



Tres composiciones para bajo eléctrico solista usando técnicas extendidas y recursos  
musicales del bullerengue

Autor

Omar Iván Mercado Ramos

Monografía de grado como prerrequisito para la obtención del título de:

Maestro en Música

Asesor metodológico: Andrea Trujillo Sarmiento

Asesor temático: Fabio Duarte Mass

Facultad de Ciencias Sociales, Artes y Humanas

Programa de Música Profesional

Barranquilla

2023

Tres composiciones para bajo eléctrico solista usando técnicas extendidas y recursos  
musicales del bullerengue

Omar Iván mercado Ramos

Asesor metodológico: Andrea Trujillo Sarmiento

Asesor temático: Fabio Duarte Mass

Facultad de Ciencias Sociales, Artes y Humanas

Programa de Música Profesional

Barranquilla

2023

## **Agradecimientos**

Quisiera agradecer en primera medida a Dios por darme la maravillosa oportunidad de gozar del don de la música, a mis padres Omar Mercado y Aida Ramos por tanto apoyo incondicional, a mi tía Sirle Mercado por siempre estar allí en todo, a mi abuela Amelia Montes por darme la bendición antes de salir a hacer música, a mis hermanos Jhan, Omar Jr. y Santiago por creer en mí, a mi esposa Kelly Carbal por ser esa fuerza que me ayuda cada día y a mi Hijo Gabo por ser la inspiración que me motiva.

Agradezco de maneras especial a mi directora de proyecto Andrea Trujillo por tanta dedicación y paciencia, a mi gran mentor y amigo Fabio Duarte por enseñarme tanto sin esperar nada a cambio, a mis tutores Basilio Marques y Ricardo Arciniegas que me acompañaron con sus consejos a lo largo de la carrera, a mi padre musical Hermides Pérez quien me inicio en el proceso de educación musical y me motivó a estudiar música y a seguir mis sueños, y a mi hermano mayor y compañero de batalla Andrés Quintana.

Por último, agradezco a todas esas personas y colegas que de una u otra manera han participado en mi formación como músico, a todos ellos mil gracias.

## **Dedicatoria**

Quiero dedicar de manera especial este trabajo de grado a mi tío Miguel Yosio, quien no pudo escuchar en vida mis composiciones, pero que está presente en cada una de ellas, también se la dedico a aquellos soñadores que día a día luchan por hacerlos realidad y no se rinden ante ninguna circunstancia.

## Resumen

En el presente trabajo se exponen la composición de tres obras para bajo eléctrico solista haciendo uso de diferentes técnicas extendidas tales como *slap*, *tapping*, *chord melody* y *armónicos*, también toma los ritmos del bullerengue como material creativo. Por otro lado, este estudio hace uso del paradigma cuantitativo, con un enfoque descriptivo, y el método utilizado es la investigación artística.

**Palabras claves:** Bajo solista, Bullerengue, técnicas extendidas.

## Abstract

In the present work, the composition of three pieces for solo electric bass using extended techniques, including *slap*, *tapping*, *chord melody*, and *harmonics*, along with the rhythms of bullerengue as creative material. Additionally, this study employs the qualitative paradigm with a descriptive approach and utilizes artistic research as its method.

**Key Words:** Solo bass, Bullerengue, extended techniques.

## Indice

Composición musical .....	10
El concepto de bajista solista .....	11
Solo .....	11
Dueto .....	12
Banda .....	12
Orquesta Sinfónica .....	13
Máximos exponentes del bajo eléctrico solista .....	15
A nivel mundial. ....	15
A nivel Latinoamérica .....	15
A nivel Colombia .....	17
Técnicas extendidas .....	17
Slap .....	18
Chords melody .....	18
Armónicos .....	19
Tapping .....	20
El Bullerengue .....	19
Geografía del Bullerengue .....	20

Instrumentación del Bullerengue.....	22
Aires del Bullerengue.....	22
Antecedentes .....	25
Método _____	26
Diseño .....	26
Procedimiento. ....	26
Revisión documental. ....	27
Observación no participante. ....	27
Triangulación de la información. ....	27
Composición y análisis.....	28
Juicio de experto.....	28
Discusión _____	29
Composición 1: ‘ACHANTAO’ Bullerengue sentao .....	26
Composición 2: “MARETA” Ritmo de Chalupa.....	36
Composición 3: “GABO” Ritmo de fandango e lengua .....	41
Referencias _____	45
Anexos _____	51

## Lista de figuras

Figura 1 Bullerenge sentao patron basico.....	21
Figura 2 Bullerengue chalupa patron basico. ....	23
Figure 3 Fandango e lengua patron basico. ....	24
Figura 4 IntroduccionNota. Creación propia. ....	29
Figura 5 Motivo principal.....	32
Figura 6 Puente.....	32
Figura 7 Tapping.....	33
Figura 8 Segundo motivo.....	34
Figura 9 Solo de bajo.....	35
Figura 10 Bloque unisono.....	35
Figura 11 Motivo principal.....	38
Figura 12 Puente.....	39
Figura 13 Segundo Puente.....	40
Figura 14 Bloque unisono.....	41
Figura 15 Introduccion.....	42
Figura 16 Frase principal.....	43
Figura 17 Frase secundaria.....	43
Figura 18 Transposicion.....	44

Figura 19 Solo de tambor .....	44
Figura 20 Motivo melodico de la introduccion rearmonizado .....	45
Figura 21 Obstinado ritmico.....	45

Este trabajo tiene como objetivo la composición de tres obras para bajo eléctrico solista haciendo uso de diferentes técnicas extendidas tales como *Slap, Tapping, Chord Melody* y toma los diferentes ritmos del Bullerengue (sentao, fandango e' lengua y chalupa) como material creativo. Con esto se busca aportar al estado del arte, ya que a nivel nacional no son muchos los trabajos realizados con esta temática y hasta la fecha en Colombia la producción musical como bajista solista aún está en crecimiento.

El bajo eléctrico es un instrumento que tradicionalmente ha cumplido una función de acompañamiento principalmente en la música popular, desde sus inicios fue diseñado para brindar mayor comodidad de transporte y ejecución a los intérpretes que venían utilizando el contrabajo para cumplir esta función de sustento armónico y rítmico en una agrupación, pero tiempo después algunos intérpretes de este instrumento se darían cuenta de que en ciertos ensambles, principalmente en el jazz fusión, el bajo podría adquirir una participación más protagónica, situación que fue dando paso a la necesidad de explorar otras formas o técnicas de interpretación para este instrumento.

Por otro lado, el Bullerengue es un baile cantao del folclor colombiano que encierra una tradición y una riqueza cultural muy grande, siendo un género musical presente en diferentes regiones como la región Caribe, la costa Antioqueña, parte del Chocó y Panamá, teniendo una alta representatividad a nivel rural y urbano.

## **Marco Teórico**

### **Composición musical**

Dentro de las habilidades que pueda desarrollar un músico, la composición se ubica como una muy importante, dado que en esta se plasman las ideadas musicales y la personalidad artística de quien la ejecuta, es una actividad que históricamente estuvo pautada por épocas en las cuales se le ha concebido de manera diferente, por ejemplo, para Schoenberg, la composición es una actividad lógica y sistemática la cual obedece a “formas” que le dan una coherencia y estructura a la obra, por lo cual el compositor concibe la obra completa como una visión espontánea y a partir de allí trabaja de lo más simple a lo más complejo (Tovar, 2020)

Además de esta visión clásica, también existen otras maneras de concebir la composición como una actividad menos formal, según Hernández (2010) “la composición puede ser entendida como una forma de creación musical apoyada en la escucha y en la interpretación” esta perspectiva muestra una alternativa para la composición basada en la creatividad que se nutre de todo el acervo cultural y musical que haya adquirido el compositor a través de su experiencia, por lo cual para Hernández (2010) “la composición es la consecuencia de la improvisación, y las dos son técnicas apropiadas para desarrollar la creatividad”

La actividad compositiva siempre ha sido material de discusión en el círculo de críticos musicales, ya que mientras algunos teóricos como Fernández Faustin-Leibach (2007) afirman que la composición es una actividad creativo-intelectual que requiere de un

conocimiento y un dominio de su técnica, otros como Hernández (2010) plantean que “la composición musical no solo debe estar reservada a los profesionales y especialistas de la música, sino que puede y debe ser desarrollada por cualquier alumno que se lo proponga, y que, debidamente guiado, se encuentre interesado en hacerlo”

Esta dicotomía entre experto y alumno está pautada según Giráldez (2010) a que los programas de educación musical se interesan más por aspectos como la interpretación y la audición, que, en la improvisación, olvidándose así de la creación y por ende de la composición musical, ya que tradicionalmente ha sido considerada como una actividad exclusiva para expertos.

### **El concepto de bajista solista**

En la gran mayoría de la música popular se encuentra el bajo eléctrico como instrumento que desempeña funciones armónicas, y a través del cual se establece el flujo continuo del pulso. En ciertos géneros y situaciones, es requerido que el bajo eléctrico desempeñe otras funciones como las de instrumento solista o de un acompañamiento más activo (Chávez, 2008).

A continuación se presentará una caracterización del bajo solista basada en la función que este cumple dentro del ensamble, vale la pena aclarar que debido a los escasos de estudios sobre este tema, esta información surge luego de la observación y análisis realizado a la obra de varios bajistas que figuran como un referente a nivel mundial, y los conceptos que se usan como solo, dueto, banda, y orquesta sinfónica, son formatos de ensambles ya preestablecidos en la música, por lo tanto, las referencias que sustentan estos

argumentos, son las mismas puestas en escena de las obras aquí citadas, las cuales pueden encontrarse de manera fácil en la internet y en diferentes sitios de streaming musical.

