



J 2017
2017

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

LA ZAMBA Y LA MILONGA DESDE EL BAJO ELÉCTRICO: DOS COMPOSICIONES PARA BAJO ELÉCTRICO

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 o canto

MATÍAS IGNACIO ITURRA REYES

Profesor Guía: Paul Hernández Mendoza

Valparaíso, Chile

2017

Quisiera dedicar este trabajo a la memoria de mi abuelo Manuel Reyes Farías, tanguero y milonguero de corazón, el cual inconscientemente jugó un rol muy importante en mi estimulación musical temprana, además de todo el amor y dedicación entregados.

A mis padres Marcos y Ana María, por darme la oportunidad de llegar a este mundo y por su apoyo y amor incondicional.

A mi abuela Gladys por ser siempre un ejemplo de esfuerzo, perseverancia y admirable entrega.

A Elba Reyes, mi compañera de sueños y luz de mis días, por su inmenso amor y apoyo.

Agradecimientos a Paul Hernández por guiar este proceso y a Felipe Alarcón, Maximiliano Moya y Juan Sebastián Cayo por compartir sus apreciaciones acerca de este trabajo y ayudar a esclarecer dudas.

INDICE

Introducción.....	5
Capítulo 1: El Bajo Eléctrico.....	8
1.1 Génesis del Bajo Eléctrico.....	9
1.2 Jaco Pastorius, una nueva visión del Bajo Eléctrico.....	10
1.3 Inclusión del Bajo Eléctrico en la Música Popular Argentina.....	11
1.4 Notación y Recursos Técnicos del Bajo Eléctrico.....	13
1.4.1 Slap.....	13
1.4.2 Armónicos.....	15
1.4.3 Tapping.....	17
1.4.4 Acordes.....	19
Capítulo 2: La Zamba.....	20
2.1 Historia.....	21
2.2 Características Musicales.....	23
2.3 Exponentes.....	25
Capítulo 3: La Milonga.....	30
3.1 Historia.....	31
3.2 Características Musicales.....	33
3.3 Exponentes.....	36
Capítulo 4: Análisis Musical.....	39
4.1 Milonga Sentimental.....	39
4.2 Análisis.....	42
4.3 Alfonsina y el Mar.....	51
4.4 Análisis.....	53

Capítulo 5: Composiciones para Bajo Eléctrico.....	60
5.1 Zamba del Sauce.....	60
5.2 Análisis.....	63
5.3 A Manuel.....	64
5.4 Análisis.....	66
Glosario.....	67
Conclusión.....	68
Bibliografía.....	71

El Bajo Eléctrico es un instrumento que nace primeramente desde la necesidad de ampliación del volumen del contrabajo. En el contexto de Big Band el contrabajo se ve disminuido por el grosor de la totalidad de los otros instrumentos, uniéndose a esto lo aparatoso que significaba aplicar micrófonos a dicho instrumento. Se aúna a esto la complicación de mover el contrabajo de lugar en lugar, lo cual hacía difícil el poder viajar con este instrumento a grandes distancias.

El Bajo Eléctrico nace desde este cúmulo de necesidades, cubriendo en primer lugar la problemática de volumen, llevando consigo un sistema incorporado de microfónica (capsulas o pastillas) lo cual permite la captación de las ondas emitidas por el encordado. En segundo lugar, al ser un híbrido entre la guitarra eléctrica y el contrabajo posee un diseño ergonómico capaz de adecuarse de forma correcta a la fisonomía humana, además de ser cómodo en contextos de traslado.

Por otra parte, el Bajo Eléctrico nace desde los estilos de la música popular de Estados Unidos por lo tanto se acuna en un principio, en estilos como el Blues y el Rock&Roll, donde conserva el rol del contrabajo, esto es, como instrumento acompañante y cimiento armónico-rítmico.

Este trabajo de título nace bajo la inquietud de traer a colación el estudio de músicas latinoamericanas en el bajo eléctrico, debido a la desconexión histórica de este instrumento con la identidad latinoamericana.

El Bajo Eléctrico, desde sus inicios, se ha enmarcado dentro de la música popular occidental, por lo tanto se ciñe firmemente a los parámetros y notación musical occidental. Es por este punto que se pretende respetar la tradición oral mediante el desarrollo de composiciones que concilien estos dos mundos.

Históricamente, el Bajo Eléctrico ha sido un instrumento que ha necesitado de otros instrumentos para darle sentido a su labor (armónica/rítmica). Este trabajo se gesta por la necesidad de explotar el Bajo Eléctrico como un instrumento integral, es decir, darle una re significación al rol del instrumento y utilizarlo como un medio completo al momento de componer e interpretar música prescindiendo de otros instrumentos.

La pregunta que surge de esta investigación es: ¿a través del análisis musical se podrán establecer elementos constitutivos y propios de la Zamba y la Milonga para componer dos piezas para bajo eléctrico?

Además, se pretende situar este instrumento que proviene de una tradición de música popular estadounidense en la música de tradición oral latinoamericana, la cual históricamente cuenta con una escasa participación de instrumentos eléctricos, es por esto que nace el interés de traer a colación el estudio e interpretación del bajo eléctrico en las músicas latinoamericanas de tradición oral.

El objetivo general que enmarca este trabajo de tesis consiste en componer dos piezas para bajo eléctrico basadas en la Zamba argentina y la Milonga a través del análisis armónico, rítmico y sintáctico de repertorio insigne de cada estilo.

Los objetivos específicos son los siguientes; Reconocer los márgenes histórico-político-sociales donde se desarrollan la Milonga y la Zamba Argentina, identificar y analizar características musicales de la Milonga y la Zamba Argentina, generar una breve reseña de los exponentes más relevantes de la Zamba y la Milonga y sus aportes musicales, analizar recursos técnicos propios del bajo eléctrico para la creación de las composiciones y finalmente, analizar en profundidad la Zamba y la Milonga usando herramientas de análisis armónico, rítmico y sintáctico.

La metodología de este trabajo de tesis se basará, en primer lugar, en tres puntos; Historia y técnicas del bajo eléctrico, antecedentes históricos y musicales de la Zamba y antecedentes históricos y musicales de la Milonga. En cuanto a la metodología aplicada en el desarrollo, ésta se fundamentará en el análisis de una pieza representativa de la Zamba y la Milonga respectivamente. El análisis a aplicar se sustentará en tres grandes aspectos; Análisis melódico-rítmico, análisis armónico y análisis de forma. La parte final del desarrollo de esta tesis constará en la creación de las partituras de cada obra, en la cual se llevará a cabo una metodología de composición extrayendo elementos musicales constitutivos desprendidos del análisis anteriormente hecho a las piezas representativas de cada estilo. Finalmente, se analizarán las obras compuestas aplicando los mismos criterios utilizados en el análisis de las piezas representativas

El marco teórico de este trabajo de tesis consta de tres capítulos; El Bajo Eléctrico, la Zamba y la Milonga.

El primer capítulo se compone de cuatro puntos; el primero se refiere a la génesis del bajo eléctrico, su surgimiento e invención. El segundo punto trata sobre Jaco Pastorius y la nueva visión que se genera del instrumento a

partir del aporte y legado de este artista. El tercer punto abarca la inclusión del bajo eléctrico en la música popular argentina, mencionando a los bajistas más destacados de este país. El cuarto y último punto de este capítulo explica la notación y recursos técnicos del bajo eléctrico a utilizar en este trabajo de tesis, tales como el slap, los armónicos, el tapping y los acordes aplicados al instrumento.

El segundo capítulo trata sobre la Zamba, su historia y contexto sociocultural además de las características musicales del estilo y sus exponentes más destacados.

El tercer capítulo va dirigido a la Milonga y abarca los mismos puntos que el capítulo anterior sobre la Zamba; Historia, surgimiento y contexto sociocultural, características musicales y exponentes connotados.

Para finalizar los capítulos cuatro y cinco son parte del desarrollo. En el cuarto se desarrolla los tres ejes de análisis; Armónico, rítmico y formal y su aplicación a una pieza representativa de los estilos trabajados en este trabajo. Por último, el capítulo cinco se conforma de las partituras de las obras compuestas y del análisis de éstas.

CAPITULO 1: El Bajo Eléctrico

1.1 Génesis del Bajo Eléctrico

El bajo eléctrico es un instrumento sumamente joven que data del año 1951, creado y comercializado por el luthier estadounidense Leo Fender.

¹“El bajo es un híbrido entre la guitarra eléctrica y el contrabajo, y han tenido que pasar muchos años para que tenga metodología propia, pero no ha reemplazado al contrabajo, que sigue sonando estupendamente en orquestas sinfónicas y orquestas de swing, por ejemplo. Más aún: aquellos problemas de amplificación empiezan a solucionarse satisfactoriamente.”

El Bajo Eléctrico nació como una necesidad, en primer lugar, de resonancia, el cual fue un “problema” para los contrabajistas de las orquestas de Swing, los cuales requerían de un sonido con más grosor y más envolvente que el que se podía lograr con el contrabajo. Además de esta necesidad, se facilitó en gran manera la comodidad de transportar un instrumento más pequeño y no lidiar con lo aparatoso que puede ser mover de ciudad en ciudad (o país en país) un contrabajo. Aun así podemos ver que el bajo mantiene características del contrabajo como la afinación (afinación por intervalos de cuarta; mi-la-re-sol) y su rol primario rítmico/armónico.

El primer ejemplar que lanzó Leo Fender fue el conocido “Precision Bass”, el cual gana este apodo por la precisión que se gana al tener trastes, a diferencia del contrabajo el cual no posee trastes y fácilmente puede tener variaciones en la afinación. Este bajo además de poseer un cuerpo ergonómico en comparación al contrabajo, poseía una sola cápsula o micrófono single el cual permitía la captación y resonancia de las cuerdas del instrumento al conectarlo al amplificador.

El bajo posee una cierta cantidad de componentes (muchos de ellos coinciden con los de la guitarra eléctrica) que le dan las grandes cualidades que posee y le permiten un adecuado funcionamiento.

¹ SALA. (1998). *Bajos Mínimos*. [En línea] <<http://alufis35.uv.es/~jose/>>

1.2 Jaco Pastorius, una nueva visión del bajo eléctrico

²“Nacido en una familia de músicos, Jaco fue expuesto a la música desde el día en que nació. Dotado de oído absoluto e inmensas manos, el futuro musical de Jaco parecía inevitable. Nunca tuvo formación musical formal, aún así fue bombardeado por el rico clima cultural que ofrecía Florida, vacío de prejuicios musicales. Esto le permitió desarrollar su propio y único acercamiento a la música y al bajo eléctrico sin sentirse presionado a tocar un solo estilo de música. Comenzó a desarrollar su reputación en la escena del underground durante sus 10 años mientras pulía su técnica en el instrumento, daba giras regionales y hacía lo que fuese necesario. En el tiempo en que lanzaba su LP con el que debutaba y se unía a Weather Report, la revolución de Pastorius conseguía reconocimiento mundial. Jaco ascendía rápidamente al ranking de los “mejores bajistas del mundo”.

John Francis Pastorius o más conocido como “Jaco Pastorius” fue uno de los músicos de Jazz que causó más impacto en la década de los 70. Su disco homónimo que debutó en el año 1976 sorprendió por la gran calidad interpretativa y compositiva de Pastorius, llevando el bajo a un nivel de despliegue mucho mayor que todo lo antes visto. Este disco posee piezas claves como la versión de “Donna Lee” de Charlie Parker para percusión y bajo eléctrico, pieza para la cual Pastorius solamente uso dos tomas para grabarla íntegramente. Además de esta versión de Parker nos encontramos con “Portrait of Tracy”, pieza de gran calidad tímbrica que posee un complejo engranaje de armónicos para dibujar melodías.

³“Portrait of Tracy” no es solamente una revelación del uso musical de los armónicos, es un ejemplo brillante de una composición para bajo eléctrico solo y un testimonio de cuanto una persona puede sacar de un solo instrumento. Es mucho más que una combinación inteligente de armónicos y notas pisadas; ésta ilustra la completa gama de posibilidades tímbricas en el bajo eléctrico por medio de una severamente apretada y altamente organizada estructura y una orgánica infraestructura melódica”

² Malone, S. (2001). *A Portrait of Jaco Pastorius*. EEUU: Hal-Leonard.

³ Malone, S. (2001). *A Portrait of Jaco Pastorius*. EEUU: Hal-Leonard.

A continuación, se muestra la partitura de "Portrait of Tracy" con todos sus detalles. Tomando en cuenta lo escrito por Malone, "Portrait of Tracy" cuenta con un desarrollado engranaje de armónicos en los cuales se dibuja armonía y melodía y a nivel tímbrico juega con todas posibilidades del instrumento pareciéndose incluso a la sonoridad de un Fender Rhodes. Respectivamente a lo rítmico, la obra posee un gran dinamismo y elasticidad ya que posee una gran cantidad de cambios de metro (4/4, 5/4, 11/8, etc), además de jugar a su antojo con la agógica (la introducción es completamente libre en su andar). En el ámbito armónico, contiene una gran cantidad de acordes con inversión, acordes con tensiones incluidas y sensación de centro tonal no siempre explícita.

from Jaco Pastorius

Portrait of Tracy

By Jaco Pastorius

A

Free time

G5 D5 A5 E

B

G/C D/G

f

Horn: *fermata* *let ring throughout*

(Chord symbols reflect implied harmonies.)

*** All uppermost notes are harmonics. Place sound two octaves higher than written except where indicated at **B**

Fmaj9

Cmaj9

G/C

D/G

Fmaj7

E♭7#9

*** **E♭7#9** harmonic is produced by fretting a B on the 2nd fret of the B string with the index finger, then playing the harmonics on the 6th fret of the A string with the pinky finger (while still holding the B)

C

Moderately $\text{♩} = 98$

Fmaj9

Cmaj9

Fmaj9

E♭7#9

Fmaj7/G#

G/C

(Harmonics located 3/10 the distance between 2nd & 3rd fret)
 (Harmonics located directly over 2nd fret)

D7#9

F#(G#)

E13

Fmaj7

F13

Esus2

E13

Esus2

E13

Esus2

D

C6

Ebm7

*** Applies to uppermost notes only.

1.3 Inclusión del Bajo Eléctrico en la Música Popular Argentina

La llegada del Bajo Eléctrico al país trasandino se remonta a la década del 60 con la invasión del Rock&Roll comienzan a escucharse en el país las primeras bandas del estilo. Entre las más preponderantes cabe nombrar a "Sandro y los de Fuego" (1963) banda en la que debutó el famoso cantante "Sandro". Esta una de las bandas pioneras del rock argentino además de ser la primera en incluir el Bajo Eléctrico en sus filas en las manos de Héctor Centurión.

Paralelamente, se encontraban bandas como Almendra, Manal y Los Gatos, bandas las cuales ya incorporaban también al Bajo Eléctrico a su instrumentación, todo esto muy influenciado por el movimiento rockero que venía directamente desde Inglaterra y USA.

Entre los exponentes notables del Bajo Eléctrico, aparecerán nombres como Carlos "Machi" Rufino.

