

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



El bajo eléctrico habla afroperuano en “Laureando”:
Laboratorio de composición de un solo de slap

Tesis para obtener el Título de Licenciado en Música que presenta:

Gabriel Vaca Cardenas

Asesor:

Laureano Arturo Rigol Sera


Lima, 2025

Informe de Similitud

Yo, **Laureano Arturo Rigol Sera**, docente de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis de investigación titulada *El bajo eléctrico habla afroperuano con "Laureando": laboratorio de composición de un solo de slap*, del autor **Gabriel Vaca Cardenas**, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de **12%**. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el **04-nov-2024**.
- He revisado con detalle dicho reporte y la tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

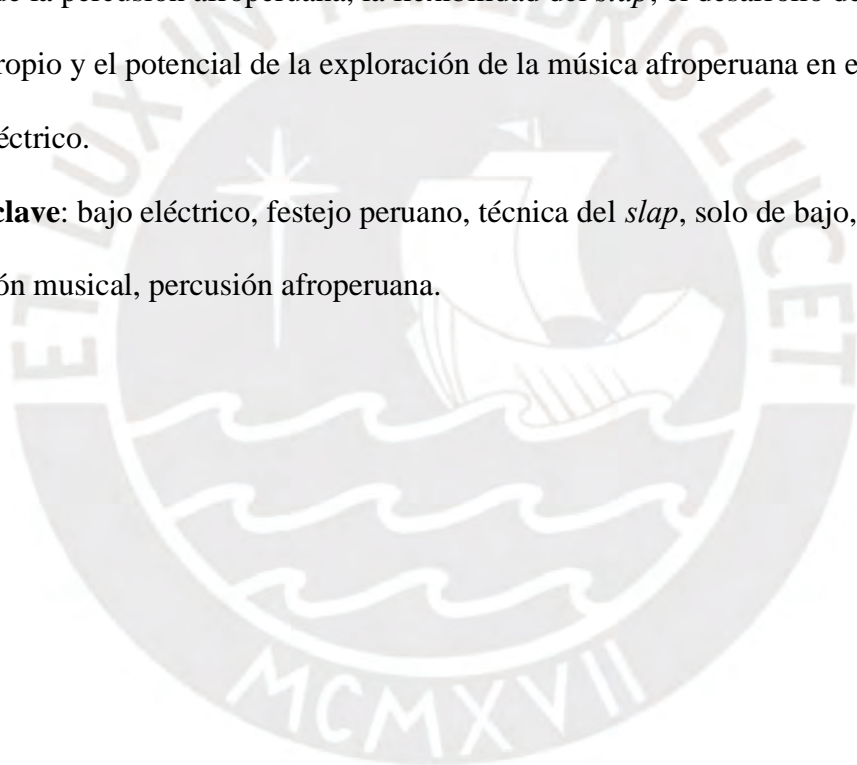
Lugar y fecha: Lima, 01 de octubre de 2025

Nombres y apellidos del asesor: Laureano Arturo Rigol Sera	
DNI: 41584524	Firma: 
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-2356-4808	

Resumen

La presente investigación se centra en el análisis musical y desarrollo de un laboratorio en base a la adaptación de los patrones rítmicos de la percusión afroperuana a la técnica del *slap* en el bajo eléctrico en la pieza “Laureando” de Noel Marambio. A través del estudio de ciertos ritmos del cajón, cajita, quijada, campana, bongós y congas y una metodología sistemática que consiste en el análisis e internalización profunda de los patrones rítmicos se cumple con el objetivo de componer un solo que sea fidedigno a las raíces de la música afroperuana. Los resultados muestran la importancia del estudio de la rítmica de la percusión afroperuana, la flexibilidad del *slap*, el desarrollo de un lenguaje propio y el potencial de la exploración de la música afroperuana en el contexto del bajo eléctrico.

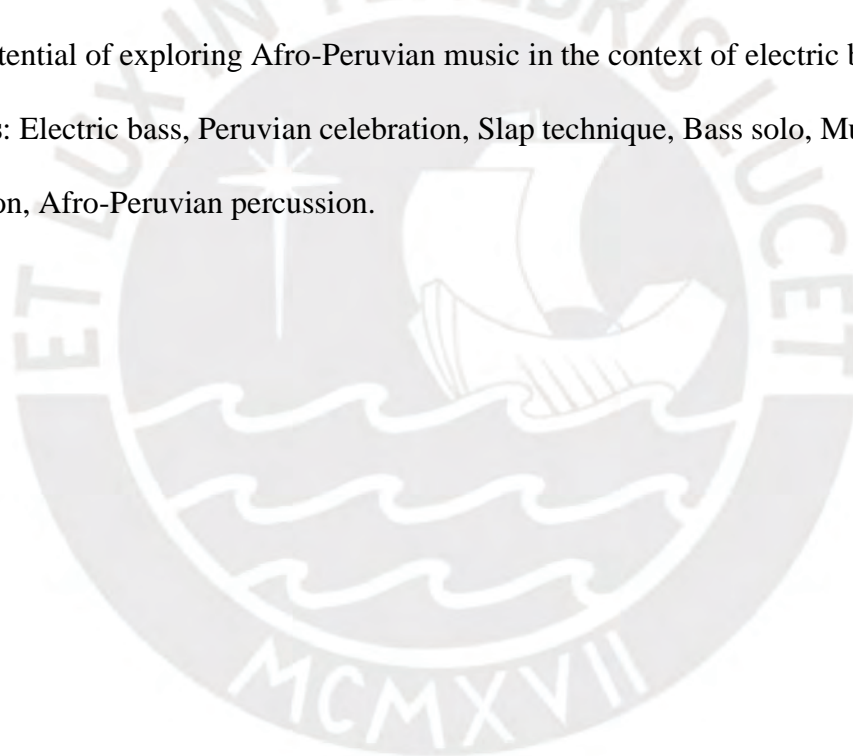
Palabras clave: bajo eléctrico, festejo peruano, técnica del *slap*, solo de bajo, composición musical, percusión afroperuana.



Abstract

The present research focuses on the musical analysis and development of a laboratory based on the adaptation of the rhythmic patterns of Afro-Peruvian percussion to the slap technique on the electric bass in the piece “Laureando” by Noel Marambio. Through the study of certain rhythms of the cajon, cajita, quijada, cowbell, bongos and congas and a systematic methodology that consists of the analysis and deep internalization of the rhythmic patterns, the objective of composing a solo that is faithful to the roots is met. of Afro-Peruvian music. The results show the importance of studying the rhythmicity of Afro-Peruvian percussion, the flexibility of slap, the development of its own language and the potential of exploring Afro-Peruvian music in the context of electric bass.

Keywords: Electric bass, Peruvian celebration, Slap technique, Bass solo, Musical composition, Afro-Peruvian percussion.



Agradecimientos

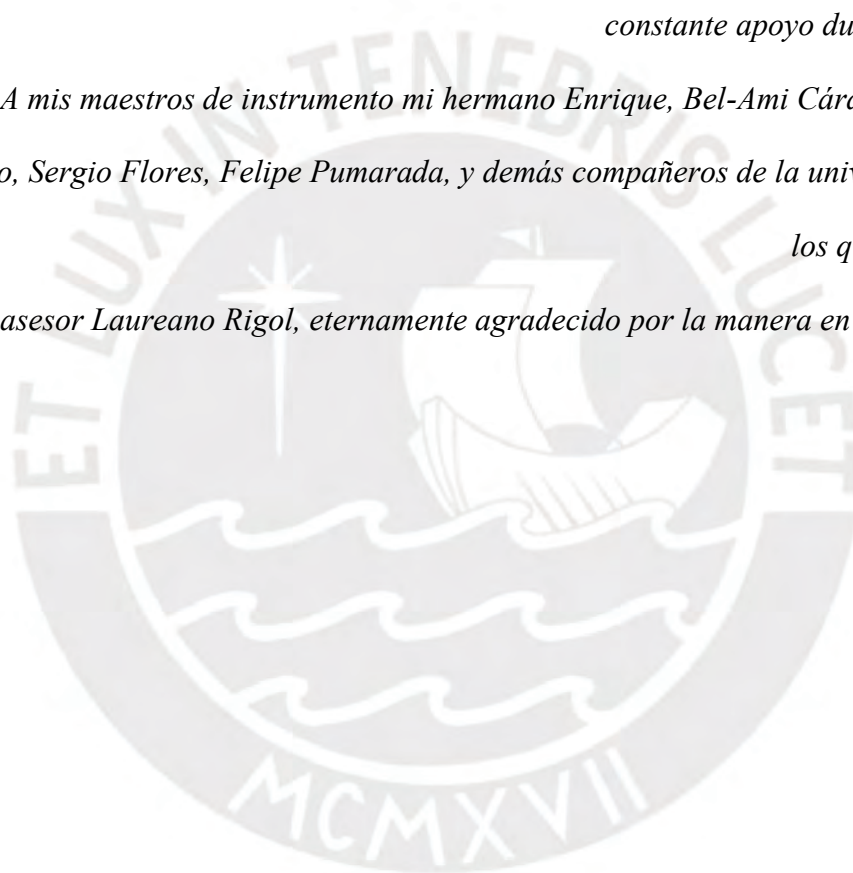
A mis padres, Kike y Gaby, por no permitirme abandonar la universidad y alentarme a culminar todas las etapas.

A mis hermano, Sergio y Enrique y a mi pareja, Araceli, por su constante preocupación.

A mis amigos, Paulo por mostrarme la música afroperuana actual, a Renzo por siempre guiarme musicalmente y hacerme ver más allá de donde puedo, a Piero por su constante apoyo durante años.

A mis maestros de instrumento mi hermano Enrique, Bel-Ami Cárdenas, Noel Marambio, Sergio Flores, Felipe Pumarada, y demás compañeros de la universidad de los que aprendí.

A mi asesor Laureano Rigol, eternamente agradecido por la manera en la que vive enseñando.



Índice

Resumen	ii
Abstract.....	iii
Agradecimientos.....	iv
Índice	v
Índice de figuras	vii
Índice de tablas	x
Índice de anexos	xi
Introducción.....	1
Capítulo 1. Contexto musical: análisis de “Laureando”.....	21
Capítulo 2. Desarrollo del laboratorio de composición.....	37
2.1. Sesión 1.....	37
2.2. Sesión 2.....	39
2.3. Sesión 3.....	41
2.4. Sesión 4.....	43
2.5. Sesión 5.....	44
2.6. Sesión 6.....	46
2.7. Sesión 7.....	48
2.8. Sesión 8.....	51
2.9. Sesión 9.....	52
2.9.1. Resultado 1	53
2.9.2. Resultado 2	54
2.10. Sesión 10	54
2.11. Sesión 11.....	55
Conclusiones.....	57

Referencias bibliográficas	60
Anexos.....	64



Índice de figuras

Figura 1 <i>Alejamiento del dedo pulgar de la mano derecha</i>	13
Figura 2 <i>Golpeo con el pulgar de la mano derecha en la cuerda</i>	13
Figura 3 <i>Muestra de la superficie interna del dedo pulgar de la mano derecha con la que se golpea la cuerda</i>	14
Figura 4 <i>Introducción del dedo índice derecha</i>	14
Figura 5 <i>Dedo índice derecho alejado de la cuerda</i>	15
Figura 6 <i>Pulgar derecho acercamiento descendente hacia la cuerda</i>	15
Figura 7 <i>Pulgar derecho debajo de la cuerda</i>	16
Figura 8 <i>Pulgar derecho ascendente hacia la cuerda</i>	16
Figura 9 <i>Pulgar derecho arriba de la cuerda</i>	17
Figura 10 <i>Extracto parcial de la sección A de “Laureando”, primeros compases (Marambio, s.f.)</i>	23
Figura 11 <i>Extracto parcial de la sección A de “Laureando” (Marambio, s.f.)</i>	24
Figura 12 <i>Clave abakuá</i>	25
Figura 13 <i>Sección A de la pieza de bajo eléctrico “Laureando” señalando acordes (Marambio, s.f.)</i>	25
Figura 14 <i>Coincidencia rítmica</i>	26
Figura 15 <i>Sección A de la pieza de bajo eléctrico “Laureando” señalizando melodía</i>	26
Figura 16 <i>Extracto parcial de la sección B de “Laureando”, solo compás 12</i>	27
Figura 17 <i>Extracto parcial de la sección B de “Laureando”, solo compás 15</i>	28
Figura 18 <i>Extracto parcial de la sección B de “Laureando” señalizando acordes (Marambio, s.f.)</i>	28
Figura 19 <i>Extracto parcial de la sección C de “Laureando”, del compás 20 al 23 (Marambio, s.f.)</i>	29

Figura 20 <i>Extracto parcial de la sección C de “Laureando”, compases 24 y 25</i> (Marambio, s.f.)	30
Figura 21 <i>Extracto parcial de la sección C de “Laureando”, del compás 26 al 29</i> (Marambio, s.f.)	30
Figura 22 <i>Extracto parcial de la sección C de “Laureando”, compases 30 y 31</i> (Marambio, s.f.)	31
Figura 23 <i>Extracto parcial de la sección C de “Laureando”, compases 32 y 33</i> (Marambio, s.f.)	32
Figura 24 <i>Extracto parcial de la sección C de “Laureando”, compases 34 y 35</i> (Marambio, s.f.)	32
Figura 25 <i>Extracto parcial de la sección C de “Laureando”, del compás 36 y 39</i> (Marambio, s.f.)	33
Figura 26 <i>Sección D de la pieza de bajo eléctrico “Laureando” (Marambio, s.f.)</i>	34
Figura 27 <i>Patrón rítmico de cajón para el estilo Ollita Noma (Morales, 2012, p. 34) .</i>	34
Figura 28 <i>Extracto parcial de la sección E de “Laureando”, del compás 48 al 55</i> (Marambio, s.f.)	35
Figura 29 <i>Extracto parcial de la sección E de “Laureando”, del compás 56 al 59</i> (Marambio, s.f.)	35
Figura 30 <i>Extracto parcial de la sección E de “Laureando”, sección de solo</i> (Marambio, s.f.)	36
Figura 31 <i>Resultados en base al patrón básico de cajón que escribe Morales (2012) ..</i>	37
Figura 32 <i>Resultados en base al patrón básico de cajón que escriben Susnjar (2013) y</i> <i>Alcazar (2008)</i>	38
Figura 33 <i>Resultados usando bicordeos</i>	38
Figura 34 <i>Resultados transpuestos a Si bemol mayor</i>	39

