

**Bambukdjent**

**Arreglo de bambucos en estilo Djent para dúo de bajo eléctrico, batería y sintetizador**

**José David Escandón y John Edison Porras**

**Facultad de bellas artes**

**Licenciatura en música**

**Universidad Pedagógica Nacional de Colombia**

**Bogotá, Colombia**

## **Bambukdjent**

**Arreglo de bambucos en estilo Djent para dúo de bajo eléctrico, batería y sintetizador**

**Presentado por**

**José David Escandón y John Edison Porras**

**Asesor**

**Guillermo Gerardo Plazas Reyes**

**Licenciatura en Música**

**Universidad Pedagógica Nacional De Colombia**

**Bogotá, 2023**

## Tabla de contenido

1	Planteamiento del problema .....	10
1.1	Delimitación del problema .....	10
1.2	Pregunta.....	11
1.3	Objetivos .....	11
1.3.1	Objetivo General .....	11
1.3.2	Objetivos específicos.....	12
1.4	Justificación.....	12
1.5	Antecedentes .....	14
1.5.1	Estudios internacionales .....	14
1.5.2	Estudios nacionales .....	15
2	Marco teórico .....	18
2.1	El Djent .....	18
2.1.1	Orígenes del rock progresivo.....	18
2.1.3	El nacimiento de un nuevo estilo.....	22
2.2	El bajo eléctrico.....	22
2.2.1	Historia del bajo eléctrico .....	22
2.2.2	El bajo eléctrico y la música andina colombiana .....	25
2.3	Técnicas extendidas.....	27
2.3.1	Slapping y Popping .....	27
2.3.2	Fingerstyle.....	29
2.3.3	Armónicos .....	30

2.3.4	Tapping.....	32
2.4	El bambuco.....	34
2.4.1	Historia del bambuco en Colombia.....	34
2.4.2	Transformaciones en el bambuco.....	35
2.5	Adolfo Mejía .....	39
2.6	Gentil Montaña.....	43
2.7	The Omnific .....	46
3	Marco metodológico .....	49
3.1	Tipo de investigación .....	49
3.2	Diseño de investigación .....	49
3.3	Categorías centrales del proyecto.....	50
3.3.1	Bambucos tradicionales y su estructura musical:.....	50
3.3.2	Djent como estilo musical:.....	50
3.3.3	Técnicas de interpretación para bajo eléctrico:.....	50
3.3.4	Composición y arreglos:.....	50
3.3.5	Instrumentos y equipo:.....	51
3.3.6	Producción musical y grabación:.....	57
3.4	Diseño de herramientas .....	57
3.4.1	Diario de campo .....	57
3.4.2	Entrevista abierta.....	58
3.4.3	Análisis musical de las obras seleccionadas .....	60
4	Desarrollo metodológico.....	62
4.1	Análisis musical Bambuco en Em.....	62

4.1.1	Gran dimensión .....	62
4.1.2	Mediana dimensión .....	63
4.1.3	Pequeña dimensión.....	71
4.2	Análisis musical Corazón Errante .....	74
4.2.1	Gran dimensión .....	74
4.2.2	Mediana Dimensión .....	77
4.2.3	Pequeña dimensión.....	89
4.3	Análisis musical Sonorous .....	95
4.3.1	Gran dimensión .....	95
4.3.2	Mediana Dimensión .....	97
4.3.3	Pequeña Dimensión.....	116
4.4	Producción musical .....	123
4.4.1	Composición de los arreglos .....	123
4.4.2	Desarrollo del diseño sonoro.....	127
4.4.3	Grabación y mezcla.....	132
5	Conclusiones .....	142
6	Bibliografía.....	144
7	Anexo .....	149
•	Anexo 1: Partitura de los arreglos .....	149
•	Anexo 2: Diario de campo .....	149
•	Anexo 3: Entrevistas .....	149
•	Anexo 4: Análisis .....	149
•	Anexo 5: Grabación y maqueta.....	149

## Tabla de ilustraciones

Ilustración 1 "A Winter Shade of Pale" .....	19
Ilustración 2 "The moody blues" .....	19
Ilustración 3 "2112" .....	20
Ilustración 4 "Train of Thought" .....	21
Ilustración 5 Paul Tutmarc .....	23
Ilustración 6 Fender con Bajo Presscion '54.....	24
Ilustración 7 León Cardona .....	26
Ilustración 8 Técnica de Slap .....	27
Ilustración 9 Técnica de Popping .....	28
Ilustración 10 Slap de pulgar (S).....	28
Ilustración 11 Pop con el dedo índice (P).....	29
Ilustración 12 Ejercicio de Fingerstyle.....	29
Ilustración 13 Ejercicio de Fingerstyle.....	30
Ilustración 14 Armónicos naturales.....	30
Ilustración 15 Armónicos naturales en el diapasón.....	31
Ilustración 16 Notación de armónicos naturales .....	32
Ilustración 17 Técnica de Tapping .....	32
Ilustración 18 Ejercicio de Tapping .....	33
Ilustración 19 Pareja bailando Bambuco.....	35
Ilustración 20 El Bambuco. Bogotá.....	36
Ilustración 21 Hermanos Casallas .....	38
Ilustración 22 "Adolfo Mejía".....	39
Ilustración 23 Carné de la Escuela Normal Superior de Paris.....	41
Ilustración 24 Condecoración de la Orden Naval.....	42
Ilustración 25 Gentil Montaña.....	43
Ilustración 26 Homenaje a Augustin Barrios Mangore.....	44
Ilustración 27 The Omnific .....	46

Ilustración 28 Phat Mackerel World Tour.....	48
Ilustración 29 Bajo Ibanez SR 605E .....	51
Ilustración 30 Bajo Ibanez BTB 645 .....	51
Ilustración 31 Software Arturias CZ V .....	52
Ilustración 32 Software Arturias DX7.....	52
Ilustración 33 Batería electrónica Roland TD30k.....	53
Ilustración 34 Módulo Roland Tm6 .....	53
Ilustración 35 Amplificador Alpha & Omega 900.....	54
Ilustración 36 Cabina DG410N .....	54
Ilustración 37 Neural DSP Parallax.....	55
Ilustración 38 Time effects Gojira DSP .....	55
Ilustración 39 Cabina HA2500.....	56
Ilustración 40 Cabina HL410 .....	56
Ilustración 41 Tabla de recolección de datos .....	58
Ilustración 42 Formato de entrevista .....	59
Ilustración 43 Textura homofónica .....	63
Ilustración 44 Esquema de la Forma .....	63
Ilustración 45 Distribución interválica de la introducción .....	64
Ilustración 46 Período de la Introducción .....	65
Ilustración 47 Período de la parte A .....	66
Ilustración 48 Polirritmia entre 3/4 y 6/8 .....	67
Ilustración 49 Período de la parte B .....	68
Ilustración 50 Período de la parte C .....	70
Ilustración 51 Inversión de acordes.....	72
Ilustración 52 Variación del motivo.....	75
Ilustración 53 Motivo principal.....	75
Ilustración 54 Textura Homofónica.....	76
Ilustración 55 Esquema de la forma .....	76
Ilustración 56 Período de la parte A .....	77

Ilustración 57 Período de la parte B .....	80
Ilustración 58 Notas ampliadas y bordadura .....	80
Ilustración 59 Cromatismo .....	81
Ilustración 60 Esquema de la polirritmia.....	82
Ilustración 61 Período de la parte C .....	83
Ilustración 62 Disonancia.....	84
Ilustración 63 Movimiento ondulante .....	84
Ilustración 64 Secuencia rítmica .....	85
Ilustración 65 Período de la parte C y coda .....	86
Ilustración 66 Melodía más acompañamiento.....	87
Ilustración 67 Frase final.....	87
Ilustración 68 Patrón rítmico 3 contra 2 .....	88
Ilustración 69 Motivo inicial .....	90
Ilustración 70 Esquema 3 contra 2 .....	90
Ilustración 71 Esquema de la forma .....	97
Ilustración 72 Período de la introducción.....	98
Ilustración 73 Síncopa .....	99
Ilustración 74 Período de la parte A .....	100
Ilustración 75 Movimiento contrario.....	101
Ilustración 76 Figuras irregulares .....	102
Ilustración 77 Período de la parte B .....	103
Ilustración 78 Obstinado 1 .....	105
Ilustración 79 Obstinado 2 .....	105
Ilustración 80 Célula rítmica .....	105
Ilustración 81 Dinámicas de la parte C.....	106
Ilustración 82 Movimiento ondulatorio de la parte C .....	107
Ilustración 83 Obstinado de la parte C .....	107
Ilustración 84 Período de la parte C .....	108
Ilustración 85 Técnica Slap de la parte D.....	109



Ilustración 86 Progresión armónica de la parte E.....	110
Ilustración 87 Legato en la parte E.....	111
Ilustración 88 Período de la parte F.....	112
Ilustración 89 Ritmo de la parte F.....	113
Ilustración 90 Período de la parte G.....	114
Ilustración 91 Variación rítmica de la parte G.....	115
Ilustración 92 Técnica de armónicos de la parte A.....	116
Ilustración 93 Editor de partitura Guitar Pro 7.....	127
Ilustración 94 Sintetizador DX7.....	128
Ilustración 95 Sintetizador CZ V.....	128
Ilustración 96 Librería LA AudioBro.....	128
Ilustración 97 Software de triggering Drumagog 5.....	129
Ilustración 98 Software de batería One Kit Wonder Metal.....	130
Ilustración 99 Amplificador Darkglass Alpha·Omega 900.....	131
Ilustración 100 Preamp Darkglass Alpha·Omega Ultra.....	131
Ilustración 101 Interfaz Focusrite Scarlett 2i2.....	132
Ilustración 102 Software Secuenciador DAW Cubase 10.5 pro.....	133
Ilustración 103 Estructura de ganancia.....	134
Ilustración 104 Bus instrumental.....	135
Ilustración 105 High Pass.....	136
Ilustración 106 Low Pass.....	136
Ilustración 107 Procesador de señal digital Parallax.....	137
Ilustración 108 Smash and Grab 2 Drum Compressor.....	138
Ilustración 109 Reverberación y Delay Archetype Gojira.....	139
Ilustración 110 SSL Native Bus Compressor 2.....	140
Ilustración 111 Software de mastering Ozone 9.....	141

## **Bambukdjent**

### **Arreglo de bambucos en estilo Djent para dúo de bajo eléctrico**

#### **1 Planteamiento del problema**

##### **1.1 Delimitación del problema**

Colombia en la actualidad presenta un amplio desarrollo en la construcción de nuevas sonoridades a partir del rock en sincretismo con las músicas latinoamericanas. Además, se evidencian las diversas posibilidades que resultan de la integración entre los instrumentos convencionales de cada estilo. Sin duda, el rock relativamente reciente en el país lleva generaciones de desarrollo y a pesar de ser un género extranjero ha alcanzado buenos niveles de reconocimiento, tal como lo expresa Ortegón (2018), “aunque en ocasiones la academia lo tenga en poco, es interesante ver el impacto musical y cultural que éste ha tenido desde su llegada a nuestro país hasta nuestros días” (p.90).

Entre los instrumentos propios del rock, el bajo eléctrico que principalmente se desempeña como instrumento acompañante, se ha ido transformando en cuanto a su interpretación pasando de simples acompañamientos hasta ejecuciones más elaboradas. Un ejemplo de ello es el uso del walking bass del jazz en estilos de la música andina colombiana y el uso de melodías con técnicas de interpretación modernas o extendidas. Bajistas colombianos como El Chepe Ariza han hecho uso de estas técnicas de interpretación aplicándolas en sus composiciones y adaptaciones de música tradicional colombiana.

Por otro lado, agrupaciones como The Omnific han hecho uso de estas técnicas para el desarrollo del estilo Djent como variante del rock progresivo. Es preciso tener en cuenta que “Las características del Djent son afinaciones bajas, bends en cuerdas graves, palm muting, junto con polirritmos y síncopas” (Digby, 2011, como se citó en Betancourt, 2019), muy utilizadas por músicos independientes y por bandas de trayectoria en Reino Unido o Estados Unidos, pero apenas naciente en países de habla hispana.

Los autores de este trabajo hacen parte de la cátedra de bajo eléctrico en la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, que a través de su proceso de formación han estudiado de

cerca las técnicas de interpretación que proponen los referentes antes mencionados y han evidenciado que el Djent en cuanto a su integración con músicas tradicionales colombianas, presenta poco desarrollo de repertorio escrito tanto de composiciones, como arreglos y adaptaciones enfocadas hacia el bajo eléctrico.

Hoy en día el acceso a la información es mucho más rápido debido a los avances tecnológicos, por lo tanto, la difusión de nuevas músicas es más eficiente. Esto ha permitido que en el desarrollo artístico y musical, aparezca con mayor frecuencia nuevas creaciones que fusionan elementos de músicas tradicionales con músicas populares.

Por lo tanto, las razones expuestas son suficientes para plantear la necesidad de promover repertorios que incorporen estilos tradicionales con distintas corrientes musicales y así diversificar el panorama musical colombiano para impactar a audiencias distintas, especialmente de edades juveniles. De ahí surge el siguiente interrogante:

## **1.2 Pregunta**

¿Cómo aportar a la construcción de repertorio de rock progresivo con músicas latinoamericanas, a partir de la creación de dos arreglos para los bambucos “Corazón Errante” y “Bambuco en Em”, dentro del estilo Djent, basados en el análisis musical de la obra Sonorous de la agrupación The Omnific, para dúo de bajo eléctrico?

## **1.3 Objetivos**

### ***1.3.1 Objetivo General***

Aportar a la experimentación de fusión del rock progresivo con músicas colombianas a partir de la creación de dos arreglos para los bambucos “Corazón Errante” y “Bambuco en Em” utilizando los recursos técnico-interpretativos modernos del bajo eléctrico y los elementos rítmicos, armónicos y melódicos del Djent, en la obra “Sonorous”, con el propósito de establecer un diálogo entre la música tradicional y las corrientes contemporáneas.

### **1.3.2 *Objetivos específicos***

- Determinar semejanzas y diferencias en los elementos rítmicos, armónicos y melódicos de las obras “Corazón Errante”, “Bambuco en Em” y “Sonorous” a través del análisis musical.
- Identificar los procesos tecnológicos que intervienen en la producción estética del sonido dentro del estilo Djent y cómo estas contribuyen a las fusiones con otros ritmos.
- Aplicar los recursos técnico-interpretativos del bajo eléctrico desarrollados por la agrupación The Omnific al proceso de experimentación propuesto.

## **1.4 Justificación**

Este proyecto expone y propone la importancia de la experimentación musical y la exploración de nuevas sonoridades en el mundo de la música contemporánea. La fusión de géneros musicales es una práctica común en la historia de la música y ha permitido el surgimiento de nuevos estilos y tendencias. En este sentido, la fusión del Djent con el bambuco colombiano puede generar una propuesta musical innovadora, que permita la apertura de nuevos caminos en la música contemporánea en Colombia.

La importancia del bambuco como un género musical tradicional de Colombia, reside en la identidad cultural que ha generado en el país. Por lo tanto, la inclusión de los elementos de este estilo permitirá una conexión con la tradición cultural colombiana y resignificar esta música en la audiencia joven. De hecho, desde hace años diferentes iniciativas buscan el rescate de tradiciones musicales de distintas regiones, con ayuda de fusiones o de la reivindicación de ritmos pacíficos o caribes, por ejemplo, Gómez (2020) presentó una propuesta musical creativa e innovadora que tuvo como objetivo integrar elementos característicos del currulao y del jazz, con el fin de incluir sonoridades diversas a la música tradicional o popular colombiana.

Además, se evidencia su rica estructura rítmica y melódica, la cual ha sido objeto de estudio y reinterpretación en diferentes contextos y estilos musicales. En este sentido, existe la oportunidad de explorar nuevas formas de interpretación y agregar elementos musicales a los

bambucos “Corazón Errante” y “Bambuco en Em” mediante la utilización de instrumentos como el bajo eléctrico, la batería y el sintetizador.

De esta manera, el uso del dúo de bajo eléctrico, la batería y el sintetizador como elementos principales, permite una amplia gama de posibilidades sonoras y rítmicas que pueden ser exploradas en la fusión de estos dos géneros musicales. La experimentación con estos instrumentos permitirá la creación de texturas sonoras únicas, que enriquecerán el resultado final de los arreglos musicales.

Por otro lado, este trabajo de grado realizará un análisis en profundidad de la obra 'Sonorous' de la banda The Omnific, la cual son reconocidas por su innovadora utilización del bajo eléctrico, la batería y el sintetizador en la música instrumental.

Inicialmente, se llevará a cabo un análisis detallado de las estructuras melódicas, rítmicas y armónicas de la obra 'Sonorous'. Se prestará especial atención a las técnicas de interpretación utilizadas en el bajo eléctrico, la batería y el sintetizador, así como a la interacción entre estos instrumentos. Este análisis servirá como base para la posterior adaptación de estas técnicas al contexto de los bambucos seleccionados.

Posteriormente, se realizarán los arreglos de los bambucos 'Corazón Errante' y 'Bambuco en Em' para dúo de bajo eléctrico, batería y sintetizador. Estos arreglos estarán fundamentados en el análisis previo de la obra de The Omnific y buscarán incorporar elementos y técnicas propias de la música progresiva, adaptándose al lenguaje y la estructura de los bambucos. Se explorarán nuevas sonoridades y recursos tímbricos, así como la interacción entre los instrumentos para enriquecer la interpretación de estas piezas.

Mediante este estudio, la investigación busca contribuir a la diversificación y enriquecimiento del repertorio de la música tradicional colombiana, explorando nuevas posibilidades sonoras y estilísticas a través de la adaptación de elementos de la música progresiva. Además, se pretende generar un diálogo entre la música tradicional y las corrientes contemporáneas representadas por la obra de The Omnific, ampliando así el alcance y la relevancia de los bambucos en el ámbito musical actual.

Finalmente, la realización de este proyecto permitirá el desarrollo de habilidades y destrezas en sus autores, ya que implica la investigación, experimentación y aplicación de

procesos de producción y técnicas instrumentales avanzadas en la elaboración de los arreglos. Esto permitirá una formación más integral y un aporte significativo al campo de la música contemporánea.

## **1.5 Antecedentes**

En este apartado se presenta un resumen de algunas investigaciones relacionadas con el tema de estudio; estas sirven como referencia para visualizar los aportes, fusiones, metodologías, estrategias, técnicas y modelos que han sido utilizados en procesos similares al presente proyecto.

### ***1.5.1 Estudios internacionales***

Dentro de las investigaciones rastreadas a nivel internacional se destaca la realizada por Betancourt (2019) titulada “The Djent Approach: análisis de técnicas de producción, características del estilo Djent, adaptadas y aplicadas a dos temas inéditos del mismo estilo”. Los objetivos que planteó el autor se centran en revisar y analizar las técnicas de producción musical del estilo Djent e incorporarlas a algunos temas inéditos del autor.

Metodológicamente la investigación se realizó en dos etapas, el trabajo de análisis teórico y el momento de producción musical. Adicionalmente se realizó un análisis sobre las técnicas de producción, grabación y mezcla del estilo Djent. Como resultado significativo, el proyecto logra “...nutrir el repertorio del estilo Djent en el Ecuador y aportar a su crecimiento; también contribuye a profundizar la comprensión de los enfoques y herramientas necesarias para incentivar la producción independiente con altos grados de calidad” (Betancourt, 2019, p.7)

Otra investigación destacada es la de Salgado (2021), titulada *New djeneration* producción, con enfoque en guitarras para dos composiciones inéditas, con base al análisis de los temas, “Kind” del artista Plini y “Wave of Babies” de la banda Animals as Leaders del estilo Djent. El objetivo central fue crear un producto mediante la expresión musical que otorga el estilo Djent. La metodología utilizada fue un proceso de preproducción, producción y postproducción. La conclusión más relevante del proyecto tiene que ver con la posibilidad de creación, no solo para el autor, sino también para la audiencia, el hecho de dejar un aporte en este tipo de música.

En esta misma línea la investigación de Égüez (2020) titulada Diálogos entre el Jazz y el Djent: Análisis de los elementos musicales y recursos rítmicos pertenecientes al metal progresivo en el álbum "Mockroot" de Tigran Hamasyan aplicados a la composición de tres canciones y un recital final, concluyendo que es posible hacer un aporte para la composición novedosa a partir de la fusión de géneros que en principio pasarían como divergentes tales como el jazz y el metal progresivo.

### ***1.5.2 Estudios nacionales***

En el ámbito nacional se encuentran varias creaciones y aportes de gran relevancia. Una de las investigaciones que se destaca es la de Merchán (2018) titulada “Análisis de 2 obras de la banda Animals As Leaders y aportes interpretativos para la guitarra eléctrica dentro del contexto del Djent”. Es evidente que los referentes interpretativos son comunes en las distintas investigaciones, si bien presentan enfoques diferentes, los intereses por el Djent se comparten por parte de los intérpretes de los nuevos géneros y propuestas musicales. En este trabajo se tuvo como objetivo mostrar qué aportes interpretativos y musicales puede obtener un guitarrista o un músico en general al abordar piezas de la agrupación Animals as Leaders.

La Metodología se basó en hacer un análisis del contexto de la agrupación, posteriormente del guitarrista y de las dos piezas de la agrupación, “CAFO” y “The Woven Web” para demostrar los aspectos musicales más importantes y técnicos acerca de lo referente a la guitarra eléctrica.

Desde otra perspectiva se realizó el análisis del trabajo de Martínez (2015), que lleva como título Adaptación de Elementos Técnicos, Rítmicos Y Tímbricos de la Bandola Llanera a la Guitarra Eléctrica: Un Proceso Creativo en Una Obra Inédita de Rock, en este trabajo se plantea el acercamiento a la música llanera y en particular a los dos golpes llamados Gabán y Pajarillo. El método utilizado fue la transcripción y el posterior análisis musical de la bandola llanera. Dentro de los logros alcanzados está la apropiación del lenguaje rítmico, técnico y tímbrico de dicho instrumento para pasar a la adaptación del género rock y más específicamente al subgénero del metal a través de la guitarra eléctrica. Se trae a colación este proyecto como una muestra de las fusiones y creaciones que se han venido haciendo de los géneros tradicionales con géneros de otras culturas que impactan a la población juvenil.

Otro de los aportes destacados es el de Ortegón (2018), que plantea la investigación “Aportes interpretativos y creativos a la batería en el rock colombiano” de Carlos Cortés y Gregorio Merchán”, continuando con la idea de la fusión de ritmos tradicionales con instrumentos provenientes del rock. En este proyecto se buscó mostrar los aportes interpretativos y creativos que han hecho dos músicos a la propuesta del rock en Colombia. Metodológicamente se analizan nueve piezas musicales en donde se evidencia la composición y creación a partir de la batería. El texto también da cuenta de los referentes históricos del rock en Latinoamérica y en Colombia como preámbulo para explicar el desarrollo musical de los compositores y su aporte en términos técnicos en las piezas musicales. El fin de la investigación es mostrar el panorama con respecto a la creación e interpretación y como en Colombia el rock es una alternativa musical vigente y de gran impacto.

Finalmente se debe decir que revisar las investigaciones realizadas en otros contextos sirve para demostrar que el ejercicio de fusión de ritmos y géneros se viene trabajando ampliamente. Con esto se reitera la pertinencia de este proyecto y su posibilidad de aportar e innovar en el contexto colombiano.



Palabras Clave:

Música tradicional colombiana

Metal progresivo

Bambuco

Djent

Arreglos

Métodos de composición

Cultura

El bajo eléctrico

Procesos de sonido

Fusiones musicales

Innovación musical

Técnicas instrumentales

Influencias culturales

Interpretación creativa

Exploración tímbrica

Composición contemporánea

Técnicas de bajo eléctrico

Instrumentación moderna

Adaptación de géneros

Expresión musical

## 2 Marco teórico

### 2.1 El Djent

#### 2.1.1 *Orígenes del rock progresivo*

El rock progresivo se define como una derivación de la música rock que se manifiesta a mediados de los años 60 y se desarrolla durante la mitad de los años 70. Para Juan Carlos Cortés, la década de los 60, fue una época de gran agitación a nivel cultural, político y social; en este periodo se hace presente los ideales revolucionarios, sin embargo, lo cataloga como una época optimista, de la cual surge una generación que, a través del rock, encuentra un excelente medio de expresión. (Cortés, 2013)

El Reino Unido sería el epicentro de este nuevo género que emerge a partir de la exploración de nuevas sonoridades tomando elementos de otras músicas como el jazz y la música clásica. Los músicos de rock que realizaron estudios de formación musical, hicieron uso del conocimiento teórico que les brindó la academia para realizar composiciones más complejas, donde experimentaron con las estructuras de las canciones, incluyendo improvisaciones y arreglos musicales que hasta el momento en la música rock no se habían realizado.

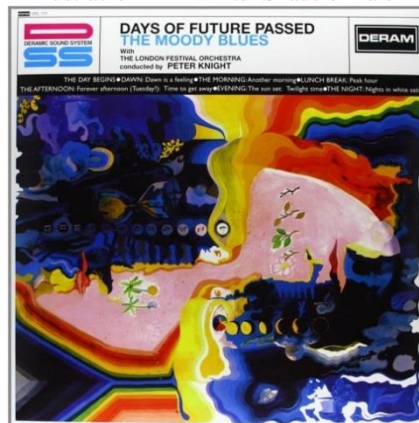
En el año 1967 se establece lo que se denomina el kilómetro cero del Rock progresivo. Pues en este mismo año dos bandas de origen inglés desarrollaban un nuevo sonido, el cual fue presentado como “Rock sinfónico”. La banda Procol Harum con el sencillo “A Winter Shade of Pale”, y la banda The Moody Blues con el álbum conceptual “Days of Future Passed” proponen una nueva sonoridad a partir del sincretismo entre la música clásica y el rock.(Pérez, 2017). A continuación, se presentan las carátulas de los álbumes mencionados, una muestra del cambio cultural que se adelantó en la época:

Ilustración 1 "A Winter Shade of Pale"



Fuente: Imagen tomada de <https://rateyourmusic.com/release/album/procol-harum/a-winter-shade-of-pale-11/>

Ilustración 2 "A Winter Shade of Pale"



Fuente: Imagen tomada de <https://www.progarchives.com/album.asp?id=1938>

Entre los años 1968 – 1976 el rock progresivo tuvo un amplio desarrollo musical siendo Londres la cuna de las agrupaciones más importantes del género. Entre los grupos más destacados están Genesis, Yes y King Crimson, quienes serían determinantes para la transición del rock progresivo a un nuevo género que a finales del año 1976 se empezó a consolidar como metal progresivo. “King Crimson fue la primera banda en explorar cambios de tempo, arreglos largos y extraños usando acordes poco comunes para el estilo y salían de lo establecido” (Hammet, comunicación personal, 2011).

### 2.1.2 *Metal Progresivo*

En la serie documental *Metal Evolution* (Dunn, 2011), el antropólogo Sam Dunn realiza una investigación acerca del género Metal donde abarca sus raíces, estilos y desarrollo. En el episodio 11 se enfoca exclusivamente en el metal progresivo, quien lo define como el subgénero más inusual y experimental. Además, relaciona músicos compositores del periodo barroco y el romanticismo, entre ellos Johann Sebastian Bach, Richard Wagner y Niccolò Paganini, como grandes influencias para los músicos que se especializan en este género.

De este modo la música clásica incide en el desarrollo del sonido progresivo en el rock y el metal creando nuevas técnicas de interpretación para los instrumentos. “En el año 1971, graba el primer álbum llamado *Nursery Cryme* con la agrupación Génesis. En este proceso, intenta

ejecutar una línea de *Toccata et fuga* implementado la técnica de Tapping por primera vez en este estilo” (Hacket, comunicación personal, 2011).

En el año 1968 nace una banda que expande los horizontes de la música progresiva, Rush. Tenían el sonido pesado característico del metal, pero también otros sonidos que hasta el momento no se habían escuchado. Geddy Lee, bajista, vocalista y fundador de Rush, habla de las influencias musicales que llevaron a la banda a crear un nuevo estilo, entre ellas las agrupaciones Genesis y Yes por parte de la música progresiva, y el Hard Rock de Led Zeppelin.

Geddy Lee (2011) afirmó: “No temían poner en su música influencias desafiantes. Había melodías complejas, cambios de tiempo. No solo texturas o melodía, también drama. Pero eso fue lo que me atrajo y me envió en esta especie de viaje para intentar emularlos cuando era un músico joven”.

Experimentaban con un nuevo sonido, un Hard Rock bastante pesado y el rock progresivo. A mediados de los 70, Rush consolidaba su sonido con el lanzamiento de su tercer álbum “2112”. Este sería el punto de partida para la creación de un nuevo estilo, el nacimiento del metal progresivo. La carátula es una expresión que simboliza la creatividad naciente entre la individualidad y la masa en la existencia del ser humano, así lo expreso su creador Syme (1983):

Ilustración 2 "2112"



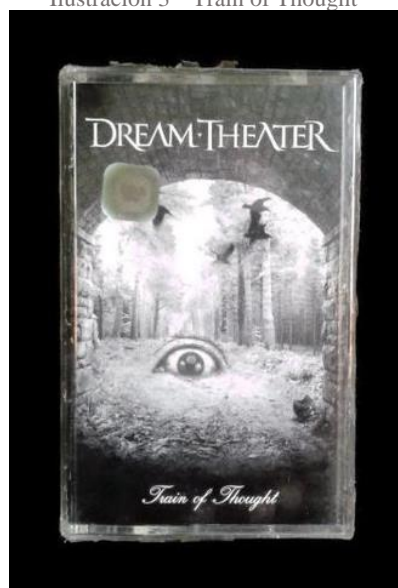
Fuente: Imagen tomada de <http://www.2112.net/powerwindows/211240anniversary.html>

A principios de los años 80, mientras Rush y otras bandas progresivas dejaban de lado su sonido pesado, el Heavy metal surgía. Agrupaciones como Iron Maiden, Judas Priest y Van Halen trazaban su rumbo a un sonido más agresivo, impulsando la cultura del metal. La primera banda de la nueva generación de heavy metal que introdujo la música progresiva fue

Queensrÿche, de Seattle. Esta banda proporcionaba sonidos novedosos a partir de influencias como Pink Floyd. Además, adoptaron elementos característicos de la música clásica, del jazz y del pop. En 1988, Queensrÿche lanzó “Operation Mindcrime”, considerado como el álbum de metal progresivo más importante desde “2112” de Rush (Dunn, 2011). “El propósito del ejercicio era crear un disco conceptual. Uno inspirado después de lo sucedido antes: The Wall (Pink Floyd), Tommy y Quadrophenia (The Who). Tomamos esos álbumes como modelos y les dimos nuestro toque” (Tate, comunicación personal, 2010).

Por otro lado, a mediados de los 80, tres estudiantes de la prominente Berklee College of Music se interesaron en explorar a fondo el metal progresivo, lo que más adelante daría como resultado la formación de la banda Dream theater. “Cuando formamos Dream theater con John Myung y John Petrucci ahí estábamos, en la sala de práctica de Berklee mientras los demás tocaban jazz, nosotros tocábamos metal y progresivo.”(Portnoy, comunicación personal, 2011).

Ilustración 3 "Train of Thought"



Fuente: Imagen tomada de <https://dreamtheater.club/discography/studio-albums/train-of-thought/>

John Petrucci asegura que la banda contiene elementos de instrumentación, canciones con extensiones e historias diferentes al estilo de la agrupación Yes. Además, fusiona el sonido extremo de Metallica, caracterizado por ritmos rápidos, baterías fuertes y riffs de guitarra

pesados. Es una banda que continua vigente. Su producción de sonidos avanza y contribuye al género de forma activa y permanente, por lo que es una gran influencia en el contexto donde cada vez hay más representante y promotores.

### ***2.1.3 El nacimiento de un nuevo estilo***

A finales del siglo XX las bandas empezaron a combinar el sonido extremo con la sensibilidad progresiva y fue en Suecia donde la Banda Meshuggah propuso sonoridades más oscuras y con mayor complejidad rítmica. “llevaron la idea de aventuras rítmicas más allá que cualquier otro. Este material es tan intelectual y complejo rítmicamente que estos tipos deben ser genios de las matemáticas” (J. Petrucci, comunicación personal, 2011).

Para Égüez (2020), el Djent metal se caracteriza por su estructura rítmica compleja, que se logra a través del uso de patrones polimétricos y polirrítmicos, así como por su énfasis en el uso de escalas y arpegios disonantes. Otra característica es el uso de riffs sincopados y complejos, así como su énfasis en la técnica instrumental y la producción de alta calidad.

Este estilo ha tenido una gran influencia en la música contemporánea, no solo en el metal progresivo sino también en otros géneros musicales. González (2005) asegura que bandas como Periphery y Tesseract han sido clave en la popularización del Djent y su incorporación en la música popular. Además, el Djent ha influido en el desarrollo de otros géneros como el metalcore y el deathcore.

Por último, la producción en el Djent ha sido una influencia importante en el desarrollo de la producción musical en la actualidad, especialmente en crear sonidos nuevos limpios y definidos.

## **2.2 El bajo eléctrico**

### ***2.2.1 Historia del bajo eléctrico***

El bajo eléctrico es un instrumento de cuerdas que ha sido clave en la música popular desde su invención en la década de 1950. La idea de un bajo eléctrico fue concebida por primera vez por el inventor y músico estadounidense Paul Tutmarc en la década de 1930 (Kirkeby, 2017). Tutmarc creó el primer bajo eléctrico comercial, llamado Audiovox Model 736 Bass Fiddle, en 1935. En la siguiente imagen se aprecia a Tutmarc (1929-1972) con su invención:

Ilustración 4 Paul Tutmarc



Fuente: Imagen tomada de <https://jivetimerecords.com/northwest/paula-tutmarc/>

Pero fue Leo Fender quien revolucionó la música popular con el lanzamiento del Precision Bass de Fender en 1951. Este instrumento proporciona un sonido de bajo profundo y potente que podía ser amplificado fácilmente, y se convirtió rápidamente en el estándar para la música rock y pop (Goodwin, 2002). Antes de la invención del bajo eléctrico, el Contrabajo era el instrumento que proporcionaba la línea de bajo en la mayoría de las bandas de jazz y orquestas. Sin embargo, su tamaño y peso hacían que fuera difícil de transportar y requería una gran amplificación para ser escuchado por encima de los demás instrumentos.

Aquí se ve a Fender quien es muy reconocido por su creación y aportes a la guitarra eléctrica, como ya se mencionó, realizó un gran aporte con el Precision bass, que también se muestra en la ilustración:

Ilustración 5 Fender con bajo Presicion '54



Fuente: Imagen tomada de <https://guitarrista.com/sites/default/files/image/Leo%20Fender.jpg>

A medida que el bajo eléctrico se convirtió en un elemento esencial en la música popular, los músicos experimentaron con nuevas técnicas y estilos de interpretación. Algunos de los bajistas más influyentes de la historia incluyen a James Jamerson, quien tocó en muchas grabaciones de Motown en la década de 1960, y Jaco Pastorius, quien introdujo una técnica innovadora de tocar con los dedos (Seddon, 2019).

Es así como, el bajo eléctrico ha sido fundamental en la evolución de varios géneros musicales. Por ejemplo, el funk de los años 70 se caracteriza por una fuerte línea de bajo, que se convirtió en el centro de atención en muchas canciones de ese género (Collins, 2011). Por lo tanto, se considera que el bajo tiene una fuerte influencia para el jazz y el rock. También, por su facilidad en la movilidad y ventajas en la amplificación, se incorporó en sonidos de la salsa y el reggae, sonidos provenientes de la herencia afroamericana o afrolatina.

Explican Paganini y Perez (2019). su función “se ubican frecuentemente en un espacio que oscila entre la función rítmica asociada a la base puramente rítmica de batería o tambores y la armonía o relleno armónico” (p. 3). De tal manera que su contribución es una especie de ‘bisagra’ entre la trama rítmica y armónica en el uso de los tonos graves (Coli, 2018, como se citó en Paganini, 2019) y de tímbricas percusivas en el bajo eléctrico y el contrabajo. Usos que se dan para las sonoridades que van apareciendo en el siglo XX.

Otro elemento para tener en cuenta con la incorporación del bajo eléctrico es que como instrumento aporta condiciones tecnológicas antes no existentes y proveen velocidad haciendo



aportes novedosos a ritmos ya existentes o para crear nuevas sonoridades. En palabras de los maestros Paganini y Pérez (2019):

El bajo eléctrico como tecnología aporta en el desarrollo de esa función a partir de proporcionar mayor precisión y mayor versatilidad, mayor velocidad en líneas de bajo continuas y de nota repetida. De la misma manera la amplificación otorga nuevas posibilidades rítmicas y tímbricas, toques con púa y slap. Los pedales y efectos ensanchan al bajo en términos de altura, que deja de estar constituido por una única altura o nota para encuadrarse en un complejo sonoro de múltiples niveles armónicos. (p. 9)

Por lo tanto, es consecuente revisar el aporte del bajo eléctrico a la música andina colombiana, lo que ha incorporado en su sonido tradicional, dándole un enfoque más moderno y popular (García, 2015). A continuación, se hará referencia a esta fusión y como se avanza en el siglo XXI en la incorporación desde la tecnología y la digitalización a la música tradicional.

### ***2.2.2 El bajo eléctrico y la música andina colombiana***

En Colombia, el bajo eléctrico ha tenido un papel importante en la música andina, uno de los géneros más representativos del país, ya que esta se caracteriza por la utilización de instrumentos como el tiple, la bandola y la guitarra, pero en las últimas décadas el bajo eléctrico ha sido incorporado como un elemento clave en la sección rítmica de muchas agrupaciones andinas (Cortés, 2013). En este sentido, el bajo eléctrico ha permitido una mayor versatilidad en la ejecución de la música andina y ha abierto nuevas posibilidades sonoras.

Una de las figuras más destacadas en la incorporación del bajo eléctrico en la música andina es el bajista colombiano León Cardona. Así mismo, formó parte de un grupo musical conocido como el Luis Rovira Sexteto, el cual fue responsable de la primera grabación de jazz en Colombia en 1961. Aunque se enfocaban principalmente en el jazz y León Cardona era el guitarrista principal, en ocasiones interpretaban música andina colombiana, momento en el cual Cardona asumía el papel de bajista utilizando el bajo eléctrico (León, comunicación personal, 2018).

Además, ha sido pionero en la utilización del bajo eléctrico en la música andina y ha desarrollado una técnica única que combina la ejecución tradicional de la música andina con elementos propios del bajo eléctrico (Galindo, 2016).

Ilustración 6 León Cardona



Fuente: Imagen tomada de <https://www.radionacional.co/cultura/dos-leones-de-la-musica-andina-colombiana>

Desde allí se han incorporado sonidos y composiciones que han generado transformaciones para la música colombiana. También, el uso del bajo eléctrico en la música andina ha permitido una mayor conexión entre la música tradicional y la música popular. “La incorporación del bajo eléctrico en la música andina ha permitido una mayor aceptación de este género en la audiencia joven, que ha sido atraída por las posibilidades sonoras que ofrece este instrumento” (González, 2005). En este sentido, el bajo eléctrico ha sido clave en la renovación de la música andina y en su adaptación a las nuevas tendencias musicales.

De hecho se cuenta con autores reconocidos e intérpretes del ámbito nacional y en diversos géneros tradicionales como Lucho Bermúdez o Pacho Galán que comenzaron a hacer arreglos distintos, dando paso a otros artistas más comerciales como en la música del caribe él y en diferentes ámbitos o géneros que han incorporado la fusión y la música tradicional con lo experimental en sus creaciones, esto permite ver que hay paso para la experimentación y que el escenario artístico tiene amplias gamas y posibilidades para continuar aportando al repertorio musical colombiano.

## 2.3 Técnicas extendidas

El bajo eléctrico ha desempeñado un papel fundamental en la construcción sonora de diversos géneros musicales y ha experimentado una evolución que va más allá de su función tradicional como instrumento acompañante. La adopción de técnicas extendidas emerge como un fenómeno enriquecedor en la música contemporánea, permitiendo la exploración de nuevas sonoridades y ampliando las posibilidades expresivas del instrumento.

### 2.3.1 *Slapping y Popping*

Gregorio (2007) sostiene que el Slapping y Popping son técnicas ampliamente utilizadas para producir un sonido más percusivo en el bajo. El Slapping se realiza golpeando la cuerda con el lado izquierdo del pulgar derecho, preferiblemente cerca del hueso, generando golpes secos y rápidos (Ilustración #). Por otro lado, el Popping implica utilizar el dedo índice o medio de la mano derecha para enganchar la cuerda hacia arriba y luego soltarla, creando un movimiento similar a un latigazo contra los trastes metálicos del diapasón (Ilustración ##).

Ilustración 7 Técnica de Slap



Fuente: Autoría propia

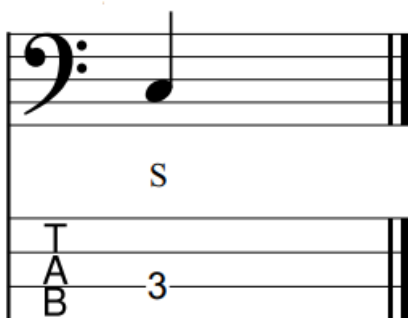
Ilustración 8 Técnica de Popping



Fuente: Autoría propia

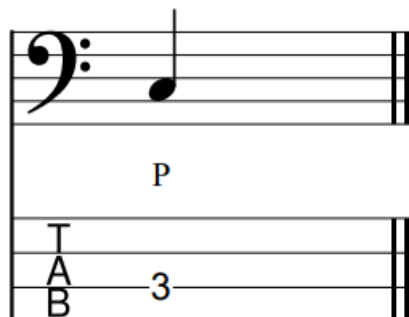
Para describir los términos y movimientos relacionados con el Slapping y el Popping, se utiliza una notación específica que se encuentra presente en la mayoría de los métodos y partituras de bajo eléctrico. A continuación, se presenta la nomenclatura detallada según Josquin des Pres en su libro *Slap Bass Essentials*.

Ilustración 9 Slap de pulgar (S)



Fuente: Método de bajo Slap Bass Essentials

Ilustración 10 Pop con el dedo índice (P)



Fuente: Método de bajo Slap Bass Essentials

### 2.3.2 *Fingerstyle*

De acuerdo con Torres (2018), la técnica conocida como fingerstyle se refiere también al uso de los dedos para tocar el bajo eléctrico. Aunque en sus inicios el bajo eléctrico era interpretado con plectro (y aún hoy en día algunos bajistas optan por esta opción), se produjo rápidamente un cambio hacia la utilización de los dedos índice y medio. Este cambio se orientó a simular la técnica de pizzicato empleada en el contrabajo, consolidándose como la técnica más ampliamente adoptada por bajistas de diversos géneros musicales.