⁴"Conoció a Pappo en La Cueva y pasó a formar parte del Pappo's Blues que grabó el memorable Volumen 3. Tiempo después, Spinetta lo vio tocar con el Carpo y lo invitó a formar ese momento único de su carrera que fue Invisible. Como si eso fuera poco, ese lugar especial que ocupa dentro del rock también lo tiene en el jazz, por sus años como bajista de Baby López Furst."

Carlos "Machi" Rufino es un notable bajista argentino que debutó en la legendaria banda de Pappo "Pappo's Blues" y posteriormente dejó su sello de solidez y frescura de ideas en el disco de Invisible "El Jardín de los Presentes" junto a Spinetta y Pomo.

Al mismo tiempo que Invisible arrasaba con su fusión de jazz-rock, surge el trio de Rock Progresivo Alas, banda que fusionaba el rock, el jazz y el tango. Entre sus filas encontramos al multifacético Pedro Aznar

⁵Formó, en 1978, junto a Charly García, David Lebón y Oscar Moro, el grupo Serú Girán, considerado por público y crítica como un verdadero hito en la historia musical argentina, el que dejó un legado de 10 discos, récords de público y una influencia que trascendió generaciones.

⁴ REMEDI. (2001). *Carlos Alberto Machi Rufino*. [En línea]
<<http://www.rock.com.ar/bios/1/1684.shtml>>

⁵ AZNAR. (2010). *Biografía*. [En línea]
<http://www.pedroaznar.com.ar/poesias_popUp.php?mode=5&id=>>

En 1983 se incorporó al Pat Metheny Group como multiinstrumentista y vocalista. Esta formación del aclamado grupo realizó varias giras mundiales y ganó tres premios Grammy por los discos "First Circle" (1984), "Letter from Home" (1989) y "The Road to You."

Al acercarse más al área de la fusión con Pedro Aznar, es necesario hablar sobre Javier Malosetti, uno de los tantos bajistas que tocó con Luis Alberto Spinetta (al igual que "Machi" Rufino, Spinetta se caracterizaba por acompañarse de grandes bajistas) durante ocho años.

⁶"Hijo de un exquisito músico de jazz, Javier Malosetti se destaca como bajista de diversas bandas y en su carrera solista.

Fue miembro estable del grupo de Luis Alberto Spinetta, con quien grabó los discos "Don Lucero", "Exactas" y "Pelusón of Milk", y tocó con Dino Saluzzi, Lito Vitale, Jaime Ross y Baby López Furst, entre muchos otros.

En 1993 grabó su primer disco solista, excelentemente criticado y hasta calificado como "revelación" en varios medios."

La música folclórica argentina tampoco se queda atrás en cuanto a fuertes exponentes del Bajo Eléctrico, como es el caso de Cristian "Mono" Banegas.

⁷"Nació en Santiago del Estero el 26 de Setiembre de 1974. Bajista Profesional, Arreglador. Productor Discográfico. Inició sus estudios de bajo con Marcelo Torres. Para luego ingresar al Instituto Tecnológico de Música Contemporánea (I.T.M.C.) egresando en 1996. Estudió con profesores egresados de Berklee (California) y del M.I.T. de Los Ángeles tales como: Daniel Copquin, Marcelo Torres, Carlos Madariaga y Willy Gonzalez. Dictó Talleres de Arreglos y Composición en Música Popular en gran parte del país y Talleres de Chacarera en la Universidad de Andalucía (España) e Ingelmuster (Bélgica)."

Como último exponente insigne de este instrumento, es pertinente remitirse a Willy González, ex-bajista de la banda de Fusión "Monos con Navaja" y responsable del estudio avanzado sobre el folclore en el Bajo Eléctrico solista.

⁶ REMEDI. (2001). *Javier Malosetti*. [En línea]
<<http://www.rock.com.ar/bios/0/741.shtml>>

⁷ LESCANO. (2010). *Santiagoño de pura cepa*. [En línea]
<<http://folkloresantiago.blogspot.com/2010/03/cristian-mono-banegas.html>>

⁸ “Bajista argentino de 6 cuerdas y compositor de música latinoamericana.

Recibió mención del premio KONEX 1995 Mejor grupo de jazz de la década por su actuación en el grupo Monos con Navajas, que dirigía junto a Juan “Pollo” Raffo, con el que compartieron escenario con Joe Zawinul y donde el mismo Scott Henderson grabó sus temas.

Recibió la Mención de Honor del Festival de Cine Independiente de Zagreb por la Música Original del corto "Del otro lado".

Ganador de dos Premios Gardel (CAPIF) por el álbum con Juan Falú y Rodolfo Sánchez (MDR Records 2007): “Mejor Álbum de Folclore” y “Mejor Artista Revelación.”

Como se podrá apreciar, el bajo eléctrico se insertó en la realidad de la música popular argentina, primeramente desde el Rock, con bajistas sólidos que cumplían a cabalidad su labor de instrumentista rítmico/armónico. Pero posteriormente, el bajo eléctrico comienza a romper los esquemas al insertarse en músicas como el Jazz y el Folclore, las cuales fueron generando mayor participación y autonomía en el rol de este instrumento.

1.4 Notación y Recursos Técnicos del Bajo Eléctrico a utilizar

1.4.1 Slap

Según Bugeño⁹: “La técnica de Slap es muy utilizada en la música Funk, en ritmos como el Shuffle y actualmente en la música Afro Cubana, para tocar Songo, Samba, etc.

Consiste fundamentalmente en “dar un palmada, manotazo o pegar a las cuerdas” (traducción de la palabra Slap), en el fondo percutir la cuerda.

Esto no es nada extraño, en el fondo las cuerdas del piano son percutidas por los martillos. En el caso nuestro, el dedo pulgar funciona como martillo golpeando las cuerdas.”

⁸ González, W. (2015) [En línea] <http://www.willygonzalez.com/index.php/willy-gonzalez/curriculum-vitae>

⁹ Bugeño, C. (2000). Fundamentos técnicos e históricos para el aprendizaje del bajo eléctrico (Tesis de Pregrado). Universidad de Playa Ancha, Chile.

El Slap consiste principalmente de dos partes, el pulgar (o en inglés "thumb", su nomenclatura es la "T" o "S" por Slap-thumb en la partitura y tablatura) de nuestra mano derecha el cual es el elemento percusivo con el que se martilla y el "Popping" (su abreviación es la "P" en la partitura y tablatura), el cual corresponde a jalar o dar un tirón a la cuerda con nuestro dedo índice.



(Fig 1: "Thumb" extraída del texto "Slap Bass Essentials", Josquin Des Pres, 1995)



(Fig 2: "Popping" extraída del texto "Slap", Sergio Ferrante, 2002)

La siguiente imagen ilustra la notación escrita del Slap (Slap-thumb) y Popping:

Además del thumb y el popping como elementos principales de la técnica de Slap, se pueden aplicar distintos recursos técnicos en la mano izquierda como son el caso del Hammer-on y el Lift además de mutear el

encordado con la mano izquierda y provocar notas fantasmas (Muted Slap o Muted Pop), los cuales sirven para enriquecer esta técnica y agregar mayor riqueza rítmica.

Notación Muted Slap y Muted Pop



Notación del Hammer-on (en este caso aplicado al Thumb):



Notación del Lift (también conocido como "Pull-off", es el Hammer-on pero a la inversa):



1.4.2 Armónicos

Según De Candé¹⁰: "La acústica demuestra que una nota musical (sonido complejo) siempre puede ser descompuesta en una serie de sonidos o notas "parciales" o "concomitantes", que son factores determinantes del timbre (...) Si el fenómeno musical es mantenido

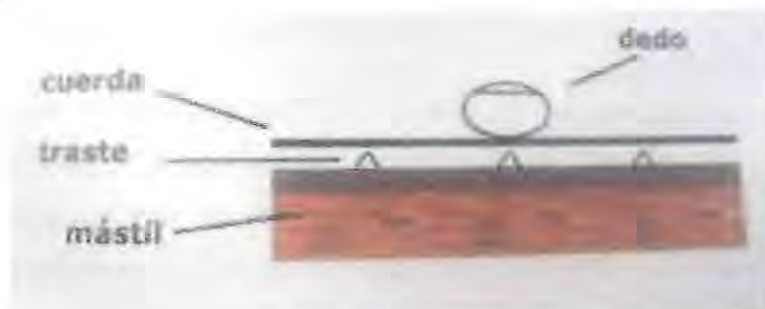
¹⁰ Cande, R. (2000). *Nuevo Diccionario de la Música*. Barcelona, España.: Robinbook.

(instrumentos de viento y de arco), los sonidos concomitantes son “armónicos”: sus frecuencias son por tanto múltiplos sencillos de la frecuencia F del primer armónico (a.1) y “nota fundamental” (...) En la mayoría de los casos, la intensidad relativa de la nota fundamental es tal que es la única identificable por un oído no ejercitado: su frecuencia (o “altura”) es la que atribuye primeramente a la nota musical considerada.”

Referentemente a los armónicos en el bajo eléctrico Bugueño (2000) afirma:¹¹ “...normalmente cuando tocamos una nota (por ejemplo: un A en la cuarta cuerda, traste #5), no se toca sólo esa nota, sino que en dicha nota existen varias frecuencias sonoras al mismo tiempo (armónicos), que van de más grave a más agudo. “Sacar armónicos” no es más que descomponer esa nota, de la misma forma que añadir armónicos (que es lo que hace un pedal de distorsión o fuzz-tone), significa sobreponer frecuencias más agudas en la parte más alta de su espectro sonoro.”

Cabe agregar que existen dos tipos de armónicos; los armónicos naturales y armónicos artificiales, ambos expuestos a continuación.

¹²“Un armónico natural se produce por la acción combinada de pulsar una cuerda con la mano derecha al mismo tiempo que un dedo de la mano izquierda toca un punto específico de ella sin presionarla contra los trastes. El resultado, es que en el punto en que el dedo de la mano izquierda toca la cuerda, se produce un punto muerto, es decir, un punto en el cual la cuerda no vibra, dando como resultado la división de la cuerda y por consiguiente, una significativa alza en el registro de la nota producida”



¹¹ Bugueño, C. (2000). Fundamentos técnicos e históricos para el aprendizaje del bajo eléctrico (Tesis de Pregrado). Universidad de Playa Ancha, Chile.

¹² DE BORJA. (2011). *Armónicos Naturales*. [En Línea <<http://bassborja.blogspot.com/2011/01/armonicos-naturales.html>> [2011, Enero 15]

En cuanto a los armónicos artificiales o falsos armónicos, son todos aquellos armónicos que no se encuentran disponibles de forma natural sobre las cejillas o dentro de cada traste. Debido a esto, estos armónicos se obtienen mediante el siguiente procedimiento; si se quiere obtener el Do ubicado en el traste 5 de la 1ª cuerda digitamos dicho traste con cualquier dedo de la mano izquierda y con la mano derecha pulsamos exactamente la misma nota (en la misma cuerda) una octava más alta, esto es, en el traste 17.



(Fig 3: elaboración personal)

Es necesario tener en cuenta que estos armónicos, al igual que los armónicos naturales, pueden ser tocados de distintas formas: pulsados, percutidos, arpegiados en forma de acorde, etc.

1.4.3 Tapping

El tapping es una técnica interpretativa que inicialmente se aplica a la guitarra. El primer antecedente de esta técnica se remonta al italiano Antonio Camardese y posteriormente es difundida en el ámbito del rock por Steve Hackett y Brian May, aunque cabe destacar que su punto alto lo marcó Eddie Van Halen con temas como “Hot For Teacher” y “Panama”.

Según de DE BORJA (2011)¹³ “El acto de hacer tapping, se genera cuando la mano derecha que habitualmente pulsa las cuerdas, se sitúa sobre el diapasón para producir la nota directamente en el diapasón al presionar la cuerda contra un traste, teniendo por resultado una nota sin intervención de la otra mano”

¹³ DE BORJA. (2011). *Armónicos Naturales*. [En Línea]
<<http://bassborja.blogspot.com/2011/01/armonic-naturales.html>> [2011, Enero 15]



(Fig 4: extraída del portal <http://bajomximos.blogspot.com/2013/12/tapping-ritmico-en-el-bajo-i.html>)

En las palabras de DE BORJA (2011) ¹⁴“Dentro del desarrollo que tuvo el tapping en el bajo, se pueden diferenciar dos vertientes distintas, una es el “tapping guitarrístico” y la otra “el tapping pianístico” (nótese que estas no son denominaciones standard). Por “tapping guitarrístico” me refiero a aquel tapping idéntico al utilizado por Van Halen pero llevado a las cuatro cuerdas. En este tapping, por lo general interviene un solo dedo de la mano derecha, el cual luego de haber producido la nota mediante un “tap”, se retira de la cuerda mediante un pull off. La mano izquierda por otra parte, se posiciona en la misma cuerda que la derecha, generando las notas mediante movimientos de “hammer-on” y “pull-offs”.

Notación del bajo eléctrico:

¹⁴ DE BORJA (2011) Tapping. [En Línea] <<http://bassborja.blogspot.com/2011/01/armonicosp-naturales.html>> [2011, Enero 15]

1.4.4 Acordes

Los acordes aplicados al bajo eléctrico tienen su uso, principalmente, para generar capas que enriquezcan y pronuncien la armonía, además de aportar colorísticamente, sobre todo si se trata de contextos en donde se carece del respaldo de otro instrumento armónico el cual apoye la melodía. Es pertinente tener en cuenta que los acordes mal usados pueden sobrecargar la situación musical, por lo tanto hay que considerar ciertos detalles importantes con respecto al registro y la tímbrica del instrumento.

BUGUEÑO¹⁵ "Como en un acorde se tocan 2 o más notas al mismo tiempo, en notas muy graves (en el bajo) esto tiende a distorsionar. Así que cuanto más agudo, mejor. Lo que también es posible, y además se logra un buen efecto es tocar una nota grave (la tónica) del acorde y al mismo tiempo otra nota del acorde pero en una tesitura más aguda, es decir, una octava por encima o más. Las cuerdas al aire (E, A y D) quedan muy bien y es aconsejable utilizarlas siempre que se pueda."

¹⁵ Bugueño, C. (2000). Fundamentos técnicos e históricos para el aprendizaje del bajo eléctrico (Tesis de Pregrado). Universidad de Playa Ancha, Chile.

CAPÍTULO 2: La Zamba

2.1 Historia

Como presentación de la historia de la Zamba, será necesario mencionar que esta tiene sus orígenes en la Zamacueca, baile tradicional de origen Limeño que data del año 1824.

¹⁶“La Zamacueca de entonces era una variante exitosa de alguna danza tradicional en vigencia; empero la bella coreografía, la ingeniosidad de la música; su ritmo y colocación de acentos la tornaban única, según un testimonio de la época. En cuanto a influencias, el musicólogo Carlos Vega sostiene que la Zamacueca es la continuación americana del Fandango”

La popularidad de esta música comenzó a crecer por Latinoamérica, desde Lima pasa a bailarse en Santiago de Chile, primero, adoptado por las clases aristocráticas, para después extenderse por el pueblo.

¹⁶ La Zamba – la música de nuestra tierra, 1998, pág.8

¹⁷“La Zamacueca es el único punto de contacto de todas las clases de la sociedad, lo único que hay verdaderamente popular. Baila el pobre como el rico; la dama como la fregona, el roto como el caballero, con la diferencia solo del modo (...)”

