



Grado de Licenciatura en Música
orientación Música Popular

Trabajo final:

Criterios de correspondencia tímbrica e interdependencia recíproca
a partir de la incorporación del contrabajo y el bajo eléctrico
a la música popular argentina

Mariano Ferrari

Director: Dr. Daniel Duarte Loza

Co-director: Prof. Santiago Romé

Producción y Análisis musical V

Prof. Julio Schinca

Índice	1
Resumen	2
Introducción	3
Primera parte	
• Interdependencia recíproca.....	4
Segunda parte	
• Correspondencia tímbrica.....	17
○ Quique Ferrari - “Río arriba”.....	18
○ Willy González - “La saladita”.....	23
○ Diego Schissi - “Líquido 3”.....	27
Tercera parte	
• Aplicación de los criterios a la producción propia.....	32
Consideraciones finales	36
Referencias bibliográficas / Fuentes de internet	38
Discografía	39
Videografía	40
Anexo (entrevistas)	41

Resumen

Partiendo de nuestra experiencia como bajistas y contrabajistas, y de la constante reflexión como músicos populares latinoamericanos comprometidos con el hacer desde la investigación, la experimentación y la praxis, nos hemos propuesto analizar criterios de producción musical, basados en la vinculación tímbrica homorrítmica u homofónica entre dos o más instrumentos. Desarrollamos para esto, dos conceptos a los cuales denominamos interdependencia recíproca y correspondencia tímbrica, para referirnos, respectiva y sucesivamente, a las duplicaciones instrumentales condicionadas por convenciones ligadas a ciertos géneros musicales y a las duplicaciones que surgen a partir de búsquedas estéticas alternativas.

Introducción

En el campo de la música popular, tanto en lo que respecta a la práctica musical en sí, como, así también, en el terreno de la enseñanza-aprendizaje y en el trabajo de análisis, se suele poner, habitualmente, especial énfasis en los aspectos rítmicos, melódicos y armónicos de la música, pero se deja de lado, se coloca en un segundo plano o, directamente, ni se menciona (y aparece virtualmente como resultante del trabajo de los aspectos antemencionados), al timbre, parámetro al que consideramos de vital importancia para el hacer musical. Este trabajo se propone como objetivo, jerarquizar al aspecto tímbrico, aportando una perspectiva que permita evidenciar su protagonismo en la música popular argentina contemporánea. Para ello nos centraremos en la evidencia que, sobre este aspecto, hemos obtenido, particularmente, a partir de nuestra propia experiencia como intérpretes a través del bajo eléctrico y el contrabajo y del trabajo de reflexión y análisis musical que venimos desarrollando con base en esa experiencia.

Si bien estos dos instrumentos reportan procedencias y modos de ejecución bastante diferenciadas, entre sí, están genealógicamente emparentados, tan es así que su interpretación suele quedar a cargo del mismo intérprete (nuestro caso no escapa a la regla) y, musicalmente, ocupan un rol similar, el que, a su vez, responde a una función estructural de la música con mucha historia: el realce de la base armónica situada en el registro grave. En lo que respecta a la ejecución de estos instrumentos, notamos que, en el marco de los diferentes lenguajes que se han venido desarrollando, históricamente, a partir de los géneros que habitualmente se suelen asociar a la música popular argentina [los cuales estudiamos con fruición en Producción y Análisis Musical, materia troncal de la carrera de Licenciatura en Música (orientación Música popular)], los bajos no suelen distinguirse por una línea tímbricamente autónoma, sino que, más bien, suelen asociarse tímbricamente con otros instrumentos vinculados, sobre todo, en lo registral (por ejemplo: el parche del bombo legüero o las bordonas de la guitarra en varios ritmos folclóricos, la mano izquierda del piano en el tango y el bombo de la batería en el rock). Es, justamente, a partir de esa interdependencia de origen del bajo y el contrabajo en relación con

los otros instrumentos y del análisis de las características (sobre todo) tímbricas de las relaciones que se producen de manera vincular, que proponemos desarrollar y sistematizar herramientas que, relacionadas con un género específico o no, puedan ser utilizadas no solo para ofrecer a bajistas y contrabajistas una gama de recursos tímbricos posibles y disponibles para estos instrumentos en particular, sino también para ofrecer a los arregladores, posibles criterios de instrumentación y orquestación abriendo, de esta manera, el abanico a cualquier tipo de orgánico instrumental.

Con el objetivo de diferenciar, en nuestro análisis, casos en los que la tímbrica se encuentra vinculada a una tradición, de otros en los que ésta, resulta de una asociación buscada a través de un criterio propio; hablaremos, entonces, de “interdependencia recíproca” y de “correspondencia tímbrica” respectiva y sucesivamente en este trabajo.

Primera parte

Interdependencia recíproca

El músico húngaro radicado en Brasil desde 1957, Ian Guest, en su libro “Arranjo. Método práctico”, dedica un apartado a la “sección rítmico – armónica (base)”, en la que habla de la función del contrabajo y dice:

El contrabajo ejecuta el sonido más grave de la orquesta¹. Se encarga, dentro de la sección rítmico-armónica, de tocar los bajos de los acordes y notas de paso que suenan bien con los mismos. Al leer las cifras el bajista usa su libre criterio, no sólo en la elección de esas notas, sino también en la figuración rítmica, integrándose en la pulsación de la música² (Guest, 1996:69)

Lo que señala Guest en este párrafo de su libro nos parece importante porque, además de hacer referencia a la cuestión registral - a la que ya nos hemos referido

¹ Entendiendo que el autor está hablando de música popular latinoamericana (con lo cual suponemos que no está haciendo referencia a la orquesta sinfónica de tradición centroeuropea), resulta pertinente aclarar que en Latinoamérica es común “definir como orquesta a un grupo de músicos no por el número, sino por la variedad instrumental (como sucede, también, en un ejemplo cercano: la orquesta de tango).” (Duarte Loza, 2006; 26)

² “O contrabaixo executa o som mais grave da orquestra. É encarregado, dentro da seção rítmico-harmônica, de tocar os baixos dos acordes e notas de passagem que soam bem com os mesmos. Ao ler as cifras o baixista usa o seu livre critério, não só na escolha dessas notas, mas também na figuração rítmica, integrando-se na pulsação da música.” (Guest, 1996:69)

en la introducción de este trabajo -, evidencia una manera de producir, que resulta habitual en el campo de la música popular. Esta forma de trabajo, en la cual el instrumentista toma decisiones en torno al arreglo, muchas veces a través de la improvisación, complejiza de algún modo, la separación que realizan diversos investigadores entre las diferentes instancias de la producción musical (composición, arreglo e interpretación), demostrando que los límites entre las mismas se tornan, en más de una ocasión, difusos.

Al mencionar que “el bajista usa su libre criterio”, tanto en la elección de las notas, como de las figuras rítmicas; el autor está haciendo referencia, de algún modo, a la existencia de ciertos cánones que están operando sobre el instrumentista/arreglador, haciéndolo “no tan libre”; evidenciando, a su vez, la construcción de un criterio que resulta común entre los músicos. Dentro de estos cánones a los que nos referimos, existen códigos que son propios de los géneros musicales y que, en muchos casos, pueden variar, dependiendo del género o de la música alrededor de la que se esté trabajando, y sus posibilidades de adaptabilidad. Si nos referimos específicamente al bajo y al contrabajo, hay características musicales que comúnmente se reproducen en las líneas adjudicadas a estos instrumentos. Entre ellas, podemos destacar la utilización de notas pertenecientes a los arpeggios de los acordes, con una pregnancia significativa de la fundamental, el uso de enlaces melódicos mediante notas de paso tanto diatónicas como cromáticas y el modo en el cual estos instrumentos se vinculan tímbricamente con otros que operan, de algún modo, en un registro similar. En ese sentido, notamos que existen - al menos - dos tipos de vinculaciones comunes: una más bien contrapuntística, entendiendo al contrapunto como “una técnica de improvisación y composición musical que evalúa la relación existente entre dos o más voces independientes (polifonía) con la finalidad de obtener cierto equilibrio armónico” (Piston, 1979:7) - o un cierto equilibrio rítmico, dependiendo de la tonicidad de los instrumentos en cuestión -. Es decir, una vinculación tímbrica, generada por la alternancia o la complementación entre sonidos, ejecutados por dos o más instrumentos que operan en un registro similar, pero que poseen un desarrollo diferenciado, rítmica o melódicamente hablando; lo que hace que sus voces puedan ser consideradas

“independientes”. Otra, a la cual haremos especial referencia en nuestro trabajo, vinculada al desarrollo de dos o más líneas que además de operar en un registro similar, se asocian mediante un comportamiento homorrítmico u homofónico.

Conversando con el músico y arreglador brasileño Paulo Tiné, en una entrevista que realizamos durante el mes de abril de 2018, mientras estuvimos haciendo una residencia artística e investigativa en Campinas (SP, Brasil), él, que asegura que la mayoría de sus arreglos “nacen del lápiz y la escritura”, nos decía, refiriéndose a este tipo de vinculación tímbrica, que “existe una tendencia en esos ‘doblajes’ que es la de que no se arme una bola con el sonido”³ (Tiné, 2018, en Anexo). Es decir, que la decisión de “duplicar” rítmica o melódicamente dos líneas, que se desarrollan en una misma parte del registro audible y no, por el contrario, de generar melodías o rítmicas diferentes entre las mismas, tiene que ver con un intento por no perder cierta “claridad”, en cuanto a la disposición de los materiales sonoros en el espectro. Y agregaba además, que “en algunos géneros de músicas como el jazz, pasó que la batería tocaba bombo siempre y después retiró el bombo y eso dió libertad al bajista. En la música brasileña también pasó eso”⁴ (Tiné, 2018, en Anexo).

Contrariamente a lo que señala Tiné que sucedió en el jazz y en la música brasileña, intentaremos demostrar a través de la primera parte del presente trabajo, que en diversas expresiones de la música popular argentina sucedió y sucede lo contrario, es decir que, instrumentos como el bajo, el contrabajo y el bombo de la batería, operan, en más de una ocasión, de manera conjunta.

Hablaremos, entonces, en nuestro análisis, de *interdependencia recíproca*, para referirnos a dos líneas que, condicionadas por el registro en el que operan y la estructura funcional a la que responden, poseen una dependencia recíproca, expuesta, principalmente, a través de los parámetros antemencionados. Con interdependencia ya se sobreentiende que hay una dependencia recíproca pero decidimos explicitar el atributo de la reciprocidad para que se comprenda mejor la

³ “Existe uma tendência nessas dobras que é de não embolar”. (Tiné, 2018, en Anexo)

⁴ “Em alguns gêneros de músicas como o jazz, aconteceu que a bateria tocava bombo sempre e depois retirou o bombo e isso deu liberdade ao baixista. Na música brasileira também aconteceu isso”. (Ibídem)

idea de que no hay jerarquía preestablecida y sí una suma complementaria y vinculante entre las líneas.

