

CREACION DE UN METODO AUXILIAR PARA ESTUDIANTES
DE CONTRABAJO, ENFOCADO EN LA MUSICA FOLCLORICA
COLOMBIANA

JOSE DARIO SANABRIA SINUCO

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
Facultad de ciencias humanas
Escuela de Artes-Música
Licenciatura en Música
Bucaramanga
2008

CREACION DE UN METODO AUXILIAR PARA ESTUDIANTES
DE CONTRABAJO, ENFOCADO EN LA MUSICA FOLCLORICA
COLOMBIANA

JOSE DARIO SANABRIA SINUCO

Tesis de grado para optar el titulo de Licenciado en Música

Director
JANUSZ KOPYTKO
Magíster en Artes

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
Facultad de ciencias humanas
Escuela de Artes-Música
Licenciatura en Música
Bucaramanga
2008

A MI FAMILIA.

AGRADECIMIENTOS

El autor expresa sus agradecimientos a:

A mi familia, por su apoyo a lo largo de mi carrera y de mi vida.

Al maestro Janusz Kopytko, profesor de contrabajo y director del proyecto, y por sus enseñanzas.

A Sandra Rivas, por su compañía y apoyo incondicional.

A los profesores de la escuela de música, porque sin el conocimiento que me brindaron, no hubiese podido realizar este proyecto.

A mis amigos Daniel Valenzuela y Sergio Duran, por su ayuda y apoyo en el encaminamiento del proyecto.

Al maestro Carlos Acosta, por sus consejos y enseñanzas en la música colombiana.

A Dios por darme el don de la comprensión y la inteligencia para realizar este proyecto.

CONTENIDO

INTRODUCCION	12
OBJETIVOS	13
Objetivo general.....	13
Objetivos específicos	13
Justificación	14
Descripción del proyecto	15
1. El contrabajo.....	16
1.1 Características	16
1.2 Breve historia y origen del contrabajo	18
1.3 Partes del contrabajo	23
1.3.1 Tapa.....	24
1.3.2 Fondo	24
1.3.3 Aros o fajas	25
1.3.4 Voluta o riccio.....	25
1.3.5 Clavijas	25
1.3.6 Mango	26
1.3.7 Tastiera o trastera.....	26
1.3.8 Cordal.....	26
1.3.9 Puntal	27
1.3.10 Tira cuerdas.....	27
1.3.11 Puente.....	28
1.3.12 Cejas o cejillas	28
1.3.13 Efes	29
1.3.14 Filetes.....	29
1.3.15 Alma.....	30
1.3.16 Cadena.....	30
1.3.17 Travesaños	31
1.4 Cuerdas y Afinaciones	31
1.5 El Arco.....	32
1.5.1 Elementos que integran el Arco.....	34
2 Características de la música folklórica colombiana	38
2.1 Zona andina.....	39
2.1.1 Instrumentos musicales.....	39
2.1.2 Ritmos musicales de la zona andina	40
2.1.2.1 El bambuco	40
2.1.2.2 El pasillo	42
2.1.2.3 El Torbellino	44
2.1.2.4 La Guabina.....	46
2.1.2.5 La Danza	47

2.1.2.6	El valse o vals	47
2.1.2.7	El rajaleña	48
2.2	Zona del litoral atlántico	48
2.2.1	Instrumentos musicales	49
2.2.2	Ritmos musicales del la zona atlántica	50
2.2.2.1	La cumbia.....	50
	Cumbia Moderna.....	51
	Cumbiamba	52
2.2.2.2	El porro	52
	El porro palitiao o gaita.....	52
	El porro tapao o puya	53
2.2.2.3	Paseo o son vallenato	53
2.2.2.4	El mapalé.....	54
2.2.2.5	La polka.....	54
2.2.2.6	El calypso.....	54
2.2.2.7	Mento	55
2.2.2.8	Otros aires de la zona Atlantica	55
2.3	Zona litoral pacifica	56
2.3.1	Instrumentos musicales	56
2.3.2	Ritmos musicales de la zona pacifica	57
2.3.2.1	El currulao.....	57
2.3.2.2	El bunde	58
2.3.2.3	Contradanza, polka y mazurca.....	58
2.3.2.4	El abozao.....	59
2.3.3.5	Otros ritmos del litoral pacifico	60
2.4	Zona del orinoquía	60
2.4.1	Instrumentos musicales	60
2.4.2	Ritmos musicales de la zona llanera	61
2.4.2.1	El joropo.....	61
2.4.2.2	El galerón	62
2.4.2.3	El pasaje	62
2.4.2.4	El corrido	62
2.4.2.5	Otros ritmos de la zona llanera	63
2.5	Zona indígena, la orinoquía y la amazonía	63
2.5.1	Instrumentos musicales	64
	BIBLIOGRAFIA	66
	PAGINAS WEB	67
	METODO AXULILIAR DE CONTRABAJO, ENFOCADO EN LA MUSICA FOLKLORICA COLOMBIANA	68

TABLA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Contrabajos, tipos, tamaños y formas.	16
Ilustración 2. Medidas contrabajo de $\frac{3}{4}$	17
Ilustración 3. Forma de tocar en pizzicato	17
Ilustración 4. Forma de tocar en arco	17
Ilustración 5. Viola da gamba	19
Ilustración 6. Violón.....	19
Ilustración 7. Domenico Dragonetti	22
Ilustración 8. Giovanni Bottesini	22
Ilustración 9. Sergei koussevizky	22
Ilustración 10. François Rabatth	22
Ilustración 11. Gary karr.....	22
Ilustración 12. Partes del contrabajo.....	23
Ilustración 13. La Tapa.....	24
Ilustración 14. Fondo Plano.....	24
Ilustración 15. Fondo Curvo	24
Ilustración 16. Fajas.....	25
Ilustración 17. Voluta o Riccio.....	25
Ilustración 18. Maquinaria de clavijas enteras	26
Ilustración 19. Maquinaria de clavijas individuales	26
Ilustración 20. Mango	26
Ilustración 21. Tastiera	28
Ilustración 22. Cordal.....	28
Ilustración 23. Puntal	28
Ilustración 24. Puente.....	28
Ilustración 25. Tiracordal y Ceja inferior.....	30
Ilustración 26. El Puente	30
Ilustración 27. Efes	30

Ilustración 28. Alma del contrabajo	30
Ilustración 29. Barra armónica o cadena.....	30
Ilustración 30. Extensión para Contrabajos	31
Ilustración 31. Arco francés	32
Ilustración 32. Arco alemán	32
Ilustración 33. Evolución del Arco	34
Ilustración 34. La Punta	35
Ilustración 35. El Talón del arco francés	35
Ilustración 36. El talón del arco alemán.....	35
Ilustración 37. Pelo de cola de caballo	37
Ilustración 38. Bambuco en tres cuartos 3/4.	41
Ilustración 39. Bambuco en seis octavos 6/8.	41
Ilustración 40. Célula rítmica del bambuco	42
Ilustración 41. Patrón rítmico de la guitarra en el bambuco.....	42
Ilustración 42. Patrón rítmico del pasillo en el tiple y la guitarra.	43
Ilustración 43. Célula rítmica del pasillo.	44
Ilustración 44. Acompañamiento rítmico en la guitarra del torbellino	46
Ilustración 45. Acompañamiento rítmico en el tiple del torbellino	46
Ilustración 46. Ritmo de la guabina en el tiple.....	46
Ilustración 47. Ritmo de la guabina en la guitarra.	46
Ilustración 48. Ritmo de la danza en la guitarra.....	47
Ilustración 49. Ritmo de la danza en el tiple.....	47
Ilustración 50. Ritmo de la guitarra en la cumbia y el porro	52
Ilustración 51. Ritmo de la guitarra en el vallenato.....	53
Ilustración 52. Esquema rítmico del currúao	57
Ilustración 53. Ritmo del joropo, galerón y pasaje en la guitarra.	62
Ilustración 54. Ritmo del joropo, galerón y pasaje en el tiple.	62

RESUMEN

TITULO: CREACION DE UN METODO AUXILIAR PARA ESTUDIANTES DE CONTRABAJO, ENFOCADO EN LA MUSICA FOLCLORICA COLOMBIANA*.

AUTOR: SANABRIA SINUCO, José Darío**.

PALABRAS CLAVES:

- Contrabajo.
- Música folclórica.
- Método.
- Estudios.
- Adaptación musical.
- Literatura para contrabajo.

CONTENIDO

Este proyecto está basado en la creación de un método, el cual servirá para la iniciación musical de estudiantes de contrabajo, enfocándolo hacia la música folclórica colombiana, teniendo en cuenta cuatro de las cinco zonas geográficas, que son, zona Andina, Pacífica, Atlántica y Orinoquía; para esto se tiene en cuenta el estudio progresivo de las posiciones en el diapason, para un óptimo estudio de la técnica del contrabajo.

Con este método se hará un aporte para el estudio de la música colombiana en el contrabajo, considerando que no hay un estudio especializado en Colombia de esta modalidad. Se realizó una breve reseña histórica y organológica del contrabajo, para dar una referencia del instrumento; también se presenta una reseña de los aires musicales más importantes de las zonas geográficas colombianas, con una descripción, que ayudará a tener un conocimiento teórico para la comprensión de los ejercicios y adaptaciones incluidas en el método.

Se incluyó, una serie de adaptaciones para contrabajo y piano de obras folclóricas colombianas, las cuales sirven como ejercicios para reafirmar las posiciones y generar, una literatura para contrabajo accesible a los estudiantes de nivel bajo y medio, y así mismo dentro del método se encontrarán algunos ejercicios que servirán para tocar en dúo, donde el estudiante trabajará la línea melódica y el profesor u otro estudiante el acompañamiento.

* Proyecto de Grado

** Facultad de Ciencias Humanas, Licenciatura en Música, Director del Proyecto, Janusz Kopytko.

SUMMARY

TITLE: CREATION OF AN AUXILIARY METHOD FOR STUDENTS OF DOUBLE BASS, FOCUSED IN COLOMBIAN MUSIC FOLKLORIC*.

AUTHOR: SANABRIA SINUCO, Jose Darío**.

KEY WORDS:

- Double bass.
- Music folkloric.
- Method. Studies.
- Musical adaptation.
- Double bass Literature.

CONTENT

This project is based on the creation of a method, which will be used for the musical initiation of double bass students, focusing it towards the Colombian folk music folklor, considering four of the five geographic zones, which are: Andina, Pacifica, Atlantica and Orinoquia; taking into account the progressive study of the positions in the fingerboard and diferents articulation´s bown, for an optimal study of the double bass technique.

This method will be a contribution to the development of colombian music for double bass, considering Colombia does not have specialized studies on this area. A historical and organological double bass review was realized, to offer a brief instrument reference; also the project presents a review of the most important musical rithms in the different Colombian geographical zones, with a theoretical description which will make easier the comprehension of the exercises and arrangements included in the method.

It was included, a series of arrangement for double-bass and piano of folkloric Colombian piece, which serve as exercises to reaffirm the positions, and to generate a accesible double-bass literature to the students of low and average level, likewise inside the method, it will be found some exercises that will serve to play in duet, where the student will play the melodic line and the teacher or another student will play the accompaniment.

* Degree project

** Human Sciences Faculty, Licentiate in Music, Project´s Director, Janusz Kopytko.

INTRODUCCION

El contrabajo es un instrumento que ha trascendido en el tiempo, desde su época como acompañante, hasta hoy en día, considerado también como un instrumento melódico, en el campo de la música clásica.

Este método surge de la necesidad de buscar una innovación en la historia del contrabajo en Colombia, aspirando sembrar la semilla de una evolución existencial del contrabajo, no solo en el estudio técnico clásico, sino también en el ámbito académico folclórico.

Por consiguiente se ha pensado en crear un método auxiliar enfocado en la música colombiana, queriendo ayudar y aportar en el redescubrimiento de nuestra música en futuras generaciones, y sobre todo en el contrabajo.

OBJETIVOS

Objetivo general

Elaborar un método básico para estudiantes de contrabajo, con información básica del instrumento, desarrollar estudios enfocados en las características de la música folklórica colombiana y hacer arreglos para contrabajo y piano de un repertorio seleccionado, con esto se busca ampliar así el catálogo de literatura para el contrabajo en la música folklórica colombiana.

Objetivos específicos

- Reseñar concisamente las características del contrabajo.
- Investigar y describir las características esenciales de los aires folklóricos colombianos.
- Realizar composiciones y arreglos básicos como ejemplos para el estudio, en base en las características de la música folklórica colombiana.
- Recopilar y seleccionar repertorio de música folklórica colombiana básica y sencilla para ejecutar con el contrabajo y piano.
- Desarrollar con el material seleccionado y los estudios compuestos, un método básico enfocado a la música folklórica colombiana.
- Ampliar el repertorio del contrabajo con arreglos básico de música folklórica colombiana.