Figura 35 <i>Resultados rellenando con notas silenciadas</i>	40
Figura 36 <i>Resultados usando armónicos</i>	40
Figura 37 <i>Resultados rellenando con notas silenciadas y arpegios</i>	41
Figura 38 <i>Resultados rellenando con notas silenciadas y arpegios transpuesto a Bb...</i>	42
Figura 39 <i>Resultados imitando bordoneo de guitarra</i>	42
Figura 40 <i>Resultados imitando bordoneo de guitarra transpuesto a Si bemol</i>	42
Figura 41 <i>Resultado en base al patrón de cajón de Ingá</i>	43
Figura 42 <i>Resultado basado en armonía modal con patrón de Festejo de ritmo</i>	44
Figura 43 <i>Resultado con registro amplio</i>	45
Figura 44 <i>Agrupación rítmica de siete corcheas</i>	46
Figura 45 <i>Resultado en base al patrón de cajón de Ollita noma</i>	47
Figura 46 <i>Resultado en base a transcripción de Vasquez (2022)</i>	48
Figura 47 <i>Resultado en base a la transcripción de Vasquez (2022) transpuesto a Si bemol</i>	48
Figura 48 <i>Resultado en base al patrón de cajón de Ollita noma</i>	49
Figura 49 <i>Resultados en base al patrón básico de cajón que escriben Susnjar (2013) y Alcazar (2008) en Sol mayor y Si bemol mayor</i>	49
Figura 50 <i>Resultado usando armónicos y sin modular a Si bemol</i>	49
Figura 51 <i>Resultados imitando bordoneo de guitarra y transpuesto a Bb</i>	50
Figura 52 <i>Resultado con registro amplio</i>	50
Figura 53 <i>Agrupación rítmica de siete corcheas</i>	50
Figura 54 <i>Resultado en base al patrón de estrofa de Festejo en congas</i>	53
Figura 55 <i>Resultado en base al patrón de coro de Festejo en congas</i>	54
Figura 56 <i>Resultados en base a la combinación de los patrones de estrofa y coro de Festejo en congas</i>	55

Índice de tablas

Tabla 1 <i>Detalles de la sesión 1</i>	37
Tabla 2 <i>Detalles de la sesión 2</i>	39
Tabla 3 <i>Detalles de la sesión 3</i>	41
Tabla 4 <i>Detalles de la sesión 4</i>	43
Tabla 5 <i>Detalles de la sesión 5</i>	44
Tabla 6 <i>Detalles de la sesión 6</i>	46
Tabla 7 <i>Detalles de la sesión 8</i>	51
Tabla 8 <i>Detalles de la sesión 9</i>	52
Tabla 9 <i>Detalles de la sesión 10</i>	54



Índice de anexos

Anexo 1. Partitura de la pieza “Laureando” transcrita por el autor Noel Marambio	64
Anexo 2. Composición del solo de <i>slap</i>	67
Anexo 3. Ejecución del solo compuesto en <i>slap</i> en mi recital de carrera	70



Introducción

El presente estudio tiene como objetivo principal la composición de un solo de bajo eléctrico para la canción afroperuana “Laureando”, compuesta por el bajista peruano Noel Marambio. A través de la técnica del *slap*, se busca establecer un diálogo musical con la tradición de la percusión afroperuana. Para lograr este objetivo, se llevó a cabo un análisis exhaustivo de la forma, el desarrollo de la melodía, textura, estructura rítmica y armónica de “Laureando”. Posteriormente, se compuso el solo usando la técnica del *slap*, demostrando la versatilidad de la técnica en el bajo eléctrico y mi capacidad de adaptarla a la percusión afroperuana. Finalmente, tras haber documentado detalladamente el proceso creativo, desde la concepción de las ideas iniciales hasta la realización final del solo, se describe el proceso creativo con el fin de compartir las decisiones técnicas, así como también las reflexiones durante y después de la composición del solo. En suma, la especialización de esta tesis es la composición, análisis y la ejecución musical de un solo en el bajo eléctrico.

El primer motivo para elegir la música afroperuana como tema de mi investigación es mi sentido de pertenencia e identidad a la cultura afroperuana que tengo por parte de mi padre. Por otro lado, me han impresionado proyectos musicales peruanos que incorporan influencias del jazz, al punto que yo mismo quiero dar a conocer mi propuesta con esta composición del solo de *slap*. Además, lo que impulsa esta investigación es mi profundo interés en explorar y comprender la percusión afroperuana desde una perspectiva académica. No me limito únicamente a las experiencias sonoras vividas, sino que mi investigación se amplía para al estudio de partituras y, en general, de material escrito relacionado con la percusión afroperuana para capturar el lenguaje característico de esta tradición musical.

Desde el inicio, la idea principal de esta investigación es la creación en base a la música afroperuana, centrándose especialmente en el festejo, que es un componente vital del patrimonio cultural peruano y una expresión única de la identidad nacional. La tesis colabora al enfoque de la percusión afroperuana y sus aplicaciones en la práctica musical, que, a pesar de su importancia cultural, aún no han sido exploradas en profundidad desde una perspectiva académica. Asimismo, no se ha encontrado evidencia que relacione la percusión afroperuana con la composición en el bajo eléctrico y mucho menos sobre el uso de la técnica del *slap*, lo cual abre una nueva vía de exploración en este campo.

Esta investigación contribuye a la literatura académica sobre el bajo eléctrico en la música afroperuana, al mismo tiempo que ofrece una perspectiva práctica desde mi experiencia como músico en aspectos tanto teóricos como prácticos. Por tal razón, aporta material académico para bajistas, arreglistas, compositores, musicólogos y estudiantes de música.

Específicamente, se busca responder a la siguiente pregunta: ¿Cómo pueden adaptarse los ritmos y patrones de la percusión afroperuana a la técnica de *slap* en el bajo eléctrico para componer un solo en la canción Laureando?

Al abordar esta pregunta, se pretende como objetivo general no solo crear un solo de bajo con una base tradicional afroperuana, sino también contribuir al desarrollo de un nuevo lenguaje musical que combine la rítmica con la adaptabilidad de la técnica del *slap*. Esta intersección de conceptos musicales y técnica de ejecución en el instrumento está atravesada por la experiencia, creatividad y disciplina que yo, como músico, aplico en el aprendizaje y adaptación de los patrones rítmicos afroperuanos.

Estado del arte

En relación a la literatura revisada para la tesis, he encontrado perspectivas amplias en las investigaciones de Heidi Feldman (2009), William Tompkins (2011) y Adrián Lizarraga (2022) con detalles respecto a la evolución de la música afroperuana, especialmente ligadas con el surgimiento de la cultura artística afroperuana y la consolidación de la percusión afro-cubana en el ensamble afroperuano. Por otro lado, se ha encontrado escasa investigación sobre la fusión del *slap* y la percusión afroperuana. Mi búsqueda reveló una notable ausencia de estudios que exploren la combinación de la técnica del *slap* en el bajo eléctrico con los ritmos afroperuanos, especialmente en el contexto del festejo. Las investigaciones similares son las tesis de estudiantes colombianos, las cuales me han proporcionado enfoques convenientes sobre la creación de arreglos para bajo eléctrico basados en ritmos folklóricos, como el bambuco, el pasillo y el son sureño. Estas investigaciones han destacado la importancia del análisis musical y la utilización de diversas técnicas interpretativas en el bajo eléctrico. Del mismo modo, he recogido recursos para el estudio de la percusión afroperuana. Los libros de Hector Morales (2012) y Daniel Susnjar (2013), así como las tesis de Mateo Vásquez (2022) y Maylí Luey (2023), plantean análisis de la percusión afroperuana y brindan un notable cimiento para el estudio de los patrones rítmicos afroperuanos y su adaptación a otros instrumentos, como la batería.

Respecto a la definición del contexto histórico, se respaldará por fuentes como la de Heidi Feldman (2009), *Ritmos negros del Perú, reconstruyendo la herencia musical africana*. Este libro presenta una profunda investigación sobre el rescate de ejemplos de música afroperuana de comunidades esparcidas en la costa peruana para la posterior reinención de la negritud en el Perú. Se cuenta también con la revisión de William Tompkins (2011) *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú* en el que

explica sobre el landó y su surgimiento en la década de 1960 mediante una recreación hecha por Nicomedes Santa Cruz basada en sus recuerdos.

Además, para la recolección de datos y cronología *La consolidación del uso de las congas y el bongó en el renacimiento de la música afroperuana a mediados del siglo XX, una tesis de la especialidad de música de la PUCP*, escrita por el percusionista Adrián Lizarraga (2022) es un apoyo para la recolección de datos y entendimiento de la cronología de la historia de la música afroperuana. Además, facilitará profundizar en la consolidación de la percusión afrocubana en el ensamble afroperuano a partir del renacimiento afroperuano alrededor de los años sesenta.

También, se realizó una revisión de tesis con enfoques relacionados. Debido a que no se encontró información sobre creación de solos en *slap* para festejo, lo cual significa que es un tema casi sin explorar en el mundo de la escritura académica, se optó por ampliar la búsqueda al tema de creación de solos de *slap* para el bajo eléctrico, creación de solos de bajo, creación de líneas de bajo, y posteriormente a bajo eléctrico. A través de estas búsquedas, se pudieron obtener cinco tesis de titulación de universidades colombianas hechas por estudiantes de pregrado, quienes también son bajistas:

- 1.- *Creación de cuatro arreglos de bambucos y pasillos en distintos formatos aplicando diferentes técnicas interpretativas en el bajo eléctrico* (Zamora, 2017).
- 2.- *Berroche, Propuesta interpretativa para bajo eléctrico basada en la música de tambores de la costa caribe* (Burgos, 2017).
- 3.- *El bajo eléctrico a ritmo de sonsureño* (Ibarra, 2019).
- 4.- *Arreglos y adaptaciones al bajo eléctrico de tres bambucos compuestos por Juan de Dios Sánchez* (Sánchez, 2020).
- 5.- *Creación y producción de 3 adaptaciones para bajo eléctrico, fundamentadas en la*

implementación de bases ritmo-melódicas presentes en: el Son sureño de la región andina sur colombiano, la Zamba del noroeste argentino y el Festejo peruano (Ruales, 2022).

Estas tesis proporcionan aportes al planteamiento de la metodología. Se destaca una de ellas en particular, la cual basa la creación de acompañamiento en la percusión caribeña. Por otro lado, en relación con la búsqueda de información sobre música afroperuana, se encontró un manual que traduce los patrones de la percusión afroperuana a la batería: *The Afro-Peruvian Percussion Ensemble: From the Cajon to the Drum Set* Morales (2012). Este es un libro el cual describe la historia de la música afroperuana y presenta patrones rítmicos tradicionales y variaciones en los instrumentos del ensamble de percusión afroperuano para realizar una adaptación de estos ritmos a la batería. Este libro proporciona un orden para trabajar los distintos estilos afroperuanos y brinda gran parte de los patrones que son traducidos al bajo eléctrico.

Estas investigaciones tienen como característica compartida el haber sido publicadas en los últimos siete años. Además, comparten la creación de arreglos de canciones pertenecientes al folklore colombiano, arreglos pensados para bajo solista, dueto o quintetos de bajos y una para formato banda trío. En ese sentido, se podría presumir que existe una tendencia hacia las investigaciones con un enfoque en la composición de acompañamientos o arreglos completos para el bajo eléctrico de ritmos nacionales en Colombia. También se emplean diversas técnicas interpretativas en el bajo eléctrico, destacando principalmente el *slap* y el *tapping*, y en menor medida los armónicos, palma muda, notas silenciadas, etc. Por último, estas cinco investigaciones tienen al menos una sección, enfocada al uso del bajo como solista; para ser precisos, Zamora (2017), Ibarra (2019) y Sánchez (2020) tienen enfoques similares ya que donde el bajo alterna entre funciones de acompañante y solista. El trabajo de Ruales es similar

en metodología, pero se diferencia en la elección de repertorio ya que además del Son Sureños colombiano añade la Zamba (2017) argentina y el Festejo peruano. Y, desde el lado de la imitación de la percusión está la investigación de Burgos (2017), donde presenta un arreglo de la canción Berroche usando 5 bajos con un acompañamiento basado en la percusión de la costa del caribe colombiano y además un bajo solista, en total un arreglo de 6 bajos. En general, el enfoque solista que comparten concuerda con la manera en que buscaba desarrollar mi investigación.

Estas cinco fuentes reunidas manifiestan un precedente importante. En su mayoría utilizan una metodología similar, que consiste en el análisis de la forma de una obra folklórica para su posterior arreglo, o el análisis de los arreglos que proponen, y posteriormente la adaptación de las armonías, rítmica y melodías de los temas elegidos. Esto visibiliza lo sustancial del análisis musical cuando se trata con música folklórica.

Musicalmente hay una coincidencia conveniente para mi investigación. Tras la lectura de estas investigaciones he aprendido que el pasillo, el bambuco y el son sureño son géneros que comparten la dualidad rítmica de la música costeña peruana. Esto significa que también son estilos que, por su agrupación de subdivisiones, pueden ser entendidos tanto en compás de 3/4 como en compases compuestos como 6/8 o 12/8, al igual que en el vals, la zamacueca, el landó y la marinera. Esto genera directamente un símil rítmico con el estilo que propongo desarrollar, el festejo. Estas investigaciones ilustran un campo de estudio del bajo eléctrico, el cual cuenta con escasa cantidad de investigaciones en Perú. Proponen un orden para la explicación de técnicas de bajo y sus usos, así como para los análisis de repertorio y arreglos.

