 2009)

En la parte instrumental nos encontramos con timbales, güiro, congas y bongos, en la sección armónica melódica tenemos la presencia del bajo eléctrico, sintetizadores, voces y guitarra eléctrica, esta última se destaca por ser protagonista fundamental haciéndose cargo de la mayoría de las melodías principales.

De esta manera a finales de los años 60's tenemos los primeros indicios de la también llamada cumbia Chicha. “Algunos de sus mayores exponentes son: Chacalón y la Nueva Crema, Juaneco y su combo, Los Mirlos, Los Shapis, Pintura Roja”. (Pato, 2013)

Ejemplos:

Nº 1 “Muchacho Provinciano” de Chacalón y la Nueva Crema, veremos parte de la introducción instrumental.

Muchacho Provinciano

Juan Rebaza

$\text{♩} = 100$
intro guitarras
4

1. Em

1 4 1 1 4 1 1 3 4 1 4 3 1

2. Em

9 C D Em

1 3 4 1 1 1 1 1 3 4 1 3 4 1 3 4 1 1 1 1

1. C

15 D Em

1 1 1 1 3 4 1 3 4 1 3 4 1 3 4

2. C

19 D Em D7

1 3 4 1 3 4 1 3 4 2 2 4 1 2

N° 2 Extracto de "El teléfono" del grupo Pintura roja. Parte del coro en la cual se destaca esta mezcla de estilos andinos y la cumbia.

El teléfono

Alejandro Zarate

$\text{♩} = 107$

1 4 1 1 4 1 1 4 1 1 4 1 1 1 4 1 1 1 4 3 1 3 1

8 4 1 1 4 1 1 4 1 4 4 3 1 1 3 4 1 4 1 1 4 1

15 2 2 4 2 2 2 4 1 1 1 1 4 4 4 1 1 1 1 3 1 1 1 1 3

21 1 1 1 3 2 2 4 1 1 3 4 1 3

25 1 4 1 4 2 4 1 4 3 3 1

Nº5 Introducción de "Nunca pensé llorar" de Rosy War.

Nunca pense en llorar

Tito Mauri

$\text{♩} = 105$

Gm Gm B♭ F7

1 4 3 1 4 3 1 4 3 2 1 2 2 1 4 2 1 4 2 1 4

8 Gm B♭ E♭ F7

2 1 4 1 4 3 2 1 4 2 2 3 1 2 1 4 2 1 4 2 1 4

15 Gm Gm F7

2 1 4 1 4 3 1 4 3 1 4 1 3 0 4 1 0 0 4

21 Gm F7 1. Gm 2. F7 Gm

1 4 3 1 1 4 3 1 0 4 1 3 3 4 4 3 4 3 1 0 4 1

Detailed description: This is a bass guitar score for the introduction of the song 'Nunca pensé llorar' by Rosy War. It is written in G minor (one flat) and 4/4 time. The tempo is marked as 105 beats per minute. The score consists of four staves of music. The first staff (measures 1-7) features a bass line with a triplet of eighth notes (1, 4, 3) and a sequence of chords: Gm, Gm, B♭, and F7. The second staff (measures 8-14) continues the bass line with chords Gm, B♭, E♭, and F7. The third staff (measures 15-20) has chords Gm, Gm, and F7. The fourth staff (measures 21-24) includes a first ending (measures 21-23) and a second ending (measures 23-24) with chords Gm, F7, and Gm. Fingering numbers are provided below the notes.

Nº6 Introducción al tema "Tic tic tac" del grupo La Joven Sensación, quienes al inicio de esta canción hacen una mezcla de ritmos de "rap" junto con las raíces altiplánicas.

Tic tic tac

G. Cristando, S. Jiménez, H. Salado

$\text{♩} = 105$

3 Am

1 4 1 4 1 4 4 1 1 4 1 4 1 4 1 4 1 4 4 1

9 Am X5 C F G Am Am G

1 4 1 4 1 1 4 4 1 1 1 1 1 4 3 4 1 1 4

16 Am G

1 1 1 4 3 1 4 3 4 1 1 1

20 F G 1. Am 2. Am

4 1 3 3 4 4 3 1 2 3 3 3

Detailed description: This is a bass guitar score for the introduction of the song 'Tic tic tac' by La Joven Sensación. It is written in A minor (no sharps or flats) and 4/4 time. The tempo is marked as 105 beats per minute. The score consists of four staves of music. The first staff (measures 1-8) starts with a triplet of eighth notes (1, 4, 1) and a sequence of chords: Am, Am, C, F, G, Am, Am, and G. The second staff (measures 9-15) continues the bass line with the same chord sequence. The third staff (measures 16-19) has chords Am and G. The fourth staff (measures 20-23) includes a first ending (measures 20-22) and a second ending (measures 22-23) with chords F, G, Am, and Am. Fingering numbers are provided below the notes.

En paralelo a estos movimientos musicales nombrados anteriormente, desde el año 1983 los hermanos Elmer y Víctor Yaipén Uypán pasan de las baladas a la cumbia y crean un estilo que mezcla las letras románticas con la cumbia. "Incluyeron instrumentos de vientos y cumbias como "Pagarás", "Humo de cigarrillo", "Tormenta" y "Sueño contigo", temas de gran aceptación del público pues todos ellos fueron Discos de Oro" (Bermejo, 2011). De esta familia y sus descendientes nacen grupos como Orquesta candela en el año 1993 y más tarde el grupo Hermanos Yaipén en el año 2000. Podemos destacar las influencias de salsa, esto se puede notar en sus arreglos vientos junto con la inclusión de tumbaos en parte de los temas.

Ejemplos:

Nº 1 "Humo del cigarrillo" en la versión del Grupo 5. Extracto del acompañamiento.

Pagarás (El humo del cigarrillo)

♩=100 Manuel Mantilla

Am Dm G C

1 3 4 1 3 4 1 3 4 1 3 4 1 3 4 1 3 4

8 E7 Am Dm

1 3 4 3 1 4 3 1 3 4 1 3 4 1 3 4 1 3 4

14 G E7 Am

1 3 4 1 1 1 2 1 4 2 1 4 3 1 4 3 1

Nº 2 Influencias de balada se pueden identificar en "Cuando te Enamoras" de Orquesta Candela.

Quando te enamoras

$\text{♩} = 90$ Derechos de autor reservados

C F G⁷ Em

3 3 3 1 3 4 1 1 2 2 1 4 3 3 1 0 2 0 2 3 2

8 Am Dm F G⁷

0 3 2 0 1 1 1 4 4 3 1 4 4 3 1 4 4 3 1 4 4 3 2 1 4

15 Cambiara tu vida ... C Am F G⁷

2 1 2 3 2 1 1 3 1 4 4 1 2 1

Nº 3 "Necesito un amor" es el último éxito de los Hermanos Yaipén del cual veremos un extracto.

Necesito un amor

$\text{♩} = 85$ Javier Yaipén Uypan

Dm

4 4 2 4 2 2 1 4 2 4 4 2 4 2 2 1 4 2 4 1 4

8 Dm A⁷ Dm

1 4 3 1 1 2 2 1 4 2 4 2 1 1 1 1 1 1 1 1

V.III.IV - La cumbia de Argentina

El origen de la cumbia en Argentina podemos situarlo en Buenos Aires donde partieron artistas como Los Wawanco, reconocido grupo de cumbia a nivel internacional, en sus inicios "integrado por estudiantes de medicina de diversas nacionalidades sudamericanas a mediados de los años '50. Estos graban el primer disco de cumbia fuera de Colombia en el año 1958 titulado El pescador." (Karmy, Ardito, Vargas, & Mardones, 2011) En su instrumentación nos encontramos con timbales, congas, maracas, contrabajo, piano, guitarra eléctrica, y voz. Ellos toman el estilo colombiano tradicional y lo hacen propio con las melodías a voces de guitarra y piano.

Otro artista que incursionó en la cumbia es Chico Novarro, compositor quien con sus influencias del jazz y letras divertidas "se transforma en compositor de temas populares para la música tropical, con éxitos como "El Orangután" y "El Camaleón" este último un merecumbé". (Ogas, 2014) Podemos notar la presencia de bronce como trombón y trompetas, más ligado al estilo de orquestas de Colombia.

Uno más de los pioneros de la cumbia en Argentina fue Coco Barcala, músico percusionista, luego de su primera agrupación Marbella, "La Charanga del Caribe, es el segundo grupo que tuvo, tocaba en el Tropicana Club de Flores, lugar de culto de la clase media de los años '60." (Mass, 2013)

De esta primera generación mostramos los siguientes ejemplos:

Nº1 Los Wawanco y su versión de "El Pescador" del colombiano José Barros. Extracto del acompañamiento que en ese entonces era tradicional.

El pescador

$\text{♩} = 85$ Jose Barros

1 4 3 1 4 3 1 4 3 1 4 3 1 4 3 2 4 4 1 1 2

8 Fm X3 Fm C7 Fm
1 4 3 1 4 3 3 4 1 1 4 3

12 C7 Fm Ab C7 Fm
3 4 1 1 4 3 2 4 4 1 1 2 1 4 3

Nº2 “El sombrero de paja” de Bernardo Mitnik Lerman más conocido como Chico Novarro.