Justificación

El método se realiza con el ánimo de dar un enfoque auxiliar para el estudio de los alumnos de contrabajo, ya que esto proporcionará la posibilidad que el educando tenga la oportunidad de conocer y apreciar la música folklórica colombiana, y también suministrará al estudiante la experiencia de incursionar en el formato de contrabajo y piano en la música folklórica colombiana, teniendo así, un repertorio básico el cual será de gran ayuda tanto para el estudiante, como para el maestro de instrumento.

Se ha hecho el enfoque a la música folklórica colombiana, ya que en Colombia no hay un método que tenga esta característica para el contrabajo; el alumno tendrá la posibilidad de incursionar como solista en la música colombiana, a la par de la música erudita; de igual forma le servirá de ayuda al maestro al tener un repertorio básico-elemental, que utilizará de acuerdo con el proceso de aprendizaje del estudiante, además recurrirá como apoyo al educando a entender las características esenciales de los aires musicales colombianos, como el pasillo, la guabina, el bambuco, etc., asimismo proveer una indicación a los pianistas que quieran estudiar piano acompañante en los ritmos fundamentales de música folklórica colombiana, una guía básica para aprender a acompañar los diferentes ritmos folklórico-musicales colombianos.

Descripción del proyecto

Se creará un método auxiliar con música folklórica colombiana para estudiantes de contrabajo, para esto, se agregará una reseña del instrumento para información general, se hará una recopilación de los aires musicales más representativos de nuestro país, como son el pasillo, la guabina, el bunde, el bambuco, el currulado, el joropo, la cumbia, etc.

Acto seguido se efectuará una selección de las obras mas aptas, con las cuales se elaboraran arreglos para contrabajo y piano; también se crearán pequeñas composiciones como ejemplos para el estudio de las células rítmicas de los aires musicales seleccionados y recursos musicales del instrumento. Igualmente se realizará un análisis de las características esenciales de los aires folklórico-musicales colombianos seleccionados.

1. El contrabajo



Ilustración 1. Contrabajos, tipos, tamaños y formas.

Español: Contrabajo, Italiano: Contrabasso, Francés: Contrebasse, Alemán:

Kontrabass Inglés: Double Bass.

1.1 Características

El contrabajo es el instrumento de cuerda frotada más grande, y por su proporción el más grave y profundo de los instrumentos Cordófonos. Este instrumento, igual que los demás instrumentos de cuerda frotada, tiene la característica de generar su sonido por medio del frotamiento y la excitación de las cuerdas por medio del arco, y también con el pizzicato, el cual consiste en “pellizcar” las cuerdas para que vibren y así generar el sonido. El contrabajo mide 1.80 metros de alto aproximadamente, medida ó cifra que varia por los distintos modelos, tamaños, y calidades.

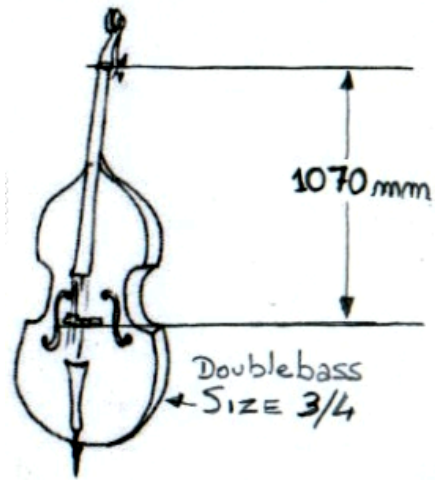


Ilustración 2. Medidas contrabajo de $\frac{3}{4}$.



**Ilustración 3. Forma de tocar
en pizzicato**



**Ilustración 4. Forma de tocar en
arco**

1.2 *Breve historia y origen del contrabajo*

Sus orígenes se remontan al siglo XVI, época en la que ya existía un instrumento llamado *violone* del cual parece derivar. Sin embargo, hasta el siglo XIX no adoptó la forma y las características actuales, una combinación de elementos propios del violín y de la viola. También durante ese siglo se incorporó definitivamente a la orquesta, en la que desempeñaba un papel secundario: se limitaba a reforzar la parte del violonchelo. Las dificultades de la interpretación derivadas de su gran envergadura limitaron su salto a los escenarios. A pesar de todo, a finales del siglo XVIII y durante todo el siglo siguiente algunos compositores depositaron su confianza en el instrumento, que se fue ganando el respeto de músicos y de público. Hubo que esperar a la segunda mitad del siglo XX para asistir al verdadero auge del contrabajo de la mano de instrumentistas, pedagogos y, sobre todo, del jazz, que brindó la oportunidad de lucirse en solitario y posibilitó la adopción de nuevas técnicas interpretativas.

El origen del contrabajo se basa en la evolución del violón, un instrumento musical de la familia de la viola da gamba, de características similares al del contrabajo, pero de menor tamaño. La aparición del contrabajo se puede calcular desde el siglo XVI, cuando algunos Luthiers de la época empezaron a construirlo de diferentes tamaños y formas, cantidad de cuerdas, con o sin trastes distintas afinaciones, etc...



Ilustración 5. Viola da gamba



Ilustración 6. Violón

En el siglo XVII se presenta un ejemplar llamado violone con cinco cuerdas, hombros estrechos y voluminosa panza, y una estatura de más de dos metros. En aquella época predominan dos tipos de contrabajos: uno sin trastes, con cinco cuerdas y voluta (familia de los violines) y otro de seis cuerdas (familia de las violas), con diapasón trasteado, efes generalmente en forma de C, espalda plana y cabeza tallada.

Los contrabajos de los siglos XVI y XVII poseían habitualmente cuatro o cinco cuerdas, aunque en ocasiones podían llegar a tener seis. Fue hasta mediados del XVIII, que finalmente se estableció la afinación por cuartas, con la que el contrabajo sustituyó de forma definitiva a los violones y violas da gambas. La incomodidad que significaba la ejecución del contrabajo comienza a atenuarse a mediados del siglo XVII con la aparición de las

cuerdas de tripa entorchadas. Esto permitió tocar más cómodamente a la vez que reducir el tamaño del instrumento sin pérdida de volumen.

La situación del contrabajo en el ámbito musical del siglo XVIII distaba mucho de ser satisfactoria. Esta agonía se prolongó hasta la entrada en escena de Domenico Dragonetti (1763-1846), que promovió su inclusión definitiva en la orquesta y se convirtió en el primer virtuoso del instrumento. Pese a sus enormes logros, el italiano no consiguió ver en vida cómo el contrabajo se independizaba progresivamente del violonchelo en las composiciones para orquesta, aunque sí pudo asistir a la proliferación de sonatas, dúos y tríos específicos para contrabajo, por ejemplo: Dúo para viola y contrabajo de Sperger, Trío para violín, viola y contrabajo de Haydn.

Durante los siglos XVIII y XIX el instrumento ganó importancia en los salones de conciertos de las principales capitales europeas y pasó a ocupar definitivamente un lugar destacado en el ámbito musical gracias a las innovaciones en la orquestación llevadas a cabo por Wagner y Strauss, cuyas composiciones requerían un mayor número de intérpretes que los que había en la orquesta del siglo XVIII. En 1839, Achille Gouffe llevó el contrabajo a la Ópera de París, escribió el primer método para el instrumento –cuyo número de cuerdas se había fijado en cuatro- e introdujo notables innovaciones tanto en el contrabajo propiamente dicho como en la forma del arco. En los siglos XVIII y XIX coexistieron bajos de tres cuerdas

(a menudo afinados en la², re³ y sol³), que sobreviven en la música folclórica de la Europa del este. Los antiguos bajos de los siglos XVI y XVII tenían cuatro o cinco cuerdas (excepcionalmente seis).

Las orquestas de baile modernas añaden una cuerda aguda a los contrabajos, afinada en Do³. Hasta el siglo XIX los contrabajistas usaron arcos con la vara curvada hacia afuera en relación con el encerado; mucho después de que fuera normal el arco curvado hacia adentro en el violín, la viola y el violonchelo. El arco antiguo sigue en uso junto a los arcos modernos desarrollados en el siglo XIX, pero utilizados para la interpretación de la música antigua con instrumentos originales. Para el siglo XIX desaparecen definitivamente los trastes y el contrabajo se encaminó a su forma actual.

Sin embargo, hasta la segunda década del siglo XX el contrabajo de tres cuerdas fue el preferido y suplantado para esta época por el modelo de cuatro cuerdas con afinación Mi-La-Re-Sol. De esta manera, muchos de los contrabajos anteriores a esa época que hoy podemos ver fueron adaptados para poder incluirle la cuarta cuerda. En este siglo el contrabajo se ha destacado por su gran importancia en agrupaciones de música popular occidental, como el jazz, el rock, la música folclórica, etc., también compositores le han apostado al contrabajo, desde el siglo XVIII, hasta el siglo XXI, en la creación de obras donde se manifiesta como un instrumento

íntegro y de grandes capacidades melódicas y efectistas, es el caso de Domenico Dragonetti, Sergei Koussevitzky, Giovanni Bottesini, hasta nuestros días con compositores e interpretes como François Rabath, Gary Karr, Sofía Gubaidulina, Blas Emilio Atehortua, y muchos mas compositores del siglo XX, y XXI.



Ilustración 7. Domenico Dragonetti



Ilustración 8. Giovanni Bottesini



Ilustración 9. Sergei Koussevizky

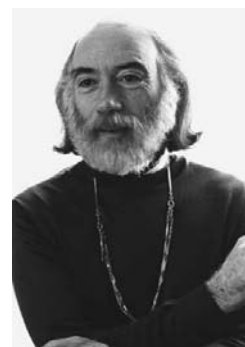
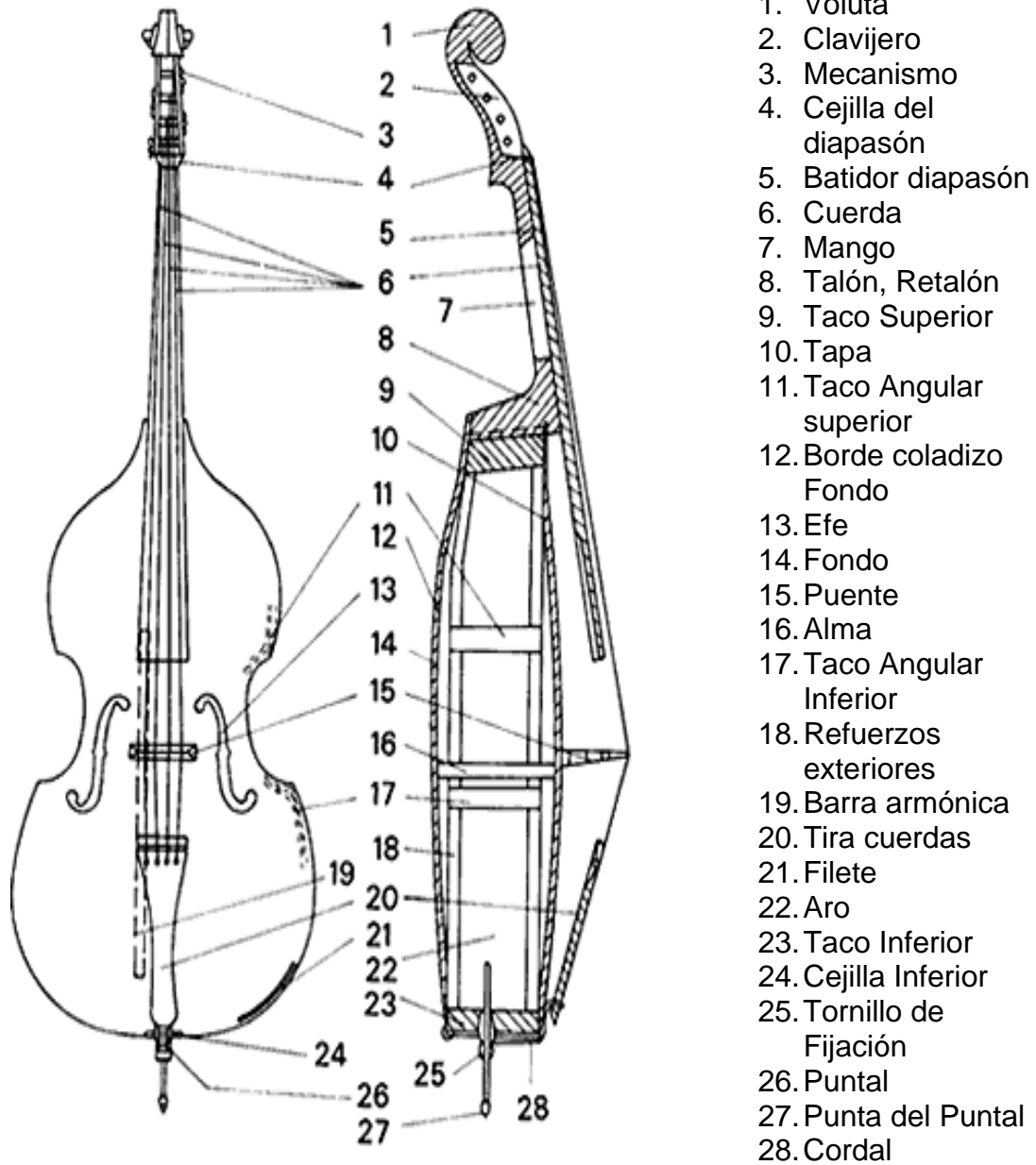


Ilustración 10. François Rabath



Ilustración 11. Gary karr

1.3 Partes del contrabajo



Ilustracion 12. Partes del contrabajo.