Además, se cuenta con un método más sobre percusión de origen africano adaptada a la batería, es el *A Methodology For The Application Of Afro-Peruvian Rhythms To The Drumset For Use In A Contemporary Jazz Setting* (2013) de Daniel

Susnjar (2013). Esta fuente será fundamental para plantear una base de imitación de la percusión desde la misma batería y reforzarán las hipótesis de acentuación rítmica que se planteará previamente a la experimentación. Así mismo, la revisión de dos tesis de la PUCP ha sido fundamental para recoger fuentes secundarias, la tesis de Vasquez (2022) *La transformación de la percusión en el festejo afroperuano: un análisis de los roles y recursos interpretativos de la percusión en cuatro canciones de Perú Negro entre las décadas de 1970 y 2000*, y la tesis de Luey (2023) *Mi Compadre Nicolás y Son de los Diablos: La transformación rítmica y sonora del ensamble de percusión afroperuano en la década de 1970*. Por lo tanto, sumado al trabajo de Morales (2012), estas fuentes serán el cimiento de la propuesta percusiva hacia el bajo eléctrico.

Bajos y Bajistas es una revista especializada en noticias sobre el instrumento que lleva por nombre, se ha revisado y citado un artículo de José Manuel Lopez y otros autores (2014) en el que se entrevista a un reconocido bajista famoso por usar el *slap*, Larry Graham. Se recogieron tres fuentes que aportan datos históricos sobre el *slap* para la contextualización de la técnica: *Análisis morfológico de la Técnica Slap en la obra Boomerang de Viktor Lörincz para bajo eléctrico* escrito por Geison Romero (2021), “Introduction to Slap Bass: History, Setup, and Technique” de Donovan Stokes (2008) y *The evolving role of the electric bass in jazz: History and pedagogy* de Dave Schroeder (2011). *Slap it* (1981), de Tony Oppenheim, es un libro de 63 ejemplos de ejercicios y líneas de *slap* que me fue recomendado por mis profesores de la universidad. El lenguaje estilístico de este libro es totalmente de funk y disco; usado para el estudio de técnica básica, articulaciones, y frases de cierre.

En conclusión, el estado de arte del tema “El bajo eléctrico habla afroperuano con “Laureando”: Laboratorio de composición de un solo de *slap*” no incluye investigaciones sobre el papel del bajo como acompañante en la música afroperuana ni

tampoco en un enfoque del bajo como acompañante. Sin embargo, existen coincidencias en trabajos que exploran la creación para y desde el bajo eléctrico con diversas técnicas interpretativas enfocadas a estilos folklóricos en países sudamericanos, siendo este último delimitante geográfico importante para entender las coincidencias rítmicas encontradas.

Marco teórico

Historia de la cultura afroperuana

La cultura afroperuana, producto de la mezcla de tradiciones africanas y la influencia de la colonización española, ha sido un pilar fundamental de la identidad cultural peruana. La heterogeneidad étnica entre los esclavos africanos fue un desafío complejo para la formación de una identidad negra unificada, ya que provenían de diversos territorios de África, y, por tanto, convivían multiplicidad de diferencias culturales (Romero, 1993, p. 310). Sin embargo, como señala Vásquez (1982), "pues, aunque procedían de culturas diferentes, se fue forjando una expresión propia, con el aporte de cada uno de los miembros tanto de la experiencia acumulada anteriormente, como de la creatividad del momento" (p. 17). Esta afirmación resalta la capacidad de los esclavos africanos de trascender sus diferencias culturales y construir una nueva identidad artística, basada en la fusión de elementos de sus tradiciones ancestrales y en la adaptación a las condiciones de la esclavitud. Por ende, a pesar de la opresión durante la época colonial, las comunidades afrodescendientes lograron preservar sus tradiciones musicales a través de las cofradías religiosas (Tompkins, 2011, p. 22).

La adaptación y continuidad de las expresiones afroperuanas son fundamentales para entender cómo esta rica herencia cultural ha perdurado y evolucionado a través del tiempo, especialmente en un contexto de constante cambio social y cultural. Durante la segunda mitad del siglo XX, la música afroperuana no solo sobrevivió, sino que se

integró y adaptó dentro del ámbito musical criollo, las compañías de teatro y danzas afroperuanas jugaron un papel crucial en la preservación y difusión de la herencia cultural afroperuana.

Feldman asevera que:

Muchos músicos peruanos se refieren a la compañía Pancho Fierro como el comienzo de toda la música negra peruana en el siglo XX, y su debut es generalmente reconocido como el catalizador para el renovado interés en las tradiciones negras entre los espectadores criollos (2009, p. 3).

La compañía dirigida por José Durand se presentó por primera vez en 1956. No solo presentaba música y danza, sino que también actuaba como un medio para visibilizar y valorizar la identidad afroperuana en un contexto social que a menudo marginalizaba a las comunidades negras.

Nicomedes Santa Cruz fundó Cumanana en 1958. Además de proporcionar un foro público para sus décimas, fue una vitrina para mostrar la investigación que el propio Nicomedes y Victoria, su hermana, estaban realizando sobre la música y los bailes negros. Uno de los géneros más importantes y perdurables llevados al escenario por las producciones de Cumanana fue el festejo (Feldman, 2009, p. 104). La importancia de Cumanana radica en varios aspectos. En primer lugar, la compañía logró popularizar y mantener vivas formas artísticas. Por ejemplo, el festejo, que en ese momento no tenía una presencia significativa en la práctica musical contemporánea, fue rescatado y reintroducido al público peruano, lo que también contribuyó a una consideración cultural más integral.

Victoria Santa Cruz al volver de Francia en 1966, inició su propia compañía: Teatro y Danzas Negras del Perú, donde integró elementos de la danza, la música, y el teatro en sus producciones. Victoria, basada en su experiencia en coreografía y

dramaturgia, creó espectáculos que educaban y concientizaban al público sobre la herencia africana en Perú.

Fundada en 1969 por Ronaldo Campos de la Colina, la compañía Perú Negro se convirtió rápidamente en uno de los grupos más emblemáticos y representativos de la cultura afroperuana. Si bien Perú Negro recibió estímulos económicos por parte del gobierno de Velasco, según Feldman (2009, p. 151), la agrupación no dependió exclusivamente de este respaldo. La importancia y el éxito de Perú Negro radicaron principalmente en su talento y dedicación para llevar las expresiones culturales afroperuanas a un público más amplio, tanto a nivel nacional como internacional. La compañía revitalizó géneros tradicionales como el festejo, el landó y la zamacueca, diferenciándolos con características propias en danza y música, y desempeñó un papel crucial en la difusión de estos estilos más allá de las fronteras nacionales.

Por otra parte, sobre los instrumentos de percusión que conforman el ensamble de música afroperuana son un objeto de estudio en esta investigación, por lo que a continuación se explica sobre su técnica de ejecución.

Actualmente, el cajón peruano tiene una forma cúbica o rectangular que tradicionalmente está hecho de madera, cuenta con aproximadamente 50cm de alto, y alrededor 30cm de ancho y profundidad. La parte frontal del cajón se conoce como la "tapa" o "boca", esta superficie está "ligeramente desclavada, la que se percute con mayor frecuencia, para mejorar la vibración, y un hueco en otra cara, para favorecer la sonoridad, en especial de los tonos graves" (Raventós, 2007, p. 250). Además, en la parte posterior, posee una cara con un hueco que actúa como una caja de resonancia que amplifica el sonido. El cajón produce, principalmente dos sonidos, grave y agudo y su técnica de ejecución es, especialmente con las manos, utilizando el uso de la palma y los dedos.

La quijada es una mandíbula sobre la cual se percute. Puede ser de burro, mula o caballo. Respecto a la técnica básica, se sujeta desde la barbilla con la mano izquierda, y la mano derecha genera dos sonidos el raspado de los dientes, con una costilla de oveja o un palo y el golpeo de un lado de la mandíbula con la parte inferior del puño cerrado. (Feldman, 2009, p. 9; Morales, 2012, p. 43).

Sobre la cajita, se presume que estuvo inspirada en las cajas donde se recogía la limosna en las iglesias. Su primer registro es del siglo XIX, apareciendo a una obra del pintor Pancho Fierro. Hecha de madera y con una tapa a bisagras, se cuelga del cuello del ejecutante. La técnica consta de cerrar y abrir la tapa de la caja alternando con golpes a los lados de la caja con un palo (Feldman, 2009, p. 9; Morales, 2012, p. 42).

Respecto a la técnica de ejecución y rol de la campana de mano, Morales confirma que “este instrumento es simplemente un cencerro al que se le ha quitado la lengüeta interna y se golpea con un palo de madera” (2012, p. 51). Su función es mantener el pulso y para proporcionar acentos específicos dentro de la estructura.

Las congas se construyen típicamente con madera y tienen un parche de cuero estirado en uno de sus extremos. Las congas vienen en diferentes tamaños, cada una produciendo diferentes tonalidades: la tumba (grave), la conga (medio) y la quinto (agudo) (Rigol, 2020, p. 48). La técnica de ejecución de las congas implica el uso de las manos, con golpes específicos como el abierto, el tapado o presionado, el seco, el bajo de palma y el manoteo talón-punta, que producen diferentes timbres. En el contexto afroperuano, las congas se utilizan tanto en solos como en acompañamientos.

El bongó consiste en dos pequeños tambores unidos entre sí, tradicionalmente hechos de madera con parches de cuero. La técnica de ejecución del bongó se basa en el uso de los dedos y las palmas para golpear los parches de los tambores, produciendo sonidos agudos y secos. Los patrones rítmicos del bongó son esenciales para establecer

la base rítmica en muchos géneros musicales afroperuanos, proporcionando un contrapunto rítmico, habitualmente acentuando la 2da corchea de cada pulso.

En adición están las danzas, cada una de ellas se diferencia no solo por sus movimientos, sino también por su origen y significado. Entre las danzas más conocidas están el Festejo, es por lejos el subgénero afroperuano más grabado por artistas peruanos, y el Alcatraz, famoso por ser una danza de cortejo en el que la mujer lleva un pañuelo colgado en la parte baja de la espalda y el hombre baila con una vela en la mano intentando quemar el pañuelo. Después, el Ingá, Son de los diablos, Festejo de ritmo, Ollita noma son danzas que han sido notablemente descuidadas en el registro fonográfico, dando como resultado una muy poca popularidad; esto se refleja en que cualquiera de estas danzas, incluyendo el mismo Alcatraz y demás que no mencionadas, son comúnmente llamadas “festejo”.

La técnica del *slap*

El *slap* es una técnica de ejecución del bajo eléctrico que implica golpear y pellizcar las cuerdas. Stokes afirma que generalmente involucra el golpear las cuerdas o cuerpo del bajo con ambas manos (2008, p. 1). Además, Stokes (2008) coincide con Romero (2021) en que esta técnica se implementó inicialmente en el contrabajo durante la década de 1920 (p. 4).

José Manuel Lopez y otros (2014) afirma que Larry Graham es el inventor del *slap*, una de las técnicas más usadas en el *funk* (p. 1). Aunque, Schroeder (2011) asevera que “Graham played electric bass with Sly and the Family Stone, and is known for developing the thumb technique used in right hand slapping¹” (p. 3). Entonces, se puede afirmar que Larry Graham fue quién lo popularizó en el bajo eléctrico la técnica del *slap*, al punto que se le considera, de manera errónea, como el creador de la técnica.

¹ Graham tocaba el bajo eléctrico con *Sly and the Family Stone*, y es conocido por desarrollar la técnica del pulgar usada para golpear con la mano derecha. [Traducción propia]

A continuación, se mostrará y explicará, con imágenes de referencia, la ejecución de la técnica de *slap* que se usará en la composición, así como los símbolos que representan cada tipo de golpe en el bajo que estarán escritos en la partitura por debajo de cada nota escrita.

La técnica de *slap* consta de diversos movimientos de la mano para la ejecución del instrumento.

Figura 1

Alejamiento del dedo pulgar de la mano derecha



Nota. Foto tomada por el autor durante la práctica del solo para la canción Laureando en la tercera sesión de composición

Figura 2

Golpeo con el pulgar de la mano derecha en la cuerda



Figura 3

Muestra de la superficie interna del dedo pulgar de la mano derecha con la que se golpea la cuerda



En la figura 1 y 2 se muestra el movimiento del pulgar para golpear las cuerdas. En la figura 3 se observa la parte lateral externa que tiene contacto con la cuerda. Esta técnica es llamada *Thump* o *slap*, en la partitura este golpe estará representado por la letra T.

Figura 4

Introducción del dedo índice derecha



Figura 5

Dedo índice derecho alejado de la cuerda



Nota. La imagen muestra el dedo índice derecho justo después de haberla jalado la cuerda en dirección contrario al instrumento.

Es la figura 4 y 5 se aprecia la técnica de *Popping*, que consiste en colocar los dedos índice o medio por debajo de las cuerdas y jalarla hacia el lado contrario del bajo. En la partitura este movimiento estará representado con la letra P.

Figura 6

Pulgar derecho acercamiento descendente hacia la cuerda



Figura 7

Pulgar derecho debajo de la cuerda



Nota. La imagen muestra el pulgar derecho después de haber tenido un contacto rápido con la cuerda de manera descendente

Figura 8

Pulgar derecho ascendente hacia la cuerda



Figura 9

Pulgar derecho arriba de la cuerda



Nota. La imagen muestra el pulgar derecho después de haber tenido un contacto rápido con la cuerda de manera ascendente

En las figuras de 6, 7, 8 y 9 se muestra el doble pulgar (*double thumping*) que, a diferencia del *thump* o *slap*, consiste en pulsar la cuerda hacia abajo con parte de la yema y el lateral externo del pulgar (figura 6 y 7) y hacia arriba teniendo contacto con la uña (figura 8 y 9). El uso de los estilos *thump* y *double thumping* es de libre elección, por lo que para ambos golpes de cuerda se usará la letra T para representarlo en la notación.

