

***SENTIRES: LA HIBRIDACIÓN COMO HERRAMIENTA CREATIVA Y
CONEXIÓN ENTRE LO TRADICIONAL Y LO CONTEMPORÁNEO: CUMBIA,
PORRO Y DUB TECHNO, UN DIALOGO ENTRE RITMOS.***

Cindy Esperanza Lozada Camargo

Cód. 2018175027

C.C. 1016039230



UNIVERSIDAD PEDAGOGICA
NACIONAL

Licenciatura en Música, Facultad de Bellas Artes

Departamento de Educación Musical

Universidad Pedagógica Nacional

Bogotá D.C.

2024

***SENTIRES: LA HIBRIDACIÓN COMO HERRAMIENTA CREATIVA Y
CONEXIÓN ENTRE LO TRADICIONAL Y LO CONTEMPORÁNEO: CUMBIA,
PORRO Y DUB TECHNO, UN DIALOGO ENTRE RITMOS.***

Cindy Esperanza Lozada Camargo

Trabajo de grado para optar al título de

Licenciada en música

Néstor Uriel Rojas Melo

Asesor Específico

Manuel Antonio Hernández Martínez

Asesor metodológico

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Bellas Artes

Departamento de Educación Musical

Licenciatura en Música

BOGOTÁ D.C.

2024

Dedicatoria

Quiero dedicar este trabajo a mi mamá, la mujer más increíble y poderosa que conozco, porque sin ella este presente que estoy viviendo no sería posible.

Agradecimientos

En primer lugar, me quiero agradecer a mí misma por ser tan persistente en este camino, que no me fue fácil y siempre hubo obstáculos, pero tuve el amor, la constancia y la paciencia con mi proceso para entender que mi camino es único y esta tesis es el reflejo de ese proceso.

Quiero agradecerle a mi mamá porque sin ella nada de esto sería posible, por su amor incondicional, por creer en mí y por brindarme todas las herramientas posibles para que este camino fuera menos difícil.

Quiero agradecer a mi familia por apoyarme siempre con mucho amor y respeto, por acompañarme en todo este proceso, y creer firmemente en mí y en mis ideas.

También quiero agradecer a mis amigos, a esos que han estado ahí siempre siendo mi apoyo incondicional y mi lugar seguro, esos que me sostienen en los momentos difíciles que tuve mientras hacia esta tesis, ¡Gracias infinitas!

Quiero agradecer a la universidad que gracias a ella soy lo que soy en este momento, a los profesores que tuve desde el inicio de la carrera hasta esta etapa de culminación, a mis asesores Néstor y Manuel.

Por último, pero no menos importante, como dice una de las composiciones de este trabajo, estoy Aquí y Ahora, y me siento inmensamente agradecida por mi presente.

Tabla de contenido

Capítulo 1: Aspectos Generales de la Investigación.....	13
Introducción	13
Delimitación del problema.....	15
Pregunta de investigación	16
Objetivos	16
<i>Objetivo General</i>	16
<i>Objetivos Específicos</i>	16
Justificación	16
Antecedentes	18
Capítulo 2: Marco teórico	21
2.1 Cumbia.....	21
2.1.1 <i>Estilos de Cumbia</i>	23
2.2 Porro.....	27
2.2.1 <i>Origen</i>	27
2.2.2 <i>Estilos del Porro</i>	30
2.3 Biografía del Compositor Luís Eduardo “Lucho” Bermúdez.....	47
2.4 Dub.....	50
2.4.1 <i>Historia del Dub</i>	52
2.4.2 <i>Tipos de Dub</i>	53
2.4.3 <i>Principales Exponentes</i>	54
2.5 Música Electrónica.....	57
2.5.1 <i>Historia</i>	57
2.6 Techno	61
2.6.1 <i>Historia del Techno</i>	62
2.6.2 <i>Primera Era del Techno</i>	63

2.6.4 <i>Segunda Era del Techno</i>	66
2.7 Hibridación.....	67
Capítulo 3: Marco metodológico.....	69
3.1 Técnicas e Instrumentos de Recolección de Datos	71
3.1.1 <i>Entrevista</i>	71
3.1.2 <i>Memoria Personal</i>	72
3.1.3 <i>Reflexión Personal</i>	73
3.1.4 <i>Transcripción Musical</i>	73
3.1. 5 <i>Análisis Musical</i>	74
Capítulo 4: Análisis	75
4.1 Danza Negra	75
4.2 San Fernando.....	85
4.3 Revolution	96
Capítulo 5: Resultados.....	99
5.1 Composición de una Obra en Estilo Cumbia	100
5.2 Composición de una Obra a Ritmo de Porro	101
5.3 Composición de una Obra en Estilo <i>Dub Techno</i>	102
5.4 Descripción del Proceso Compositivo	105
5.4.1 <i>'Suelto'</i>	105
5.4.2 <i>'Aquí y Ahora'</i>	118
Capítulo 6: Conclusiones.....	131
Bibliografía.....	135
Anexos.....	139

Lista de figuras

Figura 1. Caña de millo.	23
Figura 2. Carmelo Torres y su acordeón.....	25
Figura 3. Pacho Galán y su orquesta	26
Figura 4. <i>Banda 19 de marzo de Laguneta</i>	29
Figura 5. Base rítmica de porro de gaitas largas.....	31
Figura 6. Motivo rítmico recurrente en porros de gaitas largas.....	32
Figura 7. Célula rítmica danza, porro de banda sabanera.....	34
Figura 8. Base rítmica sección porro, porro de banda sabanera	34
Figura 9. Base rítmica mambo, porro de banda sabanera.....	35
Figura 10. Ejemplo de tuba en la sección danza, porro de banda sabanera	38
Figura 11. Ejemplo de tuba, secciones de porro y mambo, porro de banda sabanera.....	38
Figura 12. Ejemplo del trombón en la sección danza, porro de banda sabanera.....	39
Figura 13. Ejemplo de sapitos de trombones en sección porro, porro de banda sabanera .	40
Figura 14. Lucho Bermúdez en su estudio	47
Figura 15. King Tubby	55
Figura 16 . Lee Scratch Perry	55
Figura 17. The Mighty Two.....	56
Figura 18. Mad Professor	56
Figura 19. Alexandra Stepanoff interpretando el Theremin	57
Figura 20. Thaddeus Cahill en el telarmonio	58
Figura 21. Maurice Martenot con su instrumento Ondas Martenot	58
Figura 22. Kraftwerk	63
Figura 23. Juan Atkins.....	64
Figura 24. Kevin Saunderson	65
Figura 25. Derrick May	65
Figura 26. Armonía Intro, Danza Negra	76
Figura 27. Armonía sección A, Danza Negra	76
Figura 28. Armonía sección B, Danza Negra	77
Figura 29. Armonía sección C, Danza Negra	77
Figura 30. Armonía sección A', Danza Negra	78

Figura 31. Armonía coda, Danza Negra	78
Figura 32. Melodía introducción, Danza Negra	79
Figura 33. Melodía trompeta, Danza Negra	79
Figura 34. Melodía sección A, Danza Negra.....	80
Figura 35. Reexposición de la melodía principal, Danza Negra	80
Figura 36. Trompetas en la melodía, Danza Negra	81
Figura 37. Melodía sección B, Danza Negra.....	81
Figura 38. Melodía sección C, Danza Negra.....	82
Figura 39. Melodía acompañamiento trompetas, Danza Negra	82
Figura 40. Melodía sección A', Danza Negra.....	83
Figura 41. Melodía coda, Danza Negra.....	84
Figura 42. <i>Intro A, San Fernando</i>	85
Figura 43. Coro B, San Fernando	86
Figura 44. Vientos C, San Fernando.....	86
Figura 45. Verso D, San Fernando.....	87
Figura 46. Función armónica de V7, San Fernando	87
Figura 47. Coro B, San Fernando	87
Figura 48. Solo E, San Fernando.....	88
Figura 49. Desarrollo melodía tema D, San Fernando	88
Figura 50. Coro F, San Fernando.....	89
Figura 51. Melodía, intro A, arpeggio, San Fernando	89
Figura 52. Melodía, intro A, nota de paso, San Fernando	90
Figura 53. Melodía clarinetes, San Fernando	90
Figura 54. Melodía Coro B, San Fernando.....	91
Figura 55. Melodía vientos C, San Fernando	91
Figura 56. Reexposición del tema, San Fernando	91
Figura 57. Melodía compás 18, San Fernando	92
Figura 58. Melodía compás 19, San Fernando	92
Figura 59. Melodía compás 26, San Fernando	93
Figura 60. Melodía parte E, San Fernando.....	94
Figura 61. Melodía verso, San Fernando.....	94

Figura 62. Melodía solo E, San Fernando	95
Figura 63. Melodía, segunda parte, parte D, San Fernando	95
Figura 64. Armonía sección A, Suelto.....	106
Figura 65. Armonía coro, Suelto	107
Figura 66. Armonía estrofa, Suelto.....	107
Figura 67. Armonía sección B, Suelto.....	107
Figura 68. Armonía coro, sección B, Suelto.....	108
Figura 69. Armonía estrofa, sección B, Suelto	108
Figura 70. Armonía solo, sección B, Suelto	108
Figura 71. Armonía sección C, Suelto.....	109
Figura 72. Armonía coro, sección C, Suelto.....	109
Figura 73. Armonía sección A, Suelto.....	109
Figura 74. Melodía sección A, Suelto	110
Figura 75. Melodía sección B, Suelto	111
Figura 76. Ejemplo sección C, Danza Negra	111
Figura 77. Melodía sección C, Suelto	112
Figura 78. Patrón tambor alegre, cumbia	113
Figura 79. Contratiempos tambor llamador, cumbia.....	113
Figura 80. Motivo rítmico guacharaca, cumbia de acordeón	114
Figura 81. Bombo en el Dub Techno.....	114
Figura 82. Armonía introducción, Aquí y Ahora.....	119
Figura 83. Armonía del coro, Aquí y Ahora.....	119
Figura 84. Armonía sección A, Aquí y Ahora	119
Figura 85. Armonía coro, Aquí y Ahora	120
Figura 86. Armonía sección B, Aquí y Ahora	120
Figura 87. Armonía estrofa, Aquí y Ahora	120
Figura 88. Armonía puente A, Aquí y Ahora.....	121
Figura 89. Armonía solo, Aquí y Ahora	121
Figura 90. Armonía puente A, Aquí y Ahora.....	122
Figura 91. Armonía coro, Aquí y Ahora	122
Figura 92. Armonía sección B con coda, Aquí y Ahora	123

Figura 93. Melodía sección A, Aquí y Ahora	123
Figura 94. Contramelodía sección A, Aquí y Ahora.....	124
Figura 95. Ejemplo sección C, San Fernando	124
Figura 96. Melodía sección B, Aquí y Ahora	125
Figura 97. Contramelodía sección B, Aquí y Ahora.....	125
Figura 98. Ejemplo sección E, San Fernando.....	126
Figura 99. Melodía voz, Aquí y Ahora	127
Figura 100. Motivos rítmico recurrente del porro de gaitas largas	127
Figura 101. Bombo Dub Techno	128

Lista de Tablas

Tabla 1. Bases rítmicas del bombo según el tipo de mambo	36
Tabla 2. Categorías de análisis	70
Tabla 3. Formato recolección datos entrevista	72
Tabla 4. Formato recolección de datos memoria personal	73
Tabla 5. Formato de gran dimensión	74
Tabla 6. Formato de mediana dimensión.....	74
Tabla 7. Formato de pequeña dimensión	75
Tabla 8. Forma ‘Danza Negra’	75
Tabla 9. Instrumentación canción Danza Negra.....	84
Tabla 10. Forma ‘San Fernando’	85
Tabla 11. Instrumentación ‘San Fernando’	96
Tabla 12. Cuadro de análisis ‘Revolution’	97
Tabla 13. Forma composición ‘Suelto’	106
Tabla 14. Instrumentación Suelto	115
Tabla 15. Forma composición ‘Aquí y Ahora’	118
Tabla 16. Instrumentación Aquí y Ahora.....	128

Resumen

La formación de los estudiantes de licenciatura en música, en el país, comprende habilidades y formas de pensamiento, que son necesarias para un ejercicio educativo y artístico innovador y transformador; desde los escenarios académicos de la Licenciatura en Música de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional, se cultivan habilidades, que enriquecen la dimensión educativa del país y contribuyen de manera significativa a la dimensión artística y cultural.

Con el objetivo de aportar elementos que permitan el desarrollo de investigaciones que enriquezcan el panorama artístico, educativo y cultural del país, se diseña un estudio con enfoque cualitativo, en la línea de investigación-creativa que, haciendo uso de diferentes instrumentos de recolección de datos, permite explorar el fenómeno de la hibridación, desde la experiencia y percepción de compositores que han innovado con diferentes colores y matices en el escenario musical.

Herramientas como entrevistas semiestructuradas; memoria y reflexión personal; análisis y transcripción musical, permiten establecer un puente de conexión entre la música tradicional del caribe colombiano, y la música contemporánea, fruto de la evolución tecnológica, a saber, se realizará una hibridación que contenga elementos de la cumbia, el porro y el *dub techno*, la cual se verá materializada en dos composiciones, llamadas *Suelto* y *Aquí y Ahora*. Estas composiciones no solo comprenden una exploración e investigación consciente por parte de la autora, sino que también tiene una base sólida al apoyarse en el estudio de exponentes de los géneros musicales, como Lucho Bermúdez y Dj Andy Martin.

Palabras clave: Hibridación, porro, cumbia y *dub techno*.

Capítulo 1: Aspectos Generales de la Investigación

Introducción

Desde los escenarios de formación de la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional, (en adelante, UPN), se cultivan las dimensiones creativas de los estudiantes, la importancia de desarrollar trabajos de investigación que nutran dicho escenario, radica en la necesidad de explorar y enriquecer la forma en que se conoce y se interactúa con el arte, esto, con el fin de responder a un compromiso existente con las realidades educativas y culturales del país, desde el escenario académico.

En la escena artística, los licenciados en música se enfrentan a diversos retos, que ponen a prueba su capacidad interpretativa y creativa; reconocer y comprender la influencia de las músicas tradicionales en el desarrollo de nuevos estilos, permite explorar el mundo de la composición musical, desde la hibridación, mundo en el que puede desarrollar una gama de sonidos que son nuevos y atractivos; la fusión de géneros musicales, no solo posibilita un escenario de dialogo constante, entre las formas, armonías, ritmos y melodías, de los mismos, sino que también permite entablar un intercambio en las nociones culturales y sociales que contextualizan a dichos géneros .

La tradición musical de la costa atlántica colombiana, se encuentra representada por géneros emblemáticos como la cumbia y el porro, los cuales datan de una construcción cultural, que proyecta parte de la identidad de la población colombiana; la influencia de músicos como Lucho Bermúdez, y su legado en el ámbito artístico, permiten comprender el impacto que tiene la composición en la propuesta de una innovación musical.

Por otra parte, el estudio y abordaje de estilos musicales contemporáneos, como el *dub techno*, los cuales han revolucionado la escena electrónica global, permite reconocer el rol que desempeña la evolución tecnológica, en el ámbito musical, pues lo ha dotado de colores y sonoridades y hacen de la música, una experiencia que va más allá de las fronteras de lo auditivo. En la presente investigación, se explorará la innovación del Dj Andy Martin, *deejay* latinoamericano, que aporta perspectivas únicas, ya que su repertorio se diferencia del *dub techno* habitual, gracias a sus raíces latinoamericanas; sus aportes serán analizados metodológicamente, para comprender cómo se puede llevar a cabo una hibridación exitosa entre lo tradicional y lo contemporáneo.

Abordar la composición de géneros tradicionales colombianos del Caribe, como la cumbia y el porro y fusionarlo con el *dub techno*, resulta ser una experiencia enriquecedora, tanto para la investigadora, como para quienes decidan leer la presente investigación, pues se puede tomar como punto de partida para futuras investigaciones, que pretendan la creación de nuevas obras musicales que, desde la hibridación, rescaten lo tradicional y reconozcan el valor de lo contemporáneo.

En el presente documento, se consigna el desarrollo de una investigación exhaustiva que abarcará el análisis musical comparativo, el estudio de la estructura armónica y melódica, en la cumbia y el porro del atlántico colombiano, así como la exploración de técnicas de producción electrónica aplicadas en el *dub techno*. Este trabajo no solo pretende enriquecer el campo de la composición musical, sino también abrir nuevas puertas a la creatividad y la experimentación en la música colombiana contemporánea; al fusionar la herencia musical del Caribe con sonoridades electrónicas innovadoras, se busca revitalizar y resignificar la identidad sonora de Colombia, proponiendo nuevas formas de expresión que dialoguen con el pasado y el presente de manera armoniosa y enriquecedora.

Para llevar a cabo este estudio, se realizará un análisis musical detallado de las composiciones *Danza Negra* y *San Fernando*, de Lucho Bermúdez y la obra *Revolution* de Dj Andy Martin, que permitirá desglosar sus componentes melódicos, armónicos y rítmicos, así como evidenciar su influencia en la creación de las composiciones *Suelto* y *Aquí y ahora*, las cuales representan un experimento audaz que fusiona la energía festiva del porro y la cumbia, con la textura envolvente y los ritmos hipnóticos del *dub techno*; dichas composiciones buscan crear un puente entre lo tradicional y lo contemporáneo, explorando nuevas posibilidades sonoras y estéticas en un diálogo creativo entre tradición y vanguardia.

El presente documento se encuentra estructurado desde un enfoque cualitativo, que permite el uso de instrumentos de recolección de datos, tales como la entrevista semiestructurada, el análisis musical, la transcripción musical, la memoria personal y la reflexión personal, haciendo de la investigación un estudio con una base sólida que busca contribuir al enriquecimiento del panorama musical colombiano, promoviendo la experimentación y la innovación a través de la fusión de géneros y estilos, esto con el fin de aportar elementos significativos al proceso de formación de los estudiantes de la Licenciatura en Música de la UPN y que los mismos evidencien en su práctica, un espacio de desarrollo, innovación y creación,

desde las herramientas de la hibridación, por consiguiente, el presente documento se comprende como un elemento útil para la búsqueda de nuevas sonoridades, apoyando así, los futuros procesos de formación e investigación.

Delimitación del problema

En la actualidad todo lo que rodea al ser humano se rige por la tecnología y la música no es la excepción, y comprendiendo que el uso de tecnologías en el ámbito musical cada vez es más frecuente e importante. Se entiende que la creación de nuevas sonoridades se rige por procesos tecnológicos y que la labor del músico actual, al que le interesan esas diferentes, pero cada vez más usadas, maneras de hacer música, es entender y apropiarse las nuevas sonoridades para poder complementar y enriquecer las ideas musicales.

En el ámbito académico de la formación musical en Colombia, las técnicas europeas son los modelos de enseñanza, sin embargo, con el pasar del tiempo se ha dado valor a la enseñanza de músicas tradicionales y se han empezado a implementar dentro del *pensum* de carreras que se ofertan en instituciones como la UPN y la Facultad de Artes - ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, por mencionar algunas, pero a pesar de esto, la mayoría de los conocimientos que se adquieren son basados en la escuela musical clásica. Ahora bien, teniendo en cuenta que la industria musical ha crecido de una manera exponencial, con una gran cantidad de géneros los cuales en su mayoría contienen herramientas e instrumentos electrónicos, emerge la necesidad de inculcar este tipo de conocimientos dentro de los *pensum* de las instituciones educativas nacionales.

Esta necesidad es evidente en el proceso de creación musical del estudiante, pues cuando este quiere construir a partir de la fusión o la hibridación de géneros tradicionales con géneros electrónicos, se encuentra con el obstáculo de no poseer las herramientas necesarias para lograr dicho desarrollo. Si bien es cierto que la composición se basa en su mayoría en la experimentación, es importante que el músico que está en proceso de formación profesional tenga un método o varios métodos aprendidos en la academia, para lograr con éxito una composición fusionando géneros tradicionales y géneros electrónicos.

Por consiguiente, el presente proyecto de investigación-creación se desarrolla con la intención de suplir la necesidad de la autora de explorar su parte creativa como músico a raíz de las experiencias vividas y aprendidas a lo largo de su formación académica, de modo que se

posibilite la articulación de dos grandes pasiones cultivadas en este proceso como lo son la música caribeña colombiana y la electrónica.

Pregunta de investigación

¿Como abordar metodológicamente la composición de géneros tradicionales colombianos del Caribe (cumbia y porro) hibridándolos con *dub techno*, a partir de la caracterización de la propuesta armónica, rítmica y melódica, empleada por el maestro Lucho Bermúdez en las obras *Danza Negra* y *San Fernando* del álbum *Fantasia Tropical* y la propuesta rítmica y de producción electrónica empleada por el Dj Andy Martin con el tema ‘*Revolution*’?

Objetivos

Objetivo General

Componer dos obras en géneros de Cumbia y Porro hibridándolas con *Dub techno*, a partir de la caracterización de los elementos armónicos, melódicos y rítmicos utilizados por el compositor Lucho Bermúdez en las obras *Danza Negra* y *San Fernando* y de igual manera aspectos rítmicos y de producción electrónica del *dub techno*, utilizados por el Dj Andy Martin con el tema *Revolution*.

Objetivos Específicos

- Caracterizar los principales elementos armónicos y melódicos del análisis de las obras *Danza Negra* y *San Fernando* de Lucho Bermúdez.
- Describir los principales elementos rítmicos y de producción electrónica del Dj Andy Martin.
- Desarrollar un proceso de exploración creativa a partir de la hibridación, con la experimentación de los nuevos elementos tecnológicos de la producción musical.

Justificación

La música es un lenguaje universal que trasciende fronteras culturales y temporales, su estudio y practica permiten la exploración de la diversidad y complejidad del ser humano, en este contexto el presente proyecto de investigación surge como una iniciativa multidisciplinaria que busca explorar y aprovechar el potencial de la música para contribuir al enriquecimiento cultural, al desarrollo artístico y a la innovación educativa.

En el contexto académico musical, la autora se ha percatado de la escasez de literatura colombiana que aborde temas como las fusiones de ritmos tradicionales con elementos modernos, especialmente en el contexto de la música electrónica, esta carencia de recursos bibliográficos constituye una gran motivación fundamental para la presente investigación, el propósito principal es proporcionar un recurso valioso a futuros estudiantes y académicos interesados en explorar temas similares en el ámbito de la investigación musical. Al crear un proyecto de literatura accesible sobre la hibridación de ritmos tradicionales y modernos en la música colombiana, se busca facilitar y enriquecer el trabajo de aquellos que deseen profundizar en este campo, fomentando el desarrollo y la difusión del conocimiento en esta disciplina.

En la presente investigación se desarrolla una reinterpretación de dos ritmos tradicionales del Caribe colombiano mediante la hibridación de sonidos modernos electrónicos, como el *dub techno*, esto, a través de dos composiciones que proponen una sonoridad innovadora y creativa. Este enfoque pretende revitalizar y dar una nueva perspectiva a la música tradicional, incorporando elementos contemporáneos que reflejen la diversidad de la cultura colombiana, asimismo, la investigación pretende explorar el potencial de la hibridación musical como una herramienta para preservar y enriquecer el patrimonio cultural, así como para estimular la experimentación artística en las nuevas generaciones, no solo de docentes y artistas, sino de público u oyentes en general.

Esta investigación se desarrolla con el objetivo de identificar y comprender los recursos musicales fundamentales, del porro y la cumbia, empleadas por el Maestro Lucho Bermúdez, así como del *dub techno* empleados por el Dj Andy Martín, de modo que pueda brindar a la autora, las herramientas musicales necesarias para enfrentarse al proceso creativo de composición y lograr la reinterpretación deseada al explorar y desentrañar los elementos característicos de estos dos géneros musicales distintivos, se pretende dotar a la compositora de un conocimiento sólido y profundo que le permita fusionar eficazmente ambos estilos en su trabajo creativo.

Por consiguiente, este proyecto de investigación-creación se lleva a cabo con el propósito de utilizar los recursos de la música tradicional en este caso el porro y la cumbia como punto de partida de nuevas sonoridades, mediante la generación de nuevas texturas y sensaciones con la ayuda de nuevas tecnologías, específicamente el *dub techno*. Estas nuevas dinámicas y fusiones musicales no solo buscan revitalizar y reinterpretar la música tradicional, sino también establecer un puente con las nuevas generaciones que se sienten atraídas por la música electrónica, pues al

combinar elementos tradicionales y modernos, se pretende crear un lenguaje musical innovador y atractivo que resuene con un público contemporáneo, contribuyendo así a la preservación de la música tradicional, en un contexto de constante cambio y evolución tecnológica.

Aunado a lo anterior, es necesario mencionar que la investigación posee una significativa relevancia social y cultural, pues además de celebrar la riqueza y la diversidad de la música colombiana, también promueve el entendimiento cultural y el respeto por las tradiciones musicales de diferentes comunidades. Este proyecto invita a la reflexión sobre la evolución de la identidad cultural y el papel de la música en la misma, se espera que este proyecto contribuya a fortalecer los lazos sociales y culturales, promoviendo el dialogo y la apreciación mutua entre diferentes grupos culturales y generaciones, fomentando un sentido de pertenencia cultural.

La experimentación artística al hibridar géneros musicales tradicionales con elementos contemporáneos, es un rasgo característico de la presente investigación, ya que esta combinación creativa proporciona a los artistas una manera para explorar nuevas formas de expresión musical, rompiendo con las convenciones establecidas y desafiando los límites de la creatividad, al ofrecer un espacio para la experimentación y la innovación, este proyecto invita y motiva a los músicos a explorar nuevas técnicas, sonoridades y narrativas musicales, permitiendo expandir sus horizontes artísticos y desarrollar su propio lenguaje musical. Aunado a lo anterior, al promover la diversidad estilística y la apropiación de músicos de las nuevas posibilidades sonoras, es posible contribuir a enriquecer el panorama musical contemporáneo y a mantener viva la tradición de la experimentación artística en el ámbito musical.

Finalmente, es importante resaltar que este proyecto de investigación se propone como una herramienta para la generación de conocimiento interdisciplinario al integrar diversas áreas de estudio, como la música tradicional, la tecnología y la composición musical contemporánea, permitiendo que se exploren nuevas posibilidades creativas y se cultive el entendimiento y la apreciación de la música desde múltiples perspectivas, además al involucrar a investigadores y músicos de diferentes campos, se fomenta el intercambio de conocimientos y la colaboración, creando un ambiente propicio para la innovación y el descubrimiento.

Antecedentes

En el marco de esta investigación es importante adentrarse en el material bibliográfico que aborda la cumbia y el porro, estos géneros musicales asentados en la vasta tradición cultural

de Colombia, han sido objeto de análisis y estudio por parte de numerosos investigadores a lo largo del tiempo, desde obras clásicas hasta investigaciones contemporáneas. A continuación, se mencionarán algunas investigaciones que tienen afinidad o una relación importante con el presente proyecto de investigación, proporcionando una base sólida para el análisis posterior de estos géneros.

La discusión que se desarrolla respecto al concepto de cumbia en *El libro de las cumbias colombianas* por Juan Sebastián Ochoa, Carlos Javier Pérez y Federico Ochoa (2017), así como el planteamiento sobre los tres tipos de cumbia, a saber: cumbia del conjunto de flauta de millo, cumbias de acordeón y cumbias de orquesta, a partir del análisis de cada estilo con la ayuda de la transcripción de 90 partituras divididas en las tres categorías, serán elementos de suma importancia para el abordaje de la noción de cumbia en la presente investigación.

Los diferentes porros de Colombia, libro escrito por Juan Sebastián Ochoa Escobar *et al.*, (2022), en el que se habla sobre los diferentes tipos de música llamados porro en Colombia: porros de banda sabanera, de orquesta de salón, de conjunto de gaitas largas y de los conjuntos parranderos del Eje Cafetero, y los autores desarrollan como producto final un análisis y una categorización propuesta, la transcripción de 95 piezas, un análisis crítico del proceso creativo y un disco con las composiciones de los investigadores.

La cartilla *Pitos y tambores, cartilla de iniciación musical* por Victoriano Valencia (2004) propone como apoyo y guía pedagógica, para los profesores de música tradicional, pues desarrolla un análisis detallado identificando cinco formatos instrumentales (tambora, son de negro, millo, gaitas y banda) junto con sus áreas de influencia, cualidades de la práctica, composición instrumental y los géneros o ritmos más representativos de cada tipo, por tanto, esta guía presenta una serie de actividades secuenciales diseñadas para ayudar en la comprensión y dominio de los elementos del ritmo de dichos géneros.

