

**TRES ARREGLOS DE MÚSICAS COLOMBIANAS PARA EL ENSAMBLE
JAZZ-ROCK DE LA UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL**

JHOAN ANDRÉS GAMBOA ARDILA

CÓDIGO: 2013275011

ASESORADO POR EL MAESTRO

ALBERTO LEONGÓMEZ HERRERA

**Trabajo de Grado presentado como requisito parcial para optar por el título de
Licenciado en Música.**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL
LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTÁ, D.C. noviembre de 2020**

Agradecimientos

Le agradezco enormemente a la Universidad Pedagógica Nacional el haberme brindado la posibilidad de formarme profesionalmente, a sus maestros, funcionarios, trabajadores y compañeros. También a mis familiares, amigos y pareja por su gran apoyo.

Dedicatoria

Este trabajo está dedicado a Julia, mi abuela, igualmente a mi madre, Lucy, su bondad, empatía y altruismo son fuentes inagotables de inspiración y de motivación.

Resumen

El presente es un trabajo de investigación-creación cuyo principal objetivo fue la realización de tres arreglos de músicas tradicionales colombianas para el espacio académico Ensamble Jazz-Rock de la Universidad Pedagógica Nacional, en los cuales se integraron algunos de los elementos constitutivos de dichas músicas con algunos elementos interpretativos, de improvisación y tímbricos propios de las músicas de jazz, rock y funk. Para esto, se utilizó un enfoque metodológico cualitativo, cuya principal herramienta fue el bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión, propuesto por López-Cano y San Cristóbal, perspectiva desde la cual se analizaron tres obras de los ritmos tradicionales colombianos tamborito, tambora-tambora y currulao, utilizando un enfoque analítico del estilo basado en la propuesta de Jan LaRue en su libro *Análisis del Estilo Musical*. Además de esto se entrevistó a los maestros que actualmente dirigen el espacio buscando fortalecer el proceso reflexivo, creativo y de arreglos que se realizó posteriormente con las obras analizadas. El resultado final fueron tres arreglos de las obras Tumba hombre, Tres golpes y Quitate de mi escalera para el formato instrumental más común del espacio académico: tres guitarras eléctricas, bajo eléctrico y batería. Se concluye con su realización que las búsquedas estéticas, artísticas e intelectuales de las músicas jazz, rock y funk, son compatibles con las búsquedas de identidad cultural que se desarrollan en la exploración de músicas tradicionales colombianas. Esto indica que desde una perspectiva reflexiva este fenómeno de fusión puede enriquecer el bagaje cultural y los lenguajes de las músicas que interactúan.

Abstract

The following is a research-creation work whose main objective was the creation of three arrangements of traditional Colombian music for the Universidad Pedagógica Nacional's Jazz-Rock Ensemble, in which some of the constituent elements of such music were integrated with some interpretative, improvisational and timbric elements typical of jazz, rock and funk music. For this, a qualitative methodological approach was used, whose main tool was the interaction and feedback loop between creative practice and reflection, proposed by López-Cano and San Cristóbal, perspective from which three works of the Colombian traditional rhythms tamborito, tambora-tambora and currulao were analyzed, using an analytical approach of the music style based on the proposal of Jan LaRue in his book *Guidelines for Style Analysis*. In addition to this, the teachers who currently run the ensemble were interviewed to strengthen the thinking, creative and arrangement process that was carried out later with the analyzed works. The result was three arrangements of the works Tumba hombre, Tres golpes and Quitate de mi escalera for the most common instrumental format in the class: three electric guitars, electric bass and drum set. The conclusion is that the aesthetic, artistic and intellectual searches of jazz, rock and funk music are compatible with the searches for cultural identity that are developed in the exploration of traditional colombian music. This indicates that, from a reflexive perspective this phenomenon of fusion can enrich the cultural baggage and the musical languages that interact.

Tabla de contenidos

Introducción	1
1 Planteamiento del problema	2
1.1 Delimitación del problema	2
1.2 Pregunta de investigación	3
1.3 Objetivo general.....	3
1.4 Objetivos específicos.....	3
1.5 Justificación.....	4
1.6 Antecedentes	5
2 Metodología	6
2.1 Técnicas de recolección de información	7
3 Referentes teóricos y conceptuales	9
3.1 Enfoque analítico basado en la propuesta de Jan LaRue	9
3.1.1 Sonido	9
3.1.2 Armonía.....	10
3.1.3 Melodía	11
3.1.4 Ritmo.....	12
3.1.5 Crecimiento	13
3.2 Principales géneros trabajados en el ensamble	14
3.2.1 Jazz	14
3.2.2 Aspectos del lenguaje jazz a usar en los arreglos.....	15
3.2.3 Rock.....	16
3.2.4 Aspectos del lenguaje rock a usar en los arreglos.....	17
3.2.5 Funk.....	19

3.2.6 Aspectos del lenguaje funk a usar en los arreglos	20
3.3 Elementos a considerar surgidos de las entrevistas	23
3.3.1 Aspectos relativos al Ensamble Jazz-Rock, sus temáticas y objetivos.....	23
3.3.2 Aspectos relevantes a tener en cuenta para relacionarse con diferentes estilos musicales.....	26
3.3.3 Aspectos relevantes para el ejercicio de arreglo de músicas colombianas.....	27
4 Ritmos y obras escogidas	29
4.1 Tamborito	29
4.1.1 Contexto sociocultural del tamborito.....	29
4.1.2 Tumba hombre	30
4.1.3 Análisis del estilo de Tumba hombre.....	30
4.2 Tambora-Tambora	34
4.2.1 Contexto sociocultural del ritmo tambora-tambora	34
4.2.2 Tres Golpes.....	35
4.2.3 Análisis del estilo de Tres golpes	35
4.3 Currulao	40
4.3.1 Contexto sociocultural del currulao	40
4.3.2 Quitate de mi escalera	42
4.3.3 Análisis del estilo de Quitate de mi escalera	42
5 Proceso reflexivo y creativo de los arreglos	49
5.1 Tumba hombre: tamborito.....	49
5.1.1 Desde la batería.....	51
5.1.2 Desde el bajo eléctrico.....	52
5.1.3 Desde las guitarras eléctricas.....	54

5.2 Tres golpes: tambora-tambora	54
5.2.1 Desde la batería	56
5.2.2 Desde el bajo eléctrico.....	57
5.2.3 Desde las guitarras eléctricas.....	58
5.3 Quitate de mi escalera: currulao	59
5.3.1 Desde la batería	60
5.3.2 Desde el bajo eléctrico.....	61
5.3.3 Desde las guitarras eléctricas.....	62
6 Arreglos	63
7 Conclusiones.....	161
8 Bibliografía	163
9 Tabla de Ilustraciones	165
10 Anexos.....	168

Introducción

El presente trabajo es una propuesta de investigación-creación en la cual se realizaron tres arreglos de obras de las músicas tradicionales colombianas tamborito, tambora-tambora y currulao para el formato instrumental usual del espacio académico Ensamble Jazz-Rock de la Universidad Pedagógica Nacional, que consiste en tres guitarras eléctricas, bajo eléctrico, y batería.

El trabajo surge de la necesidad del autor de conocer, interpretar y promover el reconocimiento de ritmos tradicionales colombianos en el espacio académico Ensamble Jazz-Rock, además de crear repertorio para el mismo. Para llevar esto a cabo, el trabajo investigativo se diseñó del siguiente modo: en el primer capítulo se plantea el problema de investigación delimitándolo, estableciendo la pregunta de investigación y los objetivos del trabajo, exponiendo la pertinencia de este y explorando algunos antecedentes. En el segundo capítulo se plantea la ruta metodológica, en la cual, desde un enfoque cualitativo y una perspectiva constructivista se detalla el proceso llevado a cabo. En el tercer capítulo se establecen los referentes teóricos y conceptuales, empezando por definir las categorías utilizadas del enfoque analítico del estilo basado en la propuesta de Jan LaRue en el libro *Análisis del Estilo Musical*. Posteriormente, elaborando un breve panorama de los principales ritmos que se tocan en el ensamble, a saber, jazz, rock y funk, además de algunos de los elementos técnicos, interpretativos y formales utilizados en los arreglos. Por último, articulando las reflexiones obtenidas de las entrevistas con los maestros Andrés Leiva y Francisco Avellaneda respecto a la interpretación de músicas colombianas y con respecto al Ensamble Jazz-Rock. En el cuarto capítulo se analizaron los elementos constitutivos de las obras escogidas desde el enfoque analítico del estilo planteado en el capítulo anterior, teniendo en cuenta su contexto sociocultural, y caracterizando su estilo a través del análisis de las categorías *sonido*, *armonía*, *melodía*, *ritmo* y *crecimiento*. En el quinto capítulo se describe el proceso creativo y reflexivo llevado a cabo para la elaboración de cada uno de los arreglos, además de enunciar y ejemplificar los elementos idiomáticos de los géneros jazz, rock y funk, aplicados en cada instrumento en relación con los ritmos tradicionales trabajados. En el sexto capítulo se encuentran las partituras y las partes producto del trabajo de investigación-creación. En el séptimo capítulo se da un último proceso reflexivo, planteado a manera de conclusiones. Para culminar, en el título Anexos, se adjuntan los formatos usados en las entrevistas y las convenciones de escritura de batería, entre otros documentos pertinentes.

1 Planteamiento del problema

1.1 Delimitación del problema

En la Licenciatura en música de la Universidad Pedagógica Nacional actualmente existe un espacio académico de práctica musical colectiva llamado *Ensamble*, que los estudiantes de tercer a noveno semestre deben cursar para obtener su título profesional. Dependiendo del instrumento que ejecuten, los alumnos se asignan a las diferentes agrupaciones musicales. En el caso de los instrumentos guitarra eléctrica, bajo eléctrico y batería, existen los ensambles Big Band, Rock y Jazz-Rock, en estos dos últimos se ejecutan usualmente obras de los géneros funk, jazz, rock y sus fusiones. Durante su formación académica, el autor del presente trabajo tuvo la oportunidad de interpretar en este ensamble algunas obras de la región andina centro occidental y del pacífico sur colombiano, bajo la dirección de los maestros Andrés Leiva y Juan Pablo González Tobón, lo cual además de generar interés en su interpretación, evidenció la falta de repertorio escrito, como arreglos y adaptaciones, al igual que la escasez de trabajos investigativos en los cuales se aborde la interpretación de estas músicas desde los instrumentos antes mencionados. La sumatoria de estas causas produce que los estudiantes pertenecientes al ensamble no tengan la oportunidad de ejecutar este tipo de música con más frecuencia y que se pierda la oportunidad de tocar, experimentar y crear con músicas tradicionales del país, además de las reflexiones pedagógicas y de identidad cultural que se dan en el ejercicio de su interpretación y adaptación.

En el mundo contemporáneo, los procesos de sincretismo cultural se dan mucho más rápido que nunca, gracias al avance vertiginoso de las tecnologías de la información y la comunicación, lo que ha permitido que en el ámbito de la producción artística y musical se den con mucha más frecuencia obras que fusionan elementos de músicas tradicionales con músicas populares, sin embargo los procesos reflexivos e investigativos con respecto a estos fenómenos, en su mayoría, no son sistematizados.

1.2 Pregunta de investigación

- ¿Cómo se pueden adaptar los ritmos musicales tradicionales colombianos tamborito, tambora-Tambora y currulao al formato instrumental del ensamble Jazz-Rock de la Universidad Pedagógica Nacional?

1.3 Objetivo general

- Realizar tres arreglos de músicas tradicionales colombianas en los cuales se integren algunos de sus elementos constitutivos con elementos interpretativos, de improvisación y tímbricos propios de las músicas jazz, rock y funk.

1.4 Objetivos específicos

- Analizar los elementos que constituyen los ritmos tradicionales colombianos Tamborito, Tambora-Tambora y Currulao desde un enfoque analítico del estilo basado en la propuesta de Jan LaRue.
- Explorar las posibilidades tímbricas e interpretativas que la guitarra eléctrica, el bajo eléctrico y la batería pueden tener en la ejecución de estos tres ritmos de música tradicional colombiana.
- Enriquecer el repertorio para el Ensamble Jazz-Rock con arreglos que fomenten la interpretación de músicas colombianas en formatos no tradicionales.
- Sintetizar y poner en práctica en este trabajo los conocimientos adquiridos en los diversos espacios académicos cursados a lo largo de la licenciatura.

1.5 Justificación

El espacio académico Ensamble Jazz-Rock es un espacio en el que estudiantes de tercer a noveno semestre de la Universidad Pedagógica Nacional especializados en la ejecución de guitarra eléctrica, bajo eléctrico y batería se encuentran para realizar prácticas musicales colectivas. En él se ejecutan principalmente géneros como el funk, el jazz y el rock, usualmente relacionados con la instrumentación descrita, de manera que los acercamientos a las músicas colombianas se dan de manera menos frecuente, debido principalmente a la falta de repertorio adaptado a estos formatos. La presente investigación es relevante en cuanto su objetivo general es la producción de repertorio tradicional colombiano para el ensamble, lo cual fortalecerá el diálogo entre las herencias musicales y su conjugación en la práctica musical.

Es necesario que el futuro licenciado en música, sin importar el instrumento musical que toque, tenga conciencia del momento histórico y cultural en el cual se encuentra, así como el conocimiento de la herencia, la cultura y las manifestaciones musicales en la cuales desarrolla su labor pedagógica. Desde esta perspectiva, los autores de Arrullos y Currulaos citan a Jaime Bernal Villegas, uno de los responsables del trabajo Itinerario musical por Colombia:

Entendernos como seres humanos en Colombia y como colombianos en el mundo requiere sustentarnos en los procesos que nos antecedieron y que, por lo tanto, de alguna manera nos condicionan. Buscar entonces nuestras raíces, nuestro pasado, y tratar de hacerlos propios, es una obligación, más que un asunto de simple curiosidad científica. (Bernal 1996, 4) Citado por Ochoa, Convers, & Hernández (2015, pág. 11)

Dentro de estos procesos y bagajes están las músicas tradicionales, que Valencia (2009) concibe como “elementos artífices de la resistencia de valores autóctonos y locales que contribuyen a la construcción de un proyecto educativo incluyente y comunitario fortaleciendo el tejido social y permitiendo la sana convivencia de nuestros pueblos.” En este sentido, el presente trabajo, además de propiciar esta reflexión pedagógica, aporta nuevo repertorio de arreglos, todo con el fin de retribuir a la Licenciatura un material que coadyuve en la formación de ciudadanos de la sociedad colombiana contemporánea.

1.6 Antecedentes

Como se mencionó en la delimitación del problema, la globalización de las industrias y estéticas musicales en el mundo contemporáneo hacen que los fenómenos de fusión, concibiendo este término como la inclusión “en una misma pieza musical de elementos pertenecientes a más de una tradición musical, incorporándolos entre sí y creando a partir de ellos un nuevo producto en el que son reconocibles las raíces” (Rojas, 2009), se den de un modo mucho más rápido y tengan mayor transmisión entre la población, por lo que existen innumerables agrupaciones que reúnen sonidos de música tradicional con instrumentos y músicas populares. Algunos ejemplos de este fenómeno son los grupos Bloque de Búsqueda, Curupira, Grupo Bahía, Herencia de Timbiquí, Puerto Candelaria, Velandia y la Tigra, Esteban Copete y su Kinteto Pacífico, y del mismo modo, la obra de maestros como Antonio Arnedo y Ernesto ‘Teto’ Ocampo, cuyos trabajos demuestran una gran profundidad investigativa y creativa, pero que sin embargo se enfocan en su mayoría en la producción artística, sin abordar de manera explícita la reflexión académica.

En este plano académico, se encontraron algunos trabajos de investigación-creación en los cuales existe una preocupación creativa por la ampliación de repertorio con fines pedagógicos, entre los cuales se encuentran: Adaptaciones y Arreglos de Música Carranguera para Cuarteto de Clarinetes, de Milena Martínez; Cumbia Concertante, de Juan Pablo Orozco, trabajo que propone una obra creada para guitarra solista y orquesta de cámara basada en el análisis de una obra de Adolfo Mejía; Berroche, trabajo de investigación-creación en el que a través de una composición, José Burgos brinda una propuesta interpretativa para el bajo eléctrico de la música de tambores del caribe colombiano, entre otros trabajos consultados. Existen también trabajos monográficos en los que esa preocupación se traslada de manera específica a los ensambles de la Universidad Pedagógica Nacional, como la monografía titulada La Orquesta de Guitarras Interpreta a The Beatles, de Carlos González, donde se adaptan dos obras de la famosa agrupación británica a uno de los ensambles de la institución, o también Entre Bambucos y Pasillos, de Alber Corredor, en donde el autor analiza el estilo musical del compositor Adolfo Mejía y propone dos adaptaciones para ser ejecutadas por el ensamble Rock.

2 Metodología

La presente investigación es de enfoque cualitativo, las categorías que se describirán en cada uno de los análisis de las obras, así como el ejercicio reflexivo, de arreglos y composición comprende variables cualitativas únicamente.

La perspectiva epistemológica y pedagógica que maneja es constructivista, de manera que en la presente investigación “el conocimiento es una construcción subjetiva, en la que la realidad deja de ser una entidad absoluta, como entidad independiente o externa a nosotros mismos” (Cubero, 2005, pág. 16). Bajo esta lógica, la corriente de pensamiento es importante y necesaria en el presente trabajo, puesto que intenta acercarse a los fenómenos musicales desde la perspectiva de su concepción dentro del marco de su contexto sociocultural. Desde la perspectiva pedagógica, dice Cubero que “algunas de estas orientaciones [propuestas constructivistas] destacan más la importancia de un entorno rico y estimulante de la actividad exploradora de alumnos y alumnas, el planteamiento de preguntas interesantes y resolución de problemas” (2005, pág. 19), lo cual tiene total sincronía con uno de los objetivos del presente trabajo, a saber, la preocupación por propiciar, a través de la creación de arreglos, un entorno en el que surja conocimiento con respecto a la ejecución de los ritmos explorados en el trabajo mismo, así como reflexiones pedagógicas con respecto al papel de la enseñanza y la ejecución de estos. De esta manera, la práctica musical colectiva toma especial relevancia, en cuanto:

El proceso de construcción de conocimientos no se entiende como el de una realización individual, sino como un proceso de co-construcción o de construcción conjunta (Driver, Asoko, Leach, Mortimer y Scott, 1994; Edwards y Furlong, 1987; Edwards y Mercer, 1987), que se realiza con la ayuda de otras personas que, en el contexto escolar, son el profesor y los compañeros de aula. El aula se redefine, así, como una comunidad de aprendices en la que el profesor o profesora orquesta las actividades (Bruner, 1997). Citado por Cubero (2005, pág. 28).

La línea de investigación a la cual se adscribe el trabajo es la de investigación-creación, a través de una breve descripción del contexto sociocultural y del análisis estilístico de los ritmos de música tradicional colombiana propuestos, se busca llegar a un resultado creativo que revele un acercamiento y comprensión desde el formato instrumental del ensamble Jazz-Rock.

Los arreglos están dirigidos a estudiantes que están en un proceso de formación profesional en los instrumentos guitarra eléctrica, bajo eléctrico y percusión, en este caso batería, quienes cursan los espacios de tercer a noveno semestre de la Universidad Pedagógica Nacional, con edades que oscilan entre los 20-30 años. Tienen por lo tanto habilidades adquiridas de lecto-escritura musical y de lectura en su instrumento, y en sus espacios instrumentales específicos estudian repertorio solista, de interpretación e improvisación en músicas jazz, funk y rock, entre otras.

2.1 Técnicas de recolección de información

El primer instrumento de recolección de información utilizado fue la revisión bibliográfica, enfocada en la búsqueda de trabajos investigativos de arreglos y adaptación para la población a la cual está dirigido este trabajo, seguido de exploración de material de música colombiana para alguno de los diferentes ensambles de la Universidad Pedagógica. Posteriormente se buscó material investigativo enfocado en la adaptación de ritmos de músicas colombianas a la guitarra eléctrica, bajo eléctrico y batería. Por último, se buscó literatura y material didáctico en el cual se describan ritmos de música colombiana, tanto desde una perspectiva musical específica, como desde el ámbito sociocultural.

A continuación, se procedió a escoger las piezas musicales a arreglar, teniendo en cuenta el panorama planteado por la revisión bibliográfica. Los criterios con los cuales fueron escogidas las piezas fueron la posibilidad de armonizarlas desde la armonía tonal y tonalidad expandida, la adaptabilidad del plano rítmico ejecutado por instrumentos tradicionales de percusión a la batería y el bajo, y, finalmente, que los elementos melódicos fueran ejecutables con instrumentos que manejen el sistema de afinación temperado. El criterio además fue ecléctico, las obras no corresponden a ritmos de una sola región o compositor, esto debido a que el autor considera que el músico contemporáneo, en su devenir musical y pedagógico, debe afrontar una gran cantidad de ritmos y entornos culturales.

Se utilizó el bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión propuesto por López-Cano y San Cristóbal en el libro *Investigación Artística en Música* (2014), como herramienta metodológica, del cual se cita:

Este proceso incluye observar la práctica artística; registrarla, reflexionar sobre ella y producir una conceptualización que organice lo observado. La reflexión y conceptualización debe generar ideas y estrategias que permitan diseñar nuevas acciones artísticas, nuevas metas y objetivos que, a su vez, sean objeto de observación, registro y reflexión al ser realizadas.

Con esta herramienta se realizó un análisis de las obras a arreglar desde un enfoque analítico del estilo basado en la propuesta de Jan LaRue, en donde, además de describir brevemente el contexto en el que estas músicas se dan, se observan y describen las categorías sonido, armonía, melodía, ritmo y crecimiento. De manera paralela se realizaron entrevistas a los dos maestros que en la actualidad dirigen este ensamble, Andrés Leiva y Francisco Avellaneda, para conocer aspectos que, desde su experiencia como músicos, docentes, y desde la guitarra eléctrica, instrumento que ambos interpretan, consideren relevantes en la ejecución de músicas colombianas, en la creación de arreglos y en relación con el ensamble. Todo esto con el fin de fortalecer el proceso reflexivo y creativo del trabajo.

A partir de las ideas, inquietudes y consideraciones generadas por el análisis y las entrevistas, se procedió al ejercicio de realizar el arreglo de las obras, proceso descrito en el capítulo cinco del presente documento. Esta estrategia consistió en la búsqueda de posibilidades para la adaptación de los instrumentos utilizados en el ensamble dentro de las cinco categorías analizadas, incluyendo además un componente creativo y aplicando algunos de los elementos, criterios y reflexiones obtenidos en las entrevistas.

3 Referentes teóricos y conceptuales

3.1 Enfoque analítico basado en la propuesta de Jan LaRue

Para llevar a cabo el trabajo de análisis de las obras que fueron arregladas, se diseñaron algunas categorías basadas en la metodología descriptiva de categorización del libro *Análisis del estilo musical*, escrito por Jan LaRue, que resultan pertinentes para definir y extraer elementos que contribuyan a la definición del estilo y al trabajo de arreglo. Según su enfoque analítico, el primer paso consiste en revisar los antecedentes de la obra, un marco de referencia histórica y de procedimientos convencionales en obras similares. Posteriormente, desde la observación, propone LaRue tres dimensiones de análisis: las *grandes*, las *medias* y las *pequeñas*. Para efectos del presente trabajo sólo se observaron las dos últimas: medias y pequeñas, esto debido a que las grandes dimensiones corresponden con obras de gran extensión, en sus palabras “movimientos enteros, o incluso sucesiones completas de movimientos” (LaRue, 1989) que no conciernen al desarrollo ni a las formas utilizadas tradicionalmente en las músicas del presente trabajo. Por el contrario, sí se utilizarán las categorías de *dimensiones medias*, definidas como las partes de una pieza y su carácter individual, la administración y jerarquización de párrafos, períodos y frases, y las *pequeñas dimensiones* en las cuales se le da total relevancia a “la más pequeña unidad autosuficiente, es decir el motivo” dice LaRue (1989).

También se tendrán en cuenta como categorías de análisis lo que él concibe como los elementos contributivos al movimiento: sonido, armonía, melodía, ritmo, y el elemento que combina los cuatro anteriores: el crecimiento.

3.1.1 Sonido

El sonido se concibe como la materia prima del fenómeno musical, cuyo análisis se puede dividir en tres apartados básicos, según LaRue (1989):

- **El timbre:** “Se refiere a la cualidad acústica del sonido.” “Los colores que elige el compositor: vocal, instrumental y otros.” Dentro de esta subcategoría serán útiles las definiciones de *ámbito*, el cual se refiere al “espectro total de frecuencias empleadas” y el *idioma*, que corresponde al uso o incluso la ignorancia de las posibilidades tímbricas de

cada uno de los instrumentos, tales como articulaciones especiales, técnicas y técnicas extendidas.

- **Las dinámicas:** “Deben incluir todos los aspectos de intensidad sonora, todos los matices implícitos en la inflexión musical.” Estos pueden ser señalados (escritos) o implícitos.
- **La textura y trama:** “La disposición de los timbres, tanto en momentos determinados como en el continuo despliegue de la obra.” Refiriéndose la *textura* a la elección tímbrica en un momento de la obra y la *trama* al desarrollo de la textura durante el transcurrir de la misma. Puede ser homofónica, donde la textura es más o menos simultánea; polifónica, donde en la textura se vislumbra independencia rítmica y melódica a lo largo de la trama; de polaridad melodía-bajo y melodía más acompañamiento, en la que los acordes orientan la trama y existe una melodía que se mueve sobre ellos.

Las dimensiones medias son las más relevantes cuando se analiza el tratamiento del sonido, su análisis se puede abordar desde las tipologías antes mencionadas: desde el timbre, se pueden observar apartados como el ámbito, el idioma y fenómenos peculiares del estilo; desde las dinámicas, se centra la atención en el grado y frecuencia de los contrastes dinámicos; desde la trama, se analiza el grado y frecuencia de contraste entre tipologías como denso/ligero, activo/estable, abrupto/gradual, regular/climático. La alternancia en estas tipologías contribuye en gran medida a la definición del movimiento y de la forma en las diferentes obras. Para definir el aspecto de las pequeñas dimensiones desde el sonido, se debe prestar atención a detalles que sean significativos como el timbre, las dinámicas y la trama. LaRue enfatiza en que estos detalles a los que se les presta atención sean relevantes, para no caer en la falta de sentido crítico.

3.1.2 Armonía

Este aspecto comprende, según LaRue (1989), el fenómeno del acorde y “todas las demás relaciones de combinaciones verticales sucesivas, incluyendo el contrapunto, las formas menos organizadas de la polifonía, y los procedimientos disonantes que no hacen uso de las estructuras o relaciones familiares de los acordes”. Dentro de esta categoría se tendrán en cuenta los conceptos:

- **Color:** se refiere a las sensaciones inmediatas que producen las diferentes combinaciones de notas en simultáneo (acordes mayores, menores, de séptima, con agregaciones)
- **Tensión:** es producto del desarrollo de las relaciones entre acordes que producen el efecto de ‘resolución’. No se limita únicamente a las pequeñas dimensiones, las sensaciones de

inestabilidad y estabilidad también se dan en secciones más amplias producto de decisiones armónicas.

La influencia de la armonía en las dimensiones medias es decisiva, y en estas se observarán los procedimientos generales de contraste, como colorístico/tensional, acórdico/contrapuntístico, disonante/consonante, activo/estable, mayor/menor, diatónico/cromático/modal/por cuartas. Así mismo, efectos como el ritmo armónico, que puede crear articulaciones claramente definidas y, por último, la modulación, vista desde sus objetivos de exploración armónica y de las funciones de crecimiento.

En las pequeñas dimensiones, la armonía suele analizarse desde la visión de tratadistas como Piston o Tovey, centrada en el período de la práctica común, que brinda un punto de partida para una tipología funcional de la armonía. En ella se encuentran, según LaRue (1989):

- **Acordes principales:** constituyen el vocabulario directamente relacionado dentro del reservorio de la tonalidad.
- **Acordes secundarios:** son aquellos que están relacionados indirectamente a través de un acorde principal de resolución, tales como las dominantes secundarias y los acordes alterados.
- **Acordes remotos:** son aquellos que están relacionados a través de acordes secundarios o que no tienen relación funcional de ninguna clase.