A su vez, utilizarán 4 símbolos más. El *hammer* o martillo, que consiste en golpear las cuerdas contra el diapasón usando la mano izquierda, se expresará con la letra H. El *lift off*, con la letra L. Dentro del grupo de las notas silenciadas, que se basan en limitar la vibración de las cuerdas con los dedos de la mano izquierda, se usará la letra F. Por último, para el rasgueo, es decir, el roce de varias cuerdas con la punta de los dedos, se usará la letra R.

Metodología

La investigación es una autoetnografía, con un enfoque cualitativo y de tipo descriptivo y analítico. La autoetnografía estuvo focalizada en la realización de un laboratorio de composición y el análisis de mi propia experiencia musical,

particularmente en relación con la percusión afroperuana y su impacto en la composición de un solo de *slap* para Laureando, una obra en ritmo de festejo afroperuano de Noel Marambio.

El laboratorio de composición el cual consistió en la exploración instrumental dividido en sesiones de composición. Este método generó una constante interiorización de los ritmos elegidos; de esta manera, a medida que fui estudiando más patrones de percusión, fui desarrollando una mayor comprensión y adaptación al bajo eléctrico, lo cual me permitió variar con facilidad los patrones en los aspectos melódicos y rítmicos. Este método resultó adecuado porque el tiempo entre sesiones fue usado para la reflexión y análisis, y tanto el conocimiento o dudas generadas pueden ser trabajadas en la siguiente sesión. Por otra parte, se adscribe a un enfoque cualitativo, ya que su objetivo principal radica en comprender y explorar las experiencias subjetivas y los significados construidos en torno a mi experiencia con la percusión afroperuana y su influencia en la composición del solo de *slap* para Laureando. Es de tipo descriptiva, debido a que narré mis vivencias personales, detalles contextuales, observaciones y reflexiones que experimenté en el laboratorio de composición. Además, es de tipo analítica porque propició una reflexión crítica, incluyendo interpretaciones y análisis en profundidad de cómo mi experiencia personal con la percusión afroperuana ha influido en las decisiones creativas tomadas durante el proceso de composición.

A lo largo de las 11 sesiones tuve el rol de explorador y compositor en la técnica de *slap* en el bajo eléctrico. En base a partituras de distintos instrumentos de percusión afroperuana, leí, interpreté y analicé patrones de cajón, campana, congas y bongó para desarrollar la composición del solo de *slap* para la sección de Solo de la canción Laureando.

Por ejemplo, en la primera sesión, partiendo de ejecutar patrones de acompañamiento en el cajón, analicé cuales son los tipos de golpes, por ejemplo, sonidos graves y agudos, acentuaciones y golpes fantasmas para hacer una traducción al bajo. Imité el registro de las notas con graves y agudos, definiendo que notas van acentuadas y cuáles van como nota silenciada con la cuerda silenciada. A partir de una base imitada empecé a agregar y quitar notas, dando silencios o notas de mayor duración, así como también subdivisiones.

Para una siguiente sesión usé las congas, ejecuté patrones de acompañamiento, analicé los mismos detalles que en el cajón y demás que sean pertinentes para el instrumento y lo traduje al bajo usando los mismos criterios para después generar variaciones de mi traducción en el bajo. En este caso fue conveniente primero hacer cajón y conga ya que el cajón tiene mayor jerarquía en la práctica de la música afroperuana, por lo tanto, compuse las primeras líneas desde los instrumentos más relevantes para el estilo como la madera del cajón y di variedad con los cueros. Para la tercera sesión, ya al tener varios compases compuestos, pude basarme en llamadas de la campana de mano para que al traducirlas al bajo como avisos de un cambio de sección dentro del solo.

Todas las sesiones de exploración fueron registradas en el DAW llamado Reaper, la sesión de grabación estuvo configurada en una frecuencia de muestreo de 48 KHz y 24 bits con el bajo conectado en línea, es decir, un cable del bajo a la interfaz y la interfaz conectada a la computadora, no se usaron micrófonos y la escucha fue mediante audífonos Shure SRH840. El bajo que usé fue un Squier Classic Vibe 70's de 5 cuerdas con 20 trastes en afinación estándar, y cuando no lo tuve disponible usé un bajo Squier Affinity Modificado de 4 cuerdas.

Además, el software de notación para la escritura de las partituras del solo fue Sibelius. De manera que me permitió la interrupción de la sesión cada vez que llegué a un resultado que me gustó para escribirlo en el programa, y así evitar el olvido de ideas o detalles de la ejecución.

Inicialmente, las sesiones se planificaron con una duración de entre una hora y media y dos horas. Sin embargo, me di cuenta de que fijar una duración específica para cada sesión no era lo más adecuado. En su lugar, decidí que la duración de las sesiones debía adaptarse a los resultados que se iban obteniendo en cada una, permitiendo así una mayor flexibilidad y comodidad para la efectividad del proceso.

Consideré un orden para la construcción del solo, en la que la primera mitad está basada casi en su totalidad en patrones de los instrumentos representativos tradicionales y que la siguiente mitad estará basada en los instrumentos de influencia afrocubana como conga y bongó, es un símil con la cronología de la historia de la música afroperuana, que tiene una evolución delimitada en el territorio peruano hasta que se introducen ritmos y percusión afrocubana. Sin embargo, este no es un criterio que cumplí estrictamente.

Capítulo 1. Contexto musical: análisis de “Laureando”

La música sobre la cual se trabaja la composición del solo es “Laureando”, compuesta por el bajista Noel Marambio para ser incluida en el disco “Habla tío” de 2010 de la agrupación de jazz peruano Manante². Considero a Laureando como el resultado del estudio y aplicación en el bajo eléctrico de la música afroperuana (sobre todo del festejo) por parte de un músico cosmopolita y ligado al jazz como lo es Marambio. Vale aclarar que la partitura de la pieza me fue habilitada por el mismo compositor.

Esta composición está en la tonalidad de Sol mayor y en compás de 12/8 a 120 *bpm*³. Instrumentalmente, se puede afirmar que es una pieza para bajo eléctrico, dado que en este instrumento desempeña un papel fundamental, concentra los elementos musicales más importantes, como la introducción, melodía, armonía y el solo. Estos mismos elementos confirman la textura homofónica de esta pieza. Por otro lado, tiene un apoyo armónico hecho por el piano ejecutando acordes, y un acompañamiento rítmico donde intervienen los diferentes instrumentos del singular conjunto de multipercusión usado en Manante.

Aunque la pieza está ejecutada principalmente en el registro agudo del instrumento, la partitura está escrita en un registro grave. Esto se debe a que si se escribiera en el registro real es más difícil leer las notas. Por lo tanto, hay un gran porcentaje de la partitura acompañada por un número ocho entre paréntesis y una línea punteada que significa que esos segmentos deben ser ejecutados una octava más aguda de lo escrito.

² Manante es una agrupación peruana que fusiona variedad de estilos nacionales con el jazz. Su primer álbum, *Acomódate*, fue publicado en el año 2006.

³ *Bpm* es el acrónimo de *Beats per minute* [pulsos por minuto], es la unidad de medida de tiempo que refiere la cantidad de pulsaciones que hay en un minuto.

Para el análisis se definirá el aspecto formal de la canción, se señala el orden y desarrollo de cada sección y se nombra los acordes con cifrado anglosajón. La pieza presenta una estructura formal bastante coherente, se resume en orden con los siguientes sustantivos:

- A) Introducción: Presenta la tonalidad y la dirección descendente de la armonía con una introducción usando armónicos para las notas agudas.
- B) Exposición: La primera línea presentada en la sección A y B son el tema y el coro respectivamente. El material motivico de la sección A se mantendrá presente en todo el avance de la pieza y se contextualiza usando la armonía tradicional de festejo en un ritmo armónico más prolongado. La sección B presenta una nueva progresión insertando un acorde disminuido y una frase a modo de cierre de la variación, para cerrar con la progresión tradicional de festejo.
- C) Reexposición: Según la partitura, hay un retorno a la sección A hasta la B.
- D) Desarrollo: La sección C es la más extensa, variada y libre de la pieza, tiene dos secciones internas en distintas regiones tonales de Sol mayor, en su relativa menor y en su subdominante, donde se recurre una vez más a la progresión armónica descendente. Además, es la sección con una dinámica más fuerte y con más inestabilidad por su distancia de la tonalidad principal y permite demostrar el crecimiento y adaptación del motivo.
- E) Transición: La sección D es un interludio que genera contraste por su dinámica suave y notas largas, funciona como un respiro para el nuevo auge al que se llega en el solo de *slap* de la sección E.
- F) Conclusión: Por último, la sección E, es una fuga que enseña un nuevo motivo rítmico en *slap*, usando las notas de la primera variación de la melodía (La, si y

Do) con un ritmo de Ollita noma, con una larga extensión de acorde de tónica se mueve una tercera menor ascendente hacia Si bemol mayor para ejecutar el mismo patrón de *slap* y dar inicio a la improvisación.

La introducción previene sobre la manera en la que se ejecutará el bajo en el resto de la canción. Otorga la libertad al ejecutante de tocarlo en Rubato, es decir, no hay un ritmo fijo, el intérprete puede alargar o acortar notas a su criterio. El patrón inicial propone notas graves, las cuales definen un grado armónico de la tonalidad, seguido de notas agudas que tiñen la armonía con notas cordales y/o disonancias.

Figura 10

Extracto parcial de la sección A de “Laureando”, primeros compases (Marambio, s.f.)



Específicamente, la introducción parte con una línea cromática ascendente hacia la nota Sol, señalada de color verde en la figura 10. Al llegar a Sol en el primer tiempo del nuevo compás, lo que plantea el uso de un registro medio del instrumento, en adición al uso de notas agudas (La y Re) tocadas en armónicos, presenta la tonalidad con un Sol(sus2), el reemplazo de la nota Si por un La no permite concretar la sensación de reposo esperada por el primer grado dada su disonancia con su novena. Se mantienen los armónicos para descender de Sol a Fa sostenido que con los armónicos concretan un D en primera inversión. A continuación, se agrega un becuadro para abordar a un Fa natural, entonces cambia la calidad del acorde a un Dm en primera inversión, lo cual se entiende como un préstamo modal del quinto grado de Sol Eólico, siguiendo con el

descenso del Fa natural al Mi, se toca otro Mi una octava más grave, justamente la nota más grave que puede dar el instrumento, cambiando los armónicos a las notas Re y Sol que se traduce como un Em7. Este salto en el registro de las notas graves y cambio de notas agudas acompañado de una pausa, que deja vibrando el instrumento, contrastan con la estabilidad que establecieron los armónicos iniciales que mantuvieron junto al descenso cromático de las notas graves.

Figura 11

Extracto parcial de la sección A de “Laureando” (Marambio, s.f.)



El compás 5, donde inicia el último segmento de la introducción, lo interpreto como un movimiento resolutivo. Primero aparece un Si bemol que significa un salto de tritono desde Mi, seguido por los armónicos La y Re, este acorde es un Bbmaj7, un acorde de préstamo modal del tercer grado de Sol Eólico, que cumple la misma función que tendría un Bm como tercer grado de Sol, es decir, una función tónica. El descenso cromático es una característica de esta sección, como se ve en la figura 11, este movimiento lleva a un La en el compás 6, los armónicos regresan a Re y Sol, forman un Am7(sus4), segundo grado de Sol, rápidamente el La obtiene un bemol para conseguir un Abmaj7(#11) y finalizar con un Sol con armónicos en Re y Si, recién apareciendo un primer grado en triada mayor.

Figura 14

Coincidencia rítmica

The image shows two staves of music. The top staff is labeled 'Clave abakuá' and is in 6/8 time. The bottom staff is labeled 'Línea principal de Laureando' and is in 12/8 time. Three vertical red boxes highlight the first, third, and fifth notes of the 'Clave abakuá' staff, which align with the first, third, and fifth notes of the 'Línea principal de Laureando' staff, demonstrating a rhythmic coincidence.

Nota. Imagen editada por el autor de esta tesis. Comprende dos imágenes tomadas de Rigol (2020, p.16) y Marambio (s.f.).

De las 5 notas presentes en la clave abakuá, las notas graves de la línea de Laureando coinciden en la primera, tercera y quinta.

La armonía es la del festejo tradicional, que agrupa en un solo compás la progresión I-IV-V. Laureando, sin embargo, tiene la peculiaridad de estar en otro ritmo armónico, puesto que cada acorde dura un compás, como se ve en la figura 13. Por tanto, la sección A define la armonía tradicional del festejo, con un ritmo armónico de 4 tiempos en compás compuesto, en un grupo de 4 compases; además, está delimitada por barras de repetición, hecho que advierte la importancia de este material musical como presentación de los motivos rítmicos y melódicos que se conservarán a lo largo de la pieza.

Figura 15

Sección A de la pieza de bajo eléctrico "Laureando" señalizando melodía

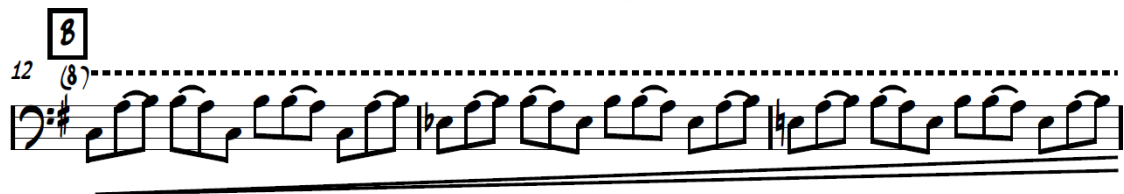
The image shows two staves of music in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The top staff has a green box highlighting the first four measures. The bottom staff has a green box highlighting the first four measures and an orange box highlighting the last four measures. The music consists of eighth notes and quarter notes.