Un sombrero de paja

Chico Novarro

♩=88

1 1 1 4 3 4 1 4 3 4 3 1 4 1 1 4

9 C7 Fm Eb Ab C7 Fm 1. 2. C7

3 4 1 1 4 4 4 4 3 4 1 4 1 4 3 4

17 Fm C7 1. Fm 2. Db C7 Fm

1 4 3 4 1 4 4 3 3 4 1 4 1 1 1 1

Llegados desde Colombia a mediados de los años '60 el grupo Cuarteto imperial, sienta las bases de la “cumbia santafesina”. “Basto con grabar su primer Long Play para convertirse en los reyes de la cumbia y ser el grupo colombiano que más discos a grabado en el exterior” (Studio Web Factory , 2011). La banda es compuesta por timbales, congas, güiro, maracas, bajo eléctrico, guitarra acústica, voces y el acordeón que con su sonido marca el devenir de los grupos santafesinos.

“La cumbia santafesina, es un género musical surgido en la Ciudad de Santa Fe, Argentina. También se la llama así a toda la cumbia con acordeón que se produce en Santa Fe” (Parino, 2012). Podemos identificar influencias del Chamamé, baile típico de Corrientes al norte de Argentina, por su incitación a la fiesta y sonoridad en la cual destaca el acordeón.

A principios de la década de los '70 en la provincia de Santa Fe nace el grupo Los Palmeras “referentes en su género, pioneros del ritmo tropical con identidad propia y embajadores de la provincia en el mundo” (Litoral, 2015).

En la evolución de este estilo la instrumentación no ha sufrido mayores cambios, solo se ha reforzado la sección armónica, con guitarras eléctricas, pianos, sintetizadores e incluso en ocasiones metales como trompetas y trombones sin perder la esencia y sonoridad característica que le da el acordeón. En sus letras nos encontramos con historias de amor, amistad y la cotidianidad. La inclusión de tumbaos e influencias de salsa hacen de esta mezcla un estilo definido. Hasta la actualidad hay un número importante de bandas en Santa Fe, podemos nombrar a Grupo Cali y Trinidad entre otros.

Caso especial es del grupo Los Del Bohío quienes carecen de acordeón, reemplazado por la guitarra de Juan Carlos Denis, considerado uno de los padres de la cumbia santafesina. "Hoy parece común y fácil, pero salir a hacer cumbia con guitarras en esa época era inconcebible y todos se nos reían, porque esa música era sinónimo de teclados y acordeones" (Provendola, 2013) en palabras del mismo Denis. En este grupo encontramos similitud con la Chicha del Perú.

Ejemplos:

Nº 1 "El Bombón Asesino" es uno de los temas más conocidos del estilo, original de Los Palmeras. Veremos parte del acompañamiento.

Bombón Asesino

Juan Bacna

$\text{♩} = 82$

Dm A⁷

1 4 1 1 4 1 1 4 1 1 4 1 3 4 1 3 4 1 3 4 1

8 Dm A⁷

3 2 4 3 1 4 1 1 4 1 1 4 1 1 4 1 3 4 1 3 4 1

15 Dm A⁷

3 4 1 3 4 1 1 4 1 1 4 1 1 4 1 1 4 1 3

21 Dm

4 1 1 3 4 1 3 4 1 1 3 4 1 3 1

N° 2 Extracto del tema "Conocerte" del grupo Cali. Aquí podemos identificar claras influencias de la rumba y salsa.

Conocerte

Sergio Torres

♩ = 82

1 4 3 4 3 1 4 2 1 1 1 4 1 1
T T T P T T

10 1 3 1 3 1 4 1 3 1 2 3 3 1 1 4 1 2 4 2 1 2
T P T T P T T

17 1 4 4 1 4 4 1 4 4 1 3

25 4 4 1 1 3 1 4 4 1 4 4 1

30 3 3 1 2 1 1 1 4

En los años '80 se produce otro movimiento o subgénero de la cumbia en Argentina. La "cumbia norteña" es un subgénero que propone un interesante cambio en la rítmica, fruto de la mezcla de la cumbia y el ritmo folclórico norteño el huayno, y un particular sonido en su instrumentalización. Una de las bandas que comenzó este estilo es el Grupo Sombras "fundado a principio de los años '80 en la provincia de Jujuy por el tecladista Juan Zapana y el baterista Pascual Benítez lanzando su primer trabajo discográfico en 1987 llamado Bailando con el Grupo Sombras" (Rombouts, 1996), en la voz de esta primera formación esta Antonio Ríos quien 2 años después deja la banda para formar el grupo Malagata.

Con batería, bajo eléctrico, guitarra eléctrica, voz y teclado sintetizador con sonidos similares a los del acordeón y vientos también conocidos como brass. En el caso de este tipo de cumbia el bombo (en gran parte de los temas) no lleva el pulso sino que lleva un contra pulso, esta característica es propia

de este estilo y difícil de oír en otros tipos de cumbia. A la vez el acompañamiento del bajo acentúa ese contra pulso.

Los principales exponentes de este género son el Grupo Sombras, Malagata, Daniel Agostini quien fue vocalista de grupo sombras de 1994 a 1997, Antonio Ríos, Adrián y los Dados Negros estos dos últimos tuvieron mucho éxito en Chile. En la actualidad uno de la nueva generación de cumbia norteña se destaca el trabajo del solista Sebastian Mendoza, quien cuenta con una gran voz y sigue los pasos de Daniel Agostini.

Ejemplos:

N°1 "La Malagata" del Grupo Sombras, uno de sus primeros éxitos.

Extractó de su introducción.

La malagata

Derechos de autor reservados

$\text{♩} = 105$

The musical score is written in bass clef with a 4/4 time signature and a tempo of 105 beats per minute. It consists of three staves of music. The first staff starts with a bass clef and a common time signature, with a tempo marking of 105. The first measure has a chord of Am and a fingering of 4 3 1. The second measure has a chord of G and a fingering of 4 3 4. The third measure has a chord of G and a fingering of 4 3 1. The fourth measure has a chord of G and a fingering of 4 3 1. The fifth measure has a chord of G and a fingering of 4 3 1. The sixth measure has a chord of G and a fingering of 4 3 1. The seventh measure has a chord of G and a fingering of 4 3 1. The eighth measure has a chord of G and a fingering of 4 3 1. The second staff starts with a bass clef and a common time signature, with a measure number of 8. The first measure has a chord of Am and a fingering of 4 3 1. The second measure has a chord of Am and a fingering of 4 1 1. The third measure has a chord of Am and a fingering of 4 3 1. The fourth measure has a chord of Am and a fingering of 4 3 1. The fifth measure has a chord of Am and a fingering of 4 3 1. The sixth measure has a chord of Am and a fingering of 4 3 1. The seventh measure has a chord of Am and a fingering of 4 3 1. The eighth measure has a chord of Am and a fingering of 4 3 1. The third staff starts with a bass clef and a common time signature, with a measure number of 14. The first measure has a chord of Am and a fingering of 4 3 1. The second measure has a chord of Am and a fingering of 4 3 4. The third measure has a chord of G and a fingering of 4 3 1. The fourth measure has a chord of G and a fingering of 4 1 1. The fifth measure has a chord of Am and a fingering of 4 3 1. The sixth measure has a chord of Am and a fingering of 4 3 1. The seventh measure has a chord of Am and a fingering of 4 3 1. The eighth measure has a chord of Am and a fingering of 4 3 1. The score ends with a double bar line.

Nº 2 Daniel Agostini en 2011 presenta el tema "Cuanta pena", se puede apreciar un desarrollo en el acompañamiento de bajo y percusión.

Cuanta Pena

Daniel Agostini

$\text{♩} = 100$

1 1 3 4 1 4 1 2 3 4 2 2 1 2 2 4 1

8 2 4 1 4 1 4 1 1 1 3 4 1 1 4 1 3 4

14 2 1 1 2 2 4 1 2 2 2 4 1 3 4 1 1 1 1 1

Uno de los subgéneros de cumbia más conocidos a nivel latinoamericano es la techno-cumbia, nombrada anteriormente, la cual en argentina se presenta como influencia para muchos artistas, uno de los más destacados a nivel internacional es el grupo Ráfaga que nace en el año 1996, ellos mesclan la rítmica marcada por baterías y percusión electrónicos con Sintetizadores, trompetas, bajo eléctrico, una voz con gran registro en agudos y una guitarra distorsionada con interesantes influencias del rock y el metal. A “este movimiento musical en su mayoría compuesto por bandas de jóvenes músicos” (Hernandez Aracena & Pezo Orellana, 2010), se le llama “bailanta”.

De este estilo podemos nombrar a grupos como Red, Potencia, Garras de amor entre otros quienes siguieron una línea musical similar.

Ejemplos:

Nº1 el grupo ráfaga uno de los mayores exponentes de este subgénero nos presenta temas con líneas melódicas de apoyo en el bajo como en el siguiente ejemplo. Este es un extracto del tema “Háblame”.

Hablame

Derechos reservados

♩ = 100

Am Dm E7 Am

1 1 4 3 4 3 | 4 4 3 1 | 2 2 1 4 4 2 | 4 4 3 4 1 | 1 1 4 3 4 3

6 Dm E7 1. Am 2. Am

4 4 3 1 | 2 2 1 4 4 2 | 2 2 2 2 2 1 | 1 4 3 4 3 | 3 3 3 3 1 3

12 G Am

1 1 | 1 1 1 1 | 3 4 1 3 4 1 | 3 4 1 4 1 1 1 3 4

20 G

1 3 1 1 | 3 4 1 1 1 1 | 1 3 4 1 1 4

25 Am

1 3 4 1 | 1 1 2 3 | 3 1 1 3 4 | 3 3 3 3 1 3

Nº2 el grupo Garras de amor es otro de los que siguen esta línea musical. En el siguiente ejemplo veremos parte de la introducción al tema “Báilalo”.