1.3.1 Tapa

La tapa es la parte principal del instrumento en cuanto a sonido se refiere. Es por ello que la calidad de la tapa es tan importante. Las tapas de madera maciza cavada cumplen mucho mejor su función que las tapas hechas de madera laminada, estas se elaboran de madera de pino abeto, arce flameado, oregón y haya,

1.3.2 Fondo

Se encuentra en la parte trasera del contrabajo y en posición paralela a la tapa. Pueden ser planos o curvos (bombé), de madera maciza o laminada.

Suelen construirse del mismo material aunque no necesariamente. Además del tradicional uso del Arce, suelen utilizarse maderas como el Haya, Álamo, Guindo, Guatambú, Plátano, Nogal, Peral, Raulí, Lengua y diferentes maderas típicas del lugar donde se construya el contrabajo.



Ilustración 13. La Tapa



Ilustración 14. Fondo Plano



Ilustración 15. Fondo Curvo

1.3.3 Aros o fajas

Los Aros unen la tapa con el fondo. Pueden ser hechos en madera maciza o laminada. La madera puede ser la misma que la del fondo.

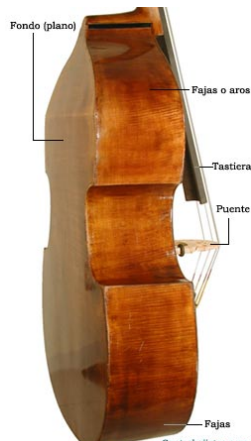


Ilustración 16. Fajas



Ilustración 17. Voluta o Riccio

1.3.4 Voluta o riccio

La Voluta es la parte superior del mango, tallada con forma de espiral, asimila la forma de un caracol, también se utilizaban cabezas de animales, de hombres, y artículos domésticos y de trabajo. La madera generalmente utilizada es el Arce.

1.3.5 Clavijas

Las clavijas es donde se asegura un extremo de las cuerdas. A través de las clavijas es posible modificar la tensión de las cuerdas y, por lo tanto, cambiar la afinación del instrumento. En el contrabajo están hechas generalmente de alguna clase de metal (hierro, acero, bronce, etc), algunos contrabajos tienen las clavijas construidas de ébano.

1.3.6 Mango

El mango es la parte del contrabajo donde va encolada el diapasón; en su parte superior incluye al clavijero (donde se encuentran las clavijas o máquinas) y la voluta o riccio. Se utiliza el arce para construir el mango.



Ilustración 18.
Maquinaria de
clavijas enteras



Ilustración 19.
Maquinaria de
clavijas individuales



Ilustración 20.
Mango

1.3.7 Tastiera o trastera

La tastiera va pegada al mango en gran parte de su extensión, es la parte donde apoyan las cuerdas al ser digitadas. La parte más ancha y más cercana al puente de la tastiera sobresale del mango. Generalmente se construye en madera dura, preferiblemente ébano.

1.3.8 Cordal

Es la parte del contrabajo donde va uno de los extremos de las cuerdas. Se sostiene por medio de la tensión producida por las cuerdas y, en sentido

opuesto, por el tiracordal. Generalmente se construye en madera dura como el ébano.

1.3.9 Puntal

Se encuentra en la parte más baja del contrabajo y está formado por una parte cónica de madera que encaja en el cuerpo del instrumento y una varilla o cano que se introduce dentro del contrabajo o se saca en función de la altura deseada para la ejecución del instrumento. Cuando se toca en pisos de materiales como por ejemplo la cerámica, se cubre la punta con una goma de forma que el contrabajo no resbale. Para pisos, por ejemplo, de madera, puede utilizarse la punta del mismo para que clave en la superficie donde apoya. También es donde se sujeta el tiracordal.

1.3.10 Tira cuerdas

Consta de un cable que une al cordal con el puntal ejerciendo una fuerza en sentido contrario a la producida por las cuerdas. Se construye también en ébano, pero comúnmente se la suplanta, al igual que la tastiera, el puntal y las cejas, con otras como el Palisandro, Guayacán, Lapacho, Incienso, Wengue, Pau Ferro o inclusive Arce, solo para nombrar algunas,

1.3.11 Puente

El puente está hecho en madera, es donde se apoyan las cuerdas y sirve de nexo entre las mismas y la tapa. Su función es transmitir las vibraciones de las cuerdas hacia la tapa y, a través de ésta, a la caja de resonancia. Se construye en madera de maple o en arce.



Ilustración 21. Tastiera



Ilustración 22. Tira cuerdas



Ilustración 23. Puntal



Ilustración 24. Puente

1.3.12 Cejas o cejillas

El contrabajo tiene dos cejas, una inferior y otra superior. La primera se encuentra en el extremo inferior de la tapa y sobre ella apoya un extremo del cordal. La ceja superior se encuentra al comienzo de la tastiera en su unión con el clavijero o cajonera. Posee ranuras sobre las cuales se apoyan las cuerdas y cambian su ángulo hasta llegar a las clavijas.

1.3.13 Efes

Son las aberturas caladas en la tapa del contrabajo y es por donde se proyecta el sonido del instrumento, hay distintos tipos de efes, de acuerdo al gusto y estilo del luthier se elaboran.



Ilustración 25.
Cordal y Ceja
inferior.



Ilustración 26. El Puente



Ilustración 27. Efes

1.3.14 Filetes

Son tiras muy finas que se insertan cerca de los bordes de la tapa y el fondo que tienen como objetivo, además de ser un detalle estético, evitar que una rajadura en el borde continúe hacia la tapa o fondo. Comúnmente se los encuentra formados por tres láminas de materiales sintéticos o madera. En este último caso suele utilizarse Ébano para las tiras oscuras de afuera y Arce para la más clara del centro.

1.3.15 Alma

Varilla cilíndrica de madera que apoya uno de sus extremos en la tapa y el otro en el fondo. Junto con la cadena conforma el "sistema nervioso" del contrabajo ya que cumple la importante tarea de transmitir el sonido desde la tapa hacia el fondo y de éste a todo el instrumento. Se sostiene por la tensión de las cuerdas sobre la tapa y cae cuando esa presión desaparece, por ejemplo, al quitar todas las cuerdas.



Ilustración 28. Alma del contrabajo



Ilustración 29. Barra armónica o cadena

1.3.16 Cadena

Hecha en madera, tiene la importante misión de reforzar la tapa en la zona de las cuerdas graves y de transmitir las vibraciones más bajas a lo largo de la tapa. Va encolada en la parte de adentro, debajo de la pata del puente que corresponde a las cuerdas mas graves.

1.3.17 Travesaños

Son tablas encoladas internamente, y colocadas en forma horizontal en el fondo. Se utilizan en los contrabajos de fondo plano con el objetivo de hacerlos más resistentes

1.4 Cuerdas y Afinaciones

Actualmente, el contrabajo se afina generalmente por cuartas. La afinación más usada es Mi-La-Re-Sol o la afinación de solista Fa#-Si-Mi-La, conocida también como “scordatura”. En la actualidad también existen contrabajistas que afinan por quintas, como es costumbre en instrumentos como el violonchello o el violín. Existen contrabajos de cinco cuerdas pudiendo la quinta cuerda ser un Si o Do grave o un Do agudo.

También existe una extensión muy usada por algunos músicos que tiene el propósito de incrementar el largo de la cuarta cuerda hasta un Do más grave; de esta manera, el Mi que de otra forma sonaría al aire, suena pulsando a la altura de la ceja superior de la cuarta cuerda. De esta manera se logran las notas más graves de un contrabajo de 5 cuerdas en uno de 4.



Ilustración 30.
Extensión para
Contrabajos

1.5 El Arco



Ilustración 31. Arco francés



Ilustración 32. Arco alemán

El contrabajo es un instrumento de cuerda frotada, lo cual quiere decir que requiere un arco que, por contacto, es el que hace sonar las cuerdas. No hay ningún indicio de la existencia de instrumentos de cuerda frotada en la Antigüedad de occidente. Lo cual ha hecho suponer a los expertos que el arco fue importado de Asia e introducido en Europa quizá por los árabes, aunque no se descarta la posibilidad de que surgiera en varias latitudes al mismo tiempo.

El arco como parte de los instrumentos musicales fue introducido en Europa en el siglo XI. Por supuesto se trataba de arcos muy rudimentarios que no tenían la posibilidad de regular la tensión. Además, su curvatura era convexa, algo que luego cambiaría. Se llega a la conclusión de que la invención del arco sea donde fuere, debe ser atribuida fundamentalmente a

la necesidad del hombre de imitar su propia voz, para lo que era necesario obtener un medio que pudiera prolongar el sonido y ejecutar una melodía con diferentes articulaciones.

En la primera mitad del siglo XVI apareció el violín, no se ideó un arco especial para tocarlo, sino se utilizaron los arcos existentes, pero cuando el instrumento se impuso, desarrolló una técnica propia y se hizo evidente la necesidad de crear un arco adecuado a sus posibilidades.

La evolución de los instrumentos de cuerda frotada se dio paralelamente a la del arco, que sufrió notables transformaciones a lo largo de los siglos. Una variante del arco de contrabajo presenta una peculiaridad que lo distingue del resto de los empleados para los demás instrumentos de cuerda. Parecido al de la viola da gamba, y aún hoy usado en Alemania, se empuña con la palma de la mano hacia arriba. El arco alemán fue popularizado por el austriaco Franz Simandl en el siglo XIX. A pesar de lo que podría parecer dadas las dimensiones del instrumento, el arco propio del contrabajo es más corto que el utilizado para violas y violines: mide entre 70 y 72 cm. La varilla ó vara es generalmente de madera de Pernambuco y las cerdas de crin de caballo.

Durante la segunda mitad del siglo XVII se introdujeron innovaciones aprovechando el desarrollo de ciertos mecanismos dentados que

permitieron la regulación de la tensión de las cerdas. Hacia finales del siglo XVIII cambia la curvatura del arco, de convexa a cóncava.



Arco del Siglo XV



Arco de 1.650



Arco del siglo XVI



Arco actual

Ilustración 33. Evolución del Arco

1.5.1 Elementos que integran el Arco

Los elementos que integran el arco son: la varilla, el tornillo, la nuez y las cerdas, como se presentan en los próximos ítems.

1.5.1.1 La Varilla ó Vara

Hecha de madera de Pernambuco. Su extremidad superior recibe el nombre de punta; la inferior recibe el nombre de talón. La varilla moderna es redonda u octogonal, ligeramente convexa y su espesor disminuye progresivamente del talón a la punta, donde aumenta de nuevo para formar la cabeza. La altura de la cabeza determina la combadura de la varilla. En la empuñadura, la varilla está protegida por un hilo metálico enrollado a su

alrededor, mientras que, un revestimiento de cuero ofrece punto de apoyo a los dedos.



Ilustración 34. La Punta



Ilustración 35. El Talón del arco francés



Ilustración 36. El talón del arco alemán

El Pernambuco, o Pau-Brazil (*Caesalpinia echinata*), es un árbol de tamaño medio y lento crecimiento de la familia de las leguminosas; su tronco posee espinas y su flor es amarilla. Si bien su altura habitual es de unos 5 metros y su diámetro de aproximadamente 30 cm, en los árboles más grande sus medidas pueden llegar hasta los 20 metros y 70 cm respectivamente. Crece principalmente en la Mata Atlántica del Brasil, la zona costera que hoy ocupa tan sólo el 5% de la superficie que ocupaba hace 500 años.