Nota. La partitura ha sido modificada, se han eliminado líneas y números para evitar un exceso de señalizaciones y facilitar la lectura.

Por otro lado, las notas agudas correspondientes a la melodía en la sección A permanecen totalmente estáticas en un intervalo de segunda durante los tres primeros compases de cuatro como se aprecia en la figura 15 en los recuadros verdes. En el cuarto compás se introduce una variación motívica por intervalo de tercera, como se ve en el recuadro naranja.

Figura 16

Extracto parcial de la sección B de “Laureando”, solo compás 12



Nota. Extraído de Marambio (s.f.).

La sección B emerge con una candencia rota, porque la sección A finaliza en un D, se espera la resolución a G, no obstante, la aparición de C quiebra y advierte de un cambio en el círculo armónico presentando dos veces. Con la misma consigna de un acorde por compás, mientras se mantiene la melodía principal presentada en la sección A, aparece Mi bemol como bajo en el segundo compás de esta sección B. Este Mi bemol se entiende como un acorde disminuido que resolverá a Mi natural, se infiere la calidad del acorde por su sonoridad tensa y porque en la melodía están las notas Si y La, que son la cuarta aumentada y quinta aumentada, o visto desde la perspectiva “menor” del acorde disminuido, son la quinta disminuida y la sexta menor de Re sostenido. En el tercer compás sigue la misma melodía con el movimiento de la nota más grave a Mi natural. Cabe resaltar que estos tres compases tienen un crescendo que indica que el cuarto compás deberá tener mayor dinámica al ejecutarse.

Figura 17

Extracto parcial de la sección B de “Laureando”, solo compás 15



Nota. Extraído de Marambio (s.f.).

Hacia el cuarto compás se revela una frase hecha con notas tocadas simultáneamente; si bien solo el Fa suena con becuadro, y vistas las dos apariciones de préstamos modal del Eólico, interpreto que la frase también está hecha sobre una escala de Sol menor natural.

Figura 18

Extracto parcial de la sección B de “Laureando” señalizando acordes (Marambio, s.f.)

Nota. La partitura ha sido modificada, se han eliminado líneas y números para evitar un exceso de señalizaciones y facilitar la lectura.

En resumen, el final de la sección B vuelve a presentar la armonía y melodía de la sección A, pero dispuesta de otra manera desde el compás 18. Los grados IV y V, C y D, anteceden dos compases de G que concluyen la sección. Lo siguiente, según la partitura, sería repetir la ejecución desde la sección A y continuar hasta el final de la pieza.

La sección B es una sección de variación, surge con la ruptura de la cadencia V-I, sugiere un acorde disminuido que resuelve en el sexto grado, cierra el primer grupo de

cuatro compases con una frase donde se tocan 2 notas simultáneamente en la escala paralela de Sol mayor y cierra volviendo a presentar el material de la sección A en un orden diverso.

La sección C es la más extensa, considero que debería estar separada en dos secciones, sin embargo, a causa de ceñirse a la partitura escrita por el mismo Marambio, respetaremos las separaciones señaladas por el autor. Las dos partes, tiene variaciones progresivas del material indiscutiblemente más lejanas una de otra.

Figura 19

Extracto parcial de la sección C de "Laureando", del compás 20 al 23 (Marambio, s.f.)

The image shows a musical score for two staves in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff is labeled with a box containing the letter 'C' above measure 20. The second staff starts at measure 22. Both staves contain eighth-note patterns. Red boxes highlight specific notes in measures 21 and 23 of both staves, which correspond to the notes mentioned in the text as being added to the melody.

Los primeros diez compases se enmarcan en Sol mayor y posterior a ello tiene una fluctuación a una región en Mi menor. Exponen tres acordes, Sol mayor y Mi menor, entre ellos un dominante (V sustituto).

Del compás 20 al 23, en Sol mayor, se agrega una nota más a la melodía habida, el Do señalado dentro de los recuadros rojos en la figura 19, que se puede entender como una apoyatura del Si.

Figura 20

Extracto parcial de la sección C de "Laureando", compases 24 y 25 (Marambio, s.f.)



A continuación, en los compases 24 y 25, se llega a una transposición tonal hacia un Fa lidio; es decir, la estructura interválica de bajo y melodía en Sol mayor, descendió un tono a Fa mayor y adaptó la cuarta justa, que en Sol mayor era la nota Do, a Si que es la cuarta aumentada de Fa, como se puede apreciar dentro de los recuadros rojos en la figura 20. Este acorde tiene dos perspectivas de análisis: la primera opción es explicarlo como un préstamo modal, un séptimo grado de Sol Mixolidio, con eso se sustenta que sea lidio, a pesar de ello, no se debe dejar de lado hacia donde se mueve este acorde, que es un Mi menor. Por lo tanto, este Fa lidio actúa a manera un sustituto tritonal de Si séptima (pero con séptima mayor), y este enfoque también respalda el uso de la cuarta aumentada.

Figura 21

Extracto parcial de la sección C de "Laureando", del compás 26 al 29 (Marambio, s.f.)



Después de dos compases de Famaj7(#11) hay un aumento de intensidad para el Em en los siguientes cuatro compases (del 26 al 29), inclusive la melodía cambia su composición para ascender de manera diatónica tocando intervalos de tercera, agregando tensiones como novena y oncena, como se ve en la figura 21 en los recuadros de color naranja. El sustituto tritonal que resuelve a Em, en adición al cambio de la

melodía estática por la ascendente evidencian un desarrollo paulatino del material motivico y armónico de la pieza, dado que el autor propone nuevas formas de generar tensión y resolución con acordes que no habían aparecido antes en la obra.

Los siguientes diez compases, que considero que deben separarse en otra sección, presentan un desarrollo de los elementos musicales más distanciados como en los intervalos de la melodía, sin alterar el patrón rítmico y alternancia de notas graves y agudas. En cuanto a la armonía, el centro tonal se va desplazando a Do mayor.

Figura 22

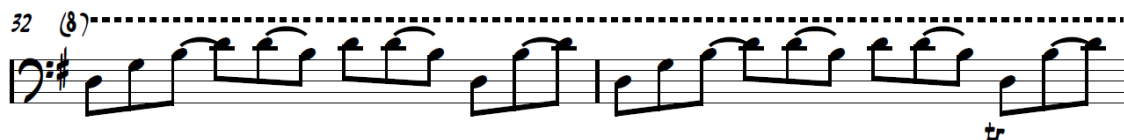
Extracto parcial de la sección C de "Laureando", compases 30 y 31 (Marambio, s.f.)



Después de advertir la dinámica de ejecución en mezzopiano, una dinámica serena, los dos compases iniciales tienen un Eb+maj7, un tercer grado procedente de Do menor melódica. La melodía reproduce la característica estática inicial de dos notas, Si y Re, ahora separadas por un intervalo de tercera. Mientras tanto, en las notas graves, hay una dinámica exclusiva de esta sección, habrá 2 notas de bajo que suenan en simultáneo; mientras las notas más graves descenderán cromáticamente desde Mib hasta Do, se mantendrá la nota Sol, como un pedal interno a lo largo de la progresión de acordes.

Figura 23

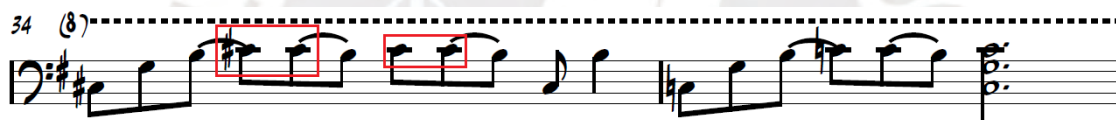
Extracto parcial de la sección C de "Laureando" , compases 32 y 33 (Marambio, s.f.)



En los siguientes dos compases solo cambia el bajo, del Mi bemol descende a Re, la sonoridad de este acorde evoca un G en segunda inversión, es decir, con el bajo en la quinta. También, se debe ejecutar con un mordente (escrito como trino) es decir, generar una vibración sobre la nota Re grave, que está en el cuarto tiempo del segundo compás, con la mano que ejecuta el instrumento en el diapasón.

Figura 24

Extracto parcial de la sección C de "Laureando" , compases 34 y 35 (Marambio, s.f.)



A continuación, el desarrollo de este material concluye con una cadencia distinta a lo visto anteriormente, un compás que tenía como nota más grave el Re descende a Do sostenido, la siguiente nota es el Sol que permanece desde el Mi bemol, y la melodía solo cambia, al igual que el bajo, de Re a Do sostenido, como se ve en la figura 24 en los recuadros rojos, formando un C#m7b5, dado que posee quinta disminuida (Sol) y séptima menor (Si). Este pasaje resuelve al acorde de C, haciendo un arpeggio en el cual no se manifiesta la tercera mayor, Mi, y hay un Si como apoyatura hacia el Do más agudo del acorde.

Figura 25

Extracto parcial de la sección C de "Laureando", del compás 36 y 39 (Marambio, s.f.)

Por último, repite exactamente la misma progresión vista en el final de la sección B, IV-V-I, con 3 notas de melodía en el acorde del primer grado, G.

La sección C, si bien inicia y termina con el acorde de G, tiene un desarrollo interno en las regiones tonales del relativo menor y en su subdominante, Mi menor y Do mayor respectivamente. La elección de las nuevas tonalidades, añadido a los acordes de sustitución de dominante, préstamos modales de escalas menores y resoluciones con acordes tensos como los semidisminuidos indiscutiblemente exhiben contraste gracias a la progresiva exposición de recursos armónicos y la adaptación melódica a estas conmutaciones. Lo que sostiene la solidez de esta sección en relación a la pieza es la imitación rítmica con el material expuesto en las secciones A y B, la relación de las notas graves y la respuesta de las notas agudas. Además, los elementos armónicos y melódicos también tienden a ser descendentes: las notas graves son Mi bemol, Re, Do sostenido y Do, un movimiento cromático descendente; mientras la melodía de las notas agudas son Si y Re, luego Si y Do sostenido, y Si y Do natural. Por último, durante esta progresión de armonía y melodía descendentes, la nota Sol, mencionada antes como un pedal interno, se presenta como un elemento estático y unificador, apareciendo en la segunda corchea del primer pulso de los seis compases.

Figura 26

Sección D de la pieza de bajo eléctrico “Laureando” (Marambio, s.f.)



La sección D comprende 8 compases, y se caracteriza por su contraste en relación a la sección C, debido a su intensidad, y también se diferencia de las secciones A y B por no incluir el esqueleto rítmico usado. Peculiarmente toda la sección comprende bicordios en décimas, con duración de redondas con puntillo y blancas con puntillo. Nuevamente se hace uso de los préstamos modales y la progresión de acordes es descendente. Tras un compás de G, el siguiente compás contiene dos acordes, F y Eb, para repetirse dos veces más para completar seis compases. Finalmente, en los dos últimos compases entra D, como quinto grado, para concluir en la siguiente sección que inicia en G, con una cadencia perfecta.

Figura 27

Patrón rítmico de cajón para el estilo Ollita Noma (Morales, 2012, p. 34)



La sección E da inicio al solo de *slap*, la rítmica usada es similar al patrón de cajón en el estilo de festejo llamada “Ollita noma”.

Figura 28

Extracto parcial de la sección E de "Laureando", del compás 48 al 55 (Marambio, s.f.)

E SLAP

48

50

52

54

Además de la indicación de ejecutar esta sección con *slap*, armónicamente, presenta ocho compases en G, en los que las notas agudas son las mismas que usaron en los últimos cuatro compases de la sección B.

Figura 29

Extracto parcial de la sección E de "Laureando", del compás 56 al 59 (Marambio, s.f.)

56

58

Posterior a ello, la armonía se dirige a un Bb durante cuatro compases, este acorde representa un préstamo modal, es el tercer grado de Sol menor.

Figura 30

Extracto parcial de la sección E de “Laureando”, sección de solo (Marambio, s.f.)



La partitura finaliza con un grupo de ocho compases que enmarcan la armonía usada en los solos.

En conclusión, el análisis de la estructura rítmica y armónica, el desarrollo melódico, y la forma de la canción “Laureando” ha revelado la conexión entre la rítmica de las notas graves y la clave abakuá. La armonía tiene una constante presencia de préstamos modales, sobre todo procedentes de escalas menores; y segmentos en tonalidades cercanas a la tonalidad principal, Sol mayor. A nivel melódico, se presenta un desarrollo interesante a partir de un motivo inicial. Este motivo es transformado a través de variaciones de intervalos, y se adapta a la armonía, generando unidad y cohesión a lo largo de la pieza. La forma posee secciones claramente definidas por su carácter y función, como la exposición del material, desarrollo del mismo, contraste pacífico y un cierre con solo de bajo eléctrico.

Capítulo 2. Desarrollo del laboratorio de composición

En este capítulo se describen las once sesiones del laboratorio de composición, desarrolladas durante siete semanas y tres días, con el objetivo de determinar cómo adaptar los ritmos y patrones de los instrumentos de percusión afroperuana a la técnica de *slap* en el bajo eléctrico para la composición de un solo.

2.1. Sesión 1

Tabla 1

Detalles de la sesión 1

Duración de grabación	Resultados Obtenidos	Patrones de Percusión
1 hora 30 minutos	8	3

Figura 31

Resultados en base al patrón básico de cajón que escribe Morales (2012)

The figure shows two staves of music. The top staff is a bass line in G major, 12/8 time, with chords G, D, G, D, G, D, G, D. The bottom staff is a drum line consisting of eighth notes. The notation includes a watermark 'UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUAYAQUIL'.

