

**COMPOSICIONES A PARTIR DE LA HIBRIDACIÓN ENTRE EL
ROCK, EL BAMBUCO Y LA GUABINA**

Luis Javier Gómez Cañón

INVESTIGACIÓN - CREACIÓN

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL DE COLOMBIA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL

LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ D.C – COLOMBIA

2023

TABLA DE CONTENIDO.

COMPOSICIONES A PARTIR DE LA HIBRIDACIÓN ENTRE EL ROCK, EL BAMBUCO Y LA GUABINA	1
PRELIMINARES DE LA INVESTIGACIÓN	6
Delimitación del tema	6
Descripción del problema	7
Pregunta de investigación	8
Objetivos	8
Objetivo general.....	8
Objetivos específicos	8
Justificación.....	9
MARCO TEÓRICO	11
Referentes investigativos.....	11
Referentes conceptuales.....	15
El bambuco.....	15
La guabina.....	17
El rock and roll.....	19
La hibridación.....	22
Referentes estéticos.....	24
Génesis (1972-1983).....	24
Distrito Especial (1986-).....	25
Tres y Yo (2009-).....	27
Indio (2017-).....	28
MARCO METODOLÓGICO	31
Tipo de investigación: investigación – creación.....	31
Ruta metodológica.....	31
DESARROLLO METODOLÓGICO.....	33

Etapa 1: Delimitación de las características estructurales del bambuco, la guabina y el rock.	33
Características musicales estructurales de la guabina	36
Etapa 2: Composición.	41
Momento 1: Bosquejo preliminar de las canciones.	41
Momento 2: Desarrollo formal de las canciones.....	49
Etapa 3: Arreglo y ajuste.	58
Momento 1: Arreglo preliminar de las canciones.....	58
Momento 2: Ajuste del arreglo.	75
Conclusiones.....	81
BIBLIOGRAFÍA	85
ANEXOS.....	88

Índice de ilustraciones.

Ilustración 1 Línea de tiempo de las agrupaciones.....	28
Ilustración 2 Línea de tiempo de las agrupaciones	28
Ilustración 3 Fragmento melódico de No Abandones tu Tierra de León Cardona.....	33
Ilustración 4 Fragmento melódico de El Corazón de la Caña de José Morales.	33
Ilustración 5 Patrones de acompañamiento en el bambuco.....	34
Ilustración 6 suma rítmica de los patrones de acompañamiento del bambuco.	34
Ilustración 7 síncopa caudal.	35
Ilustración 8 fragmento melódico A Quien Engañas Abuelo de Arnulfo Briceño.	35
Ilustración 9 Acompañamiento rítmico de la guabina.....	36
Ilustración 10 Patrón de acompañamiento el bajo en la guabina.	36
Ilustración 11 Patrón de acompañamiento en el torbellino.	37
Ilustración 12 imagen tomada de https://guitarriego.com/guias/los-mejores-12-trucos-para-acomodar-tu-pedalera/ el día 23 de febrero de 2023.	39
Ilustración 13 Fragmento del bosquejo de como te extraño entre compases 1-4.....	42
Ilustración 14 Fragmento del bosquejo de como te extraño entre compases 5-8.....	42
Ilustración 15 Fragmento del bosquejo de como te extraño entre compases 9-16.....	42

Ilustración 16	Fragmento melódico del bosquejo de como te extraño entre compases 1-4...43
Ilustración 17	Fragmento melódico del bosquejo de como te extraño entre compases 5-8...43
Ilustración 18	Fragmento melódico del bosquejo de como te extraño entre compases 9-16. 44
Ilustración 19	Fragmento del bosquejo de como te extraño entre compases 17-24.....44
Ilustración 20	Fragmento del bosquejo de como te extraño entre compases 17-24.....45
Ilustración 21	Fragmento del bosquejo de Abstracción entre compases 1-8.46
Ilustración 22	Fragmento del bosquejo de Abstracción entre compases 9-16.46
Ilustración 23	Fragmento melódico del bosquejo de Abstracción entre compases 8-24.46
Ilustración 24	Fragmento melódico del bosquejo de Abstracción entre compases 24-39.47
Ilustración 25	Fragmento del bosquejo de Abstracción entre compases 41-48.47
Ilustración 26	Fragmento del bosquejo de Abstracción entre compases 49-52.47
Ilustración 27	Fragmento del bosquejo de Abstracción entre compases 53-58.48
Ilustración 28	Fragmento melódico del bosquejo de Abstracción entre compases 40-48.48
Ilustración 29	Fragmento melódico del bosquejo de Abstracción entre compases 49-52.48
Ilustración 30	Fragmento melódico del bosquejo de Abstracción entre compases 52-57.....49
Ilustración 31	rearmonización de la sección introductoria de la canción Como te extraño entre compases 1-8.....49
Ilustración 32	Voz melódica superior del tiple en la introducción de como te extraño.50
Ilustración 33	rearmonización de como te extraño entre compases 17-20.....50
Ilustración 34	Fragmento del desarrollo formal de Como te extraño entre compases 25-32.51
Ilustración 35	Segundo verso de Como te Extraño entre compases 41-56.51
Ilustración 36	Puente de Como te Extraño entre compases 65-68.51
Ilustración 37	Puente de Como te Extraño entre compases 69-72.52
Ilustración 38	Melodía del puente de Como te Extraño entre compases 65-72.....52
Ilustración 39	Outro de Como te Extraño entre compases 73-76.....53
Ilustración 40	Outro de Como te Extraño entre compases 77-85.....53
Ilustración 41	Melodía del outro de Como te Extraño entre compases 73-8554
Ilustración 42	Variación ritmo melódica en los versos de Abstracción.54
Ilustración 43	Reintroducción de Abstracción entre compases 25-32.55
Ilustración 44	Coro de Abstracción con adición de séptimas a los acordes.....55
Ilustración 45	Cadencia entre compases 101-104 de Abstracción para repetir el coro.....56
Ilustración 46	Progresión armónica del puente de Abstracción entre compases 121-128.56
Ilustración 47	Progresión armónica del puente de Abstracción entre compases 129-136.56
Ilustración 48	Calderón en el último coro de Abstracción en el compás 164.57

Ilustración 49 Progresión del Outro de Abstracción entre compases 169-185.	57
Ilustración 50 Introducción del arreglo preliminar de Como te Extraño entre compases 1-8.	58
Ilustración 51 Teclado Stage 73 desde el software Analog Lab	59
Ilustración 52 Verso del arreglo preliminar de Como te Extraño entre compases 17-24.	60
Ilustración 53 Efectos Usados para modificar el timbre de la guitarra eléctrica desde el software TH-U Slate Edition.	60
Ilustración 54 Estribillo del arreglo preliminar de Como te Extraño.	61
Ilustración 55 Reintro del arreglo preliminar de Como te Extraño entre compases 33-40. ...	62
Ilustración 56 Variación rítmica en el segundo verso del arreglo preliminar de Como te Extraño entre compases 49-52.	62
Ilustración 57 Segundo estribillo del arreglo preliminar de Como te Extraño entre compases 57-64.	63
Ilustración 58 Puente del arreglo preliminar de Como te Extraño entre compases 65-72.....	64
Ilustración 59 Outro del arreglo preliminar de Como te Extraño entre compases 81-85.....	64
Ilustración 60 Introducción del arreglo preliminar de Abstracción entre compases 1-8.....	65
Ilustración 61 Teclado Synclavier desde el software Analog Lab.....	65
Ilustración 62 Verso del arreglo preliminar de Abstracción entre compases 9-16.	66
Ilustración 63 Reintro del arreglo preliminar de Abstracción entre compases 25-32.....	67
Ilustración 64 Segundo verso del arreglo preliminar de Abstracción entre compases 33-40.68	
Ilustración 65 Coro del arreglo preliminar de Abstracción entre compases 57-64.....	69
Ilustración 66 Segunda reintro del arreglo preliminar de Abstracción.....	70
Ilustración 67 Verso 3 del arreglo preliminar de Abstracción entre compases 73-80.	71
Ilustración 68 Fragmento del segundo coro del arreglo preliminar de Abstracción entre compases 97-104.....	72
Ilustración 69 Fragmento del puente del arreglo preliminar de Abstracción entre compases 121-128.	73
Ilustración 70 Fragmento del tercer coro del arreglo preliminar de Abstracción entre compases 161-168.....	74
Ilustración 71 Fragmento del Outro del arreglo preliminar de Abstracción entre los compases 177-185	75
Ilustración 72 Ajuste en el segundo estribillo del arreglo general de Como te Extraño entre los compases 57-64.	76

Ilustración 73 Ajuste en el puente del arreglo general de Como te Extraño entre los compases 65-72.....	76
Ilustración 74 Ajuste en el Outro del arreglo general de Como te Extraño entre los compases 73-80.	77
Ilustración 75 Ajuste en el reintro del arreglo general de Abstracción en el compás 32.	77
Ilustración 76 Ajuste en la base rítmica del arreglo general de Abstracción.	78
Ilustración 77 Ajuste de la guitarra eléctrica en los coros del arreglo general de Abstracción.	78
Ilustración 78 Ajuste de la guitarra eléctrica en el reintro del arreglo general de Abstracción entre los compases 35-72.....	79
Ilustración 79 Ajustes en el Outro del arreglo general de Abstracción.....	80

Índice de Tablas.

Tabla 1 formato instrumental de las agrupaciones.	30
Tabla 2 Características estructurales de los géneros.....	40

PRELIMINARES DE LA INVESTIGACIÓN

Delimitación del tema

Este trabajo aborda el proceso compositivo de dos canciones desde la hibridación de elementos musicales provenientes del bambuco y la guabina, aires tradicionales de la música andina colombiana (en adelante referida como MAC), y el rock, género introducido al país a finales de la década de los 50. La perspectiva investigativa está basada en la indagación documental de los géneros antes mencionados, un estudio sobre el concepto de hibridación, y una revisión general de producciones realizadas por agrupaciones de rock en las que esta hibridación se ha presentado, en cuanto al aspecto metodológico, si realizó una búsqueda para reconocer las características musicales estructurales de cada género, y se empleó una bitácora en la que se registra tanto el proceso creativo de las obras, como las decisiones estéticas tomadas por el compositor durante su arreglo y montaje. El producto final es la grabación y puesta en escena de una canción de rock en aire de bambuco, y una en aire de guabina; el formato instrumental utilizado para el arreglo de las obras está compuesto por: batería acústica, bajo eléctrico, teclados, tiple colombiano, guitarra eléctrica y voz.

Descripción del problema

Al iniciar este trabajo aparecen diferentes interrogantes que resultan claves para su realización, en primer lugar, ¿cuáles son las características musicales estructurales del rock, el bambuco y la guabina?, el objetivo del autor es encontrar aquellos elementos que podríamos considerar imprescindibles dentro de cada género, con el fin de mantener su ‘esencia’ cuando se estructure y se desarrolle el proceso creativo, ¿qué hace que el bambuco suene a bambuco, o qué el rock sea rock aunque haya tenido tantas transformaciones a lo largo de su historia?, para resolver este interrogante se recurrirá a la documentación disponible al respecto, así como a entrevistas a expertos en estos géneros.

En segundo lugar, la escases de referentes documentales respecto a la hibridación entre la MAC y el rock reta al autor a proponer una ruta metodológica propia para el proceso compositivo, teniendo en cuenta el comportamiento de las estructuras musicales de cada género, surge la inquietud de cómo formular un proceso de hibridación en el que estas interactúen entre sí.

En tercer lugar, ¿cómo se pueden presentar las decisiones estéticas tomadas por el autor en el momento de componer y arreglar las canciones?, teniendo en cuenta que se deben respetar los elementos musicales estructurales de cada género, la identificación de estos dentro de las composiciones será crucial para la validez de la investigación, la respuesta a esta pregunta se plantea a través de la exploración creativa, justificando las decisiones que sean tomadas por el compositor.

Pregunta de investigación

¿Cómo articular características musicales estructurales del bambuco, la guabina y el rock en la creación de repertorio original por medio de un proceso de hibridación?

Objetivos

Objetivo general

Componer dos canciones por medio de un proceso de hibridación que integre las características musicales estructurales del rock, el bambuco y la guabina.

Objetivos específicos

- Determinar las características musicales estructurales del bambuco, la guabina y el rock.
- Emplear las características estructurales del bambuco, la guabina y el rock en la composición de dos canciones originales.
- Realizar el arreglo de las canciones resultantes del proceso creativo.

Justificación

En Colombia el proceso de interacción entre la música rock y la MAC se ha venido gestando desde hace años, desde la década de los 70, agrupaciones como Columna de Fuego y posteriormente Génesis emprendieron la búsqueda de un sonido propio a partir de la integración de elementos tradicionales y el rock, con el paso de los años aparecieron bandas como Distrito Especial, Tres y Yo, Indio, entre otras, que han continuado con este tipo de exploraciones; sin embargo, estas iniciativas han contado con innumerables obstáculos.

Humberto Monroy, líder de Génesis, hizo lo que es prácticamente una hazaña al mantener su agrupación por más de una década durante una época en la que el interés por el rock en el país había mermado notablemente. En sus últimos años 'La banda no estaba en la mira de las disqueras ni tampoco era heredera de un legado que fue aniquilado por la amnesia de un público roquero que nunca fue un movimiento persistente en su desarrollo' (Noguera, 2012).

Uno de los propósitos para desarrollar este trabajo es dar continuidad a estos procesos artísticos, con el fin de aportar al reconocimiento de expresiones tradicionales, así como mantener vivo ese legado de exploración y creación en torno al rock y a la MAC.

Ahora bien, hablando sobre la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional, este trabajo fomenta la interacción entre espacios con el sentido de seguir construyendo la interdisciplinariedad propuesta por el programa, sería algo fascinante ver a guitarristas eléctricos, bajistas, bateristas y músicos del rock o del jazz en general, acercarse más a menudo a la MAC así como a tiplistas, bandolistas, y demás músicos tradicionales de la MAC hacer el mismo proceso con el rock, u otros ambientes musicales, hay riqueza y variedad musical dentro de la licenciatura, lo que es un gran punto a favor para la generación de discursos y espacios entre las diferentes movimientos dentro de esta.

En cuanto al autor, el motivo para desarrollar este trabajo es generar un espacio de concreción en el que se articulen dos vertientes que han sido fundamentales para su desarrollo artístico, cuando en sus primeras composiciones comenzaron a presentarse elementos musicales de estos géneros de manera natural y hasta inconsciente, fue que el autor se interesó en explorar de modo más cuidadoso la forma en la que ambos lenguajes podrían interactuar en pro de desarrollar un discurso musical propio, es esta es una de las razones principales para desarrollar el proyecto, tal vez la razón más importante para cualquier compositor, encontrar su propia voz.

MARCO TEÓRICO

Referentes investigativos

El siguiente apartado presenta investigaciones que se han realizado acerca de procesos de hibridación entre el rock y la música tradicional colombiana, el primero se trata del proyecto de grado *Génesis de Colombia: leyendas de nuestro rock nacional* (Noguera, 2012), este cuenta la historia de una de la agrupaciones más importantes del rock colombiano, Génesis de Colombia, la cual se desarrolló durante la década de los setenta y fue de las primeras en generar una propuesta de folk rock con incorporación de elementos de música tradicional de diferentes zonas, entre las cuales también estuvo la de la región andina colombiana.

La razón por la que la agrupación decidió incorporar las sonoridades tradicionales a su discurso es que gracias a estas expresaban su conexión con la tierra; la naturaleza, los campesinos y las minorías, eran jóvenes hippies y decidieron viajar por el país para permearse de su esencia y sus sonoridades, además de conocer otras perspectivas por fuera de las grandes ciudades, se enriquecieron con ritmos e instrumentos del pacífico colombiano, de la región andina y de la música latinoamericana siendo de las primeras en usar la tambora, el tiple o el requinto en una propuesta de folk rock.

El objetivo principal del trabajo era conocer la relevancia de Génesis en la historia del rock Colombiano y concluye con que esta agrupación es la más importante y recordada en los primeros veinte años del rock nacional, por un lado, esta no buscaba copiar el rock anglo, sino que creó un discurso auténtico y original con sello colombiano, por otro lado, fue partícipe de diferentes hitos del rock en el país, siendo la primera banda en el Colombia que gozó del reconocimiento de diferentes medios de comunicación y disqueras más allá de Bogotá, además de sufrir el olvido y la indiferencia de estos más adelante, la cual ha sido una constante con las agrupaciones de rock nacional.

Un segundo referente es el trabajo de grado *El sonido eléctrico de los Andes: el rock y el imaginario en la música de Génesis* (Castro, 2016), este documento aborda la obra de Génesis de Colombia desde tres aspectos; el contexto histórico-social, las representaciones conceptuales del rock y de la música andina en Génesis, y un análisis musical de diferentes piezas para evidenciar la hibridación entre estos géneros.

En este trabajo se menciona que la música andina en la propuesta de Génesis principalmente está asociada a la que se conoce como música incaica, con esta denominación se ha buscado abarcar un conjunto de prácticas a lo largo de la cordillera de los Andes que se caracterizan por el uso de la escala pentatónica, los tambores y las flautas, y el uso predominante de armonías menores, en este texto se clarifica que aunque la agrupación hizo algunas hibridaciones con la MAC, el grueso de su propuesta no estuvo relacionado directamente con esta.

También se refiere al rock como un género muy difícil de definir, ya que este ha tenido múltiples cambios y comprende prácticas diversas, por este motivo terminó por convertirse en un concepto polisémico, el cual puede adquirir diferentes significados conforme a su contexto histórico y sociocultural, esta postura hace que sea necesaria hacer una delimitación al abordar al género, ya que la concepción de este es variable y se adapta a cada realidad.

El objetivo principal del proyecto era determinar cómo Génesis había integrado en su proyecto el rock y la música andina de manera simultánea, este concluye en que la agrupación adoptó la música regional para generar una identidad que no estaba encasillada en un grupo concreto, sino que era alusiva a la imagen de las minorías, también menciona que tanto el rock como la música andina permiten muchas resignificaciones y cambios en su estructura, además de que ambos géneros compartían la temática social, lo que fue aprovechado por Génesis en su propuesta.

Un tercer referente es el libro *Travesías por la tierra del olvido: modernidad y colombianidad en la música de Carlos Vives y la provincia* (Sevilla, Ochoa, Santamaría, & Cataño, 2014), este aborda la forma en que esta agrupación se convirtió en una de las más exitosas del país, siendo pieza clave para lograrlo, la integración de músicas tradicionales de la región caribe y del rock en su discurso.

Aunque inicialmente se creía que el mérito de la agrupación estaba en interpretar las canciones tradicionales del folclor vallenato con instrumentos eléctricos, es decir, de maquillar la música ‘vieja’ con un sonido juvenil, el texto argumenta cómo este suceso lejos de ser algo superficial, fue el punto de convergencia donde se encontró lo rural con lo urbano, y lo tradicional con lo moderno.

Esta investigación buscaba entender cuál era la búsqueda estética de la agrupación, sobre esto concluye que la intención inicial era hacer una mezcla entre elementos musicales característicos de origen urbano, principalmente del rock anglo y en menor medida del rock argentino, y las músicas de origen campesino del caribe colombiano, la agrupación se movió entre dos orillas, sin pretender estar en ninguna de las dos, exaltando la cumbia como el patrón principal, pero también alimentándose de las técnicas de grabación y producción modernas.

Un cuarto referente es el trabajo de grado *Descripción de cuatro temas que incorporan elementos de la música andina colombiana y el rock a partir de un proceso experimental con la guitarra eléctrica* (Moyano, 2015), en este se expone un proceso creativo producto de la integración de elementos musicales de la MAC y del rock.

En este cabe resaltar varios aspectos, el primero de ellos es la delimitación de las características musicales de cada género, el segundo fue el uso de una bitácora, en la que están consignadas las decisiones estéticas tomadas por el compositor, en esta se aborda el concepto de las obras y la forma en la que cada instrumento interpreta un rol en cada una de ellas, por

último, la intención de acercarse a la MAC a través de la guitarra eléctrica, la cual no es muy usada en estos géneros.

El trabajo concluye con que el proceso de hibridación fue totalmente consciente, ya que se delimitaron claramente los referentes y los procesos que serían llevados a cabo, también comenta que la agrupación con la que se adelantó el proyecto no tuvo continuidad, lo que frenó el proceso posterior.

Un quinto referente es el trabajo de grado *Transcripción de “Waves of Thought” y “Movement” de Exivious y “Yyz” de Rush; análisis detallado de sus elementos y adaptación instrumental para ser interpretados por banda de rock y bandola andina colombiana* (Lozano, 2018), en este proyecto se hace un acercamiento a la música rock a través de la bandola andina colombiana, al ser ambos instrumentos cordófonos que se interpretan con plectro tienen similitudes en su ejecución.

El objetivo del trabajo constaba en adaptar diferentes obras instrumentales de rock a la bandola, así como buscar la forma de amplificar a este instrumento para igualar el volumen de una agrupación de rock, y añadir efectos al instrumento, entre los efectos usados están un ecualizador y un *Digital Delay Boss Dd3*, algo que no es para nada común en la música tradicional andina, pero si es muy usado en el género rock.

El trabajo concluye con que aunque la bandola andina y la guitarra eléctrica son cercanas, hay ciertas diferencias idiomáticas en su interpretación, las notas largas que en una guitarra eléctrica se pueden sostener por más tiempo gracias a ciertos efectos como la distorsión, necesitan del uso de la técnica del trémolo para ejecutarlas en una bandola, también la amplificación es clave para poder poner al mismo volumen a la bandola con instrumentos como el bajo eléctrico o la batería, el trabajo culmina con una invitación para que más intérpretes de la bandola experimenten con otro tipo de músicas.

Referentes conceptuales.

A continuación, se presentan los géneros que serán integrados en el proceso creativo de la investigación, en primer lugar, están el bambuco y la guabina, ambos comprendidos dentro de la MAC, en segundo lugar, se encuentra el rock, género de origen anglo que se introdujo en el país a finales de la década de los cincuenta. También se ahonda en el término hibridación, el cual fue escogido por esta investigación para referirse al proceso de interacción que habrá entre los géneros.

El bambuco.

Aunque el bambuco es tal vez el género más reconocido de la zona andina colombiana, su origen está rodeado por un halo de misterio debido en gran medida a la escasa documentación que hay al respecto. Pese a lo anterior, se han postulado diferentes teorías que buscan dar cuenta de su nacimiento como las que se mencionarán a continuación.

En primer lugar, existe la teoría de que el bambuco tiene origen español, Hernán Restrepo Duque en su libro *A mí cánteme un bambuco* (Duque, 1986) cita a Harry Davidson, quien, por medio de una comparación entre la coreografía musical del bambuco y diferentes géneros españoles, llegó a la conclusión de que la Tirana Andaluza era la posible antecesora del bambuco, esto debido a la similitud entre sus danzas.

‘Como en el bambuco pues, en la tirana se cantaba y se bailaba al mismo tiempo, en aquella las mujeres juegan con un delantal y el bambuco con la falda, en ambos juega el hombre con un pañuelo, en los dos los bailarines arreglan movimientos de cuerpo, brazos y piernas a las modulaciones de música’ (Duque, 1986).

Davidson agrega que ambos géneros comparten la síncopa caudal, y que existen partituras de tirana en 3/8 y en 6/8, métricas en las que se escribieron los bambucos originalmente. Además,

agrega que según documentos históricos como los *Breves apuntamientos para la historia de la música en Colombia* (Osorio, 1879), la tirana estaba presente en Colombia desde el año 1600 aproximadamente, lo que concordaría con su influencia en el bambuco.

En segundo lugar, se encuentra la teoría de que el bambuco tiene origen africano, esta fue adoptada a lo largo del tiempo por figuras como José María Vergara, Tomás Carrasquilla, Antonio José Restrepo, Guillermo Uribe Holguín, Pedro María Ibáñez, Enrique Naranjo Martínez y Antonio María Peñaloza. Sin embargo, Jorge Añez en *Canciones y Recuerdos* (Añez, 1968) comenta que dicha teoría resulta ‘curiosa’, ya que su amplia difusión no obedece a una investigación seria, sino a una afirmación especulativa hecha por Jorge Isaacs en la primera edición de su novela ‘*María*’ (Isaacs, 1981).