3.1.3 Melodía

De acuerdo con LaRue esta se define como el perfil formado por cualquier conjunto de sonidos. Existen algunos términos para clasificar la melodía en términos muy generales, tales como modal, diatónica, cromática, exótica, entre otros. Son objeto de mención también el ámbito y la tesitura, aunque son consideraciones comparables con las que se encuentran en la categoría sonido.

Las dimensiones medias tienen la mayor relevancia en cuanto a la melodía “dado que es en estas dimensiones donde reconocemos las canciones y los temas, una de nuestras respuestas musicales más inmediatas y definibles” (LaRue, 1989). Para explicar el fenómeno melódico en estas dimensiones, LaRue propone cuatro opciones básicas de continuación:

- **Recurrencia:** dentro de la cual se incluye la repetición inmediata de elementos melódicos, así como el retorno después de un cambio.

- **Desarrollo, o interrelación:** “que incluye todos los cambios que derivan claramente del material precedente, tales como variación, mutación, secuencia u otras formas de paralelismo menos precisas”.
- **Respuesta, o interdependencia:** “que incluyen continuaciones que ejercen un efecto de antecedente-consecuente, aun cuando no se deriven específicamente del material precedente”.
- **Contraste:** el cual “constituye un cambio completo seguido normalmente y confirmado por una gran articulación separada por cadencias y silencios”.

Con respecto a la pequeña dimensión, dice LaRue que “los intervalos y los diseños motivicos vienen a ser las palabras y las frases de la melodía” (1989). Y aclara que el estudio de la melodía no se debe limitar a enumerar intervalos, sino a definir su función, usando términos como *disonante*, *consonante*, *expresivo o estático* según sea el caso. Se utilizan los términos convencionales de grados conjuntos (pasos de segunda) y disjuntos (intervalos mayores de segunda), y además se añade la categoría saltos, que son intervalos disjuntos excepcionales que sobrepasan la quinta ascendente o la cuarta descendente. Para medir el flujo melódico se pueden utilizar adjetivos como ascendente, descendente, nivelado y ondulante.

3.1.4 Ritmo

El ritmo surge de los cambios producidos en el sonido, armonía y melodía “relacionándose íntimamente en este sentido con la función de movimiento en el crecimiento” (LaRue, 1989). Según este autor, la definición de ritmo, además de comprender los aspectos de duración temporal y el concepto de medida, debe entenderse a través de tres estratos: el *continuum*, el ritmo de superficie y las interacciones con el sonido, la armonía y la melodía.

- **Continuum:** es la regularidad en la jerarquía métrica, es el pulso individual que da la sensación de base rítmica subyacente, su velocidad de operación es el tempo.
- **Ritmo de superficie:** “incluye todas las relaciones de duración, asumidas de un modo aproximativo cuando son representadas por los símbolos de notación.”
- **Interacciones:** se dan cuando los otros elementos (sonido, armonía, melodía) plantean condiciones de regularidad perceptibles como refuerzos del continuum, o como un patrón relacionado con los ritmos de superficie.

Para ver el impacto del ritmo en las dimensiones medias y también en las pequeñas, es conveniente pensar en el concepto de *módulo rítmico característico*, es decir “el tamaño de la configuración o de la idea que más a menudo parece producirse” (LaRue, 1989). En las pequeñas dimensiones el análisis rítmico parece fusionarse con el análisis de movimiento y forma, donde se observan las posibles tensiones producidas por el continuum y el ritmo de superficie.

3.1.5 Crecimiento

Es el término utilizado por LaRue para definir la inmediatez y vitalidad de una obra musical. Los significados de la palabra crecimiento “incluyen el sentido de continuación expansiva tan característica de la música y, además la sensación paralela de ir logrando algo permanentemente.” (LaRue, 1989). Está íntimamente relacionado con la forma musical y, al respecto, LaRue hace una acertada metáfora: *La forma es la memoria del movimiento*.

El crecimiento surge de la combinación de los demás elementos musicales y puede observarse a través de las articulaciones, que son señales de cambio. Según LaRue (1989), estas son perceptibles en el *sonido* desde la combinación, el tratamiento de la textura y su ritmo, y el nivel dinámico; en la *armonía*, desde la complejidad del tipo de acordes, el ritmo de los mismos, el uso de cadencias, modulación, el uso de las disonancias, el tejido, de acordes, por ejemplo, o contrapuntístico; desde la *melodía* con los cambios de ámbito, registro o tesitura, la densidad del actuar melódico, el estilo temático, ejemplificado por continuaciones básicamente interrelacionadas a continuaciones contrastantes; desde el *ritmo*, a través de cambios en el estado general (estable, localmente activo, direccional), el continuum, los diseños rítmicos de superficie, la densidad rítmica de superficie, la frecuencia de disonancia rítmica, la complejidad polirrítmica, entre otros.

3.2 Principales géneros trabajados en el ensamble

3.2.1 Jazz

El jazz es una manifestación musical popular proveniente de la población afroamericana de los Estados Unidos, y puede ser identificado por el tratamiento que se le da en el plano de la forma, armónico y rítmico, y que por lo general implica secciones de improvisación. Al respecto, Enrique Muñoz, autor del libro *Jazz en Colombia*, comenta:

[el jazz] se caracteriza por un acento sincopado donde predomina de manera insistente un soporte rítmico, y el carácter de su improvisación les otorga plena libertad a sus instrumentistas en sus ejecuciones, permitiéndoles exponer sus ideas desde lo individual y lo colectivo (2007, pág. 17).

En esta música convergen elementos del *ragtime*, de los *field hollers* o lamentos de campo, de los *spirituals*, canciones de vodevil, marchas callejeras, blues, entre otros. “La palabra significaba originalmente vivacidad y pudo haberse referido particularmente a la excitación sexual.” (Latham, 2008). Con respecto a su origen Alison Latham explica “el *jazz* se inició como música social, la respuesta natural de la población negra, especialmente en los estados sureños de los Estados Unidos, a su situación, sus penas y opresiones, sus esperanzas y aspiraciones” (2008, pág. 803).

El lenguaje del jazz ha evolucionado constantemente, así como los formatos que lo interpretan. Su desarrollo parte desde el formato melódico lineal de trompeta, trombón, clarinete, banjo, batería, y el piano, posteriormente, de Nueva Orleans, sujeto al estilo de improvisación colectiva, de donde surge Louis Armstrong. Continúa unos años después con el *swing* de las *big band*, que popularizaron el género en la mayoría de la población sin importar condición social o color, cuyo máximo exponente fue Duke Ellington. En los años '40 prolonga su evolución con el gran avance de armonía cromática, flujo melódico e improvisación que trajo el bop, cuyos exponentes icónicos son Charlie Parker, Miles Davis y Dizzy Gillespie. Esto seguido de los infinitos experimentos, vanguardias y fusiones que desde los años sesenta este género musical ha traído al mundo, como la obra del antes mencionado Miles Davis, o la agrupación Weather Report. En la actualidad se le da un tratamiento más académico, debido a su no tan extendida presencia en la cultura popular.

En Colombia, la llegada de este fenómeno puede aproximarse a la segunda década del siglo XX, “los alegres años 20”, como los concibe el investigador Enrique Muñoz. En su análisis, manifiesta

que, en la región caribe colombiana, el puente entre las sonoridades tradicionales y las de tradición europea fue la cultura bandística, en la que confluyeron los instrumentos y herencia europea con el lenguaje de las gaitas cabeza de cera, las flautas de millo y la percusión, generando así un sonido propio, “el tinte diferenciador del mundo caribeño”, como dice Muñoz (2007). Estas bandas de música se convirtieron en una fuerte tradición cultural colombiana, y sus procesos formativos promovieron el talento y el desarrollo de una identidad musical. Aparecen agrupaciones como la Panamá Jazz Band, la Union Jazz Band de Panamá, que van forjando muy lentamente, y mediadas por su contexto, un camino del jazz en Colombia. Obras como “Lindo”, “Lejos de Colombia”, o el rag-tango “Mi chinita” de Jerónimo Velasco, el ragtime “Blanca” de Luis A. Calvo son algunas muestras de la influencia que estos ritmos empezaron a tener en la década del 20, influencias que se pueden seguir en décadas posteriores a través de la obra de Adolfo Mejía, Pacho Galán y Lucho Bermúdez, y materializar tiempo después con figuras emblemáticas del jazz en Colombia, como Edy Martínez, Justo Almario, Joe Madrid, y el ampliamente reconocido Francisco Zumaqué. En la actualidad existen una cantidad significativa de festivales en Colombia enfocados en el jazz, y la producción artística en cuanto a este género musical va ampliándose constantemente, debido en parte a los ya mencionados fenómenos de sincretismo cultural producto del avance de las tecnologías de la información y la comunicación.

3.2.2 Aspectos del lenguaje jazz a usar en los arreglos

Acordes de séptima

El uso de acordes de séptima evitando deliberadamente el uso de los acordes en su triada simple es una característica muy representativa del jazz. “Los acordes de séptima tienen un sonido más complejo que el de las triadas y soportan las extensiones de los acordes que caracterizan al lenguaje del jazz” (Mulholland & Hojnacki, 2013). La armonía tradicional del jazz funciona desde una perspectiva funcional y tonal, el uso de la séptima es importante en función de estos acordes y como recurso colorístico también.

Modulación

La modulación es una técnica que consiste en el cambio de centro tonal de una obra. Según Mulholland y Hojnacki este procedimiento produce dos efectos estéticos básicos, el de brillantamiento o elevación de la intensidad, cuando la modulación se da de manera ascendente tomando como referencia el círculo de quintas, y de oscurecimiento o de relajación de la intensidad

cuando el movimiento se da de manera descendente desde la misma perspectiva (2013, pág. 166). Se puede dar de manera directa, creando un fuerte contraste; por medio de acordes pivote, la cual es más tenue, o utilizando diferentes procedimientos transicionales en los que las modulaciones se dan en pequeñas secciones de la obra, por ejemplo al cambiar de modo mayor a menor y viceversa.

Progresión II-7 – V7 – I

Es una progresión armónica ampliamente presente en el lenguaje jazz. Según Hojnacki y Mulholland “La unidad II-7 V7 es un par subdominante–dominante con movimiento de quinta a fundamental que desencadena una fuerte expectativa de resolución (...) es uno de los rasgos definitorios más importantes de la armonía jazz” (2013, pág. 51) Dicen estos autores, además, que “la progresión diatónica II-7 V7 cumple un rol vital en definir la tonalidad global de una pieza musical” (2013).

Armonía modal

La armonía modal, desde el plano jazzístico, puede comprenderse como un conjunto limitado de acordes provenientes de una escala única, también la falta de armonía funcional, oscilaciones repetitivas entre dos acordes, entre otras acepciones, todo esto desde la perspectiva de Hojnacki y Mulholland (2013, pág. 183) manifiestan también que este tipo de armonía surge como respuesta a los intrincados procedimientos armónicos y cromáticos que había dejado el paradigma del Bebop y sus grandes exponentes: Charlie Parker, John Coltrane y Dizzy Gillespie. Uno de los pioneros del uso de armonías modales fue Miles Davis, particularmente con el álbum *Kind of blue*. Actualmente es un recurso ampliamente utilizado en las propuestas de jazz.

3.2.3 Rock

El rock es un tipo de música popular surgido en la década de 1960, popularizado por los medios de comunicación en auge de la época, la televisión y la radio. “El género se caracteriza por el sonido amplificado a volumen muy alto, pulso fuerte y regular con patrones rítmicos, ejecutado con guitarras [eléctricas], bajo, batería y en ocasiones instrumentos de teclado” (Latham, 2008), instrumentos cuya creación era muy reciente en el momento del surgimiento del género. Algunos de los artistas pioneros de lo que se conocería como rock son Chuck Berry, Little Richard, y el famoso Elvis Presley. En su proceso evolutivo se fue desarrollando en sus letras y en su estética una carga ideológica de contracultura, de crítica social y existencial, además de una evolución

artística visible en agrupaciones como The Beatles, o el artista Bob Dylan, aunque también, debido a su éxito comercial a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, se manejaban letras con temáticas más ligeras y ligadas al entretenimiento.

Su constante evolución llevó a la aparición de innumerables variantes del género, como el Rock progresivo, donde se buscan avances de tipo estético e intelectual experimentando con elementos de música clásica, músicas del mundo y jazz; el Metal, donde las búsquedas son más técnicas y de poder de la masa sonora; las diferentes tendencias de Rock alternativo, con elementos minimalistas y de letras con influencia de la poesía, entre muchos otros. Al igual que el jazz, en la actualidad también se le da un tratamiento más académico, con fines de adaptar su formato y sonoridad tan característicos a otros contextos musicales.

Su surgimiento en Colombia está poco documentado debido a que, en su aparición en la década de los sesenta y setenta, comercialmente no era rentable. Al respecto dice Jacobo Celnik “De la historia del rock en Colombia no existen documentos oficiales de la época que relaten el desarrollo del rock en el país. Ningún historiador exploró este fenómeno” (La causa nacional, historias del rock en Colombia, 2018). Entre las primeras agrupaciones destacan Los Flippers, Los Yetis, de Medellín, o The Speakers, estos últimos enfocados en traducir y reproducir el repertorio del rock de ese momento, principalmente el de los Beatles. En los setenta, y bajo la influencia de la cultura *hippie*, surgen grupos como Malanga, y Génesis, agrupación que involucra en su propuesta instrumentos y elementos de músicas colombianas. En la actualidad el género tiene algunos espacios de difusión, como Radiónica, emisora joven del sistema de medios públicos, o Rock al Parque y el Festival Altavoz, festivales esenciales del Rock Colombiano en Bogotá y Medellín respectivamente. Sin embargo, su vigencia desde el aspecto musical y cultural sigue presente. Algunas de las bandas con más trayectoria que se han internacionalizado y que mantienen vigencia son Kraken, Aterciopelados, Doctor Krápula, entre otras.

3.2.4 Aspectos del lenguaje rock a usar en los arreglos

Manipulación de señal

Las posibilidades tímbricas de la guitarra eléctrica y el bajo son muy amplias, factores como el fabricante del instrumento, las maderas utilizadas en su construcción, dan rasgos tímbricos claros, de igual manera los micrófonos utilizados y las posibilidades de ecualización desde sus controles pueden cambiar de manera significativa el timbre de éstos. Se suman a este amplio panorama los

pedales de efectos, los cuales “son dispositivos electrónicos capaces de modificar el sonido en tiempo real de una guitarra eléctrica o de cualquier instrumento musical que se pueda amplificar” (Forero Góngora, 2014). La utilización de estos procesadores digitales o analógicos también es conocida como manipulación de señal. Forero (2014) clasifica los diferentes tipos de efectos en: Efectos de ganancia, como el *overdrive* (saturación), *distortion* (distorsión) y *fuzz*; efectos de tiempo y simulación de espacios como el *reverb* (reverberación) y el *delay* (retraso); Efectos de dinámica como el compresor; Efectos de modulación como el *chorus* (efecto de coro), el trémolo o el *flanger*; *pitch shifters* (modificación de afinación) como los octavadores o armonizadores; y los pedales de filtro como el *wah-wah*. Cabe resaltar que muchos de los timbres producidos por estos pedales de efectos se constituyen como parte natural del lenguaje de las diferentes músicas que usan instrumentos amplificados. En la música rock, por ejemplo, está naturalizado el uso de efectos como el *overdrive*, *distortion* o *fuzz*, y el *wah-wah*, principalmente.

Palm mute

Es una técnica de guitarra eléctrica ampliamente usada en el lenguaje del rock y del metal, consiste en ubicar la palma de la mano que toca presionando las cuerdas en el espacio cerca al puente de la guitarra, generando un efecto de sordina cuando se ejecutan notas. Se usa en menor medida en el bajo eléctrico, buscando un timbre similar al del contrabajo. Si se combina con la utilización de pedales de distorsión, *overdrive* y *fuzz* genera una tímbrica muy característica del rock y del metal, asimismo, si se combina con la utilización de pedales de *wah* genera un timbre muy usual en los géneros funk y disco.

The image shows a musical score for guitar in G major (one sharp). The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp. The notation includes a series of eighth notes, followed by a section marked 'P.M.' (Palm Mute) indicated by a dashed line. This is followed by a section marked 'sl.' (Slide) with notes that have a sliding line above them. The bottom staff shows the fretboard with fingerings: 0 1 2 0 1 3 0 1 4 0 1 3 0 1 2 2 0 1 2 0 1 3 1 0 3 5 4 3 2 0 3 2 0 3 2. The 'sl.' markings are placed above the notes 3, 5, and 5 in the final measure of the bottom staff.

Ilustración 1 Ejemplo de escritura de la técnica Palm mute y Slide para guitarra en un fragmento de la canción *Master of puppets* de Metallica. (Cherry Lane Music Company, 1988).

Power chords

Concepto conocido en español como *acordes de poder*, es una técnica que solidifica el plano rítmico y armónico, utilizada principalmente en el rock y el metal. Los acordes de poder se tocan

usualmente en las tres cuerdas más graves de la guitarra ejecutando la fundamental del acorde y la quinta, aunque también se puede tocar la octava, omitiendo comúnmente la tercera o séptima. Es común que en el lenguaje rock se utilicen con efectos de ganancia. Para su notación se utiliza el nombre de la fundamental seguida del número 5, como se puede apreciar en el ejemplo.



Ilustración 2 Ejemplo de escritura de Power chords. Fragmento de la canción Children of the grave de Black Sabbath (Hal Leonard Corporation, 1997)

Base rítmica de la batería

El rock cuenta con un repertorio de bases rítmicas, entre estas destaca el ritmo básico de rock, presente en gran parte de su producción musical, es fácilmente reconocible por su métrica de 4/4 y las acentuaciones que sobre el ritmo de superficie se realizan en el redoblante y el bombo; el redoblante acentúa el segundo y cuarto pulso, y el bombo se toca en el primer y tercer pulso, aunque en muchas ocasiones se presentan variaciones que pueden depender de las acentuaciones de los demás instrumentos.



Ilustración 3 Escritura del ritmo de Rock en la batería en la canción Dosed de Red Hot Chilli Peppers (Hal Leonard Corporation, 2003)

3.2.5 Funk

Es un género musical que fue gestándose en los sesenta y que hereda principalmente elementos del soul, rhythm and blues, y posteriormente del jazz y los ritmos afrolatinos. “Se caracteriza por una línea de bajo vigorosa con pulso marcado siempre en el primer tiempo fuerte del compás” (Latham, 2008). Fue hasta los setenta en que se le denominó un género por sí mismo, por el apogeo de bandas como Tower of Power, Earth, Wind and Fire, Kool and the Gang y artistas como Stevie Wonder o Herbie Hancock.

A pesar de que como género musical fue desapareciendo del ámbito comercial, la gran mayoría de sus elementos viven a través de otros estilos musicales. La utilización de la guitarra como elemento rítmico con la técnica *ghost notes*, en español notas muertas, o la utilización del pedal de filtro *wah-wah*, así como el avanzado uso de la técnica *slap* en el bajo, recursos surgidos en las lógicas de este género, se perciben ampliamente en muchas de las propuestas rock de los noventa, dentro de las que destacan Red Hot Chili Peppers, y de acid jazz de principio de siglo, cuyo referente más popular es Jamiroquai.

Según el coleccionista y artista plástico Mateo Rivano el funk “no fue un género que se estableció ni creó una escena real en Colombia” (¡Qué berraquera el funk de Colombia!, 2018), da a entender que la producción musical del género obedecía a una táctica comercial en la que los artistas incluían algunas canciones en sus discos para mantenerse vigentes tocando los ritmos de moda. Ejemplo de estos fenómenos son las agrupaciones Univox, que tocaba musical tropical e incluía elementos de rock de la época, o La Onda Tres, del conocido músico Jimmy Salcedo, que también tocaba música tropical y salsa. Cabe destacar la obra “Berraquera” que realiza junto a Joe Madrid y donde es muy clara la presencia del Funk. Al respecto dice Luis Vega, quien entrevista a Rivano: “Es un género que no hizo escuela acá, que no fue practicado sistemáticamente” (2018). Destacan artistas como Harold, heredero del rock and roll, y su canción Busque el gato, donde la influencia del funk es perceptible en los arreglos de los vientos, o Banda Nueva, con su canción Emiliano Pinilla, contenida en uno de los discos emblema del rock colombiano: La Gran Feria (1973). En el ámbito nacional contemporáneo muchos de sus elementos viven en propuestas de géneros electrónicos, rock, y jazz. Destacan en el panorama actual agrupaciones como El Caribefunk, y Superlítico, entre otras.

3.2.6 Aspectos del lenguaje funk a usar en los arreglos

Slap

Técnica del bajo eléctrico que consiste en dos tipos básicos de articulaciones, la primera, conocida como *thumb* o *slap*, en la que el pulgar de la mano que toca, golpea alguna de las cuerdas entre los últimos trastes del instrumento haciendo un giro de muñeca y dejando que el pulgar rebote en un movimiento similar al de un latigazo, emitiendo un sonido percusivo entonado, la segunda articulación es el *pop*, que consiste en halar la cuerda con el índice o el dedo medio de la mano que toca en forma de garfio o anzuelo, produciendo también un sonido percusivo entonado, de un modo

ejecución musical funk, sino en el rock y propuestas modernas de jazz. Su aplicación está presente en el discurso musical de grandes figuras del bajo, como James Jamerson, Francis Rocco Prestia, el profundamente influyente Jaco Pastorius y guitarristas como Jeff Tamelier, Melvin M. Ragin, más conocido como Wah wah Watson y el contemporáneo Cory Wong.

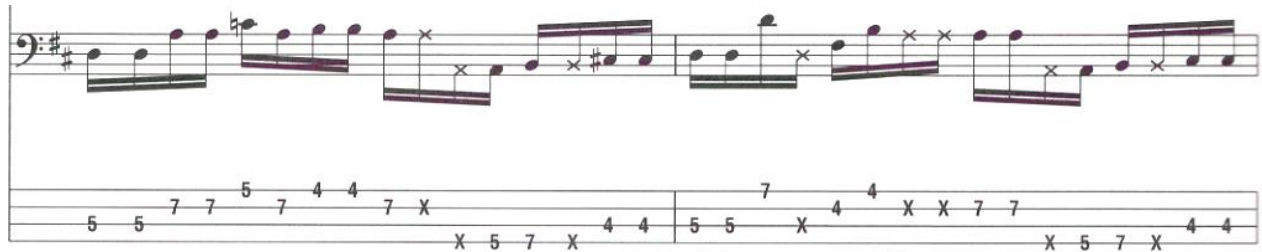


Ilustración 6 Ejemplo de escritura de notas muertas en el bajo en la canción *Come on, come over* de Jaco Pastorius (Hal Leonard Corporation, 2002).

En la guitarra eléctrica el principio es prácticamente el mismo, sólo que se puede tocar más de una nota apagada rasgueando o utilizando varios dedos de la mano que toca, como se muestra en el siguiente ejemplo.

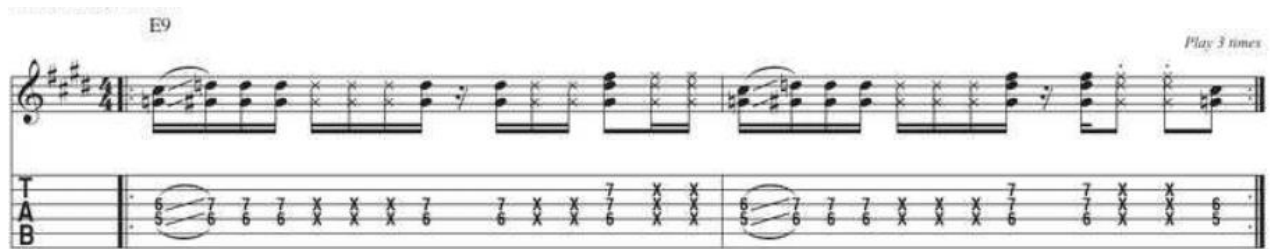


Ilustración 7 Ejemplo de escritura de notas muertas en la guitarra en un ejercicio de Jeff Tamelier (Tamelier, 2003).

3.3 Elementos a considerar surgidos de las entrevistas

En búsqueda del fortalecimiento del proceso creativo y reflexivo con respecto a las músicas colombianas y al Ensamble Jazz-Rock se entrevistaron los maestros Andrés Leiva y Francisco Avellaneda, quienes en la actualidad dirigen el espacio académico.

El maestro Andrés Leiva es guitarrista eléctrico egresado de la Universidad Pedagógica Nacional y trabaja en la misma desde el año 2007, vinculado como docente de guitarra eléctrica, asesor de trabajos de investigación y dirigiendo el Ensamble Jazz-Rock. Manifiesta que el género musical en el que considera tiene más fortalezas es el rock, a partir de su amplia experiencia en el género, principalmente desde su trabajo con la agrupación emblemática del rock nacional Kraken, la que considera como su proyecto personal y a la cual está vinculado desde el año 2004. En adición, también explica que las músicas tradicionales, el jazz, músicas experimentales y músicas populares también han generado interés en él y por eso también las ha interpretado en diferentes agrupaciones.

El maestro Francisco Avellaneda también es guitarrista eléctrico egresado de la Universidad Pedagógica Nacional y recientemente obtuvo su título de maestría en músicas colombianas de la Universidad el Bosque con su trabajo *Adaptación de nueve estudios de bandola andina para guitarra eléctrica solista*. Es docente de guitarra eléctrica y también dirige el ensamble Jazz-Rock en la Universidad Pedagógica Nacional desde su vinculación en el año 2015. Su enfoque en la actualidad está en las músicas andinas colombianas, interés que manifiesta en su labor artística en la agrupación Quinteto Leopoldo Federico, en la que interpreta estilos del tango y propuestas contemporáneas de música colombiana, con arreglos escritos por grandes virtuosos del género, como Germán Darío Pérez, Luis Fernando León Rengifo, los hermanos Saboya, entre otros.

3.3.1 Aspectos relativos al Ensamble Jazz-Rock, sus temáticas y objetivos

El ensamble Jazz-Rock surgió, según el maestro Andrés Leiva, quien lleva más tiempo vinculado a la Universidad, de la transformación de otros espacios de ensamble como el llamado música de cámara en el que ya había presencia de instrumentos como la guitarra eléctrica, el bajo y la batería.

A medida que el programa fue cambiando se establecieron ensambles como los ensambles de jazz y de rock, y con la aparición de nuevos profesores estos ensambles se fueron fusionando hasta que se estableció formalmente el Ensamble Jazz-Rock. El maestro Leiva se refiere a su experiencia así:

El enfoque que se ha dado es muy de músicas contemporáneas, por el hecho de la instrumentación y de los formatos, sin embargo los repertorios que se han interpretado han abierto las posibilidades del repertorio (...) por ese mismo interés que yo he tenido en todas las músicas se han abierto las posibilidades a repertorios tradicionales colombianos, tradicionales de diferentes partes del mundo, a cosas más contemporáneas como fusiones entre el jazz y el rock, jazz tradicional, jazz más moderno, en fin, hay una paleta muy amplia, ha sido un espacio al que se le dio esa denominación: Jazz-Rock, pero poco a poco se ha ido ampliando” (A. Leiva, comunicación personal, 26 de octubre de 2020).

En cuanto a las temáticas abordadas, comenta:

El repertorio es uno de los puntos en donde se condensa todo el trabajo, a través del tiempo se ha fortalecido mucho el propósito del repertorio, no como un objetivo simplemente el montaje de repertorio, sino realmente, cómo a través de él se pueden adquirir diferentes conocimientos (...) de diferentes músicas (A. Leiva, comunicación personal, 26 de octubre de 2020).

A propósito de la selección de repertorios, el maestro Avellaneda comenta que para él es importante que haya una exploración sonora, buscando músicas y tímbricas diferentes a lo habitual, como las músicas de fusión, y también teniendo presente que lo que se va a tocar sea atractivo para los estudiantes. Se tiene en cuenta, además, el formato instrumental del que se dispone para realizar estas exploraciones. En relación con este criterio, recuerda un ensamble en el que tuvo a cargo cuatro guitarras y un bajo, por lo que decidió transcribir y adaptar la obra Michelangelo '70, de Astor Piazzolla al formato, basándose en una versión con instrumentación similar.

