

**ANÁLISIS ARMÓNICO Y MELÓDICO DE LA OBRA “O E SAMBA O E TANGO” EN LA TÉCNICA
CHORD MELODY PARA BAJO ELÉCTRICO, VERSIÓN DE ANDRÉS ROTMISTROVSKY.**



**CARLOS MIGUEL SANTAFE GARCIA
1090176025**

**UNIVERSIDAD DE PAMPLONA
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE ARTES
PROGRAMA DE MÚSICA
PAMPLONA
2020**

ANÁLISIS ARMÓNICO Y MELÓDICO DE LA OBRA “O E SAMBA O E TANGO” EN LA TÉCNICA CHORD MELODY PARA BAJO ELÉCTRICO, VERSIÓN DE ANDRÉS ROTMISTROVSKY.



CARLOS MIGUEL SANTAFE GARCIA

**Proyecto de grado para optar al título de Maestro en Música
Modalidad Recital**

**SERGIO ANDRES TORRES RUIZ
Magister
Asesor**

**RAFAEL ANTONIO ARCHILA ORTIZ
Licenciado en Música
Asesor**

**UNIVERSIDAD DE PAMPLONA
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE ARTES
PROGRAMA DE MÚSICA
PAMPLONA
2020**

TABLA DE CONTENIDO

| | |
|--|-----------|
| TABLA DE IMAGENES | 5 |
| RESUMEN | 6 |
| ABSTRACT | 7 |
| INTRODUCCIÓN | 8 |
| 1. PROBLEMA | 9 |
| 2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA | 12 |
| 2.1 OBJETIVO GENERAL | 12 |
| 2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS | 12 |
| 3. JUSTIFICACIÓN | 13 |
| 4. MARCO TEORICO | 14 |
| Identificar Los Acordes De La Melodía | 15 |
| Ejecutar La Melodía Con El Bajo | 16 |
| Agregar Los Voicing A La Melodía | 17 |
| 5. ANTECEDENTES | 21 |
| 6. METODOLOGÍA | 22 |
| ENFOQUE | 22 |
| INSTRUMENTOS Y TÉCNICAS: | 22 |
| PROCEDIMIENTO | 22 |

| | |
|--|----|
| <i>Etapa heurística:</i> | 22 |
| <i>Etapa crítica:</i> | 22 |
| <i>Etapa de síntesis:</i> | 23 |
| <i>Etapa explicativa:</i> | 23 |
| | |
| 7. ANÁLISIS ARMÓNICO Y MELÓDICO DE LA OBRA. | 24 |
| | |
| 8. DIFICULTADES TÉCNICAS, RECOMENDACIONES Y CONCLUSIONES | 38 |
| | |
| 9. ANEXO | 40 |
| | |
| 10. REFERENCIAS | 41 |

TABLA DE IMAGENES

| | |
|----------------|----|
| Imagen 1 | 15 |
| Imagen 2 | 16 |
| Imagen 3 | 17 |
| Imagen 4 | 18 |
| Imagen 5 | 24 |
| Imagen 6 | 26 |
| Imagen 7 | 26 |
| Imagen 8 | 27 |
| Imagen 9 | 28 |
| Imagen 10..... | 29 |
| Imagen 11..... | 30 |
| Imagen 12..... | 30 |
| Imagen 13..... | 31 |
| Imagen 14..... | 32 |
| Imagen 15..... | 33 |
| Imagen 16..... | 34 |
| Imagen 17..... | 35 |
| Imagen 18..... | 36 |
| Imagen 19..... | 37 |
| Imagen 20..... | 38 |

RESUMEN

La interpretación del tema "o e samba o e tango" versión de Andrés Rotmistrovsky, implementa la utilización de armonías modernas con preparaciones y tensiones en los acordes, lo cual conlleva al uso de la técnica Chord Melody, que permite hacer un acompañamiento de manera guitarrística y así, intervenir en la melodía en fragmentos, y poder realizar las tensiones de los acordes requeridos sin descuidar la función principal del bajo, que es dar el soporte armónico y la estabilidad sonora y tímbrica de los sonidos graves de una buena línea de bajo.

La intención del trabajo es comprender la correcta ejecución y el balance que debe tener el bajo al acompañar y realizar la línea de bajo, logrando nutrir el acompañamiento con acordes y colores, pero dar la calidad sonora de una buena línea de bajo, con peso armónico y estructura definida, que es la principal función del instrumento.

Palabras claves: Chord Melody, Balance, Sonoridad.

ABSTRACT

The interpretation of the song "o e samba o e tango", version by Andrés Rotmistrovsky, implements the use of modern harmonies with preparations and tensions in the chords, which leads to the use of the Chord Melody technique, which allows to make a guitar accompaniment and thus , intervene in the melody in fragments, and be able to perform the required chord tensions without neglecting the main function of the bass, which is to give the harmonic support and the sonic and timbral stability of the recorded sounds of a good bass line.

The intention of the work is to understand the correct execution and the balance that the bass must have when it is accompanying and performing the bass line, being able to nourish the accompaniment with chords and colors, but give the quality of a good bass line, which is the main instrument function.

Palabras claves: Chord Melody, Balance, Sonority.

INTRODUCCIÓN

El Chord Melody es una técnica que permite al instrumentista el desarrollo de melodías y armonías de manera simultánea, dando así un campo sonoro más completo a la hora de la interpretación de una obra solista. En el caso del tema “o e samba o e tango” versión de Andrés Rotmistrovsky, donde se desarrolla gran parte de la técnica del Chord Melody, y hace acompañamientos de carácter guitarrístico, haciendo contra cantos y acompañamiento a la línea melódica, el bajista argentino Andrés Rotmistrovsky, logra implementar acordes coloridos a través de dicha técnica y logra darle así un contexto más contemporáneo a un acompañamiento realizado por un bajista. Poder analizar a fondo la conducción de las voces en los registros graves, y darle el color necesario a la interpretación, permite poder aplicar recursos iguales o similares a otras interpretaciones, teniendo en cuenta los recursos implementados por el bajista Andrés Rotmistrovsky. Poder implementar dichos recursos en otras obras es símbolo del dominio de armonía, independencia y conocimiento del instrumento, por lo cual es importante poder tener el control de estos aspectos en el instrumento, y que mejor manera de desarrollarlo que a través de la correcta ejecución de dicha técnica, que nutre y complementa la ejecución bajista de cualquier instrumentista.

En el recital de grado podemos encontrar temas que nos permiten poner en claro la destacada ejecución de las líneas de bajo, desde la realización de melodías en fragmentos de las obras, como lo es en la adaptación de: el diablo suelto de Heraclio Fernández, y en el estándar: mambo influenciado; hasta la total realización de la línea melódica del tema, como sucede en peace and quiet time de John Patitucci; y en a demás, encontramos el desarrollo de la técnica de Chord Melody en los temas de por una cabeza de Carlos Gardel y el tema o e samba o e tango en la versión de Andrés Rotmistrovsky

1. PROBLEMA

El Bajo eléctrico surge de las manos de Leo Fender, sobre el año 1951 tras la necesidad de una línea de bajo (sonidos graves) más fluida a la hora de los ensambles musicales, ya que dichas líneas de bajo eran realizadas por la tuba, y su principal característica era el desarrollo de blancas y figuras de mayor duración, debido a ejecución, la respiración no era un factor que favorecía a los instrumentistas de este bronce bajo, sobre el siglo XVI, aparece el contrabajo de la familia de la cuerda frotada, siendo el instrumento más grave de esta familia, es incluido a la música clásica, como su proyección no era tan evidente en comparación de la orquesta, se usaban hasta 8 contrabajos para generar un equilibrio sonoro eficiente en relación a los otros instrumentos, pero el contrabajo se adapta de manera aceptable a los ensambles pequeños, con gran facilidad para la ejecución de piezas más rápidas y de mayor complejidad rítmica, tales como lo son el jazz y los grupos de cámara.