‘Siendo el ‘bambuco’ una música que en nada se asemeja a la de los aborígenes americanos, ni a los aires españoles, no hay ligereza en asegurar que fue traída de África por los primeros esclavos que los conquistadores importaron al Cauca, tanto más que el nombre que hoy tiene parece no ser otro que el de ‘Bambuk’ levemente alterado’ (Isaacs, 1981).

El hecho de que esta afirmación se haya considerado verídica, y que haya sido difundida por historiadores sin tener un sustento teórico sólido, se convirtió en uno de los casos más curiosos en la historiografía colombiana según Jorge Añez.

En tercer lugar, también se baraja la teoría de que el bambuco tiene un origen tri étnico, esta sostiene que el género es el resultado del mestizaje de la cultura española, africana e indígena. Carlos Miñana en *Los caminos del bambuco durante el siglo XIX* (Miñana, 1997) menciona que durante la guerra de independencia de Colombia, además de las contradanzas se eligió el bambuco para ser interpretado por las bandas de guerra, la razón era que el género encarnaba la identidad mestiza del ejército libertador.

'La contradanza servía para generar esa 'oposición musical' pero se necesitaba algo criollo [...] definitivamente tenía que ser algo nuevo, algo mestizo, y esos requisitos los cumplía el bambuco, una música que como diríamos ahora, fusionaba formas africanas, indígenas y españolas'. (Miñana, Los caminos del bambuco en el siglo XIX, 1997)

También en el poema 'Bambuco' de Rafael Pombo, se alude al origen mestizo del género.

'Porque ha fundido aquel aire

La indiana melancolía

Con la africana ardentía

Y el guapo andaluz donaire' (Pombo, 1983).

Ahora bien, en lo que coinciden los investigadores es en que el bambuco 'apareció' en el Gran Cauca, y ya era reconocido como música tradicional de la región a principios del siglo XIX, durante este periodo, el bambuco fue extendiéndose de forma paulatina por diferentes zonas del territorio: hacia el sur, siguiendo los pasos de la campaña libertadora, hacia el norte, circulando por las rutas comerciales que bordeaban los ríos Magdalena y Cauca, lo que desembocó con el paso del tiempo en que se convirtiera en uno de los géneros más importantes y representativos del país (Miñana, 1997).

La guabina.

En el libro *Cultores de la música colombiana* (Pinilla, 2013) se afirma que la guabina es característica de los departamentos de Boyacá, Santander, Tolima, y Huila, este aire es definido como un canto popular de montaña que se usaba para expresar amores e ilusiones, así como las más diversas ocurrencias de los trovadores y compositores, este apareció a finales del

siglo XIX e inicialmente era considerado de mal gusto por las clases altas por la forma en que se danzaba.

'En el siglo XIX la guabina se presenta como un baile populachero de baja calaña, muy perseguido por la iglesia, por ser un baile agarrado o de pareja cogida; las referencias históricas de novelistas del siglo pasado nos hablan de la guabina en los finales del siglo XVIII bailada por canteros y alfareros en los aguinaldos santafereños' (León, 2001).

Al igual que con el bambuco, no es posible rastrear exactamente el origen de este género, sin embargo, en algunos textos se referencia su posible ascendencia europea, en *Los pasos del folklore colombiano* (Olivella, 1961) se le atribuye principalmente ascendencia española, siendo la copla picaresca, la instrumentación y la danza, bastante similares a los del país peninsular, también se le atribuyen en menor medida rasgos de las culturas indígenas y negras, presentes en algunas melodías que reflejan el lamento de estos grupos que fueron sometidos durante la conquista.

La guabina vocal a grandes rasgos puede dividirse en dos subgrupos; la guabina canción, también llamada guabina tolimense y la canta de guabina o guabina santandereana (Portaccio, 1995), aunque estas comparten características, como su ritmo y parte de su formato instrumental, también poseen grandes diferencias. Diana Restrepo en *Cantos al aire, una aproximación a la producción vocal-histórico-social de la canta de guabina* (Restrepo, 2008), afirma que la guabina canción tuvo su desarrollo en contextos más formales y académicos, mientras que la canta de guabina se ha desarrollado principalmente en zonas rurales y de forma empírica.

'La canta de guabina estuvo más relacionada con espacios rurales y muy ligada a la tradición oral, mientras que la guabina tolimense se ha desarrollado más por el lado

de músicos de frontera entre lo formal y lo informal, y por compositores académicos, línea más acorde a los grandes festivales y encuentros de la música de esta región' (Restrepo, 2008).

En términos generales, la canta de guabina se caracteriza por presentar coplas y ser a capella, por lo general es interpretada por dos voces femeninas en intervalos de tercera o sexta, y presenta secciones instrumentales en aire de torbellino, la guabina canción en cambio puede presentar diferencias en su desarrollo, dependiendo en gran medida del estilo de cada compositor.

El rock and roll.

Terminada la segunda guerra mundial Estados Unidos fue el país más fortalecido, esto marcó el inicio de una época de prosperidad y bonanza para este, que gracias al desarrollo de los medios de comunicación y de la tecnología, empezó a convertirse en un referente de modernidad y de estilo de vida para otras naciones, marcando tendencias y exportando la manera 'americana' de hacer las cosas (Vargas, 2017).

Durante aquel momento histórico, los jóvenes empezaron a tener mayor repercusión, y buscaban una forma de expresión propia, esto dio nacimiento a un mercado que estaba enfocado específicamente en ellos, y que se consolidó en torno al rock and roll en la década de los cincuenta, el cual denotaba el sonido y la frescura de lo juvenil (Vargas, 2017).

En el libro *Historia del rock, el sonido de la ciudad* (Gillett, 2008) se afirma que el rock and roll era inicialmente era una expresión usada por músicos de blues para referirse al sexo, y fue Alan Freed, un *disc jockey* que dirigía un programa de radio llamado 'Moondog rock and roll party', quien usaría este término como eufemismo para transmitir rhythm and blues, un género de origen afro, a un público juvenil mayoritariamente blanco.

Durante aquellos años era habitual que los artistas blancos versionaran las canciones de procedencia afro, llegando a ser incluso más difundidas y exitosas comercialmente que las originales, a esta práctica se le conocía como *race music* y fue algo de lo que Freed se quejó, argumentando que los demás *disc jockyes* tenían preferencias raciales, sin embargo, este cruce de culturas fue lo que terminó dándole al rock and roll un sonido propio.

Si bien no se dio de forma romántica, el rock and roll fue resultado de la sumatoria de las músicas importantes de aquella época, principalmente del rhythm and blues, que como se mencionó anteriormente provenía de la población afro, y del country and western, por parte de los artistas blancos que dieron su toque a partir de sus influencias musicales europeas (Sierra, 2019).

Durante el paso de los años el rock and roll se convirtió en uno de los géneros más importantes del siglo XX, y debido a las transformaciones que las agrupaciones y artistas empezaron a hacer en torno a este, se generaron diversos subgéneros que tenían características propias, entre estos están el rock psicodélico, el rock progresivo, el garage rock, el hard rock, el grunge, el punk rock, el pop rock, el indie rock y el folk rock, entre muchos otros.

Aunque Inglaterra y Estados Unidos han sido históricamente los países con mayor influencia para el género rock, dictando generalmente las tendencias, con el paso de los años los países que inicialmente eran solo consumidores empezaron a generar sus propios movimientos y discursos, motivados por la ola frenética de cambios que estaban sucediendo en el mundo.

En el caso de Latinoamérica, las primeras agrupaciones de rock de la década de los sesenta eran prácticamente una copia de The Beatles, en *Bailando sobre los escombros, historia crítica del rock latinoamericano* (Polimeni, 2002) se menciona que estos grupos hacían versiones de las canciones más importantes de aquel momento en Inglaterra o Estados Unidos,

es decir que el rock en español no tenía una voz propia, y esto se refuerza con la mirada de la industria local argentina.

‘Las compañías grabadoras argentinas se manejaban con la idea de que un grupo local tenía que grabar las canciones en castellano de los diez éxitos principales en Estados Unidos’ (Polimeni, 2002).

Esto cambió durante la década de los setenta, cuando se consolidaron agrupaciones de rock con un discurso original, algunas de las más importantes fueron Sui Géneris y Almendra, en las que se realzan las figuras de Charly García y Luis Alberto Spinetta, considerados por muchos como padres del rock argentino, también aparece en el radar Gustavo Santaolalla con la agrupación Arco Iris, en la que se experimentaba con ritmos latinoamericanos.

Durante la década de los ochenta aparecieron grupos como Soda Stereo, Caifanes, Enanitos Verdes, y Ekhimosis entre muchas otras que llamaron considerablemente la atención de la industria musical, en *El rock en América latina, una posible nota introductoria* (Galván, 2012) se comenta que las grandes disqueras aprovecharon este fenómeno, y que fueron culpables de la sobreexplotación de este.

‘Las grandes disqueras pusieron sus ojos (y temibles garras) sobre las agrupaciones latinoamericanas. Surgía un mercado musical, un proyecto que explotar y vender. La actitud e ideología del rock se diluía con el poder de las corporaciones’ (Galván, 2012).

Después de los ochenta el rock estaba pasando por la cuerda floja, sin embargo, los artistas que fueron emprendiendo y emergiendo a partir de los noventa apostaron por volver la atención a sus raíces como forma fundamental de construir su sello, esto resultó en el resurgimiento del género de la mano de agrupaciones como Café Tacuba, Aterciopelados, Illia Kuruaki and The Valderramas, y los Fabulosos Cadillacs, que enaltecían el orgullo de ser latino.

Gracias a los avances tecnológicos del siglo XXI, se volvió más sencilla la autogestión de los proyectos musicales, es más común ver a los artistas hacerse cargo de procesos que anteriormente se hacían exclusivamente por las discográficas, lo que abrió la posibilidad para que aparezcan diferentes propuestas a lo largo del continente.

La hibridación.

Yo no soy de aquí, pero tú tampoco [...]

De ningún lado del todo y, de todos

Lados un poco

(Drexler, 2017)

El término de hibridación fue acuñado en el campo de las ciencias sociales por el antropólogo Néstor García Canclini en su libro *Culturas Híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1990) en este García lo define de la siguiente manera.

“Entiendo por hibridación procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (García, 2001).

Por estructuras o prácticas discretas u homogéneas, se refiere a aquellas que son compartidas por la mayoría de las personas de una comunidad, en contraposición a las estructuras discretas u homogéneas, están las estructuras híbridas o heterogéneas, estas se caracterizan porque sus miembros adquieren prácticas diferentes a las usuales en su comunidad. Este es el resultado del intercambio entre culturas, Robert Park, en su libro *Human Migration and the Marginal Man, The American Journal of Sociology* (1928), lo explica con el caso de la migración.

Una de las consecuencias de la migración es crear una situación en la que un individuo se encuentra esforzándose por vivir en dos grupos culturales diversos, esto produce un personaje 'el hombre marginal', es en la mente del hombre marginal que las culturas en conflicto se encuentran y se fusionan. (Park, 1928)

Si bien estos procesos muchas veces ocurren de manera imprevista (migraciones, aperturas comerciales, turismo, entre muchas otras), también pueden ser el resultado de la creatividad por parte de un individuo o una comunidad, quienes buscando integrarse a diferentes escenarios de tipo productivo y comercial, emplean estrategias de reconversión de su patrimonio (García, 2001).

Aclaremos el significado cultural de reconversión: se utiliza este término para explicar las estrategias mediante las cuales un pintor se convierte en un diseñador, o las burguesas nacionales adquieren idiomas y otras competencias necesarias para reinvertir sus capitales económicos (García, 2001).

Resulta imperativo resaltar que la concepción de García relativiza la noción de identidad. El autor menciona que aquellas comunidades que se afirman radicalmente en ciertos parámetros de comportamiento terminan por rechazar cualquier práctica diferente de sus tradiciones, lo que en consecuencia produce rigidez en su cultura y política. A su vez, el autor aclara que no existen estructuras 'puras', ya que estas son a su vez el resultado de otros procesos de hibridación. Mariela Camargo en *Hibridación, Una Categoría Analítica Alternativa en los discursos de identidad* (2003) lo describe de la siguiente manera.

Se puede afirmar que en casi todo el mundo la población ha sido mezclada genética y culturalmente como resultado de siglos de: colonización, migración, guerras, exilios, políticas, etc. (Camargo, 2003).

Referentes estéticos.

Durante la historia del rock colombiano, varias agrupaciones han demostrado interés en integrar elementos de la música tradicional a sus discursos sonoros, esto se debe en gran parte, a la intención de estos grupos en honrar y resaltar sus herencias musicales, además, de fortalecer la identidad del rock que se realiza en el país con expresiones que son populares, a continuación se presentan de manera cronológica las agrupaciones más representativas para el autor en este ámbito.

Génesis (1972-1983).

Génesis fue una agrupación de folk rock bogotana liderada por Humberto Monroy (1945-1992). Durante su trayectoria publicaron siete trabajos discográficos: A-Dios (1972), Génesis (1974), Yakta Mama (1975), Reunion (1978), El Paso de los Andes (1981), En un Planeta Lejano (1982) y por último Absolutamente Normal (1987), un disco de reencuentro. La agrupación fue pionera en Colombia en la integración de elementos de la música andina en su discurso sonoro, desde su primer álbum A-Dios, se esbozan características sonoras que estarían presentes en toda su discografía: el uso de instrumentos tradicionales como flautas y tambores a las que más adelante sumarian la armónica, el cununo, el llamador, la tambora y el tiple, la búsqueda de una atmósfera mística dentro de las obras, la preferencia por el uso de tonalidades menores y de la escala pentatónica, así como la exploración de diferentes aires del folclor colombiano y latinoamericano.

Génesis estuvo vigente hasta el año 1983, siendo la agrupación con mayor duración entre los precursores del rock colombiano (años 60 y 70). Sin embargo, su aparición coincidió con una pérdida general de interés en el género rock en el país, ‘a regañadientes entendimos que la raspa era más productiva que el rock and roll’ (Aguilera, 2014), Esto limitó en gran medida su alcance y repercusión, y no permitió un mayor desarrollo en su propuesta conceptual, aun así,

Génesis pasó a la historia como la primera agrupación en fusionar la tradición musical de la región andina con el género que en aquel entonces connotaba lo joven, el rock.

Es importante aclarar que la música andina con la que se relacionan mayormente fue la que inicialmente se denominaba 'incaica', esta alude a la música que se hace a lo largo de la cordillera de los Andes y que no debe confundirse con la MAC, la cual tiene características musicales propias. Aunque Génesis exploró con instrumentos como el tiple y el aire de bambuco en algunas de sus canciones, el grueso de su trabajo está influenciado por la música andina anteriormente mencionada (Mendoza,2016).

Vale la pena resaltar entre sus trabajos discográficos aquellas obras que tuvieron clara influencia de la zona andina colombiana, en el álbum Reunión (1978) se encuentran: Tocaita, en aire de bambuco con un requinto improvisando sobre una progresión tónica-dominante en tonalidad mayor, Minaca, una obra instrumental en aire de bambuco sureño en tonalidad menor con el protagonismo de flautas andinas y del requinto, y por último, la canción Anocheció a Mitad del Día, un bambuco sureño en tonalidad menor, en el álbum El Paso de los Andes (1981) en el popurrí colombiano encontramos la adaptación de dos bambucos de la tradición andina a un formato rock en el que también se usa el tiple colombiano, también está la canción La Playa, en aire de bambuco.

Distrito Especial (1986-)

Distrito Especial es una agrupación de rock bogotana fundada en el año 1986 por Bernardo Velasco (guitarra y voz), Carlos Iván Medina (teclados y voz) y Einar Escaf (batería y voz), sus trabajos discográficos son Mentas (1988), Documento (1997), y No Tire Tanta Bala (2020). Durante la década de los 90 el grupo amplió su formato instrumental, incluyendo a Juan Carlos Rivas (bajo), Gilbert Martínez (percusión y gaitas) y Jean Zapata (tambores), con los que iniciaron grabaciones de un nuevo disco que se llamaría 'Materia Gris', el cual no llegó a ser

publicado, pero, sería escuchado por Carlos Vives, quien impresionado por las ideas musicales propuestas en los demos, incluiría algunas de estas en su proyecto La Tierra Del Olvido ‘Vives entendió el rumbo que estaba tomando la música pop en Colombia y las posibilidades de unir diferentes ritmos colombianos en torno al rock’ [...] es la razón principal de lo que La Provincia desarrollaría años más tarde’ (Celnik, 2018).

En su álbum Documento, publicado en 1997, retomaron las ideas de su proyecto fallido, incorporando sonoridades autóctonas de Colombia a su propuesta artística, principalmente elementos musicales de la región Caribe en la sección rítmica de Einar Escaf, en la inclusión de la gaita por parte de Gilbert Martínez en el Blues del Bus, Top Fiori, y Cachivaches, y un acordeón en Cai Policía grabado por Edigio Cuadrado, también exploraron con el aire de bambuco en la canción Candelaria, ‘una de las canciones mejor logradas dentro del rock nacional’ (Celnik, 2018) en la que adaptaron el ritmo y el fraseo melódico del bambuco en un formato rock: batería, piano, guitarra eléctrica y voz.

Sin embargo, después de la publicación de Documento, Carlos Medina se vinculó a la Provincia y Distrito Especial estuvo en pausa hasta el 2020, año en el que Bernardo Velasco, Carlos Medina y Einar Escaf reanudaron actividades y publicaron su tercer disco No Tire Tanta Bala en el que nuevamente exploraron con elementos musicales de la región Caribe y con el aire de bambuco en la canción Santa Fe.

Distrito Especial es un referente valioso para quien desee integrar elementos autóctonos en una agrupación rock. Su trabajo discográfico Documento fue uno de los más originales y mejor logrados en la historia del rock en el país ‘el álbum salió en 1997 con el sello Gaira y pronto se convirtió en uno de los trabajos más buscados de nuestro rock a nivel nacional e internacional’ (Celnik, 2018, la maestría con la que conjugaron elementos de la música tradicional colombiana con influencias del blues y del rock progresivo en aquel momento los hizo

trascender, y ser reconocidos como una de las agrupaciones más importantes del rock en Colombia.

Tres y Yo (2009-)

Tres y Yo es una agrupación de rock bumanguesa fundada en el año 2009 por Ángel Parra Rincón (voz y guitarra), Leonardo Parra Rincón (batería), Juan Pablo Estupiñán Cárdenas (bajo) y Daniel José Rivera Mariño (guitarra), la banda cuenta con 5 producciones discográficas, ESO (2012), En Casa Vol. I (2013), Mientras Giro (2014), En Casa Vol.2 (2015) y Gris (2018), entre estas producciones, vale la pena resaltar En Casa Vol. I y En Casa Volumen II, por las exploraciones que realizaron con aires autóctonos de la región andina en sus composiciones.

En Casa Vol I publicado en 2013, se trata de un disco de cuatro canciones que abordo la composición de cuatro canciones con fuerte influencia de la MAC, el formato instrumental consta de una batería a la que sumaron percusión menor y una tambora andina en lugar de redoblante, un bajo eléctrico, dos guitarras acústicas, una de cuerdas de nylon y otra con cuerdas de acero (la cual tiene un timbre similar al de un tiple colombiano), voz principal y coros. Cuenta con dos obras en aire de guabina: Lluvia y Vida Malparida, y dos obras en aire de bambuco: Puede ser y la noche. Lo que hace especial el disco es el equilibrio que encuentran entre la música tradicional en la base rítmica y el timbre de los instrumentos (ya que son cercanos al formato instrumental tradicional), y la música rock, en las armonías, melodías y estilo de interpretación de los cantantes, muy al estilo del rock alternativo.

En Casa Vol 2 publicado en 2013, es un E.P de cinco canciones en él retoman el concepto artístico del disco anteriormente mencionado, al formato que habían usado en En Casa Vol I suman una marimba en 'Bajo la Montaña', una flauta traversa y un contrabajo en el caso de 'Plegaria', teclados y un trío de cuerdas frotadas en 'Antes' y 'Aquí y Allá' y un clarinete en

‘Entre Sueños’, en este trabajo exploran nuevamente con aires colombianos, como el bambuco en bajo la montaña, Entre Sueños y Antes, el pasillo en ‘Plegarias’ y también con la zamba Argentina en Aquí y Allá.

Indio (2017-)

Indio es una agrupación de rock bogotana fundada en el año 2017 por Pablo Russi (guitarra y voz), Patricio Stiglich (guitarra eléctrica y coros), Luis Ramírez (bajo) y Andrés Rojas (batería), cuentan con una producción titulada Réquiem en la que exploran con el aire de bambuco adaptándolo al formato instrumental rock.

De este álbum cabe destacar la manera en la que la guitarra eléctrica enriquece la propuesta con su versatilidad tímbrica, lo que se debe en gran medida a la variedad de efectos de audio usados para generar distintos tipos de atmosferas, desde algo ambiental e íntimo con el uso de efectos de tiempo como la reverberación y el *delay*, hasta llegar al sonido visceral característico del rock con el uso de efectos de saturación entre los que se encuentran la distorsión y el *overdrive*.

A continuación, se expone a través de una línea de tiempo a las agrupaciones anteriormente mencionadas: sintetizando sus aportes más importantes en cuanto a la hibridación entre el rock y la MAC



Ilustración 1 Línea de tiempo de las agrupaciones.

Además, con relación a los formatos instrumentales que los grupos utilizaron se realizó la siguiente tabla comparativa.

Formato Instrumental	
Génesis	<ul style="list-style-type: none"> ● Batería ● Tambora ● Cununo ● Maracas ● Guasá ● Marimba ● Bajo Eléctrico ● Teclados (piano, sintetizadores) ● Guitarra acústica cuerdas de acero ● Guitarra acústica 12 cuerdas ● Guitarra eléctrica ● Tiple ● Tiple requinto ● Cuerdas frotadas ● Armónica ● Flautas Andinas ● Coros ● Voz principal
Distrito Especial	<ul style="list-style-type: none"> ● Batería ● Bajo eléctrico

	<ul style="list-style-type: none"> ● Guitarra eléctrica ● Piano ● Gaitas ● Acordeón ● Coros ● Voz
Tres y Yo	<ul style="list-style-type: none"> ● Batería con tambora andina y percusión menor ● Bajo Eléctrico ● Guitarra acústica con cuerdas de nylon ● Guitarra acústica con cuerdas de acero ● Coros ● Voz
Indio	<ul style="list-style-type: none"> ● Batería ● Bajo eléctrico fretless ● Guitarra acústica con cuerdas de nylon ● Guitarra eléctrica ● Coros ● Voz

Tabla 1 formato instrumental de las agrupaciones.

MARCO METODOLÓGICO

Tipo de investigación: investigación – creación.

En el documento *La investigación-creación como escenario de convergencia entre modos de generación de conocimiento* (Delgado, Elsa, & Ballesteros, 2015) se afirma que la investigación es un proceso que permite generar nuevo conocimiento a partir del esclarecimiento de una duda o pregunta inicial, para lograrlo, este se vale de la observación, la sistematización y la reflexión. Sin embargo, no todas las preguntas o dudas pueden conducir a certezas absolutas, lo que significa que la investigación puede ser comprendida desde diferentes puntos de vista, y no solo desde lo meramente científico como se creía anteriormente.

Este cambio de paradigma ha abierto las puertas para ampliar las perspectivas entorno al individuo y la forma en que se relaciona con su entorno, en el caso de las artes, la práctica es un factor fundamental, por esta razón se ha buscado la forma de potenciarla a través de las herramientas que la investigación provee, el resultado de este proceso está condensado en lo que se denomina investigación-creación, la cual busca dar a las obras de arte el estatus de elementos cognitivos que no agotan su valor en sí mismos sino que se nutren del proceso mediante el cual se llevaron a cabo.

Ruta metodológica.

La ruta metodológica comprende las diferentes etapas que son necesarias para llevar a cabo una investigación, en el caso de la presente se definieron tres etapas: delimitación de las características estructurales del bambuco, la guabina y el rock, composición y arreglo y ajuste del arreglo, las cuales serán expuestas a continuación.

Etapa 1: Delimitación de las características estructurales del bambuco, la guabina y el rock.