Bailalo

Derechos reservados

$\text{♩} = 100$

Am Dm

3 3 1 1 3 1 1 3 1 3 3 1 1 3 3 1 2 3 3 1 1 3 1 1 3 1

7 E7

3 3 1 1 3 2 2 2 1 1 4 4 4 1 2 2 2 2 1 1 4

13 Am Dm

3 0 1 3 0 1 3 3 0 1 3 3 1 3 3 1 3 3 1 3 3 3 1

20 E7 1. Am

2 3 4 3 0 3 4 4 3 0 3 1 4 3 1 0 1 1 3 4

27 Dm 2. Am

1 3 4 1 1 3 4 1 1 4 1 1 4 1 1 4 2 2 3 1

Si hablamos de cumbia Argentina, la Cumbia Villera es un estilo que no se debe dejar de lado. “Este nace entre el fin de la década de los ‘90 y principios del 2000 con un ritmo más lento del que se venía haciendo y un carácter contestatario debido a la crisis económica del país” (Hernandez Aracena & Pezo Orellana, 2010)

Pablo Lescano, tecladista y compositor, es considerado el creador de este nuevo estilo que incluye en sus letras: historias de calle, drogas, sexo y alcohol. “Luego de formar la banda Flor de Piedra, en sus inicios, sufre un accidente en el año 1999 el cual lo deja postrado en cama, es ahí cuando nacen las letras de lo que sería Damas Gratis su banda.” (Dr_Exe, 2012)

Sus instrumentación incluye: timbales, güiro, congas electrónicas, bajo, guitarra, y lo más importante sintetizadores que llevan las melodías principales. A esto le sumamos la voz (procesada por efectos como el Flanger y Chorus en sus grabaciones) la cual carece de técnica vocal pero que logra transmitir el mensaje callejero.

Se podría decir que grupos como Amar Azul y Jambao pertenecen al estilo y asociarlos por su similitud rítmica, pero estos siguen otras temáticas en sus letras, más bien son predecesores de este. Otros grupos que nacieron de este subgénero fueron Yerba Brava, Pibes Chorros y Pala Ancha entre otros.

En la cumbia villera el bajo vuelve al acompañamiento simple y es lo que veremos en los siguientes ejemplos:

Nº1 "Laura" uno de los temas más conocidos de Damas Gratis. Parte del acompañamiento.

Laura

Pablo Lescano

♩ = 82

Dm

4

Dm

1 1 1 3 3 1 4 1 3 3 1 4 1 3 3

12

1. 2. Dm

1 4 1 3 3 1 4 1 1 1 1 4 1 1

20

C Dm

1 1 1 1 1 1 4 1 1 1 1 1 3 1 1

Nº2 Introducción melódica y de acompañamiento del tema "La Colorada" de Pibes Chorros.

La Colorada

Ariel David Salinas

♩ = 82

4

Am E7 Am

1 2 1 1 2 1 3 2 1 3 2 1 1 2 1 1 2 1

11

Am F

1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 2

18

E7 Dm E7 Dm E7 Am

1 3 1 3 1 1 1 1 1 1 1 1

V.III.V - La Cumbia en Chile

En Chile convergen muchos subgéneros de la cumbia, que vienen de países vecinos, es por esto que se nombraron los que más variaciones y que más han perdurado en este país.

Las llamadas Sonoras son agrupaciones que tocan cumbias con estilo colombiano, pero con una duración más corta y simplificando la base rítmica junto con la del bajo. “Es en el año 1962 donde nace la Sonora Palacios fundada por Marty Palacios Caro. En un viaje por Argentina conocen los temas “La Mafafa” y “El Caminante” y logran grabarlos en un disco 45’ que incluía estas canciones”. (La Cuarta, 2014)

Instrumentos como timbales, congas, güiro, bajo, guitarra eléctrica, pianos, voz y bloque de trompetas le dan a las Sonoras un sonido característico.

Desde la salida de integrantes de la banda como Tommy Rey, su vocalista, y la descendencia de la familia Palacios es que nacen más sonoras que mantienen el estilo hasta el día de hoy. Otros grupos asociados por el público a las sonoras y a la vez confundidos son el caso de La Orquesta de Pachucho y la Cubanacan, quienes tienen un repertorio más variado en ritmos como el merengue, el mambo, y la cumbia entre otros. También Giolito y su Combo que en su ritmo es similar a las sonoras, pero con menor cantidad de músicos, este grupo no incluye trompetas sino que el teclado y el saxo se encargan de cumplir ese rol.

“Uno de los grupos con más éxito tanto nacional como internacional nace en el año 1969, Los Viking 5 como un sueño de los hermanos Juan y Onofre “el Chagua” Núñez en la ciudad de Coquimbo”. (Cordero Riquelme, 2013, pág. 13) Este grupo se caracteriza por su guitarra eléctrica que es protagonista en todo momento. Acompañada de timbales, bajo, una segunda guitarra y la voz hacen de este grupo un inconfundible de la escena tropical chilena.

Estas agrupaciones son consideradas clásicas y son las que sientan las bases de la cumbia chilena.

Ejemplos:

El acompañamiento básico de cumbia es el utilizado en este tipo de agrupaciones.

Nº1 "El Caminante", primera cumbia grabada por La Sonora Palacios. Extracto de su acompañamiento.

El caminante

Derechos reservados

$\text{♩} = 100$

Gm C F B \flat Emb 5 A 7 Dm

1 1 1 2 1 1 1 3 1 1 0 0 0 1 3 1 4 4 1 1

9 Gm C F B \flat A 7

2 1 4 1 1 1 1 1 1 1 0 0 0 0 0 0 0

17 Dm Gm

1 1 1 1 4 4 4 3 3 1 1 4

21 A 7 Dm

1 0 0 1 1 0 1 1 1 1 1 1

Nº 2 Giolito y su Combo, esta parte del acompañamiento del tema "Macondo".

Me voy para Macondo

Graciela Arango de Tobón

$\text{♩} = 130$

Dm

1. X4 2. Dm E 7

1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 3 1

9

1. Dm 2. Dm

3 1 3 1 3 1 3 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1

N° 3 Adaptación a la cumbia del famoso tema "El Negro José", versionada por Los Viking 5. Muestra de la línea de bajo que aplica una variación de tumbao, esta variación rítmica es característica del bajista de este grupo.

Candombe para José (El negro José)

Roberto Ternán

♩ = 115

D **Em**

1 4 1 4 1 4 1 1 1 1 1 4 1 4 1 4 2 2 3 1

9 **G** **A⁷** **D** **G** **A⁷** **D**

2 2 4 3 1 4 2 2 3 1 2 2 4 3 1 4 2 2 2 3 1

17 **Em**

1 4 4 1 4 4 1 4 4 1 1 1 1 1 4 4 1 4 4 1 4 4

24 **G** **A⁷** **D** **G** **A⁷** **D**

2 2 3 1 2 2 4 3 1 4 2 2 3 1 2 2 4 3 1 4

32 **Patrón del coro** **F⁷**

2 2 2 3 1 1 1 3 4 1 4 3 3 4 4 4 3 3 4 4 4 3 3 4 4

39 **Bm** **F⁷** **Bm** **F⁷**

4 4 4 1 1 1 4 4 1 2 3 1 1 4 4 1 4 1 4 3 4

45 **G** **A⁷** 1. **D** **Bm** X4 2. **D** **A⁷**

3 4 2 2 4 3 1 4 1 1 1 4 1 4 4

Es en el norte de Chile a mediados de los años '90 cuando la technocumbia y las variaciones de sus países vecinos llegan a Chile. "A este movimiento se le rebautiza como el Sound y Amerika'n Sound es uno de los grupos que hace famoso el estilo a lo largo del país". (Hernandez Aracena & Pezo Orellana, 2010, pág. 219)

En un inicio con versiones casi calcadas de grupos extranjeros como Sonido Mazter (México) logran traer esta moda, y junto con otros grupos que se sumarian, hacen de este estilo un fenómeno.

Esta nueva generación de jóvenes músicos y grupos se ve marcada por sus llamativas vestimentas, cabelleras largas y pasos de baile. Así nacen grupos como Tropical Sound, el Grupo Alegría, Grupo Hechizo, D'Latin Sound entre otros. Estos le dan variaciones, conocidas cortes, que consisten en dar pausas y arreglos musicales para acentuar partes de los temas.

El Grupo Alegría impone un antes y un después del Sound, desde que entra en acción Maikel Zenteno, bajista con influencias de funk y jazz, este aplica estos conocimientos en el estilo y desde ese momento logra una manera diferente de tocar el Sound con líneas de bajo y técnicas más avanzadas. Maikel Zenteno desde ese entonces es considerado un referente para las generaciones venideras.

Ejemplos:

Nº 1 El estilo de las líneas de bajo de Amerika'n Sound eran similares a las de la cumbia norteña argentina, acentuando el bajo en el contra pulso. Veremos esto aplicado en el tema "Acércate mi Amor".