Interdependencia en el folclore

Al referirnos a la interdependencia recíproca del bajo eléctrico y el contrabajo con otros instrumentos que operan en el mismo registro, el caso de los géneros vinculados al folclore argentino, resulta particular. Esto se debe a que la instrumentación típica de la mayoría de los mismos, no incluye, tradicionalmente, bajo eléctrico ni contrabajo, sino que estos, se han incorporado en las últimas décadas a partir de búsquedas sonoras más modernas o de la fusión con otros géneros. Es por eso que, el rol de los bajos en este tipo de músicas, suele vincularse de manera interdependiente, con el de algún otro instrumento, ya sea con el objetivo de lograr una proyección mayor de los graves en cuanto a volumen o de “reforzar”, de alguna manera, esa zona del espectro. De esta forma, en este tipo de géneros que, habitualmente, están estructurados a través de un determinado patrón rítmico (o polirítmico) construido mediante la combinación de un plano agudo y un plano grave, los bajos suelen ocuparse de doblar - tímbrica y rítmicamente hablando - al parche del bombo legüero, si lo hubiera, y/o en reiteradas ocasiones, al plano grave de otro instrumento melódico/armónico como podrían ser las bordonas de la guitarra o la mano izquierda del acordeón. Es decir, que en estos casos existe un factor temporal, que hace que el bajo y el contrabajo, cuando se incorporan a la instrumentación, se encuentren condicionados de entrada por otros instrumentos (emparentados registralmente) utilizados tradicionalmente en los géneros en cuestión. Pero, a partir de esta incorporación, los demás instrumentos que operan en el registro grave, se verán condicionados, a su vez, por el comportamiento del bajo. En el caso de la chacarera, por citar un ejemplo, el toque del bombo legüero, está estructurado - si analizamos el patrón rítmico más básico y obviamos las variaciones que puedan llegar a producirse - a partir de la ejecución de las dos últimas negras de un compás de $\frac{3}{4}$ sobre el parche, es decir sobre la parte grave del instrumento, y las dos primeras negras con puntillo de un compás de $\frac{6}{8}$, en los aros, es decir la parte aguda. Resulta común, entonces, que la línea de bajo, gire en

torno a esas últimas dos negras del compás, ejecutadas por el percusionista sobre el parche del bombo legüero, acentuando junto con él, la tercer negra del compás. Esta forma de arreglar, atendiendo a este tipo de vinculación tímbrica homorrítmica, se sigue utilizando aún en la actualidad, como podemos observar en el siguiente ejemplo, tomado de la primera estrofa y el primer interludio de la chacarera “Cantorcito de pago” del álbum “33”, del Chaqueño Palavecino, editado en 2017:

Al

Cm Ab Bb Eb

Bajo

Bombo legüero

5 F Eb G Cm

Interludio

9 Cm Eb G Cm

13 Cm Eb G Cm

Chaqueño Palavecino, "Cantorcito de pago": interdependencia recíproca entre el plano grave del bombo legüero y la línea del bajo eléctrico

Como vemos en la partitura, si bien se producen variaciones - sobre todo en el interludio, donde los instrumentistas adoptan un rol más libre que en la estrofa, en donde pareciera que intentan preservar que la textura rítmica, no se corra del lugar

de acompañamiento -, se genera entre el bajo eléctrico y el plano grave del bombo legüero, una relación mayoritariamente homorrítmica. A esta relación - y al registro en el que ambos instrumentos operan - se suman ciertas particularidades más, las cuales generan que suenen, por momentos, como si fuesen uno solo. Entre estas particularidades a las cuales hacemos referencia, podemos destacar la duración de las negras, que en el caso de las que se encuentran sobre el tiempo dos y eventualmente, el uno, son más *staccato* y en el caso de las que se ubican en el tiempo tres del compás, están acentuadas, tienen una mayor duración y por lo tanto, también una mayor proyección. Del mismo modo, sobre el compás 13, en el interludio de la canción, resulta significativo que el bajo utiliza también un plano más agudo, tocando una nota “muteada” sobre una de las primeras cuerdas, quitándole, de esta forma, tonicidad al instrumento e imitando, de alguna manera, lo que podría ser un golpe sobre el aro del bombo. Este tipo de utilización más percusiva del bajo - y también del contrabajo - suele ser muy usada en diversos géneros de la música popular: “En la orquesta Pérez Prado el contrabajo se funde, a menudo, con la percusión. Ésta también canta, ya que los parches están cuidadosamente tensados y afinados”. (Duarte Loza, 2006: 28). De esta forma, ya sea por una cuestión de registro, que hace que las notas graves ejecutadas por el bajo no sean tan tónicas como las de otros instrumentos, o por la tonicidad que, en ocasiones, logran los percusionistas con sus instrumentos en particular, los bajos y los parches, en más de una ocasión, se fusionan o se funden tímbricamente.

Podemos notar situaciones similares, en las que el bajo y el bombo legüero se funden, en otras músicas folclóricas como por ejemplo la cueca norteña, en la cual el bajo, cuando se incorpora a la instrumentación, no sólo marca, generalmente y al igual que el parche del bombo, las dos últimas negras del compás de $\frac{3}{4}$, sino también, los “repiqueteos” propios de la rítmica del género sobre las últimas dos semicorcheas del primer pulso del mismo compás. También observamos y escuchamos recursos como éste en músicas como la zamba, en la cual suele estar presente este mismo “repiqueteo”, aunque con un tempo más lento. Del mismo modo, resulta característico el acento marcado sobre la tercera negra del compás, en la cual el bajo suele reforzar también el habitual apoyo armónico sobre un V

grado, como sucede en el siguiente ejemplo de la zamba “Camino hacia la puna” de Bruno Arias, perteneciente al disco “Changuito volador” (2005):

A2

G Bm E Am

Bajo eléctrico

Bombo legüero

5 C Cm Bm E Am D G

9 C Cm Bm E Am D G

B

13 G Bb G

17 C Cm Bm E Am D G G7

21 C Cm Bm E Am D G

Bruno Arias, "Camino hacia la puna": interdependencia recíproca entre el plano grave del bombo legüero y la línea del bajo eléctrico

En la parte B de este ejemplo, se puede observar además, un recurso rítmico muy utilizado en la zamba, que es el de “vidalear”⁵ alguna parte de la canción; es decir, aproximarse al gesto rítmico característico de la vidala, marcando solamente la estructura métrica del compás: el primer tiempo (tiempo fuerte) y el tercer tiempo (tiempo débil). Este último tocado como levare del primer tiempo para reforzar su acento⁶. Resulta significativo, también, ver que en los compases en los que desaparece el tiempo 1 en el bombo - variación que resulta común dentro del género - el bajo, acompaña también la sustracción de esa figura, realizando, de la misma manera, un contratiempo de compás.

Otro ejemplo, vinculado también a esta fusión tímbrica, tiene que ver con el rol que habitualmente adopta el contrabajo - o en ocasiones el bajo eléctrico - en el chamamé, una música que a pesar de haber estado muy relegada, históricamente, dentro del campo del folclore, es depositaria de los primeros registros grabados en cuanto a la utilización del contrabajo en la música folclórica argentina (fenómeno relacionado, generalmente, con la incorporación de este instrumento a las orquestas de tango y la vinculación entre los músicos de uno y otro género, los cuales en reiteradas ocasiones eran los mismos). En el chamamé, muchos músicos del género incluyeron el contrabajo en su instrumentación, como un modo de reforzar los bajos de la mano izquierda del acordeón o bandoneón y las bordonas de la guitarra, los cuales habitualmente articulan las tres negras del compás de $\frac{3}{4}$ con líneas construidas sobre la tríada arpegiada de los acordes y notas de paso, generalmente diatónicas, como herramienta de variación. En esta vinculación tímbrica producida entre el bajo y el acordeón, se agrega entonces, además del factor rítmico, un factor melódico.

Por otro lado, a partir de las últimas décadas del siglo XX:

⁵ Recurso característico de las zambas de Gustavo “Cuchi” Leguizamón.

⁶ Otra característica de este gesto es la de alternar, en el plano armónico, el VII grado mayor con el I de la escala, en el modo menor (eólico) -en el modo mayor sería la alternancia entre el VII descendido y el I-. El VII como apoyatura o *levare* del I lo que se ve reforzado y acentuado por lo rítmico.

El folklore profesional se ‘extiende’, ‘apropiándose’ de un conjunto de instrumentos consagrados en la escena rockera: la batería, el bajo, teclados y en algunos casos la guitarra eléctrica.

Es probable que tanto la ampliación en la formación estilística de los percusionistas, como el interés por un dispositivo sonoro con mayores posibilidades de volumen, hayan motivado a diversos grupos a realizar este cambio en el set instrumental. (Madoery y Mola, 2014 - 2015: 370).

Notamos, a partir de esta apropiación, que en los grupos de folklore que incluyen batería, el patrón rítmico llevado por el bombo legüero, se amplía y se adapta a la misma, quedando el bombo de pie a cargo de la rítmica que generalmente lleva el parche del legüero. De esta forma, el bajo pasa a duplicar a - o a vincularse de manera interdependiente con- dicho instrumento. Esta vinculación rítmica y tímbrica entre el bajo y el bombo de la batería, resulta habitual también en géneros ligados al rock y al pop.

Interdependencia en el rock

En la primera estrofa de la canción de Luis Alberto Spinetta titulada “Perdido en tí” (por citar un ejemplo vinculado al rock nacional) del disco “Los Ojos”, cuarto y último álbum del grupo Spinetta y Los Socios Del Desierto editado en el año 1999, la línea de bajo ejecutada por Marcelo Torres, funciona de manera interdependiente respecto del patrón rítmico del bombo de la batería de Daniel Wirtz de la siguiente forma:

The image displays a musical score for the song "Perdido en tí" by Luis Alberto Spinetta. It consists of two systems of music, each with two staves. The top staff in each system is for the electric bass (Bajo eléctrico) and the bottom staff is for the conga drum (Bombo). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system shows a rhythmic pattern where the bass line and the conga drum play in a highly interdependent, almost identical fashion. The second system, starting at measure 5, continues this pattern but introduces a change in the bass line's harmonic structure, indicated by the chord changes Bm7, Bm9 Aadd11G13, and F#m7.

System 1:

- Bajo eléctrico:** Chords: Bm7, Bm9 Aadd11G13
- Bombo:** Rhythmic pattern: $\frac{4}{4}$ (Bass drum)

System 2 (starting at measure 5):

- Bajo eléctrico:** Chords: Bm7, Bm9 Aadd11G13, F#m7
- Bombo:** Rhythmic pattern: $\frac{4}{4}$ (Bass drum)

The image displays a musical score for three instruments: Electric Guitar, Electric Bass, and Drums. The music is in 4/4 time and consists of two systems. The first system covers measures 1 to 4, and the second system covers measures 5 to 8. The guitar and bass parts are highly syncopated and staccato, mirroring the drum pattern. Chords are indicated above the guitar staff: Bm7, E7, Amaj7, and F#m7.

Fito Páez, "El centro de tu corazón": interdependencia recíproca entre el bombo de la batería, el bajo eléctrico y la guitarra eléctrica

La utilización de este sonido de bajo, con mucho ataque y muy poco *sustain*, que funciona a la vez, en conjunto con un bombo de batería con características similares, resulta habitual, en músicas afroestadounidenses como el funk, el r&b y el hip hop. En este ejemplo, además, resulta interesante que una de las guitarras funciona, también, de manera interdependiente respecto del bombo de la batería y el bajo eléctrico, con un toque mayoritariamente *staccato*, similar al de estos instrumentos en particular. Aquí aparece, como en el caso del chamamé, además del factor homorrítmico, una duplicación desde el punto de vista melódico, aunque no mediante un unísono, sino mediante voces trabajadas de manera octavada. Esto genera como resultado, un timbre aún más complejo en la zona grave del espectro, que sumado a que la aparición, tanto de las guitarras eléctricas como del bajo y la batería del tema, suceden recién en esta parte (estribillo) de la canción; el contraste que se produce con las estrofas, en las cuales la instrumentación está compuesta

por una máquina de ritmo y unos sintetizadores que tocan notas largas, resulta significativo.

Interdependencia en el tango

Del mismo modo, hemos notado que en géneros vinculados al tango, en los que generalmente no hay percusión y es el contrabajo, el instrumento que en reiteradas ocasiones y mediante el uso de técnicas extendidas como la *strappata* o el efecto “canyengue” funciona de manera más percusiva (menos tónico y más rítmico); resulta común la interdependencia recíproca entre este instrumento y la mano izquierda del piano, como sucede en el siguiente ejemplo extraído de un pequeño fragmento del comienzo del tango “La cumparsita” de Gerardo Matos Rodríguez, en un arreglo realizado por la orquesta de D’Arienzo:

The image shows a musical score for two instruments: Piano (mano izquierda) and Contrabajo. The score is in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The Piano part (left hand) starts with a piano (pizz.) marking and features a melodic line with eighth and quarter notes. The Contrabajo part features a rhythmic line with eighth and quarter notes. Above the piano staff, the chords D7 and Gm are indicated in red text.

D’Arienzo, "La cumparsita" (Gerardo Matos Rodríguez): interdependencia recíproca entre la mano izquierda del piano y el contrabajo.