Una de las temáticas esenciales trabajadas en el Ensamble en la que ambos coinciden es la improvisación, un elemento muy característico de la música jazz que también está presente en otra variedad de músicas abordadas en la clase, y que el maestro Leiva concibe como la construcción melódica dentro de un lenguaje musical específico. Al ser indagado, el maestro Francisco lo plantea directamente desde la ejecución de músicas tradicionales colombianas, usando como ejemplo el

género Pasillo. Dice que es posible trabajar la improvisación, fortaleciendo en primera instancia los modos correctos de acompañamiento del género, y después, en sus palabras:

Otra parte, por ejemplo, es la improvisación, entonces ahí se utilizan los arpeggios y las notas de aproximación, que cuando uno estudia jazz básicamente se hacen cosas como esa ¿qué es lo que se pone a hacer en esos momentos? Diseñar arpeggios con notas de aproximación hacia tónicas, hacia séptimas, y resultan conduciendo, explorando el instrumento de manera bien interesante, cualquiera: guitarrista, bajista o pianista. Me parece muy interesante, es aplicar los conocimientos que uno tiene en cosas que uno no hace normalmente (F. Avellaneda, comunicación personal, 29 de septiembre de 2020).

Uno de los objetivos que se busca en el ensamble, de acuerdo con el maestro Leiva, es la conciencia del espectro sonoro en el que se mueven los instrumentos al tocar juntos, y al respecto dice:

Ya cuando uno está en vivo tocando con más personas (...) tiene, el guitarrista, y cada uno de los integrantes que empezar a pensar muy bien en la pertinencia al momento de tocar. (...) La forma de tocar va a variar dependiendo de la situación, si yo estoy en un ensamble completo seguramente voy a tener pertinencia al momento de tocar, saber cuál es la mejor manera de tocar, qué espacios ocupar dentro de un rango de sonidos que tiene un ensamble completo, para no “pelear” con otros instrumentos que están en los mismos registros. (...) Un tema general en el ensamble es (...) entender la pertinencia de cada instrumento (A. Leiva, comunicación personal, 26 de octubre de 2020).

Para lograr esto, también menciona que el conocimiento del instrumento y de sus posibilidades tímbricas es importante, puesto que el espectro sonoro del que habla no sólo corresponde con las alturas, sino con la ecualización, tono y los efectos usados en los instrumentos eléctricos. Otro aspecto que considera de vital importancia es la comunicación, que se logra no sólo a través de la conciencia del sonido propio, la cual facilita la cohesión dentro del espectro sonoro, sino además con las dinámicas, aspecto esencial en el desarrollo de la práctica musical colectiva y característica que se entrelaza con los puntos anteriormente tratados. Esta última es de mucha relevancia para ambos maestros en el desarrollo del espacio académico:

Ese manejo de dinámicas se trabaja en el ensamble muchísimo para poder darle (...) esos acabados [al repertorio], yo puedo tocar un tema y lo puedo tener de principio a fin,

memorizado y todo, listo, pero ahora vamos a entrar a esos detalles de interpretación muy finos, donde aparecen las dinámicas, eso obviamente va a enriquecer una obra (A. Leiva, comunicación personal, 26 de octubre de 2020)

El maestro Avellaneda hace hincapié en la necesidad de un componente creativo en el espacio académico, buscando generar, en algunas ocasiones ambientes y posibilidades sonoras que van más allá de las concepciones tradicionales de música y sonido. Al respecto dice “me gusta cuando se puede trabajar la creatividad, entonces les digo: vengan a ver, boten ideas (...) yo les ayudo a complementarlas, y resultan siendo cosas que les gustan a todos” (F. Avellaneda, comunicación personal, 29 de septiembre de 2020).

3.3.2 Aspectos relevantes a tener en cuenta para relacionarse con diferentes estilos musicales

Para acercarse de un modo más certero a la interpretación de algún género, bajo la perspectiva de los dos profesores, se concluye que se debe tener en cuenta un concepto clave: el lenguaje. Concebido en el presente trabajo desde una perspectiva cercana al uso tradicional del término en el ámbito musical, a saber, todos los elementos rítmicos, melódicos, armónicos, tímbricos, de articulaciones, interpretativos, lingüísticos, poéticos e idiomáticos (este último desde la concepción de LaRue) que configuran un género musical. Todas las músicas poseen un lenguaje, y es deber del músico acercarse a estos, según el maestro Avellaneda, desde la herramienta más elemental: la escucha. Una escucha activa, que para el autor del presente trabajo abarca un acercamiento sistemático al funcionamiento de los planos que componen el estilo musical. Propone también el profesor Avellaneda acercarse al contexto histórico: “leer un poco de la historia ayuda muchísimo, comenzar a interpretar y también a transcribir”. El maestro Leiva ejemplifica cómo se acerca al lenguaje jazz así:

Por ejemplo en el jazz hay elementos muy característicos interpretativos, articulaciones muy características que acercan a ese lenguaje (...). Entonces, cuando montamos una obra de jazz nos detenemos a trabajar mucho: onomatopeyas, desde el cuerpo, desde la imitación, desde la parte rítmica, cómo poder interiorizar eso para que al momento de tocar se dé en la obra (A. Leiva, comunicación personal, 26 de octubre de 2020).

Además de hacer hincapié en la relevancia del aspecto tímbrico del lenguaje, en particular de la guitarra eléctrica en el rock, y menciona algunas de las variables a tener en cuenta: la construcción del instrumento, el tipo de micrófonos que se utilizan, el tipo de cuerdas, los pedales de efectos y los amplificadores.

3.3.3 Aspectos relevantes para el ejercicio de arreglo de músicas colombianas

Las perspectivas de los dos maestros son similares, el maestro Avellaneda propone, por ejemplo, explorar recursos de rearmonización, para acercarse de algún modo a aquellas propuestas contemporáneas de música colombiana que incorporan elementos de músicas del mundo, entre las que destaca a la agrupación Guafa Trío. Sugiere tener en cuenta los aspectos de expresividad e intensidad como partes naturales del discurso musical colombiano, teniendo en cuenta las acentuaciones tácitas que llevan cada una de estas manifestaciones, perceptibles en la relación entre el ritmo de superficie y el continuum. Recuerda la importancia del manejo de las dinámicas, en especial en el trabajo con la guitarra eléctrica, ya que el control dinámico se hace más difícil cuando se utilizan efectos como las saturaciones y distorsiones. El último aspecto que sugiere tener en cuenta es el de la exploración tímbrica, a saber, las posibilidades idiomáticas y técnicas que cada uno de los instrumentos del ensamble tiene y que pueden ser puntos de convergencia con los instrumentos tradicionales. Según él, es un terreno en el que aún falta mucho por descubrir.

El maestro Leiva, siguiendo esta línea de pensamiento, sugiere explorar estas posibilidades desarrollando el concepto de *cuidado del timbre*, el cual comprende, en primer lugar, el plano técnico, explorando las posibilidades idiomáticas del instrumento, como el *palm mute*, y posteriormente, experimentando desde la manipulación de señal, sin dejar de lado las técnicas exploradas y teniendo en cuenta que el sonido *clean* (que traduce limpio), es decir, sin manipulación de señal, también es una posibilidad muy útil en ciertos estilos, como los centroandinos. El segundo concepto que sugiere, esencial desde su perspectiva, y relacionado con la atención a la acentuación y expresividad propuestos por el maestro Avellaneda, es el del conocimiento rítmico del sistema en el cual se va a tocar, que desde la terminología de LaRue comprendería el *ritmo de superficie*. Esto sin dejar de lado los otros componentes que configuran el estilo musical, y que él concibe como sistema armónico, sistema melódico y sistema rítmico.

Apelando a la riqueza tímbrica de las guitarras eléctricas, el maestro Leiva sugiere que, en el ejercicio de arreglos, y en particular al escribir para músicas colombianas, se tenga en cuenta escribir pensando en diferentes tipos de guitarras (refiriéndose a las variadas construcciones que pueden haber de este instrumento), puesto que hacerlo puede brindar una “paleta de sonidos” que enriquece el producto estéticamente. Recomienda que, en vez de sugerir ecualizaciones muy específicas, mejor se den referentes sonoros, que pueden ayudar más a definir un timbre esperado.

El maestro Avellaneda concluye, refiriéndose en especial a los fenómenos de sincretismo y a las búsquedas artísticas que en la actualidad enriquecen la música colombiana, de este modo:

Y defender esa música porque es una música hermosa, cuando uno la comienza a explorar tiene mucho que hacer por ahí, tiene un desarrollo tremendo que hacer por ahí, sea el instrumento que sea se puede. Para mí es importante sembrar en los estudiantes una semilla sobre lo que se puede hacer con las músicas colombianas. (F. Avellaneda, comunicación personal, 29 de septiembre de 2020).

4 Ritmos y obras escogidas

4.1 Tamborito

4.1.1 Contexto sociocultural del tamborito

El tamborito es una manifestación musical autóctona que se da en el pacífico norte colombiano, es decir, en la región que abarca el Chocó y el Urabá antioqueño, en la cual viven principalmente comunidades afrodescendientes, y en menor medida indígenas y mestizas. En esta región la música está presente en muchos de los procesos de socialización, y se aprende principalmente por imitación, de manera que la oralidad toma entonces relevancia, por cuanto que “es un común denominador en la construcción y apropiación de los saberes tradicionales musicales para construir hechos sonoros que satisfacen las necesidades inmediatas en una comunidad” (Valencia, 2009). Otro aspecto esencial que configura la vida musical en la costa pacífica es el uso del cuerpo: bailando, haciendo pantomima o percutiendo su propio cuerpo, la gente allí se relaciona y aprende su música, además de expresarse a través de ella. Entre los múltiples formatos instrumentales encontrados en la región, hay algunos que tienen una mayor presencia, como la chirimía, los formatos vocales polifónicos, el sexteto, el conjunto de marímbula y el conjunto tamborito, este último compuesto por una voz solista, un coro, el guazá, los cununos (macho y hembra), el bongó, tambora pequeña, la flauta de carrizo y la maraca tubular, formato que interpreta alabaos, bundes, sones y el antes mencionado tamborito, en su sentido genérico. Se presenta principalmente en las regiones de Nuquí, Bahía Solano, Juradó y Bajo Baudó. Su función social según Valencia (2009), es la ejecución en fiestas con alusión a santos (festividades patronales), reuniones sociales en las que hay visitantes, y en rituales como los gualíes.

Las músicas del Pacífico son producto de procesos de hibridación entre los africanos, indígenas y europeos. Por esto Valencia (2004) clasifica los diferentes ritmos en *aires autóctonos*, en los que se conservan más elementos africanos, y *aires influenciados*, en los que se pueden diferenciar los aportes europeos e indígenas con mayor claridad. Ejemplos de aires autóctonos son el tamborito, el abosao o el aguabajo, mientras que dentro de los aires influenciados encontramos la jota, la danza, la contradanza, la polka y el pasillo. Las prácticas vocales tienen especial fuerza en la cultura del Pacífico, pues en ellas se revelan sus valores, sus hábitos y los modos en los que se debe relacionar la persona con la sociedad. En géneros como los alabaos y gualíes se habla de su

cosmovisión, lo que revela que estas prácticas vocales van “más allá del mero entretenimiento”, como dice el investigador Valencia (2004).

En la actualidad dos de las agrupaciones que más luchan por mantener vivo el ritmo tamborito y su tradición, son Tamborito Nuquí y la agrupación La Contundencia, liderada por el músico e investigador Leonidas Valencia. Algunos de los festivales enfocados en la tradición cultural y musical del Pacífico norte, son el Festival de Chirimía y Danzas Antero Agualimpia en Quibdó, Día de la Chocoanidad, y el Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez, en Cali.

4.1.2 Tumba hombre

Es una obra en ritmo de tamborito en la que el elemento musical y el baile están superpuestos, el plano del baile involucra a mujeres que, con pasos cortos y haciendo círculos cautivan a los hombres, se encuentran con ellos, embelesándolos, y luego vuelven a hacer círculos. En el plano musical, como bien lo describe Valencia (2009) se presenta la antífona, es decir, pregones del solista a los que el coro responde. Recalca Valencia que la posibilidad de crear pregones durante su ejecución es un elemento estimulador de creación e improvisación en los niños. Se analizará la grabación que está en el disco del libro *Al son que me toquen canto y bailo*, de Leonidas Valencia.

4.1.3 Análisis del estilo de Tumba hombre

Se describen a continuación los aspectos que denotan la obra Tumba hombre que, por tratarse de una obra de música tradicional, utiliza procedimientos que en ella sirven también para acercarse a una definición del estilo mismo del ritmo Tamborito. En caso de que se utilicen procedimientos diferentes a los tradicionales, se hará la respectiva aclaración.

4.1.3.1 Sonido

Los timbres presentes en la grabación son tambora, requinta, nombre con el que se le conoce al redoblante en la región, platillos de latón (material con el que tradicionalmente se fabrican los platillos en el Chocó), instrumentos de percusión propios del conjunto de chirimía. Cuenta además con un piano, voz femenina principal y coro de voces femeninas, cuyo ámbito está entre las notas A3 a C5. En cuanto al *idioma*, se puede mencionar el papel esencial en la configuración del ritmo que tienen los redobles ejecutados por la requinta, aspecto técnico de gran importancia.

Las dinámicas no presentan mayor variación, en la parte conocida como “segunda” se da una pequeña disminución de volumen en todos los timbres durante las dos primeras frases, pero luego

vuelve a su rango dinámico previo. La textura es uniforme, voces y percusión suenan simultáneamente durante toda la obra. La trama es de melodía más acompañamiento, la voz principal canta sus frases, a las que responde el coro en antífona, mientras la melodía es acompañada por la percusión y, en el caso específico de esta obra, el piano.

4.1.3.2 Armonía

Se puede escuchar un piano que hace un acompañamiento sencillo que se repite a lo largo de toda la obra. Toca los acordes de la menor un compás, mi 7 durante dos compases y la menor de nuevo, durante un compás, ejecutando únicamente redondas, generando una relación de tensión entre estos dos últimos en la pequeña dimensión. Cabe aclarar que ni el piano u otro instrumento de acompañamiento armónico se usa en el formato tradicional del conjunto tamborito, por lo que supone el autor de esta monografía que su utilización en esta grabación se debe a que el audio procede de un material didáctico y la intención con la ejecución de los acordes fue facilitar la entonación.

4.1.3.3 Melodía

El comportamiento melódico define y permite comprender la forma a través de la obra. Esta consta de tres frases, y dentro de la concepción tradicional de esta música, la primera y segunda frase se conocen como *primera*, y la tercera frase se conoce como *segunda*, siendo todas de cuatro compases; la primera frase corresponde al estribillo, el cual es cantado por el coro, la segunda frase la canta únicamente la solista, y podría definirse como verso. Para terminar, la tercera frase, o *segunda*, tiene una estructura de pregunta-respuesta entre la solista y el coro, que se repite indefinidamente; la pregunta hace pequeñas variaciones melódicas que dependen del texto de la obra.

TUMBA HOMBRE

COMPOSICION DE NINOSKA SALAMANDRA
TRANSCRIPCION ORIGINAL DE LEONIDAS VALENCIA

Moderato PRIMERA

TUM-BA HOM-BRE TUM-BA HOM-BRE A E MI PO - LLE-RA QUE ES TUM-BA HOM - BRE TUM-BA

5 HOM - BRE MI PO-LLE - RA E-SA.ES MI PO - LLE - RA TUM - BA HOM - BRE SE DE -

SEGUNDA

9 - JA SE DE - JA EL HOM-BRE QUE NO DA SE DE - JA SE DE JA SE LE

14 COR-TAN LAS O - RE - JAS EL HOM-BRE-QUE NO DA SE DE - JA SE LE JA SE...

Ilustración 8 Melodía y forma de Tumbahombre. En azul el estribillo cantado por el coro, en rojo el verso cantado por la solista, en verde la pregunta cantada por la solista, y el rosa la respuesta cantada por el coro.

El recurso más utilizado es el de recurrencia, visible en la repetición del coro, y en la posterior repetición de la primera. El segundo recurso perceptible es el de la respuesta, fundamental en la segunda; por último, el desarrollo se da en las pequeñas variaciones progresivas que se van dando en la pregunta que ejecuta la solista. En cuanto a la pequeña dimensión se puede mencionar que la melodía es tonal, y se mueve por grados conjuntos y disjuntos delineando los acordes de re menor y la mayor de modo ondulante.

4.1.3.4 Ritmo

El ritmo es, según el autor, el componente que define con mayor claridad al tamborito, el rol de cada uno de los instrumentos de percusión en éste da unas bases muy sólidas para comprender sus diversos estratos: en principio, el continuum se mueve aproximadamente a 96 pulsaciones por minuto, agrupado cada dos pulsos, es decir que el ritmo de superficie funciona en la métrica 2/2;

el régimen acentual de la percusión se da en agrupaciones de dos compases, los platillos chocoanos ejecutan los pulsos y los contratiempos de cada uno, acentuando y dejando resonar brevemente los últimos; en la requinta, se resaltan el primer pulso y el segundo contratiempo de un compás, en el segundo no se realizan acentuaciones; la tambora, por su parte ejecuta la clave tres por tres, también conocida como clave africana, en la que acentúa la primera, la tercera y la séptima corchea del primer compás y la segunda, cuarta y séptima corchea del segundo compás.

Base de Tamborito

Ilustración 9 Grafía de la base de tamborito. Las cabezas de nota con X indican golpe en el cuerpo de la tambora (Valencia, 2009)

Las interacciones se presentan con el ritmo armónico, en módulos recurrentes de cuatro compases que se articulan en una secuencia consistente en un compás en el acorde de re menor, dos compases en el acorde de la mayor y uno en re menor.

4.1.3.5 Crecimiento

Desde la perspectiva del sonido, el crecimiento se hace perceptible cuando se empieza a repetir la segunda. La intensidad con la que la solista canta hace que el rango dinámico de toda la agrupación baje para que se siga escuchando, o suba para darle más fuerza a su discurso, en esta parte, que se repite muchas veces, también se da el espacio para que los diferentes instrumentos de percusión hagan variaciones de sus ritmos y eleven su nivel dinámico, a manera de intervención, lo que mantiene la obra en constante movimiento. El cambio de registro entre una única voz y la masa de múltiples voces, así como la voz hablada, los gritos, y otros sonidos emitidos por quienes cantan, enriquecen esa sensación de movimiento, ampliamente perceptible cuando se conjuga con el baile.

4.2 Tambora-Tambora

4.2.1 Contexto sociocultural del ritmo tambora-tambora

La palabra tambora tiene varias acepciones en la región de la Depresión Momposina colombiana, y se utiliza para definir, según el musicólogo Guillermo Carbó “la música y la danza de mayor popularidad de algunas comunidades de esta región; el conjunto instrumental que interpreta esta música; uno de los instrumentos musicales del conjunto, y uno de los tantos ritmos que dicha agrupación ejecuta” (1993), es por esto que con fines aclaratorios en el presente trabajo al ritmo se le llamará tambora-tambora.

Es entonces la Tambora una manifestación cultural de tradición oral de música y danza que se da “en los municipios ubicados en las riberas del río Magdalena, principalmente al sur de los departamentos de Bolívar, Cesar y Magdalena.” (Ciro Gómez & Serna González, 2016). Está constituida por cuatro ritmos o sones, como también se les llama en la región, los cuales son guacherna, chandé, berroche, y el objeto del presente trabajo, el ritmo de tambora-tambora. La instrumentación consiste en un cantador o cantadora solista, un coro que acompaña los percusionistas con las palmas o con unos instrumentos conocidos como “tablitas” o “gallitos”, hechos de ceiba y con una forma similar a raquetas de ping-pong, el tambor currulao, denominación que tiene el tambor alegre en la región, la tambora y, en menor medida, se utilizan las maracas y el guache. Los cantos de estos ritmos tradicionales están contruidos con “un lenguaje sencillo, de estrofas de cuatro versos sin medida, de rima libre” (Carbó Ronderos, 1993) y narran usualmente la cotidianidad del pueblo de la ribera, sus relaciones sentimentales, su relación con el mundo mágico, las problemáticas sociales que viven, y también se usan para realizar alabanzas a las deidades católicas. La danza es parte natural y esencial de esta práctica cultural, el baile de tambora, como lo define Carbó, es ejecutado solamente por una pareja, que se sitúa en medio de una media luna en la que se ubican los percusionistas y el coro. Los bailarines danzan lentamente, casi arrastrando los pies del suelo, y el hombre busca a la mujer con gestos de invitación mientras ella se aleja haciendo gestos de coquetería. Cuando la pareja se cansa, es reemplazada por otra, esta constante rotación de bailarines puede durar hasta altas horas de la noche.

La cultura de la tambora y sus diferentes ritmos cuenta con varios exponentes, entre los que actualmente destacan Martina Camargo y Grilbin Sáenz, además de los espacios de formación y

difusión donde se fortalece esta manifestación cultural, como el Festival Nacional de la Tambora, de San Martín de Loba.

4.2.2 Tres Golpes

Esta obra trata sobre las costumbres locales, y se configura en una frase principal presentada por la cantadora, la cual es repetida luego por el coro, y a partir de esa introducción, la cantadora empieza a improvisar sobre las tradiciones y su cotidianidad. Existe la posibilidad de que la obra se llame Tres golpes haciendo referencia a los tres ataques que se ejecutan en el parche de la tambora y que también son interpretados con golpes abiertos en el currulao, fenómeno descrito en el apartado ritmo del presente capítulo. Es relevante recalcar la importancia de la presencia del baile en esta práctica cultural, ya que influye en el modo en que se desenvuelve el movimiento a través de la obra.

4.2.3 Análisis del estilo de Tres golpes

Se describen a continuación los aspectos con los que se puede caracterizar la obra Tres golpes. Por su condición de obra de música tradicional, los procedimientos que se utilizan en esta sirven también para acercarse a una definición del estilo del ritmo tambora-tambora. En caso de que se utilicen procedimientos diferentes a los tradicionales, se hará la respectiva aclaración. La grabación utilizada es la del compilado bajo el título “Gaitas y tambores”, de Totó la Momposina, prensado en 2002.

4.2.3.1 Sonido

Los sonidos utilizados en esta obra corresponden al formato tradicional del conjunto de tambora: currulao (tambor alegre), palmas y tablitas, tambora, voz de cantaora y las voces del coro. La voz de la cantaora maneja una intensidad alta, para poder resaltar sobre la percusión y el coro, y todas las voces se mueven en un ámbito que va del si \flat 3 al si \flat 4. Idiomáticamente, se puede mencionar el uso de la voz hablada y de gritos por parte de algunos de los coristas. La percusión cuenta con un repertorio de técnicas que amplían las posibilidades sonoras de sus instrumentos, técnicas sobre las cuales se profundizará en el apartado ritmo.

El aspecto dinámico de la obra es en general estable, excepto cuando la cantaora ejecuta notas agudas con una intensidad alta, gesto que impele a los demás instrumentistas a incrementar su intensidad también. El currulao a veces ejecuta cortas frases solistas que resaltan en cuanto a

intensidad frente a los demás instrumentos. La textura introductoria de la obra es únicamente de percusión, y al aparecer las voces sobre ella, la textura no vuelve a cambiar a lo largo de la obra. Así pues, la trama es de melodía más acompañamiento, en este caso percusivo únicamente.

4.2.3.2 Armonía

Al ceñirse al formato tradicional del ritmo de tambora, esta obra no cuenta con utilización de acordes.

4.2.3.3 Melodía

La melodía de Tres Golpes es el gran elemento articulador de la forma de la obra, que se puede dividir en tres frases de ocho compases cada una: el estribillo o frase principal, el verso y el goza'o, también conocido como bozá. La cantaora entona el estribillo, el cual es repetido por el coro; ella canta después el verso, y el coro le responde con el estribillo. Esta configuración verso-estribillo entre cantaora y coro se repite indefinidamente, hasta que hay una ruptura en el momento en que la cantaora interpreta el primer motivo del goza'o y el coro le responde con el segundo. Luego se retoma desde el verso para concluir definitivamente la obra con el goza'o.

El recurso de recurrencia se hace evidente en la repetición constante de la frase principal por parte del coro, también el de desarrollo en las pequeñas variantes rítmicas acordes con las variaciones en el texto presentes en el verso. La interdependencia es un elemento crucial en la parte del goza'o puesto que la esencia de esta sección de la forma está en el componente antifonal de pregunta-respuesta. En la pequeña dimensión la melodía funciona desde una perspectiva diatónica, por grados disjuntos mayoritariamente, entre los que destacan las cuartas ascendentes que se presentan frecuentemente.

TRES GOLPES

TRADICIONAL

TRANSCRIPCIÓN DE LA VERSIÓN DE TOTÓ LA MOMPOSINA

$\text{♩} = 128$ **FRASE PRINCIPAL**

TRE GOL - PE TRE GOL - PE TRE GOL - PE NO MA IAL SON

5 DE LA VI - LLA - NUE - VA TRE GOL - PE NO MA TRE

FRASE PRINCIPAL CORO

9 GOL - PE TRE GOL - PE TRE GOL - PE NO MAS IAL SON DE LA VI - LLA - NUE - VA TRE

VERSO

15 GOL - PE NO MA CO - ME MI - GUEL Y ME FAL - TAN TRE GOL - PE NO

SE REPITE INDEFINIDAMENTE

20 MA QUE MA - DRE LA PA - RI - RIA TRE GOL PE NO MA TRE

AL SALIR DE LOS VERSOS **BozÁ**

25 MA VIE NEL PAI DE LA VI - LLA - NUE - VA TRE GOL PE NO MA VIE NEL

30 PAI DE LA VI - LLA - NUE - VA TRE GOL PE NO MA

Ilustración 10 Melodía y forma de tres golpes, en azul la voz de la cantaora, en rojo el coro, en verde la pregunta y en rosa la respuesta.

4.2.3.4 Ritmo

Al tratarse de una música en la que sólo hay voces y percusión, es esta última la que asume el rol del plano rítmico. La percusión se compone de las palmas, la tambora y el alegre, la inclusión de

las maracas es relativamente reciente en el formato, por lo que en la grabación de Totó la Momposina, por ejemplo, no se usan. La obra se mueve en un continuum de 136 pulsaciones por minuto aproximadamente, el ritmo de superficie funciona en la métrica de 2/2, tiene un régimen acentual de dos compases, en donde las palmas y tablitas acentúan cada uno de los pulsos, ayudando a fortalecer la sensación de continuum; la tambora tiene dos timbres característicos, el golpe en el cuerpo del instrumento, que acentúa en la cuarta corchea del primer compás, y el golpe en el parche, ejecutado en el primer pulso del primer compás, en el segundo contratiempo, y en el segundo pulso del segundo compás; sobre esta base se ejecutan pequeñas variaciones, ilustradas más adelante. El currulao (tambor alegre de la región) tiene varias posibilidades tímbricas que definen su acentuación rítmica, de las cuales en el ritmo tambora-tambora se manejan principalmente tres: el golpe abierto (letra *A* encima de la figura musical), que en el patrón rítmico indica acentuación y se logra tocando con los dedos de la mano cerca al borde del parche dejando que reboten, el golpe bajoneo (letra *B* encima de la figura musical), que se toca en la mitad del parche con la palma y dedos de la mano, y quemado cerrado (letra *Q* encima de la figura musical), el cual se consigue golpeando la palma de la mano semicerrada cerca al borde del parche sin dejar rebotar el golpe.

The image shows a musical score for four instruments: Palmas y Tablas, D. Maracas, Tambora, and Currulao (Tambor Alegre). The score is written in 2/2 time and consists of three measures. The Palmas y Tablas staff shows a simple rhythmic pattern of quarter notes. The D. Maracas staff shows a more complex pattern with eighth notes and rests, including a circular arrow indicating a wrist rotation. The Tambora staff shows a pattern of quarter notes with accents, and the Currulao staff shows a pattern of quarter notes with accents, including a circular arrow indicating a wrist rotation. The letters A, B, and Q are placed above the notes in the Currulao staff to indicate specific playing techniques.

Ilustración 11 Base de ritmo tambora-tambora. Flecha descendente: movimiento descendente, flecha ascendente: movimiento ascendente, flecha redonda: giro de muñeca ascendente. D: derecha; I: izquierda, A: golpe abierto, B: golpe bajoneo. (Valencia Rincón, 2004)

Ilustración 12 Variaciones de tambora en el ritmo tambora-tambora (Valencia Rincón, 2004)

El goza'ó, como se mencionó anteriormente, es una parte contrastante en el discurso del ritmo de tambora, cuya función es dar cierre a una ronda de estribillos y versos. Puede dar pie para otra ronda o puede indicar el final de la obra, su patrón rítmico es disruptivo frente al régimen acentual de la primera y segunda frase. Se ilustra a continuación:

Ilustración 13 Goza'o en el ritmo de tambora. La letra Q indica golpe cerrado quemado (Valencia Rincón, 2004).