### ***Solo***

El primero se puede ver evidenciado en aquellos intérpretes que exponen su obra sin ningún grupo acompañante, de estos hay varios ejemplos, uno de ellos es la popular obra de Jaco Pastorius titulada “Portrait of Tracy” (Pastorius, 2017) en donde el intérprete haciendo uso de la técnica de armónicos naturales y artificiales esboza la melodía y simultáneamente hace el acompañamiento armónico correspondiente, otro ejemplo se puede ver en el bajista brasilero Filipe Moreno quien con la técnica de *Chord Melody* también se presenta en solitario en sus conciertos, un ejemplo de su interpretación se puede ver en la obra llamada “Romélia” (Moreno, 2022).

### ***Dueto***

En este formato el bajista está junto a otro intérprete que por lo general cumple una función melódica, el bajista sigue cumpliendo una labor de acompañante armónico, rítmico y melódico. Un ejemplo de esto se puede ver en una de las presentaciones más famosas de Richard Bona junto al gran músico Bobby McFerrin, en donde interpretan varias piezas de la autoría de Bona en el marco del Festival de Jazz de Montreal de 2003 (Yakov, 2011). También está el bajista argentino Willy González, quien junto a Micaela Vita interpretan piezas del folclor argentino, un ejemplo bastante significativo se ve en su interpretación de “Bailarín de los montes” (González, 2011) en donde logran desarrollar un excelente ensamble en el cual participan el bajo eléctrico, la voz y la percusión que es interpretada por la misma cantante.

## ***Banda***

En este hay varias formas donde el bajista interpretar su rol de solista, una de ellas es donde desarrolla prácticamente la función melódica, e incluso muchas veces hay otro bajista haciendo la base del acompañamiento, tal es el ejemplo de Stanley Clarke y su pieza titulada “School Days” (Jazz on MV, 2014) en la cual cumple el papel de instrumento melódico haciéndose cargo de la melodía principal, acordes y solos, en esta interpretación se puede observar también que hay otro bajista quien cumple con la función típica de bajo acompañante. Por otro lado, está Natahan Eats quien en muchas ocasiones con *Fourplay* hacía las melodías principales del grupo, y uno de los ejemplos más significativos se aprecia en el homenaje a Stevie Wonder en 2015, donde interpreta la melodía del célebre tema “Sr. Duck” (TEC Awards, 2015)

Por otro lado, están los bajistas que hacen parte de una banda y cumplen su natural función de acompañamiento, pero dado a su nivel de virtuosismo siempre tienen una participación en los solos, este es el formato más frecuente de todos, pero también tiene intérpretes destacados, como es el caso de John Patitucci, quien sin lugar a duda era uno de los mejores solistas de la *Electric Band*, en casi todos los temas tenía solos, los cuales eran muy bien elaborados.

Dentro de este mismo formato hay uno que es muy interesante y el cual se considera parte fundamental para la elaboración de los arreglos del presente trabajo, este es el de aquellos bajistas que son los compositores y arreglistas de la banda, pero a pesar de ello sus arreglos no solo se centran en el bajo, sino que se extienden a toda la agrupación, aunque es notorio en sus líneas que la voz del bajo va más allá de una simple función rítmica y de

sustento armónico, Jaco Pastorius es un muy buen ejemplo de esto, porque muchas de sus composiciones aunque tenían instrumentos melódicos, las líneas que eran escritas para el bajo también podían considerarse como fundamental en el arreglo, tal es el ejemplo del tema “The Chicken” el cual, aunque tiene una melodía determinada, la línea que hace el bajo es tan representativa que aunque sonara sin la banda se reconocería el tema, del mismo autor existen piezas como “Teen Tawn”, “Liberty City”, “Continuum” las cuales son parte fundamental de la discografía para el bajista solista.

También está el bajista Marcus Miller, uno de los mejores intérpretes de la técnica del *Slap*, el cual compuso muchas piezas en donde sus líneas de acompañamiento tienen tal protagonismo que prácticamente son el corazón y la estructura del tema, su obra “Rum For Cover” es uno de los mejores ejemplos, ya que el *Slap* que desarrolla va más allá de ser solo acompañamiento, es una voz alterna que va cantando en toda la canción junto a la melodía principal. Otro gran ejemplo del mismo autor es la pieza titulada “Detroit” en la cual demuestra que se puede ser solista sin dejar de cumplir la función de acompañante.

Otro bajista importante dentro de este formato es el español Fernando La Madrid, el cual tiene composiciones en la que el bajo eléctrico hace acompañamientos muy melódicos que se entrelazan a toda hora con los instrumentos que llevan aparentemente la responsabilidad melódica, lo cual convierte a la interpretación en una especie de discurso entre el bajo y el resto de la banda, un ejemplo de esto lo podemos encontrar en sus obras “Mollete Express” y “Haiku” en las que claramente deja ver como domina el bajo eléctrico más allá del acompañamiento convencional.

### ***Orquesta Sinfónica***

En este se incorpora al bajo eléctrico como solista en una orquesta sinfónica, en donde este, al igual que cualquier instrumento concertista, tiene una participación fundamental en la composición de la obra, se tiene como ejemplo la obra de “*Entropía: Concertó for Electric Bass and Orchestra*” (Porra, 2018) en donde el bajo eléctrico lo interpreta el bajista ruso Lauri Porra, también está el “*Concertó for Electric Bass*” del compositor Alexander Rosenblatt (Davidyants, 2018) cuyo intérpretes el afamado bajista ruso Anton Davidyants, en donde se destacan las complejas líneas de acompañamiento del bajo eléctrico y las melodías solistas que se le otorgan a lo largo de la obra.

### **Máximos exponentes del bajo eléctrico solista**

La siguiente categorización corresponde a una delimitación histórica espacial determinada por las regiones y haciendo uso de una metodología deductiva que va de lo general a lo particular.

#### ***A nivel mundial.***

Para comenzar se puede mencionar a Larry Graham, bajista estadounidense que se sitúa como uno de los pioneros de la técnica del *Slaping*, la cual él llamaba *Thumping and Plucking*, y que popularizo junto a la banda de funk y soul Sly & the family Stone, también esta Stanley Clarke quien haría parte de la banda *Return of Forever* junto a Chick Corea y en la cual desarrollaría una técnica en la que el bajo eléctrico haría acompañamientos más melódicos e incluso melodías propias como solista. Sin lugar a duda aparece en esta lista de los bajistas más destacado Jaco Pastorius, el cual sería una revolución para este

instrumente, ya que es uno de los primeros en otorgarle a plenitud el valor de solista, a tal punto que logró publicar discos donde demuestra su destreza en el instrumento y el desarrollo de técnicas que le permitiría protagonizar en una banda más allá de la función como acompañante. Se debe mencionar también a Anthony Jackson, el primer bajista en interpretar el bajo de seis cuerdas (Jisi, 2008) el cual aprovechaba para hacer acordes y melodías en sus solos y acompañamientos, dentro de esta misma línea de instrumentos de rango extendido esta también Jhon Patitucci, otro grande interprete del bajo de seis cuerdas quien junto a Chick Corea y la Eletric Band demostraría que el bajo eléctrico ya para finales del siglo XX tenía un estatus de instrumento protagonista y solista.

Dentro de la técnica del *Slap* resaltan varios nombres que a nivel mundial han hecho historia, de primero está Abraham Laboriel, bajista mexicano que revolucionaria esta técnica al implementar recursos de la guitarra en el bajo eléctrico, también es preciso mencionar a Victor Wootem, considerado por muchos como el bajista más virtuoso de la historia, esto gracias a sus trabajos como solista en donde demuestra que el bajo eléctrico sin estar acompañado de una banda puede dar un concierto, desarrolló al máximo técnicas como el *Tapping* y el *Double thump*, por último, pero sin pretender que la lista acabe aquí tenemos a Marcus Miller quien es otro grande exponente de la técnica del *Slap* y el cual ha demostrado una forma muy melódica de aprovecharla, ya que sus composiciones suelen estar orientadas hacia un *Slap* más sobrio y muy al ritmo del funk y el R&B. otro bajista muy importante que no puede quedar por fuera de esta lista es el Africano Richard Bona, quien además destaca como cantante y compositor, siendo sin lugar a duda un músico muy

virtuoso y el cual ha logrado que el bajo eléctrico sea conocido como un instrumento versátil y muy completo.

### ***A nivel Latinoamérica***

De primero está Ernesto Hollman, bajista y compositor chileno quien junto a su bajo *Fretless* de seis cuerdas ha logrado desarrollar una importante discografía donde se presenta como solista y en la que expone su visión del jazz fusionado con el folclor chileno, también está Christian Gálvez, de nacionalidad chilena y que con su bajo de seis cuerdas ha llevado este instrumento a una faceta totalmente solista en la que incluso incorpora un contrabajista en su banda para dedicarse a las armonías y melodías.