En este contexto, se expone un ejercicio extraído del libro Bass Fitness de Josquin des Pres, diseñado para fomentar y mejorar la técnica fingerstyle. Este material proporciona una valiosa herramienta para el perfeccionamiento de habilidades específicas relacionadas con la interpretación del bajo eléctrico utilizando los dedos, ofreciendo una contribución práctica y aplicable al desarrollo técnico de los bajistas.

Ilustración 11 Ejercicio de Fingerstyle

UP

Fuente: Método de bajo Bass Fitness

Ilustración 12 Ejercicio de Fingerstyle

DOWN

The image shows a musical exercise for bass guitar. The top staff is a bass clef in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes. The bottom staff is a guitar-style tablature with strings labeled T, A, B from top to bottom. Fingerings are indicated by numbers 1-4.

Fuente: Método de bajo Bass Fitness

### 2.3.3 Armónicos

La técnica de armónicos implica tocar el bajo eléctrico de manera que resalte las frecuencias armónicas sobretonales de las cuerdas. Esto se logra colocando los dedos en puntos específicos a lo largo de la cuerda, produciendo sonidos brillantes y resonantes.

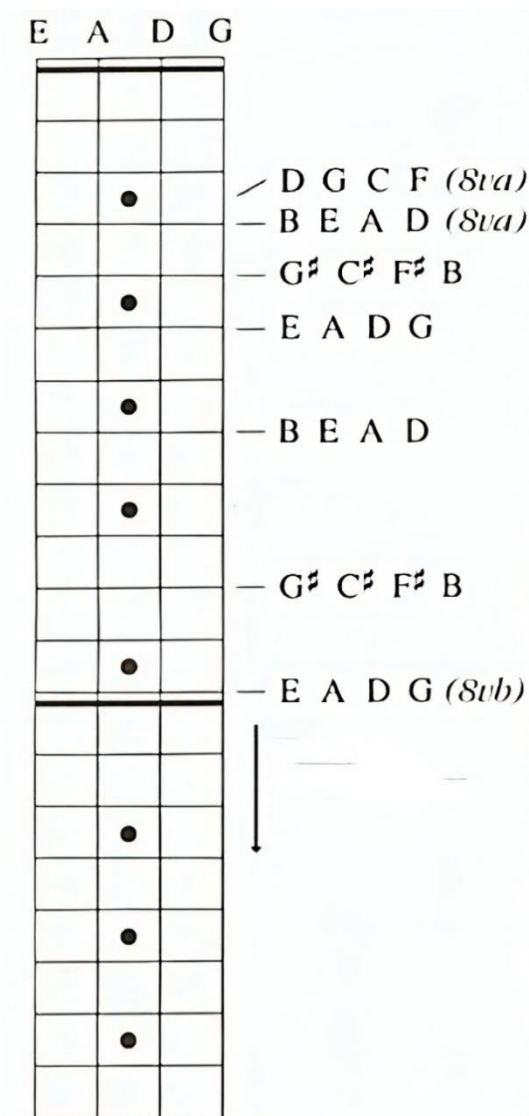
A continuación, se presenta la tabla que detalla los armónicos naturales en el diapasón del bajo extraída del libro *Modern Electric Bass* de Jaco Pastorius.

Ilustración 13 Armónicos naturales



Fuente: Autoría Propia

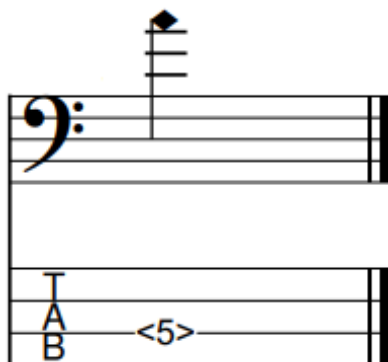
Ilustración 14 Armónicos naturales en el diapasón



Fuente: Modern Electric Bass

Según Gregorio (2007), la representación de armónicos en la notación musical se efectúa mediante la sustitución de las notas circulares por notas romboidales. Este cambio se realiza manteniendo la ubicación precisa de las notas, ya sea en líneas o espacios, de acuerdo con la partitura.

Ilustración 15 Notación de armónicos naturales



Fuente: Autoría propia

### 2.3.4 *Tapping*

Conforme a la investigación de Torres (2018), el Tapping es una técnica aplicada tanto en la guitarra como en el bajo eléctrico, que implica el uso de los dedos de ambas manos para presionar las cuerdas sobre el mástil del instrumento, produciendo el sonido de las notas. Dentro del ámbito del bajo eléctrico, Stuart Hamm y Victor Wooten han sido grandes exponentes de esta técnica, contribuyendo significativamente a su desarrollo.

Ilustración 16 Técnica de Tapping



Fuente: Autoría propia



En lo que respecta su la notación musical, la representación del Tapping en el pentagrama sigue un proceso similar al empleado para describir los términos y movimientos asociados con el Slapping y el Popping. Esta notación específica, ampliamente utilizada en métodos y partituras de bajo eléctrico, sigue una nomenclatura detallada como se retrata en la siguiente ilustración.

Ilustración 17 Ejercicio de Tapping

The illustration shows a musical exercise for tapping on a bass guitar, consisting of two staves. The top staff is a standard musical staff with a bass clef and a '4' indicating a fourth fret. It contains eight notes, each marked with a 'T' above it, representing a tapping action. The notes are: G4 (4th fret), A4 (5th fret, marked with a sharp sign), B4 (6th fret), C5 (7th fret), D5 (8th fret), E5 (9th fret), F5 (10th fret), and G5 (11th fret). The bottom staff is a tablature staff with a 'T' and 'B' at the beginning. It shows the fret numbers for the tapping exercise: 12, 11-14-11, 12, 11-14-11. The numbers are connected by horizontal lines, indicating the sequence of frets to be tapped.

Fuente: Autoría propia

## 2.4 El bambuco

### 2.4.1 *Historia del bambuco en Colombia*

Las manifestaciones culturales de la sociedad expresan sus sentires, creencias, modos de vida de formas muy diversas y es muy complicado sintetizar los significados que pueden encontrarse al respecto. Uno de los aspectos más sobresalientes tiene que ver con el folclor como una muestra de la identidad de un país. El caso colombiano es un gran ejemplo de lo dicho puesto que a lo largo de su historia y gracias a la diversidad de regiones que posee, además de las distintas influencias étnicas, ostenta como lo señalan Silva y Criollo (2014), una riqueza y variedad de manifestaciones artísticas, hasta el punto de que cada región posee unas características folclóricas propias y originales.

Una de las manifestaciones culturales que es prueba de lo mencionado es la tradición musical. En este caso se hace referencia específicamente al Bambuco. Este es un ritmo tradicional y muy representativo de la región colombiana y su aparición data de “...la Colonia y en el ejercicio de escudriñar sus raíces encontramos elementos de procedencias muy diversas. Está presente en nuestra historia, aún en las gestas de independencia, lo cual hace del bambuco un símbolo patrio en sí mismo” (Banco de la República, Parr.1).

Tanto historiadores como folcloristas se han encargado de recoger datos de diversa índole para rastrear los inicios del bambuco y su origen geográfico. Uno de ellos fue Miñana (1997) quien elaboró una reseña a partir del diccionario folclórico de H Davidson para explicar que los recorridos muestran la aparición del bambuco como baile en pareja suelta como:

...un fenómeno desde el siglo XIX que aparece en el Gran Cauca y se dispersa rápidamente por el sur... y por el norte a través de las riberas del Cauca y del Magdalena, convirtiéndose, en menos de 50 años, en música y danza nacional (Miñana. 1997, pág. 2).

La siguiente ilustración es una representación de esta danza en sus orígenes:

Ilustración 18 Pareja bailando Bambuco



Fuente: Imagen tomada de <https://www.alamy.es/pareja-bailando-la-danza-tradicional-del-bambuco-danza-popular-de-origen-campesino-ciudad-de-bordo-departamento-del-cauca-colombia-america-del-sur-viaje-a-traves-de-la-america-equinoccial-1875-1876-por-edward-francois-andre-le-tour-du-monde-1879-image470834542.html>

En resumen, puede decirse que el bambuco está presente en Colombia desde los inicios de la formación y consolidación del Estado como país independiente, de hecho, en las batallas libertadoras se hace alusión a algunos versos creados por los soldados patriotas, tal como señala Piñeros citado por Rodríguez (2012) cuando manifiesta que reconoce algunos versos de “La Guaneña” bambuco de origen pastuso de comienzos del siglo XIX.

Así como se su origen desde tiempos remotos, también se reconocen las diferentes acepciones o formas de interpretación que varían de acuerdo con las influencias o autores regionales, al respecto Jaramillo y Trujillo (1991) explican: “Hay Bambucos Caucanos, Antioqueños, Cundiboyacenses, Bogotano, Santandereano, Tolimense y Huilense; es decir que el bambuco se toca y se baila en la zona andina, en todas sus cumbres planicies y laderas.” Esto demuestra que ha sido un ritmo que se ha perpetuado con el paso de los años y sigue teniendo gran relevancia en el desarrollo musical del país.

#### **2.4.2 Transformaciones en el bambuco**

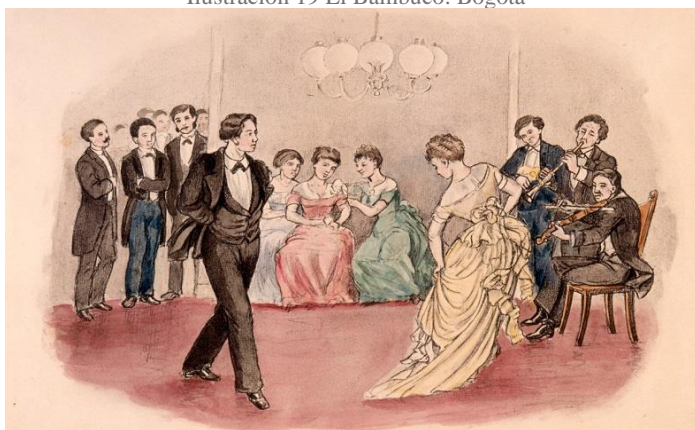
El bambuco como género musical tuvo un surgimiento relacionado con las influencias culturales a la sociedad que pertenecía, por ello, los investigadores señalan una etapa relacionada con la época militar en donde surgieron versos que apoyaban las campañas libertadoras. Por ello, Miñana (1997) explica que para esta época en la que los ritmos ingleses estaban en boga por ser

aliados de la campaña de Bolívar era necesario un ritmo propio que se identificara con los sectores populares. Al respecto dice Miñana (1997) “tenía que ser algo nuevo, algo mestizo y esos requerimientos los cumplía el bambuco”.

En efecto, se señala que “la música, además de material sonoro, es un hecho de contenido social determinado al igual que la política o la economía; las sociedades tienen entonces una representación sonora manifiesta en la música que circula, elabora y consume” (Cruz, 2002), por ello la importancia de hacer que perduren los ritmos folclóricos a través del tiempo y en diferentes lugares.

De esta manera el bambuco se popularizó y a pesar de contar con “...un origen en los ensambles de vientos y percusión formados por indígenas y negros en la vieja provincia sureña del Gran Cauca (véase Miñana 1997). Para finales del mismo siglo, el bambuco había entrado en los salones aristocráticos de Bogotá” (Santamaría, 2007). En la siguiente ilustración se refleja los cambios sociales y adaptaciones que se generan en el bambuco con el pasar del tiempo:

Ilustración 19 El Bambuco. Bogotá



Fuente: Imagen tomada de <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/el-bambuco-bogota-ap1332>

La influencia del discurso de élite de la sociedad colombiana de la época conllevó al desconocimiento de la influencia de otros ritmos o de culturas diferentes a los sectores cargados de prejuicios coloniales, tal como lo explica Santamaría (2007), no podían aceptar la influencia de ritmos que consideraban inferiores melódica y rítmicamente.

Las discusiones puristas han subsistido hasta la actualidad en algunos escenarios, puesto que en algunos festivales se genera gran controversia cuando los intérpretes generan cambios o

fusiones a los ritmos tradicionales, tal como lo manifiesta Gautier (1997) quien explica cómo se ha desconocido la plasticidad del arte y enraizando en la historia y los purismos desconociendo la capacidad de interacción de los artistas.

Muestra de ello se ve representado en el trabajo realizado por la artista y compositora Victoria Sur, ella es un ejemplo del avance e incursión de este género:

“...tuvo sus inicios musicales como integrante del dueto de folclor tradicional Sombra y Luz con el que grabó cuatro discos y ganó el Festival “Mono Núñez” Victoria ha sabido conjugar la tradición del folclore continental con la innovación del jazz y la soltura del rock conservando el delicado equilibrio entre la sencillez y la complejidad del vasto universo de la canción (Banco de la república [banrepcultural], s.f.).

Esto demuestra que emprender búsquedas sonoras contribuye a fortalecer la diversidad de ritmos y así conectar distintas generaciones en intereses comunes. Por otra parte, Gautier (1997), que en su análisis dice:

El rechazo visceral de un sector de los organizadores y del público de los festivales de música andina hacia los jóvenes músicos de corte experimental que hacen presencia allí, se debe a que su creatividad rompe no solo con lo que debería ser la sonoridad apropiada de los bambucos, sino que, al trascender los límites de las formas, están redefiniendo también los procesos sociales y las ideologías asociadas a ellos. (Gautier, 1997, p. 43)

Es entonces imaginable las dificultades de los nuevos ritmos, sin embargo, la pertinencia de estos hace que se deba impulsar la creación y difusión para que se puedan consolidar cambios culturales alrededor de la música, además de motivar a nuevos intérpretes a continuar consolidando la fusión y la generación y exploración de caminos para enriquecer el folclor colombiano.

Ejemplo de ello son los intérpretes Hermanos Casallas, un dueto tradicional de Lérída Tolima, la familia ha perdurado el legado durante más de 22 años interpretando música andina, especialmente el bambuco, en 2022 ganaron el Mangostino de oro y para 2023 fueron declarados los Príncipes de la canción. Casanova, (2023).

Además, en sus presentaciones ahora están junto con su sobrino quien interpreta el bajo eléctrico, tal como se ve en la siguiente ilustración:

Ilustración 20 Hermanos Casallas



Fuente: Imagen tomada de *Cambio*. <https://cambiocolombia.com/region/el-bambuco-puede-sobrevivir-al-siglo-xxi>

En síntesis, puede afirmarse que los ritmos tradicionales se han visto provistos de posibilidades de innovación con la incorporación de instrumentos tecnológicos, por ende, la inserción de la digitalización contribuye también a incursionar en estrategias de cambio o generación de sonidos novedosos sin perder la esencia folclórica y sí contribuyendo a una mejor difusión del arte.

## 2.5 Adolfo Mejía

Ilustración 21 “Adolfo Mejía”



Fuente: Imagen tomada de El heraldo. <https://www.elheraldo.co/sociedad/50-anos-de-la-muerte-del-musico-adolfo-mejia-1013435>

Adolfo Mejía fue un destacado compositor, guitarrista, director y arreglista colombiano nacido el 5 de febrero de 1905 en San Luis de Sincé, Sucre. Su contribución a la música popular y académica de Colombia lo convierte en uno de los músicos más importantes del siglo XX en el país. Después de adentrarse en el mundo de la música de forma temprana gracias a su familia y recibir cierta educación formal en Cartagena, Mejía se involucró en la música explorando con una mezcla de estilos que incluyó jazz, música de baile y géneros colombianos como el pasillo y el bambuco (Bermúdez, 1999).

Durante su tiempo en Cartagena, Adolfo Mejía participó en varias estudiantinas que con el tiempo se convirtieron en orquestas de renombre como lo fue La Orquesta Jazz Band Lorduy en 1923, dirigida por el músico Francisco Lorduy, la cual se convirtió en la primera orquesta de Jazz en el país. En esta orquesta, Mejía interpretaba la flauta y realizaba arreglos junto al pianista

Ángel María Camacho y Cano (1901-1993) quien más adelante se convertiría en un gran referente de la música del Caribe colombiano. Esta experiencia sirvió como un puente importante en la trayectoria de Adolfo Mejía, introduciéndolo al mundo de los arreglos y la dirección musical (Interdís, 2005).

Según el investigador Enrique Luis Muñoz, Mejía viaja a Nueva York en marzo de 1930 en compañía del violinista Ladislao Orozco Figueroa. Allí forma parte del trio Albeniz como guitarrista junto al mandolinista argentino Terig Tucci y el laudista catalán Antonio Francés. Este trio era el grupo de planta de la cadena de radio y televisión National Broadcasting Company (Muñoz, 2011).

En 1933, Adolfo Mejía regresó a Cartagena y unos meses después se trasladó a Bogotá donde trabajó como bibliotecario de la Orquesta Sinfónica Nacional y se desempeñó como copista y arreglista. Para el año 1936, ingresa formalmente al Conservatorio Nacional de la Universidad Nacional, donde realizó estudios de armonía, contrapunto e historia de la música (Interdís, 2005).

“El período bogotano de Mejía fue decisivo para su vida musical porque aquí compone el preludio a la Tercera salida del Quijote y la Pequeña Suite” (Muñoz, 2011, p.53). Adolfo Mejía ganó el Premio Nacional de Composición Ezequiel Bernal en 1938 con su obra “Pequeña Suite” y como resultado de este logro obtuvo una beca para estudiar en la Escuela Normal Superior en Francia. Sin embargo, con el estallido de la segunda guerra mundial, Mejía no concluyó sus estudios y emigró a Italia donde tomó un barco barreminas con destino a Brasil donde conoce al director polaco Leopoldo Stokowsky, quien lo invitó a ser parte de la Orquesta de Jóvenes Americanos con quienes regresa a Nueva York (Muñoz, 2011).



Ilustración 22 Carné de la Escuela Normal Superior de París



Fuente: Imagen tomada de Interdís “Viajero de mí mismo” <https://www.youtube.com/watch?v=o7HpfDPgADY>

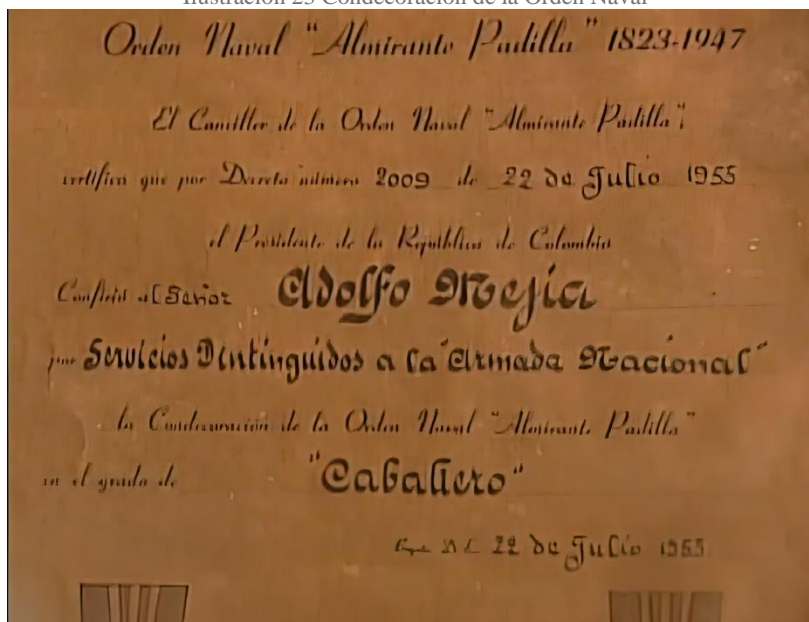
Según Bermúdez (1999), Mejía regresa a Cartagena en 1945 después de la guerra. Allí junto a otros artistas establecen la Sociedad Musical Pro-Arte donde desempeñó el rol de técnico musical en los conciertos sinfónicos. También participa como director de la Orquesta Sinfónica Nacional. “En este período, escribe Acuarelas colombianas, otra obra de inspiración nacionalista para orquesta de cuerdas y sus obras para piano, publicadas en 1990” (Bermúdez, 1999).

En 1955, Mejía recibe una condecoración por parte de la Armada Nacional con la Orden Naval Almirante Padilla en el grado de caballero. El musicólogo Egberto Bermúdez en el documental “Viajero de mí mismo” que trata sobre la vida y obra de Adolfo Mejía afirma:

Es un buen melodista, es un buen compositor de himnos. El himno de la Marina que es uno de los mejores que tenemos en mi opinión, comparado y si no mejor en algunos aspectos que el himno nacional colombiano, fue su composición (Interdís, 2005).

Otros reconocimientos importantes que tuvo Adolfo Mejía fueron el de Doctor Honoris Causa en humanidades por parte de la Universidad de Cartagena en 1970 y el Premio Nacional de Música por parte del Instituto Colombiano de Cultura en el mismo año, convirtiéndose en el primer compositor en recibirlo (Bermúdez, 1999).

Ilustración 23 Condecoración de la Orden Naval



Fuente: Imagen tomada de Interdís "Viajero de mí mismo" <https://www.youtube.com/watch?v=o7HpfdPgADY>

En sus últimos años de vida fue víctima de una trombosis cerebral que lo mantuvo por casi tres años recluido en su casa en completa inactividad. Finalmente, Adolfo Mejía fallece el 6 de julio de 1973 a la edad de 68 años a causa de un infarto cardiaco (Interdís, 2005).

## 2.6 Gentil Montaña

Ilustración 24 Gentil Montaña



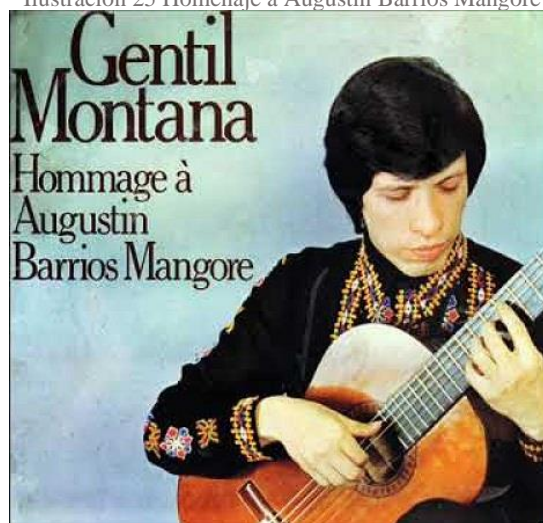
Fuente: Imagen tomada de <https://tolimatotal.com/montana-gentil/montana-gentil>

Gentil Montaña es uno de los pioneros de la guitarra clásica en Colombia. Nació el 24 de noviembre de 1942 en Ibagué, Tolima. Su familia es originaria de Purificación, sin embargo, debido a la violencia armada que había en el momento se vieron obligados a dejar su hogar trasladándose a la ciudad de Ibagué y posteriormente a Bogotá. Su influencia musical viene de familia por parte de su padre y su tío, quienes tenían un grupo musical. Sus primeros estudios musicales fueron a temprana edad con el violín, luego con la guitarra y el requinto. A la edad de ocho años ingresa al Conservatorio de Tolima donde tiene un acercamiento a la música clásica con los maestros Domingo Gonzales y Daniel Baquero (Pardo, 1995, p.465). Gentil Montaña formó parte de varios tríos, grupos de jazz y ensambles de música colombiana. Se convirtió en un embajador de la música colombiana llevándola a diferentes festivales alrededor del mundo donde fue invitado. (Pardo, 1995).

Según Amézquita (2014), durante el concurso Alirio Díaz en Caracas, se produjo una anécdota especial. El requintista Gilberto Puentes, quien tenía en alta estima como uno de los mejores del mundo, había tenido un encuentro previo con Gentil. Quedó notablemente impactado por su personalidad y genialidad. En ese momento, Gilberto Puentes se comprometió a regalarle un requinto, aunque desafortunadamente, el instrumento nunca llegó a las manos de Gentil.

En el año 1964, Gentil Montaña logró un hito importante al convertirse en el primer guitarrista e interpretar obras destacadas como el Concierto en Re Mayor de Vivaldi, el Concierto de Aranjuez y el Concierto op.99 para guitarra y orquesta de Castelnuovo Tedesco junto a la Orquesta Sinfónica y la Orquesta Filarmónica de Colombia. Además, durante este período, tuvo la oportunidad de recibir instrucción en orquestación de maestros de renombre como Gustavo Yepes, Emilio Atehortúa y Juan Carrúa. Posteriormente, en 1976, Gentil Montaña se fue el segundo guitarrista en el mundo al grabar un tributo a Agustín Barrios, titulado "Solo Barrios", durante uno de sus viajes a España y Francia. Sus composiciones abarcan una variedad de estilos tradicionales, incluyendo el Bambuco, el Pasillo, la Guabina, la Danza y el Porro, que se presentan en forma de suites. Como compositor y arreglista, se le considera uno de los más destacados en la misma categoría que Héctor Villalobos, Barrios Mangoré, Manuel Ponce y Antonio Lauro (Guevara, 2015).

Ilustración 25 Homenaje a Augustin Barrios Mangore



Fuente: Imagen tomada de <https://www.radionacional.co/musica/gentil-montana-guitarra-clasica-artistas-colombianos>

Trabajó como maestro en la Universidad Pedagógica Nacional y en la Academia Luis A. Calvo. También realizó algunas clases en el Conservatorio Superior de Música en París y en la Universidad Charles Darwin en Australia. En sus últimos años dedicado a la docencia inaugura la Fundación Gentil Montaña en Bogotá. Fallece a los 68 años en agosto del 2011 debido a una enfermedad neurodegenerativa llamada ELA dejando uno de los legados más importantes de la guitarra clásica en Colombia (Radio Nacional, 2021).

## 2.7 The Omnific

Ilustración 26 The Omnific



Fuente: <https://www.theomnific.com/>

La banda, una destacada agrupación de rock progresivo instrumental, surgió en la ciudad de Melbourne, Australia, en el año 2016. Fundada por los talentosos bajistas Matthew Fackrell y Toby Peterson-Stewart, junto al virtuoso baterista Jerome Lematua, esta formación trío se distingue por su innovador enfoque musical.

Lo que realmente distingue a este trío es su formato instrumental único. La combinación de dos bajos, batería y sintetizadores programados con una amplia gama de ambientes y efectos sonoros crea una experiencia auditiva cautivadora y original que encanta a sus seguidores.

El punto de inflexión en su trayectoria llegó de manera inesperada cuando Matt y Toby decidieron grabar un video casero interpretando una de sus composiciones para dos bajos y batería. La respuesta del público fue abrumadora: el video alcanzó la asombrosa cifra de 30,000

reproducciones en tan solo tres días. Impulsados por este éxito, la pareja decidió canalizar su energía creativa hacia la producción de su primer EP.

Así nació "Sonorous", el debut discográfico de la banda. Este EP es un testimonio de su talento y creatividad, y cuenta con el tema homónimo como primer sencillo. La recepción positiva de esta producción confirmó el lugar especial que esta banda ocupaba en el panorama musical y marcó el comienzo de una emocionante travesía en la escena del rock progresivo.

Su segundo Ep. Kismet que significa “destino” recorre una línea sólida entre ser un lanzamiento virtuoso que llama la atención y ser una epopeya musical de fondo excepcional. (Siever, 2017) En un comunicado de prensa, Matthew menciona que después de haber tenido una complicación médica y ser diagnosticado con Diabetes decide volver al estudio de grabación.

Es una liberación increíblemente personal para mí, ya que fui diagnosticado con Diabetes Tipo 1 en febrero de este año. Tener estas pistas para trabajar me ayudó a no abrumarme por los problemas que me cambiaron la vida y que estaba enfrentando, (Fackrrel, 2017)

Tras lanzar tres Ep y recibir gran acogida por sus seguidores, la banda se dispone a trabajar con el sello discográfico *Wild Thing Records & Management* y comienza a trabajar en lo que sería su primer álbum de larga duración.

después de dos años desde nuestro último lanzamiento, todos nosotros en THE OMNIFIC estamos ansiosos por compartir el próximo capítulo de nuestra historia con el mundo. Con una nueva relación con Wild Thing Records & Management, nuestra pasión por lanzar este álbum con un gran equipo detrás de nosotros es incomparable, (Weaver, 2021).

Así surge el álbum *Escapades*, un álbum que, según el sello discográfico, logró una importante aclamación internacional, alcanzando de manera impresionante el puesto número 3 en las listas de álbumes independientes de AIR de Australia. (Wild Things Records [wildthingrecords], s.f.)

En el 2023 la banda hace un gran tour por Australia, Reino Unido y Norte América.

Ilustración 27 Phat Mackerel World Tour



# THE OMNIFIC

## PHAT MACKEREL WORLD TOUR

**AUSTRALIA:**

- SEP 1 - SPECIAL EVENTS MEYAN
- SEP 1 - NORTHKOTE SOCIAL, MELBOURNE
- SEP 2 - METRO SOCIAL, SYDNEY
- SEP 3 - THE BRIGHTSIDE, BRISBANE
- SEP 5 - SUPERFLY STUDIOS | BIGSOUND FESTIVAL, BRISBANE \*
- SEP 7 - THE ZOO | BIGSOUND FESTIVAL, BRISBANE \*
- \*NO KEVIN

**EU / UK:**

- SEP 10 - SPECIAL EVENTS WALKWAYS, FUTURE STATIC & SHELL BEACH
- SEP 17 - ASB, BUDAPEST, HU \*
- SEP 18 - 872, VIENNA, AT \*
- SEP 19 - BILBOYNIA, PRAGUE, CZ \*
- SEP 21 - SAHNHOF PAULI | REEFERBAHN FESTIVAL, HAMBURG, DE
- SEP 22 - MOLDROW | REEFERBAHN FESTIVAL, HAMBURG, DE \*
- SEP 26 - BACKSTAGE CLUB, MUNICH, DE
- SEP 27 - NACHTLEBEN, FRANKFURT, DE
- OCT 1 - ESSIGFABRIK | EUROBLAST FESTIVAL, COLOGNE, DE \*

**NORTH AMERICA:**

WITH NE OBLIVISCARIS & BEYOND CREATION

- OCT 1 - SOUNDSTAGE, BALTIMORE, MD
- OCT 6 - UNDERWOOD HALLS, PHILADELPHIA, PA
- OCT 7 - THE BROADBERRY, RICHMOND, VA
- OCT 8 - THE MASQUERADE, ATLANTA, GA
- OCT 9 - THE OVERLINE, TAMPA, FL
- OCT 11 - THE HAVEN, ORLANDO, FL
- OCT 13 - WAREHOUSE LIVE, HOUSTON, TX
- OCT 16 - THE ECHO LOUNGE, DALLAS, TX
- OCT 16 - VIBES EVENT CENTER, SAN ANTONIO, TX
- OCT 17 - SUNSHINE THEATRE, ALBUQUERQUE, NM
- OCT 18 - THE NILE THEATRE, PHOENIX, AZ
- OCT 20 - HOUSE OF MILES, SAN DIEGO, CA
- OCT 21 - THE BELASCO THEATRE, LOS ANGELES, CA

- OCT 22 - DNA LOUNGE, SAN FRANCISCO, CA
- OCT 24 - METRO MUSIC HALL, SALT LAKE CITY, UT
- OCT 25 - KNITTING FACTORY, BOISE, ID
- OCT 26 - VIRGINIA STREET BREWHOUSE, RENO, NV
- OCT 27 - BOSSA NOVA BALLROOM, PORTLAND, OR
- OCT 28 - EL CORAZON, SEATTLE, WA
- OCT 29 - RICKSHAW THEATRE, VANCOUVER, BC
- OCT 31 - THE SKATELITE ROOM, EDMONTON, AB
- NOV 1 - THE PALACE THEATRE, CALGARY, AB
- NOV 3 - GOTHIC THEATRE, DENVER, CO
- NOV 4 - HOWL GROVE, LINCOLN, NE
- NOV 5 - FINE LINE, MINNEAPOLIS, MN
- NOV 7 - BOTTOM LOUNGE, CHICAGO, IL
- NOV 8 - CROCODRIFT BALLROOM, DETROIT, MI
- NOV 9 - OPERA HOUSE, TORONTO, ON
- NOV 10 - CLUB SONA, MONTREAL, QC
- NOV 11 - BRIGHTON MUSIC HALL, BOSTON, MA
- NOV 13 - GAMMERCY THEATRE, NEW YORK, NY

**TICKETS AVAILABLE FROM [THEOMNIFIC.COM/TOUR](https://www.theomnific.com/tour)**



Fuente: <https://www.theomnific.com/>



### **3 Marco metodológico**

#### **3.1 Tipo de investigación**

El presente proyecto se fundamenta en un enfoque de investigación cualitativa. Tal como expresan Bonilla y Rodríguez la investigación cualitativa “se orienta a profundizar casos específicos y no a generalizar” (Bonilla y Rodríguez, 2000, p.66) por ello es pertinente para explorar un repertorio especial y original. Los objetivos del enfoque cualitativo se centran en capturar la complejidad y subjetividad inherentes al proceso creativo, así como comprender las conexiones existentes entre los diversos objetos de estudio, en este caso los elementos musicales y culturales implicados en la creación del repertorio de rock progresivo con influencias latinoamericanas.

En este sentido, el investigador adopta un rol sensible y se involucra con el entorno o los objetos de estudio con los cuales se lleva a cabo la investigación. También sucede en este tipo de enfoque que se cuenta con informantes que guíen y le brinden datos pertinentes pero vivenciales al investigador, esto dará mayor factibilidad y credibilidad al estudio propuesto.

Otra de las características propias de este tipo de enfoque consiste en considerar que el problema planteado no es único e inamovible, por lo tanto, puede ir por una espiral que conlleve a preguntas que puedan modificarse o tomar rumbos distintos a los proyectados. Por este motivo, para el desarrollo de la investigación es importante desarrollar preguntas e hipótesis antes, durante o después de la recolección y el análisis de los datos, de esta manera se puede descubrir cuáles son las preguntas de investigación más relevantes e ir perfeccionándose, teniendo en cuenta que el desarrollo metodológico se apoya en un aspecto creativo e interpretativo de lo que va surgiendo durante el proceso de indagación.

#### **3.2 Diseño de investigación**

Los diseños fenomenológicos, como diseño de investigación, se distinguen por su objetivo principal de profundizar en las experiencias humanas en relación con un fenómeno

específico (Hernández, 2014). En esencia, su objetivo principal es triple: investigar, describir y comprender las experiencias de las personas relacionadas con ese fenómeno.

En este proyecto se empleará el diseño fenomenológico para investigar las percepciones y experiencias de músicos con relación a la fusión entre el rock progresivo y la música colombiana mediante el Djent. El enfoque de esta investigación se centrará en la creación de dos arreglos musicales inspirados en los bambucos "Corazón Errante" y "Bambuco en Em", tomando como referencia la composición original "Sonorous". Además, se llevarán a cabo entrevistas con expertos en el campo musical para explorar el diálogo que se establece entre la música tradicional y las tendencias contemporáneas. Esto permitirá una comprensión más profunda de este sincretismo musical y contribuirá al incremento del conocimiento y aprecio de la música intercultural y experimental en el contexto colombiano.

### **3.3 Categorías centrales del proyecto**

#### ***3.3.1 Bambucos tradicionales y su estructura musical:***

Investigación en la música tradicional de la región o cultura de origen de los bambucos. Esto incluye el análisis de la estructura musical, los ritmos, las escalas y los patrones melódicos típicos de los bambucos.

#### ***3.3.2 Djent como estilo musical:***

Estudiar el estilo Djent en términos de su historia, características musicales, influencias y elementos distintivos. Esto ayudará a comprender cómo integrar los bambucos tradicionales en un contexto Djent.

#### ***3.3.3 Técnicas de interpretación para bajo eléctrico:***

Investigar las técnicas específicas necesarias para tocar el bajo eléctrico en el estilo Djent, incluyendo el uso de fingerstyle, acordes, tapping y técnicas de slap.

#### ***3.3.4 Composición y arreglos:***

Investigación sobre las opciones de armonización y arreglos específicos que se pueden aplicar a los bambucos tradicionales para lograr el estilo Djent deseado.

### 3.3.5 Instrumentos y equipo:

Para el proceso de ensamble se implementará el uso de dos bajos eléctricos los cuales serán los encargados de llevar el protagonismo de las obras. Para esta ejecución se utilizará un bajo Ibanez Sr 605E y un bajo Ibanez BTB675, ambas cinco cuerdas y en afinación estándar (B, E, A, D, G).

Ilustración 28 Bajo Ibanez SR 605E



Fuente: Imagen tomada de [https://www.ibanez.com/usa/products/detail/sr605e\\_1p\\_03.html](https://www.ibanez.com/usa/products/detail/sr605e_1p_03.html)

Ilustración 29 Bajo Ibanez BTB 645



Fuente: Imagen tomada de [https://www.ibanez.com/usa/products/detail/btb745\\_1p\\_06.html](https://www.ibanez.com/usa/products/detail/btb745_1p_06.html)

Software Arturias CZ V y DX7, para controlador midi:

Ilustración 30 Software Arturias CZ V



Fuente: Imagen tomada de <https://www.arturia.com/products/software-instruments/cz-v/overview>

Ilustración 31 Software Arturias DX7



Fuente: Imagen tomada de <https://www.arturia.com/products/software-instruments/dx7-v/overview>

Batería Roland:

Ilustración 32 Batería electrónica Roland TD30k



Fuente: Imagen tomada de <https://www.roland.com/us/products/td-30k/>

Módulo Roland tm6:

Ilustración 33 Módulo Roland Tm6



Fuente: Imagen tomada de [https://www.roland.com/us/products/tm-6\\_pro/](https://www.roland.com/us/products/tm-6_pro/)

### Amplificador Darkglass Alpha & Omega 900:

Ilustración 34 Amplificador Alpha & Omega 900



Fuente: Imagen tomada de <https://www.darkglass.com/creation/alpha%20%b7omega-900/>

### Cabina Darkglass DG410N:

Ilustración 35 Cabina DG410N



Nota. Tomada de <https://www.darkglass.com/creation/dg410n/>

## Procesador digital de sonido Neural dsp Parallax y Gojira:

Ilustración 36 Neural DSP Parallax



Fuente: Imagen tomada de <https://neuraldsp.com/plugins/parallax>

Ilustración 37 Time effects Gojira DSP



Fuente: Imagen tomada de <https://neuraldsp.com/plugins/archetype-gojira>

## Amplificador Hartke:

Ilustración 38 Cabina HA2500



Fuente: Imagen tomada de <https://www.hartke.com/products/amplifiers/ha-series-amplifiers/ha2500/>

Ilustración 39 Cabina HL410



Fuente: Imagen tomada de <https://www.hartke.com/products/cabinets/hydrive-hl-cabinets/hl410/>



### **3.3.6 Producción musical y grabación:**

Investigación en técnicas de producción musical específicas para el género Djent, incluyendo la grabación, mezcla y masterización de las pistas.

## **3.4 Diseño de herramientas**

Para lograr estos propósitos, se emplearán métodos de investigación cualitativos, tales como el análisis musical, las entrevistas, la observación participante y el análisis de documentos. Estos métodos de recolección no están estandarizados y generalmente varían en su forma para cada investigación. “Su objetivo es recolectar las perspectivas y puntos de vista de los participantes incluyendo sus emociones, prioridades, experiencias, significados y otros aspectos más subjetivos.” (Hernández et al., 2016, p. 9). Esto contribuye a identificar las interacciones de los intérpretes con el contexto que habitan y que impactarán.

Estos métodos permitirán obtener datos detallados del proceso de creación de los arreglos, las decisiones artísticas tomadas, las influencias identificadas y las percepciones tanto de los músicos como del público. Elementos útiles para el momento de análisis y toma de decisiones durante el ejercicio creativo.

### **3.4.1 Diario de campo**

Esta herramienta cualitativa permite a los investigadores registrar y documentar todas sus experiencias subjetivas a lo largo del proceso de estudio. Según López (2014), esta desempeña un papel esencial en la recopilación de datos cualitativos, ya que permite capturar no solo los eventos objetivos y observaciones, sino también las reflexiones, emociones y percepciones personales del investigador.

En este sentido, se ha elaborado una tabla con el propósito de sistematizar el registro de datos relacionados con el desarrollo de la investigación. Asimismo, se anexa material recopilado como grabaciones, partituras y fotografías proporcionando una visión más integral y completa de todo el proceso.

Ilustración 40 Tabla de recolección de datos

Fecha	Actividad	Reflexión	Objetivo/Meta
1 de marzo de 2023	Análisis de la obra “Sonorous” de The Omnific.	Se comprendió a fondo el estilo Djent y tipos de técnicas que usa The Omnific, así como las posibles conexiones con el bambuco.	Explorar influencias y oportunidades de fusión entre los estilos.

Fuente: Autoría propia

### 3.4.2 Entrevista abierta

Según López y San Cristóbal (2014), la entrevista se caracteriza como una interacción verbal enfocada en temas o metas específicas, establecida mediante el intercambio de preguntas y respuestas. Hernández (2016) destaca que la entrevista, al ser una herramienta cualitativa, posee una naturaleza más íntima y flexible en la interacción entre el entrevistador y el entrevistado. Por lo tanto, se decidió hacer uso de la entrevista abierta como método de recolección de datos, dado que este tipo de entrevista se basa en una guía de contenido general, permitiendo al entrevistador adaptarla según la situación lo requiera.

El objetivo principal de realizar estas entrevistas es obtener información detallada y especializada sobre la música colombiana, centrándose especialmente en el género del Bambuco y su relación con otros estilos musicales, así como su evolución histórica y su relevancia en la actualidad. Cada entrevista tiene como fin explorar diferentes aspectos del Bambuco y su conexión con el rock progresivo, el bajo eléctrico, la fusión de géneros musicales y el estado actual del rock progresivo en Colombia. Los entrevistadores buscan profundizar en la comprensión de la música colombiana desde distintos enfoques, a través de la experiencia y conocimientos de los maestros entrevistados Guillermo Gerardo Plazas Reyes, Diego Hernán Saboya González, Mauricio Josué Sichacá Ávila y Diego Andrés Leiva Cabrales.

A continuación, se proporciona el esquema de una de las entrevistas empleadas. Las demás, junto con las respuestas brindadas por los entrevistados, se encontrarán en los anexos de este proyecto.

## Ilustración 41 Formato de entrevista

**Fecha:** 24 de septiembre de 2023      **Hora:** 20:00

**Lugar:** Universidad Pedagógica Nacional de Colombia

**Entrevistador:** John Edison Porras Rubiano y José David Escandón Ariza

**Entrevistado:** Guillermo Gerardo Plazas Reyes

**Introducción:**

Esta entrevista se llevará a cabo con el objetivo de desentrañar los elementos fundamentales que definen el Bambuco, así como para explorar su relación con otros géneros musicales, su importancia en la historia de la música colombiana y su relevancia en la actualidad.