La Zamacueca ingresó desde Chile a Argentina directamente desde Mendoza, debido al gran contacto de esta provincia argentina con Chile. En esta provincia, y al igual que en Perú, el estilo se bailó primeramente en las clases sociales altas, para después difundirse por todo el pueblo.

¹⁸“Su denominación como "zamba" se refiere al término colonial que se aplicaba a las mestizas descendientes de indio y negra (o viceversa). La danza está diseñada para seducir a las zambas, y de allí su nombre, tanto en el Perú como en la Argentina.”

Lo anteriormente señalado muestra a grosso modo el contexto sociocultural de la época. Latinoamérica poseía un porcentaje de población negra traída desde África no menor, el cual se fundió con los indios originarios de nuestro continente, dando como resultado un fuerte mestizaje y fusión cultural.

Con respecto a la danza, se debe considerar que es bastante similar a la de la Cueca Chilena, ya que ambas danzas poseen raíz común en la Zamacueca. Esta danza, al ser difundida entre los criollos, incorpora el pañuelo como un elemento adicional al baile.

Según MAURER (2003), la estructura de la danza se ordena de la siguiente forma¹⁹:

“Vuelta Entera

8 compases

Arresto

4 compases

¹⁷ Del artículo “La zamacueca en el teatro”, El Mercurio de Valparaíso, Chile, 1842

¹⁸ SORELA. (2012). *Zamba y Chacarera*. [En Línea]
<<http://www.buenastareas.com/ensayos/Zamba-y-Chacarera/4984020.html>>[2012, Julio]

¹⁹ MAURER. (2003). *Zamba*. [En Línea]
<<http://www.aquifolklore.com.ar/Espanol/zamba.htm>> [2003, Enero]

Media Vuelta

4 compases

Arresto doble

8 compases

Media Vuelta

4 compases

Arresto

4 compases

¡AURA!

Media Vuelta al encuentro y coronación

4 compases”

²⁰Juan Falú detalla sobre la danza y sus participantes: “El público batirá palmas en las introducciones y, especialmente, en la última frase del período B.

- El cantor se callará en las introducciones e interpretará el sentido de las preguntas y respuestas como un verdadero diálogo, enfatizando la última frase del período B.
- Los acompañantes instrumentales del cantor diferenciarán el “punteo” en las introducciones del “rasgueo” posterior e interpretarán a su vez los rasgueos desde sus formas más simples hasta las más “repiqueteadas” o subdivididas, que tienen lugar de modo creciente a lo largo del período B. Por su lado, el bombista callará durante la introducción y luego utilizará recursos expresivos en secuencia similar.
- La pareja de baile acompañará con palmas las introducciones y desarrollará la danza de acuerdo a su coreografía y mensaje particular, hacia el desenlace que representa la última respuesta de B y que encuentra a todos, bailarines, cantores, músicos y público reunidos en una suerte de éxtasis final.”

²⁰ Casares, E. Fernández de la Cuesta, I. y López-Calo, J. (2000). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. España: Sociedad General de Autores y Editores

2.2 Características Musicales

La Zamba es un estilo musical de tradición oral rítmicamente ternario que, en la mayoría de los casos, está pensado y concebido en la métrica de 6/8.

En cuanto a aspectos formales, la Zamba posee forma "AAB", más específicamente "Introducción-A-A-B-Interludio-A-A-B" y su ordenamiento consiste en el siguiente plan:

Introducción: 8 compases (material idéntico al de la introducción o variado instrumentalmente)

Período A: 12 compases

Período A: 12 compases

Período B: 12 compases

En la gran mayoría de los casos, la Zamba comienza con una introducción que dura 8 compases, posteriormente le sigue la sección A, que dura 12 compases. Posterior a esto, se reitera la sección A, generalmente con cambios en las letras y finalmente se expone el material de la sección B (12 compases). Muchas veces se vuelve a la introducción (expuesta en esta ocasión como un interludio) y se repite la misma estructura.

Vale decir que la parte A en ambas repeticiones no posee ninguna variación armónica-melódica, sino solamente en su contenido lírico. La sección A es totalmente contrastante con la sección B en todos sus aspectos.

En cuanto al aspecto sintáctico, la zamba posee una introducción que posee dos frases de cuatro compases cada una y que usualmente, se mueven por el I y V grado de la tonalidad en la que esté escrita.

La sección A posee tres frases musicales, una frase "a" de pregunta (antecedente), una frase "b" de respuesta (consecuente) y una frase "b" de reiteración de respuesta.

La sección B contiene la misma extensión y frases que la sección A, solamente modificando armónica o melódicamente la frase de pregunta.

Según el Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana²¹ “Desde la segunda mitad del S. XIX y especialmente por obra de los músicos militares comenzó a ralentizarse y modificar su estructura armónica, que desde entonces no responde exclusivamente a la escala bimodal con cuarta aumentada de los tiempos coloniales, sino que adopta la escala europea moderna con sus variantes mayor y menor.”

En cuanto a la bimodalidad²² “La esencia del Bimodalismo, como escuela armónica, yace en la simultaneidad de los modos, mayor y menor, en tríadas que tienen la misma raíz”.

Desde esta perspectiva se puede comprender bien el ingreso de la música traída desde Europa en la colonización, lo cual comenzó a abrirse paso y a insertar sus innovaciones en la creación musical latinoamericana. La gran mayoría de las transformaciones se debieron a la inserción de la academia musical Europea en América, aun así, surgieron figuras prominentes en el estilo que supieron darle un sello propio a sus creaciones.

²³“Desde 1930 Atahualpa Yupanqui inició la tendencia nativista de exagerar la lentitud de la zamba, con letras y melodías alejadas de las viejas modalidades, que constituyeron éxitos masivos. Estas nuevas zambas nunca fueron bailables, pero conservan su vigencia en tanto la variedad antigua constituye ya una verdadera supervivencia”

Es por lo anteriormente mencionado que hoy en día se puede apreciar la zamba más bien como un estilo folclórico de andar lento y carácter melancólico que relata las vivencias, reflexiones y penas del campo

En cuanto a instrumentación, la Zamba posee una alineación simple compuesta por la voz, la guitarra clásica y el bombo leguero, el cual se encarga de cubrir los bordoneos de la guitarra y acentuar ciertas figuras. Hoy en día esta instrumentación se ha conservado pero casualmente se amplía incluyéndose instrumentos como la batería, el contrabajo o bajo eléctrico y el teclado.

²¹ Casares, E. Fernández de la Cuesta, I. y López-Calo, J. (2000). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. España: Sociedad General de Autores y Editores.

²² UBIETA. (2009). Bimodalismo, Una nueva dimensión Ethos en la Armonía. [En Línea] http://www.ubieta.com/bimodalism/BimodalHarmony_esp.htm

²³ GUTIÉRREZ. (s.f). Atahualpa [En línea] <<http://www.atahualpayupanqui.org.ar/ata-bio.html>>

2.3 Exponentes

Atahualpa Yupanqui

²⁴“La obra de Yupanqui ha influido decisivamente, por lo menos, la obra de tres próceres de Hispanoamérica: Joan Manuel Serrat, Alfredo Zitarrosa y Silvio Rodríguez. Sin contar fascinaciones más epidérmicas como la de Edith Piaf (fascinación que le abrió a Atahualpa las puertas más sofisticadas de París) o, más acá, la de las figuras del llamado *neo folk* Devendra Banhart y José González. Es que, a pesar de la concentración temática de su obra, Yupanqui se extiende a través del tiempo en un caleidoscopio: cada cual tiene el Atahualpa que quiere. El de protesta (Minero soy), el político (El arriero), el paisajista (Chacarera de las piedras), el zen (El cielo está dentro de mí), el poeta, el compositor, el guitarrista.

Atahualpa Yupanqui, originalmente llamado Héctor Chavero Aramburu, fue la figura más prominente que jamás haya tenido el folclore Argentino. Se inicia en la música a los seis años de edad recibiendo clases de violín, para posteriormente enamorarse firmemente de la guitarra y recibir clases con el profesor Bautista Almirón.

Atahualpa nace bajo el seno de una familia de campo, lugar donde extrae gran parte de sus historias y visión de mundo contado y retratado en sus canciones.

Adquiere el seudónimo a los 13 años, cuando comienza escribir en el periódico de su escuela, ocultando su identidad bajo el nombre de “Atahualpa Yupanqui” en honor a los soberanos incas.

²⁵“Cuando tenía apenas 19 años de edad, compuso su canción "Camino del Indio". El tema en su origen no tuvo la entidad de himno de la indianidad que luego el pueblo le otorgó. Simplemente fue una canción inspirada en un sendero que llevaba, ascendiendo la ladera del cerro San Javier - en el amado Tucumán de su infancia - hasta la huerta de naranjas y al rancho de un anciano indio amigo de aquellos niños. Pero la gente, con

²⁴ DEL MAZO. (2008). *Atahualpa Yupanqui 1908-2008: cien años de soledad*. [En Línea] <http://edant.clarin.com/diario/2008/01/31/espectaculos/c-01011.htm>>[2008, Enero 31]

²⁵ GUTIÉRREZ. (s.f). Atahualpa [En línea] <<http://www.atahualpayupanqui.org.ar/atabio.html>>

esa proverbial capacidad y autoridad para otorgar valores determinados a la obra de otros hombres, la consagró como una alta alabanza a los senderos que recorrió a pie el indio de esta América nuestra.”

Es a esta edad donde Atahualpa parte a recorrer su país y a encontrarse con el canto de su tierra, estableciéndose finalmente en Buenos Aires, ciudad que nunca logró gustarle.

²⁶“Buenos Aires, ciudad gringa,
me tuvo muy apretao.
Tuitos se me hacían a un lao
como cuerpo a la jeringa...”

Posteriormente es vetado políticamente del país durante el primer gobierno de Juan Perón, siendo tachado como “comunista y guitarrero” debido a su afiliación al partido comunista y por las temáticas de algunas de sus canciones. Es en este período donde es torturado por un policía, quien le aplasta con una máquina de escribir su mano derecha, no sabiendo que el cantor era zurdo. Tiempo después, en su etapa de vejez, esta lesión comienza a afectar su mano derecha, por lo cual comienza a ralentizar el pulso de sus canciones en favor del desempeño de su mano.

Se destaca con canciones como “El Arriero”, “Los Ejes de mi Carreta”, “Los Hermanos”, “Milonga del Solitario”, “Luna Tucumana”, entre otras, repertorio que posee una vasta cantidad de estilos del folclore pero preponderantemente constituido por Zambas.

Las canciones de Atahualpa Yupanqui forman parte fundamental del repertorio popular latinoamericano y han trascendido por décadas, siendo versionadas por distintos artistas destacados como Mercedes Sosa, Víctor Jara, Pedro Aznar, Divididos, Andrés Calamaro, Soledad Pastorutti, entre otros.

²⁶Yupanqui, A. (1979). *El Payador Perseguido*. Buenos Aires, Argentina: Compañía General Fabril Editora.

Gustavo "Cuchi" Leguizamón

²⁷ "Durante los años de plomo, el Cuchi estaba cenando en un tradicional club de Salta con un amigo. Tenía sobre la mesa un libro del Che Guevara, al que admiraba incondicionalmente. Un militar de alta graduación se le acercó y le dijo: "Doctor, me extraña que usted lea estos libros, porque de esta manera se va a convertir en un idiota útil". Leguizamón le contestó: "Y vos, changuito, ¿cuándo vas a leer un libro, para dejar de ser un idiota inútil...?"

Gustavo "Cuchi" Leguizamón, fue músico y abogado, además de tener una carrera política como diputado y fiscal en la ciudad de Salta. Su carrera política se debe a sus ideales por contribuir en la participación real del pueblo y también para contribuir en la cultura.

Fue gran responsable de la renovación del folclore y del enaltecimiento de la música nacional argentina.

²⁸ "Alrededor de 800 composiciones (muchas sinfónicas y corales), entre las que se encuentran "Balderrama", "La Pomeña", "Zamba del pañuelo", "Serenata del 900", "Maturana", "Zamba de Lozano", "Zamba de Juan Panadero", "Chacarera del expediente", "Zamba de Anta", "La Arenosa", "Zamba del laurel" y "El silbador", componen una obra que abrió el camino de la renovación folklórica."

Al igual que Yupanqui, el Cuchi posee un repertorio que ha sido versionado por grandes artistas de la escena actual, y cabe destacar que no solamente de la escena popular, sino que ha dado pie también para piezas corales, sinfónicas y adaptaciones para distintos formatos.

Mercedes Sosa

²⁹ "HAYDÉE MERCEDES SOSA nació en San Miguel de Tucumán el 9 de julio de 1935, en un hogar humilde. De esos años viene su apego por las

²⁷ ECHECHURRE. (1997). *A Solas con el Cuchi Leguizamón*. [En Línea]
<<http://www.pagina12.com.ar/2000/00-09/00-09-29/paq25.htm>> [1997, Abril 16]

²⁸ PLAZA.(1997). *Ochenta veces Cuchi*. [En Línea]
<<http://www.lanacion.com.ar/77097-ochenta-veces-cuchi>> [1997, Septiembre 19]

²⁹ SOSA.(2003). *El principio...*[En Línea]
<<http://www.mercedessosa.com.ar/marcosmaster.htm>> [2003, Febrero]

expresiones artísticas populares. Recién salida de la adolescencia, le gustaba bailar y enseñaba danzas folklóricas. También cantaba.

En octubre de 1950, quinceañera, empujada por el entusiasmo de un grupo de amigas inseparables, se animó a participar en un certamen radial organizado por LV12 de Tucumán. Oculta tras el seudónimo de Gladys Osorio, su incipiente calidad como cantante la hizo triunfar en un concurso cuyo premio era un contrato por dos meses de actuación en la emisora”

Mercedes Sosa, más conocida como “La Negra”, fue parte fundamental del “Movimiento del Nuevo Cancionero” una corriente renovadora del folclore que tiene su origen en la ciudad de Mendoza. Esta corriente nace con el fin de dejar de lado las modas en la música argentina y prestarle atención a la cotidianeidad del hombre argentino.

Su primer disco fue titulado “Canciones con Fundamento” el cual la llevó a ser reconocida. En el año 1965 obtiene excelentes críticas en el Festival Nacional de Folclore en Cosquín.

Fue una gran cantante de gran compromiso social y política, primero enlistándose en las filas del Partido Comunista en su juventud y simpatizando con el primer gobierno de Juan Perón. Posteriormente, fue perseguida por el régimen militar que se erigió en el país en el año 1976.

En 1979 se exilia en París y después parte a Madrid. En esos años lanza dos discos, “Mercedes Sosa Interpreta a Atahualpa Yupanqui” y “Serenata para la tierra de uno”.

Posee una vasta lista de éxitos como “Todo Cambia”, “Alfonsina y el Mar”, “Gracias a la Vida” (en honor a Violeta Parra), “Dale Alegría a mi corazón” y muchos más.