Por otra parte, respecto a la bibliografía relacionada al *dub techno* y la influencia en el enfoque de la composición, el libro *Techno Rebelde, un siglo de músicas electrónicas* por Ariel Kyrou (2006), es un manifiesto sobre la historia de la música electrónica, ofrece una visión crítica sobre cómo la tecnología impacta y moldea la cultura contemporánea, cómo ha influido en la evolución de géneros como el *Dub* y el *Techno* desde la composición hasta la producción y la difusión, por otro lado, el libro destaca la importancia de la innovación y la experimentación en el ámbito tecnológico y cultural. Como los artistas de géneros electrónicos han adoptado y adaptado

nuevas tecnologías para explorar sonidos, técnicas de producción y estructuras musicales innovadoras, contribuyendo así a la evolución de estos géneros.

Resulta fundamental explorar la importancia de la bibliografía sobre hibridación cultural y sus implicaciones en la sociedad, al revisar esta bibliografía se identifican conexiones entre estos procesos y la propuesta de composición propuesta en este proyecto, este vínculo sugiere que comprender la hibridación cultural puede enriquecer la práctica compositiva.

En el texto *Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad* por Néstor García Canclini (1989) el autor examina las complejas interacciones entre diferentes culturas, sobre todo en el contexto Latinoamericano marcado por la globalización, la migración y la modernización. Canclini enfrenta la noción de una cultura pura y homogénea, argumentando que las culturas contemporáneas están constantemente en procesos de hibridación, mezclando elementos tradicionales y modernos, locales y globales. Asimismo, el autor analiza una variedad de fenómenos culturales para explicar cómo se producen y negocian las identidades culturales, y a su vez, explora las estrategias que las personas usan para participar en las dinámicas ya sea adaptando, resistiendo o reinterpretando elementos culturales diversos.

Ahora bien, la revisión bibliográfica existente en el campo de la composición musical revela una amplia discusión en torno a la amalgama de géneros musicales, como una vía para la innovación creativa y la expresión artística, al adentrarse en la búsqueda de diferentes tesis se puede identificar similitudes entre las estrategias empleadas en la hibridación de géneros, en otras investigaciones y la propuesta abordada en este proyecto.

El trabajo de investigación llamado *Marimbeat : Currulao y disco house, hibridación musical y exploración socio cultural para la difusión de la música tradicional del Pacífico sur en espacios culturales de la ciudad de Bogotá*, desarrollado por María Bayona (2023), tuvo como principal objetivo hacer hincapié entre las características musicales y sociales de las personas que viven en el Pacífico surcolombiano a través de la realización de una composición musical donde se argumenta una hibridación musical y cultural con Currulao y Disco House con el objetivo de divulgar la obra en espacios culturales de la ciudad de Bogotá haciendo uso de un análisis de la interpretación de las músicas del Pacífico sur y del género Disco House.

El proyecto de grado, llamado *Edmundo a dos caras sistematización de la experiencia de transcripción, análisis, adaptación y producción de nuevas versiones de “Güepa Je” y “Evocación” de Edmundo Arias* por Crithian Salazar, et al., (2016), hace seguimiento a un

proceso creativo musical que se enfoca en la transcripción, el análisis, la adaptación, y la producción musical de un *extended play* (también llamado mini álbum, en adelante, EP) que tiene nuevas versiones de dos temas del director, arreglista y compositor Edmundo Dante Arias Valencia, músico contemporáneo a Lucho Bermúdez y Pacho Galán; el EP incluye una versión del bolero *Evocación* en géneros bachata y reggae y *Güepa Je* intervenida con elementos de la *Electronic Dance Music*.

Finalmente, el trabajo de investigación “*El Salado*” *Una composición en género de pasillo y gaita a partir de las visiones creativas del maestro “Lucho” Bermúdez*, realizado por Miguel Robayo (2020), tiene como prioridad la aplicación de un laboratorio sonoro a una composición inicial en género de pasillo y gaita que se enriquece de la intervención de los intérpretes, la obra contiene elementos musicales extraídos del análisis del estilo de cuatro de las obras del maestro Lucho Bermúdez. La labor del compositor implica fusionar en una perspectiva cohesiva la obra de Lucho Bermúdez, una de las corrientes de las compositivas del Maestro Victoriano Valencia y las reflexiones aportadas por un laboratorio sonoro, donde no se limita a tener en cuenta esas tres influencias para enriquecer la composición, sino que también destacan las elecciones del compositor para reflejar su visión interna en la obra.

Capítulo 2: Marco teórico

2.1 Cumbia

La Cumbia es un ritmo tradicional y un baile folclórico del Caribe Colombiano que se ha desplegado por toda Latinoamérica produciendo diferentes maneras de interpretarse, como género musical en Colombia no fue sobresaliente hasta mediados del siglo XX, según Ochoa (2015) y Ochoa (2016) la palabra ‘cumbia’ es el género abarcador o el ritmo madre del cual derivan muchos otros ritmos como el porro, la gaita, el bullerengue, la tambora, el chande, el merecumbé y, en general, todo tipo de fusiones, novedades e hibridaciones que mantengan la misma estructura rítmica básica.

La cumbia, como cualquier otro concepto, es una construcción social. En este sentido, no se trata de una entidad ontológica que hay que descubrir sino más bien de una creación humana que está en permanente transformación y negociación es una construcción social. Lejos de ser una música que ha sido descubierta de una vez y para siempre, es más bien una categoría mutante que se hace y rehace

permanentemente a través de las prácticas y los discursos (Ochoa, 2016, p. 32).

La cumbia es un ritmo representativo de Colombia, emerge de las interacciones entre ‘negros’ e ‘indios’, y posteriormente, los españoles, pues tal como afirma Zapata (2010) la cumbia es “*de origen mestizo y más tarde sometida al influjo hispánico, hasta convertirse en nuestros días en un baile triétnico*” (p. 189), es procedente de la zona geográfica llamada depresión Momposina, precisamente del país indígena Pocabuy, el cual se extendía a lo largo del río Tucurín, actual Magdalena, y se conformaba por Chilloa, Chimí, Chiriguaná, Chimichagua, El Banco, Guamal, Guataca, Mompox y Tamalameque (Portaccio, 1995).

El constante contacto de indios y negros durante la servidumbre colonial y las reglas impuestas por sus amos esclavistas produjo la fusión de sus expresiones musicales, los indígenas aportaron instrumentos de viento como la gaita, los africanos aportaron los tambores, así como la fusión de sus bailes con las danzas indígenas, y los españoles, aportaron el idioma español en el que se cantaba, también el vestuario que viene del estilo flamenco de Andalucía. Al principio, esta era una danza de cortejo entre hombres negros y mujeres indias, cuando comenzaron los matrimonios mutuos; la cumbia se baila por parejas de hombres y mujeres que no se tocan sino se giran en círculos alrededor de los músicos y las mujeres sostienen velas, el lugar en el que se desarrolla el baile, es conocido como rueda de cumbia o ‘cumbiamba’ (Zapata, 2010).

En la historia de la cumbia existieron diferentes modalidades desde el siglo XIX y comienzos del siglo XX, primero la ‘música de gaitas’ emerge con escaso repertorio, luego llegó la ‘música de flauta de millo’ con un repertorio de gran importancia, después emergió la ‘música de acordeón’, su aparición se le confiere a Andrés Landero, (distinguido como el rey de la cumbia) y, por último, apareció la ‘música de orquestas de salón’ en las décadas veinte, treinta y cuarenta del siglo XX, con conjuntos del estilo de las *Big Band* norteamericanas y cubanas como la de Pacho Galán, Edmundo Arias y Lucho Bermúdez, entre otras. Estos cuatro tipos de música tienen semejanza en un aspecto rítmico con tempo moderado, la métrica binaria con subdivisión binaria y la acentuación permanente del contratiempo, sin embargo, en lo que corresponde a aspectos melódicos, armónicos y tímbricos son aspectos diferentes en cada formato. Las cumbias pueden ser instrumentales o cantadas y tiene una métrica binaria (compases de 2/2, 2/4, 4/4), con un tempo moderado y un acento constante en el contratiempo marcado por el llamador y las maracas o guache.

Un análisis del repertorio muestra que la mayoría de las cumbias están en modo mayor y tienen armonías simples, utilizando funciones armónicas de tónica y dominante. Las melodías suelen basarse en 3 o 4 motivos cortos, que se repiten con pequeñas variaciones en ritmo, altura y adornos y luego pasan al siguiente motivo siguiendo la misma lógica; después de presentar los motivos, el conjunto puede regresar a ellos en cualquier orden y repetirlos según la duración requerida, sin embargo, algunas cumbias que presentan melodías modales (Ochoa, *et al.*, 2017).

2.1.1 *Estilos de Cumbia*

A) **Cumbia de caña de millo y gaita**

En este estilo de cumbia la caña de millo, también nombrada pito atravesado, es el instrumento melódico; en la percusión se encuentra el tambor alegre, tambor llamador (bambuquito), tambora, maracones o guache; este tipo de cumbia puede ser instrumental o cantada, algunos de sus exponentes son Efraín Mejía, Juan Corralito y Pedro ‘Ramaya’ Beltrán.

- ***Cumbia de flauta de millo***

La música del conjunto de flauta de millo tiene raíces antiguas, los primeros registros grabados del instrumento datan de la década de 1960, los discos de la agrupación *La Cumbia Soledaña*, liderada por Pedro ‘Ramaya’ Beltrán como millero, son muy importantes en la creación de la tradición actual del millo (Ochoa, *et al.*, 2017), la cual tiene alrededor de sesenta años de historia. El conjunto de flauta de millo principalmente toca tres ritmos: cumbia, puya y porro (también llamado ‘jalaito’ o ‘son corrido’).

Figura 1

Caña de millo



Nota: La figura 1 muestra una caña de millo. Tomado de: Aventuras de una flauta de millo, de Gustavo Colorado, 2019, La cola de rata (<https://www.lacoladerata.co/opinion/aventuras-de-una-flauta-de-millo/>).

- ***Cumbia de gaita***

La música tradicional de gaitas largas es muy importante en el Caribe colombiano por su tradición ancestral, está presente, principalmente, en la región de los montes de María, en los departamentos de Bolívar y Sucre. Los festivales más destacados de esta música se celebran en San Jacinto, Bolívar y Ovejas, Sucre, donde la tradición está arraigada desde hace más de 20 años. Los Gaiteros de San Jacinto formados en los años 50 son el grupo más reconocido en Colombia y han sido clave en la difusión nacional e internacional de esta música.

Los autores Ochoa, *et al.*, (2017), afirman que a menudo se dice que la ‘verdadera’ cumbia colombiana comenzó en los conjuntos de gaita, sin embargo, los conjuntos suelen interpretar principalmente gaita, porro y merengue (a veces llamado puya), haciendo de la cumbia un género mínimo en el repertorio, rara vez la tocan en fiestas, no es requisito en el festival de Ovejas y apenas aparece en las grabaciones.

B) Cumbia de acordeón

Como su nombre lo indica, se identifica por el acordeón, el cual es un instrumento de origen europeo, apoyado por una caja de doble repercusión de 30 centímetros de alto o de un solo parche del mismo tamaño; este tipo de formato también tiene guacharaca o trozo de ‘caña de lata’ (se llama así porque se hace de un bambú especial que tiene ese nombre), la guacharaca es hueca en una tercera parte de su grueso, tiene ranuras a lo largo y otras transversales; en ocasiones este estilo de cumbia también incluye la conga, el timbal, el bajo eléctrico, así como instrumentos de viento, tales como saxofones y bombardinos, como se puede evidenciar en la agrupación *Los Corraleros de Majagual*.

Las cumbias de acordeón, aunque no son comúnmente mencionadas en la historia de la cumbia, tienen un repertorio amplio y características musicales específicas, también es importante mencionar que jugaron un papel importante en la expansión de la cumbia en América Latina. Algunos de sus principales intérpretes son: Andrés Landero, Los Corraleros de Majagual,

Alejandro Durán, Gilberto Torres, Policarpo Calle, Alfredo Gutiérrez, Lisandro Meza y Nafer Duran, entre otros.

Figura 2

Carmelo Torres y su acordeón



Nota: La figura 2 es un retrato de Carmelo Torres con su acordeón. Tomado de: La cumbia sabanera de Carmelo Torres, de Ignacio Mayorga Alzate, 2022, Revista Bácanika (<https://bacanika.com/articulo/carmelo-torres>)

Las cumbias de acordeón se empezaron a grabar en la década de los 50, el exponente más destacado es Andrés Landero, originario de San Jacinto, Bolívar y conocido como el ‘el rey de la cumbia’; inicialmente tocaba el tambor con el grupo *Gaiteros de San Jacinto*, lo que influyó la creación melódica de las cumbias de acordeón, que a menudo emplean el modo dórico, característico de la música de gaitas largas, además muchas de ellas alternan entre el modo dórico y el eólico, lo que genera una ambigüedad entre la sexta menor y mayor.

C) Cumbia orquestal

A esta cumbia se le ha otorgado el formato típico de orquesta de la Costa del Caribe utilizando vientos metales y cañas como, el saxofón, el clarinete, la trompeta, el trombón, entre otros, así como instrumentos de percusión (que homologan las percusiones autóctonas) como las congas, el timbal, la batería y otros. Entre las orquestas que empezaron con este formato se destacan la *Atlético Jazz Band*, la *Orquesta "A" Numero 1 De José Pianeta Pitalúa* y la *Orquesta Emisora Fuentes*, en estas agrupaciones comenzaron la mayoría de los músicos que, en las

décadas siguientes, asimismo, es importante resaltar la importancia de *Discos Fuentes*, en cuanto a la producción y difusión de este formato, en ciudades como Medellín y Bogotá, ya que promueve la consolidación de iconos, tales como Lucho Bermúdez, Pacho Galán, Clímaco Sarmiento y Rufo Garrido, entre otros.

Figura 3

Pacho Galán y su orquesta



Nota: La figura 3 muestra a Pacho Galán y su orquesta. Tomado de: Pacho Galán, el niño que se convirtió en rey, de Rodolfo Rodríguez Llanos, 2022, Radio Nacional de Colombia (<https://www.radionacional.co/musica/bandas-colombianas/pacho-galan-el-nino-que-se-convirtio-en-rey>).

Las cumbias de flauta de millo y las de acordeón, tienen orígenes en tradiciones musicales rurales y campesinas, se transmitían oralmente y se tocaban en eventos locales, en casas y pueblos; desde los años 30 se comenzaron a grabar orquestas de baile interpretando música local, lo que marcó el inicio de la industria discográfica en Colombia, en los años 60 las canciones de cumbia de orquesta están relacionadas con la producción musical masiva y fueron creadas para ser grabadas en discos y difundidas en los medios de comunicación.

En la década de 1930 las orquestas de baile del Caribe colombiano influenciadas por las grandes orquestas cubanas y las *big bands* estadounidenses, como se ha mencionado previamente, comenzaron a incluir en su repertorio músicaailable con un toque local, fusionando sonidos de las bandas pelayeras con instrumentación más moderna como congas, batería, maracas y saxofones, en lugar de bombardinos, estos cambios de instrumentación

permitieron que estas orquestas fueran aceptadas en círculos sociales de élite, en contraste con las bandas más tradicionales asociadas con eventos populares como las corralejas.

Músicos como Lucho Bermúdez adaptaron melodías tradicionales de gaitas y flautas de millo para orquesta, popularizándolas a nivel nacional e internacional, pero se argumenta que este proceso no solo implicó hacer estas músicas locales con un estilo más formal, sino que también se crearon nuevos repertorios para satisfacer el mercado y los gustos de las clases medias y altas; las orquestas de baile abandonaron los instrumentos tradicionales y el repertorio local, optando por composiciones hechas y adaptadas a la industria discográfica, con letras adecuadas para el mercado latinoamericano. Este estilo nuevo tiene varios elementos a considerar:

- Los líderes de este estilo eran principalmente intérpretes de instrumentos de viento, como saxofón, clarinete y trompeta, con experiencia en bandas pelayeras, lo que les concedió crecimiento sólido en la música de estas bandas, principalmente porro y fandangos.
- Estos músicos no eran gaiteros, milleros, acordeoneros, ni tamboreros lo que pone en duda el supuesto influjo directo de las melodías de gaitas y millo en su música, ya que no estaban tan familiarizados con estos repertorios.
- Las orquestas cubanas ejercieron una significativa influencia en estos músicos, incluso hasta el punto de ‘cubanizar’ el porro y el fandango.
- Estos músicos eran influenciados por la música de distintos países de Latinoamérica y Estados Unidos, gracias a los medios de comunicación, pues estos los mantenía al tanto de las tendencias musicales extranjeras y los hacía menos centrados en lo tradicional.

En resumen, la música tropical de las orquestas de baile era un híbrido que, aunque tenía influencias de la música folclórica costeña, se adaptaba a lo que pedía la industria musical de la época, ofreciendo una gran variedad de géneros musicales al público.

2.2 Porro

2.2.1 Origen

El porro es una melodía o aire musical de la Costa Atlántica, que identifica el folclor musical de la sabana con el fandango y la cumbia, nació a comienzos del siglo XX en los departamentos de Córdoba y Sucre en las orillas de los ríos Sinú y San Jorge. En las músicas de tradición oral o semi oral, los ritmos no solo obedecen a la combinación de elementos técnicos

musicales, sino que son también categorías sociales, es decir, los términos que se usan para designarlos, además de señalar características musicales específicas, responden a prácticas e identificaciones culturales que les otorgan las comunidades a sus expresiones musicales.

Según los autores Fortich, *et al.*, (2014), es imposible establecer con exactitud el origen del porro como melodía, se identifica que la primera expresión musical se hizo con los sonidos vocálicos que se acompañaban con el roce o el palmoteo de las manos, o el golpeteo de los pies, de esa manera marcaban y llevaban el ritmo de la melodía. Por su parte, Amador Soto (2016), afirma que este nace en la zona pantanosa de Bolívar Grande, lo que él denomina ‘la ciénaga del porro’, haciendo relación al conjunto de pescadores de bocachico, pues estos incorporaban una porra a la palanca de navegar, con la cual aporreaban la taruya y cuando los peces salían eran agarrados con atarrayas; este estilo de pesca fue conocido como ‘pesca aporreada’ y era celebrada con bailes ‘aporriaos’, donde tocaban una tambora o porra en Puerto Santo, Córdoba, llamado también ‘el pueblo del porro’, de ahí surgió la palabra ‘porro’ que terminó identificando el ritmo empleado en dichas celebraciones.

También se cree que el origen de dichas bandas se remonta al momento de la colonia con las bandas militares de España, pues luego de la llegada de varios militares en 1780, se formaron varias bandas que fueron promocionadas por todo el territorio tras las campañas de independencia, originando un proceso de identidad popular y los comienzos del aprendizaje instrumental bajo el patrocinio de los europeos criollos adinerados, quienes facilitaban el acceso a los instrumentos y partituras de música europea a los pequeños conjuntos desmilitarizados que después, con los mismos instrumentos, empezarían a crear sus propios aires y porros (Fortich, *et al.*, 2024).

Estas agrupaciones estaban conformadas por campesinos que turnaban sus fiestas con sus trabajos agropecuarios, quienes empezaron a interpretar y tomar elementos musicales presentes en las polkas, mazurkas, danzas, contradanzas y algunos pasodobles. Al cabo de un tiempo empezaron a tener popularidad por todo el territorio donde acompañaban eventos religiosos y sociales.

Otra historia del origen del porro es la que menciona Wade (2002), la cual data sobre dos hermanos de familia humilde, Adolfo y Agustín Mier de Mompo, a quienes un masón, que dirigía una banda local, les enseñó a tocar trompeta y bombardino. En 1980 los hermanos llegan al Carmen atraídos por la bonanza tabacalera y por la bandas que se estaban formando para las

fiestas de los ricos y extranjeros, empezaron a ser parte de una banda llamada *Banda Arribana* la cual estaba conformada por un bombardino, dos trompetas, un contrabajo, un bugle, un redoblante, un bombo y unos platillos, y tocaban, valeses, pasillos, danzas, contradanzas y marchas; en medio de su desarrollo como músicos Agustín Mier comenzó a tocar a ritmos locales con el clarinete, marcando de esta manera, el comienzo del porro como género musical.

Otro mito del origen del porro se ubica en el pueblo San Pelayo, Córdoba, sede del Festival del porro desde 1977; la historia habla del surgimiento de las bandas a finales del siglo XIX como distracción de las élites locales en las fiestas de corraleja organizadas por los ganaderos. Autores como Ochoa, *et al.*, (2022), afirman que, en las primeras décadas del siglo XX, particularmente en el municipio de San Pelayo se crearon la mayoría de los porros considerados más tradicionales y representativos del género, tal como *María Varilla*, *El Binde*, *María Carolina* y *Pedro Julio*; estas músicas son alegres y bailables y su reconocimiento y auge corresponden a el cambio de función de la banda que dejó de ser gubernamental y empezó a usarse en las festividades del pueblo como fiestas patronales y corralejas.

El porro alcanzó una gran expansión nacional e internacional, influenciado por diversos ritmos y formatos extranjeros, entre 1920 y 1925 aparecen las primeras orquestas como *Orquesta Casino de la Playa Cubana* y la *Orquesta Emisora del Atlántico Jazz Band* en Barranquilla, posteriormente, en las décadas de 1940 a 1970 surgen artistas como Lucho Bermúdez y Pacho Galán, que le dan una intención global al porro y la cumbia con arreglos más animados.

Figura 4

Banda 19 de marzo de Laguneta



Nota: La figura 4 es un retrato de los músicos de la Banda 19 de marzo de Laguneta. Tomado de: Diccionario de Colombia (DICCOPOL), (<https://www.diccionariodecolombia.expert/>).

2.2.2 Estilos del Porro

En el desarrollo de la investigación, luego de una revisión bibliográfica, se evidencia que la mayoría de investigaciones señalan la existencia de cuatro estilos de porro, a saber, porros de gaitas largas; porros de banda sabanera, en el que se encuentra el porro palitiao y porro tapao; porros de orquesta y porros parranderos, por tanto, resulta necesario explicar las características esenciales de los mismos.

A) Porros de gaitas largas

En el Caribe colombiano hay flautas hechas de cactus con una boquilla de cera de abejas, carbón vegetal y pluma de ave, tiene de uno a seis orificios y producen escalas de siete sonidos, estas flautas son interpretadas por grupos indígenas y comunidades campesinas de la Sierra Nevada de Santa Marta, Urabá y Canal del Dique; en la región de Montes de María, se llaman gaitas y hay dos tipos: cortas, con cinco orificios y 50 cm de largo; y largas, macho y hembra de origen precolombino, con cinco y dos orificios, respectivamente, de 80 cm de largo. Los conjuntos de gaitas en esta región interpretan música llamada porros, enfocándose más en las gaitas largas, las gaitas cortas tienen menos difusión (Ochoa, *et al.*, 2022).

Un conjunto de gaitas incluye flautas hembra y macho, maracas, voces y tres tambores, desde el siglo XX, debido a la globalización la música de gaitas ha ganado más aceptación, antes de ese siglo la música de gaitas desempeñaba un papel importante en eventos religiosos y en la vida diaria de la región, pero en la década de 1980 se dio la creación de festivales folclóricos que dieron lugar a espacios para la difusión y preservación de esta música.

- **Descripción de la música**

- **Ritmo**

Los conjuntos de gaitas largas suelen interpretar tres ritmos principales: merengue o puya, gaita y porro; el merengue se distingue por su rápida velocidad rítmica, mientras que el porro y la gaita tienen un ritmo de velocidad moderada, alrededor de 80 a 100 *beats* por minuto (en adelante, BPM), una de las diferencias entre la gaita y el porro es que las gaitas son

instrumentales y los porros suelen ser cantados, aunque existen algunas excepciones con porros cantados (Ochoa, *et al.*, 2022).

En cuanto al acompañamiento rítmico, la gaita y el porro tienen patrones similares en tres de los cuatro instrumentos: maracas, tambor llamador y bombo, variando únicamente en la interpretación del alegre, en ambos ritmos la maraca y el llamador marcan contratiempo, mientras que el bombo tiene un golpe acentuado en el último tiempo cada dos compases. El alegre sigue un patrón similar al del bullarengue sentado; el patrón del alegre implica la clave 3-2, también conocida como clave cubana, en las improvisaciones y variaciones es común repetir el primer compás del patrón y omitir el segundo destacando la parte tres de la clave, así se puede apreciar en la siguiente figura:

Figura 5

Base rítmica de porro de gaitas largas

Nota: La figura 5 muestra la base rítmica de las gaitas largas en porro. Tomado de: Pitos y tambores, cartilla de iniciación musical (p.38), por V. Valencia, 2004, Ministerio de Cultura.

- ***Las melodías***

Son composiciones con temáticas, estructuras, armonías y ritmos similares a muchos repertorios populares del Caribe colombiano, a mediados del siglo XX tuvo auge la ‘época de oro’ de estas músicas, las composiciones estaban construidas aprovechando las propiedades escalísticas que ofrecía la gaita, desde aspectos como estructura rítmica, forma y letras se asemejan a obras de otros estilos musicales del Caribe colombiano, como las orquestas al estilo

Históricamente, el porro de banda ha tenido varios cambios en partituras de compositores y directores importantes, como Fabio Santos, Darío Mesa y Rafael Pérez; se evidencia una tendencia hacia la estandarización actual del formato con tres trompetas, tres trombones, tres bombardinos, tres clarinetes, una tuba y el conjunto de bombo, redoblante y platillos, lo que representa un cambio significativo, pues en la segunda mitad del siglo XX las bandas solían tener solo dos músicos por secciones de vientos, este cambio afectó el volumen de la and a y la orquestación de tres voces permitió la completa formación de acordes, marcando un importante cambio estético y de producción, esto se vincula al interés de los músicos en la profesionalización y modernización de la música (Alviar, 2015).

La cantidad de instrumentos de percusión empleados, ha permanecido igual desde la creación del formato, sin embargo, han tenido algunos cambios significativos en materiales y tamaños; al principio se usaban parches de cuero y cuerpos de madera en el bombo y el redoblante, pero con el tiempo se empezaron a usar parches sintéticos y cuerpos de metal; los tamaños entre estos instrumentos varían afectando la afinación, esto resulta con bombos y redoblantes con tonos agudos y graves y platillos con diferentes timbres, asimismo, el cambio de madera a metal en los bombos hizo que se adiccionaran pequeñas cajas de madera para el palitiao, posteriormente remplazadas por el *jam block*.

En cuanto a la tuba, anteriormente no hacia parte de las bandas en su práctica diaria, su ingreso al formato fue influenciada por la industria discográfica y se volvió común en las grabaciones, llegando en convertirse en una norma no escrita para los concursos de banda, algunas bandas aparte de los instrumentos ya nombrados anteriormente han incluido variaciones como barítonos o bombardinos en Mi bemol, cornos o trompetas bajo, e incluso saxofones o flautas travesas, entre otros instrumentos (Ochoa, et al., 2022).

- ***Las secciones del porro***

Los porros de banda se dividen en tres partes que son: danza (la cual no hace parte de todos los porros), porro y mambo; cada sección se diferencia por los ritmos de percusión y por el rol de cada instrumento melódico, a continuación, se describirá brevemente cada sección:

1. ***La danza:*** no está presente en todos los porros, cuando aparece se utiliza como introducción y conclusión de la obra, se suele interpretar a un tempo más lento que el

resto de secciones, tiene un estilo más marcial, la célula rítmica fundamental se toca al unísono por los instrumentos de percusión y algunos instrumentos acompañantes.

Comúnmente la melodía principal es interpretada por las trompetas y los bombardinos, mientras los clarinetes hacen frases que adornan, los trombones son los encargados del acompañamiento principal interpretando una línea melódica que se basa en la célula rítmica y los arpegios del discurso armónico de la obra.

La danza consta de 4 u 8 compases y los intérpretes pueden decidir repetirlos, también pueden extenderse a 16 compases donde la melodía no se repite, la interpretación de la danza al final de la obra es más breve que en la introducción, algunas obras incluyen la danza solo al principio y no al final, así se puede apreciar en la Figura 7:

Figura 7

Célula rítmica danza, porro de banda sabanera

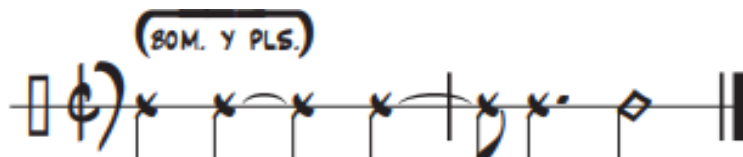


Nota: La figura 7 muestra la célula rítmica de la danza en el porros de banda sabanera. Tomado de: Los diferentes porros en Colombia (p.23), por J.S. Ochoa, *et al.*, 2022, Gilda Records.