**Preguntas:**

1. ¿Cómo describiría las características distintivas del Bambuco colombiano?
2. En términos de estructura musical, ¿qué elementos son típicos del Bambuco colombiano?
3. ¿Cuáles son los instrumentos más comunes utilizados en el género?
4. El Rock Progresivo a menudo se caracteriza por sus largas composiciones y su enfoque en la improvisación. ¿Qué papel juega la improvisación en el Bambuco?
5. ¿Cuáles son algunas técnicas instrumentales específicas utilizadas en el Bambuco colombiano?
6. La experimentación y la fusión de diferentes estilos son elementos comunes en el Rock Progresivo. ¿Existen también influencias de otros géneros musicales en el Bambuco?
7. En cuanto a las letras y temas líricos, ¿hay alguna temática recurrente en el Bambuco?
8. ¿Cuáles son algunos artistas o agrupaciones emblemáticas del Bambuco colombiano que considera como referentes importantes del género?
9. ¿Existen diferencias regionales en el Bambuco en términos de estilos o enfoques específicos? ¿Qué características regionales pueden encontrarse en este género?
10. ¿Cuál es su visión personal sobre la importancia del Bambuco en la historia de la música colombiana y su relevancia en la actualidad?
11. Por último, ¿podría recomendar algunos álbumes o canciones que considere ejemplares del Bambuco colombiano para aquellos que deseen explorar más a fondo este género?
12. ¿Qué opinión le merece las fusiones del bambuco con otros géneros?

### ***3.4.3 Análisis musical de las obras seleccionadas***

En esta herramienta, se aborda la metodología de implementación para el análisis de obras musicales, utilizando como referencia el libro "Análisis del Estilo Musical" de Jan LaRue. Este enfoque proporciona una base sólida para examinar los elementos esenciales de cada obra seleccionada, ofreciendo un análisis detallado que abarca aspectos como el sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y la forma. A través de la exploración de estos elementos, se busca comprender a profundidad la complejidad y riqueza de la música, descifrando sus componentes y estructuras subyacentes.

El primer paso en esta metodología implica la selección cuidadosa de las obras que serán objeto de análisis. Es fundamental elegir piezas musicales que representen una variedad de estilos, períodos y géneros, lo que permitirá una comparación significativa y una comprensión más amplia del panorama musical. Una vez seleccionadas las obras, se procede a aplicar el enfoque propuesto por LaRue, que se basa en la identificación y análisis de los elementos fundamentales de la música.

El sonido, como punto de partida, constituye la materia prima de la música y es fundamental para establecer la atmósfera y el carácter de una obra. Este aspecto abarca tanto la calidad del sonido producido por los instrumentos como las técnicas de producción utilizadas, como la dinámica y la articulación. Al examinar el sonido de una obra, se busca comprender cómo los diferentes elementos contribuyen a la expresión y al significado musical.

La armonía, por su parte, se refiere a la combinación de sonidos simultáneos y su organización en acordes y progresiones tonales. Este aspecto desempeña un papel crucial en la estructura armónica de una obra, influyendo en su carácter emocional y en su desarrollo formal. El análisis de la armonía implica identificar los acordes utilizados, su función tonal y su relación con la tonalidad general de la obra.

La melodía, otro elemento esencial, se centra en la sucesión de notas que forman una línea melódica coherente y significativa. Esta dimensión comprende tanto la estructura melódica en sí como su relación con la armonía subyacente y el contexto musical más amplio. Al analizar la melodía, se busca comprender su forma, su desarrollo y su interacción con otros elementos musicales.

El ritmo, por su parte, se refiere a la organización temporal de los sonidos en una obra y abarca aspectos como la duración, el pulso y el tempo. Este elemento es fundamental para establecer la estructura rítmica de una obra y para crear un sentido de movimiento y fluidez. Al examinar el ritmo, se busca identificar patrones rítmicos, estructuras métricas y variaciones temporales que contribuyan a la dinámica y la expresión musical.

Finalmente, la forma musical proporciona el marco estructural dentro del cual se desarrollan los demás elementos. Este aspecto abarca la organización global de una obra, incluyendo la disposición de sus secciones, su desarrollo temático y su cohesión formal. Al analizar la forma musical, se busca identificar las secciones principales de una obra (como la exposición, el desarrollo y la recapitulación en una forma sonata) y comprender cómo estas secciones se relacionan entre sí para crear una narrativa musical coherente.

En el marco de esta metodología, cada uno de estos elementos se analiza en profundidad dentro de las categorías propuestas por LaRue: *Gran dimensión*, *Mediana dimensión* y *Pequeña dimensión*. Estas categorías proporcionan un marco flexible para examinar la música en diferentes niveles de detalle, lo que permite una comprensión completa y matizada de las obras analizadas.

## 4 Desarrollo metodológico

### 4.1 Análisis musical Bambuco en Em

#### 4.1.1 Gran dimensión

**Sonido:** Un análisis detenido del sonido en grandes dimensiones revela una manipulación meticulosa de las texturas y contrastes a lo largo de la composición. A medida que la obra se desenvuelve, suceden cambios en las texturas, transitando entre melodía acompañada, arpeggios y polifonía. La modulación añade un matiz reluciente, destacando el contraste emocional. Además, la obra mantiene una alta frecuencia de contraste, evidenciada por las variaciones en texturas y registros, contribuyendo a la dinámica y riqueza expresiva.

**Armonía:** La obra musical se destaca por el notable contraste entre la tonalidad menor y su transición a la tonalidad mayor. Este cambio tonal introduce una atmósfera más luminosa, contrastando con la base melancólica y emotiva de la tonalidad menor. La transición hacia la tonalidad mayor no solo aporta diversidad emocional, sino que también genera un efecto distintivo, resaltando el ingenio de Adolfo Mejía para manipular las sensaciones del oyente mediante este cambio tonal.

**Melodía:** La melodía principal se desarrolla en el tono de mi menor, lo que le confiere un carácter melancólico y emotivo. La línea melódica se mueve principalmente en el rango medio-alto del registro, con saltos y melodías ascendentes que evocan una sensación de esperanza y anhelo. Esta melodía está construida en su mayoría por notas de los acordes, escalas, saltos de intervalos pequeños y arpeggios con notas de paso.

**Ritmo:** La obra da inicio con un Allegretto, marcando un pulso de negra de 100 bpm. No obstante, al adentrarse en la parte A, el pulso experimenta un incremento significativo a 130 bpm, introduciendo un notable cambio. La utilización de la métrica 6/8, típica de los bambucos tradicionales, aporta un elemento distintivo al ritmo, sin embargo, se puede determinar que la obra se compone de dos métricas simultáneas ya que algunas partes sugieren la métrica 3/4 debido al patrón rítmico de silencio de negra y dos negras (Ilustración 21). La gestión cuidadosa del tempo entre las secciones A, B y C muestra una planificación meticulosa, generando una dinámica rítmica que profundiza la complejidad de la composición. Estas variaciones,

complementadas con la inserción de recursos como “*Ritardando*” y “*Accelerando*”, desarrollan la complejidad del ritmo presente en esta obra.

Ilustración 42 Textura homofónica



Fuente: Autoría propia

Forma: La obra presenta una estructura tripartita bien definida. Inicia con una introducción que establece la tonalidad. Las secciones A, B y C se desarrollan en duplicados (A', B', C') indicando repeticiones con variaciones. La parte A presenta la melodía principal, seguida por la sección B que introduce nuevos elementos melódicos y armónicos. La sección C, al modular a mi mayor, evoca un cambio inesperado.

Ilustración 43 Esquema de la forma



Fuente: Autoría propia

#### 4.1.2 Mediana dimensión

Introducción, compás 1-18

Sonido: La obra Bambuco en Em es una composición instrumental para guitarra acústica, donde el timbre y su expresión sonora definen su esencia. En la introducción, su textura melódica es una combinación magistral de melodía y acompañamiento, destacando la habilidad del compositor para explorar las capacidades de la guitarra. La expresión dinámica, inicialmente en piano, experimenta una transición marcada con una serie de *sforzando*, introduciendo notas que generan disonancia añadiendo capas de intriga auditiva.

Melodía: El uso de la nota si (B) como nota pedal que se mantiene a lo largo de toda la sección, crea un sonido caracterizado por disonancias. Esta sonoridad se logra mediante una progresión armónica que principalmente emplea segundas menores y otros intervallos, como terceras y cuartas, que van surgiendo a lo largo de la sección. Esta manera de introducir el bambuco resulta innovadora y se distingue por el estilo impresionista del compositor.

Ilustración 44 Distribución interválica de la introducción

The musical score consists of three staves of music in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first staff (measures 1-5) features a bass line with a sustained B note (pedal point) and a melody of eighth notes. Dynamic markings include *p* and *sfz*. The second staff (measures 6-10) continues the melody with a *golpe* marking and includes fingering numbers 1, 2, 3, and 4. The third staff (measures 11-14) shows a more complex rhythmic pattern with a *golpe* marking and includes fingering numbers 1, 2, 3, and 4. Blue boxes highlight specific intervals and chords across the staves.

Fuente: Autoría propia

Armonía: La introducción de Bambuco en Em se inicia en mi menor (Em) y utiliza una progresión armónica repetitiva: Em - Bm - Em - Bm - Em. Esta secuencia armónica se basa en una progresión de acordes i - v - i, evocando una sensación melancólica y establece el tono de la obra. Posteriormente, se incorporan los acordes Em/B, Bm y F#m7b5, los cuales aportan variedad y fluidez armónica.



Ilustración 45 Período de la Introducción

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It is divided into three sections: 'Introducción' (measures 1-5), 'Frase 1' (measures 6-11), and 'Frase 2' (measures 12-16). The 'Introducción' starts with a piano (*p*) dynamic and features a rhythmic pattern of eighth notes. 'Frase 1' begins with a mezzo-forte (*sfz*) dynamic and includes a circled '4' indicating a four-measure rest. 'Frase 2' starts with a piano (*p*) dynamic and includes a circled '4' indicating a four-measure rest. The score concludes with a double bar line and a 6/8 time signature.

Fuente: Autoría propia

Ritmo: Al principio de la primera frase se resalta un patrón rítmico de corchea, dos negras y corchea, enfatizando el acento ritmo métrico del 6/8. Simultáneamente, en el bajo, se emplea una figura de blanca con puntillo para acompañar. En la segunda frase, se evidencia el “tres contra dos” característico del bambuco, introduciendo un acompañamiento de tres negras, mientras se mantiene el mismo ritmo de la primera frase.

Forma: La introducción de Bambuco en Em presenta una estructura musical bien definida, organizada en un periodo compuesto simétrico donde cada una de las dos frases abarca 8 compases, seguido de una extensión por aumento de dos compases proporcionando una base sólida y coherente a la sección.

Parte A, compás 19 – 35

Sonido: La expresión dinámica de esta sección inicia con un *mezzo forte* en la primera frase y luego aumenta su intensidad progresando a *forte* en la segunda frase alcanzando su

clímax, y culmina en piano, demostrando una cuidadosa manipulación dinámica. Este cambio dinámico contribuye a la tensión y liberación emocional.

**Melodía:** La melodía se caracteriza por tener notas largas, se exploran diferentes intervallos y se utilizan notas de paso para conectar los diferentes acordes de la tonalidad. La melodía crea tensión y resolución a través de sus movimientos ascendentes y descendentes. El arpeggio final en el acorde de dominante B7 añade un elemento de cierre y para luego concluir la sección.

**Armonía:** La armonía se desarrolla principalmente con los acordes de mi menor (Em) y si mayor con séptima de dominante (B7). En la progresión armónica se usa el acorde de tónica (i), y el acorde de dominante (V), generando una tensión y resolución característica a lo largo de la sección. Además, se incorporan los acordes de C y F#m7b5 para proporcionar una mayor variedad armónica y movimiento ascendente hacia el acorde G. Luego va hacia C y empieza la tensión con el con el acorde de F#m7b7 para finalizar con el acorde dominante B7.

Ilustración 46 Período de la parte A

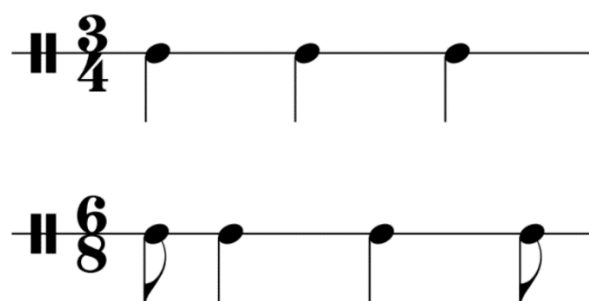
The image displays a musical score for 'Parte A' across five staves. The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The score includes the following elements:

- Staff 1 (Measures 16-19):** Labeled 'Parte A'. It begins with a double bar line and a repeat sign. Chord diagrams for  $ii^{\circ}$  and  $i$  are shown below the staff. A dynamic marking of  $mf$  is indicated with a red arrow pointing to the start of the section.
- Staff 2 (Measures 20-23):** Chord diagrams for  $V^7$  and  $i$  are shown below the staff.
- Staff 3 (Measures 24-26):** Labeled 'Frase 1'. It features a red horizontal line above the staff. Chord diagrams for  $V^7$  and  $i$  are shown below. A dynamic marking of  $f$  is indicated with a red arrow pointing to the start of the phrase.
- Staff 4 (Measures 27-31):** Chord diagrams for  $ii^{\circ}$ ,  $III^{\circ}$ , and  $VI$  are shown below the staff.
- Staff 5 (Measures 32-34):** Labeled 'Frase 2'. It features a red horizontal line above the staff. Chord diagrams for  $ii^{\circ}$  and  $V^7$  are shown below.

Fuente: Autoría propia

Ritmo: En esta sección se distingue claramente el distintivo "tres contra dos" característico del bambuco. En el bajo, se añade un patrón rítmico con un silencio de negra seguido de dos negras, típico de este género. La melodía, por su parte, se estructura principalmente mediante figuras como blanca con puntillo, negra con puntillo y corcheas, resaltando así el acento del ritmo métrico del 6/8. Esta combinación de elementos rítmicos contribuye a la riqueza y complejidad de la sección, destacando la esencia característica del bambuco.

Ilustración 47 Polirritmia entre 3/4 y 6/8



Fuente: Autoría propia

Forma: En términos de estructura, la parte A de Bambuco en Em adopta una forma musical organizada en un periodo compuesto simétrico. Este diseño se compone dos frases de 8 compases cada una, mostrando una disposición equilibrada y coherente en la obra.

Parte B, compás 36 – 56

Sonido: En cuanto a la textura de melodía y acompañamiento, se aprecia una cuidadosa alternancia y variación de elementos melódicos. Este tipo de textura se manifiesta en la exploración de diferentes intervalos melódicos, creando una interacción entre líneas melódicas que enriquece la complejidad sonora. Este tratamiento sonoro, en conjunto con las dinámicas, confiere profundidad y expresividad a esta sección.

Melodía: La melodía empieza con un retardando los primeros compases y luego aumenta de velocidad haciendo grados conjuntos y arpeggios utilizando notas pertenecientes a los acordes correspondientes, creando una coherencia y fluidez melódica. Además, se emplean notas de paso

estratégicamente, añadiendo tensión y brindando transiciones suaves entre los cambios armónicos.

Armonía: Presenta una progresión armónica más compleja, comenzando en mi menor (Em) y utilizando acordes de paso y acordes en inversión para lograr transiciones suaves entre los cambios armónicos. Esta progresión incluye acordes mayores, menores y disminuidos, creando una variedad tonal y evocativa. Un aspecto interesante de esta sección son los acordes en inversión, como Em/B y F#m7b5/A, que generan una sonoridad distintiva y enriquecen la textura armónica de la pieza.

Ilustración 48 Período de la parte B

The musical score for 'Parte B' consists of four staves of music in the key of E minor (one sharp). The first staff (measures 37-41) is labeled 'Parte B' and includes a circled '1' above the first measure and a red arrow pointing to the start of the phrase. Chords are labeled V<sub>2</sub> and i<sub>6</sub>. The second staff (measures 42-46) is labeled 'Frase 1' and includes a red line underneath. Chords are labeled V<sub>2</sub>, i/v, VI<sub>6</sub>, VII<sub>6</sub>, V<sub>4</sub>, i, and ii<sup>o</sup>. The third staff (measures 47-50) is labeled 'Frase 2' and includes a red arrow pointing to the start of the phrase and a red line underneath. Chords are labeled i, V<sub>2</sub>, i, and V<sub>2</sub>. The fourth staff (measures 51-54) is labeled 'Frase 2' and includes a red line underneath. Chords are labeled i/v, ii<sup>o</sup>, i/v, V<sub>4</sub>, V<sub>7</sub>, and i. The score includes guitar fingering numbers (0-4) and dynamic markings like 'p'.

Fuente: Autoría propia

Ritmo: En esta sección se destaca el inicio de la primera frase en anacrusa, arrancando en la quinta corchea de la subdivisión del pulso del compás. La melodía, es desarrollada

principalmente por corcheas, aportando dinamismo a la sección. Simultáneamente, se establece un contrapunto con las notas del bajo, mayormente expresadas en figuras de blancas con puntillo y negras con puntillo, enriqueciendo la textura rítmica de la obra.

**Forma:** La sección se organiza por un periodo compuesto simétrico que se extiende a lo largo de dos frases, cada una conformada por 8 compases. Esta disposición estructural no solo subraya la simetría inherente en la composición, sino que también consolida un equilibrio distintivo en la obra.

#### Parte C, compas 57 – 72

**Sonido:** La sección C, tiene crecimiento en su intensidad pasando de piano a *forte* en la última frase. La textura contrapuntística introduce complejidad, permitiendo la interacción de líneas melódicas independientes. La transición a Mi mayor crea un notable contraste con la emotividad previa. A pesar de esta modulación, el retorno a mi menor al final crea un sentido de resolución y coherencia.

**Melodía:** Se presenta una transición hacia una tonalidad paralela, Mi mayor, que añade un matiz luminoso y esperanzador a la melodía. Esta modulación proporciona un contraste con la emotividad previa, generando una sensación de cambio y renovación. No obstante, es importante destacar que esta modulación es breve, ya que, al concluir esta sección, la obra regresa nuevamente a la tonalidad de mi menor para su conclusión. Esta vuelta a la tonalidad original crea un sentido de resolución y cierre, cerrando de manera coherente el desarrollo melódico y armónico de la composición.

**Armonía:** La armonía se centra en mi mayor (E) utilizando acordes mayores y menores, así como acordes de séptima mayor. La progresión armónica se basa en una combinación de acordes diatónicos y acordes secundarios, creando una atmósfera tonalmente diversa generando transiciones suaves y enriqueciendo el movimiento armónico.

Ilustración 49 Período de la parte C

The musical score for 'Parte C' consists of four staves of music in G major and 4/4 time. The first staff (measures 56-59) is labeled 'Parte C' and contains chords I, IVmaj7, and I/V. The second staff (measures 60-63) contains chords iii, I, IVmaj7, and vi. The third staff (measures 64-67) is labeled 'Frase 1' and contains chords I, V<sub>2</sub>, I<sub>6</sub>, ii, and V<sub>2</sub>. The fourth staff (measures 68-71) is labeled 'Frase 2' and contains chords ii, V<sub>7</sub>, I, and a final chord. The score ends with a 'Fine' marking.

Fuente: Autoría propia

Ritmo: En la sección C, la melodía se desarrolla mayormente a través de figuras de corchea. Simultáneamente, en la segunda frase del periodo, el bajo ejecuta un acompañamiento con figuras de blancas con puntillo y negras con puntillo. Este contraste rítmico entre la melodía y el acompañamiento añade una textura distintiva a la sección enriqueciendo la obra.

Forma: Esta sección exhibe un periodo compuesto simétrico, organizado en dos frases, cada una con una extensión de ocho compases. La disposición de esta estructura de la forma aporta coherencia y equilibrio, contribuyendo significativamente a la culminación de la obra.

### 4.1.3 Pequeña dimensión

Parte A, compás 19 – 35

Sonido: La dinámica inicia con *un mezzo forte* en la primera frase, estableciendo una presencia sonora decidida. La progresión continua a *forte* en la segunda frase, intensificando la atmósfera y alcanzando un clímax sonoro. Este aumento dinámico contribuye a la creación de tensión emocional, generando expectativas en el oyente. Sin embargo, la sección culmina en piano, evidenciando una cuidadosa manipulación dinámica.

Melodía: Se distingue por la presencia de notas largas que otorgan una sensación de expansión y desarrollo pausado. Este enfoque en la duración de las notas proporciona una base sólida para explorar los matices melódicos y armónicos a una escala más reducida.

La melodía logra crear tensión y resolución mediante movimientos ascendentes y descendentes. Los ascensos generan expectativa, mientras que los descensos proporcionan momentos de reposo y conclusión. Este juego entre la tensión y la resolución se convierte en un recurso expresivo clave en esta sección de la obra.

Armonía: La armonía en la parte A del bambuco en mi menor se centra en acordes fundamentales de Em y B7, generando una tensión-resolución característica. La progresión utiliza la tónica (i) y dominante (V), aportando dinamismo. La inclusión de C y F#m7b5 añade variedad y un ascenso hacia G, seguido de un C. La sección tensiona con F#m7b7 y concluye con el dominante B7, creando un cierre efectivo. Esta selección de acordes, combinada con la cuidada progresión, refleja una armonización sofisticada, aprovechando la diversidad tonal para enriquecer la pieza.

Ritmo: El bajo que ejecuta la guitarra introduce un patrón particular, consistente en un silencio de negra seguido de dos negras, típico del bambuco y que contribuye a la identidad rítmica de la sección. La melodía, por otro lado, se estructura predominantemente mediante figuras como la blanca con puntillo, la negra con puntillo y corcheas. Estas figuras resaltan el acento del ritmo métrico del compás 6/8, aportando una textura rítmica rica y variada a la sección.

### Parte B, compás 36 – 56

**Sonido:** La atención a los detalles en esta sección se manifiesta en una cuidadosa alternancia y variación de elementos melódicos. Se observa una exploración minuciosa de diferentes intervallos melódicos, lo que da lugar a una interacción entre las líneas melódicas. Esta estrategia contribuye a la complejidad sonora, creando capas de sonidos que enriquecen la experiencia auditiva. La dinámica, junto con esta textura melódica y acompañante, se convierte en un elemento clave que confiere profundidad y expresividad a la sección. Los matices dinámicos seleccionados potencian las emociones transmitidas, añadiendo un nivel adicional de complejidad y matiz a la interpretación.

**Melodía:** Esta sección viene antecedida de un retardando del compás 36 al 39, un gesto que captura la atención del oyente al introducir un momento de suspensión temporal. Este efecto contribuye a establecer un ambiente intrigante y prepara el oído para el desarrollo melódico posterior. El aumento progresivo de la velocidad se da justo en la primera frase del periodo en esta sección, utilizando grados conjuntos y arpeggios, aportando coherencia y fluidez a la melodía.

**Armonía:** En el análisis de esta sección, es importante resaltar la aplicación de acordes en inversión. Este recurso no solo cumple la función de consolidar de manera más efectiva las progresiones armónicas, sino que también desempeña un papel significativo al infundir a la composición un matiz armónico distintivo y cautivador. La selección deliberada de acordes en inversión añade complejidad al tejido musical, elevando así la experiencia auditiva al introducir un nuevo y evocador color sonoro.

Ilustración 50 Inversión de acordes

The musical score for Illustration 50 is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins at measure 51. The melody is composed of eighth and quarter notes, with fingerings indicated by numbers in circles (4, 0, 0, 0, 2, 0, 1, 2, 4, 0, 0, 0, 3, 2, 4, 2, 4). Below the staff, five chords are labeled in blue boxes:  $i/v$ ,  $ii_6^0/5$ ,  $i/v$ ,  $V_3^4$ , and  $V_7$ . A first ending bracket labeled '1.' is placed above the final chord.

Fuente: Autoría propia



Ritmo: La parte B se caracteriza por un arranque distintivo en anacrusa. La melodía, predominantemente desarrollada con corcheas, aporta un dinamismo notable a la sección, creando una sensación de movimiento constante. Simultáneamente, se establece un contrapunto mediante las notas del bajo, mayormente expresadas en figuras rítmicas de blancas con puntillo y negras con puntillo. Esta elección rítmica en el bajo contribuye significativamente a enriquecer la textura de la obra, creando capas y complejidades que añaden profundidad sonora.

#### Parte C, compas 57 – 72

Sonido: Esta parte de la obra inicia con una intensidad suave, marcada como *piano*, para luego experimentar un crecimiento gradual que culmina en un pasaje fuerte (*forte*) en la última frase. Este cambio en la intensidad contribuye a la expresividad y drama de la sección. La textura contrapuntística en esta parte agrega complejidad al tejido musical. Se introducen líneas melódicas independientes que interactúan entre sí. La modulación a Mi Mayor brinda una paleta tonal diferente, infundiendo frescura y variación en la obra. A pesar de esta transformación, el regreso a Mi menor al finalizar esta sección confiere un sentido de resolución y coherencia proporcionando una sensación de conclusión.

Melodía: La transición armónica hacia Mi mayor se destaca como un punto crucial en este desarrollo de esta sección. La modulación hacia Mi mayor aporta un giro luminoso y esperanzador a la melodía, presentando un cambio tonal que contrasta de manera vívida con la emotividad previa. Este cambio se logra mediante el uso de recursos como notas de paso, grados conjuntos y la incorporación de notas pertenecientes a los acordes de la nueva tonalidad. La transición, aunque es breve, introduce una sensación de cambio y renovación en la narrativa musical.

Armonía: La parte C del Bambuco en Mi menor presenta una armonía centrada en Mi mayor (E). Se emplean acordes mayores, menores, séptimos mayores y acordes de dominante en estado fundamental y tercera inversión. La progresión armónica combina acordes diatónicos y secundarios, generando una atmósfera tonalmente diversa. Esta variedad contribuye a transiciones suaves y enriquece el movimiento armónico. La elección de acordes mayores y

menores, junto con inversiones estratégicas, aporta complejidad y expresividad al tejido armónico de la obra.

Ritmo: En esta sección, se lleva a cabo una hábil manipulación de las figuras rítmicas con el fin de lograr un efecto distintivo. La melodía principal, mayormente compuesta por corcheas, transmite una sensación de fluidez y movimiento continuo. Este uso de corcheas aporta una agilidad y ligereza específicas en la melodía.

El contraste rítmico entre la melodía y el bajo genera una textura única en la parte C. El juego entre estas distintas figuras rítmicas, tanto en la melodía como en el bajo, no solo diversifica el aspecto rítmico de la sección, sino que también enriquece la obra en su totalidad. La interacción entre la ligereza de las corcheas y la solidez de las figuras más extensas en el bajo crea un dinamismo que se percibe de manera notable.

## **4.2 Análisis musical Corazón Errante**

### **4.2.1 Gran dimensión**

Sonido: Al examinar la estructura planteada por el compositor, se advierte una frecuencia de contraste de índole media. En la sección A, la textura se construye a través de una combinación de melodía con acompañamiento, aunque se aprecian fragmentos polifónicos al concluir las frases. En la parte B, se evidencia de manera más destacada el empleo de la polifonía, la cual se resuelve al final con el acompañamiento. Por último, la sección C se distingue significativamente por su propuesta de utilizar la melodía en conjunción con el acompañamiento.

Armonía: La obra se sumerge en la profundidad emocional de La menor, estableciendo una tonalidad que teje una atmósfera melancólica y reflexiva. Este contexto tonal, caracterizado por la riqueza armónica y la expresividad emotiva, sirve como lienzo para la narrativa musical. Sin embargo, hacia el desarrollo, la composición experimenta una transición tonal impactante al modular directamente a La mayor. Este cambio tonal brinda un giro optimista y luminoso, creando un contraste sorprendente con la tonalidad inicial. La elección de La mayor para concluir

la obra aporta una sensación de resolución y plenitud, cerrando la experiencia musical con una nota de esperanza y satisfacción.

**Melodía:** El motivo inicial de la obra se erige como un elemento preeminente que se manifiesta con frecuencia a lo largo de la composición. Su presencia se destaca no solo en el inicio, sino también en la segunda frase de la sección A, en el momento de la modulación y, de manera distintiva, marca el comienzo de cada periodo en la sección C. Este motivo se distingue por su desarrollo ascendente y progresión en grado conjunto.

Este motivo revela su presencia desde el inicio, emergiendo en una anacrusa con una corchea en el sexto tiempo del compás, seguida por tres corcheas distribuidas en los tiempos uno, dos y tres. Posteriormente, en el cuarto tiempo, se presenta con una negra, para finalizar en el sexto tiempo con una corchea. La disposición rítmica y melódica de este motivo contribuye a establecer una continuidad cohesiva a lo largo de la obra, otorgándole una identidad distintiva y favoreciendo la unidad temática.

Ilustración 52 Motivo principal



Fuente: Autoría propia

Ilustración 51 Variación del motivo



Fuente: Autoría propia

**Ritmo:** La estructura métrica de este bambuco se establece en 6/8, distinguiéndose por la implementación de la polirritmia. Concretamente, se observa el bajo, donde inicia en silencio de negra, seguido de dos negras que sugieren una métrica 3/4. Mientras tanto, la melodía se desarrolla en dos pulsos de negra con puntillo, una característica frecuente en este género musical. La introducción de esta complejidad rítmica agrega una capa de sofisticación al diseño percusivo, destacando la maestría del compositor en la manipulación de subdivisiones temporales. El tempo propuesto por el compositor es *Andante*, ya que propone una velocidad entre 80 y 90 BPM

Es relevante destacar la incorporación de recursos expresivos en la configuración musical. Al aproximarse al final de la sección B, se implementa un marcado “Retardando”, intensificando la emotividad y proporcionando una conclusión más introspectiva. Acto seguido, se presenta un “*Accelerando*” al inicio de la sección C, generando un cambio dinámico que dirige la obra hacia una fase más vigorosa y dinámica.

Ilustración 53 Textura Homofónica

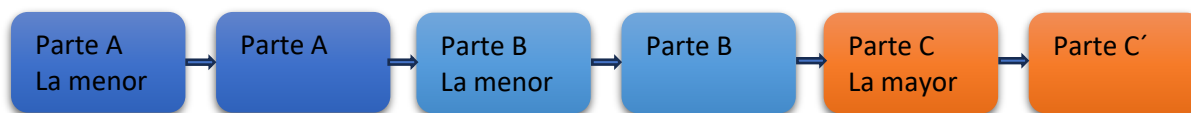


Fuente: Autoría propia

Forma: La obra adopta una estructura tripartita, distinguiéndose por su disposición AA-BB-CC'. La secuencia comienza con una sección musical expansiva, seguida por una que presenta un marcado contraste con la primera. Finalmente, la obra regresa a la inicial. Alternativamente, esta estructura puede simplificarse como A-A si se repite la primera sección, o A-B-B si es la segunda la que se reincorpora.

La sección C marca el cierre de la pieza al reintroducir y repetir la misma sección. Esta elección estructural confiere una coherencia temática, subrayando el papel esencial de la sección final en la conclusión general de la obra.

Ilustración 54 Esquema de la forma



Fuente: Autoría propia

### 4.2.2 Mediana Dimensión

Parte A, compás 1-16

Sonido: El bambuco en cuestión se presenta como una composición instrumental para guitarra. Su expresión dinámica se inicia con una intensidad de *mezzo piano*, experimentando un aumento notable a *forte* en la segunda frase, seguido de un retorno a la dinámica de *mezzo piano* para concluir la sección. La estructura musical revela una textura que combina melodía con un acompañamiento. Al llegar al término de la primera frase, se introduce un arpeggio, proporcionando una variación técnica y expresiva. En contraste, al finalizar la segunda frase, se emplean acordes quebrados, aportando una característica distintiva y enriquecedora a la composición.

Armonía: En la frase inicial de esta sección, se observa una progresión armónica, caracterizada por la secuencia V-I-V $\frac{4}{3}$ -I. Esta sección exhibe, además, el uso de la dominante de la dominante (DD), acentuando la tensión armónica, para luego desembocar en una resolución en la dominante mediante la progresión iv-V-V $\frac{4}{3}$ /V. En la segunda frase, se hace evidente la sucesión armónica VI-III-VI-III, alcanzando su culminación con una cadencia auténtica perfecta, caracterizada por la resolución de la dominante séptima (V7) hacia la tónica (I).

Ilustración 55 Período de la parte A

The musical score is presented in three systems, each with a red line indicating a phrase. Measure numbers 1 through 18 are marked above the notes. Chord symbols are placed below the staff, with red arrows pointing to specific notes in the melody.

- System 1 (Measures 1-6):** Chords: V, I, V $\frac{4}{3}$ , I, iv, V. A red box labeled "Frase" spans measures 1 to 6.
- System 2 (Measures 7-12):** Chords: V $\frac{4}{3}$ /V, V7, VI, VI, III. A red box labeled "Frase" spans measures 7 to 12.
- System 3 (Measures 13-18):** Chords: VI, III, V7, I. A red box labeled "Frase" spans measures 13 to 18. The section ends with a double bar line and a repeat sign, with first and second endings marked "1." and "2." respectively.

Fuente: Autoría propia

**Melodía:** En esta sección, se aprecia que cada frase consta de ocho compases. En este contexto, la primera frase abarca desde el compás 1 hasta el 8, mientras que la segunda se desarrolla desde el compás 9 hasta el 16. En el transcurso del primer compás al segundo, la melodía experimenta un ascenso gradual por grado conjunto. Durante los compases 3 y 4, la melodía desciende de manera análoga por grado conjunto. En el compás 5, se introduce un salto de novena, seguido de una ornamentación inferior que precede a un salto descendente de sexta. En el compás 7, se destacan saltos ascendentes de sexta, seguidos inmediatamente por un descenso melódico.

La segunda frase se inicia con un intervalo descendente de tercera y, posteriormente, se eleva mediante un movimiento continuo por grado conjunto en los compases 9 y 10, destacando saltos de tercera con un patrón ondulatorio.

A partir del compás 14, la melodía desciende mediante intervalos de cuarta y tercera, preparándose para reiniciar el ciclo en concordancia con la primera frase.

**Ritmo:** En el inicio de la frase, resulta evidente la presencia de una anacrusa, que comienza en el sexto pulso, es decir, se presenta como "acéfala", al iniciar en un tiempo débil. Ambas frases comparten el mismo ritmo-tipo al principio, lo cual aporta coherencia al desarrollo musical. Tanto al concluir la primera semi frase como al iniciar la segunda, se destaca un patrón específico: un silencio de corchea seguido de dos corcheas en los tiempos 1, 2 y 3; seguido, en los tiempos 4, 5 y 6, por una corchea, un silencio de corchea y otra corchea.

En el cierre de la segunda frase, se pueden apreciar patrones más pausados, como el empleo de una negra con puntillo en el compás 14, así como la inclusión de figuras de corchea y negra en el compás 15. Estos elementos contribuyen a la diversidad rítmica, generando interés y variedad en la estructura musical. La repetición del ritmo-tipo al inicio de ambas frases establece una cohesión interna, mientras que las variaciones rítmicas posteriormente introducidas agregan complejidad y riqueza al discurso musical en su conjunto.

**Forma:** En esta sección, se aprecia un periodo compuesto simétrico que se extiende a lo largo de 8 compases en cada frase, y cabe destacar que esta estructura se repite. La disposición de 8 compases en ambas frases contribuye a establecer una simetría en la composición, ofreciendo

un equilibrio formal y proporcionando al oyente una estructura predecible pero satisfactoriamente elaborada.

Parte B, compases 19-29

Sonido: En esta sección, se destaca una textura polifónica que se manifiesta a través de una clara interacción entre las voces, donde el bajo desempeña la función de enmarcar una línea melódica contrapuntística en contraste con el registro agudo. Este enfoque polifónico se traduce en una combinación de voces independientes que interactúan de manera simultánea, creando así una complejidad contrapuntística.

En términos dinámicos, la sección comienza con un nivel de intensidad fuerte (*forte*) en la primera frase, estableciendo una presencia sonora destacada. En la transición hacia la segunda frase, la dinámica regresa a un nivel más moderado, específicamente al *mezzo piano*, introduciendo así una variación dinámica que aporta a la expresividad y al desarrollo musical.

Para la segunda casilla, se observa una progresión dinámica ascendente, caracterizada por un aumento gradual en la intensidad, lo que añade una dimensión expresiva más marcada. Esta progresión culmina al alcanzar niveles dinámicos más elevados para luego regresar al matiz inicial de *mezzo piano*. Esta manipulación dinámica no solo genera tensiones y liberaciones estratégicas, sino que también resalta elementos clave dentro de la estructura musical, proporcionando un arco emocional y expresivo más matizado.

Armonía: En la primera frase de esta sección, se distingue una progresión armónica que sigue la secuencia vii7-I-V-I. En esta estructura, el acorde séptimo disminuido (vii7) actúa como precursor, conduciendo hacia la tónica (I) y posteriormente desarrollándose hacia la dominante (V) antes de volver a la tónica. Este enfoque armónico proporciona una transición fluida y esperada en la progresión.

En la segunda frase, se observa una semicadencia que comienza con la tónica y, a continuación, introduce la dominante de la dominante, culminando en un V7 para concluir la progresión. Este tipo de cadencia parcial añade una pausa momentánea y genera expectativas, creando un efecto de suspensión antes de la resolución final.

En la segunda casilla, se presenta una progresión armónica  $I - V_5^6/V-$ , estableciendo una progresión que intensifica la tensión armónica. La sección concluye con una cadencia auténtica compuesta, otorgando un cierre sólido a la progresión armónica.

Ilustración 56 Período de la parte B

19 20 21 22 23 24

25 26 27 28 29 30

vi<sup>7</sup> I V I iv I

V<sup>3</sup>/V I V<sup>3</sup>/V V<sup>7</sup> I

Primera frase

Segunda frase

Fuente: Autoría propia

Melodía: La sección B se caracteriza por una mayor actividad en el registro grave, contrastando con el desarrollo de figuras más expansivas en el registro agudo, tales como el empleo de la blanca con puntillo y la negra con puntillo. La introducción de bordaduras al inicio de esta sección marca una distinción significativa en comparación con la sección A, aportando elementos ornamentales que enriquece la textura musical.

Ilustración 57 Notas ampliadas y bordadura

Fuente: Autoría propia



Al aproximarse al cierre de esta sección, se destaca la presencia de un cromatismo descendente. Este recurso cromático añade un matiz expresivo y melódico, creando una transición fluida y emocional hacia la próxima sección o segmento musical. Este uso controlado de cromatismos no solo proporciona variedad tonal, sino que también puede generar tensiones armónicas que enriquecen la experiencia auditiva del oyente.

Ilustración 58 Cromatismo

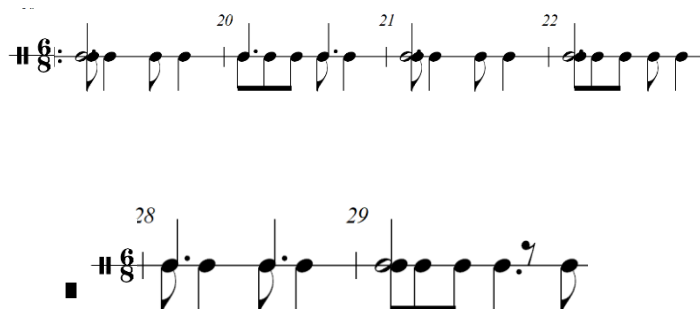


Fuente: Autoría propia

**Ritmo:** En esta sección, se aprecia un motivo rítmico recurrente tanto al inicio de la primera frase como al final de la segunda casilla. Este motivo exhibe una polirritmia intrigante, similar a la que se presenta en el currulao. Aquí se enfatizan los acentos en los tiempos fuertes del registro agudo. En el registro grave, se ejecuta una sucesión de corcheas negras en los tiempos 1, 2, y 4, 5, seguidas por una secuencia de tres corcheas distribuidas en los tiempos 1, 2, y 3, concluyendo con una corchea negra en los tiempos 4 y 5.

Esta interacción rítmica compleja añade una dimensión sofisticada y matizada a la sección. La elección de resaltar los acentos en los tiempos fuertes en el registro agudo no solo crea un contraste dinámico, sino que también resalta la interdependencia entre las voces. En el registro grave, la alternancia entre corcheas y corcheas triples aporta a la densidad rítmica, intensificando la complejidad general de la sección.

Ilustración 59 Esquema de la polirritmia



Fuente: Autoría propia

Forma: En esta sección, se identifica un periodo simple compuesto por dos frases, cada una con una extensión de cuatro compases. Aunque la duración global parece ser relativamente breve, la riqueza de los detalles contrapuntísticos revela una dinámica variada y rigurosa. Este nivel de detalle no solo añade complejidad y sofisticación al material musical, sino que también desempeña un papel crucial al establecer una preparación directa para la siguiente sección.

#### Parte C, compás 30-45

Sonido: En esta sección, se aprecia un contorno más vibrante; sin embargo, la dinámica permanece en gran medida estática, dado que comienza en *piano* y se mantiene constante a lo largo de la sección. No obstante, surgen momentos donde la intensidad se ve incrementada, manifestándose a través de *sforzando* particulares donde la melodía se apoya en los acordes. La textura adquiere una dinámica distintiva gracias a la hábil implementación de técnicas interpretativas por parte del compositor, tales como el Palm Muting y el desplazamiento de la mano derecha. Este último abarca un espectro sonoro que va desde tonalidades brillantes al acercarse al puente de la guitarra hasta sonidos más apagados al dirigirse hacia el brazo del instrumento.

Armonía: A partir de este punto, la composición experimenta una modulación directa hacia la tonalidad de La mayor, introduciendo un contraste distintivo inherente al bambuco tradicional. Además, se destaca el empleo de dominantes secundarias que se dirigen tanto al

tercer grado como al sexto. Sin embargo, cabe resaltar que dos de estas dominantes secundarias no resuelven de manera directa en sus respectivas tónicas, generando lo que se conoce como ambigüedad tonal. Este fenómeno se manifiesta claramente en el compás 42, donde se presenta un acorde de Fa sostenido mayor que, en teoría, debería resolver en Si menor, el ii grado de La mayor.

No obstante, en lugar de ello, se desplaza hacia el V grado, dando lugar a una Ambigüedad tonal hacia el VI grado. Este giro inesperado añade un matiz intrigante a la obra, desafiando las expectativas auditivas.

