

NATURALEZA ELÉCTRICA

Composición para dos bajos eléctricos inspirada en la
tonada y la cueca urbana

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

FRANCISCO JAVIER ORTEGA OYARZÚN

CAMILO ERNESTO SOTO APABLAZA

Profesor Guía: Paul Hernández Mendoza

Valparaíso, Chile

2014

INDICE

Introducción	2
Marco Teórico	
Capítulo I: Características musicales de la tonada y de la cueca urbana	5
Reseña histórica de la Tonada y la Cueca	5
Reseña histórica de la Cueca Urbana	8
Características musicales de la Tonada	10
Características musicales de la Cueca	13
Capítulo II: Procesamiento sonoro en tiempo real del Bajo eléctrico	18
Estudio del proc. sonoro en relación al timbre y la notación musical.....	18
Cadena Electroacústica del Bajo Eléctrico	22
Procesamiento Sonoro del Bajo Eléctrico.....	24
Capítulo III: Forma Tema con Variación y Forma Estrófica de Décima	26
Forma Tema con Variación	26
Forma Estrófica de Décima	28
Desarrollo	
Capítulo I: Notación de procesamiento sonoro en el Bajo Eléctrico.....	30
Capítulo III: Análisis estructural de la Décima.....	33
Capítulo II: Análisis estilístico de las composiciones.	38
Composición para dueto de Bajos Eléctricos N° 1.....	38
Variaciones sobre “Tú me diste tu pañuelo”	59
Partituras	81
Conclusiones	102
Bibliografía.....	104

Introducción

El bajo eléctrico ha pasado por varios procesos hasta llegar a ser como lo conocemos hoy. Teniendo su origen en el contrabajo, ha pasado por varios modelos, desde el Audiovox Model 736 Bass (1933) de Paul H. Tutmarc¹, al Precision Bass (1951) y más tarde el Jazz Bass (1960) ambos de la compañía de Leo Fender. Esta mutación del contrabajo a un instrumento eléctrico compacto, viene de la necesidad de lograr un sonido de mayor amplitud sin construir una caja acústica enorme para las frecuencias graves. Con el paso de los años diversos bajistas, como Monk Montgomery, Jaco Pastorius, Paul McCartney, John Paul Jones y Victor Wooten, contribuyeron al desarrollo de una técnica para este instrumento, influenciando a las siguientes generaciones.

Debido a estos antecedentes, es que nos hemos percatado de la necesidad de desarrollar este instrumento como objeto de estudio, llevándonos a la composición de dos obras en que se pueda desenvolver en una función más allá del acompañamiento, de manera que se logre aprovechar sus capacidades en su rol armónico, rítmico y melódico en un formato de duetos.

Además hemos querido tomar elementos propios de nuestra música nacional, considerando dos de los estilos más representativos de la zona centro de nuestro país, como son la tonada y cueca urbana. Abordándolos a partir de nuestra identidad mestiza, mezclando el mundo de la tradición oral popular con el de la tradición occidental académica, por medio de la forma de tema con variación, y junto a la forma estrófica de la décima como forma musical.

A esto se suma que en la escritura desde la perspectiva de la academia, nunca se ha dado cuenta de su naturaleza eléctrica si no que desde la tradición oral, como un instrumento acústico. De este modo se genera el problema que no hay un consenso de una grafía que especifique los parámetros de la cadena electroacústica para que el compositor escriba y el intérprete lo pueda ejecutar, ni tampoco hay un estudio o una reflexión discutida sobre ello.

¹ Tutmarc fue pionero en la construcción del bajo eléctrico, y fue Fender quien logró posicionar su modelo en el mercado a gran escala.

Este trabajo consiste en la composición de dos obras para dos bajos eléctricos basada en elementos característicos de la tonada y cueca urbana. Para esta composición se utilizará la forma estrófica de décima como forma compositiva en la pieza basada en los elementos de la tonada urbana, y la forma de tema con variaciones en la pieza inspirada en la cueca urbana². Por otro lado, entendiendo la naturaleza del bajo como un instrumento eléctrico, se desarrollará una propuesta de notación que indique algunos parámetros del procesamiento sonoro en cuanto a su ecualización y balance de cápsulas.

Como objetivo general nos hemos planteado componer una obra para dos bajos eléctricos tomando elementos de la tonada y cueca urbana, utilizando la estructura de décima para la tonada urbana y la forma de tema con variación para la cueca urbana.

Además hemos establecido los siguientes objetivos: proponer una notación para indicar los parámetros del procesamiento sonoro, en relación al concepto de ecualización y de balance de cápsulas en el bajo eléctrico. Asimismo buscamos expandir el rol del instrumento, a otros aspectos como el sustento armónico y desarrollo melódico a través de esta obra. También queremos identificar y desarrollar los elementos característicos de la cueca urbana y tonada, y el tratamiento de la forma estrófica de la décima, para comprenderlos dentro de un estudio académico. Finalmente queremos desarrollar la forma de tema con variación en una composición basada en los elementos característicos de la tradición oral para mezclarla con el mundo de la tradición académica.

Para esto hemos establecido un marco teórico que contiene toda la información necesaria para llevar a cabo el desarrollo de la tesis. De esta forma, en el primer capítulo hablamos de las características musicales de la tonada y cueca urbana, contextualizando históricamente estos estilos para comprender su evolución en el ámbito popular y cómo esto fue llevado poco a poco al estudio académico. Además las características propias de cada género como son la forma, la armonía, el ritmo, la melodía. Luego en el capítulo dos llamado “Procesamiento sonoro en tiempo real en el bajo eléctrico”, se explica cómo opera un bajo eléctrico señalando la importancia

² De aquí en adelante utilizaremos el término de cueca urbana, porque consideramos que para efectos de este estudio abarca una mirada más amplia con respecto al género, ya que el término cueca brava habla de la influencia de la música de Nano Núñez en conjunto a Los Chileneros con su disco La Cueca Brava, mientras que cueca chora suele referirse al lugar de origen de esta música, siendo los puertos de Valparaíso, San Antonio y Coquimbo.

de su naturaleza eléctrica y cómo el timbre de éste puede ser controlado para obtener distintos tipos de sonoridad. Y en tercer lugar se abordan las formas que se utilizarán para las composiciones: tema con variación y la décima, respectivamente. En cuanto al tema con variación se explica cómo se clasifican los tipos de variaciones exponiendo las versiones de dos autores, Joaquín Zamacois y Giulio Bas. Finalmente acerca de la décima se presenta su origen histórico, así como su forma, y los autores destacados a través de los años y el impacto que ha tenido en la cultura popular chilena.

Posteriormente se desarrollan los elementos establecidos en el marco teórico para implementarlos en la composición de las obras. Comenzamos con la grafía que utilizamos para indicar los parámetros de procesamiento sonoro en relación a la ecualización y al balance de cápsulas en el bajo eléctrico. En el segundo capítulo se analiza en detalle tonadas escritas en décima, las cuales serán extraídas de la visión poética llevándolas a un contexto musical en cuanto a su forma. Y para finalizar un análisis estilístico de cada composición, explicando en detalle las relaciones horizontales (melodía), verticales (armonía), tonalidad, agógica, dinámica, timbre, textura; para luego adjuntar las partituras de las obras.

Luego de este análisis se incluyen las partituras de ambas composiciones para bajo eléctrico.

En último lugar, para dar sustento a los contenidos que se trabajan en esta tesis, hemos recopilado información de distintas fuentes, las cuales se incluirán dentro de una bibliografía y una webgrafía.

Marco Teórico

Capítulo I: Características musicales de la Tonada y la Cueca Urbana

Reseña histórica de la Tonada y la Cueca

A lo largo de la historia distintos cantos folklóricos fueron desarrollándose en el ámbito popular, de mano de los cantores españoles que llegaron a América, y luego a Chile, cuyas letras trataban acerca de los acontecimientos del día a día, se gestaron en esta tierra pasando a ser parte de las actividades del pueblo criollo.

El canto con acompañamiento de la tonada y el baile de la cueca del género popular chileno, sirvieron como punto de reunión entre las personas para amenizar las veladas después del trabajo, o simplemente reuniones familiares o de amigos.

“[...] el patrón de fundo es un personaje que establece relaciones de corte paternalista con sus inquilinos, siendo normal que compartan espacios y ocasiones festivas. En este sentido, es perfectamente lógico que los miembros de la elite nacional, por más europeizantes que parecieran, conocieran y compartieran el patrimonio popular tradicional. El poderío de la elite social chilena tenía una sólida base rural, detentando poder, casi soberano, sobre gran parte del territorio y la población de la zona central de Chile”³.

En este periodo la elite social y política chilena comenzó a unir al pueblo bajo un sentimiento de identidad nacional, por lo que se tomaron estas costumbres campesinas que venían siendo miradas por distintas visiones artísticas (música, pintura, teatro, y literatura), y se explotaron para transformarse en un ícono. Esto resulta del hecho que la mayoría de la población chilena del S.XIX habitaba la zona central, cuyas tradiciones como el rodeo en el espacio de las medialunas se acompañaba por la música.

A fines del siglo XIX el estado comenzó a integrar las zonas extremas del país, por medio de la emigración de habitantes de la zona central a estos sectores, quienes reproduciendo sus propias costumbres donde se incluyen la música, el baile, festividades, entre otras cosas; sirvieron de embajadores de las tradiciones que se venían gestando en su lugar de origen. De esta forma se comienza a homogeneizar las costumbres del pueblo chileno,

³ González, J.P. y Rolle, C. 2000 pág. 364

dando como consecuencia la adopción de la tonada y la cueca como música identitaria nacional⁴.

El proceso que lleva a la música de tradición oral a un registro en papel es iniciado por personas ajenas a la tradición musical chilena, como científicos, políticos, escritores, músicos y folkloristas extranjeros. El alemán Guillermo Frick en el año 1860 con su pieza “Frauenlob” inspirada en las tonadas con guitarra que escuchaba en aquella época, Antonio Alba por su trabajo en una completa colección de música folklórica en partituras “*Cantares del Pueblo Chileno*” publicado en el año 1898 en Valparaíso. Luego se sumarían los compositores chilenos Federico Guzmán por sus arreglos de zamacuecas para piano publicadas a partir de 1856, y Pedro Humberto Allende por su obra *Doce Tonadas para Piano* (1918-1922).

Por otra parte también hubo agrupaciones y solistas que ayudaron a popularizar la música de la tonada y la cueca, llevándola a un registro de audio, que además fue alimentado por la participación del cine y la radio, confluyendo en la figura del “artista del folklore”. Algunos de ellos son: Blanca Tejada de Ruiz, Derlinda Araya, Esther Martínez, Petronila Orellana, Camila Bari, Australia Acuña, Aída Salas; y grupos huasos universitarios como, Los Cuatro Huasos, Los Provincianos.

El movimiento socio-musical denominado “*La nueva canción chilena*”⁵, proveniente de tres corrientes musicales: música típica, proyección folclórica y neofolclor⁶. Estos movimientos son parte de un proceso histórico, el cual comienza en el año 1927, denominado música típica, con la inmigración por parte del campesino hacia la ciudad, lugar donde la nostalgia recurre en esta gente, quienes añorando sus raíces comienzan a editar colecciones de música folclórica, llegando de esta forma a los salones elegantes. A este proceso le sucede una segunda corriente denominada “proyección folclórica”, que nace aproximadamente en el año 1950 debido al contacto entre el mundo académico y de música típica en la ciudad, llevando este género a ser objeto de estudio. Destacan en esta corriente los investigadores Carlos Lavín, Antonio Acevedo, Oreste Plath, Juan Uribe, Eugenio Pereira, Manuel Dannemann, Raquel Barros y María Ester Grebe.

⁴ González, J.P. y Rolle, C. 2000 pág. 366

⁵ O también llamado “canto nuevo”. Movimiento que se produjo en los años 70’ en la clandestinidad bajo el periodo del régimen militar que se caracterizó por investigar e innovar la música de tradición chilena y latinoamericana.

⁶ González, L. y Leiva, A. 2002, pág. 123.

Finalmente este proceso decanta en lo que se conoce como “neofolclor” partir del año 1960, lo que hace referencia a la llegada de esta música a grupos de jóvenes universitarios, quienes a pesar de no poseer un sentimiento de arraigo con el campo, adaptan este estilo a su propia realidad.

Al proceso le sigue el movimiento musical socio-político la Nueva Canción Chilena en el año 1965, la que en contraste con el neofolclor y otras corrientes musicales de la época como la nueva ola, que formaban parte de la escena comercial, ésta se destaca por ser una voz de lucha ante los acontecimientos sociales de la época.

Violeta Parra es considerada una de las precursoras de este movimiento, debido a no solo a sus composiciones sino también a sus investigaciones en relación a la canción popular chilena. “En efecto, Violeta Parra fue una de las figuras claves y quizás la más importante que influye de manera directa en el movimiento. A partir de los años cincuenta la artista fue una incansable recopiladora del folclore rural en nuestro país y reflejo en sus canciones una rebeldía contra el orden establecido y las instituciones que la sustentan”⁷.

Influenciados por Violeta, aparecieron una serie de compositores-intérpretes quienes también rescataron las características propias de la música latinoamericana y sus sonoridades, incorporando instrumentos como la zampoña, el charango, quena, tiple, trutruca, cuatro venezolano, entre otros. Marcando un estilo que abarca varios géneros musicales como la tonada, la cueca (ambas desde una mirada urbana), cantatas, e inclusive el rock, algunos de los artistas y agrupaciones más representativas fueron Víctor Jara, Ángel Parra, Quilapayún, Inti Illimani, Patricio Manns, y Los Jaivas.

Este movimiento se toma los escenarios más concurridos a lo largo de Chile, generando una gran cantidad de seguidores quienes además de gustar su música compartían las consignas político-sociales que estos músicos representaban. Finalmente la Nueva Canción Chilena muere junto con el golpe militar ocurrido el 11 de septiembre del año 1973, ya que las ideas que representaba la música fue vetada, por lo que muchos artistas debieron dejar de realizar sus presentaciones y actividades, o bien abandonar el país para seguir con su carrera musical.

⁷ Chacón, H. (2011) Violeta Parra y la Nueva Canción Chilena. Visto el 11 de Marzo del 2014.
<http://www.dilemas.cl/art2/memoria/1041-violeta-parra-y-la-nueva-cancion-chilena.html>

Reseña histórica de la Cueca Urbana

La cueca urbana viene de la cueca tradicional chilena, la cual a su vez tiene su origen del baile llamado Zamacueca. El compositor argentino Carlos Vega en el año 1947 publica en la Revista Musical Chilena:

“En 1824 cobra rápida notoriedad en Lima un nuevo baile llamado Zamacueca; a fines de ese mismo año o a principios del 1825 llega a Santiago de Chile y en sus aristocráticos salones es objeto de cálida recepción; desciende en seguida a los dominios del pueblo, invade todo el territorio de la República y el fervor de un par de generaciones le da categoría de danza nacional; evoluciona, sufre algunas modificaciones de externación y de forma, y se inicia en el país, ya en la segunda mitad del siglo, la creación de melodías originales. Hay desde entonces una Zamacueca chilena; pero como Zamacueca es nombre demasiado largo, con sólo «Cueca» se remedia la chilena apetencia de brevedad”.

En la década de 1930 las conocidas chinganas, fueron reemplazadas por burdeles y bares populares en las zonas urbanas de Santiago y Valparaíso, las que impregnaron la cueca y a sus cantores de las influencias que llegaban de otras partes del mundo, como son el tango, el jazz, el vals peruano, el bolero, el flamenco. La suma de estos estilos y el ambiente que se vivía en estos lugares decantaron en un nuevo estilo de hacer la cueca, la que se caracteriza por un baile más provocativo y un poco alejado del esquema tradicional. “Las temáticas de las cuecas pasaban por el amor de una mujer, el barrio, la amistad y la vida en el Puerto, donde estaban los «chiquillos de la orilla»”⁸.

El ambiente de clandestinidad en que se desenvolvían los cuequeros urbanos se debía en gran parte al tipo de gente bohemia que convocaba, donde era común la gran ingesta de alcohol y la prostitución, ambiente propio de las chinganas de la época. “Varios cantores de cueca coinciden en afirmar que, a partir de los años treinta, la policía tenía orden de encarcelar a quien estuviera cantando, pues convocaba a *choros*, *guapos*, y *patos malos*, siempre deseosos de celebrar con la cueca chilenera”⁹.