2. ***El porro:*** es la sección central que abarca gran parte de la obra, comparte el nombre con el género y se caracteriza por una célula rítmica de dos compases de 2/2, interpretada continuamente por el bombo y los platillos mientras que el redoblante improvisa y añade adornos, en la Figura 8 se puede ver la base rítmica de esta sección:

Figura 8

Base rítmica sección porro, porro de banda sabanera



Nota: La figura 8 muestra la base rítmica del porro en porros de banda sabanera. Tomado de: Los diferentes porros en Colombia (p.24), por J.S. Ochoa, *et al.*, 2022, Gilda Records.

En el primer compás el primer acento coincide con el primer tiempo fuerte, en el segundo compás el acento está en la primera síncopa, el ritmo del porro se describe como alternante entre acentos en el primer tiempo del compás y acentos en la primera síncopa del siguiente compás.

3. *El mambo*

Esta sección se caracteriza porque los clarinetes suelen liderar la melodía en lugar de las trompetas, también llamada por algunas personas “bozá”, según Valencia (2004) la llamaban mambo por sus melodías cortas y repetitivas; esta sección tiene menos síncopas en los patrones de percusión y las líneas melódicas que el porro. En la percusión los platillos tocan en los contratiempos, así como se tocan las maracas y el guache en conjuntos tradicionales de gaita y de flauta de millo, y el redoblante marca un patrón rítmico.

Figura 9

Base rítmica mambo, porro de banda sabanera

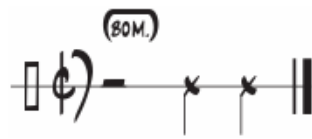





Nota: La figura 9 muestra la base rítmica del mambo en porros de banda sabanera. Tomado de: Los diferentes porros en Colombia (p.24), por J.S. Ochoa, *et al.*, 2022, Gilda Records.

Según Ochoa (2022) hay distintos tipos de mambo ya que “la interpretación del bombo no tiene un único patrón definido”, los cuales son ‘tapao’, ‘palitiao’, ‘bozá’ y ‘paseo’. Los estilos tapao y palitiao son los más conocidos, en la Tabla 1, se explica, en qué consiste cada uno:

Tabla 1

Bases rítmicas del bombo según el tipo de mambo, porro de banda sabanera

Tipo de mambo	Base rítmica bombo
<p>Tapao: el bombo solo toca en la tercera y cuarta negra del compás, se llama tapao porque mientras se golpea el bombo con una mano, con la otra se tapa la resonancia en el parche opuesto, se utiliza en porros como <i>Caimito</i> y <i>La flor del bonche</i>.</p>	
<p>Palitiao: esta variación consiste en golpear el cuerpo del bombo, una caja de madera o un <i>jam block</i> en lugar de sus parches. Se utiliza en porros como <i>El ratón</i>, <i>Ramiro Petro</i> y <i>Boca e babilla</i>.</p>	
<p>Bozá: en esta variación el bombo toca patrones similares a los del redoblante y hace adornos con repiques, se improvisa mucho y acentúa el primer tiempo cada dos compases, acompañado por los platillos. Se encuentra en porros como <i>Mochila</i>, sección G y <i>El arrancateta</i>, sección E.</p>	
<p>Paseo: este patrón consiste en tres golpes en el bombo, dos en sincopa y el último en la cuarta negra del compás, muchos músicos lo asocian con el paseo vallenato, es poco común y solo se encuentra en 'Ayapel' del repertorio grabado.</p>	

Nota: La Tabla 1 muestra la base rítmica del bombo en los tipos de mambo. Adaptado de: Los diferentes porros en Colombia, por J.S. Ochoa, *et al.*, 2022, Gilda Records.

- **Las melodías**

Las melodías principales en el porro normalmente son interpretadas por las trompetas, estas son usadas frecuentemente en los registros alto y medio para proyectar el sonido y que se escuche la melodía principal, de igual manera pasa con los clarinetes, por otro lado, los trombones, bombardinos y eufonios, se mueven por el registro medio y bajo. Los motivos

melódicos se centran en las notas clave complementadas con notas de paso diatónicas, casi nunca se usan cromatismos, en el ritmo las melodías se caracterizan porque empiezan los compases pares con silencio de corchea, al igual que el bombo y los platillos en la sección del porro.

- **La armonía**

Debido a que las bandas están compuestas por instrumentos transpositores, las tonalidades más comunes son Bb, Eb, Ab, Fm, Dm, Cm y F. La armonía se basa en alternar entre la tónica y la dominante, normalmente, de mínimo dos compases por acorde, a pesar de solo usarse dos acordes existe una variedad de combinaciones de acordes, por ejemplo:

- I – V – V – I (acordes *El binde*)
- V – V – I – I (acordes *El tortugo*)
- I – I – I – I - V – V – V – V (acordes *La flor del bonche*)
- I – I – I – V - V – V – V – V - V – V – V – I – I – I – I (acordes *Ayapel*)

La variedad de ritmos armónicos da libertad para crear melodías, en las últimas décadas han incluido otros grados armónicos, como la subdominante, el segundo grado y dominantes secundarias, dentro del repertorio tradicional también hay algunos porros modales que se basan en los modos jónico, eólico y mixolidio, como *El gavián garrapatero* y *Sábado de gloria*.

- **La orquestación y los acompañamientos**

Todas las frases melódicas de los porros son armonizadas a dos o tres voces por sección, siempre manteniendo los acordes en disposición cerrada, la armonización a cuatro voces y el uso de extensiones, es más reciente y es utilizada por pocos compositores y arreglistas. Los porros de banda son conocidos por no tener instrumentos armónicos, por tanto, los instrumentos melódicos como la tuba y los trombones son responsables de interpretar la armonía.

La tuba, cuando está presente, toca el bajo de los acordes, e interpreta dos motivos melódicos, uno que siguen el ritmo de los instrumentos de percusión en la sección de baile, y otro compuesto por una blanca y dos negras, que se usa normalmente en las secciones de mambo y porro (ver Figuras 8 y 9).

Figura 10

Ejemplo de tuba en la sección danza, porro de banda sabanera



Nota: La figura 10 muestra un ejemplo de la tuba en la sección de danza en porros de banda sabanera. Tomado de: Los diferentes porros en Colombia (p.27), por J.S. Ochoa, *et al.*, 2022, Gilda Records.

Figura 11

Ejemplo de tuba, secciones de porro y mambo, porro de banda sabanera



Nota: La figura 11 muestra un ejemplo de la tuba en las secciones porro y mambo en porros de banda sabanera. Tomado de: Los diferentes porros en Colombia (p.27), por J.S. Ochoa, *et al.*, 2022, Gilda Records.

Los trombones tocan acompañamientos ritmo-armónicos llamados contramarcas, que son pequeños motivos hechos a partir de los acentos de las células rítmicas de cada sección; estas contramarcas no son específicas de una obra en particular lo que permite variarlas libremente (ver Figura 10).

Cuando las contramarcas están en las secciones de porro y danza se les conoce como ‘sapitos’ (ver Figura 11). El bombardino cumple dos funciones importantes en el acompañamiento, toca los bajos, cuando las bandas no tienen tuba, y hace improvisaciones, a veces, durante toda la canción, adornando y llenando vacíos por falta de instrumento armónico.

Figura 12

Ejemplo del trombón en la sección danza, porro de banda sabanera

The image shows a musical score for a trombone part in a porro section. It consists of four staves of music, each starting with a bass clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a common time signature (C). The music is written in a rhythmic style with eighth and quarter notes. Above the staves, there are chord markings: '8b' (B-flat) and 'F7'. The first staff has a '(TRSS.)' marking above the first measure. The second staff has a 'p' marking above the first measure. The third staff has a 'p' marking above the first measure. The fourth staff has a 'p' marking above the first measure. The music is divided into measures by vertical bar lines, and each staff ends with a double bar line and repeat dots.

Nota: La figura 12 muestra ejemplos del trombón en la sección de danza en porros de banda sabanera. Tomado de: Los diferentes porros en Colombia (p.28), por J.S. Ochoa, *et al.*, 2022, Gilda Records.

Figura 13

Ejemplo de sapitos de trombones en sección porro, porro de banda sabanera

Nota: La figura 13 muestra diferentes ejemplos de sapitos de trombones en la sección de porro, porros de banda sabanera. Tomado de: Los diferentes porros en Colombia (p.28-29), por J.S. Ochoa, *et al.*, 2022, Gilda Records.

Como se mencionó previamente, el porro de banda sabanera cuenta con dos formatos, ‘palitiao’ y ‘tapao’, los cuales tienen diferentes características, a continuación, se expone brevemente cuales son los aspectos esenciales de cada formato:

1. Porro palitiao

Originario de las tierras del Sinú, es nombrado así por la manera como se golpea con el percutor, una tablilla introducida al arco del bombo o externa a este, también nombrado ‘porro bajero’ o ‘porro pelayero’, su origen es campesino a partir de las improvisaciones y las destrezas de los músicos, tiene amplio desarrollo en el departamento de Córdoba y suele ser muy anecdótico y alegre en sus letras y musicalidad (Fortich, *et al.*, 2014). Existen varias posiciones

sobre si el porro palitiao se canta o debe ser solo instrumental, Andrés Rocío y Adriana Lucia López (2016), afirman que en sus inicios negros era cantado, luego cuando pasó al formato de banda, fue instrumental y, después de la llegada de las orquestas se volvió a cantar, por su parte, Bermúdez (2002), sostiene que en la parte instrumental del porro se detenía para darle paso a la parte de improvisación de coplas.

Cuando la música de gaitas tuvo relación con las bandas pelayeras, esta se basaba en sistemas modales de base dórica, mixolidia, eólica y pentatónica, definidos por maneras artesanales de construir los aerófonos y los referentes sonoros indígenas y africanos, las melodías son repetitivas y se enlazan para construir cada sección; también hay un solista melódico y se turna por una respuesta que es instrumental o vocal, cuando es cantado (Valencia,1999). El porro se puede encontrar el compás binario, compás partido, la escritura se identifica por el 2/4 o una C partida, sin embargo, no se escribe en partitura, debido a su carácter de improvisación.

El sistema armónico tradicional en el porro se mueve por un sistema de tónica y dominante, usualmente en grupos de dos compases de tónica y otros de dominante (I - V - I) las melodías y las improvisaciones, por lo general, se agrupan en frases de 4 a 8 compases, evitan el uso de las tensiones y notas largas, se caracterizan por ser diatónicas, con cromatismos simples y dobles, y frases triádicas (Ochoa, 2016). Los porros palitaios más conocidos e interpretados son: *El Binde*, de Alejandro Ramírez; *Rio Sinú*, de Banda 19 marzo de Laguneta; *El Prigallo*, de Armando Contreras; *Mochila*, de Dairo Meza; *Malala*, de Victoriano Valencia; *La Lorenza*, *Soy Pelayero* y *María Varilla*, del folclore. La estructura general del porro palitiao es descrita por los autores Fortich, *et al.*, (2014), de la siguiente manera:

- Introducción o danza introductoria: dan inicio o final y se inicia con ocho compases. Melódica y rítmicamente, se parece mucho a un danzón cubano, ya que se presume que una de las primeras hipótesis se debe al primer director de banda en el Sinú era cubano y por ello, la incorporación de esta sección.
- Dialogo o conversatorio: después de los ocho compases de introducción hay un contrapunteo o dialogo musical entre los instrumentos de voces agudas y graves, las trompetas preguntan y los bombardinos y trombones responden.
- Nexo preparativo o aviso: se toca dos veces, es el momento de los encuentros entre hombres y mujeres para prepararse para el bozá o la sabrosura del baile.

- Bozá: este ritmo es instrumental, se interrumpe con la presencia de los clarinetes en un rol dominante que hacen alusión al canto de las gaitas indígenas, mientras los bombardinos armonizan improvisando acordes.
- Conclusión o cierre del porro: repetición de la parte A.

2. *Porro tapao o sabanero*

Según la historia nace en las sabanas de Sucre en la zona de San Jorge, Caimito y San Marcos, es llamado así por la forma en que la persona que toca el bombo, tapa con la mano el parche opuesto al que percusiona, carece de la sección bozá, se caracteriza por ser de arreglos fijos y determinantes, y adicional a esto, puede ser cantado (Fortich, *et al.*, 2014; Nieto Mestre, 2012). El porro tapao es más estructurado, se puede llevar a la partitura, inicia generalmente con la trompetas que entablan un dialogo con los bombardinos, en el intermedio aparecen los clarinetes, el bombero no deja de tocar el parche del bombo y, a diferencia del palitiao no tiene introducción y no se centra en el bozá como parte principal, el dialogo de instrumentos es la estructura principal (Fortich, *et al.*, 2014; García, 2008).

Entre los porros tapaos más conocidos se pueden mencionar los siguientes: *Fiesta en Corraleja*, de Rubén Salcedo; *El Sincelejano*, de José Tarcila Ricardo; *El Toro Negro*, de Danuil Montes; *El Culebro*, de Pello Torres y *Noche Corozaleres*, de Pedro Salcedo.

C) **Porros de orquesta de salón**

En los últimos años, el término ‘cumbia’ se ha utilizado de manera general para referirse a una amplia variedad de músicas populares del caribe colombiano, este término abarca géneros como gaitas, porros, cumbias, merecumbés y otros géneros bailables desarrollados desde la década de 1930, sin embargo, en la primera mitad del siglo XX el termino más usado para esas músicas era porro, mientras que cumbia era mencionada raramente. El término porro tenía gran importancia en el Caribe colombiano, siendo el género musical más grabado, difundido y mencionado por orquestas como *A No. 1 de José Pianeta Pitaluá*, la *Orquesta Atlántico Jazz Band*, la *Orquesta Emisoras Fuentes*, otros como Lucho Bermúdez y Pacho Galán.

Durante mucho tiempo se ha creado un mito que sugiere la existencia de una música originaria, interpretada inicialmente por grupos de negros e indígenas con percusión y flautas (como gaitas y flautas de millo) que se transformó y modernizó con el tiempo, dando nacimiento

a todos los géneros musicales tropicales colombianos. Dicho mito afirma que todos los géneros musicales del caribe colombiano derivan de la cumbia y emergen de conjuntos tradicionales de gaitas o flautas de millo, sobre el porro se plantea que los porros de banda son una adaptación de músicas de gaitas largas. Se ha mencionado que Lucho Bermúdez imitaba con su clarinete las melodías de gaitas que escuchaba en su lugar de origen, El Carmen, aunque esta ciudad tiene una fuerte tradición gaitera, la interacción entre músicos de bandas y músicos gaiteros era poco común (Ochoa, et al., 2022).

Los músicos de orquesta no tenían mucho contacto con las músicas tradicionales de gaitas, bullerengues, tambora o flauta de millo, las relaciones entre ambos de tipos de música son escasas, no comparten repertorios, ni compositores, son prácticas musicales diferenciadas tanto histórica como socialmente, las músicas tradicionales de flautas y tambores están asociadas a lo negro e indígena, mientras que las de las orquestas aspiran a una imagen más blanca; en resumen según Ochoa, *et al.*, (2022) “los porros de orquesta, al igual que los de banda, no corresponden a una supuesta evolución de las músicas tradicionales de pitos y tambores, sino que tienen su propia historia” (p.154).

Las orquestas, estaban formadas por músicos de clase media y tenían un papel importante en la industria emergente del entretenimiento, actuaban en clubes sociales, hoteles, teatros de radio y, a partir de los años 40, también grababan discos. Estas orquestas tenían que interpretar una variedad de música, adaptarse a las tendencias del momento e innovar en su repertorio, sus músicos debían tener habilidades para leer partituras y proyectar una imagen urbana y sofisticada, por lo tanto, no compartían los mismos espacios que los conjuntos de música tradicional de pitos, tambores y voces (Ochoa, et al., 2022).

Los músicos reconocidos como Lucho Bermúdez, Pacho Galán y Cimaco Sarmiento, directores de sus propias orquestas, empezaron en las bandas sabaneras, era común que estos músicos tocaran en bandas durante el día en eventos como corralejas y en la noche tocaran en orquestas en clubes sociales, esta interacción social entre músicos de banda explica la relación musical entre los porros de banda y los de orquesta. Estos guardan similitudes en términos melódicos y rítmicos adaptados al nuevo formato de orquesta, por ejemplo, la canción *Fiesta de negritos* de Lucho Bermúdez conserva la estructura tradicional de un porro de banda.

En cuanto a los porros cantados, estos son creaciones nuevas para las orquestas, influenciadas por la canción popular latinoamericana, como, boleros, danzones, tangos y otros

géneros (Ochoa, et al., 2022), donde muestran una mayor libertad creativa en la forma y la armonía como *Salsipuedes*. Las orquestas solían interpretar un repertorio muy variado que incluía valeses, pasillos, jazz y música cubana, entre otros géneros, por lo tanto, el surgimiento de los porros de orquesta puede entenderse como la aparición de un nuevo estilo musical creado de una gran gama de influencias.

- **Descripción de la música**

Dentro de las orquestas de porro había una variedad en términos de formatos y estilos, en general se podían ver dos tipos de orquesta: unas más elegantes y sofisticadas, presentes en grandes ciudades como las de Lucho Bermúdez, Pacho Galán y Edmundo Arias; y otras menos glamorosas y más sencillas, como *Pedro Laza y sus pelayeros*, *La Sonora Cordobesa* y *Peyo Torres y sus Diablos del ritmo*; esta diferencia entre las orquestas, se debía a la influencia de las disqueras y el vestuario usado por los músicos en sus presentaciones. Generalmente, en las orquestas de porro había un mínimo de tres trompetas y tres saxofones (Lucho usaba cuatro saxofones y trombón), pero también podían verse orquestas con solo dos trompetas y dos saxofones, pero con una mayor presencia de clarinetes y bombardinos (Ochoa, et al., 2022).

Las orquestas más simples como las de Pedro Laza o la *Orquesta de Sabanas*, solían tener más porros instrumentales y a veces no tenían piano, su sonido se asemejaba más al de las bandas con una división menos clara en los instrumentos de viento, lo que permitía que varios instrumentos interpretaran la misma frase; en cambio las orquestas más elegantes estaban más definidos los roles, esto afecta la forma en que se crean y ejecutan las obras, las orquestas más grandes tienden a seguir tradiciones escritas y tienen arreglos más detallados, mientras que las orquestas más simples hay más improvisación y variación en la interpretación.

- **Formato y orquestación**

En los porros de orquesta cuando las trompetas lideran la melodía, los saxofones suelen acompañar de dos formas: con ‘sapitos’ al estilo tradicional de banda o con motivos cortos (Ochoa, et al., 2022), la armonización de las voces en los saxofones se realiza principalmente por terceras paralelas, aunque a veces hay secciones unísonas u octavas, los clarinetes que a menudo imitan adornos similares a los de las gaitas y la flauta de millo, suelen incorporarse en ciertas secciones de la pieza y durante esas partes los saxofones dejan de tocar. Las trompetas a veces

usan trémolos en notas largas y registros altos, algo no común en bandas, los saxofones tienen fraseos ricos en articulaciones, con figuras como dos negras con ligadura y muchos *staccatos*, también hay juego de registros entre saxofones y trompetas, así como diálogos melódicos entre ambos.

Los clarinetes suelen utilizar adornos similares a los de las gaitas y flauta de millo, el piano se escucha raramente en los porros de orquesta y no sigue los tumbaos cubanos típicos, el contrabajo generalmente utiliza dos patrones rítmicos de acompañamiento, los congueros a veces siguen el patrón del bombo de banda en la sección porro y las codas suelen ser breves de uno a dos compases, ayudando a diferenciarlos de las cumbias.

- **El ritmo**

Los acompañamientos rítmicos varían y no parece haber un estándar definido, los géneros se caracterizan por la melodía, armonía, tempo y sentido rítmico, la forma en que se acompaña depende de la melodía. Algunas veces los percusionistas, como el baterista y el conguero, pueden adoptar patrones similares a los de los porros de banda, otra opción es que los instrumentos de percusión sigan patrones más simples y estandarizados, que no distinguen entre cumbia, porro y gaita. La base del tema suele usar maracas para marcar el contratiempo, en cuanto a la percusión suele dividirse en tres secciones: redoblante, suele haber improvisación, aunque menos densa que en los porros de banda, *jam block* o campana y otra con platillo abierto, estas dos últimas secciones suelen tener menos sincopas en las melodías.

- **Las melodías**

Algunas melodías de porro, especialmente en modo mayor siguen un patrón de arpegio de la tónica con séptima mayor, seguido por un arpegio de segundo grado con séptima, que actúa como dominante. Aunque las melodías dibujan los arpegios de I y II, los instrumentos armónicos suelen acompañar como I y V generando tensión, además al igual que los porros de banda los de orquesta también suelen tener una célula rítmica sincopada.

- **La armonía**

Los porros orquestados, al igual que los de banda, suelen moverse entre los acordes de tónica y dominante, con un ritmo armónico de al menos dos compases por función, el ciclo más

común es I – V – V – I esta es una de las principales características del género y marca una diferencia con la gaita de orquesta que se caracteriza por tener un ritmo armónico más rápido, de un acorde por compás y la cumbia de orquesta que presenta al menos una sección modal (sin cambios armónicos). Los temas cantados expanden las opciones armónicas al incluir dominantes secundarias, otros grados diatónicos y modulaciones, esto es notable en composiciones de Lucho Bermúdez.

D) Porros parranderos

Conocido también como ‘porro marcado’, presenta su origen en el siglo XX en Antioquia se usaban términos como parrandera, campesina, guasca y carrilera para referirse a música sin mucha precisión, Egberto Bermúdez (2005) propone dividir estas músicas en dos categorías, a saber, ‘música de parranda’ y ‘música de despecho’, basándose en la manera que los propios músicos usaban para diferenciarlas, usando metáforas como ‘caliente’ para música bailable y ‘animas’ y ‘fría’ para música melancólica y reflexiva.

La música parrandera, nombrada así por músicos campesinos de la región cafetera, era considerada parte de las músicas ‘calientes’; el término parrandero, parece haber surgido después de realizarse las primeras grabaciones de este repertorio a finales de la década de los 40, aunque los músicos no usaban siempre este término, sabían que era popular en las festividades de diciembre, especialmente en el Valle de Aburrá.

La industria discográfica ha desarrollado un papel importante en la formación y comercialización de la música parrandera; Arturo Ruiz del Castillo, destacado compositor antioqueño de música popular, hizo un taller de carteles donde se reunían músicos campesinos y obreros, para establecer contactos con disqueras locales, por otra parte, Otoniel Cardona Urán, facilitó la conexión entre los músicos del taller y las compañías discográficas y en 1964, se asoció con sus hermanos para dirigir *Discos Victoria*, disquera que se especializó en música parrandera.

- ***El porro en la música de parranda***

El porro parrandero es un término usado para referirse a un estilo musical en Colombia, aunque el adjetivo parrandero se usa más por razones comerciales que musicológicas, algunos estudiosos han observado que abarca muchos ritmos y estilos, desde formas tradicionales antioqueñas hasta adaptaciones de música caribeña y del pacífico, como porros, cumbias y

currulaos; esto quiere decir que el porro parrandero es una de las muchas formas musicales que surgieron en Colombia debido a la influencia de la industria y los medios de comunicación.

El porro incluye guitarras melódicas o de acompañamiento, bajo, guacharaca, bongó y a veces campana y timbal, a finales de la década de 1960 se incorporó el bajo, (aunque algunas composiciones carecen de este); la guacharaca ha sido reemplazada por la güira en la actualidad. En grabaciones antiguas la instrumentación incluía clarinete o trompeta con sordina. Respecto al ritmo, los porros parranderos tienen una métrica binaria similar a los paseos, pero la melodía enfatiza, constantemente, los tiempos fuertes del compás, es importante mencionar que, mientras los porros parranderos enfatizan los acentos tésicos, los porros de banda y orquesta tienden a tener más síncopa, esto sugiere que la relación entre estilos andinos y caribeños, corresponde a una coincidencia en el uso del término porro y no a una conexión musical.

Los porros parranderos suelen estar en tonalidad menor y tiene periodos regulares de ocho compases, usualmente usan tónica y dominante, con breves pasajes por la subdominante hacia el final de las secciones, son canciones que normalmente tienen estrofas y coros, con una introducción instrumental y puentes cortos entre las secciones, en estos puentes el requinto a menudo destaca con un punteo que puede ser acompañado por una percusión menor (como el repique de la campana), los pregones están en las partes instrumentales, como respuesta o principio de las estrofas.

2.3 Biografía del Compositor Luís Eduardo “Lucho” Bermúdez

Luis Eduardo “Lucho” Bermúdez nació el 25 de enero de 1912 y luego de una gran vida dedicada a la música, fallece el 23 de abril de 1994 (Pinilla, 2005); la personalidad y obra artística de Lucho Bermúdez sintetizan, en la historia musical del país dos fenómenos de suma importancia: el primero, la labor enriquecedora de un compositor que encontró e impuso su propio estilo orquestal, por encima de todas las fronteras; y el segundo, la dinámica de una transculturación de formas rítmicas que han cambiado por completo las preferencias y usanzas colombianas en materia de gustos musicales (Marulanda, 1989, p. 424).

Figura 14

Lucho Bermúdez en su estudio



Nota: La figura 14 es un retrato de Lucho Bermúdez en su estudio. *Tomado de:* ¿Lucho Bermúdez, el padre de la música colombiana?, de Hollman Morales, 2023, Revista Diners, (https://revistadiners.com.co/cultura/archivo/66654_lucho-bermudez-el-padre-musica-colombiana/).

Según Arteaga (1991), Lucho Bermúdez fue el pionero de una nueva etapa musical en Colombia, ya que dio comienzo a un periodo de sonidos urbanos en el país, dando como resultado ritmos bailables, los cuales han dado mayor reconocimiento al país en el exterior. El mayor merecimiento de Lucho fue el haber sido un extraordinario músico con expresividad en la improvisación, así como un sobresaliente compositor y orquestador con una manera única y definida de crear música con excelentes arreglos, frases y acentos jazzísticos muy característicos de él, aparte tocaba varios instrumentos como el flautín, el saxofón, el trombón, la guitarra y por supuesto el clarinete (Muñoz, *et al.*, 2012).

Respecto a los inicios en la música, su tío abuelo José María Montes, quien era el director de la banda municipal del Carmen de Bolívar, le enseñó a tocar el flautín y fue el integrante más joven de la banda, a la temprana edad de seis años; a los once años empieza a componer marchas militares y empieza a ser reconocido como un buen intérprete del flautín (Marulanda, 1989; Arteaga, 1991; Muñoz *et al.*, 2012). Más tarde, a los catorce años Lucho llega a Santa Marta para seguir sus estudios musicales con el maestro Guillermo Rico, quién lo acompañó en la composición de su primer vals, llamado *Madre mía*, el cual dedico a su madre; a este vals le siguieron los danzones *Melancolía* y *Si me das un beso te digo*, estas clases duraron tres años mientras alternaba sus estudio de bachillerato.

Por otro lado, Muñoz, *et al.*, (2012), afirman que Lucho ingresa a la banda militar de Córdoba a los trece años de edad y comienza su carrera formativa bajo la guía de los profesores Electo Mier y Juan Noguera, y eligiendo el clarinete para un estudio más riguroso, templando de esta manera su carácter musical. Después decide irse a Chiriguaná para aprender música costeña, por esa razón en 1930 fundó la banda *Santa Cecilia* donde compone el vals *Brisas del Carmen*, la marcha fúnebre *Santa Cecilia*, el torbellino *Indiecito Colombiano*. Lucho también componía aires andinos como pasillos, bambucos y torbellinos, ya que era muy común en el repertorio costeño hacer música del interior, pues la música de acento negro era mal vista, ahora bien, según Marulanda (1989), la banda *Santa Cecilia*, en realidad era una orquesta de baile fundada por Lucho en Aracataca, Magdalena.

En 1935 Luis Eduardo decide irse a Cartagena en donde lo nombran director de la banda departamental de Bolívar, agrupación con la que termina de definir su estilo; al mismo tiempo, hace parte de la orquesta de José Piante Pitalúa llamada *A número uno*, en la cual es nombrado director en 1937. Según Marulanda (1989), la *Orquesta del Caribe* fue creada por Lucho Bermúdez, junto a Daniel Lemaitre y José Vicente Mogollón, en 1939 y duró ocho años, con esa orquesta llegó a Bogotá para inaugurar el club nocturno metropolitano “en ese momento la música costeña ejecutada con calidad, hacia su entrada por la puerta grande al ambiente gris de Bogotá” (Marulanda, 1989), además, con esta orquesta compuso *Marbella*, un porro en honor a Cartagena, el mapalé *Prende la vela* y *Joselito Carnaval*, que un año después sería el himno del Carnaval de Barranquilla.