Willy González es otro gran expositor de esta vertiente en Latinoamérica, bajista y compositor argentino que ha trabajado arduamente en consolidar una sonoridad en la que el bajo eléctrico hace acordes y figura como acompañante armónico en ensambles donde se exploran nuevas sonoridades en la música del folclor argentino. De la misma nacionalidad está también Andrés Rotmistrovsky quien ha desarrollado ampliamente la técnica del *Chord Melody* en la cual interpreta melodías y armonías simultáneamente en el bajo eléctrico. Otro intérprete importante en esta vertiente es el brasilero Filipe Moreno, el cual también ha incursionado en el *Chord Melody* logrando alcanzar reconocimiento a nivel mundial por la amplia forma de dominar esta técnica.

### ***A nivel Colombia***

Uno de los bajistas que más representa la faceta de solista en Colombia y que además lo hace en representación del folclor nacional es sin duda Chepe Ariza (Cortés, 2013) quien ha demostrado dominar de manera amplia la técnica del *Tapping* realizando

extraordinarias adaptación y arreglos de grandes canciones del folclor colombiano y demostrando una vez más que el bajo eléctrico hoy por hoy puede desarrollar una faceta más protagónica en los ensambles que así se le requiera y que sin ningún problema pueden realizarse arreglos y composiciones exclusivos para que este figure.

### **Técnicas extendidas**

Se conoce como técnicas extendidas a las diferentes formas de interpretación no convencional de un instrumento, las cuales surgen a partir de la búsqueda de nuevas sonoridades de los compositores (Antequera, 2015) según el diccionario enciclopédico musical *New Grove*, este tipo de técnicas están englobadas como “efectos especiales” y surgen como innovación en la búsqueda del virtuosismo extremo. Es decir, se le llaman técnicas extendidas al interpretar un instrumento fuera de las normas tradicionalmente establecidas (Delgado, 2019). Las técnicas extendidas tienen como objetivo la experimentación y manipulación sonora del instrumento tradicional a través de modos de ejecución no convencionales (Sepúlveda, 2015), por lo tanto, las técnicas extendidas son un conjunto de recursos técnicos de ejecución, el cual contempla dos divisiones: modalidad de producción del sonido y modos de ataque (Mastropietro, 2005) las siguientes son algunas de las técnicas extendidas que se pueden ejecutar en el bajo eléctrico.

#### ***Slap***

El slap es una técnica que se implementó inicialmente en el contrabajo durante la década de 1920, y su implementación en el bajo eléctrico se le atribuye al bajista estadounidense Larry Graham, del cual se dice que practicando con el grupo de la iglesia a

la que asistía, como no tenían batería se vio obligado a hacer el bajo y a marcar patrones rítmicos percusivos de manera simultánea (Pentagrama, s.f.). La técnica del *Slap* implementa dos golpes principales, por un lado, está el *Thump* (del inglés “pulgar”) la cual consiste en golpear la cuerda con el pulgar haciendo que a su vez la cuerda golpee el mástil. Y el golpe complementario e inverso es el *Pick* o *Popping* (de inglés “seleccionar” o “estallar”) que consiste en tirar la cuerda con el dedo índice y soltarla súbitamente (Sánchez, 2020)

### ***Chords melody***

*Chord Melody* es una palabra de origen anglosajón que traduce acordes y melodía, esta es una técnica de carácter avanzado para instrumentos de cuerda en la que se pretende tocar en solitario melodías y acompañamientos armónicos en simultáneo (Cárdenas, 2018) en esta técnica de interpretación se debe tener en cuenta la relación de las notas que conforman la línea melódica y las notas de la línea de los bajos junto con los distintos tipos de voicings disponibles para armonizarlos.

### ***Armónicos***

Los armónicos son una técnica de la mano izquierda para instrumentos de cuerda que consiste en colocar un dedo sobre la cuerda haciendo presión levemente, sin que esta llegue a tener contacto con el diapason. Esta presión debe ser aplicada en puntos donde la cuerda se divide en partes exactamente iguales para que el efecto sea audible al tocar la cuerda con la mano derecha, obteniendo de esta manera notas agudas que generalmente se ubican por fuera del rango natural del instrumento (Torrez, 2011).

### ***Tapping***

En esta técnica el bajista utiliza sus dos manos para presionar las cuerdas contra los trastes del diapasón, y en vez de pulsar la cuerda con su mano derecha, el sonido es provocado gracias a la vibración de la cuerda, la cual se produce al ser presionada contra los trastes. Esta técnica le permite al bajista ejecutar líneas de contrapunto, en la cual puede tocar la línea melódica y armonía de manera simultáneas (Torrez, 2011).

### **El Bullerengue**

El Bullerengue es concebido como un rito a la vida, tanto su música, como su danza y poesía representan ceremonias melancólicas, fúnebres, románticas y recreativas, transversalizando de esta manera los entornos de los habitantes, de los lugares donde se presenta esta tradición oral (Pérez, 2014).

Visto desde un plano general, el Bullerengue es un conjunto de baile y canto afrodescendiente proveniente de la costa Atlántica Colombiana, desarrollado en los palenques y transmitido por tradición oral, interpretado de forma exclusiva por mujeres mayores e instrumentado con instrumento tradicionales de percusión hechos a mano (García, 2016).

Los inicios del Bullerengue se desvanecen en el tiempo, por lo cual es difícil aferrarse a una sola fuente. Solo quedan algunos testimonios transmitidos de forma oral por cantadoras y opiniones de investigadores, los cuales aseguran que este surge de reuniones escondidas de mujeres embarazadas que no tenían marido y no podían asistir a los festejos oficiales (Lemoine & Salazar, 2013); es decir se generó en el contexto de represión contra

esclavos. Las mujeres solo tenían permitido hacer música sin que los hombres estuvieran presentes, por lo cual se cree que esto permitió que surgiera una forma musical netamente femenina (Muñoz, 2008); muy probablemente fue un ritual dedicado a la maternidad, aunque también se considera la posibilidad de que haya sido un ritual a la pubertad procedente del occidente africano, pero que se transformaría en una festividad con el paso del tiempo (Herrera, 2014). Este tipo de vacío que se encuentran en las fuentes lleva a indagar en el ámbito académico y se encuentra que lo que tiene que ver con grabaciones de campo, el dato más antiguo del que se tiene conocimiento lo realizó George List en Evitar, Bolívar en 1964 (García, 2016).

### ***Geografía del Bullerengue***

El Bullerengue se halla en los pueblos que tienen herencia cimarrona en los departamentos de Córdoba, Sucre, Bolívar y parte de Antioquia (García, 2016). De acuerdo a Pérez (2014) se encuentra en los siguientes municipios, corregimientos, en el caso de Bolívar está en:

Soplaviento, Arenal (San Estanislao), Evitar, San Cristóbal, Calamar, Arroyohondo, Barrancanueva, Barrancavieja, El Yucal, Sincerin, Zato, Mahates, El Guamo, Robles, Hatoviejo, San Cayetano, Gambote, Higuieretal, Mahates, Gamero, San Joaquín, Malagana, Palenque de San Basilio, María la Baja, Arjona, Pasacaballo, Cartagena, etc., por otro lado, las implicaciones folclóricas de las localidades que conforman la depresión Momposina y el Brazo de Loba. Por el Departamento del Atlántico, destacamos las localidades: Campo de la Cruz, Suan, Manatí, Repelón, Luruaco, Villa Rosa, Ponedera, Santo Tomás, Sabanalarga, Palmar de Varela, Santa

Lucía, etc., y por el Departamento del Magdalena: El Banco, Ciénaga, Santa Marta, Tenerife, Plato, Concordia, Salamina, Pivijay, Remolino, Sitionuevo, Nueva Venecia, más las poblaciones ubicadas a orillas de las Ciénagas: Cerro San Antonio, Ciénaga Sapayan, Ciénaga Grande, etc., y la región del Cesar, quien, junto con las demás subregiones descritas, en su cotidianidad afloran diversidades de patrones rítmicos que evidencian la presencia del baile canta'o Bullerengue, etc. (p.47)

### ***Instrumentación del Bullerengue***

La instrumentación utilizada para interpretar el Bullerengue está conformada por tambores de amarre (llamador y alegre) estos son artesanales y constan de un sencillo método de amarre en el que un lazo ata un cuero tratado de animal, usualmente venado hembra, chivo, carnero, a una caja de resonancia de madera cortadas durante el ciclo lunar de cuarto menguante o luna llena (García-Orozco, 2016). De igual forma, se encuentra la cantadora o cantador y las respondonas o coristas, quienes son parte importante del formato instrumental. De acuerdo a la región en donde se encuentre el Bullerengue el formato puede variar, incluyendo alguno de los siguientes instrumentos: totuma, palmas o gallitos.

### ***Aires del Bullerengue***

**Bullerengue Sentao.** Se caracteriza por manejar un tempo lento que oscila entre aproximadamente los 70 y 100 pulsos por minuto. Usualmente, maneja temáticas melancólicas, reflexivas o cotidianas. Por su pulso lento e hipnótico, no tuvo cabida en las primeras grabaciones comerciales de los años 80 por los Soneros de Gamero y Emilia Herrera. A nivel comercial, aparece grabado formalmente, entre varios bailes cantados, en

Colombia: Musique De La Côte Atlantique (Auvidis, 1984), el primer álbum de Totó La Momposina. Este lanzamiento europeo es poco conocido, y en él Totó recopiló dos bullerengues sentaos atribuidos a Estefanía Caicedo. Posteriormente, aparece, el primer álbum exclusivo del género y que expone vibrantemente este aire, Le Bullerengue (Ocora, 1997) de Petrona Martínez. En el sentido de la orquestación o color instrumental, el bullerengue sentao es el aire más rico, dado que el “tambolero” extrae de su instrumento más colores tímbricos en los patrones rítmicos y repiques que en los aires restantes. Con estos, el tambor habla o improvisa diálogos orgánicos con las voces y el resto del ensamble. (Ejemplos: El Cangrejito, Tierra Santa, Un Niño que Lloro en los Montes de María).