⁸ Madariaga, M. (s.f.) La cueca porteña. Visto el 23 de octubre del 2013.
http://www.ciudaddevalparaiso.cl/inicio/patrim_expres_arte_detalle.php?id_categoria=2&id_s ubcategoria=17

⁹ González, P. y Bello, C. 2004, págs. 395 y 396

Años más tarde, a mediados de los años 60' surgen las primeras grabaciones discográficas de mano de Roberto Parra, quien publica su disco "las cuecas del Tío Roberto", junto con la participación de su hermana Violeta y otros músicos invitados. Luego en el año 1972 publica junto a su sobrino Ángel Parra, la segunda parte con los temas restantes.

Por otra parte también se encuentra la agrupación Los Chileneros liderados por Hernán Núñez, quienes fueron descubiertos por los folkloristas Margot Loyola, Héctor Pavéz y Gabriela Pizarro. En el año 1967 lanzan su primer disco titulado "*Cuecas Bravas*".

Luego del golpe militar de 1973 y posterior dictadura, desaparecieron las chinganas y la vida bohemia debido a las prohibiciones de la época en cuanto a las reuniones de personas y a los toque de queda. Lo cual puso fin a los espacios donde se desarrollaba la cueca urbana.

En los últimos veinte años post-dictadura han aparecido diversos artistas que han querido rescatar del polvo a la cueca urbana, tales como Álvaro Henríquez de Los Tres, Daniel Muñoz de Tres por Siete Veintiuno, Los Tricolores, Los Trukeros, por nombrar algunos.

Características musicales de la Tonada

La tonada campesina chilena es un género musical que se desarrolla principalmente en la zona central del país, la que tradicionalmente se canta por una o dos voces femeninas y un acompañamiento armónico-rítmico de guitarra o arpa.

La tonada se compone bajo los grados principales de una tonalidad mayor (I, IV y V7), y en algunos casos una dominante secundaria (V/V). Podemos encontrar dos formas de tonada, las cuales se analizan desde el punto de vista poético en términos de métricas y versos, la monoperiódica y la biperiódica.

La tonada monoperiódica “[...] consiste en una secuencia de estrofas formal y métricamente iguales, unidas unas con otras por una breve transición o fragmento instrumental. En consecuencia con esta regularidad, la estrofa o copla da a lugar a una melodía también constante de un sólo período musical, compuesto por dos frases. [...] donde la forma estrófica más usada es la cuarteta octosílaba (copla) [...]”¹⁰.

Mientras en la biperiódica, también llamada *tonada canción* “[...] el estribillo es un recurso expresivo y formal infaltable en la segunda parte, que se repite después de cada estrofa. Comúnmente el estribillo se define y entiende como un conjunto de versos de extensión variable, que se repite cada cierto intervalo en un poema o en el texto de una canción”¹¹.

Además de estas podemos encontrar la tonada en décima, la cual tiene la siguiente estructura:

“El texto de una tonada en décima está generalmente compuesto de cuatro estrofas, cada una de ellas escrita en diez versos octosílabos. Este número preciso de pies o estrofas, sin duda proviene de la tradición popular del “Canto a lo Pueta”¹², que demanda el desglose de una cuarteta popular, en cuatro pies de décimas [...]”¹³.

¹⁰ Loyola, M. 2006, pág. 88

¹¹ Loyola, M. 2006, pág. 93

¹² “Es la poesía cantada que utiliza principalmente los metros poéticos de la cuarteta o copla y la décima espinela. Se divide en dos grandes grupos: canto a lo divino y canto a lo humano. Su origen se remonta a la época de la Conquista (siglo XVI)”. (Astorga, F. 2000. Pág. 1)

¹³ Loyola, M. 2006, pág. 92

En cuanto al acompañamiento rítmico, los más utilizados son los siguientes¹⁴:



A estas características de la tonada campesina, se le suman algunos procedimientos no tradicionales al llegar a las manos de la academia. La función misma del género cambia, pasando de un rol donde el cantante busca contar una historia en una forma musical, a la búsqueda por un desarrollo musical del estilo. Debido a esto se comienzan a notar ciertas diferencias, como: una voz más trabajada mediante la impostación y desarrollos de frases, incorporación de algunos matices para el acompañamiento de guitarra incluyendo arpeggios, adornos, cuerda punzada en vez de un rasgueo constante, y la incorporación de otros instrumentos como el piano, el contrabajo, el arpa y el acordeón.

En la tonada urbana predomina la forma canción, cuyas partes se contrastan por medio de cambios de tempo, metro, y modos. En una composición monoperiódica predomina la forma de tres o cuatro estrofas de cuartetos octosílabos, mientras que en una biperiódica se suma un estribillo compuesto de dos estrofas complementarias -sumando una octava octosílaba-, o una estrofa octosílaba que se repite. Presenta una introducción e interludios instrumentales, las que muestran el virtuosismo de los ejecutantes. Además en algunos casos se incorpora la seguidilla¹⁵, proveniente de la cueca.

En cuanto a la armonía incluye “el uso de acordes de dominante séptima hacia la subdominante, la dominante y la tónica paralela, e incorporando notas agregadas y cromáticas alrededor de los tres grados del

¹⁴ Rodríguez, E. y Kaliski, E. 2005, pág. 136 y 137

¹⁵ Seguidilla: Tiene 8 versos hepta y pentasílabos; se repiten sus dos primeros versos después del cuarto (total 10 versos). Riman el segundo verso con el cuarto y el sexto con el octavo. (Castillo, M. (s.f.). Visto 6 de Junio del 2013. http://www.rmm.cl/index_sub.php?id_contenido=15210&id_portal=132&id_seccion=705)

acorde”¹⁶. Todos estos recursos amplían las posibilidades sonoras de la música, pero conservando los ejes tonales correspondientes.

En el aspecto rítmico de la tonada urbana destacan los contrastes de metro que se utilizan para diferenciar las estrofas del estribillo, dejando así una estrofa de un andar lento (*valseado*, 3/8 o 3/4), mientras que en el estribillo tiene un andar más rápido (*acuecado*, 6/8 + 3/4). Además se pueden observar algunos ritenutos, o detenciones en el ritmo. En algunos casos incluso se puede encontrar la aparición de metros irregulares, como 5/4 o 7/8.

Su línea melódica es gradual y tríadica, abundando los paralelismos de terceras. También recoge de la cueca la anticipación silábica, comenzando las frases en un alzar.

Margot Loyola, destacada compositora e investigadora del folklor chileno sostiene que:

“El canto es principalmente silábico. Su ámbito va desde una quinta hasta una octava, llegando excepcionalmente a la décima. Los intervalos más usuales, además de las segundas, son las terceras, cuartas y quintas, y poco frecuente, las octavas.

Los diseños melódicos del período estrófico se desarrollan en dos frases que por lo general son contrastantes y complementarios. Es así como en la primera frase se percibe una tendencia a un diseño melódico de movimientos amplios, estructurado por saltos de cuartas e intervalos aún más amplios, abarcando en su despliegue un ámbito que en no pocos casos llega a la octava y que como mínimo alcanza la sexta. La segunda frase tiende, en contraste, a organizarse en movimientos por grados conjuntos, alternados por intervalos de tercera o de segunda”¹⁷.

¹⁶ González, J.P. Rolle, C. 2000, pág. 387

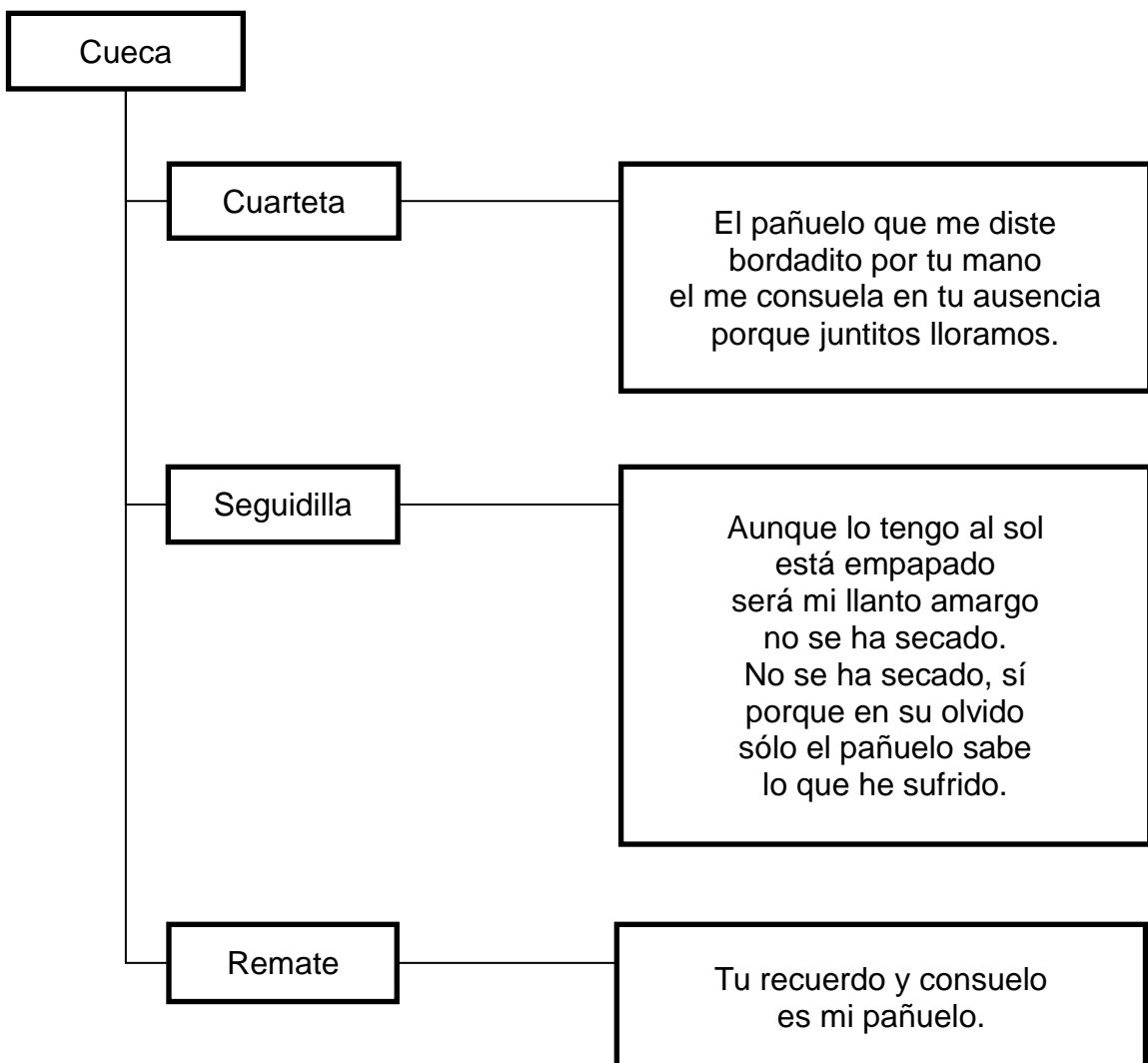
¹⁷ Loyola, M. 2006 pág. 104

Características musicales de la cueca

La música parte con una introducción instrumental acompañada de gritos, y pallas de los cantores. El canto de la cueca se descompone en tres partes, las que definen su forma:

- A. La cueca se escribe en tres estrofas más un remate de dos versos. La primera parte se llama *copla* (o *cuarteta*), y se forma de una estrofa de cuatro versos octosílabos, donde el primer y segundo verso se repiten al final como quinto y sexto, sumando un total de seis versos cantados.
- B. Continúa la *seguidilla*, compuesta de dos estrofas estructuradas bajo una alternancia silábica de siete y cinco sílabas, en que la primera estrofa repite sus primeros dos versos al final, sumando seis versos cantados; la segunda estrofa es una cuarteta.
- C. La cueca termina con el *remate*, un pareado conformado por un verso heptasílabo y un pentasílabo.

Ejemplo¹⁸:



¹⁸ *El pañuelo que me diste*, Hernan Nuñez y Los Chileneros.

Otros aspectos musicales de la cueca campesina que se debe señalar es la melodía, cuyas características más importantes son su diatonicidad¹⁹, y su movimiento conjunto, con un comportamiento de línea ondulada²⁰. Son muy pocas las ocasiones en que recurre a saltos, no superando el intervalo de 5ta justa. Además las frases no reposan en la fundamental del acorde cuando se trata de una tónica, y en el caso de que exista voz de acompañamiento se desplegarán a la 3ra y 5ta del acorde. Aunque la armonía es simple, se debe mencionar que se mueve dentro de los grados principales de una tonalidad, donde en escasas ocasiones podemos ver una dominante secundaria sobre la dominante (V7/V).

Lo que más destaca en la cueca campesina es el ritmo, cuya composición entiempo ternario, donde se contraponen los metros de 6/8 con 3/4, produciéndose hemiolas²¹. La percusión desarrolla células rítmicas sincopadas y asaltilladas, similar al modo del rasgueo de la guitarra con las siguientes variaciones²²:



Rasgueo de la guitarra:



Mientras que en el campo la cueca huasa llenaba los espacios de tradición folklórica a las luces de la sociedad, también existió en la década de los años 30' una visión urbana de este baile que se gestó en los sectores bohemios de Santiago y los puertos de Valparaíso, San Antonio, y Coquimbo; estas características marcan a los intérpretes quienes sienten la

¹⁹ “En el sistema tonal mayor-menor, un carácter diatónico que puede ser una sola nota, un intervalo, un acorde o todo un pasaje musical es aquel que usa exclusivamente notas que pertenecen a una tonalidad”. (Latham, A. 2008, pág. 457)

²⁰ “[...] se tratará de una línea de altitudes que sube y baja en intervalos pequeños o por movimiento conjunto, sin apartarse mucho de una línea media horizontal”. (Toch, E. 1989, pág. 44)

²¹ “En notación moderna, se forma una hemiola cuando dos compases ternarios (por ejemplo 3/2) se interpretan como si estuvieran escritos en tres compases binarios (6/4) o viceversa”. (Latham, A. 2008, pág. 718)

²² Loyola, M. y Cádiz, O. 2010, pág. 120

cueca como un acto de “choreza”, donde el canto tiene un sentido de competencia entre hombres.

La forma que presenta la cueca brava conserva la forma de la cueca tradicional campesina, comenzando con una clásica introducción instrumental llena de floreos por parte de la guitarra, acordeón, o piano, donde se aprovecha de mostrar el virtuosismo de sus instrumentistas y la picardía de los cantores con frases que incitan a un duelo, pero siempre dentro de un contexto de respeto entre las partes, sin que se oigan palabrotas o improperios de ninguna índole. Estos aspectos a veces se pierden en las grabaciones, ya que esto forma parte de la performance musical.

A diferencia de la cueca huasa, en su cultivo urbano la armonía presenta una mayor riqueza, ya que se nutre de otros géneros musicales de la época que también eran parte del ambiente bohemio porteño y capitalino, las que van sumando elementos que usualmente no se veían en la cueca. Sobre todo en las introducciones donde los instrumentos como el piano, el acordeón y la guitarra desarrollan progresiones más complejas, recurriendo en algunas ocasiones a grados disminuidos y medio disminuidos, acordes con estructura superior, descenso por quintas en el bajo, e intercambios modales. Si bien se conservan las áreas tonales de tónica, subdominante, y dominantes, podemos apreciar la utilización de dominantes secundarias en los distintos grados de la tonalidad, pudiendo aplicarse sobre un IV, o V grado. Como ejemplo de esto tomaremos la canción “El Cabritilla”, grabada por Roberto y Ángel Parra en el disco *Las Cuecas del Tío Roberto*. Tonalidad **E (Mi mayor)**:

A (IV) F#7 (V7/IV) B7 (V7)

Sa - ca - ron del con - ven - ti - llo

B7 (V7) B7 (V7) E (I)

un con - tra - ban de cue - ro

En estos versos podemos ver como se produce una dominante secundaria sobre el 5to grado en la progresión IV V7/IV V7 (A F#7 y B7), y además en el último verso una dominante secundaria sobre el 4to grado, en la progresión I V7/IV IV (E E7 y A).

Otro aspecto interesante es una sucesión de acordes que generalmente se utiliza en el cruce de 3/4 con 6/8 en una tonalidad menor, proveniente de la cadencia andaluza, es decir Im \flat VII VI V7. Un buen ejemplo para esto lo podemos hallar en la canción “La Flor de la Verbena”, grabada por Los Paleteados del Puerto en su disco *Tradición de La Cueva Porteña*, que además aparece como ostinato armónico-cadencial durante toda la canción. Tonalidad **Am (La menor)**:

Am Am G F E7 E7 E7/F# E7/G# Am

Me gusta Val paraíso y la flor de

Am G F E7 E7 E7/F# E7/G# Am Am G F E7

la verbe na ay! mo re na y la flor de la verbe na ay! mo re na

Este ostinato armónico-cadencial en los acordes de Am G F E (progresión Im \flat VII VI y V), vuelve al primero grado por el movimiento en el bajo en la escala menor melódica, es decir E, F#, G#, y A; también en ritmo de 3/4.