En el segundo viaje de Lucho a Bogotá conoce a Matilde Diaz, la invita a cantar y empiezan a ensayar juntos; tiempo después recibe una invitación de la *Casa Glottman* para grabar música costeña en Argentina con la casa *RCA Victor*. En 1946 llega a Argentina con Matilde Diaz y tiene un desempeño excelente como asesor de varias orquestas, entre las que estaban la *Panamericana* dirigida por Eugenio Nóvile, y también la de Eduardo Armany que era muy conocida en el continente. Algunas de las obras que compuso en Argentina fueron: *Añoranza*, *Despedida*, *Dos almas*, *Carmen de Bolívar*, *Danza Negra*, *Te busco* y *Caprichito*, entre otras.

Entre otros momentos culmen de la vida de Lucho Bermúdez, se puede destacar su viaje a Cuba, en donde compuso los porros, *Mi ranchito* y *Un colombiano en la Habana*; y los boleros, *Cuanto más juntos mejor* y *Linda caleñita* (Muñoz Vélez et al., 2012), por otra parte, en su viaje

a México donde conforma una orquesta con los músicos Rafael Paz y Dámaso Pérez, y graba un total de 70 discos en total (Arteaga, 1991; Marulanda, 1989).

En 1947 Lucho decide fundar su orquesta, la cual lleva el nombre de él y viaja a Medellín, donde se radica hasta 1962 y compone el famoso porro *Salsipuedes* y *Hasta luego Medellín*; también acompañó a varios artistas internacionales que iban a la ciudad como: La Rumba Habana de Cuba, la Orquesta de Benny Moré y la Orquesta de Noro Morales, entre otros. Después de su larga estancia en Medellín Luis Bermúdez y Matilde Diaz vuelven a Bogotá y su primer contrato fue con el hotel Tequendama; en 1963 Lucho aparece en televisión colombiana con una orquesta de 40 músicos y un grupo de baile, en un programa que le apostaba al rescate de las tradiciones musicales de Colombia. (Muñoz, *et al.*, 2012)

A lo largo de su carrera Lucho estuvo buscando nuevas formas melódicas y rítmicas, hizo bastantes fusiones, por ejemplo, el ‘porro óperático’, donde tuvo como enfoque la música clásica española y tomó la primera parte de la ópera *Carmen* de Georges Bizet; otro ejemplo fue *Marqueteando*, considerada una de las mejores obras de la discografía de Lucho ya que hace una fusión entre el jazz y la gaita; también se puede apreciar una mezcla de jazz y cumbia, en el tema *Patacumbia*, entre otras fusiones. (Muñoz, *et al.*, 2012; Arteaga, 1991; Marulanda; 1989).

Lucho Bermúdez está entre los directores de orquesta colombianos con más álbumes grabados y vendidos, sus composiciones ascienden a 394 obras, las firmas que primero publicaron canciones de Lucho fueron *Discos Fuentes* y *Emisora Fuentes de Cartagena*, después las firmas que más han prensado y grabado son: *Fortul*, *Sonolux*, *Lira* y *Silver*; las disqueras internacionales que lo grabaron fueron *CBS*, *RCA Victor*, *Polydor* de Alemania, *TH* de Venezuela y *Discomoda* de Ecuador (Marulanda, 1989).

2.4 Dub

En inglés se refiere a dar un nombre o apodo, pero en el contexto social *Dub* significa crear una mezcla, versión o muestra musical; en la música jamaicana también se refiere a términos como fantasma ‘ritmo de bajo y batería’, el *Dub* es un género musical originario de Jamaica arraigado en la práctica de los *Sound System*, que consiste en montar en un espacio el equipo de sonido, versionar música en vivo, interactuar con la audiencia, tomar el control de los espacios a través del baile y utilizar micrófono (*toasting* o rapeo) incitando al público a expresarse verbal y corporalmente (Plazola, 2012).

El *Dub* se caracteriza por ser una música que goza de una rítmica agradable, que se basa en la mezcla y la manipulación de sonidos con el uso de efectos de retardo, en la práctica musical jamaicana hacer *dub* implica la interacción del bajo y los patrones rítmicos de la batería, lo que crea un ritmo sincopado en el que se empieza a construir las composiciones, a los que se suman gradualmente otros sonidos, como guitarras, voces, instrumentos melódicos y efectos, aparecen en diferentes momentos y que son utilizados comúnmente para generar efectos ambientales (Sánchez, 2017).

En la práctica de creación de *Dub* a menudo se extienden las duraciones más allá de las canciones comerciales (Sánchez, 2017), el *Dub* se centra en el *Drum and Bass*, desmonta canciones existentes para construir nuevas composiciones a partir de fragmentos de sonido, ritmo y canto, también se destacan elementos disruptivos, uno de ellos es la instrumentación que en el *Dub* no se basa en una orquestación convencional, sino que incorpora instrumentos de producción como, consolas, mezcladores y máquinas de efectos (como el *delay* y la reverberación).

En sus inicios la creación del *Dub* se realizaba con un tocadiscos, un micrófono y un conjunto de altavoces que formaban la base del *Sound System* aún utilizados. El sistema de amplificación y de producción de sonido es un instrumento fundamental en el *Dub*, es tan importante como las habilidades improvisadoras de quien lo maneja, se aprovecha la exploración vocal, la aplicación de efectos sonoros y el uso de acetatos, que usualmente contenían una canción convencional en su lado A y una grabación de bajo y batería en su lado B (Sánchez, 2017).

El reggae es una influencia sonora bastante importante del *Dub* y la excelencia estética no se mide por la virtuosidad en la ejecución de un instrumento, sino por la capacidad de crear sobre bases sonoras que permitan la inclusión de ‘ruidosidades’, la exploración sonora es un elemento fundamental del *Dub* (Garriga, 2017). Respecto a los términos importantes en el *Dub*, de acuerdo con Bradley (2001), se pueden definir los cuales siguientes:

- *Soundsystem*: inició a finales de los años cuarenta, es un sistema de sonido que incluye altavoces, amplificadores y mezcladores para reproducir música de manera potente y clara en cualquier espacio.

- *Dubplate*: es una grabación especial de una pista musical que se realiza solo para un *soundsystem* o un *dj* en particular, el termino se originó en la era del vinilo, cuando esas grabaciones exclusivas se realizaban en discos de acetato de vinilo.
- *Toasting*: es la práctica que hacen los *deejays* de hablar o entonar rimas y letras sobre un ritmo instrumental.
- *Deejay*: vocalista o maestro de ceremonias que canta o ‘tosta’ sobre una pista, juega un papel importante al ofrecer letras, rimas y comentarios sobre la música y el momento, tiene gran habilidad con la improvisación para animar a la audiencia.
- *Riddim*: estructura rítmica y melódica de una pista musical donde predomina el bajo y la batería.
- *Selector*: también llamado ‘*operator*’, es la persona encargada de elegir y reproducir las pistas en el *soundsystem*; puede utilizar la mesa de mezclas para añadir efectos de sonido, aplicar *reverb* y *delay*, así como deconstruir y construir los *riddims* de manera creativa para así lograr experiencias únicas en la audiencia.

2.4.1 Historia del Dub

En el *Dub* se valora la importante influencia del Reggae, en la década los 60, quienes antes se dedicaban únicamente a pinchar discos en las fiestas, comenzaron a hablar y a cantar en el micrófono (*toasting* o rapeo) incitando al público a expresarse. Los actores se esforzaron por emitir un sonido enérgico y claro a través de las bocinas, usando tecnología electrónica para lograrlo, con el objetivo de ofrecer música exclusiva en fiestas callejeras; los ingenieros de sonido del *Sound System* comenzaron a producir música grabada, fue en este momento cuando se crearon los *Dubplates*, es decir, los discos de vinilo que contiene ritmos musicales sin voz y piezas musicales mezcladas con la idea de que otros hablen o canten sobre ellas (Plazola, 2012).

A finales de los 60 uno de los *Sound System* más grandes fue adquirido por Rudolph ‘Ruddy’ Redwood, quién tuvo un papel importante en el desarrollo del *Dub*, ya que realizó por primera vez lo que se conoce como ‘*versioning*’, que es quitar la parte vocal y dejar la instrumental, esto ayudaría a desarrollar el *toasting*. El primero en experimentar y llevar a otro nivel las versiones instrumentales es el productor King Tubby ‘inventor del Dub’ con el *deejay* U. Roy en 1972; King Tubby poseería uno de los más importantes *soundsystems* de Kingston

llamado *Tubby's Home Town HiFi*, que tenía un amplificador con *reverb* que le dio el característico sonido escuchado por primera vez en Jamaica (Mayorga, 2017).

Otro pionero del *Dub* es Lee Scratch Perry que, junto a King Tubby, comenzó a descomponer las pistas originales de reggae en componentes individuales como: voces, instrumentos y efectos utilizando la mesa de mezclas, la manipulación de esta y la introducción de efectos como *delay* y *reverb* se convirtieron en elementos infaltables del *Dub* y en 1973 Tubby y Lee crearon uno de los primeros álbumes llamado *Blackboard Jungle* (Mayorga, 2017).

2.4.2 Tipos de Dub

El Dub se divide en dos tipos: análogo y digital, (Mayorga, 2017; Garriga, 2017), a continuación, se exponen las principales características de cada uno, dado que, para la presente investigación, resulta importante conocerlos y diferenciarlos.

A) Dub Análogo: hace referencia a las copias eléctricas, cuando se graba con esta técnica el sonido original se transforma en electricidad y se guarda en los casetes por magnetismo.

Las unidades de efecto de este tipo de *dub*, son las siguientes:

- *Delay*: técnica de procesamiento de sonido que consiste en la repetición de una señal de audio, después de un corto periodo de tiempo, generando así una serie de repeticiones sobre el sonido original; se emplea para dar sensación de profundidad y espacio a la música. Los parámetros para el *delay* son: *level*, que hace referencia a la intensidad o volumen de la señal procesada sobre la directa, *feedback*, que ajusta el número de repeticiones sobre una señal procesada y *time*, que ajusta el tiempo en el que la señal será retardada.
- *Reverb*: este fenómeno acústico ocurre cuando un sonido se refleja en superficies y crea repeticiones difusas, se utiliza para darle amplitud y atmósfera a las mezclas. Hay diferentes tipos de *reverb*, tales como el *hall*, que simula un espacio grande tipo auditorio, el *room*, que simula una sala pequeña o una habitación, el *plate*, en el que las primeras reflexiones suelen ser brillantes, y *cathedral*, que simula el espacio de una catedral.
- Grabadora multipista: creada por Les Paul en los años 50, su importancia, como su nombre lo señala, radica en la grabación de los sonidos; en el *Dub* de los años 70 las grabadoras que se usaban eran de cinta magnética (análoga), en la actualidad existen

grabadoras con tecnología digital, las grabadoras constan de 2 hasta 16 canales y más para grabar las voces e instrumentos, los cuales deben pasar por una mesa de mezcla para poder procesar la señal de los instrumentos grabados.

- Mesa de mezcla: también conocida como *mixer*, consola de audio o mezcladora, se encarga de recibir y combinar distintas fuentes sonoras para dar una señal única y armónica, está formada por diferentes conexiones de entradas y salidas, también perillas, que son potenciómetros circulares usados en los controles de canal para la ganancia, como los *faders*, que son lineales y sirven para aumentar o disminuir el nivel de la señal y los *swintchers* o pulsadores, que son botones que activan o desactivan diferentes funciones.

B) Dub Digital: es un sistema de numeración binario, el audio digital transforma las vibraciones de sonido en sistema binario, el cual es el lenguaje de todo equipo digital. Los términos asociados a este tipo de *dub* son los siguientes:

- *Digital Audio Workstation (DAWC)*: en español, estación de trabajo de audio digital, son programas de software que cumplen de manera digital las funciones de grabadores, mesas de mezcla y unidades de efecto, también tienen funciones como grabación y edición de archivos de sonido, manejo de secuencias MIDI, mezclas y efectos en tiempo real, automatización de efectos y volúmenes, entre otras.
- *Musical Instrument Digital Interface (MIDI)*: en español, interfaz digital para instrumentos musicales, permite la comunicación de diferentes sintetizadores, *samplers*, secuenciadores, ordenadores, cajas de ritmos, es decir, imita el sonido de diferentes instrumentos musicales.
- *Plugins*: son procesadores virtuales que tiene la capacidad de reproducir unidades de efecto análogas, tales como: ecualizadores, compresores, *delays*, *reverbs* y más.

2.4.3 Principales Exponentes

Según Garriga (2017), algunos de los principales exponentes que han contribuido al desarrollo del *Dub* son:

- **King Tubby:** Productor e ingeniero jamaicano considerado como el ‘rey del *Dub*’ ya que fue pionero en la mezcla de versiones instrumentales con efectos de sonido diferentes en las décadas de 1960 a 1970

Figura 15

King Tubby



Nota: La figura 15 es un retrato de King Tubby. Tomado de: *Long live the king: King Tub's dub in 5 tracks*, de Christian Askin, 2019, (<https://pan-african-music.com>).

- **Lee “Scratch” Perry:** productor musical y pionero del Dub, conocido por su creatividad y su enfoque experimental y psicodélico en el género, ha trabajado con importantes artistas como Bob Marley y The Congos.

Figura 16

Lee Scratch Perry



Nota: La figura 16 es un retrato de Lee Scratch Perry. Tomado de: *Lee ‘Scratch’ Perry’s Arkology*, Jacques Denis, 2020, (<https://pan-african-music.com/en/lee-scratch-perry-arkology/>)

- **Myghty Two:** dueto conformado por Joe Gibbs y Errol Thompson productores jamaquinos pioneros y de los primeros productores del *Dub*.

Figura 17

The Mighty Two



Nota: La figura 17 es la caratula de un vinilo de The Mighty 2. Tomado de: Reggae Record, 2003, (<https://www.reggaerecord.com/en/catalog/description.php?code=71343>)

- **Mad Proffesor:** Neil Fraser, discípulo de Lee Scratch Perry, conocido por sus originales mezclas del *Dub*, ha trabajado con numerosos artistas y ha lanzado varios álbumes bajo su propio nombre.

Figura 18

Mad Professor



Nota: La figura 18 es un retrato de Neil Fraser. Tomado de: Reggae Chalice magazine, periodismo y cultura reggae, 2022, (<https://www.reggaechalice.cl/mad-profesor-vuelve-a-chile-para-celebrar-40-anos-del-iconico-dub-me-crazy/>).

2.5 Música Electrónica

2.5.1 Historia

A comienzos del siglo XX se crean grupos artísticos con la finalidad de hacer música diferente, empezaron a experimentar con sonidos de máquinas, trenes y demás, esos grupos fueron los dadaístas y los futuristas italianos (Radiodifusora Nacional de Colombia, 2016; Blánquez y Morera, 2018), mientras estas maneras experimentales de hacer música iban sucediendo, el mundo vivía la Primera Guerra Mundial, en ese momento se empieza a considerar la tecnología como una opción para la vida diaria y después de la guerra se empezó a vivir una tensión creativa que permitió crear instrumentos musicales que buscaban integrar ondas, mecanismos y procesos, algo completamente nuevo para la época.

Algunos de esos instrumentos fueron el theremin (ver Figura 19), desarrollado por el ruso León Theremin; el dinamófono o telarmonio (ver Figura 20), patentado por el estadounidense Thaddeus Cahill; y las ondas Martenot (ver Figura 21), inventado por el francés Maurice Martenot, estos instrumentos no fueron del todo aceptados por no seguir la tradición musical y por no tener una historia previa, pero dieron lugar a la música electrónica experimental (Supper y Arteaga, 2004; Radiodifusora Nacional de Colombia, 2016).

Figura 19

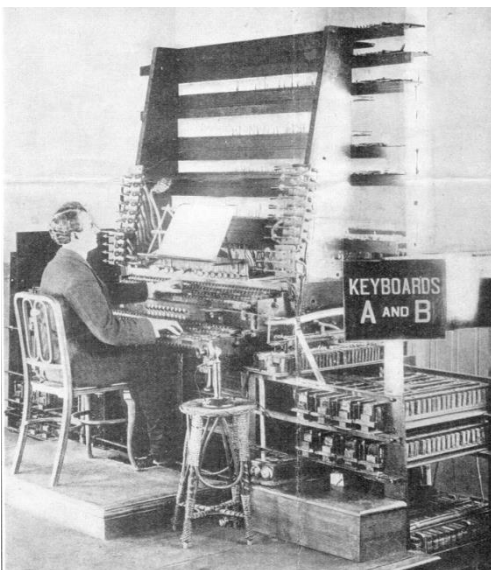
Alexandra Stepanoff interpretando el Theremin



Nota: La figura 19 es un retrato de Alexandra Stepanoff interpretando el Theremin. Tomado de: El theremin: música, invenciones, patentes y espionaje, de Leopoldo Belda, 2019, (<https://belda.blog/2019/04/04/el-theremin-musica-invenciones-patentes-y-espionaje/>)

Figura 20

Thaddeus Cahill en el telarmonio



Nota: La figura 20 es un retrato de Thaddeus Cahill interpretando el telarmonio. Tomado de: 120 Years of Electronic Music, (<https://120years.net/the-telharmonium-thaddeus-cahill-usa-1897/>)

Figura 21

Maurice Martenot con su instrumento Ondas Martenot



Nota: La figura 21 es un retrato de Maurice Martenot interpretando el instrumento Ondas Martenot. Tomado de: Ondas Martenot, IDIS, (<https://proyectoidis.org/ondas-martenot/>)

Los autores Blánquez y Morera (2018), afirman que después de la Segunda Guerra Mundial se empieza a dar a conocer la ‘música concreta’, la cual usa recursos de grabación, cortando y pegando pedazos en cintas quedaban nuevas posibilidades y, eso fue el comienzo de lo que ahora se conoce como ‘remezcla’, que es darle una forma sonora nueva a una pieza original, la música concreta se desarrolló en los estudios de la radio difusión francesa en 1921 con Pierre Schaeffer, quién empezó a explorar nuevas técnicas de composición electrónica; hacía música con objetos concretos y no con instrumentos tradicionales, se encargó de mostrarle al mundo como hay maneras musicales que van ligadas a las maquinas sin perder las emociones. Asimismo, John Cage, artista estadounidense, es considerado pionero en el género, ya que experimentaba con el uso no convencional de los instrumentos musicales.

Se estima, que oficialmente, la música electrónica nace en 1951 con los germanos Robert Beyer y Herbert Eimert, quienes hicieron la primera composición de la historia, interpretada únicamente con sonidos generados electrónicamente, pero Karlheinz Stockhausen de la mano de Eimert (quien era su maestro), se llevaron el reconocimiento y juntos registraron el término ‘*elektronische musik*’. Stockhausen fue el responsable de extenderlo por el mundo (Blánquez & Morera, 2018), también es conocido por sus trabajos en música contemporánea y electroacústica, la música espacial y el *world music*, gracias a sus mezclas de sonidos étnicos y sintéticos.

Por otra parte, de acuerdo con la investigación realizada, en los años 50 el término de música electrónica era casi un sinónimo de ‘música electroacústica’ y fue usado por primera vez por Werner Meyer-Eppler en el título de un libro llamado *Elektrische Klangerzeugung. Elektroakustische musik and synthetische sprache*, aunque en sus escritos Meyer-Eppler prefiere el concepto ‘música auténtica’ (Supper y Arteaga, 2004). En 1951 *Nordwest-Deutscher Rundfunk* (NWDR), en Colonia estableció las condiciones para la fundación del primer estudio de música electrónica en el mundo: de acuerdo con (Radiodifusora Nacional de Colombia, 2016) a finales de los años 50 la BBC, el servicio de radio pública británica, abrió un laboratorio para el trabajo alrededor del sonido y de ahí salieron varios experimentos y sonidos que fueron incluidos en sus producciones.

En la década de los 60, el mundo empieza a ver el modo en que la tecnología puede integrarse más en la música popular y esto se debe a varias personas y situaciones como la aparición del teclado sintetizador Moog, desarrollado por el estadounidense Robert Moog en 1963, este instrumento permite generar gran cantidad de sonidos y permite a los músicos crear

sonidos electrónicos de manera más accesible, este teclado fue rápidamente adoptado por diferentes agrupaciones como *The Beach Boys* en su disco *Pet sounds* de 1966, también por *The Beatles* en su *White album* de 1968, Walter Carlos en el disco *Switched on Bach*, en el que se interpretaron las obras de Bach con teclados y sintetizadores (Radiodifusora Nacional de Colombia, 2016).

Según Blánquez y Morera (2018), la década de los 70 abrió un campo muy grande para la música electrónica con agrupaciones como Kraftwerk, Giorgio Moroder, Brian Eno, Cluster, Lee Perry y Cabaret Voltaire; además la música disco tuvo gran impacto ya que incorporó más elementos electrónicos como los sintetizadores análogos. De acuerdo con Radiodifusora Nacional de Colombia (2016), en los 70 emergieron muchas cosas que aún se siguen escuchando, sellos discográficos independientes como *Mute Records* que ha sido uno de los sellos más importantes durante los últimos años donde han grabado artistas como Moby y Depeche Mode.

Posteriormente, en los 80 se produjo una explosión en la música electrónica y empezaron a fabricar nuevos teclados y equipos; muchos de estos fabricantes pertenecían a grupos como *New Order*, *Ultravox* y *The Cure*; también surgieron géneros como el 'house', el 'techno', el 'dance' y el 'italo disco'; así como djs y productores, tales como, Frankie Knuckles, Juan Atkins y Derrick May, quienes desempeñaron un papel importante en el desarrollo de estos géneros. Por esa década en América Latina también hubo una movida electrónica con agrupaciones que empezaron a introducir sonidos electrónicos en su música, por ejemplo, Soda Stereo en Argentina; los Prisioneros en Chile, quienes empezaron a usar caja de ritmos y teclados en sus composiciones; agrupaciones como Casino Shangai y Sais en México; y agrupaciones como Compañía Ilimitada en Colombia (Radiodifusora Nacional de Colombia, 2016).

Finalmente, en los 90 la música electrónica se masificó, ya tenía sellos, ciudades, tendencias, listados y una gran historia, aparecieron nuevos géneros como el *trance*, el *drum and bass* y el *ambient*; aparecieron agrupaciones importantes como *Massive Attack*, *Portishead*, *Tricky* y *Prodigy*; y aparece la cultura *rave* (fiestas clandestinas). Para la década de los 2000 la música electrónica ya está por todo el mundo y es un estilo dominante en la industria musical, se popularizan nuevos géneros, tales como: *Dubstep*, *Electronic Dance Music* (EDM) y *House* progresivo (Blánquez y Morera, 2018; Radiodifusora Nacional de Colombia, 2016). Como se ha evidenciado “el crecimiento de esta expresión ha sido gigantesca y talvez se pueda hablar de la música electrónica como un reflejo de la sociedad, donde hay espacio para todos, donde no deja

de crecer de la mano del mundo digital y la internet” (Radiodifusora Nacional de Colombia, 2016).

2.6 Techno

A mediados de los 80 en Estados Unidos, las mezclas del estilo electro con el *house* crearon la música *techno* en Detroit Michigan; su comienzo fue en los clubes nocturnos *gays* afroamericanos. Los avances tecnológicos significativos y la disminución de precios en los aparatos tecnológicos llevaron a que la música popular se adaptara a esta tendencia, se caracterizó por el uso constante de *remixes*, casi siempre canciones de épocas anteriores. El *techno* es un género diseñado para la pista de baile, se destaca por su ritmo constante y repetitivo, que es más rápido que el del *house* y utiliza instrumentos electrónicos como sintetizadores y *samplers*, a diferencia de otros estilos de la electrónica el techno se caracteriza por su falta de voces o por su poco uso en las composiciones (Diez, 2015).

En el contexto de los sitios donde se escucha esta música, el alto volumen suele dificultar la comunicación verbal entre los asistentes y promueve una experiencia musical corporal, según Urresti (2005), en los lugares de diversión nocturna la música envuelve a quienes están presentes y se puede sentir mucho más que solo escuchar, ejerciendo una presión palpable en el cuerpo, esto contribuye a que esta música pueda tener efectos psicotrópicos o alucinógenos en los asistentes, el constante ritmo del bajo y danza monótona sumergen al cuerpo en un estado de adormecimiento físico y una conciencia alterada.

En la música *techno* contemporánea, se busca una experiencia auditiva diferente, se enfrenta a la complejidad de las melodías largas con la supuesta simplicidad de los bucles repetitivos (Diez, 2015), a pesar de esa aparente contradicción, ambas perspectivas comparten la intención de crear un discurso musical que rompa las estructuras tradicionales, centradas en la linealidad y la intención. En su lugar se enfoca en el momento presente mediante repeticiones cortas que destacan un fragmento en lugar de la obra completa. En el *techno* actual, se utiliza mucho la repetición para crear, esto significa que toman partes de sonidos llamados *samples* y las repiten de diferentes maneras, como hacerlas más largas o cortas, moverlas a diferentes lugares o variar el número total de repeticiones. La música *techno* actual va más allá del minimalismo y la música repetitiva, en lugar de simplemente repetir fragmentos, intenta organizar y dar forma a las repeticiones de una manera compleja y rica mediante el uso creativo de la repetición.

2.6.1 Historia del Techno

La palabra *techno* se menciona por primera vez en el libro *Future Shock* de Alvin Toffler publicado en 1972, que pertenece al género literario *cyberpunk*, el cual se hizo popular en los años 80 y trata sobre un futuro sombrío marcado por avances tecnológicos, políticas autoritarias y rebeldes que utilizan la tecnología para oponerse al sistema, estos rebeldes son llamados *Techno Rebels*; Juan Atkins utiliza este término para nombrar una de sus canciones (Molano, 2015).

Según Reynolds (2020), la historia del *techno* tiene sus inicios a principios de los 70 en Dusseldorf, donde Kraftwerk creó su fábrica de sonidos ‘Kling Klang’ y comenzaron a producir temas pioneros en la combinación de caja de ritmos y sintetizador como *Autobahn*, *Trans-Europe Express* y *The Man Machine*. Por otro lado Kyrou (2006), Farrugia (2006) y Diez (2015), plantean que el *techno* surgió en Detroit; en la década de los 80 la juventud enfrentaba una sociedad que luchaba contra el desempleo y la pobreza, es por esto, “por el colapso de la era industrial que desembocó en la era tecnológica donde el techno ocurre” (Diez Rasines, 2015) a pesar de ello la dureza del entorno fue lo que propició la aparición de nueva música.

Gracias a la influencia de Motown, una discográfica especializada en música de origen afro, los jóvenes tenían acceso a gran cantidad de música, sumado a esto la influencia de los sonidos de la industria y la radio fomentó el nacimiento de lo que más adelante se conocería como el *techno*. Según Lavega (2019), el sonido del *techno*, como se conoce hoy en día, se debe a un instrumento musical que salió al mercado en 1984: la caja de ritmos Roland TR-909.

La historia de este género en Detroit comienza con Charles Johnson conocido como *Electrifying Mojo*, un innovador *Dj* de radio, que presentaba diferentes programas con su propio estilo. Mojo rompió con las normas convencionales de la radio, ya que cambiaba de un género musical de una canción a otra pasando por *soul*, *funk*, música clásica, *new wave* europeo, entre otros, además solía poner música de acuerdo con su gusto musical, sin importarle si era comercial o duraba más de lo establecido. Lo anterior tuvo un impacto directo en el trio de *Belleville* compuesto por Juan Atkins, Derrick May y Kevin Saunderson; así como en otros jóvenes que también escribieron la historia del *techno* como Mas Mike, Kenny Larkin y Richie Hawtin.

Figura 22

Kraftwerk



Nota: La figura 22 es un retrato de la agrupación Kraftwerk, de Alemania. Tomado de: Cuando descubrimos a Kraftwerk, Culturplaza, de Rafa Cervera, 2018, (<https://valenciaplaza.com/cuando-descubrimos-a-kraftwerk>)

2.6.2 Primera Era del Techno

El trio de *Belleville* ‘la primera generación del *techno*’ compartían un interés por el imaginario futurista *cyberpunk* de autores como Alvin Toffler, William Gibson y Bruce Sterling; así como una pasión por la música menos conocida, Además, tenían un fuerte interés por la música hecha con sintetizadores, en ese momento esa nueva manera de hacer música se estaba haciendo cada vez más en Europa, Juan Derrik y Kevin Saunderson mencionan a Kraftwerk, Giorgio Moroder y *New Order* como sus grandes influencias (Rebekah, 2006; Kyrou, 2006).

Es importante destacar que los géneros más influyentes para la creación del *techno* fueron: *New Wave*, un género post punk desarrollado en el Reino Unido en los años 70 y 80; *Krautrock*, originado en la Alemania de la postguerra que experimentaba con sonoridades y nuevas formas de interpretación; Electro, una adaptación de la electrónica al *funk* estadounidense, surgida a principios de los años 80; Disco, un género popular en los Estados Unidos en los años 70, que luego se transformó en Italo Disco y Euro Disco en Europa.