Acercate mi amor

Edwin y Oscar López

The musical score is written in bass clef with a 3/4 time signature. It consists of three systems of music. The first system starts at measure 1 with a tempo marking of 103 and a guitar chord of Dm. The notes are quarter notes with accents. The second system starts at measure 8 with a guitar chord of F and includes first and second endings. The third system starts at measure 14 with guitar chords of Dm and C, also including first and second endings. Fingerings are indicated by numbers 1-4 below the notes.

Nº Del disco Nada Mas esta es la versión en vivo del tema "Aquella Noche" por el Grupo Alegría.

Aquella Noche

Roberto Ternán

$\text{♩} = 65$

B \flat m Fm B \flat m Fm E \flat m

1 1 1 1 1

12 $\text{♩} = 115$
F 7 E \flat m F 7 B \flat m

1 1 1 1 13 1 3 13 1 3 1 3 1 3 1 3 1 3

20 G \flat F 7 B \flat m G \flat F 7

4 4 4 4 3 1 3 2 3 2 3 1 3 1 3 1 3 3 4 4 4 4 4 12 12 3

26 E \flat m F 7 E \flat m

1 1 3 1 3 1 2 1 1 2 3 3 3 3 2 3 1 1 3 1 3 2 1 1 3 1 1 2

32 F 7 B \flat E \flat m A \flat

3 2 1 4 3 1 4 3 1 4 3 1 1 4 3 2 4 2 1 2 1

40 D \flat E \flat m F 7 B \flat m E \flat m A \flat

2 4 2 2 2 4 1 4 3 1 4 3 1 4 3 1 4 3 2 4 2 1 2 1

48 D \flat F 7 E \flat m F 7 E \flat m

1 4 3 2 1 4 2 2 2 1 4 1 1 4 1 1 4 1 1 4 1 1 4 1 1

1 T P T T P T T P T T

55 F 7 E \flat m F 7 E \flat m F 7 E \flat m F 7

3 4 1 1 1 1 4 1 1 1 1 1 1 1 4 1 3 4 1 1 1 4 1 4 3

P P T T T T P T T T P P P T P T P P T T 1 4 1 4 3

62

Em F⁷ Em F⁷

1 1 1 4 3 1 1 1 3 1 3 2 1

Luego de unos años la movida tropical pierde atractivo y es afectada por la moda de ritmos extranjeros, como la llegada del Axé de origen brasilero y el reggaetón centroamericano en la década del 2000. Es a mediados de esta década cuando la cumbia vuelve a la moda con el Grupo la Noche que con influencias de cumbia santafesina logra un gran éxito a nivel nacional. Y así comienzan a nacer nuevos artistas y grupos de Cumbia. Uno de ellos es Américo ex vocalista del Grupo Alegría, quien toma el estilo de grupos de origen peruano como El Grupo 5, Hermanos Yaipén entre otros y los mezcla con sus influencias de salsa dándoles un aire nuevo, logrando reconocimiento en países de Latinoamérica. Por otro lado grupos como Noche de Brujas y Megapuesta proponen un nuevo sonido que mezcla los teclados de la música electrónica con los clásicos bronce de la cumbia.

Ejemplo

En este ejemplo mostraremos la técnica de “arrastre” así mismo llamada por quien la incorpora, el bajista de Megapuesta Marcos Gonzales quien con esta propuesta modifica el clásico acompañamiento de cumbia dándole un toque diferente el cual consiste en tocar la tónica, arrastrar o hacer una acciaccatura entre la cuarta y la quinta nota del acorde, y luego tocar la octava para terminar el patrón.

Quedate Aquí

Megapuesta

te quiero de verdad...

♩ = 100

2 1 13 4 1 13 4 1 13 4 1 13 4 1 4 1 1 13 4

9 A^b E^b F^m D^b

1 3 4 1 3 4 1 3 4 1 13 4

13 A^b E^b C⁷ F^m

1 3 4 1 13 4 2 1 4 3 1

Capítulo VI

VI - La Bachata

VI.I - Breve reseña sobre los orígenes de la bachata

Es en los años '60 donde nacen los primeros artistas que se dedican a la bachata profesionalmente, esta tiene sus orígenes en "Puerto Plata ubicado al norte de Republica dominicana, fruto de la mescolanza de culturas y ritmos con los inmigrantes llegados desde Cuba y Puerto rico. En sus influencias encontramos el bolero, el son y la guaracha". (Rosario Adames, 2013)

Diversos textos a principios del siglo XX mencionan a la bachata como fiesta o jolgorio asociada a la marginalidad, lo rural y campestre, pero no como un género musical sino como un conjunto de factores.

Existe un hecho que retrasa el desarrollo de la bachata, entre 1930 y 1961 el país se ve afectado por la dictadura de Rafael Leónidas Trujillo quien apoya el desarrollo y el avance del merengue.

"El respaldo del merengue y su afianzamiento en la mentalidad nacional dominicana le concedía ciertos privilegios durante años, a un costo de la popularidad creciente de la música de guitarra que más tarde se conocería como la bachata". (Sellers, 2014, pág. 201)

VI.I - Conceptos básicos para tocar el bajo en la Bachata

En la bachata el bajo eléctrico es una pieza fundamental de la base rítmica y la armonía, ya que marca la tonalidad en la que se encuentre la canción y es el encargado de indicarnos el tiempo 1 cada dos compases en la mayoría de los casos.

Si pensamos en tocar la bachata empleando patrones de bolero, esto nos puede servir en primera instancia para abordar el estilo, pero puede que muchas veces no le demos a la música el carácter que necesita, ya que éste a diferencia del bolero es un géneroailable y en ocasiones puede variar para acentuar diferentes partes de un tema, como solos de guitarra o coros por ejemplo.

A continuación veremos patrones básicos que podemos encontrar al escuchar una bachata.

Patrón 1: acompañamiento básico de bachata

The image shows two lines of musical notation for a basic bachata accompaniment pattern in 4/4 time. The notation is in bass clef. The first line consists of four measures. The first measure is labeled with the chord 'F' and contains a quarter note on G2 and a quarter note on B2, with a fingering of '1 3'. The second measure is labeled with the chord 'G7' and contains a quarter note on G2 and a quarter note on B2, with a fingering of '1 3'. The third measure is labeled with the chord 'Am' and contains a quarter note on G2 and a quarter note on B2, with a fingering of '1 3'. The fourth measure contains a quarter note on G2 and a quarter note on B2, with a fingering of '4 2'. The second line consists of eight measures. The first measure is labeled with the chord 'F' and contains a quarter note on G2 and a quarter note on B2, with a fingering of '1 3'. The second measure is labeled with the chord 'G7' and contains a quarter note on G2 and a quarter note on B2, with a fingering of '1 1'. The third measure is labeled with the chord 'Am' and contains a quarter note on G2 and a quarter note on B2, with a fingering of '3 1'. The fourth measure is labeled with the chord 'Am' and contains a quarter note on G2 and a quarter note on B2, with a fingering of '1 1'. The fifth measure is labeled with the chord 'Am' and contains a quarter note on G2 and a quarter note on B2, with a fingering of '3 1'. The sixth measure is labeled with the chord 'Am' and contains a quarter note on G2 and a quarter note on B2, with a fingering of '1 1'. The seventh measure is labeled with the chord 'Am' and contains a quarter note on G2 and a quarter note on B2, with a fingering of '3 1'. The eighth measure is labeled with the chord 'Am' and contains a quarter note on G2 and a quarter note on B2, with a fingering of '4 3 4 3 1'. The notation is in 4/4 time and ends with a double bar line.

VI.II - La bachata y su evolución con el bajo como instrumento acompañante

A continuación veremos como el género ha ido evolucionando desde los pioneros hasta la actualidad. A medida que vamos avanzando conoceremos a los artistas más destacados y como ha ido evolucionando la forma de tocar la bachata en el bajo.

Uno de los pioneros fue "José Manuel Calderón quien en 1962 graba un tema llamado "Condena". En esos tiempos se le llamaba bolero de guitarra a lo que hoy conocemos como bachata". (Sellers, 2014, pág. 202) En aquella grabación podemos apreciar tres guitarras: la primera encargada de las melodías y adornos principales, la segunda lleva un ritmo repetitivo de acompañamiento y hace los apoyos de segunda voz melódica y la tercera tiene la función de marcar los bajos con el mismo ritmo que se hace en el bolero. Finalmente escuchamos la güira en reemplazo de las maracas, bongos y cencerro, este último al marcar el pulso acentúa al clímax melódico instrumental.

"Para 1964, Luis Segura, tipifica la experiencia de sus intérpretes: origen campesino, repertorio autodidacta basado en la guitarra y sobre todo un desarrollo artístico netamente urbano. Esta música es promovida en Radio Guarachita" (Herrera, 2010, pág. 140), conocida por ser la única en darle cabida a esta música en sus inicios.

Al paso de la década más artistas se sumaron con mucho éxito, a la vez se comienza a expandir el interés por el género y podemos ver artistas de países vecinos incursionando este estilo, entre ellos destacan: Rafael Encarnación, Bernardo Ortiz, Inocencio Cruz y Tommy Figueroa entre otros.

Ejemplo: en la siguiente página, la canción de José Manuel Calderón, podemos ver la simplicidad que tenía el patrón de bachata en sus inicios y a la vez la similitud o poca diferencia en ese entonces con el acompañamiento de bolero.