Tras la aparición de la primera guitarra eléctrica en 1948, de las manos de Leo Fender, por su puesto, resolviendo así la falencia de volumen de la guitarra clásica en los grupos de jazz, y obligando de esta manera a evolucionar también el instrumento más grave del grupo, puesto que cada vez se necesitaba más la presidencia del peso sonoro de la línea de bajo. Desde la fecha hasta ahora, podemos encontrar diversidad de instrumentos en trastes, sonidos, materiales, marcas, modelos y colores, haciendo al bajo eléctrico uno de los instrumentos más comunes en los ensambles, grupos pequeños, orquestas y formatos incidentales y experimentales.

La función principal del bajo eléctrico y de cualquier instrumento con el registro más grave de un grupo, es marcar las raíces de los acordes y dar soporte y peso sonoro a dicho grupo siendo así más común encontrar en una línea de bajo notas pedales y de larga duración, que melodías e intervalos notales. Pero esto no cataloga al instrumento como limitado o imposible de ejecutar con virtuosismo, puesto podemos encontrar muchos referentes bajísticos con diversidad de técnicas entre las cuales podemos destacar:

- fingerpicking
- slapping
- palm mute
- púa
- tapping
- chord melody
- death notes ó ghost notes

Las anteriores mencionadas técnicas, hacen parte de la gama de recursos que se recomiendan desarrollar a través del tiempo y del buen uso del instrumento y del buen estudio.

Hablar de Chord Melody es sin duda hablar de uno de sus mejores y actuales exponentes, de dicha técnica, y es el maestro Andrés Rotmistrovsky.

Andrés Rotmistrovsky es un bajista, docente y productor musical radicado en la ciudad de Nueva York. Graduado con honores de Berklee College of Music en donde recibe los prestigiosos premios: "Premio al Artista Destacado" y "Premio Charles Mingus". Ha tocado en algunos de los escenarios más reconocidos en el mundo como Blue Note Jazz Club, Montreux Jazz Festival, Carnegie Hall, Lincoln Center, Latin Grammys y Boston Symphony Hall. Compartiendo escenarios y grabaciones con artistas de la talla de Rubén Blades, Joan Baez, Eva Ayllón, León Gieco, Teresa Parodi, Marta Gómez y La Mala Rodríguez, recuperado de (<http://andresrotmistrovsky.com/>). Andrés Rotmistrovsky ha desarrollado y puesto en práctica la técnica del Chord Melody a través de los años, y es un sello personal suyo, subiendo material multimedia constantemente al internet y acompañando cantantes con su bajo, uno de estos videos es " O E SAMBA O E TANGO" interpretado junto a la cantante Sofía Ribeiro, donde Andrés demuestra el buen uso de la técnica y el desarrollo de contra cantos, acompañamiento, melodía y ritmo, mostrando las amplias posibilidades que permite el desarrollo de esta técnica y su buen uso en la música a través del bajo eléctrico.

Andrés Rotmistrovsky, desde su trayectoria y experiencia, hace referencia a la música desde su perspectiva diciendo:

"Las bases que debe tener un buen bajista son exactamente las mismas que las de cualquier otro buen músico (que toca otro instrumento o que compone). Siempre busqué estudiar al bajo como un canal para desarrollar mi musicalidad, el foco no está ni estuvo en el bajo sino en la música en sí, de esa forma siento que soy más sincero conmigo mismo, y así todo lo que toco suena a mí mismo, no puede ser de otra manera, es mi propia voz y es lo que tengo para decir a través de la música. El instrumento es una consecuencia, y nunca el eje de mi música. Por eso pienso que en la búsqueda de nuestra musicalidad es donde encontramos las bases del instrumento, y lo interesante de todo eso es que cada uno es diferente, y por lo tanto en ese camino es donde encontramos ideas innovadoras y la verdadera libertad en la música".
(Casal, 2014. Andrés Rotmistrovsky. Bajos y Bajistas No. 22. p. 14).

Poder comprender en la primera pincelada el desarrollo de la melodía y la armonía con la implementación del Chord Melody en el tema "o e samba o e tango" de Andrés Rotmistrovsky es bastante complejo, por lo tanto se debe realizar un análisis de manera minuciosa, con la finalidad de poder asimilar de la mejor manera la línea de bajo que desarrolla el bajista Andrés en la versión que realiza junto a Sofía Ribeiro.

2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

¿Cómo es el desarrollo armónico y melódico de la obra “o e samba o e tango” en la técnica Chord Melody para bajo eléctrico, versión de Andrés Rotmistrovsky?

2.1 Objetivo General

Analizar armónica y melódicamente la obra “o e samba o e tango” en la técnica Chord Melody para bajo eléctrico, versión de Andrés Rotmistrovsky

2.2 Objetivos Específicos

- Analizar el desarrollo de la línea de bajo en el aspecto melódico y armónico teniendo en cuenta acordes, agregados y colores del uso de la armonía implementada en el tema “o e samba o e tango”
- Diseñar una minuciosa revisión de intervalos, disposiciones, agregados y demás aspectos que puedan ayudar a comprender la manera en la que se desarrolla la línea de bajo del tema “o e samba o e tango”
- Evaluar la utilización de los recursos armónicos del tema “o e samba o e tango” para poder ser implementados a otros temas e interpretaciones de líneas bajo futuras.

3. JUSTIFICACIÓN

El desarrollo del análisis del tema “o e samba o e tango” del bajista Andrés Rotmistrovsky en compañía de la cantante Sofía ribeiro, permite ampliar las oportunidades armónicas y melódicas e la ejecución de una línea de bajo, debido a que el desarrollo de la línea de bajo de este tema, utiliza recursos tales como acordes de séptimas , novenas, Sus4, acordes alterados e inversiones , que en conjunto estos recursos nutren y mejoran el acompañamiento de tema a través de un instrumento con una función tan denotada como lo es el bajo eléctrico.

Entender cómo se desarrolla esta línea de bajo, permite contemplar la posibilidad de implementar dichos recursos en la ejecución de otros temas, teniendo en cuenta la manera en la que desarrollo la línea de bajo Andrés Rotmistrovsky se puede implementar para la mejora de las líneas de bajo que podamos desarrollar en un futuro inmediato.

Cambiar el pensamiento o la creencia que el bajo solo puede o debe hacer acompañamientos con notas largas o solo las raíces de los acordes, es una de las cosas más evidentes en este tipo de líneas de bajo, y más aún, cuando se implementa en gran parte la técnica del Chord Melody, ya que el desarrollo de esta técnica y de acompañamientos de este estilo permiten el crecimiento como bajista, como instrumentista y como músico en general, contemplando así una gama de posibilidades que pueden ayudar a salir de la monotonía de las líneas de bajo, sin abandonar así su función principal, y buscando un equilibrio entre sonoridades y funcionalidad del instrumento bajo eléctrico.