Inicié la primera línea haciendo una imitación lo más fiel posible al registro de los golpes del cajón para el patrón básico de festejo que escriben Morales (2012) y Susnjar (2013). Aplicaré golpes con el pulgar (*Thumb slap*) de la mano derecha, sobre todo en las cuerdas 3 (La), 4 (Mi) y 5 (Si) para los golpes graves del cajón y jalar las cuerdas (*Popping*) con los dedos índice y medio de la mano derecha en las cuerdas 1 (Sol) y 2 (Re). Todas las ideas estaban sujetas a sugerir una armonía I – V o I – IV – V, siendo el IV solo de paso o transición. Mantuve cierta unidad respecto a cómo iniciar con los golpes graves, sujetándome de la tónica, 2da y 3ra de Sol mayor para definir el acorde y haciendo arpeggios sobre el Re dominante en los tres primeros resultados del primer sistema.

Figura 32

Resultados en base al patrón básico de cajón que escriben Susnjar (2013) y Alcazar (2008)

The image shows a musical score for a cajón piece. It consists of two staves. The top staff is a bass line with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The chords are G, C, D, G, C, D, Bb, Eb, F, Bb, Eb, F. The rhythm is indicated by letters T, P, H, and TH below the notes. The bottom staff shows the cajón rhythm, which is a simple pattern of eighth and sixteenth notes.

En el segundo sistema inician los resultados de otro patrón básico para festejo que escriben Susnjar (2013) y Alcazar (2008), que será el patrón que usaré hasta el final, solo añadiendo el patrón de Quijada de burro que escribe Alcazar. Los resultados en Si bemol mayor son una transposición de lo hecho en Sol mayor e intento enfatizar más los cambios de registro. Respecto a la armonía sigo sugiriendo un I – V, mientras alterno las notas del arpeggio en la dominante.

Figura 33

Resultados usando bicordeos

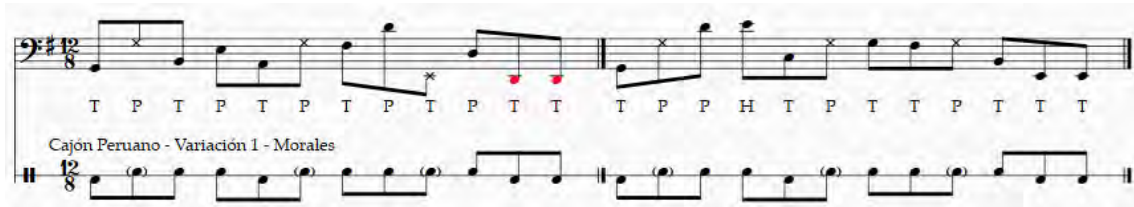
The image shows a musical score for a cajón piece. It consists of two staves. The top staff is a bass line with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The chords are G, D, G, D, G, D, G, D, G, F7. The rhythm is indicated by letters T, H, T, P, P, H, T, P, L, T, P, P, H, T, P, L, T, P, L, T, P, P, H, T, P, L, T, P, P. The bottom staff shows the cajón rhythm, which is a simple pattern of eighth and sixteenth notes.

En el resultado del compás 9 sería la primera vez que empieza a usar bicordios, siendo siempre con las notas del tritono de la dominante. En el resultado de los siguiente 8 compases corresponden a una frase de 4 compases en G y 4 compases en Bb. No imito totalmente el patrón de cajón en el cuarto pulso de cada compás; en el último compás está una dominante hacia Bb con la rítmica en los pulsos 3 y 4 del primer patrón de la sesión.

congas, me pueda significar mayor tiempo de práctica para la asimilación y composición. Por último, desarrollo el aspecto de escribir frases de 4 compases.

Figura 35

Resultados rellenando con notas silenciadas



Estos 2 primeros resultados, si bien hay un I – V implícito, poseen un acercamiento a lo jónico con el uso de la sexta nota del modo (Mi), y la segunda nota (La).

Figura 36

Resultados usando armónicos



Respecto a la imitación del patrón de cajita que escribe Alcazar (2008), opto por tocar en décimas, si bien se puede pensar en cada décima como un grado en tonalidad mayor, mi perspectiva fue de “colorear” el modo jónico desde Sol e insinuar un Mi eólico, en el sentido de agregar décimas menores. En el segundo compás de este sistema hay un bicordio en B que va a un C, mi perspectiva es de apoyatura cromática, es decir, no estoy viendo ese B como una dominante que debe resolver a Em, y que resuelve a su tercera descendente C, sino como una apoyatura por semitono para llegar a C.

Finalmente, para generar contraste, se deja de hacer *slap* y opto por hacer arpeggios, cambio de técnica de ejecución en un (D7/C usando armónicos, en la primera mitad del

compás genero tensión dentro del D (V dominante) con la séptima en el bajo y tocando la 9na (Mi) y en la segunda mitad del compás llevo el bajo a la tónica y paso de un D7 a un Re cuarta suspendida (Dsus4).

Además, concluí que: el hecho de no haber sido un asiduo oyente de funk ni haber aprendido el clásico estilo de líneas de *slap* en funk, me permite estar más cerca al concepto de lienzo en blanco. Es decir, siento la libertad de pegarme al cajón y no tener una manera predeterminada de hacer articulaciones o frases; particularmente, no siento ninguna influencia del funk americano al momento de pensar en el *slap* afroperuano. Esto me permite avanzar con la seguridad de estar avocado totalmente a la esencia afroperuana. Considero importante recalcar este punto de la influencia del funk, debido a que, es un lenguaje que yo he percibido en los solos hechos por el compositor de Laureando, Noel Marambio.

2.3. Sesión 3

Tabla 3

Detalles de la sesión 3

Duración de grabación	Resultados Obtenidos	Patrones de Percusión
1 hora 30 minutos	2	2

Continúo con el desarrollo de la escritura por frases de 4 compases.

Figura 37

Resultados rellenando con notas silenciadas y arpeggios

En este primer resultado hago una réplica exacta respecto al uso de notas silenciadas, o golpes fantasmas, como son llamados en la percusión. Nótese que es la

primera línea que compongo que empieza directamente en la nota Do, siento la nota principal el Sol y la armonía sugiere un I – V.

Figura 38

Resultados rellenando con notas silenciadas y arpeggios transpuesto a Bb

5
P T L P T P F F T P T H T P T L P T P F F T P T H T P T L P T P F F T P T H T P T L P T P F F T P T H T

En este sistema está la adaptación a Bb. En estos 8 compases resalto que la primera nota de cada compás va descendiendo cromáticamente, empezó en Do, luego inicia en Si, Luego en Si bemol y luego en La. Estas características apuntan a un desarrollo de frases más prolongado.

Figura 39

Resultados imitando bordoneo de guitarra

9
T P H L T H P H L T T H T P H L T H P P T T H T P H L T H P H L T T H T P H L T H P P T T H
Cajón Peruano Alcatraz - Morales

En este resultado me inspiré en los bordones de las guitarras. Aquí también se vuelve a sugerir un I – V. En este resultado intercambio por compas entre 2 variaciones de la misma línea.

Figura 40

Resultados imitando bordoneo de guitarra transpuesto a Si bemol

13
T P H L T H P H L T T H T P H L T H P P T T H T P H L T H P H L T T H T P H L T H P H P T T H

En estos 4 compases en Bb mantengo lo más similar a lo hecho en G.

2.4. Sesión 4

Tabla 4

Detalles de la sesión 4

Duración de grabación	Resultados Obtenidos	Patrones de Percusión
1 hora 19 minutos	3	4

Figura 41

Resultado en base al patrón de cajón de Ingá

The image displays a musical score for a piece titled "Ingá - Morales". It consists of four staves. The top two staves are in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 12/8. The bottom two staves are in treble clef with the same key signature and time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like accents. A large, faint watermark of a university crest is visible in the background of the page.

Sobre el cajón en el Ingá, decidí construir 8 compases solamente en G. con una perspectiva totalmente en jónico, lo que condujo a enfatizar notas como Do, Mi, La. Se mantiene el respeto al registro del cajón y notas graves y agudas en el bajo; sin embargo, en algunos compases cambio la elección de notas y saltos en las notas graves sin cambiar la rítmica.

Figura 42

Resultado basado en armonía modal con patrón de Festejo de ritmo

The image shows two musical staves. The first staff, labeled '9', is titled 'Festejo de Ritmo - Morales' and features a melody in the upper voice and a rhythmic pattern in the lower voice. The second staff, labeled '12', is titled 'Ollita noma - Morales' and also features a melody in the upper voice and a rhythmic pattern in the lower voice. Both staves are in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4.

En estos resultados volví a la armonía I – V, con la idea de demostrarme que, si bien puedo empezar a desarrollar una perspectiva modal, siempre voy a poder volver a la armonía básica de la música afroperuana. En el segundo compás está la imitación del cajón en Festejo de ritmo, patrón que también he ejecutado en el cajón y logré componer rápidamente esos 3 resultados. El primero y el segundo en sobre G y D y el tercero sobre Am en escala dórica. Por último, están los resultados de la imitación de Ollita noma.

2.5. Sesión 5

Tabla 5

Detalles de la sesión 5

Duración de grabación	Resultados Obtenidos	Patrones de Percusión
1 hora 47 minutos	1	1

En base a la 4ta y 5ta variación de cajón en festejo que escribe Morales (2012). Durante el desarrollo de esta sesión tomé conciencia de mis objetivos imitando los patrones. Me di cuenta que generar diversos resultados de un mismo patrón, como hice en la sesión 1, solo aporta a la creación de una biblioteca de líneas gemelas de la percusión, mas no aporta a la construcción de un solo dinámico, diverso y cohesionado.

Parte de este problema, es que no genero un diálogo entre compases, o bien hago una idea por compás, o la vario mínimamente a lo largo de 4 compases, pero no existe una pregunta y respuesta entre las ideas, como sí suele suceder en la improvisación de la percusión afroperuana. Cambié el método de composición, esta sesión está enfocada en la construcción de frases de 8 compases, que significan una vuelta a la armonía del solo, 4 compases de G, 3 compases de Si Bb y un último compás que comparte los acordes Bb y D.

Figura 43

Resultado con registro amplio

Si bien mantengo la imitación de registro, en relación a los golpes agudos o graves del cajón, decidí que la imitación fiel a la percusión solo sería para el primer compás, a partir de esta primera idea el desarrollo de los 8 compases tendrá influencia más no hegemonía rítmico-registral del patrón. El inicio fue familiarizarme con los patrones soltando tres o cuatro ideas totalmente fieles a la percusión, y el desarrollo que se observa en la partitura es a partir de la única idea que me gustó. La influencia de patrón se nota en el inicio de cada dos compases, con la apertura de dos corcheas agudas y una grave en el primer pulso, considero que estos inicios de compás son los que otorgan cohesión a la frase de 8 compases. Los compases entre medio son ideas que me ejecuté sin enfocarme en un patrón en específico, es decir, son ideas espontáneas, surgen de la improvisación del momento sustentadas también en mi experiencia como músico.

La ruptura definitiva del patrón en estos 8 compases se da en el compás 6, donde, iniciando en el tercer pulso, aparece una agrupación de 7 corcheas de duración, lo que genera un desplazamiento en la acentuación. La agrupación sucede tres veces, siendo las dos últimas notas de la tercera agrupación el inicio de otra frase en la escala superlocrio desde Re, escala que se usa sobre las dominantes para generar más tensión que un modo mixolidio de la escala mayor.

Figura 44

Agrupación rítmica de siete corcheas

The figure shows a musical staff with notes and rests. Above the staff are chord changes: F7, Bb, F7, Bb, D7. Below the staff are rhythmic patterns: P L P T H, P L P T H, P L P T H T, T P P T P P. The notes are numbered 1 through 7, and some are grouped with brackets. The first group is red, the second is green, and the third is blue.

Mi plan para esta sesión era también trabajar los patrones de Son de los diablos y Ollita noma, sin embargo, el Reaper ya marcaba dos horas de grabación, y por el resultado conseguido me sentí conforme con la sesión.

2.6. Sesión 6

Tabla 6

Detalles de la sesión 6

Duración de grabación	Resultados Obtenidos	Patrones de Percusión
1 hora 47 minutos	1	3*

Nota. Se trabajó en base a 2 patrones de percusión y una transcripción de solo.

Se trabajó en base a dos patrones de cajón al mismo tiempo, Son de los diablos y Ollita noma dada su similitud; y, también, se adaptó al bajo un solo de bongó transcrito por Vásquez de la canción Ollita noma de Perú negro. El objetivo, al igual que la sesión anterior, fue la composición de una frase de 8 compases.

Figura 45

Resultado en base al patrón de cajón de Ollita noma

Esta vez no fue tan fiel a la imitación del registro; un aspecto positivo de solo usar el patrón para generar una idea, y construir a partir de la idea y no solamente del patrón, me ha llevado a pensar que la imitación del registro es una opción mas no una obligación. Inclusive el primer compás ya es distinto al patrón. En los compases 3 y 4 se puede observar la influencia que me quedó de la sesión anterior iniciando con dos corcheas agudas y una grave en el primer pulso. Al igual que en la sesión anterior, los compases rítmica y registralmente más alejados del patrón son los que me surgen naturalmente. Dado que el primer pulso de los primeros compases es muy similar rítmica y armónicamente al inicio del *slap* que propone Marambio, había determinado que este resultado será el inicio del solo, sin embargo, al hacer la adaptación al solo de bongó, con un lenguaje más simple y con una armonía I – V, opté por que este resultado sea una “segunda vuelta” con variaciones del inicio de *slap* que toca Marambio.

La partitura muestra 7 compases, ya que al no conseguir como cerrar la frase, sentí que debía ser con una llamada desde D, que lleva a resolver en G y empezar una nueva vuelta, así que opté por cerrar la frase con alguna frase que haya generado en las primeras sesiones donde las ideas estaban basadas casi en su totalidad a la progresión I – V.