La primera etapa de la investigación tiene como objetivo determinar las características musicales estructurales del bambuco, la guabina y el rock, las cuales son fundamentales para la composición y el montaje de las canciones, esto se hará a partir de la indagación del material documental disponible, así como de entrevistas a expertos en estos géneros, una vez determinadas estas características, serán condensadas en una tabla.

Etapa 2: composición.

La segunda etapa de la investigación está enfocada en describir el proceso de composición de las dos canciones, esta se divide en dos momentos, el primero de estos es la creación de un bosquejo preliminar que será la base de las canciones, el segundo momento consiste en el desarrollo conceptual y formal de este bosquejo, enriqueciendo y reestructurando su contenido, dando como resultado la elaboración de los *lead sheet* de las dos canciones, compuestos por la melodía y la armonía de estas.

Etapa 3: arreglo y ajuste del arreglo.

La tercera etapa de la investigación consta de dos momentos, en el primero se elaboró un arreglo preliminar de las obras, a continuación, se realizaron ensayos con los instrumentistas quienes hicieron aportes al arreglo previo, dando como resultado la elaboración de las partituras generales de las canciones.

DESARROLLO METODOLÓGICO.

Etapa 1: Delimitación de las características estructurales del bambuco, la guabina y el rock.

Para la etapa de indagación se revisó el material documental disponible sobre la MAC y el rock, posteriormente se realizaron entrevistas a expertos en ambas vertientes musicales con el fin de fortalecer la perspectiva, con base en la información recogida se lograron identificar ciertas características que son estructurales para cada género, estas se presentan a continuación.

Características musicales estructurales del bambuco.

En el caso del bambuco se identificaron dos características estructurales. En primer lugar, este género presenta una **polirritmia entre los compases de 6/8 y 3/4**, en *Rítmica del bambuco en Popayán* (Miñana, 1987), se afirma que esta métrica se desarrolla en varios niveles. Por un lado, la melodía generalmente está construida en 6/8, con el uso ocasional del 3/4 en algunos motivos, siendo común que las frases inicien de forma anacrúsica o tética.

construcción melódica en 3/4

construcción melódica en 6/8

The image shows two musical staves. The first staff is in 3/4 time, with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It contains a melodic line with a bracket above it labeled 'construcción melódica en 3/4'. The second staff is in 6/8 time, with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). It contains a melodic line with a bracket above it labeled 'construcción melódica en 6/8'.

construcción melódica en 6/8

The image shows a musical staff in 6/8 time, with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). It contains a melodic line with a bracket above it labeled 'construcción melódica en 6/8'.

En cuanto a los patrones de acompañamiento, se produce una estratificación, mientras en el registro medio-agudo se destaca la métrica de 6/8, en el registro grave predomina la de 3/4. En el primer caso podemos encontrar instrumentos como la percusión menor, el tiple, la voz superior de la guitarra y el paliteo de la tambora, mientras que en el segundo se encuentran el contrabajo o bajo eléctrico, la voz inferior de la guitarra y el parche de la tambora.

The image shows a musical score for bamboo accompaniment. It consists of five staves, each representing a different instrument: Perc., Tiple, Guit., Tambora., and Bajo el. The score is in 6/8 time. The Perc. staff shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Tiple staff shows a complex rhythmic pattern with many notes. The Guit. staff shows a rhythmic pattern with accents. The Tambora. staff shows a rhythmic pattern with accents. The Bajo el. staff shows a rhythmic pattern with accents. Brackets above the Perc. staff and below the Bajo el. staff indicate 6/8 and 3/4 time signatures, respectively.

El resultado de la suma rítmica de los patrones de acompañamiento es el siguiente.

The image shows a musical score representing the result of the sum of the rhythmic patterns of the bamboo accompaniment. It consists of two staves. The top staff shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The bottom staff shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

Ilustración 6 suma rítmica de los patrones de acompañamiento del bambuco.

En segundo lugar, desde el aspecto ritmo-melódico se encuentra otra de las características estructurales del género, se trata de la **síncopa caudal**, la cual se produce al ligar la última corchea de un compás con la primera del siguiente.



Ilustración 7 síncopa caudal.

La síncopa caudal suele resolver por grado conjunto de forma descendente, sin embargo, también es posible que resuelva de manera ascendente o que salte hacia una nota del acorde, esta suele aparecer principalmente en finales de frases, sin embargo, también es posible encontrarla en medio de estas, como se ejemplifica en la siguiente ilustración:



Ilustración 8 fragmento melódico A Quien Engañas Abuelo de Arnulfo Briceño.

En una entrevista realizada a los maestros Dora Carolina Rojas y Oscar Santafé sobre las características del bambuco y la guabina se reafirma al ritmo como un aspecto esencial dentro de estos géneros.

‘Creo que no habría que pensar mucho, melódicamente hablando, porque de acuerdo a nuestras formaciones históricas, siempre ha habido muchísimas propuestas, incluso en términos de desplazamientos de acentos, construcciones melódicas o interválicas, ahí no habría mucho que decir, porque el bambuco siempre se ha transformado de mil y mil maneras, la idea rítmica si es clave’ (Ver Anexo 1).

En segundo lugar, sus **ritmo-tipos** se caracterizan por combinar figuras de corcheas, negras, negras con puntillo, blancas, y blancas con puntillo, los inicios de frase suelen ser téticos, aunque también pueden ser acéfalos o anacrúsicos.

Por último, es importante mencionar al torbellino en la guabina santandereana, ya que su patrón de acompañamiento tiene cambios, la percusión menor y el tiple interpretan seis corcheas, acentuando la tercera y la sexta, la guitarra mantiene su patrón de acompañamiento, aunque tiene una variación que también emplea las seis corcheas, el bajo mantiene su patrón, y el tiple requinto improvisa.

The musical score illustrates the accompaniment pattern for the torbellino in the guabina santandereana. It is written in 3/4 time and consists of four staves: Tiple, Guitarra, Percusión menor, and Bajo. The Tiple staff shows a complex rhythmic pattern with six groups of six eighth notes, each group starting with a square symbol and followed by a 'V' symbol. The Guitarra staff shows a similar pattern with six groups of six eighth notes, each group starting with a square symbol and followed by a 'V' symbol. The Percusión menor staff shows a pattern of six groups of six eighth notes, each group starting with a square symbol and followed by a 'V' symbol. The Bajo staff shows a pattern of six groups of six eighth notes, each group starting with a square symbol and followed by a 'V' symbol.

Ilustración 11 Patrón de acompañamiento en el torbellino.

Elementos musicales estructurales del rock.

Existen un sinnúmero de subgéneros englobados dentro del rock; hard rock, glam rock, rock progresivo, shoegaze, metal, etc, cada uno fruto de una búsqueda estética específica determinada por su contexto histórico, para encontrar aquellos elementos transversales a este género se realizaron dos entrevistas a expertos, quienes postularon dos características que podrían considerarse estructurales en este.

En primer lugar, a diferencia de las músicas tradicionales que tienen sus características estructurales desde el aspecto rítmico, en el rock el **aspecto tímbrico** es crucial, Luis Ramírez, bajista de las agrupaciones Kraken e Indio, lo argumenta de la siguiente manera.

‘Digamos que podríamos asociar ciertos timbres ligados al rock, el uso de guitarras eléctricas, sobre todo las distorsiones, ciertos procesos de producción que implican unos sonidos un poco más procesados, unos tratamientos espaciales muy diferentes, mientras que las músicas tradicionales tienden a tener unos comportamientos un poco más naturales desde los comportamientos organológicos o tímbricos’ (Ver anexo 3).

En este género es generalizado el uso de efectos y procesos que alteran la sonoridad original de los instrumentos, tal vez el caso más perceptible sea el de la guitarra eléctrica con el uso de la distorsión, ya que este proceso modifica en gran medida el timbre del instrumento y lo hace más ‘agresivo’, siendo uno de los timbres más característicos dentro del género, sin embargo, existen un sinnúmero de efectos que son usados dentro de este, entre los que se encuentran; los efectos dinámicos, que regulan el rango de volumen de los instrumentos, los efectos de tiempo y espacio, que pueden generar diferentes atmósferas y sensaciones ambientales, los efectos de modulación, que duplican la señal original y la alteran generando en la suma un sonido particular (Jorge, 2017).



Ilustración 12 imagen tomada de <https://guitarriego.com/guias/los-mejores-12-trucos-para-acomodar-tu-pedalera/> el día 23 de febrero de 2023.

la segunda característica estructural del rock está relacionada a **la interpretación** y en cierta medida, al ‘espíritu’ del género, Pablo Russi, líder de la agrupación Indio, afirma que desde este plano se asoma un elemento esencial, el cual está íntimamente relacionado con el aspecto tímbrico, o como él lo denomina lo ‘eléctrico’.

‘en el rock lo eléctrico es fundamental, es una actitud diferente donde las cosas suenan más duro, eso de que suene más duro es algo que tiene que ver con lo técnico y con una actitud, de entonar e irrumpir en el ambiente con la electricidad, entonces ahí aparece la guitarra eléctrica, por supuesto el bajo eléctrico y el set de batería, son estos instrumentos los que lograron irrumpir para sonar más fuerte’ (ver anexo 2).

El rock proviene de la ciudad y de la tecnología disponible en esta, aunque las personas generalmente se sentían oprimidas en estas ‘selvas’ de cemento, los jóvenes utilizaron sus herramientas para hacerse escuchar y encontrar su espacio en la sociedad.

‘El rock and roll quizás fue la primera forma de cultura popular que celebró sin reservas los rasgos más criticados de la vida urbana, en este, los estridentes y repetitivos sonidos de la vida urbana eran reproducidos en forma de ritmo y melodía’ (Gillett, 2008).

los músicos del género rock tienen un sonido más potente que el de otros géneros, como se mencionó anteriormente, esto tiene que ver con la actitud de irrumpir en el ambiente, de ‘sonar duro’, Luis Ramírez refuerza este punto de vista con la siguiente afirmación.

‘un baterista que venga de la escuela del rock tiende a darle mucho más duro que un músico tradicional, o más aún que un baterista que haya tocado jazz y músicas tradicionales, los rockeros le dan con mucha fuerza, liberan muchos armónicos de los instrumentos y eso hace que a veces se toquen menos cosas, porque hay mucho trabajo en términos de sonido’ (Entrevista personal).

En la siguiente tabla, se presentan condensadas las características estructurales de cada género.

Género	Características estructurales
Bambuco	<ul style="list-style-type: none"> - Polirritmia entre 6/8 y 3/4 - Sincopa caudal
Guabina	<ul style="list-style-type: none"> - Acompañamiento iso-rítmico - Ritmo-tipos característicos
Rock	<ul style="list-style-type: none"> - Exploración tímbrica - Interpretación potente

Tabla 2 Características estructurales de los géneros.

Etapa 2: Composición.

Momento 1: Bosquejo preliminar de las canciones.

Teniendo en cuenta las características estructurales que se determinaron en la anterior etapa, se puede afirmar que el aspecto rítmico es clave tanto en el bambuco como en la guabina; razón por la cual se decidió explorar con el tiple colombiano usando los patrones de acompañamiento de cada aire, pero incorporando ideas armónicas de referentes estéticos del autor. A partir de esto, se determinó la temática abordada en cada canción, para posteriormente elaborar la melodía y la letra de las canciones teniendo en cuenta los ritmo- tipos delimitados con anterioridad, el resultado fue la creación de los bosquejos preliminares de las canciones, los cuales se exponen a continuación.

Bosquejo preliminar de Cómo te extraño.

Como te extraño aborda una decepción amorosa, esto está relacionado con el contexto del autor en el momento de componer la canción, se buscó representar la contradicción que vive una persona que ha sido traicionada, alguien que siente rencor, pero a la vez extraña a la persona que ama.

En primera instancia se determinó que el aire empleado en la canción sería el del bambuco, a partir de esto se hizo una exploración inicial con el tiple de la cual surgieron las secciones del primer verso y del estribillo, las cuales están en tonalidad de Mi mayor y están inspiradas estéticamente en la canción Hablando de Vos del compositor argentino Gustavo Cerati, esto se evidencia en el uso de acordes suspendidos y con extensiones, así como en la predominancia de la cadencia plagal y la cadencia rota, que desde la percepción del autor, genera un carácter íntimo y melancólico a la canción. A continuación se exponen las secciones desarrolladas en el bosquejo preliminar.

Verso.

El verso de la canción consta de dieciséis compases, en los primeros cuatro compases se presenta una cadencia plagal entre los acordes de La mayor con séptima mayor (IV) y de Mi mayor (I).

sa-bes que/es im - po - si-ble bo-rrar tus pa - sos de mi me -mo-ria por más que/in

Ilustración 13 Fragmento del bosquejo de como te extraño entre compases 1-4.

En los siguientes cuatro compases se presentan los acordes de Si mayor (V) y de La mayor (IV), el primer acorde aparece suspendido con el uso de la cuarta, y en el siguiente compás esta resuelve a la tercera del mismo.

ten - to tu re - cuer do/es-tá pre-sen - te

Ilustración 14 Fragmento del bosquejo de como te extraño entre compases 5-8

Los siguientes ocho compases repiten la estructura expuesta anteriormente.

an-do bus-can-do la for ma pa-ra/ol-vi - dar - te pa-ra/ol-vi - dar - te pe-ro tus
mar - cas en mi piel son in - de - le - bles co - mo te/ex-tra -

Ilustración 15 Fragmento del bosquejo de como te extraño entre compases 9-16

En cuanto a la melodía, el verso combina grados conjuntos y saltos entre las notas del acorde y extensiones, esta surge de un primer motivo que inicia con un salto de tercera menor descendente y continúa moviéndose por grado conjunto hasta llegar a la nota Mi, desde la que se da un salto de quinta para repetir la idea melódica, es importante resaltar la síncopa caudal que se produce entre el segundo y el tercer compás.

sa-bes que/es im - po - si-ble bo-rrar tus pa - sos de mi me -mo-ria por más que/in

Motivo

Ilustración 16 Fragmento melódico del bosquejo de como te extraño entre compases 1-4.

En el quinto compás del verso se repite la línea melódica con una variación rítmica, y a partir del sexto compás se hace el cierre de la idea melódica, se puede resaltar en esta parte la figuración rítmica de 3/4 entre el sexto y el séptimo compás.

ten - to tu re -cuer do/es-tá pre-sen - te

Ilustración 17 Fragmento melódico del bosquejo de como te extraño entre compases 5-8

En los siguientes ocho compases la melodía se repite con algunas variaciones rítmicas relacionadas a la letra, y concluye en el quinceavo compás, siendo el siguiente compás una anacrusa para el estribillo.

an-do bus-can-do la for ma pa-ra/ol-vi - dar - te pa-ra/ol-vi - dar - te pe-ro tus

mar - cas en mi piel son in - de - le - bles co - mo te/ex-tra -

Ilustración 18 Fragmento melódico del bosquejo de como te extraño entre compases 9-16.

Estribillo.

El estribillo de la canción consta de ocho compases, la armonía inicia con el acorde de Mi mayor (I), en el siguiente compás la quinta del acorde se altera y el acorde resultante es Mi sostenido aumentado (IAug), el cual resuelve en el acorde de La mayor (IV) que se mantiene durante los siguientes dos compases, para luego repetir la progresión.

ño _____ co-mo te/ex-tra - ño _____

Ilustración 19 Fragmento del bosquejo de como te extraño entre compases 17-24.

La melodía de la sección se desarrolla principalmente por grado conjunto, teniendo un salto de cuarta justa entre las notas Si y Mi, la intención era que la frase fuera *cantabile* y fácil de memorizar, lo cual se refuerza con el texto ‘como te extraño’.

co-mo te/ex-tra - ño _____ co-mo te/ex-tra - ño _____

Motivo

Ilustración 20 Fragmento del bosquejo de como te extraño entre compases 17-24.

Bosquejo preliminar de Abstracción.

Más aún: oigo el paso de la vida / por la sorda caverna de mi cráneo / como un rumor de río sin salida / como un rumor de río subterráneo (Flórez, 2014)

‘Abstracción’ está inspirada en el poema homónimo del poeta Julio Flórez, el concepto central es la pérdida del sentido de la vida, así como la nostalgia que se siente al recordar un momento de felicidad o tranquilidad anterior. Se estableció que la canción estaría en aire de guabina, y al igual que en ‘como te extraño’ la armonía se construyó a partir de la exploración con el tiple colombiano.

La armonía de la canción se desarrolla en Mi eólico y Sol mayor, en esta canción no se contó con un referente estético definido, así que el carácter que se buscó estuvo únicamente relacionado al texto, el cual desde la percepción del autor es nostálgico y sombrío.

Introducción.

La introducción de la canción tiene ocho compases y se trata de una progresión armónica arpegiada por el tiple entre los acordes de La menor (iv) y Mi menor (i) que se repite en tres ocasiones, en los dos últimos compases se presenta el acorde de Re mayor (bVII) con el que se hace un bordado entre la tercera y la cuarta.



Ilustración 21 Fragmento del bosquejo de *Abstracción* entre compases 1-8.

Verso.

Cada verso consta de dieciséis compases y su progresión armónica es exactamente la misma de la introducción con el tiple ejecutando el patrón de la guabina en vez del arpeggio inicial.



Ilustración 22 Fragmento del bosquejo de *Abstracción* entre compases 9-16.

La melodía del verso es anacrúsica e inicia con un salto de sexta menor entre las notas Mi y Do, a partir de esta nota se mueve por grado conjunto hasta reposar en la nota La, este motivo melódico se repite dos veces más, con una variación entre los compases catorce y quince para cerrar la frase.

8 $D(sus4)$ D Am Em Am Em Am Em D $D(sus4)$ D

me lan có li co me hun do a tra pa do/en un si len cio tan pro fun do que no lo gro/es ca par

Motivo melódico

17 Am Em Am Em Am Em D $D(sus4)$ D

sien to mis la ti dos a rro gan tes en su e co pa sa je ros de/es te so plo fu gaz em bria

Ilustración 23 Fragmento melódico del bosquejo de *Abstracción* entre compases 8-24.

La melodía del siguiente verso tiene características similares, con una variación al final de la sección.

24 D (sus4) D Am Em Am Em Am Em D D (sus4) D

em bria ga do de re cuer dos men tí rosas u to pí as son so lo/es pe jis mos de la vi da

33 Am Em Am Em Am Em D D (sus4) D

huér fa no/y sin rum bo voy an dan do/a la de ri va per di do/en es ta/ex tra ña fan ta sí a ca

Ilustración 24 Fragmento melódico del bosquejo de Abstracción entre compases 24-39.

Coro.

El coro de la canción consta de dieciocho compases y modula a la tonalidad de Sol mayor, los primeros cuatro compases inician con el acorde de Sol mayor (I), seguido de Si menor (iii) y Mi menor (vi), en los siguientes cuatro compases se presentan los acordes de La menor (ii), Sol mayor (I) y Re mayor (V).

41 G Bm Em Am G D

e mos sienpre víc ti mas del tiem po al va cí o que re fun de los_ a ñhe los

Ilustración 25 Fragmento del bosquejo de Abstracción entre compases 41-48.

Los siguientes cuatro compases inician con el acorde de Sol mayor, a continuación aparece el acorde de Si mayor con séptima menor (V7/vi) que resuelve en Mi menor (vi) y por último aparece un La mayor (II) acorde de expansión tonal proveniente del modo lidio de Sol.

49 G B7 Em A

¿dón de/es tá/aho ra/el ni ño que mi ra ba/ha cia/el mar? sin a

Los últimos seis compases del coro conducen a una modulación hacia Mi eólico, en estos se presentan los acordes de La menor (iv), Si menor (v) y Mi menor.

53 Am G Bm Em

lien to no/es má ás que/un re cuer do me des co

Ilustración 27 Fragmento del bosquejo de Abstracción entre compases 53-58.

La melodía de los primeros ocho compases del coro es de inicio anacrúsico, en esta se presenta una frase que luego se repite con una transposición melódica una segunda diatónica arriba, en este prima el movimiento por grado conjunto, salvo por los saltos de sexta que se producen al inicio de las frases.

40 D G Bm Em Am G D

ca e mos siem pre víc ti mas del tiem po al va cí o que re fun de los. a nhe los

Motivo Transposición melódica

Ilustración 28 Fragmento melódico del bosquejo de Abstracción entre compases 40-48.

La melodía de los siguientes cuatro compases es de inicio tético y conduce por medio de grado conjunto al clímax de la sección, esta se encuentra en el onceavo compás del coro en la nota Sol, que a continuación desciende por grado conjunto a la nota Mi.

49 G B7 Em A

¿dón de/es tá/aho ra/el ni ño que mi ra ba/ha cia/el mar? sin a

Clímax

Ilustración 29 Fragmento melódico del bosquejo de Abstracción entre compases 49-52.

El uso de las diferentes estructuras armónicas generó la siguiente melodía en la voz superior del tiple, las tensiones de cada acorde están comprendidas en esta.

Ilustración 32 Voz melódica superior del tiple en la introducción de como te extraño.

En el caso del verso la melodía no se modificó, sin embargo, en la armonía se añadieron los cambios explorados con el tiple en la introducción, además, en los segundos ocho compases se realizó una rearmonización para generar contraste con el material sonoro expuesto anteriormente, en el octavo compás se presenta el acorde de Sol sostenido con séptima menor (V7/vi) que resuelve en Do sostenido menor (vi), este cambio genera una sensación más oscura en la relación melódico armónica.

Ilustración 33 rearmonización de como te extraño entre compases 17-20.

En el caso del estribillo se realizaron dos modificaciones, la primera consistió en la adición de la séptima mayor en el acorde de La mayor, y la segunda fue la creación de una frase en el tiple en el último compás del coro para realizar una conexión más natural con la reintroducción.

25 E → E+ → Amaj7 → E → E+ → Amaj7 →

ño _____ co-mo te/ex-tra - ño _____

Ilustración 34 Fragmento del desarrollo formal de *Como te extraño* entre compases 25-32.

A continuación, se decidió reexponer la introducción y presentar el segundo verso y el coro por segunda vez, estos contienen las modificaciones expuestas anteriormente para cada sección con la diferencia de que el verso expone otro texto.

41 Amaj7 → A#11 → E → Emaj7 → B5(9#4) → B → A → A5(9#2) →

fu-so'es-to que yo sien-to por-que te quie-ro le-jos la so-le-dad an-da ron - dan-do - me'en se-cre-to len -

49 G#7(9#1#) → G#7 → C#m → C#5(9#2) → B5(9#4) → B → A → A5(9#2) →

ti-tos pa-san los dí-as y/a-que-lla/he-ri-da no ci-ca-tri-za co-mo/un es-cla-vo'es-toy de/es-ta me-lan-co-li-a co-mo te/ex-tra -

Ilustración 35 Segundo verso de *Como te Extraño* entre compases 41-56.

Después de presentar el coro por segunda vez se determinó elaborar un puente que conectara el coro y el outro de la canción, este consta de ocho compases y armónicamente sus primeros cuatro inician con los acordes de La mayor (IV), Si mayor (V), Do sostenido menor (Vi) y nuevamente el acorde de Si mayor.

65 A → B → C#m → B →

y voy co-mo/un lo-co-men-di-go - va-gan-do

Ilustración 36 Puente de *Como te Extraño* entre compases 65-68.

En los siguientes cuatro compases se repite la misma progresión armónica con un cambio en el último compás, donde aparece el acorde de expansión tonal Re mayor (bVII) proveniente de la escala paralela de Mi mixolidio.

Partitura completa

69 A B C#m D 72 3

per di do/en re cuer - dos - no/a - cier - to/a/ol - vi - dar tus

Ilustración 37 Puente de Como te Extraño entre compases 69-72.

En cuanto a la melodía nuevamente prevalece el movimiento por grado conjunto con la presencia de algunos saltos principalmente en el inicio de las frases, cabe destacar que en esta sección se presenta el clímax de la canción, el cual se produce en el octavo compás con las notas La y Si, que a continuación conducen al outro de la canción.

65 A B C#m B 72

y voy co-mo/un lo - co - men - di - go - va - gan - do

Outro

69 A B C#m D C#m 72

per di do/en re cuer - dos - no/a - cier - to/a/ol - vi - dar tus o - jo

clímax

Ilustración 38 Melodía del puente de Como te Extraño entre compases 65-72.