En el plano rítmico conserva las características de la cueca campesina, en cuanto al acompañamiento y el cruce de la métrica 3/4 contra 6/8. La única diferencia que es además notoria es el tempo, el cual es más lento que el del estilo huaso, debido a que el baile apela a ser más cercano, íntimo y natural, saliendo del esquema coreográfico. Además el canto en este estilo tiene una mayor importancia, ya que los cantores de la cueca brava relatan historias que les son cercanas, por lo que las interpretan con mayor emotividad y con más melismas.

La melodía tiene un rol muy especial en la cueca brava, ya que estas deben ajustarse a cualquier texto, por lo que podríamos decir que existen

ciertas melodías predeterminadas. Esto se debe a que en la performance en vivo muchas veces se improvisaban letras en las ruedas de canto.

En el disco *Las Cuecas del Tío Roberto*, las primeras dos cuecas comparten la misma línea melódica, donde lo único que cambia es la letra:

El Conventillo

Ca-ram ba yo na - cí yo na-cí en un con- ven_____ ti - llo

ca-ram-ba y en un si en un si - nies-tro cuar__ tu-cho

The image shows two staves of musical notation in 6/8 time, key of D major. The melody is: G4-A4-B4-C5 (quarter), B4-A4-G4 (quarter), F#4-E4-D4 (quarter), C4 (half). The lyrics are: 'Ca-ram ba yo na - cí yo na-cí en un con- ven_____ ti - llo' and 'ca-ram-ba y en un si en un si - nies-tro cuar__ tu-cho'.

Sin Pasaporte

Ca-ram-ba ya me__voy ya me voy sin pa-sa__por-te ca-ram-ba y al pa

__tio pal' pa - tio de los ca__ lla-os

The image shows two staves of musical notation in 6/8 time, key of D major. The melody is: G4-A4-B4-C5 (quarter), B4-A4-G4 (quarter), F#4-E4-D4 (quarter), C4 (half). The lyrics are: 'Ca-ram-ba ya me__voy ya me voy sin pa-sa__por-te ca-ram-ba y al pa' and '__tio pal' pa - tio de los ca__ lla-os'.

Como se puede apreciar en ambos ejemplos tenemos exactamente la misma línea melódica, inclusive en la misma tonalidad. Como estas hay otras melodías que se utilizan como estructura para incorporarles distintas letras. Nano Núñez decía conocer más de 200 melodías de cueca, las que utilizaba en sus composiciones y presentaciones.

Capítulo II: Procesamiento sonoro en tiempo real del Bajo eléctrico

Estudio del procesamiento sonoro en relación al timbre y notación musical.

La materia prima de la música es el sonido, y este tiene cuatro propiedades que lo definen como tal: altura, duración, intensidad, y el timbre²³. Estos aspectos del sonido han sido traducidos en la escritura musical donde la altura se dicta por la nota a interpretarse, la duración se mide por figuras rítmicas en relación a un tempo, la intensidad se expresa en indicaciones de dinámica²⁴, y el timbre ha sido limitado a una determinada instrumentación.

Gustavo Becerra, quien dedicó gran parte de su carrera a la enseñanza y a la investigación musical, sostiene:

“Al recurrir específicamente al timbre como factor compositivo, como resalta de lo dicho, éste ha sido más bien precario y asistemático. Se encuentra este recurso, pese a los avances de último momento, en una etapa primitiva, en la que un repertorio todavía escaso de símbolos no permite una gramatización definitiva”²⁵.

Una opinión más contemporánea frente a este tema es lo que plantea Richard Graham:

“Hay muchísimas razones de la homogeneidad tímbrica en la performance de la guitarra eléctrica contemporánea: 1) el origen acústico del instrumento; 2) la práctica performática tradicional de la constancia tímbrica, por lo tanto “el intérprete habrá de ser educado por muchos años para mantener la constancia tímbrica en muchas situaciones musicales” (Erickson 1975, pág. 12); y 3) la naturaleza monofónica del instrumento, en términos de una única salida de audio que se encuentra en la mayoría de las cápsulas de guitarra eléctrica. Podría decirse que la segunda y tercera causa es un resultado directo de la primera. Tal homogeneidad de timbre es problemática porque limita la habilidad de los intérpretes de guitarra eléctrica para utilizar “el timbre como una distinción, característica dinámica de la música” (Fales

²³ “Calidad sonora característica de un instrumento o una voz particular, a diferencia de su registro o altura”. (Latham, A. 2008, pág. 1510)

²⁴ “Aspecto de la expresión musical relativo a la variación del volumen del sonido”. (Latham, A. 2008, p. 468). Ejemplos: *piano*, *forte*, *fortísimo*, *crescendo*, *decrescendo*, etc

²⁵ Becerra, G. 1959, pág. 72

2005, pág. 157). En cambio, el timbre es ubicado en el rol tradicional de matiz”²⁶.

La búsqueda por dar una simbología o una grafía que dé indicaciones de timbre o color aún se mantiene, y más aun con la masificación de los medios electroacústicos y digitales, que pueden trabajar directamente en la generación del sonido y cambiarlo prácticamente al antojo del intérprete o compositor.

Como muestra de eso podemos revisar el trabajo realizado por el músico guitarrista Wiek Hijmans llamado “The electric guitar instrumentation guide”. En la introducción de este texto plantea el problema diciendo:

“[...] Y aun parece ser un instrumento difícil de entender y escribir para los compositores “clásicos”. Razones socio-culturales pueden haber jugado un rol considerable en el pasado para el uso limitado de la guitarra eléctrica en la música compuesta, pero esta discusión del “bajo arte” y “alto arte” han quedado muy atrás de nosotros. Aun escribir para la guitarra eléctrica representa muchos desafíos estilísticos y/o técnicos para el compositor del día de hoy. Afortunadamente, la incorporación del sonido electrónicamente amplificado en la música de cámara y orquesta se ha vuelto “común”. Esto definitivamente ayuda al pensamiento acerca de los efectos acústicos de combinar instrumentos clásicos y altoparlantes”²⁷.

En base a esto, Hijman propone una forma de escribir distintos efectos que se aplican a la música contemporánea en el campo de los guitarristas.

En forma paralela, en la medida que la industria musical popular fue llegando a más partes del mundo, comenzaron a aparecer los “full scores”, que consisten en transcripciones completas de distintas canciones y álbumes de mayores éxitos. Dentro de estos podemos encontrar full scores de The Beatles, Pink Floyd, Jimmy Hendrix, etc; donde es común encontrar a la guitarra eléctrica y a algunos sintetizadores dentro de su instrumentación.

Ante esto la industria musical de los full scores, debió buscar una forma de indicar la implementación de efectos de distorsión, pedales de wah-wah, y cambios de sonidos en los sintetizadores; los cuales llegaron a grafías estandarizadas con el paso de los años (incorporadas por distintos programas de edición de partituras como Sibelius, Guitar Pro, y Finale). De

²⁶ Graham, R. 2010, pág. 1

²⁷ Hijman, A. 2006, pág. 3

tal manera que en cada partitura junto al pentagrama tradicional, se añadió lo que se conoce como tablatura, la que consiste en una serie de líneas y números que grafican una cuerda y un traste de un instrumento de cuerdas, respectivamente (por lo general una guitarra o un bajo eléctrico), y que además sirve para escribir las indicaciones para los distintos efectos utilizados.

Por ejemplo podemos ver cómo se indica en una transcripción del tema “Foxy Lady” de Jimi Hendrix un crescendo para la guitarra mediante el control de volumen:

The image shows a musical score for the "Intro" of "Foxy Lady" by Jimi Hendrix. It is in 4/4 time with a tempo of "Moderate Rock" at 96 bpm. The key signature is F# Dorian. The guitar part (Gtr. 1) starts with a "fade in" and a "w/Fuzz Face" effect, followed by a "fdbk." (feedback) section. The bass part (T.A.B.) is shown below the guitar part, with notes in parentheses indicating vibrato on the 3rd string. The score includes a "N.C." (Natural Chord) and "F#m7 Rhy. Fig. 1" (F# minor 7th Rhythmic Figure 1) section.

*Key signature denotes F# Dorian.
 **Notes in parentheses are not picked, but are sounded accidentally by vibrato on 3rd string.

También apreciamos la utilización de un efecto phaser en el bajo eléctrico en una transcripción de “The Dance of Eternity” de Dream Theater en el “Full Score Anthology”, donde para indicar el inicio del efecto se coloca “w/phaser sweep”:

The image shows a musical score for "The Dance of Eternity" by Dream Theater, specifically a 6-string bass part. The score is in 4/4 time. The bass part is labeled "6-string bass throughout" and includes a "w/phaser sweep" effect. The fretboard is indicated by numbers 1 and 6, corresponding to notes C and B respectively. The tablature below the staff shows the string and fret positions for the bass line.

Y para indicar el término de este efecto se coloca “*phaser off*”:

The image shows the continuation of the 6-string bass part from the previous score, indicating the end of the phaser effect. The tablature shows the string and fret positions for the bass line, with the text "phaser off" written below the staff.

Estos ejemplos que acabamos de observar son parte de la música popular, por lo tanto tienen una forma particular para escribir ciertas técnicas

o indicaciones de procesamiento sonoro. Mientras que en el ámbito de la música académica, la gráfica musical también ha sumado algunos cambios, ya que existen distintos tipos de corrientes artísticas contemporáneas con su propia forma de abordar la escritura. Tomando en cuenta conceptos como la gestualidad, se han elaborado una variedad de propuestas para nuevas grafías. Para ejemplificar utilizaremos un extracto de la partitura de la obra “Concierto andaluz para el final de un milenio” para guitarra eléctrica y orquesta, del compositor español Rafael Díaz.

Cor. I *pp*

Cor. II *pp*

Cor. III *pp*

Cor. IV *pp*

Trpta. I

Trpta. II

Trbn. I

Trbn. II

Perc. I

Perc. II

Perc. III

Guitarra

16a Mi b)

Rasg.

Rasg. continuo

PITCH CHANGE

ACELL. / RIT. al ♩, SEMPRE Glis lento ad lib. Del borde al centro y a la inversa ad lib.

(USAR los 2 Timbales)

Caja S. Timbre

Slide

mp (USAR los 2 Timbales)

(simile)

El RASG. de + a - y a la inversa, SEMPRE Glis lento ad lib. combinando Glis de arm. con Glis de sonido real.

Cadena Electroacústica del Bajo Eléctrico

Los instrumentos musicales de tipo eléctrico, necesitan de un sistema electrónico para poder emitir sonidos, lo cual tiene una ventaja y una desventaja. Al tener la capacidad de transmitir el sonido hacia un altoparlante, permite que este reproduzca un sonido con una amplitud muchísimo más alta (siempre y cuando el equipo de sonido sea de alta capacidad) de lo que consiguen la mayoría de los instrumentos acústicos por sí solos. Además existe la facultad de poder espacializar el sonido por medio de dos o más canales de audio, lo que ha significado una gran ventaja para las agrupaciones musicales, debido a que los lugares para montar un concierto han cambiado, pudiéndose realizar en grandes estadios, o espacios abiertos. Pero por otra parte, representa una desventaja para estos instrumentos, puesto que los equipos de amplificación necesitan energía eléctrica para ser utilizados, a diferencia de los instrumentos acústicos en que no necesitan de ningún otro recurso extra para reproducir el sonido a un nivel perceptible.

Para que este proceso se lleve a cabo se necesitan una serie de elementos que puedan transformar el sonido acústico en una señal eléctrica. Federico Miyara explica este sistema como: “La interconexión entre dos o más dispositivos de audio, tales como micrófonos, amplificadores, ecualizadores, altavoces, etc., [...]. Todos estos dispositivos, así como también el sistema resultante, tienen la característica común de que todos reciben, procesan y entregan señales de algún tipo. El concepto de señal consiste en una magnitud variable en el tiempo que transmite o transporta información. En el caso de los sistemas de sonido, existen dos tipos principales de señal: acústicas y eléctricas. La conversión entre ambos tipos de señal se realiza por medio de dispositivos denominados transductores”²⁸.

En el bajo eléctrico este sistema se lleva a cabo de la siguiente forma: El sonido que es producido por la vibración de las cuerdas -las que están hechas de metal -es captado por una cápsula magnética, la que funciona como transductor de entrada. Entonces el sonido es transformado en señal eléctrica debido a la perturbación que producen las cuerdas metálicas en el campo magnético de las cápsulas.

“Una cápsula magnética capta el movimiento magnético, no el movimiento del aire. Es una variación magnética situación que resulta en una

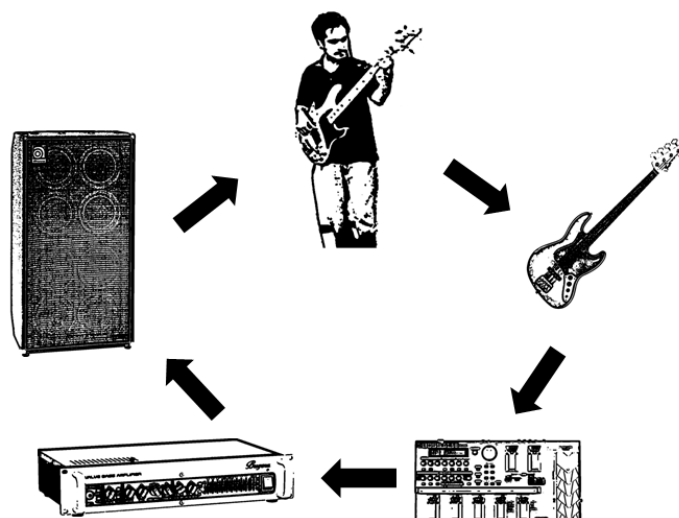
²⁸ Miyara, F. 2000, pág. 64

salida de variación eléctrica”²⁹. El movimiento provocado por la vibración de las cuerdas es imitado por la perturbación en el campo magnético, y luego traducido en la señal eléctrica.

La señal eléctrica puede ser intervenida y procesada por pedaleras de efectos analógicas o digitales, u otro tipo de dispositivos según el gusto del ejecutante, pudiendo incluso prescindir de estos. Esto no cuenta como una transducción a no ser que se utilicen efectos digitales mediante un computador o una pedalera digital, ya que en ese caso la señal eléctrica se transforma en datos o información digital.

La señal procesada necesita ser enviada a un amplificador³⁰, este se encarga de recibir la señal eléctrica, procesarla, y dirigirla a un altoparlante³¹, para poder reproducir el sonido del bajo eléctrico. Aquí es cuando ocurre la segunda transducción del sistema (en caso que no se utilicen medios digitales anteriormente). El amplificador recibe la señal, la procesa por medio de controladores de amplitud y frecuencia realizando variaciones de voltaje, y el voltaje resultante es dirigido al parlante, accionando el diafragma de este. El movimiento que realiza el diafragma agita las partículas del aire, produciendo de esta forma el sonido amplificado llegando a los oídos del músico y del resto de los auditores.

A continuación presentamos un esquema que grafica la cadena electroacústica:



²⁹ Brosnac, D. 1984, pág. 14

³⁰ “El amplificadores el primer bloque procesador de señal *puramente eléctrico*. Su finalidad es aumentar el nivel de las señales provenientes de generadores de bajo nivel, como los micrófonos, hasta alcanzar un nivel apto para determinada aplicación, como podría ser excitar un parlante o caja acústica”. (Miyara, F. 2000, pág. 102)

³¹ Transductor que transforma la energía eléctrica en acústica.

Procesamiento Sonoro del Bajo Eléctrico

El procesamiento sonoro se refiere al proceso donde una señal de sonido es modificada por medios electroacústicos o digitales. Dentro de estos procesos podemos encontrar efectos (delay, distorsión, reverberación, chorus, etc.), síntesis (AM, FM, síntesis aditiva), y otros más simples como amplitud y ecualización. En el bajo eléctrico encontramos básicamente cambios de amplitud del sonido captado por medio de las cápsulas.

Dentro de las clasificaciones del bajo eléctrico según la ubicación de las cápsulas podemos encontrar dos tipos, que son los más utilizados: Precision Bass y Jazz Bass.