En este caso, sucede también que la vinculación tímbrica no sólo es homorrítmica, sino que es también melódica y, como es común dentro del género, la línea de bajo está construida por notas de los arpeggios (en este caso del V mayor y el I menor).

Este tipo de trabajo conjunto e interdependiente, en los graves, por parte del contrabajo y la mano izquierda del piano, sigue estando presente aún en composiciones y versiones actuales. De hecho, las mismas, nos permiten un análisis más detallado por la calidad de grabación y reproducción propia de nuestra época, que hace que podamos escuchar de manera más clara los graves.

En el siguiente ejemplo, extraído de un arreglo para sexteto (dos violines, dos bandoneones, piano y contrabajo) del tango “La guitarrita” de Eduardo Arolas,

realizado por el bandoneonista Simone Tolomeo y grabado en 2017 por el grupo “Los Milonguitas” en su disco homónimo, podemos observar el comportamiento al que hacemos referencia. La partitura que aparece a continuación⁷, es un fragmento (parte A, luego del *tutti* melódico al comienzo del tema) de la partitura original de dicha versión, y un recorte del orgánico instrumental para facilitar la visualización de la interdependencia recíproca entre piano y contrabajo.

The image displays a musical score for Piano (Pno.) and Contrabajo (Cb.) in G major (one sharp) and 2/4 time. The score is divided into four systems, each starting with a measure number (5, 8, 11, 14).
 - **System 1 (Measures 5-7):** The piano part features chords with accents and a *mp* dynamic. The contrabajo part has a steady eighth-note bass line with a *p* dynamic. Measure 7 ends with a *mf pizz.* dynamic.
 - **System 2 (Measures 8-10):** The piano part has a *f* dynamic in measure 8, followed by a *mp* dynamic in measure 9. The contrabajo part continues with eighth notes.
 - **System 3 (Measures 11-13):** The piano part starts with a *cresc.* marking and a *f* dynamic. Measure 12 includes a triplet of eighth notes. Measure 13 has a *p* dynamic. The contrabajo part has a *p* dynamic in measure 13.
 - **System 4 (Measures 14-16):** The piano part has a *f* dynamic in measure 14. The contrabajo part has a *mf* dynamic in measure 14. Measure 15 includes a *mf pizz.* dynamic in the piano part.

⁷ El pianista del grupo, Pablo Murgier, nos facilitó la partitura del arreglo para que podamos utilizarla en el análisis.



Los Milonguitas, "La guitarrita" (Eduardo Arolas): interdependencia recíproca entre la mano izquierda del piano y el contrabajo.

En los primeros compases de la parte A, resulta también significativo, que la mano izquierda de los dos bandoneones apoyan las notas acentuadas por el contrabajo y la mano izquierda del piano sobre el tiempo 1 y el tiempo 3, dándole, de esta manera, mayor presencia a esos ataques.

Segunda parte

Correspondencia tímbrica

Habiendo realizado un análisis acerca del rol del bajo eléctrico y el contrabajo, y su habitual interdependencia recíproca, en arreglos vinculados a diferentes expresiones de la música popular argentina; proponemos, en esta segunda parte de nuestro trabajo, analizar tres ejemplos en los que este criterio, aparece a partir de una búsqueda tímbrica específica y particular. Es decir, casos en los que el trabajo con la duplicación no necesariamente responde a la reproducción de una herramienta condicionada por cánones genéricos o instrumentales específicos, sino más bien, músicas en las cuales, este criterio tímbrico aparece a partir de una búsqueda estética que involucra, también, decisiones compositivas. La correspondencia tímbrica es producto de la voluntad arreglístico-interpretativo-compositiva y no depende de las ataduras de género. El vínculo entre los instrumentos es logrado a través de toques específicos que posibilitan la fusión. De esta manera, proponemos abrir el juego a un análisis tímbrico de una paleta instrumental ampliada, con el objetivo de re-pensar este

aspecto, como un elemento que tiene implicancias decisivas y fundamentales (fundantes) en la obra de un artista.

Con el fin de incluir en los ejemplos analizados, testimonios de los compositores, arregladores e intérpretes de estas músicas en particular, hemos realizado dos entrevistas, las cuales citaremos en el desarrollo de esta segunda parte de nuestra investigación.

Quique Ferrari - "Río arriba"

El primer ejemplo que nos propusimos analizar es el de una canción del bajista argentino Quique Ferrari titulada "Río arriba", la cual pertenece al disco "Con lo puesto", editado en el año 2016. En esta música encontramos un desarrollo significativo de un recurso que el artista viene



trabajando a lo largo de su carrera, que tiene que ver con una correspondencia tímbrica entre el bajo eléctrico - el cual en este caso ocupa un rol melódico - y la voz, que en el caso de las canciones del álbum "Con lo puesto", es la encargada de llevar la melodía y el texto. Este criterio comenzó siendo incorporado como una manera de "enriquecer" - según afirma Quique Ferrari en una entrevista que le realizamos durante el mes de enero de 2018, en Anexo - de alguna forma el sonido del bajo, utilizando la voz, en un principio, con una búsqueda onomatopéyica que respondía por entonces, a un intento por imitar ciertas características sonoras del instrumento, generando algo similar a lo que comúnmente se conoce como "scat"⁸. Luego, al ir dejando la música instrumental atrás para comenzar a dedicarse a las canciones, su necesidad - dice el artista - empieza a ser la de "reforzar" de alguna manera el timbre de la voz. Es así que de utilizar la voz para "doblar" y "enriquecer" el timbre del bajo en su primer disco "Grave", el cual está compuesto de ocho músicas instrumentales y solo una canción, al igual que en su segundo disco

⁸ "El scat es un estilo de canto de jazz en el que un cantante usa sílabas sin sentido, a menudo onomatopéyicas, para crear frases musicales e improvisar a partir del tema original. Los orígenes del scat datan del jazz de Nueva Orleans" (Vigna, 2006:35).

“Imperfecto”, en el cual dos de las nueve músicas que lo conforman son canciones; pasó a producir “Con lo puesto”, un álbum compuesto íntegramente por canciones, en las que ahora es con el bajo, con el que, de algún modo, “refuerza”, “enriquece” y/o “duplica” a la voz. Es de destacar que los roles de bajista y cantante cohesionados por los de compositor, intérprete y arreglador le permiten a Quique Ferrari ser artífice y productor de esta particular propuesta tímbrica.

Resulta pertinente aclarar, que el artista (según lo que nos ha comentado en la entrevista que le hemos realizado), no utiliza efectos ni en la voz, ni en el bajo; con lo cual, la búsqueda tímbrica, queda, en este caso, ligada expresamente al sonido propio de los instrumentos .

Otro dato que resulta interesante, es que asumiendo en este último disco de Quique Ferrari, el bajo eléctrico un rol completamente melódico, se agrega necesariamente a la instrumentación del grupo que lo acompaña, un contrabajo, para ocupar el rol de base junto con la batería. Esto da cuentas, de algún modo, de la importancia, en este tipo de músicas, del rol de base necesariamente presente en la parte grave del registro.

A partir de la siguiente transcripción de las líneas del bajo eléctrico y la voz, correspondientes a las partes “A” y “B” de la canción “Río arriba”, y de un análisis de la letra, en el cual nos hemos propuesto atender, principalmente, a las particularidades tímbricas producidas mediante las diferentes articulaciones, utilizadas específicamente en estos dos instrumentos; intentaremos sistematizar algunos criterios.

A

Voz

Bajo eléctrico de 6 cuerdas

5 Ba jo des cal_zo por las pie__ dras, no hay re glas pa ra en trar ni pa ra sa lir. Te in vi

9 __ to__ sin mie__ do, en cal__ ma_ (e) en pa__ az. Tu_ ba

13 __ jas, su bien__ do, su bien__ do, su bien__ do

Quique Ferrari, "Río arriba": correspondencia tímbrica entre el bajo eléctrico y la voz

Como vemos en la partitura, la línea melódica del bajo eléctrico trabaja en unísono con la de la voz, inclusive en la mayoría de los adornos y las *acciacaturas* (apoyaturas breves o “notas de gracia”) que aparecen, antecediendo o sucediendo algunas notas de la melodía. Además, la colocación de la voz, en algunos momentos, resulta significativamente particular - sobre todo en las notas que coinciden con las letras vocales que se encuentran en el texto.

Podemos decir, entonces, que para lograr esta fusión tímbrica, no solo resulta necesario tener en cuenta la cuestión registral, sino también otros factores como la forma de emisión de los instrumentos, el ataque y la duración de los sonidos, y la

imitación de los adornos y las apoyaturas que puedan llegar a “colorear” el material melódico.

A continuación, para realizar un análisis más puntilloso de estas cuestiones, utilizaremos una transcripción de la letra de la canción, en la que nos hemos ocupado de marcar en negrita cada letra - o cada sílaba - que desde nuestro punto de vista, se ve condicionada, en su ejecución, por el sonido del bajo y se adapta de alguna manera, a la articulación del mismo. Estableciendo para nuestro análisis un lenguaje específico, utilizaremos además:

-un tamaño de letra más grande para marcar vocales o sílabas abiertas que se corresponden con notas del bajo un poco más largas que las que las preceden o suceden,

-el símbolo “~” para marcar letras o sílabas en las que se produce un adorno similar a un mordente superior,

-la barra diagonal (“/”) para marcar las sílabas o palabras entre las cuales se genera un corte claro de los sonidos,

-la repetición de una letra mediante guiones (“-”) para marcar justamente, la repetición de ese sonido,

-la unión mediante un guión bajo (“_”) entre letras que se encuentran dentro de la misma sílaba o del mismo sonido

-y una barra vertical (“|”) para marcar las vocales que suenan sobre un glissando, ya sea descendente o ascendente.

De esta forma, las partes “A” y “B” de la canción, nos quedarían presentadas, visualmente, de la siguiente manera:

Si corre **a**gua bajo el pu**e**~nte

te / **e**spero allí~

e-e-en calma.

Bajo desc**a**lzo por las pie~dras

no hay reglas para entrar ni para salir.

Te_invito
sin miedo
en calma
e-en pa|z.
Tu-u bajas
subiendo,
subiendo,
subiendo-do-do...

A partir de este análisis, podemos concluir que, si bien con la voz tenemos la posibilidad de imitar de una manera casi intuitiva un sonido, mediante la puesta en práctica (de manera más o menos consciente) de muchas de las particularidades que aquí intentamos comprender; si quisiéramos trasladar este recurso a otro tipo de orquestación que no incluya instrumentos tan “maleables” tímbricamente como la voz; conocer la materia prima de esta herramienta resultaría fundamental. Y posiblemente, es por esa “maleabilidad” tímbrica de las voces, que la mayoría de los artistas que utilizan este tipo de recursos y obtienen resultados tan particulares, lo hacen a través de la misma. Conversando con Quique Ferrari, él, nos decía, haciendo referencia particularmente a la utilización de este recurso de correspondencia tímbrica entre el instrumento y la voz, que hay varios artistas que lo utilizan de este modo:

El trabajo de la voz y el bajo no es nada nuevo, porque en los últimos treinta años hay cantidad de gente que toca con su instrumento y canta; en el piano Hugo Fattoruso toca y silba y es increíble. George Benson también hace un trabajo impecable. (Ferrari, 2018, en Anexo)

También señalaba, hablando desde el rol de compositor y refiriéndose a la voz y el bajo, particularmente, que:

Trabajar con la voz y el bajo, te permite encontrar notas que a veces, de por sí, no se te ocurrieron cantándolas y a veces sucede exactamente lo contrario. Viste que a veces cantás una melodía sobre un tema y cuando agarrás el bajo por ahí vas al mismo lugar

de siempre, por una cuestión de “memoria muscular” y te das cuenta que lo que estabas improvisando con la voz estaba mucho mejor que lo que estoy tocando ahora. Bueno, entonces en esa búsqueda hay un ida y vuelta. (Ibídem)

Resulta interesante, entonces, analizar cómo un recurso que en principio abordamos desde el lugar de instrumentistas y ahora, analizamos cómo un posible criterio tímbrico de orquestación; puede llegar a enriquecer también a la composición, teniendo en cuenta que las particularidades de cada instrumento, nos llevan a lugares melódicos significativamente diferentes.