4. MARCO TEORICO

El Chord Melody, es la técnica que consiste en tocar la melodía y el acompañamiento de manera simultánea en un solo instrumento, ya sea:

- Con la raíz del acorde y la melodía.
- Con algunos voicing y la melodía.
- Con todos los voicing y la melodía.
- Con algún contracanto y la melodía, o con todas las anteriores.

En un instrumento como el bajo eléctrico, el recurso de las cuerdas al aire es uno de los más aprovechables para poder ejecutar melodías de manera libre sin embargo, el Chord Melody es posible de ejecutar en todos los tonos, con la correcta elección de voicing, digitación y técnica.

Para la mejor comprensión del presente trabajo, se adjuntaran imágenes recuperadas de la transcripción realizada del tema “o e samba o e tango” las cuales su fuente es propia del análisis de este proyecto y de su autor. Teniendo se pueden abordar los pasos para la ejecución de la técnica Chord Melody, los se pueden ver a continuación.

Desarrollo Melódico Preciso

El desarrollar la melodía de manera correcta y precisa, teniendo en cuenta todos los aspectos sonoros que nos expone la melodía, me permite avanzar exponencialmente en el desarrollo de la técnica, puesto que la idea principal es acompañar de manera simultánea la melodía, cosa que no podemos realizar claramente si tenemos errores rítmicos, interválicos o de interpretación.

Imagen 1

Línea melódica del tema a abordar

IN A SENTIMENTAL MOOD
MELODIA

AFINACION:
1= C
2 = G
3 = A
4 = D
5 = E

DUKE E

BAJO ELÉCTRICO

BAJO EL

BAJO EL

En la anterior imagen podemos observar la línea melódica del estándar “IN A SENTIMENTAL MOOD”, de Duke Ellington, al tener abordada la melodía y afianzada podemos continuar a nutrir siguiente paso.

Identificar Los Acordes De La Melodía

Descifrar la intención de la melodía y poder fijar de manera correcta los acordes correspondientes, es vital para poder acompañar de manera correcta la melodía, lo primero y más recomendado es utilizar acordes de triada, identificando las tensiones o notas de paso de manera clara. Luego de colocar los acordes de triada, podemos dar paso, a las segundas suspendidas, cuartas suspendidas, séptimas, novenas, onzenas y trecezas en sus diferentes características: bemoles, justas y sostenidas, dando color carácter a nuestro acompañamiento, según el lenguaje del género que abordamos, en este caso, utilizaremos los siguientes acordes

- Maj7
- 7
- mMaj7
- m7
- m6

Imagen 2

Melodía y cifrado armónico

IN A SENTIMENTAL MOOD

MELODIA DUKE E

AFINACION:
1= C
2= G
3= A
4= D
5= E

BAJO ELÉCTRICO

BAJO EL.

BAJO EL.

Chords: Dm, Dm(maj7), Dm7, Dm6, Gm, Gm(maj7), Gm7, Gm6, A7, Dm7, D7, Gm7, Gb7, Fmaj7, Fmaj7

Después de tener establecida la cifra de una mera definida podemos dar paso a nuestro siguiente movimiento.

Ejecutar La Melodía Con El Bajo

En este momento empezamos a abordar y poner en práctica la técnica, puesto que esta es la esencia del Chord Melody, no dejar la melodía sin acompañamiento, por lo tanto, el bajo simultáneo a la melodía, ya cumple con este requisito. Debemos tener en cuenta que ya empiezan a jugar un papel muy importante los fundamentos teóricos y el conocimiento del instrumento, puesto que las inversiones y la digitación juegan un papel importante para esta etapa del desarrollo de la técnica, ya que la melodía se puede acompañar con el bajo en al fundamentar o en cualquiera de sus inversiones.

Imagen 3

Línea melódica, cifrado y bajo

IN A SENTIMENTAL MOOD

MELODIA DURE E

AFINACION:
1= C
2= G
3= A
4= D
5= E

80

BAJO ELÉCTRICO

5

BAJO EL

8

BAJO EL

Dm Dm(maj7) Dm7 Dm6 Gm Gm(maj7)

Gm7 Gm6 A7 Dm7 D7

Gm7 Gb7 Fmaj7

1. 2.

En la imagen anterior podemos contemplar todos los bajos en posición fundamental, dando así un peso sonoro más definido, sin embargo las inversiones siguen siendo una excelente opción a contemplar a la hora de empezar a abordar Chord Melody.

Agregar Los Voicing A La Melodía

Teniendo desarrollada la melodía junto con el bajo, podemos iniciar a agregar voicing a la melodía, en este paso si es necesario, podemos cambiar las inversiones en las que estábamos disponiendo anteriormente puesto que la disposición de las voicing juega un papel muy importante, debemos tener en cuenta que o es recomendable dejar las voicing muy juntas y más aún si son tenciones de Acordes agregados, usualmente el intervalo más corto que se usa es el de “segunda mayor”. No obstante, podemos trabajar la interválica de las voicing a nuestro gusto, se trata en estos momentos de jugar con los colores, y sensaciones del desarrollo de las

voicing, teniendo en cuenta que la voz más aguda debe ser indiscutiblemente la melodía principal.

Imagen 4

Desarrollo total del Chord Melody

IN A SENTIMENTAL MOOD

MELODIA DUCE E

AFINACION:
1= C
2= G
3= A
4= D
5= E

BAJO ELÉCTRICO

BAJO EL

BAJO EL

En la anterior imagen podemos contemplar como la melodía está desarrollada en la voz más aguda, y simultáneamente las voces inferiores completan los voicing acordes de la cifra en su mayoría, no obstante algunas notas de la melodía se desarrollan solas, no porque sean imposible establecer las voicing, si no por gusto o concepción del adaptador o interprete. Dentro del análisis de la conducción del bajo y las voces podemos hacer las siguientes observaciones:

Un cromatismo en walking del bajo del cuarto tiempo del copas número tres al primero del número cuatro en las notas Lab y Sol.

- Un Gm en primera inversión en tercer pulso del copas 5

- Un Dm en primera inversión del compás 6 en la primera corchea del segundo tiempo
- Un D7 en primera inversión en el compás 7 en los tres primeros tiempos
- Un claro bajo caminante de Sol eólico para el cambio al Fa del compás 9
- Un Fa9 en la segunda corchea del segundo tiempo del compás 1 en una distancia de segunda mayor

En los voicing del compás 1 en el primer tiempo de las corcheas, podemos observar un Asus4b5/B y en el segundo tiempo un A7#5 estas dos corcheas con los voicing completos nos dan una muestra de los colores y recursos tímbricos a los que podemos recurrir a la hora de armonizar.

Las anteriores observaciones son una muestra clara de los recursos que podemos implementar y que no hay una manera única de hacer Chord Melody, puesto que hay muchas posibilidades, colores, tensiones, y hasta maneras simples de abordar dicha técnica, todo depende de nuestro conocimiento armónico melódico e instrumental, y de los resultados que queramos obtener, a través de la ejecución de esta técnica en el bajo eléctrico.