Ilustración 60 Período de la parte C

The musical score is presented in a single system with four staves, measures 18 through 46. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 8/8. The score includes the following harmonic analysis and phrase markings:

- Measures 18-30:** Measure 18 is a whole rest. Measures 19-28 are whole rests. Measure 29 has a whole note chord labeled 'I'. Measure 30 has a whole note chord labeled 'V'. A red arrow points from measure 30 to measure 31.
- Measures 31-36:** Measure 31 has a whole note chord labeled 'I'. Measure 32 has a whole note chord labeled 'V/iii'. Measure 33 has a whole note chord labeled 'iii'. Measure 34 has a whole note chord labeled 'vi'. Measure 35 has a whole note chord labeled 'V'. Measure 36 has a whole note chord labeled 'vi'. A red line underlines measures 31-36, with a box labeled 'Primera frase' below it.
- Measures 37-41:** Measure 37 has a whole note chord labeled 'V<sup>7</sup>'. Measure 38 has a whole note chord labeled 'ii'. Measure 39 has a whole note chord labeled 'ii'. Measure 40 has a whole note chord labeled 'IV'. Measure 41 has a whole note chord labeled 'V<sup>7</sup>'. A red arrow points from measure 38 to measure 39. A red line underlines measures 37-41, with a box labeled 'Segunda frase' below it.
- Measures 42-46:** Measure 42 has a whole note chord labeled 'V/ii'. Measure 43 has a whole note chord labeled 'V'. Measure 44 has a whole note chord labeled 'V<sup>7</sup>'. Measure 45 has a whole note chord labeled 'I'. Measure 46 has a whole note chord labeled 'V'. A red arrow points from measure 45 to measure 46.

Fuente: Autoría propia

Melodía: En esta sección, se hace patente la inclusión de notas no diatónicas, siendo el Si sostenido un ejemplo que se repite cuatro veces a lo largo de este fragmento. Este elemento introduce una complejidad armónica al apartarse de la escala diatónica convencional, generando así una sonoridad que diverge significativamente de la tradicional. Esta elección de notas no diatónicas desencadena una experiencia auditiva enriquecedora al desafiar las expectativas

tonales habituales. La implementación consciente de esta disonancia contribuye a la singularidad estilística de la sección, proporcionando una capa adicional de complejidad y sofisticación musical.

Ilustración 61 Disonancia



Fuente: Autoría propia

La característica fluidez del movimiento ondulatorio en la melodía imparte a la composición una sensación de vitalidad y evolución continua. La variación en la altura tonal, acentuada por la presencia de intervalos de octava, introduce una complejidad estructural que desafía al intérprete y añade un matiz fascinante a la obra. Este uso decidido de las octavas intensifica la expresividad melódica y además impone requerimientos técnicos que enriquecen la experiencia auditiva al abrir un amplio espectro de posibilidades sonoras.

Ilustración 62 Movimiento ondulante



Fuente: Autoría propia

**Ritmo:** Se observa claramente que el registro agudo experimenta un mayor desarrollo rítmico en esta sección. La inclusión predominante de corcheas a lo largo de la mayoría del compás imprime un dinamismo notable a la melodía, generando un movimiento significativo y variado. Contrastando con esto, el registro grave conserva su característico motivo de silencio de negra seguido de dos negras. Este patrón, arraigado en la tradición del bambuco, se mantiene constante, aportando una estabilidad estructural al conjunto.

Ilustración 63 Secuencia rítmica



Fuente: Autoría propia

Forma: En esta sección, se retoma un periodo compuesto de 8 compases por cada frase, es decir, cuatro compases por semi frase. Esta estructura evidencia un retorno a la organización formal previamente establecida, marcando un contraste con la sección B.

Parte C', compás 46-68

Sonido: En esta sección, se destaca el registro más agudo, que abarca la totalidad de la obra y alcanza su punto culminante en el compás 51. En este momento, la dinámica se inicia con un *mezzo forte* que gradualmente desciende hasta llegar al *mezzo piano*. La repetición de esta disposición se mantiene, y en la coda, que marca el cierre de la obra, se presenta con una intensidad *forte*.

El énfasis en el registro más agudo agrega un matiz expresivo notable, resaltando las características tonales más elevadas de la composición. La cuidadosa manipulación de la dinámica, desde el *mf* inicial hasta el *mp* y finalmente alcanzando el punto álgido con el *f* en la coda, crea una progresión dinámica impactante. Esta variación en la intensidad contribuye a la estructura emocional de la pieza y también enfatiza de manera efectiva los momentos clave, aportando así una dimensión adicional a la interpretación musical.

Armonía: En la primera frase, se observa la repetición de la armonía de la sección C, preservando la progresión I-V7-iii-vi-I. Esta elección armónica brinda coherencia y continuidad al desarrollo musical. No obstante, en la segunda frase, se introduce un giro más elaborado mediante una retrogresión, donde se mantiene en gran medida el V grado para retornar finalmente al IV. Esta modificación agrega un matiz intrigante al discurso armónico, aportando variación sin perder la conexión temática.

En cuanto a la primera casilla, se propone una semicadencia que incorpora la progresión I-V7/V-V7-V. Este uso de acordes proporciona un quiebre momentáneo, generando una tensión sugerente antes de la resolución. Por otro lado, en la segunda casilla, se culmina con una cadencia auténtica perfecta, conforme a la tradición de las obras colombianas del interior. Esta elección armoniosa no solo se alinea con la estética regional, sino que también brinda un cierre sólido y satisfactorio, resaltando la naturaleza característica de la música colombiana.

Además, cabe destacar el ingenioso uso del iv menor como un intercambio modal que diversifica la intención armónica dominante. Este recurso introduce una sutileza armónica al contexto, un matiz distintivo. La inclusión del iv menor agrega una capa de complejidad y profundidad emocional al discurso musical, al tiempo que mantiene una conexión armónica.

Ilustración 64 Período de la parte C' y coda

The musical score is presented in a single system with four staves, each containing a melodic line and a corresponding harmonic analysis below it. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 8/8. The score is divided into four sections:

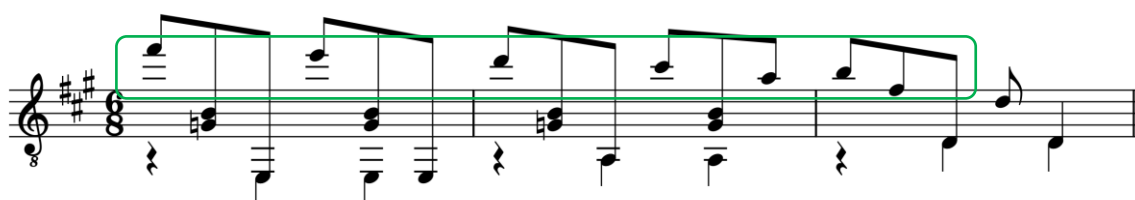
- Measures 45-50:** Melody starts with a quarter rest, followed by eighth notes. Harmonic analysis below shows chords: I (at 46), I (at 47), V/iii (at 48), iii (at 49), vi (at 50), and I (at 51).
- Measures 51-55:** Melody continues with eighth notes. Harmonic analysis shows: V (at 51), V (at 52), IV (at 53), ii (at 54), and IV (at 55). A red box labeled "Primera frase" spans measures 51-55.
- Measures 56-62:** Melody features a first ending bracket. Harmonic analysis shows: iv (at 56), I (at 57), I $\frac{5}{b}$  (at 58), V<sup>7</sup>/V (at 59), V<sup>7</sup> (at 61), and V (at 62). A red box labeled "Segunda frase" spans measures 56-62.
- Measures 63-68:** Melody features a second ending bracket. Harmonic analysis shows: I (at 63), IV (at 64), V (at 65), I (at 66), I (at 67), V<sup>7</sup> (at 68), and I (at 69). A yellow box labeled "Coda" spans measures 63-68.

Fuente: Autoría propia

Melodía: A partir del compás 51, la obra experimenta un punto culminante destacado por la introducción de la nota más aguda del registro. En este momento, se establece un clímax que atrae la atención del oyente, dotando a la composición de una intensidad emocional notable.

En la sección subsiguiente, se aprecia la destreza del compositor al emplear el recurso de melodía acompañada. Una sucesión de grados conjuntos que descienden se despliega de manera hábil, manteniendo una coherencia tonal que enriquece la estética global de la obra. Este enfoque melódico, ejecutado con maestría que agrega una capa emocional a la pieza y establece una conexión emotiva con el público, guiándolo de manera sutil hacia la conclusión de la obra.

Ilustración 65 Melodía más acompañamiento



Fuente: Autoría propia

La estética mantenida en este segmento sugiere claramente un desenlace, donde la combinación de la nota aguda sobresaliente y la progresión descendente de grados conjuntos contribuye a una sensación de resolución y cierre. Este cuidadoso diseño musical evidencia la habilidad del compositor para construir una narrativa sonora envolvente y dirigir al oyente hacia un desenlace musicalmente satisfactorio.

Ilustración 66 Frase final



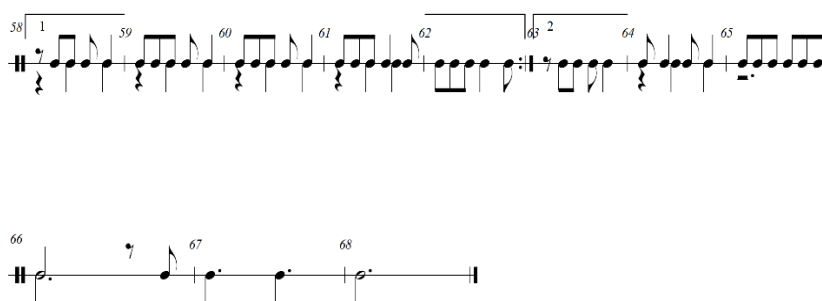
Fuente: Autoría propia

Ritmo: En este tramo específico, el compositor continúa manteniendo el patrón rítmico que revela la polirritmia de 3 contra 2, una característica sobresaliente en el bambuco tradicional.

Este patrón, arraigado en las tradiciones folklóricas, se destaca como un elemento distintivo que aporta vitalidad a la composición.

Al llegar al desenlace de la obra, se introduce una variación que se caracteriza por el uso de notas más expansivas. Esta elección musical genera una sensación de amplitud y conclusión, marcando claramente el final de la pieza. La variación final, al contrastar con el patrón rítmico previamente establecido, demuestra la habilidad del compositor para añadir innovación y frescura a la estructura musical. Así, la obra culmina con un cierre impactante y distintivo que permanece grabado en la memoria del oyente.

Ilustración 67 Patrón rítmico 3 conta 2



Fuente: Autoría propia

Forma: En este caso, el compositor utiliza un periodo compuesto simétrico junto con una coda para estructurar la conclusión de la obra. El periodo compuesto simétrico, con sus características frases de ocho compases, aporta equilibrio y cohesión a la sección, mientras que la coda añade un elemento adicional al desenlace, ofreciendo un cierre distintivo a la composición. Dentro del periodo compuesto simétrico, se puede apreciar la disposición de frases musicales que mantienen una simetría en su extensión y desarrollo. Esta elección estructural contribuye a la sensación de orden y proporción en la sección, guiando al oyente hacia la conclusión de manera orgánica.

La coda, por otro lado, desempeña un papel crucial al finalizar la obra. Sirve como un epílogo musical que destaca y refuerza la conclusión, aportando un toque final distintivo a la composición. La combinación del periodo compuesto simétrico y la coda demuestra una



cuidadosa planificación estructural por parte del compositor, ofreciendo una experiencia auditiva completa y satisfactoria para el oyente.

### **4.2.3 Pequeña dimensión**

#### Parte A

**Sonido:** En la primera semi frase, se plantea la introducción de elementos melódicos y armónicos de manera sutil, manteniendo la expresión en un nivel moderado. En la segunda semi-frase, se establece un crescendo hacia mezzo forte (*mf*), generando un aumento gradual en la intensidad y el volumen musical. Posteriormente, se inicia la segunda mitad con un nuevo mezzo piano (*mp*) inicial, brindando continuidad a la dinámica previamente establecida. En la tercera semi frase, se prosigue con la misma dinámica de mezzo piano (*mp*), pero se exploran variaciones melódicas y rítmicas para agregar interés y complejidad. En la cuarta semi-frase, se repite el uso de mezzo forte (*mf*), creando un contraste dinámico con la semi frase anterior y culminando en un clímax expresivo. Esta alternancia entre las semi frases resalta los cambios texturales y dinámicos, aportando riqueza y variedad a la interpretación musical.

**Armonía:** La progresión armónica comienza con la dominante de la tonalidad, siguiendo el clásico V-I-V-I. En la segunda semi-frase, se introduce una interesante variación con la progresión I-iv-V-V/V-V7, destacando el empleo de la dominante secundaria para agregar complejidad y color armónico. En la tercera semi-frase, la armonía se desplaza hacia el sexto grado con la secuencia VI-VI-III-VI, culminando de manera impactante en una cadencia auténtica.

**Melodía:** El motivo inicial reaparece en la tercera semi-frase, pero con una notable variación. Mientras que en la primera semi-frase comienza en la nota Mí y asciende, en la tercera semi-frase se presenta un salto descendente de tercera para luego ascender por grados conjuntos. Esta modificación aporta una nueva dimensión expresiva al tema, manteniendo la coherencia melódica.

Ilustración 68 Motivo inicial



Fuente: Autoría propia

**Ritmo:** La elaboración rítmica refleja las características del bambuco tradicional. Aunque se utiliza un compás compuesto de 6/8, se destaca la presencia de polirritmia con un patrón de 3 contra 2. El bajo sigue un compás de 3/4, mientras que la melodía mantiene el ritmo convencional de 6/8. Esta interacción rítmica entre las diferentes capas musicales añade un elemento interesante y dinámico a la composición.

Ilustración 69 Esquema 3 contra 2



Fuente: Autoría propia

### Parte B

**Sonido:** Se observa un matiz más intenso en este caso, donde el uso de mezzo forte prevalece a lo largo de toda la sección B. La textura revela cambios notables, oscilando entre tonalidades brillantes y pasajes más opacos, creando así un contraste significativo entre las dos frases. En este contexto, el empleo continuo de mezzo forte en la totalidad de la sección B resalta la intensidad musical, brindando cohesión y un énfasis sostenido a lo largo de este tramo específico. La transición entre texturas brillantes y opacas añade una dimensión dinámica adicional, generando un impactante contraste que enriquece la experiencia auditiva y contribuye a la expresividad general de la composición.

Armonía: En la primera semi-frase, se introduce la progresión armónica vii7-I, estableciendo una transición armoniosa y cautivadora. Para la segunda semi-frase, se implementa la clásica progresión V-I, generando un cierre sólido y resuelto.

En la segunda frase, se destaca una semicadencia mediante la progresión V/V-V7, preparando eficazmente el terreno para desarrollos posteriores. Para la reexposición de la segunda repetición, se configura una cadencia auténtica perfecta con la progresión I-V/V-V7-I, brindando un desenlace firme y concluyente a la sección. Este uso estratégico de progresiones armónicas proporciona estructura y dirección a la composición.

Melodía: Se aprecia un notable desarrollo melódico en la línea de bajo, que presenta un movimiento ondulante más elaborado. Este contraste es especialmente evidente cuando se compara con el registro agudo, donde se destaca el empleo estratégico de intervalos de sexta para respaldar la melodía. El bajo exhibe una progresión melódica más compleja, añadiendo capas de riqueza y sofisticación al conjunto musical. La introducción de movimientos ondulantes en el bajo crea una textura sonora dinámica y envolvente. En el registro agudo, la elección deliberada de intervalos de sexta aporta un matiz armonioso y delicado a la melodía, realzando la expresividad general de la composición.

Ritmo: En esta sección, se produce una inversión de roles, dando al bajo un papel destacado gracias a su variada gama de recursos rítmicos. Se emplean patrones que abarcan corchea-negra, corchea, y grupos de tres corcheas-negra-corchea, los cuales se intercambian de manera aleatoria en cada semi-frase. Es fundamental señalar que estos patrones se entrelazan de forma espontánea en cada semi-frase, creando una sensación de dinamismo que eleva la estructura musical. Esta estrategia no solo aporta frescura al componente rítmico, sino que también contribuye significativamente a mantener un interés constante y a proporcionar una experiencia auditiva cautivadora.

### Parte C

Sonido: En este contexto, se observa una clara continuidad en la intención dinámica, similar a la planteada en la sección A. La sección B comienza con un mezzo piano en la primera semi-frase, estableciendo un contraste evidente que se destaca por el uso de *sforzando* en la segunda y cuarta semi frases. Este enfoque dinámico aporta una estructura coherente y expresiva

a la composición, creando un efecto de resalto en momentos estratégicos. El contraste entre el *mezzo piano* inicial y los *sforzando* posteriores agrega dinamismo y drama a la ejecución musical. Es esencial destacar cómo esta intención dinámica contribuye a la narrativa musical, guiando al oyente a través de variaciones emocionales y resaltando momentos clave dentro de la obra.

**Armonía:** En esta sección, se destaca la utilización de la dominante secundaria en el tercer grado, que se presenta de manera prominente en las dos primeras semi frases, generando una semicadencia. En la tercera semi-frase, se introduce una progresión armónica V7-ii-ii-, marcando un cambio armónico intrigante. La sección culmina con una semicadencia IV-V en la tercera semi-frase, seguida de una conclusión impactante en la cuarta semi-frase mediante una cadencia auténtica V7-I.

Este empleo hábil de dominantes secundarias y progresiones armónicas agrega complejidad y profundidad a la composición, proporcionando momentos de tensión y resolución. La inclusión de una semicadencia seguida de una progresión armónica variada y, finalmente, la resolución en una cadencia auténtica contribuye a crear una narrativa musical rica y emocionante.

**Ritmo:** En esta sección, se observa una cuidadosa reintegración de la melodía en el registro agudo, mientras que el registro grave vuelve a presentar el distintivo estilo del bajo en el bambuco, reforzando una vez más la sensación de tres contra dos. Además, se destaca el empleo hábil de figuras expansivas, especialmente al concluir las semi frases, donde se introduce la incorporación de blancas con puntillo.

El retorno de la melodía en el registro agudo añade una capa de continuidad y cohesión a la composición, mientras que la persistencia del característico estilo de bajo en el registro grave refuerza la identidad única del bambuco. La interacción entre estos dos registros crea un dinamismo intrigante, subrayado por la persistente sensación de tres contra dos, un elemento distintivo en la textura rítmica.

### Parte C´

**Sonido:** Los matices utilizados en la primera frase exhiben similitudes con la sección C; sin embargo, se observa una estaticidad en la dinámica al mantenerse en *mezzo piano* a lo largo de toda la sección, incluida la coda. A pesar de esta uniformidad dinámica, se produce una enriquecedora complejidad en la trama musical mediante la variación de intervalos propuestos.

**Armonía:** La introducción de intercambios modales presenta una variación sustancial en comparación con la sección C, marcando un cambio significativo en la textura armónica de la obra. Este recurso modulador añade complejidad y enriquece la paleta tonal de la composición. En particular, se evidencia una evolución armónica que contribuye a la construcción de una atmósfera única y distintiva.

La culminación de esta sección se caracteriza por un desenlace conclusivo, cuyo propósito es preparar el terreno para una cadencia auténtica que sella de manera efectiva el cierre de la obra. Este giro hacia una resolución armónica más tradicional crea una sensación de cierre y completitud, aportando un impacto emocional que refuerza la estructura narrativa de la composición.

**Melodía:** En esta sección, se destaca la utilización de intervalos más amplios, marcando un punto culminante que sobresale como el más destacado en toda la obra. Este recurso contribuye a generar un momento de máxima intensidad hasta este momento, preparando así la melodía para un desenlace definido que adquiere fuerza progresiva en cada semi frase. La introducción de intervalos más abiertos agrega una dimensión expansiva y audaz a la obra, creando una sensación de amplitud y grandiosidad musical. Este uso estratégico de intervalos resalta la importancia de esta sección dentro de la estructura general de la composición. Con cada semi frase, la fuerza y determinación de la melodía se intensifican, construyendo una tensión que culmina en un desenlace poderoso. Esta progresión dinámica a lo largo de la sección contribuye a crear un clímax emotivo, consolidando la narrativa musical y proporcionando un impactante cierre a la obra.

**Ritmo:** Lo más destacado en este momento crucial es que, al re exponer la obra, las distintas secciones introducen cambios graduales de *disminuendo* y *crescendo* a lo largo de las frases. Estos contrastes en la velocidad de cada sección demarcan un proceso que requiere una

mayor atención y añade un nivel adicional de complejidad y expresividad a la interpretación musical.

La reintroducción de la obra se distingue por una cuidadosa manipulación de la dinámica, donde se experimenta una progresión gradual de suavidad a intensidad y viceversa. Estos cambios dinámicos contribuyen a resaltar las características únicas de cada sección, generando un impacto auditivo que exige una atención más aguda por parte del oyente.

Este proceso de ajuste dinámico no solo añade interés y variedad al desarrollo de la obra, sino que también subraya la importancia de cada sección dentro de la narrativa general. La atención cuidadosa a estos detalles dinámicos en la reexposición refuerza expresividad de la obra en su conjunto.

### 4.3 Análisis musical Sonorous

#### 4.3.1 *Gran dimensión*

**Sonido:** Se aprecia un marcado contraste en la obra, manifestándose a través de la diversidad de texturas a lo largo de su progresión. Se destaca el empleo de la melodía con acompañamiento, específicamente utilizando el arpeggio. Además, se recurre a elementos polifónicos que enriquecen la composición.

A lo largo de toda la obra, se percibe un desarrollo progresivo de la trama musical, atribuido al hábil uso de diversos timbres que generan cambios significativos. En la sección A, se maneja una melodía con un acompañamiento arpegiado. La sección B exhibe una polifonía expuesta a través del sintetizador. Las secciones C, D y E proponen nuevamente la combinación de melodía y acompañamiento. En la parte F, la obra se desarrolla con una armonización basada en terceras. Las secciones G y H destacan por retornar a la estructura de Melodía más acompañamiento.

#### Armonía:

La composición inicia en el modo eólico de B y posteriormente modula a la tonalidad de Eb mayor. En esta instancia, el desarrollo tonal es evidente, empleando de manera destacada su quinto grado dominante para generar tensión y establecer resoluciones armónicas.

En una fase ulterior, se presenta un desarrollo armónico en el sexto grado, introduciendo la modalidad de C eólico. Esta sección se mantiene de manera consistente a lo largo de las dos partes sucesivas. La vuelta tonal a Eb mayor hacia el final de la obra, culminando con una cadencia no resolutive, añade coherencia estructural.

Este retorno tonal a la tonalidad inicial proporciona un sentido de unidad y cierre, mientras que la elección de la cadencia no resolutive para la finalización de la obra confiere un matiz expectante. La meticulosa manipulación de las tonalidades y el uso estratégico de los grados enriquecen la complejidad armónica y la narrativa musical, ofreciendo una experiencia auditiva técnica y expresiva.

**Melodía:** Al analizar las características intrínsecas del estilo Djent, se advierte una notoria transformación en los motivos melódicos a lo largo de la obra. La inclusión de hemiolas y sincopas, tanto internas como externas, en un compás simple, constituye un desarrollo melódico

de gran envergadura. Importa subrayar que, al utilizar el bajo eléctrico como instrumento principal, se logra un extenso registro tonal, mediante la implementación de armónicos naturales y la explotación de la quinta cuerda.

Resulta crucial notar que, en este contexto, la amplitud tonal abordada es considerable. La incorporación de armónicos naturales enriquece la sonoridad, y al emplear la quinta cuerda, se demuestra que la nota más grave alcanza el Re1, mientras que la más aguda se sitúa en el Fa#4. Este despliegue técnico y tonal no solo acentúa la destreza del ejecutante, sino que también resalta la complejidad y diversidad tonal inherentes al estilo Djent, caracterizado por su enfoque preciso y experimental en el ámbito del bajo eléctrico.

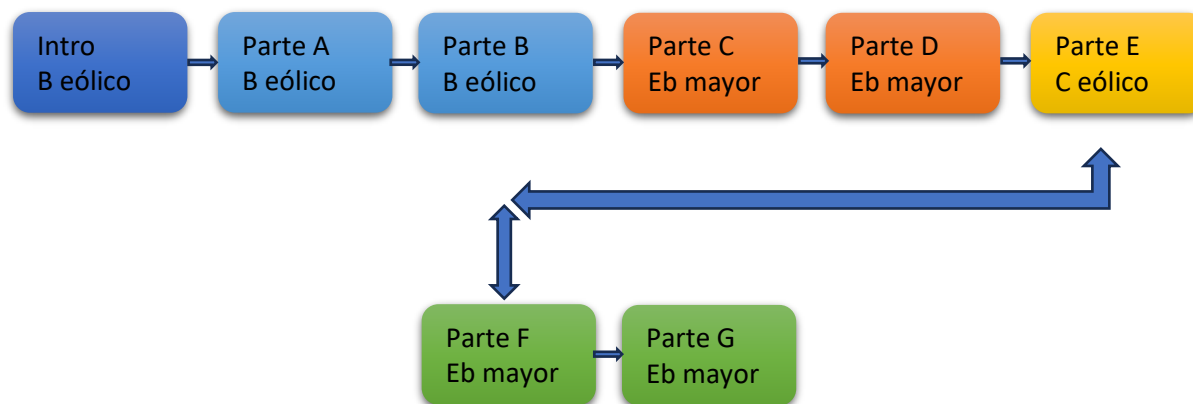
Ritmo: La configuración métrica para esta obra se establece en compás 4/4. Es esencial destacar que el estilo Djent se distingue por su énfasis en la variación rítmica. En este contexto, se pueden discernir motivos polirrítmicos en diversas secciones de la composición. Además, en las secciones intermedias, se aprecia la aplicación de figuras con valores irregulares, integrándose de manera astuta con las condiciones del compás simple.

Por otro lado, cabe señalar el uso de la hemiola, que introduce una sensación de contraste rítmico. Esta técnica transporta al oyente a una experiencia sonora donde se percibe un tipo de compás distinto al sugerido, añadiendo una capa de complejidad y enriquecimiento a la estructura musical. La indicación de tempo seleccionada para esta pieza es "Allegro", que, según la terminología moderna, se interpreta como "Fast Rock" y se ejecuta a un ritmo de 130 pulsaciones por minuto (bpm). Esta elección de tempo establece un carácter enérgico y dinámico, característico del género rock, proporcionando un marco rítmico ágil y vibrante a la composición.

Forma: La presente composición contemporánea se compone de un total de ocho secciones, incluyendo una introducción, y abarca una variedad de periodos, tanto compuestos como simples. La estructura de la composición se puede conceptualizar bajo la siguiente secuencia: Introducción-A-B-C-D-E-F-G. Esta disposición proporciona un marco analítico para comprender los diversos estados y desarrollos temáticos que se despliegan a lo largo de la obra, facilitando así la apreciación de su complejidad estructural y la evolución de sus elementos musicales.



Ilustración 70 Esquema de la forma



Fuente: Autoría propia

### 4.3.2 Mediana Dimensión

Introducción, compases 1-8

**Sonido:** La presente composición está diseñada para ser ejecutada en el formato de un ensamble conformado por dos bajos eléctricos, batería y sintetizador. El inicio se caracteriza por la intervención exclusiva de un bajo, desplegando una dinámica calmada a *mezzo piano* que se mantiene inmutable durante la totalidad de la sección inicial. En términos de textura, la propuesta se fundamenta en la utilización de arpeggios, destacando la articulación específica de acordes desglosados de manera secuencial. Este enfoque arpegiado proporciona una singularidad técnica y aporta significativamente expresividad general de la obra.

**Armonía:** En esta sección, se explora la aplicación del modo eólico, reconocido por sus cadencias armónicas que se adaptan al tono específico de la composición, siendo el B eólico el protagonista en este contexto. En la primera frase, se introduce con prominencia la progresión armónica I - bVI, desplegando un fundamento que establece una conexión sólida con la sonoridad característica del modo eólico.

En la segunda frase, se propone una variante con la progresión I - bIII, con el propósito de diversificar la estructura armónica y generar matices adicionales en la expresión musical

Ilustración 71 Período de la introducción

Fast Rock ♩ = 130  
Introducción  
Bm7

let ring

Bass 1

Bass 2

mp

Primera frase

G

Bm

Bm7/A

Bm

Dmaj7/C#

let ring

Segunda frase

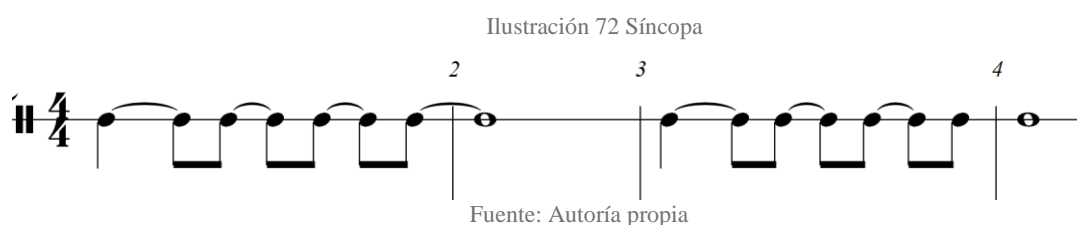
Fuente: Autoría propia

Melodía: En este segmento, la melodía se inicia de manera distintiva con la inclusión de la nota del noveno grado del acorde Bm, generando un matiz sugerente. Posteriormente, la progresión melódica se traslada al tercer grado y, mediante un salto de cuarta descendente, altera la dirección de la melodía, introduciendo dinamismo y variación en la primera frase. Este cambio busca no solo adaptarse al acorde Bm, sino también explorar la amplitud sonora mediante intervalos significativos.

En la segunda frase, se presenta una inversión en la dirección melódica, comenzando con la tercera del acorde Bm, seguida por la segunda y ascendiendo luego a la cuarta. Este cambio intencional en la dirección agrega complejidad y expresividad al desarrollo melódico, proporcionando una capa adicional de interés a la composición.

En el registro grave, se observa una secuencia de grado conjunto que aporta coherencia y continuidad al discurso melódico. Hacia el desenlace, se destaca un salto de tercera ascendente que sirve como elemento conclusivo para esta sección, brindando un cierre contundente y subrayando la importancia de la selección cuidadosa de intervalos en la construcción de la melodía.

Ritmo: La síncopa se posiciona como el elemento destacado en esta sección, revelando tanto la síncopa interna como externa. La destreza en la implementación de notas expandidas, en conjunto con la aplicación hábil de la síncopa, no solo define la textura musical, sino que también genera una perceptible sensación de anticipación. Este enfoque, ejecutado con maestría, introduce dinamismo y complejidad, sumergiendo al oyente en una experiencia auditiva que va más allá de la simple disposición rítmica. La interacción entre las diversas capas de la síncopa se convierte así en un mecanismo expresivo que impulsa la narrativa musical, destacando la habilidad del compositor en la creación de tensiones y expectativas.



Forma: En esta sección, se desarrolla un período simple que abarca dos frases, cada una compuesta por 4 compases, seguidas de una repetición. Este diseño estructural no solo aporta a la coherencia formal de la composición, sino que también establece un marco claro y fácilmente identificable para el oyente. La elección de un período simple de esta extensión específica ofrece una estructura predecible, permitiendo que la audiencia se familiarice con la organización musical y, al mismo tiempo, estableciendo una plataforma flexible para posibles variaciones o desarrollos posteriores en la obra. La repetición, en este contexto, refuerza la identidad melódica y armónica, consolidando de manera efectiva esta sección dentro de la totalidad de la composición.

Parte A, compas 9-16

Sonido: En esta sección, se evidencia que, al incorporar la segunda voz, su dinámica se establece en mezzo forte, asumiendo así el papel protagónico. Simultáneamente, la voz superior conserva su dinámica en mezzo piano, generando una interesante interacción dinámica entre ambas voces.

En cuanto a la textura, se propone una manipulación polifónica con movimientos contrarios, donde la voz superior desciende mientras que la voz inferior asciende. Este enfoque aporta a la complejidad de la sección, aportando un matiz expresivo que refleja la cuidadosa consideración de las dinámicas y movimientos melódicos en la composición.

Armonía: En esta sección, se destaca un despliegue armónico más expansivo en comparación con la sección precedente. Se introduce una progresión armónica específica, consistente en la alternancia entre acordes I-bVI-I-bVII, la cual se emplea de manera coherente en ambas frases. Esta elección armónica mantiene la sonoridad modal que se está desarrollando, añadiendo un nivel de complejidad y profundidad al discurso musical.

La continuidad de esta progresión a lo largo de las dos frases proporciona cohesión estructural, consolidando la dirección armónica y destacando la intención de mantener una atmósfera modal específica. Este enfoque armónico sostenido sirve como transición armoniosa hacia la próxima sección, aportando continuidad y coherencia global a la obra.

Ilustración 73 Período de la parte A

The musical score consists of two systems of music, each with two staves. The key signature has two sharps (F# and C#). The first system (measures 9-12) features a descending melodic line in the upper staff and an ascending line in the lower staff. Chords are labeled Bm7, G, Bm7, and D6. The second system (measures 13-16) continues this pattern with chords Bm7, G, Bm7, and D. Dynamic markings include *mf* and *sl.* (slur). Red arrows and boxes labeled 'Primera frase' and 'Segunda frase' indicate the structure of the two phrases. Measure numbers 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, and 16 are marked.

Fuente: Autoría propia

Melodía: En la voz superior, se aprecia un movimiento descendente por grados conjuntos que, mediante saltos que superan la octava, define cada semi frase de manera distintiva. Este enfoque melódico aporta una estructura clara y una sensación de dirección, marcando transiciones notables en el discurso musical.

En contraste, en la voz inferior, se destaca un movimiento ondulatorio que varía en el uso de intervalos, incorporando tanto grados conjuntos como saltos de tercera. Este manejo melódico, con su alternancia entre movimientos fluidos y saltos más pronunciados, añade una riqueza expresiva a la textura general. La combinación de estas dos voces, con sus enfoques melódicos distintivos, aporta a la dinámica de la sección, generando un amplio contraste.

Ilustración 74 Movimiento contrario

Fuente: Autoría propia

Ritmo: En la voz superior, se observa la continuidad del mismo ritmo-tipo presente en la sección precedente, caracterizado por la persistencia de la sincopa como recurso principal. Esta elección rítmica sostiene una cohesión con la sección previa, consolidando la identidad rítmica de la obra y proporcionando una sensación de familiaridad al oyente. Por otro lado, en la segunda voz, se introduce un elemento de variación mediante el uso de valores rítmicos irregulares, específicamente el tresillo. Este cambio en la estructura rítmica añade una capa de complejidad y contrasta con la uniformidad rítmica de la voz superior.

Forma: En esta sección, se aprecia un diseño formal que se ajusta a un periodo simple de cuatro compases para cada frase musical. Este formato estructural de cuatro compases por frase proporciona una organización clara y simétrica, facilitando la comprensión y el seguimiento de la composición.

Ilustración 75 Figuras irregulares

The illustration shows two staves, both labeled 'E.B.' and in 4/4 time. The first staff (upper voice) has a phrase starting at measure 13 with six eighth notes, followed by a phrase in measure 14 with four eighth notes. The second staff (lower voice) has a phrase starting at measure 13 with six eighth notes, including a triplet of three eighth notes, followed by a single note in measure 14. Vertical lines mark the beginning of measures 13, 14, and 15.

Fuente: Autoría propia

#### Parte B, compás 17-33

Sonido: En esta sección, el registro agudo de la primera voz impone una dinámica en *forte* que se mantiene hasta la conclusión de la primera frase. En la segunda frase, se observa una disminución de la dinámica a *mezzo forte*, ya que ambas voces intercambian roles, y la voz inferior asume el protagonismo.

En este contexto, la trama experimenta un cambio de papeles, donde la voz superior desciende al registro grave, mientras que la inferior asciende al registro agudo. A este cambio se suma la introducción de una nueva voz con una dinámica *mezzo piano*. Es relevante señalar que la segunda voz, al inicio de la primera frase, se presenta en *mezzo forte*, evolucionando luego hacia un nivel de dinámica más enfático, alcanzando el *forte*.

La textura de esta sección se caracteriza por una alta frecuencia de contrastes, tanto en términos de dinámicas como de registros, la trama se desarrolla con el uso de la polifonía lo que ayuda a la expresividad del pasaje musical.

Armonía: En esta sección, la progresión armónica adopta una simplicidad estructural al emplear únicamente dos acordes, concretamente el I-bVI. El acorde de Sol mayor, al incorporar la tensión del noveno grado, aporta un matiz sutil y distintivo a la composición, enriqueciendo la sonoridad general.

Ilustración 76 Período de la parte B

The musical score consists of four systems of staves. The first system (measures 17-20) includes a Bass I staff with a complex rhythmic pattern, a Bass II staff with a simple bass line, and a Key Synth staff with a single note. The second system (measures 21-24) continues this pattern. The third system (measures 25-32) features a more active bass line in the Bass I staff. The fourth system (measures 33-34) shows a change in the bass line. The score is annotated with dynamics (f, mf), articulation (accents), and phrasing (Primera Frase, Segunda Frase). Chord symbols Bm7, Bm7/C#, G9, and D° are placed above the staves.

Fuente: Autoría propia

Esta progresión persiste a lo largo de las tres primeras frases y los inicios de la última, estableciendo una base armónica consistente. No obstante, se vislumbra un cambio armónico significativo al preparar la modulación hacia la siguiente sección. En este punto, surge el acorde de La mayor, y en la extensión del periodo se introduce el acorde disminuido de Re (D°), desempeñando un papel crucial como preparación armónica para la modulación subsiguiente.

La inclusión de estos acordes adicionales no solo diversifica la progresión armónica, sino que también crea un momento de tensión armónica que culmina en la modulación, añadiendo así un nivel de complejidad y anticipación en la estructura musical. Este enfoque armónico sutil, aunque aparentemente sencillo, desempeña un papel crucial en la narrativa musical, guiando la atención del oyente hacia la transición armónica y la evolución temática de la composición.

Melodía: En esta sección, se nota la incorporación de una nueva voz en un registro más elevado. La primera voz destaca por la utilización de un motivo obstinado que se mantiene constante hasta la conclusión de la primera frase. Sin embargo, en este punto, este elemento melódico se traslada a la segunda voz, llevando a cabo un intercambio de la melodía principal entre ambas voces a lo largo del periodo.

Adicionalmente, se aprecia la presencia de una tercera voz que introduce una melodía descendente, caracterizada por saltos de cuarta en su trayectoria. Este aporte melódico proporciona una dimensión adicional a la textura musical, enriqueciendo la interacción entre las distintas voces y añadiendo variedad a la progresión melódica general.

Este cambio en la distribución de los elementos melódicos entre las voces y la inclusión de una nueva voz en un registro más alto aporta a la evolución dinámica de la sección. La interacción entre las voces, junto con la variación de elementos melódicos, crea una textura musical más rica y capas de interés auditivo.

Ritmo: El obstinado, empleado como recurso de secuencia tanto rítmica como melódica, desempeña la función de un acompañamiento persistente a lo largo de todo el periodo. Este elemento se mantiene constante, brindando soporte y continuidad a la estructura musical. Además, su presencia aporta significativamente a la definición de la melodía principal al incorporar elementos rítmicos y melódicos provenientes de diversas células rítmicas presentes en la sección.



La utilización de la sincopa interna, otra característica destacada, se convierte en un componente esencial enriqueciendo la melodía principal. Estos recursos rítmicos, extraídos de las diversas células rítmicas previamente introducidas en la sección, dotan a la melodía principal de una expresividad dinámica y una sensación de vitalidad. La coherencia rítmica entre el obstinado y la melodía principal crea una fusión cohesionada, añadiendo complejidad y profundidad al desarrollo musical.

Ilustración 77 Obstinado 1

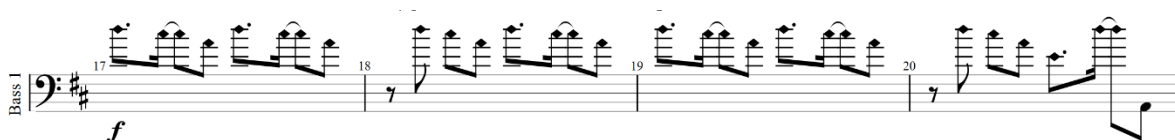
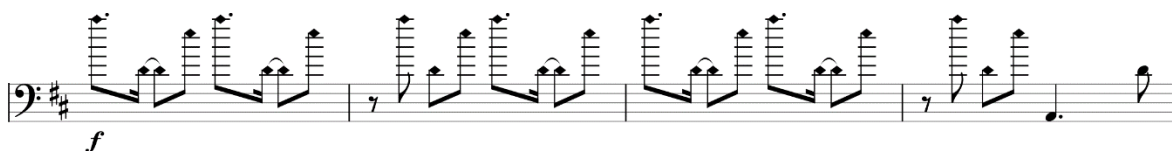
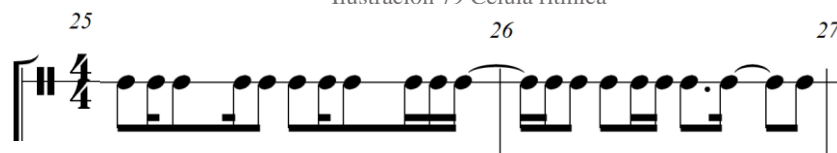


Ilustración 78 Obstinado 2



Fuente: Autoría propia

Ilustración 79 Célula rítmica



Fuente: Autoría propia

Forma: En esta sección, se emplea un periodo compuesto simétrico con frases de ocho compases cada una. La extensión, incorporada al final, tiene un solo compás y tiene como función principal preparar la modulación hacia la siguiente sección. Este diseño estructural proporciona equilibrio y coherencia, mientras que la extensión breve desempeña un papel crucial al generar anticipación y orientar la transición armónica hacia la siguiente fase de la composición.

### Parte C, compás 34-41

Sonido: En esta sección, ambas voces mantienen una dinámica constante en *mezzo forte* durante la primera frase y para la segunda frase se modifica a *forte*. La textura inicial presenta una estructura de melodía con acompañamiento durante la primera frase, mientras que en la segunda frase se observa un cambio dinámico más pronunciado en la voz superior, generando un movimiento más expresivo. La voz inferior destaca por el uso del arpeggio, aportando una capa armónica en la sección. Este recurso en la voz inferior enriquece la experiencia auditiva con una variación tonal distintiva.

Ilustración 80 Dinámicas de la parte C

The musical score for Part C, measures 33-36, is presented in bass clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 33 begins with a treble clef and a D° chord. Measure 34 features a C time signature and an Ebmaj7 chord. Measure 35 includes a Gm chord. Measure 36 has an Ebmaj7 chord. The dynamic marking 'mf' is indicated in measures 34 and 35. The score shows melodic lines in both hands with various articulations like slurs and accents.