CAPÍTULO 3: La Milonga

3.1 Historia

³⁰“Canción rural tradicional criolla, vigente en las provincias de Buenos Aires y La Pampa y en el sector sur de las de San Luis y Mendoza. Su antigüedad con el nombre no parece ir más lejos de 1850. El movimiento tradicionalista en Buenos Aires a principios del Siglo XX la exhumó y difundió, transformándose en la canción por excelencia de los payadores rioplatenses”

La milonga tiene origen en la zona argentina de Río de la Plata, la cual es frontera entre Argentina y Uruguay, es por esto que este estilo musical fue compartido por ambos países.

³¹“Cuando se habla de Milonga, se suele pensar en el género musical porteño, en Carlos Gardel o en el dos por cuatro. Pero son pocos los que piensan en el folclore, menos aún en la figura del gaucho. Sin embargo una de sus especies folclóricas, la milonga surera, tiene origen en el campo y sus primeros intérpretes eran nada más y nada menos que los gauchos”

La Milonga constituyó el estilo musical característico de la cultura gauchesca, el cual fue tomado y expandido por los payadores de la región. En el siguiente extracto, se aprecia como Hernández (1872)³² retrata fielmente la cultura gauchesca en su novela “El Gaucho Martín Fierro”:

“Más ande otro criollo pasa
Martín Fierro ha de pasar,
Nada lo hace recular
Ni las fantasmas lo espantan;
Y dende que todos cantan
Yo también quiero cantar.”

La cita anterior, insigne a cabalidad los rasgos culturales que lo definen, destacando, la gallardía y el amor por la paya y la música.

Posteriormente se gestaría la Milonga Ciudadana o porteña, estilo creado en el año 1931 con el nacimiento de la “Milonga Sentimental”

³⁰ Casares, E. Fernández de la Cuesta, I. y López-Calo, J. (2000). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. España: Sociedad General de Autores y Editores.

³¹ Irigoyen, A.(Director).().El Origen de las Especies – La Milonga. [Documental]. Buenos Aires: Canal Encuentro.

³² Hernández, J. (1872). *El Gaucho Martín Fierro*. Buenos Aires: La Pampa.

compuesta por Sebastián Piana. Este estilo de milonga está más asociado al Tango y la habanera.

Años más tarde, y ya llegada la urbanización, los aires de la música argentina tomarían otro rumbo, ya más cercano e influido por los inmigrantes europeos.

³³ “Las nuevas circunstancias sociales y económicas hacen que prospere la enseñanza y difusión de la música europea a nivel profesional. La ópera, la zarzuela y el repertorio sinfónico y de cámara comienzan a ponerse al día y servirán para generar nuevas tendencias y estilos locales. Ello acelerará un proceso de transculturación en el que participan la música de origen europeo (académica y popular), la criolla de origen rural y la criolla de origen urbano.”

³⁴ “Hacia 1900 comenzó a comentarse en la prensa como novedad, la inclusión del tango en los bailes de carnaval que se realizaban en los teatros y salones de baile del centro de la ciudad. Su auge como danza, en la que prevalece la improvisación y la facultad de creación coreográfica, se produce entre 1903 y 1905. Sin embargo el tango ya se ejecutaba y se bailaba desde fines del siglo XIX en prostíbulos clandestinos, puesto que en los autorizados de la Capital Federal estaba prohibido el consumo de bebidas alcohólicas y el baile, por lo cual sólo se practicó su ejecución instrumental. Al cultivo del tango en estos lugares, se debe la atribución de su origen prostibulario, la extensión de su mal renombre y la negativa de la “buena sociedad” a admitirlo en sus salones”

Se puede apreciar como en 1900 comienza a acrecentarse el Tango, música popular creada, escuchada y bailada en la ciudad que se origina en ambientes bohemios, sobre todo en burdeles que nace desde una prohibición y es desarrollada en la clandestinidad. Años después comenzaría a bailarse el Tango-Milonga, el cual pretendió darle una elegancia al Tango para sacarlo del ambiente burdelesco, por lo tanto era una expresión musical donde la pareja bailaba a un ritmo que impedía el roce de los cuerpos, a diferencia del tango más primitivo en donde la pareja al son de los cortes bailaba más pegada.

³³ Rey de Guido, C. y Guido, W. (1989). *Cancionero Rioplatense (1880-1925)*. Argentina: Fundación Biblioteca Ayacucho.

³⁴ Rey de Guido, C. y Guido, W. (1989). *Cancionero Rioplatense (1880-1925)*. Argentina: Fundación Biblioteca Ayacucho.

Junto con esta refinación en la danza, vino el refinamiento musical, el cual fue impulsado por un movimiento de músicos constituido por Sebastián Piana, Homero Manzi, Pedro Maffia, Catulo Castillo, entre otros.

En este grupo de revolucionarios musicales todos tenían formación musical o formación académica en las letras, por lo cual recibieron fuertemente la influencia cultural de la academia artística Europeizante.

1931 sería el año del puntapié inicial de la Milonga Ciudadana, género que nace en Buenos Aires de la mano, principalmente, de Homero Manzi y Sebastián Piana.

³⁵“Dentro de su colaboración con Manzi llegó en 1931 otro éxito fundamental: “Milonga sentimental”, a la que siguieron “Milonga del 900”, “Milonga triste”, “Juan Manuel”, “Milonga de los Fortines”, “Pena mulata”, “Milonga de Puente Alsina”, “Canción por la niña muerta”, y los tangos “El pescante” y “De barro”.”

3.2 Características Musicales

Con respecto a la Milonga Campera y sus características musicales:

³⁶ “Canción silábica, que se entona a una sola voz con acompañamiento de guitarra. Se inicia con un interludio, generalmente punteado, donde se reitera la fórmula rítmica característica de la milonga (corchea con puntillo, semicorchea, corchea, corchea), sobre los acordes de tónica y dominante, que luego, cuando ingresa la voz, sirve de base al acompañamiento. Cada estrofa está separada por un interludio que reitera el tema del preludio. Se reconocen los rasgos musicales propios del cancionero que Carlos Vega denominara “binario colonial”; modo mayor o menor, a veces bimodal, es decir con entrelazamiento de ambos modos, pie binario y ámbito melódico que no excede la octava”

³⁵ Ferrer, H. (1980). *Libro del Tango*. Argentina: Editorial Antonio Tersol.

³⁶ Casares, E. Fernández de la Cuesta, I. y López-Calo, J. (2000). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. España: Sociedad General de Autores y Editores.

Necesitaba hacer milongas distintas; éstas lo fueron: mantuvieron la sencillez del ritmo, pero con una forma musical definida, como si fuesen tangos-canción, pero sin perder la esencia de la milonga.....Cuando Manzi me llamó, precisamente a los dos días, yo ya tenía realizada "Milonga sentimental", cuya música me llevó media hora (la que preparé para la milonga de González Castillo me había llevado un día). No era la milonga eterna, improvisada de los payadores..."

He aquí uno de los rasgos más distintivos entre la milonga campera y la milonga ciudadana; esta última se ciñó más a la forma canción, ya con estructura formal establecida y sin las improvisaciones de los payadores gauchos, los cuales le daban la prolongación a la música según la versificación que iba surgiendo en tiempo real.

Estableciendo paralelos, también es necesario decir que ambas vertientes de la milonga poseen métrica binaria, aunque la milonga ciudadana posee un ostinato que consiste en un 3 + 3 + 2 en la distribución de sus corcheas, ostinato que tiene en común también con el Tango debido a su estrecho parentesco.



La milonga ciudadana, con el pasar del tiempo, y al llegar el influjo teórico de la academia musical Europea, hereda una armonía más trabajada, por lo tanto hay que agregar que este tipo de milongas no versan solamente en una relación armónica de I – V, sino que poseen más vuelcos armónicos y recursos que embellecen el estilo. Claro ejemplo de esto son las milongas y tangos compuestos por Piazzolla para los versos de Borges, las cuales poseen un trabajo instrumental acabado e interpretado finamente por la orquesta de Piazzolla.

3.3 Exponentes

Sebastián Piana

⁴⁰“Entre los artistas de más extensa trayectoria que haya tenido nuestra música popular, se ha distinguido por la jerarquía y la sostenida inventiva de su obra de compositor de formidables clásicos: bastará la mención de “Sobre el pucho”, “El Pescante”, “Arco Iris”, “Tinta Roja” y “Milonga Triste”, para ubicar inmediatamente su talento, su corazón de hombre de Buenos Aires y el nobilísimo cuño de su inspiración.

Renovador y superador de la estética popular en torno de 1930 compartió con José González Castillo, Pedro Maffia, Homero Manzi y Catúlo Castillo, un movimiento que obligó a todos los autores a la decantación y al refinamiento. Con Manzi, particularmente, logró él lo que hasta entonces parecía imposible encontrarle un rumbo diferente a un viejo género: la milonga.”

Astor Piazzolla

⁴¹“Usted me dice que no es pianista, que instrumento toca, entonces?” -insistía ella-. Y yo no quería decirle que tocaba el bandoneón, porque pensaba “ahí esta me tira por la ventana del cuarto piso con bandoneón y todo”. Finalmente se lo confesé y me hizo que le tocara unos compases de un tango mío. De repente abre los ojos, me toma la mano y me dice: “Pedazo de idiota, esto es Piazzolla!”. Y agarre toda la música que había compuesto, diez años de mi vida, lo tire al diablo en dos segundos.”

Astor Piazzolla es la confluencia entre el mundo de la academia docta y la música popular, en particular el tango.

⁴⁰ Ferrer, H. (1980). *Libro del Tango*. Argentina: Editorial Antonio Tersol.

⁴¹ SAAVEDRA. (1989). *Astor Piazzolla: Un tango triste, actual, consciente*. [En Línea] <<http://www.piazzolla.org/interv/index.html>> [1989, Julio]

⁴²Astor Pantaleón nació en 1921 en Mar del Plata, cuando este puerto pesquero del Atlántico, 420 kilómetros al sur de Buenos Aires, era a la vez un balneario aristocrático, aún no masivo. En 1924 pasó a vivir con sus padres en Nueva York, donde en 1929 sobrevino su encuentro con el bandoneón. En 1932 compuso su primer tango, "La Catinga" nunca difundido, e intervino como actor infantil en "El día que me quieras", film cuya estrella era Carlos Gardel.

Ya de regreso en Mar del Plata, en 1936 comienza a formar parte de conjuntos locales y a conducir incluso uno que adoptaba el estilo del Sexteto Varadaro, que a partir de 1933 había intentado una audaz superación estilística, desdeñada por las grabadoras. Su líder, el violinista Elvino Vardaro, tocaría muchos años después para Piazzolla.

En 1938 llegó a Buenos Aires, donde luego de pasar brevemente por varias orquestas, fue incorporado a la del bandoneonista Aníbal Troilo, que se había constituido en 1937 y jugó un papel trascendental en el apogeo del tango en los dos decenios siguientes. Además de bandoneón de fila, Astor fue allí arreglador y ocasional pianista en apurado reemplazo de Orlando Gogni (o Goñi), tan brillante como incumplidor. Troilo prohijó a Piazzolla, pero también recortó su vuelo para ceñirlo a los límites de su estilo, que no debía trasponer la capacidad del oído popular."

Piazzolla tuvo un vasto recorrido tocando con los más connotados de la escena tanguera, pero su ímpetu por buscar un sonido renovado se ve reflejada al dejar la orquesta de Troilo y formar la propia en 1946, la cual constituye su primer esfuerzo por plasmar un trabajo propio e inspirado y comenzar con su senda revolucionaria en el tango.

⁴³"Música más tango igual a evolución, igual a búsqueda, igual a todo lo que debería ser el tango hoy. Lamentablemente el 99% de los compositores de tango, los músicos de tango, los intérpretes de tango no tienen una cultura musical y eso es lo que le impide a ellos evolucionar. Entonces, que ha pasado, se produjo una guerra de uno contra todos, y fue muy duro porque son casi cuarenta años de estar luchando, no en vano porque al fin y al cabo el más agradecido y al que mejor le ha ido es a mí..."

⁴² NUDLER. (s.f) [En línea] <<http://www.todotango.com/Creadores/Biografia.aspx?id=44>>

⁴³ Salcedo, A. (Director). (1986). Astor Piazzolla – The Next Tango. [Entrevista]. Alemania.

La "Balada para un Loco" sigue siendo el éxito que lanzó a la fama al compositor y bandoneonista, pero el catálogo de obras destacadas es vasto como para hacer una gran lista. Las "Cuatro estaciones porteñas", "Milonga del Ángel", "Prepárense", "Tango Suite para dos guitarras" y las composiciones del disco "El Tango", entre muchas otras forman parte de las revolucionarias composiciones de este visionario de la música argentina.

CAPÍTULO 4: Análisis Musical

4.1 “Milonga Sentimental”

Milonga Sentimental

Homero Manzi

Sebastián Piana

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a simple accompaniment of quarter notes.

The second system of musical notation starts at measure 5. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps and a 2/4 time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a simple accompaniment of quarter notes.

The third system of musical notation starts at measure 9. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps and a 2/4 time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a simple accompaniment of quarter notes.

The fourth system of musical notation starts at measure 14. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps and a 2/4 time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a simple accompaniment of quarter notes.

The fifth system of musical notation starts at measure 19. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps and a 2/4 time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a simple accompaniment of quarter notes.

2

23

Musical notation for measures 23-26. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melody in the treble with eighth-note patterns and occasional rests.

27

Musical notation for measures 27-31. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two flats. The time signature is 3/4. The melody in the treble continues with eighth-note patterns, while the bass provides a consistent accompaniment.

32

Musical notation for measures 32-36. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two flats. The time signature is 3/4. The melody in the treble shows some variation in rhythm, including a quarter note followed by eighth notes.

37

Musical notation for measures 37-40. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two flats. The time signature is 3/4. A first ending bracket labeled '1.' spans measures 38-40. The treble staff features a more active melody with sixteenth-note runs in measures 38 and 39.

41

Musical notation for measures 41-44. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two flats. The time signature is 3/4. A second ending bracket labeled '2.' spans measures 42-44. The treble staff has a more active melody with sixteenth-note runs in measures 42 and 43. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

4.1 Análisis

“Milonga Sentimental” fue compuesta por Sebastián Piana y escrita por Homero Manzi. Es la composición por excelencia que llevó a la luz a la Milonga Ciudadana.

Esta canción está escrita en una métrica de 2/4 y con la característica sensación rítmica de este estilo similar a la habanera. La canción está en la tonalidad de G Mayor (Introducción y Período A) para posteriormente (Período B) situarse en la tonalidad de G menor.

En términos de sintaxis, “Milonga Sentimental” es una canción binaria, ya que posee marcadamente dos períodos (período A y B).

Introducción

La introducción instrumental posee una extensión de 6 compases en donde la armonía versa sobre el I y V grado de la tonalidad. El ostinato generado en la imagen a continuación marcará un patrón típico de acompañamiento para las milongas posteriores. (Ver figura 1). Como una particularidad armónica se puede apreciar que en los compases correspondientes al V grado de la tonalidad el bajo del acorde se sitúa en primer tiempo del compás en la 5ta nota del acorde (nota la en referencia a su tónica re) generando un acorde V6/4.