Una vez abordado un poco los conceptos y ejemplos del Chord Melody, podemos hacer la siguiente aclaración, como lo dice Lorenzo De Reizabal, Margarita y Arantza, en su libro el análisis musical. Claves para entender e interpretar la música. Editorial de música BOILEAU. Barcelona. España. 2004:

“El análisis musical constituye, sin dudas, una piedra angular en el estudio de la música, debido, fundamentalmente, a las aportaciones que puede realizar desde las distintas dimensiones o perspectivas musicales: morfología, sintaxis, estructura formal, estilo estético. Todas estas aportaciones que nos brinda el análisis de una obra musical, son las que, en definitiva, permiten al músico llegar a una comprensión holística de los hechos musicales que acontecen en ella”

El profundizar en la manera en la que otros músicos realizan sus ejecuciones nos permite nutrirnos musicalmente de diferentes perspectivas musicales y recursos sonoros que pueden ser implementados en nuestro diario tocar, siendo así el análisis musical una de las mejores escuelas para absorber y mejorar nuestros conocimientos. Encontramos diferentes tipos de análisis en el mundo musical, entre los cuales los tal vez más representativos son: el análisis formal, el análisis figurativo y el análisis armónico.

El análisis formal, hace referencia como su nombre lo dice a la forma musical en la cual se desarrolla la obra, puede ser bipartita, tripartita, forma rondó, forma sonata, entre otras. El análisis figurativo hace referencia a la interválica y duración de las notas, realizando así un análisis a la melodía, su desarrollo, tensiones, desarrollo tonal o modal, entre otros aspectos relacionados con la melodía. Y el análisis armónico, enfocado al desarrollo de la armonía en la pieza musical, si es tonal, atonal, modal, si es tradicional o contemporánea. Dichos análisis serán implementados a la ejecución del tema "o e samba o e tango" versión Andrés Rotmistrovsky para la mejor comprensión de los recursos del bajista en el desarrollo del tema.

5. ANTECEDENTES

Después de una minuciosa inspección en internet, y de contactar al bajista Andrés Rotmistrovsky en búsqueda de material que permita el abordaje del tema y su análisis, se llega a la conclusión que no existe dicho material, solamente esta como registro el video del tema en la pagina www.youtube.com.co, en el enlace <https://www.youtube.com/watch?v=7e71GjQ6WN8>, por consiguiente se tuvo que desarrollar la trascripción del tema, para poder mejorar la comprensión de la línea de bajo y acompañamiento del bajista Andrés Rotmistrovsky en el tema a investigar “o e samba o e tango”, permitiendo entonces por primera vez un análisis formal, y centrado sobre el desarrollo del acompañamiento y uso del Chord Melody en la ejecución de la línea de bajo del tema.

6. METODOLOGÍA

ENFOQUE

Para la presente investigación se utilizó un enfoque hermenéutico que, por definición tiene "...como misión descubrir los significados de las cosas, interpretar lo mejor posible las palabras, los escritos, los textos y los gestos, así como cualquier acto u obras, pero conservando su singularidad en el contexto del cual forma parte." (Hurtado y Toro, 2005, p.156). Para este tipo de enfoque, el final último no es establecer una verdad absoluta partir del estudio, sino que permite una visión más amplia y admite varias perspectivas al respecto.

INSTRUMENTOS Y TÉCNICAS:

El modelo de análisis es interpretativo, se llevó a cabo una investigación de tipo cualitativa, con la que dimos comprensión al objeto del estudio, partiendo de las características que lo identifican como uno dentro de un contexto particular. Para la investigación cualitativa lo importantes "...la unicidad de los casos y de los contextos individuales (...) para la comprensión. La particularización es un objeto importante (para) llegar a entender la particularidad del caso." (Stake, 1999,p.46)

PROCEDIMIENTO

Etapa heurística:

Se realizó la transcripción del tema.

Etapa crítica:

Se realiza un análisis de armonía, melodía, formas, intervalos y conducción de voces destacando los recursos del bajista en la línea, señalando con cuidado cada moviente realizado en la interpretación del tema

Etapa de síntesis:

Se organizan los apuntes y se le da lógica a los movimientos del bajista comprendiendo el por qué y el hacia donde de los movimientos de las notas de todo el tema.

Etapa explicativa:

Elaboración del Ensayo monográfico.

7. ANÁLISIS ARMÓNICO Y MELÓDICO DE LA OBRA.

Para iniciar el análisis de “o e samba o e tango” de la versión del maestro Andrés Rotmistrovsky, es necesario comprender la versión original del tema, en este caso interpretada por Carmen Miranda.

Imagen 5

Forma del tema original

O E SAMBA O E TANGO
(VERSION ORIGINAL)

AMADO REGIS

TRANSCRIPCIÓN: CARLOS SANTAFÉ

♩ = 200

INTRO
F7 A F#7 B7 E7 Am

BAJO ELÉCTRICO

8 **A** Am 5 E7 7 |1. Am

24 |2. A A E7 A **B**

BAJO EL. *TANGO*

30 A E7 A E7 7 A

BAJO EL. 34-40

43 A 3 A7 D Dm A

BAJO EL. *SAMBA* 44-46

54 F#7 B7 E7 Am D.S. AL FINE Am

BAJO EL.

60-64 5 E7 7 |1. Am |2.

BAJO EL. *TANGO*

76 **INTRO** F7 A

BAJO EL.

80 F#7 B7 E7 A A

BAJO EL.

Como se puede apreciar en la anterior imagen, es un tema cuya forma es binaria¹ en donde se desarrolla la parte "A" en La menor de forma simétrica en secciones de 8 compases de tónica y 8 de dominante. En la parte "B" modula a La mayor, a través de un cromatismo en el compás 25, en esta parte, podemos ver una sección simétrica e 32 desarrollada en 8n compases de tónica, 8 compases de dominante y los 16 compases restantes, hacen una transición armónica muy común con el círculo armónico de I7-IV-iv-I-VI7-II7(DD)-V7-I. Presidiendo ésta clara forma musical, encontramos un intro que se desarrolla en 6 compases, está estructurado en la tonalidad de la parte "B", pero inicia en la tensión del sustituto tritonal² del quinto grado, este sustituto lo implementan en función dominante, siendo así un F7, seguidamente descansa esta tensión en acorde de tónica, para hacer un II7-V7-I usando el recurso de las dobles dominantes, para tener una modulación y resolución conclusiva dando paso desde el compás 7 a la tonalidad de la parte "A". La agógica³ del tema varía entre el ritmo Samba y Tango dando así, más propiedad al título del tema, combinando dos corrientes diferentes pero unidas por una historia y un compositor. La forma del tema se desarrolla en el siguiente orden "A" "B" "A" "B" "A".