Willy González - “La saladita”

El segundo ejemplo del cual realizamos un análisis, es una música del bajista Willy González que se llama “La saladita” y es parte de su álbum “Tamocomoqueremo”, editado en 2015. Este bajista, trabajó muchos años con el folclorista Raúl Carnota, el cual señalaba en una entrevista, refiriéndose tanto al trío con Juancho Perone (percusión) y Juancho Farias Gómez (bajo eléctrico), así como también al trío con Rodolfo Sánchez (percusión) y Willy González que:



La idea de juntar guitarra, percusión y bajo no es original porque es sacada del `power-trío`, pero está muy laburada porque el bajo no hace `pum-pum` sino que toca desarrollos armónicos y rítmicos y también trabaja sobre líneas melódicas (Carnota, 2014)

Del mismo modo, notamos que, en la música de Willy, hay un desarrollo de algunos recursos en particular, que desplazan al bajo de su rol tradicional y lo ubican como un instrumento armónico y/o melódico con posibilidades tímbricas ampliadas.

Analizando, particularmente, “La saladita”, una cueca instrumental que fue grabada con un trío conformado por Abi González en guitarra y Federico Siksnyts en bandoneón; escuchamos que, en el arreglo del tema, el bajo eléctrico se

corresponde con la guitarra mediante tres comportamientos diferentes: Al principio, en la introducción, tanto de la primera vuelta como en la segunda, el bajo ocupa un rol melódico, mediante un unísono con la guitarra. Estas melodías están articuladas de manera muy similar, lo que hace que se perciba en la escucha, un solo timbre compuesto por estos dos instrumentos.

En la siguiente partitura, que Willy González pautó para sus músicos, podemos ver estas dos melodías idénticas, que operan, en conjunto con el bandoneón que, en este caso, ocupa un rol de base. Cabe aclarar que, más allá de la transposición típica que se realiza al escribir una línea de bajo en un pentagrama con clave de fa, resulta necesario también, en este caso, leer la melodía del bajo, una octava aún más aguda (aunque no esté aclarado en la partitura). Del mismo modo y en relación con la escritura, resulta notorio el énfasis puesto en los aspectos rítmicos y melódicos, no especificando cuestiones vinculadas a la articulación, ni a la intensidad.

The image shows a musical score for guitar and bass. It consists of three systems of two staves each. The top staff is labeled 'Guitarra' and the bottom staff is labeled 'Bajo'. Both staves are in the key of A major (two sharps) and 6/8 time. The music features a melodic line with triplets, indicated by a bracket with the number '3' above the notes. The guitar and bass parts are written in unison, meaning they play the same notes together. The first system shows the beginning of the piece with a triplet of eighth notes. The second system continues the melodic line with more triplet markings. The third system concludes the piece with a final triplet and a double bar line.

Willy González "Tamocomoqueremo" Trío, "La saladita": correspondencia tímbrica entre las líneas melódicas ejecutadas al unísono por la guitarra y el bajo eléctrico

El segundo comportamiento por el cual el bajo, se corresponde con la guitarra durante el desarrollo del tema, sucede a través de una adaptación al bajo, del rasguído típico del género cueca, ejecutado mediante el uso de lo que podríamos entender, como técnicas extendidas. En la partitura original⁹, este recurso no aparece escrito, sino que solamente figuran los acordes sobre los compases en blanco. Creemos que la dificultad, o la falta de sentido, que acarrea escribir un rasguído propio de un género de la música popular en una partitura, está directamente relacionado con la tensión que se genera a la hora de intentar adaptar a una forma de escritura académica, músicas que se desarrollan y se trabajan desde otra perspectiva. Además, al responder esta música a la forma y a muchas de las características musicales tradicionales de la cueca, se presupone dentro del campo de la música popular que, quién la interpreta, da por entendidas varias cuestiones, como por ejemplo la rítmica de acompañamiento. Es por eso, que decidimos, conversar con Willy sobre este recurso en particular, en una entrevista que le realizamos durante octubre de 2018. Sobre este traslado al instrumento de, no solo el rasguído de cueca, sino también de muchos otros rasguídos vinculados a otros ritmos folclóricos (herramienta que escuchamos también en su trabajo a dúo con la cantante Micaela Vita), el bajista, nos decía:

La cuestión de hacer los rasguídos, que en realidad no son rasguídos, es como independizar la mano izquierda de la derecha; surge de la necesidad de poder acompañar con el bajo, solo, a la voz. Porque tocando de manera tradicional no me cerraba. Entonces, me valí de un par de recursos que había visto en una clínica de Abraham Laboriel (él lo usa de otra manera y para otra cosa). Pero, a partir de ese mismo concepto, empecé a desarrollar por ejemplo, en la chacarera, el 6/8 en la mano derecha y el 3/4 en la mano izquierda. Y la mano izquierda pulsa independientemente de la mano derecha. Eso si hablamos de la chacarera. Si hablamos de la cueca, por ejemplo, la mano derecha también iría en 6/8 y la mano izquierda, iría más repiqueteando sobre el 2,3 y esos bordoneos típicos de la cueca. Bueno, así fui construyendo ese recurso. Básicamente la diferencia con el toque tradicional está en que las dos manos suenan por lados independientes. Ese básicamente es el concepto. (González, 2018, en Anexo)

Así como hemos analizado la configuración compuesta por dos planos (grave y agudo), vinculada al entramado textural de la mayoría de las músicas folclóricas argentinas - la cual se escucha claramente en el toque del bombo legüero o los

⁹ La partitura de este ejemplo nos la facilitó el propio Willy González.

rasguidos de la guitarra - y hemos hecho referencia aquí, al bajo operando de manera dependiente de, sobre todo, el plano grave de estos instrumentos; vemos que esta herramienta, a la que Willy hace referencia, tiene una particularidad: el bajo trabaja tanto vinculado al plano grave, como así también, al plano agudo. Para eso, el artista trabaja a través de la independencia de las dos manos sobre el instrumento, es decir mediante la técnica de disociación, cuya resultante rítmica es polimétrica (cada mano responde a su metro). Además, hay una búsqueda tímbrica que resulta particular, no solo por el toque percusivo de ambas manos sobre el bajo, sino también por la parte del instrumento en la que el artista elige tocar cada plano:

Vendría a ser como el aro y el parche del bombo pero con la diferencia de las notas. Esto lo que hace es que la mano derecha, tenga que trabajar en distintos lugares del instrumento (más cerca del puente o más cerca del mástil), para lograr un timbre más bien vinculado al registro medio, o al registro agudo. (ibídem)

Particularmente, en la primera parte A y en los primeros cuatro compases de la segunda A de “La saladita”, el bandoneón pasa a hacer la melodía y la guitarra y el bajo, se corresponden, entonces, mediante este recurso, en un acompañamiento con ritmo de cueca. Esto sucede tanto en la primera vuelta del tema, como en la segunda.

Por último, en la parte B de la primera (porque en la segunda se produce una variación y un tutti entre los tres instrumentos), el bajo y la guitarra realizan un arpeggio que, si bien no está compuesto por las mismas notas entre uno y otro instrumento, las voces se complementan y tímbricamente, la resultante, de algún modo, es algo así como una ampliación del registro de la guitarra hacia los graves o del bajo hacia los agudos. Además, resulta interesante que ambos instrumentos acentúan la coincidencia métrica sobre el $\frac{3}{4}$, no solo desde la articulación, sino también desde el registro, que en el caso del bajo coincide con las notas más graves del arpeggio y en el caso de la guitarra con las más agudas.

The image displays a musical score for guitar and bass. The score is organized into four systems, each with a guitar staff (top) and a bass staff (bottom). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The guitar part features a complex, rhythmic arpeggiated pattern with accents and slurs. The bass part provides a steady, rhythmic accompaniment, often mirroring the guitar's rhythmic structure. The first three systems show a high degree of rhythmic synchronization between the two instruments, while the fourth system shows a more static, chordal texture.

Willy González "Tamocomoqueremo" Trío, "La saladita": correspondencia tímbrica entre los arpeggios ejecutados por el bajo eléctrico y la guitarra.

Diego Schissi - "Líquido 3"

El tercer y último ejemplo que hemos decidido analizar es la pieza "Líquido 3", del disco "Tongos" de Diego Schissi Quinteto, el cual fue editado en el año 2010. En este arreglo lo que escuchamos y observamos, es una ampliación instrumental del criterio que venimos analizado, así como también, un trabajo que, creemos, tiene una especial atención puesta en el desarrollo tímbrico.

En los fragmentos de las partituras que aparecen a continuación, podemos observar como el contrabajo (ejecutado por Juan Pablo Navarro), comienza duplicando la parte grave de la guitarra (ejecutada por Ismael Grossman), tocando los bajos de los acordes (Parte A, compás 9 al 16). Luego, se suma el piano y el contrabajo trabaja en conjunto con el mismo, como resulta habitual en muchas músicas asociadas al tango (Parte B, compás 17), mediante una base estructurada sobre la clave de milonga 3/2, con una acentuación marcada por ambos instrumentos sobre la segunda negra con puntillo. Del mismo modo, al comienzo del tema, el violín (Guillermo Rubino) y el bandoneón (Santiago Segret), tocan la misma melodía (Parte A, compás 9), en principio al unísono, luego de forma octavada (Parte B, compás 17), y es entre estos dos instrumentos, donde se genera una fusión tímbrica, que consideramos, resulta significativa.



A

mf

mf

mf *pizz*

mf

11

Musical score for measures 11-15. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part is divided into two systems: the first system has a treble and bass clef with a grand brace, and the second system has two staves. The key signature has one flat (Bb).

16

B

Musical score for measures 16-20. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part is divided into two systems: the first system has a treble and bass clef with a grand brace, and the second system has two staves. The key signature has one flat (Bb).

C_m7 **C_m/B^b** **D^bMaj7/A^b**

21

CMaj7/G F6 FEol CMaj7/E Amaj7

Diego Schissi quinteto, "Líquido 3": correspondencia tímbrica entre violín y bandoneón (melodía del tema) y entre el contrabajo, la voz grave de la guitarra y, posteriormente la mano izquierda del piano

En otro fragmento del tema (Parte G, compás 92 al 96), el contrabajo es utilizado melódicamente, doblando a la mano izquierda del bandoneón, generando así, una resultante tímbrica particularmente interesante en la zona medio-grave del espectro. A su vez, el toque pizzicato del contrabajo, junto con el golpe a los botones del bandoneón con la mano izquierda de Segret, generan también, una tímbrica que encontramos particular. Podemos escuchar y observar, además, en esta misma parte del tema, que cuando la melodía es ejecutada por el contrabajo y la mano izquierda del bandoneón, los instrumentos que trabajan sobre las voces superiores, reducen su densidad rítmico-melódica. De lo contrario, por cuestiones vinculadas a la percepción figura/fondo a la que nuestros oídos están acostumbrados, reconoceríamos dos melodías generando un desarrollo contrapuntístico. El violín, entonces, ejecuta notas largas y la mano derecha del bandoneón, desaparece por algunos compases.

G

92

The musical score is written for a quintet and consists of two systems of staves. The first system (measures 92-95) features a vocal line in the top staff with a *p* dynamic and a *<* marking. Below it are two grand staff systems. The first grand staff system (measures 92-95) has a *mf* dynamic in the upper voice and a *mp* dynamic in the lower voice. The second grand staff system (measures 96-99) has a *mp* dynamic in the upper voice and a *mf* dynamic in the lower voice. The score illustrates timbral correspondence through a melody played by the left hand of the bandoneon and the double bass. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often with accents and slurs, creating a liquid, flowing texture. The dynamics range from *p* (piano) to *mf* (mezzo-forte).

Diego Schissi quinteto, "Líquido 3": correspondencia tímbrica mediante una melodía ejecutada por la mano izquierda del bandoneón y el contrabajo

Estos dos fragmentos a los que hemos hecho mención, son solamente una muestra de algunos de los desarrollos tímbricos, que consideramos significativos, y suceden a lo largo del arreglo de “Líquido 3”. Recomendamos escuchar la pieza completa, atendiendo a este tipo de criterios en particular.