Por último, otros géneros como el Reggae y el *Dub*, que de diversas maneras sentaron las bases para la creación del *techno* (Molano, 2015). A continuación, se presentan los principales exponentes de esta primera era del género musical:

1. Juan Atkins: ‘*The Originator*’, considerado el creador del *techno*, comenzó a hacer música gracias a sus estudios básicos en teoría musical en Belleville, en 1980 formó el grupo *Cybotron* junto a Rick Davis, un interesado en la electrónica experimental, juntos produjeron los primeros temas de *techno* que aún se acercaban al Electro; en 1983 se separan, y Juan adopta el seudónimo de ‘*Model 500*’ y sentó las bases del techno, canciones como *No UFO’s*, *The chase* y *Future* se convirtieron en referencias del sonido de Detroit. Juan Atkins publicó bajo diferentes seudónimos a través de su sello Metroplex, además fue mentor y guía de Derrick May y Kevin Saunderson (Rebekah, 2006; Molano, 2015).

Figura 23

Juan Atkins



Nota: La figura 23 es un retrato de Juan Atkins. Tomado de: Fact Magazine, (www.Factmag.com)

2. Kevin Saunderson: conocido como ‘el elevador’ debido a su éxito comercial ya que contribuyó al reconocimiento mundial del *techno*; en 1981 contribuye al primer sencillo de *Cybotron*; en 1985 Kevin se une a Atkins y Derrick en la creación de *Let’s go*, donde aprenden producción musical; Kevin comienza su carrera como productor, en su primer tema *Triangle of Love*, se lanza bajo el seudónimo de Kreen en Metroplex con la ayuda de Atkins. La carrera de Kevin alcanza su punto álgido con el grupo *Inner City* fundado con la cantante Paris Grey en 1988, su éxito más destacado es *Big Fun*, que vendió más de cinco millones de copias en todo el mundo (Rebekah, 2006, Molano, 2015).

Figura 24

Kevin Saunderson



Nota: La figura 24 es un retrato de Kevin Saunderson. *Tomado de:* Producer Spotlight: Kevin Saunderson, de Beat Portal, (<https://www.beatportal.com>)

3. Derrick May: tuvo un papel fundamental como en lace con Chicago donde florecía la escena *House* en los 80: en 1986 colaboró con Atkins en *Let's go* y establece su propio sello discográfico llamado *Transmat*; en 1987 lanzó *Nude Photo* y el famoso *Strings of Life*, considerado un himno del *house* y del *techno*. Sus producciones se convirtieron en éxitos de la escena *underground* del Reino Unido (Rebekah, 2006, Molano, 2015).

Figura 25

Derrick May



Nota: La figura 25 es un retrato de Derrick May. *Tomado de:* Techno legend Derrick May set for Glasgow date, de Jules Boyle, 2018, Glasgow Live, (<https://www.glasgowlive.co.uk/whats-on/music-nightlife-news/techno-legend-derrick-set-glasgow-15244046>)

2.6.3 El Techno Llega a Europa

Según Blanquéz y Morera (2018), en los 80, en lugares como Ibiza la cultura de la música electrónica estaba en auge, los sonidos de Detroit encontraron un sonido fértil en Europa, los clubes de Ibiza como *Pacha*, *Amnesia* e *Histeria*, contribuyeron a la difusión de la electrónica que se basaba en el *house* y la música Disco. La popularidad del *house* en Europa, durante la mitad de los años 80, llevó a que los productores y promotores europeos prestaran atención a la música estadounidense, incluido el *techno* que al principio fue considerado variante del *house*.

A finales de los años 80 Neil Rushton, propietario de la disquera *Kool Kat*, contacta a Derrick May para lanzar un recopilatorio del sonido de Detroit en Europa, llamado *Techno the New Sound of Detroit*, esa fue la primera vez que se usó la palabra *techno* para referirse a esos temas en conjunto y se convirtió en el nombre definitivo del género en Europa. Derrick May también estableció un puente comercial entre Detroit y Londres, donde permitió que otros artistas como Atkins y Saunderson tuvieran éxito en Europa, esto le dio dinero, reconocimiento y respeto al *techno*, impulsando a los nuevos productores de Estados Unidos e Inglaterra; más tarde se desarrolló un *techno* europeo con características diferentes según el país donde se produjera.

2.6.4 Segunda Era del Techno

Surgió después de que el género se exportara a Europa y se estableciera sólidamente en la década de los 90, esta era marcó la globalización del *techno*, su fusión con otras culturas y la creación de subgéneros. Las figuras destacadas de este periodo incluyen a Carl Craig, Richie Hawtin, Jeff Mills, Rob Hood, Claude Young, Kenny Larkin, también grupos y colectivos como *Octave One* y *Underground Resistance* (Kyrou, 2006).

Esta era se centró en refinar y definir el estilo del *techno*, pues paulatinamente, se fue eliminando las influencias de la música disco y *funk*, dándole un carácter más oscuro y minimalista, con un sonido más sintético y avances tecnológicos en las herramientas de producción, se reflejó la nueva sonoridad; se utilizó la computadora y los instrumentos MIDI como elementos fundamentales en la creación de sonidos innovadores, también se produjo una variedad de subgéneros desde versiones más comerciales de estilo pop, hasta subgéneros *underground* (Kyrou, 2006).

2.7 Hibridación

La hibridación no es un término nuevo, se usaba desde la época de Roma, y era empleado para denominar a los migrantes que llegaban a la ciudad, en la actualidad, este término se usa para situar la expansión de Europa hacia América, sobre todo se usa en las artes y la música (Acuña, 2015), por medio de este término se han explicado diferentes fenómenos culturales que existen en forma separada y se mezclan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas.

Por otra parte, Ángel (2021), la hibridación es cuando elementos, que antes existían por separado, se juntan para crear nuevos componentes, estos no son puros ya que se forman de mezclas anteriores, por ende, las expresiones populares, tradiciones, lenguajes y costumbres de diferentes pueblos se crean cuando elementos diferentes se encuentran, se combinan y luego el resultado se usa para crear organizaciones híbridas; la evolución de formas separadas a híbridas sigue un patrón cíclico, esto quiere decir que a lo largo de la historia se ha visto el paso de formas muy diferentes a formas muy similares, pero ninguna de ellas es completamente pura o uniforme.

El grupo de conceptos por los que pasó la hibridación son: 1) el mestizaje, que está en la mezcla biológica y cultural de los pueblos europeos con los latinoamericanos, dando nacimiento a nuevos fenotipos, hábitos, creencias, y formas de pensamientos; 2) el sincretismo, que es la fusión de diferentes creencias y formas de pensamiento; 3) la creolización, que sirve para referirse a las mezclas interculturales a nivel lingüístico, establecida a partir de la lengua básica y otros idiomas en el contexto del tráfico de esclavos (Díaz y Cabezas, 2019).

La hibridación incluye situaciones y fenómenos variados, que han estado desde el comienzo de la globalización, en investigaciones se utiliza el concepto de hibridación para explicar varios tipos de interacciones culturales, como la mezcla de diferentes etnias, la fusión de creencias, la unión de lo artesanal y lo industrial, la combinación de lo culto y lo popular, la unión de lenguajes escritos y visuales en los medios de comunicación, entre otros. Por otro lado, el concepto de hibridación se utiliza para identificar fenómenos modernos que ocurren principalmente en áreas fronterizas y en grandes ciudades, estos fenómenos suelen involucrar la fusión entre los medios masivos de comunicación y la cultura popular, así como la mezcla entre lo local y lo global, estas dinámicas en parte son influenciadas y fortalecidas por la globalización, los avances tecnológicos y la migración (Ángel, 2021).

Respecto al impacto de la globalización en la música, se puede afirmar que su inicio tuvo lugar con el auge de los medios de comunicación y el uso masivo de la reproducción de sonido,

durante la segunda mitad de este siglo, ha creado un proceso de transformación del tradicional folclore, lo más llamativo es que ha dejado de ser una manifestación local o nacional, para convertirse en un objeto mercantil y de transculturación bajo la etiqueta de ‘música étnica’ o - *world music*. Existen dos aspectos diferentes, aunque asociados, que suelen caracterizar los procesos de cambio social y cultural en general: la innovación y la fusión, pues detrás de la *world music*, hay procesos de difusión de una serie de músicas desconocidas por sus raíces locales o étnicas y también hay procesos de innovación, hechas por las distintas subculturas artísticas de la música a nivel mundial (Díaz y Cabezas, 2019).

La transculturación artística se refiere a la reinterpretación de expresiones culturales en un entorno diferente, destacando la música étnica o folclórica, aunque esto tenga a menudo motivaciones comerciales; en la música popular contemporánea se observa una diversidad de estilos notables, resultado de la superación de barreras entre las culturas de élite y populares, así como entre culturas nacionales y étnicas. La globalización y la posmodernidad han influido en la industria musical y los medios de comunicación, al reducir las diferencias sociales en la música mediante la generalización de las condiciones de consumo (Acuña, 2015).

Esta dinámica musical, da lugar a una amplia variedad de productos tangibles e ideológicos que se clasifican en tres categorías (Díaz y Cabezas, 2019):

1. Folclore tradicional: en su forma original, arraigado en lo étnico y local, también sujeto a interpretaciones artísticas profesionales.
2. Folclore comercializado: convertido en un género musical más ligero y popular, utilizado de manera ecléctica para resaltar momentos destacados.
3. Música híbrida: se basa en el uso artístico de elementos de la música folclórica o étnica, combinado con otros estilos como la música clásica, el jazz, el rock, la electrónica, etc. Para crear nuevos géneros a través de fusiones musicales.

La utilización del término hibridación explora a fondo un sentido cultural y social que el de música fusión, esta procura estudiar de manera meticulosa los conceptos que se unen, el modo y el sentido con que lo hacen, así como la intención del compositor y la percepción del público frente a estos conceptos (Acuña, 2015).

Capítulo 3: Marco metodológico

Este proyecto se desarrolla dentro de la línea de investigación-creación, se plantea la realización de dos composiciones originales que surgirán a partir de los hallazgos y reflexiones obtenidas en el proceso investigativo, este proyecto no solo se enfoca en el análisis teórico del encuentro entre la creatividad y la investigación, sino que también busca materializar estas ideas en forma de música. Este enfoque integrador no solo permitirá profundizar en el conocimiento sobre los procesos creativos en la música, sino también permitirá aportar al campo de la creación artística con obras originales.

La práctica de la creación también ha evidenciado procesos estructurados, rigurosos y con altos niveles de conceptualización, se propone entonces que el concepto de investigación-creación sirva como posibilidad para que las ciencias y las artes puedan coexistir y complementarse en los procesos de generación de nuevo conocimiento (Ballesteros y Beltrán, 2018).

La presente investigación tiene un enfoque cualitativo bajo el que se desarrolla investigación-creación, donde se harán dos composiciones a partir de la caracterización de dos referentes musicales; se recurrirá al análisis musical como una herramienta investigativa para realizar una descripción desde las cualidades musicales que se encuentran presentes en la cumbia, el porro y el *dub techno*. Las obras propuestas son el eje y el objetivo último del proceso de investigación artística "sea como sea, si toda investigación tiene por meta producir conocimiento, en la investigación artística, el conocimiento generado se distribuye entre la obra producida y el trabajo escrito" (López y San Cristóbal, 2014, p.184-185).

Este enfoque implica una inmersión profunda en el fenómeno estudiado para comprenderlo en su totalidad, a través de métodos cualitativos se busca explorar las complejidades y matices del proceso creativo en la composición musical, esta elección metodológica permite conocer percepciones, experiencias y significados profundos, fundamentales para una comprensión integral del tema.

Aunado a lo anterior, favorece la flexibilidad y la adaptación durante el desarrollo de la investigación, permitiendo que surjan nuevas perspectivas y hallazgos a lo largo del proceso, así lo afirma Hernández, *et al.*, (2018), "la investigación cualitativa proporciona profundidad a los datos, dispersión, riqueza interpretativa, contextualización del ambiente o entorno, detalles y

experiencias únicas. Asimismo, aporta un punto de vista “fresco, natural y holístico” de los fenómenos, así como flexibilidad” (p.21).

Por otra parte, tiene diseño narrativo sustentado por las entrevistas y la recopilación de historias o narraciones de experiencias, de los referentes y los músicos entrevistados, con el objetivo de llegar a las reflexiones propias; también se complementará con un análisis musical de las obras *San Fernando*, *Danza Negra* y *Revolution*, así como una descripción desde las cualidades musicales que se encuentran presentes en la cumbia, el porro y el *Dub Techno*, con la finalidad de realizar las composiciones.

La herramienta para sistematizar la experiencia de la creación será la autoetnografía, es decir, “estrategias de investigación que pretenden describir y analizar sistemáticamente la experiencia personal del investigador para comprender algunos aspectos de la cultura, fenómeno o evento a los que pertenece o en los que participa” (Scribano y De Sena, 2009, p.6), que ofrece una oportunidad para explorar las interacciones subjetivas de la compositora y su proceso creativo con las obras analizadas; el enfoque de la ‘autoetnografía holística’ enriquece la comprensión de las obras examinadas y la ‘autoetnografía analítica’ se proporciona un marco metodológico y unas reflexiones sobre las acciones realizadas para el desarrollo de la práctica compositiva.

Respecto a las categorías usadas para el análisis del presente proyecto de investigación, estas se dividen en siete, cada una de ellas permitirá la recopilación necesaria para dar forma a las composiciones finales, en la siguiente tabla se presentan dichas categorías de análisis:

Tabla 2

Categorías de análisis

Categorías de Análisis	
Cumbia y Porro	Estructura, interpretación e instrumentos
Dub Techno	Estructura, sonidos y producción electrónica
Diseño Rítmico	Percusión en la cumbia, percusión en el porro y percusión en el <i>Dub Techno</i>
Diseño Armónico	Armonía en la cumbia, armonía en el porro y atmósferas de <i>Dub Techno</i>

Diseño Melódico	Melodías de los vientos en la cumbia y melodías de los vientos del porro
Referentes	Músicos bandas y djs referentes
Hibridación	Hibridaciones de folclor del Atlántico colombiano y la electrónica, y proceso creativo

Nota: La Tabla 2 muestra las categorías de análisis de la investigación.

3.1 Técnicas e Instrumentos de Recolección de Datos

3.1.1 Entrevista

Las entrevistas estarán dirigidas a músicos y *djs* expertos en los géneros elegidos, con el objetivo de obtener información sobre las tradiciones, técnicas y tendencias en estas formas musicales; una entrevista cualitativa “se define como una reunión para conversar e intercambiar información entre una persona (el entrevistado) y otra (el entrevistador) u otras (entrevistados)” (Hernández, 2018, p.597), como estrategia, las entrevistas se dividirán en tres categorías: a) cumbia y porro, b) *dub techno*, c) hibridaciones entre música folclórica colombiana y electrónica.

Por cada categoría se entrevistarán dos expertos en el tema, en la categoría de ‘cumbia y porro’ se entrevistó a Patricia Bermúdez, hija del maestro Lucho Bermúdez, ahora directora de la Orquesta de Lucho Bermúdez y a Julio Panadero, músico clarinetista experto en músicas colombianas; en la categoría de ‘*Dub Techno*’ se entrevistó a Andy Martin, productor de *Revolution*, la obra referente de *dub techno* y a Álvaro Henao, productor y dj experto en el tema.

Por último, en la categoría de hibridaciones, se entrevistó a Mario Galeano, director de *Frente Cumbiero*, agrupación colombiana muy reconocida por hacer este tipo de fusiones y Daniel Michel, músico y productor mexicano director de la agrupación *La Boa*, también reconocido por sus múltiples colaboraciones en diferentes agrupaciones que hacen este tipo de fusiones y su trabajo con la electrónica.

La entrevista será semiestructurada, la cual consiste en tener una serie de preguntas y el entrevistador tiene la libertad de introducir preguntas adicionales para concretar conceptos y obtener mayor información (Hernández, 2018),

Tabla 3*Formato recolección datos entrevista*

Entrevistado/a:		
Tema	Descripción pregunta	Respuestas
1.		
2.		

Nota: La Tabla 3 corresponde al formato de entrevista aplicado en la investigación

3.1.2 Memoria Personal

La memoria personal es oportuna para este proyecto, ya que se hará una descripción del momento creativo, haciendo uso de un formato de recolección de datos de memoria personal (Ver Tabla 4), y este se dividirá en cuatro ítems:

- 1) Identificación de influencias: se hará una reflexión sobre las influencias musicales que se reflejan en la composición, los elementos presentes en la obra y como se han integrado los diferentes estilos musicales en la composición.
- 2) Exploración de experiencias personales: en este apartado se identificará las propias experiencias y vivencias relacionadas con la música, que significado tienen los géneros elegidos para la compositora, como la han influenciado personalmente y que emociones y recuerdos le evocan.
- 3) Análisis de decisiones creativas: se hará una reflexión sobre las decisiones creativas que se tomaron al componer las obras, que aspectos importantes atrajeron a la compositora para elegir estos géneros y como las preferencias personales y la visión artística influyeron en el proceso de composición.
- 4) Exploración de identidad y cultura: impacto de la identidad cultural y personal en la creación de la composición.

Estos momentos se llevarán a cabo a través del ‘autoinventario’ que según López y San Cristóbal (2014), es la “rememoración de hechos, hábitos, acciones, personas, objetos, relaciones o interacciones relevantes, cuyo objetivo es recuperar los aspectos cognitivos, sociales, afectivos y materiales más importantes para el tipo de indagación que se está realizando” (p.148).

Tabla 4*Formato recolección de datos memoria personal*

Composición	
Aspecto para analizar	Respuestas/Reflexiones
Preguntas/Consideraciones	
Influencias musicales	
Experiencias personales	
Decisiones creativas	
Identidad y cultura	

Nota: La Tabla 4 corresponde al formato de recolección de datos de memoria personal aplicado en la investigación

3.1.3 Reflexión Personal

La autoreflexión, en cambio, es un proceso que se lleva a cabo fuera del tiempo de las acciones artísticas, permite un aislamiento de la práctica para pensar en ella retrospectivamente y poner atención en todos sus ecos cognitivos, emotivos, sociales y corporales. Es otra manera de aproximarse al qué y cómo del quehacer artístico (Hernández, *et al.*, 2018).

Se realizará una autoreflexión con textos de intenciones donde se plasmará lo que las obras quieren lograr, que tipo de estilo o estética se desea producir con la creación, como la compositora quiere que suene ola obra, que reacciones quiere despertar en el público, que repercusiones desea la compositora que tenga a novel local, general, etc.

3.1.4 Transcripción Musical

La transcripción musical es una herramienta versátil, fundamental en varios aspectos del estudio y la práctica musical, facilita el análisis detallado de una pieza musical permitiendo entender su estructura, armonía, melodía y otros elementos compositivos, además, sirve para proporcionar inspiración y referencia al analizar como otros artistas abordan los diferentes aspectos musicales en sus obras. En la presente investigación se hará la transcripción de:

- *Danza Negra*, Lucho Bermúdez
- *San Fernando*, Lucho Bermúdez

3.1.5 Análisis Musical

Se utilizará el análisis musical propuesto por Jan LaRue (1989), en su libro *Análisis del estilo musical, pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*, el cual se centra en proporcionar una comprensión profunda de los estilos musicales, a través del análisis detallado de obras musicales específicas.

LaRue (1989), estudia los elementos musicales individuales y los comprende en tres dimensiones, a saber: gran dimensión, mediana dimensión y pequeña dimensión; utilizando los cuatro elementos esenciales sonido, armonía melodía y ritmo y el último elemento que le da el nombre de crecimiento, consecuencia de los 4 anteriores, estos elementos son denominados por LaRue como ‘SAMeRC’. Las obras que se analizarán son: *Revolution*, de Andy Martin y *Danza Negra* y *San Fernando*, de Lucho Bermúdez. Las siguientes tablas serán utilizadas para organizar la información adquirida del análisis descriptivo:

Tabla 5

Formato de gran dimensión

GRAN DIMENSIÓN				
Sección o número de compases				
Sonido	Armonía	Melodía	Ritmo	Crecimiento

Nota: La Tabla 5 corresponde al formato de gran dimensión

Tabla 6

Formato de mediana dimensión

MEDIANA DIMENSIÓN								
Sección o número de compases								
Sonido	Armonía		Melodía			Ritmo		
	Bajo	Piano	Saxofón	Trompeta	Trombón	Alegre	Guacharaca	Loop
								Cencerro
								y conga

Nota: La Tabla 6 corresponde al formato de mediana dimensión

Tabla 7*Formato de pequeña dimensión*

PEQUEÑA DIMENSIÓN								
Sección o número de compases								
Sonido	Armonía		Melodía			Ritmo		
	Bajo	Piano	Saxofón	Trompeta	<u>Trombón</u>	Alegre	Guacharaca	Loop Cencerro y conga

Nota: La Tabla 7 corresponde al formato de pequeña dimensión

Capítulo 4: Análisis

4.1 Danza Negra

La grabación más representativa de Lucho Bermúdez en su paso por Buenos Aires, Argentina fue *Danza Negra*, que compuso un día de nostalgia por su tierra y que grabó la primera vez con la voz de Bob Toledo, posteriormente, esta cumbia sería grabada con la voz de Matilde Díaz, en su paso por Cuba en 1952, respaldado por la orquesta de Bebo Valdez y dirigida por Lucho, siendo esta versión la más conocida (Muñoz, *et al.*, 2012).

- **Forma**

La siguiente tabla, muestra la forma de la canción Danza negra de Lucho Bermúdez

Tabla 8*Forma 'Danza Negra'*

FORMA	NÚMERO DE COMPASES
INTRO	10
A	12
B	5
C	8

A'	4
CODA	3

Nota: La Tabla 8 muestra la forma de la canción Danza Negra de Lucho Bermúdez.

- **Armonía**

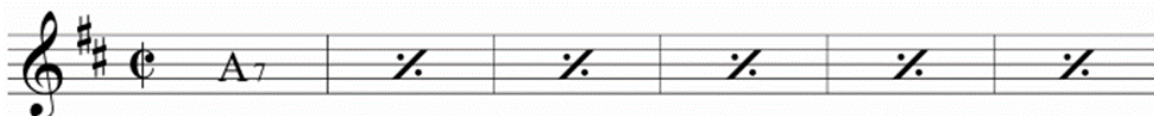
La armonía, y por consiguiente la melodía, tienen una sonoridad mixolidia. A continuación, se explicará la armonía de cada sección:

Intro

La armonía empieza luego de una introducción de percusión característica de la Cumbia. Esta armonía se forma por la superposición de notas por terceras, partiendo desde sol como última inversión del acorde y jugando con sus inversiones características.

Figura 26

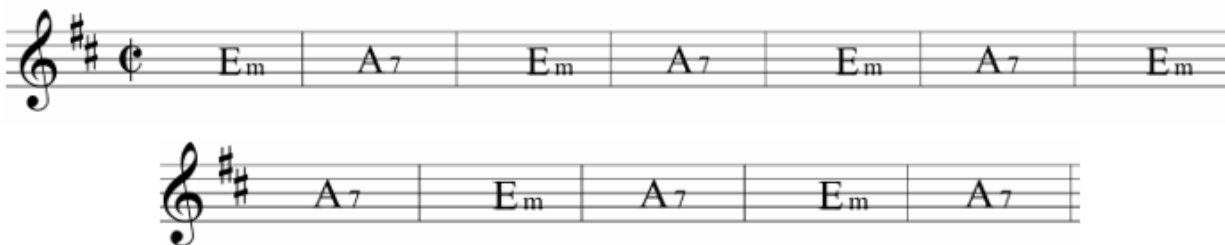
Armonía Intro, Danza Negra



Nota: La figura 26 representa la armonía de la intro de la canción Danza Negra.

Figura 27

Armonía sección A, Danza Negra

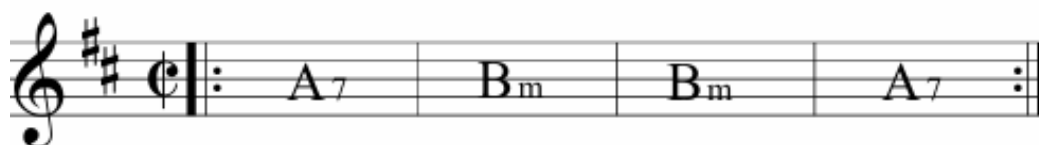


Nota: La figura 27 representa la armonía de la sección A del intro de la canción Danza Negra.

Al ser modal, la armonía tiene centro, pero no tendría el mismo tratamiento que en un contexto tonal, se ve una constancia entre arpeggios sobre el Mi menor y el acorde de La mayor con séptima; generalmente esta armonía es interpretada por las trompetas y saxofones buscando hacer inversiones del acorde.

Figura 28

Armonía sección B, Danza Negra



Nota: La figura 28 representa la armonía de la sección B del intro de la canción Danza Negra.

La armonía del coro se desenvuelve entre el acorde A7 y el acorde Bm este es un acorde sustituto del primer grado, la melodía está inspirada principalmente en moverse a través de arpeggios y como se explicó previamente esta no tiene una nota a la cual resolver.

Figura 29

Armonía sección C, Danza Negra

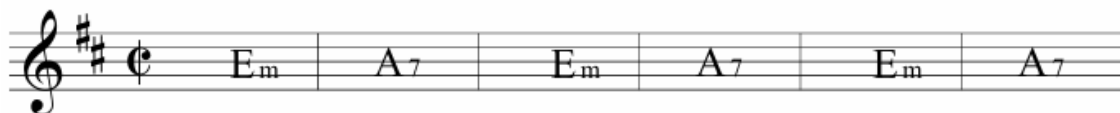


Nota: La figura 29 representa la armonía de la sección C del intro de la canción Danza Negra.

En la parte C, la armonía es una copia de la armonía de la parte A ya que ocurre lo mismo en materia de melodía donde los vientos re exponen el tema principal acompañándolo por terceras.

Figura 30

Armonía sección A', Danza Negra

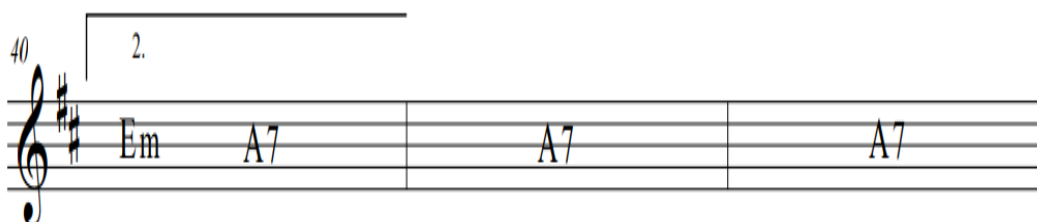


Nota: La figura 30 representa la armonía de la sección A' del intro de la canción Danza Negra.

La parte A prima o A' es una aparición del tema principal interpretado por la voz, por lo tanto, la armonía característica es la misma.

Figura 31

Armonía coda, Danza Negra



Nota: La figura 31 representa la armonía de la sección A' del intro de la canción Danza Negra.

La coda tiene la misma armonía de la sección A.

- **Melodía**

- Introducción**

Inicia con una base rítmica de percusión de cumbia, la cual hace de cortina para la exposición de la melodía principal, interpretada por las trompetas. Esta se mueve por terceras, la primera ascendente y las segundas descendentes, seguido a esto, entran tres voces superpuestas con un enfoque imitativo a la melodía previamente desarrollada, esta vez la melodía aparece en forma coral, recurso que usa Lucho Bermúdez en la sección B de la obra *San Fernando*.

Figura 32

Melodía introducción, Danza Negra

The musical score for the introduction of 'Danza Negra' is presented in two staves. The top staff is a vocal line in treble clef, starting with '(Intro)' and ending with 'smile'. The bottom staff is a piano accompaniment in treble clef, featuring chords and a melodic line with lyrics 'tu-ru-ru ru, tu-ru-ru - ru ru'. A '(trps)' marking is placed above the final measure of the piano part.

Nota: La figura 32 representa la melodía de la introducción de la canción Danza Negra.

La trompeta hace una reaparición para concluir la frase y terminar de exponer el tema principal de la obra. De manera responsorial, y haciendo uso de terceras sobre el acorde Em, (Mi, Sol y Si), continúa en uso de escalas descendentes desde la nota Sol, de la parte superior del pentagrama, hasta el La del segundo espacio. En el segundo pulso de este último compás hace unas octavas de la nota como preámbulo a la sección A.