Para la transcripción de la versión de "o e samba o e tango" de Andrés Rotmistrovsky y Sofía ribeiro, en busca de una mejor lectura y posibilidades de análisis armónico y melódico, se implementa la escritura a dos sistemas, uno en clave de sol para los acordes agudos, denominado "Bajo eléctrico A" y desarrollo de melodías, y un segundo pentagrama en clave de fa, para los bajos y del acompañamientos y figuras graves en contra canto denominado "Bajo eléctrico B"

En la siguiente imágenes veremos dos fragmentos de dos distintos pasajes, "A" y "B" donde se aprecia la modalidad del escrito y su funcionalidad

Imagen 6

Escritura desarrollada en la transcripción

The image shows a musical score for two electric basses, labeled "A" and "B". The score is written in a complex, multi-staff format. The top system, labeled "A", consists of two staves: "BAJO ELÉCTRICO 'A'" (top) and "BAJO ELÉCTRICO 'B'" (bottom). The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains four measures of music, with a circled "A" above the first measure. The first measure is marked with a chord symbol "E7(♯9)". The fourth measure is marked with "Am/E". The bottom staff has a bass clef and contains four measures of music, with rests in the first and fourth measures. The second system, labeled "B", also consists of two staves: "BAJO 'A'" (top) and "BAJO 'B'" (bottom). The top staff has a treble clef and contains four measures of music, with a circled "B" above the first measure. The bottom staff has a bass clef and contains four measures of music. Below the bottom staff of system "B", there are two lines of fret numbers: "5 1 5 11 3 1 ♯9 ♯9 3 11 5 ♯13 ♯7 1" and "1".

La escritura se puede realizar en un solo sistema, pero esto acarrea, muchas líneas adicionales, las cuales generan cierto grado de dificultad a la hora de analizar, y una dificultad aún mayor al momento de la lectura del instrumentista, a continuación veremos los dos mismos pasajes "A" y "B" escritos en un solo sistema.

Imagen 7

Escritura a un solo pentagrama

The image shows a musical score for two electric basses, labeled "A" and "B", written in a simplified notation on a single staff. The top system, labeled "A", consists of a single staff with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It contains four measures of music, with a circled "A" above the first measure. The first measure is marked with a chord symbol "E7(♯9)". The fourth measure is marked with "Am/E". The bottom system, labeled "B", also consists of a single staff with a bass clef and contains four measures of music, with a circled "B" above the first measure. Below the bottom staff of system "B", there are two lines of fret numbers: "5 1 5 11 3 1 ♯9 ♯9 3 11 5 ♯13 ♯7 1 ♯9 ♯3 11 ♯9 5" and "♯13 7 1".

En base a los ejemplos anteriores, y habiendo comprendido que hace referencia a una sola línea de bajo, el análisis final del trabajo, los ejemplos que se van a dar durante este trabajo, se va a utilizar la escritura en los bajos "A" y "B". Con relación al pasturaje y afinación del instrumento, se debe hacer la salvedad, que del maestro Andrés Rotmistrovsky usa un bajo 5 cuerdas cuya afinación estándar sería:

- SOL primera cuerda
- RE segunda cuerda
- LA tercera cuerda
- MI cuarta cuerda
- SI quinta cuerda

Y la afinación del bajo usado por Andrés es la afinación barítono, que usa el siguiente orden:

- DO primera cuerda
- SOL segunda cuerda
- RE tercera cuerda
- LA cuarta cuerda
- MI quinta cuerda

Imagen 8

Afinación del instrumento

O SAMBA E O TANGO

VERSION ANDRES ROTMISTROVSKY & SOFIA RIBEIRO

AFINACION:
1 : DO
2 : SOL
3 : RE
4 : LA
5 : MI

COMP: AMADO REGIS
MUSICALIZACION: ANDRES R.

♩=110

BAJO ELÉCTRICO " A "

BAJO ELÉCTRICO " B "

The image shows two staves of musical notation for electric bass. The top staff is labeled 'BAJO ELÉCTRICO " A "' and the bottom staff is labeled 'BAJO ELÉCTRICO " B "'. Both staves are in treble clef and contain three measures of music, each with a whole note on the G line (second line) of the staff. The notes are connected by a brace on the left side.

Esta afinación se usa con la finalidad de tener acceso a las notas más agudas, pero sin perder el color y el peso sonoro característico del bajo eléctrico, de esta manera se desarrollan las melodías de manera más sencilla sin necesidad a acceder a los últimos trastes del bajo para lograr estos agudos.

Entrando en materia, en la versión de Andrés Rotmistrovsky, encontramos una introducción desarrollada entre los compases 1 y 8.

Imagen 9

Chord Melody intro

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 1 to 3, and the second system covers measures 4 to 8. The tempo is marked as quarter note = 110.

System 1 (Measures 1-3):

- BAJO ELÉCTRICO "A":** Treble clef, 4/4 time. Chords: Am⁹ (1), Am (2), Am⁷ (3). Fret numbers: 5 11 b3 11, 5 7, 1 9 b3 11, 5 b7, b7 13. Dynamics: *f*. Includes a triplet in measure 3.
- BAJO ELÉCTRICO "B":** Bass clef. Chords: Am⁹ (1), Am (2), Am⁷ (3). Dynamics: *f*.

System 2 (Measures 4-8):

- BAJO "A":** Treble clef, 4/4 time. Chords: Am¹³ (4), Am(b13) (5), Am (6), E(b13) (7), E7(#9) (8). Fret numbers: b13 b7 b13 5, b13 11 5, b13 1, 11 b3 9 1, 1 b13 5. Dynamics: *f*. Includes a "RIT" marking in measure 6.
- BAJO "B":** Bass clef. Chords: Am¹³ (4), Am(b13) (5), Am (6), E(b13) (7), E7(#9) (8). Fret numbers: 3 1 1. Dynamics: *f*.

Como podemos apreciar en la anterior imagen, los primeros 6 compases se desarrollan en tónica, con un notable uso del Chord Melody, usando un bajo pedal en un La1 junto a una acorde de Am9 con una distancia de segunda mayor entre la mediente y la novena, dando colorido desde la primera intervención sonora del instrumento, también podemos ver

claramente un desarrollo melódico en los dos primeros compases sobre el primer tetracordio del Am, mientras que el contra canto hace su intervención con una línea cliché desde el 7mo grado hasta el b13 del compás 5, después de este juego de pedal, canto y contra canto, encontramos el acorde de dominante en el E7b13 el compás 6 y 7 comprendido en un arpeggio desde donde la melodía anterior concluye en un sol#3, hasta un Mi1 del copas 7 para concluir en el acorde de dominante alterado de E7#9 para dar paso a la parte “A” del tema y el desarrollo del acompañamiento de la melodía.

A continuación viene el uso de la técnica Chord Melody, enfocada hacia el acompañamiento, con el uso del bajo y los acordes a la vez, no siendo lo usual de una línea de bajo, hace esto una técnica bajística, muy completa, cumpliendo un “doble propósito” dando el peso y equilibrio sonoro de la línea de bajo, y a la vez, el complemento e tener los voicing del acorde simultáneamente. El acompañamiento de desarrolla entre los compases del 9 al 40, que pertenecen a la parte “A” en relación a la versión original antes analizada.

La rítmica del acompañamiento implementada por Andrés, en la parte “A” está basada en tres patrones, que tienen algunas variaciones alrededor de su desarrollo, pero principalmente podemos destacar las tres células rítmicas:

Imagen 10

Figuraje rítmico de acompañamiento



En la parte “A” del tema encontramos las siguientes células rítmicas y sus variaciones. Podemos observar el patrón, y el compás dentro del documento.