Fuente: Autoría propia

La frecuencia de contraste se mantiene en un nivel medio, indicando una variación moderada en términos de dinámica y textura a lo largo de la sección. Este equilibrio propone una transición suave entre las frases, preservando la cohesión general mientras se incorporan elementos dinámicos y texturales específicos.

Armonía: En esta sección, se presenta una modulación hacia Eb mayor, marcando un cambio tonal importante. La sonoridad se transforma al incorporar el acorde dominante Bb, señalizando la transición hacia la nueva tonalidad. La progresión armónica de este periodo sigue la secuencia I-iii-I-V.

El acorde dominante Bb enfatiza con claridad la nueva dirección tonal hacia Eb mayor. La progresión armónica, estructurada según la secuencia mencionada, aporta de manera efectiva a la cohesión y dirección de la modulación, proporcionando un cambio tonal técnico y fluido.

Melodía: En la primera frase, la voz superior se caracteriza por la prevalencia de intervallos de tercera, proporcionando una sonoridad específica. Por otro lado, la voz inferior presenta una variación constante en intervallos de tercera, quinta y segundas, creando un movimiento ondulatorio continuo y distintivo.

En la segunda frase, la voz inferior sigue manteniendo el mismo movimiento ondulatorio descrito anteriormente. En contraste, la voz superior experimenta una mayor variedad de movimiento, incorporando grados conjuntos y concluyendo frases con notas de duración extendida.

Ilustración 81 Movimiento ondulatorio de la parte C

Fuente: Autoría propia

Ritmo: En esta sección, se destaca la persistencia del motivo rítmico del obstinado introducido en la sección anterior, aunque su ejecución técnico-interpretativa experimenta un cambio notable. En este caso, se emplea la técnica de tapping para ejecutar el obstinado, añadiendo una dimensión técnica diferente y posiblemente una textura más percusiva.

En cuanto a la segunda frase, la voz superior continúa innovando al utilizar valores irregulares, como el seisillo de semi corchea. Esta elección rítmica introduce variación a la melodía y aporta una sensación de mayor velocidad y agilidad en la ejecución.

Ilustración 82 Obstinado de la parte C

Fuente: Autoría propia

La combinación de la persistencia del motivo rítmico con la introducción de nuevas técnicas y ritmos en la ejecución melódica aporta a la evolución dinámica y a la diversidad expresiva de la sección.

Forma: En esta sección, se observa claramente la presencia de un periodo compuesto simétrico, con frases de ocho compases cada una. La estructura formal de ocho compases proporciona una organización equilibrada y predecible en la progresión musical.

Parte D, compás 50-55

Sonido: En esta instancia, la voz superior plantea una dinámica de *mezzo forte*, al mismo tiempo que la voz inferior se sustenta en una intensidad de *forte*, debido a que esta última transporta la melodía principal. En este contexto, se percibe una textura que se caracteriza por la presencia de una melodía principal respaldada por un acompañamiento. Este momento específico de la composición exhibe lo que comúnmente se denomina un puente o una preparación para la siguiente sección.

Armonía: Aunque persiste en la tonalidad de Mi bemol mayor, la armonización introducida en esta sección no busca generar una tensión con posterior resolución. Además, el ritmo armónico se duplica, presentando dos acordes por compás. La progresión armónica para la primera frase sigue la secuencia I-iii-V-vi, mientras que para la segunda frase se desarrolla como I-iii-IV-vi-iii.

Ilustración 83 Período de la parte C

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 50 to 52, and the second system covers measures 53 to 56. The key signature is two flats (Bb major). The first system starts with a dynamic marking of *mf*. The second system ends with a dynamic marking of *f*. Chord symbols are placed above the staves: Eb, Gm, Bb, Cm, Eb in the first system; Gm, Ab, Cm, Gm, Ebmaj7 in the second system. Performance markings include accents, slurs, and dynamic changes. Red lines and arrows are used to delineate the 'Primera frase' (measures 50-52) and 'Segunda frase' (measures 53-56).

Fuente: Autoría propia

**Melodía:** En este fragmento, la melodía exhibe una notable diversidad de saltos interválicos, incorporando tanto saltos de quinta como de tercera. De manera destacada, al concluir el periodo, se introduce un efectivo recurso mediante el empleo de paralelismo de octavas con la voz superior. Asimismo, cabe resaltar que la voz superior mantiene de manera constante el intervalo de tercera a lo largo de la sección, impulsa la continuidad melódica en este contexto tonal.

**Ritmo:** En esta sección, la voz superior retiene el mismo motivo rítmico del obstinado introducido en secciones previas, aunque se destaca un cambio en el intervalo y en la técnica, ahora utilizando Slap como una técnica percutiva. Este cambio agrega una dimensión sonora diferente a la ejecución. En cuanto a la voz inferior, en la primera frase se manejan elementos de valores irregulares, haciendo uso de semicorcheas. Sin embargo, en la segunda frase, experimenta con la célula rítmica de la voz superior, transformándola de manera melódica.

Ilustración 84 Técnica Slap de la parte D

The musical notation is for a bass line in a key with two flats (Bb and Eb). It starts with a double bar line and a box labeled 'D' above it. The first measure (measure 49) contains a wavy line representing a tremolo or sustained sound, with a 'Bb' chord symbol above it. The second measure (measure 50) begins with a dynamic marking of *mf* and contains a quarter note followed by a quarter rest, with a 'Eb' chord symbol above it. The subsequent measures (51, 52, 53, 54) feature a rhythmic pattern of slaps (marked 's') and percussive notes (marked 'P'). Above these notes are chord symbols: Gm, Bb, Cm, and Eb. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Fuente: Autoría propia

**Forma:** Esta sección destaca por su brevedad, siendo la más corta de toda la obra. Presenta un periodo simple con una extensión de tan solo dos compases. A pesar de su concisión, esta sección puede ser crucial para generar un impacto o preparar el terreno para desarrollos posteriores en la composición. La elección de un periodo simple y breve puede contribuir a mantener un equilibrio estructural en la obra, permitiendo que cada sección cumpla su función dentro del contexto general de la composición.

Parte E, compás 56-71

**Sonido:** En esta sección, ambas voces mantienen una dinámica constante de mezzo forte. La textura adopta una homofonía, donde las dos voces se armonizan entre sí, generando coherencia en la ejecución. La trama se presenta estática, sin movimientos melódicos o

contrapuntísticos notables entre las voces. Este enfoque homofónico aporta a la uniformidad y estabilidad en la sonoridad de la sección.

Armonía: En esta sección, se evidencia una armonía centrada en el sexto grado, sugiriendo una evocación al vi. La orientación de la sección se establece en el modo eólico de C. La progresión armónica identificada en esta parte sigue la secuencia I-bIII-iv-bVII-I-bVI-I. Para la primera frase, y para la segunda, la progresión cambia a I-bIII-v-bVI-I-bVI-bIII. Este uso armónico refleja una exploración expresiva del modo eólico, introduciendo variaciones y cambios en la progresión que impulsa el carácter de la sección.

Ilustración 85 Progresión armónica de la parte E

Fuente: Autoría propia

Melodía: En este fragmento, las voces se entrelazan en la escala eólica, armonizando a través de terceras. Ambas líneas melódicas siguen un patrón ondulatorio, manteniendo una consistente distancia entre los intervalos mencionados anteriormente. La introducción más frecuente de semi corcheas agrega un dinamismo que, aunque intensifica la sensación de velocidad, no altera el tempo establecido. Además, se incorporan secuencias melódicas que enriquecen la textura musical, aportando capas adicionales de complejidad y desarrollo.

Ritmo: La inclusión de semi corcheas introduce un movimiento más dinámico en esta sección, acentuado además por el uso de seisillos y secuencias rítmicas. Específicamente, la aplicación de la técnica Hammer-Pull off (legato) añade una variedad notable, permitiendo al intérprete ejecutar con mayor velocidad. Esta técnica no solo intensifica la dinámica, sino que también aporta una calidad fluida y expresiva a la interpretación, enriqueciendo la experiencia auditiva y resaltando la destreza técnica en la ejecución de la composición.

Ilustración 86 Legato de la parte E

The musical score for 'Legato de la parte E' consists of two staves in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into four measures, each with a chord above it: Cm, Ebmaj7, Gm7, and Abmaj7. Measure 61 features a sequence of eighth notes with hammer-pull-off techniques (H) and accents (P). Measure 62 continues with similar eighth notes and includes a triplet of eighth notes. Measure 63 shows a transition to a more melodic line with quarter notes. Measure 64 concludes with eighth notes and hammer-pull-off techniques. The score includes various dynamic markings (P, H) and articulation symbols.

Fuente: Autoría propia

Forma: En esta parte, se delinea un periodo compuesto simétrico, marcado por frases extensas de ocho compases cada una. Este diseño estructural ofrece una disposición balanceada y predecible, proporcionando un espacio adecuado para el desarrollo y la evolución de las ideas musicales. La simetría en la duración de las frases aporta a una coherencia formal, estableciendo un marco estructural sólido para la progresión musical.

Parte F, compás 72-79

Sonido: En esta sección, se evidencia una dinámica constante, ya que ambas voces se mantienen en *forte* hasta el final. La textura se caracteriza por un evento cíclico que persiste a lo largo de la sección. Este patrón repetitivo aporta a la cohesión estructural de la composición, generando un elemento distintivo que se repite en el transcurso de la sección.

Armonía: En esta sección, se reincorpora la misma progresión presentada en la sección C, lo que implica una reafirmación de la tonalidad en Eb mayor. La variación notable radica en la armonización por sextas a lo largo de la secuencia, agregando una textura armónica diferente. La progresión armónica propuesta para esta sección es I-iii-I-V7. Este retorno a la progresión anterior, aunque familiar, adquiere nueva coloración armónica gracias a la armonización por sextas, proporcionando un matiz distintivo en la obra.

Ilustración 87 Período de la parte F

The musical score is presented in three systems, each with three staves (bass, tenor, and treble). The key signature is two flats (Bb, Eb). The first system (measures 69-72) is labeled 'Primer Frase' and features a bass line with Ebmaj7 chords and a treble line with a red arrow pointing to measure 72. The second system (measures 73-76) is labeled 'Segunda Frase' and features a bass line with Gm, Ebmaj7, Bb7, and Ebmaj7 chords, and a treble line with a red arrow pointing to measure 76. The third system (measures 77-80) continues the 'Segunda Frase' with Gm, Ebmaj7, Bb7, and Ebmaj7 chords, and a treble line with a red arrow pointing to measure 80. Dynamics include *f* and *mf*. The score includes slurs and accents over notes in the bass and tenor staves.

Fuente: Autoría propia



**Melodía:** En esta sección, destaca el uso notable del intervalo de sexta para la armonización, donde ambas voces desempeñan un papel protagónico. Se mantiene el ritmo del obstinado presentado en la sección C, consolidando la cohesión temática en la obra. Los intervalos de tercera y cuarta se destacan como los más utilizados en esta armonización, aportando a la textura sonora y resaltando la continuidad con los elementos previamente introducidos en la composición. Este enfoque armónico agrega una capa distintiva a la sección, marcando una variación en la exploración de intervalos y mejorando la experiencia auditiva.

**Ritmo:** A lo largo de toda la sección, persiste de manera continua el ritmo del obstinado. Se destaca un patrón constante que incorpora la utilización repetida de la corchea punteada seguida de la sincopa, consistente en una semicorchea ligada a una corchea. Este motivo rítmico se mantiene de manera invariable, estableciendo una característica distintiva en la sección.

Ilustración 88 Ritmo de la parte F

The illustration shows two staves of music in 4/4 time. The top staff starts at measure 73 and ends at measure 75. The bottom staff also starts at measure 73 and ends at measure 75. The rhythm is consistent across both staves and measures, featuring a pattern of dotted eighth notes followed by sixteenth notes, with some notes beamed together.

Fuente: Autoría propia

**Forma:** En esta sección, se observa una organización formal que sigue un periodo simple, donde cada frase abarca cuatro compases. Esta estructura de cuatro compases por frase proporciona un marco claro y conciso en el desarrollo de la composición. La simplicidad de esta disposición permite un flujo musical fácilmente discernible y establece una unidad estructural dentro de la obra.

Parte G, compás 80-88

**Sonido:** En esta sección, se destaca la dinámica marcada de la voz superior con Forte, mientras que la voz inferior se mantiene en mezzo forte, otorgando un carácter distintivo. La textura se caracteriza por una melodía acompañada, donde la voz principal se destaca frente al

acompañamiento. La trama de la sección permanece estática, sin cambios significativos en la progresión armónica o en la dinámica, que aporta a la estabilidad y cohesión en este segmento de la composición.

Armonía: En esta sección, se mantiene la continuidad armónica de la parte antecedente, utilizando la misma progresión armónica. Al final de la sección, se destaca una cadencia no resolutive que concluye en el quinto grado. La progresión armónica específica que se sigue es I-iii-I-V7, lo que impulsa a la cohesión tonal y estructural en esta parte de la composición. La repetición de la progresión refuerza la conexión temática entre las secciones y establece una base armoniosa sólida en la obra.

Ilustración 89 Período de la parte G

The musical score consists of two systems, each with a treble and bass staff. The key signature has two flats (Bb and Eb). The first system (measures 77-80) features a bass line with slurs and accents, and a treble line with chords. Chords are Gm (77), Ebmaj7 (78), Bb7 (79), and Ebmaj7 (80). Dynamics include *f* at measure 80. The second system (measures 81-84) continues the bass line and treble line. Chords are Gm (81), Ebmaj7 (82), Bb7 (83), and Ebmaj7 (84). Dynamics include *mf* at measure 84. The third system (measures 85-88) shows the continuation. Chords are Gm/Bb (85), Ebmaj7 (86), and Bb7 (87). Dynamics include *mf* at measure 87. Two red boxes labeled 'Primera Frase' and 'Segunda Frase' are connected to the music by red lines. A red arrow points to the end of the first phrase at measure 84, and another red arrow points to the end of the second phrase at measure 88.

Fuente: Autoría propia

**Melodía:** En la voz superior, la primera frase retoma similitudes con la sección C al mantener el uso predominante de intervalos de tercera. En contraste, la voz inferior sigue la secuencia melódica previamente establecida en la sección F. Para la segunda frase, se introducen figuras melódicas más amplias, generando una sensación de lentitud que colabora en la culminación de la obra. Este contraste entre las frases y el cambio de figuras melódicas aportan variedad y expresividad, ofreciendo una conclusión impactante a la composición.

**Ritmo:** En la sección final de la obra, se introduce una variante destacada. Se retoma parte del motivo más prominente, el obstinado, que ha sido previamente establecido a lo largo de la composición. No obstante, se observa una expansión en las notas hacia el final de la segunda frase. Esta modificación propone un matiz adicional y una dimensión más compleja al cierre de la pieza, ofreciendo una conclusión más elaborada y distintiva.

Ilustración 90 Variación rítmica de la parte G

Fuente: Autoría propia

**Forma:** En la sección conclusiva de la obra, se establece una estructura formal que sigue un periodo simple. Cada frase en esta sección tiene una extensión de cuatro compases. Esta disposición proporciona un cierre claro y definido para la composición, manteniendo una organización sencilla y efectiva en los últimos momentos de la obra.

### 4.3.3 Pequeña Dimensión

#### Parte introducción

**Sonido:** En esta sección, se destaca el carácter tímbrico logrado mediante el uso de la técnica de armónicos naturales. Esta técnica permite al bajo eléctrico explorar un registro más agudo de lo convencional. La dinámica *mezzo piano* permite una entrada calmada y ligera, en conjunto con los armónicos naturales, generando una atmósfera sonora distintiva y matizada.

**Armonía:** En este segmento, se presenta un ritmo armónico constante de redondas; sin embargo, no se observa un cambio significativo en los acordes a lo largo de la sección. Al final de la segunda frase, se destaca un bajo en movimiento cromático descendente, pero la armonía general permanece estática.

**Melodía:** El flujo melódico se caracteriza por movimientos ondulantes con intervalos cerrados de segunda y tercera. Al final de cada semi-frase, se aprecian grados disjuntos que propone una estructura triádica implícita.

**Ritmo:** El motivo rítmico que prevalece en esta sección se fundamenta en una textura homorrítmica, donde las voces comparten y ejecutan el mismo ritmo de manera simultánea. Esta elección establece un equilibrio armónico y rítmico, proporcionando coherencia y uniformidad en el conjunto musical. La presencia de esta textura homorrítmica aporta al carácter balanceado de la sección, donde cada voz colabora de manera coordinada para crear un efecto unificado.

#### Parte A

**Sonido:** El ingreso de la segunda voz destaca al proponer una mayor atención mediante un movimiento ondulante. El timbre en el registro medio sostiene el equilibrio general. Aun cuando la voz superior continúa utilizando armónicos, el contraste en el timbre y la dinámica entre ambas voces añade una riqueza sonora, ampliando la textura y proporcionando un carácter adicional a la composición.

Ilustración 91 Técnica de armónicos de la parte A

Fuente: Autoría propia

**Armonía:** El ritmo armónico se manifiesta en cada compás, y en esta fase se evidencia un desarrollo más pronunciado mediante la incorporación de acordes cadenciales. A lo largo de la sección, se sostiene una progresión modal, añadiendo complejidad y profundidad a la estructura armónica de la composición.

**Melodía:** El flujo melódico se distingue por la presencia de grados disjuntos, donde se alterna entre el uso de intervalos de quinta y cuarta. Esta variación en la dirección melódica y en la elección de intervalos propone diversidad al desarrollo melódico de la sección. La alternancia entre quinta y cuarta agrega un matiz específico al carácter de la melodía, generando interés y variación en el paisaje sonoro de la composición.

**Ritmo:** En la primera voz, se conserva la característica rítmica establecida, manteniendo una regularidad en los valores de duración de las notas. En contraste, la segunda voz presenta valores irregulares y ampliaciones en las notas, lo que suma a la complejidad y variación en la sección. Este contraste en la articulación rítmica entre las voces agrega dinamismo y textura a la composición.

#### Parte B

**Sonido:** En esta sección, se observa un desarrollo tímbrico que abarca registros amplios, lo cual implica la exploración de rangos extensos en las voces o instrumentos participantes. La introducción de una tercera voz juega un papel crucial al añadir complejidad y equilibrio en la trama en desarrollo. Este componente adicional no solo diversifica la textura sonora, sino que también suma a la cohesión estructural y al refinamiento del perfil tímbrico en la composición.

**Armonía:** El ritmo armónico en esta sección se caracteriza por un acorde cada dos compases, a diferencia de la sección anterior. Es crucial comprender la función del pedal armónico que establece el obstinado. Este pedal armónico actúa como una nota sostenida a lo largo de varias progresiones armónicas, proporcionando estabilidad y continuidad en medio de los cambios armónicos que ocurren en la composición.

**Melodía:** En esta sección, el desarrollo melódico se caracteriza por mantener un flujo nivelado en la mayoría de la sección, destacando especialmente en la semi-frase final donde se sugiere un desplazamiento significativo que marca la culminación de esta. Se incorporan intervalos de cuarta y quinta, que, junto con los grados conjuntos, suman a la evolución melódica.

Este contraste y variación en la configuración melódica enriquecen la sección, aportando dinamismo y expresividad al conjunto de la composición.

Ritmo: En esta sección, se evidencia que la voz superior mantiene un homorrítmo que se ha ido desarrollando desde secciones anteriores. La voz inferior presenta una figuración más amplia que genera una sensación de calma. La tercera voz introduce un motivo rítmico que actúa como un grado de contraste medio a lo largo de la sección. Este contrapunto rítmico entre las voces añade complejidad y variedad al tejido musical, creando una dinámica interesante en la textura general de la composición.

#### Parte C

Sonido: En esta sección, se evidencia un carácter tímbrico amplio, donde la voz inferior ocupa un registro medio, mientras que la voz superior se desplaza hacia el registro grave. Además, se mantiene una dinámica estática en ambas voces. Este contraste en los registros genera diversidad sonora de la sección.

Armonía: En esta sección, se observa que el ritmo armónico se basa en un acorde por compás. A lo largo de la sección, se percibe una secuencia armónica constante, ya que se utiliza la misma progresión armónica en toda la parte. Para el final del periodo, se introduce una extensión que establece una transición o interacción para la próxima sección.

Melodía: En cuanto al aspecto melódico, se observa un patrón de movimiento ondulante, especialmente enfatizado en la segunda frase. La inclusión de figuras rítmicas más breves añade dinamismo y crea una percepción de velocidad en la ejecución. Este contraste melódico y rítmico aporta complejidad y vitalidad al desarrollo de la sección, generando interés auditivo.

Ritmo: Los elementos de acentuación están estratégicamente ubicados en los tiempos débiles del compás, destacando especialmente el uso de la sincopa para generar tensión rítmica. La presencia de valores irregulares, como el tresillo de semicorchea, no solo introduce complejidad, sino que también evidencia una reducción en la duración de las figuras, generando un mayor dinamismo y acentuando el carácter impulsivo de la sección.

#### Parte D

Sonido: Con la voz inferior como protagonista en esta sección, se destaca un amplio registro que abarca desde do<sub>2</sub> hasta do<sub>5</sub>. Este intervalo abarcador permite la exploración de

diversas relaciones armónicas, incluyendo terceras, cuartas, quintas y octavas. La variabilidad en los intervalos colabora al timbre y a la complejidad armónica de la sección, brindando una amplia paleta sonora a la composición.

**Armonía:** En esta sección, se establece un desarrollo armónico más sucesivo, caracterizado por la presencia de dos acordes por compás, cada uno con una duración de blanca. Este enfoque rítmico propone una progresión armónica más rápida y dinámica, generando un cambio constante en la sonoridad y aportando un flujo armónico continuo a lo largo de la sección.

**Melodía:** En la voz inferior, se emplea un movimiento ondulante que confiere una fluidez más refinada a la sección. Este patrón melódico se caracteriza por la combinación de grados conjuntos y disjuntos, donde la voz se desplaza en intervalos de tercera y quinta. Los grados conjuntos cooperan a una transición suave entre las notas vecinas, mientras que los intervalos de tercera y quinta añaden variedad y profundidad al perfil melódico. Esta cuidadosa utilización de las relaciones interválicas enriquece la textura musical, proporcionando una expresividad sutil y un flujo melódico atractivo.

**Ritmo:** En esta sección, destaca el uso estratégico de silencios en la voz inferior, introduciendo pausas sutiles mediante silencios de corchea y semicorchea. Este empleo de silencios crea una sensación de ritmo pausado y acentúa momentos específicos dentro del flujo melódico. Además, se observa un flujo homorrítmico, donde ambas voces comparten simultáneamente el mismo ritmo, fortaleciendo la cohesión y la sincronización entre ellas. La combinación de silencios y homorrítmico agrega dinamismo y expresividad a la sección, resaltando así la importancia de los elementos rítmicos y de la variación en la ejecución.

#### Parte E

**Sonido:** En esta sección, se destaca un registro medio en la primera frase. Sin embargo, para la segunda frase, se observa un cambio ya que la voz superior se desplaza hacia un registro más alto. Este contraste entre las dos frases añade variedad y dinamismo al desarrollo de la sección, creando una evolución auditiva interesante. La elección consciente de cambiar los registros también puede tener implicaciones expresivas, enfatizando diferentes aspectos melódicos y tímbricos en cada parte de la sección.

**Armonía:** En esta sección, el ritmo armónico se mantiene consistente con el uso de dos acordes por compás, y cada uno conserva el valor de blanca, al igual que en la sección anterior. Esta continuidad en la estructura rítmica y armónica establece una coherencia sonora a lo largo de la obra, relacionando de manera efectiva el desarrollo rítmico propuesto en esta sección con la sección anterior. La elección de esta estructura rítmica específica puede tener un impacto significativo en la percepción y la dirección de la composición.

**Ritmo:** En esta sección, se destaca un desarrollo más complejo de los motivos rítmicos, alcanzando el clímax de la obra. La introducción de valores irregulares genera una sensación de velocidad y complejidad, aportando un dinamismo intenso a la sección. A pesar de la mayor complejidad rítmica, el movimiento homorrítmico entre las voces mantiene una estabilidad auditiva, proporcionando un contraste equilibrado entre la intrincada ornamentación rítmica y la cohesión global de la composición. Este uso ingenioso de la complejidad rítmica propone un elemento emocional y expresivo a la obra, resaltando la importancia de la variedad y la progresión en el desarrollo musical.

#### Parte F

**Sonido:** En este punto, el registro se sitúa en un rango medio-alto. La textura musical adopta una cualidad estática, brindando una sensación de calma que sugiere un desenlace tranquilo. La elección de mantener un registro específico y una textura estática puede ser interpretada como un recurso expresivo para establecer una atmósfera serena y concluyente en esta parte de la obra. Este enfoque en la estabilidad y la calma puede contribuir a la construcción de un cierre musical que transmita una sensación de resolución y equilibrio.

**Armonía:** En esta parte, la estructura armónica recupera las características previas de un acorde por compás, es decir, un acorde con un ritmo de redonda. Esta elección en el ritmo armónico proporciona una continuidad con la sección C, manteniendo una cadencia pausada y estable en cada compás. La repetición de esta estructura armónica puede contribuir a reforzar la cohesión temática y a establecer una base sonora predecible, generando así una sensación de estabilidad y resolución dentro de la obra.

**Melodía:** En esta sección, se destaca el uso de intervalos de sexta como propuesta melódica. La correlación entre las dos voces resalta una homogeneidad, donde ambas voces se



entrelazan de manera armoniosa. La elección específica de intervalos de sexta puede añadir un matiz melódico suave y agradable, creando una sonoridad equilibrada y cohesionada entre las voces. Esta técnica melódica puede contribuir a la creación de una atmósfera serena y expresiva, resaltando la armonía y la complementariedad entre las líneas melódicas.

**Ritmo:** Esta sección retoma el flujo rítmico característico de la parte C, sugiriendo que este ritmo específico es distintivo y representativo de toda la obra. Al incorporar nuevamente este patrón rítmico, se refuerza la coherencia y la unidad temática a lo largo de la composición. Este enfoque rítmico recurrente puede servir como un elemento identificativo clave, proporcionando continuidad y estableciendo una conexión reconocible a lo largo de las diferentes secciones de la obra.

#### Parte G

**Sonido:** El registro se sitúa en un rango medio-alto entre las dos voces, aportando a la finalidad de la obra al generar una sensación de pasividad. La elección de este registro específico puede ser deliberada para transmitir una atmósfera tranquila y serena en el desenlace de la composición. La interacción entre las voces en este registro medio-alto puede ofrecer una sonoridad equilibrada y suave, refuerza la sensación de conclusión y reposo al final de la obra.

**Armonía:** En esta sección, el ritmo armónico se mantiene en acorde por compás, similar a la sección anterior. Sin embargo, se introduce una cadencia no resolutive para la conclusión de la obra. La utilización de una cadencia no resolutive implica que la progresión armónica final no proporciona una sensación completa de resolución. Este recurso puede generar una tensión sutil y dejar al oyente con una sensación de apertura o expectativa, brindando un enfoque diferente al cierre de la composición en comparación con una cadencia más tradicionalmente resolutive.

**Melodía:** En la conclusión de la obra, se establecen intervalos de tercera, quinta y octava, finalizando con un intervalo de séptima. Esta elección interválica crea una progresión melódica que incorpora una variedad de distancias armónicas, añadiendo interés y textura a la última sección de la composición. El intervalo de séptima al final puede introducir una nota de tensión antes del cierre, proporcionando un toque final distintivo y evocador en la conclusión de la pieza musical.

Ritmo: El elemento del obstinato, como elemento principal, proporciona coherencia rítmica a lo largo de toda la obra, especialmente cuando se sostiene en la parte final. La repetición constante de este motivo rítmico específico actúa como un hilo conductor, unificando las diferentes secciones de la composición. Su presencia prominente en la conclusión añade un sentido de familiaridad y cierre, consolidando la identidad rítmica de la obra. Este uso estratégico del obstinato aporta significativamente a la cohesión y la continuidad temática en la composición.

## 4.4 Producción musical

### 4.4.1 Composición de los arreglos

Abordando el análisis desde la perspectiva de la ritmometría de las obras seleccionadas, se procede a explorar las diversas técnicas de interpretación aplicadas en el bajo eléctrico. Este instrumento, conocido por su versatilidad y expresividad, se convierte en una pieza clave para la ejecución de la composición, donde el dominio de técnicas como Slap, tapping, armónicos naturales, fingerstyle y arpegios, entre otras, adquiere una importancia crucial.

En primer lugar, la ritmometría actúa como el cimiento estructural, guiando la ejecución y marcando el pulso de la obra. La selección cuidadosa de las obras proporciona el lienzo sobre el cual se despliegan estas técnicas, cada una aportando una dimensión única al desarrollo musical. El Slap, caracterizado por golpes percusivos con la mano derecha, inyecta energía y ritmo, creando una pulsación distintiva que resuena a lo largo de la composición.

El tapping, por otro lado, amplía las posibilidades melódicas al permitir la producción de notas mediante golpes directos en el diapasón, agregando una capa adicional de complejidad y expresión. Los armónicos naturales, al emplear nodos de vibración específicos en las cuerdas, generan sonidos etéreos que enriquecen la paleta sonora. El fingerstyle, caracterizado por el uso de los dedos en lugar de púa, aporta una suavidad y sutileza que contrasta con las técnicas más percusivas.

Los arpegios, desglose de acordes en notas individuales, se erigen como un recurso armónico valioso para desarrollar las secciones de la composición, proporcionando una progresión armoniosa y rica en matices. Estas técnicas no solo diversifican el timbre del bajo eléctrico, sino que también aporta a la narrativa musical, delineando los diferentes momentos y evolucionando junto con la estructura global de las obras.

Los cambios de compás se manifiestan en una variedad de amalgamas, destacando la utilización de hemiolas para proponer un desarrollo sofisticado que genera contrastes significativos en cada sección de la composición. La introducción de métricas como 2/4 y 5/8 contribuye a añadir variedad y cambios precisos, otorgando a la obra una sensación impredecible y dinámica.

La alternancia de compases crea un tejido rítmico intrincado, donde las hemiolas, en particular, desempeñan un papel destacado al dividir el pulso habitual y desafiar las expectativas del oyente. Estos elementos de complejidad aportan una capa adicional de sofisticación, elevando la experiencia auditiva y brindando un carácter distintivo a la composición.

La elección de métricas como 2/4 y 5/8 agrega una dimensión intrigante al flujo rítmico. El compás 2/4, con su naturaleza más marcada, proporciona momentos de énfasis rítmico que contrastan con la fluidez de otros compases. Por otro lado, el compás 5/8, al ser menos convencional, introduce una sensación de anticipación y sorpresa, desafiando las expectativas convencionales del oyente y manteniendo la tensión en la interpretación.

Este enfoque meticuloso en la manipulación de los compases exhibe una destreza técnica y además resalta una intención artística de crear una experiencia musical dinámica y envolvente. Los cambios concisos de métrica añaden complejidad estructural y también desarrolla un paisaje sonoro que evoluciona de manera imprevisible, manteniendo el interés y la atención del oyente a lo largo de la obra.

La armonía, aunque se mantiene como una idea principal en el desarrollo de los procesos rítmicos, experimenta algunas variaciones selectas a lo largo de la composición. A pesar de que la prioridad recae en la exploración de las dimensiones rítmicas, ciertas secciones incorporan enfoques de armonización moderna, dando lugar a una paleta armónica más diversa y contemporánea.

Se observa un énfasis en la utilización de escalas relacionadas, revelando una búsqueda consciente de colores armónicos específicos. Este enfoque optimiza la sonoridad general, igualmente aporta matices emocionales adicionales a las secciones pertinentes. La elección de escalas específicas puede influir en la atmósfera musical, proporcionando contrastes armónicos que complementan la experimentación rítmica.

Además, se implementan técnicas de armonización por cuartas en algunas instancias, introduciendo una dimensión armónica más abierta y moderna. Estas armonizaciones por cuartas ofrecen una sonoridad distintiva, aportando a la creación de progresiones armónicas innovadoras que desafían las convenciones tradicionales. Este uso estratégico de técnicas armónicas contemporáneas añade una capa adicional de complejidad y originalidad al tejido musical.

Es evidente que, a pesar de la predominancia de los elementos rítmicos, la atención a la armonía no se descuida. Más bien, se trata de una elección artística consciente que equilibra la cohesión estructural con la exploración de texturas y sonoridades armónicas. Este enfoque integral resalta la sofisticación de la composición al fusionar de manera armoniosa la experimentación rítmica y la modernidad armónica, creando así una obra musical que cautiva tanto por su complejidad como por su expresividad.

En lo que respecta a la forma de la composición, se observa una conservación fundamental de su estructura original, con ligeras adiciones en las secciones introductorias que no impactan de manera irresponsable en la versión original. Además, se implementan reducciones estratégicas mediante la eliminación de repeticiones, contribuyendo así a una gestión más eficiente y dinámica de la narrativa musical.

Las adiciones a las introducciones se presentan como elementos enriquecedores, proporcionando un prelude más detallado y matizado a la obra sin desviarse significativamente de la esencia original. Estas inserciones, diseñadas con sensibilidad, sirven para preparar al oyente de manera más completa para las complejidades rítmicas y armónicas que seguirán a lo largo de la composición.

La reducción de repeticiones, por otro lado, destaca la intención de mantener la frescura y la fluidez en la estructura global. Al eliminar ciertas repeticiones, se logra un equilibrio entre la coherencia estructural y la economía narrativa, permitiendo que la composición avance de manera más fluida y cautivadora.

Esta cuidadosa gestión de la forma refleja una consideración consciente de la necesidad de equilibrar la fidelidad a la estructura original con la optimización de la experiencia auditiva. La introducción de elementos adicionales y la reducción estratégica demuestran una aproximación artística reflexiva, buscando preservar la esencia mientras se perfecciona la presentación global de la obra.

Es relevante destacar que este ejercicio creativo no solo representa un proyecto original de los autores de este trabajo, sino que también experimentó un significativo desarrollo en el marco de la cátedra de bajo eléctrico de la Universidad Pedagógica Nacional. Este proceso fue

supervisado por el maestro Mauricio Sichacá, quien, desde una perspectiva profesional, brindó su respaldo y compartió su conocimiento para el enriquecimiento y desarrollo de los arreglos.

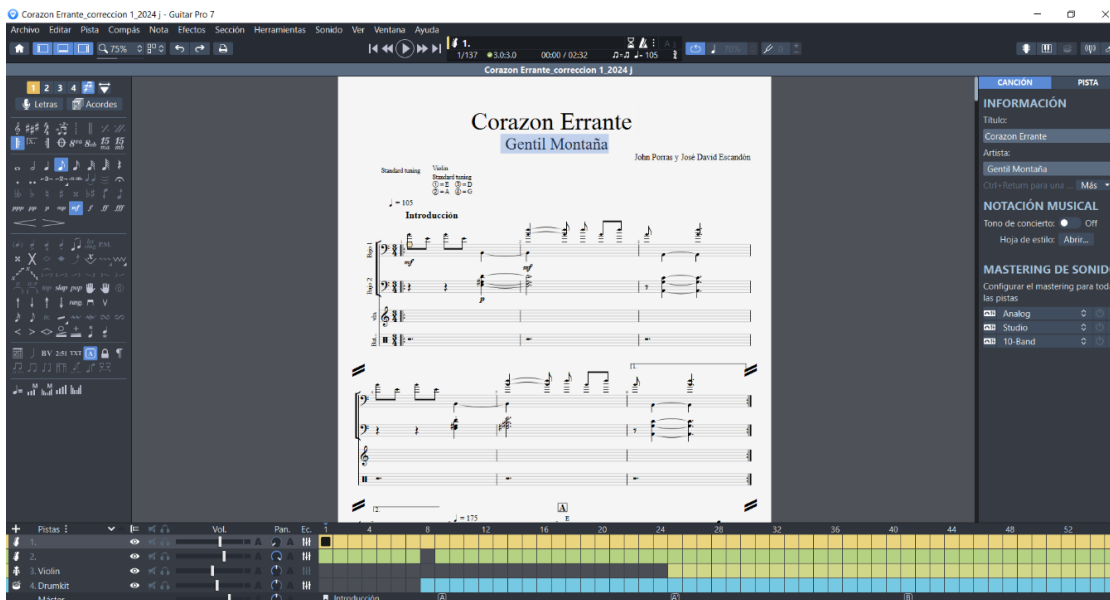
La cátedra de bajo eléctrico en la Universidad Pedagógica Nacional se erige como un espacio formativo fundamental, donde los ponentes pudieron nutrirse de las enseñanzas y la orientación experta del maestro Sichacá. Su apoyo no solo se limita a la transmisión de conocimientos teóricos, sino que también implica una guía práctica y una colaboración activa en el proceso creativo de este proyecto.

La contribución del maestro Mauricio Sichacá desde su perspectiva profesional agrega un componente valioso al ejercicio de creación, al proporcionar una mirada experta que enriquece los arreglos y asegura un estándar de calidad. La experiencia en la cátedra no solo es un testimonio del compromiso con la formación académica, sino que también destaca la importancia de la colaboración y la mentoría en el ámbito creativo.

La materialización de las ideas compositivas se llevó a cabo de manera eficiente mediante el uso del editor de partituras Guitar Pro 7. Esta herramienta posibilitó la creación y elaboración detallada de las partituras, permitiendo la generación de maquetas que serían posteriormente empleadas en los procesos de producción para la creación de sintetizadores y la programación de baterías.

Guitar Pro 7, reconocido por su versatilidad y funcionalidad, se erigió como una elección idónea para plasmar las ideas musicales de manera precisa y detallada. La capacidad de este editor para representar múltiples instrumentos de forma simultánea facilitó la creación de maquetas que capturaron fielmente la visión sonora deseada para la composición.

Ilustración 92 Editor de partitura Guitar Pro 7



Fuente: Autoría propia

#### 4.4.2 Desarrollo del diseño sonoro

El proceso de maquetación desempeña un papel fundamental en la creación del sonido definitivo de las composiciones. En este contexto, se utiliza el software Arturia, concretamente CZ V y DX7, para modelar los efectos del sintetizador. Además, se agrega una capa final mediante el instrumento virtual Kontakt, haciendo uso de la librería LA AudioBro, que proporciona emulaciones de una orquesta de cuerdas frotadas.

Estos softwares permiten esculpir con precisión los efectos deseados para los sintetizadores, ofreciendo un amplio abanico de posibilidades para la personalización del sonido. La modelación de efectos en esta etapa es esencial para lograr la calidad y la expresividad deseadas en la composición.

Ilustración 94 Sintetizador CZ V



Fuente: Autoría propia

Ilustración 93 Sintetizador DX7



Fuente: Autoría propia

Ilustración 95 Librería LA AudioBro



Fuente: Autoría propia

En la creación de la batería programada, se emplearon diversos softwares con el objetivo de proporcionar un contexto sonoro realista, especialmente evocando el estilo Djent. Para este propósito, se utilizó One Kit Wonder de la compañía GGD Drums, junto con Drumagog 5, un software de triggering que samplea las ondas sonoras para aportar un matiz más real y facilita una



ecualización dinámica. One Kit Wonder Metal de GGD Drums se destacó como una herramienta fundamental para la creación del sonido de la batería. Este software ofrece kits de batería cuidadosamente diseñados y sampleados, permitiendo una representación auténtica de los elementos percusivos. La elección de este software específico sugiere una atención detallada a la calidad del sonido y la búsqueda de un realismo que se alinee con el estilo Djent.

La integración de Drumagog 5 en el proceso añadió una capa adicional de autenticidad al sonido de la batería. Al samplear las ondas sonoras originales, Drumagog 5 contribuye a un color más real, capturando la esencia dinámica de la interpretación. Además, su capacidad para proporcionar una ecualización dinámica refleja la preocupación por optimizar la calidad tonal y asegurar una mezcla coherente dentro del contexto de la composición.

Ilustración 96 Software de triggering Drumagog 5



Fuente: Autoría propia

Ilustración 97 Software de batería One Kit Wonder Metal



Fuente: Autoría propia

En la producción de los bajos eléctricos, se ha optado por hacer uso de Software DSP (Procesador de Señal Digital), en particular, de la compañía Neural DSP, que ofrece soluciones notables como Parallax, Gojira y Darkglass. Además, se ha incorporado pedales híbridos de Darkglass, como el preamplificador Alfa y Omega Ultra, así como el Amplificador 900 de la misma referencia.

La elección de software DSP de Neural DSP, indica una búsqueda específica de sonidos versátiles y de alta calidad para los bajos eléctricos. Estos programas permiten modelar digitalmente una variedad de características tonales y efectos, ofreciendo una flexibilidad excepcional en la creación de texturas sonoras y la adaptación a diferentes estilos musicales.

La introducción de pedales híbridos, el preamplificador Alfa y Omega Ultra y el Amplificador 900, añade una dimensión física y táctil al proceso de producción. Estos pedales no solo brindan opciones tonales excepcionales, sino que también ofrecen la posibilidad de experimentar con la respuesta dinámica y la interacción directa con el instrumento, proporcionando un enfoque más orgánico para la creación de sonidos de bajo.

Ilustración 98 Amplificador Darkglass Alpha-Omega 900



Fuente: Autoría propia

Ilustración 99 Preamp Darkglass Alpha-Omega Ultra



Fuente: Autoría propia

#### 4.4.3 Grabación y mezcla

Para la captura de los bajos eléctricos se empleó una interfaz Focusrite 2i2 de tercera generación, reconocida por su capacidad para obtener grabaciones de audio digital de alta calidad a través de una conexión USB. Esta interfaz es una elección popular entre los músicos y productores debido a su reputación por ofrecer una reproducción precisa y detallada del sonido. Al conectar el bajo eléctrico a la interfaz y luego a la computadora, se establece una ruta directa para la grabación del instrumento.