Tercera parte

Aplicación de los criterios a la producción propia

En lo que respecta a mi propia producción, he notado que la utilización del criterio de doblaje tímbrico desde el bajo, ha resultado una herramienta habitual. Particularmente, en mi experiencia como instrumentista, atravesada por diversos proyectos y por una veintena de discos en los cuales he participado a través del bajo eléctrico y el contrabajo, he trabajado este recurso tanto en músicas ligadas al rock, al funk y al pop, como así también en géneros folclóricos latinoamericanos, aires de candombe y otras músicas rioplatenses, e incluso, canciones cuya estructura rítmica o textural, no tiene una vinculación directa con ningún género en particular. Actualmente, utilizo también, este criterio, de manera ampliada, tanto en mi proyecto solista - en el cual me desempeño como compositor, arreglador e intérprete - y del que estoy realizando un primer disco, así como también, en varias canciones de los dos discos editados del grupo Cribas, proyecto del cual soy contrabajista y en el que, si bien las composiciones pertenecen al cantante, pianista y compositor Juan Fermín Ferraris, trabajamos los arreglos instrumentales de manera conjunta y, a su vez, específica (cada quien con el conocimiento propio de su instrumento).

En el caso del repertorio que trabajamos en mi proyecto personal, cuya instrumentación además de contar con bajo eléctrico/contrabajo y voz, cuenta con guitarra electroacústica (Javier Nadal Testa), guitarra eléctrica (Federico López), piano (Juan Fermín Ferraris) y batería (Juan Miguel Carotenuto); resultan habituales las duplicaciones no solo entre el bajo/contrabajo y el bombo de la batería, o la mano izquierda del piano, sino también entre la mano derecha del piano y las

guitarras, generalmente trabajando sobre melodías o arpeggios que priman en los acompañamientos de las canciones. Mismo así, hay canciones en las que las dos guitarras trabajan duplicándose y otros casos más particulares, en los que, por ejemplo, la guitarra eléctrica, procesada mediante efectos que alteran el timbre de la misma, duplica el comportamiento del contrabajo tocado con arco.

En Cribas, particularmente en el disco “Las cosas” (2017), utilizamos varias veces este tipo de recursos. Más allá de las duplicaciones a las que ya hemos hecho referencia (entre el contrabajo y el bombo de pie y/o el bombo legüero, el contrabajo y la mano izquierda del piano, la guitarra y la mano derecha del piano), hay otras que resultan particulares.



El tema “La sombra”, por ejemplo, comienza con la repetición de una melodía sobre un bajo pedal en fa#, ejecutada por el acordeón (Federico Aguirre), que funciona de manera complementaria con un armónico natural de octava, ejecutado con arco sobre la primera cuerda del contrabajo con *scordatura* en fa# y la resonancia de una especie de cuenco de metal que el baterista y percusionista (Joaquín Mendy) toca sobre el redoblante. Entre estos tres instrumentos buscamos, por un lado, generar un batido mediante diferencias en la afinación y por el otro, una correspondencia tímbrica que genera un fondo, a modo de loop, para el posterior ingreso del piano, la guitarra y la voz.

Si bien en la grabación, esta parte del tema está tocada a *tempo rubato* y la duración de las notas largas, tanto del contrabajo, como de la mano izquierda del acordeón varían, es decir, están articuladas y trabajadas de manera improvisada; intentaré, con la siguiente partitura, graficar el ejemplo en cuestión:

Cribas, “La Sombra”: correspondencia tímbrica entre la mano izquierda del acordeón (pedal de fa#) y el contrabajo en armónico natural de octava (scordatura primera cuerda en fa#) más resonancia de cuenco sobre redoblante (no escrita en este extracto de la partitura)

Esta correspondencia tímbrica entre el contrabajo y el acordeón, es utilizada de manera recurrente en varias músicas del grupo. Ya sea por cuestiones de registro y articulación, o por motivos físicos ligados a los instrumentos en particular - pensando en que podríamos trazar un paralelo, sobre todo, entre la columna de aire del fuelle y el recorrido que hace el arco sobre la cuerda del contrabajo, así como también, los impulsos necesarios que estos instrumentos precisan, al atacar, desde la ejecución, una nota -, estos dos instrumentos generan, por momentos un solo timbre.

Por otro lado, al final del tema, hay también un trabajo percusivo, no solo desde los instrumentos de percusión - más específicamente desde el bombo legüero y el bombo de pie -; sino también, desde el contrabajo, golpeando la caja en diferentes lugares del instrumento, para lograr sonidos más graves y sonidos más agudos que se complementen, de algún modo, con la percusión y las palmas, que realizan los demás músicos del grupo. La estructura rítmica se asemeja a la de una vidala y sobre ese entramado, cantamos, a la vez, una melodía a cuatro voces que funciona al unísono (recurso que utilizamos en varios arreglos más, con el fin de lograr una “masa” sonora similar a un bullicio).

Un trabajo tímbrico y rítmico similar al que mencionamos anteriormente, sucede en la introducción del tema “El agua clara”, en el cual el acordeón, funciona de manera percusiva junto con la percusión.

En “El viento”, otra canción del disco “Las cosas”, trabajamos de manera conjunta, [mediante la guitarra (Nicolás Padín), el piano y el contrabajo]:

-la ejecución de acordes articulados en forma de “abanico” (en el caso de la guitarra y el contrabajo mediante la articulación - de grave a agudo - de las cuerdas con el dedo pulgar).

De este modo, intentamos generar, entre estos tres instrumentos, algo similar a lo que mencionamos anteriormente, en el ejemplo “La saladita”, de Willy González, cuando nos referíamos a la sensación, en la escucha, de una guitarra de registro ampliado mediante la ejecución de arpeggios. Esta búsqueda, estuvo pensada en relación a lo que sucede tímbricamente entre las guitarras en la música cuyana¹⁰.

A E/G# D/A A Dm A

The image shows a musical score for three instruments: Piano, Guitarra, and Contrabajo. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Above the staves, the chords are labeled: A, E/G#, D/A, A, Dm, and A. The Piano part consists of two staves (treble and bass clef) with chords in the right hand and single notes in the left hand. The Guitarra part is on a single staff with chords and a 'pizz.' (pizzicato) marking. The Contrabajo part is on a single staff with chords and a 'pizz.' marking. The score is divided into six measures corresponding to the chords listed above.

Cribas, "El viento": correspondencia tímbrica entre el piano, el contrabajo y la guitarra (mediante acordes "desplegados")

¹⁰ En los géneros pertenecientes a la música cuyana (como la cueca cuyana, la tonada y el gato cuyano), resulta común la utilización de guitarra, guitarrón y requinto. Estos tres instrumentos (diferenciados, principalmente, por su tamaño y su registro), poseen características similares entre sí, lo que hace que se perciban, mediante la escucha, de manera homogénea.

Por último, en “Toto”, tercera canción del disco, hay un intento desde el arreglo, de generar una “masa” sonora, para lo cual todos los instrumentos van alternándose en crescendos y decrescendos ejecutados de forma improvisada, empastando de manera tal, que la resultante es una superposición de sonidos, que por momentos complica la discriminación instrumental en la escucha. Recomendamos escuchar el tema, para comprender la resultante tímbrica que se genera.

Consideraciones finales

A lo largo de este trabajo, hemos podido evidenciar diversas particularidades en relación al aspecto tímbrico y a su desarrollo en la música popular argentina. Consideramos que la manipulación consciente de este parámetro durante el proceso de producción musical, resulta fundamental. No alcanza con el “qué”, sino que también, es necesario preguntarse el “cómo”. Es por eso, que más allá de los aspectos rítmicos, armónicos o melódicos (a los que por cierto, también hemos hecho referencia), sostenemos que resulta trascendente comprender y atender, a las características tímbricas que se producen en relación con las cuestiones de registro, articulación (tanto de duración como de intensidad), instrumentación y emisión. A su vez, hemos analizado, a través de estas cuestiones, ciertos criterios de orquestación y herramientas técnico-instrumentales específicas.

La conceptualización y la diferenciación entre los criterios de *interdependencia recíproca* y *correspondencia tímbrica* que hemos establecido en nuestra investigación, por su parte, nos han permitido analizar las particularidades de cada uno de los ejemplos planteados, permitiéndonos desglosar las formas en las que operan la tradición y la reinterpretación. Consideramos que, por un lado, la *interdependencia recíproca* nos plantea usos y costumbres que hacen a las características y a la identidad propia de los géneros. Llegamos, así, a la conclusión de que es un criterio tímbrico identitario cuyo entendimiento nos hace comprender y nos habilita la posibilidad de construir con propiedad, música determinada por estas características estructurales. Por otro lado, la correspondencia tímbrica aparece como un criterio constructivo que evidencia una intención, una decisión y una

voluntad arreglístico-interpretativo-compositiva con el fin de generar una sumatoria, una fusión entre distintos instrumentos, no necesariamente coincidentes en ámbitos de desempeño habituales, ni obligados por registro, ni por definiciones estructurales de género. Entendemos, entonces, al proceso de producción musical, como un proceso condicionado, inevitablemente, por la reproducción de elementos sonoros preexistentes a través de un diálogo constante entre los músicos y la obra a trabajar, diálogo que es siempre mediado por la interpretación. Es por eso que, consideramos fundamental comprender las herramientas y los medios, con los cuales se puede nutrir y fortalecer dicho proceso.

Nuestro objetivo, con este trabajo, ha sido aportar un material pedagógico que, lejos de transmitir fórmulas cerradas o verdades absolutas, intenta generar herramientas de comprensión musical a partir del análisis y la reflexión. Partimos, para ello, de la experiencia musical propia; aplicamos, luego, herramientas analíticas que hemos adquirido, sobre todo, durante el trayecto de la Licenciatura en Música (Orientación Música Popular) de la Facultad de Bellas Artes de La Plata y a través de la realización de entrevistas a otros artistas; y aplicamos, por último, los criterios musicales abordados - ya no solo desde el bajo y el contrabajo, sino más bien a partir de una perspectiva instrumentalmente ampliada - a la propia producción.

Nos hemos visto en una encrucijada, en más de una ocasión, tanto por la falta de categorías teóricas específicas de nuestro campo, como por la aún reducida bibliografía, así como también por la dificultad que plantea transmitir mediante una partitura, particularidades que surgen a través del análisis de ejemplos vinculados al campo de la música popular argentina y latinoamericana. Creemos que dicho conflicto no se soluciona trabajando mediante una escritura más detallada (como sucede a veces en la música académica) sino que resulta necesario considerar la herramienta de la escucha - y en muchos casos, también de la experiencia corpórea con el material en cuestión - para lograr una comprensión real de estas cuestiones. Sostenemos además, tal como señala Ticio Escobar al referirse a la falta de conceptos para considerar lo artístico popular latinoamericano, que “aunque se parta del bien nutrido cúmulo de conceptos de la teoría universal, siempre habrá

categorías que, gestadas en otras historias, no encastran en el casillero de experiencias diferentes y deban ser readaptadas o sustituidas en un proceso de inevitables reformulaciones” (Escobar, 1986; 13). Resulta necesario, entonces, situarnos como músicos populares latinoamericanos comprometidos con su contexto y su hacer desde la investigación, la experimentación y la praxis y desde allí reflexionar y seguir produciendo una música popular latinoamericana que refleje el compromiso asumido.

Referencias bibliográficas

Duarte Loza, D. (2006). Al grito de: ¡Mambo! Aportes de instrumentación y orquestación en la música de Dámaso Pérez Prado. Revista Arte e Investigación, n° V. La Plata: FBA UNLP

Escobar, T. (2008 [1986]). “La cuestión de lo artístico”. En: *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*. Santiago de Chile: Metales Pesado, .

Ferrari, Q. (2018). Entrevista personal. Azul: en Anexo.

González, W. (2018). Entrevista personal. La Plata: en Anexo.