El outro de la canción tiene trece compases y armónicamente sus primeros cuatro compases presentan los acordes de Do sostenido menor (Vi), Si mayor (V), La mayor (IV), y nuevamente Si mayor.

73 C#m B A B

o - jo os co mo te/ex tra_

Ilustración 39 Outro de Como te Extraño entre compases 73-76.

Esta progresión se repite en dos ocasiones hasta llegar al onceavo compás de la sección, donde se produce un calderón, seguido de la frase del tiple que se elaboró para el coro, la canción no cierra en el acorde de tónica sino en el acorde de La mayor con séptima mayor y onceava sostenida (IV), esto se hizo con la intención de generar un final incluso.

ño co mo te/ex tra_

81 C#m B A Amaj7(#11)

ño

Ilustración 40 Outro de Como te Extraño entre compases 77-85.

La melodía del outro reexpone la frase ‘como te extraño’ con algunos ligeros cambios en la altura de las notas que responden a su relación con la armonía, dicha relación busca reflejar un momento más afligido para dar fin a la canción.

o - jo os co mo te/ex tra

Motivo melódico

ño co mo te/ex tra

ño

Ilustración 41 Melodía del outro de Como te Extraño entre compases 73-85

Desarrollo formal Abstracción.

La introducción de la canción se mantuvo sin modificaciones, en el caso del verso se añadieron las séptimas a los acordes y se buscó dar variación a las melodías mediante el uso de la sincopa en el tercer compás de cada frase.

me lan có li co me hun do a tra pa do/en un si len cio tan pro fun do que no lo gro/es ca par

Variación rítmica con síncopa

Ilustración 42 Variación ritmo melódica en los versos de Abstracción.

Además, se tomó la decisión de presentar nuevamente la introducción para separar los dos primeros versos.

Reintro **Verso 2**

24 $D(sus4)$ D Am^7 Em^7 Am^7 Em^7 Am^7 Em^7 Am^7 $D(sus4)$ D Am^7 Em^7

em bria ga do de re cuer dos men ti

Ilustración 43 Reintroducción de Abstracción entre compases 25-32.

En el caso del coro las modificaciones estuvieron relacionadas a la adición de séptimas a algunos acordes, así como la reexposición del reintro al finalizar el primer coro para dar un espacio entre este y el siguiente verso.

Coro

48 $D(sus4)$ D G Bm^7 Em^7 Am^7 G D

ca e mos siempre víc ti mas del tiem po al va cí o que re fun de los a ñhe los

57 G B^7 Em^7 A Am^7 Bm^7

¿dón de/es tá/aho ra/el ni ño que mi ra ba/ha cia/el mar? sin a lien to no/es má ás que/un re

Reintro

65 Am^7 Em^7 Am^7 Em^7 Am^7 Em^7 D D $D(sus4)$

cuer do me des co

Ilustración 44 Coro de Abstracción con adición de séptimas a los acordes.

Después de la reintro se presenta el tercer verso con los ajustes mencionados anteriormente y después le sigue el coro por segunda vez, este tiene un cambio con respecto al primero y es que se repite, teniendo una pequeña cadencia para reiniciar la sección entre los compases trece y dieciséis con los acordes de La menor (ii) y Re mayor (V).

97 G → s7 → Em7 → A → Am7 → D → D(SUS4) D ↻

¿dón de/está/aho ra/el ni ño que mi ra ba/ha cia/el mar? sin a lien to sin a lien to_____ ca

Ilustración 45 Cadencia entre compases 101-104 de *Abstracción* para repetir el coro.

Al finalizar la sección esta conecta con un puente en el que se planea que haya un solo de guitarra eléctrica, esta parte consta de una progresión con los acordes de La menor con novena (iV) Mi menor con novena (i), Sol mayor con séptima mayor (I) y por último la superestructura de Sol mayor con bajo en fa sostenido (ii)

121 Am9 → Em9 → Gmaj7 → G/F# ↻

cuer do

Ilustración 46 Progresión armónica del puente de *Abstracción* entre compases 121-128.

Esta progresión se repite con un cambio en los últimos dos compases que presentan el acorde de Re con bajo en Fa sostenido (V) que se dirige hacia el tercer coro.

129 Am9 → Em9 → Gmaj7 → D7/F# → D(SUS4) D → G ↻

ca e mos siempre

Coro 3

Ilustración 47 Progresión armónica del puente de *Abstracción* entre compases 129-136.

El coro por tercera vez se repite al igual que el anterior y presenta un calderón en el doceavo compás de la repetición.

161 G B7 Em7 A Am7 Bm7

¿dón de/es tá/aho ra/el ni ño que mi ra ba/ha cia/el mar? sin a lien to no/es má_____ ás

Ilustración 48 Calderón en el último coro de *Abstracción* en el compás 164.

A continuación, se presenta el outro de la canción que es idéntico a la introducción y se planea que este vaya disminuyendo el tempo y resuelva en el último compás al acorde de Mi menor con novena (i).

Outro

169 Am7 Em7 Am7 Em7 Am7 Em7 D D(SUS4) D Am7

178 Em7 Am7 Em7 Am7 Em7 D D(SUS4) D Em9

rall.

Ilustración 49 Progresión del Outro de *Abstracción* entre compases 169-185.

Etapa 3: Arreglo y ajuste.

Momento 1: Arreglo preliminar de las canciones.

En este momento se dio inicio a la construcción del arreglo para cada una de las canciones teniendo en cuenta las características delimitadas con anterioridad, la instrumentación empleada para este proceso consta de batería, bajo eléctrico, teclados, guitarra eléctrica, tiple y voz, este formato instrumental combina timbres característicos tanto de la MAC, como del rock.

Arreglo preliminar de Como te extraño.

Introducción.

En la introducción se planea que inicie el tiple con la progresión armónica que se realizó en la segunda etapa del desarrollo metodológico, el teclado realizará un *background* armónico, y la batería apoyará con los platos.

The musical score is titled "Intro" and is written for a band. It consists of five staves: Tiple, Guitarra eléctrica, Teclado, Bajo eléctrico, and Conjunto de batería. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 8/8. The Tiple staff shows a melodic line with chords: Amaj7, A#11, E, Emaj7, B(b9#4), B, A, and A(b9#2). The Teclado staff provides a harmonic background with sustained chords and moving lines in both hands. The Conjunto de batería staff shows a drum pattern starting with a cymbal (Platillos) and a snare (Presto) in the first measure.

Ilustración 50 Introducción del arreglo preliminar de Como te Extraño entre compases 1-8.

El teclado escogido para esta obra fue el instrumento virtual *Stage 73* que pertenece a la colección *Arturia Analog Lab*, este instrumento emula al teclado eléctrico *Rhodes*, el cual cuenta con un sistema de funcionamiento interno similar al de un Xilófono, lo que genera un timbre metálico, pero dulce y redondo, por lo que se ajusta a la perfección el estilo íntimo y emocional de la canción.



Verso 1

En los primeros ocho compases entra el tiple, el teclado y la batería manteniendo el rol de la introducción, en los siguientes ocho inicia la base del bambuco con el bajo y la batería, así como la guitarra eléctrica ejecutando la voz melódica superior del tiple y del teclado con el uso de efectos de distorsión, *reverb* y *delay*.

Estribillo.

En el estribillo se mantienen los roles de la sección anterior, la batería, el bajo y el tiple llevan la base de acompañamiento del bambuco, el teclado realiza el *background* armónico mientras la guitarra eléctrica apoya la melodía de la voz, además, los instrumentos apoyan la melodía que realiza el tiple en el último compás de la sección.

The image shows a musical score for the chorus of 'Como te Extraño'. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of six staves: Voice, Tiple, Electric Guitar, Keyboard, Bass, and Drums. The lyrics are 'ño co - mo te ex - tra - ño.' The score is marked 'Estribillo' at the beginning and end. A red box highlights the final measure of the score, where the tiple, electric guitar, keyboard, bass, and drums all play together to support the tiple's melody. The keyboard part is labeled 'Partitura completa' and the drums part is labeled 'Platos'.

Ilustración 54 Estribillo del arreglo preliminar de *Como te Extraño*.

Reintro.

En la reintroducción de la canción se mantiene la base rítmica de la sección anterior, pero con una intención más íntima, por otra parte, la guitarra eléctrica ejecuta una melodía que está basada en la línea motívica del verso con una variación al final de la frase.

Reintro

33

Partitura completa

g.º54

S

A

g.º52

con-

Trumpet

Guitar

Piano

Bajo el.

Bat.

Reintro

Ilustración 55 Reintro del arreglo preliminar de *Como te Extraño* entre compases 33-40.

Verso 3

En el verso tres se mantiene la base rítmica hasta el noveno compás de la sección en el cual se anticipa la armonía para dar un contraste desde el aspecto rítmico esta sección, también la melodía de la guitarra se anticipa debido a esta variación rítmica, la anticipación armónica termina en el treceavo compás de esta parte.

49

Partitura completa

g.º54

S

A

g.º52

ti - tos pa - san los di - as yá - que - lla - he - ri - da no ci - ca - tri - za co - mo un es - cla - vo - les - toy do - les - ta me - lan - co - li - a co - mo to - lex - tra -

Trumpet

Guitar

Piano

Bajo el.

Bat.

Fill

Ilustración 56 Variación rítmica en el segundo verso del arreglo preliminar de *Como te Extraño* entre compases 49-52.

Estribillo 2.

En el segundo estribillo se mantienen las características musicales propuestas para el primer estribillo, pero buscando una intención dinámica más fuerte que en este, esto se hace con el fin de hacer más fluida la conexión de esta sección y el puente.

8 **Estribillo**

57

Partitura completa

ño - co - mo lae - tra - ño

Trumpete

Guit. el.

Tecl.

Bajo el.

Bat. **Estribillo** Platos

Puente.

El puente de la canción es la sección con actitud más rockera, se buscó que hubiera un crecimiento dinámico en esta para que condujera hasta el climax de esta, la guitarra ejecuta *power chords*, los cuales son acordes que solo contienen la tónica duplicada y la quinta, y que con el efecto de distorsión añaden el timbre ‘agresivo’ característico del rock.

Puente

65 **A** **B** **C#m** **B** **A** **B** **C#m** **D** 9

Partitura completa

y voy co-mo'un lo - co - men - di - go - va - gan - do per di do'en re cuer - dos - no'a - cier - to/a/ol - vi - dar tus

Tiple

Guit. el.

Tecl.

Bajo el.

Bat. **Puente** **Fill**

Ilustración 58 Puente del arreglo preliminar de Como te Extraño entre compases 65-72.

Outro.

En el outro de la obra la intención es más íntima y suave en contraste con la sección anterior, la base rítmica se mantiene sus roles y la guitarra eléctrica continua con los *power chords* con una dinámica más suave, en el acorde final entrarán el tiple, el bajo, y la batería con uno de los platos.

Tiple

Guit. el.

Tecl.

Bajo el.

Bat.

Arreglo preliminar de Abstracción.

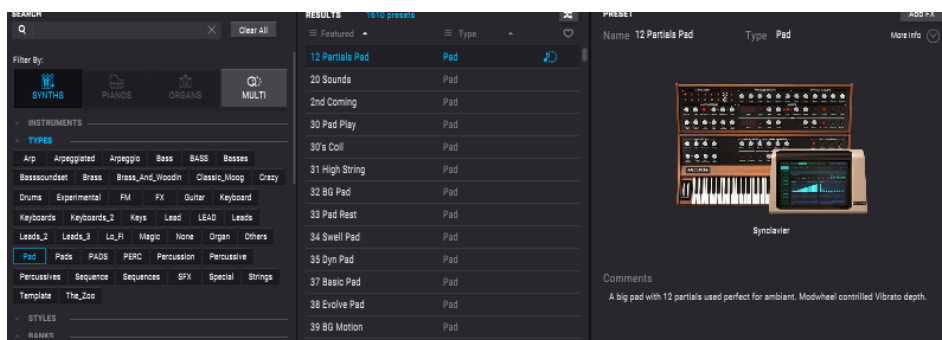
Introducción.

En la introducción inician el tiple con la progresión armónica arpegiada y el teclado con un timbre sintetizado que provee un *background* armónico que se mantiene a lo largo de la canción.

The musical score for the introduction of 'Abstracción' consists of three staves: Voice (Voz), Tiple, and Teclado. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is labeled 'Intro' and shows the first eight measures. The Voice staff has lyrics 'me lan' starting in the eighth measure. The Tiple staff shows an arpeggiated harmonic progression. The Teclado staff shows a synthesized harmonic background with chords and notes.

Ilustración 60 Introducción del arreglo preliminar de *Abstracción* entre compases 1-8.

Para el timbre del teclado se utilizó el instrumento virtual *Synclavier* que hace parte de la colección de *Arturia Analog Lab*, se trata de un sintetizador que provee un sonido rico en armónicos, por lo que es ideal para realizar *backgrounds*.



Verso 1.

El tiple presenta un segundo arpeggio para acompañar la sección, el teclado hace una armonía más estática y se suma la batería apoyando con los platos algunos fragmentos melódicos.

Verso 1

9 Am⁷ Em⁷ Am⁷ Em⁷ Am⁷ Em⁷ D D^(6/5/4) D

Voz
có li co me hun do a tra pa do/en un si len cio tan pro fun do que no lo gro/es ca par

Tiple
Am⁷ Em⁷ Am⁷ Em⁷ Am⁷ Em⁷ D/F# D^(6/5/4) D⁷

Tecl.
Am⁷ Em⁷ Am⁷ Em⁷ Am⁷ Em⁷ D D^(6/5/4) D⁷

Platillos

Bat.

Ilustración 62 Verso del arreglo preliminar de Abstracción entre compases 9-16.

Reintro.

El tiple y el teclado repiten el rol presentado en la introducción, la batería realiza apoyo con los platos y sumado a esta base aparece la guitarra eléctrica doblando la melodía de la voz superior del arpeggio del tiple.

Reintro

Partitura completa

25 Am⁷ Em⁷ Am⁷ Em⁷ Am⁷ Em⁷ D D^{7(9,11,13)} D

Voz em bria

Tiple

Guit. el.

Tecl.

Bat. Platillos

Ilustración 63 Reintro del arreglo preliminar de *Abstracción* entre compases 25-32

Verso 2.

En el segundo verso se planea una intención más agresiva para hacer énfasis en la característica estructural del rock relacionada a la interpretación, en esta entra la batería, el bajo eléctrico, y el tiple con el patrón de acompañamiento de la guabina, y la guitarra eléctrica desempeña un rol melódico con el uso de efectos de distorsión, y *reverb* como los que se usaron en Como te Extraño.

Verso 2

Partitura completa

Voz
ga do de re cuer dos men ti ro sas u to pí as son so lo/es pe jis mos de la vi da

Tiple
Resaltar bajos

Guit. el.

Tecl.

Base

Bat.

Bajo el.

Ilustración 64 Segundo verso del arreglo preliminar de Abstracción entre compases 33-40.

Coro.

En el coro se mantendrá la intención del segundo verso con la guitarra realizando frases melódicas, además, en el compás cincuenta y nueve se hará un apoyo de batería, bajo y tiple a la línea melódica de la voz hasta llegar al acorde de La mayor, a continuación, hay un contraste de intención con el tiple realizando un arpeggio y el teclado, el bajo, y la batería desempeñando un rol de acompañamiento a este.

57 9

Voz

¿dón de/es tà/aho ra/el ni ño que mi ra ba/ha cia/el mar? sin a lien to no/es mã ____ às que/un re

Tiple

Guit. el.

Tecl.

Bat.

Bajo el.

Ilustración 65 Coro del arreglo preliminar de *Abstracción* entre compases 57-64.

Reintro.

La segunda reintro recoge las ideas de la reintroducción anterior, con el tiple realizando la progresión armónica arpegiada, la guitarra doblando la voz superior del tiple y la batería apoyando con platos.

Reintro

Partitura completa

25 Am⁷ Em⁷ Am⁷ Em⁷ Am⁷ Em⁷ D D^{7(9,11,13)} D

Voz em bria

Tiple

Guit. el.

Tecl.

Bat. Platillos

Ilustración 66 Segunda reintro del arreglo preliminar de Abstracción.

Verso 3.

En esta sección entrará la base rítmica con el patrón de acompañamiento de la guabina, se planea que esta sección tenga un sonido más ‘tradicional’, la batería simulará el sonido de la tambora llevando la base con el tomb de piso, y la guitarra eléctrica mantendrá su rol melódico.

Verso3

Partituna completa

Voz 73 Am⁷ Em⁷ Am⁷ Em⁷ Am⁷ Em⁷ D D^(sus4) D 11

noz co/an te mis o jos ju gue te o con la na da soy so lo/u na som bra frag men ta da

Tiple Am⁷ Em⁷ Am⁷ Em⁷ Am⁷ Em⁷ D D^(sus4) D Resaltar bajos

Guit. el.

Tecl. Am⁷ Em⁷ Am⁷ Em⁷ Am⁷ Em⁷ D D^(sus4) D⁷

Base

Bat.

Verso3

Bajo el.

Ilustración 67 Verso 3 del arreglo preliminar de Abstracción entre compases 73-80.

Coro 2.

El segundo coro vuelve a la intención ‘rockera’ y retoma los elementos del arreglo del primer coro con la diferencia de que este se repite, por lo que la primera vez que se realiza el apoyo instrumental a la idea melódica en el compás ciento dos, y se reanuda el acompañamiento en el siguiente compás.

Partitura completa

97 $\frac{4}{4}$ G B^7 Em^7 A Am^7 D $\text{D}(\text{SUS}4)$ D 15

Voz \dot{c} don de/es tá/aho ra/el ni ño que mi ra ba/ha cia/el mar? sin a lien to sin a lien to _____ ca

Tiple

Guit. el.

Tecl.

Bat.

Bajo el.

Ilustración 68 Fragmento del segundo coro del arreglo preliminar de *Abstracción* entre compases 97-104.

Puente.

En el puente se realizará un solo de guitarra eléctrica y se planea que desde el acompañamiento inicie únicamente el tiple y el bajo, a los que se sumarán por partes los demás instrumentos para aumentar la densidad instrumental, además de hacer variaciones con la división rítmica para aumentar la intención de la sección.

Puente

18 121

Voz

cuer do

Tiple

Guit. el.

Solo

Tecl.

Bat.

Bajo el.

Partitura completa

Am⁹ Em⁹ G^{mai7} G^{mai7}/F#

Coro 3.

El ultimo coro continúa con la intención rockera del puente y mantiene las características del coro anterior con la adición del calderón al final de la sección para dirigirse al outro de la canción

161 *g* *B7* *Em7* *A* *Am7* *Bm7* 23

Voz *g* *B7* *Em7* *A* *Am7* *Bm7*

¿dón de/es tá/aho ra/el ni ño que mi ra ba/ha cia/el mar? sin a lien to no/es má ás

Tiple *g* *B7* *Em7* *A* *Am7* *Bm7*

Guit. el. *g* *B7* *Em7* *A* *Am7* *Bm7*

Tecl. *g* *B7* *Em7* *A* *Am7* *Bm7*

Bat. *g* *B7* *Em7* *A* *Am7* *Bm7*

Bajo el. *g* *B7* *Em7* *A* *Am7* *Bm7*

Ilustración 70 Fragmento del tercer coro del arreglo preliminar de *Abstracción* entre compases 161-168.

Outro.

En el outro de la canción se quedarán solo el tiple y el teclado repitiendo la progresión armónica de la introducción, el tempo se ira *relantando* y se planea que el tiplista sea quien de la entrada para el último acorde de la canción.

The musical score consists of three staves. The top staff is for Tiple, the middle for Guit. el., and the bottom for Tecl. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Tiple part begins with a 'rall.' marking and features a melodic line with eighth notes and quarter notes. The Guit. el. part is a simple accompaniment of chords. The Tecl. part provides harmonic support with chords and some melodic lines. Chords are labeled as Am7, Em7, D, D7(9#4), and Em9.

Ilustración 71 Fragmento del Outro del arreglo preliminar de *Abstracción* entre los compases 177-185 .

Momento 2: Ajuste del arreglo.

En esta sección se plasman las decisiones estéticas tomadas por el autor a partir de las observaciones y las propuestas realizadas por los músicos durante los ensayos, lo cual permitió realizar ajustes a los arreglos preliminares y elaborar las partituras generales de las dos canciones.

Ajuste del arreglo Como te extraño.

En primer lugar, el guitarrista de la agrupación propuso en el segundo estribillo de la canción un acompañamiento diferente para generar un contraste con el estribillo anterior, este acompañamiento se basa en el arpeggio de los acordes de la sección.

The image shows a musical score for the second chorus of the song "Como te Extraño". It consists of three staves: a vocal line, a Tiple (triple harp) line, and a Guit. el. (electric guitar) line. The vocal line starts at measure 57 and includes the lyrics "flo. co - mo te/ex - tra - flo". The Tiple line provides a rhythmic accompaniment with chords E, E+, and Amaj7. The electric guitar line, highlighted with a red box, plays a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, primarily using the E and Amaj7 chords. The score is labeled "Estribillo" and "Partitura completa".

Ilustración 72 Ajuste en el segundo estribillo del arreglo general de Como te Extraño entre los compases 57-64.

En segundo lugar, en el puente de la canción el compositor decidió que la guitarra eléctrica no realizara acordes con distorsión como se tenía previsto, ya que la sensación auditiva no era compatible con el concepto de la obra, en cambio, el guitarrista propuso un acompañamiento utilizando el arpeggio de los acordes de la sección, aumentado la intención dinámica hasta llegar al clímax y manteniendo los efectos de distorsión, *reverb* y *delay*.

The image shows a musical score for the bridge of the song "Como te Extraño". It consists of three staves: a vocal line, a Tiple (triple harp) line, and a Guit. el. (electric guitar) line. The vocal line starts at measure 65 and includes the lyrics "y voy co-mo/un lo - co - men - di - go - va - gan - do per di do/en re cuer - dos - no/a - cier - to/a/ol - vi - dar tus". The Tiple line provides a rhythmic accompaniment with chords A, B, C#m, and D. The electric guitar line, highlighted with a red box, plays a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, primarily using the A, B, C#m, and D chords. The score is labeled "Puente" and "Partitura completa".

Ilustración 73 Ajuste en el puente del arreglo general de Como te Extraño entre los compases 65-72.

En tercer lugar, en el outro de la canción se decidió que la guitarra mantuviera el rol de la sección del puente, ejecutando un acompañamiento con el uso de los arpeggios de cada acorde.

The image shows a musical score for the 'Outro' section of the song 'Como te Extraño'. It features three staves: a vocal line at the top with lyrics 'o jo os co mo te ex tra ño co mo te ex tra', a Tiple (triple harp) line in the middle, and a Guit. el. (electric guitar) line at the bottom. The guitar part is enclosed in a red rectangular box. Above the guitar staff, there are chord symbols: C#m, S, A, S, C#m, S, A, S. The score is marked with 'Partitura completa' and includes measure numbers 73 and 80.

Ilustración 74 Ajuste en el Outro del arreglo general de Como te Extraño entre los compases 73-80.

Ajuste del arreglo Abstracción.

En primer lugar, al final de la reintroducción el compositor le propuso a baterista y al bajista realizar un corte a modo de llamado para la entrada del patrón base en la sección del verso 2.

The image shows a musical score for the 'Reintro' section of the song 'Abstracción'. It features two staves: a Bat. (Drums) staff and a Bajo el. (Bass) staff. The drum part is labeled 'Platillos' and 'Toms'. The bass part is labeled 'Reintro'. A red rectangular box highlights the 'Toms' section of the drum part.

Ilustración 75 Ajuste en el reintro del arreglo general de Abstracción en el compás 32.

En segundo lugar, en el verso la baterista de la agrupación propuso una modificación en el patrón rítmico para hacer un apoyo al fraseo melódico de la voz, este cambio en la batería generó la creación de una nueva base rítmica en la canción, además el bajista propuso una nueva línea de acompañamiento en torno a esta construcción rítmica, el resultado se muestra a continuación.

Verso 2

Partitura completa

Voz: ga do de re cuer dos men ti ro sas u to pi as son so lo/es pe jis mos de la vi da

Tiple: Resaltar bajos

Guit. el.

Tecl.

Bat.

Bajo el.