Debido a su lento crecimiento, la parte utilizable del árbol para la construcción de arcos, el duramen, predomina solamente a partir de los veinte años ya que para edades menores la mayor parte es albura; en árboles de más treinta años es posible encontrar madera con la calidad necesaria para los arcos.

1.5.1.2 La nuez

Es una pequeña pieza de ébano (más raramente de marfil) que va colocada debajo del talón y sirve para fijar las cerdas y asegurar su separación de la varilla; existen dos clases de nueces, la del arco francés, que es delgada y pequeña, y la del arco alemán que es gruesa y grande.

1.5.1.3 El Tornillo

El largo tornillo que se halla insertado en el extremo inferior de la varilla sirve para subir y bajar la nuez. Esta sencilla operación permite regular la tensión de las cerdas.

1.5.1.4 Las Cerdas

Las cerdas son un manojo de crines de cola de caballo, cuyo número oscila entre 150 y 280 según el instrumento; en la punta las cerdas se fijan a una

pequeña cavidad de la cabeza mediante una cuña de madera recubierta por una paquita de marfil. Al otro extremo, las cerdas penetran en una cavidad de la nuez disimulada por una paquita de nácar o de plata. En esta cavidad son retenidas por un tornillo, que, a su vez, está cubierto por un pequeño disco de nácar.

Algunas crines son de color blanco, pero son muy raras, en dado caso se



blanquean artificialmente, pero eso hace que pierda durabilidad, y se debiliten, Así, la blancura del pelo no es necesariamente su atributo más importante. Muchas veces el mejor pelo tiene un color beige claro.

Ilustración 37. Pelo de cola de caballo

2 Características de la música folklórica colombiana

La música folklórica colombiana es extraordinariamente rica por su variedad de razas y clases culturales que integran su población, por sus diferentes expresiones culturales, que tienen origen africano, español e indígena, creándose expresiones folklóricas mestizas íntimamente ligadas a la tradición española.

El folklore (*Folk*.: pueblo, *lore*: saber popular), es el estudio científico que se ocupa del hecho cultural de cualquier pueblo, caracterizado principalmente por ser anónimo y no institucionalizado y, eventualmente por ser antiguo, funcional y prelógico, con el fin de descubrir las leyes de su formación, de su organización y su transformación en provecho del hombre. Los hechos folklóricos son colectivos.

La música folklórica de Colombia es una mezcla de raíces musicales europeas, indígenas y africanas, teniendo en cuenta que para cada zona geográfica del país tienen preponderancia algunas raíces musicales más que en otras; en todas las expresiones musicales colombianas la riqueza musical se caracteriza por las vivencias que representan sus cantos, sus ritmos y sus bailes, los cuales dan un acercamiento vivencial a la cultura y

expresiones culturales del grupo indígena, del pueblo y de la región geográfica, la cual se toma como referencia para el acercamiento cultural.

El folklore en Colombia se puede sectorizar en 5 clases de zonas geográficas, las cuales son.

2.1 Zona andina

En esta zona la influencia más importante han sido los aires musicales españoles, los cuales se mezclaron con las canciones indígenas de las tribus que existían en el periodo de la conquista y colonización española.

La música de esta zona se caracteriza por expresarse con mayor fuerza y riqueza melódica. Las tonadas son, por lo común, evocativas del paisaje, amorosas, melancólicas, muy fluidas por las creencias religiosas, los preceptos orales y el marco social de la familia.

2.1.1 Instrumentos musicales

Cordófonos: Tiple, Requinto, Bandola, Guitarra, Carángano.

Aerófonos: Flautas de carrizo, ocarinas, capadores o rondadores, quena, chirimía, hoja vegetal (de naranjo o de limón), trompo zumbador, pitos.

Membranófonos Tamboras, puerca o marrana, cuchimbale, pandereta, chimborrio (tambor cuadrado), bombos (macho y hembra).

Idiófonos: Raspas, cucharas de palo, guaches, chucho, maracas, quiribillo, sonajas, esterilla, maraca y alfandoque.

2.1.2 Ritmos musicales de la zona andina

2.1.2.1 El bambuco

Es el más representativo de los ritmos de la zona andina. Hasta el momento no existe acuerdo a su origen y época exacta de su aparición. Muchos de los musicólogos coinciden en aceptar que nació en el departamento del Cauca, posiblemente en el siglo XVIII, y que fue el resultado de las mezclas de los elementos procedentes de las tres razas constitutivas de nuestra sangre: la aborígen, la blanca y la negra, en un momento en que el mestizaje se encontraba en su apogeo colonial, y el cual fue apoyado por el tiple como instrumento acompañante, y en la copla que le daba tema para el canto y el encadenamiento del estribillo.

La primera forma de interpretación del bambuco fue vocal a una voz, y más tarde, en regiones como Antioquia, Caldas, Tolima, Valle del Cauca, se

amplio a dos voces, quedándose definitivamente en el terreno de la canción sentimental y romántico.

Aspectos técnicos y característicos del bambuco

El bambuco se caracteriza por una melodía sincopada, la cual ha generado gran controversia en el ámbito musical colombiano. Los acentos melódicos están colocados sobre la primera, segunda y cuarta corchea, y esta parece ser la gran dificultad que existe generalmente en la interpretación del bambuco con la escritura en 3/4; por dicha causa, resulta conveniente ejecutarlo en compás ternario de dos tiempos, es decir en 6/8, convirtiendo las seis corcheas en dos grupos de dos notas, teniendo en cuenta que las dos primeras figuras del copas de 3/4, son la anacruza del compás de 6/8. A continuación se mostraran dos ejemplos del bambuco SAN PEDRO EN EL ESPINAL de Milciades Garavito W. en 3/4 y en 6/8.



Ilustración 38. Bambuco en tres cuartos 3/4.



Ilustración 39. Bambuco en seis octavos 6/8.

El acompañamiento típico del bambuco esta conformado básicamente por cinco corcheas separadas por un silencio del mismo valor:



Ilustración 40. Célula rítmica del bambuco

Este patrón rítmico también se acentúa según el manejo de los instrumentos acompañantes. La guitarra divide las corcheas entre el bajo y los acorde, en 6/8.

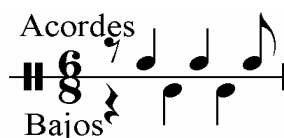


Ilustración 41. Patrón rítmico de la guitarra en el bambuco.

El tiple mantiene un pulso constante de corcheas en la primera y la tercera y haciendo un acento sobre la segunda. Si se trata de un bambuco para piano se utiliza seis corcheas seguidas como el patrón rítmico anteriormente descrito, como se vera en las adaptaciones de bambucos que se anexaran en el método.

2.1.2.2 El pasillo

El pasillo es una danza rápida, de carácter virtuoso y amplia extensión tonal. Aparece predominantemente en modos mayores, en algunos casos

menores, y aunque sus ritmos son muy sincopados se transcriben tradicionalmente en 3/4.

El pasillo es un género musical hispanoamericano originario de los Andes Colombianos, y ampliamente difundido también en Ecuador, Panamá y en menor medida en Venezuela y Costa Rica. Se originó en los territorios de la antigua Gran Colombia, para consolidarse posteriormente en Ecuador donde es género musical nacional. Hoy día es aceptado que la estructura rítmica del pasillo deriva del vals europeo y a través de su difusión en los diferentes territorios de la Gran Colombia adquirió en cada región una característica más autóctona.

El pasillo colombiano tiene dos modalidades que son: el pasillo lento, propio para cantar y que se acompaña de la misma manera que el bambuco, y el pasillo de tiempo rápido, que por lo común, es solamente para tocar en grupo instrumental. En la versión vocal, los instrumentos de cuerda acompañantes (tiple y guitarra) acentúan los tiempo tercero y sexto de su ritmo valseado. El tiple mantiene el patrón rítmico de seis corcheas, mientras la guitarra divide el mismo patrón en dos bajos, acorde, dos bajos y acorde:

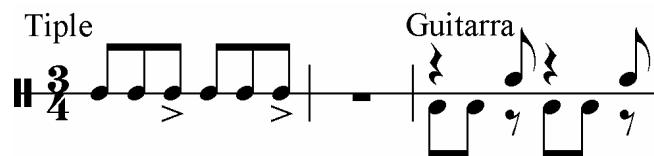


Ilustración 42. Patrón rítmico del pasillo en el tiple y la guitarra.

En la versión instrumental es común omitir los tiempos tercero y sexto en el acompañamiento, ya que la melodía aporta la sincopa, es decir:



Ilustración 43. Célula rítmica del pasillo.

El pasillo popular generalmente se divide en tres partes, que usualmente se repiten con una duración no mayor de 80 compases. Una característica importante del pasillo colombiano es su similitud con el vals venezolano, el cual su escritura y su forma es similar. La forma de escribir el pasillo en el piano se presentara en las adaptaciones que están en los anexos del método.

2.1.2.3 El Torbellino

Según los musicólogos, es esta la tonada, canto y danza a ritmo de tres cuartos (3/4) de características indígenas más pronunciadas entre todas las mestizas. Evidentemente, parece que se destacan en el torbellino, simultáneamente, valores melódicos y rítmicos de carácter muy primitivo. Hay la sugestión de que los cantos de viaje de algunas tribus, como los de la Yuco-motilón de la serranía de Perijá, contienen células rítmicas que podrían

haber dado origen al compás del torbellino, que no es otra cosa sino la medida del "trotecito de indio", que indígenas y mestizos de las montañas de Santander, Boyacá y Cundinamarca usan para sus correrías y viajes, peregrinaciones y romerías. Es sabido que estos no usan la marcha o paso normal corrientes en el hombre de las ciudades y aldeas, sino que establecen un trote rítmico que les permite andar sin fatigas muchas leguas, por caminos de montaña y travesías cordilleranas. En consecuencia, este ritmo de marcha va tarareando musiquillas rudimentarias o coplas regionales o sonando tonadillas del mismo compás, en capadores rústicos.

En las ventas camineras, durante el reposo del viaje, pulsan en requintos y tiples el aire típico del torbellino para solazarse en sus recuerdos o para acompañar la danza del mismo nombre que ejecutan en las posadas viejos y jóvenes campesinos. El nombre de este aire es denominación castellana, del latín turbo, que indica en la etimología una tromba, un remolino.

Cuando el maestro Santos Cifuentes analizó el torbellino, dijo: " Su forma típica estriba en la sucesión de acordes tónica, subdominante y dominante. Su motivo tiene la particularidad de que acaba siempre en la dominante o en la sensible y en esto consiste la facilidad de su continua repetición. Cuando se acaban las palabras del canto o cuando los ejecutantes resuelven concluir, suspenden de improviso siempre en la dominante o en la sensible, dejando en el oído una sensación de algo sin resolver, de algo que no se

define, de una pregunta que no tuvo respuesta". El acompañamiento rítmico del torbellino en la guitarra es el siguiente:

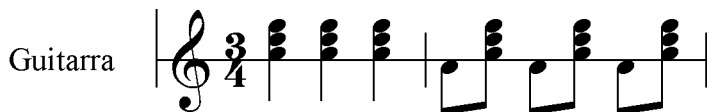


Ilustración 44. Acompañamiento rítmico en la guitarra del torbellino

Y el acompañamiento en el tiple es el similar pero “rasgando” las cuerdas:

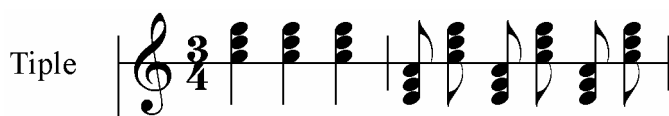


Ilustración 45. Acompañamiento rítmico en el tiple del torbellino

2.1.2.4 La Guabina

La forma actual de la guabina, por lo general se refiere a su regionalización en Santander, Boyacá y Cundinamarca, es un canto de coplas a dos voces, comúnmente dos mujeres. La música que acompaña la guabina simula el ritmo de torbellino, pero la actuación vocal siempre se hace en interludio a capella, que prosigue con la intervención instrumental. Por lo general, se pueden distinguir en el canto “guabinero”, cinco (5) partes que son: el preludio, el grito inicial o mote, la copla el estribillo y los interludios.

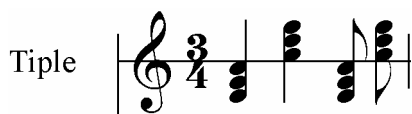


Ilustración 46. Ritmo de la guabina en el Tiple



Ilustración 47. Ritmo de la guabina en la Guitarra.

2.1.2.5 La Danza

Baile del folclor Andino. Se relaciona la danza como una transformación de la contradanza europea y la habanera cubana de ritmo cadencioso y acentuado.