En el bajo Precision las cápsulas se ubican al centro del cuerpo del bajo, por lo que hay solo un punto de recepción magnética, y por lo tanto solo posee un control de volumen; y además tiene un control de tono, el que funciona como un filtro que permite cortar las frecuencias más agudas al sonido del bajo.

En el bajo Jazz hay dos cápsulas de bobinado simple, una se ubica cerca del puente, y la otra cerca del mástil. De esta forma como hay dos puntos de recepción magnética, tiene dos controles de volumen, uno para cada capsula. Por medio es estos controles el intérprete puede balancear ambas señales, donde la cápsula del mástil capta las frecuencias más graves y la del puente las más agudas. A esto se suma el controlador de tono master, que afecta a las dos señales.

Dentro de estos también hay que diferenciar entre circuito activo y pasivo. Donde en el activo además se incorpora un preamplificador, lo que permite procesar el sonido del bajo previamente antes de llegar a una consola o amplificador en cuanto a su ecualización.

“Un ecualizador permite aumentar o reducir la ganancia³² selectivamente en tres o más frecuencias. De este modo es posible resaltar frecuencias que estaban originalmente debilitadas, o atenuar otras de nivel excesivo. El ecualizador más sencillo es el clásico control de tono, que

³² “La señal pequeña que se quiere amplificar se aplica entre dos terminales llamados de entrada, y la señal ya amplificada se obtiene entre otros dos terminales denominados de salida” (Miyara, F. 2000, pág. 102). Esto quiere decir que la ganancia es la resultante de la relación entre la señal de entrada y la señal de salida.

permite controlar según convenga tres grandes bandas fijas de frecuencia, denominadas genéricamente graves, medios y agudos”³³.

El ecualizador puede cumplir varias funciones, pero se pueden resumir en dos situaciones básicas:

- a) Como filtros, atenuando o eliminando frecuencias que pueden ser molestas, ruidos ubicados en cierto rango de frecuencia, o bien para solucionar problemas de enmascaramiento³⁴ en una mezcla de audio.
- b) Alterar el carácter de un sonido modificando la frecuencia fundamental o sus armónicos. El sonido se compone por la sumatoria de varias frecuencias, definiendo de esta forma su timbre, al cambiar estos valores también cambiará el timbre del sonido.

Los instrumentos eléctricos necesitan de una fuente externa que reproduzca el sonido (altoparlante), así el resultado sonoro no es emitido desde el mismo punto que se toca el instrumento, donde inclusive se pueden multiplicar las fuentes de emisión de sonido. De esta manera se da la posibilidad de emitir el sonido en forma estéreo³⁵, o utilizar una mayor cantidad de canales y ubicarlos en distintos puntos de una habitación o salón de concierto. En muchas ocasiones esta espacialización sonora es utilizada con la finalidad de cubrir la percepción auditiva de todo el auditorio, ya sea dentro de una iglesia, una sala de cine o un estadio abierto para un concierto. Pero esta posibilidad de espacialización sonora ha traspasado estas fronteras y dentro del arte musical contemporáneo se ha utilizado como parte de la performance para producir distintos efectos dentro del espacio en que se presentan las obras.

³³ Miyara, F. 2000, pág. 135

³⁴ “Dentro de las cualidades del oído hay una que tiene consecuencias de gran importancia para la audición, y es el hecho de que los sonidos son capaces de enmascarar a otros sonidos. Enmascarar a un sonido significa ocultarlo o hacerlo imperceptible”. (Miyara, F. 2000, pág. 29)

³⁵ “El espacio entre el altavoz izquierdo y derecho es considerado como el panorama estéreo. Los sonidos pueden ser ubicados (paneados) en el panorama estéreo usando diferencias de volumen de acuerdo a lo que ocurre visualmente en la pantalla”. (Pinto, M. Abril 2009. Visto 29 Octubre 2013. http://datateca.unad.edu.co/contenidos/208036/Modulo_EXE/leccin_44_estreo_o_surround.html)

Capítulo III: Forma Tema con variación y Forma estrófica de décima

Forma Tema con Variación

“La variación, como forma musical, consiste en un número indeterminado de piezas breves, todas ellas basadas en un mismo tema - que, casi siempre, se expone al principio de la obra-, el cual es modificado cada vez intrínseca o extrínsecamente”³⁶.

Según el compositor chileno Joaquín Zamacois, existen tres tipos de variación, basándose en la textura de melodía con acompañamiento.

1. Variación ornamental o melódica: es donde el tema melódico es modificado en algunos aspectos como el ritmo y el gesto melódico, sin que se pierda la esencia de este.
2. Variación decorativa o armónico-contrapuntística: está enfocada a trabajar el plano armónico que sustenta la melodía, donde esta no necesariamente es modificada.
3. Variación amplificativa, libre o gran variación: se producen cambios tanto en la armonía como en la melodía, al punto donde muchas veces se vuelve irreconocible.

En resumen estos tres tipos de variación se diferencian por el objeto que se quiera variar, enfocándose uno en la melodía, el otro en el acompañamiento, y el último en ambos elementos.

Por otro lado nos encontramos con una segunda opinión de parte del compositor italiano Giulio Bas en cuya publicación llamada “*Tratto di forma musicale*” (en español “Tratado de la forma musical”), quien tiene una visión más amplia y enfoca la variación en un desarrollo temático en forma íntegra sin separar totalmente los planos de la textura musical³⁷.

En base a esto diferencia y nombra tres tipos de variación: por *ornamentación*, por *elaboración*, y por *amplificación* del tema.

1. Por ornamentación: Es cuando se recurre a adornos, procedimientos contrapuntísticos, fraccionamientos melódicos y rítmicos para

³⁶ Zamacois, J. 1960, pág. 136

³⁷ “Esto significa que la textura se refiere a la construcción vertical de la música dentro de un periodo determinado, es decir, la relación entre las partes sonoras simultáneas”. (Latham, A. 2008, pág. 1505)

embellecer una melodía, manteniendo la identidad de la frase sin mayores cambios.

En este aspecto Bas habla de dos formas de enfrentar este procedimiento:

- a) "Cuando la ornamentación melódica y rítmica se elabora sobre la base de una fórmula que se repite deliberada y constantemente.
- b) Cuando en la aplicación de las fórmulas y de las tramas prevalece la voluntad, el buen gusto del compositor"³⁸.

Con esto quiere decir que desde el punto de vista del compositor esta variación puede abordarse de forma sistemática constante, o de una forma que se ciña al gusto de él.

2. Por elaboración: El material melódico permanece casi inalterable, mientras que todo su contexto puede ser modificado, como el ritmo, la armonía, melodías secundarias (contrapunto). O bien la melodía puede ser modificada, mientras que la armonía original no se pierda.
3. Por amplificación: Giulio Bas divide esta variación en dos tipos:
 - a) El drama melódico es modificado en forma profunda, pudiendo incluso cambiar su carácter expresivo, pero que conserva aún alguno(os) de sus elementos (giro melódico, ritmo, y armonización).
 - b) Los elementos fundantes de la composición inicial sirven para crear una variación casi independiente de las anteriores mencionadas, resultando en un nuevo tema que posee elementos del tema original.

³⁸ Bas, G. 1947, pág. 204 y 205

Forma Estrófica de Décima

El origen de la décima se remonta a la España de fines del siglo XVI, bajo el nombre de décima espinela, basándose en el nombre de su inventor Vicente Espinel, quien creó esta forma estrófica la cual perduró en el paso de los años, mas él mismo no fue quien dio un aporte a este hacer literario sino que sus sucesores históricos (Pedro Calderón, Félix Lope de Vega, Gaspar Núñez de Arce), y otros del siglo XIX. Llegando a Chile de mano de los primeros jesuitas. “Los primeros misioneros jesuitas enseñaron a los indígenas la doctrina cristiana a través del verso (la décima) y así se generó el canto a lo divino”³⁹.

La décima es una forma estrófica, o sea una manera de desarrollar un texto poético, que se construye en base a diez versos octosílabos. Existen varias formas de ordenar los versos con décima, interrelacionando sus versos entre sí mediante la rima producida con las últimas palabras de cada línea. La forma tradicional más utilizada es: a/b/b/a/a/c/c/d/d/c. Su uso abarca una vasta área del género literario como una forma de ordenar la poesía.

Algunas de las obras más reconocidas en Chile hechas en forma de décima son la autobiografía de Violeta Parra, y la obra teatral de Roberto Parra “La negra Ester”. Pero además podemos encontrar otras obras que provienen de la cultura occidental como es “La historia de Carlomagno y sus doce pares de Francia”, cuya versión mayormente difundida en España y Latinoamérica fue la de Juan José López⁴⁰, en métrica romance⁴¹.

“Respecto a Chile, dice Julio Vicuña Cifuentes: «La historia del emperador Carlomagno se encuentra en Chile en todos los hogares pobres [...], constituyendo una de las fuentes de inspiración más concurridas por nuestros bardos populares». Modernamente, Yolando Pino Saavedra ha recogido en Chile la historia de Carlomagno de todas las maneras posibles: en verso romance, en décimas corridas, en décimas glosadas y en prosa, como un cuento folclórico tal. Y nosotros mismos hemos constatado la difusión de la historia de Carlomagno en décimas en una de las regiones más australes de Hispanoamérica, en la isla de Chiloé” (Trapero, M. 2001, pág. 11).

³⁹ Astorga, F. 2000, pág. 1

⁴⁰ Juan José López de Sedano: escritor español (1729 – 1801) (Biografías y vidas (s.f). Visto 25 Noviembre 2013. http://www.biografiasyvidas.com/biografia/l/lopez_de_sedano.htm).

⁴¹ Consta de una serie ilimitada de octosílabos, de los cuales sólo los versos pares tienen rima asonante, mientras que los impares quedan libres. (<http://srhernandez.files.wordpress.com/2008/08/metrica.pdf> (s.f) Visto 25 Noviembre 2013)

Este ejemplo nos sirve para darnos cuenta de la importancia que ha tenido la décima en la cultura popular y su trayectoria desde el mundo occidental, hasta Latinoamérica y en Chile.

Este recurso también se hizo popular en la tonada urbana chilena por exponentes como los ya mencionados Violeta y Roberto Parra, además de su otro hermano Lautaro Parra; Margot Loyola, y Víctor Jara. A continuación un ejemplo de décima tomada de la primera estrofa del villancico “Décimas por el Nacimiento” de Víctor Jara:

A	<i>El niño Jesús nació</i>
B	<i>en el portal de Belén,</i>
B	<i>la estrella de sumo bien</i>
A	<i>a los Magos le alumbró.</i>
A	<i>El mundo resplandeció</i>
C	<i>con pitos y panderetas,</i>
C	<i>bajaron siete cometas</i>
D	<i>a ver este nacimiento,</i>
D	<i>los altos del firmamento</i>
C	<i>que abrieron para la fiesta.</i>

Esta forma de décima aún se mantiene vigente en la actualidad por aquellos cantantes y compositores de tonada que incurren a ella como un medio de creación.

Desarrollo

Capítulo I: Notación de procesamiento sonoro en el Bajo Eléctrico

Los parámetros a controlar serán el balance de cápsulas del bajo⁴², y una forma de ecualización dentro de un ecualizador gráfico de tres bandas. Este procesamiento está pensado para bajos pasivos, ya que el bajo activo cuenta con un preamplificador, el cual ecualiza previamente el sonido, y dentro de este tipo de bajos hay muchas configuraciones distintas y sería complejo hablar de algo estandarizado en ese contexto.

Como este proceso obedece a parámetros físicos del sonido utilizaremos una grafía que cuantifique en términos porcentuales el nivel de aumentación o reducción del punto de ecualización, debido a que no existe una estandarización en relación a los rangos de frecuencias correspondientes a graves, medios y agudos en un amplificador.

Ante esto nuestra especificación contará con dos instancias distintas, una que irá al principio de la obra señalando la configuración del ecualizador de tres bandas las cuales serán fijas al inicio de cada sección de la obra junto con la indicación de carácter; y en otra donde se señale el balance de cápsulas, la cual participará en forma activa en el desarrollo de la misma obra.

Simbología:

La simbología que emplearemos representará en forma gráfica la posición del punto de ecualización, apoyada por un valor numérico que irá desde el -100% al +100% de la capacidad del potenciómetro del ecualizador gráfico de tres bandas, y señalando como punto 0 la no modificación de esa banda. Pero en la grafía del bajo eléctrico la cuantificación porcentual irá desde un 0 al 100%, ya que estos potenciómetros son de amplitud y grafican el nivel mínimo y máximo de estos.

⁴² Con decir balance de cápsula nos referimos al acto de controlar el volumen de cada una de ellas en el bajo jazz, para variar el timbre resultante.

Grafía:

Ecuación plana.



Punto de ecuación aumentado un 50%



Punto de ecuación disminuido un 50%



Punto de ecuación aumentado un 100%



Punto de ecuación disminuido un 100%



Para diferenciar la grafía que indica la ecuación del balance de las cápsulas del bajo eléctrico, utilizaremos los siguientes parámetros basados en los estándares norteamericanos:

EQ = Equalization (Ecuación).

- **B** = Bass (Bajo).
- **M-G** = Middle Gain (Ganancia de medios).

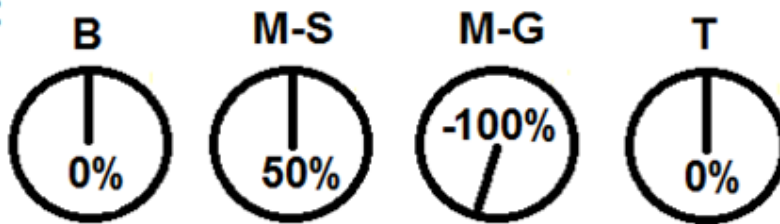
- **M-S** = Middle Sweep (Barredor/selector de medios).
- **T** = Treble (Agudos).

J-B = Jazz Bass configuration.

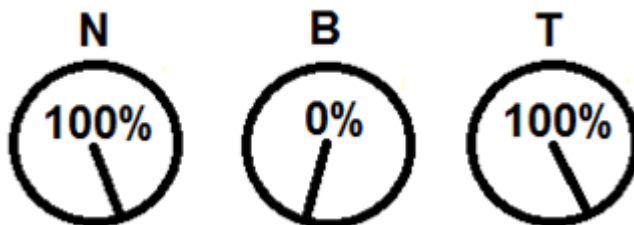
- **N** = Neck (Cuello/Mástil).
- **B** = Bridge (Puente).
- **T** = Tone (Tono).

Ejemplo:

EQ:



J-B:



Capítulo II: Análisis estructural de la Décima

En esta sección vamos a analizar tres tonadas compuestas en forma de décima. Desde el punto de vista de la décima marcaremos *a/b/b/a/a/c/c/d/d/c*, encerrando el texto en cuadros con los siguientes colores:

a: rojo

b: azul

c: verde

d: naranja

Mientras que para la forma musical, marcaremos la frase, semifrase y motivo con los colores rojo, azul y verde respectivamente:

Como primer ejemplo veremos el primer verso de “Décimas a Hilda Parra” por Lautaro Parra:

$\text{♩} = 120$
 Hil-da Pa-rra gui-ta-rre-ra Her-ma-na que-ri-da y bue na
 $\text{♩} = 80$ rit. $\text{♩} = 120$
 Con tu pre-sen-cia la pe-na se a-le-ja de nues-tra a-ce-ra
 $\text{♩} = 80$
 Es la her-ma-na ver-da-de-ra que qui-sie-ran te-ner-to-dos
 $\text{♩} = 80$
 A-quí lo-di-go a mi mo-do y gri-to un vi-va por-ti
 $\text{♩} = 80$ rit. $\text{♩} = 120$
 con un tra-gui-to de a-ní A tu sa-lú'en-co-jo el co-do

En esta tonada podemos leer ocho sílabas escritas, pero mediante el uso de apoyaturas al final de algunas frases, se producen nueve sílabas fonéticas, como en la primera frase al decir “Hilda Parra guitarre-*era*”. Pero el segundo verso se compone de nueve sílabas, y también se cantan las nueve

sílabas. Suponemos que esto se debe a una predilección por darle a la frase una coherencia musical por encima de la forma estrófica, o bien fue una diferencia producida por la interpretación del momento.