Condena (Qué será de mi)

José Manuel Calderón

1 3 1 3 1 4 3 1 4 2 1 3 1 3 1 4 3

8 Cm Fm Bb Eb Cm G7 Cm
1 1 1 3 1 0 3 1 1 1 4 2 1 3 1 3 1 1 4 3

16 G7 Cm Ab G7 Cm
1 1 1 4 3 1 2 1 3 1 3 1 3 1 1 4 3

24 Cm G7 Fm Cm Dm G7 Cm
1 4 3 1 1 1 1 0 1 1 4 1 1 2 1 1 3 2 1 1 1

32 Bb Eb Cm Fm Bb Eb G7 Cm Fm
1 3 4 1 3 4 1 1 4 2 1 3 1 1 3 4 1 4 1

39 Cm G7 Cm G7
1 4 1 1 4 3 1 4 3 1 3 1 3 1 1 4 3 1 4 2 1 3

47 Cm G7 Cm Fm
1 3 1 4 3 1 4 2 1 3 1 3 1 4 3 1 1 1 3

55 Bb Eb Cm G7 Cm Bb
1 0 3 1 1 1 4 2 1 3 1 3 1 1 4 3 1 3 4

62 Eb Cm Fm Bb Eb G7 Cm Fm
1 3 4 1 1 4 2 1 3 1 1 3 4 1 4 1 1 4 1

69 Cm G7
1 4 3 1 4 2 1 3 1 3 1

73 Cm Fm Eb G7 Cm
1 4 3 1 1 4 1 3 1 1

Los problemas socioeconómicos que vivía la República Dominicana en sus primeras décadas luego del régimen de Trujillo, traen cambios en las letras de bachatas, gracias al alto número de mujeres inmigrantes desde sectores rurales a la ciudad. "Su participación en el lugar de trabajo público afectaba a la familia dominicana tradicional y las costumbres matrimoniales, y su solvencia financiera significaba que no tenían que depender del hombre". (Sellers, 2014, págs. 213-214)

Esta situación dio pie para un nuevo tipo de temáticas en las bachatas las cuales adquirieron un carácter de doble sentido, "el desamor y la nostalgia por el amor ido o arrebatado: el amargue; historias de machismo y alineación a la mujer, el despecho y el desprecio ahogados en alcohol con sabor a burdel". (Herrera, 2010, pág. 140)

Es durante las décadas de los '70 y '80 cuando se dan este tipo de temáticas en la bachata, es así como variados artistas comienzan a surgir en base a este nuevo estilo, entre ellos podemos nombrar a Marino Pérez, Augusto Santos, Edilio Paredes, Blas Duran y Julio Ángel por mencionar algunos.

En el aspecto musical comienza a definirse más el sonido y la parte instrumental de la bachata con una primera guitarra en las melodías y adornos, segunda guitarra encargada de la armonía, la tercera guitarra comienza a desaparecer y es reemplazada por el contrabajo, los bongos en la percusión junto con la güira que comienza a hacer el trabajo de las maracas.

Ejemplos

En los siguientes extractos veremos como la bachata poco a poco va adquiriendo una identidad en el patrón del bajo.

Del cielo cayó una rosa

Edilio Paredes

$\text{♩} = 120$

1 3 4 1 1 3 1 1 3 4 1 3 4

5 A E F#m B7 E

2 1 2 2 1 4 3 4 1 1 3 1

Este patrón está inspirado en la armonía y patrón típicos del son cubano.

El Salón

♩=100 Julio Ángel

G C D7 C G C D7 G

En el siguiente ejemplo podemos notar la transformación por la que pasaba la bachata desde un patrón que venia del bolero al patrón básico de bachata que consiste en dar esa sensación de saltillo con la corchea.

Donde Estarás

♩=100 Marino Perez

La quiero un millón

♩=125 Blas Durán

“A finales de 1980 y principios de 1990 el sonido y la producción de la bachata comenzaron a cambiar. En 1987 “Consejo de Mujeres” de Blas Durán marcó un hito en la evolución de este género”. (Shepherd & Horn, 2014, pág. 29) En esta grabación nos encontramos con este tema que mezcla la bachata y el merengue, esta era una canción que contaba con la rítmica del merengue y con las melodías y armonía de la guitarra características de la bachata. Esta producción incluye una bachata que se llama “La Quiero a Millón”. “Esta bachata representa el primer esfuerzo al grabar en sistema multi-pista y también fue el primero en incluir una guitarra eléctrica como primera”. (Shepherd & Horn, 2014, pág. 29)

Otro artista que comienza a desarrollar esta nueva manera de tocar la bachata y mezclarla con el merengue es Luis Vargas. “El realiza cambios en la guitarra acústica poniendo cuerdas de acero por las de nylon, y pone una capsula en la boca del instrumento para utilizarla como una guitarra eléctrica y así producir un sonido más fuerte y agudo”. (Shepherd & Horn, 2014, pág. 29)

Estas innovaciones le darían un nuevo giro a la manera de tocar la bachata que junto con esto se comienza a utilizar el bajo eléctrico para dar reemplazo al contrabajo. “A partir de entonces, una joven generación de músicos de orígenes rurales humildes (Luis Vargas, Joe Veras, Raulín Rodríguez y Anthony Santos) popularizan el género llegando a medios de comunicación como la televisión y otros lugares geográficos como Nueva York” (Pacini Hernandez, 2009, pág. 90) donde le sacan partido a esta nueva forma de concebir la bachata durante la década de los 90.

Por otra parte a fines de los 80 “Sonia Silvestre, Jorge Taveras y Luis Dias en su disco Yo Quiero Andar proponen un sonido propio, dejando de lado todos los prejuicios existentes en torno a la bachata, a base de sintetizadores e instrumentos electrónicos conciben la Tecno Bachata”. (Pacini Hernandez, 1995, pág. 205)

En los siguientes ejemplos nos encontramos con una velocidad más alta, esta se acerca más a la bachata actual que bordea la negra 135.

Medicina de Amor

♩=140 Raulin Rodriguez

1 3 1 1 3 1 1 4 1 1 3 4 1 3 4 1 4 1

8 Ab7 Gb Db Ab7 Db

1 3 1 1 3 1 1 3 1 1 3 1 1 3 4 1 3 1 1 4 1

15 Db Gb Ab7 Db Gb

1 3 1 1 3 4 1 1 3 4 1 1 3 4 1 1 3 1

20 Ab7 Db

1 3 1 1 4 1 1 4 1 1

En el siguiente ejemplo nos encontramos con una pequeña variación al patrón que realza él solo, podemos notar que se agrega una corchea extra en el pulso 3 del compás, este adorno lo identificamos desde el compás 8 de la partitura.

De ti me separo

♩=140 Luis Vargas

1 3 1 1 3 1 4 2 1 4 1 1 4 1 1 4 1 3

8 F#7 Bm F#7 Bm

3 4 1 4 1 4 1 4 3 4 1 4 1 4 1 4

12 F#7 Bm F#7 Bm F#7 Bm

3 1 1 4 1 3 1 1 4 2 1 4 2 1 1

En paralelo a esto en 1990 ocurre un fenómeno que internacionaliza la bachata, esto gracias al trabajo hecho por el músico Juan Luis Guerra en su disco Bachata Rosa. “A pesar de su nombre Bachata Rosa incluye solamente cuatro bachatas”. (Sellers, 2014, pág. 219)

“En este disco Juan Luis Guerra experimenta con la bachata y le da un toque más sofisticado para sacarla del estatus social en el que se encontraba”. (Pacini Hernandez, *Bachata: A social History of Dominican Popular Music*, 1995, pág. 3) Es de esta manera como nos encontramos con un nuevo estilo de bachata que incluye teclados sintetizadores con influencias de jazz, rítmica tradicional con bongo y maracas, también la presencia de guitarras acústicas, letra romántica y armonía más elaborada con presencia de coros polifónicos de carácter melódico. Podemos destacar una línea de bajo simplificada en su rítmica y que vuelve a la esencia de antaño. “El mundo de la bachata de Guerra es refinado y desinfectado, el ambiente de agua mineral de “Bachata Rosa” y no el interior sórdido de un bar de mala muerte, un burdel o el fondo de una botella”. (Sellers, 2014, pág. 219)

La bachata tradicional continua cultivándose de ahí en adelante y de ella podemos mencionar algunos artistas como Hector acosta "El torito", Zacarias Ferreira, Monchy y Alexandra, Elvis Martinez y Frank Reyes entre otros.

Ejemplos:

Nada de Nada

Frank Reyes

♩=115

E F#7 B E F#7 B E F#7 B

1 4 1 1 4 1 1 4 1 1 4 1 1 4 1 3 3

7 E F#7 B E F#7 B B B

1 4 3 3 1 4 1 4 1 3 1 1 4 1 4 1

El siguiente extracto es parte del acompañamiento al solo de guitarra en la versión de Elvis Martínez de Directo al Corazón. Es interesante como el bajista modifica el patrón llevándolo más al estilo del merengue. Y a la vez aplicándolo con técnica de slap.