Guest, I. (1996). Arranjo - Método práctico (volumen 1). Rio de Janeiro: Ed. Lumiar.

Piston, W. (1992). Contrapunto. Barcelona: Editorial Labor.

Tiné, P. (2018). Entrevista personal. Campinas: en Anexo.

Vigna, G. (2006). El jazz y su historia. Los músicos, los cantantes, los ritmos, y las tendencias fundamentales del jazz, Traducción de Dora Castro. Barcelona: Ediciones Robinbook.

Fuentes de internet

Carnota, R. (2014). “Tras una larga enfermedad, murió el gran artista folclórico Raúl Carnota”. Obituario, 27 de septiembre de 2014. Buenos Aires: Télam. Consultado el

20 de noviembre de 2018 en:
<http://www.telam.com.ar/notas/201409/79636-tras-una-larga-enfermedad-murio-el-gran-artista-folclorico-raul-carnota.html>

Madoery, D. y Mola, S. (2014 - 2015). Del bombo legüero a la batería. Modificaciones rítmico-texturales en la chacarera. Buenos Aires: Revista Argentina de Musicología. Consultado el 20 de noviembre de 2018 en:
<http://ojs.aamusicologia.org.ar/index.php/ram/article/download/66/72/>

Schissi, D. *Líquido 3*. (2011). Partitura completa. Buenos aires: EpsaMusic. Consultado el 20 de noviembre de 2018 en: <http://bit.ly/yemsDW>

Discografía

Arias, B. (2005). «Camino hacia la puna» en Changuito volador [CD, álbum]. DBN.
<https://youtu.be/L6pgmzkHrcQ?t=70>

Cribas (2017). «El agua clara» (Juan Fermín Ferraris). En Las cosas [CD, álbum]. Buenos Aires: Independiente. <https://youtu.be/TwCC-UHeG7Y>

Cribas (2017). «El viento» (Juan Fermín Ferraris). En Las cosas [CD, álbum]. Buenos Aires: Independiente. <https://youtu.be/LnDT0Ox9r1U>

Cribas (2017). «La sombra» (Juan Fermín Ferraris). En Las cosas [CD, álbum]. Buenos Aires: Independiente. <https://youtu.be/2hex3t5P5u8>

Cribas (2017). « «Toto» (Juan Fermín Ferraris). En Las cosas [CD, álbum]. Buenos Aires: Independiente. <https://youtu.be/HuGt5wN-fJw>

D'Arienzo, J. (1963) «La cumparsita». En D'Arienzo For Export [CD, álbum]. Buenos Aires: RCA Victor Stereo AVS-3512. <https://youtu.be/DmANullAix8>

Páez, F. (2003). «El centro de tu corazón». En Naturaleza sangre [CD, álbum]. Buenos Aires: DBN. <https://youtu.be/nnaBqPi8HSA?t=56>

Palavecino, C. (2017). «Cantorcito de pago». En 33 (Falta envido y truco) [CD, álbum]. Farolatino S.A . <https://youtu.be/44bTUY9NTWk?t=9>

Spinetta y los socios del desierto (1999). «Perdido en tí». En Los ojos [CD, álbum]. Buenos Aires: Universal Music. <https://youtu.be/ZtllIAiqk0I?t=27>

Videografía

González, W. [Willy González Oficial]. (2015). La saladita (cueca) - Willy González "Tamocomoqueremo" Trio" . [Archivo de video]. Recuperado de <https://youtu.be/WMrKc5i2ABU>

Ferrari, Q. [Quique Ferrari]. (2016). Quique Ferrari - Río Arriba (Teatro Español de Azul). [Archivo de video]. Recuperado de <https://youtu.be/P5MGXhAlI0E>

Los Milonguitas [Los Milonguitas Tango] (2017). ||LOS MILONGUITAS|| La Guitarrita [video oficial]. [Archivo de video]. Recuperado de <https://youtu.be/zjWLyRcG0t0>

Schissi, D. [EpsaMusic] (2011). Diego Schissi Quinteto - Líquido 3. [Archivo de video]. Recuperado de <https://youtu.be/m2nr7PKFcLc>

ANEXO
(Entrevistas)

Entrevista a Willy González

Mariano Ferrari

24 de octubre de 2018

La Plata, Prov. Bs. As. Argentina

1. Notamos que hay un recurso muy interesante que has desarrollado durante tu carrera, que tiene que ver con el traspaso y la adaptación al bajo de varios rasgueos vinculados a diferentes géneros folclóricos argentinos. ¿Cómo surgió? ¿Podrías explicarnos con palabras cómo funciona esa adaptación?

La cuestión de hacer los rasguídos, que en realidad no son rasguídos, es como independizar la mano izquierda de la derecha; surge de la necesidad de poder acompañar con el bajo, sólo, a la voz. Porque tocando tradicionalmente no me cerraba. Entonces, me valí de un par de recursos que había visto en una clínica de Abraham Laboriel (él lo usa de otra manera, lo usa de otro modo y para otra cosa). Pero, a partir de ese mismo concepto, empecé a desarrollar por ejemplo, en la chacarera, el 6/8 en la mano derecha y el $\frac{3}{4}$ en la mano izquierda. Y la mano izquierda pulsa independientemente de la mano derecha. Eso si hablamos de la chacarera. Si hablamos de la cueca, por ejemplo, la mano derecha también iría en 6/8 y la mano izquierda iría más repiqueteando sobre el 2,3 y esos bordoneos típicos de la cueca. Básicamente la diferencia con el toque tradicional está en que las dos manos suenan por lados independientes. Ese básicamente es el concepto.

2. Osea que de algún modo se podría decir que, si pensamos en que la mayoría de las rítmicas folclóricas están construidas por dos planos, uno agudo y uno grave, uno más vinculado al $\frac{3}{4}$ y otro al 6/8, si nos referimos por ejemplo a la chacarera o la cueca, estos ritmos de los que hablabas recién: ¿Podríamos decir que lo que hacés, de alguna manera, es combinar esos dos planos en el bajo, un instrumento que en su rol de base suele estar más vinculado al plano grave, no? Y además,

utilizás algunos recursos más de tipo percusivo o, mejor dicho, hay algunas características de ese recurso que usas, que también tienen ciertos rasgos del toque de la percusión en el folclore. ¿no?

Sí, absolutamente, es la combinatoria de lo percusivo en lo grave, lo percusivo más agudo, si hablamos de la parte más “percusiva”. Y hay momentos en los que interactúan las dos manos en una variación, por ejemplo. No en la base, pero sí en la variación. Vendría a ser como el aro y el parche del bombo pero con la diferencia de las notas. Esto lo que hace es que la mano derecha, tenga que trabajar en distintos lugares del instrumento (más cerca del puente o más cerca del mástil), para lograr un timbre más bien vinculado al registro medio, o al registro agudo. Creo que el laburo está en la independencia de ambos sonidos y la combinatoria de ambos sonidos. Por ejemplo, en los primeros dos compases va uno por cada lado y en el tercero y cuarto se combinan.

3. En nuestro análisis, trabajamos sobre un recurso tímbrico en particular, que tiene que ver con el rol que adopta en reiteradas ocasiones el bajo en varios géneros vinculados a la música popular, que es el de “doblar” de alguna manera a otro instrumento, como sucede con el bombo legüero en muchos ritmos folclóricos, con la mano izquierda del piano en el tango, con el bombo de la batería en el rock. ¿Te resulta familiar este recurso? ¿Pensás o has pensado tus líneas de bajo desde esta perspectiva de vincularte rítmica y/o melódicamente con otros instrumentos que trabajan en un registro similar al del bajo?

Esto que decís de la duplicación funciona más cuando escribo por ejemplo para la Orquesta que dirijo en Las Heras. No cuando laburo en dúo o en trío con el bajo. Lo que hago en esos casos, por ejemplo en una zamba, es más pensar el bajo como una segunda voz, entonces rítmicamente se va pegando a la voz principal pero haciendo otra línea melódica, como si fuera un contrapunto y haciendo sus variaciones alrededor de eso. Así lo pienso por ejemplo en laburos con Carnota o con Micaela Vita, o con Victoria Morán en

el último disco que hicimos. El bajo por ahí toma la rítmica de la voz principal pero con otra voz. Como si fuera un laburo vocal, por momentos, y volver a la base en otros.

4. Notamos que en el tema “La Saladita”, de tu disco “Tamocomoqueremo”, hay, de alguna forma, una utilización de este tipo de recurso de doblaje, pero pensado más desde un lugar vinculado al arreglo en sí mismo. Vemos que, cuando tocan con Abi González, la misma melodía al principio del tema, se genera entre la guitarra y el bajo, casi que un solo timbre, al igual que pasa después, cuando rasguean (y vos pones en práctica este recurso del que hablábamos), o en otra parte en la que arpegian y la sonoridad resultante es cómo la de una guitarra con un registro mucho mayor al que en realidad tiene. ¿Qué tan a conciencia, por decirlo de algún modo, trabajaban esas cuestiones vinculadas por ejemplo a la articulación de esas partes? ¿Escribís ese tipo de detalles en la partitura, lo pautan en los ensayos o surgen de un modo más “instrumentalmente intuitivo”?

Puntualmente en el tema “La saladita” sí, eso está todo escrito. Tanto la introducción que es unísono, para lograr ese efecto que vos mencionas, de que parezca un mismo instrumento. Y después bueno, la parte del rasgueo, que al no tener percusión ese trío, la guitarra y el bajo hacemos como una dupla que genera por ahí la sensación de que hay percusión. Y el bandoneón, en la parte de la intro, hace como de base. Al revés de lo que sucede en el tema. En la intro, el “fueye” hace base como si fuera no un instrumento melódico, sino un instrumento de sección rítmica. Entonces, ahí es donde yo laburo la contraposición. “Mando al fueye al arco” y la guitarra y el bajo a cantar. Está lo del rasgueo y bueno, en los arpegios también, es esto que vos decís. Está todo escrito, tanto la voz de la guitarra como la del bajo, así como la melodía del “fueye”. Eso está todo en la partitura. Por ahí lo que hay en el ensayo son modificaciones acerca de intenciones y demás pero eso está todo escrito.

Entrevista a Paulo Tiné (traducida al español)

Mariano Ferrari

26 de abril de 2018

Campinas, Estado de São Paulo, Brasil.

1. ¿Considerás que a la hora de trabajar un arreglo vinculado a la música popular, los arregladores, en general, colocan más énfasis en aspectos armónicos, rítmicos o melódicos que en cuestiones tímbricas? ¿Cómo trabajas vos en relación a estos aspectos?

Creo que hay una perspectiva histórica. Cuando vos me hablas (como lo hiciste antes de comenzar la entrevista), de esas otras funciones del bajo, me viene la idea de una textura más contrapuntística. Osea, claro, siempre puede haber textura contrapuntística, hasta cuando el bajo está doblando la línea más grave de otro, sea piano, sea bombo, pero yo estoy hablando de cuando por encima pasan otras cosas. La idea, me parece, cuando vos me hablás de eso, es la de que el bajo no necesariamente asuma función de bajo, osea, que pueda asumir también funciones melódicas o de contrapunto. Esa es una cosa interesante y enriquecedora. Tenés que pensar, también (yo creo), que eso tiene que ver con una cuestión tecnológica, de la captación de audio. Osea, cuando pensás que antes raramente existían solos de bajo, tal vez no era solo porque los bajistas no “solearan”, sino porque no existía el equipamiento adecuado para la captación. En el caso de por ejemplo, Eddie Gómez, que comienza a improvisar; ahí existe ya un audio que está captando lo que él está haciendo. Tenés esa interrelación. Esa función más libre del bajo, yo no sé localizarla históricamente, pero yo muchas veces, algunas ideas (no necesariamente de las que están en el bajo, sino más bien en la voz grave), las saqué de lo que el bajista hacía; osea, a partir de una propuesta de arreglo abierto, un arreglo que no está del todo escrito y en el cual el bajista hace sus intervenciones. En el próximo arreglo de la misma

música, yo saco la idea de lo que él tocó en la versión y armo un nuevo arreglo. Entonces, esa idea parte del propio bajista y a veces esa idea independiente, surge de cómo el bajista tocó esos arreglos. Yo ya hice eso un poco y es interesante. Bien, pero si vos tenés muchos acontecimientos en la región grave, independientemente de lo que esté pasando, si hay mucha independencia, corre riesgo de generar una bola con el sonido. Tanto que los americanos, tienen un concepto (yo no utilizo mucho esos conceptos, porque son muy de prescripción: “vos podés, vos no podés”), pero ahí ellos delimitan todo lo que podés hacer en los intervalos graves y lo que no, pero yo pienso, si vos estás experimentando, vos decidís si crees que algo es posible o no. Pero, de cualquier forma, existe una tendencia en esos “doblajes”, que es la de que no se arme una bola con el sonido. Y ahí es interesante también, que en algunos géneros de música como el jazz, pasó que la batería tocaba bombo siempre y después retiró el bombo y eso dió libertad al bajista. En la música brasileña también pasó eso.