En el siguiente esquema se muestra la forma musical en que se compone la estrofa:

Musical score for a song stanza in G major, 3/4 time. The score is divided into two phrases. The first phrase (measures 1-8) is in 3/4 time with a tempo of 120. The second phrase (measures 9-15) is in 3/4 time with a tempo of 80, marked "rit.", and ends with a 3/4 time signature. The third phrase (measures 16-22) is in 3/4 time with a tempo of 120. The fourth phrase (measures 23-28) is in 3/4 time with a tempo of 80, marked "rit.", and ends with a 3/4 time signature. The lyrics are: "Hil-da Pa-rra gui-ta- rre__ ra Her-ma-na que-ri - da y bue na__ Con tu pre-sen-cia la pe - na se a-le-ja de nues - tra a__ ce - ra Es la her-ma-na ver-da- de__ ra que qui-sie-ran te - ner_ to- dos__ A-quí lo__ di-go a mi mo__ do__ y gri-to un vi-va por_ ti__ con un tra - gui-to de a - ní' A tu sa-lú' en-co-jo el co - do'".

De esta manera vemos que la estrofa se conforma de dos frases, donde la primera es binaria, y la segunda es una frase ternaria con doble antecedente y un consecuente.

Aquí no hay una relación directa entre los versos en la interrelación de décimas con respecto a la forma en que se ordenan, ya que se debiese suponer que el primer ciclo *a/b/b/a/a* debiese cerrar la primera frase, pero esto no ocurre, sino que la última *a* queda en la segunda frase. Más bien se ciñe a una forma tonada monoperiódica, donde se va repitiendo la misma estructura musical de la primera estrofa en todas las otras, pero con distinta letra.

Como segundo ejemplo usaremos el primer verso de la tonada "Décimas por el nacimiento" de Víctor Jara:

El ni-ño Je - sús na- ció_____ en el por-tal de Be- lén,_____

7 la es-tre-lla de su-mo bien_____ a los ma-gos le a-lum- bró._____

13 El mun-do res - plan-de- ció_____ con pi - tos y pan-de - re - tas,

19 ba - ja - ron sie - te co - me - tas a ver es - te na - ci - mien - to

25 los al - tos del fir - ma - men - to que a - brie - ron pa - ra la fies - ta.

En esta tonada si bien se conserva la interrelación de los versos y la tendencia a mantener una estructura silábica de ocho sílabas, tampoco guarda una relación directa con la forma:

El ni-ño Je - sús na- ció_____ en el por-tal de Be- lén,_____

7 la es-tre-lla de su-mo bien_____ a los ma-gos le a-lum- bró._____

13 El mun-do res - plan-de- ció_____ con pi - tos y pan-de - re - tas,

19 ba - ja - ron sie - te co - me - tas a ver es - te na - ci - mien - to

25 los al - tos del fir - ma - men - to que a - brie - ron pa - ra la fies - ta.

En esta estrofa hay dos frases, donde la primera se compone de dos semifrases y la tercera de tres, doble antecedente y un consecuente, igual que en el ejemplo anterior. Las semifrases se conforman de un motivo rítmico que se repite dos veces. En lo escrito, el motivo se mantiene invariable, pero en la interpretación de Víctor Jara tomada del álbum *Villancicos Chilenos* se pueden observar algunas variaciones que son propias de la interpretación.

El tercer ejemplo que utilizaremos será la primera estrofa de “Volver a los diecisiete”, compuesta por Violeta Parra:

Vol - ver a los die - ci - sie - te des - pués de vi - vir un si -
 5 glo es co - mo des - ci - frar sig - nos sin ser sa - bio com - pe - ten -
 9 te Vol - ver a ser de re - pen - te tan frá - gil co mo un se - gun -
 13 do Vol - ver a sen - tir pro - fun - do co - mo un ni - ño fren - te a -
 17 Dios E - so es lo que sien - to yo en es - te ins - tan - te fe - cun
 21 do

Podemos observar que los versos escritos no tienen la misma cantidad silábica que la forma en cómo se cantan los versos. En algunos casos hay una menor o mayor cantidad de sílabas escritas, pero al ser cantadas se hace coincidir con los ocho versos que posee la forma. Esto se hace mediante notas ligadas o melismas. Por otra parte los versos interrelacionados no tienen una correlación melódica y sólo conserva el motivo principal con algunas variantes.

5 Vol - ver a los die - ci - sie - te des - pués de vi - vir un si -

9 glo es co - mo des - ci - frar sig - nos sin ser sa - bio com - pe - ten -

13 te Vol - ver a ser de re - pen - te tan frá - gil co mo un se - gun -

17 do Vol - ver a sen - tir pro - fun - do co - mo un ni - ño fren - te a -

21 Dios E - so es lo que sien - to yo en es - te ins - tan - te fe - cun -

do

Aquí podemos observar que conserva la misma forma que en los temas anteriores dentro de la estrofa, es decir dos frases, donde la primera es binaria y la segunda es ternaria. La diferencia particular en esta tonada es que posee una parte A y B, o sea estrofa y estribillo, por lo que es una tonada canción.

Capítulo III: Análisis estilístico de las composiciones

Composición para dueto de bajos eléctricos N°1.

En esta composición se rescataron elementos de la tonada para ser llevada a cabo, si bien utiliza algunos de ellos, no la convierten en una tonada como tal, ya que no tiene texto, ni nace como parte de una tradición oral, sino que se genera dentro de un contexto académico y por lo tanto su estructura y procedimientos compositivos incorporan elementos propios de la tradición occidental.

En aspectos formales esta composición cuenta con tres secciones: A, B y A' (A prima); más una introducción y un puente, es decir, una forma canción biperiódica.

The image shows a musical score for two electric basses. The top staff is labeled 'Electric Bass' and features a tempo marking of $\text{♩} = 62$. Above this staff are two sets of EQ and J-B controls. The first set (EQ: B, M-S, M-G, T) has values of 0%, 50%, -100%, and -40% respectively. The second set (J-B: N, B, T) has values of 100%, 100%, and 35% respectively. The word 'rasgueo' is written above the staff with arrows indicating strumming directions. The bottom staff is also labeled 'Electric Bass' and has a dynamic marking of *mp*. Above this staff are two more sets of EQ and J-B controls. The third set (EQ: B, M-S, M-G, T) has values of 0%, 50%, -100%, and 0% respectively. The fourth set (J-B: N, B, T) has values of 100%, 100%, and 75% respectively. The score consists of two staves of music in 6/8 time, with the top staff showing strumming patterns and the bottom staff showing a melodic line.

La introducción está compuesta en 12 compases y no posee melodía. Podemos observar el motivo rítmico de acompañamiento típico de la tonada el cual se ejecuta con el rasgueo de las cuerdas en el registro alto del primer bajo, y en el segundo se utiliza una técnica de cuerda punzada en el registro grave. Este contraste de técnica es justamente con la finalidad de diferenciar auditivamente un bajo del otro, y para eso también ayuda la diferencia que existe en el procesamiento sonoro, ya que por medio de restar al bajo 1 un 40% de agudos y dejar el tono a un 35% (**EQ:** T= -40% y **J-B:** T= 35%) se obtiene un sonido más “opaco” para que el rasgueo no sea tan marcado. Mientras que el bajo 2 al estar en un registro más grave necesita un pequeño realce en las frecuencias agudas con respecto al bajo 1, y debido a eso es que el controlador de agudos está en el centro y el tono a un 75% (**EQ:** T= 0% y **J-B:** T= 75%).

En cuanto a armonía, la introducción se mueve por los grados principales de la tonalidad de Sol Mayor, para situarnos en el eje tonal en que se presenta la obra, manteniendo el propósito que tiene en la tonada tradicional.

The image shows two staves of music for E. Bass. The top staff contains a complex rhythmic pattern with many notes and stems, while the bottom staff contains a simpler bass line. Two red boxes highlight specific sections: the first box is labeled 'G' and the second 'D', indicating the dominant chords of the introduction.

Esta introducción finaliza en el acorde dominante D. Luego viene un calderón sobre un silencio para poder ajustar los cambios de procesamiento sonoro, y dar paso a la primera sección:

The image shows two staves of music for E. Bass. The top staff has a melodic line starting at measure 13, marked with a fermata and an 8va (octave) marking. The bottom staff has a tapping pattern. Above the staves are EQ and J-B control knobs for two channels. The tapping pattern is labeled "tapping dos manos" and includes a legend for "mano derecha" and "mano izquierda". The tapping pattern is marked with a piano (*p*) dynamic.

La primera sección está marcada por el comienzo de la melodía en el primer bajo al alzar del compás 14, y el cambio de técnica en el segundo, pasando a un tapping ejecutado con ambas manos, para de esta forma conseguir acordes con mayor cantidad de notas y más abiertos que puedan hacer acompañamiento a la melodía. Para estos cambios de técnica se especifican nuevas modificaciones de procesamiento sonoro buscando una mayor claridad en la melodía y que no se confunda con el segundo bajo, suprimiendo el volumen de la cápsula del mástil del bajo 1 (**N**= 0%), mientras que en el bajo 2 es lo contrario, justamente para poder captar las vibraciones del mástil, lo que es necesario para poder escuchar con claridad la técnica de tapping.

La melodía se basa en la estructura de las décimas, diez versos octosílabos que se traducen en 10 motivos de ocho notas cada una seccionado en dos elementos constitutivos. Cada uno de estos motivos comparte una raíz rítmica, primera célula, casi idénticas que para el primer ciclo de 5 motivos correspondientes a *a/b/b/a/a* de la forma de décima, es:



Mientras que el segundo ciclo de motivos correspondientes a *c/c/d/d/c* es:

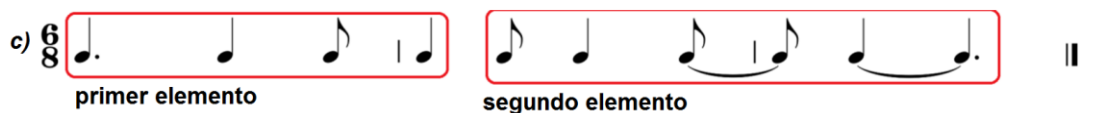


Lo que cambia son las terminaciones del motivo, las cuales se relacionan de la misma forma que en la décima, imitando de esta manera la idea de la rima en el texto. Así tenemos que la siguiente composición de motivos se compone:



Mas a pesar de estar divididos entre incisos de 3 y 5 notas, son las últimas 4 las que conservan esta idea de “rima” entre los motivos.

Mientras que en el segundo ciclo correspondiente a “c” y “d”, la raíz cambia omitiendo el alzar y comenzando en el dar del compás:



Existe una alternancia de entre terminaciones femeninas y masculinas, siendo femenino para *a* y *c*, y masculina para *b* y *d*.

De esta forma podemos observar esta estructura en la melodía que lleva el primer bajo de la sección A de la siguiente manera:

13 *p* a) *8va* b)

17 b)

21 a)

25 a)

29 c) *8va* *cresc.*

33 (8) c) *mf*

37 (8) d) *mp*

41 d) *mf*

44 *f* c)

47

EQ: B 0% M-S 50% M-G 100% T 80%

J-B: N 100% B 100% T 35%

Esta interrelación además se hace presente en la estructura interválica de los motivos, pero estas no son tan estrictas y hay ocasiones donde varían para evitar disonancias indeseadas. En cuanto al comportamiento de la melodía, ésta es gradual y no excede intervalos de terceras.

Aclarando esto podemos empezar a hablar de la forma de esta sección. Las semifrases se componen en pares de motivos escritos como antecedente y consecuente, originándose la primera frase desde el compás 13 hasta el compás 33. La frase se marca entre barras rojas, y las semifrases se encierran en cuadros azules:

13 *p* 8va

J-B: N 100% B 25% T 100% tapping dos manos

17 *f*

La primera frase está compuesta por tres semifrases, las que se ordenan en doble antecedente y un consecuente.

El comienzo de la segunda frase está marcado por la modulación a B \flat en el compás 35, donde claramente se siente un cambio, además por el cambio de dinámica:

33 (8)

ff *mf*

37 (8)

mp *p*

41

mf *mf*

44

f

J-B: N B T
100% 100% 100%

f

47

p

Esta segunda frase es más corta que la primera, ya que la componen solamente 2 semifrases, un antecedente y un consecuente.

En el plano armónico esta sección mantiene la tonalidad de G hasta el compás 32, donde por medio de intercambios modales modula a B \flat en el compás 33:

13

p

J-B: N 100% B 25% T 100% tapping dos manos

p

Imaj7 (Gmaj7) **VI6 (Em/G) G (I)**

17

II7 (Am7) **V7/V (A7)** **V7 (D7)** **f**

Esta secuencia de acordes se repite dos veces, y luego cambia en el compás 31:

29 *cresc.*

8^{va}

cresc.

I maj7 (Gmaj7) VI6 (Em/G) I (G) IVmaj7 (Cmaj7) III maj7/IVm (Ebmaj7)

33 (8)

mf

ff *mf*

V7 (F7) *ff* I maj7 (Bbmaj7)

bVII=V

37 (8) 1

mp

p

V $\frac{7}{4}$ IV (C7/E) III+ (Faug) *p*

V=III

41

mf

mf

I m7 (Dm7) V7 (D7)

IM=V

44

f

J-B: N 100% B 100% T 100%

f

I (G) I (G)

EQ: B 0% M-S 50% M-G -100% T -60%

J-B: N 100% B 100% T 35%

47

p

V7 (D7) Imaj7 (Gmaj7)

La modulación a B \flat que ocurre en el compás 33 con el acorde dominante de F7 vuelve a cambiar en el compás 40, donde mediante un intercambio modal hacia el tercer grado de Dm, F aumentado, resuelve a D en el compás 42. A esto le sigue una tercera modulación que se produce al mayorizar el acorde Dm a D7, el cual pasa a ser quinto grado de la tonalidad original G, acompañando la última semifrase y dando por terminada la sección A. Cabe destacar que todas las modulaciones se concretan sobre grados dominantes de la tonalidad, como son F7, quinto grado dominante de B \flat ; F aumentado, que es tercer grado dominante de la tonalidad de D menor; y la vuelta a G por mediante la mayorización de D menor a D7, quinto grado dominante de G.

Luego de finalizar la sección A hay un nuevo calderón sobre un silencio de blanca con punto para poder realizar un nuevo cambio en el procesamiento sonoro, atenuando en un 60% las frecuencias agudas del instrumento y el controlador de tono a un 35%. Esto es debido a un cambio en el rol del instrumento que pasa de llevar la línea melódica a realizar acordes que sirvan de acompañamiento armónico. Estos acordes deben ser

rasgueados con el borde externo del pulgar con la intención de eliminar el ataque marcado que se produce con las uñas sobre las cuerdas, produciendo una sonoridad más homogénea que sirva como ambientación armónica.

Esta ambientación se inicia en el puente que hay entre los compases 51 y 62. El puente se mueve entre los acordes de Gmaj7 y Em7 (I7 y VIIm7) por 6 compases cada uno, con un acompañamiento de tonada:

♩=74 Rasgueo con el borde externo del pulgar

51 *pp*
Imaj7 (Gmaj7)

Y luego en el compás 55 cambia a Em7:

55
VII7 (Em7)

Además de lo ya mencionado, el puente no posee melodía, y se indica un cambio en el tempo, aumentando ♩=62 (negra con punto igual sesenta y dos) a ♩=74 (negra con punto igual setenta y cuatro), ya que la melodía que corresponde a la sección B se basa en la misma estructura de décimas que la sección A, pero aumentada al doble, es decir, lo que era ♪ (corchea) pasa a ser ♩ (negra). En base a esto es que la indicación métrica para el segundo bajo sea de ♩=112 (negra igual ciento doce), ya que se lee como compás de 3/4. De no realizar una aceleración en el tempo, la melodía se sentiría muy lenta y tendería a perder la linealidad, siendo que la idea principal es que se mantenga una melodía constante y con un acompañamiento ambiental con duraciones largas y con una dinámica de *pianísimo*, en la que se pueda sumergir.

En el silencio del bajo 2 se indica el cambio en el procesamiento sonoro, ya que ahora éste ejecutará la melodía:

The image displays five systems of musical notation for a Tuba (T.H.). Each system consists of a bass clef staff with fingerings indicated by '+' signs. Red boxes highlight specific phrases, and blue boxes highlight semiphrases. The dynamics are marked as *mf*, *p*, *f*, and *p*. A 'let ring' instruction is present in the fifth system.

Al igual que en la primera sección la estructura de se mantiene, solo que como el motivo es de una duración más extensa, así mismo ocurre con el resto de los aspectos formales, abarcando el doble de compases. Las frases están enmarcadas entre barras verticales de color rojo y las semifrases están encerradas en un cuadro azul:

The image displays two systems of musical notation for Euphonium (E. Bass). The first system is marked *pp* and the second *mf*. Red and blue boxes highlight phrases and semiphrases respectively.