Ilustración 76 Ajuste en la base rítmica del arreglo general de Abstracción.

En tercer lugar, en los coros de la canción el compositor se percató de que la frase de la guitarra era muy similar a la del verso y no generaba un contraste con esta parte, por esta razón decidió proponer al guitarrista que utilizara el efecto de distorsión y reforzara el acompañamiento rítmico de la sección.

Coro

Partitura completa

Voz: e mos siem pre vic ti mas del tiem po al va ci o que re fun de los a nhe los ¿dón de/es tá/ahora/el tí nio que mi ra ba/ha cia/el mar? sin a

Tiple

Guit. el.

Ilustración 77 Ajuste de la guitarra eléctrica en los coros del arreglo general de Abstracción.

En cuarto lugar, la reintroducción después de la sección del primer coro de la canción el compositor le propuso al guitarrista que realizara una improvisación sobre esta sección utilizando la escala pentatónica y los arpeggios de cada acorde, por esta razón en la sección se deja el espacio en blanco con los comentarios para permitir que el guitarrista proponga una línea melódica nueva en cada interpretación.

10

Reintro

65

Voz

cuer do me des co

Partitura completa

Tiple

Improvisación sobre la escala pentatonica de mi menor

Guit. el.

Tecl.

Platillos

Bat.

Bajo el.

Ilustración 78 Ajuste de la guitarra eléctrica en el reintro del arreglo general de *Abstracción* entre los compases 35-72.

En quinto lugar, en el puente de la canción el guitarrista propuso que se repitiera la sección con el fin de tener más libertad para realizar la improvisación en la sección, por esta razón se decidió que el puente tuviera cuatro repeticiones antes de ir al coro, debido a la

extensidad de la sección se recomienda al lector ver el (Anexo 11) donde está el arreglo completo de la canción.

Por último, en el outro de la canción el autor propuso al guitarrista que improvisara algunas líneas melódicas sobre la progresión que realizan los instrumentos acompañantes utilizando la escala pentatónica y arpeggios de los acordes de la sección, además se decidió eliminar el acorde de Mi menor al final de la progresión para dar una sensación inconclusa al oyente.

The musical score is arranged in three systems. The top system is for Tiple (Trio), the middle for Guitarra eléctrica (Electric Guitar), and the bottom for Teclados (Piano). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Tiple part features a melodic line with eighth notes, primarily using the pentatonic scale and chord arpeggios. The Electric Guitar part is marked for improvisation. The Piano part provides harmonic support with chords and arpeggios. The chord progression is: Am7, Em7, Am7, Em7, Am7, Em7, D, D7(9#11), D7. The final measure of the piano part omits the Em7 chord, ending on D7(9#11) and D7.

Am7 Em7 Am7 Em7 Am7 Em7 D D7(9#11) D7

Improvisación sobre la escala pentatónica y los arpeggios de cada acorde

Ilustración 79 Ajustes en el Outro del arreglo general de Abstracción.

Conclusiones.

La presente investigación estaba encaminada en la composición de dos canciones por medio de un proceso de hibridación que integrara las características musicales estructurales del rock, el bambuco y la guabina, este objetivo se realizó de forma exitosa ya que las características musicales estructurales de cada género eran compatibles y permitieron al autor desarrollar con suficiente libertad su propuesta estética a partir de estas.

La tarea más complicada para el autor fue determinar cuáles eran las características musicales estructurales de cada género, en el caso del bambuco y sobre todo de la guabina canción el material documental era limitado, hubo que remitirse a bibliotecas especializadas en música como la de la biblioteca Luis Ángel Arango del banco de la república o acudir a expertos en esta música como el maestro Carlos Renán Gonzales, quien con amabilidad compartió referentes documentales relevantes para esta investigación.

En contraste con lo anterior, sobre el género rock existe gran cantidad de información que en este caso dificultó la delimitación de las características musicales estructurales debido a su extensidad y diversidad, por esta razón fueron claves las entrevistas realizadas a los maestros: Dora Carolina Rojas, Oscar Santafé, Pablo Russi y Luis Ramírez, quienes compartieron su conocimiento y experiencia sobre los diferentes géneros, gracias a todos ellos fue posible establecer características estructurales del bambuco, la guabina y el rock, las cuales quedaron consignadas en la primera etapa de la investigación.

En cuanto al proceso compositivo, el autor tuvo libertad creativa ya que las características estructurales musicales que fueron delimitadas por cada género eran compatibles, mientras que con las músicas de la MAC era clave mantener vigente su aspecto rítmico, para lo cual además se decidió explorar con el tiple que desde la perspectiva del autor lo ayudaba a conectar mejor con este factor, en el caso del rock se daba la posibilidad de

explorar con distintos timbres y procesos con los instrumentos, sobre todo con la guitarra eléctrica y el teclado, así como la intención interpretativa en ciertas partes, sin embargo, este elemento fue abordado con mayor cuidado en el arreglo de las obras.

Las composiciones resultantes contienen las características musicales estructurales del bambuco, la guabina y el rock, pero con la identidad del autor, lo cual era un punto clave en el proceso compositivo, el balance entre lo investigativo y lo creativo.

Desde la etapa de arreglo y montaje de las canciones se puede afirmar que fue clave la elaboración de un bosquejo preliminar del arreglo, ya que esto permitió dar una idea clara a los músicos sobre la intención que se buscaba en cada canción, además, los diferentes aportes y exploraciones que realizaron durante los ensayos permitieron enriquecer en gran medida a las composiciones, además se lograron establecer ciertos momentos en los que se trabajaba con diferentes intenciones, siendo la del rock la intención más agresiva en relación con la de las músicas de la MAC.

Ahora bien, desde la perspectiva del autor este fue un proceso de gran aprendizaje y crecimiento, motivándolo a realizar un acercamiento más exhaustivo con los diferentes géneros abordados en la investigación, este acercamiento ha abierto en gran medida su perspectiva como compositor, ya que ahora comprende que la creación de nuevas propuestas puede ayudar muchísimo a la consolidación de nuevos espacios y públicos en torno a las músicas tradicionales colombianas, la proyección a futuro del autor es poder llevar la música andina colombiana a oyentes más jóvenes con temáticas y estéticas que les sean familiares.

Para terminar, este proyecto pretende aportar a las investigaciones que involucren procesos de creación empleando la hibridación entre estructuras musicales tradicionales y foráneas, siendo así un referente documental para quienes deseen ahondar en esta temática que está llena de posibilidades y oportunidades creativas, además, el objetivo del autor es continuar

abordando este proceso investigativo involucrando y explorando con diferentes géneros y lenguajes musicales a los que ha venido desarrollando, por lo que este documento más que delinear el final de una etapa, marca el inicio de un proyecto de vida centrado en la creación y la experimentación a partir de nuestra bella y riquísima música colombiana.

BIBLIOGRAFÍA

- Añez, J. (1968). *Canciones y recuerdos, conceptos acerca del origen del bambuco y de nuestros instrumentos típicos y sobre la evolución de la canción colombiana a través de sus más afortunados compositores e intérpretes.*
- Azula, M. d., Rodríguez, M. E., & Leon, L. F. (2011). *Canción andina colombiana en duetos* . Bogotá: Universidad de los Andes.
- Buskin, R. (2008). *Canciones de oro, estilos y intérpretes internacional.* Editorial Planeta.
- Camargo, M. (2003). *Hibridación, una categoría analítica alternativa en los discursos de identidad.*
- Castro, M. C. (2016). *El sonido eléctrico de los Andes: el rock y el imaginario en la música de Génesis.* Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Celnik, J. (2018). *La causa nacional, historias del rock en Colombia.* Bogotá.
- Delgado, T. C., Elsa, M. B., & Ballesteros, M. (2015). La investigación-creación como escenario de convergencia entre modos de generación de conocimiento. *Universidad de la Rioja*, 10-28.
- Duque, H. R. (1986). *A mí cánteme un bambuco.* Medellín.
- Galván, G. (2012). *El rock en América latina, una posible nota introductori.* Obtenido de Distintas Latitudes: <https://distintaslatitudes.net/archivo/el-rock-en-latinoamerica-una-posible-nota-introductoria>
- García, N. (2001). *Culturas híbridadas.* Editorial Grijalbo.
- Gillett, C. (2008). *Historia del rock, el sonido de la ciudad.*
- Isaacs, J. (1981). *María.*
- Jorge. (17 de Febrero de 2017). *Guia completa de pedales para guitarra* . Obtenido de Clases de guitarra online: <https://www.clasesguitarraonline.com/articulos/2017/2/16/guia-completa-de-pedales-para-guitarra-elctrica>

- León, G. (2001). *La percusión y sus bases rítmicas en la música popular*. Bogotá: Fundación Batuta.
- Lozano, B. A. (2018). *Transcripción de “Waves of Thought” Y “Movement” DE Exivious Y “Yyz” DE Rush, análisis detallado de sus elementos y adaptación instrumental para ser interpretados por banda de rock y bandola andina colombiana*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas .
- Miñana, C. (1987). *Rítmica del bambuco en Popayán* .
- Miñana, C. (1997). Los caminos del bambuco en el siglo XIX. *Revista Contratiempo*.
- Moyano, D. A. (2015). *Descripción de cuatro temas que incorporan elementos de la música andina*. Bogotá: Univeridad Distrital Francisco Jose de Caldas.
- Noguera, J. E. (2012). *Génesis de Coombia, leyendas de nuestro rock nacional*. Bogotá: Pontifica Universidad Javeriana.
- Olivella, M. Z. (1961). *Los pasos del folkllore colombiano. El folcllore andino* .
- Osorio, J. C. (1879). *Breves apuntamientos para la historia de la música en Colombia*. Bogotá.
- Park, R. (1928). *Human migration and the marginal man, the american journal of sociology*.
- Pinilla, J. A. (2013). *Cultores de la música colombiana*. Bogotá.
- Polimeni, C. (2002). *Bailando sobre los escombros, historia crítica del rock latinoamericano*.
- Pombo, R. (1983). *18 de Poemas de Rafael Pombo*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Portaccio, J. (1995). *Colomnia y su música / volumen 2 canciones y fiestas de la región andina*. Bogotá .
- Restrepo, D. M. (2008). *Cantos al aire, una aproximación a la producción vocal-histórico-social de la canta de guabina*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Sevilla, M., Ochoa, J. S., Santamaría, C., & Cataño, C. E. (2014). *Travesías por la tierra del olvido: modernidad y colombianidad en la música de Carlos Vives y la Provincia*.

Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Sierra, J. (2019). *Historia del rock, la música que cambió al mundo*. España.

Vargas, H. G. (2017). *Estética del rock II*. Leó, Guanajuato.

ANEXOS.

Anexo 1: Entrevista carolina Rojas y Oscar Santafé.

Entrevista realizada por el maestro Abelardo Jaimes a los maestros Carolina Rojas y

Oscar Santafé para el proyecto de grado del estudiante Luis Gómez.

A: Esto hace parte de una entrevista preliminar que luego será más estructurada a profundidad para efectos del trabajo de grado que se denomina...

L: composiciones a partir de la hibridación entre el rock, el bambuco y la guabina.

A: Por esta razón, como ustedes son expertos tanto en la interpretación del bambuco, como de la guabina, queremos hacerles unas preguntas, que serán utilizadas únicamente con fines académicos.

O: Perfecto

A: Primera pregunta, ¿si se quiere hacer una transposición de la sonoridad de las músicas andinas colombianas al género rock, que sería lo que definiría la sonoridad, el sabor andino? ¿Cuáles son esas particularidades? ¿sobre todo en los ritmos de bambuco y la guabina canción?

Entonces, la primera pregunta es esa maestros ¿qué es lo que sería relevante de mantener como característica fundamental de la música andina, sobre todo en los ritmos de bambuco y guabina en una composición de rock? ¿qué sería lo que no se puede perder para que no se pierda el sabor, el carácter, o como definen ustedes eso?

O: bueno, así a vuelo de pájaro lo primero que tendría que traer a colación es la idea de los antecedentes de quienes han explorado esas circunstancias, quienes se han acercado.

A: ¿Qué referentes tiene usted maestro?

O: recuerdo con muchísima claridad a Delta trio, y después la transformación de Delta trio en ... ¿Cómo es que se llama el cuarteto?

C: ¿Ensamble?

A: ¿Quiénes son los de Delta trio maestro?

O: El maestro Diego Sánchez, el maestro Paulo Triviño, y ellos trabajaban con un tiplista del Huila precisamente que se llama Víctor Hugo Reina, ellos trabajaban en Delta trio, pero trabajaban más desde la propuesta compositiva del maestro Diego Sánchez, Pianista.

A: ¿Ellos fusionaban andino y rock?

O: Si, señor

A: ¿Pero más andino que rock?

O: Si, es que para allá vamos, porque hay varias miradas, luego, precisamente creo yo, con la intención de reafirmar un poco más la idea del acercamiento a la propuesta roquera del maestro Sánchez, se incluye en ese trabajo una batería, y la batería se encarga de conservar las bases rítmicas del bambuco, intercalándolas con circunstancias propias del baterista frente a la utilización del redoblante, los platillos, donde se terminan fusionando ambas cosas, siempre me ha parecido una propuesta muy interesante en esa dimensión, en el acercamiento del rock y la música andina colombiana.

Creo que no habría que pensar mucho, melódicamente hablando, porque de acuerdo a nuestras formaciones históricas, siempre ha habido muchísimas propuestas, incluso en términos de desplazamientos de acentos, construcciones melódicas o interválicas, ahí no habría mucho que decir, porque el bambuco siempre se ha transformado de mil y mil maneras, la idea rítmica si es clave.

A: ¿Cuál elemento rítmico sería fundamental que no se perdiera?

O: Depende

A: ¿La Síncopa?

O: La síncopa, lo que algunos llaman la síncopa caudal, en términos melódicos, y la doble binarización entre el 6/8 y el 3/4, eso es fundamental... el otro referente que me parece importantísimo es el cuarteto ensamble, y toda la propuesta compositiva de un maestro... los de Caldas.

A: que tienen lo del cuervo y eso

O: si, el poema sinfónico La Danza Del Cuervo

A: Bueno, los ubicamos, yo tengo los discos

O: si, es que se me escapan en este momento los nombres... pues este maestro siempre en sus composiciones, tanto para cuarteto, como para trio, como para estudiantina, utilizó muchísimas referencias del rock alternativo

A: ¿y tiene alguien de grupos rockeros que hayan hecho música andina? ¿Al revés? ¿Génesis, alguno de estos grupos, que hayan introducido algunos de estos elementos de la música andina dentro de la propuesta roquera?

O: no, desde lo que yo conozco siempre ha sido más desde los músicos andinos intentando buscar otras fuentes, otras sonoridades, y no lo contrario.

A: vale, yo tengo la grabación, me recuerdas buscar en mi discoteca personal -dirigiéndose a Luis-

A: ¿Qué otros elementos creen que deberían mantener? ¿cómo piensan ustedes que se puede lograr el ensamble de que tiple y guitarra acústica estén sonoramente a la par con la guitarra eléctrica, bajo, batería, teclados y voz?

O: Ahí si la guitarra y el tiple deberían amplificarse A:

¿no tiene una dificultad técnica muy grande?

O: no, es solo amplificación, hoy en día hay instrumentos muy bien hechos, no tiene mucho problema.

C: Yo lo he pensado mucho es en relación a que la música se construye en un contexto y desde ahí construye su identidad, entonces son músicas que ya sacándolas del elemento específicamente musical sonoro para entender el contexto desde donde toman significado, son muy distintos, y no porque no puedan conciliarse, sino que uno dice, tal vez al hacer esa transposición se esté generando algo nuevo, que no necesariamente tiene que cargar con la idea de situarse con lo andino per se, sino que podría plantear un significado nuevo, sobre todo muy acordes a lo que ya particularmente esta juventud es, con esa globalidad, por así decirlo.

A: pero hablaríamos maestra de ¿sentimiento andino, sonoridad andina, sabor andino, contexto andino? ¿Qué termino preferiría usted para definir eso que acaba de decir?

C: Yo lo definiría como contexto, como contexto sociocultural, sonoro, que trasladado a otro ámbito adquiere otros significados, y es que a veces uno define como su... o anteriormente como que se definía más en un solo nicho, pero ahora puede transitar, y sobre todo un músico puede transitar por varias cosas, como más anfibia, como ese concepto que puso Luis en algún

momento del músico anfibio y me parece perfecto, que es entrar y salir de diferentes ámbitos musicales y desde allí poder adaptarse y permearse, por eso, es el sujeto el que al darle un significado a eso, produce esa transformación, pero no *per se* las estructuras, que no digo que no musicalmente estén presentes en su discurso, yo lo digo más por ese lado, cuando se hablan de los elementos del rock que se han tomado, se me vienen diferentes ejemplos, por ejemplo lo que está haciendo Iván Poveda, y él es un boyacense de pueblo, hijo de campesinos, pero puede asumir una identidad muy distinta, entonces tiene elementos de lo interpretativo que no necesariamente son planteados por un elemento musical sonoro, es más interpretativo, más de lo que cada quien..

A: ¿Cómo la puesta en escena?

C: Exacto, yo creo que eso también

O: Ahí tendría que meter la cucharada un poquito, a mí siempre me ha parecido que este tipo de apuestas se quedan un poco cortas en la idea de darle a los resultados una dimensión diferente, incluso, desde los nombres, recuerdo muchísimo hace muchos años, en un conversatorio estábamos varios maestros, entre estos el maestro Germán Darío Pérez, y alrededor de toda su propuesta compositiva alguien del público le preguntó. - ‘maestro, ¿Por qué su propuesta compositiva está fundamentada en el jazz?’ y Germán Darío le dice - ‘¿pero ¿quién te dijo eso?’ - ‘no maestro, es que todo el mundo dice que la música de Germán Darío Pérez es cercana al jazz, y que es una de tus más mayores influencias’ y Germán Darío dijo ‘no, yo nunca he hecho jazz, yo no se hacer jazz, si de influencias se trata, a mí gusta la música brasileña, el bolero mexicano y me fascina la música de León Cardona y esas son las fuentes de las que he venido bebiendo para producir, ahora, si te parece jazz porque aparecen acordes de novena y sexta... pues no hay lugar, porque eso no es jazz, ahí hay otra cosa, e jazz es un lenguaje diferente que ni siquiera yo utilizo como tal, aunque a ti te suene cercano

, son dos cosas diferentes, - ¿y entonces como llamamos su propuesta?, -Pues Germán Darío Pérez... entonces ¿Cuál es el asunto ahí?

A: Entonces, ¿lo que usted le esta proponiendo a Luis Javier es que componga desde su propuesta e introduzca los elementos?

O: si, que introduzca los elementos que considere necesarios, pero entonces no los...

A: no los tipifique, no los generalice

O: no los generalice, aunque haya que acudir a la descripción de los elementos que allí se utilicen

A: Si claro, para efectos del trabajo de grado y sus decisiones estéticas tiene que conceptualarlos, pero es una decisión estética

O: pero es una decisión estética, entonces póngale nombre, 'Pepito Pérez', no tiene porque ser un bambuco rock o un rock bambuco

A: y ustedes con respecto, no sé si habrán manejado esa conceptualización, pero nosotros estamos, digo el -Luis- y yo como asesor metodológico, como discutiendo si hablamos de mestizaje, de hibridación, de fusión, de transpolarización de géneros, ¿a ustedes alguno de esos temas les gusta o también estaría dentro de su propuesta no ponerle nombre a eso?

O: A mi me gusta mucho, y con mis asesorados lo he hecho en varias ocasiones, que en ese momento se hable más de discurso estético, desde el autor, que se nutre de unas fuentes x, y por lo tanto es su construcción discursiva, que tiene que ver con lo compositivo y con lo interpretativo

A: Hablaríamos de un discurso estético que bebe de fuentes diferentes, la propuesta de ustedes sería no llamarlo ni fusión, ni mestizaje, ni hibridación, ni nada de eso

O: si, es creo que también históricamente a esos conceptos se les ha dado tanto palo que ya ni se sabe

A: lo que pasa es que se han discutido mucho y nunca se ha resuelto la discusión, sino que se resuelve la discusión poniéndole otro nombre

O: Exacto, poniéndole otro nombre, y resulta que esos nombres tampoco

A: si, porque no se si ustedes leyeron el trabajo de Nicolas Montenegro, se acuerda que se gastó todo un marco teórico muy fuerte, revisando el concepto de mestizaje desde cuba y no lo pudo resolver

O: si, eso es como la resurrección, que no se sabe si si o si no

A: Bueno, ¿Algo más le que quieran proponer al estudiante? Luego, esta conversación la vamos a transcribir y miraremos algunos aspectos ya para elaborar una entrevista más estructurada

C: Yo le diría una cosa, ya desde la práctica, esto de la investigación-creación, es legítimo que surja esa búsqueda y ese juego con la música, esa experimentación que digamos antes estaba solamente marcada por la idea de estudiar composición y ser el experto, sino que el juego y la combinación de las fuentes que uno bebe, es legitimo que ocurra, cuando ya lo ponemos en el contexto de la investigación a veces tenemos el problema de, en la música en el hacer no tenemos problema con eso, pero al argumentarlo investigativamente es que empieza la tensión -desde donde le damos la justificación- y yo pienso que eso es una carga que tiene, claro, porque las otras líneas de investigación se relacionan mucho con lo ya...

A: Con los modelos de las ciencias sociales

C: si, exacto, esto otro no, entonces creo que...

A: Pero si es importante que le empecemos dar a estos lugares espacios epistemológicos de la investigación-creación un lugar, yo por ejemplo siempre les insisto, hay que hacer un análisis prospectivo, y hacer una bitácora de las decisiones estéticas argumentadas, también hablar con expertos como ustedes dos, para saber que elementos son los que tengo que mantener para que la emoción andina no se pierda, como lo que yo les decía antes con lo del zapateo, ¿Cuáles serían esos elementos? Como última pregunta ¿Qué mantenga qué?

C: Es que a uno le queda difícil, como en el proceso creativo pensar racionalmente que está combinando, no es que no lo haga en algún grado, pero la experimentación y el juego, es lo que después se asienta, creo que hay que dejar que surja la creación y se asiente un poco para luego ver...

A: Ósea que metodológicamente lo que ustedes le propondrían es que el haga un boceto

C: Primero el haga la música

A: Haga la música, y nos reunimos ya con la música y le decimos, -a eso le falta tal cosa-

O y C: Exactamente

A: A vale, fíjate que aquí encontramos una línea de proponer y reunimos con los expertos y decir -que le falta esto para que si suene andino- desde la experiencia de ellos, gracias maestros.

Anexo 2: Entrevista a Pablo Russi.

Luis- el objetivo de esta entrevista es recolectar información para mi proyecto de grado, este aborda la hibridación entre el rock y la música andina colombiana.

Tengo dos preguntas principales, en primer lugar, después de investigar el material documental observé que hay muchos tipos de rock, quería preguntarle si hay alguna característica que sea transversal, estructural en estos, es decir, algo que determine ‘esto es rock’.

P- bueno, ese es uno de los grandes temas debates en un mundo de la categorización, de la taxonomía, que desde la filosofía ha sido muy criticado por Foucault, Kant de como los humanos tratamos de encontrar categorías en todo, y el rock no escapa de eso, entonces tu vas a encontrar personas que te dicen 150 estilos de rock, o puedes encontrar a un baterista como (se queda pensando) no recuerdo en este preciso momento su nombre pero es el integrante de la agrupación Camel, y el decía ‘yo vengo tocando lo mismo siempre, y yo le llamo rock, pero a medida que pasa el tiempo le dicen hard rock, heavy metal, y para mi rock’’, entonces vas a encontrar a estas personas que no ven tantos matices, pero digamos que el rock tiene algo muy importante, por contraste es más fácil ir sacando cosas, en el jazz la característica más importante es la improvisación, el vibrato que se hace en las cosas, en el rock la electricidad, lo eléctrico es fundamental, entonces es una actitud diferente donde las cosas suenan más duro, eso de que suene más duro es algo que tiene que ver con lo técnico y con una actitud, de entonar de irrumpir en el ambiente con la electricidad, entonces ahí aparece la guitarra eléctrica, por supuesto el bajo eléctrico y el set de batería, entonces son estos instrumentos que lograron irrumpir para sonar más duro, entonces, el rock tiene esa característica, yo no creo que sean muchas las expresiones de rock elaboradísimo, cuando esto pasa ya se vuelve otra cosa, Frank Zappa ¿sí?, el rock agrandes rasgos tiene estas

características, de sonar más duro, de ser eléctrico y digamos que hasta cierto punto, de ser contestatario, o por lo menos así inicia en la sociedad en la que se encuentra

Anexo 3: Entrevista a Luis Ramírez.