**Figura 1**

*Bullerengue sentao patron básico*

The musical score for 'Bullerengue sentao patron básico' is presented in a three-staff format. The tempo is marked as  $\text{♩} = 82$ . The score is divided into two sections: 'PICKUP' and 'PATTERN'. The 'PICKUP' section consists of two measures. The 'PATTERN' section consists of four measures, each with a repeat sign at the end. The top staff, labeled 'Llamador', features a melodic line with accents. The middle staff, labeled 'Alegre', shows a melodic line with a dashed box over the first two measures and a '+' sign above the third measure. The bottom staff, labeled 'Tambora', displays a rhythmic pattern with 'x' marks indicating drum hits. Below the Alegre staff, rhythmic notations 'R', 'L R', 'R R', and 'R L R R L' are provided for the corresponding measures of the pattern.

Nota. Tomado de (García-Orozco, 2019)

**Bullerengue Chalupa.** Entre aproximadamente 112 y 132 pulsos por minuto sus temáticas asumen un carácter festivo y jocoso. De acuerdo a García (2016) Aunque los patrones de los tambores mantienen los roles elementales, tienden a ser más complejos y

rítmicamente más activos. En este sentido, la tambora, además de llevar el pulso en la madera, asume síncopas en el parche. A la acentuación de la última negra de la matriz binaria cada dos compases, se le llama clave de cumbia (Valencia, citado por García, 2016). A su vez, el alegre es menos complejo en términos de timbre, pero más activo en términos de ritmo. Existen múltiples patrones de chalupa. A continuación, se presentan dos de los más comunes.

**Figura 2**

*Bullerengue chalupa patrón básico.*

The musical score is presented in a three-staff format, labeled 'Llamador', 'Alegre', and 'Tambora' on the left. Above the staves, there are two sections: 'PICKUP' and 'PATTERN'. The tempo is marked as  $\text{♩} = 112$ . The 'PICKUP' section consists of three measures for each part. The 'PATTERN' section consists of six measures, with the first two measures of the Alegre part including a rhythmic notation 'R L R L' above the staff. The score uses various rhythmic symbols including eighth notes, quarter notes, and rests, with some notes marked with accents or slurs.

*Nota.* Tomado de (García-Orozco, 2019)

**Fandango de lengua.** Es probablemente el aire más alegre de la tradición bullerenguera y se desarrolla en compás compuesto de 6/8 entre 120 y 160 pulsos por minuto aproximadamente. En este la tambora puede estar ausente, llevar el pulso en el palo o doblar el patrón del llamador. (Ejemplos: Porque Mi Boca Es Así, Conchita)

**Figure 3**

*Fandango e lengua patron básico.*

♩ = 122      PICKUP      PATTERN

Llamador

Alegre

Palmas/Claps

R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L

Nota. Tomado de (Garcia-Orozco, 2019)

### Antecedentes

Sobre la música folclórica y el bajo eléctrico solista ya se han escrito varios trabajos de investigación, está la tesis de grado titulada “8 Piezas para bajo eléctrico solista” de Sergio Andrés Torres Ruiz. También está el trabajo de grado titulado “Arreglos y adaptaciones al bajo eléctrico de tres bambucos compuestos por Juan de Dios Sánchez” escrito por Jordy Ananías Sanches Llanos. Así mismo, está la tesis titulada “Sistematización de dos transferencias instrumentales con elementos tradicionales del bambuco colombiano para bajo solista” realizada por Nancy Carolina Cano Camelo. Por último, se resalta un trabajo muy importante llamado “El bajo eléctrico en primer plano” por José Gabriel Matute Vega, en este trabajo se realiza un análisis de diferentes bajistas a través de la historia mencionando artistas internacionales y nacionales. Sobre los antecedentes es necesario mencionar que a nivel digital no se encontraron trabajos sobre el bajo solista y el uso de ritmos del Caribe colombiano.

## **Método**

### **Diseño**

El presente estudio hace uso del paradigma cualitativo más específicamente de la investigación creación, con un enfoque descriptivo y el método utilizado es la investigación artística.

Según López Cano (2014), la investigación artística debe tener como principal objetivo la creación de obras, y acentúa que estas pueden ser propuestas innovadoras y de carácter experimental, a esto se le suma la importancia del escrito como material fundamental para el análisis artístico de la obra y para la generación de conocimiento por medio de la reflexión teórica y conceptual.

### **Procedimiento.**

A continuación, se presentan los procedimientos utilizados para el desarrollo de la presente investigación.

En primera medida se definió cuál era el problema de investigación, que en este caso fue el Bullerengue, el bajo solista, y las técnicas extendidas. En segunda medida, se utilizaron diferentes estrategias para la búsqueda de la información, tales como documentales, sitios web, discografías, revistas especializadas, tesis, entre otros.

### ***Revisión documental***

Este trabajo de investigación se apoyó en la revisión documental de libros de armonía que sustentan los fundamentos teóricos elegidos como guía para la composición, también indaga en revistas especializadas en temas de folclor y nuevas tendencias sonoras, estos materiales se obtuvieron de diferentes bases de datos tales como el repositorio de la Universidad Autónoma de Bucaramanga, el repositorio de la Universidad Distrital Francisco José De Caldas, el repositorio de la Universidad Pedagógica Nacional, el repositorio de la Universidad De Pamplona, entre otras, a la vez que se analizaron diversos registros multimedia como canciones, documentales, páginas webs y partituras para enriquecer el proceso de creación.

### ***Observación no participante***

Esta investigación utiliza técnicas como la observación no participativa, en la medida que se estudia la forma en como los bullerengeros expresan su folclor, y más precisamente como los tamboreros interpretan su instrumento, para así poder extraer las células rítmicas que son la base de las composiciones realizadas. También se realizó la revisión documental.

### ***Triangulación de la información***

Este tipo de investigación es descriptiva, ya que se limita a caracterizar el tema del Bullerengue y el bajo solista, y como estos participan en el proceso de creación musical, se realizó análisis de contenido de las diferentes fuentes de información sobre Bullerengue, bajo solista y técnicas extendidas como se pudo observar en el marco teórico.

### ***Composición y análisis***

El proceso de composición se desarrolló a partir de la creación de melodías con el bajo eléctrico, en las cuales se hizo uso de diferentes técnicas extendidas para poder resaltar la función de solista. Luego de esto se procedió a la escucha y estudio del lenguaje del tambor alegre en el Bullerengue, y como este interactúa con el resto de la agrupación, convirtiéndose en eje principal que le imprime personalidad y carácter a este estilo musical, se pudo notar que con solo la interpretación de este instrumento ya se podía establecer la base rítmica del aire que se estaba interpretando, por lo cual a la hora de definir los formatos para la composición de las piezas, aunque se respeta la participación de cada uno de los instrumentos en el formato tradicional, se decantó por el solo uso del tambor alegre. También se analizó la producción musical que hay en materia de Bullerengue y jazz para determinar cuál era la ruta a seguir en el proceso creativo, todo esto dio como resultado un conjunto de herramientas que permitieron la creación de las obras aquí expuestas, en las que se exploran diferentes sonoridades que se basan el bajo eléctrico como instrumento solista, las diferentes técnicas extendidas que permiten una mejor interpretación de esta faceta y lenguaje rítmico del tambor alegre como herramienta creativa adaptada a la intención de las obras.

A la hora de hacer el análisis de las obras se destaca la importancia que tiene el enriquecer el folclor colombiano con melodías y armonías complejas, ya que esto ayuda a potencializar y visibilizar la capacidad adaptativa que tiene estos ritmos y la riqueza armónica a la que pueden ser expuestos.

### ***Juicio de experto***

En este trabajo de grado también se hizo uso de la figura de juicio de expertos en la cual se le entregaron las obras a dos expertos en la materia para que las analizaran y dieran su evaluación, para así poder enriquecer el proceso creativo con sus recomendaciones.

### **Discusión**

Las obras aquí presentadas corresponden a un ejercicio creativo en el que se tuvieron en cuenta aspectos como el bajo eléctrico y sus técnicas extendidas, y la armonía modal y el Bullerengue con sus diferentes ritmos, no es la intención de este trabajo hacer una producción exclusiva desde el rigor folclorista, sino más bien experimentar con nuevas sonoridades las diferentes posibilidades que brindan la fusión entre el folclor y las músicas del mundo.

Las obras manejan diferentes formatos como lo son, dueto, trío y quinteto, además se hace necesario mencionar que estas fueron escritas en compás de 4/4, aunque usualmente la rítmica del Bullerengue se escribe en compás de 2/2, esto es porque los motivos melódicos fueron compuestos desde el bajo eléctrico y con unos acentos que corresponden al compás de 4/4, lo cual conllevó adaptar la escritura del tambor alegre a compás de 4/4.

### **Composición 1: ‘ACHANTAO’ Bullerengue sentao**

Esta obra que tiene por título “Achantao” está inspirada en el aire de Bullerengue sentao, el cual representa uno de los estilos más cadentes y lentos de este grupo de bailes cantaos, el mismo título hace alusión a un vocablo utilizado en la jerga costeña para

referirse a un estado de quietud y paz. Esta obra está escrita en compás de 4/4 aunque es habitual que este aire se escriba en 2/2, en esta ocasión se optó por elegir esta métrica para efectos de una mejor escritura, dado que no es en su totalidad una representación fidedigna del folclor, sino que se hizo uso del lenguaje rítmico del folclor, para apoyar las frases melódicas que se desarrollan a lo largo de la obra.