Las interacciones se ven entonces entre la combinación de los patrones rítmicos ejecutados por los instrumentos de percusión cuya regularidad define el ritmo de superficie y el continuum.

4.2.3.5 Crecimiento

En esta obra se puede percibir desde el sonido con los cambios en las dinámicas que se dan en la percusión y el coro de modo natural en concordancia con la intensidad que propone la cantaora, cuyo aporte emotivo es un factor que logra darle sensación de movimiento a la obra. El cambio tímbrico y melódico constante entre el coro y la cantaora también influye en esta sensación, además del goza'ó como continuación contrastante que rompe con el ritmo habitual. Desde el ritmo se da el crecimiento con las pequeñas partes de improvisación del currulao, cuyos golpes quemados abiertos ganan protagonismo debido a su intensidad.

4.3 Currulao

4.3.1 Contexto sociocultural del currulao

El Pacífico sur colombiano se ubica entre el litoral del océano pacífico y la cordillera occidental, en los departamentos del Valle del Cauca, Cauca y Nariño. El universo sonoro de esta región se ve reflejado en la cotidianidad de su pueblo: “se canta al bogar, al festejar, en los velorios, en el trabajo, en los matrimonios y celebraciones, en la iglesia y en la casa” (Duque, Sánchez, & Tascón, 2009). Se refleja además en diversas y ricas manifestaciones musicales interpretadas por agrupaciones como el conjunto de arrullos, el conjunto de violines caucanos, las agrupaciones tropicales, el conjunto vocal femenino y el conjunto de marimba. Este último, además de interpretar aguabajo, rumba, berejú, bunde y juga, interpreta una de las manifestaciones musicales más importantes de esta región: el currulao, que en el plano social se puede concebir como una fiesta, como se menciona en el libro *Arrullos y currulaos*:

Es una reunión sin carácter religioso, sólo con el ánimo de gozar; se canta y se baila, se cuentan chistes y cuentos, se bebe licor y se come en abundancia. Sin embargo, es común que el baile de currulao le siga a un arrullo, esto es, que una vez terminada la adoración al santo respectivo, ya que está reunida una buena cantidad de gente, con cantadoras, percussionistas, bebida y comida, se sigue la fiesta. (Ochoa, Convers, & Hernández, 2015)

En cuanto a las formas tradicionales de transmisión y aprendizaje, es importante resaltar que se dan en el contexto mismo de la ejecución, como pueden ser la fiesta, el arrullo, entendido éste como el encuentro en el que se adora a un santo por medio de cantos, el gualí, ceremonia fúnebre de un niño, o finalmente a escondidas en el patio de algún vecino, según Duque, Sánchez y Tascón (2009). Afirman también que existen ciertas relaciones de poder asociadas a la práctica instrumental, lo que hace difícil que un intérprete tradicional quiera enseñarle su conocimiento y sus secretos a un alumno, razón por la cual se generan “redes de intérpretes” de nivel básico e intermedio que comparten su conocimiento. Actualmente existen escuelas donde se implementan estos modos tradicionales de aprendizaje y se experimenta con nuevos modos. En este contexto cabe resaltar uno de los modos más importantes de estas lógicas de aprendizaje: El uso de la onomatopeya como recurso memorístico de patrones rítmicos, o ritmo-armónicos, en el caso de la marimba.

Musicalmente hablando, el currulao es un género musical que está en 6/8, con una base rítmica bien definida que comparte con la juga, la juga grande y el torbellino. También se le conoce como bambuco viejo en algunas poblaciones, aunque es más probable que este último se refiera a currulaos en los que “las palabras del glosador son poco explícitas, algunas veces son simplemente fonemas vocálicos cantados con una melodía particular que caracteriza a este aire. En el bambuco viejo se ve representada la forma antigua de cantar” (Duque, Sánchez, & Tascón, 2009). El movimiento armónico también lo define, pues sólo existe una posibilidad, y esta es un compás de “tónica” y uno de “dominante” (desde la perspectiva de los sistemas de afinación occidental). Cuando este esquema varía, dado el caso, por tres compases de dominante y uno de tónica, o dos de dominante y uno de tónica, ya no se trata de currulao, sino de juga, por ejemplo. El último factor que ayuda a definir el currulao es una sección introductoria de marimba, seguida directamente de la *glosa*, es decir el canto del currulao.

En cuanto a su instrumentación, y de acuerdo con Ochoa, Convers, y Hernández (2015) el formato que más se ha popularizado en la actualidad se compone de bombo arrullador, bombo golpeador, dos cununos, voz líder, también conocida como *glosadora*, y un coro de tres o cuatro mujeres, conocidas como *cantadoras* o *respondedoras*, cada una con un guasá, y por último, la marimba de chonta, instrumento fundamental en la práctica del currulao. Esta posee entre 16 y 23 “tablas” o plaquetas, las cuales están fabricadas en materiales como chontaduro y gualte, y los resonadores, o “canutos”, que se fabrican en guadua. Su afinación es diatónica, con variaciones de altura hacia arriba o hacia abajo en las terceras y séptimas. Es interpretada por dos instrumentistas, el *bordonero*, quien se encarga de tocar los patrones ritmo-armónicos en el registro grave de la marimba, conocido como bordón, y el *requintero* o *tiplero*, quien ejecuta la *ondeada*, que se refiere al acompañamiento de las glosas ejecutadas por la voz líder, y ejecuta así mismo la *variación*, que se refiere a las secciones en las que el requintero improvisa e introduce algunos motivos de la melodía vocal en el registro medio y agudo de la marimba, conocido como requinta o tiple.

En la actualidad el currulao y su cultura demuestran una fuerte presencia en el escenario nacional, visible en una gran cantidad de propuestas tradicionales, como Canalón de Timbiquí y Cañaveral de Timbiquí, entre muchas otras propuestas regionales, que se configuran a manera de fundaciones, para mantener viva su cultura a través de procesos de enseñanza. Además, existen propuestas que fusionan ritmos de músicas del mundo y que incluyen los instrumentos musicales tratados en el

presente trabajo, como La Pacifican Power, la antes mencionada Herencia de Timbiquí, y Esteban Copete y su Kinteto Pacífico.

4.3.2 Quitate de mi escalera

La obra Quitate de mi escalera es un currulao tradicional muy popular, que ha sido grabado por agrupaciones como Socavón de Timbiquí y Canalón de Timbiquí, posteriormente. Su letra puede interpretarse como un manifiesto por el crecimiento personal, siendo la escalera una metáfora de este, y la oscuridad como las circunstancias y personas adversas que se encuentran en la vida.

4.3.3 Análisis del estilo de Quitate de mi escalera

Se describen a continuación los aspectos con los que se puede caracterizar la obra Quitate de mi escalera. Por su condición de obra de música tradicional, los procedimientos que se utilizan en ella sirven también para acercarse a una definición del estilo del ritmo currulao. Esta obra pertenece al repertorio tradicional, y la grabación utilizada es la de la agrupación Socavón de Timbiquí realizada en el año 2002.

4.3.3.1 Sonido

Los timbres que se utilizan en esta obra corresponden al formato instrumental tradicional descrito anteriormente, a saber, la voz líder de la glosadora, las voces de las respondedoras, la percusión, compuesta del bombo arrullador, el bombo golpeador, los cununos macho y hembra, los guasá y la marimba. Las voces se mueven en un ámbito del mi 4 al do 5, la marimba se mueve en un ámbito amplio, que va desde el la 2 hasta el la 4, llegando a veces al do 5, los bombos y los cununos cuentan con unas articulaciones particulares propias del idioma que se tratarán más a profundidad en el apartado ritmo.

En el plano dinámico, es claramente perceptible que en las secciones vocales conocidas como glosas la intensidad es fuerte, en contraste con las secciones de improvisación de marimba conocidas como variaciones, donde la intensidad de la percusión disminuye, para que destaque la marimba. En la sección responsorial conocida como arrullo la intensidad crece mucho más que en las glosas. La trama de la obra tiene tres texturas básicas: la primera corresponde a una introducción vocal seguida de una corta introducción de marimba, las secciones posteriores varían entre dos texturas principales contrastantes, una polifónica, correspondiente a la glosa y al arrullo, y otra de melodía más acompañamiento, correspondiente a la variación. En la textura que engloba la glosa

y el arrullo, se toca en la marimba un acompañamiento armónico junto con un movimiento melódico libre, que a veces duplica la melodía de las voces; la percusión, por su parte, ejecuta su ritmo base con algunas variaciones y las voces ejecutan la melodía de la obra, lo que permite inferir que es una textura polifónica, debido a la libertad de la marimba en relación con los demás instrumentos. En la textura de variación, la percusión y el acompañamiento permanecen sin modificación, las voces se ausentan, y el movimiento melódico de la marimba se incrementa aún más, forjando así una textura de melodía más acompañamiento.

Al observar este fenómeno tímbrico desde las dimensiones medias, se puede deducir que la sección del arrullo es más densa, en primera instancia por los movimientos melódicos polifónicos entre marimba y voces, y en segunda instancia por los ostinatos melódicos ejecutados por las respondedoras y sobre los que se mueve la melodía de la entonadora o glosadora.

4.3.3.2 Armonía

Antes de describir la armonía en la obra, se debe tener en cuenta que “la marimba de chonta y las voces del conjunto de marimba, describen intrincados modelos escalares y acórdicos que rebasan las posibilidades de descripción que ofrecen los modelos de escritura basados en los sistemas de afinación occidental” (Duque, Sánchez, & Tascón, 2009). Sin embargo, y únicamente para acercarse a un entendimiento sucinto del fenómeno, el presente trabajo asumirá la perspectiva del sistema de afinación occidental. Dicho esto, el comportamiento armónico en el currulao se puede definir por el patrón ritmo-armónico llamado bordón, que ejecuta uno de los intérpretes de la marimba, el mencionado bordonero. El movimiento armónico que éste plantea podría interpretarse entonces como $i - v$, de primer grado menor a quinto grado menor, lo que establece un ambiente de sonoridad eólica (omitiendo el sexto grado) en el que se desarrollan las melodías de las voces y la improvisación del requintero. Existen otras afinaciones de marimba cuyo movimiento armónico se puede relacionar con ciertas cadencias, estas son: $V7 - I$, $V7 - i$, $\flat VII - i$.



Ilustración 14 Bordón de la obra *Quitate de mi escalera*. La palabra *min* se refiere a acorde menor.

En las dimensiones medias y pequeñas, el acompañamiento armónico se mueve en el modo eólico, entre los acordes re menor y la menor, por lo que es estable, y ejecuta pequeñas variaciones rítmicas en la sección del Arrullo.

4.3.3.3 Melodía

Desde la perspectiva del sistema de afinación occidental, la melodía de la obra es modal. Desde el plano vocal se da en las secciones glosa y arrullo, en ambas el contenido melódico se da por grados disjuntos principalmente, con algunos movimientos en grados conjuntos, omitiendo, como es usual en el currulao tradicional, el sexto grado de la escala. Cabe resaltar que en la parte consecuente de la glosa algunas voces de las respondedoras se unen al unísono con la glosadora, y otras cantan una tercera diatónica por debajo de la melodía. También es notable el recurso de desarrollo que se puede observar, en la mediana dimensión, al observar el comportamiento de las voces en la sección del arrullo, donde la glosadora y las respondedoras cantan el arrullo al unísono siete veces, a partir de la octava repetición, la glosadora canta una melodía con material rítmico similar al del arrullo, pero en un registro más agudo. Este material va evolucionando independientemente desde la improvisación, hasta que se configura como material contrastante que funciona en simultáneo con el arrullo que siguen cantando las respondedoras. A la sección que conecta las glosas se le conoce como variación, en la que el requintero (marimbero encargado del registro medio y agudo de la marimba) ejecuta material melódico en que combina algunos motivos rítmicos de la ondeada con largos episodios de improvisación.

QUITATE DE MI ESCALERA

GRUPO SOCAVÓN DE TIMBIQUÍ
TRANSCRIPCIÓN DE JOHAN GAMBOA

AD LIBITUM

A YAI - POR DIOS - A-U - EH - EH - EH -
YO YA - ME VOY

EH - EH - EH

$\text{♩} = 100$ **GLOSA**

7 QUI - TA - TE DE MIES - CA - LE - RA NO - MEHA - GAS OS - CU RI DA

VARIACION

12 A U EH EH EH

D.S. AL CODA

REPETICIONES INDEFINIDAS AL SALIR DE LA INTERVENCION **ARRULLO**

17 QUI EL HOM BRE EL HOM

17 EL HOM

22 1-7 8
BREA IO POR EL HOM BRE EL HOM - BRE AY -

22 BREA IO POR EL HOM BRE EL HOM - BRE EL HOM -

25 - POR EL HOM - BRE - AY - POR EL HOM - BRE - AY - POR EL HOM - BRE - AY -

25 - BREA IO POR EL HOM - BRE - EL HOM - BREA IO POR EL HOM - BRE - EL HOM - BREA IO POR EL HOM - BRE - EL HOM -

31 - POR EL HOM - BRE - YO YA ME - VOIO - HOM - BRE YO YA ME VOIO

31 - BREA IO POR EL HOM - BRE - EL HOM - BREA IO POR EL HOM - BRE - EL HOM -

35 - POR EL HOM - BRE - EL HOM - BREA - IO POR EL HOM - BRE

35 - BREA IO POR EL HOM - BRE - EL HOM - BREA IO POR EL HOM - BRE -

Ilustración 15 Transcripción de la melodía de *Quitate de mi escalera*.

4.3.3.4 Ritmo

El plano rítmico de *Quitate de mi escalera* lo asumen la marimba, principalmente desde el bordón, y la percusión, compuesta por bombo golpeador, bombo arrullador, cununo macho (o apagador), cununo hembra (o repicador), y los guasá. La obra se mueve en un continuum de 100 pulsaciones por minuto, con una agrupación binaria de subdivisión ternaria, es decir, en compás de 6/8, aunque vale la pena recalcar, como lo mencionan Ochoa, Convers, & Hernández (2015) que en esta música se da un fenómeno de dualidad métrica entre 6/8, el modo en el que se escribe, y 3/4, evidente en algunos de los guasá al ejecutar el patrón de tres negras en un compás, y en el bombo golpeador en el parche, ejecutando las dos primeras negras y acentuando fuertemente la tercera negra (quinta corchea en la métrica 6/8), golpe esencial en el currulao, según los autores previamente mencionados. Estos instrumentos ejecutan un claro patrón rítmico común a la juga, la juga grande y el torbellino, ilustrado a continuación:

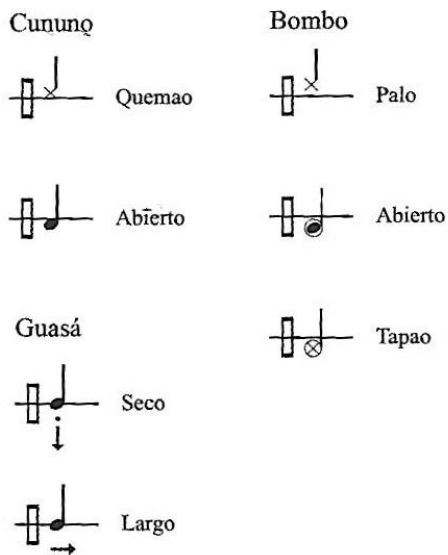


Ilustración 16 Convenciones de escritura rítmica del currulao del libro *Arrullos y Currulaos* (Ochoa, Convers, & Hernández, 2015).

Ilustración 17 Patrón rítmico del currulao, juga, juga grande y torbellino (Ochoa, Convers, & Hernández, 2015).

Con base en esta ilustración, y añadiendo las onomatopeyas propuestas en el libro *Qué te pasa a vo'*, relevantes en el aprendizaje del ritmo, se diseña el siguiente esquema:

BASE RÍTMICA DEL CURRULAO CON ONOMATOPEYAS

BASADA EN LA INFORMACIÓN OBTENIDA EN LOS LIBROS ARRULLOS Y CURRULAO,
 QUÉ TE PASA A VO, Y EL DVD BATERÍA COLOMBIANA

The musical score is written in 6/8 time and consists of two measures. It features six percussion parts, each with a specific rhythmic pattern and onomatopoeic notation:

- BOMBO GOLPEADOR:** Rhythmic pattern: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note. Lyrics: DE - LE DU - RO DE - LE DU - RO.
- BOMBO ARRULLADOR:** Rhythmic pattern: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note. Lyrics: BU - CO BAM - BU - CO BAM - BU - CO BAM - BU - CO BAM.
- CUNUNO MACHO (O APAGADOR):** Rhythmic pattern: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note. Lyrics: QUE POR QUE POR QUE POR QUE POR.
- CUNUNO HEMBRA (O REPICADOR):** Rhythmic pattern: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note. Lyrics: QUE TRAI TE GA PA LO - SA PA VO CA QUE TRAI TE GA PA LO - SA PA VO CA.
- GUASA 1:** Rhythmic pattern: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note. Lyrics: SA GUA SA GUA SA GUA SA GUA.
- GUASA 2:** Rhythmic pattern: quarter note, quarter note, quarter note, quarter note. Lyrics: CHACA CHACA CHACA CHACA CHACA CHACA.

Ilustración 18 Base rítmica de currulao con onomatopeyas. Nota rombo: golpe tapao. Las demás convenciones son iguales a las de la ilustración anterior.

La percusión se mantiene rítmicamente uniforme a lo largo de toda la obra. Según Duque, Sánchez, y Tascón (2009), en el currulao tradicional no es común el uso de cortes.

4.3.3.5 Crecimiento

Hay varios factores que le brindan vitalidad a la obra. En primer lugar, los cambios dinámicos y de textura entre secciones se constituyen como agentes generadores de movimiento, y en ocasiones, de tensión. Ejemplo de esto es la aparición de las voces, que irrumpen junto con la percusión tras la introducción de la marimba, lo que hace que el espectro dinámico crezca. Posteriormente, en las secciones de variación, la desaparición de las voces y la disminución de intensidad de la percusión resaltan los complejos e intrincados movimientos ritmo-melódicos que realiza el requintero,

mezclando material nuevo con material motivico de la melodía y de la ondeada, y que le dan movimiento a la obra. La tensión es ampliamente perceptible en el ascenso de intensidad sin precedentes de la sección del arrullo, en el que el unísono de las voces contrasta con el material denominado revuelta, propuesto por el requintero, el cual es soportado con más brío por el bordonero y la percusión. En esta sección, el ostinato de las respondedoras se mantiene mientras la voz de la glosadora canta en un ámbito más alto melodías contrastantes, dando una sensación polifónica de crecimiento y tensión, que sólo se ve atenuada cuando lentamente todo el conjunto disminuye la intensidad de su discurso.

5 Proceso reflexivo y creativo de los arreglos

5.1 Tumba hombre: tamborito

El proceso de creación de este arreglo se gestó desde el propósito de plasmar con claridad el plano rítmico del género, ya que esta música tradicional se define desde las figuras que se ejecutan en los instrumentos de percusión y su interacción; se procuró así mantener el plano rítmico lo más fiel al ritmo original a lo largo de la obra. Los procedimientos tenidos en cuenta para este primer paso se describen en el apartado 5.1.1 Desde la batería.

En un segundo momento se tuvo en cuenta la necesidad de que el arreglo tuviera algunos elementos de la tradición jazzística, de manera que se optó por buscar, para cada una de las partes, secuencias armónicas que evocaran la sonoridad de la armonía jazz y que fuesen congruentes con la armonía subyacente a la línea melódica, con recursos como acordes de séptima y progresiones ii-7 – V7 – I. Después de varios intentos se tomó la decisión de utilizar las siguientes progresiones armónicas:

En la primera:

/ DMIN7 / EMIN7(b5) / A7/E / DMIN7 /

/ BbMAJ7 / EMIN7(b5) / A7 / DMIN7 /

/ FMAJ7 GMIN7 / A7 / A7 / DMIN7 /

En la segunda:

/ DMIN7 / A7/E / A7 / DMIN7 /

En los solos:

/ DMIN7 / EMIN7(b5) / C#° A7 / DMIN7 /

Durante esta exploración armónica surgió un descubrimiento: para que el sonido de los acordes planteados por el autor fuera más congruente con la melodía, el ritmo armónico se configuró en agrupaciones de 3 + 5 cinco pulsos de negra (= 8, equivalente a dos compases), de manera que se debía realizar una anticipación del cambio armónico de un pulso cada dos compases, es decir, del primer al segundo compás hay anticipación, del segundo al tercero no, del tercero al cuarto sí, y así sucesivamente.

Posteriormente se procedió a buscar posibilidades en cuanto a la forma, para lo que se realizó un guión, teniendo en cuenta tres aspectos: el modo en el que ésta se trata tradicionalmente en el tamborito, la necesidad de incorporar elementos estructurales de la música jazz y la voluntad de que los procesos de crecimiento fueran muy perceptibles, utilizando los recursos y las posibilidades que los instrumentos del ensamble brindan desde el sonido, la melodía, la armonía y el ritmo. Atendiendo a estas consideraciones, el primer boceto de guion contenía una parte introductoria en la que únicamente intervenía la batería ejecutando el ritmo; después se ejecutaban las secciones primera y segunda, seguida de una sección de improvisación. Se planteó posteriormente terminar la obra haciendo una reexposición de estas dos primeras secciones, modo que es diferente de la grabación analizada, la cual termina con versos de improvisación vocal en la segunda sin reexposición. Tras revisar esta forma tentativa, se notó que el crecimiento no era muy perceptible, por lo que se decidió establecer rangos dinámicos contrastantes entre secciones y añadir una sección contrastante, compuesta por unos cortes al unísono con un pequeño espacio de improvisación para la batería, y se añadió también un segundo solo, pero a diferencia de la sección de improvisación precedente, ésta es ejecutada con un patrón rítmico de rock en la batería, y utilizando *power chords* (acordes de poder) en la guitarra. Para terminar, se utilizó el recurso de modulación un tono hacia arriba en la reexposición, aumentando la sensación de crecimiento.

5.1.1 Desde la batería

Para la adaptación de la batería se utilizó la interpretación del ritmo que realiza el músico Juan Guillermo Aguilar y que explica en su DVD *Batería Colombiana*. En este material didáctico, propone reemplazar los tres instrumentos principales de la percusión del tamborito, que son redoblante, platillos de latón y tambora, de este modo: el patrón rítmico del redoblante (requinta en la región) se toca del mismo modo; para lograr un sonido similar al de los platillos de latón, él propone tocar el hi-hat (o Charles) presionando el pedal con el pie izquierdo, los golpes cerrados con la punta del pie y los golpes abiertos con el talón del mismo, la tambora es reemplazada por el bombo, que se toca presionando su pedal con el pie derecho. Propone un patrón rítmico para la primera y otro para la segunda.

Batería

①

Ilustración 19 Adaptación a la batería de la "primera". Notas con cabeza X en el primer espacio adicional descendente: hi-hat cerrado, tocado con el pie. Notas con cabeza X encerrada: hi-hat abierto, tocado con el pie. Primera línea: bombo. Tercera línea: redoblante.. (Aguilar Bayer, 2015).

Plantea una adaptación rítmica para la *segunda* en la que interviene la ejecución del tom de piso. Es importante resaltar que en su propuesta sugiere que los golpes en el tom de piso de la primera y cuarta corchea del segundo compás sean presionados, lo que significa que el baterista no va a dejar que la baqueta rebote naturalmente, sino que presionará, con ayuda de su dedo índice para que el ataque suene apagado, intentando emular la sonoridad producida por la tambora.

Redoblante y tom adaptación

Ilustración 20 Adaptación del redoblante y tom para la "segunda". Primer espacio: tom de piso. Tercera línea: redoblante. Las cabezas de notas rombo indican un golpe presionado (Aguilar Bayer, 2015).

La adaptación de la segunda adicionando bombo y charles al redoblante y tom, se muestra a continuación:

2



Ilustración 21 Adaptación a la batería de la "segunda". Primer espacio adicional descendente: hi-hat con el pie. Primera línea: bombo. Primer espacio: tom de piso. Tercera línea: redoblante (Aguilar Bayer, 2015).

Además de estos patrones rítmicos, en la parte contrastante del arreglo la batería ejecuta un ritmo de rock acentuando el segundo pulso de cada compás, y manteniendo el patrón rítmico del ritmo tamborito en el bombo.

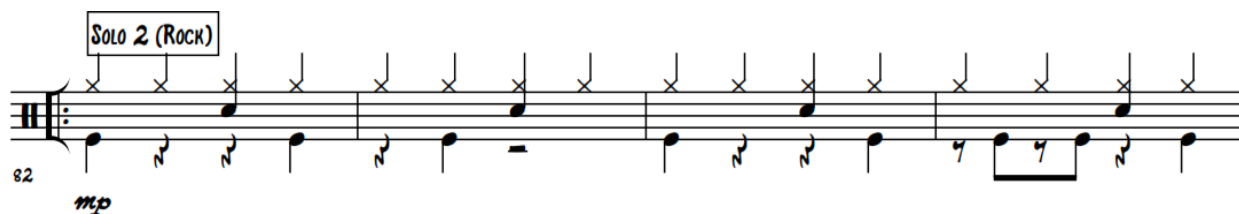


Ilustración 22 Ritmo de rock con el bombo de tamborito en Tumba hombre.

También se incluyen algunos cortes como inicio de secciones, propios del Tamborito interpretado por chirimías.



Ilustración 23 Fills en la batería de Tumba hombre.

En el apartado anexos se incluyen las convenciones de batería (conocidas como *drum key*) utilizadas en los arreglos.

5.1.2 Desde el bajo eléctrico

Para la construcción de la línea del bajo, se tuvieron en cuenta los criterios rítmico y armónico. Se buscó entonces generar patrones ritmo-armónicos que acentuaran los golpes de la tambora y

que ayudaran a definir la armonía subyacente de la obra, como se nota en el siguiente ejemplo:

PRIMERA
 D MIN⁷ E MIN^{7(b5)} A⁷/E D MIN⁷ B^b MAJ⁷ E MIN^{7(b5)}

Ilustración 24 Acentuaciones de la tambora en el bajo del arreglo de Tumba hombre.

El Slap aporta sonidos percusivos que ayudan a llenar el espectro sonoro. Por esto en las secciones de solo, el bajo eléctrico utiliza dicha técnica, añadiendo algunas notas muertas y notas martilladas. Esto para evocar una sonoridad de funk-rock durante algunos momentos de las improvisaciones.

D MIN⁷ E MIN^{7(b5)} C[#]°7 A⁷ D MIN⁷ D MIN⁷ E MIN^{7(b5)}

58 T P T T P T T T T P T H T H T T T T T T T T T T P T T P T T T T H

Ilustración 25 Slap, notas muertas y martilladas en el bajo de Tumba hombre.

La intervención del bajo más notable en la textura de la obra se percibe en un pequeño fragmento de la segunda, en donde asume una función melódica, haciendo que la intensidad de los demás instrumentos disminuya.

37 D MIN⁷ A⁷/E A⁷ D MIN⁷ 8^{va}- D MIN⁷ A⁷/E

43 A⁷ D MIN⁷ 8^{va}- D MIN⁷ A⁷ A⁷/E D MIN⁷

f *f* *mf*

Ilustración 26 Ilustración 26 Fragmentos melódicos del bajo en el arreglo de Tumba hombre.

Se busca una sonoridad bien definida y con elementos rock-funk para la sección de slap, como la del bajista Flea, o también Marcus Miller.

5.1.3 Desde las guitarras eléctricas

Se establecieron tres funciones básicas en las guitarras, cada una pensada desde un aspecto tímbrico particular. La primera guitarra cumple una función melódica, y se pensó desde la sonoridad estándar de una guitarra Fender Telecaster, entre los muchos referentes podría pensarse en John Scofield. La segunda guitarra comprende un acompañamiento melódico, y según las sugerencias del maestro Leiva se pensó para un sonido sólido de micrófonos *humbucker* como el de las guitarras Gibson Les Paul, cuyo icónico sonido rock puede encajar muy bien en el segundo solo de la obra. La última guitarra, de acompañamiento armónico, y atendiendo a la intensidad inicial de sonoridad jazz de la obra, se pensó para una guitarra *hollow body*, y se pueden buscar referentes sonoros entre algunos de los grandes guitarristas de jazz, como Wes Montgomery, Joe Pass, o incluso Pat Metheny. Las funciones no son impasibles, en ocasiones cambian para brindar cambios de colores tímbricos al arreglo. Las sugerencias tímbricas se dan como acercamientos a posibilidades, no como requerimientos imprescindibles. En las secciones de solo pueden utilizarse, como es usual en la música rock pedales de efectos, como el *overdrive* en el solo rock de la obra.