Imagen 11

Acordes usando el figuraje analizado

The image displays three musical sections labeled A, B, and C. Each section consists of a top staff with a rhythmic pattern and a bottom staff with a bass line. Section A is labeled with a boxed 'A' and the chord A_m7/E . The top staff has a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes, with a circled measure containing a chord. The bottom staff shows a bass line with a circled note. Section B is labeled with a boxed 'B' and the chord A_m7/E . The top staff has a rhythmic pattern similar to section A, with a circled measure containing a chord. The bottom staff shows a bass line with a circled note. Section C is labeled with a boxed 'C' and the chords Bb^o and A_m7 . The top staff has a rhythmic pattern similar to section A, with a circled measure containing a chord. The bottom staff shows a bass line with a circled note.

Después de analizar la rítmica pasamos a ver la armonía implementado por Adres en la parte "A" en comparación con la versión original. El desarrollo total de la parte "A" de la versión original, es simétrica, con una estructura de 8 compases en tónica y 8 en dominante. Por otra parte el maestro Andrés utiliza el recurso jazzístico de la progresión $iim7b5-V7-i$ (en el caso de las tonalidades menores), en este caso serían los acordes de: $Bm7b5-E7-Am$.

Para complementar esta progresión utiliza el recurso de las inversiones, que son el resultado del uso del Chord Melody, que permite desarrollar de la línea de bajo independiente de la figura rítmica del acompañamiento. De esta manera obtenemos el $Bm7b5/F-E7/B-Am/E$, que encontramos contantemente en los enlaces armónico de la parte "A" de esta versión. Como complemento al recurso implementado a esta sección, encontramos el uso de un Bb^o en el compás 22 y 26, implementado como recurso de sustituto tritonal de la dominante.

Imagen 12

Uso del tritono

The image shows a musical staff in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It illustrates the use of the tritone in three measures, labeled 1, 2, and 3. Measure 1 shows a chord with a circled tritone interval. Measure 2 shows a chord with a circled tritone interval. Measure 3 shows a chord with a circled tritone interval. The notation includes notes, stems, and accidentals, with the tritone interval highlighted by a circle and a line.

- En el ejemplo 1 se resuelve el tritono del acorde de dominante hacia la medianta y la tónica del acorde de tónica en resolución de movimiento contrario.
- En el ejemplo 2 se resuelve el tritono del sustituto tritonal hacia la medianta y la tónica del acorde de tónica, esta vez con movimiento directo.
- En el ejemplo 3 podemos ver como la nota en común de MI7 y Bb° conforma el tritono en el nuevo acorde de sustituto tritonal

A partir del compás 41, encontramos el desarrollo de la parte “B” del tema original de Carmen Miranda, donde se modula a la tonalidad mayor. En esta versión se desarrollan 8 compases de LA y 8 de MI7, luego el círculo I7-IV-iv-I-VI7-II7(DD)-V7-I, para retomar a la parte “A” nuevamente.

En la versión del maestro Andrés podemos ver de entrada un A9 dando color a la modulación, y junto a este acorde un ii-V7-I (en el caso de las tonalidades mayores) con los acordes de Bm7-E7-A. y7 para no repetir el color de la tónica, utiliza la primera inversión de A haciendo A/C#.

En el compás 45 encontramos un Amaj7, dándole más color al acompañamiento, seguido en el compás 46, hace uso de un F#/ como dominante secundaria de Bm7, de esta manera va armonizando hasta el compás 49, donde encontramos el uso del Chord Melody como contra canto de la melodía principal.

Imagen 13

Dominante secundaria en contra canto

1 Bm F#7/E Bm7 Bm/F# 2 F#7/E Bm7

En el ejemplo uno podemos observar como utiliza tres voces diferentes, la primera es el bajo del compás completo con la redonda en SI; la segunda hace silencio de corchea y un re en una negra con puntillo ligada a una blanca; y la tercera voz hace unísono en el fa de la primera corchea, luego silencio de corchea y una negra en FA y otra en SI, de esta manera se completan los tiempo de las tres voces, y muestra una pincelada de la independencia e la técnica, a pesar qu8eal esta implementado en el acompañamiento, aprovecha cada espacio para utilizar sus recursos e independencia en el transcurso del tema.

En el ejemplo dos podemos ver como usa un F#7 solo con la raíz del acorde y la séptima menor, y juega con la tensión e mismo, porque pone la séptima y la tónica en un intervalo de segunda mayor. Luego en el tercer pulso del compás, hace un anticipo en el bajo, con el acorde en F#7 pero el bajo en el siguiente acorde del compás 53 que es un Bm7.

En los compases 53 y 54 utiliza el sustituto tritonal nuevamente, pero ahora el tritono lo usa con un Bb7. Para resolver a un Amaj7. Así concluyen los primeros 16 capases de la forma "B", ahora vamos a ver cómo aborda los 16 compases restantes, pero primero recordemos cómo se estructuran estos compases en la versión original, I7-IV-iv-I-VI7-II7(DD)-V7-I es el desarrollo armónico de Carmen Miranda. A continuación veremos los recursos de a versión de Andrés Rotmistrovsky

Imagen 14

ii-V7-I

The image shows a musical score for the progression 'ii-V7-I'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Above the treble staff, a bracket groups the chords: E_m7, E_m7/B, A7, A7, B_m7, C#_m7(b5), and D^{ma}7. The treble staff contains notes for measures (60), (61), and (62). Measure (60) has notes G4, A4, B4, C5. Measure (61) has notes G4, A4, B4, C5. Measure (62) has notes G4, A4, B4, C5. The bass staff contains notes for measures (60), (61), and (62). Measure (60) has notes G2, B1. Measure (61) has notes G2, B1. Measure (62) has notes G2, B1. Roman numerals are placed below the notes: ii, ii[♯], V⁷, V⁷, V⁷, vi, vii[°], I.

Con la finalidad de comprender la conducción y los enlaces armónicos de estos tres compases utilizamos dos colores, el verde para ii-V7 de los compases 60 y 61 que ayudan a hacer el pequeño préstamo modal a la nueva tonalidad del compás 62, que sería RE mayor. Podemos ver claramente como el acorde de ii de Em7 del compás 60 inicia esta progresión y para una mejor conducción hacia el LA de cuarto pulso, se utiliza un acorde de tercera inversión de cuatriada, haciendo un acercamiento diatónico en la progresión del bajo en busca de una mejor conducción del bajo, el movimiento de los voicing es muy apropiado porque dos voces se mantienen mientras una se mueve en segunda mayor descendente, para el compás 61 continúan los voicing y no permite el paso a la monotonía cambiando el figuraje del compás anterior.

En el compás 62 emplea una inversión en el voicing quedando en posición melódica de 3, esto ayuda a que la transición que va a hacer de V7-vi-vii°-I sea más notoria, puesto que al ser la nota más aguda la mediante, estaría ayudando a reafirmar la calidad de los acordes usados.