Luis Gómez-

Buenas tardes, esta entrevista tiene como objetivo recolectar información para mi proyecto de grado, este tiene que ver con hibridación entre rock y música andina colombiana. Entonces, uno de los objetivos es encontrar características que sean fundamentales o estructurales dentro de los géneros, con el fin de que no se pierdan cuando se haga esta hibridación. Con la música andina ya hice la indagación, pero con el rock fue complicado porque hay demasiadas variantes y no conozco cuál puede ser una característica que sea transversal al género.

Luis Ramírez-

Bueno, esa pregunta que haces tiene un grado de complejidad en varios aspectos. Las músicas tradicionales populares están fundamentadas en un elemento rítmico. Entonces, digamos que uno va y dice bueno, quiero que me suene a bambuco, entonces busca el seis octavos (métrica), el bajo tiene ciertos elementos, aunque todas las músicas tienen un comportamiento particular en unos niveles determinados, que es decir, hay unos elementos que yo personalmente denomino tratamientos. ¿Qué son los tratamientos? Entonces hay un tratamiento rítmico, un tratamiento armónico, un tratamiento tímbrico u organológico, es decir, unas fuentes sonoras o unos instrumentos, un tratamiento melódico y hay un tratamiento estructural, unas estructuras determinadas. Y lo que hacen los géneros es priorizar alguna mirada de esas. Digamos que el bambuco es bambuco porque está en seis octavos y tienen determinados acentos y ese tipo de cosas. Quizás el más importante es el ritmo. ¿Qué pasa con el rock? Pues digamos que lo que tú planteas, el rock es un elemento muy amplio, pero ¿Qué podemos tener nosotros en cuenta de los elementos musicales únicamente? Porque

digamos que el rock está muy mediado por una cantidad de elementos extra musicales, ¿no? Pero musicales únicamente, digamos que lo coloco como todas las músicas populares con un elemento rítmico, ya vamos a hablar de Pronto cuáles y eso, pero sobre todo tiene un elemento tímbrico muy marcado.

Luis Ramírez-

Entonces, ¿qué sucede? Digamos que podríamos asociar ciertos timbres ligados al rock, el uso de guitarras eléctricas, sobre todo las distorsiones, ciertos procesos de producción que implican unos sonidos un poco más procesados en términos de compresiones, unos tratamientos espaciales muy diferentes, mientras que las músicas tradicionales tienden a tener unos comportamientos un poco más naturales desde los comportamientos organológicos o tímbricos, instrumentales, entonces digamos que queremos sacar el sonido del tiple. Sí, pero digamos que como tal, la batería, la guitarra eléctrica, el bajo son elementos muy rockeros que tienen unos comportamientos en producción muy particulares, muy diferentes de grabar un bajo en un bambuco tradicional a grabar un bajo en un grupo de rock que tenga bajo. Lo mismo, la compresión del bombo. Entonces, considero yo que el rock aporta unos elementos tímbricos, otros rítmicos, pero que tienen que ver más con la interpretación. Es decir, si yo voy a hacer una cumbia rockera, con ese sentido rockero, vamos a tener los elementos de punch interpretativos en términos de dinámicas, pues marcados de una forma diferente. Entonces, un baterista que venga de la escuela del rock tiende a darle mucho más duro que un músico tradicional, o más aún que un baterista que haya tocado jazz y que haya tocado músicas tradicionales, tiende a tocar con unos colores dinámicos muy distintos.

Luis Ramírez -

El rock tiende a ser el término que utiliza, que no es muy correcto, es pochudo, entonces le dan con mucha fuerza, liberan muchos armónicos de los instrumentos y eso hace que a veces se toquen menos cosas, porque hay mucho trabajo en términos de sonido, la distorsión

también, hay guitarras que tienen mucho tratamiento tímbrico. Entonces, creo yo que lo que aporta el rock es el elemento tímbrico, no el único. El elemento tímbrico primero, el elemento rítmico, desde un punto de vista interpretativo, aportando un par de cosas interesantes, que por lo que son por lo menos el concepto del lay back. No sé si lo has escuchado alguna vez. Que es el patraseo. El patraseo. Entonces, uno toca un, dos, tres, cuatro. Sí, uno tiende a jalar en el rock un poco más los sonidos. Eso se puede aplicar a la música. Puede haber cualquier música que tenga ese mismo gesto, pero eso le da una sensación de peso. Y otro elemento también bien interesante que comienza a aportar ahí el rock es el elemento estructural. Al igual que en la salsa, por decir algo, en la salsa tenemos espacios para pregón y coro. Sí, en un momento en donde está el tumbado y el cantante dice algo y responde el coro.

Luis Ramírez -

Es un elemento estructural que aporta la salsa y que casi que no conseguimos una salsa sin un espacio para eso. En el rock tenemos el solo, el concepto de solo, el momento en donde la guitarra tiene un punto determinante, muy contrastante. Yo siento que también es una manera de que el rock comienza a aportar. Entonces, quiero que mi canción tenga una sonoridad rockera. Entonces, bien puedo hacerlo con el timbre, puedo hacerlo con unos elementos rítmico-dinámicos de interpretación muy pesados, con un tratamiento del ritmo también un poco pesado y buscando espacios para que se desarrollen elementos muy rockeros. ¿Como cuáles? Como puede ser un solo, un momento de improvisación o un elemento donde se destaque ese timbre de, sobre todo, la guitarra, siento yo. En el jazz no pasa lo mismo. Digamos que el jazz en el imaginario no está tan ligado a una línea instrumental. Tú puedes hacer jazz con cualquier instrumento y sigue siendo jazz. Pero el rock casi, aunque hay grupos de rock sin guitarra, tienden a tratar los instrumentos que tienen como una guitarra. Entonces, Apocalíptica. Son chelos ecualizados como guitarra, sí. Y o, Morfine, como que no tienen sino bajo y saxo.

Luis Ramírez

Entonces, lo mismo. Tienden a tener una sonoridad o un timbre y siento yo que eso es un aporte que el rock hace o que en este ejercicio puede hacer el rock, puede aportar el rock.

Luis Gómez

Okay, maestro. Desde otros aspectos, digamos la armonía, la melodía, ¿hay algo que digamos...?

Luis Ramírez

No, yo siento que no. ¿Por qué? Porque digamos que ahí es precisamente donde tú dices que los límites son demasiado amplios. ¿Qué sucede? La armonía, aquí no sé, bueno, puede sentirse un poquitico sobrevalorada. ¿En qué sentido? En que al final la armonía, tú puedes tener una armonía supremamente elaborada o una armonía muy simple, y si es tonal, pues sigue siendo tónica, subdominante, dominante, y si es modal, pues sigue teniendo un color determinado dentro de un modo ya. Pero pues digamos que a veces le damos mucha responsabilidad a la armonía y puede que no. Y lo que sucede es que la armonía sí tiene una relación directa con los elementos que te mostré antes. Por decir algo, los elementos más importantes en términos musicales que se reconocen es la melodía. Una canción, esa es una melodía. Tú puedes llenarla de acordes o quitarle acordes y al final sigue siendo reconocible por la canción. Lo que sucede es que sí existe un balance entre la cantidad de armonía que yo coloque en términos de densidad, un número de notas o la cantidad de acordes que aparecen a lo largo de una progresión determinada y el tratamiento tímbrico.

Luis Ramírez

Por decir algo, si yo estoy trabajando en una guitarra muy distorsionada, hacer un acorde de siete ya va a traer una sonoridad. Entonces, ¿qué pasa? Si yo quiero tener mucha armonía, reduzco la distorsión. Entonces, no puedo entender armonía como un elemento aislado, sino como un elemento reforzador de una frase, de una idea musical. Entonces, claro, gracias a la

armonía yo puedo generar un gesto cadencial. Se siente que tensiono y resuelvo. Pero si estoy haciendo una guitarra súper metalera, estoy grabándola con ocho cuerdas y quiero tocarla así, digamos que la armonía puede que no se haga ahí. Entonces, de pronto le meto un teclado, ¿si entiendes? Pero si tengo un elemento con una riqueza, con un tratamiento tímbrico tan elaborado como una distorsión muy fuerte, lo más probable es que quite cosas para generar espacios y que se sienta lo que uno quiere y favorezco el ritmo. Entonces, una de las características de las bandas muy metaleras es que tienden a ser muy rítmicas, con distorsiones y tratamientos tímbricos muy desarrollados, mientras que en el jazz tenemos unos tratamientos tímbricos menos desarrollados, no quiero decir como un elemento de evolución, sino como con menos complejidad en el timbre, porque la complejidad va a estar en la parte armónica.

Luis Ramírez

¿Sí entiendes? Entonces, siento yo que la armonía entra a fortalecer la idea que es que se tiene. Muchas veces uno puede tener momentos donde se puede llenar con mucha densidad armónica y otros no. Por eso siento que el rock no es que aporte desde la perspectiva armónica. Creo que de pronto las músicas populares tienen ciertas libertades armónicas, hay retrogresiones, hay planteamientos modales, pero sería un error considerar que son propios del rock. Hay músicas que también los traen, hay músicas tradicionales que ya traen esas cosas bien rockeras, que sería considerar un error decir que el rock aporta un elemento armónico, aporta principalmente un elemento tímbrico, para mí.

Anexo 1: Entrevista carolina Rojas y Oscar Santafé.

Entrevista realizada por el maestro Abelardo Jaimes a los maestros Carolina Rojas y Oscar Santafé para el proyecto de grado del estudiante Luis Gómez.

A: Esto hace parte de una entrevista preliminar que luego será más estructurada a profundidad para efectos del trabajo de grado que se denomina...

L: composiciones a partir de la hibridación entre el rock, el bambuco y la guabina.

A: Por esta razón, como ustedes son expertos tanto en la interpretación del bambuco, como de la guabina, queremos hacerles unas preguntas, que serán utilizadas únicamente con fines académicos.

O: Perfecto

A: Primera pregunta, ¿si se quiere hacer una transposición de la sonoridad de las músicas andinas colombianas al género rock, que sería lo que definiría la sonoridad, el sabor andino? ¿Cuáles son esas particularidades? ¿sobre todo en los ritmos de bambuco y la guabina canción?

Entonces, la primera pregunta es esa maestros ¿qué es lo que sería relevante de mantener como característica fundamental de la música andina, sobre todo en los ritmos de bambuco y guabina en una composición de rock? ¿qué sería lo que no se puede perder para que no se pierda el sabor, el carácter, o como definen ustedes eso?

O: bueno, así a vuelo de pájaro lo primero que tendría que traer a colación es la idea de los antecedentes de quienes han explorado esas circunstancias, quienes se han acercado.

A: ¿Qué referentes tiene usted maestro?

O: recuerdo con muchísima claridad a Delta trio, y después la transformación de Delta trio en ... ¿Cómo es que se llama el cuarteto?

C: ¿Ensamble?

A: ¿Quiénes son los de Delta trio maestro?

O: El maestro Diego Sánchez, el maestro Paulo Triviño, y ellos trabajaban con un tiplista del Huila precisamente que se llama Víctor Hugo Reina, ellos trabajaban en Delta trio, pero trabajaban más desde la propuesta compositiva del maestro Diego Sánchez, Pianista.

A: ¿Ellos fusionaban andino y rock?

O: Si, señor

A: ¿Pero más andino que rock?

O: Si, es que para allá vamos, porque hay varias miradas, luego, precisamente creo yo, con la intención de reafirmar un poco más la idea del acercamiento a la propuesta roquera del maestro Sánchez, se incluye en ese trabajo una batería, y la batería se encarga de conservar las bases rítmicas del bambuco, intercalándolas con circunstancias propias del baterista frente a la utilización del redoblante, los platillos, donde se terminan fusionando ambas cosas, siempre me ha parecido una propuesta muy interesante en esa dimensión, en el acercamiento del rock y la música andina colombiana.

Creo que no habría que pensar mucho, melódicamente hablando, porque de acuerdo a nuestras formaciones históricas, siempre ha habido muchísimas propuestas, incluso en términos de desplazamientos de acentos, construcciones melódicas o interválicas, ahí no habría mucho que decir, porque el bambuco siempre se ha transformado de mil y mil maneras, la idea rítmica si es clave.

A: ¿Cuál elemento rítmico sería fundamental que no se perdiera?

O: Depende

A: ¿La Síncopa?

O: La síncopa, lo que algunos llaman la síncopa caudal, en términos melódicos, y la doble binarización entre el 6/8 y el 3/4, eso es fundamental... el otro referente que me parece importantísimo es el cuarteto ensamble, y toda la propuesta compositiva de un maestro... los de Caldas.

A: que tienen lo del cuervo y eso

O: si, el poema sinfónico La Danza Del Cuervo

A: Bueno, los ubicamos, yo tengo los discos

O: si, es que se me escapan en este momento los nombres... pues este maestro siempre en sus composiciones, tanto para cuarteto, como para trio, como para estudiantina, utilizó muchísimas referencias del rock alternativo

A: ¿y tiene alguien de grupos rockeros que hayan hecho música andina? ¿Al revés? ¿Génesis, alguno de estos grupos, que hayan introducido algunos de estos elementos de la música andina dentro de la propuesta roquera?

O: no, desde lo que yo conozco siempre ha sido más desde los músicos andinos intentando buscar otras fuentes, otras sonoridades, y no lo contrario.

A: vale, yo tengo la grabación, me recuerdas buscar en mi discoteca personal -dirigiéndose a Luis-

A: ¿Qué otros elementos creen que deberían mantener? ¿cómo piensan ustedes que se puede lograr el ensamble de que tiple y guitarra acústica estén sonoramente a la par con la guitarra eléctrica, bajo, batería, teclados y voz?

O: Ahí si la guitarra y el tiple deberían amplificarse

A: ¿no tiene una dificultad técnica muy grande?

O: no, es solo amplificación, hoy en día hay instrumentos muy bien hechos, no tiene mucho problema.

C: Yo lo he pensado mucho es en relación a que la música se construye en un contexto y desde ahí construye su identidad, entonces son músicas que ya sacándolas del elemento específicamente musical sonoro para entender el contexto desde donde toman significado, son muy distintos, y no porque no puedan conciliarse, sino que uno dice, tal vez al hacer esa transposición se esté generando algo nuevo, que no necesariamente tiene que cargar con la idea de situarse con lo andino per se, sino que podría plantear un significado nuevo, sobre todo muy acordes a lo que ya particularmente esta juventud es, con esa globalidad, por así decirlo.

A: pero hablaríamos maestra de ¿sentimiento andino, sonoridad andina, sabor andino, contexto andino? ¿Qué termino preferiría usted para definir eso que acaba de decir?

C: Yo lo definiría como contexto, como contexto sociocultural, sonoro, que trasladado a otro ámbito adquiere otros significados, y es que a veces uno define como su... o anteriormente como que se definía más en un solo nicho, pero ahora puede transitar, y sobre todo un músico puede transitar por varias cosas, como más anfibio, como ese concepto que puso Lis en algún momento del músico anfibio y me parece perfecto, que es entrar y salir de diferentes ámbitos musicales y desde allí poder adaptarse y permearse, por eso, es el sujeto el que al darle un significado a eso, produce esa transformación, pero no *per se* la estructuras, que no digo que no musicalmente estén presentes en su discurso, yo lo digo más por ese lado, cuando se hablan de los elementos del rock que se han tomado, se me vienen diferentes ejemplos, por ejemplo lo que está haciendo Iván Poveda, y él es un boyacense de pueblo, hijo de campesinos, pero puede asumir una identidad muy distinta, entonces tiene elementos de lo interpretativo que no necesariamente son planteados por un elemento musical sonoro, es más interpretativo, más de lo que cada quien..

A: ¿Cómo la puesta en escena?

C: Exacto, yo creo que eso también

O: Ahí tendría que meter la cucharada un poquito, a mí siempre me ha parecido que este tipo de apuestas se quedan un poco cortas en la idea de darle a los resultados una dimensión diferente, incluso, desde los nombres, recuerdo muchísimo hace muchos años, en un conversatorio estábamos varios maestros, entre estos el maestro Germán Darío Pérez, y alrededor de toda su propuesta compositiva alguien del público le preguntó. - ‘maestro, ¿Por qué su propuesta compositiva está fundamentada en el jazz?’ y Germán Darío le dice - ‘¿pero ¿quién te dijo eso?’ - ‘no maestro, es que todo el mundo dice que la música de Germán Darío Pérez es cercana al jazz, y que es una de tus más mayores influencias’ y Germán Darío dijo

‘no, yo nunca he hecho jazz, yo no se hacer jazz, si de influencias se trata, a mi gusta la música brasileña, el bolero mexicano y me fascina la música de León Cardona y esas son las fuentes de las que he venido bebiendo para producir, ahora, si te parece jazz porque aparecen acordes de novena y sexta... pues no hay lugar, porque eso no es jazz, ahí hay otra cosa, e jazz es un lenguaje diferente que ni siquiera yo utilizo como tal, aunque a ti te suene cercano , son dos cosas diferentes, - ¿ y entonces como llamamos su propuesta?, -Pues Germán Darío Pérez... entonces ¿Cuál es el asunto ahí?

A: Entonces, ¿lo que usted le esta proponiendo a Luis Javier es que componga desde su propuesta e introduzca los elementos?

O: si, que introduzca los elementos que considere necesarios, pero entonces no los...

A: no los tipifique, no los generalice

O: no los generalice, aunque haya que acudir a la descripción de los elementos que allí se utilicen

A: Si claro, para efectos del trabajo de grado y sus decisiones estéticas tiene que conceptualarlos, pero es una decisión estética

O: pero es una decisión estética, entonces póngale nombre, ‘Pepito Pérez’, no tiene porque ser un bambuco rock o un rock bambuco

A: y ustedes con respecto, no sé si habrán manejado esa conceptualización, pero nosotros estamos, digo el -Luis- y yo como asesor metodológico, como discutiendo si hablamos de mestizaje, de hibridación, de fusión, de transpolarizacion de géneros, ¿a ustedes alguno de esos temas les gusta o también estaría dentro de su propuesta no ponerle nombre a eso?

O: A mi me gusta mucho, y con mis asesorados lo he hecho en varias ocasiones, que en ese momento se hable más de discurso estético, desde el autor, que se nutre de unas fuentes x, y por lo tanto es su construcción discursiva, que tiene que ver con lo compositivo y con lo interpretativo

A: Hablaríamos de un discurso estético que bebe de fuentes diferentes, la propuesta de ustedes seria no llamarlo ni fusión, ni mestizaje, ni hibridación, ni nada de eso

O: si, es creo que también históricamente a esos conceptos se les ha dado tanto palo que ya ni se sabe

A: lo que pasa es que se han discutido mucho y nunca se ha resuelto la discusión, sino que se resuelve la discusión poniéndole otro nombre

O: Exacto, poniéndole otro nombre, y resulta que esos nombres tampoco

A: si, porque no se si ustedes leyeron el trabajo de Nicolas Montenegro, se acuerda que se gastó todo un marco teórico muy fuerte, revisando el concepto de mestizaje desde cuba y no lo pudo resolver

O: si, eso es como la resurrección, que no se sabe si si o si no

A: Bueno, ¿Algo más le que quieran proponer al estudiante? Luego, esta conversación la vamos a transcribir y miraremos algunos aspectos ya para elaborar una entrevista más estructurada

C: Yo le diría una cosa, ya desde la práctica, esto de la investigación-creación, es legítimo que surja esa búsqueda y ese juego con la música, esa experimentación que digamos antes estaba solamente marcada por la idea de estudiar composición y ser el experto, sino que el

juego y la combinación de las fuentes que uno bebe, es legítimo que ocurra, cuando ya lo ponemos en el contexto de la investigación a veces tenemos el problema de, en la música en el hacer no tenemos problema con eso, pero al argumentarlo investigativamente es que empieza la tensión -desde donde le damos la justificación- y yo pienso que eso es una carga que tiene, claro, porque las otras líneas de investigación se relacionan mucho con lo ya...

A: Con los modelos de las ciencias sociales

C: si, exacto, esto otro no, entonces creo que...

A: Pero si es importante que le empecemos dar a estos lugares espacios epistemológicos de la investigación-creación un lugar, yo por ejemplo siempre les insisto, hay que hacer un análisis prospectivo, y hacer una bitácora de las decisiones estéticas argumentadas, también hablar con expertos como ustedes dos, para saber que elementos son los que tengo que mantener para que la emoción andina no se pierda, como lo que yo les decía antes con lo del zapateo, ¿Cuáles serian esos elementos? Como última pregunta ¿Qué mantenga qué?

C: Es que a uno le queda difícil, como en el proceso creativo pensar racionalmente que está combinando, no es que no lo haga en algún grado, pero la experimentación y el juego, es lo que después se asienta, creo que hay que dejar que surja la creación y se asiente un poco para luego ver...

A: Ósea que metodológicamente lo que ustedes le propondrían es que el haga un boceto

C: Primero el haga la música

A: Haga la música, y nos reunimos ya con la música y le decimos, -a eso le falta tal cosa-

O y C: Exactamente

A: A vale, fíjate que aquí encontramos una línea de proponer y reunirnos con los expertos y decir -que le falta esto para que si suene andino- desde la experiencia de ellos, gracias maestros.

Anexo 2: Entrevista a Pablo Russi.

Luis- el objetivo de esta entrevista es recolectar información para mi proyecto de grado, este aborda la hibridación entre el rock y la música andina colombiana.

Tengo dos preguntas principales, en primer lugar, después de investigar el material documental observé que hay muchos tipos de rock, quería preguntarle si hay alguna característica que sea transversal, estructural en estos, es decir, algo que determine 'esto es rock'.

P- bueno, ese es uno de los grandes temas debates en un mundo de la categorización, de la taxonomía, que desde la filosofía ha sido muy criticado por Foucault, Kant de como los humanos tratamos de encontrar categorías en todo, y el rock no escapa de eso, entonces tu vas a encontrar personas que te dicen 150 estilos de rock, o puedes encontrar a un baterista como (se queda pensando) no recuerdo en este preciso momento su nombre pero es el integrante de la agrupación Camel, y el decía 'yo vengo tocando lo mismo siempre, y yo le llamo rock, pero a medida que pasa el tiempo le dicen hard rock, heavy metal, y para mi rock'', entonces vas a encontrar a estas personas que no ven tantos matices, pero digamos que el rock tiene algo muy importante, por contraste es más fácil ir sacando cosas, en el jazz la característica más importante es la improvisación, el vibrato que se hace en las cosas, en el rock la electricidad, lo eléctrico es fundamental, entonces es una actitud diferente donde las cosas suenan más duro, eso de que suene más duro es algo que tiene que ver con lo técnico y con una actitud, de entonar de irrumpir en el ambiente con la electricidad, entonces ahí aparece la guitarra eléctrica, por supuesto el bajo eléctrico y el set de batería, entonces son estos instrumentos que lograron irrumpir para sonar más duro, entonces, el rock tiene esa característica, yo no creo que sean muchas las expresiones de rock elaboradísimo, cuando

esto pasa ya se vuelve otra cosa, Frank Zappa ¿sí?, el rock a grandes rasgos tiene estas características, de sonar más duro, de ser eléctrico y digamos que hasta cierto punto, de ser contestatario, o por lo menos así inicia en la sociedad en la que se encuentra

Anexo 3: Entrevista a Luis Ramírez.

Luis Gómez-

Buenas tardes, esta entrevista tiene como objetivo recolectar información para mi proyecto de grado, este tiene que ver con hibridación entre rock y música andina colombiana. Entonces, uno de los objetivos es encontrar características que sean fundamentales o estructurales dentro de los géneros, con el fin de que no se pierdan cuando se haga esta hibridación. Con la música andina ya hice la indagación, pero con el rock fue complicado porque hay demasiadas variantes y no conozco cuál puede ser una característica que sea transversal al género.