Destaca la utilización de *power chords* en la sección de solo en la que la batería ejecuta un ritmo de rock, porque se usa la técnica del *palm mute* simultáneamente, esto ayuda a definir el estilo rock presente en esa sección del arreglo.

The image shows a musical score for a guitar solo. At the top, a box labeled 'SOLO 2 (ROCK)' is followed by a dashed line and the text 'PALM MUTE'. The notation is on a single staff in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of five measures of power chords, each represented by a block of notes on the staff. Above the notes are the chord symbols: D MIN⁷, E MIN^{7(b5)}, C[♯]7, A⁷, and D MIN⁷. The first measure starts with a double bar line and a repeat sign. The dynamic marking 'mp' is placed below the first measure. The number '82' is written at the bottom left of the staff.

Ilustración 27 Fragmento de *power chords* utilizados en el arreglo de *Tumba hombre*.

5.2 Tres golpes: tambora-tambora

Las decisiones estilísticas del presente trabajo surgieron escuchando una de las interpretaciones que realiza del ritmo el baterista Juan Guillermo Aguilar en el DVD *Batería Colombiana*. El autor del presente documento no dejó de notar la similitud que éste tenía con la sonoridad de la batería en el funk. Es por esto por lo que se decidió darle un enfoque hacia este género, principalmente desde la articulación de las guitarras y el bajo, teniendo como base el patrón propuesto por Aguilar.

Al igual que en el anterior arreglo, se procedió a buscar posibilidades armónicas para las tres secciones, estas son A, B y goza'o, sólo que en este caso el interés fue más rítmico que de complejidad armónica, por lo que se buscó que el ritmo armónico fuera menos cambiante, como en el funk tradicional. Inspirado en algunos momentos armónicos de la canción Majana de la agrupación Bloque de Búsqueda, y también basándose en la experimentación en el ritmo, surgen ciertas posibilidades armónicas, que se presentan a continuación, con los acordes utilizados.

En la introducción:

/ Eb / % / Eb7 / % / Ebb / % / Eb7 /

En la parte A:

/ Eb7 / % / FMIN7 / Bb7 / Bb7 / % / % / % / Eb /

En la parte B:

/ Bb7 / % / FMIN7 / Bb7 /

En el Goza'o:

/ CMIN7 / Bb7 / % / CMIN7 /

Es importante recalcar que en esta obra se da una anticipación armónica de un pulso de negra, recurso que le otorga un movimiento ritmo armónico de mayor interés. También es relevante mencionar que la melodía de la obra se da en un contexto diatónico, en el modo jónico. Sin embargo, se toma la decisión de incluir el acorde I7 como recurso proveniente de la música blues y del modo mixolidio, cuya cualidad evoca también la sonoridad del funk. El proceso de búsqueda de crecimiento repasando el aspecto tímbrico, lleva a establecer unos roles melódicos cambiantes entre la guitarra 1 y la guitarra 2 en las secciones A, B, goza'o, y así mismo, a repetir la sección A la segunda vez que aparece. Consecutivamente, surge la necesidad de una sección de improvisación que también pueda servir como puente para una reexposición, por lo que se decide establecer una sección de puente con el mismo material rítmico, pero con un cambio contrastante en el tratamiento armónico, el cual consistió en generar una secuencia armónica en el modo Eb lidio, atendiendo al recurso de la armonía modal usado en el jazz.

En la parte modal contrastante:

/ Eb / % / F7/Eb / % / GMIN7 / % / F7 / % /

La reexposición, que sucede a esta sección, presenta desarrollo en los instrumentos que acompañan a la melodía, con el fin de darle más vitalidad a este pasaje conclusivo.

5.2.1 Desde la batería

Para la adaptación de la batería también se utilizó la interpretación del ritmo descrita en el DVD *Batería Colombiana* del autor y músico Juan Guillermo Aguilar, y se incorporaron algunos elementos descritos por Victoriano Valencia en el libro *Pitos y tambores*. El bombo asumió los golpes en el parche de la tambora, el Hi-hat marca el pulso presionando su pedal y procurando emitir un sonido corto y acentuado, mientras el redoblante toca un patrón rítmico similar al del tambor currulao, sin el entorchado, aspecto de alta relevancia. El patrón básico, según Aguilar, se ve así:

Batería



Ilustración 28 Adaptación del ritmo tambora-tambora a la batería. Primera línea: bombo, tercera línea: redoblante, Nota x: hi hat ejecutado con pedal, Nota encerrada: rim-shot en el redoblante. (Aguilar Bayer, 2015).

En la siguiente ilustración se puede apreciar que se añadieron unos ataques en la ejecución del bombo, buscando que fuera más similar al ritmo planteado por Valencia.



Ilustración 29 Fragmento de la batería de Tres Golpes.

Aguilar plantea dos versiones con sonoridades más contemporáneas, ampliamente utilizadas en el arreglo, en el que éstas sí llevan entorchado el redoblante y, debido a los golpes fantasmas que se tocan y al uso más pronunciado del Hi-hat, su sonoridad recuerda al ritmo de Funk.



Ilustración 30 Adaptación con sonoridad funk del ritmo tambora-tambora. Nota entre paréntesis: golpe fantasma, Nota X encerrada: Hi hat abierto. (Aguilar Bayer, 2015).

Se utiliza también la inteligente adaptación de la parte del goza'o planteada por Aguilar, conocida por él como bozá.

Batería Bozá



Ilustración 31 Adaptación de goza'o a la batería. Notas rombo: golpe presionado. (Aguilar Bayer, 2015).

5.2.2 Desde el bajo eléctrico

Para el bajo eléctrico se trabajó buscando una sonoridad funk, por eso se sugiere revisar la sonoridad de bajistas como Francis Rocco Prestia, James Jamerson, y algunos referentes del Funk contemporáneo como Marcus Miller. El bajo se centró en la utilización de la técnica de notas muertas, y buscando además que en algunas secciones estas líneas tuvieran la solidez habitual del bajo en el lenguaje funk.



Ilustración 32 Fragmento de la línea de bajo de Tres Golpes con utilización de notas muertas.

En el siguiente ejemplo se puede apreciar la búsqueda de la sincronía entre los golpes de la tambora y algunas ejecuciones del bajo.



Ilustración 33 Fragmento de la línea de bajo de Tres golpes con golpes similares a los del bombo.

En la parte del goza'o se recurrió a la técnica del slide, que significa deslizar, y consiste en articular la nota empezando desde otra distinta en la misma cuerda, hasta llegar a la nota escrita, deslizando el dedo de manera ascendente o descendente, como en un movimiento de “arrastre” (el *slide* corresponde al *glisando* usado en los instrumentos de arco). Esta técnica se usa ampliamente en géneros musicales caribeños, como el vallenato o la salsa.



Ilustración 34 Ejemplo de slide en el bajo del arreglo de Tres golpes.

5.2.3 Desde las guitarras eléctricas

La primera y la segunda guitarra asumieron roles principalmente melódicos, ya que en gran parte de la obra se toca en una de ellas la melodía principal, mientras la otra hace segundas voces en intervalos de sexta o tercera. Puede pensarse en un juego tímbrico de mucho contraste para su ejecución, por ejemplo, entre una guitarra *semi-hollow*, o de cuerpo semi hueco, y una de cuerpo sólido. La guitarra *semi-hollow* puede brindar la sensación cálida que se busca en la parte modal del arreglo. La utilización de efectos puede ser leve, y en concordancia con el lenguaje funk.

La tercera guitarra, por su parte, se pensó desde la sonoridad funk de una guitarra Fender Stratocaster, pueden buscarse referentes como el clásico Jeff Tamelier, o el contemporáneo Cory Wong, un referente que puede ayudar mucho a definir la sonoridad del solo es el del *overdrive* de la guitarra de Camilo Velásquez en el disco La Gaita Fantástica, de Curupira. La guitarra del arreglo tiene un rol rítmico y armónico muy importante, ya que ejecuta un ritmo con las mismas acentuaciones que el tambor alegre, es decir, las notas que en el tambor alegre se ejecutan “abiertas”, en la guitarra se rasguean, y las notas que en el tambor se ejecutan “bajoneadas” es decir, con una articulación apagada, se tocan rasgueadas con la técnica de notas muertas. El

producto sonoro de esta aplicación emite una sonoridad muy característica de la guitarra rítmica en el funk, y se ilustra a continuación:

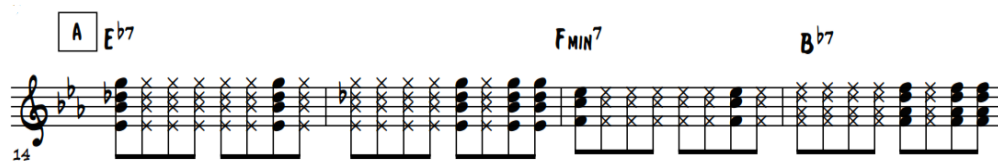


Ilustración 35 Fragmento de la guitarra rítmica emulando el tambor currulao en el arreglo de Tres Golpes.

También se plantearon algunas de las variaciones del tambor currulao en otras secciones de la obra:

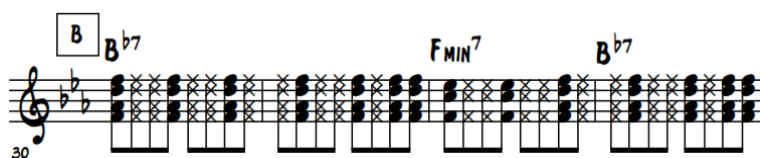


Ilustración 36 Variaciones del tambor currulao en la guitarra rítmica de Tres golpes.

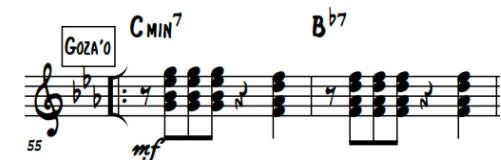


Ilustración 37 Variación del tambor currulao en la guitarra rítmica de la sección del goza'o.

5.3 Quitate de mi escalera: currulao

Las búsquedas estéticas para este arreglo se centraron más en comprender el complejo funcionamiento del ritmo que en incorporar otros elementos, ejemplo de esto fue la decisión que se tomó desde el principio de no buscar posibilidades armónicas complejas, y explorar en cambio las ya existentes, que podrían pensarse como “sencillas”, pero que obligan a pensar en nuevas perspectivas para acercarse al crecimiento. Una obra que ejerció gran influencia sobre cómo se concebiría el arreglo fue *Conference of the Birds*, de Dave Holland, la cual tiene una larga sección introductoria en la que el contrabajo hace una improvisación. Se planteó entonces hacer una introducción similar, en la que el bajo introduciría en su improvisación variaciones de la melodía, emulando la introducción vocal de la versión del currulao del grupo Socavón. Posteriormente, se procedió a transcribir y adaptar algunas de las ondeadas y revueltas ejecutadas por el requintero, al igual que los bordones. Esto brindó una estructura básica sobre la cual se plantearon las siguientes reflexiones: La primera parte de la pregunta ¿cómo plasmar el crecimiento? A la que se respondió

corchea, como en el cununo macho, y en el bombo se acentúa la tercera y la quinta corcheas, uniendo elementos de los dos bombos del Currulao.

Batería

①

②

5.3.2 Desde el bajo eléctrico

El bajo eléctrico en la obra no tiene una función específica heredada del Currulao tradicional. Podría pensarse en que asumiera el bordón, sin embargo, sus recursos técnicos e interpretativos ofrecen más posibilidades, tanto desde la armonía como desde el aspecto rítmico. Al respecto, dice Julio Sánchez, bajista del grupo Herencia de Timbiquí:

La música del pacífico por lo general siempre son los tambores más la percusión y las voces ¿Qué pasó con el bajo? (...) En sus inicios, fue con Perego y su Combo Vacaná en los años sesenta, el bajo vino a suplir el bombo, entonces en muchas características el bajo hace la célula rítmica del bombo, Pero ¿qué se ha hecho hoy en día con la fusión? Lo que se hace es (por ejemplo, en mi caso) suplir notas, para que no haya ese choque rítmicamente con el bombo, tambora (...) y lo que hago es, por ejemplo, ya con la fusión tomar otros aires, otros ritmos para que también entren a enriquecer nuestra música. (Sánchez, 2017).

Bajo estas consideraciones, se construyeron diferentes patrones ritmo-armónicos congruentes con las necesidades de crecimiento y dinámicas de la obra. En la parte introductoria, por ejemplo, el bajo ejecuta un ritmo con la técnica de notas muertas, imitando los golpes en el cuerpo de la tambora, y el golpe en el parche con una nota articulada normalmente.

Ilustración 38 Patrón ritmo-armónico introductorio de *Quitate de mi Escalera*.

También se ejecuta un patrón ritmo-armónico propuesto por Julio Sánchez en el material audiovisual *Cómo Tocar Ritmos del Pacífico con tu Bajo Ibanez* en secciones donde se requiere más densidad y brío. Tímbicamente se sugiere en la sección de solo de bajo una ecualización que resalte los medios, como en el sonido del bajista Jaco Pastorius, y posteriormente un sonido más cargado de bajos, y definición de agudos, como el del antes mencionado Julio Sánchez.



Ilustración 39 Versión en modo eólico del patrón enseñado por Julio Sánchez utilizado en el arreglo.



Ilustración 40 Versión tonal del patrón enseñado por Julio Sánchez utilizado en el arreglo.

5.3.3 Desde las guitarras eléctricas

El manejo de las guitarras se realizó asignando la función de requintero y bordonero a la segunda y tercera guitarra, respectivamente, cambiando estos roles en algunas ocasiones, para aportar al movimiento desde el ámbito tímbrico. En varias secciones de la obra se utiliza la técnica de *palm mute*, la cual se concibe como un gran acierto de la exploración tímbrica planteada por el maestro Avellaneda, puesto que aporta riqueza sonora, emulando en cierto sentido el timbre de la marimba. Se sugiere explorar el tono y la ecualización como complemento para acercarse a esa sonoridad. La ondeada y el bordón se basaron en la propuesta de la grabación de Socavón de Timbiquí, incluyendo el patrón *cómo suena la marimba* en la ondeada, y *comé pintón*, en el bordón, ambos del libro *Qué te Pasa a Vo'*.



Ilustración 41 Bordón de la Onomatopeya - Comé pintón, usada en el arreglo



Ilustración 42 Ondeada de la onomatopeya - Cómo suena la marimba, usada en el arreglo

Al igual que en el bajo eléctrico, las guitarras asumen patrones que imitan instrumentos de la percusión en algunas ocasiones, ejemplo de esto está en la sección introductoria, en la que la guitarra 1 toca un patrón ritmo-melódico imitando al bombo arrullador, de modo que los golpes en el parche se imitan con notas articuladas *stacatto* y los golpes en el cuerpo con notas muertas.



Ilustración 43 Adaptación a la guitarra del patrón rítmico del bombo arrullador.

6 Arreglos

Se presentan a continuación las partituras y las partes de los tres arreglos.

TUMBA HOMBRE

(TAMBORITO CHOCOANO)

COMPOSICIÓN DE NINOSKA SALAMANDRA

ARREGLO DE JHOAN GAMBOA

PARA ENSAMBLE JAZZ-ROCK

-3 GUITARRAS ELÉCTRICAS

-1 BAJO ELÉCTRICO

-1 BATERÍA

DURACIÓN APROXIMADA: 3:30

© JHOAN GAMBOA 2020

SCORE

ANDANTE $\text{♩} = 84$

TUMBA HOMBRE

COMPOSICION DE NINOSKA SALAMANDRA
ARREGLO DE JOHAN GAMBOA

Musical score for the first system, featuring GUITARRA 1, GUITARRA 2, GUITARRA 3, BAJO, and BATERIA. The tempo is ANDANTE with a quarter note equal to 84 (♩ = 84). The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 2/2. The guitar parts are currently blank. The bass part is blank. The drum part shows a rhythmic pattern with accents and a dynamic marking of *mf*.

Musical score for the second system, labeled "INTRODUCCION". It features GTR. 1, GTR. 2, GTR. 3, BAJO, and BAT. The tempo is ANDANTE with a quarter note equal to 84 (♩ = 84). The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 2/2. GTR. 1 has a finger number 5. GTR. 2 is blank. GTR. 3 has chords D^{MIN7} and $E^{MI7(ADD11)}(OMIT5)$ with dynamics *p* and *mf*. BAJO is blank. BAT has a 4-measure rest indicated by a slash and the number 4.

5

© JOHAN GAMBOA 2020

TUMBA HOMBRE

3

GTR. 1

GTR. 2

GTR. 3

BAJO

BAT

9

p

mf

p

mf

p

GTR. 1

GTR. 2

GTR. 3

BAJO

BAT

13

f

mf

gva-

4

PRIMERA
(8^{va})

TUMBA HOMBRE

GTR. 1
17
PALM MUTE...

GTR. 2
f

GTR. 3
p
D^{MIN}7 E^{MIN}7(b5) A⁷/E D^{MIN}7

BAJO
mf
D^{MIN}7 E^{MIN}7(b5) A⁷/E D^{MIN}7

BAT
17

Detailed description: This system covers measures 17 to 20. It features five staves: GTR. 1 (treble clef), GTR. 2 (treble clef), GTR. 3 (treble clef), BAJO (bass clef), and BAT (drum set). GTR. 1 has a palm mute instruction. GTR. 2 has a forte (f) dynamic. GTR. 3 and BAJO have piano (p) and mezzo-forte (mf) dynamics respectively. Chord changes are indicated above the GTR. 3 and BAJO staves. The drum part shows a consistent rhythmic pattern with various accents.

(8^{va})

GTR. 1
21
P.M. ... *mf*

GTR. 2

GTR. 3
B^bMAJ⁷ E^{MIN}7(b5) A⁷/E D^{MIN}7

BAJO
B^bMAJ⁷ E^{MIN}7(b5) A⁷ D^{MIN}7

BAT
21

Detailed description: This system covers measures 21 to 24. It features five staves: GTR. 1 (treble clef), GTR. 2 (treble clef), GTR. 3 (treble clef), BAJO (bass clef), and BAT (drum set). GTR. 1 has a palm mute (P.M.) instruction and a mezzo-forte (mf) dynamic. GTR. 3 and BAJO have chord changes indicated above them. The drum part continues with the established rhythmic pattern.

TUMBA HOMBRE

(8^{va})

Musical score for measures 25-28. The score is for five parts: GTR. 1, GTR. 2, GTR. 3, BAJO, and BAT. The key signature has one flat (B-flat). Measure 25 starts with a dynamic of *mf*. Chord changes are indicated above the GTR. 3 and BAJO staves: FMAJ⁷, GMIN⁷, A⁷, A⁷, and DMIN⁷. The GTR. 1 staff has a dynamic of *f* at the end of the system. The BAT staff shows guitar strumming patterns with 'x' marks for muted strings.

(8^{va})

Musical score for measures 29-32. The score is for five parts: GTR. 1, GTR. 2, GTR. 3, BAJO, and BAT. The key signature has one flat (B-flat). Measure 29 starts with a dynamic of *f*. Chord changes are indicated above the GTR. 3 and BAJO staves: FMAJ⁷, GMIN⁷, A⁷, A⁷, and DMIN⁷. The GTR. 1 staff has a dynamic of *mp* at the end of the system. The BAT staff shows guitar strumming patterns with 'x' marks for muted strings.

6

TUMBA HOMBRE

SEGUNDA

GTR. 1

GTR. 2

GTR. 3

BAJO

BAT

33

mf

mf

mf

mp

mf

mp

D MIN⁷

A⁷/E

A⁷

D MIN⁷

7

2

GTR. 1

GTR. 2

GTR. 3

BAJO

BAT

37

f

mf

D MIN⁷

A⁷/E

A⁷

D MIN⁷ 8va---

7

2

8

TUMBA HOMBRE

Solo 1

(Solo) D_{MIN}^7 $E_{MIN}^{7(b5)}$ $C^{\#o7}$ A^7 D_{MIN}^7

GTR. 1 *mf*

GTR. 2

GTR. 3 D_{MIN}^7 $E_{MIN}^{7(b5)}$ $C^{\#o7}$ A^7 D_{MIN}^7 *p*

BAJO D_{MIN}^7 $E_{MIN}^{7(b5)}$ $C^{\#o7}$ A^7 D_{MIN}^7 *p*

BAT *mp*

49

D_{MIN}^7 $E_{MIN}^{7(b5)}$ $C^{\#o7}$ A^7 1. D_{MIN}^7 2. D_{MIN}^7

GTR. 1 *mf*

GTR. 2 *mf*

GTR. 3 D_{MIN}^7 $E_{MIN}^{7(b5)}$ $C^{\#o7}$ A^7 D_{MIN}^7 D_{MIN}^7 *mf*

BAJO D_{MIN}^7 $E_{MIN}^{7(b5)}$ $C^{\#o7}$ A^7 D_{MIN}^7 *mf*

BAT *mf*

53

10

TUMBA HOMBRE

BREAK

GTR. 1 *f*

GTR. 2 *f*

GTR. 3 *f*

BAJO *f*

BAT *f* (FILL DE DOS COMPASES)

GTR. 1 *f*

GTR. 2 *f*

GTR. 3 *f*

BAJO *f*

BAT *f* (FILL DE DOS COMPASES)

TUMBA HOMBRE

GTR. 1

GTR. 2

GTR. 3

BAJO

BAT

74

mf

mf

mf

mf

mf

Detailed description: This system of musical notation covers measures 74 to 77. It features five staves: three guitar staves (GTR. 1, 2, 3), a bass staff (BAJO), and a percussion staff (BAT). The key signature is one flat (B-flat). GTR. 1 has a whole rest in measure 74 and enters in measure 75. GTR. 2 and GTR. 3 play a rhythmic pattern of eighth notes starting in measure 74. The BAJO staff plays a bass line with eighth and quarter notes. The BAT staff shows a complex rhythmic pattern with 'x' marks for cymbals and 'n' for snare. The dynamic marking *mf* is present for GTR. 2, GTR. 3, and BAT.

GTR. 1

GTR. 2

GTR. 3

BAJO

BAT

78

mf

mf

mf

mf

mf

Detailed description: This system of musical notation covers measures 78 to 81. It features five staves: three guitar staves (GTR. 1, 2, 3), a bass staff (BAJO), and a percussion staff (BAT). The key signature is one flat (B-flat). GTR. 1 has a whole rest in measure 78 and enters in measure 79. GTR. 2 and GTR. 3 continue their rhythmic patterns. The BAJO staff continues its bass line. The BAT staff continues its complex rhythmic pattern. The dynamic marking *mf* is present for GTR. 2, GTR. 3, and BAT.

SOLO 2

GTR. 1

82

(SOLO) D^{MIN}7 E^{MIN}7(b5) C^{#o}7 A⁷ D^{MIN}7

GTR. 2

f

PALM MUTE.

D^{MIN}7 E^{MIN}7(b5) C^{#o}7 A⁷ D^{MIN}7

GTR. 3

mp

D^{MIN}7 E^{MIN}7(b5) C^{#o}7 A⁷ D^{MIN}7

BAJO

mp

D^{MIN}7 E^{MIN}7(b5) C^{#o}7 A⁷ D^{MIN}7

BAT

82

mp

GTR. 1

86

D^{MIN}7 E^{MIN}7(b5) C^{#o}7 A⁷ D^{MIN}7

GTR. 2

P.M.

D^{MIN}7 E^{MIN}7(b5) C^{#o}7 A⁷ D^{MIN}7

GTR. 3

D^{MIN}7 E^{MIN}7(b5) C^{#o}7 A⁷ D^{MIN}7

BAJO

D^{MIN}7 E^{MIN}7(b5) C^{#o}7 A⁷ D^{MIN}7

BAT

4

86

TUMBA HOMBRE

PALM MUTE.....

GTR. 1: 90 D_{MIN}^7 $E_{MIN}^{7(b5)}$ $C^{\#o7}$ A^7 D_{MIN}^7

GTR. 2: D_{MIN}^7 $E_{MIN}^{7(b5)}$ $C^{\#o7}$ A^7 D_{MIN}^7

GTR. 3: D_{MIN}^7 $E_{MIN}^{7(b5)}$ $C^{\#o7}$ A^7 D_{MIN}^7

BAJO: D_{MIN}^7 $E_{MIN}^{7(b5)}$ $C^{\#o7}$ A^7 D_{MIN}^7

BAT: 90 TPT TPT TT $TTPTH$ TH TTT TTT TT TT T

P.M.....

1. 2.

GTR. 1: 94 D_{MIN}^7 $E_{MIN}^{7(b5)}$ $C^{\#o7}$ A^7 D_{MIN}^7 $C^{\#o7}$ A^7

GTR. 2: D_{MIN}^7 $E_{MIN}^{7(b5)}$ $C^{\#o7}$ A^7 D_{MIN}^7 $C^{\#o7}$ A^7

GTR. 3: D_{MIN}^7 $E_{MIN}^{7(b5)}$ $C^{\#o7}$ A^7 D_{MIN}^7 $C^{\#o7}$ A^7

BAJO: D_{MIN}^7 $E_{MIN}^{7(b5)}$ $C^{\#o7}$ A^7 D_{MIN}^7 $C^{\#o7}$ A^7

BAT: 94 TPT TPT TT $TTTH$ TH TTT TTT $THTT$ TTT

P.M.....

PRIMERA

GTR. 1
99 *f*
B⁷
PALM MUTE

GTR. 2
B⁷ *f*

GTR. 3
f B⁷ E^{MIN}⁷ F^{MIN}^{7(b5)} B⁷/F[#] E^{MIN}⁷

BAJO
f B⁷ E^{MIN}⁷ F^{MIN}^{7(b5)} B⁷/F[#] E^{MIN}⁷

BAT
99 *f*

GTR. 1
104 P.M. *mf*

GTR. 2

GTR. 3
C^{MAJ}⁷ F^{MIN}^{7(b5)} B⁷/F[#] E^{MIN}⁷

BAJO
C^{MAJ}⁷ F^{MIN}^{7(b5)} B⁷ E^{MIN}⁷

BAT
104

TUMBA HOMBRE

GTR. 1
108

GTR. 2

GTR. 3
mf
G MAJ⁷ A MIN⁷ B⁷
mf

BAJO
G MAJ⁷ A MIN⁷ B⁷ B⁷ E MIN⁷

BAT
108

GTR. 1
112

GTR. 2

GTR. 3
G MAJ⁷ A MIN⁷ B⁷
f

BAJO
G MAJ⁷ A MIN⁷ B⁷ E MIN⁷
f

BAT
112
f

16

SEGUNDA

TUMBA HOMBRE

GTR. 1
116 *mf*

GTR. 2 *mf*

GTR. 3 *mf*

BAJO *mp* *mf*
E MIN⁷ B⁷/F[#] B⁷ E MIN⁷

BAT *mp*
116 2

GTR. 1
120

GTR. 2

GTR. 3

BAJO *mf*
E MIN⁷ B⁷/F[#] B⁷ E MIN⁷

BAT *mf*
120 2

TUMBA HOMBRE

124

Musical score for measures 124-127. The score is for five parts: GTR. 1, GTR. 2, GTR. 3, BAJO, and BAT. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. Measure 124 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. GTR. 1 has a melodic line. GTR. 2 has a melodic line starting in measure 125. GTR. 3 has a melodic line starting in measure 125. BAJO has a bass line. BAT has a drum line. Chord changes are indicated: EMIN⁷ in measures 124 and 125, and B⁷/F# in measures 126 and 127. A double bar line with a '2' above it is at the end of measure 127.

128

Musical score for measures 128-131. The score is for five parts: GTR. 1, GTR. 2, GTR. 3, BAJO, and BAT. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. Measure 128 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. GTR. 1 has a melodic line. GTR. 2 has a melodic line starting in measure 129. GTR. 3 has a melodic line starting in measure 129. BAJO has a bass line. BAT has a drum line. Chord changes are indicated: EMIN⁷ in measures 128 and 129, and B⁷/F# in measures 130 and 131. A double bar line with a '2' above it is at the end of measure 131.