En esta pieza participan diferentes técnicas extendidas que hacen que el bajo eléctrico asuma un papel protagónico, se puede notar el uso del *Chords Melody*, armónicos y *Tapping*, su armonía es modal por lo cual se hace difícil ubicarla en una sola tonalidad. A continuación, se observará a detalle el análisis de la obra y los recursos armónicos y técnicos que se usaron para su creación.

La pieza consta de diez partes y es interpretada por un formato compuesto entre bajo eléctrico, piano y tambor alegre. La primera parte corresponde a una introducción tipo *Vamp* que va del compás 1 al 5, pero que se repite varias veces, en la cual el bajo eléctrico realiza unas figuras determinadas y el piano interpreta de manera libre, pero mesurada, a la vez que el tambor los acompaña con la base de Bullerengue sentao.

#### **Figura 4**

##### *Introduccion*

## Tres composiciones para bajo eléctrico solista

The image shows a musical score for three instruments: Electric Bass, Piano, and Conga Drums. The score is in 4/4 time and consists of 9 measures. The Electric Bass part starts with a whole rest in the first measure, followed by a melodic line in the second and third measures, and then a chordal line in the fourth and fifth measures. The Piano part has whole rests in the first three measures and a rhythmic pattern of slashes in the last four measures. The Conga Drums part has a rhythmic pattern of eighth notes in the first three measures and a pattern of slashes in the last four measures. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Electric Bass part has two F#m chords indicated in the fourth and fifth measures.

*Nota.* Creación propia.

En esta parte el bajo eléctrico hace uso de dos técnicas extendidas. Primero empieza con acordes desarrollándolos a manera de arpeggio, y posteriormente realiza armónicos naturales para apoyar el acorde de F#m.

En la segunda parte de la pieza que inicia en el compás 6 y va hasta el compás 25 se expone el motivo principal, el cual se escuchara a lo largo de la obra de forma desarrollada y en otras ocasiones traspuesto. Este se basa en la escala de Bm, dibujando los arpeggios de Bm7 y Gmaj9, que luego hace un préstamo modal en el compás 8 donde realiza el arpeggio de Amaj7 y finaliza en el compás 9 con otro préstamo, esta vez realizando el arpeggio de Fmaj 7, esto se repite con una variación melódica al final de la frase.

**Figura 5**

*Motivo principal*

Electric Bass

Piano

Conga Drums

Bm7 Gmaj9 F#7/Bb Bm7 Amaj7 Fmaj7 F6 Fmaj7 F6

*Nota.* creación propia

Luego de 11 al 15 se realiza un puente sobre la escala de tonos completos, el cual servirá para unir la parte A1 con la A2, en la cual se mantiene el mismo motivo, solo que esta vez es interpretado por el piano mientras el bajo eléctrico le acompaña.

**Figura 6**

Puente

Electric Bass

Piano

Conga Drums

Gm6 Bm6 B

*Nota.* creación propia

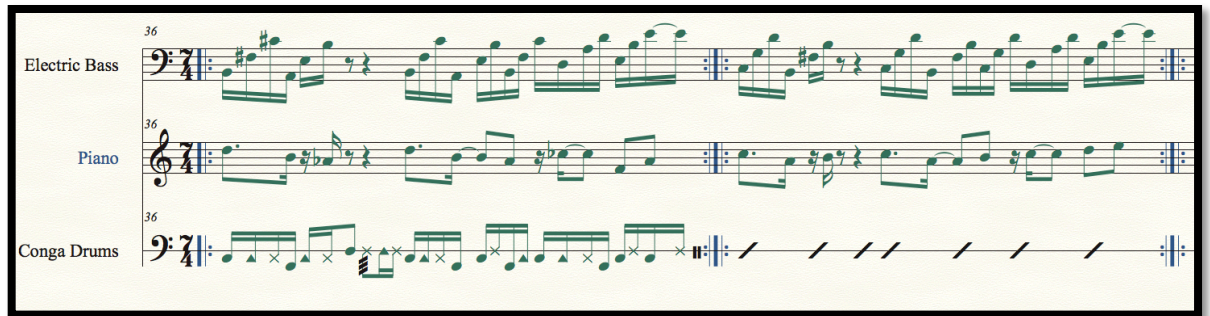
Este puente también sirve para unir el primer motivo con el segundo (tercera parte de la obra) el cual guarda proporcionalmente la misma dirección melódica y la distancia de

intervalos, con la diferencia que es traspuesto a Abm, este también es sucedido por un puente el cual también se basa en la escala de tonos completos, pero en esta ocasión de la tonalidad de Eb.

La cuarta parte de la obra está comprendida entre los compas 36 y el 39, corresponde a un pasaje escrito en 7/4 donde el bajo eléctrico ejecuta la técnica del *Tapping* y desarrolla un contrapunto en conjunto con el piano, todo esto se desarrolla en la escala de Bm y de Cm.

### Figura 7

#### Tapping



The image shows a musical score for three instruments: Electric Bass, Piano, and Conga Drums, covering measures 36 to 39. The Electric Bass part is written in bass clef with a 7/4 time signature, featuring a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, including a tapping technique. The Piano part is written in treble clef with a 7/4 time signature, featuring a melodic line with various intervals and rests. The Conga Drums part is written in bass clef with a 7/4 time signature, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, including a tapping technique. The score is enclosed in a black border.

Nota. creación propia

La quinta parte de la obra está desarrollada por un motivo que se basa en la escala de F#m (40 al 43) y en F# frigio (compas 44 al 47) las terminaciones de cada frase corresponden a préstamos modales, y aunque el motivo es el mismo, cada uno se armoniza de manera diferente. Esto va acompañado de una nota pedal que hace el piano en B natural.

Figura 8

Segundo motivo

The musical score for the second motif is presented in three staves. The top staff is for Electric Bass, the middle for Piano, and the bottom for Conga Drums. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Electric Bass part features a melodic line with various ornaments. The Piano part provides harmonic support with chords. The Conga Drums part has a rhythmic pattern. Chord symbols are provided below the bass line: Bm7, Emaj7, Cmaj#11, G#m, Gmaj9, B, Em7, F#m7, Gm7.

Nota. creación propia

La sexta parte de la pieza corresponde al solo de bajo eléctrico, la armonía que aquí se representa está basada en la escala de Dm frigio (compases 53 al 55) y finaliza con una modulación por salto de tritono a F#maj7 (compas 56) como acorde de destino. Luego se mantiene en Bb y Ebm/Bb, (compas 57 y 58) acordes que se relacionan directamente con el Dm frigio, ya que este Bb se puede asumir como la Tonalidad raíz, y el Ebm/Bb como el cuarto grado de la tonalidad que al presentarse como menor se asume como préstamo modal de la tonalidad de F#maj7 (compas 56) como su sexto grado.

**Figura 9**

*Solo de bajo*

The image shows a musical score for three instruments: Electric Bass, Piano, and Conga Drums, covering measures 53 to 56. The Electric Bass part is in the bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a rhythmic pattern of eighth notes with stems pointing up, followed by a change in the pattern in measure 55. The Piano part is in the treble clef with the same key signature. It features a rhythmic pattern of eighth notes with stems pointing up, followed by a change in the pattern in measure 55. The Conga Drums part is in the percussion clef and features a rhythmic pattern of eighth notes with stems pointing up, followed by a change in the pattern in measure 55. The harmonic progression for measures 53-56 is: Dm7, Eb6, Cm7, F#maj7, Bb, and Ebm/Bb. The score is marked with a repeat sign at the beginning of measure 53 and a first ending sign at the end of measure 56.

*Nota.* creación propia

La séptima y octava parte de la obra, que van del compás 63 hasta el compás 76, corresponden a una reexposición del motivo inicial y del contrapunto en 7/4, esto como preparación para la última parte que empieza con una progresión armónica basada en la tonalidad de Fm (compas 77 al 82) y finaliza con una frase en bloque que combina la escala de Fm (83 hasta la primera semicorchea del segundo pulso del compás 84) y la escala de tonos enteros de C (desde la segunda semicorchea del pulso 2 del compás 84 hasta el compás 85)

Figura 10

Bloque unísono

The image shows a musical score for three instruments: Electric Bass, Piano, and Conga Drums, spanning measures 83 to 88. The key signature is two sharps (F# and C#). The Electric Bass part is in bass clef and features a complex, syncopated rhythmic pattern with many slurs and accents. The Piano part is in treble clef and mirrors the bass line with a similar rhythmic pattern. The Conga Drums part is in a standard drum notation and provides a steady, rhythmic accompaniment. Chord symbols Fm7 and C are indicated above the first and last measures respectively.

Nota. creación propia

### Composición 2: “MARETA” Ritmo de Chalupa

La presente obra lleva por título “Mareta” forma como los nativos del departamento del Chocó le llaman al mar cuando el oleaje está alto, está inspirada en el ritmo de Chalupa, vocablo que hace referencia a un tipo de embarcación marítima pequeña, usualmente construida de manera artesanal. La obra es interpretada en gran parte con la técnica de *Slapping* en el bajo eléctrico, lleva una cadencia rítmica que empieza con un solo libre hecho por el bajo eléctrico en donde se pretende representar la sensación de inestabilidad cuando la embarcación va saliendo del puerto, y luego se interrumpe casi que abruptamente con la marcha rítmica hecha por el tambor alegre y a la que copases después se le suma el bajo eléctrico haciendo un *Slap Melody* representando esa sensación de vértigo e intensidad con la que se vive un viaje en chalupa a través del mar cuando hay mareta.