Directo al corazón

Pepe Aguilar

♩=135

C7 F

1 4 2 4 2 1 2 4 2 4 2 1

4 2 4 2 1 2 4 2 4 2 1 2



En 1999 sale al mercado el disco de bachata que rompe con los esquemas y la forma de hacer bachata hasta el momento. "Generation Next" es un disco que representa el recambio, la renovación en la bachata y sus artistas. "Los cuatro miembros del grupo Aventura (Anthony "Romeo" Santos en la voz, Lenny Santos en guitarra, Max agende en el bajo eléctrico y Henry Santos como segunda voz) ofrecieron la primera expresión importante de la bachata moderna". (Sellers, 2014, pág. 245)

Este disco mezcla diferentes influencias junto con la bachata, también nos encontramos con nuevas sonoridades en los instrumentos, ellos conciben la bachata desde una visión juvenil. "La música de Aventura refleja sus experiencias de crecer rodeados por múltiples, culturas y ritmos en el Bronx" (Sellers, 2014, pág. 246), ejemplo de aquello es la canción Cuando Volverás en su versión spanglish (mezcla de inglés y español).

"Lenny identifica los elementos que realmente la separan de la bachata típica: Usamos más armonías... Hay más Rhythm and Blues y Rock. Usamos más instrumentos (sintetizadores y cuerdas) y ritmos... Somos los primeros que incluimos canciones sociales y temas actuales". (Sellers, 2014, pág. 246)

En cuanto a su sonido nos encontramos con el uso de variados efectos aplicados en la guitarra (flanger, delay, wah-wah entre otros), el bajo aporta con elementos del funk rock como lo son el uso de técnicas de slap y efectos como el envelope filter, hay más libertad y adornos en el acompañamiento. Las percusiones se mantienen y en ocasiones nos encontramos con bases de hip-hop tocadas con instrumentos electrónicos.

Luego de haber sacado 4 discos de estudio y uno en vivo el grupo Aventura se disuelve en el año 2011, sus dos vocalistas (Romeo y Henry) toman carreras como solistas, a la vez Max y Lenny forman el grupo Vena, por ser la voz principal del grupo Romeo Santos es quien tiene mayor popularidad.

Es de esta manera como desde la década del 2000 en adelante nace la nueva camada de artistas de la bachata, todos adoptan lo creado por el grupo Aventura como base para esta bachata moderna o también llamada Bachata Urbana.

Ejemplos: el bajista Max Agende de Aventura llevo el acompañamiento de la bachata a otro nivel, agregando notas de adorno al patrón base, en el siguiente ejemplo se nota en la parte inferior del pentagrama el patrón básico de bachata mientras en la parte superior se adorna con notas del acorde logrando un nuevo tipo de acompañamiento más llamativo, en el cual podemos notar las influencias de funk del bajista.

Amor de madre

Romeo santos/ Aventura

$\text{♩} = 132$

E♭m G♭ D♭ A♭m

1 4 2 1 4 2 1 4 1 4 3 1 4 3 1 4 1 3 4 1 3 4 1 4 1 4 2 1 4 2 1 4

5 E♭m B♭m

1 4 1 4 1 4 1 4 1 4 1 4 4

En este extracto quedan más claras las influencias de funk del bajista al notarse como incorpora patrones con técnicas de slap propios del estilo mencionado al principio. También es posible ver que utiliza las terceras en octava del acorde para aportar con timbres más agudos en el bajo.

El malo

Romeo santos/ Aventura

$\text{♩} = 125$

Solo teclados D♭ A♭7 G♭ A♭ B♭m A♭7 G♭

1 4 1 1 4 1 1 1 3 1 3 4 4 4 1 1

8 Solo guitarra A♭7 G♭ A♭7 B♭m G♭ A♭7

1 4 1 1 1 4 1 4 1 4 1 2 1 4 1 13 13

12 E♭m G♭ A♭7 B♭m

1 4 1 4 1 2 1 4 1 1 1 1

Entre los exponentes más destacados podemos nombrar al grupo Xtreme, Domenic Marte, Toby Love y Prince Royce por mencionar algunos. Este último es quien ha tenido más éxito después de Aventura y Romeo Santos. Su salto a la fama se debe al éxito de su álbum debut en "2010 el cual contiene los singles Corazón sin Cara y Stand by Me, versión en bachata del clásico de Ben E. King". (Villamil Suárez, 2010) Cabe destacar la fusión de estilos que hace incluyendo estilos como el reggae y rancheras en sus canciones más conocidas.

Ejemplos: a continuación veremos cómo después del fenómeno de Aventura los bajistas se atreven a incorporar diferentes influencias y estilos al acompañamiento en lo que podríamos definir como una liberación del músico para adornar, a su vez en la parte del solo de guitarra podemos notar como el bajo es utilizado para apoyar la percusión.

Darte un beso

Prince Royce

♩=140

A B⁷ C[♯]m A B⁷

2 1 2 4 2 4 4 2 2 4 2 4 1 2 1 2 4 2 1 2 4

C[♯]m E B⁷ C[♯]m A

7 4 2 2 4 2 1 4 2 1 4 2 4 2 4 2 1 2 1

13 C[♯]m A solo guitarra G[♯]m C[♯]m G[♯]m

12 1 4 2 1 1 3 1 1 1 1 4 3 1

20 C[♯]m B⁷ A G[♯]m F[♯]m

1 1 4 3 4 3 3 3 1 3

24 F[♯]m G[♯]m A B⁷

1 3 14 4 3 1 4 1 4 1 4 3 1 1 3 4 1

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

Al igual que en el ejemplo anterior se muestra claramente como el bajo es utilizado casi como un instrumento de percusión, esta característica se puede observar también en el merengue.

Yo me equivoco

Domenic Marte

$\text{♩} = 130$

Chords: G[#]m F[#] E D[#]7 G[#]m

Fingerings: 3 1 3 1 1 3 1 0 1 1 4 1 1 1 1 4 3 1

Percussive techniques: T P P

Chords: F[#] E D[#]7 G[#]m F[#] E D[#]7 G[#]m

Fingerings: 1 4 3 1 0 2 1 3 2 3 3 3 1 1 4 4 1 1 4 1 1 1

Percussive techniques: T T T P P T P T T P T T

Capítulo VII

VII - El Merengue

VII.I - Breve Reseña sobre los orígenes del merengue

El merengue es parte del folclore en República Dominicana, pero existen diferentes propuestas de su origen en el caribe. “Ya en el siglo XIX se venían desarrollando en los países del caribe diversas formas locales de música, fusión de las raíces afro con la contradanza europea”. (Austerlitz, 2007, pág. 15)

Una de las teorías sobre el origen del merengue es la que propone “el escritor Alejo Carpentier, quien postula que se conocía en Cuba antes de la llegada de los “negros franceses” en la década de 1790... Pero debió verse muy confinado a los barracones de los esclavos.” (Glass Santana, 2006, pág. 23)

“Flérida de Nolasco... descubrió al respecto: es una modalidad de danza que no es estrictamente autóctona, pues existe con pocas variantes en otros países de América y aparece en España en época antigua aunque indeterminada”. (Glass Santana, 2006, pág. 24)

No se puede determinar un punto fijo en el origen del merengue ya que este al principio comenzó a gestarse en variados lugares, pero si se puede hablar de su desarrollo e historia en la República Dominicana.

“Los primeros vestigios los encontramos en la década de 1840 en la región del Cibao al norte del país, también conocido como Perico Ripiao, el merengue tradicional era un ritmo con letras sugerentes que incitaban a la fiesta” (Austerlitz, 2007).

En un principio el merengue tradicional o perico ripiao “es tocado con tambora y güira en la percusión, la marímbula en función de bajo, el acordeón a botones y el saxo alto que se añadió más tarde para mejorar el conjunto existente”. (Goines & Ameen, 2002, pág. 36)

VII.II - Nociones básicas y función del bajo en el merengue

La información que se entregara en el siguiente apartado es en base a conversaciones con Joe Nicolás, bajista con gran trayectoria como músico de sesión, grabando desde 1984 hasta 1991 para artistas como Juan Luis Guerra, Ramón Orlando entre otros. También parte de la información fue consultada al bajista Dominicano Isaías Leclerc, actual director de la banda que acompaña a "el Torito" Héctor acosta.

El bajo como instrumento de acompañamiento cumple un rol fundamental en el merengue ya que nos indica base tonal y refuerza el pulso tocado por la güira y la tambora en la ausencia de instrumentos como un bombo que sea constante en marcar el pulso y la velocidad de esta música.

Para comenzar debemos aclarar que existen diversos tipos de merengue y estos se diferencian en la percusión, especialmente en los acentos y golpes de la tambora. Es trabajo del bajista darle la interpretación necesaria que haga química con las percusiones.

Originalmente el Merengue se tocaba 4/4 o 2/2 derecho (tradicional), también estaba el Pambiche que adquirió el bajo sincopado de la música cubana, por otro lado tenemos el estilo a lo maco creado por Joe Nicolás, inspirado en el son cubano y el Majao que fue el resultado de la incapacidad de algunos bajistas para poder tapar los errores de notas mal tocadas, muteándolas o apañándolas.

A continuación ejemplificaremos estos tipos de merengue, con estos sencillos ejercicios podremos dar los primeros pasos en este género.

Ejemplos:

El primero nos indica la manera más básica de acercarnos a interpretar un merengue marcando el pulso y tonalidad base de la pieza.

Merengue

$\text{♩} = 160$

Dm C Dm

1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 2 3 4

8 C

3 4 4 1 2 4 1 1 1 3

13 A7 Dm

1 1 1 3 1 1 1

En este patron se muestra una variacion la cual es utilizada en el merengue tradicional para acentuar coros o improvisaciones en los solos.