TUMBA HOMBRE

COMPOSICION DE NINOSKA SALAMANDRA
ARREGLO DE JOHAN GAMBOA

ANDANTE $\text{♩} = 84$

4

INTRODUCCION 11

PRIMERA

8^{va}

f

19 *mf*

25 *f*

29 *mp*

SEGUNDA

33 *mf*

37

41 *p* *mf*

SOLO 1

(Solo) *mf*

49

58 *f*

D^{MIN7} $E^{MIN7(b5)}$ $C^{\#o7}A^7$ D^{MIN7} D^{MIN7} $E^{MIN7(b5)}$ $C^{\#o7}A^7$ D^{MIN7} D^{MIN7}

1. 2.

2

TUMBA HOMBRE

BREAK

66 *f* *f*

74 *f*

SOLO 2 **8** PALM MUTE

82 *f*

P.M. 1. 2.

95 *f*

PRIMERA

100 *mf*

106 *mf* *f*

112 *mp*

SEGUNDA

116 *mf*

122 *mf*

128 *mf*

FINAL

132 *f*

GUIARRA 2

TUMBA HOMBRE

COMPOSICION DE NINOSKA SALAMANDRA
ARREGLO DE JOHAN GAMBOA

ANDANTE $\text{♩} = 84$

INTRODUCCION

The musical score is written for guitar 2 in a 2/2 time signature with a key signature of one flat (Bb). It begins with an introduction marked 'INTRODUCCION' and 'ANDANTE' with a tempo of quarter note = 84. The score is divided into several sections: 'PRIMERA PALM MUTE' (measures 14-19), 'SEGUNDA' (measures 25-31), 'SOLO 1' (measures 42-60), and 'BREAK' (measures 66-74). Dynamics include *mf*, *f*, *mp*, *p*, and *f*. The score includes various guitar techniques such as palm mutes and a solo section with a 7th fret barre. Measure numbers 14, 19, 25, 31, 35, 42, 49, 60, 66, and 74 are indicated at the start of their respective lines.

© JOHAN GAMBOA 2020

2

TUMBA HOMBRE

78 *mf*

SOLO 2 (SOLO) *f*

D^{MIN}7 E^{MIN}7(b5) C[#]07 A7 D^{MIN}7 D^{MIN}7 E^{MIN}7(b5) C[#]07 A7 D^{MIN}7

D^{MIN}7 E^{MIN}7(b5) C[#]07 A7 D^{MIN}7 D^{MIN}7 E^{MIN}7(b5) 1. C[#]07 A7 D^{MIN}7 C[#]07 A7 B7 2.

90 PRIMERA PALM MUTE *f*

100 *f* P.M.

104 *mf*

109 *f*

114 SEGUNDA *mp*

116 *mf*

122

128 FINAL *f*

132

GUIARRA 3

TUMBA HOMBRE

COMPOSICION DE NINOSKA SALAMANDRA
ARREGLO DE JOHAN GAMBOA

ANDANTE $\text{♩} = 84$

INTRODUCCION

4

D^{MIN7} $E^{MI7(ADD11)(OMIT5)}$ D^{MIN7} $E^{MI7(ADD11)(OMIT5)}$

D^{MIN7} $E^{MI7(ADD11)(OMIT5)}$ D^{MIN7} $E^{MI7(ADD11)(OMIT5)}$ D^{MIN7} $E^{MI7(ADD11)(OMIT5)}$

PRIMERA

B^bMAJ7 D^{MIN7} $E^{MIN7(b5)}$ A^7/E D^{MIN7} B^bMAJ7 $E^{MIN7(b5)}$ A^7/E D^{MIN7}

F^{MAJ7} G^{MIN7} A^7

F^{MAJ7} G^{MIN7} A^7

SEGUNDA

D^{MIN7} A^7/E

D^{MIN7} A^7/E

© JOHAN GAMBOA 2020

2

TUMBA HOMBRE

Solo 1

49 *p* *mf*

D^{MIN}7 E^{MIN}7(b5) C^{#o}7A⁷ D^{MIN}7 D^{MIN}7 E^{MIN}7(b5) C^{#o}7A⁷ 1. D^{MIN}7

57 *mf* *p*

2. D^{MIN}7 D^{MIN}7 E^{MIN}7(b5) C^{#o}7 A⁷ D^{MIN}7 D^{MIN}7 E^{MIN}7(b5) C^{#o}7 A⁷ D^{MIN}7

BREAK

66 *f* *f* *mf*

74 *mf* *mf*

Solo 2

PALM MUTE

80 *mp*

D^{MIN}7 E^{MIN}7(b5) C^{#o}7 A⁷ D^{MIN}7

86 *P.M.* *P.M.*

D^{MIN}7 E^{MIN}7(b5) C^{#o}7 A⁷ D^{MIN}7 D^{MIN}7 E^{MIN}7(b5)

92 *f*

C^{#o}7 A⁷ D^{MIN}7 D^{MIN}7 E^{MIN}7(b5) 1. C^{#o}7 A⁷ D^{MIN}7 2. C^{#o}7 A⁷ B⁷

PRIMERA

100 *p*

E^{MIN}7 F^{#MIN}7(b5) B⁷/F[#] E^{MIN}7 C^{MAJ}7 F^{#MIN}7(b5) B⁷/F[#] E^{MIN}7

108 *mf*

G^{MAJ}7 A^{MIN}7 B⁷

TUMBA HOMBRE

3

112 *f* **G MAJ⁷ A MIN⁷ B⁷** *mp*

116 **SEGUNDA** *mf*

122 **E MIN⁷ B⁷/F[#]**

126 **E MIN⁷ B⁷/F[#]**

132 **FINAL** **E MIN⁷ B⁷/F[#]** *f*

The musical score consists of five staves of music. The first staff (measures 112-115) features chords G MAJ⁷, A MIN⁷, and B⁷, with dynamics *f* and *mp*. The second staff (measures 116-121) is marked 'SEGUNDA' and *mf*. The third staff (measures 122-125) features chords E MIN⁷ and B⁷/F[#]. The fourth staff (measures 126-131) also features E MIN⁷ and B⁷/F[#]. The fifth staff (measures 132-135) is marked 'FINAL' and *f*, featuring E MIN⁷ and B⁷/F[#] chords.

BAJO

TUMBA HOMBRE

COMPOSICION DE NINOSKA SALAMANDRA
ARREGLO DE JOHAN GAMBOA

ANDANTE $\text{♩} = 84$

4

INTRODUCCION

4

p

PRIMERA

$B^b \text{MAJ}^7$ $D \text{MIN}^7$ $E \text{MIN}^7(b5)$ A^7/E $D \text{MIN}^7$

13 *mf* *mf*

$B^b \text{MAJ}^7$ $E \text{MIN}^7(b5)$ A^7 $D \text{MIN}^7$ $F \text{MAJ}^7$ $G \text{MIN}^7 A^7$

21

A^7 $D \text{MIN}^7$ $F \text{MAJ}^7$ $G \text{MIN}^7$ A^7 A^7 $D \text{MIN}^7$

27 *f*

SEGUNDA

$D \text{MIN}^7$ A^7/E A^7 $D \text{MIN}^7$

33 *mp* *mf*

$D \text{MIN}^7$ A^7/E A^7 $D \text{MIN}^7$ *gva* $D \text{MIN}^7$ A^7/E

37

A^7 $D \text{MIN}^7$ $D \text{MIN}^7$ A^7 A^7/E $D \text{MIN}^7$

43 *p* *f* *mf*

SOLO 1

$D \text{MIN}^7$ $E \text{MIN}^7(b5)$ $C^{\#o7}$ A^7 $D \text{MIN}^7$ $D \text{MIN}^7$ $E \text{MIN}^7(b5)$

49 *p* *mf*

© JOHAN GAMBOA 2020

TUMBA HOMBRE

54 *C#°7* *A7* *DMIN7*^{1.} 2

58 *DMIN7* *EMIN7(b5)* *C#°7* *A7* *DMIN7* *DMIN7* *EMIN7(b5)*

64 *C#°7* *A7* *DMIN7* **BREAK** *f*

70 *f* *mf*

76 *mf* **SOLO 2** *DMIN7* *EMIN7(b5)* *mp*

84 *C#°7* *A7* *DMIN7* *DMIN7* *EMIN7(b5)* *C#°7* *A7* *DMIN7*

90 *DMIN7* *EMIN7(b5)* *C#°7* *A7* *DMIN7* *mf*

94 *DMIN7* *EMIN7(b5)* *C#°7* *A7* *DMIN7* *C#°7* *A7* *B7* *f*

TUMBA HOMBRE

3

PRIMERA

100 *mf*

E MIN⁷ F# MIN^{7(b5)} B⁷/F# E MIN⁷ C MAJ⁷ F# MIN^{7(b5)}

106

B⁷ E MIN⁷ G MAJ⁷ A MIN⁷ B⁷ B⁷ E MIN⁷

112 *f*

G MAJ⁷ A MIN⁷ B⁷ B⁷ E MIN⁷

SEGUNDA

116 *mp* *mf*

E MIN⁷ B⁷/F# B⁷ E MIN⁷

120

E MIN⁷ B⁷/F# B⁷ E MIN⁷

124

E MIN⁷ B⁷/F# B⁷/F# E MIN⁷

128

E MIN⁷ B⁷/F# B⁷/F# E MIN⁷

FINAL

132 *f*

E MIN⁷ B⁷/F#

BATERIA

TUMBA HOMBRE

COMPOSICION DE NINOSKA SALAMANDRA
ARREGLO DE JOHAN GAMBOA

ANDANTE $\text{♩} = 84$

INTRODUCCION *mf*

4

5

13

PRIMERA

19

25

29

f

SEGUNDA

33

mp

37

mf

2

2

© JOHAN GAMBOA 2020

TUMBA HOMBRE

41 *mp*

Musical staff 41: Tuba part with notes and rests, dynamic *mp*, measure 41.

45 *mf*

Musical staff 45: Tuba part with notes and rests, dynamic *mf*, measure 45.

49 *mp* **SOLO 1** *mf*

Musical staff 49: Tuba solo part, dynamic *mp*, measure 49.

57 *mf*

Musical staff 57: Tuba part with notes and rests, dynamic *mf*, measure 57.

66 *f* **BREAK** (FILL DE DOS COMPASES) *f* (FILL DE DOS COMPASES)

Musical staff 66: Break section with fill marks, dynamic *f*, measure 66.

74 *mf* *mf*

Musical staff 74: Tuba part with notes and rests, dynamic *mf*, measure 74.

80 *mp* **SOLO 2**

Musical staff 80: Tuba solo part, dynamic *mp*, measure 80.

86 *mp*

Musical staff 86: Tuba part with notes and rests, dynamic *mp*, measure 86.

94 *f*

Musical staff 94: Tuba part with notes and rests, dynamic *f*, measure 94.

PRIMERA

TUMBA HOMBRE

3

Musical staff 100-105. The staff contains rhythmic notation with notes and rests. The bottom line of the staff shows a series of 'x' marks, likely representing a drum pattern. The staff is numbered 100 at the beginning.

Musical staff 106-111. The staff contains rhythmic notation with notes and rests. The bottom line of the staff shows a series of 'x' marks. The staff is numbered 106 at the beginning.

Musical staff 112-115. The staff contains rhythmic notation with notes and rests. The bottom line of the staff shows a series of 'x' marks. The staff is numbered 112 at the beginning. A dynamic marking *f* is present below the staff.

SEGUNDA

Musical staff 116-119. The staff contains rhythmic notation with notes and rests. The bottom line of the staff shows a series of 'x' marks. The staff is numbered 116 at the beginning. A dynamic marking *mp* is present below the staff. A double bar line with a '2' above it is at the end of the staff.

Musical staff 120-123. The staff contains rhythmic notation with notes and rests. The bottom line of the staff shows a series of 'x' marks. The staff is numbered 120 at the beginning. A dynamic marking *mf* is present below the staff. A double bar line with a '2' above it is at the end of the staff.

Musical staff 124-127. The staff contains rhythmic notation with notes and rests. The bottom line of the staff shows a series of 'x' marks. The staff is numbered 124 at the beginning. A double bar line with a '2' above it is at the end of the staff.

Musical staff 128-131. The staff contains rhythmic notation with notes and rests. The bottom line of the staff shows a series of 'x' marks. The staff is numbered 128 at the beginning. A double bar line with a '2' above it is at the end of the staff.

FINAL

Musical staff 132-135. The staff contains rhythmic notation with notes and rests. The bottom line of the staff shows a series of 'x' marks. The staff is numbered 132 at the beginning. Dynamic markings *p* and *f* are present below the staff.

TRES GOLPES

(TAMBORA-TAMBORA)

TRADICIONAL

ARREGLO DE JHOAN GAMBOA

PARA EL ENSAMBLE JAZZ-ROCK

-3 GUITARRAS ELÉCTRICAS

-1 BAJO ELÉCTRICO

-1 BATERÍA

DURACIÓN APROXIMADA: 3:00

© JHOAN GAMBOA 2020

SCORE

$\text{♩} = 120$

TRES GOLPES

TRADICIONAL
ARREGLO DE JOHAN GAMBOA

INTRO

GUIARRA 1

GUIARRA 2

GUIARRA 3

BAJO

$\text{♩} = 120$ REDOBLANTE SIN ENTORCHADO

BATERIA

f

mf

GTR. 1

GTR. 2

GTR. 3

BAJO

BATERIA

5

5

2

© JOHAN GAMBOA 2020

TRES GOLPES

3

Musical score for measures 9-13. The score is for five instruments: GTR. 1, GTR. 2, GTR. 3, BAJO, and BATERIA. The key signature is two flats (B-flat major/D-flat minor). Measure 9 starts with a rehearsal mark '9'. GTR. 1 has a measure rest followed by a whole note G4 in measure 13, marked *mf*. GTR. 2 has a melodic line with a repeat sign at the end of measure 13. GTR. 3 has chords: E^b6 in measure 9, E^b7 in measure 10, and B^b7 in measure 13. BAJO has a bass line with eighth notes and rests. BATERIA has a drum pattern with a double bar line and a '2' above it in measure 13, indicating a second ending.

Musical score for measures 14-17, starting with a section marker 'A' in a box above measure 14. Measure 14 has a rehearsal mark '14'. GTR. 1 has a melodic line starting on G4. GTR. 2 has a measure rest. GTR. 3 has a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks, with chords E^b7, F^{MIN}7, and B^b7. BAJO has a bass line with eighth notes and rests, marked *mf*. BATERIA has a drum pattern with a double bar line and a '2' above it in measure 17, indicating a second ending. The key signature remains two flats.

GTR. 1
18

GTR. 2
B^b7

GTR. 3

BAJO

BATERIA
18

GTR. 1
22

GTR. 2
E^b7

GTR. 3
F^{MIN}7

BATERIA
22

The musical score for 'TRES GOLPES' on page 5 consists of two systems of staves. The first system covers measures 26 to 29, and the second system covers measures 30 to 32. The score is arranged for five instruments: GTR. 1, GTR. 2, GTR. 3, BAJO (Bass), and BATERIA (Drums).

System 1 (Measures 26-29):

- GTR. 1:** Treble clef, key signature of two flats. Measure 26 starts with a '26' marking. Dynamics include *mp* in measure 29.
- GTR. 2:** Treble clef, key signature of two flats. Chords $B^{\flat 7}$ and E^{\flat} are indicated below the staff.
- GTR. 3:** Treble clef, key signature of two flats. Features a complex rhythmic pattern with many 'x' marks, indicating muted notes.
- BAJO:** Bass clef, key signature of two flats. Features a rhythmic pattern with 'x' marks.
- BATERIA:** Drum set notation. Measure 26 starts with a '26' marking. Includes a box labeled 'B' in measure 27.

System 2 (Measures 30-32):

- GTR. 1:** Treble clef, key signature of two flats. Measure 30 starts with a '30' marking.
- GTR. 2:** Treble clef, key signature of two flats. Chords $B^{\flat 7}$, F_{MIN}^7 , and $B^{\flat 7}$ are indicated below the staff.
- GTR. 3:** Treble clef, key signature of two flats. Features a complex rhythmic pattern with many 'x' marks. Dynamics include *mp* in measure 30.
- BAJO:** Bass clef, key signature of two flats. Features a rhythmic pattern with 'x' marks. Dynamics include *mp* in measure 30.
- BATERIA:** Drum set notation. Measure 30 starts with a '30' marking. Dynamics include *mp* in measure 30. A double bar line with a '2' above it is present in measure 32.

g^{va}-

GTR. 1

GTR. 2

GTR. 3

BAJO

BATERIA

34

mf

B^{b7}

F^{MIN7}

B^{b7}

mf

A (*g^{va}-*)

GTR. 1

GTR. 2

GTR. 3

BAJO

BATERIA

38

mf

E^{b7}

F^{MIN7}

B^{b7}

mf

TRES GOLPES

(8^{va})

GTR. 1

GTR. 2

GTR. 3

BAJO

BATERIA

42

B^{b7} E^b E^{b7}

1. 2.

f

GTR. 1

GTR. 2

GTR. 3

BAJO

BATERIA

47

B

PALM MUTE

mf *f*

B^{b7} F^{MIN7} B^{b7}

2

TRES GOLPES

9

1.

GTR. 1

GTR. 2

GTR. 3

BAJO

BATERIA

59

2.

PUENTE

GTR. 1

GTR. 2

GTR. 3

BAJO

BATERIA

63

f

p

E^b

F

E^bMAJ7 (Solo)

F7

mf

f

p

REDOBLANTE CON ENTORCHADO

10 TRES GOLPES

GTR. 1
69 *mf* *p*

GTR. 2

GTR. 3
G MIN⁷ *F⁷*

BAJO
mf *p*

BATERIA
4

69

GTR. 1
73 *p*

GTR. 2
mp

GTR. 3
E^b MAJ⁷ *F⁷* *f*

BAJO
p

BATERIA
73 *mf*

GTR. 1 *G MIN⁷* *mf* *TRES GOLPES* *F* 1. 2.

GTR. 2 *G MIN⁷* *F⁷* *f*

GTR. 3 *f*

BAJO *mf* *p*

BATERIA 4

77

GTR. 1 *mf*

GTR. 2

GTR. 3

BAJO *mf*

BATERIA

82

Musical score for measures 86-88. The score is for three guitars (GTR. 1, 2, 3), a bass (BAJO), and a drum set (BATERIA). The key signature is B-flat major (two flats). Measure 86 starts with a guitar chord marked '86'. GTR. 1 plays a sustained chord with a first ending bracket. GTR. 2 and 3 play eighth-note patterns. The BAJO plays a bass line with eighth notes. The BATERIA part shows a drum pattern with a 4-measure rest in the third measure.

Musical score for measures 89-91. The score is for three guitars (GTR. 1, 2, 3), a bass (BAJO), and a drum set (BATERIA). The key signature is B-flat major (two flats). Measure 89 starts with a guitar chord marked '89'. A double bar line with repeat dots follows. Measure 90 features a G7 chord with a first ending bracket and a '2' above it. Dynamics include 'f' (forte) for GTR. 1, 2, and 3, and 'f' for the BAJO. The BATERIA part shows a drum pattern with eighth notes and rests, marked with 'f'.

TRES GOLPES

A

GTR. 1
92

GTR. 2

GTR. 3
f
E^b7 F^{MIN}7 B^b7

BAJO
f

BATERIA
92
f

GTR. 1
96

GTR. 2

GTR. 3
B^b7 E^b
mf

BAJO
mf

BATERIA
96
mf

1. 2.

B

GTR. 1
101

GTR. 2

GTR. 3
B^b7 F^{MIN}7 B^b7

BAJO

BATERIA
101

GTR. 1
105

GTR. 2

GTR. 3
B^b7 F^{MIN}7 B^b7 *f*

BAJO

BATERIA
105

GOZA'0

TRES GOLPES

GTR. 1 *f* **C^{MIN}7** **B^b7** **C^{MIN}7**

GTR. 2 *f*

GTR. 3 *f*

BAJO *f*

BATERIA *f*

109

GTR. 1 *f* **C^{MIN}7** **B^b7**

GTR. 2 *f*

GTR. 3 *f* **B^b7** **C^{MIN}7**

BAJO *f*

BATERIA *f*

113

GTR. 1

GTR. 2

GTR. 3

BAJO

BATERIA

117

GTR. 1

GTR. 2

GTR. 3

BAJO

BATERIA

121

2

TRES GOLPES

73 *p* *mf* *p*

82 *mf* *f*

91 *f*

96 *mf*

101

GOZA'O

109 *f*

113

119 *mp*

E^b F G^{MIN}7 F G⁷

C^{MIN}7 B^b7 C^{MIN}7 C^{MIN}7 B^b7

TRES GOLPES

$\text{♩} = 120$

INTRO 4

9 A 7

14 f

26 B 7 A

30 mf

42 B

47 mf PALM MUTE

55 GOZA'0

59 f

2 **PUENTE** 8 **TRES GOLPES**

65 *mp*

77 *f*

82

86

91 *f* **A**

96 *mf* **B**

103

109 *f* **GOZA'0**

117 *mp*

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'PUENTE' and 'TRES GOLPES'. It consists of ten staves of music in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The score begins at measure 65 with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The first staff contains a melodic line with a repeat sign and a first ending. The second staff continues the melody with a forte (*f*) dynamic. The third staff features a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fourth staff has a first ending. The fifth staff introduces a section labeled 'A' with a forte (*f*) dynamic. The sixth staff continues the melody with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a section labeled 'B'. The seventh staff continues the rhythmic accompaniment. The eighth staff is a chordal accompaniment section labeled 'GOZA'0' with a forte (*f*) dynamic. The ninth staff continues the chordal accompaniment. The tenth staff concludes the piece with a mezzo-piano (*mp*) dynamic.

GUITARRA 3

TRES GOLPES

TRADICIONAL
ARREGLO DE JOHAN GAMBOA

$\text{♩} = 120$

INTRO 4

The score is written in treble clef with a key signature of two flats (Bb and Eb) and a 2/2 time signature. It begins with an 4-measure introduction. The first staff contains a melodic line with notes and rests, including a double bar line with repeat dots. The second staff continues the melody, featuring a first and second ending bracket. The third staff is a guitar-specific accompaniment consisting of a series of chords marked with 'x' over the notes. The fourth staff continues this accompaniment. The fifth staff is another guitar accompaniment line. The sixth staff continues the guitar accompaniment. The seventh staff is a guitar accompaniment line. The eighth staff continues the guitar accompaniment. The ninth staff is a guitar accompaniment line. The tenth staff continues the guitar accompaniment. The eleventh staff is a guitar accompaniment line. The twelfth staff continues the guitar accompaniment.

E^b E^b7 E^b6 f E^b7 B^b7 A E^b7 F^{MIN7} B^b7 B^b7 E^b E^b7 F^{MIN7} B^b7 B^b7 F^{MIN7} B^b7 B^b7 F^{MIN7} B^b7 F^{MIN7} B^b7 A E^b7 F^{MIN7} B^b7 F^{MIN7} B^b7 mf

© JOHAN GAMBOA 2020

2 **B^{b7}** TRES GOLPES **E^b** **E^{b7}**

42

47 **B^{b7}** **F^{MIN7}** **B^{b7}**

51 **B^{b7}** **F^{MIN7}** **B^{b7}**

55 **GOZA'O** **C^{MIN7}** **B^{b7}** **C^{MIN7}** **C^{MIN7}**

60 **B^{b7}** **C^{MIN7}** **B^{b7}** **F⁷** **G^{MIN7}** **F⁷**

65 **PUENTE (SOLO)** **E^bMAJ⁷** **F⁷** **G^{MIN7}** **F⁷**

73 **E^bMAJ⁷** **F⁷** **G^{MIN7}** **F⁷**

81

86

Detailed description of the musical score: The score is for guitar in B-flat major. It consists of nine staves of music. The first staff (measures 42-46) is titled 'TRES GOLPES' and features a rhythmic pattern of eighth notes with chords Bb7, Eb, and Eb7. The second staff (measures 47-50) continues with Bb7, Fmin7, and Bb7. The third staff (measures 51-54) features Bb7, Fmin7, and Bb7 with a forte (f) dynamic. The fourth staff (measures 55-59) is titled 'GOZA'O' and features Cmin7, Bb7, Cmin7, and Cmin7 with a mezzo-forte (mf) dynamic. The fifth staff (measures 60-64) features Bb7, Cmin7, Bb7, F7, Gmin7, and F7 with first and second endings. The sixth staff (measures 65-72) is titled 'PUENTE (SOLO)' and features Ebmaj7, F7, Gmin7, and F7 with a mezzo-forte (mf) dynamic. The seventh staff (measures 73-80) features Ebmaj7, F7, Gmin7, and F7 with a forte (f) dynamic. The eighth staff (measures 81-85) features a melodic line with a forte (f) dynamic and a second ending. The ninth staff (measures 86-90) features a melodic line with first and second endings.

TRES GOLPES 3

A E^{b7} F^{MIN7} B^{b7}

92 B^{b7} *f*

96 E^b E^b *mf*

B B^{b7} F^{MIN7} B^{b7}

101 B^{b7} F^{MIN7} B^{b7} *f*

105 **GOZA'O**

109 *f* B^{b7} C^{MIN7} C^{MIN7} B^{b7} C^{MIN7}

115 C^{MIN7} B^{b7} E^{bMAJ7} *mp*

121

BAJO

TRES GOLPES

TRADICIONAL
ARREGLO DE JOHAN GAMBOA

$\text{♩} = 120$

INTRO

f

5 *mf*

9

A

14 *mf*

20 *f*

26

B

30 *mp*

36 *mf*

1. 2.

© JOHAN GAMBOA 2020

40

44

49

55

61

65

71

77

82

TRES GOLPES

3

1. 2.

88 *f*

Detailed description: This staff contains the first two measures of a musical phrase. Measure 88 starts with a quarter note G2, followed by a quarter note A2, a half note B2, and a quarter note C3. Measure 89 is a whole note G2. Measure 90 is a whole rest. Measure 91 is a whole note G2. A first ending bracket spans measures 88-91, and a second ending bracket spans measures 90-91. A dynamic marking of *f* is placed below measure 91.

A

92 *f*

Detailed description: This staff contains measures 92-95. Measure 92 starts with a quarter note G2, followed by a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. Measure 93 is a quarter note G2, followed by a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. Measure 94 is a quarter note G2, followed by a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. Measure 95 is a quarter note G2, followed by a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. A dynamic marking of *f* is placed below measure 92.

1. 2.

96 *mf*

Detailed description: This staff contains measures 96-99. Measure 96 starts with a quarter note G2, followed by a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. Measure 97 is a quarter note G2, followed by a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. Measure 98 is a quarter note G2, followed by a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. Measure 99 is a quarter note G2, followed by a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. A first ending bracket spans measures 96-99, and a second ending bracket spans measures 98-99. A dynamic marking of *mf* is placed below measure 99.

B

101

Detailed description: This staff contains measures 101-106. Measure 101 starts with a quarter note G2, followed by a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. Measure 102 is a quarter note G2, followed by a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. Measure 103 is a quarter note G2, followed by a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. Measure 104 is a quarter note G2, followed by a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. Measure 105 is a quarter note G2, followed by a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. Measure 106 is a quarter note G2, followed by a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3.

GOZA'O

107 *f*

Detailed description: This staff contains measures 107-112. Measure 107 starts with a quarter note G2, followed by a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. Measure 108 is a quarter note G2, followed by a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. Measure 109 is a quarter note G2, followed by a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. Measure 110 is a quarter note G2, followed by a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. Measure 111 is a quarter note G2, followed by a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. Measure 112 is a quarter note G2, followed by a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. A dynamic marking of *f* is placed below measure 107.

113

Detailed description: This staff contains measures 113-120. Measure 113 starts with a quarter note G2, followed by a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. Measure 114 is a quarter note G2, followed by a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. Measure 115 is a quarter note G2, followed by a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. Measure 116 is a quarter note G2, followed by a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. Measure 117 is a quarter note G2, followed by a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. Measure 118 is a quarter note G2, followed by a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. Measure 119 is a quarter note G2, followed by a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. Measure 120 is a quarter note G2, followed by a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3.