Figura 46

Resultado en base a transcripción de Vasquez (2022)

The image shows two systems of musical notation. The first system starts at measure 1 and the second at measure 5. Each system consists of a bass clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a drum staff below it. The drum staff contains rhythmic patterns represented by letters: T (tom), P (placa), H (hi-hat), and L (bongó). The first system has 8 measures with patterns: TTT P P P, PLTHPT, TP PT PT, and PHT PHT. The second system has 8 measures with patterns: TPT TPT TPT, THP PT TT, PTLPT TTT, and TPTPTTTT PT.

Por el hecho de tener poca cantidad de notas, y un lenguaje rítmico claro y simple del festejo, me sentí en el deber de sugerir en cada compás una armonía I – V. Estas decisiones me llevaron a un resultado que suena muy coherente rítmica, melódica y armónicamente.

2.7. Sesión 7

Esta sesión no fue de creación, fue enfocada en la organización de los resultados creados hasta ese momento para la construcción del solo. Se respeta el inicio de 12 compases escrito por Marambio.

Figura 47

Resultado en base a la transcripción de Vasquez (2022) transpuesto a Si bemol

The image shows two systems of musical notation. The first system starts at measure 13 and the second at measure 17. Each system consists of a bass clef staff with a key signature of two flats (Bb) and a drum staff below it. The drum staff contains rhythmic patterns represented by letters: T (tom), P (placa), H (hi-hat), and L (bongó). The first system has 5 measures with patterns: TTT P P P, PLTHPT, TP PT PT, and PHT PHT. The second system has 5 measures with patterns: TPT TPT TPT, THP PT TT, PTLPT TTT, and TPTPTTTT PT. Chord symbols are written above the first system: G, D, G, D, G, D, G, F7. Chord symbols are written above the second system: Bb, F7, Bb, F7, Bb, F7, Bb, D7.

El solo ha iniciado con la adaptación del solo de bongó transcrito por Vásquez. La elección de este patrón es por la variedad rítmica que posee. La poca repetitividad genera contraste con la parte previa que consiste en 12 compases que inician con un mismo motivo rítmico, lo que convierte esta rítmica de solo de bongó en un elemento lo suficientemente diferenciador para marcar el inicio de la composición.

Figura 48

Resultado en base al patrón de cajón de Ollita noma

The musical score for Figure 48 consists of two staves. The top staff is in G major and contains measures 21-24. The bottom staff is in Bb major and contains measures 25-28. Chords are indicated above the top staff and below the bottom staff. Rhythmic notation is shown below each staff.

Measures 21-24 (Top Staff): G, D, G, D, G, D, G, F7

Measures 25-28 (Bottom Staff): Bb, F7, Bb, F7, Bb, F7, Bb, D7

Rhythmic notation (Top Staff): T P T T P P T T P T P T T P P L T H P T L P T T P L T H P T P T

Rhythmic notation (Bottom Staff): T P T T P P L L P L T H T H T P L P T T L T P T H P F T P T T T T T P T P T H

Posterior a ello, agrego los resultados del Son de los diablos y Ollita noma,

ambos resultados de la sesión 6. Este resultado está ubicado después de la rítmica del solo de bongó ya que rítmicamente es muy similar a los 12 compases iniciales escritos por Marambio. Si bien tiene variaciones, el hecho de tener la misma rítmica inicial cada 4 compases genera que se mantenga una ilación en el discurso del solo, no solo se está presentando nueva información, sino que esta está ligada a el inicio del *slap*.

Figura 49

Resultados en base al patrón básico de cajón que escriben Susnjar (2013) y Alcazar (2008) en Sol mayor y Si bemol mayor

The musical score for Figure 49 consists of two staves. The top staff is in G major and contains measures 29-32. The bottom staff is in Bb major and contains measures 33-36. Chords are indicated above the top staff and below the bottom staff. Rhythmic notation is shown below each staff.

Measures 29-32 (Top Staff): G, D, G, D, G, D, G, F7

Measures 33-36 (Bottom Staff): Bb, F7, Bb, F7, Bb, F7, Bb, D7

Rhythmic notation (Top Staff): T P L T P T P H T T P L T P T P T L T P L T P T P H T T P L T P P

Rhythmic notation (Bottom Staff): T P L T P T P H T P P L T P T P H P T P T P T P T P T T P T P T T T T T

Continúa con los 8 compases hechos en la sesión 1, donde el resultado es muy

similar al patrón de cajón en festejo y no propone variación rítmica.

Figura 50

Resultado usando armónicos y sin modular a Si bemol

The musical score for Figure 50 consists of two staves. The top staff is in G major and contains measures 37-40. The bottom staff is in Bb major and contains measures 41-44. Chords are indicated above the top staff and below the bottom staff. Rhythmic notation is shown below each staff.

Measures 37-40 (Top Staff): G, D, G, D, G, D, G, F7

Measures 41-44 (Bottom Staff): Bb, F7, Bb, F7, Bb, F7, Bb, D7

Rhythmic notation (Top Staff): T P T P T P T P T T T T P T T P T T T C F# D E D D F# G T P T P T P T P T T

Rhythmic notation (Bottom Staff): T P T P T P T P T T T T P T T P T T T T C F# D E D D F# G C F# D E D F# F# G

Después, con una alternancia de los resultados de la sesión 2, que fue donde se

usaron armónicos dejando de hacer *slap*. Este segmento rompe con la armonía

propuesta pues se mantiene en G los 8 compases; es decir, no tiene el cambio de tono a Bb los armónicos generan un contraste de textura.

Figura 51

Resultados imitando bordoneo de guitarra y transpuesto a Bb

Otra vez opté por alternar entre los resultados de la sesión 3, un compás donde

ejecuto una melodía en los primeros trastes usando cuerdas a abiertas y, para contrastar, otro compás con usando arpeggios y relleno con notas silenciadas.

Figura 52

Resultado con registro amplio

Por último, añado los resultados de la sesión 5 que tiene mayor rango de notas

agudas y graves. Además, añado mayor sensación de sincopa evitando tocar a tierra en lugares indistintos de los compases y presento una agrupación de 7 corcheas que genera un desplazamiento en los últimos 3 compases.

Figura 53

Agrupación rítmica de siete corcheas

2.8. Sesión 8

Tabla 7

Detalles de la sesión 8

Duración de grabación	Resultados Obtenidos	Patrones de Percusión
53 minutos	0	2

Esta sesión está basada en dos patrones que propone Morales (2012) para la campana en el festejo y en la fuga del festejo. Ambos patrones tienen exactamente la misma rítmica, la diferencia radica en que la fuga del festejo cambió algunos golpes a ser ejecutados en el agudo de la campana.

Contrariamente a los objetivos de estas sesiones, no conseguí ningún resultado que me gustara en esta sesión. Empecé con el mismo método que he usado en todas las sesiones, familiarizándome con el patrón, incluso previo a eso, tocando los patrones en una campana ya que cuento con ese instrumento. Sin embargo, me sentí con una obstrucción creativa y no conseguía productos decentes a mi parecer. Por lo que opté a usar un método con el que he estado experimentando en la música cubana.

Dentro de mi práctica y escucha de música cubana, específicamente timba, he comprendido progresivamente la relación de la clave con el desarrollo de la rítmica en el bajo y otros elementos de los arreglos musicales como la sección de vientos. Por lo que habitualmente, acompañado de una pista de percusión de música cubana suelo practicar líneas de canciones que he transcrito, y, además, improvisar para demostrarme el desarrollo rítmico que puedo producir. Lo mismo realicé en esta sesión 8 con la clave de festejo, aprovechando que es una clave que ya he tocado anteriormente, y en reiteradas ocasiones, estuve más de la mitad de la sesión explorando rítmicamente con el *slap*.

A partir de la improvisación, desarrollaba y variaba motivos rítmico-melódicos al instante. Las conclusiones a las que he llegado son las siguientes. a) Considero que

puedo crear motivos cortos, de hasta un compás de duración, equilibrados entre riqueza rítmica y melódica. b) Siempre que esté usando una escala mayor, usar el relativo menor aporta un nuevo punto de reposo. que sería el VI grado, sensación que dentro de lenguaje afroperuano es aceptado y usado. c) Me cuesta la variación rítmica en el caso de los desplazamientos, por ejemplo, iniciar un motivo en la primera corchea del pulso, después en la segunda corchea y, por último, en la tercera corchea siempre me termina sacando de mi cuenta interna de los cuatro pulsos de cada compás.

2.9. Sesión 9

Tabla 8

Detalles de la sesión 9

Duración de grabación	Resultados Obtenidos	Patrones de Percusión
1 hora 4 minutos	2	2

En esta sesión se trabajó sobre el patrón de congas en el festejo, específicamente para las secciones de estrofa y coro. Tuve la oportunidad de tener una sesión de práctica con las congas en la Especialidad de música de la universidad, junto a una breve introducción, dada por mi asesor, a la técnica de toque de esta percusión.

Mi práctica percutiva presentó un inicio lento y accidentado por mi nula comodidad con el instrumento y alejado dominio de la técnica. Sin embargo, opté por simplificar los golpes que se me hacían difíciles de ejecutar, viendo y escuchando ejemplos de otros percusionistas, para darme cuenta que, justamente, los golpes que se me complicaban realizar eran de importancia menor, entendiendo que estos sonidos secos no coincidían con los acentos del patrón de congas, y que, justamente, su utilidad radica en rellenar el espacio entre golpes acentuados, dado que este patrón al solo tener 3 golpes de sonido abierto, podría asemejarse a la quijada que acentúa rítmica puntuales. Tras este hallazgo, me enfoqué en escuchar, tocar y sentir en mi pulso interno los acentos del instrumento y su patrón.

En la sesión grabada, logré 2 resultados, uno para cada patrón. No me sentí completamente satisfecho con los resultados, por lo que decidí que la siguiente sesión sería orientada a conseguir variaciones dentro de lo sincopado y dinámico como entendí de mi práctica con las congas.

Los resultados obtenidos vuelven a ser de 8 compases completando una vuelta a la armonía del solo y perpetúan la idea implícita que he venido desarrollando de usar un patrón en cada vuelta de la armonía.

2.9.1. Resultado 1

Figura 54

Resultado en base al patrón de estrofa de Festejo en congas

The image displays a musical score for two systems. Each system consists of two staves. The top staff of each system is a bass line in G major (one sharp) and 12/8 time, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes, often starting with a rest. The bottom staff of each system is a conga line, represented by a single staff with a repeating rhythmic pattern of eighth notes. The first system is in G major, and the second system is in Bb major (two flats), as indicated by the key signature change. The conga line maintains a consistent rhythmic pattern throughout both systems.

Basado en el patrón de congas para el verso del Festejo, la manera de evitar tocar con el pulso fue simplemente eliminando la nota silenciada que estaba cuando iniciaba a componer la línea, generando una sesión de retraso al iniciar. Mantuve elementos que me agradan mucho como son los bicordeos en el tritono de la dominante uno de estos elementos. Además, usé constantemente una prevención de nota silenciadas antes de cada nota tocada de manera normal. Se respetó fielmente la armonía propuesta que se basa en el I-V, y la parte en Bb fue una transposición tonal, ya que mantiene la misma relación de interválica y de grados armónicos que usé en la parte de G.

2.9.2. Resultado 2

Este resultado se basa en el patrón de congas para el coro en el Festejo. La forma en la que produjo una sensación de omisión del pulso a tierra fue adelantar los acordes con una negra en la 2da corchea del 4to pulso. Armónicamente es similar al resultado anterior, añadiendo el uso del 4to grado, concluyendo en una progresión I-IV-V.

Figura 55

Resultado en base al patrón de coro de Festejo en congas

The image shows two systems of musical notation. The first system, starting at measure 9, consists of a bass line (bottom staff) and a conga line (top staff). The bass line features a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F352, G352, A352, B352, C353, D353, E353, F353, G353, A353, B353, C354, D354, E354, F354, G354, A354, B354, C355, D355, E355, F355, G355, A355, B355, C356, D356, E356, F356, G356, A356, B356, C357, D357, E357, F357, G357, A357, B357, C358, D358, E358, F358, G358, A358, B358, C359, D359, E359, F359, G359, A359, B359, C360, D360, E360, F360, G360, A360, B360, C361, D361, E361, F361, G361, A361, B361, C362, D362, E362, F362, G362, A362, B362, C363, D363, E363, F363, G363, A363, B363, C364, D364, E364, F364, G364, A364, B364, C365, D365, E365, F365, G365, A365, B365, C366, D366

Figura 56

Resultados en base a la combinación de los patrones de estrofa y coro de Festejo en congas



Conseguí mantener saltos de intervalos grandes frecuentemente para dar una sensación de activación de energía. Omití el uso de bicordeos y combiné, intercaladamente cada 2 compases, la entrada con retraso en la 2do corchea del pulso 1 con el adelantamiento de siguiente acorde desde la 2da corchea del 4to pulso. Concluyendo en un resultado que consigue una sensación más sincopada, evitando tocar en el pulso 1, fusionando los 2 elementos rítmicos que usé en la sesión anterior.

2.11. Sesión 11

Esta sesión se centró en la organización de la parte final del solo, donde se ha agregado los resultados obtenidos de la exploración con los patrones de congas de las sesiones 9 y 10, que finalmente tuvieron fueron combinados entre sí para presentar los últimos 16 compases.

A través de once sesiones, este laboratorio de composición exploró la adaptación de ritmos y patrones de percusión afroperuana a la técnica de *slap* en el bajo eléctrico. El proceso creativo, documentado detalladamente en este capítulo, revela una evolución gradual desde la imitación fiel de los patrones de percusión hasta una exploración más libre y personal. La experimentación permitió desarrollar un lenguaje musical propio e intrínseco con la rítmica afroperuana. Los resultados obtenidos demuestran el potencial

del bajo eléctrico como instrumento solista capaz de adaptarse a las características y complejidades de la música afroperuana.