En el compás 63 y 64 emplea el Dmaj7 y el Dmaj7/A, el al segunda coche del tercer tiempo del compás 64 hace un DmMaj7 anticipándola armonía del compás 65 que es un Dm7 Add13, en el compás 65 y 66 mantiene el iv y en el compás 67, emplea un iim7 (C#m7) como sustituto del I (A)

Imagen 15

Conclusión parte "A"

The musical score consists of two staves. The top staff is the treble clef, and the bottom staff is the bass clef. The music is in 4/4 time. The chords and their positions are as follows:

- Measure 68: Chord F#7 (VI7) in treble, note G#4 in bass.
- Measure 69: Chord B7(ADD13) in treble, notes D#3 and B2 in bass.
- Measure 70: Chord B7(#5) in treble, notes D#3 and B2 in bass.
- Measure 71: Chord E9(ADD13) in treble, notes G#4 and B4 in bass.
- Measure 72: Chord A in treble, notes C#4 and E4 in bass.

There are also some handwritten annotations: 'ALISS.' and 'f' at the end of the piece.

Luego podemos ver el uso del F#7 como una dominante secundaria, y en el copas 68 en la segunda corchea del cuarto tiempo se hace un anticipo, dando paso a la primera doble dominantes alteradas, y en la última corchea del segundo tiempo del compás 69. Ambas utilizadas para llegar nuevamente a una dominante alterada, pero en este caso es la propia el tono original, dando un poco de color peor liberando la tensión de las dominantes secundarias y alteradas del anterior fragmento. En el copas 70 encontramos la tónica y un último acorde d dominante alterado, que es el E7Add11 con lo cual concluye la parte "B" de la cual sería la versión original de Carmen miranda.

Después de este gran uso de recursos, podemos dar paso a la parte "C" de la versión del maestro Andrés Rotmistrovsky, que sería el desarrollo del sólo, en el cual usa Chord Melody, plan mute, y fingerstyle. En la siguiente imagen podemos observar como el inicio del solo del maestro Andrés utiliza un arpeggio de Am7(9)(11) pasando por más de dos octavas de tesitura desde el LA1 hasta el RE4

Imagen 16

Inicio del solo

The musical score for 'Inicio del solo' consists of two staves, 'BAJO A' and 'BAJO B', with a treble clef for the first and a bass clef for the second. The key signature is one flat (B-flat). Above the staves, the chord symbol 'Am' is written above measures 73 and 75. Measure numbers 73, 74, 75, and 76 are indicated above the notes. Fingerings are provided for each note: 1, b3, 5, b3, 9, 11, 5, 1 for the first staff; and (73), (74), (75) 9 b3 11 11 b3, (76) b3 9 b3 for the second staff.

Seguidamente el desarrollo de una frase de Am en la primera blanca del compás 77, y luego en la segunda frase unas iim7b5 que continua hasta el copas 78, luego una frase de 9 compases en dominante que vamos a analizar a continuación

Imagen 17

Uso de la dominante

The musical score for bass guitar is divided into two systems. The first system contains measures 80, 81, 82, and 83. Measure 80 begins with a chord E7(b9). The bass line in measure 80 features a triplet of eighth notes (3, 5, b9) followed by a quarter note (5), a quarter note (1), a quarter note (5), and a half note (11). Measure 81 continues with a quarter note (1), a quarter note (5), a quarter note (11), a quarter note (3), a quarter note (1), a quarter note (b9), and a quarter note (b9). Measure 82 starts with a quarter note (3), a quarter note (1), a quarter note (b9), a quarter note (b9), a quarter note (3), a quarter note (11), a quarter note (5), a quarter note (b13), and a quarter note (b7). Measure 83 concludes with a quarter note (b9) and a quarter note (b3). The second system contains measures 84, 85, 86, and 87. Measure 84 features a quarter note (11), a quarter note (b9), a quarter note (5), a quarter note (b13), a quarter note (b7), and a quarter note (84). Measure 85 has a quarter note (84), a quarter note (85), a quarter note (86), and a quarter note (87). Measure 86 has a quarter note (84), a quarter note (85), a quarter note (86), and a quarter note (87). Measure 87 has a quarter note (84), a quarter note (85), a quarter note (86), and a quarter note (87). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

En el compás 80 podemos ver como reafirma el carácter de la dominante alterada con el uso de corcheas a destiempo en la tensión b9 en la segunda corchea del tercer tiempo y en la segunda corchea del cuarto tiempo; en el compás 82 podemos notar como inicia en el tercer grado del acorde y sube a la tónica en un salto de sexta menor, para pasar en movimiento de grados conjuntos por la tensión b9 y #9, que se resaltó enarmónicamente en color verde para apreciar un poco mejor en este compás. Seguidamente podemos apreciar el uso de voces diferentes de conducción de voces en los compases 84 y 85 donde la voz 1 (de negro) hace LA LA# SI DO RE y la voz dos (de azul) tiene un silencio de blanca y dos blancas en MI seguidas. Esto claramente es un pedal en acompañamiento de una melodía, en este caso el solo del bajista Andrés Rotmistrovsky.

A continuación veremos en los compases 90 y 91, como de color verde se desarrolla un acorde iiim7b5-V7-i en la tonalidad original el desarrollo del solo (Am), siendo este un recurso usual y común en la escala menor natural, o en el modo eólico. Seguidamente de color azul, podemos

observar como hace un préstamo modal a RE eólico usando el iim7b5-V7-i del respectivo préstamo modal, dando a paso a 4 compases de Dm y Dm6.

Imagen 18

ii-V7-i tonal y ii-V7-i en préstamo modal

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 90 to 94. The chords are: Bm7(b5) (90), E7(b9) (91), Am (91), Bm7(b5) (92), Em7(b5) (93), A7 (94), and Dm. The second system covers measures 95 to 98. The chords are: Dm (95), Dm (96), Dm (97), Dm6 (98), and Dm. The score includes guitar tablature for the bass line and fingerings for the bass line. The chords are color-coded: green for measures 90-94 and blue for measures 95-98.

Al observar el compás 98 de color verde, podemos comprender que aún estamos en préstamo modal de Dm, ya que usa como recurso el Cmaj7 perteneciente al modo RE Dórico, y en los compases 101, 102 y 103 de color azul, podemos ver el regreso a la tonalidad original, a través del recurso iim7b5-V7-i (Bm7b5-E7-Am) para concluir el fragmento del solo en un E7 en disposición abierta dando un colorido a la modulación, puesto que coloca la mediana en la nota más aguda para caracterizar aún más el acorde dominante y cerrando así la parte “C” de esta versión de “o e samba o e tango”.

Imagen 19

Continuidad y salida del préstamo modal

The image shows a musical score for measures 98 to 104. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Chords are indicated above the staff: Dm⁶ (98), Dm (98), Cmaj7 (99), Bm7(b5) (101), E (102), Am (103), and E7 (104). Fingerings are shown below the bass staff: b5, b3, b5, 1, 3, 5, 1, 5, b3, 1, b3.

Seguidamente se hace una repetición de la parte “B” del tema original, con un tratado armónico similar a la parte analizada anteriormente, pero al ver el compás 118 en el segundo pulso hasta el compás 120, podemos ver que Andrés usa el recurso de ejecutar solo la “línea de bajo” liberando tal vez tensión y dándole más protagonismo a la voz utilizando los grados 5° 6° y 2° para caer en tónica en el compás 121. en el compás 126 podemos destacar el uso de un acorde sus4 antes del original, en este caso A7sus4 y A7, con la intención de dar color pero no tensionar, ya que la resolución es casi inmediata.