Ilustración 100 Interfaz Focusrite Scarlett 2i2



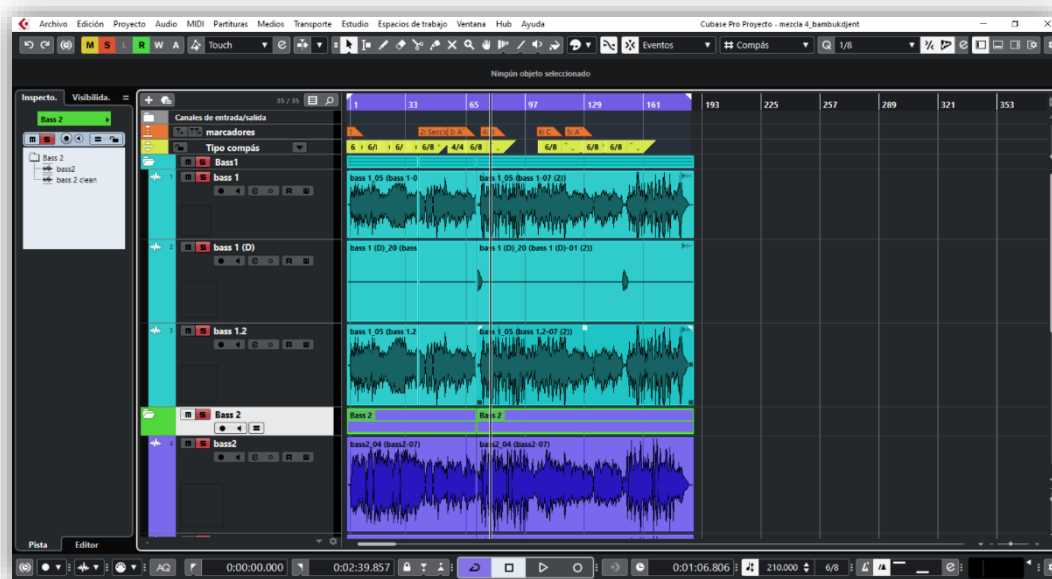
Fuente: <https://focusrite.com/products/scarlett-2i2-3rd-gen>

La interfaz Focusrite 2i2 es especialmente adecuada para este propósito, ya que ofrece preamplificadores de micrófono de renombre mundial que garantizan una señal de audio limpia y sin distorsión. Esto es crucial para capturar con precisión las sutilezas y matices del bajo eléctrico, desde los tonos graves profundos hasta los armónicos más sutiles.

Una vez que se ha capturado el audio del bajo eléctrico, se importa al secuenciador digital de audio (DAW) Cubase 10.5 para su posterior edición y procesamiento. Cubase es un software de producción musical ampliamente utilizado en la industria debido a su potencia y versatilidad. Ofrece una amplia gama de herramientas y efectos que permiten ajustar y refinar el sonido de los bajos eléctricos, así como crear y manipular otros elementos musicales como baterías programadas y sintetizadores.

Dentro de Cubase, se pueden aplicar efectos como ecualización, compresión y reverberación para mejorar el sonido de los bajos eléctricos y darles el carácter deseado. Además, el software permite ajustar la sincronización y la alineación de las pistas, lo que es especialmente útil cuando se trabaja con grabaciones multipista.

Ilustración 101 Software Secuenciador DAW Cubase 10.5 pro



Fuente: Autoría propia

#### 4.4.3.1 Control de la estructura de ganancia

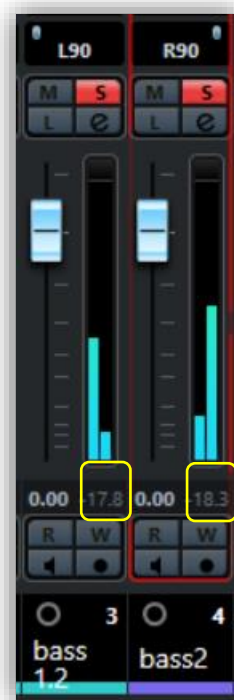
Es recomendable grabar a niveles apropiados dentro de un rango de -20 a -15 dB en promedio en la escala digital. Este enfoque busca prevenir la distorsión por picos (clipping) y evitar la saturación de los equipos de grabación. (Muela, 2019)

Es esencial conservar un amplio margen de maniobra, conocido como "headroom", durante la etapa de mezcla. Este margen adicional de espacio entre el nivel de grabación y el límite máximo de la señal ayuda a asegurar una calidad óptima en el resultado final. Mantener un "headroom" adecuado proporciona flexibilidad al ingeniero de sonido para aplicar procesos de mezcla, como la ecualización y la compresión, sin comprometer la integridad del sonido ni introducir distorsiones no deseadas. Este enfoque permite un control más preciso sobre la

dinámica y el balance de la mezcla, lo que conduce a una producción final más equilibrada y profesional.

En este caso se observa una estructura entre el -17.8 y -18.8 dB.

Ilustración 102 Estructura de ganancia



Fuente: Autoría propia

#### 4.4.3.2 *Técnica de mezcla*

La técnica de mezcla a utilizar implica la carga de efectos tanto en el *bus instrumental* como en el *master fader* con el objetivo de lograr resultados inmediatos. (Muela, 2019) Esta estrategia se centra en aplicar procesamiento de audio a diferentes elementos de la mezcla para mejorar su calidad y cohesión general. Al cargar efectos en el *bus instrumental*, se busca dar forma y definir el sonido de grupos de pistas relacionadas, como las pistas de batería o de instrumentos melódicos. Por otro lado, al aplicar efectos en el *master fader*, se pretende añadir un tratamiento global a toda la mezcla, lo que puede incluir ecualización, compresión, y efectos de reverberación o delay para mejorar la coherencia y el impacto general del sonido. Esta técnica

proporciona una manera eficaz de trabajar en la mezcla de manera progresiva, permitiendo al ingeniero de sonido obtener una percepción inmediata de cómo los efectos afectan la calidad sonora y la dinámica de la producción final.

Ilustración 103 Bus instrumental



Fuente: Autoría propia

En la mezcla de los bajos eléctricos, se emplea un ecualizador para aplicar filtros tanto de paso bajo (low pass) como de paso alto (high pass). En este contexto, la configuración del filtro de paso alto se ajusta para resaltar las frecuencias más altas y eliminar las más bajas no deseadas. En este caso específico, la medición del filtro de paso alto se eleva a 1.60 dB sobre los 599.12 Hz. Esta configuración busca realzar la presencia y la claridad de los tonos más altos del bajo eléctrico, a la vez que se controla la energía de las frecuencias más bajas para evitar que abrumen la mezcla general. De esta manera, se logra un equilibrio sonoro óptimo que permite que el bajo eléctrico destaque de manera definida dentro de la mezcla sin comprometer la coherencia y la claridad del conjunto mientras los low pass se empiezan a cortar sobre los 69.39hz.

Ilustración 104 High Pass



Fuente: Autoría propia

Ilustración 105 Low Pass



Fuente: Autoría propia



Se emplea el DSP Parallax para aplicar una compresión del 60%, utilizando el preset Jake Rock Bass. Este preset está diseñado específicamente para realzar el carácter y la presencia de los bajos eléctricos. Dentro de esta configuración, se establece un rango de medios entre los 300 Hz y los 500 Hz con el fin de acentuar el brillo y la claridad en esta gama de frecuencias. Al enfocarse en estos rangos medios, se logra destacar la articulación y la definición del sonido del bajo eléctrico, permitiendo que corte a través de la mezcla de manera más prominente. Esta configuración proporciona una base sólida para el bajo eléctrico, asegurando que su sonido sea claro, definido y bien equilibrado en el contexto general de la producción musical.

Las baterías programadas se someten al procesamiento a través del compresor Smash and Grab, el cual ofrece la capacidad de ecualizar y balancear cada pieza de forma individual.

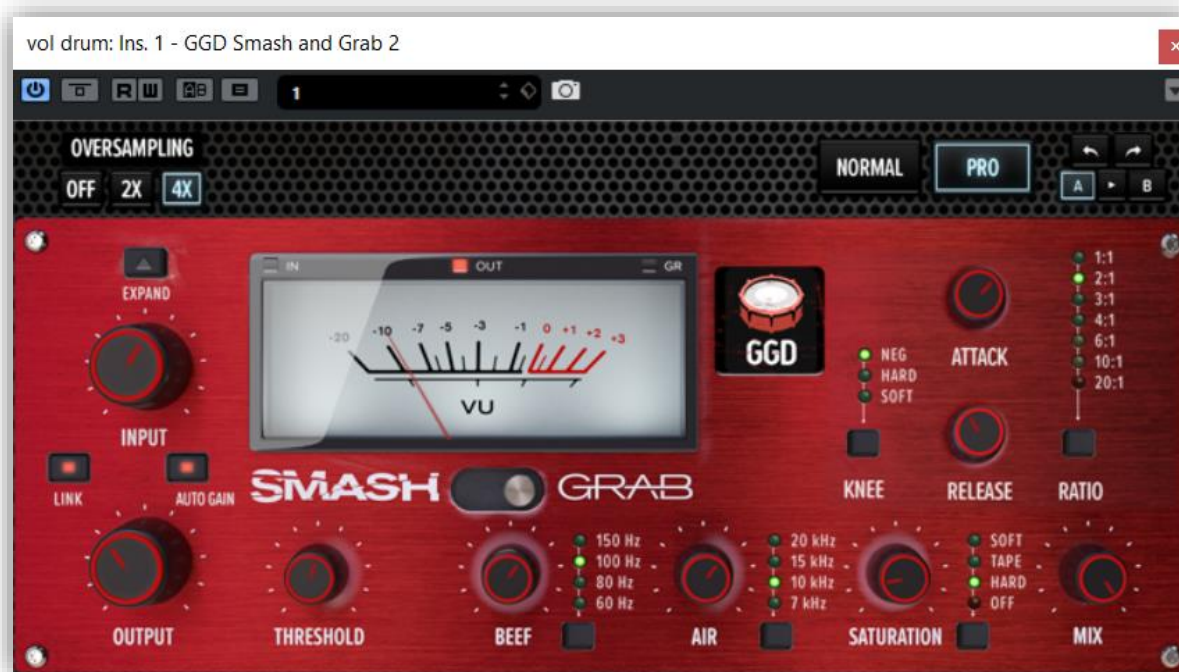
Ilustración 106 Procesador de señal digital Parallax



Fuente: Autoría propia

Adicionalmente, se emplea un compresor general para aplicar balance a los overheads y la sala. Esta configuración permite un control minucioso sobre el sonido y la dinámica de cada componente de la batería, asegurando que cada elemento contribuya de manera equilibrada al conjunto general. El compresor Smash and Grab facilita la equalización precisa y el ajuste de niveles de cada elemento percusivo, permitiendo realzar su carácter y presencia dentro de la mezcla. Por otro lado, el compresor general se encarga de nivelar los niveles de los overheads y la sala, garantizando una respuesta coherente y uniforme en todo el espacio sonoro. Esta combinación de procesamiento individualizado y balance general asegura que las baterías programadas se integren de manera efectiva en la producción musical, aportando energía y dinamismo sin comprometer la claridad y cohesión de la mezcla final.

Ilustración 107 Smash and Grab 2 Drum Compressor

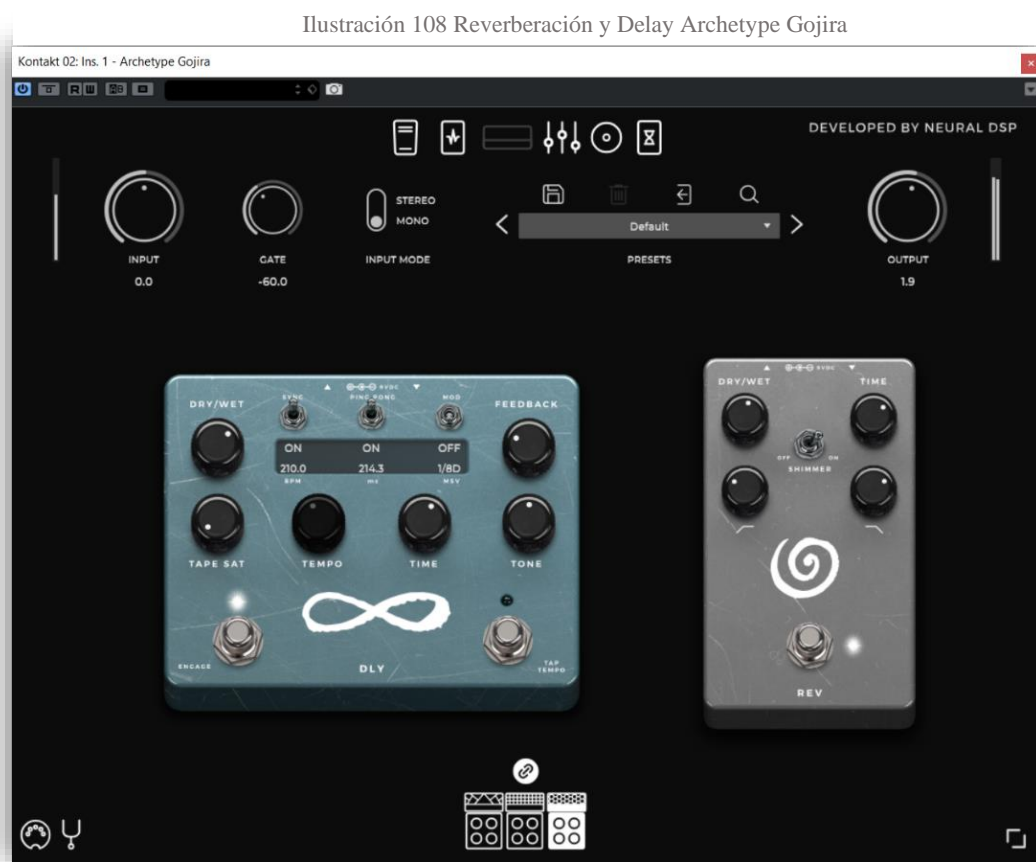


Fuente: Autoría propia

Una vez modelado el sintetizador conforme se detalló anteriormente, se procede a someterlo a un proceso de reverberación y delay con el fin de agregar profundidad y expansión a lo largo de la mezcla. Para este propósito, se emplea el Arquetipo Gojira de Neural DSP. Esta

elección se debe a las capacidades excepcionales de este plugin para generar reverberaciones y delay envolventes que realzan el carácter y la dimensión del sonido del sintetizador.

La reverberación añade una sensación de espacio y ambiente, mientras que el delay agrega textura y movimiento, creando una atmósfera inmersiva y envolvente en la mezcla.

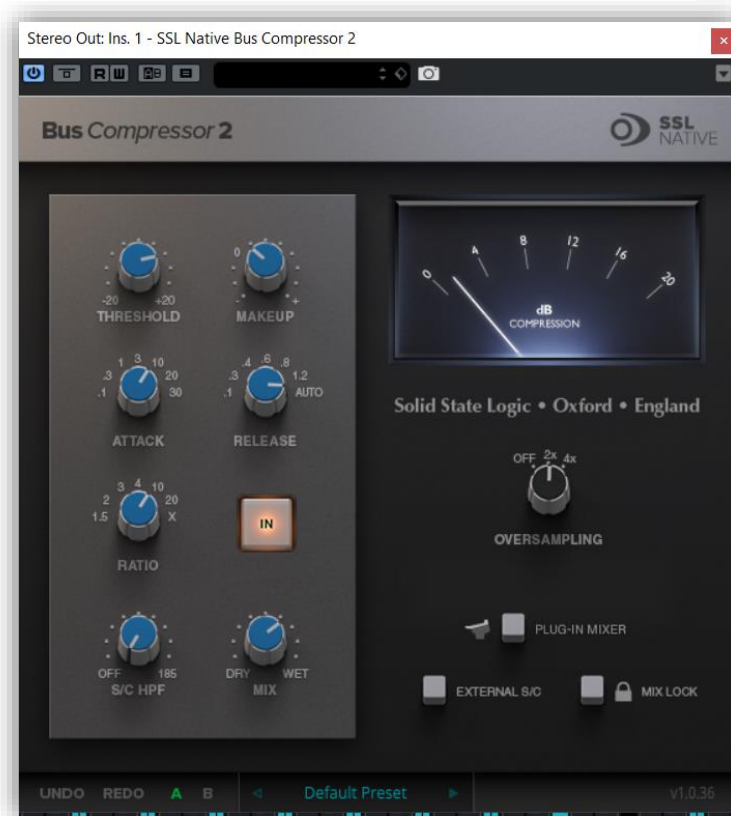


Fuente: Autoría propia

Para culminar el proceso de mezcla, se añade al master fader el Bus Compressor 2. Este plugin, diseñado como un compresor para la mezcla general, desempeña un papel crucial al permitir un balanceamiento eficiente de la mezcla sin comprometer la calidad de sonido mediante una sobre compresión de las frecuencias. La función principal del Bus Compressor 2 es nivelar las dinámicas de la mezcla en su conjunto, proporcionando cohesión y consistencia al conjunto sonoro. Al aplicar una compresión controlada sobre el bus principal, se logra una mayor

consistencia en el volumen y la energía de la mezcla, ayudando a que los diversos elementos musicales se integren de manera armónica y equilibrada. Además, el Bus Compressor 2 permite realzar la presencia y la claridad de la mezcla final sin comprometer su naturaleza dinámica y expresiva. En resumen, este plugin es una herramienta esencial para refinar y mejorar el resultado final de la mezcla, garantizando un sonido profesional y coherente que satisfaga las expectativas auditivas del oyente.

Ilustración 109 SSL Native Bus Compressor 2



Fuente: Autoría propia

En este proyecto, aunque no se ha establecido un proceso de masterización formal, se lleva a cabo un proceso de balance como parte de la etapa final de la mezcla. Para este propósito, se utiliza el plugin Ozone 9, una herramienta de masterización que ofrece una amplia gama de

presets integrados en el software. Estos bancos están diseñados para optimizar la calidad del producto final de manera eficiente.

Al aplicar este plugin se busca mejorar aspectos clave como la dinámica y la presencia general de la mezcla. El objetivo es asegurar que la mezcla suene de manera consistente y equilibrada en una variedad de sistemas de reproducción.

El proceso de balance final con Ozone 9 implica la selección de un banco adecuado que se adapte al estilo y las necesidades específicas del proyecto. A partir de ahí, se pueden realizar ajustes adicionales según sea necesario para refinar aún más el sonido y asegurar que cumpla con los estándares de calidad deseados.

Al finalizar este proceso se exporta un archivo en formato MP3 de alta calidad con frecuencia de muestreo de 44.1kHz a 24 bits.

Ilustración 110 Software de mastering Ozone 9



Fuente: Autoría propia

## 5 Conclusiones

El presente proyecto de grado ha explorado de manera exhaustiva la intersección entre dos géneros musicales aparentemente dispares: el Bambuco colombiano y el Djent, un subgénero del metal progresivo. A través de una combinación de investigación teórica, análisis musical, entrevistas con expertos y creación práctica de composiciones, se ha logrado identificar posibilidades de fusión y diálogo entre estas tradiciones musicales divergentes. Las conclusiones obtenidas a partir de esta investigación son fundamentales para comprender tanto las características intrínsecas de cada género como las oportunidades creativas que surgen de su encuentro.

- Se ha confirmado la diversidad de ambos géneros musicales. El Bambuco colombiano se caracteriza por su ritmo sincopado, melodías características y estructura ternaria, mientras que el Djent se distingue por su énfasis en la técnica instrumental, polirritmia y las texturas sonoras complejas.

- A través de las entrevistas realizadas a expertos en música colombiana, se ha explorado la posibilidad de fusionar el Bambuco con otros estilos musicales, incluido el rock progresivo. Esta fusión se ha llevado a cabo con atención y respeto por ambas tradiciones, buscando encontrar puntos claves que aportan al desarrollo de la expresión musical.

- Se ha reconocido la importancia de comprender el contexto cultural en el que se desarrollan estos géneros musicales. Las entrevistas han destacado la relevancia del Bambuco en la historia de la música colombiana y su papel como vehículo de identidad cultural, mientras que el proyecto de composición ha integrado elementos del Djent con sensibilidad hacia su contexto estilístico y cultural.

- El proyecto de composición ha demostrado una cuidadosa atención a las técnicas de producción musical específicas para el género Djent. Desde la selección de instrumentos hasta la creación de sonidos y efectos, se ha buscado capturar la esencia del Djent mientras se integran elementos del Bambuco de manera coherente y orgánica.

- La colaboración entre músicos y expertos en ambos géneros ha sido fundamental para el éxito de este proyecto. El intercambio de ideas, la retroalimentación constructiva y la apertura a nuevas perspectivas han enriquecido el proceso creativo y han permitido explorar territorios musicales no convencionales.

- Se ha fomentado la innovación y la experimentación en la creación de las composiciones, buscando encontrar un equilibrio entre la fidelidad a las tradiciones musicales y la búsqueda de nuevas sonoridades. La introducción de técnicas modernas de interpretación en el bajo eléctrico y la utilización de software de producción musical han ampliado el espectro creativo y han permitido explorar nuevas posibilidades sonoras.

- Este proyecto ha tenido un impacto significativo en la formación académica de los autores. La colaboración con el maestro Mauricio Sichacá y la participación en la cátedra de bajo eléctrico han proporcionado un espacio de aprendizaje para el desarrollo de habilidades musicales y la exploración de nuevos horizontes creativos.

- La fusión entre el Bambuco y el Djent no solo tiene implicaciones musicales, sino también culturales y artísticas. Al integrar elementos de la música colombiana con un género tan dinámico y experimental como el Djent, se abre la puerta a nuevas formas de expresión artística y aporta desarrollo del sincretismo entre la música colombiana y el rock progresivo.

## 6 Bibliografía

- Amézquita, J. (2014). (Conversatorio) Gentil Montaña. Biblioteca Luis Ángel Arango.
- Banco de la república. (s.f.) Colombia en un bambuco.
- Beltrán, J. D. (2023). Suite skambuquera, una fusión entre el ska y el bambuco. Recuperado de:  
<http://hdl.handle.net/20.500.12209/18691>.
- Bermúdez E., E. (1999). Revista Credencial Historia. Adolfo Mejía: Equilibrio entre la música regional y académica. 6.
- Bonilla, E., & Rodríguez, P. (2000). Manejo de datos cualitativos. Más allá del dilema de los métodos.
- Casanova, G. (2023, febrero 24). ¿El bambuco puede sobrevivir al siglo XXI? Cambiocolombia.com. <https://cambiocolombia.com/region/el-bambuco-puede-sobrevivir-al-siglo-xxi>
- Collins, B. (2011). Funk Bass: A Guide to the Styles and Techniques of Funk Bass. Hal Leonard.
- Cortés Cañón, P. F. (2013). El bajo eléctrico en el género bambuco de la música Andina colombiana.
- Cortés Stefanoni, J. C. (2013). El Rock progresivo y la contracultura.
- Cruz González, M. A. (2002). FOLCLORE, MÚSICA Y NACIÓN: El papel del bambuco en la construcción de lo colombiano Nómadas (Col), núm. 17, 2002, pp. 219-231 Universidad Central Bogotá, Colombia. Nómadas (Col), (17), 219-231.
- Dunn, S. (Director). (2011). Metal Evolution.



- Égüez Jiménez, A. S. (2020). Diálogos entre el Jazz y el Djent: Análisis de los elementos musicales y recursos rítmicos pertenecientes al metal progresivo en el álbum " Mockroot" de Tigran Hamasyan aplicados a la composición de tres canciones y un recital final (Bachelor's thesis, Quito: Universidad de las Américas, 2020).
- Galindo, L. (2016). Leon Cardona, el Rey del Bajo Andino.
- García, R. (2015). El bajo eléctrico en la música andina colombiana. Universidad de los Andes.
- Gautier, A. M. O. (1997). Tradición, género y nación en El Bambuco. *A Contratiempo: revista de música en la cultura*, 9, págs. 34-46.
- Gómez Real, J. Y. (2020). Creación de dos obras para ensamble pequeño que fusionen los elementos del currulao y el jazz.
- González, H. C. (2005). El bajo eléctrico en la música andina colombiana. *Revista musical chilena*, 92-98.
- Goodwin, A. (2002). *Electric Bass Guitar: A Complete Guide to Playing the Electric Bass*.
- Gregorio, G. (2007). *Cuatro Cuerdas (con CD): Método de Bajo Eléctrico*. buenos aires: Ricordi Americana.
- Grupo de investigación audiovisual Interdís (Director). (2005). *Interdís*.
- Guevara, E. (2015). Orquestación y composición aplicada en los conciertos para guitarra solista y orquesta, finalizando el concierto inconcluso del Compositor Colombiano Gentil Montaña. *Maestría en dirección sinfónica*. p.14
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista Lucio, P. (2018). Metodología de la investigación (Vol. 4, pp. 310-386). México: McGraw-Hill Interamericana.
- Hammet, K. (2011). *Metal Evolution* [Comunicación personal].

- Jaramillo de Olarte, L., & Trujillo Jaramillo, M. (2001). Trece danzas tradicionales de Colombia-  
-sus trajes y su música. (No Title).
- Kirkeby, O. (2017). *The Electric Bass: From Its Origins to the Present Day*. Routledge.
- LaRue, J. (1989). *Análisis del Estilo Musical. Pautas sobre la contribución a la música del  
sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal (Primera edición)*.  
Editorial Labor. S.A
- López-Cano, R., & San Cristóbal, Ú. (2014). *Investigación artística en música. Problemas,  
métodos, experiencias y modelos, 1*.
- Matute, J. G. (2006). *El bajo eléctrico en primer plano*.
- Martínez Alvarado, S. (2015). *Adaptación de Elementos Técnicos, Rítmicos Y Tímbricos de la  
Bandola Llanera a la Guitarra Eléctrica: Un Proceso Creativo en Una Obra Inédita de  
Rock*.
- Merchán Ríos, J. C. *Análisis de 2 obras de la banda Animals As Leaders y aportes interpretativos  
para aa guitarra eléctrica dentro del contexto del Djent*.
- Miñana, C. (1997). Los caminos del Bambuco en el siglo XIX. *A Contratiempo: revista de  
música en la cultura, (9)*, 7-11.
- Muela Betancourt, D. A. (2019). *The Djent Approach: análisis de técnicas de producción,  
características del estilo Djent, adaptadas y aplicadas a dos temas inéditos del mismo  
estilo (Bachelor's thesis, Quito: Universidad de las Américas, 2019)*.
- Muñoz, E. (2011). *Adolfo Mejía: Viajero de si mismo*.
- Ortegón Munévar, C. A. (2018). *Aportes interpretativos y creativos a la batería en el rock  
colombiano de Carlos Cortes y Gregorio Merchan*

- Paganini, G., & Pérez, J. B. (2019). El bajo eléctrico y la resignificación de la línea de bajo en la música popular. VII Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular (UNVM, 15 al 17 de agosto de 2019).
- Pardo, C. (1995). Protagonistas del tolima siglo XX: las más importantes personalidades del Tolima desde 1900 hasta 1995. Editorial Pijao
- Pastorius, J. (1993), Modern Electric Bass. Editorial: Alfred Music
- Pérez Ladaga, E. (2017). Rock Progresivo: Historia, cultura, artistas y álbumes fundamentales.
- Petrucci, J. (2011). Metal Evoluion [Comunicación personal].
- Portnoy, M. (2011). Metal Evolution [Comunicación personal].
- Pres, J. (1995). Slap Bass Essentials. Editorial: Hal Leonard.
- Pres, J. (1991). Bass Fitness. Editorial: Hal Leonard.
- Puerto, J. H. (2017). Investigación en interpretación de pasillos y bambucos para un instrumento no tradicional (Bajo eléctrico).
- Revista Nacional, (2021). Una década sin Gentil Montaña.  
<https://www.radionacional.co/musica/gentil-montana-guitarra-clasica-artistas-colombianos>
- Rodríguez Melo, M. E. (2012). El bambuco, música “nacional” de Colombia: entre costumbre, tradición inventada y exotismo.
- Seddon, J. (2019). Bass Guitar: For Beginners and Beyond. Hal Leonard.
- Santamaría, C. (2007). El bambuco, los saberes mestizos y la academia: Un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos. Latin

American Music Review / Revista de Música Latinoamericana, 28(1), 1–23.

<http://www.jstor.org/stable/4499322>

Salgado, M. (2021). New djeneration producción.

Santamaría, C. (2007). El bambuco, los saberes mestizos y la academia: Un análisis histórico de

la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos. Latin

American Music Review / Revista de Música Latinoamericana, 28(1), 1–23.

<http://www.jstor.org/stable/4499322>

Serna, J. D. Q. (2016). Los caminos del bambuco.

Sievers, A. (2017, noviembre 27). Album review: The omnific - “kismet”. Com.au.

<https://themusic.com.au/reviews/the-omnific-kismet/ldONiYiLio0/27-11-17>

Tate, G. (2010). Metal Evolution [Comunicación personal].

Torres, S (2018). Las músicas colombianas como base rítmica para el desarrollo de un método de enseñanza para el bajo eléctrico. Repositorio Universidad Autónoma de Bucaramanga.

Weaver, J. (2021, mayo 7). The Omnific sign to Wild Thing Records. Distorted Sound Magazine.

<https://distortedsoundmag.com/the-omnific-sign-to-wild-thing-records/>

Wild Thing Records. (2021, octubre 22). The omnific. Wild Thing Records; #creator.

<https://wildthingrecords.com/artists/the-omnific>

## 7 Anexo

[https://drive.google.com/drive/folders/1-LBdMDdWmJ9\\_5lejZGv-BH-8GnnilBwO?usp=drive\\_link](https://drive.google.com/drive/folders/1-LBdMDdWmJ9_5lejZGv-BH-8GnnilBwO?usp=drive_link)

- Anexo 1: Partitura de los arreglos

[https://drive.google.com/drive/folders/1sSqCGIXnknTeMOMq0WWRcVPV6sM\\_bKv2?usp=drive\\_link](https://drive.google.com/drive/folders/1sSqCGIXnknTeMOMq0WWRcVPV6sM_bKv2?usp=drive_link)

- Anexo 2: Diario de campo

[https://drive.google.com/drive/folders/1T2CJLC\\_fEio3KseTFOcKXxhvzeYK3kVZ?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1T2CJLC_fEio3KseTFOcKXxhvzeYK3kVZ?usp=sharing)

- Anexo 3: Entrevistas

[https://drive.google.com/drive/folders/1pSb7rXfbFzq97CMDPwcqBJLv-pW6z1Iq?usp=drive\\_link](https://drive.google.com/drive/folders/1pSb7rXfbFzq97CMDPwcqBJLv-pW6z1Iq?usp=drive_link)

- Anexo 4: Análisis

[https://drive.google.com/drive/folders/1ER6mafP8Gova9ra4OO2ncp\\_InozNff13?usp=drive\\_link](https://drive.google.com/drive/folders/1ER6mafP8Gova9ra4OO2ncp_InozNff13?usp=drive_link)

- Anexo 5: Grabación y maqueta

[https://drive.google.com/drive/folders/1Se4VHUYOEXCsvehVPK2nmJRvIMEoFORw?usp=drive\\_link](https://drive.google.com/drive/folders/1Se4VHUYOEXCsvehVPK2nmJRvIMEoFORw?usp=drive_link)

# Bambuco

Adolfo Mejía Navarro

1905 1973

Cartagena Agosto 30 de 1967

Introd. Allegretto (M.M. ♩ = c. 100)

The musical score is written for guitar in treble clef, key of D major (one sharp), and 3/4 time. It consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Introd. Allegretto' with a metronome marking of ♩ = c. 100. The first staff contains measures 1-5, with dynamics *p*, *sfz*, *p*, *sfz*, and *p*. The second staff (measures 6-10) includes dynamics *sfz*, *p*, *p*, and *sfz*. The third staff (measures 11-15) features dynamics *p*, *sfz*, and *p*, along with the instruction 'golpe en la caja' and guitar-specific notation including 'i 6 4', 'V', and 'ii 0 i'. The fourth staff (measures 16-19) is marked 'Bambuco' with a tempo of ♩ = 130 and a dynamic of *mf*. The fifth staff (measures 20-23) is marked 'CII' and includes a dynamic of *f*. The sixth staff (measures 24-27) is also marked 'CII' and includes a dynamic of *f*. The score includes various guitar techniques such as triplets, slurs, and specific fretting patterns.

# Bambuco

2

28

ii° p VI

32

ii° V7 f

37

p V2 i<sub>6</sub><sub>4</sub>

42

V<sub>2</sub> i/v VI<sub>6</sub> VII<sub>6</sub> V<sub>4</sub><sub>3</sub> i ii°

47

i V<sub>2</sub> i V<sub>2</sub>

# Bambuco

3

51

i/v ii<sup>6</sup>/<sub>5</sub> i/v V<sup>4</sup>/<sub>3</sub> V7 i

56

I IVmaj7 I/V

60

iii I IVmaj7 vi

64

I V<sub>2</sub> I<sub>6</sub> ii *f* V<sub>2</sub>

68

ii V<sub>7</sub> I *Fine* D.S. al



# Corazón Errante

GENTIL MONTAÑA

♩. = 90

8

1 2 3 4 5 6

V I  $V_3^4$  I iv V

7 8 9 10 11 12

$V_3^4/V$   $V^7$  VI VI III

13 14 15 16 17 18

VI III  $V^7$  I

1. 2.

19 20 21 22 23 24

$vii^7$  I V I iv I

25 26 27 28 29 30

$V_3^4/V$   $V^7$  I  $V_3^4/V$   $V^7$  I V

31 32 33 34 35 36

I  $V/iii$  iii vi V vi  $V/iii$  iii

37 38 39 40 41

V<sup>7</sup> ii ii IV V<sup>7</sup>

42 43 44 45 46

VI<sup>7</sup> V V<sup>7</sup> I V

C'

47 48 49 50 51

I V/iii iii vi I V

52 53 54 55 56 57

V IV ii IV iv I

1. 2.

58 59 60 61 62 63 64 65

I<sub>3</sub> V<sup>7</sup>/V V<sup>7</sup> V I IV V

66 67 68

I I V<sup>7</sup> I

# Bambuco en Em

Arreglo de bambucos en estilo Djent para dúo de bajo electrico, bateria y sintetizador  
John Porras y José Escandón

♩ = 210

## Introducción 1

Musical score for 'Introducción 1' featuring five staves: bass1, bass2, syn\_vln, syn\_fx, and dmn. The score is in 6/8 time and E minor. It consists of 10 measures. Bass1 and bass2 have slurs and accents over notes, with slurs labeled 'S' and accents labeled 'P'. Dynamics include *f* and *mf*. The drum part (dmn) features a consistent rhythmic pattern of eighth notes. The syn\_vln and syn\_fx parts provide harmonic support with sustained notes.

## Introducción 2

Musical score for 'Introducción 2' featuring five staves: bass1, bass2, syn\_vln, syn\_fx, and dmn. The score is in 6/8 time and E minor. It consists of 4 measures. Bass1 and bass2 have slurs and accents over notes, with slurs labeled 'S' and accents labeled 'P'. Dynamics include *f* and *mf*. The drum part (dmn) features a consistent rhythmic pattern of eighth notes. The syn\_vln and syn\_fx parts provide harmonic support with sustained notes.

Bambuco en Em by

musical score for measures 15-18. Instruments: bass 1, bass 2, sym\_vln, sym\_fx, dm.

Measures 15-18. Bass 1 part includes dynamics *mf* and *p*. Bass 2 part includes dynamics *mf* and *p*. Drum part includes dynamics *mf* and *p*. Measure numbers 15, 16, 17, and 18 are indicated.

musical score for measures 19-22. Instruments: bass 1, bass 2, sym\_vln, sym\_fx, dm.

Measures 19-22. Bass 1 part includes dynamics *p* and *S*. Bass 2 part includes dynamics *S* and *p*. Drum part includes dynamics *p* and *S*. Measure numbers 19, 20, 21, and 22 are indicated.

musical score for measures 23-26. Instruments: bass 1, bass 2, sym\_vln, sym\_fx, dm.

Measures 23-26. Bass 1 part includes dynamics *p* and *S*. Bass 2 part includes dynamics *S* and *p*. Drum part includes dynamics *p* and *S*. Measure numbers 23, 24, 25, and 26 are indicated.

A

musical score for measures 27-30. The score includes staves for bass 1, bass 2, syn\_vln, syn\_fx, and drm. Bass 1 has trill (T) and breath (⊕) markings. Bass 2 has slurs (S) and dynamic markings *ff*, *mp*, and *f*. Drm has dynamic marking *f*.

musical score for measures 31-34. The score includes staves for bass 1, bass 2, syn\_vln, syn\_fx, and drm. Bass 1 has trill (T) and breath (⊕) markings. Bass 2 has slurs (S) and dynamic markings *mp* and *f*. Drm has dynamic marking *f*.

musical score for measures 35-38. The score includes staves for bass 1, bass 2, syn\_vln, syn\_fx, and drm. Bass 1 has trill (T) and breath (⊕) markings. Bass 2 has slurs (S) and dynamic marking *f*. Drm has dynamic marking *f*.

musical score for measures 39-42. The score includes staves for bass 1, bass 2, syn vln, syn fx, and dm. Bass 1 has trill (T) and breath (⊖) markings. Bass 2 has slurs (S). Dynamic markings include *f*. Measure numbers 39, 40, 41, and 42 are indicated.

**A'**

musical score for measures 43-46. The score includes staves for bass 1, bass 2, syn vln, syn fx, and dm. Bass 1 has trill (T) and breath (⊖) markings. Bass 2 has slurs (S). Dynamic markings include *ff*, *mp*, and *f*. Measure numbers 43, 44, 45, and 46 are indicated.

musical score for measures 47-50. The score includes staves for bass 1, bass 2, syn vln, syn fx, and dm. Bass 1 has trill (T) and breath (⊖) markings. Bass 2 has slurs (S). Dynamic markings include *mp* and *f*. Measure numbers 47, 48, 49, and 50 are indicated.

Musical score for measures 51-54. The score includes staves for bass 1, bass 2, syn. vln, syn. fx, and dm. Bass 1 and 2 have slurs and accents. Syn. vln has dynamics *mp*, *mf*, and *mp*. Syn. fx and dm have rhythmic patterns.

Musical score for measures 55-58. The score includes staves for bass 1, bass 2, syn. vln, syn. fx, and dm. Bass 1 and 2 have slurs and accents. Syn. vln has dynamics *f*, *mf*, *f*, *mf*, and *mp*. Syn. fx and dm have rhythmic patterns.

Musical score for measures 59-62. The score includes staves for bass 1, bass 2, syn. vln, syn. fx, and dm. Measure 59 is marked with a box 'B'. Bass 1 has a slur and an accent. Bass 2 has a slur and an accent. Syn. vln has dynamics *mp* and *pp*. Syn. fx and dm have rhythmic patterns. A guitar part is shown with the instruction 'let ring-----4'.

Bambuco en Em by

musical score system 1 (measures 63-66)

instruments: bass 1, bass 2, syn\_vln, syn\_fx, drm.

measures 63-66. Bass 1 starts with a forte (*f*) dynamic. Bass 2 has slurs (*s*) over measures 64 and 65. Drums have a consistent rhythmic pattern.

musical score system 2 (measures 67-70)

measures 67-70. Bass 1 dynamics include *mf* and *f*. Bass 2 has slurs (*s*) over measures 68 and 69. Drums continue with the rhythmic pattern.

musical score system 3 (measures 71-74)

measures 71-74. Bass 1 dynamics include *mp*, *f*, and *ff*. Bass 2 has slurs (*s*) over measures 71 and 72. Drums continue with the rhythmic pattern.

musical score system 4 (measures 75-78)

measures 75-78. Section marker **B'** is present at measure 75. Bass 1 dynamics include *f* and *mf*. Bass 2 has slurs (*s*) over measures 76 and 77. Drums continue with the rhythmic pattern.



musical score for measures 79-82. Instruments: bass 1, bass 2, sym. vln, sym. fx, dm.

Measures 79-82. Bass 1 and 2 have slurs (S) over notes. Dynamics: *mf* and *f*. Drum part (dm.) has a steady pattern of eighth notes.

musical score for measures 83-86. Instruments: bass 1, bass 2, sym. vln, sym. fx, dm.

Measures 83-86. Bass 1 and 2 have slurs (S) over notes. Dynamics: *mf*, *f*, *mp*, and *f*. Drum part (dm.) has a steady pattern of eighth notes.

musical score for measures 87-90. Instruments: bass 1, bass 2, sym. vln, sym. fx, dm.

Measures 87-90. Bass 1 and 2 have slurs (S) over notes. Dynamics: *mf*. Drum part (dm.) has a steady pattern of eighth notes.

musical score for measures 91-94. Instruments: bass 1, bass 2, sym. vln, sym. fx, dm.

Measures 91-94. Bass 1 and 2 have slurs (S) over notes. Dynamics: *f*, *mf*, and *f*. Drum part (dm.) has a steady pattern of eighth notes.

musical score system 1 (measures 95-98)

instruments: bass1, bass 2, sym\_vln, sym\_fx, dm.

measures 95, 96, 97, 98

dynamic markings: *mf*, *f*

articulation: *s*

musical score system 2 (measures 99-102)

measures 99, 100, 101, 102

dynamic markings: *ff*, *f*

articulation: *s*

musical score system 3 (measures 103-106)

measures 103, 104, 105, 106

dynamic markings: *mf*, *ff*, *f*

articulation: *s*, *T*

Section marker: **A**

musical score system 4 (measures 107-110)

measures 107, 108, 109, 110

dynamic markings: *mp*, *f*

articulation: *s*, *T*

111 112 113 114

bass 1

bass 2

syn\_vln

syn\_fx

dm.

*mp*

*f*

*f*

*mp*

115 116 117 118

*mp*

*f*

*mf*

*mp*

*mf*

*f*

119 120 121 122

*mf*

*f*

*mf*

*ff*

**A'**

Bambuco en Em by

Musical score for measures 123-126. The score is arranged in five staves: bass 1, bass 2, syn\_vln, syn\_fk, and drm. Measure 123 features a bass 1 line with a trill (T) and a circled note (⊕), and a bass 2 line with a slur (S) and a circled note (⊕). Dynamic markings include *mp*. Measure 124 features a bass 1 line with a trill (T) and a circled note (⊕), and a bass 2 line with a slur (S) and a circled note (⊕). Dynamic markings include *f*. Measure 125 features a bass 1 line with a circled note (⊕) and a bass 2 line with a slur (S) and a circled note (⊕). Dynamic markings include *mf* and *f*. Measure 126 features a bass 1 line with a circled note (⊕) and a bass 2 line with a trill (T) and a circled note (⊕). Dynamic markings include *f*.

Musical score for measures 127-130. The score is arranged in five staves: bass 1, bass 2, syn\_vln, syn\_fk, and drm. Measure 127 features a bass 1 line with a trill (T) and a circled note (⊕), and a bass 2 line with a slur (S) and a circled note (⊕). Dynamic markings include *mp*. Measure 128 features a bass 1 line with a trill (T) and a circled note (⊕), and a bass 2 line with a slur (S) and a circled note (⊕). Dynamic markings include *f*. Measure 129 features a bass 1 line with a circled note (⊕) and a bass 2 line with a slur (S) and a circled note (⊕). Dynamic markings include *f*. Measure 130 features a bass 1 line with a circled note (⊕) and a bass 2 line with a trill (T) and a circled note (⊕). Dynamic markings include *f* and *mp*.