Figura 33

Melodía trompeta, Danza Negra

The musical score for the trumpet part in the introduction of 'Danza Negra' is presented in two systems. The top system shows a vocal line and a piano accompaniment with lyrics 'tu-ru-ru ru, tu-ru-ru - ru ru' and a '(trps)' marking. The bottom system shows a trumpet part in treble clef with a key signature of two sharps and a time signature of 4/4.

Nota: La figura 33 representa la melodía de la trompeta en la introducción de la canción Danza Negra.

Sección A

La sección A desarrolla la línea melódica principal expuesta en la introducción; inicia con una secuencia de arpeggios y notas descendentes sobre la armonía tocados por los saxofones, las trompetas por su parte realizan el acorde respectivo, tocado de manera sincopada y moviendo sobre una inversión del respectivo acorde.

Figura 34

Melodía sección A, Danza Negra

The musical score for Figure 34 is presented in two systems. The first system shows the instrumental introduction for saxophones and trumpets. The saxophone part (saxs) begins with a melodic line of eighth and quarter notes, while the trumpet part (trps) plays a chord. The second system shows the vocal melody with lyrics. The lyrics are: "Con el ru mor de las pal me - ras se sien - te/el Cer - ca del mar se sien - te/el gri - to de/un ne - gro". The chords are labeled as V7, A7, and IIm.

Nota: La figura 34 representa la melodía de la sección A de la canción Danza Negra.

El verso consta de la reexposición de la melodía principal propuesta en la introducción, esta se mueve por terceras y grados conjuntos de forma responsorial

Figura 35

Reexposición de la melodía principal, Danza Negra

The musical score for Figure 35 shows the reexposition of the main melody. It consists of two systems of music. The first system shows the vocal melody with lyrics: "Con el ru mor de las pal me - ras se sien - te/el Cer - ca del mar se sien - te/el gri - to de/un ne - gro". The second system shows the vocal melody with lyrics: "e - co de mí - si ca - le ja - na, y/a su com pás las - pi - lan tris - te que con - ta sus a mo - res y de su ra - za cum - ple/el". The chords are labeled as A7 and E-.

Nota: La figura 35 muestra la reexposición de la melodía principal de la canción Danza Negra.

Las trompetas continúan haciendo la base armónica donde rítmicamente se mueve entre corcheas y negras características de la cumbia colombiana. En el compás 18 y 22 se hace un arpeggio sobre el acorde A7.

Figura 36

Trompetas en la melodía, Danza Negra



Nota: La figura 36 muestra la base armónica de las trompetas de la canción Danza Negra.

Sección B

La sección B cumple la función de coro del tema, sigue la misma lógica melódica de las previamente expuestas en la obra; la parte B se desplaza sobre intervalos de tercera entre las notas tónica y tercera del acorde, sin embargo, hay un acorde (Bm) donde la melodía se duplica sobre las notas de este acorde. Mediante terceras e inversiones de este acorde y el acorde V7 se concluye la sección B de la obra.

Figura 37

Melodía sección B, Danza Negra

Nota: La figura 37 muestra la base armónica de las trompetas de la canción Danza Negra.

Sección C

La sección C es una intervención instrumental de lo expuesto en la sección A de la obra, es decir, es una repetición lo expuesto en la sección A; esta sección es interpretada por los saxofones, aunque una octava arriba del punto de partida en la sección A.

Figura 38

Melodía sección C, Danza Negra



Nota: La figura 38 muestra la base armónica de las trompetas de la canción Danza Negra.

Las trompetas por su parte hacen el mismo ejercicio de acompañamiento armónico hasta segunda mitad del compás 31 donde duplican la melodía principal del tema, pero tocadas a modo de acorde, es decir, con notas de terceras superpuestas.

Figura 39

Melodía acompañamiento trompetas, Danza Negra

Nota: La figura 39 muestra el acompañamiento que hacen las trompetas en Danza Negra.

Sección A'

La sección A' o A prima es una repetición de la primera parte de la obra tomando como punto de partida la sección A, pero construido de tal manera que se omiten las introducciones instrumentales, ya que la parte C constituyen a ella. Sumado a esto, como se ha desarrollado a lo largo de la obra, se construye la melodía a modo de coral para formar el acorde sobre la melodía moviéndose en la misma estructura rítmica interpretada por las voces.

Figura 40

Melodía sección A', Danza Negra

Nota: La figura 40 muestra la melodía de la sección A' en Danza Negra.

Coda

La coda inicia con la segunda casilla de la A' y constituye a los últimos compases de la obra. Aquí el compositor acentúa los acordes expuestos mediante notas por grados conjuntos y un Tutti en el compás número 42 donde finaliza la obra.

Figura 41

Melodía coda, Danza Negra

The musical score for the coda of 'Danza Negra' is presented in two systems. The first system (measures 38-39) shows the vocal line with lyrics 'lan-do la cum-bia co-lom-bia na can-tan-do/a' and the piano accompaniment with chords E-7 and A7. The second system (measures 40-42) shows the vocal line with lyrics 'lan-do la cum-bia co-lom-bia - na' and the piano accompaniment with chords E-7, A7, and V7. The score concludes with a 'tutti' marking and a fermata.

Nota: La figura 41 muestra la melodía de la coda en Danza Negra.

- **Ritmo**

Constituye a una base de cumbia colombiana de la región caribe, se prioriza un ritmo sincopado y muy claro, expuesto por la percusión, principalmente la tambora. Además de esto la sección rítmica de *Danza Negra* es del estilo de ‘cumbia orquestal’, tomando también algunos instrumentos de la cumbia de gaitas largas. Métrica: 2/2

- **Instrumentación**

La Tabla que se expone a continuación, muestra los instrumentos utilizados en la canción *Danza Negra* de Lucho Bermúdez

Tabla 9

Instrumentación canción Danza Negra

Instrumentos armónicos	Instrumentos rítmicos	Instrumentos melódicos
✓ Bajo	✓ Tambora	✓ Voz
✓ Piano	✓ Llamador	✓ Clarinete Bb
	✓ Maracón	✓ Saxofón tenor
	✓ Timbales	✓ Trompeta Bb
		✓ Trombón

Nota: La Tabla 9 muestra los instrumentos armónicos, rítmicos y melódicos que se usan en la canción *Danza Negra* de Lucho Bermúdez.

4.2 San Fernando

La obra la escribió Lucho Bermúdez en Medellín a petición de Iván Rodríguez, quien le solicitó que compusiera una canción para su club llamado *San Fernando*, Lucho en un principio se negó, pero ante la constante insistencia del dueño del club, finalmente Lucho accedió a crear para él, así nació la canción *San Fernando* en el año 1958 (Arteaga, 1991).

- **Forma**

La siguiente tabla, muestra la forma de la canción Danza negra de Lucho Bermúdez

Tabla 10

Forma 'San Fernando'

SECCIÓN	COMPASES
Intro "A"	8
Coro "B"	4
Vientos "C"	10
Verso "D"	17
Coro "B"	4
Solo "E"	16
Coro' "F"	5

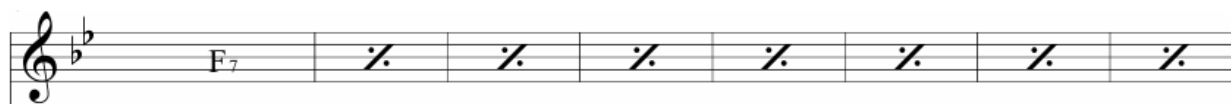
Nota: La Tabla 10 muestra la forma de la canción San Fernando de Lucho Bermúdez.

- **Armonía**

La obra se encuentra en tonalidad de Bb mayor, con modulaciones pasajeras a la tonalidad de dominante a través del uso del V7/V

Figura 42

Intro A, San Fernando



Nota: La figura 42 muestra la armonía de la sección A en la canción San Fernando.

La introducción, se mantiene en el acorde de V7 (F7), durante los primeros ocho compases de la introducción, es textura modal F mixolidio y luego, se vuelve tonal I–VI–II –V.

Figura 43

Coro B, San Fernando

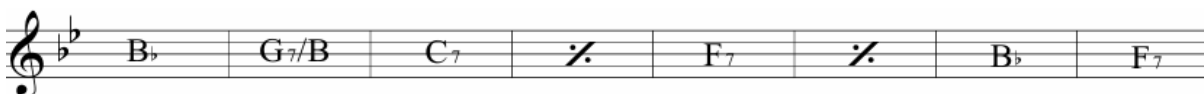


Nota: La figura 43 muestra la armonía del coro B en la canción San Fernando.

El coro utiliza una progresión de I-V7/IIIm-IIIm-V7-I, generando una conducción armónica claramente resolutive por quintas, generando la sensación de tener dos acordes de tónica y dos acordes con función de dominante.

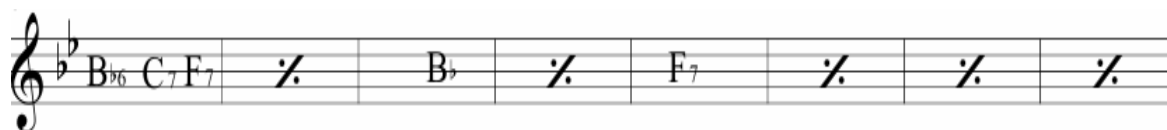
Figura 44

Vientos C, San Fernando



Nota: La figura 44 muestra la armonía de los vientos C en la canción San Fernando.

Aquí, una especie de puente conduce a lo que sería el verso propiamente dicho. Inicia en tónica al usar el Bb y de ahí hay una serie de cortas modulaciones, sobre acordes dominantes, como lo es el V/IIIm al V7/v7 y, finalmente el puente termina en una cadencia perfecta de un I-V-I.

Figura 45*Verso D, San Fernando*

Nota: La figura 45 muestra la armonía del verso D en la canción San Fernando.

El verso inicia con un acorde de tónica seguido, en el mismo compás, por un acorde de dominante de la dominante, pero con notas añadidas con el fin de buscar un color distinto; dichas notas son, una quinta aumenta y una novena bemol. Seguido a esto, el verso se mueve entre tónica y dominante, pero se encuentra que, durante el compás 28 el motivo de la introducción se repite, lo que significa que se repite la misma función armónica de V7 durante los siguientes cuatro compases

Figura 46*Función armónica de V7, San Fernando*

Nota: La figura 46 muestra la función armónica de V7 en la canción San Fernando.

Seguido a esto, la armonía continúa durante cuatro compases moviéndose sobre el subdominante donde aparecerá por primera vez a lo largo de la obra se liga este subdominante a un V7 para darle entrada, de nuevo, al motivo expuesto en la introducción.

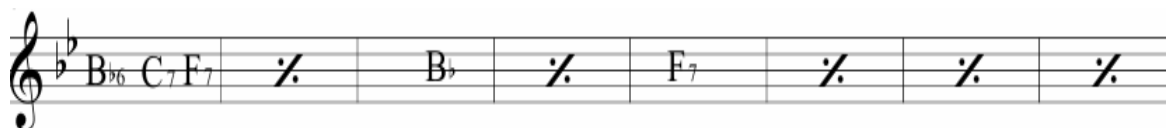
Figura 47*Coro B, San Fernando*

Nota: La figura 47 muestra la armonía del coro B con una reexposición en la canción San Fernando.

Posteriormente, se presenta una reexposición del tema B, previamente descrito.

Figura 48

Solo E, San Fernando



Nota: La figura 48 muestra la armonía del solo E en la canción San Fernando.

En el tema E se puede ver un desarrollo de la melodía del tema ‘D’, pero interpretado por los instrumentos. La armonía entonces tiende a cumplir la misma función, en cuanto a progresión se refiere, exceptuando el acorde de C7; quedaría entonces una progresión de tónica-dominante-tónica.

Figura 49

Desarrollo melodía tema D, San Fernando



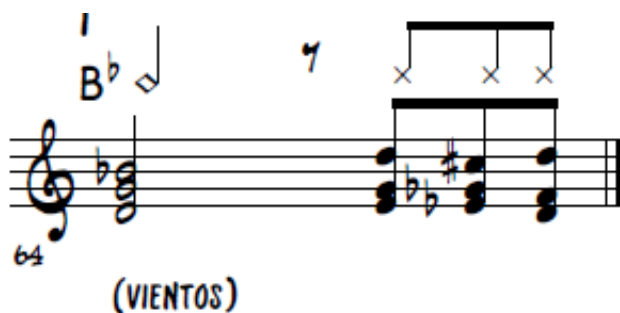
Nota: La figura 49 muestra un desarrollo de la melodía del tema D en la canción San Fernando.

Coro F

La parte F es una B prima, donde se convierte en una coda con un compás de más, donde terminan en acordes que buscan generar una sensación resolutive como lo es la aproximación cromática de Do# a Re, que resuelve al tercer grado de la tonalidad y una secuencia decente a través de terceras hasta terminar en el acorde tónica.

Figura 50

Coro F, San Fernando



Nota: La figura 50 muestra la armonía del coro F en la canción San Fernando.

- **Melodía**

Intro A

El motivo melódico característico de la obra se encuentra expuesto desde la introducción, interpretado por los saxofones en Bb, podemos observar que se construye a través de un arpeggio del acorde de dominante V7 con la nota Re como nota de paso.

Figura 51

Melodía, intro A, arpeggio, San Fernando



Nota: La figura 51 muestra la melodía en la intro A, que se caracteriza por un arpeggio del acorde dominante V7 en la canción San Fernando.

Figura 52

Melodía, intro A, nota de paso, San Fernando



Nota: La figura 52 muestra la melodía en la intro A, con la nota Re, como nota de paso, en la canción San Fernando.

A lo largo de la introducción, los clarinetes hacen un motivo a modo de respuesta con figuración de corchea ligadas a blancas y redondas; aquí los clarinetes toman notas prestadas de la tonalidad homónima Bbm como lo es su sexto grado bemol para llegar mediante terceras a al acorde de dominante.

Figura 53

Melodía clarinetes, San Fernando



Nota: La figura 53 muestra la melodía de los clarinetes, en la canción San Fernando.

Coro B

Aquí entran las voces, sobre el pulso uno y dos a través de figuras de negra, se construyen tercetas formando un respectivo acorde, exceptuando el segundo y cuarto compás, donde la línea melódica principal queda sola con figuras de corchea con las notas Re y Do respectivamente.

Figura 54

Musical notation for the chorus of 'San Fernando'. The melody is written on a single staff in B-flat major. The chords above the staff are B^b, G⁷/b, C⁻, F⁷, B^b, G⁷/b, C⁻, and F¹. The lyrics below the staff are: SAN SAN SAN FER-NAN - DO SAN SAN SAN FER-NAN - DO.

Nota: La figura 54 muestra la melodía del coro B, en la canción San Fernando.

Vientos C

En la parte C, entran los vientos a construir una especie de puente a través de las notas del acorde tónica (Bb), formando una triada, para el segundo compás ocurre lo mismo, sin embargo, la melodía hace uso de notas de paso (La, Sol, La) como herramienta para conducir al acorde de dominante del acorde dominante.

Aquí hay una reexposición del tema propuesto en la introducción, pero sobre las notas de C7 (V7/v) para resolver en la dominante de la tonalidad inicial.

Figura 55

Melodía vientos C, San Fernando

Musical notation for the wind melody in 'San Fernando'. The melody is written on a single staff in B-flat major. It starts with a double bar line and a repeat sign. The melody consists of a series of chords and notes: B^b, G⁷/b, C⁻, F⁷, B^b, G⁷/b, C⁻, and F¹. The melody is characterized by a series of chords and notes that form a bridge between the tonic and the dominant.

Nota: La figura 55 muestra la melodía de los vientos C, en la canción San Fernando.

Figura 56

Reexposición del tema, San Fernando

Musical notation for the reexposition of the theme in 'San Fernando'. The melody is written on a single staff in B-flat major. It starts with a double bar line and a repeat sign. The melody consists of a series of chords and notes: B^b, G⁷/B, C⁷ (SAXS), and F¹. The melody is characterized by a series of chords and notes that form a bridge between the tonic and the dominant.

Nota: La figura 56 muestra una reexposición del tema, en la canción San Fernando.

Para el compás 18 se realiza una variación de la melodía principal desde la nota La, moviéndose por terceras, para luego realizar una escala descendente, asimismo, hay una duplicación de la melodía con terceras descendentes. Esta escala desemboca en un silencio de negra seguido con por una negra ligada a una blanca llegando a tónica.

En el compás 19 aparece una contra melodía por octavas moviéndose a la misma distancia de intervalos de cuartas y terceras expuestas en el compás 18 pero sobre el acorde tónica (Bb) junto con la misma escala descendente.

Esto se repite durante los dos siguientes compases para resolver a una cadencia perfecta, por otro lado, las trompetas acompañan armónicamente el motivo melódico compuesto por octavas.

Figura 57

Melodía compás 18, San Fernando



Nota: La figura 57 muestra la melodía del compás 18 de la canción San Fernando.

Figura 58

Melodía compás 19, San Fernando

Nota: La figura 58 muestra la melodía del compás 19 de la canción San Fernando.

Verso C

El verso C, interpretado por las voces, se mueve por grados conjuntos y escalas ascendentes en figuras de corcheas. Generalmente el pulso uno del compás, está ligado al último pulso del compás anterior, generando así una corchea.

Ejemplo de ello, es el compás 26 que se mueve por la escala ascendente sobre la escala mixolidia de Fa (ver Figura 59). Reaparece una vez más el motivo inicial como corte al verso interpretado por los saxofones. Este motivo reaparece de nuevo en la parte E (ver Figura 60) y a lo largo de la obra.

Figura 59

Melodía compás 26, San Fernando

Nota: La figura 59 muestra la melodía del compás 26 de la canción San Fernando.

Figura 60

Melodía parte E, San Fernando

(SAXS)

28

Nota: La figura 60 muestra la melodía de la parte E de la canción San Fernando.

Continuando el verso como segunda parte, la melodía se mueve por terceras sobre el acorde subdominante (Eb), manteniendo la síncopa, característica presentada a lo largo de la pieza. Estos intervallos que se mueven entre Mib y Sol, terminan en la nota Sib para terminar en la nota La, perteneciente al acorde de dominante y exponer el tema principal una vez más. Esto se acompaña por inversiones del acorde subdominante cambiando el bajo o por movimientos de terceras ascendentes.

Figura 61

Melodía verso, San Fernando

32

YO LES BRIN - DO MI/A - LE - GRÍ - A PA - RA QUE PUE - DAN BAI - LAR
ES DEL VA - LLE LA - SUL - TA - NA, DON - DE SE PUE - DE GO - ZAR.

(VIENTOS)

(SAXS)

(SAXS)

(TRPS)

Nota: La figura 61 muestra la melodía del verso como segunda parte de la canción San Fernando.

Aquí hace una reaparición la melodía de la figura 59.

Solo E

Para esta parte, los saxofones realizan una imitación de las voces del verso moviéndose por grados conjuntos, pero en esta ocasión cada viento se ubica a una tercera de distancia, formando el acorde de tónica por los tres primeros compases de esta sección hasta el acorde de dominante.

Figura 62

Melodía solo E, San Fernando



Nota: La figura 62 muestra la melodía del solo E en la canción San Fernando.

Las trompetas, replican la melodía principal, dándole otro color, antes no expuesto en la pieza; después de esto, retoma la melodía sobre el grado de subdominante expuesta en la figura 60, pero esta vez, duplicada con una nota de cuarta y tercera descendente. Junto con esto, los saxofones toman un rol acompañante que se desarrolló durante la segunda parte de la parte D.

Figura 63

Melodía, segunda parte, parte D, San Fernando

Nota: La figura 63 muestra la melodía de la segunda parte, de la parte D, en la canción San Fernando.

Coro F'

La parte final o coda, se desarrolla de la misma manera que la parte B del tema, con la única diferencia armónica expuesta anteriormente en la figura 50.

- **Instrumentación**

La Tabla que se expone a continuación, muestra los instrumentos utilizados en la canción *San Fernando* de Lucho Bermúdez.

Tabla 11

Instrumentación 'San Fernando'

Instrumentos rítmicos	Instrumentos armónicos	Instrumentos melódicos
✓ Timbales	✓ Bajo	✓ Voz
✓ Maracón	✓ Piano	✓ Clarinete
		✓ Saxofón tenor
		✓ Trompeta

Nota: La Tabla 11 muestra la instrumentación empleada en la canción *San Fernando* de Lucho Bermúdez.

- **Ritmo**

La obra es un porro, ritmo originario de la costa atlántica, está en compás binario de 2/2 y tiene un tempo de blanca: 74.

4.3 Revolution

Para el análisis de *Revolution* se tomará como referencia el cuadro de análisis hecho por Ana Giraldo y Gustavo Campos (2021), que permite evidenciar la forma y el formato instrumental.

- **Forma y formato instrumental**

La siguiente tabla, muestra la forma de la canción *Revolution* de Andy Martin

Tabla 12

Cuadro de análisis 'Revolution'

Género: Dub techno	Canción: <i>Revolution</i>	Métrica: 4/4	Artista: Andy Martin
Formato			
Base rítmica	Base armónica	Base melódica	Forma
<ul style="list-style-type: none"> • Bombo • <i>Rim shot:</i> golpe de aro en el redoblante 	<ul style="list-style-type: none"> • Subbajo • Sintetizador órgano • Sintetizador 	<ul style="list-style-type: none"> • Voz tenor 	<ul style="list-style-type: none"> • Intro • Sección A • Estrofa 1 • Puente • Sección B • Estrofa 2

Nota: La Tabla 12 muestra el cuadro de análisis desarrollado para el estudio de la composición *Revolution* de Andy Martin

- **Armonía**

El *dub techno* es un género musical que se distingue por su enfoque minimalista y sus texturas envolventes, en este estilo la armonía estática juega un papel muy importante en la creación de atmósferas hipnóticas y esto se puede observar en *Revolution*, pues toda la obra está en el acorde de Gbm perteneciente al modo eólico, a esto se le llama armonía estática, esto quiere decir que la música se mantiene en un solo acorde sin progresiones armónicas, para generar una sensación de estabilidad y repetición (Persichetti, 1985), esto se hace con el fin de enfocar la atención en otros elementos musicales como la melodía o, en este caso, el ritmo.

- **Melodía**

La composición se caracteriza por la prominencia de la voz como único instrumento melódico, mientras que la mayoría de los instrumentos presentes son de percusión, esta elección refleja una intención específica del compositor, en destacar la expresividad vocal como uno de los elementos principales de la obra, mientras que los instrumentos de percusión aportan texturas rítmicas y atmosféricas que complementan y enriquecen la experiencia auditiva.

- **Ritmo**

En esta composición los instrumentos de percusión son los protagonistas, a través de una variedad de ritmos, aunque otros elementos musicales puedan estar presentes, es la presencia dominante de la percusión lo que define la identidad sonora de la obra, en esta composición y como lo dice Andy Martín en una entrevista realizada al artista (Ver Anexo 5), es muy característico del género componer a partir del ritmo y usar varias capas o texturas para generar una atmósfera.

En el *dub techno* el ritmo que realiza el bombo es predominante en todas las secciones, este mantiene una figura de negra, reforzando el pulso, como se puede observar en la obra *Revolution*, sin embargo, en contraste con la constancia del ritmo del bombo, el redoblante y el *hit hat* tienen una mayor flexibilidad en la variación del ritmo; en esta obra en particular se emplean dos redoblantes, en los que se presenta la técnica *rim shot*, donde se golpea simultáneamente el parche del tambor y el aro que lo rodea, uno de estos dos redoblantes suena en el segundo tiempo del compás, mientras que el otro interviene en el cuarto tiempo, cada dos compases, por otro lado el *hit hat*, que es cerrado, se hace en el tercer pulso del compás aportando un contrapunto rítmico al pulso principal establecido por el bombo.

En síntesis, la obra *Revolution* ilustra no solo la prominencia del ritmo del bombo en el *dub techno*, sino también la capacidad de variación y complejidad rítmica que se puede lograr a través del uso estratégico del redoblante y el *hit hat*, elementos que dotan de dinamismo y profundidad a la composición.

- **Producción electrónica**

La producción del *dub techno* es un proceso que implica la combinación de elementos tradicionales del *Dub* con técnicas de producción electrónica moderna, a continuación, se mencionaran procesos usados en *Revolution* que son características principales del género.

En la obra se usaron variedad de equipos y técnicas de procesamiento de señales para manipular y dar forma al sonido, esto incluye el uso de compresores, ecualizadores, filtros y efectos de modulación como el *flanger*; estos procesadores ayudan a mejorar el sonido y crear texturas, esto se puede evidenciar en todos los instrumentos de la obra donde cada uno tiene un procesador correspondiente:

- El bombo tiene un saturador para resaltar las frecuencias y enarmónicos, también tiene compresión para reducir la distancia entre los niveles de volumen más altos y más bajos, para que el sonido sea más consistente y equilibrado.
- Los redoblantes tienen compresión para controlar las dinámicas, ecualización para dar forma al tono y la textura del redoblante, y el compositor emplea el *layering*. esto quiere decir que hay capas de redoblantes, cada uno con diferentes características tonales y de timbre.
- El *hit hat* tiene automatización para crear cambios y evoluciones a lo largo de la obra y tiene compresión para controlar la dinámica y hacer que su volumen sea más consistente.
- El bajo tiene proceso de ecualización y se usa para realzar las frecuencias deseadas y atenuar las no deseadas
- Los sintetizadores suelen ser sometidos a una gran variedad de efectos de procesamiento como distorsión, modulación y *flanger* este efecto crea un sonido característico al combinar la señal de audio original con una versión ligeramente desfasada y modulada en tiempo real.

Una de las características más importantes en cuanto efectos del *dub techno* y que se puede notar en la obra analizada es el uso de *delay* y *reverb*, estos efectos no solo añaden profundidad al sonido, sino que contribuyen a la creación de atmósferas envolventes que definen el género, el *delay* genera repeticiones espaciadas y ritmos pulsantes y la *reverb* proporciona una sensación de espacio infinito. El *dub techno* utiliza estas herramientas para generar el sonido distintivo, creando una experiencia sonora que es inmersiva.

Capítulo 5: Resultados

En este capítulo, se encontrará la información obtenida a partir de la investigación realizada, teniendo en cuenta el diseño investigación-creación y narrativo, con el fin de hacer la triangulación con los resultados de las entrevistas realizadas, el autoinventario y la autoreflexión para tomar los elementos necesarios e integrarlos en el proceso creativo.

5.1 Composición de una Obra en Estilo Cumbia

Luego de desarrollar este proyecto se identifican varios aspectos con relación a la creación de la cumbia que es un resultado del desarrollo del trabajo compositivo, este proyecto planteó como primera instancia abordar la composición en cumbia desde lo melódico, lo armónico y lo instrumental. En el marco teórico de este proyecto se destacó la importancia de identificar la diversidad de estilos dentro del género de la cumbia colombiana, se identifican cuatro principales estilos: cumbia de gaitas, cumbia de flauta de millo, cumbia orquestal y cumbia de acordeón.

Durante la entrevista realizada a Julio Panadero, músico clarinetista (ver Anexo 3), y Rafael Castro, músico percusionista (ver Anexo 4), ambos hicieron hincapié en la necesidad de comprender las diferencias entre estos estilos, resaltaron que, aunque cada uno pertenecía al género de la cumbia, cada estilo poseía características y sonoridades particulares. Adicionalmente al abordar el proceso creativo, después de haber hecho el análisis musical de “Danza Negra” y la memoria personal, la compositora se enfrentó a la decisión crucial de definir el estilo de cumbia a definir en su composición, esta elección se fundamentó en sus gustos personales y experiencias vividas, influyendo significativamente en el desarrollo de su obra.

Otro aspecto importante que se identificó en el marco teórico, fue la importancia del ritmo y la percusión en la interpretación de la cumbia, muchas veces el primer acercamiento a este género se hace desde la percusión, y este aspecto se consigna también en las entrevistas realizadas, Julio Panadero (Anexo 3, Min 17:47) sostiene que una de las formas más efectivas de comprender y apropiarse de la cumbia es desde la percusión, argumenta que es crucial entender las melodías desde los tiempos fuertes y sincronizarlas con los golpes de la sección de percusión, ya que este proceso permite aproximarse de manera más precisa a la esencia sonora de la cumbia.

Respecto al proceso creativo, desde la perspectiva de la memoria personal y la autoreflexión, la compositora reconoció la complejidad de abordar la composición únicamente desde la melodía y la armonía, se percató de la necesidad de incorporar elementos del ritmo y la percusión para lograr la sonoridad característica de la cumbia.

En el marco teórico se encontró que la melodía y la armonía, característica de la cumbia, se maneja de forma similar en los tres estilos ya mencionados, esto lo reafirman Rafael Castro y Julio Panadero, este último afirma que desde su rol como clarinetista y desde el punto de vista de un músico, que no nació en el Atlántico, ha descubierto que hay mucha similitud (Anexo 3, min.