La danza no tiene ascendiente campesino. Su presencia en el folklore se debe al “fermento” cultural del mestizaje, y se le ha conferido una designación preferentemente instrumental.

Uno de los compositores más representativos de este ritmo fue Luis A. Calvo, quien le imprimió una imagen innovadora al tratamiento temático y armónico de sus danzas.



Ilustración 48. Ritmo de la danza en la guitarra

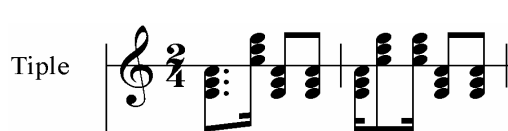


Ilustración 49. Ritmo de la danza en el tiple.

2.1.2.6 El valse o vals

A la música europea se debe gran parte de la fisonomía rítmica de este aire nacido del antiguo “lander” alemán. El vals en la forma instrumental se tocó del mismo modo que el pasillo, pero sin dejar su aire de vals vienés. En muchas zonas campesinas donde se acostumbra cantarlo a una o dos

voces a tiempo lento, con acompañamiento de tiple y guitarra, adquiere un acento evocativo y romántico.

2.1.2.7 El rajaleña

Tonada propia de los departamentos del Huila y Tolima, en la cual se perciben aun, influjos de las herencias indígenas. Se canta en coplas de estribillo y se ejecuta con un grupo instrumental formado por: guitarra, tiple, bandola, chucho, esterilla, quiribillo, puerca, tambora sanjuanera, raspa y carángano. La rajaleña es el verdadero antecesor del bambuco del interior, por que la tambora sigue siendo el principal apoyo rítmico, marcando el compás de 6/8.

2.2 Zona del litoral atlántico

En el litoral atlántico el folklore es el resultado de las mezclas de las tres culturas constitutivas de nuestra nacionalidad. Sin embargo, a pesar de que la población indígena era predominante antes de la llegada de los españoles, la influencia de la raza negra a partir del siglo XVI impulsó profundas modificaciones al ámbito nativo y le imprimió el vigor y la vistosidad propio de la sangre africana, de la misma manera que los pobladores hispanos aportaron las formas europeas.

En el proceso de mestizaje se encuentra que en la música, la melodía está a cargo preferencialmente de instrumentos Aerófonos de ascendiente aborigen (caña de millo, flautas de carrizo, gaitas).

2.2.1 Instrumentos musicales

Cordófonos La marímbula, el arco de boca, el tífano de las islas de san Andrés, birimbao, el carángano de tierra, el violín la guitarra y la mandolína.

Aerófonos Gaitas macho y hembra, caña de millo, acordeón, dulzaina, caracoles, flautas de carrizo, pitos silbatos y zawawa.

Membranófonos Llamador, tambor mayor, pechice, caja vallenata, tumbadora, tambor guajiro, zambumbia, bombo macho y hembra, tambor arhuaco, arrullador, pujador.

Idiófonos Guacharaca de calabazo, guacharaca de caña, llaves, maracas, sonajas, guiro, la quijada.

2.2.2 Ritmos musicales del la zona atlántica

2.2.2.1 La cumbia

Aire típico dominante en todo el litoral Atlántico. Su origen es indudablemente africano y con el tiempo se convirtió en la expresión coreográfica-musical más representativa de la cultura afro colombiana. Dentro de las características de su baile, el hombre ocupa el puesto del negro y la mujer de la india. A los españoles se les atribuye el traje. El nombre “Cumbia” es apócope de Cumbiamba.

Tanto en la Cumbia como sus derivaciones y tonadas afines poseen un instrumental típico muy característico que puede sintetizarse así: dos gaitas (gaita macho y gaita hembra). Además funciona la famosa “caña de millo”, que permite dar un sonido de gran agudeza, de altísima tonalidad, fabricado con el carrizo del maíz “millo” y que ha hecho popularísimo en la Costa a muchos Cañamilleros. Dos tambores, el mayor o hembra, que es un cono truncado con un solo parche que se estira por medio de cuñas de madera colocadas en la parte inferior y que permiten dar la gama de los sonidos según la altura y posición en que se coloque, con respecto al suelo al apoyarse, semejante en su sonido característico al grave y retumbante de los “cununos”, pero estos últimos tienen tapa de madera. Este tambor hembra mide unos 50 centímetros de alto y marca los registros de la música.

El otro denominado “LLAMADOR”, mide unos 25 centímetros de alto y sirve para llevar el compás (monorrítmico). La percusión está auxiliada, en el conjunto costeño, por la “guacharaca” o rascadera y a veces las maracas. El BONGO es también un tambor pequeño, semejante al cununo, que a veces acompaña a los conjuntos.

La cumbia presenta tres tipos diferentes:

Cumbia Clásica

La cumbia clásica consta de instrumentos como la kuisi sigí (gaita macho), la kuisi bunzí (gaita hembra) y una maraca (taní) acompañadas algunas veces de las suaras (idénticas a las gaitas anteriores); La cumbia clásica es un aire zambo que está formado por una melodía indígena y un ritmo de tambores negros, ésta nunca se canta, solo se danza e interpreta instrumentalmente.

Cumbia Moderna

En la cumbia moderna se encuentran instrumentos como la caña de millo, la guacha, las maracas, el tambor llamador, el tambor alegre y tambora o bombo, todos estos instrumentos típicos del caribe. Existen variantes de la cumbia cantada como el bullerengue, mapalé, los porros, la saloma y malla.

Cumbiamba

Muchos autores en sus escritos hacen diferencia entre cumbia y cumbiamba o también dicen que los negros que llegaron de África para ser esclavizados trajeron consigo sus danzas y tonadas especiales y, a medida que pasaba el tiempo, aprendieron castellano y empezaron a cantar. Actualmente cerca de los ríos colombianos donde se instalaron los africanos en su momento resuenan el currulao y el mapalé y se baila cumbia o cumbiamba.



Ilustración 50. Ritmo de la guitarra en la cumbia y el porro

2.2.2.2 El porro

Es una variante de la cumbia. Este ritmo presenta el mismo acento africano en metro de 2/4 y su acompañamiento similar a la cumbia, recibió el nombre por un tambor pequeño dotado de un solo parche, cónico y truncado y que se conoce como “porro o porra”.

El porro presenta dos variantes:

El porro palitiao o gaita, es un ritmo lento en cuya interpretación el bombo hace una pausa en los estribillos y en algunos momentos se golpea en el aro son dos palitos que llevan el ritmo a manera de cencerro, por lo cual se le dice “palitiao”.

El porro tapao o puya, cuya interpretación jamás deja de sonar el bombo y a cada golpe se va dando con la porra en un parche, se va tapando el parche opuesto con la mano, para que no vibre, presión que recibe el nombre de “tapar”.

2.2.2.3 Paseo o son vallenato

Es ante todo un canto, y así la melodía puede estar realizada solo por la voz del trovador y el acompañamiento reducido de la guacharaca, en los casos en que e instrumental completo se halla a la mano. La ejecución instrumental se limita a la organología indispensable de rigor: guitarra, caja vallenata y guacharaca, luego el acordeón, la guacharaca y la caja vallenata. Una característica importante es su carácter periodístico en el mensaje de los cantos y la crónica minuciosa de lo ocurrido en la provincia: traiciones, chismes callejeros, personajes, etc.



Ilustración 51. Ritmo de la guitarra en el vallenato

2.2.2.4 El mapalé

Ritmo binario fuertemente percutido a dos golpes, permite que los bailarines realicen figuras al bailar para atraer a las mujeres. Opcionalmente el mapalé admite el canto, aunque en su versión más primitiva es solo para bailar.

2.2.2.5 La polka

Baile de origen europeo (Bohemia), la versión de las islas de San Andrés, Providencia y Santa Catalina es de un compás un tanto brincado. En realidad en las islas la Polka existe en dos formas "**Jumping Polka**" (**Polka Brincada**) y sencillamente **Polka**. Un tercer estilo en cuanto a interpretación que no se popularizó es el **Jinny Polka o Jenny Polka**. Solamente los isleños de muy avanzada edad conocen la versión y su edad no les permite dar con los datos exactos en lo que respecta a la forma de ejecución.

2.2.2.6 El calypso

Procedente de las islas del Caribe (Trinidad específicamente), este baile evoca la vida tranquila y descomplicada de las islas caribeñas en sus zonas rurales. Las parejas lo ejecutan generalmente separadas.

Es más movido que los otros bailes y el único que admite movimientos de cadera.

2.2.2.7 Mento

Vino de las islas de las Antillas. Es un baile cadencioso que los danzantes ejecutan con mucho garbo, las damas sosteniendo sus faldones mientras llevan el ritmo con los pies. En su parte rítmica, el Mentó conserva mucha similitud con la Rumba. La danza en su ejecución presenta más suavidad de movimientos que le dan un parecido a la cumbia colombiana. Este desplazamiento se denomina en el lenguaje caribeño (jamaiquino) "**shimmy**".

2.2.2.8 Otros aires de la zona Atlántica

- Merengue
- El abozado
- El bullerengue y chandé.
- Zafra
- Cantos de vaquería
- Cantos de tambora
- Pasillo (San Andrés y Providencia)
- Cantos de lumbalú
- Quadrille (San Andrés y Providencia)
- Waltz

- Mazurca (San Andrés y Providencia)
- Juba (San Andrés y Providencia)
- Shottische ó "shattis"
- La chalupa

2.3 Zona litoral pacífica

Zona naturalmente enmarcada por la cordillera de los Andes occidentales y el océano pacífico. Las células rítmicas parten en su mayoría del currulao, en el cual la marimba, los bombos y los cununos producen ritmos y contrarritmos.

2.3.1 Instrumentos musicales

Cordófonos:	Crángano de bolillo
Membranófonos:	Cununo macho y hembra, bombo macho y hembra, tambores y redoblante.
Aerófonos:	Flautas de carrizo, flauta de llaves, clarinete, fiscorno, bombardino.
Idiófonos:	guasas, maracas, platillos, claves

2.3.2 Ritmos musicales de la zona pacifica

2.3.3.1 El currulao

Aire folklórico mas destacado del litoral Pacifico; es una danza muy peculiar de los alrededores de Buenaventura y en general del Pacifico. Se habla sobre la presencia del tambor “currulao” y de la derivación etimológica del tambor conuno y “cununao”.

El currulao se baila con el bunde, el mapalé y el bullerengue, a finales de la Colonia; se le señalaba como la danza del boga y de la máxima expresión negra. El esquema rítmico tiene como punto de partida el repique, unas veces simultaneo y otras veces cruzado. La base rítmica de este aire la dan fundamentalmente los dos cununos; a ellas se asocia la tambora o bombo, el redoblante y las guasas como elementos de percusión y para la parte melódica debe utilizarse invariablemente la marimba de chonta.

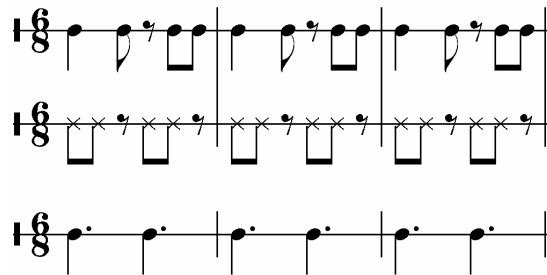


Ilustración 52. Esquema rítmico del currulao

2.3.3.2 El bunde

Aire folclórico del Litoral Pacífico, de procedencia africana. El ritmo característico es muy diferente al currulao, en este se emplean solo tambores, excluyendo la marimba. Se usan marcando un metro pausado a 2/4 se alterna la percusión con lo cantos, siempre en coros. Es utilizado como canción fúnebre, en los velorios de niños se le llama **chigualos**, en el velorio de adultos se le llama **bunde**.

En el folclor Andino se conoce el “bunde tolimense”, como una mezcla de ritmos (guabina, torbellino, bambuco), siendo éste, el bunde más conocido. Ejemplo: Bunde Tolimense (Alberto Castilla), El Republicano (Luis A. Calvo), etc.

2.3.3.3 Contradanza, polka y mazurca

Aires aculturados de las danzas europeas que fueron traídas en la Conquista y Colonia, y que aun sobreviven. Básicamente corresponden a las del mismo nombre originarias de Europa y sus variantes se determinan por la índole de los conjuntos instrumentales y coreográficos que las realizan hoy en día.