121 *mp*

Detailed description: This staff contains measures 121-124. Measure 121 starts with a quarter note G2, followed by a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. Measure 122 is a quarter note G2, followed by a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. Measure 123 is a quarter note G2, followed by a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. Measure 124 is a quarter note G2, followed by a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. A dynamic marking of *mp* is placed below measure 121.

BATERIA

TRES GOLPES

TRADICIONAL
ARREGLO DE JOHAN GAMBOA

$\text{♩} = 120$ INTRO

REDOBLANTE SIN ENTORCHADO

mf

5

11

mf

16

22

f

28

mp

32

38

mf

2

TRES GOLPES

44 **B**

47 *f*

53 **GOZA'0** *mf*

59 *f*

PUENTE REDOBLANTE CON ENTORCHADO

65 *p*

71 *mf*

77

82

The score consists of two staves: guitar (top) and bass (bottom). It includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The piece is divided into sections: a main section with first and second endings, a bridge section titled 'PUENTE REDOBLANTE CON ENTORCHADO', and a final section with first and second endings. Dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*f*).

TRES GOLPES

3

1. 2.

98

f

A

92

f

1. 2.

96

mf

B

101

Goza'o

107

f

113

119

mp

QUITATE DE MI ESCALERA

(CURRULAO)

TRADICIONAL

ARREGLO DE JHOAN GAMBOA

PARA EL ENSAMBLE JAZZ-ROCK

-3 GUITARRAS ELÉCTRICAS

-1 BAJO ELÉCTRICO

-1 BATERÍA

DURACIÓN APROXIMADA: 4:40

© JHOAN GAMBOA 2020

QUITATE DE MI ESCALERA

GRUPO SOCAVON
ARREGLO DE JOHAN GAMBOA

SCORE

AD. LIBITUM

INTRODUCCIÓN

Musical score for the first system, labeled "INTRODUCCIÓN". It features five staves: three guitars (GUITARRA 1, 2, 3), a bass (BAJO), and a drum set (BATERIA). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 6/8. The guitar parts are marked with a fermata over a whole rest in the first measure of each staff. The bass part begins with a whole note chord (F2, A2, C3) and then plays a melodic line starting with a quarter note G2, followed by eighth notes A2, B2, C3, D3, E3, and a quarter note F3. The drum set part is marked with a fermata over a whole rest in the first measure.

Musical score for the second system, starting at measure 7. It features five staves: three electric guitars (E.GTR. 1, 2, 3), a bass (BAJO), and a drum set (BATERIA). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 6/8. The electric guitar parts are marked with a fermata over a whole rest in the first measure of each staff. The bass part begins with a quarter note G2, followed by eighth notes A2, B2, C3, D3, E3, and a quarter note F3. The drum set part is marked with a fermata over a whole rest in the first measure.

7

© JOHAN GAMBOA 2020

Musical score for measures 13-18. The score includes staves for E.GTR. 1, E.GTR. 2, E.GTR. 3, BAJO (Bass), and BATERIA (Drums). The key signature is one flat (B-flat). The bass line starts at measure 13 with a sequence of eighth notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. It continues with a melodic line in measures 14-18, including an octave sign (8va) and a dynamic marking of *p* (piano). The guitar staves (E.GTR. 1, 2, 3) and the drum staff (BATERIA) are mostly empty, with some rests and a double bar line at the end of measure 18.

Musical score for measures 19-24. The score includes staves for E.GTR. 1, E.GTR. 2, E.GTR. 3, BAJO (Bass), and BATERIA (Drums). The key signature is one flat (B-flat). The bass line starts at measure 19 with a sequence of eighth notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. It continues with a melodic line in measures 19-24, including an octave sign (8va) and a dynamic marking of *f* (forte). A first ending bracket labeled '1.' spans measures 22-24. The guitar staves (E.GTR. 1, 2, 3) and the drum staff (BATERIA) are mostly empty, with some rests and a double bar line at the end of measure 24.

4

QUITATE DE MI ESCALERA

26

2

E.GTR. 1

E.GTR. 2

E.GTR. 3

BAJO

BATERIA

26

34

♩ = 100

E.GTR. 1

E.GTR. 2

E.GTR. 3

BAJO

BATERIA

34

34

QUITATE DE MI ESCALERA

38

PALM MUTE

E.GTR. 1

E.GTR. 2

E.GTR. 3

BAJO

BATERIA

38

42

E.GTR. 1

E.GTR. 2

E.GTR. 3

BAJO

BATERIA

42

6

QUITATE DE MI ESCALERA

P.M.-----

Musical score for measures 46-49. The score is written for five parts: E.GTR. 1, E.GTR. 2, E.GTR. 3, BAJO, and BATERIA. The key signature is one flat (B-flat). Measure 46 is marked with a double bar line and the number 46. E.GTR. 1 plays a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them. E.GTR. 2 plays a melodic line. E.GTR. 3 plays a simple harmonic line. BAJO plays a bass line with 'x' marks above some notes. BATERIA has a simple drum pattern.

46

Musical score for measures 50-53. The score is written for five parts: E.GTR. 1, E.GTR. 2, E.GTR. 3, BAJO, and BATERIA. The key signature is one flat (B-flat). Measure 50 is marked with a double bar line and the number 50. The dynamic marking *mf* is present in all parts. E.GTR. 1 plays a melodic line. E.GTR. 2 plays a melodic line. E.GTR. 3 plays a simple harmonic line. BAJO plays a bass line. BATERIA plays a drum pattern with a 'p' dynamic marking below it.

50

Musical score for measures 54-57. The score is arranged in five staves: E.GTR. 1, E.GTR. 2, E.GTR. 3, BAJO, and BATERIA. The key signature is one flat (B-flat). Measure 54 starts with a double bar line and a measure rest for E.GTR. 1. E.GTR. 2 and E.GTR. 3 play a rhythmic pattern of eighth notes. BAJO plays a bass line with eighth notes. BATERIA plays a drum pattern with a snare drum on the second and fourth beats of each measure. A '2' with a double bar line is written above the BATERIA staff in measure 55.

Musical score for measures 58-61, marked as a 'GLOSA'. The score is arranged in five staves: E.GTR. 1, E.GTR. 2, E.GTR. 3, BAJO, and BATERIA. The key signature is one flat (B-flat). Measure 58 starts with a double bar line and a measure rest for E.GTR. 1. E.GTR. 1 plays a melodic line with a forte (*f*) dynamic. E.GTR. 2 and E.GTR. 3 play a rhythmic pattern of eighth notes. BAJO plays a bass line with eighth notes. BATERIA plays a drum pattern with a snare drum on the second and fourth beats of each measure. A 'mf' dynamic marking is present below the BATERIA staff in measure 58.

Musical score for measures 62-65. The score includes five staves: E.GTR. 1, E.GTR. 2, E.GTR. 3, BAJO, and BATERIA. The key signature is one flat (B-flat). Measure 62 is marked with a double bar line and a repeat sign. The guitar parts feature various melodic lines and chords, while the bass and drums provide a steady accompaniment.

Musical score for measures 66-69, starting with a section labeled "VARIACIÓN". The score includes five staves: E.GTR. 1, E.GTR. 2, E.GTR. 3, BAJO, and BATERIA. The key signature is one flat (B-flat). Measure 66 is marked with a double bar line and a repeat sign. The guitar parts feature various melodic lines and chords, while the bass and drums provide a steady accompaniment. Dynamics markings such as *p* (piano) are present.

QUITATE DE MI ESCALERA

9

E.GTR. 1

E.GTR. 2

E.GTR. 3

BAJO

BATERIA

70

70

2

Detailed description: This system contains measures 70 through 73. E.GTR. 1 has a tremolo effect on a sustained chord. E.GTR. 2 and 3 play eighth-note patterns. The BAJO line features a walking bass line with some muted notes. The BATERIA part shows a consistent eighth-note drum pattern with a double bar line and a '2' above it at the end of the system.

E.GTR. 1

E.GTR. 2

E.GTR. 3

BAJO

BATERIA

74

mf

74

2

Detailed description: This system contains measures 74 through 77. E.GTR. 1 has a tremolo effect on a sustained chord, with a dynamic marking of *mf* starting in measure 75. E.GTR. 2 and 3 continue with eighth-note patterns. The BAJO line continues its walking bass line. The BATERIA part continues with the same drum pattern, ending with a double bar line and a '2' above it.

10

QUITATE DE MI ESCALERA

GLOSA 2

E.GTR. 1

E.GTR. 2

E.GTR. 3

BAJO

BATERIA

78

p *f* *mf* *mf* *mf*

E.GTR. 1

E.GTR. 2

E.GTR. 3

BAJO

BATERIA

82

2

VARIACIÓN

PALM MUTE.....

E.GTR. 1

E.GTR. 2

E.GTR. 3

BAJO

BATERIA

86

mf

mf

p

p

P.M.

E.GTR. 1

E.GTR. 2

E.GTR. 3

BAJO

BATERIA

90

p

P.M. ----- 1

E.GTR. 1
94

E.GTR. 2

E.GTR. 3

BAJO

BATERIA
94

Solo 1

PALM MUTE -----

E.GTR. 1
99

E.GTR. 2
A MIN D MIN A MIN D MIN A MIN D MIN

E.GTR. 3
mf

BAJO
p

BATERIA
99
p

(2ND X ONLY) PALM MUTE

E.GTR. 1
105 P.M. *mp*

E.GTR. 2
A MIN D MIN *mf* A MIN D MIN A MIN D MIN

E.GTR. 3
f

BAJO
mp

BATERIA
105 P.M. *mp* 2

E.GTR. 1
111 P.M. 1.

E.GTR. 2
A MIN D MIN A MIN D MIN

E.GTR. 3

BAJO

BATERIA
111

14

QUITATE DE MI ESCALERA

BREAK

2

E.GTR. 1
115 *f*

E.GTR. 2
f

E.GTR. 3
f

BAJO
f

BATERIA
115 *f*

E.GTR. 1
119

E.GTR. 2

E.GTR. 3

BAJO

BATERIA
2

119

E.GTR. 1
123

E.GTR. 2

E.GTR. 3

BAJO

BATERIA
123

E.GTR. 1
127

E.GTR. 2

E.GTR. 3

BAJO

BATERIA
127

SOLO 2 PALM MUTE

E.GTR. 1: *mf* 131

E.GTR. 2: *mf*

E.GTR. 3: *mf* *p*

BAJO: *mf*

BATERIA: *mf* 131

Chords: DMIN⁷ (SOLO), A⁷, DMIN⁷, A⁷

P.M.

E.GTR. 1: *mf* 136

E.GTR. 2: *mf*

E.GTR. 3: *mf*

BAJO: *mf*

BATERIA: *mf* 136

Chords: DMIN⁷, A⁷, DMIN⁷, A⁷

ARRULLO

E.GTR. 1
149

E.GTR. 2
PALM MUTE
p

E.GTR. 3
p

BAJO
p

BATERIA
149
p

E.GTR. 1
153
P.M.
mp

E.GTR. 2
mp

E.GTR. 3

BAJO

BATERIA
2
153

E.GTR. 1
157

E.GTR. 2
P.M.

E.GTR. 3
mp

BAJO
mp

BATERIA
157
mp

E.GTR. 1
161

E.GTR. 2
P.M.

E.GTR. 3

BAJO

BATERIA
161

E.GTR. 1
165

E.GTR. 2

E.GTR. 3
mf

BAJO

BATERIA
165
mf

E.GTR. 1
169

E.GTR. 2

E.GTR. 3

BAJO

BATERIA
169

E.GTR. 1
173 *mp*

E.GTR. 2

E.GTR. 3 *mp*

BAJO *mp*

BATERIA
173 *f* 2 //

E.GTR. 1
177

E.GTR. 2 *mp*

E.GTR. 3

BAJO

BATERIA
177 *mp*

Musical score for measures 181-184. The score is for five instruments: E.GTR. 1, E.GTR. 2, E.GTR. 3, BAJO, and BATERIA. The key signature has one flat (B-flat). Measure 181 starts with a *mf* dynamic. E.GTR. 1 plays a melodic line with eighth notes. E.GTR. 2 plays a similar melodic line. E.GTR. 3 and BAJO play a steady bass line of quarter notes. BATERIA plays a rhythmic pattern of eighth notes. A double bar line with a repeat sign and a '2' above it is at the end of measure 184.

Musical score for measures 185-188. The score is for five instruments: E.GTR. 1, E.GTR. 2, E.GTR. 3, BAJO, and BATERIA. The key signature has one flat (B-flat). Measure 185 starts with a *ff* dynamic. E.GTR. 1 plays a melodic line with quarter notes. E.GTR. 2, E.GTR. 3, and BAJO play a steady bass line of quarter notes. BATERIA plays a rhythmic pattern of quarter notes. A double bar line is at the end of measure 188.

QUITATE DE MI ESCALERA

GRUPO SOCAVON
ARREGLO DE JOHAN GAMBOA

GUITARRA 1

AD. LIBITUM

INTRODUCCIÓN

16 7 1. 2 2. 8 $\text{♩} = 100$ 8

P.M. -----|

42 *mp*

50 *mf*

58 *f*

63 VARIACIÓN

67 *p*

75 *mf* ————— *p* *f*

81 VARIACIÓN

© JOHAN GAMBOA 2020

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb). It consists of several systems of staves:

- System 1 (Measures 88-94):** Starts with a *p* dynamic and a "PALM MUTE" instruction. The melody is a simple eighth-note pattern.
- System 2 (Measures 95-106):** Continues the melody. A "Solo 1" box is placed above measure 106, which contains a triplet of eighth notes. A "P.M." instruction is present above measure 95.
- System 3 (Measures 107-113):** Features a more complex rhythmic pattern. A "(2ND X ONLY)" instruction is above measure 107. Dynamics range from *mp* to *f*. A "PALM MUTE" instruction is above measure 107.
- System 4 (Measures 114-125):** Continues the complex pattern. A "BREAK" box is above measure 114. Dynamics include *f* and *mf*. A "P.M." instruction is above measure 114.
- System 5 (Measures 126-131):** Shows a change in time signature to 5/8. Dynamics include *mf*.
- System 6 (Measures 132-136):** Features a "Solo 2" box above measure 132. Dynamics include *f*. A "PALM MUTE" instruction is above measure 132.
- System 7 (Measures 137-142):** Continues the solo section. Dynamics include *f*. A "PALM MUTE" instruction is above measure 137.
- System 8 (Measures 143-147):** Ends with a *p* dynamic. A "PALM MUTE" instruction is above measure 143. First and second endings are indicated by "1." and "2." above the final measures.

QUITATE DE MI ESCALERA

3

ARRULLO

149

Musical staff 149: Treble clef, key signature of one flat (Bb), 4/4 time signature. The staff contains a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, Bb6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, Bb7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, Bb8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, Bb9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, Bb10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, Bb11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, Bb12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, Bb13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, Bb14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, Bb15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, Bb16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, Bb17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, Bb18, C19, D19, E19, F19, G19, A19, Bb19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, Bb20, C21, D21, E21, F21, G21, A21, Bb21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, Bb22, C23, D23, E23, F23, G23, A23, Bb23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, Bb24, C25, D25, E25, F25, G25, A25, Bb25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, Bb26, C27, D27, E27, F27, G27, A27, Bb27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, Bb28, C29, D29, E29, F29, G29, A29, Bb29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, Bb30, C31, D31, E31, F31, G31, A31, Bb31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, Bb32, C33, D33, E33, F33, G33, A33, Bb33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, Bb34, C35, D35, E35, F35, G35, A35, Bb35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, Bb36, C37, D37, E37, F37, G37, A37, Bb37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, Bb38, C39, D39, E39, F39, G39, A39, Bb39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, Bb40, C41, D41, E41, F41, G41, A41, Bb41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, Bb42, C43, D43, E43, F43, G43, A43, Bb43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, Bb44, C45, D45, E45, F45, G45, A45, Bb45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, Bb46, C47, D47, E47, F47, G47, A47, Bb47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, Bb48, C49, D49, E49, F49, G49, A49, Bb49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, Bb50, C51, D51, E51, F51, G51, A51, Bb51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, Bb52, C53, D53, E53, F53, G53, A53, Bb53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, Bb54, C55, D55, E55, F55, G55, A55, Bb55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, Bb56, C57, D57, E57, F57, G57, A57, Bb57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, Bb58, C59, D59, E59, F59, G59, A59, Bb59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, Bb60, C61, D61, E61, F61, G61, A61, Bb61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, Bb62, C63, D63, E63, F63, G63, A63, Bb63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, Bb64, C65, D65, E65, F65, G65, A65, Bb65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, Bb66, C67, D67, E67, F67, G67, A67, Bb67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, Bb68, C69, D69, E69, F69, G69, A69, Bb69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, Bb70, C71, D71, E71, F71, G71, A71, Bb71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, Bb72, C73, D73, E73, F73, G73, A73, Bb73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, Bb74, C75, D75, E75, F75, G75, A75, Bb75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, Bb76, C77, D77, E77, F77, G77, A77, Bb77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, Bb78, C79, D79, E79, F79, G79, A79, Bb79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, Bb80, C81, D81, E81, F81, G81, A81, Bb81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, Bb82, C83, D83, E83, F83, G83, A83, Bb83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, Bb84, C85, D85, E85, F85, G85, A85, Bb85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, Bb86, C87, D87, E87, F87, G87, A87, Bb87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, Bb88, C89, D89, E89, F89, G89, A89, Bb89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, Bb90, C91, D91, E91, F91, G91, A91, Bb91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, Bb92, C93, D93, E93, F93, G93, A93, Bb93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, Bb94, C95, D95, E95, F95, G95, A95, Bb95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, Bb96, C97, D97, E97, F97, G97, A97, Bb97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, Bb98, C99, D99, E99, F99, G99, A99, Bb99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, Bb100, C101, D101, E101, F101, G101, A101, Bb101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, Bb102, C103, D103, E103, F103, G103, A103, Bb103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, Bb104, C105, D105, E105, F105, G105, A105, Bb105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, Bb106, C107, D107, E107, F107, G107, A107, Bb107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, Bb108, C109, D109, E109, F109, G109, A109, Bb109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, Bb110, C111, D111, E111, F111, G111, A111, Bb111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, Bb112, C113, D113, E113, F113, G113, A113, Bb113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, Bb114, C115, D115, E115, F115, G115, A115, Bb115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, Bb116, C117, D117, E117, F117, G117, A117, Bb117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, Bb118, C119, D119, E119, F119, G119, A119, Bb119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, Bb120, C121, D121, E121, F121, G121, A121, Bb121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, Bb122, C123, D123, E123, F123, G123, A123, Bb123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, Bb124, C125, D125, E125, F125, G125, A125, Bb125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, Bb126, C127, D127, E127, F127, G127, A127, Bb127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, Bb128, C129, D129, E129, F129, G129, A129, Bb129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, Bb130, C131, D131, E131, F131, G131, A131, Bb131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, Bb132, C133, D133, E133, F133, G133, A133, Bb133, C134, D134, E134, F134, G134, A134, Bb134, C135, D135, E135, F135, G135, A135, Bb135, C136, D136, E136, F136, G136, A136, Bb136, C137, D137, E137, F137, G137, A137, Bb137, C138, D138, E138, F138, G138, A138, Bb138, C139, D139, E139, F139, G139, A139, Bb139, C140, D140, E140, F140, G140, A140, Bb140, C141, D141, E141, F141, G141, A141, Bb141, C142, D142, E142, F142, G142, A142, Bb142, C143, D143, E143, F143, G143, A143, Bb143, C144, D144, E144, F144, G144, A144, Bb144, C145, D145, E145, F145, G145, A145, Bb145, C146, D146, E146, F146, G146, A146, Bb146, C147, D147, E147, F147, G147, A147, Bb147, C148, D148, E148, F148, G148, A148, Bb148, C149, D149, E149, F149, G149, A149, Bb149, C150, D150, E150, F150, G150, A150, Bb150, C151, D151, E151, F151, G151, A151, Bb151, C152, D152, E152, F152, G152, A152, Bb152, C153, D153, E153, F153, G153, A153, Bb153, C154, D154, E154, F154, G154, A154, Bb154, C155, D155, E155, F155, G155, A155, Bb155, C156, D156, E156, F156, G156, A156, Bb156, C157, D157, E157, F157, G157, A157, Bb157, C158, D158, E158, F158, G158, A158, Bb158, C159, D159, E159, F159, G159, A159, Bb159, C160, D160, E160, F160, G160, A160, Bb160, C161, D161, E161, F161, G161, A161, Bb161, C162, D162, E162, F162, G162, A162, Bb162, C163, D163, E163, F163, G163, A163, Bb163, C164, D164, E164, F164, G164, A164, Bb164, C165, D165, E165, F165, G165, A165, Bb165, C166, D166, E166, F166, G166, A166, Bb166, C167, D167, E167, F167, G167, A167, Bb167, C168, D168, E168, F168, G168, A168, Bb168, C169, D169, E169, F169, G169, A169, Bb169, C170, D170, E170, F170, G170, A170, Bb170, C171, D171, E171, F171, G171, A171, Bb171, C172, D172, E172, F172, G172, A172, Bb172, C173, D173, E173, F173, G173, A173, Bb173, C174, D174, E174, F174, G174, A174, Bb174, C175, D175, E175, F175, G175, A175, Bb175, C176, D176, E176, F176, G176, A176, Bb176, C177, D177, E177, F177, G177, A177, Bb177, C178, D178, E178, F178, G178, A178, Bb178, C179, D179, E179, F179, G179, A179, Bb179, C180, D180, E180, F180, G180, A180, Bb180, C181, D181, E181, F181, G181, A181, Bb181, C182, D182, E182, F182, G182, A182, Bb182, C183, D183, E183, F183, G183, A183, Bb183, C184, D184, E184, F184, G184, A184, Bb184, C185, D185, E185, F185, G185, A185, Bb185, C186, D186, E186, F186, G186, A186, Bb186, C187, D187, E187, F187, G187, A187, Bb187, C188, D188, E188, F188, G188, A188, Bb188, C189, D189, E189, F189, G189, A189, Bb189, C190, D190, E190, F190, G190, A190, Bb190, C191, D191, E191, F191, G191, A191, Bb191, C192, D192, E192, F192, G192, A192, Bb192, C193, D193, E193, F193, G193, A193, Bb193, C194, D194, E194, F194, G194, A194, Bb194, C195, D195, E195, F195, G195, A195, Bb195, C196, D196, E196, F196, G196, A196, Bb196, C197, D197, E197, F197, G197, A197, Bb197, C198, D198, E198, F198, G198, A198, Bb198, C199, D199, E199, F199, G199, A199, Bb199, C200, D200, E200, F200, G200, A200, Bb200, C201, D201, E201, F201, G201, A201, Bb201, C202, D202, E202, F202, G202, A202, Bb202, C203, D203, E203, F203, G203, A203, Bb203, C204, D204, E204, F204, G204, A204, Bb204, C205, D205, E205, F205, G205, A205, Bb205, C206, D206, E206, F206, G206, A206, Bb206, C207, D207, E207, F207, G207, A207, Bb207, C208, D208, E208, F208, G208, A208, Bb208, C209, D209, E209, F209, G209, A209, Bb209, C210, D210, E210, F210, G210, A210, Bb210, C211, D211, E211, F211, G211, A211, Bb211, C212, D212, E212, F212, G212, A212, Bb212, C213, D213, E213, F213, G213, A213, Bb213, C214, D214, E214, F214, G214, A214, Bb214, C215, D215, E215, F215, G215, A215, Bb215, C216, D216, E216, F216, G216, A216, Bb216, C217, D217, E217, F217, G217, A217, Bb217, C218, D218, E218, F218, G218, A218, Bb218, C219, D219, E219, F219, G219, A219, Bb219, C220, D220, E220, F220, G220, A220, Bb220, C221, D221, E221, F221, G221, A221, Bb221, C222, D222, E222, F222, G222, A222, Bb222, C223, D223, E223, F223, G223, A223, Bb223, C224, D224, E224, F224, G224, A224, Bb224, C225, D225, E225, F225, G225, A225, Bb225, C226, D226, E226, F226, G226, A226, Bb226, C227, D227, E227, F227, G227, A227, Bb227, C228, D228, E228, F228, G228, A228, Bb228, C229, D229, E229, F229, G229, A229, Bb229, C230, D230, E230, F230, G230, A230, Bb230, C231, D231, E231, F231, G231, A231, Bb231, C232, D232, E232, F232, G232, A232, Bb232, C233, D233, E233, F233, G233, A233, Bb233, C234, D234, E234, F234, G234, A234, Bb234, C235, D235, E235, F235, G235, A235, Bb235, C236, D236, E236, F236, G236, A236, Bb236, C237, D237, E237, F237, G237, A237, Bb237, C238, D238, E238, F238, G238, A238, Bb238, C239, D239, E239, F239, G239, A239, Bb239, C240, D240, E240, F240, G240, A240, Bb240, C241, D241, E241, F241, G241, A241, Bb241, C242, D242, E242, F242, G242, A242, Bb242, C243, D243, E243, F243, G243, A243, Bb243, C244, D244, E244, F244, G244, A244, Bb244, C245, D245, E245, F245, G245, A245, Bb245, C246, D246, E246, F246, G246, A246, Bb246, C247, D247, E247, F247, G247, A247, Bb247, C248, D248, E248, F248, G248, A248, Bb248, C249, D249, E249, F249, G249, A249, Bb249, C250, D250, E250, F250, G250, A250, Bb250, C251, D251, E251, F251, G251, A251, Bb251, C252, D252, E252, F252, G252, A252, Bb252, C253, D253, E253, F253, G253, A253, Bb253, C254, D254, E254, F254, G254, A254, Bb254, C255, D255, E255, F255, G255, A255, Bb255, C256, D256, E256, F256, G256, A256, Bb256, C257, D257, E257, F257, G257, A257, Bb257, C258, D258, E258, F258, G258, A258, Bb258, C259, D259, E259, F259, G259, A259, Bb259, C260, D260, E260, F260, G260, A260, Bb260, C261, D261, E261, F261, G261, A261, Bb261, C262, D262, E262, F262, G262, A262, Bb262, C263, D263, E263, F263, G263, A263, Bb263, C264, D264, E264, F264, G264, A264, Bb264, C265, D265, E265, F265, G265, A265, Bb265, C266, D266, E266, F266, G266, A266, Bb266, C267, D267, E267, F267, G267, A267, Bb267, C268, D268, E268, F268, G268, A268, Bb268, C269, D269, E269, F269, G269, A269, Bb269, C270, D270, E270, F270, G270, A270, Bb270, C271, D271, E271, F271, G271, A271, Bb271, C272, D272, E272, F272, G272, A272, Bb272, C273, D273, E273, F273, G273, A273, Bb273, C274, D274, E274, F274, G274, A274, Bb274, C275, D275, E275, F275, G275, A275, Bb275, C276, D276, E276, F276, G276, A276, Bb276, C277, D277, E277, F277, G277, A277, Bb277, C278, D278, E278, F278, G278, A278, Bb278, C279, D279, E279, F279, G279, A279, Bb279, C280, D280, E280, F280, G280, A280, Bb280, C281, D281, E281, F281, G281, A281, Bb281, C282, D282, E282, F282, G282, A282, Bb282, C283, D283, E283, F283, G283, A283, Bb283, C284, D284, E284, F284, G284, A284, Bb284, C285, D285, E285, F285, G285, A285, Bb285, C286, D286, E286, F286, G286, A286, Bb286, C287, D287, E287, F287, G287, A287, Bb287, C288, D288, E288, F288, G288, A288, Bb288, C289, D289, E289, F289, G289, A289, Bb289, C290, D290, E290, F290, G290, A290, Bb290, C291, D291, E291, F291, G291, A291, Bb291, C292, D292, E292, F292, G292, A292, Bb292, C293, D293, E293, F293, G293, A293, Bb293, C294, D294, E294, F294, G294, A294, Bb294, C295, D295, E295, F295, G295, A295, Bb295, C296, D296, E296, F296, G296, A296, Bb296, C297, D297, E297, F297, G297, A297, Bb297, C298, D298, E298, F298, G298, A298, Bb298, C299, D299, E299, F299, G299, A299, Bb299, C300, D300, E300, F300, G300, A300, Bb300, C301, D301, E301, F301, G301, A301, Bb301, C302, D302, E302, F302, G302, A302, Bb302, C303, D303, E303, F303, G303, A303, Bb303, C304, D304, E304, F304, G304, A304, Bb304, C305, D305, E305, F305, G305, A305, Bb305, C306, D306, E306, F306, G306, A306, Bb306, C307, D307, E307, F307, G307, A307, Bb307, C308, D308, E308, F308, G308, A308, Bb308, C309, D309, E309, F309, G309, A309, Bb309, C310, D310, E310, F310, G310, A310, Bb310, C311, D311, E311, F311, G311, A311, Bb311, C312, D312, E312, F312, G312, A312, Bb312, C313, D313, E313, F313, G313, A313, Bb313, C314, D314, E314, F314, G314, A314, Bb314, C315, D315, E315, F315, G315, A315, Bb315, C316, D316, E316, F316, G316, A316, Bb316, C317, D317, E317, F317, G317, A317, Bb317, C318, D318, E318, F318, G318, A318, Bb318, C319, D319, E319, F319, G319, A319, Bb319, C320, D320, E320, F320, G320, A320, Bb320, C321, D321, E321, F321, G321, A321, Bb321, C322, D322, E322, F322, G322, A322, Bb322, C323, D323, E323, F323, G323, A323, Bb323, C324, D324, E324, F324, G324, A324, Bb324, C325, D325, E325, F325, G325, A325, Bb325, C326, D326, E326, F326, G326, A326, Bb326, C327, D327, E327, F327, G327, A327, Bb327, C328, D328, E328, F328, G328, A328, Bb328, C329, D329, E329, F329, G329, A329, Bb329, C330, D330, E330, F330, G330, A330, Bb330, C331, D331, E331, F331, G331, A331, Bb331, C332, D332, E332, F332, G332, A332, Bb332, C333, D333, E333, F333, G333, A333, Bb333, C334, D334, E334, F334, G334, A334, Bb334, C335, D335, E335, F335, G335, A335, Bb335, C336, D336, E336, F336, G336, A336, Bb336, C337, D337, E337, F337, G337, A337, Bb337, C338, D338, E338, F338, G338, A338, Bb338, C339, D339, E339, F339, G339, A339, Bb339, C340, D340, E340, F340, G340, A340, Bb340, C341, D341, E341, F341, G341, A341, Bb341, C342, D342, E342, F342, G342, A342, Bb342, C343, D343, E343, F343, G343, A343, Bb343, C344, D344, E344, F344, G344, A344, Bb344, C345, D345, E345, F345, G345, A345, Bb345, C346, D346, E346, F346, G346, A346, Bb346, C347, D347, E347, F347, G347, A347, Bb347, C348, D348, E348, F348, G348, A348, Bb348, C349, D349, E349, F349, G349, A349, Bb349, C350, D350, E350, F350, G350, A350, Bb350, C351, D351, E351, F351, G351, A351, Bb351, C352, D352, E352, F352, G352, A352, Bb352, C353, D353, E353, F353, G353, A353, Bb353, C354, D354, E354, F354, G354, A354, Bb354, C355, D355, E355, F355, G355, A355, Bb355, C356, D356, E356, F356, G356, A356, Bb356, C357, D357, E357, F357, G357, A357, Bb357, C358, D358, E358, F358, G358, A358, Bb358, C359, D359, E359, F359, G359, A359, Bb359, C360, D360, E360, F360, G360, A360, Bb360, C361, D361, E361, F361, G361, A361, Bb361, C362, D362, E3

QUITATE DE MI ESCALERA

GRUPO SOCAVON
ARREGLO DE JOHAN GAMBOA

GUIARRA 2

AD. LIBITUM

INTRODUCCIÓN

16 7 1. 2 2. 8

♩ = 100

PALM MUTE

34 *p*

P.M.