La obra es interpretada por un formato compuesto por bajo eléctrico, tambor alegre, piano, guitarra y saxofón alto, y se divide en 8 partes.

La primera parte de la obra va desde el compás 1 hasta el compás 6, en esta se despliega un solo libre de bajo eléctrico a manera de preludio en tonalidad de E menor, este es interpretado con la técnica de *Chord Melody* y mantiene un motivo melódico que va desarrollando pequeñas variaciones tratando de imitar el pregonar de las cantaoras, luego de esto entra el tambor alegre casi que interrumpiendo el fraseo del bajo eléctrico, representando así el ímpetu del oleaje de marea alta cuando embiste a la embarcación, y preparando de esta manera la entrada del primer motivo.

La segunda parte de la obra va desde el compás 7 hasta el compás 41, esta sección se subdivide a su vez en tres partes, la primera que va del compás 7 al compás 18 presenta el motivo principal en el bajo eléctrico, en esta sección solo intervienen el bajo y el tambor, y la armonía se basa en la escala de Em con un Bb en el compás 15 como intercambio modal.

**Figura 11**

*Motivo principal*

The image shows a musical score for a piece titled 'Motivo principal'. The score is written for five instruments: E. Bass, Piano, Alto Sax, E. Guitar, and Tambor. The E. Bass part is the most prominent, starting with a red melodic line. The Piano, Alto Sax, and E. Guitar parts are mostly silent, indicated by horizontal lines. The Tambor part consists of a rhythmic pattern of diagonal slashes. The score is divided into measures, with a double bar line at the end of each measure. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is enclosed in a black border.

*Nota.* creación propia

Del compás 19 al compás 41 el motivo principal está expuesto en D, pero esta vez interpretado por el piano y posteriormente por el saxofón alto, la armonía y la estructura se mantienen igual.

La tercera parte corresponde a un puente que va desde el compás 43 hasta el compás 50, esta inicia en Eb (cuarto grado de la tonalidad de Bb expuesta en el motivo como intercambio modal) y realiza un préstamo modal con B al finalizar la primera frase, luego en la segunda frase (47), el Eb se convierte en dominante modulando a la tonalidad de Ab

Figura 12

Puente

The image shows a musical score for a bridge section, labeled 'Puente'. It consists of five staves: E. Bass, Piano, Alto Sax, E. Guitar, and Tambor. The E. Bass staff is in bass clef and contains a melodic line with notes in red and blue. The Piano staff is in treble clef and contains a series of chords: E♭, Cm, B, E♭, E♭7/D♭, Cm, Bmaj7(♯11), and E♭. The Alto Sax staff is in treble clef and contains a melodic line with notes in red and blue. The E. Guitar staff is in treble clef and contains a rhythmic pattern of eighth notes. The Tambor staff is in bass clef and contains a rhythmic pattern of eighth notes. The score is numbered 41 to 42.

Nota. creación propia

Se desarrolla un contrapunto a tres voces entre el bajo eléctrico y el saxofón, en donde se hace uso de la técnica de *Tapping* el bajo eléctrico realiza dos de las voces del contrapunto y el saxofón hace la tercera voz, a la vez que la guitarra va realizando un obstinado rítmico a tresillos y el piano va respondiendo con acordes. El puente termina con una sección en bloque a unísono por todos los instrumentos, el cual conecta con la cuarta parte de la obra en la que se repite el motivo principal, pero en esta ocasión es rearmonizado e interpretado por el saxofón alto y posteriormente por la guitarra eléctrica.

En el compás 82 inicia el segundo puente, el cual conecta con la parte final, este al igual que el primer puente, realiza un contrapunto, pero en esta ocasión solo participa el bajo eléctrico haciendo dos de las voces con la técnica de *Tapping*, y el saxofón alto desarrollando un pedal, la armonía de esta parte está en la tonalidad de Ebm, tonalidad paralela al primer puente que estaba en Eb lidio.

Figura 13

Segundo Puente

The image shows a musical score for a five-piece band. The score is divided into five staves: E. Bass, Piano, Alto Sax, E. Guitar, and Tambor. The E. Bass staff is the most detailed, showing a melodic line with red notes and stems, and a series of chords: Ebm, B, D#, Abm, D#, and Ddis. The Piano staff shows a rhythmic pattern of slashes. The Alto Sax staff shows a melodic line with red notes and stems, and a series of chords: Eb, Bb, D#, Abm, D#, and Ddis. The E. Guitar staff shows a rhythmic pattern of slashes. The Tambor staff shows a rhythmic pattern of slashes. The score is marked with a double bar line and a repeat sign at the beginning and end of the section. The time signature is 4/4.

Nota. creación propia

Desde el compás 90 inicia un bloque en unísono que sirve como base para que el tambor alegre haga solos, la primera frase de esta sección empieza sobre el arpeggio de C#m7, luego pasa por un FmMaj7 y finaliza la frase en un Am(5b), la segunda frase que vas desde el compás 94 hasta el compás 97 es la trasposición de la misma frase anterior un semitono por debajo.

Figura 14

Bloque unísono

The image shows a musical score for a unison block. It consists of five staves: E. Bass (Bass Clef), Piano (Treble Clef), Alto Sax (Treble Clef), E. Guitar (Treble Clef), and Tambor (Drum). The score is marked with a '90' at the beginning of each staff. The E. Bass, Piano, and Alto Sax parts play a melodic line with various notes and rests. The E. Guitar part plays a similar melodic line. The Tambor part is marked 'solo de tambor' and consists of a series of rhythmic slashes representing drum hits.

Nota. creación propia

En la parte final de la obra se retoman elementos que ya habían aparecido a lo largo de la pieza, en primera instancia se reutilizan la armonía y melodía del primer puente, luego se hace un unísono con la primera frase del motivo principal y terminar con la cadencia frigia que cierra el primer puente.

### Composición 3: “GABO” Ritmo de fandango e lengua

Esta pieza, que recibe por nombre “GABO” es dedicada a mi hijo Gabriel, está inspirada en el aire de fandango e lengua, el cual es un aire alegre y que representa muy bien la animosidad con la que mi hijo responde a la música de tambor cuando la escucha.

El fandango de lengua está escrito en 6/8 y esta obra está interpretada por Bajo eléctrico y Tambor alegre, desarrollando así un diálogo rítmico melódico entre estos dos instrumentos, la técnica que se utiliza principalmente es la del *Chords-Melody*

La estructura de la pieza está conformada por una introducción que también aparece a lo largo de la obra como puente para unir las diferentes secciones, esta se basa en una primera frase que desarrolla el arpeggio de F#add9 y G, y una segunda frase que corresponde a la misma estructura transpuesta un tono por debajo. El patrón rítmico que se usa en estos arpeggios corresponde a una interpretación del ritmo de Fandango e lengua.

**Figura 15**

*Introducción*



*Nota.* creación propia

La obra tiene cuatro partes que le conforman, la primera parte está compuesta por la frase principal y la frase secundaria. La frase principal empieza en un F#maj7 y va descendiendo por la escala de tonos enteros acompañada por saltos de intervalos de quintas.

**Figura 16**

*Frase principal*



*Nota.* creación propia

La frase secundaria de esta parte de la obra se desarrolla bajo el mismo acampo armónico de la primera con pequeñas variaciones al final de la frase.

**Figura 17**

*Frase secundaria*



*Nota.* creación propia

La segunda parte de la obra se traspone a la tonalidad de Am y se desarrolla desde allí las frases que le conforman haciendo uso de la técnica de *Chords-Melody*.

**Figura 18**

*Transposicion*

The image shows a musical score for two instruments: Electric Bass and Conga Drums. The Electric Bass part is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a melodic line with eighth and quarter notes, some of which are marked with yellow accents. The Conga Drums part is represented by a series of diagonal slashes indicating a rhythmic pattern. Both staves are numbered with '65' at the beginning.

*Nota.* creación propia

La tercera parte de la obra corresponde al solo de tambor, es esta el bajo acompaña con los acordes de Am y Cm, realizando un *obstinato* rítmico que se va desplazando y provoca una sensación de amalgama rítmica.

**Figura 19**

*Solo de tambor*

The image shows a musical score for two instruments: Electric Bass and Conga Drums. The Electric Bass part is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and accents. The Conga Drums part is represented by a series of diagonal slashes indicating a rhythmic pattern. Both staves are numbered with '79' at the beginning. The title 'SOLO DE TAMBOR' is written in red above the Electric Bass staff.

*Nota.* creación propia

Para la parte final retoma el motivo rítmico de la introducción, pero cambiando de acordes. En la primera frase usa Amadd9 y C, y en la segunda frase usa Fmaj7 y F6.

**Figura 20**

*Motivo melódico de la introducción rearmonizado*

The image shows a musical score for two instruments: Electric Bass and Conga Drums. The Electric Bass part is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It starts at measure 131 and consists of a melodic line with eighth and quarter notes, some with accents. The Conga Drums part is written in a simplified notation with diagonal slashes representing rhythmic patterns, starting at measure 131 and continuing through measure 138. Both parts end with double bar lines and repeat signs.