14:10), aunado a esto, la compositora, al enfrentarse en el proceso creativo, encontró que la armonía y la melodía tienen varias características en común. La cumbia colombiana suele basarse en una progresión armónica (tónica, dominante y eventualmente subdominantes, grado sexto menor), también suele usarse la dominante con séptima, algunas de las progresiones armónicas más comunes son:

- I – IV – V
- I – V – VI
- I – IV – I – V

Por otro lado, las melodías usualmente se realizan con notas del acorde en arpeggios, muchas veces se usan notas de paso o cromatismos para enriquecer la melodía, adicionalmente, es muy común el uso de la síncopa y el uso de patrones melódicos repetitivos, para reforzar la intensidad de la armonía; finalmente, se encontró el uso frecuente de melodía principal y melodía secundaria o pregunta y respuesta, que crea una interacción musical dinámica entre secciones e instrumentos, que ayudan a darle una mayor emotividad a las melodías; cabe resaltar que en algunos casos esta característica también es compartida con el uso de la armonía y melodía en el Porro.

5.2 Composición de una Obra a Ritmo de Porro

Después de llevar a cabo este proyecto, se han descubierto varios aspectos relacionados con la creación del porro, que es un producto del proceso compositivo desarrollado al igual que la cumbia; inicialmente, se propuso abordar la composición del porro desde tres perspectivas fundamentales: la armonía, la melodía y la instrumentación.

El porro, otro género emblemático de la Costa Atlántica de Colombia, presenta una diversidad de estilos que fueron identificados en el marco teórico: porro de gaitas largas, porro de banda sabanera, porro de orquesta de salón y porro parrandero; durante las entrevistas, Rafael Castro, enfatizó en la importancia de reconocer estos distintos estilos para una interpretación más precisa (Anexo 5), además, la compositora se enfrentó al desafío de comprender a fondo las diferencias entre estos estilos del porro.

Por otro lado, en las entrevistas quedó evidenciado, que existe un problema común en la capacidad de diferenciar la sonoridad del porro de gaitas largas con la cumbia de gaitas, Rafael Castro mencionó que “la diferencia entre un porro de gaita a una cumbia de gaita era los golpes

de la madera en la tambora y la forma de tocar el tambor alegre” (Anexo 4, Min. 8:50), esto fue de gran ayuda al momento de integrarlo en la composición, porque le dio una sonoridad muy diferente a la composición de porro.

Aunado a lo anterior, se ha observado una notable similitud entre la utilización de la armonía y la melodía característica del porro y la cumbia, en ambos géneros el empleo de progresiones es relativamente sencillo, con un enfoque en los acordes de tónica y dominante; las melodías suelen construirse utilizando notas del acorde, a menudo en forma de arpeggios y se incorporan frecuentemente notas de paso y notas cromáticas, además, es común encontrar el uso de melodía principal y secundaria o pregunta y respuesta. Estas observaciones fueron identificadas por la compositora a partir de la información recopilada en las entrevistas y el análisis musical de *San Fernando*.

5.3 Composición de una Obra en Estilo *Dub Techno*

Después de realizar este proyecto, se han evidenciado varios aspectos relacionados con la creación del *Dub Techno*, dado que este género es contemporáneo, es un producto del proceso compositivo desarrollado, se propuso abordar esta composición desde dos perspectivas: el ritmo y la producción electrónica.

Es importante destacar que en el marco teórico no se encontró una cantidad suficiente de información sobre el género del *Dub Techno*, ya que relativamente es moderno, la compositora descubrió durante su investigación que este no es un género ampliamente conocido y que existe una escasez de material discográfico, en comparación con otros géneros de música electrónica, por lo tanto, para obtener información sobre este género se llevaron a cabo entrevistas con músicos y *djs*, además de realizar un análisis musical de la obra referente *Revolution*.

En la entrevista realizada a Andy Martin, el compositor de la obra *Revolution* (ver Anexo 6), la información recopilada sugiere que, el *Dub techno* surge como una fusión creada por la agrupación *Basic Channel*, a principios de los años 90, influenciada por su gusto por el *Dub* y el *Techno*, este género se caracteriza por una sonoridad atmosférica y relajada, que generalmente, se compone de múltiples capas sonoras; a diferencia de otros géneros, el *Dub techno* se distingue por su naturaleza contemplativa, si bien sigue siendo adecuado para la pista de baile (Anexo 5, Min. 7:40).

Según Álvaro Henao (Anexo 6), el *Dub techno* experimentó un crecimiento significativo, a finales de los años 80 y principios de los 90 cuando un nicho particular comenzó a explorar este género, para mediados de la década de los 90 ya se estaba llevando a cabo una exploración más profunda que incluía el de *Dub reggae*, El *Dub techno* y el *Electric Dub*. El *Dub techno* se caracteriza por fusionar la energía y la velocidad propia del *Techno* con la propuesta del *Dub* jamaicano, el cual se distingue por tener un ritmo más pausado y una atmósfera más etérea (Anexo 6, Min. 17:30).

Durante las entrevistas, ambos expertos destacaron que uno de los aspectos fundamentales para componer en este género es el manejo del tempo y el ritmo, esta misma conclusión se confirmó durante el análisis musical *Revolution*, en el proceso creativo y de autorreflexión sobre la memoria personal; a partir de la recopilación de información la compositora observó que el *Dub techno*, generalmente, presenta un tempo más lento, en comparación con otros géneros de la música electrónica, típicamente oscilando entre 110 y 130 BPM, el ritmo tiende a ser constante con un patrón de percusión repetitivo y una atmósfera muy marcada.

Adicionalmente el *Dub techno* se caracteriza por tener capas sobre capas de percusión minimalista, esto lo complementa Andy Martin en la entrevista donde afirma que menos es más y, en lugar de abrumar la mezcla con una gran cantidad de sonidos de percusión, lo importante es seleccionar cuidadosamente ciertos elementos logrando una armonía entre todos los sonidos, esto puede incluir un bombo, un *hit-hat*, una caja de ritmos y algún otro elemento de percusión (Anexo 5 Min. 29:40), esto se evidenció en su composición *Revolution* y en el proceso creativo al momento de elegir los instrumentos de percusión en las composiciones de este proyecto.

Otro de los aspectos para tener en cuenta en la composición del *Dub techno* es la construcción de los bajos a nivel rítmico, estos deben tener un carácter profundo pulsante y envolvente, en la mayoría de las composiciones de *Dub techno*, suele iniciar con bombo y bajo (Anexo 6 Min. 27:30), lo que se puede lograr mediante el uso de bajos sintetizados con un buen control del filtro y efectos de modulación.

En cuanto a la melodía, el *Dub techno* suele ser más enfocado en el ritmo y la textura que en la melodía, esto se puede evidenciar en el análisis musical de *Revolution*, pero a partir de la información recolectada en las entrevistas, este género suele tener melodías sutiles y envolventes, que suelen ser simples, pero agradables y, generalmente, son creadas con sintetizadores o

instrumentos electrónicos, esto se puede evidenciar en el resultado de las dos composiciones de este proyecto.

De igual manera pasa con la armonía esta tiende a ser muy sutil y minimalista, este género emplea acordes espaciados y abiertos, los cuales, normalmente, son de triadas y en algunos casos de cuatreadas, esto con el fin de permitir que cada nota respire y se mezcle con el entorno y enriquezca a la atmosfera de la pista. Por otra parte, cabe considerar que, a partir de la información recolectada en las entrevistas y el análisis musical, la compositora encontró que el *Dub techno* toma muchos elementos y técnicas del *Dub* jamaicano, lo que incluye el uso una variedad para crear texturas atmosféricas, espaciales y características del género, a continuación, se explicará brevemente los efectos principales y más usados:

- **Delay:** es uno de los efectos más característicos del *Dub* y esta técnica se utiliza bastante en el *Dub techno*, agrega profundidad y espacio al sonido, al repartir la señal original con un retardo determinado.
- **Reverberación:** este efecto agrega un ambiente espacioso y natural al sonido, al simular el eco que se produce en un espacio físico, como una sala de conciertos o un pasillo, este efecto se utiliza para crear una sensación de amplitud y profundidad a la mezcla.
- **Filtros:** estos ayudan a mejorar el sonido, se usan para modificar el espectro de frecuencias y agregar variedad a los sonidos de los instrumentos o efectos.
- **Modulación:** pueden ser el *chorus*, el *flanger* y el *phaser*, estos efectos alteran la fase y el tiempo de la señal para crear cambios tonales y espaciales interesantes.
- **Distorsión y saturación:** pueden darle a los elementos percusivos y melódicos una calidad más orgánica y *vintage*, lo que contribuye al sonido distintivo del *Dub*.

Finalmente, entre la información más relevante, para cualquiera de los tres géneros, recopilada en el marco teórico; las entrevistas; los análisis musicales y el proceso creativo, se destaca la importancia de sumergirse y familiarizarse con el género, el cual se quiera componer e interpretar, este proceso abarca varios pasos que serán expuestos a continuación:

- 1) El primer paso es la escucha consciente, al observar la información adquirida del marco teórico y destacar las contribuciones de músicos como Lucho Bermúdez y Andy Martín, se hace evidente la importancia de escuchar constantemente el género musical en el que se trabaja, ya que esto permite identificar como interpretar el género de manera más precisa y lograr una ejecución natural.

- 2) El segundo paso, hace alusión a la imitación; Julio Panadero sostiene que “imitar a las personas que mejor ejecutan este tipo de música es la mejor solución, y cuando se tiene un acercamiento de esta manera la gente aprende mucho mejor” (Anexo 3 Min.18:00), la compositora respalda esta idea en su proceso creativo, ya que ha pasado mucho tiempo escuchado estos tres géneros musicales y sus hibridaciones entre los mismos. Gracias a una escucha consciente, ha logrado incorporar muchas de las características de estos géneros en sus composiciones.
- 3) El tercer paso, consiste en conocer el lugar de origen de un género musical, pues es esencial para comprenderlo y ejecutarlo auténticamente, esta experiencia brinda una comprensión profunda de sus raíces culturales y sociales, permitiendo incorporar tanto los sonidos como las técnicas musicales, así como la historia y las tradiciones que lo definieron, además la inmersión en su atmósfera original inspira la creatividad y motiva la exploración de nuevas ideas en la interpretación musical.
Pese a que la compositora no pudo visitar la Costa Atlántica donde se originaron la cumbia y el porro, ni Jamaica cuna del *Dub*, ni Detroit lugar de nacimiento del *Techno*, reside en Bogotá, ciudad donde se empezó a experimentar con la fusión de ritmos tradicionales y música electrónica. A lo largo de su vida ha interactuado con músicos y espacios culturales que participan en la creación de este tipo de músicas, lo que le ha permitido el lenguaje de estas fusiones para componer las obras de este proyecto.

5.4 Descripción del Proceso Compositivo

5.4.1 ‘Suelto’

Es una composición que hibrida la Cumbia colombiana con *Dub Techno*, este proceso de exploración ha involucrado la síntesis de elementos distintivos de ambos géneros, fusionando los ritmos y percusiones típicos de la cumbia, con los elementos sonoros profundos y las texturas atmosféricas del *Dub Techno*. El resultado es una composición que muestra una confluencia entre lo tradicional y lo contemporáneo, generando una obra que pueda despertar la curiosidad y la reflexión en torno a las posibilidades de la hibridación y la fusión musical.

- **Forma**

La siguiente tabla, muestra la forma de la composición Suelto

Tabla 13*Forma composición 'Suelto'*

SECCIÓN	COMPASES
Sección A	8
Coro	8
Estrofa	8
Sección B	8
Coro	8
Estrofa	4
Solo	4
Sección C	8
Coro	8
Sección A	8

Nota: La Tabla 13 muestra la forma de la composición 'Suelto'

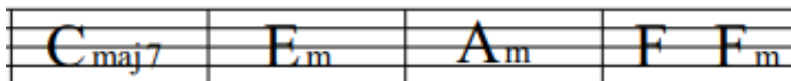
- **Armonía**

La obra está en tonalidad de Do mayor y usa acordes diatónicos e intercambio modal tiene cambio, a continuación, se mostrará y explicará la armonía en cada sección.

Sección A

Figura 64

Armonía sección A, Suelto



Nota: La figura 64 muestra la armonía de la sección A, en la composición Suelto.

En esta sección se presenta un círculo armónico de (Imaj 7)–(III_m)–(VI_m) – (IV-IV_m), modo jónico que tiene un intercambio del modo eólico la elección de estos acordes, por parte de la compositora, se fundamenta en el deseo de infundir a la melodía un matiz melancólico, gracias al empleo de varios acordes menores, también influenciada en el color melancólico que el maestro Lucho Bermúdez le dió a *Danza Negra*.

Coro

Figura 65

Armonía coro, Suelto



Nota: La figura 65 muestra la armonía del coro, sección A, en la composición Suelto.

Esta sección se retoma el mismo círculo armónico presente en la sección A, sin embargo, en esta ocasión no se introduce una melodía adicional, sino que se ejecuta el coro, la elección de estos acordes se realiza con la intención de otorgar un matiz melancólico a la melodía interpretada por la voz.

Estrofa

Figura 66

Armonía estrofa, Suelto



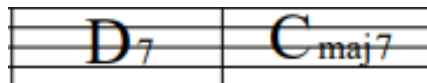
Nota: La figura 66 muestra la armonía de la estrofa, sección A, en la composición Suelto.

En esta sección la armonía es I_{maj7} y V₇/II, el acorde II₇ es un intercambio modal del modo lidio, este refleja una intención consciente de evocar ciertos estilos y tradiciones musicales de la música popular.

Sección B

Figura 67

Armonía sección B, Suelto



Nota: La figura 67 muestra la armonía de la sección B, en la composición Suelto.

Para esta sección se utiliza I7 - bVII que está en Re mixolidio y adicionalmente se conecta con San Fernando, ya que comienza en un modo mixolidio, se conserva la armonía de la estrofa, con el fin de darle un aire típico de cumbia a la melodía de esta sección.

Coro

Figura 68

Armonía coro, sección B, Suelto



Nota: La figura 68 muestra la armonía del coro, sección B, en la composición Suelto.

Estrofa

Figura 69

Armonía estrofa, sección B, Suelto

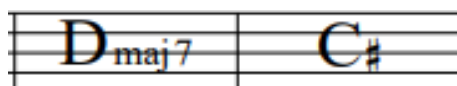


Nota: La figura 69 muestra la armonía de la estrofa, sección B, en la composición Suelto.

Solo

Figura 70

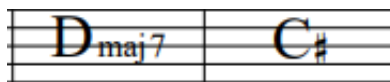
Armonía solo, sección B, Suelto



Nota: La figura 70 muestra la armonía del solo, sección B, en la composición Suelto.

En esta sección se hace un cambio de centro, donde el Dmaj7(IImaj7) es un acorde característico del modo frigio lo que se llamaría en la tonalidad una modulación, se cambia a C# Frigio; este cambio se hace con la intención de establecer una atmósfera contrastante, que propicie la improvisación del saxofón.

Sección C

Figura 71*Armonía sección C, Suelto*

Nota: La figura 71 muestra la armonía de la sección C, en la composición Suelto.

Aquí, se repite la estructura armónica previamente establecida durante el solo, posteriormente se introduce una melodía interpretada por el saxofón y en la segunda repetición de esta melodía, se incorpora el trombón y el bombardino, generando una progresión gradual y armónica que enriquece la textura sonora de la pieza.

Coro**Figura 72***Armonía coro, sección C, Suelto*

Nota: La figura 72 muestra la armonía de la sección C, en la composición Suelto.

Sección A**Figura 73***Armonía sección A, Suelto*

Nota: La figura 73 muestra la armonía de la sección A, en la composición Suelto.

- **Melodía**

Sección A

La melodía principal en esta sección es interpretada por los tres vientos: el saxofón tenor, el trombón y el bombardino; en esta instancia se manifiesta una homofonía y homoritmia, caracterizada por la simultaneidad de las voces y la uniformidad rítmica, si bien estas se presentan en diferentes registros, específicamente terceras, sextas y, en algunos momentos, hay

tensiones características del acorde; la melodía de las tres voces se mueve por notas del acorde y la voz principal, es interpretada por el saxofón tenor.

Esta melodía evoca un aire de sentimentalismo y melancolía, con una intención que la compositora buscó reflejar, inspirada en las emotivas melodías presentes en la obra *Danza negra* del maestro Lucho Bermúdez.

Figura 74

Melodía sección A, Suelto

The musical score for Figure 74 consists of six staves. The top three staves (Saxofón Tenor, Trombón, and Bombardino) play the main melody in the treble clef, with dynamics of *mf* and *f*. The bottom three staves (T. Sx., Tbn., and Bdn.) play a rhythmic accompaniment in the bass clef, with dynamics of *f* and *mf*. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4. The melody is primarily in the treble clef for the first three instruments and the bass clef for the last three.

Nota: La figura 74 muestra la melodía de la sección A, en la composición Suelto.

Sección B

La melodía principal, es ejecutada por el saxofón tenor y el trombón, esta sección también presenta una homofonía y una homoritmia, pero en diferentes registros, en este caso por terceras, la melodía se mueve por arpeggios del acorde muy característico de las melodías de la cumbia y las melodías propuestas por Lucho Bermúdez.

Figura 75

Melodía sección B, Suelto

The musical score for Figure 75 consists of three staves. The top staff is for Tenor Saxophone (T. Sx.), the middle for Tuba (Tbn.), and the bottom for Bass Drum (Bdn.). The key signature is two sharps (F# and C#). The melody begins at measure 27 with a forte (f) dynamic. The saxophone and tuba parts play a similar melodic line, while the bass drum provides a rhythmic accompaniment. The bass drum part starts at measure 28 with a mezzo-piano (mp) dynamic and increases to mezzo-forte (mf) by measure 29.

Nota: La figura 75 muestra la melodía de la sección B, en la composición Suelto.

Figura 76

Ejemplo sección C, Danza Negra

The musical score for Figure 76 shows two staves. The top staff is for Saxophones (saxs) and the bottom for Trumpets (trps). The key signature is two sharps. The saxophone part begins at measure 58 with a forte (f) dynamic, playing a melodic line. The trumpet part begins at measure 59 with a mezzo-forte (mf) dynamic, playing a counter-melody. The score includes handwritten annotations such as 'V7 A7', 'D.S.', 'Ilm (saxs)', and '(trps)'. Measure numbers 57, 58, and 59 are indicated at the bottom of the staves.

Nota: La figura 76 muestra un ejemplo de la sección C de Danza Negra, donde se encuentra una melodía principal interpretada por los saxofones y una contramelodía a cargo de las trompetas, lo que sirvió como referencia para la creación de las melodías de la sección B de “Suelto”.

Sección C

La melodía principal aquí, se hace dos veces, la primera vez solo la interpreta el saxofón y la segunda vez se integran el trombón y el bombardino, esta melodía presenta una homoritmia y una homofonía a voces de terceras, la melodía se realiza con notas del acorde y notas de paso y el saxofón, que interpreta la voz principal, agrega tensiones características del acorde.

Figura 77

Melodía sección C, Suelto

The musical score for Figure 77 is presented in three systems, each containing three staves: Tuba (T. Sx.), Trombone (Tbn.), and Bass Drum (Bdn.).

- System 1 (Measures 51-53):** The Tuba staff has a melodic line with dynamics *mf*, *f*, *mf*, and *f*. The Trombone and Bass Drum staves have rests until measure 53, where they enter with a rhythmic pattern.
- System 2 (Measures 54-55):** The Tuba staff continues the melodic line with dynamics *f* and *f*. The Trombone and Bass Drum staves continue their rhythmic accompaniment.
- System 3 (Measures 56-57):** The Tuba staff has a melodic line with dynamics *mf* and *f*. The Trombone and Bass Drum staves continue their rhythmic accompaniment.

Nota: La figura 77 muestra la melodía de la sección C, en la composición Suelto.

Respecto a la voz contra alto, la melodía tiene un motivo ritmo-melódico que contribuye significativamente a la fácil recordación, este enfoque se distingue por su simplicidad evitando saltos e intervalos complejos, por otro lado, en la estrofa se interpreta con la técnica del rapeo, muy característico del *Dub*.

- **Ritmo**

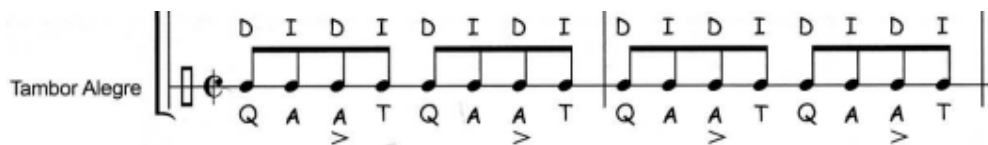
Principalmente la obra está en compás binario 4/4, característica de la cumbia colombiana, manteniendo un tempo constante de 75, al igual que la composición *Aquí y Ahora*, la autora se nutre de elementos distintivos, tanto de la cumbia, como el *Dub Techno*. La búsqueda se centra en encontrar un punto de convergencia entre estos dos géneros, aparentemente diferentes, con el propósito de lograr una hibridación de ritmos que fusionan lo tradicional con lo contemporáneo.

- **Elementos tomados de los géneros**

- **Cumbia**: se tomaron diferentes elementos de percusión de tres estilos diferentes, cumbia de gaita, cumbia de acordeón y cumbia orquestal. De la cumbia de gaita se tomó el patrón característico del tambor alegre

Figura 78

Patrón tambor alegre, cumbia



Nota: La figura 78 muestra el patrón del tambor alegre en la cumbia, tomado para la composición de la obra *Suelto*. Tomado de: *Pitos y tambores*, cartilla de iniciación musical, por V. Valencia, 2004, Ministerio de Cultura.

Por otro lado, se tomaron los contratiempos que marca el llamador, pero en esta obra quien los interpreta es el sintetizador del órgano.

Figura 79

Contratiempos tambor llamador, cumbia



Nota: La figura 79 muestra los contratiempos marcados por el tambor llamador en la cumbia, tomado para la composición de la obra Suelto. Tomado de: Pitos y tambores, cartilla de iniciación musical, por V. Valencia, 2004, Ministerio de Cultura.

De la cumbia de acordeón se tomó la guacharaca y su motivo rítmico característico.

Figura 80

Motivo rítmico guacharaca, cumbia de acordeón



Nota: La figura 80 muestra el motivo rítmico de la guacharaca en la cumbia, tomado para la composición de la obra Suelto. Tomado de: Pitos y tambores, cartilla de iniciación musical, por V. Valencia, 2004, Ministerio de Cultura.

De la cumbia orquestal se tomaron los repiques que suelen hacer los timbales, se usó un *sample* de las congas tocando el patrón rítmico del alegre y además se usó un *sample* de cencerro marcando el pulso en negras. Estos instrumentos son muy característicos del estilo de cumbia orquestal.

- **Dub Techno:** se tomó el bombo característico que suele marcar el pulso en negras.

Figura 81

Bombo en el Dub Techno



Nota: La figura 81 muestra el bombo en el *Dub Techno*, tomado para la composición de la obra Suelto.

- **Instrumentación**

Los instrumentos que se utilizaron en la obra se pueden abarcar en tres partes, a saber: los instrumentos melódicos, la base armónica y la base rítmica.

Tabla 14*Instrumentación Suelto*

Instrumentos rítmicos	Instrumentos armónicos	Instrumentos melódicos
✓ Tambor alegre	✓ Emulador del	✓ Saxofón tenor
✓ Guacharaca	sintetizador <i>Model</i>	✓ Trombón
✓ <i>Sample</i> Congas	D (Bajo)	✓ Bombardino
✓ <i>Sample</i> Cencerro	✓ Sintetizador órgano	✓ Emulador de
✓ <i>Kick</i> 808 tone 4	BST	sintetizador análogo
		llamado <i>Prophet 5</i>
		✓ Voz

Nota: La Tabla 14 muestra la instrumentación usada en la composición Suelto.

Adicionalmente, la compositora se ha visto influenciada por una amplia gama de estilos musicales en la creación de su obra, en particular, su inspiración se remonta a la instrumentación característica de la obra *Danza Negra*, del maestro Lucho Bermúdez, destacando la prominencia de los vientos y la base armónica, además se ha evidenciado una clara influencia de la instrumentación utilizada en el estilo de cumbia orquestal, la cumbia de gaitas y la guacharaca de la cumbia de acordeón, donde se aprecian elementos distintivos que han sido integrados en la obra en cuestión.

Asimismo, se observa una notable incursión en el *Dub Techno*, donde la compositora ha adoptado elementos distintivos, como el bombo característico y los efectos sonoros inherentes a este género. La obra resultante, por lo tanto, se representa como una síntesis única y variada de diversas influencias musicales, donde la riqueza y complejidad de los elementos sonoros reflejan la capacidad para trascender las fronteras estilísticas convencionales.

- **Producción electrónica**

La realización de la presente obra musical ha requerido el empleo meticuloso de una variedad de instrumentos, tanto electrónicos como acústicos, cuya combinación ha contribuido significativamente a la riqueza y complejidad de la composición final. En el ámbito de los instrumentos electrónicos, se han utilizado dispositivos de síntesis sonora, como sintetizadores

digitales, cajas de ritmo y *samplers*, los cuales han permitido la creación y manipulación de texturas sonoras, de manera flexible y expresiva.

El proceso de producción asociado a estos instrumentos electrónicos, ha sido de suma importancia para la realización del proyecto, esto ha implicado etapas como la grabación y edición minuciosa de cada elemento sonoro, la aplicación de efectos de procesamiento digital, la ecualización y la mezcla final; cada fase de este proceso ha sido abordada con precisión y cuidado, con el objetivo de garantizar una integración armónica de los elementos sonoros y una coherencia estilística en toda la obra.

Además de los instrumentos electrónicos, se han incorporado los instrumentos acústicos característicos de la cumbia, la combinación de estos instrumentos ha permitido explorar una amplia gama de texturas y timbres, añadiendo profundidad y expresividad a la obra, a continuación, se explicará el proceso de cada uno de los instrumentos electrónicos y efectos utilizados en la composición *Suelto*.

A) Instrumentos electrónicos

- **Bombo:** *kick 808 tone 4*, este bombo tiene un ecualizador, que es una herramienta fundamental para ajustar y modificar el espectro de frecuencias de una pista de audio, permitiendo aumentar o disminuir la intensidad de diferentes frecuencias para lograr el sonido deseado, en este caso se le baja la ganancia en los agudos.
- **Cencerro y conga:** *cencerro percusión loop 1* es un *sample*: fragmento de audio preexistente, el cual tiene un filtro de audio llamado *high pass*, este filtro permite atenuar o eliminar las frecuencias más bajas de una señal de audio, mientras permite que las frecuencias más altas pasen sin ser afectadas.
- **Bajo:** es una emulación de un sintetizador llamado *Model D*, este bajo tiene *sidechain*, se utiliza el bombo como fuente de control para comprimir dinámicamente el bajo, creando un efecto de bombeo o respiración, que da espacio al bombo en la mezcla haciéndolo más prominente, sin necesidad de aumentar su volumen.
- **Sintetizador:** órgano BST, es un *plugin* llamado *Pigments, Donor Kebab*, este sintetizador tiene un envío de *delay*, como se dijo previamente, este es un efecto de procesamiento de audio que crea repeticiones de una señal sonora después de un breve intervalo de tiempo, esas repeticiones son más suaves y atenuadas del sonido original.

- **Sintetizador:** es una emulación de un sintetizador análogo llamado *prophet 5*, el cual tiene un filtro que va subiendo el timbre mientras el motivo rítmico va progresando.

B) Instrumentos acústicos

Los instrumentos utilizados en la producción fueron grabados en sesiones específicas durante las cuales se capturó su interpretación con precisión y fidelidad, posteriormente, estos registros fueron sometidos a un proceso exhaustivo de posproducción, donde se aplicó una serie de procedimientos electrónicos, destinados a mejorar su calidad sonora y acercarlos más al estilo del *Dub Techno*. A continuación, se explicará cada uno de ellos:

- **Vientos:** tienen un proceso de saturación para sacarle brillos, haciendo uso de un compresor, esta herramienta de procesamiento de audio sirve para controlar la dinámica de una señal de audio, al reducir la diferencia de volumen entre las partes más fuertes y las más suaves, también tiene un saturador, esta herramienta se utiliza para agregar color, carácter y calidez a una señal de audio y realzar la presencia de los vientos en la mezcla, por último, tiene envíos de *delay* y *reverb*.
- **Alegre:** este instrumento tiene un corte en los subbajos; es un ecualizador para que no interfiera con el bajo y el bombo, tiene un compresor para que esté más presente el sonido y tiene un envío de *reverb*.
- **Guacharaca:** tiene una banda de frecuencia que divide la señal de audio en varias bandas, cada una de las cuales puede ser comprimida de forma independiente, esto permite controlar dinámicamente diferentes partes del espectro de frecuencia de la señal de audio, en este caso se utilizó para controlar las frecuencias agudas.
- **Voz:** tiene un envío de *reverb* en toda la obra a un volumen bajo, tiene *de-esser* que sirve para controlar o reducir la sibilancia excesiva en grabaciones vocales (sibilancia se refiere a los sonidos “s” y “sh” agudos y pronunciados, que pueden resultar excesivamente fuertes), el *de-esser* funciona detectando automáticamente estas frecuencias y las reduce sin afectar el resto de la señal vocal.