69

T.H.---

75

T.H.---

82

T.H.---

88

T.H.---

94

T.H.---

98

T.H.---

104

T.H.-----

111

T.H.-----

117

p

p *f* *p*

T.H.-----

123

f

J-B: N B T
100% 100% 100%

T.H.-----
let ring-----

De nuevo podemos ver la estructura de una primera frase tripartita de doble antecedente y un consecuente, y una segunda frase compuesta de dos semifrases, o sea, un antecedente y un consecuente. El pasaje arpegiado del bajo 1, que va entre el compás 94 y 99, acompaña la última semifrase y delata el cambio de frase a su término y la vuelta al acompañamiento vertical.

La armonía de esta sección es la que presenta más cambios y no se ciñe a la primera sección. Esto se debe a que la melodía pasa a formar parte

de la armonía debido a la prolongación de las notas, donde se reducen las notas de paso, y al estar transportada una tercera más grave cambia algunos acordes:

63

p

mf

T.H.---
VI₅[♭]add9 (Em9/G) Imaj7 (Gmaj7)

69

mf

T.H.---
I₃⁴ (Gmaj7/D) VII (Em7) IV6add9 (Cadd9/E) VII (Em7) IV6add9 (Cadd9/E) VI7add11 (Em7add11) VII (Em7)

75

f *mf*

T.H.---
VII[♭]₅/V (C[♭]/E) VII₆/V (C[♭]/E) VII₆add9/V (C[♭]add9/E) V/V (A) Vadd9/V (Aadd9) V/V (A)

82

p

T.H.---
Imaj7 (Gmaj7) VI₅[♭]add9 (Em9/G) I₃⁴ (Gmaj7/D)

T.H.-----
VI7 (Em7) IV6add9 (Cadd9/E) IV6add9 (Cadd9/E) VI₃⁴ (Em7/B) VI7 (Em7)

f
 T.H.-----
VII₆^o/V (C^o/E) V₃⁴/V (A7/E) VII₆^o/V (C^o/E) V9/V (A9) Vadd9/V (Aadd9)

mf
 T.H.-----
Vadd11 (Aadd11) Im7add13 Im7add11 Im7 VIIIm7 (Cm7)
 [II=V] (Dm7add13)(Dm7add11) (Dm7)

T.H.-----
VIIIm7add 11 (Cm7add 11) IVm7 (Gm7) IVm7add 11 (Gm7add11) IVm7 (Gm7) IVm7add11 (Gm7add11) IVm7 (Gm7)

111

T.H.-----

Im7 (Dm7) **(b9)**

117

T.H.-----

IVm7 (Gm7) **Im7 (Dm7)** **IVm7add11 (Gmadd11)** **bII°6add9 (Em°add9/G)**

123

T.H.-----

IVm(Gm)

J-B: N 100% B 100% T 100%

let ring-----

Esta sección destaca por poseer varios acordes con notas agregadas a causa de la misma melodía, que como se ha mencionado, al tener notas más largas que antes eran de paso, ahora afectan la armonía.

Otro elemento importante es la modulación que se produce en el compás 98, mediante una función transitoria V_{add11}/V sobre Dm . La peculiaridad de esta modulación es que tiene un comportamiento modal, y no tonal. Ejemplo de ello es el Si natural que aparece en la melodía del compás 98, nota característica del modo dórico. Luego en el compás 103 aparece un acorde de Cm , como VII_{Im} , cuya 3era es un Mi^b . Esta nota es una 9^{ab} de D , propia del modo frigio, la cual vuelve a aparecer en la melodía en el compás 115.

Finalmente esta sección retorna a la tonalidad de G, utilizando el mismo procedimiento de mayorización que hubo en la primera sección, pero en vez de mayorizar hacia el quinto grado, éste va hacia el primer grado, pasando de Gm a G en el compás 126:

De esta forma volvemos al tema original en una sección A', y para esto se indica un cambio en el procesamiento en ambos bajos. En el compás 123, donde acaba la melodía se indica para el bajo segundo dejar todos los potenciómetros del instrumento al máximo para poder recoger todo el espectro armónico, el cual es necesario para ejecutar acordes arpegiados en su registro grave, dándole la presencia necesaria considerando que debe tocarse en dinámica *piano*. Y para el bajo primero se indica un cambio en el compás 127, después de los rasgueos de cuerda y antes de que comience la melodía. Se indica cortar la cápsula del mástil (**N=0%**), dejar al máximo la cápsula del puente (**B=100%**), y el control de tono a un 90% (**T=90%**). Se elimina la captación de las frecuencias graves del mástil, porque éstas ya están en el bajo segundo, además que la melodía necesita una mayor presencia en las frecuencias medias y agudas, las cuales capta mejor la cápsula del puente, pero a la vez no se necesitan todos los agudos y por eso el Tono está a un 90%. En esta ocasión no se dio mucho espacio para cambiar la configuración de cápsulas de los bajos, ya que la intención es mantener el discurso musical hacia la vuelta del tema principal. Debido al mismo motivo es que se indica un cambio de tempo sin *ritardando* o *ritenutos*, y se retoma el tempo original al dar del compás 128, cuando cae el dar de la melodía.

En cuanto a aspectos formales esta sección A' mantiene exactamente la misma forma que en A, así mismo con la armonía. La variación ocurre en el bajo acompañante, que en vez de ser tocado con tapping de dos manos, se arpegia. Otra diferencia es que el bajo dos va respondiendo melódica o

rítmicamente las terminaciones de los motivos en un registro más grave que la melodía:

(8)
129

let ring- respuesta let ring-

133

rasgueo
let ring- responde marcando la misma acentuación que en la melodía let ring-

136

let ring- respuesta let ring- respuesta

141

rasgueo
let ring- respuesta

144

8^{va}

respuesta let ring- respuesta rítmica

(8)
149

let ring-
respuesta rítmica
parcial

153

let ring-
respuesta rítmica

156

let ring-
respuesta rítmica

El último motivo no tiene ese comportamiento de respuesta en el bajo, ya que el acompañamiento está dedicado a rasguear sobre el acorde de Gmaj7 utilizando todas las cuerdas. La nota final de la melodía se mantiene larga para que logre terminar junto con el último acorde final del acompañamiento:

159

let ring-
respuesta rítmica

Variaciones sobre “Tú me diste tu pañuelo”

En esta composición se utilizan los distintos tipos de procedimientos para elaborar la forma del tema con variación, en base a una cueca brava llamada “Tú me diste tu pañuelo”. El origen de esta cueca viene de los burdeles de Valparaíso, donde los cantores improvisaban sus versos utilizando melodías preconcebidas, de manera que las cuecas siempre guardan similitudes en cuanto a su temática así como a su musicalidad. Esta composición se basa en la versión de Los Paleteados del Puerto, del disco Tradición de la Cueca Porteña, la cual rescata la cueca de los viejos cantores.

En primera instancia se presenta el Tema, el cual adapta la forma de la cueca en la forma de tema con variación. La primera frase del tema está elaborada en base a los primeros dos versos de la cuarteta, compuesta de un verso “a” antecedente, seguido de un verso “b” que se repite como doble respuesta.

The musical score is for electric bass in 6/8 time, marked *mf*. It includes EQ and J-B settings for two systems and three variations of a melodic theme.

EQ Settings:

- System 1: B (20%), M-S (60%), M-G (-100%), T (40%)
- System 2: B (40%), M-S (40%), M-G (-60%), T (40%)

J-B Settings:

- System 1: N (0%), B (100%), T (75%)
- System 2: N (100%), B (75%), T (50%)

Tempo: $\text{♩} = 80$

Theme (TEMA): $\text{♩} = 80$ a

Variations:

- 1. **TEMA.** (Measures 1-4)
- 2. **b** (Measures 5-8)
- 3. **b** (Measures 9-12)

The melodic lines are highlighted with red boxes, and the bass lines are shown below them. The score is in the key of B-flat major (two flats).

La segunda frase contiene los dos versos restantes de la cuarteta replicando los versos a y b, pero que no repite dos veces el verso “b” para así dar paso al remate. Finaliza con una coda elaborada en base a la expresión de los cantores al finalizar una cueca.

remate

coda

La melodía es interpretada por el primer bajo, mientras que el segundo bajo ocupa el rol de acompañamiento. Esta melodía presenta un motivo sincopado dentro del comienzo de cada verso, que desplaza la acentuación a un tiempo débil, y termina con una hemiola que rompe con el metro de 6/8. Se destaca también la línea ondulada entre pequeños intervalos de notas que desarrolla cada verso, que termina en una línea descendiente.

♩ = 80
TEMA.

síncopa

hemiola

La línea del bajo usa principalmente las notas de la tónica de cada acorde, y secundariamente las quintas. También desarrolla la hemiola como elemento dentro de la tensión en la armonía, y se usa cuando en esta aparece un acorde dominante, o cuando se utilizan notas de la escala menor melódica de Re como notas de paso. Otro elemento que utiliza el bajo es el contratiempo, el cual silenciando los tiempos fuertes, acentúa en los tiempos débiles.

1 $\text{♩} = 80$

mf

hemiola

contratiempo

En cuanto a la armonía del tema, se encuentra en la tonalidad de Fa mayor en el primer verso, el cual tiene la particularidad de comenzar en la dominante de Fa (C7) y luego cae en la tónica. Modula a Re menor melódico en el segundo verso, mediante la dominante secundaria sobre el V grado de Re (B \flat 7) para luego ejecutar una cadencia auténtica. En el compás 9 al comienzo de la repetición del verso “b” aparece una cadencia andaluza (I – VII – VI – V) el cual es otro elemento característico de las cuecas urbanas.

EQ: B 20% M-S 60% M-G 100% T 40%

J-B: N 0% B 100% T 75%

$\text{♩} = 80$

1 TEMA.

Bajo eléctrico *mf*

EQ: B 20% M-S 40% M-G 80% T 40%

J-B: N 100% B 75% T 50%

Bajo eléctrico *mf*

V7 (C7) I (F) V7/II (D7) II m (G m)

5

VI=I bII7/IV (B \flat 7) V (A) V7 (A7) I m (D m)

9 1.

I m (D m) VII (C) VI (B \flat) V (A) V7 (A7) I m (D m) III=I

La primera variación cambia de roles a los bajos eléctricos, dado que la melodía pasa al segundo bajo. De modo que se utiliza una variación por ornamentación donde la melodía se rige al patrón rítmico de contratiempo del bajo en el tema. La forma sigue siendo la misma del tema.

♩ = 80

21 **a**

25 **b**

29 **b**

La única excepción son los compases 27, 31 y 39, donde el segundo bajo se salta la melodía y se enfoca en el bajo como sustento armónico, y utiliza el recurso de la hemiola.

remate

33 **2.**

37 **coda**

El primer bajo por su parte cumple un rol armónico al utilizar una de las técnicas de rasgado características de la cueca. Esta consiste en un patrón rítmico determinado, en donde los tiempos fuertes pueden ser “apagados”, mediante la técnica de apagar con el puño, percutiendo las cuerdas durante la ejecución del rasgado.

De manera que el primer bajo cumple un rol armónico-percusivo durante esta variación, pero que no opaca al segundo bajo eléctrico. Para esto tienen distintas dinámicas, siendo la del primer bajo *messoforte* y la del segundo *forte*, así como también la ecualización y el balance de las capsulas.

Armónicamente no hay grandes diferencias con el tema, salvo la inclusión de acordes dentro de la tonalidad de Fa mayor, como el V y el VI grado que se incluyen en el compás 22 y 23, que aportan tensión y resolución en medio de la frase. Se resaltan las progresiones de acordes realizadas en hemiola, que añaden mayor tensión.

♩ = 80
VAR. I
8^{va} rasgueado

21 *mf*

V⁴₂ (C/G) VI⁴₂ (Dm/A) VII⁴₂ (Em/B) I⁴₂ (F/C) V (C) VI (Dm) V7/II (D7) II⁴₂ (Gm/D)

25

VI=I bII7/V (Bb7) V (A) VII^o (C#^o) I (Dm)

29

1.
8^{va}

I (Dm) VII (C) VI (Bb) V (A) VII^o (C#^o) I (Dm) III=I

La segunda variación se destaca por la inclusión de la técnica slap y popping en el segundo bajo, la cual se caracteriza por su percusividad. Esta línea utiliza el mismo patrón rítmico de la variación anterior, en que el slap se usa en los tiempos fuertes y subsecuentes, y el popping en el tiempo anterior al tiempo fuerte. También se utilizan los recursos del contratiempo y la hemiola, donde los tiempos fuertes que son muteados son interpretados con un slap con la cuerda apañada, dando lugar así a una línea de bajo muy versátil.

♩ = 80

41 *mf*

S P S P S P S S S P S S P S S S S S P S S S P S S P

hemiola ritmo cueca contratiempo

La forma de esta variación no varía, sino que mantiene la misma:

41 $\text{♩} = 80$
VAR. II **a** **b**
mf

(b)
45

b
49 1.

La línea melódica se presenta ornamentada, con notas adicionales pertenecientes a la escala de Fa mayor en el verso “a”, y luego con notas de la escala de Re menor melódica en el verso “b”. La melodía en el verso “b” además presenta una terminación una octava más aguda que la original, para no cruzar voces con la línea del segundo bajo.

tema
5

var. 2
45

octavada

En cuanto a la armonía no hay grandes cambios ya que se mantiene igual al tema, junto a los mismos recursos anteriormente utilizados. Sin embargo estos rasgos no son tan notorios ya que la línea del bajo se guía por la tónica o la quinta de cada acorde, o bien por notas de paso.

EQ: B 20% M-S 60% M-G 100% T 40%

J-B: N 0% B 100% T 75%

41 $\text{♩} = 80$
VAR. II

mf

EQ: B 40% M-S 60% M-G 100% T 20%

J-B: N 100% B 100% T 50%

slap & popping
S P S P S P S S S P S S P S S S S S P S S S P S S P

V (C) VIIm(Dm) VIIIm(Em) I (F) V/II (D) IIIm (Gm)

45 S S S S P S S S S P S S P S P S P S P S S S P S S P

VI=I bII7/V (Bb7) V (A) Im (Dm)

49 1. S P S P S P S S S P S S P S P S P S P S S S S P S

Im(Dm) bVII(C) bVI(Bb) V (A) Im (Dm) III=I

La tercera variación presenta un cambio de tonalidad a Fa menor, así como en su línea rítmica marcada, lo cual cambia totalmente el carácter del tema.

Presenta la misma forma que el tema, a excepción de que luego del remate, se repite un verso “b” en vez de una coda al final.

61 $\text{♩} = 80$ a
VAR. III
mp

65 b

69 b

73 remate
2.
mp

77 coda = b

La melodía se presenta en Fa menor en el verso “a”, y luego en el verso “b” pasa a Fa menor melódico, donde la línea de la melodía asciende con las notas alteradas de dicha escala y desciende con las notas de la escala menor natural, lo cual es característico en la tradición musical occidental.

El segundo bajo interpreta la línea del bajo, la cual es similar a la del tema, pero con algunas notas con su duración acortada, lo que le otorga un carácter más marcado.

1 tema $\text{♩} = 80$
mf

61 var. 3 $\text{♩} = 80$
mp

hemiola

contratiempo

En la armonía el cambio de tonalidad produce una modificación en la progresión armónica, ya que se mantiene siempre en la tonalidad de Fa menor, con un cambio en el verso “b” a Fa menor melódico. Aquí vemos como se pierde la tensión al solo moverse por las subdominantes, dejando a la línea de la melodía con el rol de producir tensión mediante sus movimientos por la escala menor melódica.

EQ: B 20% M-S 60% M-G -100% T 40%

J-B: N 0% B 100% T 75%

♩ = 80
VAR. III

61

mp

EQ: B 20% M-S 40% M-G -80% T -40%

J-B: N 100% B 75% T 50%

mp V7 (C7) Im (Fm) VI (Db) II° (G°)

65

IV (Bb) IV₂ (Bb7/Ab) II° (G°) VI (Db)

La cuarta variación se caracteriza por el uso de armónicos mediante la técnica de pulgar, acompañado de una línea de arpeggios. También se destaca la pérdida de la melodía del tema, ya que esta variación se enfoca en la progresión armónica y rítmica. Además esta variación modula en su mayor parte a la tonalidad de Sol mayor, y su metro cambia a 3/4.

Sin embargo la forma mantiene la misma estructura a pesar de todos los otros cambios.

EQ: B 0% M-S 40% M-G -60% T 60%

J-B: N 0% B 100% T 100%

a

81 $\text{♩} = 70$
VAR. IV

P.H. *p*

EQ: B 0% M-S 50% M-G -100% T 40%

J-B: N 75% B 100% T 80%

8^{va}

let ring
mp

b

85

P.H.