Musical score for measures 131-134. The score is arranged in five staves: bass 1, bass 2, syn\_vln, syn\_fk, and drm. Measure 131 features a bass 1 line with a trill (T) and a circled note (⊕), and a bass 2 line with a slur (S) and a circled note (⊕). Dynamic markings include *mp*. Measure 132 features a bass 1 line with a trill (T) and a circled note (⊕), and a bass 2 line with a slur (S) and a circled note (⊕). Dynamic markings include *f*, *mf*, and *mp*. Measure 133 features a bass 1 line with a circled note (⊕) and a bass 2 line with a slur (S) and a circled note (⊕). Dynamic markings include *mf*. Measure 134 features a bass 1 line with a trill (T) and a circled note (⊕), and a bass 2 line with a slur (S) and a circled note (⊕). Dynamic markings include *f*.

**B**

Musical score for measures 135-138. The score includes parts for bass 1, bass 2, syn. vln, syn. fx, and dm. Bass 1 and 2 play a rhythmic pattern. Syn. vln plays chords with dynamics *mf*, *f*, and *mf*. Syn. fx and dm play a rhythmic pattern. A vertical line indicates a change in the bass part at measure 137. A dynamic marking *mf* is present in the bass 2 part at measure 137. A dynamic marking *mp* is present in the dm part at measure 138.

Musical score for measures 139-142. The score includes parts for bass 1, bass 2, syn. vln, syn. fx, and dm. Bass 1 has a melodic line with a slur and a dynamic marking *f*. Bass 2 has a rhythmic pattern with slurs and a dynamic marking *f*. Syn. vln and syn. fx are silent. Dm has a rhythmic pattern with a dynamic marking *pp* at measure 139 and *f* at measure 140. A dynamic marking *mf* is present in the bass 1 part at measure 141. A dynamic marking *f* is present in the bass 2 part at measure 142. A text instruction "let ring-----4" is present in the bass 1 part at measure 139.

Musical score for measures 143-146. The score includes parts for bass 1, bass 2, syn. vln, syn. fx, and dm. Bass 1 and 2 play a rhythmic pattern with slurs and a dynamic marking *f*. Syn. vln and syn. fx are silent. Dm has a rhythmic pattern with a dynamic marking *pp* at measure 143 and *f* at measure 144. A dynamic marking *mf* is present in the bass 1 part at measure 145. A dynamic marking *f* is present in the bass 2 part at measure 146.

Bambuco en Em by

musical score for measures 147-150. Instruments: bass 1, bass 2, sym. vln, sym. fx, and drm. Includes dynamics *mf* and *f*, and slurs marked 'S'.

**B'**

musical score for measures 151-154. Instruments: bass 1, bass 2, sym. vln, sym. fx, and drm. Includes dynamics *mp*, *f*, and *ff*, and slurs marked 'S'.

musical score for measures 155-158. Instruments: bass 1, bass 2, sym. vln, sym. fx, and drm. Includes dynamics *mf* and *f*, and slurs marked 'S'.

musical score for measures 159-162. Instruments: bass 1, bass 2, sym. vln, sym. fx, and drm. Includes dynamics *mf* and *f*, and slurs marked 'S'.

Musical score for measures 163-166. The score is written for four staves: bass 1, bass 2, sym. vln, and dm. The key signature is one sharp (F#). Measure 163 starts with a *mf* dynamic and includes slurs (S) over the first two notes. Measure 164 continues with a *f* dynamic and slurs (S) over the last two notes. Measure 165 features a *mp* dynamic followed by a *f* dynamic. Measure 166 concludes with a *f* dynamic and slurs (S) over the last two notes. The drum part (dm.) consists of a steady eighth-note pattern with 'x' marks indicating specific drum hits.

Musical score for measures 167-169. The score is written for four staves: bass 1, bass 2, sym. vln, and dm. The key signature is one sharp (F#). Measure 167 continues the eighth-note drum pattern. Measure 168 features a fermata over the final note of the bass 1 staff. Measure 169 concludes with a fermata over the final note of the bass 1 staff. The drum part (dm.) continues with the eighth-note pattern.

# Corazon Errante

## Gentil Montaña

John Porras y José David Escandón

♩ = 105

### Introducción

The musical score is arranged in four staves: Bajo 1 (Bass 1), Bajo 2 (Bass 2), Synth, and Drum. The piece begins with an introduction in 3/4 time, marked with a tempo of 105. The first system (measures 1-6) features a melodic line in the Bass 1 staff with dynamics *mf* and *p*, and a bass line in the Bass 2 staff. The Synth and Drum parts are silent. The second system (measures 7-12) continues the introduction, with a key signature change to one sharp (F#) at measure 8 and a tempo change to 175. The Bass 1 staff has a dynamic of *f*, and the Bass 2 staff has a dynamic of *mf*. The Synth part remains silent, and the Drum part has a simple rhythmic pattern. The third system (measures 13-18) continues the introduction, with the Bass 1 staff having a dynamic of *mf*. The Synth and Drum parts remain silent.



Bajo 1

Bajo 2

Synth.

Drum

Measures 13-15. Bajo 1 and Bajo 2 play bass lines. Synth. is silent. Drum plays a steady pattern.

E

F

*mp*

Measures 16-18. Bajo 1 and Bajo 2 play bass lines. Synth. plays chords. Drum plays a steady pattern. Dynamics: *mp*.

*mf*

*f*

Measures 19-21. Bajo 1 and Bajo 2 play bass lines. Synth. plays chords. Drum plays a steady pattern. Dynamics: *mf*, *f*.

*mf*

Measures 22-24. Bajo 1 and Bajo 2 play bass lines. Synth. plays chords. Drum plays a steady pattern. Dynamics: *mf*.

A'

Bajo 1

Bajo 2

Synth

Drum

25 26 27

28 29 30

31 32 33

34 35 36

37 38 39

Bajo 1

Bajo 2

Synth.

Drum

40

41

42

*f*

*f*

*mp*

*mf*

*f*

43

44

45

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

46

47

48

49

50

51

*f*

*f*

*f*

Bajo 1

Bajo 2

Synth

Drum

53 53 54

*mf*

*mf*

*mp*

*mf*

55 56 57

*mf*

*mp*

*mf*

**C**

58 59 60

*mf*

2 2 4 4

61 62 63

3 4 5

Bajo 1

Bajo 2

Synth

Drum

64 65 66 67

*f* *mf*

68 69 70 71

**C'**

72 73 74 75

76 77 78 79

Bajo 1

Bajo 2

Synth.

Drum

**A'**

Bajo 1

Bajo 2

Synth.

Drum

100

101

102

103

**B**

*f*

*f*

*mp*

*mf*

*f*

104

105

106

107

*mf*

*mf*

*mf*

108

109

110

111

*f*

*f*

*f*

112

113

114

115

*mf*

*mf*

*mf*

116 117 118 119

Bajo 1

Bajo 2

Synth.

Drum

**C'**

*mp* *mf* *mp* *mf*

120 121 122 123

*mf*

124 125 126 127

128 129 130 131

*s* *s* *s* *s* *s* *s* *s* *s* *s* *s*



Bajo 1

Bajo 2

Synth

Drum

132 *f*

133 *f*

134 *mf*

135 *mf*

136 *mp*

137 *mp*

## ***Entrevista al maestro Andrés Leiva***

Maestro Andrés Leiva, muy buenas tardes. Muchas gracias por aceptar esta entrevista que va a ser muy importante para el desarrollo de nuestro proyecto de grado. La primera pregunta es:

### **1. ¿Cuánto tiempo ha estado involucrado en la música y específicamente en el rock progresivo?**

**R/:** Mi formación musical inició con la guitarra desde los 12 años, después en mi adolescencia, hacia los 18 o 19 años, empecé a explorar el rock. Siempre tuve un gusto particular por ciertos estilos del rock, entre ellos el rock progresivo, los sonidos que lo caracterizan se basan en la exploración de sonoridades que no son muy comunes en músicas populares.

### **2. ¿Qué lo inspiró a involucrarse en el rock progresivo?**

**R/:** Muchos grupos siempre me han llamado la atención, uno de ellos, el que más me cautivó, en esa época era muy reconocido, ya que hizo una propuesta muy innovadora, ese grupo se llama Pink Floyd. Ellos trabajaron una exploración sonora con delays y sonidos electrónicos. Digamos que fue una de las primeras tendencias en mi familia, se vivió en un ambiente de diversas propuestas donde se escuchaban varios grupos clásicos. Entonces, son influencias que van quedando allí para siempre. Fue una sonoridad que me llamó la atención y cuando tuve las primeras experiencias con los grupos que toqué a medida que fui creciendo, salían estos elementos que de alguna manera me influenciaron. Entonces, recuerdo que el primer grupo que tuve fue un grupo que conformé con mi hermano, él también era guitarrista, y, aunque muchas cosas en esa época se hacían de manera intuitiva, siempre estábamos investigando, escuchando muchas cosas, con esa tendencia, digamos que explorar un poco esas sonoridades, también las métricas, las armonías, ese tipo de cosas que no son, digamos tan comunes, pues siempre fue algo que nos llamó la atención.

### 3. ¿Cómo describiría el estado actual del rock progresivo en Colombia?

**R/:** En Colombia hacer rock tiene unas características bien particulares, tenemos influencias de la música tropical y de la popular, sin embargo, el rock, también es una música que lleva ya mucho tiempo y que ha logrado permear muchas partes del mundo. El rock es una música casi universal, en diferentes culturas se explora también con el rock y hay muchas propuestas a partir de allí. Hacer rock en Colombia digamos que no es nada fácil, hay muchas cosas que tienen que ver con la persistencia, con la autogestión, con esa terquedad de querer sacar sus proyectos adelante, sin importar ese tipo de cosas, sino simplemente hacer la música que a uno le gusta, que a uno le nace, y digamos que obviamente cualquier músico o cualquier persona que desea hacer un proyecto, pues parte de ese mismo principio. Digamos que la diferencia con el rock es que, al no ser una música tradicional de nuestra cultura o una música popular, tiene ciertas características que lo hace un poco más difícil, más complejo de tocar en el país, porque está dirigido a un público más específico, no es tan masivo, sino es que es un género muy enfocado.

Veo que, en la situación actual del rock en Colombia, hay muchas propuestas de diferentes grupos, algunos llevan mucho tiempo, otros con propuestas más actuales, creo que hay diferentes tendencias, hay algunas que tradicionalmente están muy influenciadas por otros grupos de rock anglo, de la corriente anglo, que está bien, sin embargo, en muchos casos, pongo un ejemplo, tuve la oportunidad de ser jurado en “Rock al Parque” hace un tiempo y muchas de las propuestas que llegaban, un alto porcentaje de las propuestas que llegaban, eran en inglés, eran muy parecidas a otros grupos ingleses o norteamericanos, estas bandas podían sonar muy bien, eran muy chéveres en algunos casos, pero personalmente sentía que habían otras cosas que hacían falta, digamos, si hay un grupo colombiano o bogotano que hace un rock muy similar a lo que suenan los grupos de Norteamérica o de Inglaterra, seguramente no van a tener tantas posibilidades de posicionarse y mostrar su música a nivel mundial, porque es indudablemente que las bandas anglo nos llevan una ventaja muy grande, porque el rock es parte de su cultura, es su música y hay una tradición muy fuerte.

También llegaban algunas propuestas con esa otra corriente que veo que ya se está posicionando actualmente y son propuestas con influencia de las músicas tradicionales

colombianas, estas bandas eran un porcentaje mucho menor, pero podemos evidenciar que ya algunas empiezan a ser reconocidas por mostrar una propuesta más auténtica, basada en las influencias de música colombiana, esto aporta un valor más grande porque empezamos a reconocernos por proponer una identidad con nuestro rock. Aunque las personas amantes del rock lo vean como algo que no pueda gustar mucho, pero que sabemos que culturalmente y que musicalmente tiene un valor muy grande porque es empezar a reconocernos y a crear una identidad de nuestro rock.

Por ejemplo, el rock mexicano tiene una identidad definida porque hacen ciertas cosas que los identifican con características ligadas a su cultura. Por ejemplo, la banda brasilera Sepultura, se caracteriza por integrar en sus composiciones sonidos típicos de su país y son conocidos a nivel mundial por presentar una propuesta basada en rock y complementada por sus ritmos, su riqueza musical

Entonces, siento que hay una preocupación, un interés por exponer esas propuestas integrando ritmos nacionales no solo en el rock o en el metal si no en muchas otras músicas, generando una nueva corriente que ha sido llamada como la nueva música colombiana Y, pues ya tenemos representantes Pop que tienen obviamente marcada muchísima influencia de las músicas tradicionales, claramente estamos frente a una evolución, ojalá que ese camino lleve a que podamos lograr una identidad en nuestra música, llámese rock, pop, jazz.

#### **4. ¿Cuáles son los lugares o festivales más importantes para el rock en Colombia?**

**R/:** Indudablemente que al hablar de festivales no se puede dejar de mencionar “Rock al Parque”. Sí, este es el festival más grande que tenemos acá en Colombia, a pesar, digamos, de que podríamos entrar a hablar, de muchas situaciones que han sido arrastradas por ese fenómeno de rock al parque. Realmente, podríamos empezar a hablar de qué cosas positivas ha traído para los músicos o para las bandas rock al parque. Pero digamos que cómo todo en la vida hay cosas positivas y cosas negativa, rock al parque, también tiene sus cosas, que de pronto no, no han favorecido mucho en sí al músico en sí, pero sí ha aportado mucho para la cultura en general, para la cultura del rockero, porque básicamente el festival está dirigido al público que gusta del rock. Pero a medida del tiempo, pues ha ido, digamos, logrando generar una, un movimiento cultural muy fuerte que ha involucrado, cada vez a

más público. Y también le ha enseñado también al público rockero que hay otras tendencias y que no solamente una sonoridad es la única que tiene cabida en un festival como éstos, sino que hay muchas posibilidades, entonces muy bueno en ese sentido.

A partir de rock al parque, pues las diferentes ciudades empiezan a hacer festivales que obviamente no tienen la misma magnitud de rock al parque, porque obviamente la capital, pues tiene una población mucho más grande. Pero que sí han logrado de todas formas generar un movimiento en cada ciudad. Entonces, por ejemplo, está Manizales grita rock en Medellín el festival “Altavoz”, en Pereira también hay otros festivales y en varias ciudades de Colombia hay festivales de ese tipo que tienen ese mismo modelo que es auspiciado con dinero del Estado, que están dirigidos obviamente a la generación de cultura y que son administrados por las entidades de culturales en cada ciudad, entonces hay diferentes festivales que son importantes justamente, para para generar ese movimiento cultural en las ciudades. Algo también muy bueno, es que ha sido posible que las bandas tengan un escenario adecuado para poder mostrar sus propuestas musicales.

A partir de ahí, también hay otros festivales más pequeños que también se hacen en municipios, en pueblos, que también poco a poco, han ido abriendo espacio a las agrupaciones de rock, antes por ejemplo, esos festivales de pueblo se hacían solamente para músicas más tradicionales o populares, como el vallenato, la salsa, en fin, pero ahora, generalmente en muchos de esos sitios hay un espacio que lo llaman día de la Juventud y ahí generalmente, hay propuestas diferentes para el rock, entonces son festivales más pequeños, pero también son espacios valiosos y que así no se den en la misma magnitud, también han servido para que propuestas como el rock también lleguen a espacios donde antes no llegaban.

##### **5. ¿Cuáles considera que son las bandas o artistas más influyentes del rock en Colombia?**

**R/:** Se me vienen a la cabeza diferentes personas o agrupaciones, pero también diferentes géneros, diferentes estilos de rock, porque se podrían mencionar diferentes tendencias, por ejemplo, una banda que lleva también muchísimos años en la escena y que se ha mantenido justamente por tener una identidad muy propia dentro del metal, que es

una tendencia del rock pesado es Masacre, creo que es una de las bandas icónicas, de esa tendencia, que marcan una influencia fuerte, en ese en ese género.

En el en el rock progresivo también, por ejemplo, han habido proyectos que han hecho cosas interesantes, pero que han desaparecido, estaba el proyecto de Patricio Stiglich, donde estuvo Lucho también, fue un proyecto interesante, pero después de un tiempo pues pararon, porque son propuestas que tienen un público muy específico, entonces a veces, suceden cosas y esos proyectos mueren desafortunadamente, pero bueno, han hecho parte de la historia, pero creo que este tipo de músicos como ellos siempre en sus propuestas han hecho algo diferente, por ejemplo, después de eso salió una banda llamada “Indio”, otro proyecto que también tenían sonidos muy tradicionales, con ritmos de la región Andina. En fin, estuvo chévere, entonces digamos que vale la pena tener esos músicos ahí, en la lista de los de las influencias importantes.

Siento que hay otro artista que vale la pena mencionarlo, hacía rock con influencias de la música popular de nuestro país, se llama Juanes. Sí, él tiene también una influencia muy de rock, también estuvo en un grupo de los inicios del rock llamado Equimosis, hacían netamente rock, pero después pues él se fue por esa tendencia popular, pero si nosotros vemos la música de Juanes tiene elementos de rock y elementos de música tradicional, cómo la música huasca, la música carrilera, que son muy características, que está ahí, así a algunas personas de pronto no les guste mucho, pero hay elementos allí así, así no se quiera aceptar, que tiene que ver con el rock y con esas músicas también tradicionales e incluso, también, Carlos Vives, también inició en el rock y después se metió mucho en la música tradicional, entonces, allí de una u otra manera, hay influencias populares.

Digamos que tengo que mencionar a “Kraken” no porque yo esté ahí, sino por la influencia que ha tenido a través de la historia y por el hecho de mantenido por muchos años, también como un referente es una de las bandas que ha tenido una identidad propia y que eso ha hecho que haya podido permanecer en el tiempo y trascender a varias generaciones y mantenerse actual hasta el momento. Todo esto obviamente en cabeza de Elkin Ramírez, quien fue el fundador y fue una persona que siempre tuvo muy clara cuál era la filosofía de la banda.

Seguro se me quedan varios por fuera en este momento, en otra corriente un poco más pop del rock, acaban de hacer un concierto hace poquito, este festival de rock en español de los noventa, en el que estuvo Enanitos Verdes y Aterciopelados, que también tienen una identidad, justamente porque usan recursos y músicas tradicionales.

**6. ¿Qué opinión tiene usted sobre estas bandas de rock actuales? ¿Qué conocimiento tiene de estas bandas, de estas sonoridades? ¿Cuáles son los de que usted más referencia?**

**R/:** Las agrupaciones de rock mundial que están haciendo con influencia del rock es muy amplia. Digamos que hay ahora hay una corriente muy interesante de guitarristas jóvenes, una corriente de nuevos músicos que también están teniendo cabida y que están marcando una pauta fuerte, son grupos como Polifía, Plini, que también tienen una influencia de muchas otras cosas, se han caracterizado por tener una sonoridad con ciertos elementos no solo de rock en general, con el sonido de sus guitarras y también por una exploración de elementos progresivos, como cambios de métrica, técnicas que también son muy características del rock progresivo y que han logrado manejarlo en un punto muy justo y que ha hecho que tengan mucha acogida, pero sí es una sonoridad muy actual, ellos son de los grupos modernos que siento que han marcado la diferencia, pues como una pauta importante en la música actual a nivel mundial. Incluso muchos de los grandes músicos de rock se han unido para hacer canciones en conjunto, exactamente como ha sucedido con la unión de lo que llaman los Featuring, invitan un músico y así hacen un tema, esto realmente ha sido muy interesante por la sonoridad.

El instrumento icónico y característico del rock, es la guitarra eléctrica, así como para el vallenato es el acordeón, cada música tiene un instrumento característico. En este momento se está viviendo un avance muy grande en lo técnico y en lo interpretativo de este instrumento. Se ven grandes guitarristas por todos lados, uno pone videos y efectivamente se ven guitarristas tremendos por todas partes. Entonces grandes guitarristas de la historia del rock también se han unido a estas nuevas bandas y a estos nuevos grupos y están haciendo propuestas muy interesantes.

## 7. ¿Qué otras bandas o artistas han tenido un impacto significativo en el desarrollo del rock progresivo?

**R/:** También, hay muchos artistas que han tenido que ver con el con el rock progresivo. Sí, mencionaba Pink Floyd, porque en esa época en que ellos empezaron a explorar esas sonoridades, pues no era como ese concepto del rock progresivo porque es un concepto que viene un poco más adelante, pero sí fueron pioneros en muchas cosas experimentales, en cuanto a sonoridades, el uso de tecnología, de los delays, el eco, los mismos usos de tecnología para la grabación, entonces ya no era solamente la grabación en un solo canal o la captura en vivo del sino que grababan una capa y otra capa y lograr un resultado en el disco que se mostraba después. Entonces digamos que ellos, tuvieron mucho que ver, incluso en la música electrónica, porque ellos experimentaron también muchísimas cosas con sintetizadores, cantidad ritmos y otras cosas, entonces siento que, por eso, son íconos del rock y de los músicos de esa época. En este momento se me viene a la cabeza un grupo que a mí me encanta y que siento que es una influencia grandísima en el rock progresivo para muchas bandas que se llama King Crimson, ellos tienen una característica muy especial en diferentes elementos que son característicos en el rock progresivo, no el uso de métricas irregulares, armonías un poco más contemporáneas, modales con sonoridades mucho más cromáticas, con ese elemento de cambios métricos, se les reconoce esa habilidad para lograr una propuesta musical, teniendo en cuenta todos esos elementos, que para lograrse era necesario un desarrollo técnico muy alto, entonces son bandas que siempre tienen una alta dificultad para ser interpretadas, porque son creadas por grandes instrumentistas, entonces, uno ve al baterista y era virtuosísimo, ver al guitarrista igual, cada uno de los integrantes eran de un nivel instrumental muy alto, por su cultura son músicos muy formados. Entonces, por eso creo que King Crimson es una de las bandas más importantes en esa tendencia del rock progresivo.

También indudablemente hay que mencionar a Rush, es una de esas bandas, de esa tendencia, que obviamente también tiene muchísimas influencias de King Crimson y que hicieron un sonido, un poco más inglés, un sonido muy característico, con esos mismos elementos del rock progresivo, un poco más moderno.



No se puede dejar de mencionar a Dream Theater, obviamente, porque son de lo más representativo del rock progresivo moderno, dado que también marcaron una tendencia muy fuerte en un momento importante. Peter Gabriel, también es súper grande y tremendo, con una tendencia así, muy experimental. Diferentes guitarristas que han hecho parte de esas corrientes experimentales cómo Steve Lukather, Steve Vai. Grupos con una tendencia un poco más pesada, como por ejemplo Meshuggah, que es una banda que se caracterizó por esa experimentación en todo ese juego rítmico, de pronto con una armonía no muy compleja, ni cosas muy virtuosas, pero sí rítmicamente, muy complejo, también con una sonoridad muy característica que uno escuchaba Meshuggah y sabía que eran ellos. Creo que en este momento esos son los que más recuerdo.

#### **8. ¿Qué instrumentos musicales o equipos considera esenciales para la producción de música de metal progresivo?**

**R/:** Digamos que hay una estructura, algo así, como un formato clásico del rock que se ha mantenido a través de los años, desde los comienzos hasta la actualidad, es el formato clásico que está compuesto por batería, bajo, guitarras y voz, esa es la base instrumental del rock. A partir de allí, hay muchas propuestas, el sintetizador, el teclado y el piano son instrumentos que poco a poco han ido ganando un espacio y que, en la actualidad, son muy importantes para la sonoridad en las bandas de rock.

Indudablemente a través del tiempo, hay diferentes elementos tecnológicos que también han sido muy importantes y que de alguna manera marcan una diferencia entre la sonoridad de cada época, antes los equipos de grabación que habían disponibles, cuando escuchamos grupos como Queen o los primeros discos de Black Sabbath, Deep Purple, tenían una sonoridad característica, porque los equipos de grabación que tenían, eran completamente análogos y eso tenía un resultado sonoro que también generó una sonoridad característica en esos grupos y a medida que ha ido pasando el tiempo, la tecnología ha hecho que el sonido de las bandas vaya también transformándose, entonces, considero que ese sería otro elemento clave, es decir, la producción del sonido de las bandas, es decir, como grababan, que elementos tecnológicos utilizaban para hacer sus producciones musicales, creo que es un elemento importante. En este momento, en la actualidad, tenemos muchos elementos tecnológicos, pero así mismo también se utilizan equipos análogos que

se combinan con lo digital, lo que ha tenido como resultado un sonido muy característico en la música actual. Hay muchas técnicas que se utilizan, también la misma facilidad que ahora tenemos de poder grabar desde la casa, desde tener tu laptop ahí.

Pienso que el elemento tecnológico, de captura, de producción, de sonido, de grabación, es muy importante para la creación musical de las bandas, dado que hay una cantidad de recursos infinitos en HD, instrumentos que pueden dar diferentes sonoridades. A medida que el mundo va evolucionando y vamos reconociendo la riqueza de las músicas que existen, identificamos que hay sonidos tradicionales de diferentes partes del mundo, así mismo empiezan a aparecer nuevas sonoridades interesantes, como por ejemplo los rock japoneses. De esta forma podemos evidenciar diferentes propuestas musicales de diferentes partes del mundo, exploraciones con nuevos y diferentes elementos que presentan diferentes estilos de rock.

**9. ¿Tiene alguna experiencia interesante o anécdota relacionada con la grabación o producción de música de rock progresivo que le gustaría compartir?**

**R/:** Bueno, pues sí, hay varias cosas que se me vienen a la cabeza. Por ejemplo, voy a mencionar, por ejemplo, cuando tuvimos la oportunidad de grabar el disco Kraken Filarmónico, fue una experiencia tremenda, porque nunca se había hecho un disco de ese tipo aquí en Colombia y menos con una banda de rock. Ese disco filarmónico se realizó partiendo de los conciertos filarmónicos que hicieron, pero esos conciertos tuvieron tanto éxito, que se decidió hacer la grabación del disco y dejar pues el registro fonográfico y pues eso se contó en ese momento con la Orquesta Filarmónica de Bogotá. Esa fue una experiencia tremenda para todos, porque eso no se había hecho nunca. Entonces entrar a grabar los músicos, entonces eso fue una experimentación también, en un momento se pensó, no se va a grabar individualmente, entonces cada violín graba por separado, después eso no resultó, entonces dijimos vamos a grabar en bloque, después hubo una cantidad de cosas ahí, hasta que finalmente, se decidió que se iba a grabar todo en bloque y ahí entra un poquito lo que hablamos ahora, sobre los elementos tecnológicos. Se decidió finalmente grabar en un estudio, pues muy grande que hay acá, y que se llama Audiovisión. Donde tienen equipos también análogos y unas salas grandísimas y muchas cosas. Entonces allá se hizo la grabación y la captura. Considero que esta es una anécdota interesante, porque se

trató de cómo lograr el resultado del disco, partiendo de experimentar, de vamos a probar aquí cuál es la mejor manera, nuestra versión de una de una banda de rock con una Orquesta Filarmónica, que dio como resultado el disco filarmónico.

Otra cosa que se me vine ahora a la cabeza es una anécdota, cuando llegó un momento en que iríamos a grabar los discos, pero pues era muy costoso grabar los discos como tradicionalmente se hacía, era ir al estudio de grabación, sentarse a grabar horas y horas hasta sacar un disco. De hecho, esta anécdota que les voy a contar, ha sido porque uno de los discos que grabamos, que fue el “Humana deshumanización”, creo que es de los discos más costosos que se han grabado. Se le metió mucha plata a eso. Después de ese disco vino el Kraken VI, nosotros dijimos, bueno, vamos buscar otras estrategias y una de ellas fue utilizar una técnica que se llama Re amp y eso nos funcionó muy bien. Yo podía grabar desde mi casa la guitarra, tomarme todo el tiempo que quería, hacer una toma, esa no me gustó, no estoy conforme con este vibrato que hice aquí entonces pues repito, hago la toma las veces que sea necesario con toda la calma en mi casa. Entonces grabé todas las guitarras así. Se grabaron todas las que fueron las rítmicas. Las guitarras líderes, los solos y estas cosas se grabaron directamente en el estudio.

Ya cuando teníamos la versión definitiva de eso dijimos listo, ya quedaron las guitarras, entonces todo eso se llevó al estudio, allá teníamos los amplificadores por donde pasábamos la señal de la grabación. Se pasa por el amplificador y es como si estuviera tocando ahí. El amplificador reproduce lo que yo ya había grabado. Entonces todo el Kraken VI se grabó esa manera, con esa técnica de Re amp, nos funcionó muy bien y todo lo que hemos hecho en adelante ha sido con esa técnica a excepción de los solos, por gusto personal sí más interesante sentir allá el peso, el calor del amplificador, el sustain de una nota en el solo o un feedback, ese tipo de cosas que no se pueden lograr desde y con un plugin en el computador.

#### **10. ¿Cuál es su álbum de rock progresivo favorito?**

**R/:** Yo tengo uno que me encanta, inclusive tengo el acetato y es justamente de King Crimson, para mi es de mis mejores bandas. Elephant talk se llama el álbum y ese es como de mis preferidos.

**11. ¿Qué consejos o sugerencias daría usted a los músicos jóvenes que se interesen en entrar a esta escena del rock progresivo?**

**R/:** Bueno esa pregunta me gusta porque todo lo que he logrado en la música lo he logrado gracias al rock. A mí me encanta y siempre he sido muy inquieto musicalmente. Por ejemplo, yo no soy jazzista, pero me ha gustado explorar el Jazz y he tocado cosas de ese estilo. He tocado música popular, he tocado bajo, he tocado Vallenato, he tocado Porros, he tocado cumbias, he tocado música tradicional Andina, en fin, porque me gusta aprender y conocer de nuestra música. Y todo eso me ha encantado porque ha sido una inquietud propia. Sin embargo, el rock ha sido la influencia más grande y es la música con la que he vivido siempre, con la que he crecido. El rock siempre ha estado ahí, muy presente en todas las oportunidades que he tenido de crecer musicalmente. Dentro de mi carrera profesional, tuve la oportunidad de empezar a ser profesor aquí en la Universidad Pedagógica. Ese bagaje y esa inquietud que tuve, me ha servido para transmitir cosas a mis estudiantes.

Sin embargo, también me he dado cuenta que la Academia de alguna manera deslegitima mucho ciertas músicas como el rock. Existe una estigmatización un poco con el rock y es curioso porque las músicas populares, como el pasillo, el bambuco, ese tipo de músicas que tocan en la tienda o en su casa, es música que se ha ido manteniendo a través de una tradición o se ha aprendido de manera tradicional. El rock es lo mismo.

Yo pienso que estamos pasando por un momento en el mundo donde seguimos viendo y sesgando ese tipo de ideas y no está bien. Por esa experiencia que he tenido de tocar diferentes cosas, me he dado cuenta que la música es una sola y no tiene por qué pelear la una con la otra, pero desafortunadamente la academia en muchos casos se encarga de eso. Entonces yo les diría a esos a estudiantes y esas personas que tengan esa convicción de que de que el rock también es una música valiosa, con una cantidad de elementos musicales super vitales. En el caso mío que soy profesor de guitarra, encuentro en los instrumentos de rock unas posibilidades expresivas gigantescas que en otras músicas no hay en ese nivel. Y no estoy diciendo que sean menos, pero en el rock hay una riqueza muy grande y no se debe despreciar esas posibilidades que brinda el rock para generar conocimiento y para hacer una propuesta musical. Es una herramienta que tienes ahí y

realmente puedes aprovechar para crecer, y generar una propuesta con identidad. Entonces hay que creer y quienes tengan ese gusto por el rock no deben temer hacerlo

**Maestro Andrés, muchas gracias por su tiempo y por su conocimiento. Estamos muy agradecidos porque realmente nos llevamos una información muy valiosa que vamos a analizar muy minuciosamente para nuestro proyecto y esperamos que haya sido grato para usted. Muchas gracias nuevamente y hasta la próxima ocasión.**

## ***Entrevista a Diego Saboya***

Estamos aquí con el maestro Diego Saboya. Un músico experto y muy reconocido con gran trayectoria en la música tradicional colombiana. Muchas gracias maestro, por aceptar esta entrevista que nos va ayudar y va ser muy importante para el desarrollo de nuestro trabajo de grado.

### **1. ¿Cuáles son los orígenes históricos del bambuco?**

**R/:** Bueno, yo no soy experto en el tema de la historia del bambuco. La verdad es que hace mucho tiempo no pienso en ese tema de los orígenes del bambuco, pues yo creo que esa es una discusión bonita porque siempre hay que indagar de dónde viene el tema del bambuco. Hay varias teorías, por ejemplo, algunos dicen que viene de la palabra Bambuk, que es un río de África.

### **2. ¿Cuáles son los instrumentos musicales típicos utilizados en la interpretación del bambuco?**

**R/:** Sí, lo que pasa es que el Bambuco tiene varias caras. Entonces se podría hablar de bambuco por regiones, por ejemplo, en la región Andina colombiana es muy común encontrar la bandola, el tiple, la guitarra, el requinto y algunos instrumentos de percusión menor. Si usted se va para el Tolima, entonces ya empieza a encontrar otros instrumentos. Yo no me sé los nombres de los de allá exactamente, pero hay varios instrumentos de percusión que son típicos de allá, por ejemplo, la marrana, las esterillas. Y cuando se habla, por ejemplo, del bambuco sureño, entonces ya empieza a hablar de zamponas, de quenenas. Hay otros porque el Bambuco ha tenido diferentes manifestaciones a lo largo del tiempo. También hay muchos formatos que incluyen instrumentos sinfónicos. Es muy común encontrar violines en estudiantinas, flautas, por ejemplo, el Nocturnal colombiano del maestro Orión Rangel era piano, dos flautas, tiple, guitarra, voces. El conjunto granadino también. Hay un libro bien chévere, que se llama “La música de 1900 a 1950” que escribió Fernando León, que es una serie de arreglos para diferentes formatos. En la parte preliminar de del libro hace toda una descripción de la historia de las estudiantinas, entonces habla también de los formatos que se utilizaban y los instrumentos que se incluían, pero ahí ya se

puede encontrar prácticamente de todo, por ejemplo, saxofón, trompeta. Bonifacio Bautista en Santander era muy reconocido por tocar música colombiana con trompeta. Gabriel Uribe en la década de los setentas y los ochentas. Él era clarinetista, flautista, saxofonista y hacía música colombiana. Los hermanos Hernández a comienzos del siglo pasado de Aguadas, Caldas, ellos tocaban bandola, tiple y guitarra, pero también tenían guitarra arpa y serrucho. Entonces hay unos formatos característicos y representativos como el trío típico, el cuarteto típico: dos bandolas, tiple y guitarra, la estudiantina, pero también hay muchos formatos que han abordado el Bambuco.

### **3. ¿Cómo se estructura típicamente la métrica y el ritmo en una composición de bambuco?**

**R/:** Yo no he compuesto muchos bambucos, sí he arreglado varios y he tocado muchos. He tocado muchos desde la visión de la música de Cámara, es decir, en que todo está escrito y también como en la forma tradicional que es saberse las melodías y simplemente tocar de “guataca” como llamamos. Me ha tocado tocarlos de todos, escritos en 6/8, me ha tocado tocarlos escritos en 3/4 que es no contarlos a dos sino a tres. La otra que me ha tocado mucho tocarlo es escrito en 3/4 a la antigua, que es una forma diferente de escribirlo y que sería en realidad la diferenciación que habría que hacer entre lo que es el 6/8 y el 3/4 cuando se habla de esa discusión entre escribir en esas dos métricas. Por ejemplo, cuando hablamos de bambuco a la antigua o escrito en 3/4 que fue como lo empezó a escribir Morales Pino, nos referimos a que la melodía deja de ser anacrúsica y entra en el primer tiempo. Es como si usted cogiera la melodía y la corriera una negra para la derecha y la escribiera en 3/4. Eso genera una serie de cosas en la interpretación del bambuco. Una de ellas es que el acento se modifica, así como el cambio armónico.

### **4. ¿Existen variaciones regionales en las características rítmicas del bambuco?**

**R/:** Si hay de las dos manifestaciones en las diferentes regiones, aunque hay unos sitios que definitivamente no. Además, hay otra serie de elementos que también diferencian las regiones. Les recomendaría consultar un libro, por ejemplo, como el de Andrés Villamil. En ese libro habla sobre los ritmos colombianos en guitarra. Lo que él hace es escribir las diferentes formas de acompañamiento, los patrones de acompañamiento de 101 ritmos colombianos, o sea, ahí está todo, por los Llanos, por la zona Andina, etc. Cuando usted

mira el bambuco, hay como 30 versiones de bambuco. Eso es muy bueno para entender cuál es la diferenciación entre un bambuco sureño, un bambuco tolimense, un bambuco antioqueño, una raja leña o una caña que podría sentirse como bambuco. Ahí los hace explícitos y en lenguaje músicos con partitura.

**5. ¿Cuáles son las técnicas instrumentales comunes utilizadas en la ejecución del bambuco?**

**R/:** La bandola es un instrumento que es históricamente ha sido el encargado de llevar la melodía, esa era su función. El tiple tiene un rol ritmo armónico. Y la guitarra hace un papel de acompañamiento con bajos, así más o menos se distribuyen las tareas. Con respecto a la técnica, la bandola es un instrumento melódico que tiene esa función de hacer melodías y por supuesto, como en todos instrumentos, tiene una serie de colores y de recursos de colores, como por ejemplo en la guitarra que dependiendo del lugar en donde se pulsen las cuerdas puede tener un sonido normal o un sonido metálico hacia la parte del puente. Hay otro como el pizzicato que nosotros llamamos pizzicato a pagar la cuerda con la misma mano. También está el tremolo que es un recurso muy utilizado como recurso de color y de prolongación de la nota porque en estos instrumentos el “sustain” es cero. En todos los instrumentos de cuerda el “sustain” en realidad es cero porque usted apenas ataca la cuerda, ésta ya empieza a morir, o sea, no se sostiene, sino que empieza a decaer. Cuando el instrumento es bueno, entonces se demora un rato ahí decayendo, pero cuando el instrumento es malo, muere de una vez. El tremolo permite hacer expresión en una sola nota. Yo toco una sola nota. Hay armónicos también.

**6. ¿Cuáles son los temas líricos comunes en las canciones de bambuco?**

**R/:** Eso es gigantesco, porque la música Andina colombiana vocal tiene una historia muy grande. Hay varios formatos, por ejemplo, el solista vocal, es un formato muy utilizado en la música colombiana. Pero hay otro que es muy representativo, que es el dueto vocal y es muy característico de la región Andina colombiana y es muy bonito y también ha tenido muchos intérpretes a lo largo del último siglo. Alejandro Wills tenía un dueto que se llamaba Wills y Escobar a comienzos del siglo pasado. Pelón y Marín a comienzos del siglo pasado, que fueron los primeros colombianos que grabaron un disco, viajaron a México y



allá se llevaron el bambuco y ahora por eso en Yucatán hay un bambuco Yucateco y eso existe todavía desde comienzos del siglo pasado. Obdulio y Julián, Ríos y Macías, Garzón y collazos, Silva y Villalba del mundo de los duetos. Y eso todavía existe, o sea ahorita. En la actualidad hay muchos duetos vocales y muchos eventos de duetos vocales. En cuanto a las letras, yo tengo entendido que cuando vivimos en la época de la independencia y nosotros nos estamos independizando de España, se generó una necesidad de identidad en las diferentes expresiones, una de ellas la música. Como nuestro país ya era tan centrista en esa época como ahora, pero en esa época era peor, a la música que le echaron mano fue a la música que era del interior, porque había música en las costas, había música en los Llanos, había música en la selva y bueno, en la periferia del país existían manifestaciones, pero a las que se le echó mano fue al bambuco. Entonces las temáticas empezaron a ser como muy nacionalistas, muy bucólicas para generar esa identidad, entonces más o menos los temas son los mismos: que mi bambuquito, que mi campo, que mi vaquita o las dedicadas al amor, que son temáticas en típicas también.

#### **7. ¿Cómo ha evolucionado el género del bambuco a lo largo del tiempo?**

**R/:** Es un género que ha tenido un cambio constante. Es difícil definir cuál sería el bambuco definitivo ya que ha tenido una serie de transformaciones. La palabra evolución es como curiosa, porque a veces cuando uno piensa en evolución, piensa como si fuera hacia adelante y en realidad eran manifestaciones diferentes, pero no quiere decir que estén unas atrás de las otras, sino que eran diferentes. Por ejemplo, ese tema del bambuco 3/4 ya no es tan presente como antes. Cuando Pedro Morales Pino lo entendió de esa manera para escribirlo se difundió mucho, se popularizó esa forma en 3/4, pero después fue pasando el tiempo y ahorita es más bien curioso, aunque existe ver personas tocando bambuco en 3/4, es mucho más común el de 6/8. En cuanto a repertorios, en cuanto a armonías también ha venido cambiando. Hay personajes que son icónicos en esas transformaciones, como por ejemplo, pues por supuesto el maestro Pedro Morales pino, en su momento los hermanos Hernández, en la década de los 60 y los 70 el maestro León Cardona García, antioqueño todavía está vivo, él tiene 97 años, vive en Medellín, él fue la primera persona en Colombia en tener una guitarra eléctrica, tenía una cercanía como hacía al lenguaje del jazz, además, él fue productor musical de Sonolux y era la persona que hacía la curaduría para Sonolux,

que era la empresa más grande de discos en el momento, o sea, qué recibía toda la música que entraba al país, así que todo el tiempo estaba escuchando y contaminándose de música, entonces cuando él empezó a hacer música colombiana, todo eso quedó plasmado ahí, creó todo un repertorio y se volvió todo un referente del bambuco moderno que todavía nosotros hoy en día lo tenemos muy presente, interpretamos su música y estamos referenciados por él de una manera muy fuerte. Hay otros, por ejemplo, el maestro Gentil Montaña, que es una persona muy importante. El maestro Fernando León desde la arreglística, desde crear el lenguaje para los formatos de Cámara andinos colombianos, la escritura.