Milonga Sentimental

Homero Manzi

Ostinato rítmico
anacrúsico

Sebastián Piana

The image displays a musical score for piano accompaniment. The top system consists of two staves: a bass staff and a treble staff. The bass staff features a rhythmic ostinato pattern, which is highlighted with a red rectangular box. Below the bass staff, there are four red boxes containing the chord symbols: I (G), I (G), V6/4 (D/A), and V6/4 (D/A). The bottom system also consists of two staves: a treble staff and a bass staff. Below the bass staff, there are two red boxes containing the chord symbols: I (G) and I (G). The score is in 2/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Figura 1

Período A

El período A es un período tautológico binario que comienza en el compás 7 y concluye en el primer tiempo del compás 22, y al igual que la introducción versa sobre el I y V grado (G y D7).

La sección A contiene dos frases positivas; la primera se extiende del compás 7 al 14 y la segunda del compás 15 al 22.

La primera frase (alzar del compás 7 al compás 14) contiene dos semifrases negativas (poseen motivos distintos). La primera semifrase (semifrase a1 negativa) se extiende desde el alzar del compás 7 al compás 10. Esta semifrase contiene dos motivos (motivo "a" desde el alzar del compás 7 hasta el compás 8 y motivo "b" desde el alzar del compás 9 hasta el compás 10); el motivo "a" corresponde a un motivo anacrúsico con terminación femenina. El motivo "b" corresponde a su vez a un motivo anacrúsico con terminación masculina. (ver figura 2)

Início Período A Semifrase a1 negativa motivo b

5

9

I (G) V6/4 (D/A)

V6/4 (D/A) I (G)

Figura 2

La segunda semifrase b1 binaria negativa se extiende desde el alzar del compás 11 al primer tiempo del compás 14. Posee una composición idéntica a la de la primera semifrase ya que también posee dos motivos distintos (motivo "a" y motivo "b") con las mismas características de la primera semifrase (motivo "a" anacrúsico femenino y motivo "b" anacrúsico masculino). (Ver figura 3)

Semifrase b1 negativa

9

I (G) V6/4 (D/A) V6/4 (D/A)

14

I (G)

Figura 3

La semifrase a2 (alzar del compás 15 al primer tiempo del compás 18) se presenta idénticamente a la semifrase a1. Es una semifrase negativa y se compone de motivo "a" y "b" exactamente iguales a los motivos presentes en la primera semifrase (a1). Armónicamente versa sobre I y V grado al igual que la primera semifrase. (Ver figura 4)

Figura 4

La semifrase b2 es una semifrase negativa y se extiende desde el alzar del compás 19 al primer tiempo del compás 22. Presenta exactamente las mismas condiciones que la semifrase b1 en cuanto a motivos, extensión y armonía (redunda sobre I y V grado). (Ver figura 5)

Figura 5

Período B

El período B sufre una inflexión armónica ya que minoriza a la tonalidad de G menor (explícitamente demostrada en la aparición de la nota si bemol al comienzo de la melodía del período B agregando además el cambio de armadura), provocando que la milonga tome el carácter melancólico amoroso que se puede desprender de la letra. El período B en su totalidad comprende desde el alzar del compás 23 hasta la primera corchea del compás 38. La melodía, en términos rítmicos, toma un carácter más sincopado desde el comienzo del período (alzar del compás 23).

El período B es un período binario analítico que se compone de dos frases. La primera frase corresponde a una frase binaria positiva y se extiende desde el alzar del compás 23 hasta la primera corchea del compás 30 y la segunda frase, binaria positiva al igual que la primera frase, desde el compás 30 hasta la primera corchea del compás 37. En cuanto al aspecto armónico, se puede apreciar la minorización en esta sección, pero siempre generalmente alternando entre los grados V – I al igual que el Período A. Aún así, cuenta con una variación armónica llevada a cabo entre los compases 28 y 29 en donde se produce un efecto cadencial descendente a partir del IV grado (C) bajando gradualmente hasta la tónica (ver figura 7).

La primera frase contiene dos semifrases; la primera semifrase (“c1”) es binaria negativa ya que contiene dos motivos distintos (motivo “c” anacrúsico masculino y motivo “d” anacrúsico masculino) y se genera desde el alzar del compás 23 al primer pulso del compás 25 (ver figura 6). El motivo “c” anacrúsico masculino comienza en el alzar del compás 23 hasta el primer tiempo del compás 25 (específicamente hasta la corchea de la síncopa generada en el primer tiempo de este compás). El motivo “d” anacrúsico masculino va desde el alzar del compás 25 a la primera corchea del primer pulso del compás 26.

The image shows a musical score for Período B, measures 19 through 26. The score is written for piano in G minor (one sharp, one flat) and 2/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The melody is primarily in the treble clef. A blue box highlights a specific section of the melody in measure 25, which corresponds to the 'c1' phrase mentioned in the text. The score includes various rhythmic values such as eighth notes, quarter notes, and half notes, along with rests and accidentals.

Semifrase c1 negativa

2
23

motivo c motivo d

I (Gm) V6/4 (D/A) V6/4 (D/A) I (Gm)

Figura 6

La segunda semifrase (semifrase “d1” binaria negativa al igual que la primera) se extiende desde el alzar del compás 27 al primer pulso del compás 30. Al igual que la semifrase “c1” contiene dos motivos distintos (c y d). El motivo “c” va desde el alzar del compás 27 hasta el primer tiempo del compás 28 y corresponde a un motivo anacrúsico masculino y el motivo “d” se extiende desde el segundo tiempo del compás 28 hasta la primera corchea del compás 30 y corresponde también a un motivo anacrúsico masculino.

2
23

Semifrase d1

motivo c motivo d

I (Gm) IV (C) I6 (Gm/Bb) V6/4 (D/A) I (Gm)

27

Figura 7

La segunda frase es una frase binaria positiva al igual que la primera frase. Contiene dos semifrases; la primera semifrase ("c2") se extiende desde el alzar del compás 31 al primer tiempo del compás 34 y es binaria negativa y la segunda semifrase ("d2") tiene una extensión que va desde el alzar del compás 35 hasta el primer tiempo del compás 38.

La primera semifrase (alzar del compás 31^a la primera corchea del compás 34) posee dos motivos ("c" y "d" respectivamente). El motivo "c" es un motivo anacrúsico masculino que va desde el alzar del compás 31 hasta el primer tiempo del compás 32. Por su parte, el motivo "d", es un motivo anacrúsico masculino igual que el "c" y se extiende desde el alzar del compás 33 hasta la primera corchea del compás 34. Armónicamente versa sobre el I grado y posee dos compases de V en posición de 6/4.

The image shows a musical score for two staves, treble and bass clef, in a key with one flat (B-flat). The score is annotated with several elements:

- Top Staff (Treble Clef):**
 - A red arrow labeled "semifrase c2 negativa" spans from the start of measure 31 to the first beat of measure 34.
 - A blue box labeled "motivo c" highlights the notes in measures 31 and 32.
 - A red arrow labeled "semifrase c2 negativa" spans from the start of measure 33 to the first beat of measure 38.
 - An orange box labeled "motivo d" highlights the notes in measures 33 and 34.
- Bottom Staff (Bass Clef):**
 - A red box labeled "(Gm)" is positioned below measure 31.
 - A red box labeled "V6/4 (D/A)" is positioned below measure 32.
 - A red box labeled "V6/4 (D/A)" is positioned below measure 34.
- Measure Numbers:** The number "32" is written above the treble staff at the beginning of the second measure.

Figura 8

La segunda semifrase "d2" binaria negativa (ver figura 9) va desde el alzar del compás 35 a la primera semicorchea del compás 38. El motivo "c" es un motivo anacrúsico masculino y va desde alzar del compás 35 hasta el primer tiempo del compás 36. Finalmente, el motivo "d" anacrúsico masculino comienza en el segundo pulso del compás 36 y finaliza en la primera semicorchea del compás 38

semifrase d2 negativa

motivo c

37

motivo d

I (Gm) IV (C) V (D) V (D) I (Gm)

Figura 9

Coda

La coda o sección conclusiva de esta milonga posee dos casillas; la primera casilla con una extensión de dos compases va desde el compás 38 hasta el compás 31 para retomar el período A (señalado en el segno). Armónica y rítmicamente posee los mismos elementos que los compases de introducción por lo cual nos lleva directamente a la exposición del período A. Ambas casillas retornan a la tonalidad de origen (G Mayor) para devolverle el carácter alegre y radiante a la Milonga. (Ver figura 10)

1.

41

I (G) I (G) V4 (DA) V4 (DA)

Figura 10

Finalmente, la sección que da cierre a la milonga corresponde a la casilla 2 se extiende desde el compás 42 al compás 44 y poseen el mismo contenido armónico y rítmico que la introducción volviendo también a la tonalidad de origen (G Mayor). (Ver figura 11)

The image shows a musical score for three measures. The top staff is in bass clef and the bottom staff is in treble clef. The key signature has one sharp (F#), indicating G Major. The time signature is 3/4. The first measure (measure 42) starts with a double bar line and a '2.' above it. The second measure (measure 43) ends with a double bar line. The third measure (measure 44) ends with a double bar line and a fermata over the final note. Below each measure, there is a red box containing the chord symbol 'I (G)'. A '8va' marking is present above the final note in the third measure.

Figura 11

4.3 "Alfonsina y el Mar"

Alfonsina y el Mar

Félix Luna

Ariel Ramirez

The musical score is written for piano and consists of five systems of music. Each system has a treble and bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 6/8. The score begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first system starts with a treble clef and a key signature of one flat. The second system starts with a treble clef and a key signature of one flat. The third system starts with a treble clef and a key signature of one flat. The fourth system starts with a treble clef and a key signature of one flat. The fifth system starts with a treble clef and a key signature of one flat. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

4

8

11

15

2

19

1. 2.

Musical score for measures 19-22. Measure 19 starts with a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. The melody begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, Bb4, and C5. The bass line has a half note chord of G2-Bb2-D3. Measures 20 and 21 are first and second endings, both featuring a half note chord of G2-Bb2-D3 in the bass and a melodic line in the treble. Measure 22 continues the melody from the first ending.

23

Musical score for measures 23-25. Measure 23 features a long note in the treble (G4) and a melodic line in the bass. Measure 24 continues the treble note and the bass melody. Measure 25 features a long note in the treble (A4) and a melodic line in the bass.

26

Musical score for measures 26-29. Measure 26 has a treble melody of eighth notes and a bass line of quarter notes. Measure 27 continues the treble melody and bass line. Measure 28 features a treble melody with a half note chord in the bass. Measure 29 continues the treble melody and bass line.

30

Musical score for measures 30-33. Measure 30 has a treble melody of eighth notes and a bass line of quarter notes. Measure 31 continues the treble melody and bass line. Measure 32 features a treble melody with a half note chord in the bass. Measure 33 continues the treble melody and bass line.

4.4 Análisis

Alfonsina y el Mar es una zamba insigne del estilo compuesta por Ariel Ramírez y escrita por Félix Luna, quien la llevó al reconocimiento fue Mercedes Sosa en el año 1969.

Es una zamba de forma tradicional que cuenta con 32 compases de extensión y está en la tonalidad de C menor. Formalmente, esta zamba cumple con el siguiente plan: Introducción – A – A

Por consiguiente, esta canción es una canción uniperiódica compuesta de un solo período ternario (frase a, frase a' y frase b).

Armónicamente, "Alfonsina y el Mar" posee un desarrollo armónico más sofisticado que las zambas que la antecedieron ya que no versa solamente entre el I y V grado, sino que posee además dominantes auxiliares, funciones transitorias, acordes con tensiones, entre otros.

Introducción

La introducción posee una extensión de 8 compases, sus frases se separan desde el compás 1 al 4 y desde el compás 5 al 8. Cada una de estas frases posee dos semifrases y su vez estas semifrases dos motivos cada una (a y b). (Ver figura 12)

Frase 1 →

Félix Luna

Semifrase 1

Semifrase 2

Ariel Ramirez

motivo a

motivo b

motivo a

motivo b

I (Cm)

V7 (G7)

VI7 (Ab7)

V9 (G9)

Figura 12

En el ámbito armónico la introducción versa sobre el primer grado (Cm), el quinto grado (V7 que en algunos compases incluye la novena bemol quedando como un Vb9) y además agrega el VI7 (Ab7) el cual corresponde a una sustitución tritonal del V grado (sustituye a D7) generando un movimiento gradual de los bajos (Ab hacia G). En el compás 4 el bajo toma un papel más dinámico generando una progresión I6 – I6/4 para posteriormente caer al acorde de tónica en su estado fundamental (Cm) en el compás 5. (Ver figura 13)

Figura 13

Período A

El período A de esta zamba se extiende desde el alzar del compás 9 hasta el último compás de ésta (compás 33).

Referente a lo sintáctico, el período A corresponde a un período ternario ya que posee tres frases: la primera frase "a" va desde el alzar del compás 9 hasta el compás 20 (primera casilla). La frase "a" cuenta con la misma extensión que la frase por ser su repetición y se extiende hasta el compás 21 (segunda casilla). Por su parte, la frase "b" va desde el alzar del compás 22 hasta el compás 33.

Frase a

La frase "a" binaria negativa se enmarca desde el alzar del compás 9 hasta el compás 20. Posee dos semifrases: semifrase "a" con extensión desde el alzar del compás 9 al compás 12 y semifrase "b" desde el alzar del compás 13 al compás 20.

La semifrase "a" positiva contiene el motivo "a" que es un motivo anacrúsico masculino y el motivo a1 posee las mismas cualidades que el motivo "a" con leves variaciones, lo cual indica que la semifrase a es una semifrase positiva.

En el ámbito armónico, se puede apreciar una función transitoria en el compás 9 (Vaddb9/IV), está función es el dominante del cuarto grado de la tonalidad principal (Fm). Este dominante tiene la característica de ser un quinto grado con novena bemol y sin séptima lo cual genera un V grado con novena bemol agregada (dominante propio de la tonalidad menor). Posterior a esto, la armonía gravita en el cuarto grado con séptima menor (Fm7) para luego pasar al dominante de la tonalidad principal también con novena bemol (Gaddb9 sin séptima) para resolver prontamente en el I (Cm). (Ver figura 14)

The image displays a musical score for 'Frase A'. The top staff is for the voice (Voz) and the bottom staff is for the piano. The score is divided into two sections: 'Semifrase a' (measures 9-12) and 'Semifrase b' (measures 13-20). The vocal line in 'Semifrase a' contains 'motivo a' (measures 9-12) and 'motivo a1' (measures 13-16). The piano accompaniment in 'Semifrase a' contains 'motivo a1' (measures 13-16). The harmonic analysis below the piano staff shows the following chords: I (Cm) for measures 9-12, Vm7 (Fm7) for measures 13-16, Vaddb9 (Gaddb9) for measures 17-18, and I (Cm) for measures 19-20. A red arrow above the piano staff points from measure 13 to measure 20.

Figura 14

La semifrase "b" negativa va desde el alzar del compás 13 hasta el compás 20. Consta de dos motivos; el motivo "b" anacrúsico femenino va desde el alzar del compás 13 al compás 16 y el motivo "a1" (misma

figuración y recorrido melódico pero mayor extensión que el motivo “a”) anacrúsico masculino se extiende desde el alzar del compás 17 a la primera casilla (compás 20).