42 *mp*

50 *mf*

GLOSA

58

VARIACIÓN

64

70

GLOSA 2

76

The musical score is written for guitar 2 in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 6/8 time signature. It begins with an 'Introducción' section consisting of a 16-measure phrase, a 7-measure phrase, and a 2-measure phrase repeated twice. The tempo is marked as 'AD. LIBITUM' with a quarter note equal to 100 beats per minute. The first melodic line (measures 34-41) is marked 'PALM MUTE' and 'p'. The second line (measures 42-49) is marked 'P.M.' and 'mp'. The third line (measures 50-57) is marked 'mf'. The 'GLOSA' section (measures 58-63) continues the melodic development. The 'VARIACIÓN' section (measures 64-69) features a more rhythmic and melodic variation. The final 'GLOSA 2' section (measures 70-75) concludes the piece with a final melodic phrase and a fermata.

© JOHAN GAMBOA 2020

80 *mf*

86 *mf* VARIACIÓN

92

99 *p* SOLO 1 PALM MUTE

107 *mf* BREAK P.M.

115 *f* 2

119

123

127 *mf*

Solo 2

QUITATE DE MI ESCALERA

3

(SOLO) D^{MIN7} A⁷ D^{MIN7} A⁷ D^{MIN7} A⁷ D^{MIN7} A⁷ D^{MIN7} A⁷

D^{MIN7} A⁷ D^{MIN7} A⁷ D^{MIN7} A⁷ D^{MIN7} A⁷ D^{MIN7} | 1. | 2.

ARRULLO

PALM MUTE.....

P.M.....

P.M.....

QUITATE DE MI ESCALERA

GRUPO SOCAVON
ARREGLO DE JOHAN GAMBOA

GUITARRA 3

AD. LIBITUM

INTRODUCCIÓN

16 7 1. 2 2 8 ♩ = 100

PALM MUTE

35 *p*

43 *mp*

50 *mf*

GLOSA

58

VARIACIÓN

66 *p*

GLOSA 2

74

80 *mf*

© JOHAN GAMBOA 2020

86 **VARIACIÓN**
mf

92

99 **Solo 1**
A MIN (SOLO) D MIN A MIN D MIN A MIN D MIN A MIN D MIN
mf

107 **f**
A MIN D MIN A MIN D MIN A MIN D MIN A MIN D MIN 1.

115 **BREAK**
2.
f

121

127 **mf**

132 **Solo 2**
8
f

144

QUITATE DE MI ESCALERA

3

ARRULLO

Musical score for 'ARRULLO' from 'QUITATE DE MI ESCALERA'. The score consists of five staves of music in a single system, all in treble clef and 3/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The first staff (measures 149-156) is marked *p*. The second staff (measures 157-164) is marked *mp*. The third staff (measures 165-172) is marked *mf* and *f*. The fourth staff (measures 173-180) is marked *mp*. The fifth staff (measures 181-188) is marked *mf* and *ff*. The piece concludes with a double bar line.

QUITATE DE MI ESCALERA

GRUPO SOCAVON
ARREGLO DE JOHAN GAMBOA

BAJO

AD. LIBITUM
INTRODUCCIÓN

7

14

21

28

36

44

51

mf

f

p

8^{va}

1.

2.

♩ = 100

PALM MUTE

P.M.

© JOHAN GAMBOA 2020

GLOSA

50

VARIACIÓN

66 *p*

GLOSA 2

74 *mf*

VARIACIÓN

82 *p*

87

93

SOLO 1

99 *p*

107 *mp*

BREAK

114 *f*

1. 2.

119

123

130

134

142

148

156

164

172

180

p

mf

f

mp

ff

D MIN⁷

A⁷

p

T

Solo 2

ARRULLO

1.

2.

QUITATE DE MI ESCALERA

GRUPO SOCAVON
ARREGLO DE JOHAN GAMBOA

BATERIA

AD. LIBITUM

INTRODUCCIÓN

16 7 1. 2 | 2 8 16

$\text{♩} = 100$

50

GLOSA

58 *mf*

VARIACIÓN

64

68

GLOSA 2

74

80 *mf*

VARIACIÓN

86 *p*

© JOHAN GAMBOA 2020

This musical score is for guitar, titled "QUITATE DE MI ESCALERA". It consists of ten systems of music, each with a measure number at the beginning. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Key features include:

- System 1 (94):** Starts with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. A "Solo 1" box is present above the staff.
- System 2 (101):** Continues the melodic and harmonic development.
- System 3 (107):** Includes a "BREAK" box above the staff.
- System 4 (112):** Features a "f" (forte) dynamic marking.
- System 5 (118):** Continues the piece.
- System 6 (125):** Shows a change in time signature to 5/8 and 6/8.
- System 7 (131):** Includes a "Solo 2" box above the staff.
- System 8 (138):** Features a "f" (forte) dynamic marking.
- System 9 (145):** Includes an "ARRULLO" box above the staff.

QUITATE DE MI ESCALERA

3

The musical score is written for guitar and consists of six systems of music. Each system begins with a measure number: 151, 157, 161, 167, 173, and 179. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Dynamic markings such as *mp*, *mf*, and *f* are placed below the notes. Rehearsal marks, consisting of a double bar line with a repeat sign and a measure number (e.g., 152, 158, 162, 168, 174, 180), are used to divide the piece into sections. The final system concludes with a double bar line and a repeat sign.

7 Conclusiones

El objetivo general del trabajo se cumplió satisfactoriamente, esto debido a que el análisis estilístico que se realizó de las obras brindó elementos sólidos para comprender su funcionamiento y los procesos de crecimiento subyacentes. Lo cual permitió que en la fase creativa surgieran reflexiones pertinentes y conexiones acertadas con respecto a los elementos que podrían enriquecer los arreglos. Estas exploraciones tímbricas e interpretativas dejan aprendizajes valiosos posibilitando más procesos reflexivos. En el arreglo de Tumba hombre, por ejemplo, se notó que se puede enriquecer el ritmo tamborito desde el plano armónico; en el de Tres golpes resulta interesante lo que se puede lograr involucrando elementos rítmicos y tímbricos del funk en el ritmo tambora-tambora, y, por último, en el arreglo de Quitate de mi escalera se notó la riqueza que pueden aportar decisiones en el aspecto tímbrico del currulao, además de las interesantes posibilidades de crecimiento que se pueden manejar con el recurso del ostinato. Esto lleva a pensar que las posibilidades tímbricas e interpretativas de los instrumentos del Ensamble Jazz-Rock en relación con las músicas colombianas aún son muy amplias, llegando incluso a rebasar las posibilidades de la notación musical, por lo que se deduce que a partir de este trabajo se pueden plantear futuras propuestas de investigación que ahonden en la comprensión y creación con respecto al proceso de sincretismo que se está dando entre las músicas tradicionales de nuestro país y los formatos no convencionales, como el del Ensamble Jazz-Rock.

En el desarrollo del trabajo se pudo comprobar también que las búsquedas estéticas, artísticas e intelectuales de las músicas jazz, rock y funk, son compatibles con las búsquedas de identidad cultural que se desarrollan en la exploración de músicas tradicionales colombianas. Esto indica que desde una perspectiva reflexiva este fenómeno de fusión puede enriquecer el bagaje cultural y los lenguajes de las músicas que interactúan. Todas las músicas han surgido de procesos de sincretismo, y es deber del pedagogo musical ser consciente de aquellos en los que está inmerso para enriquecer su labor artística y formativa.

El proceso creativo de escribir un arreglo musical, asumido desde un enfoque investigativo, inevitablemente conlleva a reflexiones pedagógicas, como la preocupación por la búsqueda de identidad cultural desde una perspectiva humanista; educativas, como la pertinencia contextual de la obra realizada y el impacto que esta puede tener en un contexto académico; artísticas y estéticas,

como la comprensión estilística y las reflexiones en torno al objeto artístico que éste puede generar. Por todo esto, la escritura de los arreglos se convierte en un ejercicio de extraordinario valor para el músico, y mucho más para el pedagogo musical.

El análisis de cualquier tipo de obras artísticas, y en este caso, musicales, debe desarrollarse desde enfoques analíticos que conciban el contexto sociocultural como parte esencial en la configuración del discurso, y de igual modo, es menester del analista moldear las categorías de análisis utilizadas para que estas puedan dar cuenta del funcionamiento del estilo desde una perspectiva que tenga en cuenta estas realidades contextuales.

Esta propuesta de investigación-creación es producto de la experiencia de haber interpretado músicas colombianas en el espacio académico. Lo que significa que “la semilla de lo que puede hacer con la música colombiana” como lo plantea el maestro Avellaneda, germinó en un trabajo que desde varias perspectivas buscó ser pertinente, y, de ser aplicado, puede que también siembre el interés de interpretar, arreglar, componer, y pensar la música desde una identidad cultural propia.

El presente trabajo, dado su proceso investigativo y creativo, terminó siendo un ejercicio de síntesis entre muchos de los saberes con los que se relacionó el autor a lo largo de su devenir académico, como la práctica musical colectiva, el componente reflexivo, humanístico y estético aportados por la reflexión pedagógica y artística, y el componente técnico resultante de los espacios musicales específicos y de la ejecución instrumental.

8 Bibliografía

- Aguilar Bayer, J. G. (2015). *Batería colombiana* [DVD]. Medellín.
- Belkadi, J. M. (2001). *Slap and pop technique for guitar*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation.
- Carbó Ronderos, G. (1993). Al ritmo de... tambora-tambora. *Revista Huellas*, 39, 27-58.
- Celnik, J. (2018). *La causa nacional, historias del rock en Colombia*. Bogotá: Penguin Random House.
- Cherry Lane Music Company. (1988). *Master of puppets*. Nueva York: Cherry Lane Music Company.
- Ciro Gómez, B. A., & Serna González, M. (2016). La tambora lobana: acercamiento a un proceso de investigación de campo, divulgación y apropiación con fines pedagógicos. (*Pensamiento*), (*palabra*) y *obra*, 24-35.
- Cubero, R. (2005). *Perspectivas constructivistas. La intersección entre el significado, la interacción y el discurso*. Barcelona: Graó.
- Duque, A., Sánchez, H. F., & Tascón, H. J. (2009). *¡Qué te pasa a vo! Canto de piel, semilla y chonta*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Ensign, M. (1997). *Slappin': A complete study of slap technique for bass*. Fenton: Mel Bay publications.
- Forero Góngora, J. (2014). *Instrumentación de la guitarra eléctrica dirigida a compositores y arreglistas no guitarristas*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Giusti, A. (1999). *Bass Book de Slap*. Buenos aires: Ricordi.
- Hal Leonard Corporation. (1997). *Black Sabbath, master of reality*. Milwaukee: Hal Leonard.
- Hal Leonard Corporation. (2002). *The essential Jaco Pastorius*. Milwaukee: Hal Leonard.
- Hal Leonard Corporation. (2003). *By the way, Red hot chilli peppers*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation.

- LaRue, J. (1989). *Análisis del estilo musical*. Barcelona: Labor.
- Latham, A. (2008). *Diccionario enciclopédico de la Música*. México, D.F.: Fondo de cultura económica.
- López-Cano, R., & San Cristóbal Opazo, Ú. (2014). *Investigación artística en música*. Ciudad de México: Fondo nacional para la cultura y las artes de México.
- Mulholland, J., & Hojnacki, T. (2013). *The Berklee book of Jazz harmony*. Boston: Berklee Press.
- Muñoz Vélez, E. L. (2007). *Jazz en Colombia*. Barranquilla: La iguana ciega.
- Ochoa, J. S., Convers, L., & Hernández, Ó. (2015). *Arrullos y currulaos, Material para abordar el estudio de la música tradicional del pacífico sur colombiano*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Rivano, M. (9 de septiembre de 2018). ¡Qué berraquera el funk de Colombia! *Conversando los géneros*. (L. D. Vega, Entrevistador, & J. Gutiérrez, Editor) Bogotá.
- Rojas, J. S. (2009). Los gaiteros de Bogotá, una perspectiva sobre el transplante musical de la gaita a la capital. En M. Pardo Rojas, *Música y sociedad en Colombia, traslaciones, legitimaciones e identificaciones*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.
- Sánchez, J. (19 de octubre de 2017). Cómo tocar ritmos del Pacífico con tu bajo IBANEZ. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=iPI9PH_wKKg
- Tamelier, J. (2003). *Learn funk guitar with tower of power's Jeff Tamelier*. Milwaukee: Hal Leonard.
- Valencia Rincón, V. (2004). *Pitos y tambores*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Valencia, L. V. (2009). *Al son que me toquen canto y bailo*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

9 Tabla de Ilustraciones

Ilustración 1 Ejemplo de escritura de la técnica palm mute y slide para guitarra en un fragmento de la canción Master of puppets de Metallica. (Cherry Lane Music Company, 1988).	18
Ilustración 2 Ejemplo de escritura de Power chords. Fragmento de la canción Children of the grave de Black Sabbath (Hal Leonard Corporation, 1997)	19
Ilustración 3 Escritura del ritmo de Rock en la batería en la canción Dosed de Red Hot Chili Peppers (Hal Leonard Corporation, 2003).....	19
Ilustración 4 Ejemplo de escritura de la técnica slap. T:Thumb, golpe con pulgar P:Pop, halado de la cuerda (Ensign, 1997).	21
Ilustración 5 Ejemplo de escritura de slap, pop y ghost notes en guitarra eléctrica (Belkadi, 2001).	21
Ilustración 6 Ejemplo de escritura de notas muertas en el bajo en la canción Come on, come over de Jaco Pastorius (Hal Leonard Corporation, 2002).	22
Ilustración 7 Ejemplo de escritura de notas muertas en la guitarra en un ejercicio de Jeff Tamelier (Tamelier, 2003).....	22
Ilustración 8 Melodía y forma de Tumbahombre. En azul el estribillo cantado por el coro, en rojo el verso cantado por la solista, en verde la pregunta cantada por la solista, y el rosa la respuesta cantada por el coro.....	32
Ilustración 9 Grafía de la base de tamborito. Las cabezas de nota con X indican golpe en el cuerpo de la tambora (Valencia, 2009).....	33
Ilustración 10 Melodía y forma de tres golpes, en azul la voz de la cantaora, en rojo el coro, en verde la pregunta y en rosa la respuesta.	37
Ilustración 11 Base de ritmo tambora-tambora. Flecha descendente: movimiento descendente, flecha ascendente: movimiento ascendente, flecha redonda: giro de muñeca ascendente. D: derecha; I: izquierda, A: golpe abierto, B: golpe bajoneo. (Valencia Rincón, 2004)	38
Ilustración 12 Variaciones de tambora en el ritmo tambora-tambora (Valencia Rincón, 2004) ...	39
Ilustración 13 Goza'o en el ritmo de tambora. La letra Q indica golpe cerrado quemado (Valencia Rincón, 2004).....	39
Ilustración 14 Bordón de la obra Quitate de mi escalera. La palabra min se refiere a acorde menor.	43
Ilustración 15 Transcripción de la melodía de Quitate de mi escalera.....	46

Ilustración 16 Convenciones de escritura rítmica del currulao del libro Arrullos y Currulaos (Ochoa, Convers, & Hernández, 2015).	47
Ilustración 17 Patrón rítmico del currulao, juga, juga grande y torbellino (Ochoa, Convers, & Hernández, 2015).	47
Ilustración 18 Base rítmica de currulao con onomatopeyas. Nota rombo: golpe tapao. Las demás convenciones son iguales a las de la ilustración anterior.	48
Ilustración 19 Adaptación a la batería de la “primera”. Notas con cabeza X en el primer espacio adicional descendente: hi-hat cerrado, tocado con el pie. Notas con cabeza X encerrada: hi-hat abierto, tocado con el pie. Primera línea: bombo. Tercera línea: redoblante.. (Aguilar Bayer, 2015).....	51
Ilustración 20 Adaptación del redoblante y tom para la "segunda". Primer espacio: tom de piso. Tercera línea: redoblante. Las cabezas de notas rombo indican un golpe presionado (Aguilar Bayer, 2015).....	51
Ilustración 21 Adaptación a la batería de la "segunda". Primer espacio adicional descendente: hi-hat con el pie. Primera línea: bombo. Primer espacio: tom de piso. Tercera línea: redoblante (Aguilar Bayer, 2015).....	52
Ilustración 22 Ritmo de rock con el bombo de tamborito en Tumba hombre.	52
Ilustración 23 Fills en la batería de Tumba hombre.	52
Ilustración 24 Acentuaciones de la tambora en el bajo del arreglo de Tumba hombre.....	53
Ilustración 25 Slap, notas muertas y martilladas en el bajo de Tumba hombre.....	53
Ilustración 26 Ilustración 26 Fragmentos melódicos del bajo en el arreglo de Tumba hombre. ...	53
Ilustración 27 Fragmento de power chords utilizados en el arreglo de Tumba hombre.	54
Ilustración 28 Adaptación del ritmo tambora-tambora a la batería. Primera línea: bombo, tercera línea: redoblante, Nota x: hi hat ejecutado con pedal, Nota encerrada: rim-shot en el redoblante. (Aguilar Bayer, 2015).....	56
Ilustración 29 Fragmento de la batería de Tres golpes.....	56
Ilustración 30 Adaptación con sonoridad funk del ritmo tambora-tambora. Nota entre paréntesis: golpe fantasma, Nota X encerrada: Hi hat abierto. (Aguilar Bayer, 2015).	57
Ilustración 31 Adaptación de goza'o a la batería. Notas rombo: golpe presionado. (Aguilar Bayer, 2015).....	57
Ilustración 32 Fragmento de la línea de bajo de Tres golpes con utilización de notas muertas. ...	57

Ilustración 33 Fragmento de la línea de bajo de Tres golpes con golpes similares a los del bombo.	58
Ilustración 34 Ejemplo de slide en el bajo del arreglo de Tres golpes.....	58
Ilustración 35 Fragmento de la guitarra rítmica emulando el tambor currulao en el arreglo de Tres Golpes.....	59
Ilustración 36 Variaciones del tambor currulao en la guitarra rítmica de Tres golpes.....	59
Ilustración 37 Variación del tambor currulao en la guitarra rítmica de la sección del goza'o.....	59
Ilustración 38 Patrón ritmo-armónico introductorio de Quitate de mi escalera.....	61
Ilustración 39 Versión en modo eólico del patrón enseñado por Julio Sánchez utilizado en el arreglo.....	62
Ilustración 40 Versión tonal del patrón enseñado por Julio Sánchez utilizado en el arreglo.....	62
Ilustración 41 Bordón de la Onomatopeya - Cómo suena la marimba, usado en el arreglo.....	62
Ilustración 42 Ondeada de la onomatopeya - comé pintón, usada en el arreglo.....	63
Ilustración 43 Adaptación a la guitarra del patrón rítmico del bombo arrullador.....	63

10 Anexos

Notación de batería. Documento donde se definen las convenciones utilizadas para escribir la batería de los arreglos.

NOTACION BATERÍA - DRUM KEY

The diagram illustrates the notation for various drum parts and articulations. It is organized into three horizontal sections, each with a five-line staff and corresponding labels above the notes.

Section 1: Bombo

- Bombo
- MANTENIENDO PRESIONADO
- HIT HAT PUNTA DE PIE
- HI-HAT TALÓN
- REDOBLANTE
- TOM 1

Section 2: TOM DE PISO

- TOM 2
- TOM DE PISO
- TOM DE PISO PRESIONADO
- HI-HAT
- HI-HAT CERRADO
- HI-HAT ABIERTO
- HI-HAT ABIERTO 2
- RIDE

Section 3: ARTICULACIONES REDOBLANTE

- RIMSHOOT -
- FANTASMA-
- CROSSTICK
- ARO
- BAQUETA SOBRE BAQUETA
- GOLPE ENTRE BAQUETAS

ELABORACIÓN DE JOHAN GAMBOA BASADA EN LA PROPUESTA Y ARTICULACIONES PROPUESTAS POR
JUAN GUILLERMO AGUILAR EN EL DVD BATERÍA COLOMBIANA Y LA NOTACIÓN ESTÁNDAR DE BATERÍA.

Formato de las entrevistas realizadas

27 de octubre de 2020, 5:00pm

Entrevista al maestro Andrés Leiva Cabrales.

La siguiente entrevista semiestructurada tiene como fin indagar sobre el espacio académico Ensamble Jazz-Rock, las temáticas que se abordan en este, así como sus objetivos. Asimismo, pretende conocer un poco de la experiencia que el maestro ha tenido en la ejecución de músicas colombianas y rock en su carrera artística y desde su instrumento, todo esto para enriquecer el proceso reflexivo y creativo de arreglos de la monografía del estudiante Jhoan Gamboa.

Su finalidad es netamente académica e investigativa y su contenido no será difundido por ningún medio diferente al trabajo de grado del autor de la entrevista.

Andrés Leiva Cabrales

Guitarrista eléctrico egresado de Universidad Pedagógica Nacional. Su amplia trayectoria como guitarrista eléctrico es visible principalmente en su trabajo en una de las bandas más emblemáticas del rock nacional: Kraken. Complementa su labor artística con su ejercicio de docente universitario y de asesoría de trabajos de investigación.

Es uno de los maestros que actualmente codirige el espacio académico Ensamble Jazz-Rock.

- ¿Podría contarnos un poco sobre usted? Aspectos educativos y de trayectoria artística.
- ¿Hace cuánto tiempo dirige el ensamble Jazz-Rock?
- ¿Qué temáticas aborda en el ensamble?
- ¿Qué objetivos se propone usualmente en el desarrollo de este espacio académico?
¿Cuáles de estos considera más importantes?
- ¿Ha tenido la oportunidad de dirigir el montaje de música colombiana en el ensamble?
¿Qué experiencias recuerda?
- ¿Cómo llegó a relacionarse con la ejecución de música rock?
- ¿Qué reflexiones musicales y de rock como cultura produjo en usted?
- Desde su experiencia ¿Qué se debe tener en cuenta para la ejecución de música rock?
- ¿Cómo se da el proceso de adaptación de músicas colombianas a la guitarra eléctrica?
- ¿Qué elementos de las músicas tradicionales colombianas que usted ha interpretado considera que pueden tenerse en cuenta para la elaboración de arreglos?
- ¿Qué consideraciones desde la guitarra eléctrica tendría en cuenta la elaboración de arreglos de música colombiana? ¿Qué otras desde el Ensamble jazz-rock?

Elaboró Jhoan Andrés Gamboa Ardila cód: 2013275011

29 de septiembre de 2020, 8:00pm

Entrevista al maestro Francisco Javier Avellaneda.

La siguiente entrevista semiestructurada tiene como fin indagar sobre el espacio académico Ensamble Jazz-Rock, las temáticas que se abordan en este, así como sus objetivos. Asimismo, pretende conocer un poco de la experiencia que el maestro ha tenido en la ejecución de músicas colombianas en su carrera artística y desde su instrumento, todo esto para enriquecer el proceso reflexivo y creativo de arreglos de la monografía del estudiante Jhoan Gamboa.

Su finalidad es netamente académica e investigativa y su contenido no será difundido por ningún medio diferente al trabajo de grado del estudiante.

Francisco Javier Avellaneda

Guitarrista eléctrico egresado de Universidad Pedagógica Nacional. Maestro en músicas colombianas de la universidad El Bosque. Su amplia trayectoria demuestra un claro y profundo interés por la interpretación de música colombiana desde su instrumento, ejemplo de esto es su obra con el Quinteto Leopoldo Federico y su tesis de maestría Adaptación de nueve estudios de bandola andina para guitarra eléctrica solista.

Es uno de los maestros que actualmente codirige el espacio académico Ensamble Jazz-Rock. Además de ser docente de guitarra eléctrica.

- ¿Podría contarnos un poco sobre usted? Aspectos educativos y de trayectoria artística.
- ¿Hace cuánto tiempo dirige el ensamble Jazz-Rock?
- ¿Qué temáticas aborda en el ensamble?
- ¿Qué objetivos se propone usualmente en el desarrollo de este espacio académico?
¿Cuáles de estos considera más importantes?
- ¿Ha tenido la oportunidad de dirigir el montaje de música colombiana en el ensamble?
¿Qué experiencias recuerda?
- ¿Cómo llegó a relacionarse con la ejecución de música colombiana?
- ¿Qué reflexiones produjo en usted?
- Desde su experiencia ¿Qué se debe tener en cuenta para la ejecución de músicas tradicionales?
- ¿Cómo se da el proceso de adaptación de músicas colombianas a la guitarra eléctrica?
- ¿Qué elementos de las músicas tradicionales colombianas que usted ha interpretado considera que pueden tenerse en cuenta para la elaboración de arreglos?
- ¿Qué consideraciones desde la guitarra eléctrica tendría en la elaboración de arreglos de música colombiana? ¿Qué otras desde el Ensamble jazz-rock?

Elaboró Jhoan Andrés Gamboa Ardila cód: 2013275011