1. La **contradanza** es procedente de Escocia e Inglaterra. El tema es valseado y cadencioso, de melodía sincopada mas a tono con los gustos del mulataje. La secuencia se divide en dos partes: la introducción con la cual coincide la primera parte del baile y otra explosiva, manteniendo el ritmo en metro ternario, sin cambio. Se toca solo para bailar.
2. La **polka** es de origen Checoslovaco y Bohemio, en compás de 2/4.
3. La **mazurca** de origen polaco. Esta escrita en compás de 3/4. Se acentúa el tercer tiempo del compás, pero algunas veces se hace el segundo, el cual le confiere una cadencia especial, en el proceso de aculturación los instrumentos musicales clásicos desaparecieron y fueron reemplazados por tambores, el ritmo se torno mucho más sincopado, y esto hizo que adquiriera un carácter criollo negroide.

2.3.3.4 El abozao

Es el ritmo más popular en la zona chocona central. El ritmo, de compás binario es calido y vibrante, muy similar al currulao en la medida de los golpes, a su vez posee un corte tradicional. Es un toque para bailar, pero los celebrantes suelen gritar y exclamar, en forma que el tejido melódico se pone al servicio de la marcación rítmica

2.3.3.5 Otros ritmos del litoral pacifico

- La juga o juga de arrullo
- La bambara negra
- El guali
- El aguajo
- La salve
- El berenju
- El bambuco viejo
- La jota
- El saporrondo
- El romance
- La caramba
- La caderona

2.4 Zona del orinoquía

En esta zona del país es donde mas se conserva en influjo español con el sabor del canto rústico. En esta región predomina el uso de los instrumentos musicales de cuerdas, y ello le da una peculiaridad de ser esencialmente melódica, vertida hacia el canto y compenetrada con la poesía y las formas de expresión oral. Los ares son bifurcaciones de antiguas maneras de valseado.

2.4.1 Instrumentos musicales

Cordófonos Cuatro, tiple, bandola, bandolón, arpa, guitarra, requinto, violín, sirrampla, arco de boca.

Membranófonos Tambora, *furruco* o *zambumbia*.

Aerófonos Flauta de carrizo

Idiófonos Capachos o maracas, carraca (mandíbula de res),
charrasca o raspa

2.4.2 Ritmos musicales de la zona llanera

2.4.2.1 El joropo

El Joropo es un baile popular de Colombia y Venezuela, especialmente de los Llanos. Posee movimiento rápido a ritmo ternario a 3/4, que incluye un vistoso zapateado y una leve referencia al vals, por lo que representa la más genuina forma expresiva entre las manifestaciones de la música colonial. Existen dos variedades: el joropo de la costa, de gran riqueza rítmica y el joropo de los llanos, más vivo. Se ejecuta en pareja, utilizando numerosas figuras coreográficas, en las que se mezclan las tradiciones hispano-criollas y la aportación de los esclavos africanos. Del joropo parten la todos los aires actuales del folklore llanero.

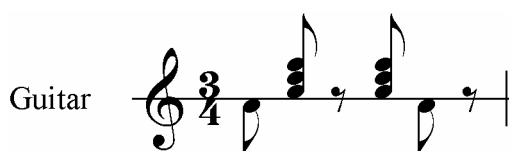


Ilustración 53. Ritmo del joropo, galerón y pasaje en la guitarra.

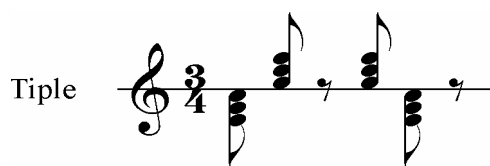


Ilustración 54. Ritmo del joropo, galerón y pasaje en el tiple.

2.4.2.2 El galerón

Es un aire muy parecido al joropo, se originó en los cantos de galeras, y cuyo vehículo fue el romance antiguo. Es el único aire musical que utiliza la mandolína y la guitarra; los dos instrumentos producen giros melódicos que preludian e interludian la parte cantada.

2.4.2.3 El pasaje

El pasaje es el joropo lento, destinado al canto. Por lo común se divide en tres partes: introducción, desarrollo y coda; nos e baila y su discurrir cadenciado, además admite la alternación entre el cantante y el arpa.

2.4.2.4 El corrido

Es la modalidad del joropo que se pone al servicio del canto, y a su vez del relato rimado en corte de romance rítmico. Se conoce la melodía del corrido como melodía llana, sin saltos y con predominio de una o dos notas a las que cae la melodía constantemente, a manera de canto llano; el movimiento melódico no pasa de movimiento conjunto y los saltos grandes no más de una cuarta justa. También se le denomina “seis corrido”.

2.4.2.5 Otros ritmos de la zona llanera

- El zumba que zumba.
- El seis.
- Cantos de ordeño
- Toques de paloteo
- Cantos de negreras
- Cantos de velas de ganado
- Cantos de becerrero
- Cantos de cabresteo
- Los tono y cifras

2.5 Zona indígena, la orinoquía y la amazonía

La música de esta zona del país es funcional, para la realización de ritos y expresiones de orden mágico y religioso. En esta música predomina el canto en grupo de voces en diferenciación tonal. La melodía está a cargo de instrumentos Aerófonos como la flauta de carrizo, fotutos capadores, pitos, ocarinas, etc., mientras que los efectos rítmicos son ejecutados con Membranófonos e Idiófonos. La utilización de instrumentos Cordófonos como los arcos de boca y violines monocordes con muy relativa.

La melodía está elaborada dentro de un marco interválico reducido (tercera mayor, en algunos casos quinta justa), dando así una percepción repetitiva, y sus tonos son menores. Los ritmos generalmente son binarios (2/2, 2/4), siendo desconocidos los contrarritmos. Esta música para el oído de común

resulta fría, monótona y onomatopéyica, por la imitación de los sonidos de la naturaleza y/o le canto de los pájaros.

2.5.1 Instrumentos musicales

Aerófonos Birimbao, discos zumbadores, miyesfijua, pipana, kuvi
sihoo,

sikano, quena, soke, capador, ocarina, etc.

Membranófonos Tambor, bomba, nupalé, sujanabe, katsatí, tambor de
caucho,

cuchimbalá, totoo, casha, tondoa.

Idiófonos Maguare, tablón de patear, popóro, kéyari, firisai,
beború,

tsakapa.

Cordófonos Arcomusical o tirbimba, tarirai, violín monocorde

2.5.2 Cantos y tonadas de la zona indígena

Los cantos de esta zona son netamente funcionales, sea para las cosechas, siembras, iniciación a la pubertad y al matrimonio, en salmos, ritos fúnebres o funebria, para la guerra, etc. A continuación observará un cuadro donde

se puede apreciar algunos cantos y sus funcionalidades en cada tribu indígena:

Tribu	Genero	Nombre
Caito	Guerra	Guaya
	Ensalmo	Jai-jari
Cuna	Pubertad	Nogaswerke
	Cosecha	Pájaro-wala
Yuco-Motilón	Viaje	Kara-keney
	Funebria	Nunutana
Tunebo	Bautizo	Bakuna
Tucano	Cosecha	Lasika-basá
Noanamá	Pubertad	Carichiparí
Kogi	Indeterminado	Campanu cana
Yagua	Indeterminado	Nya
Ticuna	Pubertad	Pelazon

BIBLIOGRAFIA

MUSICA Y FOLKLORE COLOMBIANO. Ocampo López, Javier. ED. Plaza & James. Sexta edición 2000.

EL FOLKLORE MUSICAL EN COLOMBIA. Zamudio G., Daniel. Suplemento de la revista de las indias, N° 14.

COMPENDIO GENERAL DE FOLKLORE COLOMBIANO. Abadía, Morales.

HISTORIA DE LA MUSICA EN COLOMBIA. Perdomo Escobar, José Ignacio. Editorial PLAZA & JANES. Quinta edición.

ALBUM DE ESTUDIOS SOBRE COMPOSICION INSTRUMENTAL PARA LA MUSICA COLOMBIANA DE CAMARA. Hernández Torres, Adolfo Enrique. Proyecto de grado UIS. 1992

LOS CAMINOS DEL TIPLE. Puerta Zuluaga. David. Ediciones AMP. 1988

COLOMBIA EN 50 CANCIONES VOL. 1. Casa Nacional Musical. Blanco B. Jaime.

VIVA LA MUSICA, II PARTE. Rojas M. Luis Enrique, Dahl, Walter. Italgraf S.A. 1974

NEW METHOD FOR STRING BASS. Simandl, Franz. Internacional Music Company.

NOUVELLE TECHNIQUE DE LA CONTRABASSE. Rabbath, Francois. Alphonse Leduc, editions musicales, Paris

ENSEIGNEMENT COMPLET DE LA CONTRABASSE. Nanny, Edouard. Alphonse Leduc, editions musicales, Paris

WYBÓR ETIUD NA KONTRABAS. Gadzinski, Wiktor. Polskie Wydawnictwo muzyczne.

EL VIOLIN. Chamorro, Olga. Sonata Editores. Bogota. 1989

UNA MIRADA HACIA LA INTERPRETACIÓN DEL CONTRABAJO. Rivas Oliveros, Sandra Johanna. Proyecto de grado, UNAB. 2005

PAGINAS WEB

www.bambuco.org

<http://es.wikipedia.org/wiki/Pasillo>

<http://es.wikipedia.org/wiki/Joropo>

www.koussevitzky.com

http://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_folcl%C3%B3rica_de_Colombia

www.contrabajistas.com

www.el-atril.com

<http://www.lablaa.org/blaavirtual/musica/blaaaudio/cdm/cdm/indice.htm>

<http://www.bandolitis.com/>

www.sanandres.gov.co

<http://www.monografias.com/trabajos34/folclor-colombia/folclor-colombia.shtml>

http://www.prosono.co.za/es/maderas_instrumentos_musicales.shtml

<http://forocontrabasso.110mb.com/>

<http://forumcontrabajo.foroactivo.com/>

<http://www.xbass.org/>

**METODO AXULILIAR DE CONTRABAJO, ENFOCADO
EN LA MUSICA FOLKLORICA COLOMBIANA**

Metodo básico para contrabajo, enfocado hacia la música folklórica colombiana

Primera parte:

Esta primera parte esta destinada para empezar con ejercicios de ubicación en el contrabajo, se trabajara cuerdas al aire, ya que en esta etapa hay que tener mucho cuidado con la movilización del arco entre las cuatro cuerdas, pues el estudiante puede generar problemas mas adelante en la interpretación de las obras que requieran estos recorridos del arco, tambien se empezaran a ver celulas ritmicas de algunos ritmos folkloricos colombianos de acompañamiento, como el porro, la danza, el pasillo y la guabina.

Hay que anotar algo muy importante, el contrabajo debe ser afinado por el profesor, para que el estudiante tenga una perfecta referencia de la afinacion en el instrumento.

Arco talon. ▣ Sol (G) Re (D) La (A) Mi (E)

Arco punta. ▽

Nº 1

Celula ritmica del acompañamiento del bajo en el porro.

Nº 2

2

Nº 3

arco
pizz.

Celulas ritmicas del acompañamiento de la danza colombiana.

Nº 4

Ejercicio de notas ligadas, utilizar todo el arco

Nº 5

Celulas ritmicas del pasillo colombiano

Nº 7

arco
pizz.

Nº 8

arco
pizz.

Celulas ritmicas del acompañamiento de la guabina

Nº 9

Ejercicios de repaso en cuerdas al aire

Nº 10

Segunda parte:

Empezaremos a trabajar las posiciones en el diapasón del contrabajo, desde la media posición, hasta la sexta posición, teniendo en cuenta la importancia de cada una de ellas en cada una de las cuerdas, para fortalecer la técnica de la mano izquierda y el conocimiento de las posiciones.

MEDIA POSICIÓN.

Primera cuerda, Sol Segunda cuerda, Re

Tercera cuerda, La Cuarta cuerda, Mi

Ejercicios en la primera cuerda, Sol

Ejercicios en la segunda cuerda, Re

Ejercicios en la tercera cuerda, La

Ejercicios en la cuarta cuerda, Mi

Escala de Fa mayor



Este ejercicio contempla varias formas de utilizar completamente el arco, punta y talon y ligaduras expresivas.



El siguiente ejercicio es el extracto de la melodía del Torbellino "TIPLECITO DE MI VIDA", compuesto por Alejandro Wills. En los anexos se encuentra la parte del piano, la cual servirá para acompañar como primera obra de la posición media.



El siguiente ejercicio es a ritmo de pasillo, el cual está hecho para que el estudiante tenga noción rítmica, melódica y armónica de la melodía de este aire.



PRIMERA POSICIÓN.

A partir de esta posición, se utilizarán las anteriores posiciones, tanto para estudiar la escala, como para la ejecución de los ejercicios.