8^{va}

let ring

b

89

P.H.

8^{va}

let ring

El primer bajo interpreta una línea de armónicos que no es precisamente la melodía, ya que si bien no tiene la misma línea melódica ni patrones rítmicos, si coincide con algunas notas de la melodía del tema.

Mientras que el segundo bajo ejecuta acordes arpegiados, con un patrón rítmico que en particular en una versión amplificada de la figuración rítmica del ritmo utilizado en las variaciones 2 y 3.



La progresión de la armonía es la característica más destacable de esta variación ya que prácticamente todo el tema modula a Sol mayor. El comienzo del verso “a” en primer compás, se destaca por la ausencia del acorde dominante de Fa (C7 V grado), y por el silencio, lo que provoca un efecto contrario a la tensión que comenzaba en el tema. Luego aparece el acorde de tónica, e inmediatamente ocurre una modulación a través del V grado de Sol mayor, a dicha tonalidad. Tal progresión armónica en el verso “b” de tensión sobre tensión, cabe destacar que nunca resuelve su tónica de Sol mayor, sino que cae en su VI grado obteniendo así una cadencia rota.

The image displays two systems of musical notation for guitar, each with EQ and J-B settings and chord progressions.

System 1 (Measures 81-84):

- EQ Settings:**
 - B: 0%
 - M-S: 40%
 - M-G: -60%
 - T: 90%
- J-B Settings:**
 - N: 0%
 - B: 100%
 - T: 100%
- Tempo:** ♩ = 70
- Section:** VAR. IV
- Chord Progression (Measures 81-84):**
 - Measure 81: I maj7 (Fmaj7)
 - Measure 82: VI7=V7 (D7)
 - Measure 83: V7 (D7)
 - Measure 84: VI (Eb)

System 2 (Measures 85-88):

- EQ Settings:**
 - B: 0%
 - M-S: 50%
 - M-G: -100%
 - T: 40%
- J-B Settings:**
 - N: 75%
 - B: 100%
 - T: 80%
- Section:** VAR. IV
- Chord Progression (Measures 85-88):**
 - Measure 85: IIb7/II (Bb7)
 - Measure 86: II° (A°)
 - Measure 87: V7 (D7)
 - Measure 88: VI (Eb)

La quinta variación tiene como características principales su movilidad dado por la ausencia de silencios, el alejamiento de la estabilidad armónica y su métrica quinaria en 5/8.

La forma nuevamente se mantiene invariable, con la sola excepción de que la coda se compone de un verso “b” seguido de una frase que se basa en el verso “a”, que tiene un continuo *crescendo* que termina de forma abrupta.

6

EQ: B 20% M-S 60% M-G 100% T 40%

J-B: N 0% B 100% T 75%

a $\text{♩} = 150$
VAR. V

102 *mf*

EQ: B 20% M-S 40% M-G 80% T 40%

J-B: N 100% B 75% T 50%

mf

106 **b** *f*

f

110 **b** 1. *f*

f

coda

118 *f*

f

122 *mf* *ff*

mf

La línea de la melodía se destaca por ser ondulada, continua y reiterativa, con pequeños saltos interválicos en el verso “a”, y en el verso “b” con algunos saltos más grandes como de quinta u octava. Esta melodía contiene notas de la melodía del tema dentro de su línea. La melodía se ciñe a la alternancia métrica de 3 + 2 dentro del metro de 5/8.

Por otro lado la línea del bajo es acentuada y continua, y se guía por la misma alternancia métrica de 3 + 2. El patrón rítmico es similar a los utilizados anteriormente en las variaciones 2 y 3, salvo que omite un tiempo el cual usualmente se colocaba un silencio o se muteaba para causar contratiempo, de manera que la línea de bajo sea continua.



Otra característica es que la línea del bajo se basa en aproximaciones cromáticas en lugar de la nota raíz del acorde dominante, que va hacia la nota raíz del acorde no dominante correspondiente.

EQ: B 20% M-S 60% M-G -100% T 40%

J-B: N 0% B 100% T 75%

♩ = 150
VAR. V

102

mf

EQ: B 20% M-S 40% M-G -80% T 40%

J-B: N 100% B 75% T 50%

mf **bII(7)/I (Gb(7)) I (F) bII(7)/II (Ab(7)) II m (Gm)**

106

f

[VI=I] f bII(7)/V (Bb(7)) V (A) bII(7)/bVII (Db(7)) bVII (C)

La sexta variación es la última y más larga de todas, debido a que esta se extiende más allá de la forma de la cueca, para dar paso a secciones de desarrollo. Esta se destaca por el uso de la técnica de tapping a dos manos para ambos bajos eléctricos, y donde ambos complementan la línea melódica junto a la progresión armónica.

EQ: B 20% M-S 100% M-G -100% T 20%

J-B: N 75% B 100% T 75%

tapping a dos manos
 ♪ = mano derecha
 ♫ = mano izquierda
 ♩ = 70

VAR. VI

intro. 8^{va}

126 **a**

EQ: B 20% M-S 100% M-G -100% T 20%

J-B: N 75% B 100% T 75%

tapping a dos manos

131 **b**

136 **b**

Del compás 126 al 140, se mantiene preservada la forma anteriormente usada, salvo los dos primeros compases son una pequeña introducción al tema. Un importante cambio a la forma es el hecho que cada sistema o verso se agrupe de a 5 compases, siendo que regularmente estos se agrupan de a 4.

En esta variación los bajos se reparten ambos roles, tanto melódico como armónico, siendo repartidos a la mano derecha e izquierda respectivamente. En el primer bajo, la mano derecha interpreta notas de la melodía del tema, mientras que en el segundo bajo se tocan las terceras inferiores de dicha melodía, realizando así lo que se conoce como voicing, el cual es un recurso muy utilizado por los cantores de cueca urbana. Las notas de la melodía se encuentran en el tiempo anterior al tiempo fuerte, de manera que la deja en un contratiempo.

EQ: B 20% M-S 100% M-G -100% T 20%

J-B: N 75% B 100% T 75%

tapping a dos manos
 ♪ = mano derecha
 ♪ = mano izquierda

♩ = 70

VAR. VI melodía

126

EQ: B 20% M-S 100% M-G -100% T 20%

J-B: N 75% B 100% T 75%

tapping a dos manos

acompañamiento

EQ: B 20% M-S 100% M-G -100% T 20%

J-B: N 75% B 100% T 75%

tapping a dos manos

La mano izquierda en el primer bajo interpreta la tercera y la tónica del acorde, mientras que en el segundo bajo la tónica y la quinta, complementando así un acompañamiento armónico.

En la introducción el patrón rítmico que se utiliza es el de tres corcheas, mientras que en el tema se usa el ritmo de cueca que anteriormente se utilizó como recurso en las otras variaciones. El primer bajo

utiliza este patrón de manera continua sin interrupciones, mientras que el segundo bajo se encuentra a contratiempo con el primer tiempo.

intro. **a (tema)**

En cuanto a la armonía, la introducción presenta los mismos acordes del primer compás de las variaciones 1 y 2, de manera extendida a dos compases extendiendo la duración de los acordes.

EQ: B 20% M-S 100% M-G -100% T 20%

J-B: N 75% B 100% T 75%

tapping a dos manos
 ♩ = mano derecha
 ♪ = mano izquierda

♩ = 70
 VAR. VI
 8va

126

mf *mp*

EQ: B 20% M-S 100% M-G -100% T 20%

J-B: N 75% B 100% T 75%

tapping a dos manos

mf *mp*

V (C) VI (Dm) VII (Em) I I Maj7 VI m7(9) VI m II m
 (F) (FMaj7) (Dm7(9)) (Dm) (Gm)

131

8va

mf *mp*

VI bII7/V bII7#9/V V(b9) V bVII7(9) bVII11 Im(9)
 (Bb7) (Bb7#9) (A7(b9)) (A) (C7(9)) (C11) (Dm(9))

Luego la progresión sigue similar a la armonía del tema, de Fa mayor modula a Re menor melódico, salvo la adición de notas de estructura superior como son las novenas y oncenas.

A continuación se presenta la primera sección de desarrollo, donde el segundo bajo se desliga de la conjunción de ambos instrumentos, para realizar un pedal armónico. Este pedal se caracteriza por el uso del control de volumen de la capsula del puente para dar un efecto de aparición/desaparición del sonido. Este recurso reemplaza a la dinámica, dando indicaciones específicas para regular el volumen a un cierto porcentaje de magnitud, por medio del potenciómetro.

sec. 1 desarrollo

En esta sección el primer bajo utiliza un patrón rítmico similar al del segundo bajo en el tema, el cual presenta un contratiempo en el tiempo 1. Mientras el segundo bajo utiliza un pedal sincopado a lo largo de la sección.

sec. 1 desarrollo

La armonía de esta sección no sufre grandes cambios, ya que se mantiene en Re menor pero en la escala natural, pasando por I grado, el $bVII$ grado y regresa al I.

8 ^{8va}

141 *mf*

vol. 10% < 100% 10% < 100% 10% < 100%

Im7 (Dm7) **bVII(9) (C(9))**

146 ^{8va}

10% < 100% 10% < 100% 10%

Im7 (Dm7)

Luego en la sección 2 de desarrollo, el segundo bajo retoma su rol complementario al primer bajo, donde realiza un voicing por cuartas bajo la melodía en el rol de la mano derecha.

sec. 2 desarrollo

156 ^{8va} *mp*

También utiliza un distinto patrón rítmico:

sec. 2 desarrollo

6/8

Esta sección termina con un puente que conecta con la vuelta al tema. Este puente cumple la misma función que la introducción, ya que pasa a través de los mismos grados.

puente a (tema)

La progresión armónica va del bVI grado como subdominante, que va al $bVII$ grado como dominante, que va al I grado, vuelve al $bVII$ y de nuevo al I . Esta misma progresión se presenta en el puente a modo de cadencia, que modula a Fa mayor al llegar a su V grado (C) y que resuelve al I (F). Se destaca el uso de novenas.

$bVI^{\sharp}(9)$ (Bb(9)/F) $bVII^{\sharp}(9)$ (C(9)/G) $Im^{\sharp}(9)$ (Dm(9)/A) $bVII^{\sharp}(9)$ (C(9)/G) $Im^{\sharp}(9)$ (Dm(9)/A)

$bVI^{\sharp}(9)$ $bVII^{\sharp}(9)$ $Im^{\sharp}(9)$ V I I $Maj7$ $VIm7(9)$ VIm Ilm
 (Bb(9)/F) (C(9)/G) (Dm(9)/A) (Bb) (F) (FMaj7) (Dm7(9)) (Dm) (Gm)

$bVII=V$

El regreso al tema marca un final a las primeras secciones de desarrollo, de manera que recapitula la forma utilizada en las anteriores variaciones, al repetir el “verso a” con el “verso b” solo una vez.

En seguida se contempla una tercera sección de desarrollo, la cual tiene un carácter de resaltar la tensión provocada en el uso de la escala de Re menor melódica.

sec. 3 desarrollo

El patrón rítmico varía nuevamente:

sec. 3 desarrollo

En cuanto a la armonía, la progresión en Re menor melódico va de un \flat VI grado a la dominante, y vuelve a repetir ambos acordes para pasar a un \flat VII que modula finalmente como V grado de Fa mayor.

Finalmente prosigue la coda que se caracteriza por una línea de bajo ascendente por parte del segundo bajo, mientras la línea del primer bajo se enfoca en un pedal de Fa junto a la tercera o la sexta. Esta línea es similar a la sección uno de desarrollo, en cuanto la dinámica y su relación con el manejo del volumen para otorgar un efecto de aparición/desaparición.

coda

186 *8^{va}*

10% 100% 10% 100% 10% 100% 10% 100%

190 *8^{va}* **rall.**

10% 100% 10% 100% 0%

p

mp

El patrón rítmico es simple basado en 6 corcheas, sin embargo el cambio de carácter que da la indicación *poco accelerando* provoca un efecto de movimiento en el ritmo, que luego se ralentiza para anticipar el último compás.

coda

$\frac{6}{8}$. . . | . . . | . . . | . . . | . . . | . . . |

$\frac{6}{8}$. . . | . . . | . . . | . . . | . . . | . . . |

La progresión de la armonía regresa a la tonalidad de Fa mayor, pasando del I grado al V, luego del VI al V/VI, que vuelve a repetir la secuencia que traza una línea armónica y melódica ondulante y ascendente. En los últimos tres compases la progresión cambia a un I – V – VI – VII que cadencia al I grado.

186 *8^{va}*

10% < 100% > 10% < 100% > 10% < 100% > 10% < 100% >

8^{va}

I(9) (F(9)) V (C) VI(9) (Dm(9)) V/VI (A) I(9) (F(9)) V (C) VI(9) Dm(9)) V/VI (A)

190 **rall.**

10% < 100% > 10% < 100% > 0%

I(9) (F(9)) V (C) VI6 (Dm6) VII (Em) I(13) (F(13))

mp

Partituras

A continuación presentamos las partituras de las obras compuestas para duetos de bajo eléctrico.

Obra: “Composición para dueto de bajos eléctricos N°1”

Compositor: Camilo Soto Apablaza

Instrumentación.

(2) Bajos eléctricos modelos Jazz Bass pasivos, de cuatro cuerdas y afinación estándar.

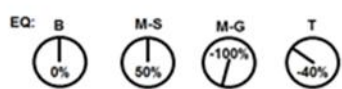
Amplificación y ecualización.

(2) Unidades combo Laney HCM30b sin compresor.

Ubicar los amplificadores al alcance de los instrumentistas para que puedan realizar los cambios en la ecualización.

Composición para dueto de bajos eléctricos N°1

Camilo Soto Apablaza



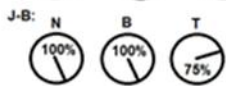
$\text{♩} = 62$

rasgueo

Electric Bass

Musical staff for Electric Bass. It features a 6/8 time signature and a dynamic marking of *mp*. Above the staff, there are rhythmic patterns for rasgueo (strumming) with up and down arrows and accents. The first measure contains a whole rest.

mp



Electric Bass

Musical staff for Electric Bass. It features a 6/8 time signature and a dynamic marking of *mp*. The staff contains a sequence of notes: a whole rest, followed by a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. Above the staff, there are rhythmic patterns for rasgueo with up and down arrows and accents.

E. Bass

Musical staff for E. Bass. It features a 6/8 time signature and a dynamic marking of *mp*. The staff contains a sequence of notes: a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. Above the staff, there are rhythmic patterns for rasgueo with up and down arrows and accents.

E. Bass

Musical staff for E. Bass. It features a 6/8 time signature and a dynamic marking of *mp*. The staff contains a sequence of notes: a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. Above the staff, there are rhythmic patterns for rasgueo with up and down arrows and accents.

E. Bass

Musical staff for E. Bass. It features a 6/8 time signature and a dynamic marking of *mp*. The staff contains a sequence of notes: a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. Above the staff, there are rhythmic patterns for rasgueo with up and down arrows and accents.

E. Bass

Musical staff for E. Bass. It features a 6/8 time signature and a dynamic marking of *mp*. The staff contains a sequence of notes: a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. Above the staff, there are rhythmic patterns for rasgueo with up and down arrows and accents.

E. Bass

Musical staff for E. Bass. It features a 6/8 time signature and a dynamic marking of *mp*. The staff contains a sequence of notes: a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. Above the staff, there are rhythmic patterns for rasgueo with up and down arrows and accents.

E. Bass

Musical staff for E. Bass. It features a 6/8 time signature and a dynamic marking of *mp*. The staff contains a sequence of notes: a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. Above the staff, there are rhythmic patterns for rasgueo with up and down arrows and accents.

EQ: B 0% M-S 50% M-G 100% T 0%

J-B: N 0% B 100% T 100%

13 *p*

tapping dos manos

J-B: N 100% B 25% T 100%

• = mano derecha
• = mano izquierda

E. Bass

E. Bass

E. Bass

E. Bass

E. Bass

E. Bass

p

f

p

The image shows a musical score for an electric bass guitar. It consists of four systems of two staves each, labeled 'E. Bass'. The top staff of each system contains a melodic line with a long slur over measures 13-16, 17-20, 21-24, and 25-28. The bottom staff contains a complex rhythmic accompaniment with many beamed eighth and sixteenth notes. Above the first system, there are EQ and J-B settings. EQ settings are: B (0%), M-S (50%), M-G (100%), T (0%). J-B settings are: N (0%), B (100%), T (100%). A 'tapping dos manos' instruction is placed between the first two systems, with a legend indicating that a solid dot represents the right hand and an open circle represents the left hand. Dynamic markings include *p* (piano) at the start of measures 13, 17, 21, and 25, and *f* (forte) at the start of measure 27. A *8va* marking is present above the first system. Measure numbers 13, 17, 21, and 25 are indicated at the start of their respective systems.