En relación a la armonía, la semifrase “b” versa sobre su IV grado en posición 6/5 (Fm7/Ab) para después pasar al dominante del bIII grado (Bb9). Seguido a esto recae en el bIII grado (EbMaj7) para pasar luego al IV grado (Fm) y cerrar la cadencia con el dominante del dominante (D7b9), luego llevar la tensión hacia el dominante de la tonalidad de origen (G7b9) y reposar en Cm. (Ver figura 15)

Semifrase b

motivo b

2
15

IV6/5 (Fm7/Ab) V9/III (Bb9) III Maj7 (EbMaj7) IV (Fm)

Vadd9/IV (D9) V7b9 (G7) I (Cm)

Figura 15

El motivo “a1” de la semifrase “b” versa armónicamente, en primer lugar, sobre el VII dominante (VII7) que corresponde a un intercambio modal ya que es séptimo grado de la escala menor natural. Posteriormente, reposa sobre el I grado para pasar en mitad del compás al II grado con inversión (Dm7 con bajo en F) y luego de esto generar una cadencia V/V – V7b9 – I (específicamente Vadd9 del V grado con bajo en F# lo cual genera un paso de un semitono hacia el V grado que es G7b9 y lograr el reposo al I). (Ver figura 16)

Figura 16

Frase a'

La segunda frase "a" binaria negativa contiene la misma estructura y contenido que la frase "a" por el hecho de ser su repetición, con la salvedad de que ésta salta del compás 19 al 21 (segunda casilla) para avanzar hacia la frase "b" de la zamba. En cuanto al ámbito armónico, conserva exactamente lo mismo que la frase a.

Frase b

La frase b se extiende desde el alzar del compás 22 (casilla 2) hasta el compás 33. La frase b es ternaria ya que posee tres grandes semifrases: semifrase c (desde el alzar del compás 22 hasta compás 25), semifrase d (alzar del compás 26 hasta compás 29) y semifrase e (alzar del compás 30 hasta compás 33).

La semifrase "c" binaria negativa se compone de dos motivos. El motivo c es un motivo anacrúsico femenino y el motivo d corresponde a un motivo anacrúsico masculino.

En el aspecto armónico, la semifrase "c" comienza con el dominante con oncena del tercer grado del tono de origen, esto es Eb (bIII) para reposar

en éste. Posteriormente, se conserva el mismo acorde pero con primera inversión para darle paso al V grado del subdominante con novena agregada (Cadd9) y concretar en el subdominante con séptima menor (Fm7). (Ver figura 17)

The image shows a musical score with two systems. The first system, labeled 'Frase b', contains a melodic line for 'motivo c' and a bass line with the chord symbol $V11/bIII (Bb11)$. The second system, labeled 'Semifrase c', starts at measure 23 and contains a melodic line for 'motivo d' and a bass line with the chord symbols $bIII (Eb)$, $bVII6 (Eb/G)$, $Vadd9/IV (Cadd9)$, and $IV (Fm7)$. The score is written in a key with one flat and a 4/4 time signature.

Figura 17

La semifrase "d" binaria negativa se compone de los motivos c1 y e. El motivo c1 es un motivo anacrúsico masculino y el motivo e es un motivo anacrúsico femenino. (Ver figura 18)

La semifrase "d" versa primeramente sobre el subdominante de la tonalidad pero esta vez sin séptima (Fm), el cual cadencia hacia la tónica desde su segunda inversión (Fm/C) lo cual instala la nota "c" como bajo para reposar sobre la tónica. Seguido de esto, versa sobre el V grado (G7) sucedido por el dominante del cuarto grado con novena bemol agregada (Caddb9). (Ver figura 18)

Semifrase d

motivo c1 motivo e

IV (Fm)
 IV6/4 (Fm/C)
 I (Cm)
 V7 (G7)
 Vaddb9/IV (Caddb9)

Figura 18

La semifrase "e", que contiene material rítmico y melódico nuevo, es una semifrase binaria negativa y posee un motivo f y un motivo g. El motivo f contiene una reducción rítmica del material expuesto anteriormente pero con variaciones melódicas. Este motivo es anacrúsico masculino.

Por su parte, el motivo g contiene material rítmico y melódico totalmente distinto a lo anteriormente expuesto por el hecho de generar un patrón de dos semicorcheas y una negra y generar la tensión hacia el final a través de una seguidilla de cromatismos que concluyen con la llegada a la tónica.

En esta semifrase se puede apreciar nuevamente la cadencia plagal (IV-I) pero con la segunda inversión del cuarto grado de por medio para anticipar el bajo del acorde de tónica. En este mismo compás (31) el primer grado vuelve al subdominante para después retomar la tensión con el dominante de la dominante (D9) y sellar con el dominante para generar una cadencia auténtica perfecta en el final. (Ver figura 19)

Semifrase e

motivo f motivo g

IV (Fm)
 IV6/4 (Fm/C)
 Im7 (Cm7)
 IVm7 (Fm7)
 V9/IV (D9)
 V7 (G7)
 I (Cm)

Figura 19

CAPITULO 5: Composiciones para Bajo Eléctrico

5.1 “Zamba del Sauce”

Zamba del Sauce

(para bajo solo)

Afinación Standard BEADG (5 cuerdas)

Matías Iturra R

♩=50

p

f

A

mf

f

ff

B

f

25

Tapping -----

29

cresc

mf

f

1.

36

mp

1.

40

f

arm. artificiales -----

rit.

8^{va} -----

1.

44

D.S

5.2 Análisis

Es una zamba compuesta para bajo eléctrico que cuenta con una extensión de 49 compases. Esta zamba corresponde a un período ternario sintético y posee un esquema formal A-A-B-A-A-B además de poseer una introducción de 8 compases, un interludio de 12 compases y una coda de 5 compases lo cual da como resultante: Introducción-A-A-B-Interludio-A-A-B-Coda. Esta zamba se ciñe en gran manera al plano formal típico del estilo.

En cuanto al plano armónico, esta zamba está en la tonalidad de B menor. En la sección B versa sobre el relativo Mayor de la tonalidad de origen (D Mayor) para darle un giro emocional y un carácter más vivaz y alegre. Esta

Cuenta con recursos propios del bajo eléctrico como elementos percutivos (se golpean las cuerdas muteadas como un émulo del bombo leguero propio del estilo), armónicos naturales, armónicos artificiales y piano tapping (melodía acompañada).

Introducción

La introducción se compone de 8 compases. Los primeros 4 compases están confeccionados a base de arpegios, comenzando por el arpegio con novena de B menor (tonalidad de origen) y finalizando con un forte en el cuarto compás con una cadencia II-V-I sustituyendo el V por su sustitución tritonal (C7= bII7). Del compás 5 al compás 8 se construye un tejido melódico a partir de armónicos artificiales con pedal en B (quinta cuerda al aire) con un decrescendo en el ámbito dinámico.

Respectando a lo armónico, la introducción comienza en la tonalidad de origen (B menor) para pasar, en el mismo compás a un arpegio de DMaj9 (sin tercera) – D6/9 para caer en el segundo compás a un F#m7addb13 que corresponde a un intercambio modal (V grado menor extraído del modo eolio y usando la b13 del acorde para colorear). En el cuarto compás nos encontramos con el mismo arpegio del comienzo pero a partir del IV grado (Em) y con la novena del acorde agregada para posteriormente pasar a un III6 (D/F#) y cadenciar en un forte con un II-V-I (C#m7-C7-Bm) con sustitución tritonal (C7) para darle un valor más cadencial en los bajos. (Ver figura 20)

Figura 20

Período A

El período A se extiende desde el compás 9 al 32. En gran parte se compone de melodía acompañada (melodía más acordes), arpeggios y uso de cuerdas al aire como sustento pedal armónico. A nivel de sintaxis contiene tres semifrases; frase "a" (desde el compás 9 al compás 23), frase "a" repetida de forma íntegra con la misma extensión y frase "b" (desde el compás 21 al compás 32).

Frase a

La frase "a" es una frase ternaria compuesta de tres semifrases; semifrase "a" antecedente desde el compás 9 al compás 12, semifrase "b" consecuente desde el compás 13 al compás 16 y semifrase "b" reiteración del consecuente idéntica a la semifrase b, con extensión desde el compás 17 al compás 20 con leves variaciones melódicas en el compás 17 y 20 en comparación con la semifrase "b".

La semifrase "a" binaria positiva va desde el compás 9 al 12 y se compone de dos motivos: motivo "a" tético femenino desde el compás 9 al compás 10 y motivo "a1" tético femenino desde el compás 11 al compás 12.

Armónicamente versa sobre el I grado (Bm) para posteriormente ir cayendo a través de la voz soprano del acorde (Bm – Bm7 – Bm6) manteniendo el bajo y la voz intermedia. En los últimos pulsos del compás 10 versa sobre el bVI6 (G/B) descansando en su subdominante (Em9 sin tercera) y transformando este mismo acorde a través de la melodía en un Esus7 con la cuarta en la voz soprano. En el compás 12 nos encontramos con el tercer grado (DMaj7, relativo mayor de la tonalidad de origen) dando una sensación de reposo, el cual se mantiene en los siguientes pulsos pero bajando la séptima nota del acorde a la sexta (D6). (Ver figura 21)

The figure shows a musical score in bass clef, starting at measure 9. A box labeled 'A' with a double bar line symbol is at the beginning. A red line above the staff spans from measure 9 to 12, labeled 'Semifrase a'. Two blue boxes labeled 'motivo a' and 'motivo a1' are placed above the staff. Below the staff, red boxes indicate the following chord progression: I (Bm), Im7 (Bm7), Im6 (Bm6), bVI6 (G/B), IVm9 (Em9), IVsus7 (Esus7), bIIIMaj7 (DMaj7), and bII6 (D6). The notation includes various note values and rests, with some notes marked with 'x' to indicate muted strings.

Figura 21

La semifrase "b" binaria negativa tiene un recorrido desde el compás 13 al compás 16 y se conforma de dos motivos; motivo "b" tético negativo desde el compás 13 al compás 14 y motivo "c" tético negativo desde el compás 15 al compás 16.

Esta semifrase comienza con un acorde bVIMaj6add#11 (G6add#11) que hace referencia directa al uso armónico y melódico del modo lidio por la tensión de la #11 a partir de la nota "g" para pasar en el siguiente compás al acorde bVIMaj7#11 (GMaj7#11) sin tercera. Lo que corresponde al compás 14 es un pedal de "e" como armónico natural (ejecutado en el traste 12 de la cuarta cuerda) con insinuación de acordes diatónicos en las notas altas que generan un tejido melódico (referencia a Em – D – F#m). El compás 15 continúa con este pedal, pero esta vez ejecutando la nota "e" con la cuerda al aire y usando tónica y quinta (e y b) en las notas altas para pasar en los últimos pulsos del mismo compás a una anticipación del siguiente acorde

(V7=F#7) usando la séptima (e) y la quinta (c#) de éste para aumentar la tensión y preparar la caída directa a la dominante (F#7). La conclusión armónica de esta semifrase reside en el acorde del VII disminuido (A#dim7) que adhiere tensión y resuelve al bVI grado en el compás 17 (primer compás de la semifrase b'). (Ver figura 22)

The image shows a musical score with two staves. The top staff, labeled 'Semifrase b', covers measures 13 to 20. It features two motifs: 'motivo b' (measures 13-18) and 'motivo c' (measures 19-20). The bottom staff, labeled 'Semifrase b'', covers measures 17 to 21. Chord symbols are provided in red boxes: $bVI6add\#11$ ($G6add\#11$), $bVIMaj7\#11$ ($GMaj7\#11$), $Em - D - Em - F\#m$, $IV (Em)$, $V7 (F\#7)$, and $VII0(A\#dim7)$. A 'Pedal de E' is indicated between measures 18 and 19. A dynamic marking ff is at the end of the second staff.

Figura 22

La semifrase b' binaria negativa se encuentra desde el compás 17 al compás 21. Esta semifrase se compone del motivo "b1" tético femenino (compás 17 al compás 18) y del motivo "c1" tético femenino (compás 19 al compás 20).

Esta semifrase se funda armónicamente de forma idéntica a la semifrase "b" a excepción de ciertos acordes y/o sustituciones de las mismas funciones. Comienza en el compás 17 con el $bVIMaj7\#11$ ($GMaj7\#11$) para resolver a través de la melodía en el mismo compás a un $VIMaj6add\#11$ ($G6add\#11$). Seguido de esto (compás 18), se vuelve a encontrar el pedal de "e" que genera un entramado melódico en las voces superiores insinuando acordes diatónicos primeramente en un intervalo estrecho de 2º menor y posteriormente de forma más clara por terceras. En el compás 19 se encuentra en primera instancia un $IV6$ (Em/G) para pasar en los siguientes pulsos al acorde $bVI6add\#11$ pero en una disposición distinta a la anterior (con la $\#11$ en la voz soprano anticipando el material armónico del siguiente acorde) para adquirir tensión en el dominante ($F\#7$) y concluir en el $VII\dim7$ con su $b5$ omitida. (Ver figura 23)

Figura 23

Frase B

La frase B ternaria comprende desde el compás 21 hasta el compás 32. Se constituye de tres semifrases; semifrase "c" con una extensión desde el compás 21 al compás 24, semifrase "d" desde el compás 25 al compás 28 y semifrase "d'" desde el compás 29 al compás 32.

La semifrase "c" binaria negativa se compone de dos motivos; motivo "a2" tético femenino (compás 21 al compás 22) y motivo "d" tético femenino (compás 23 al compás 24).

Armónicamente la semifrase "c" comienza en el I grado para luego descender gradualmente en el mismo compás a un Vm6 (F#m/A), el cual corresponde a un intercambio modal efectuado desde el modo eolio de la tonalidad de origen. El descanso temporal se produce en el compás 22 cuando la armonía recae en el bVIMaj7 (GMaj7) para seguir bajando en el mismo compás usando un Vsus7 (F#sus7) el cual es un acorde de paso para ir hacia la subdominante (Em). Este subdominante aparece en el compás 23 reincorporando el uso pedal de "e" al aire en cuarta cuerda. Cabe destacar que en el mismo compás se usa en los siguientes pulsos "a" como pedal (tercera cuerda al aire) para dibujar la dominante (A7) del relativo mayor (D Mayor) situándose como nueva tonalidad temporal de esta sección, proceso

correspondiente a función transitoria). Se destaca en lo anteriormente expuesto la aparición implícita de una cadencia II-V-I para reposar en la relativa mayor.

Esta función transitoria solo dura unos compases ya que en los últimos pulsos del compás 24 se encuentra un C#m7 (II grado de la tonalidad original) ejecutado ágilmente para llevar nuevamente la armonía hacia su eje tonal inicial. (Ver figura 24)

Figura 24

La semifrase “d” binaria negativa está compuesta de dos motivos; motivo “b2” tético femenino desde el compás 25 al 26 y motivo “e” tético femenino desde el compás 27 al 28. Esta semifrase contiene información melódica y rítmica extraída del motivo “b” y construida en algunos compases a base de armónicos naturales.