Merengue

$\text{♩} = 160$

Dm C

1 4 1 1 4 1 1 4 1 1 4 1 1 3 4 1 3 1

7 Dm C

1 3 4 1 3 4 1 3 4 1 3 1 1 3

12 Bb A7 Dm

1 1 1 3 1 1 1 1 1

“En el siguiente ejemplo vemos el acompañamiento para el merengue *pambiche* o *a lo maco* el cual sirve de igual manera para estas dos variaciones de estilo” (Goines & Ameen, 2002), la diferencia en estos tipos de merengue es provista por la percusion.

Merengue

$\text{♩} = 120$

Dm C Dm

1 3 1 3 1 3 1 1 1 3 1 1 3 4

8 C

3 1 3 1 3 1 1 3 1 1 1 1

13 Bb A7 Dm

3 1 0 1 1 4 1

En el siguiente ejemplo se muestra la manera de tocar merengue *Majao* que consiste en apañar las notas de tal manera que que sean poco distinguibles.

Merengue

$\text{♩} = 150$

Dm C Bb A7 Dm

1 1 1 1 1 1 1 1 2 1 1 1 1 1

9 C

1 3 1 1 1 1 1

13 A7 Dm

1 1 3 1 1 1 1

VII.III - El bajo en el merengue dominicano y su evolución en el acompañamiento

Los primeros merengues compuestos y tocados de manera más profesional los hallamos a inicios del siglo XX, es así como “Juan Espínola, en 1922, tocara los primeros en el Casino Central de la Vega... de Puerto Plata; Julio Alberto Hernández publicara su primer merengue en 1927; Níco Lora grabara el primer merengue, La Rigola, en 1928.” (Glass Santana, 2006, pág. 25)

Es durante estas décadas y las que siguen con la dictadura de Rafael Leónidas Trujillo (1930-1961), donde podemos apreciar importantes cambios en el merengue. “El dictador contrató a Luis Alberti y su grupo como su conjunto personal, y este músico reconocido le hizo varios cambios significativos al merengue... se reemplazaron a la guitarra y al acordeón con el saxófono, el clarinete o la trompeta”. (Sellers, 2014, pág. 200) “En este periodo Luis Alberti grabo Compadre Pedro Juan... Toño Abreu grabo...: La Rigola: ya para los años cuarenta, el merengue dominicano había alcanzado tales niveles de difusión que tenía representantes en Estados Unidos, Colombia, Venezuela y Cuba”. (Glass Santana, 2006, pág. 28) Es posible identificar las influencias de estos músicos en las Big Band's de jazz, por su instrumentación la cual tiene grandes bloques de bronce, con arreglos polifónicos y armonías más elaboradas, también al contrabajo comenzó a ser utilizado para el merengue en esta época.

Los cambios instrumentales continuaban haciéndose y de esta manera en “1946, Pepín Ferrer hace la inclusión de la Tumbadora para un arreglo del tema Compadre Pedro Juan, otros músicos cubanos y dominicanos entre ellos Julio Gutiérrez experimentaron con los ritmos logrando variaciones, el Jalemengue y el Bolemengue”. (Glass Santana, 2006, pág. 28)

“De este modo, creció la brecha entre el merengue de las clases altas, ahora llamado merengue de orquesta, y el de las clases populares tocado con acordeón, que llegó a ser conocido como el merengue típico”. (Reservados, 2010, pág. 185)

Ejemplos:

“Uno de los aportes más significativos de esta época lo hizo el clarinetista de la Orquesta Sinfónica Nacional, el maestro Antonio Morel, quien introdujo una aceleración rítmica al merengue que aún perdura en la actualidad”. (Glass Santana, 2006, pág. 28)

La Agarradera

Antonio Morel

$\text{♩} = 150$

1 4 1 1 4 3 4 3 1 4 1 1 4 3

8 Eb Bb7

1 4 2 2 1 2 4 4 3 4

13 Eb Bb7 Eb

2 2 1 4 1 3 4 1 1

Cuidado con el Cuabero

Luiz Perez

$\text{♩} = 150$

4 1 4 1 1 1 1 4 1 4 1 4 1

8 Ab7 Db

3 4 1 4 1 4 1 1 1

12 Ab7 Bb7

1 1 1 1 1 4 1 3

Con la caída de Rafael Leónidas Trujillo, en 1961, el merengue comenzó a actualizarse, “se agregaron nuevos elementos sonoros al merengue... y junto con la danza coreográfica paso a formar parte espectacular del trabajo musical. Así, las atrevidas coreografías introducidas por Johnny Ventura rompieron con la tradición pasada”. (Glass Santana, 2006, pág. 30)

“La agarradera” por Johnny Ventura y su Combo Show fue uno de los primeros éxitos escuchados al terminar la dictadura. “Lo más llamativo de estos nuevos merengues fue la inclusión de coreografías por parte de Ventura a su show, influenciado por el rock y twist en la vestimenta y bailes. Los nuevos merengueros copiaron esta nueva forma de hacer merengue”. (Austerlitz, 2007, pág. 87) Este hecho marca esta nueva etapa del merengue en la década de los '60.

En la década de 1970 aparecen nuevos cambios en el merengue y su rítmica.

Nicolás, Joe (2008) afirma: había llegado a Rep. Dominicana la guitarra, el bajo, el bajo-baby, y el teclado electrónicos... el primer bajo eléctrico fue adquirido por el bajista José Cintrón, luego le siguieron Miguel Artiles y “El Mulo”. Este último fue quién popularizó el bajo cuando grabó con los merengueros típicos “Guandulito” y Tatico Henríquez. (joenicolas.webnode.es)

Al mismo tiempo surgen cambios rítmicos en el merengue, “Wilfrido Vargas con su grupo Los Beduinos, quienes a partir de 1972 produjeron un cambio drástico al merengue al escindir su base rítmica rompiendo el toque tradicional de la tambora e integrando la base musical de *gaga* (ritmo religioso antillano)” (Glass Santana, 2006, pág. 30) los instrumentos presentes en este grupo son la tambora, tumbadoras, güira, batería (como apoyo en algunas secciones), bajo eléctrico, piano, sección de vientos integrada por saxo tenor, saxo alto, trombón, trompetas y los vocalistas.

A continuación podemos notar claramente el acompañamiento del pambiche que lo podemos asociar a la música cubana.

El Pambiche lento

Wilfrido Vargas

$\text{♩} = 130$

11 C^7 F

1 4 1 4 4 1 4 1

16 C^7 F

4 1 1 4 1 4 1 4 1 4 1 1

21 C^7 F C^7

4 1 4 1 4 1 4 1 1 4 1

26 F C^7

1 4 4 1 4 1 4 1 1 4 3 4 1 4 2 4

31 F C^7 F 1.

2 1 1 4 3 4 1 4 2 4 2 1 1

37 2. C^7 F

1 4 1 4 4 1 4 1 1 1

Para hablar del merengue en los años ochenta nos basaremos en la información otorgada por “Joe Nicolás”, tanto en su página web joenicolas.webnode.es, y también en conversaciones realizadas a través de plataformas como Facebook. En estos contactos virtuales, Joe Nicolás comparte valiosa información sobre la evolución del merengue como fuente directa, dado a su participación en estos hechos desde la década de 1980.

Muchos músicos comenzaron a tocar influenciados por otros géneros como el rock y jazz estadounidense, estos aprendieron a tocar imitando estos estilos musicales, y así formaron bandas con las cuales no lograron mucha ganancia, es por esto que se vieron en la necesidad de incursionar en el merengue. Dentro de todos esos músicos estuvieron: Félix del Rosario, Jorge Tavéras, Dioni Fernández, Manuel Tejada, Joe Nicolás y muchos más

A principios de esta década nacen los anti-merengueros, quienes eran los músicos a cargo de grabar para las casas discográficas impidiendo a los nuevos ser parte de estos proyectos. Fue en el año 1986 cuando con la entrada al estudio de grabación de arreglistas como Ramón Orlando, Manuel Tejada, Juan Luis Gerra, Bertico Sosa, Joe Nicolás y músicos/cantantes capaces de ejecutar e interpretar estos arreglos, siendo a la vez creativos, el cambio histórico se hizo.

Una anécdota que marca este hecho ocurre cuando Wilfrido Vargas junto a su guitarrista y arreglista Pedrín García, llevaron a estudios de grabación EMCA un proyecto llamado “Vida, canción y Suerte”. Resultó que los músicos anti-merengueros no pudieron ejecutar los tutti a la velocidad que exigía Wilfrido, y después de varios intentos fallidos, el ya fallecido ingeniero de sonido July Ruiz le recomendó al arreglista Pedrín, buscar para este trabajo a Joe Nicolás (bajista), Ramón Orlando Valoy (pianista), Katarey (percusionista), el Cano (conguero), Pio (conguero), Chocolate (percusionista), Manuel “la güira” (güirero), Fermín (trompetista), Kaqui Ruiz (trompetista), Crispín Fdez (saxofonista) y Marco Valoy (trombonista), hermano de Ramon Orlando Valoy.

También en esta década “el grupo Los Hermanos Rosario introduce un sonido nuevo y dinámico, donde la tambora se toca ya sin la estructura tradicional, naciendo el ritmo bomba o a lo maco, lo cual facilitó la creación de orquestas en el extranjero”. (Glass Santana, 2006, pág. 31)

En este grupo su bajista Luis Rosario tenía una manera diferente de tocar el patrón de merengue, tocando las notas más cortas o apañadas, es así como se inicia la forma de tocar con notas muteadas el bajo de merengue.