¿Conocés a Luizão Maia? Es un bajista interesante, tocaba con Elis Regina en los años '70. Él, a partir del zurdo de la batería, construyó en el bajo eléctrico, en el samba. El samba también tiene esa cuestión de aproximación con el choro, solo que éste tiene “baixarias”. Muchos bajistas también se apropian de ese lenguaje de la baixaria, que es una línea melódica contrapuntística.

Yo creo que el arreglador, tiene que tener, también, un oído para percibir qué es lo que los músicos hacen, cómo los tocan, y ese oído va a servir para elaborar. Si bien esto no llega a ser lo mismo de lo que vos estás hablando, creo que dialoga un poco con eso. Partiendo de lo que los músicos están haciendo, observando, podés escribir tu línea (basada en eso). Para escribir una línea, es bueno observar lo que los músicos hacen y después escribir.

2. ¿Vos trabajás de esa manera tus arreglos?

Así es. Hay arreglos en los que coloqué guitarra de siete cuerdas (que es el instrumento que hace la línea de bajo en el choro) y escribí las cifras y la

línea de bajo. Pero, propuse también un pasaje libre y ahí observé lo que tocaban los distintos guitarristas. Entonces fui mutando la línea, a partir de lo que ellos tocaban, hice un collage a partir de los diferentes guitarristas.

3. ¿Trabajás desde la guitarra?

No, un poco, pero normalmente intento hacer arreglos a partir de la escritura. Después toco y lo modifico.

4. Y hablando un poco más en relación al bajo, ¿cómo te interesa trabajar el comportamiento del bajo? ¿Las bases que toca el bajista en tu disco están también escritas?

Están todas escritas sí, menos los momentos de improvisación. En las improvisaciones abro a las cifras. Pero en mi música acostumbro escribir el bajo. A veces doblo alguna voz melódica. Es interesante, también, trabajar el bajo junto con, por ejemplo, el trombón, no necesariamente mediante la misma nota. Haciendo doblajes rítmicos pero mediante intervalos de quinta por ejemplo. Son soluciones que fui aprendiendo durante mi trayectoria. La quinta justa es un intervalo que no produce tanto una bola. También, por ejemplo, es interesante el trabajo con intervalos de décimas entre la guitarra y el bajo. En los choros también se hace mucho, entre la guitarra de siete y la guitarra de seis cuerdas. Son cosas que da el lenguaje del choro, del samba. Depende de la propuesta del arreglo ¿no? Hay arreglos que están bien dentro del género, que, es una propuesta y otros, en los cuales uno extrae elementos y hace otra cosa, algo más libre, más contemporáneo.

5. Y cuando comenzás a trabajar un arreglo: ¿Utilizás este recurso de duplicar voces, más allá de la voz del bajo o trabajas más bien de manera contrapuntística, generando varias texturas superpuestas?

Hay una cosa interesante en el disco de manera general, que tiene que ver con que en mis arreglos no hay repetición literal. Cuando tengo una parte A que repito, hago una variación en vez de repetir. Entonces, en esa variación, trabajo cambios en la textura. Quién está tocando la melodía del tema, cómo

se está tocando esa melodía. Y en eso el bajo puede tener una función importante, porque si yo dejo al bajo tocando lo mismo siempre, no tengo variedad. Entonces, si el bajo por lo menos cambia de octava o cambia un poco lo que está haciendo, se produce una variación. Me gusta trabajar por ejemplo, con bajo pedal. Todas mis músicas en algún momento tienen un bajo pedal. Eso es muy de la música clásica. El tango también tiene mucho bajo pedal, ¿no? Para mí es un momento en el cual la música occidental se vuelve medio oriental. Y los bajos pedal también están dentro de nuestro lenguaje. Por ejemplo en el samba de partido alto, ¿no?

6. Y cuando mandás al bajo a hacer una melodía, ¿pensás en cubrir el registro grave con otro instrumento?

A veces sí y a veces no. A veces me gusta dejar libre esa parte del registro.

Entrevista a Quique Ferrari

Mariano Ferrari

29 de enero de 2018

Azul, Prov. Bs. As. Argentina

Comienzo la entrevista comentándole a Quique de qué se trata mi trabajo:

Yo parto de la base de que, por lo menos en mi experiencia como músico, como alumno y como docente, noto que en un montón de las músicas que trabajamos habitualmente, el bajo o el contrabajo, no suelen tener un rol tímbricamente autónomo, a eso me refiero con la palabra “interdependencia” cuando la menciono en el título de mi trabajo; a que por ejemplo cuando tocamos rock muchas veces trabajamos con el bombo de la batería, cuando tocamos folclore estamos generalmente “pegados” al grave del bombo legüero, o al grave de la guitarra (o al menos partimos de ahí), al igual que cuando tocamos tango trabajamos mucho con la mano izquierda del piano.

Entonces, mi punto de partida para el desarrollo de este trabajo es que, en mi experiencia, he trabajado siempre (o casi siempre) desde este lugar de, a la hora de preguntarme, cómo encaró una línea de bajo o de contrabajo, escuchar que es lo que ya está sonando en los graves (si es que hay algo sonando) sabiendo al menos que éste, es un recurso que funciona. De esta manera, en la primer parte de mi trabajo, intento sistematizar esas cuestiones, que para algunos músicos quizás son obvias pero para otros no, para que sirvan como herramientas que puedan ser transmitidas y utilizadas por cualquiera, para pasar así a la segunda parte de mi trabajo, que nace de la pregunta: ¿Qué pasa si usamos ese recurso de “doblar” tímbricamente otro instrumento como un recurso de arreglo? A partir de esta pregunta empecé a indagar y encontré varios ejemplos de la utilización de esta herramienta puesta en juego en otros contextos, diferentes a los que ya mencionamos, como

por ejemplo, músicas como “Líquido 3” de Diego Schissi, en la que el violín y el fuelle generan un timbre nuevo a la vez que el contrabajo dobla primero la guitarra, después el piano, después el bandoneón, y hay cosas de la articulación de los instrumentos que te dan la pauta de que hay una decisión de arreglo sobre estas cuestiones. Sucede algo similar con algunas músicas de Willy González, en las que él adapta algunos rasgueos de determinados ritmos folclóricos al bajo y cuando el bajo acompaña junto con la guitarra se genera también un solo timbre, y encuentro que en tu música, hay un recurso que para mí ya es identitario de tu trabajo, que es como trabajás la relación del bajo con la voz. Escuché tu último disco y por momento esos dos timbres son uno solo.

Te escucho hablar y pienso que yo me hago esas preguntas también. Cuando construís una línea o te metes en una música, sobre todo en la que no está el instrumento, que no tenés referencia de qué tocar...

Para empezar a hablar, el bajo eléctrico es muy nuevo, tiene unos sesenta años de existencia, mientras que el contrabajo tiene como quinientos. El bajo empezó a ocupar, a partir del rock (podría ser), y en el caso del contrabajo a partir de otras músicas populares norteamericanas en la década del '20 y después en la mayoría de los folclores del mundo, un papel importante. Y la pregunta que me hago siempre es: ¿Qué pasa si no está el bajo? Porque hay veces que no es necesario estar tocando todo el tiempo. Hay veces que tocamos por una cuestión mecánica, que la música no lo precisa. Entonces ese es, para mí, el primer problema que se arma. Yendo un poco hacía la música que más estoy escuchando yo en este momento, que tiene un poco más que ver con el pop, las cosas que más me interesan del bajo son más bien cuando tiene “independencia” del resto de la música. Si escuchas las líneas que compone Donal Fagen (el de “Steely Dan” en los discos solista) la línea de bajo resulta imprescindible desde la composición. No está hecha después, sino que está pensada como una cuestión pilar. Un músico de acá

que está componiendo de esa manera es Coie Granato. En todas sus nuevas músicas la línea de bajo fue lo primero. Entonces compones como los viejos corales, melodía y bajo primero y después ves el “relleno”. Otro caso es el viejo quinteto de Piazzolla, los cinco generando contrapunto, no hay tanto plaqué como en la canción de fogón, o de lo que sucede en músicas folclóricas como la chacarera, que se toca de una manera, que tiene que ver mucho con la rítmica establecida y por ejemplo la guitarra, se vuelve tan pregnante ese rasgueo que es como que “ocupa todo el lugar”, entonces el resto se va plegando ahí. En cambio en las músicas de Schissi que me nombras ves varias líneas, entonces el bajo ocupa un lugar que no necesariamente va a ir con el legüero o con el bombo de la batería en el caso del rock...

Pero sí vemos, en la música de Schissi, por ejemplo, que no por ser un quinteto están generando todo el tiempo cinco líneas.

No, claro. Eso tiene que ver con la economía de lo que se usa. Otra cosa que me sorprende es que, viste que el contrabajo es un instrumento con poco sustain (salvo que lo uses a lo Eddie Gómez)... Hay una mirada más moderna, que se refiere al “peso específico” que tiene que ocupar el instrumento. Si tocás una nota en el bajo eléctrico y la dejas sonando “se come todo lo demás”. Entonces si escuchas los últimos cinco discos, insisto, de Steely Dan o de Donald Fagen vas a escuchar que el instrumento tiene siempre muy poco sustain. ¿Te acordás los bajos Music Man, que venían con unos apagadores, unas sordinas? Hay bajos que están pensados por él y los toca Walter Becker con la púa, con lo que logra mucha definición en los ataques, pero a su vez con los apagadores, tiene el sustain necesario. El bajo solo dura el ataque.

Claro, como si fuera un bombo de batería, como sucede en el estribillo de “El centro de tu corazón” de Fito Páez. Ese es un recurso que viene de otras músicas norteamericanas, ¿no?

Claro, eso tiene que ver ni más ni menos que con el “groove”. La nota bien corta ocupando el lugar que tiene que ocupar. ¿Sabes cuál es otro buen ejemplo de eso? Dino Paladino tocando algunas músicas con D’Angelo. En esas músicas lo único que está en el tempo es el hi hat de la batería, nada más. Él siempre está atrás de eso, como llegando tarde exageradamente y el aro de la bata está “tironeando” con el bombo. El concepto no deja de ser el viejo concepto de cómo se arman las cosas en el pop entre la batería y el bajo, pero cada cual ocupa un lugar diferente en el beat.

Osea que en ese caso el bombo no necesariamente está junto con el bajo.

Claro, es como: “tendríamos que ir juntos, pero vamos separados”. Es lo que pasa cuando vos escuchas “So What”, donde hay dos bateristas. El ride va todo el tiempo tirando para adelante y el contra está más pesado. De esa forma esos músicos empezaron a encontrar un sonido. Viste que una banda en vivo no necesariamente suena porque el sonidista encontró todas las ecualizaciones, sino porque no se cancelan las frecuencias desde el toque. El lugar que ocupa el batero es diferente en el tempo al que ocupa el contrabajista. Cómo llegan milimétricamente diferente al ataque, las frecuencias no están canceladas. A eso lo ves en “toques” acústicos. Yo he ido a ver totalmente acústico en “Virasoro” a Ricardo Cavalli, con Jerónimo Carmona, Eloy Michelini en la batería y Francisco Lobuolo en el piano y escuchás todo perfecto. A ese concepto, que viene de la música universal, sobre todo del jazz, Jerónimo lo desarrolló sobre todo con Carto Brandán. Se va a escuchar todo, porque desde la emisión está ultra claro qué va a tocar cada uno. Entonces, las cosas pueden seguir siendo como dice ese viejo concepto del rock: “el bajo va con el bombo”, pero después hay que ver exactamente eso, cuanto lugar en el compás va a quedar sonando esa nota, si es larga, si va a morir rápidamente, sí no. Cuánto se va a “comer” del resto, porque sabes que si vas con todo, todo el tiempo, en las graves ¿cuánto se va a escuchar el “staccato” de la viola?