Armónicamente esta semifrase comienza en el compás 25 con el acorde de tónica Im7 (Bm7) para pasar en el compás 26 al bVIMaj7 (GMaj7) con el uso melódico de la #11. El compás 27 retoma la subdominante (Em) y el acorde de A Mayor (acorde de intercambio modal extraído del modo eolio) concretando nuevamente la cadencia II-V-I para caer transitoriamente en la tonalidad relativa mayor (D Mayor). (Ver figura 25)

Figura 25

Concluyendo el período A, se encuentra la semifrase d' correspondiente a una semifrase binaria negativa. Esta semifrase cita material del motivo "b" y material melódico y rítmico de la introducción. Se extiende desde el compás 29 al 32.

En cuanto a sintáxis la semifrase "d" posee un motivo "b3" tético femenino que va desde el compás 29 al 30 y un motivo "f" tético masculino desde el compás 30 al 31.

La semifrase "d" redunda sobre los mismos puntos armónicos que las frases anteriores comenzando en el compás 29 con el acorde bVI (G) de forma llana (sin voz intermedia) sugiriendo el modo lidio y su #11 a nivel melódico. Desde el compás 29 al 32 la armonía gravita de esta forma; Vm (F#m intercambio modal del modo eolio) – IV (Em arpegiado con novena agregada) – V7b9 (F#7b9) y reposa conclusivamente en el primer grado en un forte con calderón para dejar sonar. (Ver figura 26)

Figura 26

Interludio

El interludio de esta zamba consta de 12 compases (compás 33 al compás 44) y contiene una sección que debe interpretarse con piano tapping (acompañamiento en mano izquierda y melodía en mano derecha), el resto al igual que gran parte de la obra es melodía acompañada.

Esta sección, a diferencia de las anteriormente expuestas, se caracteriza por tener movimiento mayormente en la horizontalidad (ámbito melódico) que en la verticalidad (bloques de acordes). Por este mismo aspecto, esta sección tiene un carácter más llano ya que en su generalidad solamente suenan dos voces a la vez (melodía más acompañamiento en mano izquierda) para generar un efecto de disipación de la tensión que trae el periodo A.

Esta sección está marcadamente separada en tres semifrases; la primera semifrase se extiende desde el compás 33 al 36, la segunda semifrase del compás 37 al compás 40 y la tercera semifrase del compás 42 al compás 44.

En tanto a lo armónico, los acordes utilizados no saltan a la vista explícitamente por el hecho de que esta sección no posee un entramado de acordes sino que solamente melodía acompañada. Pese a esto, por

identificación de tensión y reposo melódico y de los bajos, se podrán identificar áreas tonales claves y los procedimientos armónicos utilizados.

En cuanto a armonía se pueden apreciar en detalle en la figura a continuación (figura 27) los acordes en los que versa esta sección, como por ejemplo: IV6 (Em/G) – IV6 Int.Mod modo Jonio (E/G#) – II (C#m) – IV (Em) – Vm Int.Mod modo Eolio (F#m) – bVI (G) – V7 (F#7) entre otros. (Ver figura 27)

29

cresc

Tapping

Semifrase 1

1. ① ② ①

IV6 (Em/G) IV6(Em/G#) Int.Mod Vm6 (F#m/A) Int.Mod II (C#m)

36

Semifrase 2

1.

V (F#) IV (Em) V (F#) I (Bm) bVI (G) V7 (F#7) mp

40

Semifrase 3

1.

I (Bm) IV (Em) I (Bm) bVI (G) V7 (F#7) f

arm. artificiales

rit.

8^{va}

44

1. 2. ② ③ ①

I (Bm) V (F#)

Figura 27

Coda

La coda o sección conclusiva de esta obra se presenta desde el compás 45 al compás 49 y se constituye completamente de armónicos artificiales para provocar una sonoridad que suavice de forma triste y con un ritardando que le da carácter pesante a la zamba.

Esta coda cita material armónico y melódico directo de lo expuesto en el interludio como se podrá apreciar en breve.

Respectivamente a lo armónico versa sobre los siguientes acordes: IV (Em) – I (Bm) – bVI (G) – V7 (F#7) y I (Bm). (Ver figura 28)

arm. artificiales -----

rit.
8^{va}-----

1. 44

2. ① ② ③

D.S

IV (Em)

I (Bm)

bVI (G)

V7 (F#7)

I (Bm)

Figura 28

5.3 “A Manuel”

A Manuel

(para bajo solo)

Afinación AEADG (5 cuerdas)

Matias Iturra R

7 *mp*

5 *mf* *rubato* *f*

Tapping -----

9 *mf* ① ②

13 *mp* ①

17 *f*

21 *p* Slap-----
p s s s s

25

Musical notation for measures 25-28. The piece is in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 25 starts with a bass line of two eighth notes (F#4, C#4) and a treble line of a quarter note (F#4). Measure 26 has a treble line of a quarter note (F#4) and a bass line of a quarter note (C#4). Measure 27 features a treble line of a quarter note (F#4) and a bass line of a quarter note (C#4). Measure 28 has a treble line of a quarter note (F#4) and a bass line of a quarter note (C#4). There are two slurs below the staff, one under measures 25-26 and another under measures 27-28.

29

Musical notation for measures 29-32. Measure 29 has a treble line of a quarter note (F#4) and a bass line of a quarter note (C#4). Measure 30 has a treble line of a quarter note (F#4) and a bass line of a quarter note (C#4). Measure 31 has a treble line of a quarter note (F#4) and a bass line of a quarter note (C#4). Measure 32 has a treble line of a quarter note (F#4) and a bass line of a quarter note (C#4).

mp

33

Musical notation for measures 33-36. Measure 33 has a treble line of a quarter note (F#4) and a bass line of a quarter note (C#4). Measure 34 has a treble line of a quarter note (F#4) and a bass line of a quarter note (C#4). Measure 35 has a treble line of a quarter note (F#4) and a bass line of a quarter note (C#4). Measure 36 has a treble line of a quarter note (F#4) and a bass line of a quarter note (C#4). There are two first endings (1.) and one second ending (2.) above the staff.

f

arm. artificiales

8^{va}

Musical notation for measures 37-40. The piece is in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 37 has a treble line of a quarter note (F#4) and a bass line of a quarter note (C#4). Measure 38 has a treble line of a quarter note (F#4) and a bass line of a quarter note (C#4). Measure 39 has a treble line of a quarter note (F#4) and a bass line of a quarter note (C#4). Measure 40 has a treble line of a quarter note (F#4) and a bass line of a quarter note (C#4). There are four fingering numbers (3, 2, 1, 2) above the staff.

mp

5.4 Análisis

Es una Milonga compuesta para bajo eléctrico que cuenta con una extensión de 41 compases, los cuales se dividen en: 8 compases de introducción, sección A de 16 compases, sección B de 12 compases y sección conclusiva de 4 compases.

En el plano formal es una milonga uniperiódica que cuenta con una distribución de A-B-B e incluyendo todas las secciones correspondería a Introducción-A-B-B-Final (sección conclusiva).

Esta milonga se encuentra inicialmente en la tonalidad de A menor para posteriormente mayorizar en la sección B hasta su conclusión. Está pensada para bajo eléctrico de 5 cuerdas ya que es imprescindible el uso de la quinta cuerda afinada en A (bajar un tono)

Introducción

La introducción consta de 8 compases y versa casi en su totalidad en la tonalidad de origen usando un pedal de A (en primer lugar en la tercera cuerda al aire y finalmente con la quinta cuerda al aire para dar más profundidad tímbrica). Posee además el cliché musical (repartido e imitado también a lo largo de esta composición), usado en la voz más baja y acompañante, más típico heredado de la milonga campera que consiste en un ostinato rítmico de 3+3+2 usando generalmente la tónica del acorde más alguna tensión (en el caso del primer compás se usa la b13) que resuelve a la quinta o a alguna nota del acorde en cuestión.

En cuanto a la armonía la introducción en su mayoría genera movimiento en las voces altas conservando el pedal de A en la voz más baja, de esta forma la armonía de esta sección consistiría en; I (Am) con apoyatura b13 que va a la 5ta, IV6/4 (Dm/A) – V76/5 (E7/G#) con apoyatura 8 que va a la b7, Im7 (Am7) con apoyatura 4 que va a b3, Im6 con apoyatura 4 que va a b3, bVI6 (F/A) con apoyatura 5 que va a la #11. En el compás 7 se dibuja el arpeggio de Am melódicamente llegando hacia la 5ta del acorde manteniendo el pedal

de A en la quinta cuerda y rematando en las voces superiores con el V (E) con apoyatura 8 que va a b7 generando la dominancia del acorde. Todas las apoyaturas generadas forman parte del tejido melódico y armónico a la vez, delineando especies y tensiones en cada una de las funciones. (Ver figura 29)

A Manuel

(para bajo solo)

Afinación AEADG (5 cuerdas)

Matias Iturra R

The musical score is written in bass clef with a 4/4 time signature. It consists of two staves of music. The first staff begins with a *mp* dynamic marking. Below the notes, four red boxes provide harmonic analysis: **I b6-5 (Am)**, **IV6/4 (Dm/A)**, **V7b5 8-b7 (E7/G#)**, and **Im7 4-3 (Am7)**. A dashed line labeled "Pedal de A" is positioned below the second staff. The second staff starts with a *mf* dynamic marking and includes a *rubato* marking. Below the notes, three red boxes provide harmonic analysis: **Im6 4-3 (Am6)**, **bVI6 5-#4 (F/A)**, and **V 8-7 (E7)**. A *f* dynamic marking is placed at the end of the second staff.

Figura 29

Período A

El período A es un período ternario que se extiende desde el compás 9 al compás 37. Se constituye de tres frases; frase "a" binaria negativa desde el compás 9 al compás 16 y frase "b" binaria negativa desde el compás 17 al compás 24 y finalmente frase "c" ternaria negativa desde el compás 25 al compás 37.

El período A es ejecutado con la técnica de piano tapping (hasta el compás 15), la cual genera melodías acompañadas y labores separadas en cada mano. Se delega el acompañamiento con el ostinato típico del estilo a la mano izquierda y la melodía llevada por las voces superiores en la mano derecha. Desde el compás 16 la milonga se ejecuta con acordes y melodía en las voces superiores y al finalizar en el período 24 se usa slap para acentuar de forma percutida la mayorización de la tonalidad.

Frase "a"

Desglosando sintácticamente el período se encuentra primeramente la frase "a". La frase "a" corresponde a una frase binaria compuesta de dos semifrases; semifrase "a" binaria negativa (compás 9 al compás 12) y semifrase "b" binaria negativa (compás 13 a compás 16).

A su vez la semifrase "a" binaria negativa está compuesta por el motivo "a" tético masculino (compás 9 al compás 10) y por el motivo "b" acéfalo masculino (compás 11 al compás 12).

Respectivamente la semifrase "b" binaria negativa se compone también de dos motivos; motivo "c" tético masculino (con extensión del compás 13 al compás 14, motivo rítmicamente similar al motivo "a" pero melódicamente distinto) y motivo "d" anacrúsico masculino (compás 14 a compás 16).

Referente a lo armónico, en este análisis se detallan los acordes con sus apoyaturas respectivas relacionadas al cliché rítmico/melódico del estilo en la voz acompañante. La armonía comienza con un I (Am) con apoyatura b6 (o b13) que va a 5. Después se encuentra un V6 (Em/G#) con apoyatura 8 que va a la b7. Posterior a esto se produce un Intercambio Modal donde se usa el V grado minorizado extraído del modo eolio, esto es un Vm6 (Em/G) con la misma apoyatura que el acorde anterior (8 que va la b7). Se retoma el acorde dominante en el compás 10 pero en esta ocasión con inversión (V76/5, E7 con bajo en G# con apoyatura 8 va a la b7).

La tensión se disipa en la semifrase "b" en cuanto a lo melódico y sobre todo en lo armónico. El compás 13 versa primeramente en el acorde de subdominante (IV) específicamente Dm con apoyatura 4 que va a 3 para posteriormente bajar al bIII (C) que igualmente al acorde anterior, posee

apoyatura 4 que va a 3. El compás 15 y 16 se componen de una cadencia II – V – I que posee el punto de clímax de esta frase para volver a la tonalidad de origen, en específico esta cadencia se construye de Bm – E y A con duplicación de la octava y la quinta del acorde en armónicos naturales, prescindiendo de la tercera. (Ver figura 30)

The image shows a musical score for guitar. The top staff, labeled 'Frase A', contains measures 9-12. It is divided into 'Semifrase a' (measures 9-10) and 'Semifrase b' (measures 11-12). Motivo a is boxed in blue in measure 9, and Motivo b is boxed in orange in measure 11. The bottom staff, labeled 'Semifrase b', contains measures 13-16. It is divided into 'Semifrase b' (measures 13-14) and 'Semifrase c' (measures 15-16). Motivo c is boxed in blue in measure 13, and Motivo d is boxed in orange in measure 15. Chord symbols are provided below the notes in red boxes. A 'Tapping' line is indicated at the top of the first staff.

Figura 30

Frase "b"

La frase "b" binaria negativa va desde el compás 17 al compás 24. La frase "b" se conforma de la semifrase "a1" binaria negativa (con características idénticas a la semifrase "a") con extensión del compás 17 al 20 y semifrase "c" binaria negativa con material armónico y melódico nuevo desde el compás 21 al 24.

La semifrase "a1" binaria negativa se compone del motivo "a1" tético masculino desde el compás 17 al 18 y del motivo "b1" acéfalo masculino desde el compás 19 al compás 20.

La semifrase "c" binaria negativa contiene el motivo "e" tético femenino desde el compás 21 al 22 y el motivo "f" tético masculino desde el compás 23 al 24.

En relación a lo armónico, la semifrase "a1" presenta la melodía del motivo "a" armonizada por terceras y versa sobre el primer grado (Am en el compás 17) para pasar en el compás 18 a la misma función de tónica pero con inversión (I6 o Am/C). En el compás 19 se conserva la función de tónica pero en el último pulso se usa "C#" como nota de paso no diatónica pero cromática hacia el IV grado (Dm) en el compás 20 con apoyatura 6 que va a 5.

En el compás 21 se mantiene la función de subdominante (Dm) para pasar en el compás 22 al I6 (Am/C) y generar tensión en el compás 23 con un arpeggio melódico de E Mayor (V grado) para mayorizar la tonalidad de origen (A Mayor) usando slap y pop para enfatizar la nueva tonalidad de forma rítmica y marcando la tónica y la tercera del acorde con pop en las dos primeras cuerdas. (Ver figura 31)

The image shows a musical score for bass guitar with two systems of notation. The first system, starting at measure 17, is marked *mp* and contains two phrases: "Semifrase a1" and "Frase B". Motivo a1 is highlighted in a blue box, and motivo b1 is in an orange box. Chords are indicated as I (Am) and I6 (Am/C). Annotations include "Pedal de A" and "Nota de paso". The second system, starting at measure 21, is marked *f* and contains two phrases: "Semifrase c" and "Frase B". Motivo e is highlighted in a blue box, and motivo f is in an orange box. Chords are indicated as IV (Dm) and I6 (Am/C). Annotations include "Arpeggio de E (V)", "Slap", and "IM (A)". Dynamics include *p* and *s* (sustain).