Primera cuerda, Sol Segunda cuerda, Re

Tercera cuerda, La Cuarta cuerda, Mi

Ejercicios en la primera cuerda, Sol

Ejercicios en la segunda cuerda, Re

Ejercicios en la tercera cuerda, La

Ejercicios en la cuarta cuerda, Mi

8 Escala de Si mayor

En este ejercicio se trabajará dos ritmos melódicos característicos del bambuco; el primero con acentuación rítmica de 6/8, 3/4 y el segundo de 3/4, 6/8.

Nº 1

Lento 6/8 3/4

En el siguiente ejercicio se encontrará una de las formas tradicionales de tocar el pasillo colombiano, teniendo en cuenta una progresión armónica utilizada en el pasillo "ESPUMAS" de Jorge Villamil, originalmente en Sol mayor. Se puede utilizar tanto el arco como el pizzicato.

Nº 2

Moderato

arco
pizz

Escala de Fa sostenido mayor.



Estracto del bambuco "RANCHITO MIO" de Ramiro Rojas Garavito, originalmente en tonalidad de Fa mayor.

Nº 3

Lento

Ejercicio de escala cromatica (para enlace de las cuatro cuerdas y posición media con primera).

Modos de articulación para el arco en la escala cromatica, el profesor indicaran cuales otros se utilizaran con el estudiante.

SEGUNDA POSICIÓN.

Primera cuerda, Sol Segunda cuerda, Re

Tercera cuerda, La Cuarta cuerda, Mi

Ejercicios en la cuerda Sol

Ejercicios en la cuerda Re

Ejercicios en la cuerda La

Ejercicios en la cuerda Mi

SEGUNDA Y MEDIA POSICIÓN.

Primera cuerda, Sol Segunda cuerda, Re

Tercera cuerda, La Cuarta cuerda, Mi

Ejercicios en la cuerda Sol

Ejercicios en la cuerda Re

Ejercicios en la cuerda La

Ejercicios en la cuerda Mi

14 Escala de Re bemol Mayor



La siguiente meolida es un fragmento de la Guabina "EL PESCADOR" del compositor Patrocinio Ortiz. En esta melodía se bebe tener mucho cuidado con la afinación, ya que originalmente esta en Re mayor; tambien el estudiante se peccatara que la melodía tambien puede empezar desde otro grado de la tonalidad, estando la armonica en la fundamental.



El siguiente ejercicio esta constituido para el acompañamiento de un pasillo; usualmente los acompañamientos de este aire musical se realizan en pizzicato, salvo sugerencias escritas de los compositores y arreglistas.



TERCERA POSICIÓN.

Primera cuerda, Sol Segunda cuerda, Re

Tercera cuerda, La Cuarta cuerda, Mi

Ejercicios en la cuerda Sol

Ejercicios en la cuerda Re

Ejercicios en la cuerda La

Ejercicios en la cuerda Mi

Las siguientes melodías se utilizarán para la integración de las anteriores posiciones estudiadas (media, primera, segunda, segunda y media), esto ayudara al estudiante a tener un conocimiento integral del diapasón, hasta ahora visto, estas canciones tienen un acompañamiento de piano, el cual esta anexado al final del metodo.

Se sugerira una digitacion, pero se recomienda al profesor colocar la digitación que el crea correspondiente, y luego el estudiante, colocar tambien su propia digitación.

Bunde tolimense

Alberto Castilla
Cesario Rocha Castilla

The musical score for "Bunde tolimense" is written in bass clef with a 3/4 time signature. It begins with a key signature change to two sharps (F# and C#), indicated by a double sharp symbol. The score is divided into several systems, each containing one or more staves of music. The first staff starts with a 7-measure rest, followed by a series of notes with fingerings (1, 4, 1, 4, 1, 4, 1, 4). The second staff begins at measure 959 and includes a 3-measure rest. The third staff starts at measure 998 and features a 3-measure rest. The fourth staff continues the melodic line. The fifth staff includes the instruction "To Coda" and a 3-measure rest. The sixth staff is marked "D.S. al Coda" and contains a 4-measure rest. The seventh staff concludes the piece with a final note and a fermata.

Pescadito de plata

Pasillo

Luis Lizcano

Animato $\text{♩} = 96$

8

mf

f

To Coda

mp

f

D.C. al Coda

f

Fine

En el siguiente ejercicio se situarán los armonicos naturales del contrabajo, teniendo en cuenta las posiciones ya vistas hasta ahora. Este estudio llevara al alumno desde los armonicos naturales, los cuales sirven para afinar el contrabajo, mas faciles de producir hasta los de mas complejidad dentro del diapason bajo y medio, este estudio se debe hacer con paciencia y bajo la supervision del profesor..

Cuerda sol

Cuerda re

Cuerda la

Cuerda mi

I

II

III

IV

III

II

I

Cuerda sol

Cuerda re

Cuerda la

Cuerda mi

Este ejercicio tiene la particularidad que los armonicos que se estudian en cada cuerda, suena el arpeggio de cada una de ellas, por ejemplo, en la cuerda sol, suena el arpeggio de sol mayor acendente.

Escala de Re mayor

El siguiente es un fragmento del pasillo "ENTUSIASMO", de Luis A. Calvo. en este pasillo se trabajará digitación de la tonalidad de Re mayor, sin hacer sonar cuerdas al aire; también se debe estudiar con cuerdas al aire en las notas que sean correspondidas, para la reconocimiento y enlace de las anteriores posiciones.

Nº 1

El siguiente es un ejercicio a ritmo de joropo, donde se trabajará casi la totalidad de la escala de Re mayor; se debe estudiar cuidando la afinación.

Nº 2

20

Escala de La mayor

La siguiente melodía es un villancico de la costa pacífica, "VELO QUE BONITO", tradicional del chocó. En esa melodía encontraremos dos tonalidades, La mayor y La menor. En este ejercicio se utilizará la digitación de la cuarta posición, sin utilizar cuerdas al aire, ya que se quiere que el estudiante refuerze esta área del diapasón, luego, se utilizarán las cuerdas al aire y la conjugación de las anteriores posiciones.

Nº 3

El siguiente ejercicio es a ritmo de Rumba criolla; en este ejercicio hay que tener cuidado con la acentuación rítmica, ya que la Rumba tiene la particularidad que el primer compás es a seis octavos y el siguiente es a tres cuartos. La digitación se efectuara utilizando las anteriores posiciones vistas.

Nº 4

D.C. al Fine

CUARTA POSICIÓN.

Primera cuerda, Sol Segunda cuerda, Re

Tercera cuerda, La Cuarta cuerda, Mi

Ejercicio en la cuerda Sol

Ejercicio en la cuerda Re

Ejercicio en la cuerda La

Ejercicio en la cuerda Mi

Escala de Si bemol mayor

Musical notation for the Si bemol mayor scale in bass clef. The scale is written in two lines. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4 above the notes. Positions are indicated by Roman numerals IV, III, II, I, II, III, IV below the notes.

La siguiente es un fragmento del Pasillo "RADIO SANTAFE" de Oriol Rangel, en la tonalidad de sol menor. El estudiante debe tener cuidado con la falsa relacion de tiempo fuerte que se presenta al principio con el re de cuerda al aire, ya que puede generar errores en la metrica.

Nº 3

Musical notation for exercise Nº 3 in bass clef. It consists of six lines of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings (1, 2, 3, 4). Roman numerals V are placed above the notes to indicate positions.

El siguiente ejercicio utiliza los arpeggios de la tonalidad de Si bemol mayor, esto le ayudara a el estudiante a reforzar las anteriores posiciones antes vistas, el alumno debe encontrar por si solo la digitación mas accesible, el profesor le coregirá y le guiará en algunas digitaciones..

Nº 4

Musical notation for exercise Nº 4 in bass clef. It consists of three lines of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings (1, 2, 3, 4). Roman numerals II, III, IV, III are placed below the notes to indicate positions.

CUARTA Y MEDIA POSICIÓN.

Primera cuerda, Sol Segunda cuerda, Re

Tercera cuerda, La Cuarta cuerda, Mi

Ejercicio en la cuerda Sol

Ejercicio en la cuerda Re

Ejercicio en la cuerda La

Ejercicio en la cuerda Mi

Escala de Mi mayor

El siguiente ejercicio es a ritmo de Bambuco; se deberá trabajar la quinta posición y la cuarta, para reforzarlas, luego se estudiará con cuerdas al aire y las otras posiciones antes vistas.

Nº 1

La siguiente melodía es un fragmento del Pasillo "EL CHATO" de Jose A. Morales; en esta se deberá estudiar varias digitaciones por todo el diapasón, ya que esto afianzará su conocimiento de la tastiera.

Nº 2

* Cejilla de dedo 1

QUINTA POSICIÓN.

Primera cuerda, Sol Segunda cuerda, Re



Tercera cuerda, La Cuarta cuerda, Mi



Ejercicio en la cuerda Sol



Ejercicio en la cuerda Re



Ejercicio en la cuerda La



Ejercicio en la cuerda Mi



28 Escala de Fa mayor

La siguiente melodía es un GALERON LLANERO, del compositor Alejandro Wills. Se debe estudiar teniendo en cuenta la posición que se esta estudiando, por consiguiente, el do, que es la nota mas grave, debe tocarse en la cuerda Mi, ya que esto le dara al estudiante mayor conocimiento del diapasón, despues el aprendiz, debe ra estudiarlo utilizando las posiciones ya estudiadas, siendo el mismo el que decida la digitación.

Nº 1

En el siguiente ejercicio, se presenta un acompañamiento para el GALERON LLANERO, de Alejandro Wills, con el cual el profesor puede acompañar al estudiante, y el estudiante, al haber estudiado este ejercicio, puede acompañar a el profesor o tambien a otro estudiante que lo haya o este estudiando.

Nº 2 ^{pizz} 5

El siguiente ejercicio trabaja todas las posiciones, teniendo en cuenta las cuatro cuerdas, se debe estudiar lento, nota por nota, luego de tener la digitacion, se estudiara rítmicamente; tambien se trabajará los armonicos de octava de cada cuerda (como se ve en el compas 7 del ejercicio).

Nº 3

Escala de Do mayor.

El siguiente es un Bambuco de Jose del Carmen Baez, "QUE SABROSO", en La menor. Se utilizará, además la tonalidad de La mayor, siendo la relativa mayor del tono original. este bambuco esta en compas de tres cuartos.

Nº 4

* Armonico en cuerda Re

QUINTA Y MEDIA POSICIÓN.

Primera cuerda, Sol Segunda cuerda, Re



Tercera cuerda, La Cuarta cuerda, Mi



Ejercicio en la cuerda Sol



Ejercicio en la cuerda Re



Ejercicio en la cuerda La



Ejercicio en la cuerda Mi



En esta posición se utilizara dos tipos de digitacion, la primera es: 1 2 3, y la segunda: 1 2 4, ya que esto facilitará la digitación de algunos pasajes. El estudiante debe estar atento de las digitaciones sugeridas, ya que probablemente alguna no podría ser apropiada; también se podrán utilizar los dos tipos; también se utilizará el armónico natural de octava de la cuerda.

La siguiente melodía es el Pasillo "HACIA EL CALVARIO", de Carlos Vieco, original en Re menor. El estudiante debe estudiar esta melodía lentamente, siguiendo las digitaciones sugeridas.

Nº 1

Ejercicio de la escala de Fa sostenido en todas las posiciones vistas.

Nº 2

SEXTA POSICIÓN.

Primera cuerda, Sol.

Segunda cuerda, Re



Tercera cuerda, La

Cuarta cuerda, Mi



Ejercicio en la cuerda Sol



Ejercicio en la cuerda Re



Ejercicio en la cuerda La



Ejercicio en la cuerda Mi



Escala de Sol mayor.

La siguiente melodía es el Porro "CARMEN DE BOLIVAR", de Lucho Bermudez. Se trabajará no solo la novena posición, sino también se trabajará conjuntamente otras posiciones. Esta canción está en la tonalidad de Sol mayor, y luego cambia a Do Mayor, por consiguiente, se deberá estudiar las digitaciones planteadas. En la parte de anexos se encuentra el acompañamiento de piano.

Nº 1

3

f

f I II III I II I II III I

D.S. al Coda

f

Fine

El siguiente ejercicio esta basado en la escala de Sol mayor, se trabaján diferentes figuraciones ritmicas, incluyendo diferentes ligaduras en ellas; se trabajará tambien las anteriores posiciones, se debe estudiar lentamente hasta llegar a la velocidad sugerida.

Nº 2

Allegro

I II

III IV

V II

* Armonico en cuerda La

Escala de Re mayor.