Este estilo es llamado Majao, según Nicolás el mismo Luis Rosario reconoce que esto nació en base a errores en su ejecución del bajo. Podemos notar en videos de esta época la manera de tocar de Luis quien tiraba las cuerdas bien arriba al momento de tocarlas con su mano derecha. Esa manera de tocar el bajo puede ser un factor clave en la creación de esta nueva forma de acompañamiento.

Según Glass, Ramón (2006) en aquella época se discutía arduamente sobre la, considerada por algunos, "deformación" del merengue, aunque la realidad urbana parecía no interesarse en esta discusión. Así, en la década de 1980 a 1990 surgen grupos que acelerarían el tiempo musical del merengue y que utilizando el lenguaje coloquial de la ciudadanía lograron una rápida penetración en el gusto popular de los dominicanos. (Pág. 31)

Es a partir de estas décadas donde se marca y define el devenir del acompañamiento usado para el merengue, los bajistas se comienzan a atrever más a modificar y buscar diferentes variantes o maneras de adornar e interpretar el merengue hasta la actualidad.

El hecho de adornar, apoyar los arreglos de percusión, y ser el metrónomo que marca el pulso en el merengue hace característico al bajo en este estilo.

En el ejemplo a continuación veremos el estilo Majao característico por su bajo apañado.

Conclusión

Esta recopilación de información nos ayuda a tener una visión más amplia en el acompañamiento de los ritmos de bachata, cumbia y merengue, y a la vez conocer su evolución al paso de los años. Por otra parte esta herramienta de investigación aporta con ejemplos reales de cómo deben ser interpretados dichos estilos.

A diferencia del método “Afro Cuban Bass Grooves”, en esta tesis se pudo indagar más a fondo los tipos de merengue y la manera de tocarlos, también se aporta con la explicación de una nueva forma, el Majao no está contemplado en el nombrado método y hoy en día es uno de los estilos más usados por los bajistas para acompañar.

A su vez se soluciona el tema del idioma ya que gran parte de la información revisada fue en libros o textos en inglés, así se crea una herramienta más cercana en cuanto al idioma.

Otro punto a favor de esta investigación es que se logró crear un material donde se puede obtener la información necesaria para interpretar y adentrarse en los estilos de bachata y cumbia, de los cuales las guías o métodos que nos expliquen cómo tocarlos son escasas, esta última revisada más a fondo por sus diferentes formas desarrolladas en Latino América.

Para finalizar es necesario recalcar las palabras del maestro Joe Nicolás quien nos invita a los bajistas a conectarnos con la música y obtener un sonido propio siempre buscando la innovación en el estilo que interpretemos pero sin perder las raíces expuestas en esta tesis.

Referencias

- Carroll, Frank; Easy electric bass; 1971; Gwyn Publishing Co.; EE.UU
- Austerlitz, P. (2007). *Merengue: Musica e identidad Dominicana*. Santo Domingo : Ediciones de la Secretaría de Estado de Cultura.
- Bellido, N. (2011, abril 24). *La Biblioteca de la Guitarra* . Retrieved from La Biblioteca de la Guitarra : <http://www.laguitarra-blog.com/2011/04/24/origenes-del-bajo-electrico/>
- Bermejo, C. (2011, junio 22). *La rocola de papá*. Retrieved from La rocola de papá: <http://larocoladepapa.blogspot.com/2011/06/el-grupo-5-y-sus-inicios-con-no-pongamos.html>
- Convers, L., & Ochoa, J. S. (2007). *Gaiteros y tamboleros* . Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Cordero Riquelme, G. (2013). *La guitarra tropical chilena*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Dr_Exe. (2012, Noviembre 11). *Pablo lescano: Blog oficial del creador de la cumbia villera*. Retrieved from Pablo lescano: Blog oficial del creador de la cumbia villera: <http://pablo-lescano.blogcindario.com/2012/11/00002-historia-comienzos-pablo-lescano-damas-gratis.html>
- Educando. (2007). *Educando: El portal de la Educacion Dominicana* . Retrieved from Educando: El portal de la Educacion Dominicana : <http://www.educando.edu.do/articulos/docente/origenes-de-la-bachata/>
- El portal de la cumbia peruana* . (n.d.). Retrieved from perucumbia : <http://www.perucumbia.pe/historia/>
- Goines, L., & Ameen, R. (2002). *Afro-Cuban Grooves for bass and drum*. USA: Alfred.
- Grüner, C. (n.d.). El bajo tumbao. Revista *Bajistas*.
- Gruner, C. (n.d.). La historia del bajo eléctrico. *Bajista* .
- Hernandez Aracena, R., & Pezo Orellana, L. (2010). *La ruralidad chilena actual: aproximaciones desde la antropología*. Santiago, Chile: CoLibris Ediciones.
- Herrera, J. (2010). *Seducir los sentidos*. Media isla editores ltda.
- Karmy, E., Ardito, L., Vargas, A., & Mardones, A. (2011, septiembre 23). *Tiesos pero Cumbiancheros*. Retrieved from Tiesos pero Cumbiancheros: <http://www.tiososperocumbiancheros.cl/?p=105>

- La Cuarta. (2014, junio 27). *La cuarta* . Retrieved from La cuarta : <http://www.lacuarta.com/noticias/espectacular/2014/06/65-170012-9-don-marty-palacios-la-historia-del-papi-de-la-cumbia-chilena.shtml>
- La música por siempre* . (2009, septiembre martes). Retrieved from La música por siempre: <http://lamusicaxsiempre.blogspot.com/2009/09/cumbia-y-technocumbia-1998-2001-musica.html>
- Lama, A. (2000, abril 21). *Inter Press Service Agencia de Noticias*. Retrieved from Inter Press Service Agencia de Noticias: <http://www.ipsnoticias.net/2000/04/arte-y-cultura-peru-la-vanguardia-de-la-technocumbia-es-femenina/>
- Litoral, E. (2015, Febrero 22). *El Litoral*. Retrieved from El litoral: <http://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2015/02/22/escenariosysociedad/SOCI-01.html>
- Madrid, A. L. (2008). *Nor-tec Rifa!: Electronic Dance Music from Tijuana to the World*. New York: Oxford University Press .
- Mass, C. (2013, octubre 2). *La cumbia tiene un fundador olvidado: Tiempo Argentino*. Retrieved from Tiempo Argentino: <http://tiempo.infonews.com/nota/27701/la-cumbia-tiene-un-fundador-olvidado>
- Ogas, L. V. (2014, Noviembre 04). *Periódico de la gente*. Retrieved from Periódico de la gente: http://www.periodicodelagente.com.ar/Notas/2014/11/2014_11_04.htm
- Pacini Hernandez, D. (1995). *Bachata: A social History of Dominican Popular Music*. Philadelphia: Temple University Press .
- Pacini Hernandez, D. (2009). *Oye Como Va! Hybridity and Identity in Latino Popular Music*. Philadelphia: Temple University Press .
- Parino, S. (2012, octubre 17). *Historia de la Cumbia*. Retrieved from Historia de la Cumbia: http://historiadela-cumbia.blogspot.com/2012/10/cumbia-villera-evolucion-y-tocarla-con_17.html
- Patiño , M., & Moreno , J. (1997). *Afro-Cuban Bass Grooves*. Warner bros.
- Pato, I. (2013, Septiembre 18). *Diagonal periódico* . Retrieved from Diagonal periódico: <https://www.diagonalperiodico.net/culturas/19783-se-trataba-la-chicha-peruana.html>
- Prampolini, G., & Pinazzi, A. (2013). *La sombra del saguaro. Ensayos sobre las culturas literarias del suroeste norteamericano*. Florencia: Firenze University Press.

- Provendola, J. I. (2013, julio 4). *Diario Pagina 12* . Retrieved from Pagina 12: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-6513-2013-07-06.html>
- Rombouts, J. (1996, Diciembre 16). *Clarín digital*. Retrieved from Clarín digital: <http://edant.clarin.com/diario/96/12/16/c-00601d.htm>
- Rosario Adames, F. (2013, Enero 1). *Acento*. Retrieved from Acento: <http://acento.com.do/2013/cultura/34197-puerto-plata-en-los-origenes-del-son-y-la-bachata-de-los-dominicanos-una-revision-bibliografica/>
- Sellers, J. A. (2014). *La bachata y la identidad dominicana*. North California: Mcfarland & Co Inc.
- Shepherd, J., & Horn, D. (2014). *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World, Volume 9: Genres: Caribbean and Latin America* . New York: Bloomsbury Publishing Plc.
- Studio Web Factory . (2011). *Cuarteto Imperial*. Retrieved from Cuarteto Imperial: <http://www.cuartetoimperial.com/web/>
- Tobón Bermúdez , A., & Vasquez, Z. (2013). *Los Monumentos Hablan en Barranquilla*. Barranquilla: Editorial Universidad del Norte.
- Torres, O. (2012, septiembre 21). *Instrumento bajo Oscar Torres* . Retrieved from Instrumento bajo Oscar Torres : <http://instrumentobajooscartorres.blogspot.com/>
- Vergara, R. (2009). *El Arte de la Percusión Cubana*. Lucerna, Suiza: Editorial Mundial de Música SMP.
- Wooten, V. L., & Wellington, A. (2008). *Victor Wooten Groove Workshop*. Hudson Music.