*Nota.* creación propia

La obra finaliza con el mismo *obstinato* rítmico que aparece en el solo de tambor, pero esta vez sobre el acorde de Fmaj7.

**Figura 21**

*Obstinato rítmico*

The image shows a musical score for two instruments: Electric Bass and Conga Drums. The Electric Bass part is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It starts at measure 147 and features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and accents. The Conga Drums part is written in a simplified notation with diagonal slashes, starting at measure 147 and continuing through measure 154. The Conga part ends with a more complex rhythmic pattern and a 'rit.' (ritardando) marking. Both parts end with double bar lines and repeat signs.

*Nota.* creación propia

El trabajo que aquí se presentó fue supervisado por dos expertos en materia de arreglos y composición, el maestro Basilio Marques y el maestro Ricardo Arciniegas, los cuales luego del análisis de las respectivas obras dieron una evaluación positiva en la cual resaltan la importancia de enriquecer el folclor del Caribe colombiano con sonoridades de las músicas del mundo y con elementos armónicos de la armonía modal, además que se

evidencia la participación del bajo eléctrico como instrumento solista que se destaca entre la agrupación haciendo uso de técnicas extendidas que ayudan a explorar diferentes aspectos de su rango dinámico y de su timbre.

Este proceso creativo deja como conclusión que el bajo eléctrico es un instrumento muy versátil, el cual puede participar como solista y acompañante sin ningún problema, haciendo uso de las diferentes técnicas extendidas de este instrumento, y pensando en él más allá de su función básica.

Por otro lado, se hace preciso invitar a los jóvenes compositores que exploren los ritmos del folclor Colombiano y que no se cohíban de enriquecerlos con los elementos sonoros de las músicas del mundo, dado que siempre encontraran una ruta que les ayude a consolidar esa idea que nace desde el estado creativo puro, pero que al pasar por los elementos teóricos dados de seguro se fortalecerán y adquirirán solidez, es necesario que la música folclórica de Colombia se nutra de todas estas experiencias sonoras universales, para así de esta manera poder entregar al resto del mundo un producto universal y digno de ser escuchado en todas partes de la superficie terrestre.

La música, aunque nace en entornos culturales específicos, es una expresión universal del alma, capaz de interactuar con cualquiera que tenga disposición de apreciarle sin necesidad de pertenecer a un mismo grupo étnico o cultural.

## Referencias

Antequera, M. C. A. (2015). *Catalogación sistemática y análisis de las técnicas extendidas en el violín en los últimos treinta años del ámbito musical español* (Doctoral dissertation, Universidad de La Rioja).

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=45374>

Cárdenas, J. (2018). Principios básicos del Chord Melody. Rhythmus Ediciones.

Guadalajara.

<https://repository.udistrital.edu.co/bitstream/handle/11349/25966/GualteroS%C3%A1nchezHugoAlejandro2020.pdf.pdf?sequence=2&isAllowed=y>

Chávez, R. O., & Villamil, D. V. Siete estudios técnicos para el bajo eléctrico con uso de dedo anular, pulgar, cejilla, arpegiación y tremolo.

<https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/4656>

Cortés Cañón, P. F. (2013). El bajo eléctrico en el género bambuco de la música Andina colombiana. <http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/1544>

Davidyants, A. (2018, 1 octubre). *Anton Davidyants - Concerto for Bass (composer Alexander Rosenblatt)* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=ebBjSmJwrJI>

Delgado Quisbert, A. G. (2019). *Técnicas extendidas en la composición para charango solo* (Bachelor's thesis).

<https://dspace.unila.edu.br/bitstream/handle/123456789/5421/TECNICAS%20EXTENDIDAS%20EN%20LA%20COMPOSICI%C3%93N%20PARA%20CHARANGO%20SOLO%20REPOSITORIO.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

García-Orozco, M. (2016). De Música Marginada a Producto Cultural de Exportación:

Perspectiva Histórica de Petrofina Martínez y el Bullerengue. *Bullerengue*

*universal*, 1-22. <https://www.bullerengue.com/perspectiva-historica>

Giráldez, A. (2012). TIC y educación musical: Una revisión de las líneas de investigación

sobre la creación musical en las aulas. *Revista de Red Educativa Musical*, 7.

[http://recursostic.educacion.es/artes/rem/web/index.php/es/dossier-](http://recursostic.educacion.es/artes/rem/web/index.php/es/dossier-educativo/item/367-tic-y-educaci%C3%B3n-musical)

[educativo/item/367-tic-y-educaci%C3%B3n-musical](http://recursostic.educacion.es/artes/rem/web/index.php/es/dossier-educativo/item/367-tic-y-educaci%C3%B3n-musical)

González, W. [duowillymica] (2011, 10 agosto). *Willy González & Micaela Vita - bailarín*

*de Los Montes* [Vídeo].

YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=CyuLdTNS0xs>

Hernández Bravo, J. R., Hernández Bravo, J. A., & Milán Arellano, M. Á. (2010).

Actividades creativas en Educación Musical: la composición musical

grupal. *Ensayos: revista de la Escuela Universitaria de Formación del Profesorado*

*de Albacete*. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3736481>

Herrera, M. A. P. (2014). El bullerengue: La génesis de la música de la Costa Caribe

colombiana. *El artista: revista de investigaciones en música y artes plásticas*, (11),

30-52. <https://www.redalyc.org/pdf/874/87432695002.pdf>

Jaco Pastorius - Topic. (2017, 20 febrero). *Portrait of Tracy* [Vídeo]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=WPsiuGcUniQ>

Jazz on MV. (2014, 23 septiembre). *Stanley Clarke - School Days - 8/10/2003 - Newport*

*Jazz Festival (Official)* [Vídeo]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=UeXWxroVXZE>

- Jisi, C. (2008). Contrabass Conception: Anthony Jackson's Journey To 6-String Supremacy. *Bass Player Magazine*. New York, New Bay Media.
- Lemoine, L. (Director). (1997). Lloro Yo, Lamento del Bullerengue [Motion picture]. La Huit Films.  
[https://www.academia.edu/27665422/Los\\_Elementos\\_Estructurales\\_del\\_Bullerengue\\_de\\_Petrona\\_Mart%C3%ADnez](https://www.academia.edu/27665422/Los_Elementos_Estructurales_del_Bullerengue_de_Petrona_Mart%C3%ADnez)
- Lemoine, L., (1998), Colombie, Le Bullerengue. Petrona Martínez, CD, Radio France.
- Lemoine, L., & Salazar, J. A. (2013). Ay Petronita, la vida vale a pena!: esboço da cantora Petrona Martínez. *Nómadas*, (39), 217-228.  
<https://www.redalyc.org/pdf/1051/105129195015.pdf>
- López-Cano, R., & San Cristóbal, Ú. (2014). Investigación artística en música. *Problemas, métodos, experiencias y modelos*, 1. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5767083>
- Moreno, F. (2022, 28 agosto). *Filipe Moreno - Romélia* [Vídeo]. YouTube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=BGZ-DIPjT9I>
- Pérez, M. (2014). El Bullerengue la génesis de la música de la Costa Caribe colombiana. *El Artista*, 11, 30–52. <https://www.redalyc.org/pdf/874/87432695002.pdf>
- Porra, L. [Lauri Porra – Topic] (2018, 4 enero). *Concerto for Electric Bass «Entropia»: I*. — [Vídeo]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=GI\\_JvIWwkXA](https://www.youtube.com/watch?v=GI_JvIWwkXA)
- Sánchez Llanos, J. A. (2020). Arreglos y adaptaciones al bajo eléctrico de tres bambucos compuestos por Juan de Dios Sánchez.  
<http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/12868>

Sapir Yakov. (2011, 4 junio). *Bobby McFerrin & Richard Bona* [Vídeo]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=aE8b4VyY6ck>

Sepulveda, A. (2015). Técnicas extendidas en la composición latinoamericana para contrabajo: una panorámica histórico-social. *Musicaenclave*, 9(3), 1.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6972590>

TEC Awards. (2015, 18 febrero). *Nathan East Sir Duke performed live at the 30th annual 2015 NAMM/TEC Awards* [Vídeo]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=SoVTBWbIFVU>

Torres Ruíz, S. A. (2011). 8 piezas para bajo eléctrico solista.

<https://repository.unab.edu.co/handle/20.500.12749/1124>

Tovar, P. J. H. (2020). La composición musical en la universidad. Reflexiones desde una perspectiva decolonial. *CIVAE 2020*, 2020(2nd), 299.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8093060>

## **Anexos**

### **ANEXO 1: FORMATO DE JUICIO DE EXPERTO**

Nombre del experto: Basilio Márquez Richards.

Experiencia profesional: Músico - Docente

#### **Consentimiento**

Consiento participar en el estudio “Composición de tres obras para bajo eléctrico solista en los aires de Bullarengue usando técnicas extendidas” avalado por el Programa de Música de la Corporación Universitaria Reformada. Reconozco que este proyecto es realizado por el señor Omar Iván Mercado Ramos, estudiante de X Semestre del Programa de Música, y además es dirigido a nivel científico y metodológico por el profesor Andrea Trujillo Sarmiento, quien supervisa el proyecto a nivel estructural, funcional, metodológico y ético.

Autorizo al señor Basilio Márquez Richards, para que incluyan la información que en calidad de experto ha emitido sobre el trabajo. Entiendo que si en algún momento tengo preguntas sobre algún procedimiento de este proyecto puedo comunicarme con el profesor Andrea Trujillo al número telefónico: 3187491481 o solicitar la información pertinente acerca del desarrollo de este estudio en el comité de investigaciones del Programa de Música de la Corporación Universitaria Reformada.