Conclusiones

Al finalizar la investigación y creación confirmé que para adaptar los ritmos y patrones de los instrumentos de percusión afroperuana a la técnica de *slap* en el bajo eléctrico para la composición de un solo en la canción Laureando me fue extremadamente importante el estudio de los patrones de percusión antes de tener las sesiones de composición.

Como punto de partida, tomé el ejemplo de la música cubana, que le da una importancia extrema a la clave, por lo que estudié las claves, además de acompañamientos, en el cencerro. De este estudio rescato que logré la interiorización de los golpes de los dos primeros pulsos de los patrones; no obstante, aún no me quedaba claro qué era lo primordial para los pulsos tres y cuatro.

Al pasar a la práctica del cajón, logré discernir sobre los distintos estilos dentro del espectro afroperuano. Aunque la mayoría de acompañamientos de cajón que he seleccionado tienen un inicio similar, la variedad se encuentra en las acentuaciones de los dos últimos pulsos, siendo casi siempre definitorios para diferenciar entre estilos afroperuanos.

Por otro lado, al practicar con los bongós, comprendí lo imprescindible de la acentuación de la segunda corchea que se puede dar en todos los pulsos, llegando a ser una herramienta fundamental para sonar afroperuano; es decir, en mi misma práctica si quería acentuar golpes fuera del pulso, o si me perdía en la base, bastaba con acentuar la segunda corchea durante un compás entero y continuar con la base, lo que me generaba una sensación de no haberme perdido ni haber tocado fuera de la clave. Por el contrario, esta maniobra me daba una legitimidad sonora con la que me sentía muy cómodo.

Por último, en lo que respecta a la práctica de percusión, las congas me proporcionaron más confianza para rellenar y sincopar. Rescato la similitud, en los dos

primeros pulsos de cada compás, y la variedad, en los dos últimos pulsos, en relación al cencerro y cajón. Si bien las congas son un instrumento de origen cubano fue al que menos le dediqué estudio por no tenerlo a disposición totalmente, interpreté su función como una fuerza de trabajo dicotómico, por un lado, apoya golpes de los instrumentos de origen afroperuano para después aportar con la síncopa, esto se nota en que el patrón de congas para festejo tiene exactamente los mismos golpes en el cuarto tiempo y primer tiempo. La ubicación de los golpes en el cuarto tiempo siempre me generó una sensación de desplazamiento, y fue el aspecto rítmico que más me dificultó la interiorización de las congas.

Al llevar este estudio al bajo me resultó sencillo comprender la relación de golpes graves del cencerro o cajón con las notas graves del bajo y de igual manera con los golpes y notas agudas. Sin embargo, para el bongó y conga no me conduje por el mismo enfoque. Sobre los instrumentos afrocubanos aprecié que un golpe grave o agudo no debía determinar el registro de una nota en el bajo, tiene un sentido de otorgación de apertura. Los golpes de estos instrumentos denotan la importancia de una nota en el compás; por ejemplo, el bongó al acentuar la segunda corchea en su patrón de acompañamiento está comunicando la importancia de acentuar en ese momento, más no si debe ser un sonido envolvente como el grave o definido como el agudo; mientras que la conga con su sensación de síncopa y desplazamiento comunica que hay libertad rítmica sobre todo en la segunda mitad de los compases.

Así mismo, a partir de la quinta sesión comencé a ejecutar más ideas y líneas con la estética sonora afroperuana sin necesidad de pensar en un patrón de percusión, a causa de la interiorización de conceptos que no necesariamente teorice o verbalice en el análisis de Laureando, en el estudio de la percusión o en la composición desde el bajo eléctrico.

En relación a la técnica de ejecución, la elección del uso del *slap* fue un acierto. La decisión se tomó desde la delimitación del tema de tesis, y pude corroborar, con satisfacción la adaptación, funcionalidad y versatilidad rítmica del *slap* en el instrumento. Aun cuando estaba seguro que la omisión de otras técnicas de extensión del bajo eléctrico limitaba las posibilidades de ejecución, el desarrollo con el *slap* me resultó basto para la culminación satisfactoria de este laboratorio de composición.

Por último, no me caben dudas que el enfoque de esta investigación consta con elementos como: técnica de ejecución, instrumento, modalidad de trabajo, repertorio, etc., tiene infinidad de la posibilidad de adaptación por parte de músicos ejecutantes y compositores. Además, considero que la perspectiva que planteo aporta una teoría y desarrollo musical que busca enriquecer el estilo sobre el que se trabaja y, personalmente, espero que contribuya no solo a la música afroperuana o costeña, sino a la música peruana en general, y que se busque favorecer a la visibilización de expresiones andinas, selváticas y de la misma costa que no gozan de popularidad.

Referencias bibliográficas

- Alcazar, H. (2008). *Festejo* [Texto y partitura en PDF]. Música Afro-Peruana.
<https://musicaafroperuana.blogspot.com/>
- Burgos, J. (2017). *Berroche. Propuesta interpretativa para bajo eléctrico basada en la música de tambores de la costa caribe*. [Tesis de licenciatura, Universidad Pedagógica Nacional]. Repositorio Institucional - Universidad Pedagógica Nacional
- Feldman, H. (2009). *Ritmos negros del Perú: reconstruyendo la herencia musical africana*. PUCP. Instituto de Etnomusicología.
<http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/18292>
- Ibarra, E. (2019). *El bajo eléctrico a ritmo de Sonsureño. Caracterización del género Sonsureño aplicada a la creación de repertorio para bajo eléctrico*. [Tesis de licenciatura, Universidad Pedagógica Nacional].
<http://repositorio.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/11577/TE-20267.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Lizarraga, A. (2022). *La consolidación del uso de las congas y el bongó en el renacimiento de la música afroperuana a mediados del siglo XX*.
- Lopez, J., Cáceres, T., Casal, A., Rochefort, J., Garrido, T., & Gonzalez-Lancharro, A., (2014) Larry Graham Jose Manuel Posada “Popo” Sandberg California TM4 3TS Aged. *Bajos y bajistas*, (20), 1-36.
https://www.bajosybajistas.com/revistas/bajos_bajistas_20.pdf
- Luey, M. (2023). *“Mi Compadre Nicolás” y “Son de los Diablos”: La transformación rítmica y sonora del ensamble de percusión afroperuano en la década de 1970*. [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio de tesis PUCP.

- Morales, H. (2012). *The Afro-Peruvian Percussion Ensemble: From the Cajon to the Drum Set*. Sher Music.
- Oppenheim, T. (1981). *SLAP IT!. Funk Studies for the Electric Bass*. Theodore Presser.
- Raventós, F. (2007). El cajón peruano. *Qué hacer para no perderlo en un mundo globalizado. Anuario Andino de Derechos Intelectuales*, 3(3), 247-268.
- Rigol, L. (2020). *Identificación de elementos rítmicos y tímbricos de procedencia abakuá en la producción discográfica Son de los diablos (1974) de la Asociación Cultural Perú Negro*. [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú].
- Romero, R. (1993). Black Music and Identity in Peru. En G. Béhague (Ed.), *Music and Black Ethnicity: the Caribbean and South America* (pp. 307-330). Miami: University of Miami North-South Center.
- Romero, G. (2021). *Análisis morfológico de la Técnica Slap en la obra Boomerang de Viktor Lörincz para bajo eléctrico* [Universidad de Pamplona].
http://repositoriodspace.unipamplona.edu.co/jspui/bitstream/20.500.12744/3757/1/Romero_2021_TG.pdf
- Ruales, C. (2022). *Creación y producción de 3 adaptaciones para bajo eléctrico, fundamentadas en la implementación de bases ritmo-melódicas presentes en: el Son sureño de la región andina sur colombiana, la Zamba del noroeste argentino y el Festejo peruano*. [Tesis de licenciatura, Universidad de Cundimarca]
https://repositorio.ucundinamarca.edu.co/bitstream/handle/20.500.12558/4218/Creaci%C3%B3n_y_producci%C3%B3n_de_3_adaptaciones_para_bajo_el%C3%A9ctrico%5B1%5D.pdf?sequence=1&isAllowed=y

- Sánchez, J. (2020). *Arreglos y adaptaciones al bajo eléctrico de tres bambucos compuestos por Juan de Dios Sánchez*. [Tesis de licenciatura, Universidad Pedagógica Nacional].
- http://repositorio.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/12868/Arreglos_y_adaptaciones_al_bajo_electrico_de_tres_bambucos.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Schroeder, D. (2011). *The evolving role of the electric bass in jazz: History and pedagogy*. University of Miami.
- Stokes, D. (2008). Introduction to Slap Bass: History, Setup, and Technique. *Bass World*, 32, 9-13.
- Susnjar, D. (2013). *A methodology for the application of Afro-Peruvian rhythms to the drumset for use in a contemporary jazz setting* (Doctoral dissertation, University of Miami).
- Tompkins, W. (2011). *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú*. Centro de música y danza de la Pontificia Universidad Católica del Perú (CEMDUC-CUF).
- Vasquez, M. (2022). *La transformación de la percusión en el festejo afroperuano: Un análisis de los roles y recursos interpretativos de la percusión en cuatro canciones de Perú Negro entre las décadas de 1970 y 2000*. [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio de tesis PUCP.
- Vásquez, R. (1982). *La práctica musical de la población negra en el Perú: La Danza de Negritos del Carmen*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas.
- Zamora, J. (2017) *Creación de cuatro arreglos de bambucos y pasillos en distintos formatos aplicando diferentes técnicas interpretativas en el bajo eléctrico*.

[Tesis de licenciatura, Universidad Distrital Francisco José de Caldas].

Repositorio institucional - Universidad Distrital Francisco José de Caldas.



Anexos

Anexo 1. Partitura de la pieza “Laureando” transcrita por el autor Noel Marambio

LAUREANDO

NOEL MARAMBIO

♩ = 80

BASS INTRO
RUSATO

3

6

♩ = 120

A

8

10 (8)

B

12 (8)

15 (8)

18 (8) **D.S. AL FINE**

COPYRIGHT © MANANTE

C

20 (8)

22 (8)

24 (8)

26 (8)

28 (8) *f*

30 (8) *mp*

32 (8)

34 (8)

36 (8)

38 (8)

D

40 (8)

44 (8)

E SLAP

48

50

52

54

56

58

SOLOS CATON + BASS

60

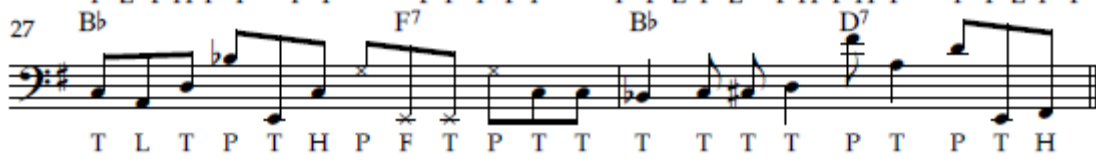
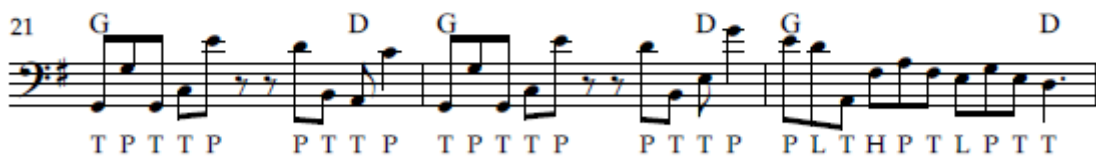
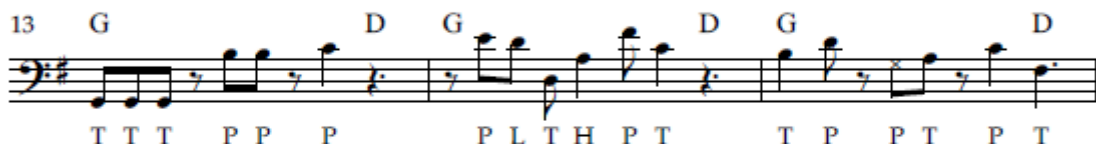
FADE OUT

Anexo 2. Composición del solo de *slap*

Laureando - Solo de Slap

♩=120

Composición: Gabriel Vaca Cárdenas



2

29 G D G D G D

T P L T P T P H T T P L T P T P T L T P L T P T P H T

RS1

32 G F7 Bb F7 Bb F7

T P L T P P T P L T P T P H T P P L T P T P H P

35 Bb F7 Bb D7

T P T P T T P T P T T P T P T T T T T

37 G D G D G D

T P T P T P T P T T T T P T T P T T P T T C F# D E D D F# G

40 G RS2 F7 Bb F7 Bb F7

T T P T T P T T P T T T P T P T P T P T T T T P T T P T T P T T

RS2

43 Bb F7 Bb D7

C F# D E D D F# G C F# D E D F# F# G

45 G D G D G D

T P H L T H P H L T H P T L P T P F T P T H T T P H L T H P P T H

48 G F7 Bb RS3 F7 Bb F7

P T L P T P F T P T H T T P H L T H P H L T H P T L P T P F T P T H T

RS3

51 Bb F7 Bb D7

T P H L T H P P T T H T P H L T H P H P

53 G D G D G D

P L T H P F7 P H P T T P T P T F7 T H P P T P L T H P T P L T

56

P H T T T T P T P T P L T H P P P H L T H P P T T P L P T H

59 Bb F7 Bb D7

P L P T H P L P T H T T P P T P P

61 G D G D G D

T P T T T T P T T P T T P T T P T T P T T

64 G F7 Bb F7 Bb F7

T P T T T T T P T T P T T P T T P T T P T

67 Bb F7 Bb D7

T P T T P T P T T T T P T

69 G D G D G D

P T T T T P T T P T T T T P T P T T T P T T

72 G F7 Bb F7 Bb F7

P T T T T T P T P T T T T P T T P T T P T T

75 Bb F7 Bb D7

P T T T T P P T T P T T T T T

Anexo 3. Ejecución del solo compuesto en *slap* en mi recital de carrera