Y si quisieras hacer lo contrario y buscar generar un solo timbre jugando con otro instrumento también deberías controlar eso ¿no? Porque si vos quisieras estar absolutamente “pegado” a un bombo, una nota larga no se va a “pegar” igual que una nota muteada, cortita y con un ataque parecido al de ese bombo.

Por eso. Eso siempre tiene que ver con una cuestión de la intensidad con la que se escuchan las cosas. Me acuerdo que en las clases con el Mono Fontana tocábamos, a veces, un fa sobre un acorde de do, la nota que no va ¿sí? Pero el Mono te ponía un ejemplo de una nota ultra chiquita, una cuerda perdida dentro de un plaqué y no era la misma molestia que si vos tocas las cuatro notas con la misma intensidad. Si haces eso, obviamente que esa nota no va a entrar.

¿Consideras que en general, se suele poner más énfasis a los aspectos armónicos, melódicos o rítmicos que a estas cuestiones de las que hablamos relacionadas a cuestiones tímbricas e interpretativas?

Si, imagino que eso tiene que ver con el oficio. A la vez, tiene que ver con las diferentes estéticas.

En mi trabajo, tomo algunos ejemplos en los que noto que hay un trabajo de “doblaje” tímbrico entre dos instrumentos, con un desarrollo particular, que escapa de alguna manera de los doblajes que más hemos escuchado, como el ejemplo del bajo y el bombo de la batería. En ese sentido, encuentro que en tú música hay un recurso tímbrico que has ido desarrollando cada vez con más profundidad a lo largo de tus tres discos, que tiene que ver con generar un solo timbre entre lo que tocas en el bajo y lo que cantás. Creo que ese recurso ya se ha convertido en una marca identitaria de tu música. ¿Cómo surgió? ¿Vino de la mano del “scat”?

En realidad surgió por necesidad. Si yo tenía que cantar esas melodías sin tocar con el bajo no hubiera podido cantarlo nunca, porque la voz está como

muy “pobre” de timbre. La melodía de “Río arriba” por ejemplo, está hecha ahí porque suena ahí y no es cuestión de que si la bajaba o la subía de tono, iba a poder cantarla sin el apoyo del instrumento. La necesidad es reforzar la voz, ¡y de yapa con letra! Bueno, la idea es hacer un timbre para que el instrumento y la voz lleguemos como a una “cosa” que tenga su “cuerpo”. Por eso también la necesidad de que en el último disco, haya otro bajista. Yo directamente no iba a tocar las líneas de bajo. Y además, si yo toco las líneas de bajo voy a tocar más o menos lo que siempre toco, por más que me esfuerce y trabaje, voy a seguir siendo yo, el que toca esa línea de bajo y no va a haber mucha sorpresa para la música, que es una música que tiene pocos elementos, pocos elementos en todo sentido. Pocos elementos en la forma, son partes A y B con algún interludio y alguna introducción, no hay desarrollos del arreglo desde lo escrito... Entonces, para mí, la mejor manera siempre fue confiar en otro que me gusta lo que toca y que toque lo que él toca. Si yo hacía la línea de bajo y le decía al contrabajista: “acá toca esto, acá toca esto otro” la música verdaderamente se iba a “achicar”.

Osea que Leo (Leonel Cejas, contrabajista del grupo) compuso sus líneas.

Totalmente, hay cosas que son parte del arreglo, parte del tema, pero todo el resto, toda la “plasticidad”, el lugar de “esa respiración”, todo eso es de cada cual. Entonces la pregunta era: Tengo esto, ¿Cómo hacemos para que la música “gane”? Bueno, si te gusta como toca Pablo (Pablo Passini, guitarrista del grupo), no le vas a decir que “voicing” tocar... Yo estoy absolutamente de acuerdo y fascinado con los arregladores que escriben todo, pero en el caso en el que la música es eso, encontrás gente que la enriquece y toma otro carácter, otro vuelo. Entonces, lo del “scat” fue directamente eso, y también, viste que en mi caso, prácticamente nunca usé efectos en mi instrumento y personalmente, cuando escucho solos de bajo, ya escucho como el solo de bajo “pelado” y se me hace poco interesante. Porque esa también es otra pregunta, otro tema, a nosotros que venimos del lugar de tocar la música con

solos: Eso es interesante para el que toca, porque lo vas desarrollando, pero después, a lo largo de la vida, escuchas solos y solos y ¿cuánto sentido tiene? Es interesante empezar a buscar un real sentido a esa parte de la improvisación, que en un punto ya está “gastada”, salvo que estemos hablando de tipos como algunos músicos de jazz que son también investigadores, músicos que siempre están buscando algo nuevo, un lugar. Si escuchás John Scofield ves que siempre está buscando un nuevo sitio. Entonces: El trabajo de la voz y el bajo no es nada nuevo, porque en los últimos treinta años hay cantidad de gente que toca con su instrumento y canta; en el piano Hugo Fattoruso toca y silba y es increíble. George Benson también hace un trabajo impecable. Así, una cantidad de gente impresionante. Pero, bueno, si no voy a usar un pedal, si el solo de bajo “pelado” ya me cuesta hasta escucharlo ¿Cómo lo toco si no me lo estoy creyendo ni yo?. De ahí, esto de buscar desde la voz, de que sea una cosa que sale “como de la entraña”.

Me acuerdo que en las clases con el Mono Fontana, que para mí fueron reveladoras, él me ponía situaciones armónicas que había que resolver desde la base, desde esa relación escala – acorde, saliendo bien desde el cimiento y empezando a ver qué más se podía tocar, y a veces terminaban siendo “ecuaciones”, yo terminaba escribiendo algo que era más un cálculo matemático que otra cosa, y cuando llegábamos a ese lugar me decía “si no lo puedes cantar no lo tocás”. Podía tocar la escala aumentada, pero a eso no lo podía cantar, no tenía ningún sentido. Podés tocar eso, suena, pero no lo podés articular porque no lo podés cantar. Entonces era sólo buscar lo que uno podía tocar. Trabajar con la voz y el bajo, te permite encontrar notas que a veces, de por sí, no se te ocurrieron cantandolas y a veces sucede exactamente lo contrario. Viste que a veces cantás una melodía sobre un tema y cuando agarrás el bajo por ahí vas al mismo lugar de siempre, por una cuestión de “memoria muscular” y te das cuenta que lo que estabas improvisando con la voz estaba mucho mejor que lo que estoy tocando ahora. Bueno, entonces en esa búsqueda hay un ida y vuelta.

En tú primer disco hay más músicas instrumentales que canciones y en el último disco sucede lo contrario. Las onomatopeyas que usabas antes o las palabras que utilizás ahora que trabajás con texto ¿tienen alguna relación con el timbre del bajo? O, dicho de otro modo: ¿Condiciona éste la elección de qué cantar?

Hay cosas que salen de la misma manera que cuando componés algo, construís una melodía y te sale cantar cualquier cosa sobre esa melodía... y después buscás la palabra. Capaz que sí, que para que cierre el verso buscás determinadas palabras u onomatopeyas, porque por ahí la nota es muy grave o necesitás que sea una vocal abierta y buscás determinadas palabras, pero por lo general es algo más natural. Es más, en el caso de las letras, yo admiro a la gente que dice: "Voy a escribir sobre tal cosa" y se ponen a escribir sobre eso. Yo no trabajo así, yo tiro una palabra y esa palabra me lleva a otra y a otra, y así...

¿Y escribís (componés) con el bajo, melodía y letra a la vez?

Sí, todo a la vez

¿Se podría decir que al principio doblabas el bajo con la voz y ahora doblás la voz con el bajo?

Si, puede ser que sea exactamente eso, que ahora doble la voz con el bajo

¿Cómo trabajás, en general, los arreglos?

En general, parto de trabajar tres voces conducidas. Les muestro la canción a Andrés (Andrés Beeuwsaert, pianista del grupo) y a Pablo, y les pido que traten de no "desdibujar" eso. Eso que salió así, por más que les parezca "ultra simple" para mi suele ser la esencia del tema. "Sumen todo lo que quieran, pero sin que lo que sumen, sea una cantidad de elementos que no se necesitan". Les pido que las voces extremas sean respetadas, que traten de no meter muchas más cosas sobre esas voces extremas. Después surgen pedidos tan simples como: "Andrés, acá que toque más Pablo", y eso suele

surgir en el estudio porque uno va dejando y va dejando y se va armando una “pelota” que cuando la escuchás bien, en el estudio, no resulta. Casi que entre nosotros, con la bata (Colo Maddio), el contra y el bajo no hay problemas. Cuando grabamos el último disco, la “zona” estaba ultra clara. No había problemas tímbricos, ni nada. Lo más complejo fue trabajar lo armónico, sobre todo la parte del piano y la guitarra.

Osea que los arreglos de tu último disco se construyeron, más que nada, desde charlas en los ensayos y en el estudio.

Sí y lo que estuvo bueno, contrariamente a los otros discos que fueron eternos, es que éste, fue una juntada acá en casa, un concierto al otro día, y después otro ensayo y ya entramos al estudio. Lo resolvimos rápido. Nos obligamos a hacerlo así.

¿Cómo trabajas habitualmente las texturas? ¿Partís de un groove, de la canción en sí misma, de alguna línea...?

En algunos casos parto de una mínima línea de bajo, en otros de esos bloques armónicos que te comentaba hoy (y sobre eso busco melodías). Las melodías en general tienen bastantes puntos extremos.

Toca un fragmento de “Donde no dice” (una canción de su último disco) que tiene una línea melódica con varios cromatismos.

Acá, por ejemplo, buscaba irme a una nota lo más aguda que pudiera cantar, apoyado en el bajo, y lo mismo en el registro “ultra grave”. Buscaba que no haya tantas repeticiones de notas en la melodía, sino esas variantes. Esos cromatismos, por ejemplo, están buscados desde el bajo: Si no no los hubiera cantado, no me hubieran salido afinados.

¿Trabajan con el mismo nivel de detalle que la relación bajo – voz, otros “doblajes” como el contrabajo cuando está bien “pegado” a la batería, o la mano derecha del piano tocando casi exactamente los mismos “voicings” que la guitarra?

Hubo algunas cosas mínimas, como buscar desde el piano doblar partes de la melodía; pero que se dieron casi naturalmente igual. También pasó que en un momento notamos que había muchos apoyos, entonces tuvimos que empezar a sacar. Cada cual iba tocando con la oreja muy atenta en sí sumaba o no. Fue más un trabajo de sacar, que de poner. Después hubo notas de los acordes que por ahí hacían ruido, sobre todo a Andrés que tenía el oído más fresco por no haber estado tan en contacto con las canciones como yo, que fuí quién las hice y él, me sugería cambiar alguna que otra nota, y yo finalmente decidía que no me importaba y lo grabábamos igual que al principio. Hay notas que no tienen un justificativo de por qué están en ese lugar, pero así las escucho. Eso tiene mucho que ver con la composición incompleta de hacer las cosas con el bajo, porque vos tocás tres voces, pero el acorde igual remite a siete notas, por más que no estén puestas hay siete notas que van a entrar sí o sí. El pianista, en su mundo armónico muchísimo más complejo empieza a escuchar superposiciones de acordes y por ahí escucha cosas que le molestan más, potencialmente, aunque no estén; pero eso no puede ser así. Y uno está más despojado de todo eso. Ponemos, habitualmente, una melodía con tres notas en los acordes, porque si empezás a meter más notas en un bajo no funciona.