En los compases 135, 136 y 137 podemos ver el uso de grados conjuntos para pasar de I a IV grado usando el acorde de vii° para resolver a tónica, este recurso no se había implementado en toda la canción por lo tanto se hace importante destacar su uso.

Para concluir ese abanico de recurso, armonía, técnica y musicalidad, Andrés Rotmistrovsky usa un colorido acorde final de tónica, Amaj7Add13 es el acorde elegido para concluir esta excelente pieza, usando como voicing de más grave a más agudo las siguientes notas LA-DO#-SOL#-LA-FA# dejando un semitono entre la Séptima mayor y la tónica y usando como nota más aguda la trecena agregada.

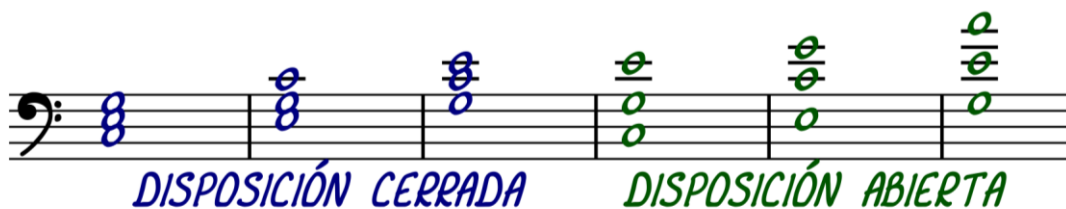
8. DIFICULTADES TECNICAS, RECOMENDACIONES Y CONCLUSIONES

Para la correcta interpretación de esta obra musical, se hace necesario el conocimiento y dominio de diversos conceptos y rudimentos técnicos tales notación instrumental en toda la extensión del mástil del bajo eléctrico, dominio de posiciones para construcción de acordes, ya que esta técnica implemente la utilización de cuerdas pulsadas y cuerdas al aire y pulsadas de manera simultánea, adicionalmente las distancias de segundas mayores y menores, lo cual en el instrumento es solo posible de desarrollar en dos cuerdas seguidas con la distancia de 3 o 4 trastes, lo cual requiere de una buena técnica y peso de la mano izquierda y el conocimiento del instrumento en su totalidad.

Otro recurso muy usado por el bajista Andrés Rotmistrovsky son los acordes y las inversiones el bajo ya sea en disposición abierta o cerrada, recurso que se podría decir que es un tema desconocido para la mayoría de bajistas, y que su uso es necesario en el estilo de Andrés y el uso del Chord Melody. En al siguiente grafica podemos ver DO mayor y sus inversiones en disposición abierta y cerrada

Imagen 20

Disposiciones de acordes de triada en el Bajo eléctrico



El dominio de este tipo de acordes, nos exige un muy buen manejo de la digitación, por lo tanto la mejor manera en la que se pudo enfrentar este tal vez bache instrumental, fue con la constante repetición de acordes y arpeggios en disposiciones abiertas y cerradas, por círculos de cuartas o por orden de la estructura de la escala mayor inicialmente y luego por la escala menor, claro está, teniendo en cuenta la estructura armónica de cada uno de los acordes.

Constantemente nos enfrentamos a líneas de bajo que necesitan y facilitan su desarrollo con el uso de fingerstyle, y al abordar una pieza musical que aproximadamente en su 80% nos exige el uso de pulgar índice medio y anular a la vez, nos hace confrontar una nueva situación, y es el adaptarse a la postura, uso de todos los dedos y la independencia de dedos a la hora de ejecutar, pero nuevamente se puede solventar dicha adversidad con el uso repetitivo de la postura y de ejecución de acordes y bajo de manera simultánea y alternada, nuevamente la mejor manera de hacerlo es con el uso los acorde de la estructura de la escala mayor ya sea en triadas o tétradas, y en el cambio de tono para practicar y afianzar esta postura y además el manejo de las tonalidades y sus funciones armónicas.

El análisis total del tema abordado anteriormente, recopila de manera evidente la formación Universitaria, y el buen uso de los conocimientos adquiridos a través de los semestres y diferentes docentes de la Universidad de Pamplona, poniendo así en evidencia el tipo de formación realizada por la institución, simultáneamente, un muy buen conocimiento del instrumento se hace totalmente necesario para poder interpretar y comprender el uso del Chord Melody y de su técnica, siendo así esta técnica, como lo pudimos ver en el documento, un abanico de posibilidades interpretativas y de aplicación de conocimientos armónicos, a través del bajo y su desarrollo de líneas melódicas, armónicas o simultaneas. El poder comprender y aplicar estos ejemplos de posibilidades a otros temas y/o géneros, es fundamental para el enriquecimiento de recursos instrumentales, dando así, continuidad al estudio de la técnica y el desarrollo de capacidades para solventar los diversos retos que representan el resto de música, y sus posibilidades de exploración rítmica, armónica y melódica.

De esta manera se deja en evidencia la manera en la que se desarrolló del tema “o e samba o e tango” interpretado por Andrés Rotmistrovsky acompañado de Sofía Ribeiro, y las múltiples posibilidades que nos permite el uso y desarrollo del Chord Melody.

9. ANEXO

A continuación veremos el listado de piezas a abordar en el recital de grado como requisito para optar al título de MAESTRO EN MUSICA

| | PIEZA MUSICAL | AUTOR |
|----------|----------------------|--------------------|
| 1 | O E SAMBA O E TANGO | AMADO REIS |
| 2 | POR UNA CABEZA | CRLOS GARDEL |
| 3 | EL DIABLO SUELTO | HERACLIO FERNANDEZ |
| 4 | MAMBO INFLUENCIADO | CHCHO VALDES |
| 5 | PEACE AND QUIET TIME | JOHN PATITUCCI |

10. REFERENCIAS

Curso de Chord Melody. (2020). Andresrot Bass Lessons. Argentina. Disponible en

<https://andresrotbasslessons.com/>

Des Pres, J. (1991). Bass Fitness. Guitar School. Estados Unidos.

Enric, H. (1978). Teoría Musical y Armonía Moderna. Edición Antoni Bosch. España.

Hamm, S. (1993). The Bass Book. Hal Leonard Corporation. Estados Unidos.

Latham, A. (2008). Diccionario Enciclopédico de la Música. México: Fondo de Cultura Económica.

Mesa, J. (2018). Adaptación de dos obras andinas colombianas de León Cardona para bajo eléctrico solista: análisis de elementos musicales, propuesta técnica e interpretativa. Colombia.

Mark, L. (2003). El Libro del Jazz Piano. Editorial SHER MUSIC.

Pastorius, J. (1991). Modern Electric Bass. Manhattan Music, Inc. Estados Unidos.

Pedro, D. (1983). Manual de formas Musicales. Madrid, España. Real Music.

Pfeiffer, P. (2010). Bass guitar for dummies. Indiana: Wiley Publishing, Inc.

Stagnaro, O. (2010). Essential grooves for writing, performing and producing contemporary music. Sher Music.

Rotmistrovsky, A. [Andrés Rotmistrovsky]. (2013, Mayo 27). O Samba e o Tango (Sofía Ribeiro & Andrés Rotmistrovsky) [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=7e71GjQ6WN8>

Zamacois, J. (1960). Curso de Formas Musicales. Barcelona, España. Labor S. A.