Luis Ramírez-

Bueno, esa pregunta que haces tiene un grado de complejidad en varios aspectos. Las músicas tradicionales populares están fundamentadas en un elemento rítmico. Entonces, digamos que uno va y dice bueno, quiero que me suene a bambuco, entonces busca el seis octavos (métrica), el bajo tiene ciertos elementos, aunque todas las músicas tienen un comportamiento particular en unos niveles determinados, que es decir, hay unos elementos que yo personalmente denomino tratamientos. ¿Qué son los tratamientos? Entonces hay un tratamiento rítmico, un tratamiento armónico, un tratamiento tímbrico u organológico, es decir, unas fuentes sonoras o unos instrumentos, un tratamiento melódico y hay un tratamiento estructural, unas estructuras determinadas. Y lo que hacen los géneros es priorizar alguna mirada de esas. Digamos que el bambuco es bambuco porque está en seis octavos y tienen determinados acentos y ese tipo de cosas. Quizás el más importante es el ritmo. ¿Qué

pasa con el rock? Pues digamos que lo que tú planteas, el rock es un elemento muy amplio, pero ¿Qué podemos tener nosotros en cuenta de los elementos musicales únicamente? Porque digamos que el rock está muy mediado por una cantidad de elementos extra musicales, ¿no? Pero musicales únicamente, digamos que lo coloco como todas las músicas populares con un elemento rítmico, ya vamos a hablar de Pronto cuáles y eso, pero sobre todo tiene un elemento tímbrico muy marcado.

Luis Ramírez-

Entonces, ¿qué sucede? Digamos que podríamos asociar ciertos timbres ligados al rock, el uso de guitarras eléctricas, sobre todo las distorsiones, ciertos procesos de producción que implican unos sonidos un poco más procesados en términos de compresiones, unos tratamientos espaciales muy diferentes, mientras que las músicas tradicionales tienden a tener unos comportamientos un poco más naturales desde los comportamientos organológicos o tímbricos, instrumentales, entonces digamos que queremos sacar el sonido del tiple. Sí, pero digamos que como tal, la batería, la guitarra eléctrica, el bajo son elementos muy rockeros que tienen unos comportamientos en producción muy particulares, muy diferentes de grabar un bajo en un bambuco tradicional a grabar un bajo en un grupo de rock que tenga bajo. Lo mismo, la compresión del bombo. Entonces, considero yo que el rock aporta unos elementos tímbricos, otros rítmicos, pero que tienen que ver más con la interpretación. Es decir, si yo voy a hacer una cumbia rockera, con ese sentido rockero, vamos a tener los elementos de punch interpretativos en términos de dinámicas, pues marcados de una forma diferente. Entonces, un baterista que venga de la escuela del rock tiende a darle mucho más duro que

un músico tradicional, o más aún que un baterista que haya tocado jazz y que haya tocado músicas tradicionales, tiende a tocar con unos colores dinámicos muy distintos.

Luis Ramírez -

El rock tiende a ser el término que utiliza, que no es muy correcto, es ponchudo, entonces le dan con mucha fuerza, liberan muchos armónicos de los instrumentos y eso hace que a veces se toquen menos cosas, porque hay mucho trabajo en términos de sonido, la distorsión también, hay guitarras que tienen mucho tratamiento tímbrico. Entonces, creo yo que lo que aporta el rock es el elemento tímbrico, no el único. El elemento tímbrico primero, el elemento rítmico, desde un punto de vista interpretativo, aportando un par de cosas interesantes, que por lo que son por lo menos el concepto del lay back. No sé si lo has escuchado alguna vez. Que es el patraseo. El patraseo. Entonces, uno toca un, dos, tres, cuatro. Sí, uno tiende a jalar en el rock un poco más los sonidos. Eso se puede aplicar a la música. Puede haber cualquier música que tenga ese mismo gesto, pero eso le da una sensación de peso. Y otro elemento también bien interesante que comienza a aportar ahí el rock es el elemento estructural. Al igual que en la salsa, por decir algo, en la salsa tenemos espacios para pregón y coro. Sí, en un momento en donde está el tumbado y el cantante dice algo y responde el coro.

Luis Ramírez -

Es un elemento estructural que aporta la salsa y que casi que no conseguimos una salsa sin un espacio para eso. En el rock tenemos el solo, el concepto de solo, el momento en donde la guitarra tiene un punto determinante, muy contrastante. Yo siento que también es una manera de que el rock comienza a aportar. Entonces, quiero que mi canción tenga una

sonoridad rockera. Entonces, bien puedo hacerlo con el timbre, puedo hacerlo con unos elementos rítmico-dinámicos de interpretación muy pesados, con un tratamiento del ritmo también un poco pesado y buscando espacios para que se desarrollen elementos muy rockeros. ¿Como cuáles? Como puede ser un solo, un momento de improvisación o un elemento donde se destaque ese timbre de, sobre todo, la guitarra, siento yo. En el jazz no pasa lo mismo. Digamos que el jazz en el imaginario no está tan ligado a una línea instrumental. Tú puedes hacer jazz con cualquier instrumento y sigue siendo jazz. Pero el rock casi, aunque hay grupos de rock sin guitarra, tienden a tratar los instrumentos que tienen como una guitarra. Entonces, Apocalíptica. Son chelos ecualizados como guitarra, sí. Y o, Morfine, como que no tienen sino bajo y saxo.

Luis Ramírez

Entonces, lo mismo. Tienden a tener una sonoridad o un timbre y siento yo que eso es un aporte que el rock hace o que en este ejercicio puede hacer el rock, puede aportar el rock.

Luis Gómez

Okay, maestro. Desde otros aspectos, digamos la armonía, la melodía, ¿hay algo que digamos...?

Luis Ramírez

No, yo siento que no. ¿Por qué? Porque digamos que ahí es precisamente donde tú dices que los límites son demasiado amplios. ¿Qué sucede? La armonía, aquí no sé, bueno, puede sentirse un poquitico sobrevalorada. ¿En qué sentido? En que al final la armonía, tú puedes tener una armonía supremamente elaborada o una armonía muy simple, y si es tonal, pues sigue siendo tónica, subdominante, dominante, y si es modal, pues sigue teniendo un color determinado dentro de un modo ya. Pero pues digamos que a veces le damos mucha responsabilidad a la armonía y puede que no. Y lo que sucede es que la armonía sí tiene una relación directa con los elementos que te mostré antes. Por decir algo, los elementos más importantes en términos musicales que se reconocen es la melodía. Una canción, esa es una melodía. Tú puedes llenarla de acordes o quitarle acordes y al final sigue siendo reconocible por la canción. Lo que sucede es que sí existe un balance entre la cantidad de armonía que yo coloque en términos de densidad, un número de notas o la cantidad de acordes que aparecen a lo largo de una progresión determinada y el tratamiento tímbrico.

Luis Ramírez

Por decir algo, si yo estoy trabajando en una guitarra muy distorsionada, hacer un acorde de siete ya va a traer una sonoridad. Entonces, ¿qué pasa? Si yo quiero tener mucha armonía, reduzco la distorsión. Entonces, no puedo entender armonía como un elemento aislado, sino como un elemento reforzador de una frase, de una idea musical. Entonces, claro, gracias a la armonía yo puedo generar un gesto cadencial. Se siente que tensiono y resuelvo. Pero si estoy

haciendo una guitarra súper metalera, estoy grabándola con ocho cuerdas y quiero tocarla así, digamos que la armonía puede que no se haga ahí. Entonces, de pronto le meto un teclado, ¿si entiendes? Pero si tengo un elemento con una riqueza, con un tratamiento tímbrico tan elaborado como una distorsión muy fuerte, lo más probable es que quite cosas para generar espacios y que se sienta lo que uno quiere y favorezco el ritmo. Entonces, una de las características de las bandas muy metaleras es que tienden a ser muy rítmicas, con distorsiones y tratamientos tímbricos muy desarrollados, mientras que en el jazz tenemos unos tratamientos tímbricos menos desarrollados, no quiero decir como un elemento de evolución, sino como con menos complejidad en el timbre, porque la complejidad va a estar en la parte armónica.

Luis Ramírez

¿Sí entiendes? Entonces, siento yo que la armonía entra a fortalecer la idea que es que se tiene. Muchas veces uno puede tener momentos donde se puede llenar con mucha densidad armónica y otros no. Por eso siento que el rock no es que aporte desde la perspectiva armónica. Creo que de pronto las músicas populares tienen ciertas libertades armónicas, hay retrogresiones, hay planteamientos modales, pero sería un error considerar que son propios del rock. Hay músicas que también los traen, hay músicas tradicionales que ya traen esas cosas bien rockeras, que sería considerar un error decir que el rock aporta un elemento armónico, aporta principalmente un elemento tímbrico, para mí.

Como Te Extraño

Bosquejo preliminar

Verso

Luis Javier Gómez Cañón

Amaj7 E

sa bes que/es im - po - si-ble bo-rrar tus pa - sos de mi me -mo-ria por más que/in

5 B(SUS4) B A

ten - to tu re cuer do/es-tá pre-sen - te

9 Amaj7 A#11 E Emaj7

an-do bus-can-do ra - zo-nes pa-ra/ol-vi - dar - te pa-ra/ol-vi - dar - te pe-ro tus

13 B(SUS4) B A A(SUS2)

mar - cas en mi piel son in - de - le - bles co - mo te/ex-tra -

Estribillo

17 E E+ Amaj7 E E+ Amaj7

ño _____ co - mo te/ex-tra - ño _____

Abstracción

♩ = 135

Bosquejo preliminar

Luis Javier Gomez Cañon

Intro

Voz

Am Em Am Em Am Em D D(SUS4) D

Verso 1

Voz

9

Am Em Am Em

có li co me hun do a tra pa do/en un si len cio tan pro

Voz

13

Am Em D D(SUS4) D

fun do que no lo gro/es ca par

Voz

17

Am Em Am Em

sien to mis la ti dos a rro gan tes en su e co pa sa

Voz

21

Am Em D D(SUS4) D

je ros de/es te so plo fu gaz em bria

Verso 2

Voz

25

Am Em Am Em

ga do de re cuer dos men ti ro sas u to pí as

Voz

29

Am Em D D(SUS4) D

son so lo/es pe jis mos de la vi da

33 *Am* *Em* *Am* *Em*

Voz



huér fa no/y sin rum bo voy an dan do/a la de ri va per

37 *Am* *Em* *D* *D(sus4)* *D*

Voz



di do/en es ta/ex tra ña fan_ ta sí a ca

Coro

41 *G* *Bm* *Em*

Voz



e mos siem pre víc ti mas_ del tiem po al va

45 *Am* *G* *D*

Voz



cí o que re fun de los_ a ñhe los

49 *G* *B7* *Em* *A*

Voz



¿dón de/es tá/aho ra/el ni ño que mi ra ba/ha cia/el mar? sin a

53 *Am* *Bm* *Em*

Voz



lien to no/es má_ ás que/un re cuer do me des co

Como Te Extraño

Desarrollo Formal

Luis Javier Gómez Cañón

Intro

Amaj7 A#11 E Emaj7 B(SUS4) B A A(SUS2)

The intro consists of eight measures of guitar chords in the key of A major (three sharps). The chords are: Amaj7, A#11, E, Emaj7, B(SUS4), B, A, and A(SUS2). Each chord is represented by a horizontal line on a staff.

Verso 1

9 Amaj7 A#11 E Emaj7

sa-bes que/es im - po - si-ble bo-rrar tus pa - sos de mi me -mo-ria por más que/in

The first line of the verse starts at measure 9. It features a melody in the treble clef with lyrics underneath. The chords are Amaj7, A#11, E, and Emaj7.

13 B(SUS4) B A A(SUS2)

ten - to tu re cuer do/es-tá pre-sen - te

The second line of the verse starts at measure 13. It continues the melody with lyrics. The chords are B(SUS4), B, A, and A(SUS2).

17 G#7(b13) C#m C#(SUS2)

an-do bus-can-do ra - zo-nes pa-ra/ol-vi - dar - te pa-ra/ol-vi - dar - te pe-ro tus

The third line of the verse starts at measure 17. It continues the melody with lyrics. The chords are G#7(b13), C#m, and C#(SUS2).

21 B(SUS4) B A A(SUS2)

mar - cas en mi piel son in - de - le - bles co - mo te/ex-tra -

The fourth line of the verse starts at measure 21. It continues the melody with lyrics. The chords are B(SUS4), B, A, and A(SUS2).

Estribillo

25 E E+ Amaj7 E E+ Amaj7

ño _____ co-mo te/ex-tra - ño _____

The chorus starts at measure 25. It features a melody in the treble clef with lyrics underneath. The chords are E, E+, Amaj7, E, E+, and Amaj7.

Reintro

2

33 Amaj7 A#11 E Emaj7 B(SUS4) B A A(SUS2)

con-

Verso 2

41 Amaj7 A#11 E Emaj7

fu-so/es-to que yo sien-to por-que te quie - ro/y te quie - ro le-jos la so - le -

45 B(SUS4) B A A(SUS2)

dad an - da ron - dan - do - me/en se - cre - to len -

49 G#7(b13) G#7 C#m C#(SUS2)

ti-tos pa-san los dí - as y/a-que-lla/he-ri - da no ci - ca - tri-za co-mo/un es -

53 B(SUS4) B A A(SUS2)

cla - vo/es-toy de/es - ta me-lan-co - li - a co - mo te/ex-tra -

Estribillo

57 E E+ Amaj7 E E+ Amaj7

ño _____ co-mo te/ex-tra - ño _____

Puente

65 A B C#m B

y voy co-mo/un lo - co - men - di - go - va - gan - do

69 **A** **B** **C#m** **D**

per di do/en re cuer - dos - no/a - cier - to/a/ol - vi - dar tus

Outro

73 **C#m** **B** **A** **B**

o - jo _____ os co mo te/ex tra_

C#m **B** **A** **B**

_____ ño _____ co mo te/ex tra_

81 **C#m** **B** **A** **AmaJ7(#11)**

_____ ño _____

Abstracción

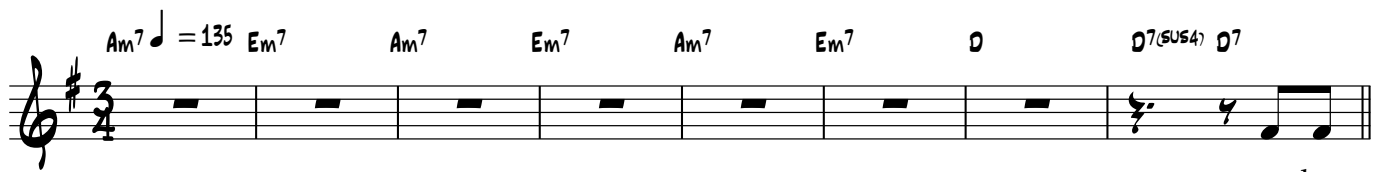
Voz

Desarrollo Formal

Luis Javier Gomez Cañon

Intro

Am⁷ = 135 Em⁷ Am⁷ Em⁷ Am⁷ Em⁷ D D^(SUS4) D⁷



me lan

Verso 1

9 Am⁷ Em⁷ Am⁷ Em⁷ Am⁷ Em⁷



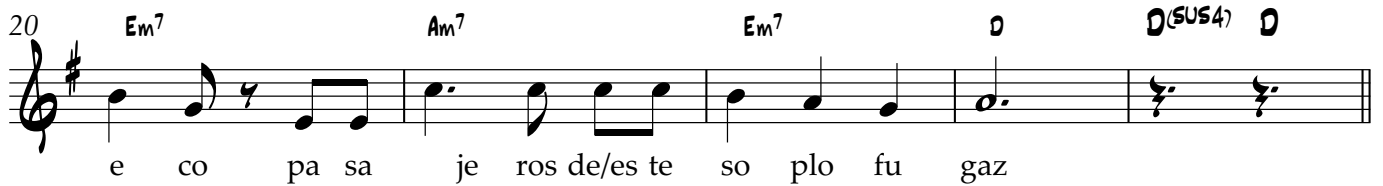
có li co me hun do a tra pa do/en un si len cio tan pro fun do que no lo gro/es ca

15 D D^(SUS4) D Am⁷ Em⁷ Am⁷



par sien to mis la ti dos a rro gan tes en su

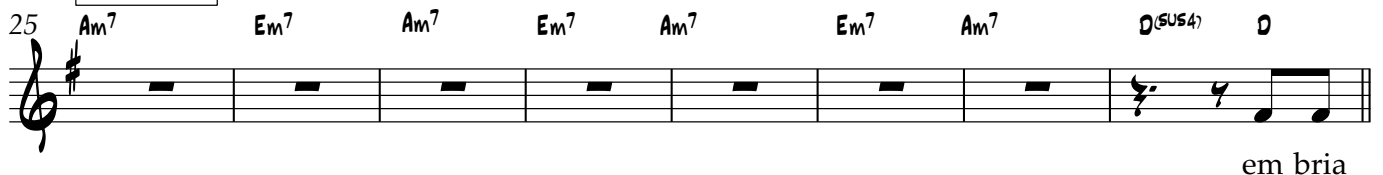
20 Em⁷ Am⁷ Em⁷ D D^(SUS4) D



e co pa sa je ros de/es te so plo fu gaz

Reintro

25 Am⁷ Em⁷ Am⁷ Em⁷ Am⁷ Em⁷ Am⁷ D^(SUS4) D



em bria

Verso 2

33 Am⁷ Em⁷ Am⁷ Em⁷ Am⁷ Em⁷



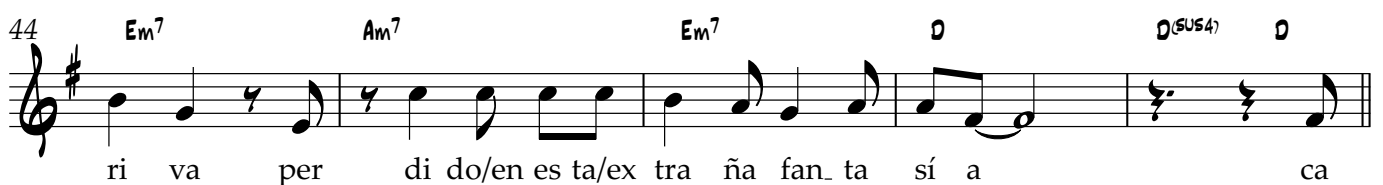
ga do de re cuer dos men ti ro sas u to pí as son so lo/es pe jis mos de la

39 D D^(SUS4) D Am⁷ Em⁷ Am⁷



vi da huér fa no/y sin rum bo voy an dan do/a la de

44 Em⁷ Am⁷ Em⁷ D D^(SUS4) D



ri va per di do/en es ta/ex tra ña fan_ ta sí a ca

2 **Coro** Voz

49 G Bm7 Em7 Am7 G D

e mos siem pre víc ti mas del tiem po al va cí o que re fun de los a ñhe los

56 G B7 Em7 A Am7

¿dón de/es tá/aho ra/el ni ño que mi ra ba/ha cia/el mar? sin a lien to no/es

Reintro

63 Bm7 Am7 Em7 Am7 Em7 Am7 Em7 D

má _____ ás que/un re cuer do

Verso3

72 D D(SUS4) Am7 Em7 Am7 Em7 Am7

me des co noz co/an te mis o jos ju gue te o con la na da soy so lo/u na

78 Em7 D D(SUS4) D Am7 Em7

som bra frag_ men ta da sor das son las len guas que le/in

83 Am7 Em7 Am7 Em7 D D(SUS4) D

__ fun den a/es ta al ma u na nue va sed un a/es pe ran za a ca

Coro 2

Voz

89 **G** **Bm7** **Em7** **Am7** **G** **D**

e mos siem pre víc ti mas del tiem po al va cí o que re fun de los a ñhe los

96 **G** **B7** **Em7** **A** **Am7**

¿dón de/es tá/aho ra/el ni ño que mi ra ba/ha cia/el mar? sin a lien to sin a

103 **D** **D(SUS4)** **D** **G** **Bm7** **Em7** **Am7**

lien to_____ ca rri mos y_so ña mos des pier tos fe li ces sin nin

110 **G** **D** **G** **B7**

gun re mor di mien to ¿dón de/es tá/aho ra/el ni ño que mi

115 **Em7** **A** **Am7** **Bm7**

ra ba/ha cia/el mar? sin a lien to no/es má_____ ás que/un re

Puente

121 **Am9** **Em9** **Gmaj7** **Gmaj7/F#**

cuer do

129 **Am9** **Em9** **Gmaj7** **D7/F#**

cuer do

4

136

Coro 3

Voz

D(SUS4) D G Bm7 Em7 Am7

ca e mos siem pre víc ti mas del tiem po al va cí o que re

142

G D G B7 Em7

fun de los a nhe los ¿dón de/es tá/aho ra/el ni ño que mi ra ba/ha cia/el

148

A Am7 D D(SUS4) G Bm7

mar? sin a lien to sin a lien to_____ co rri mos y_so ña mos des

155

Em7 Am7 G D G

pier tos fe li ces sin nin gun re mor di mien to ¿dón de/es tá/aho ra/el

Outro

162

B7 Em7 A Am7 Bm7 Am7

ni ño que mi ra ba/ha cia/el mar? sin a lien to no/es má_____ ás

170

Em7 Am7 Em7 Am7 Em7 D D(SUS4) D Am7

rall.

178

Em7 Am7 Em7 Am7 Em7 D D(SUS4) D Em9

rall.

Presto

Como Te Extraño

Arreglo preliminar

Luis Javier Gómez Cañón

Intro

A^{maj7} A^{#11} E E^{maj7} B^(SUS4) B A

Tiple

Guitarra eléctrica

Teclado

Bajo eléctrico

Intro

Presto

Platillos

Conjunto de batería

Verso 1

8 A^(SUS2) A^{maj7} A^{#11} E E^{maj7} B^(SUS4)

sa-bes que/es im - po - si-ble bo-rrar tus pa- sos de mi me - mo-ria por más que/in - ten-to tu re-

Tiple

Guit. el.

Tecl.

Bajo el.

Verso 1

Bat.

14 **B** **A** **A(SUS2)** **G#7(b13)** **C#m**

cuer do/es-tá pre-sen-te an-do bus-can-do ra - zo-nes pa-ra/ol-vi-dar - te pa-ra/ol-vi-dar

Tiple **B** **A** **A(SUS2)** **G#7(b13)** **C#m**

Guit. el.

Tecl.

Bajo el.

tombs

Bat.

Estribillo

20 **C#(SUS2)** **B(SUS4)** **B** **A** **A(SUS2)** **E** **E+**

- te pe-ro tus mar-cas en mi piel son in-de-le- bles co-mo te/ex-tra - ño

Tiple **B(SUS4)** **B** **A** **A(SUS2)** **E** **E+**

Guit. el.

Tecl.

Bajo el.

Fill

Estribillo

Bat.

27

Amaj7

E

E+

Amaj7

co-mo te/ex-tra - ño

Amaj7

E

E+

Amaj7

Tiple

Guit. el.

Tecl.

Bajo el.

Bat.

Platos

Reintro

33

Amaj7

A#11

E

Emaj7

B(SUS4)

B

A

Amaj7

A#11

E

Emaj7

B(SUS4)

B

A

Tiple

Guit. el.

Tecl.

Bajo el.

Bat.

Reintro

Verso 2

40 *A*(sus2) *A*ma7 *A*#11 *E* *E*ma7 *B*(sus4)

con - fu-so/es-to que yo sien-to por-que te quie-ro/y te quie-ro le-jos la so-le - dad an-da ron-

Tiple *A*(sus2) *A*ma7 *A*#11 *E* *E*ma7 *B*(sus4)

Guit. el.

Tecl. *A*(sus2)

Bajo el.

Verso 2

Bat.

46 *B* *A* *A*(sus2) *G*#7(b13) *G*#7 *C*#m *C*#m9

dan do-me/en se-cre - to len - ti-tos pa-san los dí - as y/a-que-lla/he-ri - da no ci - ca-

Tiple *B* *A* *A*(sus2) *G*#7(b13) *C*#m *C*#m9

Guit. el.

Tecl.

Bajo el.

Bat.

Estribillo

52

B(SUS4)

B

A

A(SUS2)

E

tri-za co-mo/un es - cla-vo/es-toy de/es - ta me-lan-co-li - a co-mo te/ex-tra - ño

Tiple

B(SUS4)

B

A

A(SUS2)

E

Guit. el.