29 *8va*

E. Bass *cresc.*

E. Bass *cresc.*

33 (8)

E. Bass *mf*

E. Bass *ff* *mf*

37 (8) 1

E. Bass *mp*

E. Bass *p*

41

E. Bass *mf*

E. Bass *mf*

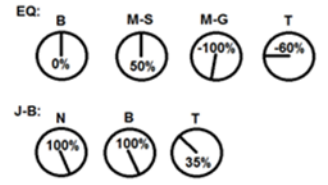
44

E. Bass

f

E. Bass

f



47

E. Bass

E. Bass

p

$\text{♩} = 74$ Rasgueo con el borde externo del pulgar

51

E. Bass

pp

EQ: B M-S M-G T

0% 50% -100% 0%

J-B: N B T

100% 0% 100%

$\text{♩} = 112$

53

E. Bass

E. Bass

55 5

57

59

61

63 *pp*
mf
T.H.-----

69

E. Bass

E. Bass

T.H.-----

75

E. Bass

E. Bass

E. Bass

f *mf*

T.H.-----

82

E. Bass

E. Bass

E. Bass

p

T.H.-----

88

E. Bass

E. Bass

E. Bass

T.H.-----

94

E. Bass

E. Bass

f

T.H.-----

98

E. Bass

E. Bass

mf

T.H.-----

104

E. Bass

E. Bass

T.H.-----

111

E. Bass

E. Bass

T.H.-----

117

E. Bass

E. Bass

T.H.-----

p

p *f* *p*

123

E. Bass

E. Bass

T.H.-----

f

J-B: N 100% B 100% T 100%

let ring-----

126

E. Bass

E. Bass

let ring-----

J-B: N 0% B 100% T 90%

mf

p

$\text{♩} = 62$

8va

(8)

129

E. Bass

E. Bass

let ring-----

let ring-----

133

E. Bass

E. Bass

rasgueo

let ring-----|

let ring-----|

136

E. Bass

E. Bass

let ring-----|

let ring-----|

141

E. Bass

E. Bass

rasgueo

let ring-----|

144

E. Bass

E. Bass

8^{va}

let ring-----|

(8)

149

E. Bass

E. Bass

let ring-----|

10

153

E. Bass

let ring-----

156

E. Bass

let ring-----

159

E. Bass

Obra: “Variaciones sobre «Tú me diste tu pañuelo»”

Compositor: Francisco Ortega Oyarzún

Instrumentación.

(2) Bajos eléctricos modelos Jazz Bass pasivos, de cuatro cuerdas y afinación estándar.

Amplificación y ecualización.

(2) Unidades combo Laney HCM30b sin compresor.

Ubicar los amplificadores al alcance de los instrumentistas para que puedan realizar los cambios en la ecualización.

Sugerencias:

Var. I: Rasguear las cuerdas con técnica de guitarra, y percutir con un leve golpe de palma las cuerdas cuando se indique el muteo. (x)

Var. II: Utilizar la técnica de slap & popping con el pulgar apuntando hacia arriba. Se sugiere realizar un slap con el pulgar y luego realizar un popping con pulgar de vuelta.

Var. IV: Para realizar el armónico, se colocan los dedos de la mano izquierda en el traste correspondiente a la nota, y con la mano derecha se busca una distancia aproximada a una octava, se coloca el pulgar sobre la cuerda y con los dedos índice o anular se tira de la cuerda al mismo tiempo que se retira el pulgar.

Var. VI: Al utilizar la técnica de tapping, se sugiere mantener los dedos sobre los trastes luego de tocar una nota para prolongar relativamente su duración. En cuanto a las secciones donde se controla el volumen como parte de la interpretación, se recomienda tocar los trastes con la mano izquierda mientras se controle el volumen con la mano derecha. Es opcional utilizar un pedal de volumen.

Es importante mencionar que para estas sugerencias se invierta el uso de las manos para intérpretes zurdos.

Variaciones sobre "Tú me diste tu pañuelo"

EQ: B 20% M-S 60% M-G -100% T 40%

J-B: N 0% B 100% T 75%

♩ = 80

TEMA.

Bajo eléctrico

mf

EQ: B 20% M-S 40% M-G -60% T -40%

J-B: N 100% B 75% T 50%

Bajo eléctrico

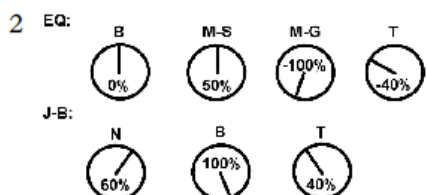
mf

5

9

13

17



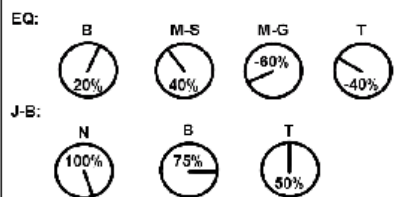
♩ = 80

VAR. I

8^{va} rasgueado

21

mf



25

f

29

1.

29

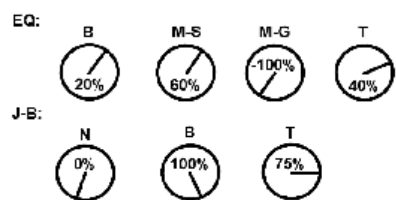
2.

33

mf

f

37



41 $\text{♩} = 80$
VAR. II

mf

EQ: B 40% M-S 80% M-G 100% T 20%

J-B: N 100% B 100% T 50%

slap & popping

S P S P S P S S S P S S P S S S S S P S S S P S S P

45

S S S S P S S S S P S S P S P S P S P S S S P S S P

49 1.

S P S P S P S S S P S S P S P S P S P S S S S P S

53 2.

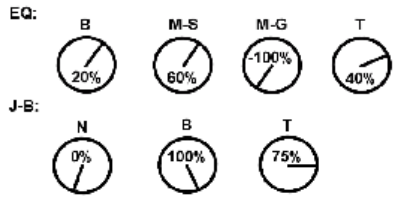
mf S P S P S P S S S P S S P S S S S S P S S S P S S P

mf

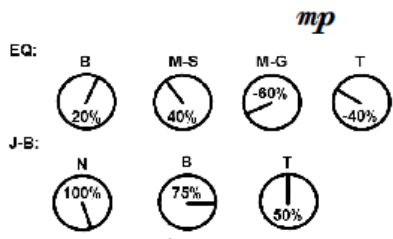
57

S S S S P S S S S P S S P S P S P S P S S

4



61 ♩ = 80
VAR. III



65

69

73

77

EQ: B 0% M-S 40% M-G 60% T 60%

J-B: N 0% B 100% T 100%

81 $\text{♩} = 70$
VAR. IV

P.H. *p*

EQ: B 0% M-S 50% M-G 100% T 40%

J-B: N 75% B 100% T 60%

85

let ring—
mp

89

P.H. *p*

8^{va}

93

let ring—
mp

P.H. *p*

8^{va}

98

let ring—

P.H. *p*

8^{va}

97

6

EQ: B 20% M-S 60% M-G 100% T 40%

J-B: N 0% B 100% T 75%

$\text{♩} = 150$
VAR. V

102

EQ: B 20% M-S 40% M-G 80% T 40%

J-B: N 100% B 75% T 50%

104

106

108

110

112

114

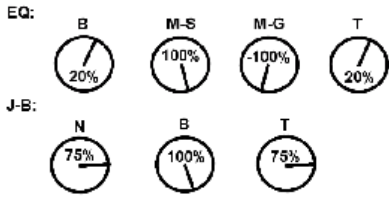
116

118

120

122

124



tapping a dos manos
 ♪ = mano derecha
 ♩ = mano izquierda
 ♩ = 70
 VAR. VI
 8^{va}

126

EQ: B M-S M-G T

J-B: N B T

tapping a dos manos

131

136

8

141 *mf* *8va*

vol. 10% < 100% 10% < 100% 10% < 100%

146 *8va*

10% < 100% 10% < 100% 10%

151 *mp* *8va*

mf

156 *mp* *8va*

mp

161 *mp* *8va*

mf

166 *8^{va}*

171 *mp*

176 *rit.*

182 *poco accel.*

vol. 10% < 100% > 10% < 100% > 10% < 100% > 10% < 100% >

mf

186

10% < 100% > 10% < 100% > 10% < 100% > 10% < 100% >

190 *rall.*

10% < 100% > 10% < 100% > 0%

p

mp

Conclusiones

En base a este trabajo de composición en el bajo eléctrico, hemos podido concluir que se puede realizar una composición en base a las características musicales de la tonada y la cueca urbana utilizando la estructura de la forma estrófica de la décima y la forma de tema con variación. Este trabajo consistió en la investigación de documentos históricos y analítico-musicales, además de análisis propios sobre temas y obras musicales relevantes dentro de la herencia que ha dejado folklor chileno a través de los años.

Además pudimos incorporar un aspecto del procesamiento sonoro en cuanto a ecualización y balance de cápsulas mediante la propuesta de un sistema de notación que grafica la posición de los potenciómetros en ambos casos, el cual se incorpora a la partitura. Si bien entendemos que este sistema no resuelve todos los problemas de escritura e interpretación que hay al momento de componer y enfrentar una partitura para instrumentos eléctricos, ya que no existe una estandarización para los equipos de amplificación, creemos que al llevar nuestro trabajo a un estudio académico hemos podido proponer una discusión al respecto, la que tiene que ser profundizada para luego se pueda llegar a un consenso.

Durante el desarrollo de la composición se logró establecer distintos roles para el bajo eléctrico, utilizando acordes rasgueados, arpegiados, y técnica de tapping y slap; buscando así una función de sustento armónico e inclusive rítmico que acompañe a la melodía. Así también el rol de la melodía fue asumido por uno de los bajos en distintos casos, siendo ejecutada mediante la técnica de dos dedos de bajo eléctrico, o distintas técnicas de armónicos y tapping.

Se pudo identificar los elementos musicales de la tonada, la cueca urbana, y la estructura de la décima mediante la recopilación de textos analíticos de distintos autores, además de análisis comparativos realizados por nosotros mismos, los cuales son propios del estudio académico de la tradición musical occidental.

En la composición se utilizó la forma de tema con variación sobre un tema de cueca urbana. De esta manera hemos logrado mezclar la tradición académica con el mundo de la tradición oral en una composición, dando así testimonio de nuestra identidad mestiza de herencias europeas y latinoamericanas.

En el proceso de investigación también pudimos acceder a textos históricos que hablan del proceso de industrialización a nivel global y nacional, y en gran parte este panorama ha alejado estos estilos e instrumentos de la academia, eludiéndolos del objeto de estudio, obstruyendo su desarrollo y evolución, traduciéndose en un estancamiento que la música comercial viene arrastrando desde mediados del S. XX hasta la fecha.

En la actualidad el Estado comienza a tomar la educación artística musical como parte de un modelo de mercado, pensándolo como un bien de consumo, fomentando el proceso de abandono de la reflexión y práctica artística como expresión del pensar humano, hacia la mercantilización de la música. De esta forma la música comienza a moldearse bajo los criterios de productividad y renta, donde prevalece el producto sustentable, o sea el que vende. Así mismo la educación musical que busca enseñar las raíces folklóricas y repertorio popular chileno pierde sentido, quedando éstos solo en las aulas y en apuntes de cuadernos que posteriormente serán guardados en un cajón, ya que no forma parte de la realidad donde las modas provenientes del extranjero acaparan todas las estaciones de radio y la televisión y los demás medios de comunicación.

No obstante nuestro trabajo es un aporte a la cultura tanto de nuestra región como de nuestro país, ya que ésta necesita un urgente rescate para que no sea dejada en el olvido por las nuevas generaciones. Es necesario el poder reconocer así, nuestra naturaleza y heterogeneidad cultural frente al arrasamiento que conlleva la globalización y el manejo de los medios de comunicación de masas, y necesitamos también tomar riendas en el asunto para reconstruir y mantener una identidad nacional a través de los tiempos venideros.

Bibliografía

Astorga, Francisco. "El canto a lo poeta". Santiago, Chile. Revista Musical Chilena. Volumen 54, pág. 56-64. Julio-Diciembre 2000.

Barros, Raquel. Dannemann, Daniel. "Introducción al Estudio de la Tonada" Santiago, Chile. Revista Musical Chilena. Volumen 18, pág. 105-114. Julio 1964.

Bas, Giulio. "Tratado de la forma musical". Buenos Aires, Argentina. Ricordi Americana S.A.E.C. 1947. ISBN 950-22-0168-X

Becerra, Gustavo. "Crisis de la enseñanza de la composición en occidente". Santiago, Chile. Revista Musical Chilena. Volumen 13, pág. 71-80. Marzo 1959.

Brosnac, Donald. "Guitar Electronics for Musicians". Estados Unidos. Amsco Publications. 1984. ISBN 0-7119-0232-1

Dream Theater. "Full Score Anthology". Miami, Estados Unidos. Alfred Publishing Company. 2002. ISBN-13: 978-0757981388

González, Juan Pablo. Rolle, Claudio. "Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950. Santiago, Chile. Ediciones UC. 2000. ISBN 9561407868

González Maturana, Luis. Leiva Maldonado, Amaru. "La nueva canción chilena: desarrollo y características musicales, antecedentes históricos y repertorio para la aplicación en el ámbito escolar, enseñanza media y talleres". Valparaíso, Chile. Universidad de Playa Ancha. 2002.

Hijmans, Wiek. "The electric guitar instrumentation guide". Estados Unidos. 2006.

Latham, Alison. "Diccionario Enciclopédico de la Música". México, D.F. Fondo de Cultura Económica. 2008. ISBN 8435090167

Loyola, Margot. "La tonada: testimonio para el futuro". Valparaíso, Chile. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. 2006. ISBN 956-8388-03-6

Loyola, Margot y Cádiz, Osvaldo. "La cueca, danza de la vida y la muerte". Valparaíso, Chile. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. 2010. ISBN 978-956-17-0470-1

Miyara, Federico. "Acústica y Sistemas de Sonido". Rosario, Argentina. Universidad Nacional de Rosario. 1999. ISBN 9506735573

Rodríguez, Eugenia. Kaliski, Enrique. "Método de guitarra chilena". Chile. Editorial Universitaria. 2005. ISBN 9789561117402

Toch, Ernst. "La Melodía" Barcelona, España. Editorial Labor S.A. 1989. ISBN 84-335-7852-9

Vega, Carlos. "La forma de la Cueca Chilena I". Santiago, Chile. Revista Musical Chilena. Volumen 3, pág. 7-21. Mayo 1947.

Zamacois, Joaquín. "Curso de formas musicales". Barcelona, España. Editorial Labor S.A. 1960. ISBN 84-335-7836-7

Papers

Graham, Richard. "The effects of polyphonic technology on contemporary electric guitar performance". Irlanda. Society for Musicology in Ireland. 22 y 23 de Enero del 2010.

Webgrafía

Castillo, Marcia. Red Maestro de Maestros. La Cueca en Chile.
<http://www.rmm.cl/index_sub.php?id_contenido=15210&id_portal=132&id_seccion=705>, [consulta 13 de Mayo del 2013]

Chacón, Hugo. (2011) Violeta Parra y la Nueva Canción Chilena.
<http://www.dilemas.cl/art2/memoria/1041-violeta-parra-y-la-nueva-cancion-chilena.html>, [consulta 11 de Marzo del 2014]

García, Fernando y Torres, Rodrigo. Gustavo Becerra: Biografía.
<<http://www.gbecerra.scd.cl/bio.htm>>, [consulta, 12 de Junio del 2013]

Memoria Chilena: La Nueva Canción Chilena.
<http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=lanuevacancionchilena>, [consulta, 22 de Mayo del 2013]

Madariagia, M. (s.f). La cueca porteña.
<http://www.ciudaddevalparaiso.cl/inicio/patrim_expres_arte_detalle.php?id_categoria=2&id_subcategoria=17>, [consulta, 23 de Octubre del 2013]

Rafael Díaz. La música de Rafael Díaz. <<http://www.radiaz.com/>>, [consulta, 11 de Marzo del 2014]

Tutmarc, Bud. The true facts on the invention of the Electric Guitar and Electric Bass. <<http://tutmarc.tripod.com/paultutmarc.html>>, [consulta, 14 de Junio del 2013].