Figura 31

Frase "c"

La frase "c" ternaria negativa se extiende del compás 25 al compás 37 y posee repetición variando finalmente en sus casillas (compás 36 y 37).

La frase "c" se compone de tres semifrases; semifrase "d" binaria negativa desde el compás 25 al compás 28, semifrase "e" binaria negativa desde el compás 29 al compás 32 y semifrase "f" binaria negativa desde el compás 33 al 37.

La semifrase "d" binaria negativa contiene el motivo "b2" tético masculino del compás 25 al 26 y el motivo "g" acéfalo masculino desde el compás 27 al compás 28.

Por otra parte, la semifrase "e" binaria negativa se compone del motivo "h" tético femenino del compás 29 al compás 30 y del motivo "i" acéfalo masculino desde el compás 31 al compás 32.

Finalmente, la semifrase "f" binaria negativa posee también dos motivos; motivo "j" tético femenino desde el compás 33 al compás 34 y motivo "k" tético femenino desde el compás 35 al compás 36 (en casilla 1) y al compás 37 (en casilla 2).

En el ámbito armónico la frase "c" trae consigo la mayorización (A Mayor) y por lo tanto el carácter más vivaz y luminoso de esta milonga. En el compás 25 se encuentra el I grado (A) para luego versar en el subdominante (D) con una apoyatura propia del estilo de 6 que va a 5. Posteriormente, nos encontramos con la dominante (E) dibujada en la voz inferior como un pedal de "e" y en las voces superiores con la melodía armonizada por intervalos de sexta para caer en el compás 28 a la función de tónica pero en primera inversión (I6 o A/C#).

En el compás 29 se puede encontrar un intercambio modal correspondiente a un Im6 (A/C) que trae una reminiscencia de la primera sección de la milonga. Desde el compás 30 al 32 nos encontramos con una cadencia II (Bm7) – V7 (E7) – I (A) (con apoyatura 6 que va a 5) extendida en estos tres compases.

En el compás 33 se puede encontrar una función transitoria correspondiente al V/II, esto es F# como dominante del II grado (Bm) para caer en el compás 34 efectivamente a un IIm7 (Bm7). En este punto nos volvemos a encontrar

con un II – V – I extendido a través de tres compases pero esta vez correspondiendo a Bm7 – E7 – Iadd9. Este Iadd9 incluye la nota “b” que genera un intervalo de 2da Mayor con la octava (a) generando un color distinto antes de resolver a un A5 en las voces superiores y dar final a la frase “c”. (Ver figura 32)

2

Semifrase d Frase C

25

motivo b2

motivo g

I (A)

IV (D) 6-5

Mel. armonizada en 6tas

V (E)

I6 (A/C#)

Semifrase e

29

motivo h

motivo i

Im6 (Am/C) Int. Mod

IIm7 (Bm7)

Nota de paso

V7 (E7)

I (A) 6-5

Semifrase f

33

motivo j

motivo k

f V7/II (F#) Func. Trans

IIm7 (Bm7)

V7 (E7)

Iadd9 (Aadd9)

Iadd9 (Aadd9)

1.

2.

Figura 32

Coda

Al igual que en “Zamba del Sauce” la sección final o coda de esta milonga se confecciona a partir de armónicos artificiales generando un tejido suave y melódico que imita la tímbrica de un Fender Rhodes acentuando así un rol melódico y un cierre con carácter más dulce.

Esta coda posee 4 compases que dibujan los acordes de IMaj7/9 (AMaj7/9), V6 (E/G#), I6 (A/C#), Im6 (Am/C), IIsus4 (Bsus4), E6/4 (E/B) y resuelve finalmente a un I6/9 (A6/9) que se ejecuta a partir de los armónicos de los trastes 4 o 9 (mismas notas) de la primera, segunda y tercera cuerda aunando a esto la nota "a" en la quinta cuerda al aire para dar una profundidad conclusiva y fundir dos timbres lejanos del instrumento. (Ver figura 33)

arm. artificiales -----
 8^{va}-----

③ ② ① ②

IMaj7/9 (AMaj7/9) V6 (E/G#) I6 (A/C#) Im6 (A/C) IIsus4 (Bsus4) V6/4 (E/B) I6/9 (A6/9)

Figura 33

GLOSARIO

- 1- Armónicos naturales: Son notas naturales producidas por las cuerdas en distintos puntos de ésta sin digitar directamente los trastes. Se simbolizan en música escrita con un rombo.
- 2- Armónicos artificiales: Son armónicos que no se encuentran naturalmente en las cuerdas. Es por esto que se ejecutan con la ayuda de la mano derecha tocando exactamente una octava más arriba de la nota. Se simbolizan con un rombo al igual que los armónicos naturales.
- 3- Slap: Técnica percutida que consiste en golpear con el pulgar la cuerda en la región final del diapasón con el objetivo de conseguir un sonido grueso pero metálico a la vez. Técnica muy usada en el bajo funk.
- 4- Pop: Es la técnica complementaria al slap, la cual consiste en jalar la cuerda y soltarla con el objetivo de hacerla chocar con el diapasón. Normalmente usada en las cuerdas más delgadas.
- 5- Tapping: Técnica que se logra al atacar directamente los trastes con cualquiera de las dos manos o ambas complementariamente. Se logra un sonido melódico y percusivo a la vez el cual alcanza su punto más complejo con el "piano tapping", que se refiere a usar la mano izquierda para tocar líneas acompañantes y la mano derecha para generar melodías.

CONCLUSIÓN

A través de esta investigación, se logró comprender la desvinculación histórica del bajo eléctrico a la academia desde sus orígenes, los cuales se remontan a la música popular de USA. Mediante la comprensión de este fenómeno histórico es donde se responde la necesidad de desarrollar investigaciones para el instrumento, las cuales dan cabida a este instrumento popular dentro del mundo académico y generan una codificación en el papel del lenguaje y las técnicas que se generaron a partir de la experimentación de muchos bajistas y de la replicación de técnicas de instrumentos de cuerda emparentados a éste. Pese a esto, se pudo constatar que en el ámbito musical latinoamericano popular hay escasa y casi nula cantidad de métodos e investigaciones asociados a la explicación y análisis del rol del bajo eléctrico en estas músicas.

Con respecto a la investigación musical en la Zamba y la Milonga, se lograron descifrar aspectos musicales fundantes y característicos de ambos estilos, como la instrumentación, características rítmicas y armónicas y aspectos formales, consiguiendo así una recaudación de datos claves para la composición de las obras. Sobre los aspectos formales hay que poner hincapié ya que fueron estrechamente esclarecidos poniendo atención y analizando factores como la danza, contenido lírico y rol de cada uno de los instrumentos vinculados en estos estilos. Los aspectos formales en los estilos trabajados en esta investigación son los que dan el terreno sobre el cual se funden las ideas musicales y dan coherencia a éstas como un protocolo de comunicación con el oyente. El folclorista argentino Juan Falú asevera al respecto: "...Por suerte, las formas musicales, y todo lo que en ellas se contiene y que conforma la estilística musical, resisten a un fuerte avasallamiento cultural operando como una retaguardia que se torna indispensable para reconstituir aquella identidad.

El conocimiento de las formas musicales nos provee de una base de apoyo desde la cual generar la propia libertad creativa y un código de comunicación colectiva. Este último aspecto es fundamental, pues la música popular es, por naturaleza, colectiva, condición que sería indispensable sin la forma."⁴⁴

⁴⁴ Falú, J. (2011). *Cajita de Música Argentina*. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación.

Se aúna a esto la investigación sociocultural sobre ambos estilos de la música folclórica argentina trabajados, la cual da indicios fieles de que la historia y la evolución artística han ido de la mano durante toda la historia de la humanidad. Además, gracias a esta investigación se logra un mejor entendimiento de cómo y por qué han mutado durante los procesos histórico-sociales ambos estilos del folclore, que por cierto, poseen una profunda raíz en el pueblo, sus costumbres, quehaceres y visión de la vida.

Gracias a la investigación sobre el quehacer y el desarrollo de los exponentes más insignes de cada estilo se pudieron extraer elementos de cosmovisión de la música folclórica argentina, orientaciones sobre el contenido lírico cultivado en los estilos en cuestión, preferencias formales al momento de componer y dar cuenta de la pugna entre tradicionalismo y academicismo que surge en músicas de esta índole, lo cual genera diversas visiones sobre la concepción del folclore, el quiebre de las formas musicales tradicionales y sobre la tecnificación de este. Este debate todavía se presenta entre cultores tradicionalistas y músicos más osados que han mezclado el folclore con músicas de otras regiones del mundo o han generado mixturas entre músicas académicas y los sonidos originarios de este lado del mundo. Sobre la pugna entre "tradicionalistas" y "proyectivistas" Juan Falú agrega acertadamente sobre este punto: "Si unos defienden las raíces sin frutos y otros los frutos sin raíz, habrá que aprender del árbol que, además de inspirar aquellos términos tan remanidos, nos proporciona un sabio y natural ejemplo de equilibrio. El árbol tiene raíz y copa, pero su forma real no es la que habitualmente miramos o dibujamos, esto es, un tronco y sus ramificaciones hasta la copa. El equilibrio y la verdadera forma del árbol se produce por la ramificación de su raíz en un proceso oculto a nuestra visión, pero que reproduce bajo tierra la forma en que vemos arriba de su tronco.

Con la música popular ocurre algo parecido. No hay raíces sin frutos ni frutos sin raíz y, lo que es más dialéctico aún, tanto aquellas como estos tienen sus ramificaciones."⁴⁵

También es necesario mencionar la importancia de adentrarse en la notación específica del instrumento, ya que genera interrogantes por su desvinculación histórica con la academia y por el hecho de utilizar el bajo eléctrico como un instrumento solista capaz de cubrir todos los roles

⁴⁵ Falú, J. (2011). *Cajita de Música Argentina*. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación.

musicales posibles sin tener que remitirse netamente a ser acompañante. Es necesario agregar que se produce una instancia de reflexión compleja al momento de elegir las técnicas que representen de forma más fiel la instrumentación y recursos usados en estos estilos del folclore, ya que esta elección no puede ser netamente guiada por el gusto, sino que impulsada por los elementos recabados en el análisis de obras de cada estilo y también potenciadas por el entendimiento estético de estos.

BIBLIOGRAFÍA

- Bas, J. (1947). *Tratado de la Forma Musical*. Buenos Aires, Argentina: Ricordi.
- Bugueño, C. (2000). Fundamentos técnicos e históricos para el aprendizaje del bajo eléctrico (Tesis de Pregrado). Universidad de Playa Ancha, Chile.
- Cande, R.. (2000). *Nuevo Diccionario de la Música*. Barcelona, España.: Robinbook.
- Casares, E. Fernández de la Cuesta, I. y López-Calo, J. (2000). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. España: Sociedad General de Autores y Editores
- Casares, E. Fernández de la Cuesta, I. y López-Calo, J. (2000). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. España: Sociedad General de Autores y Editores.
- Cayo, J. (2014). *Armonía Moderna:Técnicas de Rearmonización y Modulación*. Chile: Cinosargo.
- DE BORJA. (2011). *Armónicos Naturales*. [En Línea]
<<http://bassborja.blogspot.com/2011/01/armonicos-naturales.html>> [2011, Enero 15]
- DEL MAZO. (2008). *Atahualpa Yupanqui 1908-2008: cien años de soledad*. [En Línea]
<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:4xt5Sg2k4OsJ:edant.clarin.com/diario/2008/01/31/espectaculos/c-01011.htm+&cd=1&hl=es-419&ct=clnk&client=firefox-b-ab>
- Domínguez, S. (1998). *La música de nuestra tierra: Historia, Autores y Letras*. Buenos Aires, Argentina: GIDESA.
- ECHECHURRE.(1997). *A Solas con el Cuchi Leguizamón*. [En Línea]
<<http://www.pagina12.com.ar/2000/00-09/00-09-29/pag25.htm>> [1997, Abril 16]
- Falú, J. (2011). *Cajita de Música Argentina*. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación.
- Ferrer, H. (1980). *Libro del Tango*. Argentina: Editorial Antonio Tersol.
- González, W. (2015) [En línea] <http://www.willygonzalez.com/index.php/willy-gonzalez/curriculum-vitae>
- GUTIÉRREZ. (s.f). Atahualpa [En línea] <<http://www.atahualpayupanqui.org.ar/ata-bio.html>>
- Hernández, J. (1872). *El Gaucho Martín Fierro*. Buenos Aires: La Pampa.

<http://edant.clarin.com/diario/2008/01/31/espectaculos/c-01011.htm>>[2008, Enero 31]

Irigoyen, A.(Director).(.).El Origen de las Especies – La Milonga. [Documental]. Buenos Aires: Canal Encuentro.

La Zamba – la música de nuestra tierra, 1998.

LESCANO.(2010). *Santiagoño de pura cepa*. [En línea]
<<http://folkloresantiago.blogspot.com/2010/03/cristian-mono-banegas.html>

Malone, S. (2001). *A Portrait of Jaco Pastorius. Oregon, EE. UU: Hal Leonard*
MAURER.(2003). *Zamba*. [En Línea]

<<http://www.aguifolklore.com.ar/Espanol/zamba.htm>> [2003, Enero]

NUDLER. (s.f) [En línea]
<<http://www.todotango.com/Creadores/Biografia.aspx?id=44>>

PLAZA.(1997). *Ochenta veces Cuchi*. [En Línea]
<<http://www.lanacion.com.ar/77097-ochenta-veces-cuchi>> [1997, Septiembre 19]

Remedi, Mayo 2001, <http://www.rock.com.ar/bios/0/741.shtml>

Remedi, Mayo 2001, <http://www.rock.com.ar/bios/1/1684.shtml>

REMEDI. (2001). *Carlos Alberto Machi Rufino*. [En línea] Mayo 2001,
<<http://www.rock.com.ar/bios/1/1684.shtml>>

Rey de Guido, C. y Guido, W. (1989). *Cancionero Rioplatense (1880-1925)*. Argentina: Fundación Biblioteca Ayacucho.

Rey de Guido, C. y Guido, W. (1989). *Cancionero Rioplatense (1880-1925)*. Argentina: Fundación Biblioteca Ayacucho.

SALA. (1998). *Bajos Mínimos*. [En línea] <<http://alufis35.uv.es/~jose/>>

SORELA.(2012). *Zamba y Chacarera*. [En Línea]
<<http://www.buenastareas.com/ensayos/Zamba-y-Chacarera/4984020.html>>[2012, Julio]

SOSA.(2003). *El principio*. [En Línea]
<<http://www.mercedessosa.com.ar/marcosmaster.htm>> [2003, Febrero]

UBIETA. (2009).Bimodalismo, Una nueva dimensión Ethos en la Armonía. [En Línea] http://www.ubieta.com/bimodalism/BimodalHarmony_esp.htm

Yupanqui, A. (1979). *El Payador Perseguido*. Buenos Aires, Argentina: Compañía General Fabril Editora.

Zamacois, J. (1960). *Curso de formas Musicales*. Barcelona, España: Labor S.A.