Tecl.

Bajo el.

Bat.

Fill

Estribillo

58

co-mo te/ex-tra - ño

Tiple

E+

Amaj7

E

E+

Amaj7

Guit. el.

Tecl.

Bajo el.

Bat.

Platos

Puente

65

A B C#m B A B

y voy co-mo/un lo - co - men - di - go - va - gan - do per di do/en re cuer - dos - no/a -

Tiple

Guit. el.

Tecl.

Bajo el.

Puente

Bat.

Outro

71

C#m D C#m B A B C#m

cier-to/a/ol - vi - dar tus o - jo os co mo te/ex tra ño

Tiple

Guit. el.

Tecl.

Bajo el.

Outro

Fill

Bat.

78

B A B C#m B A Amaj7(#11) 7

co mo te/ex tra ño

Tiple

Guit. el.

Tecl.

Bajo el.

Bat.

Presto

Como Te Extraño

Partitura general

Luis Javier Gómez Cañón

Intro

Amaj7 A#11 E Emaj7 B(SUS4) B A A(SUS2)

Empty musical staff for the Intro section.

Tiple: Musical notation for the Intro section, including chords and melodic lines.

Guitarra eléctrica: Empty musical staff for the Intro section.

Teclado: Musical notation for the Intro section, including chords and melodic lines.

Bajo eléctrico: Empty musical staff for the Intro section.

Intro

Presto

Platillos

Conjunto de batería: Musical notation for the Intro section, including the hi-hat pattern.

Verso 1

9 Amaj7 A#11 E Emaj7
 sa - bes que/es im - po - si - ble bo - rrar tus pa - sos de mi me - mo - ria por más que/in -

Tiple: Musical notation for the Verse 1 section, including chords and melodic lines.

Guit. el.: Empty musical staff for the Verse 1 section.

Tecl.: Musical notation for the Verse 1 section, including chords and melodic lines.

Bajo el.: Empty musical staff for the Verse 1 section.

Verso 1

Bat.: Musical notation for the Verse 1 section, including the drum pattern.

13 *B(SUS4)* *B* *A* *A(SUS2)*

-ten - to tu re - cuer do/es - tá pre - sen - te

Tiple

Guit. el.

Tecl.

Bajo el.

Bat.

tombs

17 *G#7(b13)* *C#m* *C#(SUS2)*

an - do bus - can - do ra - zo - nes pa - ra/ol - vi - dar - te pa - ra/ol - vi - dar - te pe - ro tus

Tiple

Guit. el.

Tecl.

Bajo el.

Bat.

21 *B(SUS4)*

B

A

A(SUS2)

mar - cas en mi piel son in - de - le - bles co - mo te/ex-tra -

B(SUS4)

B

A

A(SUS2)

Tiple

Guit. el.

Tecl.

Bajo el.

Bat.

Fill

Estribillo

25

E

E+

Amaj7

E

E+

Amaj7

ño co - mo te/ex-tra - ño

Tiple

E *E+* *Amaj7* *E* *E+* *Amaj7*

Guit. el.

Tecl.

Bajo el.

Estribillo

Bat.

Platos

Reintro

33 Amaj7 A#11 E Emaj7 B(SUS4) B A A(SUS2)

Tiple Amaj7 A#11 E Emaj7 B(SUS4) B A A(SUS2) con

Guit. el.

Tecl. Amaj7 A#11 E Emaj7 B(SUS4) B A A(SUS2)

Bajo el.

Reintro

Bat.

Verso 2

41 Amaj7 A#11 E Emaj7

fu-so/es-to que yo sien-to por-que te quie-ro/y te quie-ro le-jos la so-le-

Tiple Amaj7 A#11 E Emaj7

Guit. el.

Tecl. Amaj7 A#11 E Emaj7

Bajo el.

Verso 2

Bat.

45

B(SUS4)

B

A

A(SUS2)

dad an - da ron - dan - do - me/en se - cre - to len -

B(SUS4)

B

A

A(SUS2)

49

G#7(b13)

G#7

C#m

C#m°

ti - tos pa - san los dí - as y/a - que - lla/he - ri - da no ci - ca - tri - za co - mo/un es -

G#7(b13)

C#m

C#m°

53

B(SUS4)

B

A

A(SUS2)

cl - vo/es-toy de/es - ta me - lan - co - li - a co - mo te/ex-tra -

Tiple

Guit. el.

Tecl.

Bajo el.

Bat.

Fill

Estribillo

57

E

E+

Amaj7

E

E+

Amaj7

ño co-mo te/ex tra - ño

Tiple

Guit. el.

Tecl.

Bajo el.

Bat.

Estribillo

Platos

Puente

65 **A** **B** **C#m** **B** **A** **B** **C#m** **D**

y voy como/un lo - co - men - di - go - va - gan - do perdido/enre cuer dos - no/a - cierto/a/ol - vi - dar tus

A **B** **C#m** **B** **A** **B** **C#m** **D**

Tiple

A **B** **C#m** **B** **A** **B** **C#m** **D**

Guit. el.

Tecl.

Bajo el.

Puente

Fill

Bat.

Outro

73 **C#m** **B** **A** **B** **C#m** **B** **A** **B**

o - jo os comote/extra ño comote/extra

C#m **B** **A** **B** **C#m** **B** **A** **B**

Tiple

C#m **B** **A** **B** **C#m** **B** **A** **B**

Guit. el.

Tecl.

Bajo el.

Outro

Bat.

81 **C#m** **B** **A** **Amaj7(#11)**

ñ o

Detailed description: This block shows the vocal line for measure 81. It starts with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody begins with a quarter note G#4, followed by a half note A4. The lyrics "ñ o" are written below the notes. The measure ends with a double bar line.

C#m **B** **A** **Amaj7(#11)**

Detailed description: This block shows the Tiple line for measure 81. It starts with a treble clef and a key signature of three sharps. The accompaniment consists of eighth notes: G#4, A4, B4, C#5, G#4, A4, B4, C#5. The measure ends with a double bar line.

C#m **B** **A**

Detailed description: This block shows the electric guitar line for measure 81. It starts with a treble clef and a key signature of three sharps. The accompaniment consists of eighth notes: G#4, A4, B4, C#5, G#4, A4, B4, C#5. The measure ends with a double bar line.

C#m **B** **A** **Amaj7(#11)**

Detailed description: This block shows the keyboard line for measure 81. It consists of two staves: treble and bass clefs, both with a key signature of three sharps. The treble staff has a whole note chord G#4-A4-B4-C#5. The bass staff has a whole note chord G#3-A3-B3-C#4. The measure ends with a double bar line.

Detailed description: This block shows the electric bass line for measure 81. It starts with a bass clef and a key signature of three sharps. The accompaniment consists of quarter notes: G#3, A3, B3, C#4, G#3, A3, B3, C#4. The measure ends with a double bar line.

Detailed description: This block shows the drum line for measure 81. It starts with a double bar line. The accompaniment consists of eighth notes: snare, bass drum, snare, bass drum, snare, bass drum, snare, bass drum. The measure ends with a double bar line.

♩ = 135

Abstracción

Arreglo preliminar

Luis Javier Gomez Cañon

Intro

Am⁷ Em⁷ Am⁷ Em⁷ Am⁷ Em⁷ D D⁷(sus4) D⁷

Voz

Tiple

Guitarra eléctrica

Teclado

Conjunto de batería

Bajo eléctrico

me lan

Intro

♩ = 135

Verso 1

9 Am⁷ Em⁷ Am⁷ Em⁷ Am⁷ Em⁷ D D⁷(sus4) D

Voz

Tiple

Guit. el.

Tecl.

Platillos

Bat.

Bajo el.

có li co me hun do a tra pa do/en un si len cio tan pro fun do que no lo gro/es ca par

Verso 1

17 *Am7 Em7 Am7 Em7 Am7 Em7 D D(SUS4) D*

Voz
sien to mis la ti dos a rro gan tes en su e co pa sa je ros de/es te so plo fu gaz

Tiple

Guit. el.

Tecl. *Am7 Em7 Am7 Em7 Am7 Em7 D D(SUS4) D7*

Bat.

Bajo el.

Reintro

25 *Am7 Em7 Am7 Em7 Am7 Em7 D D(SUS4) D*

Voz
em bria

Tiple

Guit. el.

Tecl. *Am7 Em7 Am7 Em7 Am7 Em7 D D(SUS4) D7*

Platillos

Bat.

Bajo el.

Reintro

Verso 2

33 *Am7 Em7 Am7 Em7 Am7 Em7 D D(SUS4) D*

Voz
ga do de re cuer dos men ti ro sas u to pí as son so lo/es pe jis mos de la vi da

Tiple
Resaltar bajos

Guit. el.

Tecl.
Base

Bat.

Verso 2

41 *Am7 Em7 Am7 Em7*

Voz
huér fa no/y sin rum bo voy an dan do/a la de ri va per

Tiple

Guit. el.

Tecl.

Bat.

Bajo el.

45

Voz: di do/en es ta/ex tra ña fan_ ta sí a ca

Tiple: Am7 Em7 D D7(SUS4) D

Guit. el.

Tecl.: Am7 Em7 D D7(SUS4) D7

Bat.

Bajo el.

Coro

49

Voz: e mos siem pre víc ti mas del tiem po al va cí o que re fun de los a ñe los

Tiple: G Bm7 Em7 Em9 Em7 Am7 G D D7(SUS4) D

Guit. el.

Tecl.: G Bm7 Em7 Am7 G D

Bat.

Bajo el.

Coro

57

G B7 Em7 A Am7 Bm7

Voz

¿dón de/es tá/aho ra/el ni ño que mi ra ba/ha cia/el mar? sin a lien to no/es má____ ás que/un re

Tiple

G B7 Am7 Bm11

Guit. el.

Tecl.

G B7 Em7 A Am7 Bm7

Bat.

Bajo el.

Reintro

65

Am7 Em7 Am7 Em7 Am7 Em7 D D D7(SUS4)

Voz

cuér do me des co

Tiple

Am7 Em7 Am7 Em7 Am7 Em7 D D7(SUS4) D7

Guit. el.

Tecl.

Am7 Em7 Am7 Em7 Am7 Em7 D D7(SUS4) D7

Platillos

Bat.

Reintro

Bajo el.

Verso3

73

Voz

Am⁷ Em⁷ Am⁷ Em⁷ Am⁷ Em⁷ D D^(SUS4) D

noz co/an te mis o jos ju gue te o con la na da soy so lo/u na som bra frag men ta da

Tiple

Am⁷ Em⁷ Am⁷ Em⁷ Am⁷ Em⁷ D D^(SUS4) D

Resaltar bajos

Guit. el.

Tecl.

Am⁷ Em⁷ Am⁷ Em⁷ Am⁷ Em⁷ D D^(SUS4) D⁷

Base

Bat.

Verso3

Bajo el.

81

Voz

Am⁷ Em⁷ Am⁷ Em⁷ Am⁷ Em⁷ D

sor das son las len guas que le/in fun den a/es ta al ma u na nue va sed un a/es pe ran za a

Tiple

Am⁷ Em⁷ Am⁷ Em⁹ Am⁷ Em⁷ D

Guit. el.

Tecl.

Am⁷ Em⁷ Am⁷ Em⁷ Am⁷ Em⁷ D

Bat.

Bajo el.

Coro 2

88

Voz

Tiple

Guit. el.

Tecl.

Bat.

Bajo el.

ca e mos siem_ pre víc ti mas_ del tiem po

Chords: D(SUS4), D, G, Bm7, Em7

Detailed description: This block contains the musical score for measures 88 to 91. The vocal line starts at measure 88 with a rest, then enters with the lyrics 'ca e mos siem_ pre víc ti mas_ del tiem po'. The guitar, piano, and drums provide accompaniment. The piano part features chords D(SUS4), D, G, Bm7, and Em7. The drums play a steady pattern with accents. The bass line follows the vocal melody.

Coro 2

92

Voz

Tiple

Guit. el.

Tecl.

Bat.

Bajo el.

al va cí o que re fun de los_ a nhe los

Chords: Am7, G, D, Em9, Em7, D(SUS4)

Detailed description: This block contains the musical score for measures 92 to 95. The vocal line starts at measure 92 with a rest, then enters with the lyrics 'al va cí o que re fun de los_ a nhe los'. The guitar, piano, and drums provide accompaniment. The piano part features chords Am7, G, D, Em9, Em7, and D(SUS4). The drums play a steady pattern with accents. The bass line follows the vocal melody.

97

Voz

¿dón de/es tá/aho ra/el ni ño que mi ra ba/ha cia/el mar? sin a lien to sin a lien to _____ ca

Tiple

Guit. el.

Tecl.

Bat.

Bajo el.

105

Voz

rri mos y_ so ña mos des pier tos fe li ces sin nin gun re mor di mien to

Tiple

Guit. el.

Tecl.

Bat.

Bajo el.

113 9

Voz *G* *B⁷* *Em⁷* *A* *Am⁷* *Bm⁷*

¿dón de/es tá/aho ra/el ni ño que mi ra ba/ha cia/el mar? sin a lien to no/es má____ ás que/un re

Tiple *G* *B⁷* *Am⁷* *Bm¹¹*

Guit. el.

Tecl. *G* *B⁷* *Em⁷* *A* *Am⁷* *Bm⁷*

Bat.

Bajo el.

Puente

121 *Am⁹* *Em⁹* *Gmaj7* *Gmaj7/F#*

Voz cuer do

Tiple *Am⁹* *Em⁹* *Gmaj7* *Gmaj7/F#*

Guit. el. Solo

Tecl. *Am⁹* *Em⁹* *Gmaj7* *Gmaj7/F#*

Bat.

Puente

Bajo el.

129 *Am⁹* *Em⁹* *Gmaj7* *D7/F#* *D(sus4)* *D*

Voz

Tiple

Guit. el.

Tecl.

Bat.

Bajo el.

ca

Coro 3

137 *G* *Bm7* *Em7* *Am7* *G* *D*

Voz

Tiple

Guit. el.

Tecl.

Bat.

Bajo el.

e mos siem pre víc ti mas del tiem po al va cí o que re fun de los a ñhe los

Coro 3

145

Voz: ¿dón de/es tá/aho ra/el ni ño que mi ra ba/ha cia/el mar? sin a lien to sin a lien to _____ co

Tiple: G, B7, Am7, D, D(SUS4), D

Guit. el.

Tecl.:

Bat.:

Bajo el.

153

Voz: rri mos y_ so ña mos des pier tos fe li ces sin nin gun re mor di mien to

Tiple: G, Bm7, Em7, Em9, Em7, Am7, G, D, D(SUS4), D

Guit. el.

Tecl.:

Bat.:

Bajo el.

161

Voz

¿dón de/es tá/aho ra/el ni ño que mi ra ba/ha cia/el mar? sin a lien to no/es má _____ ás

Tiple

Guit. el.

Tecl.

Bat.

Bajo el.

Chords: G, B7, Em7, A, Am7, Bm7, Bm11

Outro

169

Voz

Tiple

Guit. el.

Tecl.

Bat.

Bajo el.

Chords: Am7, Em7, Am7, Em7, Am7, Em7, D, D7(sus4), D

Voz

Tiple

Guit. el.

Tecl.

Bat.

Bajo el.

rall.

♩ = 135

Abstracción

Partitura general

Luis Javier Gomez Cañon

Intro

Am⁷ Em⁷ Am⁷ Em⁷ Am⁷ Em⁷ D D⁷(SUS4) D⁷

Voz

Tiple

Guitarra eléctrica

Teclado

Conjunto de batería

Bajo eléctrico

me lan

Intro

♩ = 135

Verso 1

9 Am⁷ Em⁷ Am⁷ Em⁷ Am⁷ Em⁷ D D⁷(SUS4) D

Voz

Tiple

Guit. el.

Tecl.

Platillos

Bat.

Bajo el.

có li co me hun do a tra pa do/en un si len cio tan pro fun do que no lo gro/es ca par

17 *Am7* *Em7* *Am7* *Em7* *Am7* *Em7* *D* *D(SUS4)* *D*

Voz
sien to mis la ti dos a rro gan tes en su e co pa sa je ros de/es te so plo fu gaz

Tiple
Am7 *Em7* *Am7* *Em7* *Am7* *Em7* *D/F#* *D7(SUS4)* *D7*

Guit. el.

Tecl.
Am7 *Em7* *Am7* *Em7* *Am7* *Em7* *D* *D7(SUS4)* *D7*

Bat.

Bajo el.

Reintro

25 *Am7* *Em7* *Am7* *Em7* *Am7* *Em7* *Am7* *D(SUS4)* *D*

Voz
em bria

Tiple
Am7 *Em7* *Am7* *Em7* *Am7* *Em7* *D* *D7(SUS4)* *D7*

Guit. el.

Tecl.
Am7 *Em7* *Am7* *Em7* *Am7* *Em7* *D* *D7(SUS4)* *D7*

Platillos

Bat.

Tombs

Reintro

Bajo el.

Verso 2

33

Voz

ga do de re cuer dos men ti ro sas u to pí as son so lo/es pe jis mos de la vi da

Tiple

Guit. el.

Tecl.

Base

Bat.

Bajo el.

Am⁷ Em⁷ Am⁷ Em⁷ Am⁷ Em⁷ D D(SUS4) D³

Am⁷ Em⁷ Am⁷ Em⁹ Am⁷ Em⁷ D D(SUS4) D

Resaltar bajos

Am⁷ Em⁷ Am⁷ Em⁷ Am⁷ Em⁷ D D7(SUS4) D7

Verso 2

41

Voz

huér fa no/y sin rum bo voy an dan do/a la de ri va per

Tiple

Guit. el.

Tecl.

Base

Bat.

Bajo el.

Am⁷ Em⁷ Am⁷ Em⁷

Am⁷ Em⁷ Am⁷ Em⁹

45

Voz

Am⁷ Em⁷ D D(SUS4) D

di do/en es ta/ex tra ña fan_ ta sí a ca

Tiple

Am⁷ Em⁷ D D(SUS4) D

Guit. el.

Tecl.

Am⁷ Em⁷ D D7(SUS4) D7

Bat.

Bajo el.

Coro

49

Voz

G Bm⁷ Em⁷ Am⁷ G D

e mos siem pre víc ti mas deltiem po al va cí o que re fun de los a ñhe los

Tiple

G Bm⁷ Em⁷ Em⁹ Em⁷ Am⁷ G D D(SUS4) D

Guit. el.

Tecl.

G Bm⁷ Em⁷ Am⁷ G D

Bat.

Coro

Bajo el.

57

Voz: ¿dón de/es tá/aho ra/el ni ño que mi ra ba/ha cia/el mar? sin a lien to no/es má____ ás que/un re

Tiple: G, B7, Am7, Bm11

Guit. el.

Tecl.: G, B7, Em7, A, Am7, Bm7

Bat.

Bajo el.

Reintro

65

Voz: cuer do me des co

Tiple: Improvisación sobre la escala pentatonica de mi menor

Guit. el.

Tecl.: Am7, Em7, Am7, Em7, Am7, Em7, D, D7(SUS4), D7

Platillos

Bat.: Tombs

Bajo el.

Reintro

Verso3

73

Voz

Am⁷ Em⁷ Am⁷ Em⁷ Am⁷ Em⁷ D

noz co/an te mis o jos ju gue te o con la na da soy so lo/u na som bra frag men ta da

Tiple

Am⁷ Apagado Em⁷ Am⁷ Em⁷ Am⁷ Em⁷ D

Guit. el.

Verso3

80

Voz

D^(SUS4) D Am⁷ Em⁷ Am⁷ Em⁷ Am⁷ Em⁷

sor das son las len guas que le/in fun den a/es ta al ma u na nue va sed un a/es pe

Tiple

D^(SUS4) D Am⁷ Em⁷ Am⁷ Em⁷ Am⁷ Em⁷

Guit. el.

Tecl.

D^{7(SUS4)} D⁷ Am⁷ Em⁷ Am⁷ Em⁷ Am⁷ Em⁷

Bat.

Bajo el.

Coro 2

87 7

Voz

ran za a ca e mos siem pre víc ti mas deltiem po al va cí o que re fun de los a

Tiple

Guit. el.

Tecl.

Bat.

Bajo el.

Chords: D, D(sus4), D, G, Bm7, Em7, Am7, G, Em9, Em7, Am7, G.

Coro 2

95

Voz

nhe los ¿dón de/es tá/aho ra/el ni ño que mi ra ba/ha cia/el mar? sin a lien to

Tiple

Guit. el.

Tecl.

Bat.

Bajo el.

Chords: D, D(sus4), D, G, B7, Em7, A, Am7.

102

Voz

sin a lien to ca rri mos y so ña mos des pier tos fe li ces sin nin

Tiple

Guit. el.

Tecl.

Bat.

Bajo el.

D D(SUS4) D G Bm7 Em7 Am7

D D(SUS4) D G Bm7 Em7 Em9 Em7 Am7

D G Bm7 Em7 Am7

110

Voz

gun re mor di mien to ¿dón de/es tá/aho ra/el ni ño que mi ra ba/ha cia/el mar? sin a

Tiple

Guit. el.

Tecl.

Bat.

Bajo el.

G D G B7 Em7 A

G D D(SUS4) D G B7

G B7 Em7 A

Puente

117

Voz: Am⁷ no/es má_ ás que/un re cuer do

Tiple: Am⁷ Bm⁷ Am⁹ Em⁹

Guit. el.

Tecl. Am⁷ Bm⁷ Am⁹ Em⁹

Bat.

Bajo el.

Solo

Puente

125

Voz

Tiple: Gmaj7 Gmaj7/F# Am⁹ Em⁹

Guit. el.

Tecl. Gmaj7 Gmaj7/F# Am⁹ Em⁹

Bat.

Bajo el.

132

Voz

Tiple

Guit. el.

Tecl.

Bat.

Bajo el.

Gmaj7 *Gmaj7/F#* *Am9*

Fill

139

Voz

Tiple

Guit. el.

Tecl.

Bat.

Bajo el.

Em9 *Gmaj7* *Gmaj7/F#* *Am9*

Fill

146

Voz

Tiple

Guit. el.

Tecl.

Bat.

Bajo el.

Em⁹ Gmaj7 D7/F# D(SUS4) D

Em⁹ Gmaj7 D D(SUS4) D

Em⁹ Gmaj7 D7/F# D(SUS4) D

ca

Coro 3

153

Voz

Tiple

Guit. el.

Tecl.

Bat.

Bajo el.

G Bm7 Em7 Am7 G D

e mos siem_pre víc ti mas deltiem po al va cí o que re fun de los a nhe los

G Bm7 Em7 Em⁹ Em7 Am7 G D D(SUS4) D

G Bm7 Em7 Am7 G D

Coro 3

161

Voz

¿dón de/es tá/aho ra/el ni ño que mi ra ba/ha cia/el mar? sin a lien to sin a lien to

Tiple

Guit. el.

Tecl.

Bat.

Bajo el.

Chords: G, B7, Em7, A, Am7, D

168

Voz

co rri mos y so ña mos des pier tos fe li ces sin nin gun re mor di mien to

Tiple

Guit. el.

Tecl.

Bat.

Bajo el.

Chords: D(sus4), D, G, Bm7, Em7, Am7, G, D

176

Voz: ¿dón de/es tá/aho ra/el ni ño que mi ra ba/ha cia/el

Tiple: D (sus4), D, G, B7, Em7

Guit. el.:

Tecl.:

Bat.:

Bajo el.:

180

Voz: mar? sin a lien to no/es má ás

Tiple: A, Am7, Bm7, Bm11

Guit. el.:

Tecl.:

Bat.:

Bajo el.:

Outro

185 Am⁷ Em⁷ Am⁷ Em⁷ Am⁷ Em⁷ D D(SUS4) D

Voz

Tiple

Guit. el.

Tecl.

Platillos

Bat.

Bajo el.

Improvisación sobre la escala pentatónica y los arpeggios de cada acorde

Outro

rall.

193 Am⁷ Em⁷ Am⁷ Em⁷ Am⁷ Em⁷ D D(SUS4) D

Voz

Tiple

Guit. el.

Tecl.

Bat.

Bajo el.

rall.