La siguiente melodía es el Bambuco "BUEN HUMOR", de Emiliano Lucena, en este ejercicio se encontrará un trabajo completo de la novena posición, ya que la primera y segunda parte del bambuco, están en Re mayor, y la tercera esta en Sol mayor. Como la mayoría de los bambucos tradicionales, este está en tres cuartos (3/4). El estudiante deberá estudiarlo lentamente, y cuidadosamente en los aspectos de afinación y digitación, por último lo estudiará rítmicamente. Se utilizarán todas las posiciones vistas

Nº 3

* Armonico en cuerda La. ** Armonico en cuerda Mi

**Anexos partituras de acompañamiento
de piano de adaptaciones de obras de
música folclórica colombiana.**

Bunde Tolimense

Adaptación: Jose Dario Sanabria S.

Bunde

Alberto Castilla
Cesario Rocha Castilla

Contrabass

Piano

Musical score for Contrabass and Piano, measures 1-6. The Contrabass part is mostly rests. The Piano part features a melody in the right hand and a bass line in the left hand.

Cb.

Pno.

Musical score for Contrabass and Piano, measures 7-12. Both parts feature a repeat sign with a first ending bracket. The Contrabass part has a melodic line, and the Piano part has a rhythmic accompaniment.

Cb.

Pno.

Musical score for Contrabass and Piano, measures 13-18. The Contrabass part continues with a melodic line, and the Piano part continues with a rhythmic accompaniment.

Bunde Tolimense

2

19

Cb.

Pno.

25

Cb.

Pno.

32

Cb.

Pno.

38

Cb.

Pno.

44

To Coda

Cb.

Pno.

51

D.S. al Coda

Cb.

Pno.

Bunde Tolimense

4

58

Cb.

Pno.

58

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Bunde Tolimense'. The score is for two instruments: a Contrabass (Cb.) and a Piano (Pno.). The page number '4' is located at the top left, and the title 'Bunde Tolimense' is centered at the top. The measure number '58' is written above the first measure of both staves. The Cb. staff is in bass clef and contains a single melodic line. The Pno. staff is in grand staff (treble and bass clefs) and contains a complex accompaniment with many chords and moving lines. The piece concludes with a double bar line.

Pescadito de plata

Contrabass

Pasillo

Luis Lizcano

Adaptación: Jose Dario Sanabria S.

Acompañamiento de piano:
V. Gumennaia.

Animato $\text{♩} = 96$

The musical score is written for Contrabass in 3/4 time. It begins with a tempo marking of 'Animato' and a metronome marking of 96 quarter notes per minute. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into several systems:

- Measures 8-13: Starts with a box labeled 'A'. The dynamic is *mf*.
- Measures 14-20: Continuation of the first system.
- Measures 21-30: Starts with a box labeled 'B'. The dynamic is *f*. A 'To Coda' section begins at measure 25, marked with a double bar line and a 'Coda' symbol. The dynamic changes to *mp* at the start of the Coda section.
- Measures 31-36: Continuation of the Coda section.
- Measures 37-43: Continuation of the Coda section.
- Measures 44-44: A double bar line with a fermata, labeled 'D.C. al Coda'.
- Measures 45-50: Final system, starting with a fermata symbol. The dynamic is *f*. The piece ends with the word 'Fine'.

Pescadito de plata

Pasillo

Adaptación: Jose Dario Sanabria S.

Luis Lizcano
Acompañamiento de piano:
V. Gumennaia.

Animato ♩ = 96

Contrabass

Piano

mf

6

A

Cb.

Pno.

mf

12

Cb.

Pno.

mp

Pescadito de plata

2

18

Cb.

Pno.

f

mf

24

To Coda

Cb.

Pno.

mp

f

p

B

30

Cb.

Pno.

36

Cb.

Pno.

41

Cb.

Pno.

D.C. al Coda

45

Cb.

Pno.

f

mf

Fine

Carmen de Bolivar

Porro

Adaptación: Jose Dario Sanabria S.

Lucho Bermúdez

Contrabass

Piano

f

Cb.

Pno.

f

Cb.

Pno.

mf

mp

Carmen de Bolivar

2

12

Cb.

Pno.

mf

17

Cb.

Pno.

mf

mp

mf

22

Cb.

Pno.

mf

mp

27

Cb.

Pno.

mf

32

Cb.

Pno.

mf

mp

36

Cb.

Pno.

f

mf

Carmen de Bolivar

4

41 *To Coda*

46 *f* *8va*

51 *f* *8va*

56 *f* *mf*

Cb. Pno.

61 *f*

Cb. Pno.

66 *f* *mf*

Cb. Pno.

Carmen de Bolivar

6

Cb. *8^{va}* *D.S. al Coda*

Pno. *D.S. al Coda*

Cb. *f*

Pno. *mf*

Cb. *Fine*

Pno. *Fine*

Alma llanera

Contrabass

Joropo

Pedro Elias Gutierrez

Adaptación: Jose Dario Sanabria S.

12

18

25

38

45

64

72

79

86

1. 7

8

1.

2.

1.

Alma llanera

2

93

2.

99

106

Alma llanera

Joropo

Pedro Elias Gutierrez

Adaptación: Jose Dario Sanabria S.

Contrabass

Piano

Musical score for Contrabass and Piano, measures 1-6. The Contrabass part is mostly rests. The Piano part features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 3/4.

Cb.

Pno.

Musical score for Contrabass and Piano, measures 7-11. The Contrabass part has rests. The Piano part continues with the melody and bass line. Measure 10 has a trill (tr) over the final note of the melody.

Cb.

Pno.

Musical score for Contrabass and Piano, measures 12-16. The Contrabass part has a melodic line starting in measure 12. The Piano part continues with the melody and bass line. Measure 12 has a trill (tr) over the final note of the melody.

Alma llanera

2

18

Cb.

Pno.

24

Cb.

Pno.

30

Cb.

Pno.

35

Cb.

Pno.

39

Cb.

Pno.

43

Cb.

Pno.

Alma llanera

4

47

Cb.

Pno.

51

Cb.

Pno.

55

Cb.

Pno.

60

Cb.

Pno.

66

Cb.

Pno.

73

Cb.

Pno.

Alma llanera

6

80

Cb.

Pno.

87

Cb.

Pno.

93

Cb.

Pno.

98

Cb.

Pno.

104

Cb.

Pno.

111

Cb.

Pno.

La casa en el aire

Contrabass

Paseo vallenato

Rafael Escalona

Adaptación: Jose Dario Sanabria S.

The musical score is written for Contrabass in the key of D major (two sharps) and 2/4 time. It consists of ten staves of music. The first staff begins with a measure rest followed by an 8-measure phrase. The second staff starts at measure 12. The third staff starts at measure 16 and includes first and second endings. The fourth staff starts at measure 20. The fifth staff starts at measure 24 and includes a first ending. The sixth staff starts at measure 28 and includes a second ending. The seventh staff starts at measure 34 and includes a second ending. The eighth staff starts at measure 40 and includes a section marked with a 'C' symbol, a 3-measure phrase, first and second endings, and an 8-measure phrase, followed by the instruction 'To Coda'. The ninth staff starts at measure 54. The tenth staff starts at measure 58 and includes a first ending.

La casa en el aire

2

62 ^{2.}

66

70 ^{2.}

76

81 *D.S. al Coda* ⊕

86

90 ⊕

94

98 ^{2.}

103

107 **3** | 1. | 2. **10**

Detailed description: This is a musical score for a piece titled "La casa en el aire". The score is written in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of ten staves of music. The first staff (measures 62-65) features a melodic line with a first ending bracket and a second ending bracket. The second staff (measures 66-69) continues the melodic line. The third staff (measures 70-75) includes a second ending bracket. The fourth staff (measures 76-80) shows a melodic line with some rests. The fifth staff (measures 81-85) is marked "D.S. al Coda" and contains a Coda symbol (⊕). The sixth staff (measures 86-89) continues the melodic line. The seventh staff (measures 90-93) also contains a Coda symbol (⊕). The eighth staff (measures 94-97) continues the melodic line. The ninth staff (measures 98-102) includes a second ending bracket. The tenth staff (measures 103-106) concludes the melodic line. The final staff (measures 107-110) is a double bar line section with a first ending bracket labeled "3" and a second ending bracket labeled "10".

La casa en el aire

Paseo vallenato

Rafael Escalona

Adaptación: Jose Dario Sanabria S.

The musical score is arranged in three systems, each with a Contrabass (Cb.) and Piano (Pno.) part. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The first system shows the initial melody in the piano's right hand and a simple bass line in the piano's left hand. The second system continues the melody, with the contrabass part beginning to play a simple bass line. The third system features a more complex contrabass line with sixteenth-note patterns and a piano accompaniment consisting of chords and a steady bass line. A first ending bracket is present in the piano part of the third system.

La casa en el aire

2

Cb. ¹⁴

Pno. ¹⁴

This system contains measures 14 through 17. The Cb. part (bass clef) features a melodic line with a first ending bracket over measures 14-15 and a second ending bracket over measures 16-17. The Pno. part (treble and bass clefs) provides harmonic accompaniment, with a first ending bracket over measures 14-15 and a second ending bracket over measures 16-17. The key signature has two sharps (F# and C#).

Cb. ¹⁸

Pno. ¹⁸

This system contains measures 18 through 22. The Cb. part (bass clef) has a melodic line with first and second endings over measures 18-19. The Pno. part (treble and bass clefs) features a more complex accompaniment with chords and moving lines, also including first and second endings over measures 18-19. The key signature has two sharps (F# and C#).

Cb. ²³

Pno. ²³

This system contains measures 23 through 26. The Cb. part (bass clef) continues the melodic line with first and second endings over measures 23-24. The Pno. part (treble and bass clefs) provides accompaniment with first and second endings over measures 23-24. The key signature has two sharps (F# and C#).

27

Cb.

Pno.

1. 2.

1. 2.

31

Cb.

Pno.

31

36

Cb.

Pno.

36

La casa en el aire

4

41

46

51

56

Cb.

Pno.

61

Cb.

Pno.

66

Cb.

Pno.

La casa en el aire

6

71

Cb.

Pno.

76

Cb.

Pno.

81

Cb.

Pno.

D.S. al Coda

56

Cb.

Pno.

91

Cb.

Pno.

96

Cb.

Pno.

La casa en el aire

8

101

Cb.

Pno.

Musical score for measures 101-105. The Cb. part has a melodic line with slurs and accents. The Pno. part has a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

106

Cb.

Pno.

Musical score for measures 106-110. The Cb. part has a melodic line with a first ending bracket. The Pno. part has a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

111

Cb.

Pno.

Musical score for measures 111-115. The Cb. part has a melodic line with a second ending bracket. The Pno. part has a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

116

Cb.

116

Pno.

The image shows a musical score for two instruments: Cb. (Cello) and Pno. (Piano). The score begins at measure 116. The Cb. part is written in a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains five measures of whole rests. The Pno. part is written in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature. It contains five measures of music. The first measure of the piano part features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second measure continues the melodic line. The third measure has a more active bass line. The fourth measure features a complex bass line with many beamed notes. The fifth measure concludes with a final chord in the bass clef.

Las brisas del pamplonita

Bambuco

Elias de soto

Adaptación: Jose Dario Sanabria S.

8^{va}-----

Contrabass

Piano

6 (8^{va})-----

Cb.

Pno.

11 (8^{va})-----

Cb.

Pno.

Las brisas del pamplonita

2

16 *(8^{va})*

Cb.

Pno.

21 *(8^{va})*

Cb.

Pno.

26 *(8^{va})*

Cb.

Pno.

31 (8^{va})

Cb.

Pno.

37 (8^{va})

Cb.

Pno.

43 (8^{va})

Cb.

Pno.

Las brisas del pamplonita

4

45 (8^{va})

Cb.

Pno.

53 (8^{va})

Cb.

Pno.

55

Cb.

Pno.

Las brisas del pamplonita

5

The image shows a musical score for two instruments: Cb. (Cello) and Pno. (Piano). The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It begins at measure 64. The Cb. part starts with a whole rest, followed by a first ending (1.) consisting of a quarter note G, a quarter note A, and a quarter note B. This is followed by an 8-measure rest (8^{ma}-----) and then a second ending (2.) consisting of a whole rest. The Pno. part starts with a quarter note G in the right hand and a quarter note G in the left hand, followed by a quarter note A in the right hand and a quarter note A in the left hand, and then a quarter note B in the right hand and a quarter note B in the left hand. This is followed by a first ending (1.) consisting of a quarter note G, a quarter note A, and a quarter note B in the right hand, and a quarter note G, a quarter note A, and a quarter note B in the left hand. This is followed by a second ending (2.) consisting of a quarter note G, a quarter note A, and a quarter note B in the right hand, and a quarter note G, a quarter note A, and a quarter note B in the left hand. The score ends with a double bar line.