Nombre: Basilio Márquez Richards.

Puede señalar más de una respuesta

1- ¿Cuál es su especialidad?

- a. Docente
- b. Instrumentista
- c. Compositor
- d. Productor musical

2- ¿Qué instrumento(s) ejecuta? Trompeta

3- ¿Conoce usted trabajos con esta temática?

Si \_\_\_\_\_ No  \_\_\_\_\_

#### CRITERIO DE EXPERTO

Elementos musicales utilizados	Frecuencia de aciertos			
	Nunca (0 puntos)	Casi nunca (2 puntos)	Casi siempre (4 puntos)	Siempre (5 puntos)
Considera que los patrones rítmicos extraídos de los ritmos de Colombia son aplicados de manera adecuada en las composiciones.				X

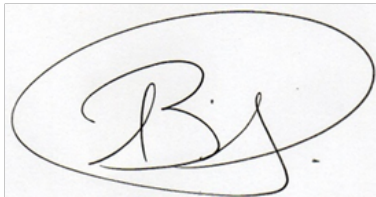
Las composiciones evidencian del uso de la armonía modal del jazz.				X
Considera usted que la obra(s) conservan el lenguaje musical característico del género.				X
Según su criterio, la interpretación realizada, según el audio, guarda las características musicales de los estilos.				X
Considera usted que técnicas extendidas de interpretación son empleadas de manera acertada.				X
Se puede apreciar la intención del bajo eléctrico como instrumento solista en este estilo musical				X
Total				30

**Observaciones o recomendaciones:**

Considero que es un trabajo muy especial y necesario, “relata” con poética y sincera expresión el sentir de una región que habitualmente se expresa a través de tambores y cantos vocales, dejando así en segundo y terceros planos la también importante expresión

armónica y contemporánea de sus músicas. En esta exposición, Omar evidencia una estelar conexión con las músicas folclóricas de la región del Caribe colombiano, pero también con muchas músicas del mundo, así como su evidente buena intención de dejar un material sólido de estudio, para próximas generaciones. Por su belleza y profundidad musical en lo técnico y lo social, lo considero de primera línea.

Firma



A handwritten signature in black ink, enclosed in a rectangular box. The signature is stylized and appears to be the initials 'O.M.' or similar, with a large, sweeping flourish above the letters.

---



D.I: 361766

Fecha: 30-05-2023



**ANEXO 2: REGISTRO DE OBRAS ANTE DERECHOS DE AUTOR**

	<b>MINISTERIO DEL INTERIOR</b> DIRECCIÓN NACIONAL DE DERECHO DE AUTOR UNIDAD ADMINISTRATIVA ESPECIAL OFICINA DE REGISTRO <b>CERTIFICADO DE REGISTRO OBRA MUSICAL</b>		Libro - Tomo - Partida <b>5-892-353</b> Fecha Registro <b>08-nov.-2023</b>
	Page 1 of 1		
<b>1. DATOS DE LAS PERSONAS</b>			
<b>AUTOR</b>		<b>MUSICA</b>	--
Nombres y Apellidos	OMAR IVAN MERCADO RAMOS	No de identificación CC	1140835436
Nacional de	COLOMBIA	Ciudad:	BARRANQUILLA
Dirección	CARRERA 15 # 56 - 27		
<b>2. DATOS DE LA OBRA</b>			
Título Original	GABO		
Año de Creación	2023		
CLASE DE OBRA	INEDITA		
CARACTER DE LA OBRA	OBRA INDIVIDUAL		
CARACTER DE LA OBRA	OBRA ORIGINARIA		
RITMO - GENERO	JAZZ COLOMBIANO		
<b>3. OBSERVACIONES GENERALES DE LA OBRA</b>			
<b>4. DATOS DEL SOLICITANTE</b>			
Nombres y Apellidos	OMAR IVAN MERCADO RAMOS	No de Identificación	1140835436
Nacional de	COLOMBIA	Medio Radicación	REGISTRO EN LINEA
Dirección	CARRERA 15 # 56 - 27	Ciudad	BARRANQUILLA
Correo electrónico	OMARTBASS07@GMAIL.COM	Teléfono	3106737337
En representación de:	EN NOMBRE PROPIO	Radicación de entrada	1-2023-103138
 <hr/> <b>NATHALIE GRANADOS BERMEO</b> JEFE OFICINA DE REGISTRO (E)			
GCS			

Nota: El derecho de autor protege exclusivamente la forma mediante la cual las ideas del autor son descritas, explicadas, ilustradas o incorporadas a las obras. No son objeto de protección las ideas contenidas en las obras literarias y artísticas, o el contenido ideológico o técnico de las obras científicas, ni su aprovechamiento industrial o comercial (artículo 7o. de la Decisión 351 de 1993).

	<b>MINISTERIO DEL INTERIOR</b> <b>DIRECCION NACIONAL DE DERECHO DE AUTOR</b> <b>UNIDAD ADMINISTRATIVA ESPECIAL</b> <b>OFICINA DE REGISTRO</b> <b>CERTIFICADO DE REGISTRO OBRA MUSICAL</b>		Libro - Tomo - Partida <b>5-892-354</b> Fecha Registro <b>08-nov.-2023</b>
	Page 1 of 1		
<b>1. DATOS DE LAS PERSONAS</b>			
<b>AUTOR</b> <span style="float: right;"><b>MUSICA</b></span>			
Nombres y Apellidos	OMAR IVAN MERCADO RAMOS	No de identificación CC	1140835436
Nacional de	COLOMBIA		
Dirección	CARRERA 15 # 56 - 27	Ciudad:	BARRANQUILLA
<b>2. DATOS DE LA OBRA</b>			
Título Original	MARETA		
Año de Creación	2023		
CLASE DE OBRA	INEDITA		
CARACTER DE LA OBRA	OBRA INDIVIDUAL		
CARACTER DE LA OBRA	OBRA ORIGINARIA		
RITMO - GENERO	JAZZ COLOMBIANO		
<b>3. OBSERVACIONES GENERALES DE LA OBRA</b>			
<b>4. DATOS DEL SOLICITANTE</b>			
Nombres y Apellidos	OMAR IVAN MERCADO RAMOS	No de Identificación	1140835436
Nacional de	COLOMBIA	Medio Radicación	REGISTRO EN LINEA
Dirección	CARRERA 15 # 56 - 27	Ciudad	BARRANQUILLA
Correo electrónico	OMARTBASS07@GMAIL.COM	Teléfono	3106737337
En representación de:	EN NOMBRE PROPIO	Radicación de entrada	1-2023-103139
 <b>NATHALIE GRANADOS BERMEO</b> JEFE OFICINA DE REGISTRO (E)			
GCS			

Nota: El derecho de autor protege exclusivamente la forma mediante la cual las ideas del autor son descritas, explicadas, ilustradas o incorporadas a las obras. No son objeto de protección las ideas contenidas en las obras literarias y artísticas, o el contenido ideológico o técnico de las obras científicas, ni su aprovechamiento industrial o comercial (artículo 7o. de la Decisión 351 de 1993).

	<b>MINISTERIO DEL INTERIOR</b> <b>DIRECCION NACIONAL DE DERECHO DE AUTOR</b> <b>UNIDAD ADMINISTRATIVA ESPECIAL</b> <b>OFICINA DE REGISTRO</b> <b>CERTIFICADO DE REGISTRO OBRA MUSICAL</b>		Libro - Tomo - Partida <b>5-892-352</b> Fecha Registro <b>08-nov.-2023</b>
	Page 1 of 1		
<b>1. DATOS DE LAS PERSONAS</b>			
<b>AUTOR</b> <span style="float: right;"><b>MUSICA</b></span>			
Nombres y Apellidos	OMAR IVAN MERCADO RAMOS	No de identificación CC	1140835436
Nacional de	COLOMBIA		
Dirección	CARRERA 15 # 56 - 27	Ciudad:	BARRANQUILLA
<b>2. DATOS DE LA OBRA</b>			
Título Original	ACHÁNTAO		
Año de Creación	2023		
CLASE DE OBRA	PUBLICADA		
CARACTER DE LA OBRA	OBRA INDIVIDUAL		
CARACTER DE LA OBRA	OBRA ORIGINARIA		
RITMO - GENERO	JAZZ COLOMBIANO		
<b>3. OBSERVACIONES GENERALES DE LA OBRA</b>			
<b>4. DATOS DEL SOLICITANTE</b>			
Nombres y Apellidos	OMAR IVAN MERCADO RAMOS	No de Identificación	1140835436
Nacional de	COLOMBIA	Medio Radicación	REGISTRO EN LINEA
Dirección	CARRERA 15 # 56 - 27	Ciudad	BARRANQUILLA
Correo electrónico	OMARTBASS07@GMAIL.COM	Teléfono	3106737337
En representación de:	EN NOMBRE PROPIO	Radicación de entrada	1-2023-103135
 <hr/> <b>NATHALIE GRANADOS BERMEO</b> JEFE OFICINA DE REGISTRO (E)			
GCS			

Nota: El derecho de autor protege exclusivamente la forma mediante la cual las ideas del autor son descritas, explicadas, ilustradas o incorporadas a las obras. No son objeto de protección las ideas contenidas en las obras literarias y artísticas, o el contenido ideológico o técnico de las obras científicas, ni su aprovechamiento industrial o comercial (artículo 7o. de la Decisión 351 de 1993).