**8. ¿Cuál es su visión personal sobre la importancia de la integración del bambuco hacia otras músicas, por ejemplo, músicas modernas como el rock?**

**R/:** Creo que ya existen muchos acercamientos. Además, el género del bambuco es cercano a una serie de ritmos que están a lo largo del continente. Por ejemplo, los principios del Huapango, de la Danza Zuliana en Venezuela, del Chamamé en Argentina, de la Danza Paraguaya, esos son todos hermanitos, entonces hay una serie de cercanías. El bambuco se ha fusionado con muchos géneros, por ejemplo, aquí en la Universidad Pedagógica, el año pasado hubo un trabajo de fusión con Ska y planteaba una serie de asuntos desde lo musical muy chéveres, o sea curiosas. Con el rock también, con la música clásica, también con el jazz, entonces el bambuco es un género musical que tiene todo el potencial de hacer fusión con cualquier género y que no tiene limitantes en eso. Si uno lo ve desde el punto de vista histórico y de conservación de la identidad nacional, pues ya se presenta otras problemáticas, pero es un género que puede ser tocado como se quiera.

**9. ¿Qué álbum o canción ejemplar del bambuco que nos pudieras recomendar?**

**R/:** Hay muchas cosas, desde lo antiguo, lo moderno y desde los pilares del bambuco moderno. Entonces yo les recomiendo lo de León Cardona. Todo eso es un referente absoluto desde la música instrumental y desde la música vocal, tiene una serie de canciones vocales que hizo con Óscar Hernández, un periodista y poeta antioqueño que falleció hace como 2 años. La música, gentil montaña, él es otro de los pilares, todo el trabajo de Fernando León, eso es fundamental, por eso suenan tanto porque ellos son referentes importantes en la construcción de lo que nosotros hacemos ahora. Hay muchos intérpretes nuevos, muy valiosos, por ejemplo, el maestro Germán Darío Pérez que también

es todo un icono en este género. El trío Morales Pino, Álvaro Romero Sánchez, el trío instrumental colombiano de Medellín, el trío Joyel, trío Palo Santo también muy valioso.

#### **10. ¿Encuentra algún tipo de relación entre el rock progresivo y el bambuco?**

**R/:** Sí, hay casos de personas que yo creo que han tenido una cercanía y que tienen un gusto por esos aires. Héctor Fabio Torres, por ejemplo, todo el trabajo que hizo con el cuarteto ensamble y con la estudiantina café a mediados de los noventa. Y varios experimentos, como por ejemplo lo que hace Ivan Poveda, que es egresado de la Universidad Pedagógica con trío de rock progresivo, pero con bandola. Lo que hizo mi hermano Lucas Saboya con la obra que se llama Wills visita a Fripp, Alejandro Wills siendo todo un icono del tiple y del bambuco en Colombia y Robert Fripp, que es el icono máximo del rock progresivo con King Crimson. El cuarteto que se llama Arsis, que también le gusta mucho ese tema, ellos están vigentes y tocan muchas cosas.

#### **11. ¿Ha tenido experiencia tocando rock progresivo?**

**R/:** Pues yo toqué metal, tenía un grupo que se llamaba Calle del purgatorio, pero no éramos progresivo. A mí siempre me ha gustado mucho el progresivo, pero nosotros éramos Thrash Death metal, allí tocaba el bajo eléctrico. Entonces, por ese lado conocí mucho ese tipo de música, inclusive llegué a tocar en tortazos de metal, eso fue en el año 2002. Tocamos con un grupo que se llama Tenebrarum de Medellín, Ingrand, también con un guitarrista que se llama Tom Abella y mi grupo, ahí hicimos un concierto los cuatro. En esa época existían los tortazos de metal que eran como un antecedente y también fue paralelo a Rock al Parque.

#### **12. El rock progresivo a menudo se caracteriza por sus largas composiciones y su enfoque en la improvisación. ¿Qué papel juega la improvisación en el bambuco?**

**R/:** Aquí no hay una improvisación como del tipo del jazz, digamos, hay una espontaneidad, es decir, la música colombiana tradicional funciona como los estándares de jazz, es decir, la obligación del bandolista es saberse las cosas de manera obligatoria y tocarlas de manera espontánea y estar en capacidad de tocarla con un tiplista, un guitarrista así no los conozca. Es como el rol histórico de estos instrumentos, el tiplista tiene que estar

en capacidad de echar oreja. Con los procesos universitarios, uno se enfoca en el tema académico, en la lectura, la primera vista, el montaje, pero la obligación de un tiplista es saber acompañar, saber echar oreja y entender y escuchar. Y el guitarrista también tiene que estar con esa función armónica, pero además hay una función que se ha construido en la música colombiana que se llama el bordoneo, que es hacer bajos contrapuntísticos de manera espontánea también. El guitarrista tiene que saber hacerlo y es como una tendencia. Hay gente que se especializa en eso y hacer unas cosas bellísimas. Entonces, por ese lado, claro, la improvisación no es de la manera del jazz, pero si hay una espontaneidad y las melodías con los jueguitos rítmicos y con los cambios tímbricos. Hay un género en la música colombiana que sí tiene un desarrollo de improvisación importante, que es el torbellino. Es un ciclo de tres acordes, primero, cuarto y quinto sobre un ritmo y dele vueltas, el requintista tiene que empezar a bolear dedos a manera improvisación.

**Maestro Diego, muchas gracias por su colaboración y su conocimiento, esto nos sirve para nuestro proyecto de grado, estamos muy emocionados de recoger toda esta información de los que tienen experiencia con estos estilos.**

### *Entrevista al maestro Guillermo Plazas*

¡Hola maestro Guillermo Plazas! Gracias por participar en esta entrevista. Estamos interesados en recopilar información sobre las características y técnicas del género musical bambuco. Como músico experto en este estilo, su perspectiva es extremadamente valiosa. La entrevista se llevará a cabo en forma de preguntas abiertas para permitir una respuesta más completa y detallada. Por favor, siéntanse libre de compartir su conocimiento y experiencia con nosotros.

¡Comencemos!

**1. ¿Cómo describiría las características distintivas del Bambuco colombiano?**

**R/:** es la reinterpretación del minueto y el vals europeo con influencias africanas e indígenas del nuevo mundo.

**2. En términos de estructura musical, ¿qué elementos son típicos del Bambuco colombiano?**

**R/:** en la actualidad la forma puede ser estrófica en las obras vocales y en las instrumentales por lo general es una estructura ternaria en la cual inicia en tonalidad menor, modula al relativo mayor y su tercera parte se desarrolla en el modo mayor del centro tonal del inicio.

**3. ¿Cuáles son los instrumentos más comunes utilizados en el género?**

**R/:** en la zona andina colombiana, por tradición se caracteriza la sonoridad del tiple y la bandola, acompañados por la guitarra, pero también es interpretada por diferentes instrumentos melódicos.

**4. El Rock Progresivo a menudo se caracteriza por sus largas composiciones y su enfoque en la improvisación. ¿Qué papel juega la improvisación en el Bambuco?**

**R/:** por lo general no tiene espacio para realizar improvisaciones, pero he conocido algunas obras de compositores contemporáneos que permeadas por el lenguaje del Jazz

incluyen episodios improvisados en sus obras, un exponente de esta tendencia es el Compositor y pianista Juan Pablo Cediell Ballesteros en su producción “El Encuentro”.

**5. ¿Cuáles son algunas técnicas instrumentales específicas utilizadas en el Bambuco colombiano?**

**R/:** En la música tradicional puedo afirmar que el tiple es uno de los instrumentos más versátiles y en el que se pueden apreciar varias técnicas aplicadas por los intérpretes en diferentes obras aportando un ambiente particular según el caso, en el guajeo se diferencian dos golpes característicos de este género, otro es el efecto de brisa, el tremolo, el pizzicato o tapado entre otros, en la bandola andina también hay varios efectos, el tremolo es muy utilizado para mantener las notas durante largo tiempo, el pizzicato o tapado, el timbre metálico entre los que conozco.

**6. La experimentación y la fusión de diferentes estilos son elementos comunes en el Rock Progresivo. ¿Existen también influencias de otros géneros musicales en el Bambuco?**

**R/:** He encontrado una itinerancia de géneros andinos colombianos en diferentes interpretaciones de bambuco, también, es innegable la influencia del Jazz en las nuevas generaciones de compositores e intérpretes.

**7. En cuanto a las letras y temas líricos, ¿hay alguna temática recurrente en el Bambuco?**

**R/:** en los bambucos tradicionales, sus temáticas son más descriptivas de la vida campesina y el amor, en la actualidad hay varios compositores que buscan expresar sus pensamientos por medio de la música y se encuentra una gama muy variada de temáticas, desde el humor y la picardía hasta el sentido reflexivo de la situación sociopolítica actual.

**8. ¿Cuáles son algunos artistas o agrupaciones emblemáticas del Bambuco colombiano que considera como referentes importantes del género?**

**R/:** Compositores del siglo pasado: José Eleuterio Suarez, José Antonio Morales, Francisco Cristancho, Lelio Olarte, entre otros, compositores más modernos: Oriol Rangel y su grupo Nocturnal Colombiano, Ruth Marulanda con sus famosas interpretaciones al piano, y como compositores contemporáneos puedo nombrar a Juan Pablo Cediel, German Darío Pérez, Los Hermanos Saboya, entre otros.

**9. ¿Existen diferencias regionales en el Bambuco en términos de estilos o enfoques específicos? ¿Qué características regionales pueden encontrarse en este género?**

**R/:** Los grupos de Chirimía Caucana, interpretan el bambuco con flautas de caña, tambores, mates y guacharacas, El Bambuco Sureño del Nariño y Putumayo permeado por los sonidos de los andes suramericanos con instrumentos como las Quenas, el Charango y otros de estos aires, el bambuco del Tolima grande con sus sanjuaneros y rajaleñas, y el Bambuco del interior más popularizado por el trio típico colombiano confirmado por tiple, bandola y guitarra, aunque también se hizo conocido por las melodías, instrumentos de teclado como el Piano y el Órgano, y por otro lado, todo el movimiento bandístico en Colombia que interpreta bambucos en formato de vientos y percusión.

**10. ¿Cuál es su visión personal sobre la importancia del Bambuco en la historia de la música colombiana y su relevancia en la actualidad?**

**R/:** Es un pilar de identidad colombiana que ha trascendido generaciones, pese a la saturación de géneros extranjeros, aún hay muchos jóvenes interesados en interpretarlo y escribir en este ritmo.

**11. Por último, ¿podría recomendar algunos álbumes o canciones que considere ejemplares del Bambuco colombiano para aquellos que deseen explorar más a fondo este género?**

**R/:** dentro de los intérpretes y compositores pioneros considero importante referenciarse con el grupo Nocturnal Colombiano de Oriol Rangel.

**12. ¿Qué opinión le merece las fusiones del bambuco con otros géneros?**

**R/:** es innegable que la música tenga una evolución permeada por diferentes formatos y tendencias que en la actualidad buscan identificarse con los músicos actuales.

**¡Gracias por su tiempo y conocimiento maestro Guillermo! Sus respuestas han sido muy valiosas para nuestra investigación. Esperamos que esta entrevista haya sido interesante y enriquecedora.**



### *Entrevista al maestro Mauricio Sichacá*

Hola maestro. Muchas gracias por aceptar esta entrevista que nos ayudará a recopilar información importante para nuestro proyecto de grado. ¡Comencemos!

#### **1. ¿Cómo describiría la importancia del bajo eléctrico en la música colombiana?**

**R/:** Recuerdo hace unos años en un espacio de farándula de un noticiero que no quiero mencionar, pero lo recuerdo claramente. Siempre decían que la cumbia sonaba diferente ahora, algo extraño. A pesar de que los patrones rítmicos eran los mismos, ni siquiera se reutilizaban los patrones métricos que se habían hecho con el bajo. No estoy de acuerdo con eso, ya que no se tocaban con un contrabajo o un bajo acústico, sino con un bajo eléctrico. Desde ese momento, el timbre de todo el grupo cambió. ¡Fue muy interesante! Aunque la ejecución era la misma, en términos de timbre no era igual. Ahí comencé a entender varias cosas. Esto sucedió con una cumbia, pero recordando un poco, uno de los primeros géneros de música colombiana que incluyó el bajo eléctrico fue el vallenato, y uno de los primeros grupos en hacerlo fue el Binomio de Oro, con bajistas excelentes que generaron una propuesta única en ese momento.

Después de esto, como ocurre con toda innovación, hubo resistencia. Sin embargo, poco a poco, el bajo eléctrico comenzó a permear todo tipo de música, tanto tradicional como popular. No solo se limitó a la música de la costa atlántica, sino que también se empezó a ver en la música llanera, donde desarrolló sus propias técnicas. Aunque hubo resistencia en la música andina colombiana, finalmente, los grupos comenzaron a incorporar el bajo eléctrico. Incluso he escuchado grabaciones de Alejo Durán con bajo eléctrico, lo cual fue sorprendente ya que él era un tamborero muy tradicional y un gran referente para la música colombiana de la costa atlántica.

Después de eso, vimos cómo este instrumento comenzó a influenciar todos los géneros musicales. Hubo un gran impacto en la música andina colombiana, donde inicialmente hubo cierta resistencia. Sin embargo, con el tiempo, se empezaron a incorporar instrumentos como el bajo eléctrico, el teclado y la batería, lo que dio lugar a nuevos sonidos que conectaron con la juventud debido a las influencias contemporáneas. En Colombia, el bajo eléctrico se ha convertido en un instrumento que permite mantener la fidelidad a las reproducciones tradicionales de la música colombiana. Lo descubrí

personalmente cuando realicé mi trabajo de grado en la Universidad Javeriana. Al hacerlo de manera más formal, comencé a cuestionarme por qué la cumbia y el porro, dos géneros aparentemente similares, sonaban tan diferentes. Propuse un enfoque de acompañamiento que ahora muchas personas conocen y utilizan. De hecho, Carlos Vives, en su proyecto que mezcla vallenato y reggae, ha demostrado estos tipos de sonidos.

Durante estas investigaciones, me di cuenta de la importancia de conceptos como los "ritmotipos", un término que aprendí del maestro Dávila. Él me explicó que los ritmotipos son fundamentales para comprender la diversidad rítmica en la música colombiana, y esto abre un interesante campo de estudio.

Después de recibir clases con el maestro Bedoya, profundizo en el término "ritmo-métrico" como bajista, especialmente en lo que respecta a los acentos agógicos, acentos métricos del compás y acentos ritmo-típicos de los géneros musicales colombianos. Considero que, como bajista eléctrico, es esencial conocer estos elementos en todos los géneros que enriquecen la música colombiana. Esto implica comprender cuáles son los acentos típicos, cuáles son los no típicos y cuáles son los "melo-tipos", todo esto con el fin de generar un acompañamiento adecuado. Esto fue lo que hice cuando trabajé con la Cumbia en ese momento.

Creo que es impresionante cómo el uso del bajo eléctrico ha ido creciendo y expandiéndose en la música colombiana. De hecho, existen técnicas particulares que son notables a nivel mundial. Un ejemplo destacado es la técnica utilizada en el vallenato, que es muy interesante y única en su ejecución en este género.

## **2. ¿Qué géneros musicales colombianos cree que han experimentado una mayor influencia del bajo eléctrico?**

**R/:** Para responder a su pregunta sobre qué géneros musicales colombianos han experimentado una mayor influencia del bajo eléctrico, recuerdo a un gran maestro llamado Denis López, quien además de ser parte de la Orquesta Sinfónica Nacional, también era bajista eléctrico. En una ocasión, lo vi tocando un bambuco y me asombró la forma en que interpretó el género. A pesar de que no era idóneo para ese estilo, su habilidad y lenguaje musical fueron impresionantes.

Además de la música llanera y la música de la costa atlántica, se ha notado una influencia creciente del bajo eléctrico en la música de la costa pacífica. Sin embargo, considero que aún falta madurez en el lenguaje musical de este género. Aunque se han explorado diferentes estilos, no ha habido una estandarización clara en la música chocoana. En contraste, la música Vallenata ha sido profundamente influenciada por el bajo eléctrico, y ha evolucionado tanto técnica como lingüísticamente.

También es relevante mencionar que el formato de la música llanera ha permitido la llegada de propuestas maravillosas, tanto de grupos colombianos como venezolanos, como el destacado C4 Trío. En la música llanera, el bajo eléctrico ha tenido un impacto significativo en la creación de nuevos sonidos y estilos. Lo mismo ocurre con el vallenato y la música de Orquesta Tropical colombiana. A pesar de las propuestas existentes, aún queda camino por recorrer en la estandarización y el reconocimiento de estas tendencias.

Finalmente, me gustaría mencionar algunos músicos y grupos colombianos que han sobresalido por su uso del bajo eléctrico en la música tradicional, como Toñito Burgos y Néstor. Sin embargo, es lamentable que la música de Néstor no se escuche muy bien. En general, considero que el bajo eléctrico ha dejado una marca distintiva en géneros como el vallenato, la música llanera y la música de Orquesta Tropical colombiana, pero aún hay un amplio camino por recorrer en términos de reconocimiento y estandarización.

### **3. ¿Podría mencionar algunos músicos o agrupaciones colombianas que se han destacado por su uso del bajo eléctrico en la música tradicional?**

**R/:** Como mencioné anteriormente, el vallenato es uno de los géneros donde el bajo eléctrico ha tenido un impacto notorio. En este contexto, es importante señalar que el bajo eléctrico se utiliza de manera más rítmica y enfocada en patrones ritmo-métricos en lugar de ofrecer un espacio lírico expansivo. Esta característica lo hace particularmente adecuado para algunos géneros musicales.

En cuanto a otros músicos o grupos destacados, Carlos Vives ha sido una figura importante que ha establecido un referente en la música colombiana. También tenemos al maestro Arnulfo Briseño y su hijo, quienes han contribuido a la música tradicional con trabajos notables. He tenido el honor de grabar bajo eléctrico en algunos de estos proyectos, aunque lo hice de manera tradicional.

En términos de la música de la costa atlántica, he tenido oportunidades de grabar y contribuir con mis propios pensamientos musicales, espero que pronto se puedan escuchar estos trabajos.

En resumen, veo que el bajo eléctrico ha madurado en géneros como el vallenato, pero aún falta profundizar en otros estilos y géneros de música colombiana. La relación entre el rock progresivo y la música colombiana ha sido interesante, con fusiones y experimentos notables, como los primeros ensayos del músico "Cavas". Sin embargo, en Colombia, todavía existe cierta resistencia hacia las fusiones musicales que involucran elementos extranjeros, especialmente europeos o nórdicos, debido a razones históricas y culturales.

A pesar de ello, ha habido propuestas interesantes, como el grupo puertorriqueño "Puya", que fusionó elementos del progresivo con la música tradicional puertorriqueña en el siglo XXI. En Colombia, ha habido compositores que han explorado la música inspirada en el rock, especialmente en instrumentos acústicos como la guitarra acústica.

Sobre todo, en general, está en una etapa incipiente la relación entre estos dos géneros. Por un lado, es necesario profundizar en el conocimiento de los géneros musicales en profundidad, lo cual es fundamental. Por otro lado, existen diversas resistencias, tanto a las nuevas sonoridades como a la influencia europea en nuestro país y continente, que históricamente ha sido percibida de manera negativa debido a su llegada violenta. Por lo tanto, para preservar nuestra identidad, se ha generado una resistencia hacia las nuevas sonoridades.

### **¿Qué elementos o características del rock se han incorporado exitosamente en la música colombiana?**

**R/:** Es importante abordar esto sin ofender, pero lamentablemente, en muchas ocasiones, la percepción común es que la única característica del rock es la distorsión de la guitarra eléctrica. Esta es una idea errónea que prevalece entre el público general, incluso entre músicos, y no refleja la realidad.

En realidad, hay una falta de comprensión en muchos músicos colombianos sobre los elementos específicos, estéticos, lingüísticos e idiomáticos del rock y sus diversos subgéneros que deben ser identificados con claridad para fusionarse con la música tradicional colombiana. A diferencia de la música africana, que ha tenido una influencia

más marcada en la música colombiana, los elementos del rock no son tan evidentes ni bien comprendidos.

En cuanto al desafío de fusionar estos dos géneros, es necesario comprender los elementos constitutivos, lingüísticos e idiomáticos. Sin embargo, la falta de conceptos claros sobre cómo abordar las músicas tradicionales y populares es un obstáculo importante. Se requieren términos y conceptos claros, como los acentos ritmo-típicos y los referentes métricos, para poder definir y comprender estas músicas.

Además, es crucial entender que, en el caso del rock, la diferencia no solo radica en el lugar de origen, sino también en la forma técnica en la que se aborda la música. Cada género de rock tiene elementos estilísticos específicos, y los formatos y grupos más conocidos son los que establecen las pautas estilísticas y sonoras. La comprensión de estos elementos es esencial para fusionar exitosamente estos dos géneros.

Por último, es importante tener en cuenta que el rock se caracteriza por el uso de instrumentos eléctricos, lo que implica el estudio y comprensión de procesos técnicos relacionados con la señal y el sonido, como compresores, distorsiones, flangers, delays y otros efectos, que son fundamentales para distinguir un género de rock de otro. En resumen, la relación entre el rock y la música tradicional colombiana es un desafío que requiere un profundo conocimiento y respeto por ambos géneros, así como una comprensión detallada de sus elementos distintivos.

Entonces, para poder entender a profundidad, por un lado, los elementos específicos de cómo hacer un análisis o cómo asumir las músicas tradicionales y populares. Sí, desde sus diferentes formatos, sus ritmo-tipos, sus acentos ritmo-típicos específicos. Aunque, digamos, para poner un ejemplo, el bambuco no es un género, es un sistema, y eso no lo hemos entendido. Va desde una puya, ya sea Vallenata o gaitera, hasta música de Argentina. Viendo eso y entendiendo bien los diferentes formatos, eso permite entender sus diferentes acentos agógicos, ritmo-típicos y ritmo-métricos. Aunque yo considero que el compás no es un interruptor de la música. Sí, de hecho, en mis composiciones tengo bambucos en octavos, pasillos a siete cuartos y cumbias también. Donde, pues, uno de mis objetivos es hacer entender que una cosa es la parte métrica y otra la parte musical específica. Sí, entonces, hasta que no se entienda eso, pues es un problema. Pero es la manera en que nosotros, como músicos académicos y teniendo esa responsabilidad de

producción de conocimiento, tenemos que dar el paso a generar nuevos conceptos para tener claro las músicas tradicionales y populares. Y, por otro lado, generar el conocimiento sin prejuicio. Pues que implica, obviamente, un conocimiento técnico específico del manejo del sonido de los diferentes tipos de rock.

**Maestro, ya teniendo en cuenta, esta información, entonces llegamos a esta parte de la innovación y la creatividad. Y pues nos gustaría preguntarle, digamos, que es compartir estos ejemplos de cómo el bajo eléctrico ha sido utilizado de manera innovadora en la música colombiana. Y si es posible también en el rock progresivo o en el rock en general.**

ejemplos en la música colombiana pues ya hemos hablado de varios ejemplos. Sí, en el rock específicamente. Pues que yo conozca, poder entender, el bajista de Metallica es una de las personas que considero más innovadoras dentro del rock en bajo. No solo la utilización del pick y cómo lo utiliza, sino las líneas melódicas que hace en el bajo. Y otro pues, bien, es impresionante. Sí, es un bajista que es uno de los bajistas ideales porque conoce géneros y estilos. Él no solo se encasilla en el rock, hace muchas cosas. Pero como bajista de rock, tiene unas propuestas maravillosas en cuanto a sonido, lenguaje y técnicas. Sí, otros bajistas que, aunque no son rockeros específicamente, sí han influido mucho en el género, como este Gary Willis, gran bajista. Maravilloso bajista. Sí, donde conoce el grupo Yellowjackets. Cuando hacen propuestas de jazz-rock, él también es otra persona que ha aportado un montón al discurso de un excelente grupo. O sea, la manera como ellos han logrado ese equilibrio, porque no es fácil, de formato de dos bajos en la manera como tocan, la utilización de las diferentes técnicas y su sonido muy particular. Entiendo que ellos también están promocionados por una gran empresa, no. Que también genera un sonido específico, ya eso es lo que ha hecho que se consolide tanto ellos como músicos, como los bajos que utilizan, como los procesos que utilizan.

¿Qué otro pues? A mí me gustaba mucho Scorpions, en mi momento, en un espacio y un sonido específico, maravilloso, y que se mezclaba entre el rock. Uno podía escucharlo también haciendo una balada, algún momento, puede hacer hasta pop, pero que tenía un estilo muy propio y un sonido espectacular. Pues es lo que más conozco. No pues,

obviamente, está Guns N' Roses y hay otros grupos que son muy conocidos, pero que, aunque sus canciones son muy conocidas, yo no podría decir que hayan transformado el lenguaje del rock.

**Gracias, maestro. Bueno, la siguiente pregunta va más enfocada en las técnicas del instrumento, en este caso, digamos, estas técnicas o estilos de interpretación del bajo eléctrico que consideraba únicos para la fusión de estos géneros, de estos dos géneros en específico.**

Bueno, pues, infaltable dos, no, que es el finger o el pizzicato y el slap. En el funk de los años 70, con este, ¿cómo se llamaba el bajista? Ese no es otro, no es un bajista. Me acuerdo el nombre, pues se los dejo. Es que toca el general, por general, se viste de blanco y toca bajos blancos. No, no, natanista, no, anterior a Nathan. Es anterior, anatonista. Se los debo. Y obviamente, Bootsy Collins, que es como un, casi, son contemporáneos con el bajista que les digo. Y está Johnson, también bajista de Funk, que empiezan a tener sus propuestas. Todos tocan diferentes. Eso sí, pero que empieza a estandarizarse la técnica, bajistas que, que la que la expanden, como Víctor Wooten, como Abraham Laboriel y este, el Bajo Dickens. Es tres señores hicieron ampliar la técnica un montón. El tapping es impresionantemente bueno. Reconozco varios músicos bajistas que lo han desarrollado de una forma maravillosa. Que inclusive afinan el bajo diferente, bajo preparado, y hacen unas tonalidades maravillosas. Entre ellos, pues innegable, Víctor Wooten, cierto, como bajista en tapping. Y obviamente, el uso de los procesos y de los armónicos, fundamental, sobre todo cuando uno está tocando con distorsiones, es muy favorable el armónico. Pero la utilización de armónicos, quien la empieza a profundizar en el bajo eléctrico, fue Jaco Pastorius. Ya pues, uno de los que empieza a generar eso. Y de hecho, ya cocinando un músico que es muy centrado y muy afamado en el jazz, él utilizaba unos procesos maravillosos. En un primer looper que yo escuché, fue por Jaco Pastorius, primer distorsión que escuché en un fretless fue ya con Pastorius. Sí, entonces, él abrió la puerta a muchas cosas. Y pues la técnica que él usaba dentro de su bajo fretless, pues que era pizzicato por lo general, y también los armónicos, en tanto armónicos artificiales como naturales. La forma como los usaba es maravillosa. Que obviamente es muy importante en estos

momentos si nosotros queremos hablar de diferentes tipos de ensambles en el rock y en la utilización de procesos, ya básicamente esas técnicas.

**Gracias, maestro. Bueno, aquí ya entramos a la zona de como de un impacto cultural. Y pues directamente hablando del instrumento, que es de lo que se trata la entrevista. El fin de la entrevista. Bueno, aquí sería, ¿cómo cree que la fusión de géneros con el bajo eléctrico, o bueno, pues hablando de la función de géneros, ha afectado a la identidad musical y cultural en Colombia?**

Es obvio que la afecta. Si yo considero de manera positiva o negativa, pues sería ser muy parcial, eso no es así. O sea, depende también de cómo se utilice. Pero que es necesario, es necesario. O sea, nosotros, por más que queramos siendo colombianos, no vamos a tocar una cumbia con grupo gaitero, porque no es nuestra experiencia total. La forma de nosotros de interpretarla es diferente. O sea, todo tipo de expresión musical depende de la experiencia que uno, como músico, ha tenido. De hecho, yo les digo, aquí, cuando yo estoy tocando salsa, que es uno de los fuertes que hago yo, muchas veces, que, acompañando con el bajo eléctrico, hago frases vaquianas. A mí me encanta. Bajés una de mis influencias. Ahora ver que si es positivo o negativo este tipo de, no sé si llamarlo funciones, sincretismos, uniones, pues no es relevante. Lo relevante aquí es entender que, como músicos del siglo XXI, no podemos, por más que queramos, tocar de una forma como tocaríamos en el siglo XVIII. No por todas las experiencias e influencias que tenemos. Ves y sería. Perdón, lo que iba a decir. No, no, por ofensa, sino por lo que realmente significa la palabra, sería de idiotas pretender creer que podemos estar trabajando y todo el tiempo con un purismo y como entre una burbuja. Eso no sea. Y más cuando estamos en un momento de globalización donde, pues, puede escuchar a un músico de Japón solo dando clic en el computador, no tener que ir hasta allá. Entonces, pues. Entonces, pues es algo natural que está. Si lo considero bueno, malo, depende, porque para mí no hay música buena o mala, sino bien hecha o mal hecha. Es así de sencillo.



**Bueno, maestro, la siguiente sería, ¿cómo ha contribuido esta fusión de música entre la música colombiana y el rock a la internacionalización de la música colombiana.**

Claro, sí, si Carlos Vives no hubiera hecho lo que hizo, el vallenato no se hubiera conocido a nivel mundial. Eso es lógico. Sí, y siempre va a pasar lo mismo, ¿por qué? La pasta es una comida que se conoce a nivel mundial porque no solo se hace a una manera italiana. Yo llego a diferentes culturas con músicas totalmente diferentes. Solo muy pocas personas las que aman lo exótico, por eso, por algún nombre los van a asumir; el resto no. Por lo general, el ser humano, eso es algo muy natural, por instinto de conservación, a lo desconocido y lo primero que hace es rechazarlo, ves. En cambio, cuando hay elementos que se juntan y que son referentes, pues mucho más fácil de aceptar. Y es tan claro que no solo la internacionalización de este tipo de músicas tradicionales para músicos colombianos, para gente, para jóvenes colombianos que viven acá, que no conocen un bambuco, conocen más de otras músicas. Como, por ejemplo, el rock que la música colombiana tradicional. Pues sería, no solo sería maravilloso. ¿Por qué? Porque no solo estamos pensando en la internacionalización sino en el reconocimiento de nuestras músicas tradicionales a partir de elementos vectores, por decir algo de una forma. Sí, porque por facilitadores para podernos conectar e identificar con este tipo de músicas.

**¿Cuál es su opinión sobre el futuro de la música colombiana y su relación con el bajo eléctrico?**

El futuro, pues a mí me parece que es un proceso muy lógico. Pues todos hablamos de esa palabra que es evolución, evolución no significa mejora, simplemente cambio, cierto, pero yo creo que sí va a evolucionar. Y de alguna manera se va a madurar mucho más. Yo les hablaba ya en preguntas anteriores sobre qué considero qué tipo de lenguajes considero maduros y que están en proceso de maduración. Entonces yo veo en unos años que si este tipo de trabajos de uniones de las músicas tradicionales y populares con músicas no colombianas y por otro lado la utilización del bajo eléctrico y la experimentación todo el tiempo. Voy a llegar a ver cada vez más. No solo bajistas eléctricos como acompañantes

sino como solistas, como duetos. Sí, haciendo diferente tipo de música colombiana. De hecho, ya hay muchas propuestas. Sí, hace poco escuché una de un gran saxofonista, Luis Carlos, con un bajista. Es un dueto triple, y bajo eléctrico, y es maravilloso, muy, muy buenos. Y llegará el momento en que, bueno, yo estoy haciendo ahorita el trabajo así, ustedes lo saben, no de ciclos de música colombiana como para bajo eléctrico solista, donde utilizaré técnicas de tapping, de fingerstyle, de chord melody. Sí, porque eso se está dando. Lo mismo ha hecho Alain Caron en la música argentina, no, y no solo la música argentina sino la música latinoamericana, como ha hecho todo ese, esa manera de voz y bajo, letra. Entonces yo veo que se apunta allá a que tendremos muchos bajistas solistas, que tendremos formatos, no solo de dos bajos, que es lo que entiendo que el trabajo que ustedes han hecho. Si puede ser una orquesta de bajos. ¿Por qué no sé, además que el instrumento ha evolucionado? Ustedes saben que hay diferentes tipos de construcciones de bajos, ahora con multiescalas, con diferentes afinaciones, bajos de siete cuerdas. Entonces eso implica que, que van muchas opciones para, para ver el bajo eléctrico como protagonista en unos, qué sé yo, 5 años. Cada vez el mundo va más rápido. Sí, donde pues esas eso se va a presentar, siendo el bajo eléctrico un instrumento protagonista dentro del quehacer de la música colombiana.

**¿Qué consejo les daría a músicos jóvenes que quieran adentrarse en la exploración de la fusión entre estos dos géneros, el rock y la música colombiana?**

No obviar las raíces, primero tiene que haber un conocimiento, empezando desde la escucha de los diferentes grupos, formatos, tanto tradicionales de música colombiana, que inclusive no tienen bajo eléctrico, me refiero a escuchar una banda papayera, por ejemplo, la 19 de marzo, que es muy buena, un grupo de gaita. Hay grupos Llaneros que no tienen bajo eléctrico y, por otro lado, también, cómo es que evolucionó el rock y qué tipos de géneros o subgéneros puede haber en el rock y las épocas porque el problema es de las referencias es no tener en cuenta la historia, sí. Entonces, lo primero más importante es ir a las fuentes y la historia de los diferentes tipos de géneros.

**¿Puede recomendar algunos libros, músicos o recursos claves para aquellos interesados en aprender más sobre este tema?**

Bueno, libros de rock hay muchos, muchos y muy buenos libros de historia de rock. Pues ahorita pues no me llega la cabeza así uno específico, pero sí hay empresas que se han dedicado a eso.

Con respecto a las mezclas tradicionales y populares, aunque también en libros de historia, yo sí recomendaría ir a lo que dije antes, a las fuentes. Sí, porque una cosa es la escucha y otra es la manera como yo asumo la escucha, no. Pero también hay un problema ahí. Que hay que empezar a solucionar, que era lo que les decía anteriormente, tenemos los conceptos específicos, o sea, hemos generado los conceptos específicos para poder asumir, en principio a nivel de escucha, que nuestra escucha se enfoque en unos aspectos específicos a las músicas tradicionales y populares. Eso está en construcción. Pues yo lo he venido haciendo. No todo el mundo lo hace, pero que tiene que ser parte de un currículo si estamos hablando también de una formación académica. Lo otro es que el rock ya tiene unas escuelas muy grandes y hay unos libros, y tiene libros que dejó Leonard, tiene libros que son muy buenos. Sí, pero no solo tiene que ser libros de técnica, sino se empieza, como les digo antes e insisto con las fuentes, con la historia. Pues uno va es como dando disparos al aire, no es la idea, sino que en realidad hay una formación clara en la utilización tanto de técnicas como de elementos de procesos eléctricos que den cuenta fiel, en principio, de las fuentes. Es lo primero.

**¿Hay alguna grabación en particular que considere un ejemplo destacado de la influencia del bajo eléctrico en la música colombiana y el rock?**

Pues vuelvo a la referencia de Carlos Vives, hay un álbum que se llama "el rock de mi pueblo", ese álbum es maravilloso porque sí se ven claramente identificados los dos géneros pero que forman un nuevo sonido.

**Entonces, ya para cerrar, esta última pregunta es como una reflexión. ¿Hay algún mensaje o reflexión que desee compartir sobre la importancia de la fusión en**

## **estos dos géneros musicales y obviamente en la utilización de nuestro instrumento, el bajo eléctrico, en las músicas?**

Como dije antes, reconocernos como músicos del siglo XXI. Eso no significa no poder hacer música de épocas anteriores. Sí, con los parámetros específicos estéticos, lingüísticos de esas músicas, pero el tema es que nosotros no podemos cerrarnos simplemente a eso, como buscando una pureza en el mal sentido de la palabra. Sí, como una música que no pueda ser blasfemada, sino todo lo contrario, sino que somos músicos que en todas nuestras experiencias. Que el músico antes de ser músico es una persona que hace música y como es una persona, todas sus experiencias no las puede negar, sino más bien, todo lo contrario, explotarlas y generar nuevas sonoridades a partir de ellas. Eso es, eso es lo más importante. Miren, hace muchos años, yo me presenté al Mono Núñez con un formato que era trombón, bajo eléctrico y batería, pero como no era de lo tradicional. Simplemente nos dijeron que no, que eso no estaba dentro de ninguna de las especificidades que daban. Entonces, pues obviamente me rayó, pero precisamente por eso, porque antes, que no está pasando en este momento, gracias a Dios, pero en esa época en que yo me presenté, antes buscaban la pureza. Sí, que en realidad no existe de las músicas. En este momento, bueno, hay nuevas categorías y hay otra manera de asumirlo, pero mi reflexión y mi consejo es buscar en cada, dentro de cada uno de nosotros, cuáles son nuestras fortalezas, cuáles son nuestras experiencias y a partir de eso construir, obviamente, no simplemente pensando en cómo yo lo quiero y lo debo hacer, o más bien, como es solamente como yo lo quiero hacer, sino entendiendo que mediamos entre yo y entre los elementos específicos de cada género, de las músicas, tanto tradicionales, populares, como inclusive las músicas heroicas europeas, entendiendo cada lenguaje, poniéndonos al servicio de la música también y pues como les digo, no negarnos a nosotros mismos porque pues entonces no dejaríamos toda esa parte artística de lado para convertirnos simplemente en ejecutores. Entonces, esa búsqueda, que es inagotable. O sea, yo creo que no hay un fin, pero que sí es muy rica, que nos permite plasmar nuestra esencia de sonidos. Pues hay que hacer, maestro.

**Antes de terminar, ya que mencionas la presentación que tuviste del Mono Núñez donde hay un formato de trombón, bajo eléctrico y batería, ¿qué consejo harías a los músicos, digamos, un dúo de bajo que tienen que manejar ese tipo de frecuencias bajas? ¿Qué hacer ahí para que esas frecuencias no se anulen entre ellas, para que suenen claramente en la interpretación de cada uno de los instrumentos?**

Bueno, es una pregunta que tiene más que ver con ingeniería de sonido, pero es eso. O sea, nosotros no podemos decir que ya, porque tocamos bajo eléctrico, ya podemos solucionar todo. Tenemos que ser conscientes de los procesos, tenemos que ser conscientes de, no solo de cómo quiero yo sonar, sino cómo sonaría el formato. Hay momentos en ese. Pero es que yo estoy sonando muy, muy bajito, o en términos de volumen, o estoy sonando con una ecualización que me hace sonar sin peso, pero es que hay que mirar el conjunto. Sí, es una experiencia que, por un lado, se puede explicar, como les digo, desde la ingeniería de sonido, y hay que hacerlo. Hay que estudiar, sobre todo, física de sonido, y, por otro lado, también es un proceso de experimentación. Empezando por elementos como la ecualización. La ecualización es fundamental en este tipo de procesos.

¿Y qué tipo de, pues sí, hablamos de rock? ¿Qué tipo de, de procesos de distorsión, además de otros elementos, estamos usando? Sí. Y como en pasta, eso se logra grabando, por un lado, por línea, o sea, grabando con tarjetas de sonido, pero también hay que grabar el ensamble acústicamente. Sí, grabación de aire, grabación con micrófonos, porque ahí es donde uno en realidad empieza a darse cuenta de esos elementos.

Y por último, pues, ser lo demasiado humildes. Para poder reconocer que, así yo quiera sonar de alguna manera, que no, y si no es favorable esa manera al ensamble, pues no tiene que aprender a hacerlo. Listo, maestro.

Muchas gracias por compartir su conocimiento y su experiencia.



### ***Diario de campo***

Esta herramienta cualitativa permite a los investigadores registrar y documentar todas sus experiencias subjetivas a lo largo del proceso de estudio. Según López (2014), esta desempeña un papel esencial en la recopilación de datos cualitativos, ya que permite capturar no solo los eventos objetivos y observaciones, sino también las reflexiones, emociones y percepciones personales del investigador.

En este sentido, se ha elaborado una tabla con el propósito de sistematizar el registro de datos relacionados con el desarrollo de la investigación. Asimismo, se anexa material recopilado como grabaciones, partituras y fotografías proporcionando una visión más integral y completa de todo el proceso.

<b>Fecha</b>	<b>Actividad</b>	<b>Reflexión</b>	<b>Objetivo/Meta</b>
1 de marzo de 2023	Análisis de la obra "Sonorous" de The Omnific.	Se comprendió a fondo el estilo Djent y tipos de técnicas que usa The Omnific, así como las posibles conexiones con el bambuco.	Explorar influencias y oportunidades de fusión entre los estilos.
22 de marzo de 2023	Análisis de obras "Bambuco en Em" de Adolfo Mejía y "Corazón Errante" de Gentil Montaña.	Se exploraron las estructuras, melodías y ritmos de las obras para adaptarlas al estilo Djent.	Identificar elementos claves y desafíos técnicos para la adaptación.
12 de abril de 2023	Trabajo en los arreglos de "Bambuco en Em"	Se fusionaron elementos del Djent y el bambuco, manteniendo la melodía y los patrones rítmicos.	Realizar pruebas y ajustes en los arreglos para lograr un equilibrio armonioso.
10 de mayo de 2023	Desarrollo de arreglos para "Corazón errante"	Se prestó especial atención a la adaptación de los elementos característicos del Djent a la estructura melódica y armónica del bambuco, documentando ideas y ajustando los arreglos.	Continuar experimentando y perfeccionando los arreglos.

24 de mayo de 2023	Conclusión del arreglo “Bambuco en Em” y grabación.	Se revisó y se grabó el arreglo final, asegurando la precisión y la esencia de la fusión musical.	Ejecutar el arreglo de la obra realizada en dueto de bajo y realizar proceso de producción de la grabación.
2 de julio de 2023	Proceso de producción del arreglo “Bambuco en Em”	Se ajustaron detalles de sonido como la ecualización de frecuencias generando un sonido más claro en los instrumentos.	Trabajar en la mezcla de la grabación.
18 de agosto de 2023	Proceso de mezcla y masterización de la grabación del arreglo “Bambuco en Em”	Se finalizó el proceso de producción del arreglo “bambuco en Em” dando como resultado un sonido contundente característico del estilo Djent.	Ajustar las partituras del arreglo “Bambuco en Em”
10 de septiembre de 2023	Ajuste de las partituras de cada una de las partes de la instrumentación del arreglo “Bambuco en Em”	Se finalizan las partituras tanto de los dos bajos eléctricos, como de la batería y el sintetizador para posteriormente entregar a los músicos que ejecutaran la obra.	Continuar con el proceso de creación del arreglo “Corazón errante” de Gentil Montaña.
25 de septiembre de 2023	Continuación del proceso de elaboración del arreglo “Corazón errante”	Se define la parte A y B del arreglo, logrando la integración de los elementos esenciales del bambuco con el estilo Djent.	Finalizar el arreglo “Corazón errante”