5.4.2 'Aquí y Ahora'

Es una composición que surge de dos estilos musicales muy diferentes, a saber, el porro (de gaitas largas y tapao) y el *Dub Techno*, genero extranjero; la hibridación de diferentes géneros se ha convertido en un terreno fértil para la creatividad y la experimentación, en este contexto surge 'Aquí y Ahora', composición en la que se combina el enérgico y folclórico porro colombiano con la atmósfera hipnótica del *Dub Techno*, esta amalgama de sonidos y ritmos, aparentemente diferentes en su origen, da lugar a una composición única.

- **Forma**

La siguiente tabla, muestra la forma de la composición *Aquí y Ahora*:

Tabla 15

Forma composición 'Aquí y Ahora'

SECCIÓN	COMPASES
Introducción	18
Coro	16
Sección A	16
Coro	16
Sección B	16
Estrofa	16
Puente A	16
Solo (Bombardino)	16
Puente A'	16
Coro	16
Sección B y Coda	16

Nota: La Tabla 15 muestra la forma de la composición Aquí y Ahora.

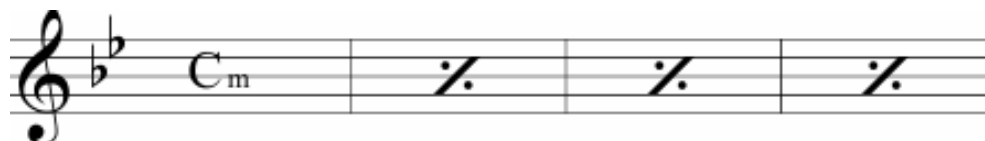
- **Armonía**

La obra está en la tonalidad de Do menor y tiene varias secciones donde sus acordes cambian.

Introducción

Figura 82

Armonía introducción, *Aquí y Ahora*



Nota: La figura 82 muestra la armonía en la introducción, en la composición *Aquí y Ahora*.

En esta sección (16 compases), se hace uso de la ‘armonía estática’, se queda en el acorde de Cm, con la intención de generar una atmósfera, dándole paso a los diferentes sintetizadores, *samples* y efectos, con una sección rítmica muy marcada del porro, combinándola con el acompañamiento característico del *Techno*. Las secciones de armonía estática, en el estilo del *Dub techno*, son muy comunes, ya que se busca generar atmósferas y sensaciones.

Coro

Figura 83

Armonía del coro, *Aquí y Ahora*



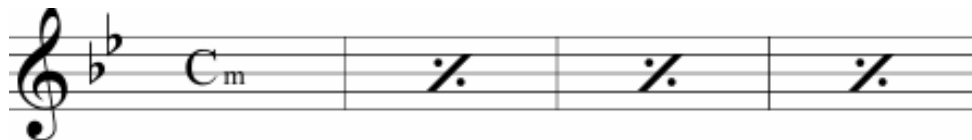
Nota: La figura 83 muestra la armonía del coro, en la composición *Aquí y Ahora*.

La armonía de esta sección tiene dos acordes, los cuales se mueven por tónica y dominante con séptima, esto es muy característico del porro y se plantea de esa manera para darle a las melodías el color característico de este género colombiano, también se usó este círculo armónico basándose en algunas partes de *San Fernando* del maestro Lucho Bermúdez.

Sección A

Figura 84

Armonía sección A, *Aquí y Ahora*



Nota: La figura 84 muestra la armonía de la sección A, en la composición Aquí y Ahora.

Esta sección vuelve a presentar la “armonía estática”, generando cada vez una atmosfera más hipnotizante y envolvente, pero sin dejar de lado las melodías características del porro en los vientos.

Coro

Figura 85

Armonía coro, Aquí y Ahora



Nota: La figura 85 muestra la armonía del coro, en la composición Aquí y Ahora.

Sección B

Figura 86

Armonía sección B, Aquí y Ahora



Nota: La figura 86 muestra la armonía de la sección B, en la composición Aquí y Ahora.

En esta armonía se vuelve a la tónica y dominante con séptima para darle el color del porro, pero con la intención de generar una atmósfera oscura con las melodías.

Estrofa

Figura 87

Armonía estrofa, Aquí y Ahora



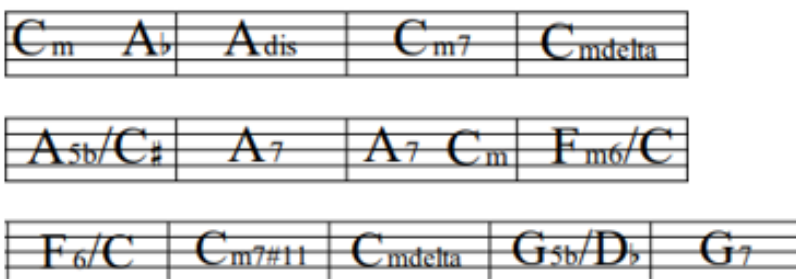
Nota: La figura 87 muestra la armonía de la estrofa, en la composición Aquí y Ahora.

Se vuelve a recurrir a la “armonía estática” en Cm.

Puente A

Figura 88

Armonía puente A, Aquí y Ahora



Nota: La figura 88 muestra la armonía del puente A, en la composición Aquí y Ahora.

Esta es la parte contrastante de la composición, acordes disonantes con muchas tensiones que crean una atmósfera muy diferente al resto del tema, para darle mayor intensidad a la melodía principal, la cual es un unísono entre la voz de la contralto y el sintetizador *analog*, esta progresión armónica es Im – bVI – VI^{dis} (intercambio modal del modo dórico) – Im – Im delta – V sub/bVI – Im – IV^{m6} – IV (intercambio modal del modo dórico) – Im7^{#11} – Im delta – Db7(#11), esta progresión es una influencia de la compositora, que nace a través del estudio de la armonía del jazz y está relacionada con la obra de Lucho Bermúdez, ya que el maestro tuvo formación en este estilo musical.

Solo

Figura 89

Armonía solo, Aquí y Ahora



Nota: La figura 89 muestra la armonía del solo, en la composición Aquí y Ahora.

En esta sección la interpretación del solo está a cargo del bombardino, lo que es **muy** característico del porro pelayero.

Puente A

Figura 90

Armonía puente A, Aquí y Ahora

Figura 90 muestra la armonía del puente A en la composición 'Aquí y Ahora'. Se presentan tres líneas de pentagramas, cada una con cinco medidas de acordes:

- Línea 1: C_m , A_b , A_{dis} , C_{m7} , C_{mdelta}
- Línea 2: $A_{5b}/C\sharp$, $A7$, $A7 C_m$, F_{m6}/C
- Línea 3: F_{6}/C , $C_{m7\#11}$, C_{mdelta} , G_{5b}/D_b , $G7$

Nota: La figura 90 muestra la armonía del puente A, en la composición Aquí y Ahora.

Repetición del material armónico del puente A, pero con más instrumentos como el clarinete, el saxofón tenor, la trompeta y el trombón, apoyando el unísono de la voz y el sintetizador; esta armonía es un paso cromático de acordes ascendente para llegar a la dominante que es G7.

Coro

Figura 91

Armonía coro, Aquí y Ahora

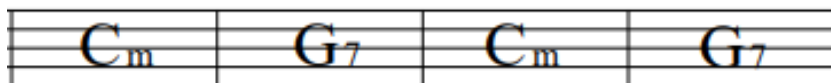
Figura 91 muestra la armonía del coro en la composición 'Aquí y Ahora'. Se presenta un pentagrama con una clave de sol y un bemo en la segunda línea. El acorde inicial es C_m , seguido de tres medidas con un símbolo de repetición (dos barras diagonales con un punto en el centro).

Nota: La figura 91 muestra la armonía del coro, en la composición Aquí y Ahora

Sección B con coda

Figura 92

Armonía sección B con coda, Aquí y Ahora



Nota: La figura 92 muestra la armonía de la sección B con coda, en la composición Aquí y Ahora.

- **Melodía**

Sección A

En esta sección la melodía principal es interpretada por el clarinete en Bb, el saxofón tenor y la trompeta en Bb, estos instrumentos se mueven por intervalos de tercera y notas del acorde Cm, con figuras rítmicas de negra y corchea y tiene síncopa, muy característico del porro y usada en la obra *San Fernando*, los tres vientos están al unísono para darle mayor fuerza a la sección.

Figura 93

Melodía sección A, Aquí y Ahora

Partitura musical para la melodía de la sección A, mostrando tres staves: Cl. Bb, Sax. T. y Trp. Bb. La melodía comienza en el compás 39 y se repite en tres staves.

Nota: La figura 93 muestra la melodía de la sección A, en la composición Aquí y Ahora.

En esta sección mientras la melodía principal la interpretan el clarinete en Bb, el saxofón tenor y la trompeta en Bb, hay una contramelodía de carácter antifonal que responde a la melodía

principal, es interpretada por el trombón y el bombardino; está en corcheas para contrastar con la melodía principal y la hace con las notas del acorde, el trombón empezando en Do y el bombardino empezando en Sol, para terminar en una nota larga en *crescendo* con intervalo de tercera entre estos dos instrumentos. Las melodías de carácter antifonal están muy presentes en la obra *San Fernando*.

Figura 94

Contramelodía sección A, Aquí y Ahora

Nota: La figura 94 muestra la contramelodía de la sección A, en la composición *Aquí y Ahora*.

Figura 95

Ejemplo sección C, San Fernando

Nota: La figura 95 muestra un ejemplo de la sección C de *San Fernando*, donde la melodía principal es interpretada por los clarinetes y los saxofones, mientras que la contramelodía se encuentra a cargo de las trompetas.

Sección B

La melodía principal de esta sección la hacen los trombones y el bombardino, esta melodía se mueve por los acordes de tónica de Cm y dominante G7, ascendentemente se mueve por las notas del acorde y descendentemente por grados conjuntos hasta llegar a la primera nota del acorde, esto lo hace en un ritmo de corcheas para darle más dinamismo a la melodía.

Figura 96

Melodía sección B, Aquí y Ahora

Nota: La figura 96 muestra la melodía de la sección b, en la composición Aquí y Ahora.

La contramelodía de la sección B es interpretada por el clarinete, el saxofón tenor y la trompeta, hacen una especie de acompañamiento llamado ‘sapitos’, esta frase tiene síncopa y rítmicamente hay negras y corcheas, para contrastar con la melodía principal, las notas de la melodía son las notas de los acordes de esta sección, siendo esto muy característico de los sapitos.

Figura 97

Contramelodía sección B, Aquí y Ahora

Nota: La figura 97 muestra la contramelodía de la sección B, en la composición Aquí y Ahora.

Figura 98

Ejemplo sección E, San Fernando

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and contains a melody starting at measure 52. The bottom staff is also in treble clef and contains a counter-melody. The music is in G minor, indicated by two flats. The top staff features chords and melodic lines, while the bottom staff features chords and melodic lines with trills and wavy lines.

Nota: La figura 98 un ejemplo de melodía y contramelodía en la sección E de la obra *San Fernando*, donde la melodía principal pasa a las trompetas y la contramelodía la hacen los clarinetes y los saxofones.

Sección C

En esta parte la melodía principal la hacen la voz y el sintetizador *analog*, siendo un puente para pasar al solo del bombardino y cuando este va llegando al clímax, la melodía del puente se vuelve hacer añadiendo unos apoyos de la trompeta, el saxofón tenor, el trombón y el *plugin de arturia* que emula un teclado eléctrico.

Voz

La melodía principal se mueve por grados conjuntos y por notas del acorde, el coro se inspiró en una experiencia personal de la compositora, siguiendo la misma línea creativa utilizada en *San Fernando*. La estrofa adopta un estilo similar al de *Revolution* con un estilo más rapeado, muy distintivo del *Dub*; en el coro, los vientos, como el bombardino y el trombón, hacen un apoyo, que está en sincopa, con notas del acorde y está en *mp* para darle fuerza a la melodía de la voz sin quitarle el protagonismo; mientras que el clarinete y la trompeta hacen la misma melodía de la voz, pero utilizando diferentes notas del acorde esto con el fin de apoyar y resaltar los finales del coro.

Figura 99

Melodía voz, *Aquí y Ahora*



Nota: La figura 99 muestra la melodía de la voz, en la composición *Aquí y Ahora*.

- **Ritmo**

Principalmente la obra está en compás binario 2/2, característica del porro colombiano a un tempo de 85, por otro lado, el ritmo es de los aspectos más interesantes de la obra ya que la compositora toma partes de los dos géneros, que termina hibridando para darle la intención y el carácter que busca, así como Lucho Bermúdez incorporó varios estilos a sus composiciones y se puede notar en *San Fernando* A continuación, se nombrarán los diferentes elementos rítmicos que se toman de cada género y de las obras referentes.

Elementos tomados de los géneros

Porro de gaitas largas

De este género se tomaron elementos como la base rítmica del maracón, el patrón rítmico del parche de la tambora. Y el motivo rítmico recurrente del porro de gaitas largas.

Figura 100

Motivos rítmico recurrente del porro de gaitas largas



Nota: La figura 100 muestra los motivos rítmicos recurrentes del porro de gaitas largas. Tomado de: *Los diferentes porros en Colombia* (p.322), por J.S. Ochoa, *et al.*, 2022, Gilda Records.

Dub Techno

De este género se tomó lo más representativo y es el bombo en negras.

Figura 101

Bombo Dub Techno



Nota: La figura 101 muestra el patrón de bombo en el *Dub Techno*.

Elementos tomados de los referentes

San Fernando: respecto a la dimensión rítmica de esta obra, se ha tomado como referencia el maracón y su característico contratiempo, así como los repiques del timbal, sin embargo, en *Aquí y Ahora*, estos elementos se interpretan utilizando el parche de la tambora.

Revolution: de esta obra se tomó el bombo constante en negras.

- **Instrumentación**

Los instrumentos que se utilizaron en la obra se dividen en instrumentos melódicos, base armónica y base rítmica.

Tabla 16

Instrumentación Aquí y Ahora

Instrumentos melódicos	Instrumentos armonicos	Instrumentos ritmicos
✓ Voz	✓ Sintetizador	✓ Tambora
✓ Sintetizador <i>analog</i>	<i>Operator</i> (bajo)	✓ Maracón
✓ Clarinete en Bb	✓ <i>Plugin</i> de Arturia,	✓ Bombo 1: dm lkik04
✓ Saxofón Tenor	emula un teclado	✓ Bombo 2: G#1-00db
✓ Trompeta en Bb	eléctrico llamado	<i>Kick Nice Clonk</i>
✓ Trombón	<i>Satage 73</i>	
✓ Bombardino		

Nota: La Tabla 16 muestra la instrumentación usada en la composición *Aquí y Ahora*.

La compositora también se inspiró en la instrumentación de la obra *San Fernando*, especialmente en la sección de vientos y en la base armónica, adicionalmente, se basó en la instrumentación de los porros de banda, porros de orquesta y gaitas largas. En cuanto al Dub techno algunos instrumentos son de naturaleza electrónica, como el bombo, el bajo, el teclado, *samplers*, *samples*, sintetizadores y *plugins*.

- **Producción Electrónica**

En esta parte se detallarán los instrumentos electrónicos empleados en la obra, así como el proceso de posproducción asociado a cada uno de ellos, además de los instrumentos acústicos utilizados. El proceso de grabación y producción de *Aquí y Ahora*, se realizó por medio del programa de audio llamado *Ableton Live*, que es un *software* de producción musical que se utiliza para crear, grabar, mezclar y tocar música en vivo, ofrece una amplia gama de efectos de audio, instrumentos virtuales y herramientas de grabación y edición, lo que lo convierte en una herramienta versátil para la producción musical en estudio y en directo.

A) Instrumentos electrónicos utilizados

- **Bombo:** Es un archivo de audio *sample*, se usaron dos bombos, a saber: *G# - 00db Kick Nice Clonk* y *Dm lkik04*. Estos dos bombos tienen compresión, que es una herramienta esencial para el proceso de mezcla y producción y sirve para controlar la dinámica de una pista de audio, es decir, la variación de volumen entre las partes más suaves y fuertes de la grabación. También tiene proceso de saturación y esto sirve para resaltar frecuencias y armónicos que originalmente no tiene el *sample* del bombo.
- **Redoblante:** Es un *DBD SNARE 7*, este aparece solo en ciertas partes de la obra como en la estrofa y en la sección B con coda, tiene compresión y saturación, esta última es una técnica de procesamiento de audio para agregar armónicos adicionales y calidez a una señal de audio emulando el sonido característico de los equipos analógicos saturados, sirve para darle más carácter y presencia.
- **Bajo:** este instrumento es un sintetizador llamado *operator*, que tiene compresión y *sidechain*, es una técnica de procesamiento de audio donde la señal de entrada de un efecto, como la compresión, se controla mediante otra señal externa, en lugar de su propia señal de entrada, esto permite crear efectos dinámicos interesantes y útiles en la mezcla.

En ciertas partes de la obra el bajo tiene un filtro llamado *Low Pass* este filtro atenúa o elimina las frecuencias por encima de un cierto punto de corte, permitiendo pasar solo las frecuencias por debajo de ese punto, esto significa que las frecuencias más altas se reducen o eliminan gradualmente, mientras que las frecuencias más bajas se mantienen con menos atenuación.

- **Teclado:** es un *plugin* de Arturia que emula un teclado eléctrico llamado *Stage 73* este tiene un ecualizador que sirve para ajustar y manipular las características tonales, para mejorar la calidad y el equilibrio de la mezcla final.

B) Instrumentos acústicos

Los instrumentos utilizados en la producción fueron grabados, en sesiones específicas durante las cuales se capturó su interpretación con precisión y fidelidad, posteriormente, estos registros fueron sometidos a un proceso exhaustivo de posproducción, donde se aplicaron una serie de procedimientos electrónicos destinados a mejorar su calidad sonora y acercarlos más al estilo del *Dub Techno*, a continuación, se explicará uno por uno:

- **Vientos:** tienen un proceso de saturación para sacarles brillos con frecuencias agudas que no tenían, también tienen compresión y *sidechain*, pero lo que más se usó fue hacer envíos a canales de retorno con proceso de *reverb* y *delay*
- **Reverb o Reverberación:** este efecto añade profundidad, ambiente y realismo al sonido, creando la sensación de espacio y emulando la acústica de diferentes entornos.
- **Delay:** produce repeticiones retardadas de una señal de audio original, que puede utilizarse para una amplia variedad de propósitos, desde la creación de ambiente y profundidad, hasta la expansión de texturas y paisajes sonoros.
- **Maracón:** tiene un *flanger*, este efecto de procesamiento de audio crea un sonido de modulación similar al efecto de un avión pasando, funciona al duplicar la señal de audio original, retardando una copia de la señal y aplicando un pequeño retraso variable a esa copia, luego el retraso se modula lo que causa cambios en la fase y la amplitud del sonido; además, tiene efecto de *delay*.
- **Tambora:** este instrumento tiene saturación, *delay* y ecualización para que los subbajos suenen más

- **Voz:** al principio la voz tiene distorsión y tiene un filtro llamado *Bandpass*, que emula el sonido de un megáfono y en toda la obra, tiene compresión para que, en todas las partes, la voz se escuche del mismo volumen, tiene saturación, para sacarle más frecuencias y armónicos, también tiene *reverb* y *delay*.

C) Efectos

- **Sample Jow Dubby Sfx3:** este efecto emula el sonido de una ambulancia y tiene proceso de *delay* por envío.
- **Sintetizador Analog:** emula el sonido de una alarma y tiene un retardo de 22 milisegundos de diferencia para hacer que este se escuche más estéreo.
- **Sample Cl 150 b riser fx:** suena simultáneamente a otros *samples* llamados *Fx riser hiriser* y *Fx riser tazer* y esta unión emula el sonido de burbujas.
- **Sample Bus noise:** este tiene ecualizador para quitarle las frecuencias bajas, tiene *delay* y *reverb* por envío esto quiere decir que el efecto no se pone directamente en el canal, se pone en otro. Este efecto más que un sonido genera una atmosfera, le da un color oscuro a la sección B.

Capítulo 6: Conclusiones

Después de completar la investigación y pasar por todas las etapas de este proyecto, surgen varios puntos destacados que merecen ser resaltados en las conclusiones; este proyecto se ha sumergido en el ámbito de la creación, explorando diversas facetas y perspectivas que influyen en el proceso creativo, desde el inicio, el objetivo ha sido comprender mejor los mecanismos y dinámicas implicadas en el acto de crear, para ello se han confrontado ideas, desafiado convenciones y explorado nuevas posibilidades creativas. En este sentido las conclusiones que se presentan a continuación, representan el resultado de un profundo análisis y reflexión sobre los hallazgos obtenidos, así como las implicaciones que estos tienen para el entendimiento y la práctica de la creación artística.

En primer lugar, la caracterización minuciosa de *San Fernando*, un porro colombiano y *Danza Negra*, una cumbia del maestro Lucho Bermúdez, ha permitido a la investigadora, evidenciar la riqueza y complejidad de estos géneros tradicionales, su estructura rítmica, melódica y armónica, proporcionaron una base sólida para la experimentación y la fusión musical. Es crucial profundizar en la comprensión de géneros musicales tradicionales, como el

porro y la cumbia, destacando su valor cultural y musical como fundamentos firmes para la innovación y la experimentación en la creación musical contemporánea.

Se ha confirmado que la estructura rítmica, melódica y armónica, de los porros y cumbias analizados, demuestra su notable flexibilidad y adaptabilidad, para hibridarse con otros estilos musicales, un ejemplo de ello es su capacidad para integrarse a el *dub techno*, sin perder su esencia original. Esta capacidad de los porros y las cumbias colombianas, para fusionarse con otros géneros, subraya la naturaleza dinámica y adaptable de la música tradicional colombiana, reflejando la vitalidad y la continua relevancia de estos géneros en el panorama musical contemporáneo, así como su capacidad para evolucionar y adaptarse a los gustos y tendencias cambiantes.

La integración de elementos del *dub techno*, en las composiciones hechas en este proyecto, ha ampliado significativamente las posibilidades sonoras y estéticas del género, redefiniendo sus límites y enriqueciendo su sonoridad; la experimentación con ritmos hipnóticos y texturas atmosféricas, ha demostrado la adaptabilidad y la receptividad del género a nuevas influencias, además, ha logrado una reflexión sobre su capacidad para adaptarse y adquirir influencias de diferentes tradiciones musicales, demostrando su posición como un género innovador y versátil en el panorama musical actual.

La preservación y promoción de la diversidad cultural y musical, enriquece el patrimonio cultural de una sociedad y contribuye significativamente al enriquecimiento del panorama musical actual, pues al fomentar un dialogo entre diferentes tradiciones y géneros musicales, se crea un ambiente propicio para la creatividad y la innovación, permitiendo la exploración de nuevas y diferentes formas de expresión musical. Este proyecto destaca la importancia de reconocer y valorar el aporte de cada tradición musical y la riqueza y diversidad del panorama musical global al promover el intercambio y la colaboración entre músicos de diferentes géneros musicales y culturales, fortaleciendo de esta manera, los lazos entre las comunidades y fomentando un mayor aprecio por las diversas formas de expresión musical.

La presencia de hibridación cultural y musical en el resultado sonoro es evidente y significativa, se presenta como un proceso dinámico y complejo de intercambio cultural, en el cual las practicas musicales, previamente separadas, convergen para crear nuevos paradigmas musicales, en el contexto de las composiciones realizadas, se evidencia la fusión de elementos característicos del porro y la cumbia, arraigados a la historia y la cultura colombiana, con el *Dub*

techno, un género electrónico contemporáneo, influenciado por diversas corrientes musicales. Este proceso de fusión da lugar a un intercambio cultural fluido donde las distintas tradiciones musicales interactúan de manera igualitaria y enriquecedora.

La hibridación representa un punto de partida para la exploración de un vasto territorio musical, aún por descubrir, en el contexto de las fusiones entre la cumbia, el porro y el *Dub techno*; esta amalgama de géneros musicales tradicionales y contemporáneos, revela un potencial creativo y sonoro que abre nuevas puertas para la experimentación y la innovación en la composición musical. La diversidad de herramientas tecnológicas y musicales disponibles en la actualidad ofrece múltiples posibilidades para la creación de futuras composiciones que exploren y expandan aún más este espacio inexplorado.

Aunado a lo consignado en el planteamiento del problema de este proyecto, es evidente que existe una brecha significativa en la disponibilidad de material investigativo, que aborde de manera exhaustiva las hibridaciones entre ritmos tradicionales colombianos y música electrónica, esta investigación resalta la importancia y la relevancia de explorar más a fondo este campo emergente de la música contemporánea colombiana, por lo tanto, se espera que este proyecto sirva como punto de partida, para futuras investigaciones que contribuyan a llenar este vacío de conocimiento y a enriquecer la comprensión de la evolución y el impacto, de estas hibridaciones en el panorama musical global.

En consecuencia, esta investigación tiene implicaciones valiosas en el ámbito pedagógico, la integración de estos enfoques en la educación musical, puede enriquecer y fortalecer la experiencia de aprendizaje al exponer a los estudiantes a una variedad más amplia de estilos y técnicas, además, inspirará el desarrollo de recursos educativos innovadores que fomenten la creatividad y la apertura a nuevas influencias culturales y contribuirá al desarrollo de músicos conscientes de la diversidad musical en la actualidad.

Resulta necesario reconocer que esta investigación, no solo proporciona nuevas perspectivas sobre el encuentro de la rica herencia musical colombiana y la vanguardia de la música electrónica, sino que también actúa como una fuente de inspiración para músicos, compositores y académicos en busca de nuevas fronteras y formas de expresión dentro del ámbito musical, pues al explorar las posibilidades de hibridación entre la cumbia, el porro y el *dub techno*, se abren puertas a la innovación y la experimentación, desafiando convenciones establecidas y estimulando la creatividad.

Por consiguiente, este proyecto sirve como catalizador para la exploración de nuevas técnicas, la combinación de tradiciones musicales aparentemente diferentes y la creación de sonoridades únicas, además al contribuir al entendimiento del panorama musical contemporáneo, esta investigación también desempeña un papel crucial en el avance del arte sonoro, en el ámbito académico y más allá, fomentando un dialogo interdisciplinario y una apreciación más profunda de la música como medio de expresión cultural y artística en constante evolución.

Bibliografía

- Acuña, P, D. A. (2015). La hibridación como posible categoría de análisis de la música fusión. En I, Martínez, A. Pereira, M. Valles, M. Tanco, M. Burcet & R. Herrera (eds.). *La Experiencia Musical: cuerpo, tiempo y sonido en el escenario de nuestra mente*, (2nd ed., pp. 11-15). SACCoM. <https://www.aacademica.org/maria.ines.burcet/52.pdf>
- Alviar, C., M., J. (2015). Son los porros pelayeros los que me llegan al corazón: análisis de lo tradicional a partir de los imaginarios sociales como productos de los procesos de memoria en el sistema musical de las bandas pelayeras de San Pelayo, Córdoba, Colombia. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ángel, B., R. (2021). Mestizaje, creolización, sincretismo e hibridación cultural, a través de los mercados populares en América. *Revista de Ciencias Sociales*, 27(2), 322-337. <https://www.redalyc.org/journal/280/28066593023/html/>
- Arteaga, J. (1991). *Lucho Bermúdez, Maestro de Maestros*. Intermedio Editores.
- Ballesteros, M., & Beltrán, E. (2018). *¿Investigar creando? Una guía para la investigación-creación en la academia*. Universidad del Bosque.
- Bayona, A., M., A. (2023). *Marimbeat: Currulao y disco house, hibridación musical y exploración socio cultural para la difusión de la música tradicional del Pacífico sur en espacios culturales de la ciudad de Bogotá*. [Tesis de pregrado, Universidad Pedagógica Nacional]. Repositorio institucional. <http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/18708>
- Bermúdez, E. (2005). La música tradicional colombiana y sus estructuras básicas: música afrocolombiana (parte1). *Ensayos: historia y teoría del arte*, (10), 215-239. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/44979/46347>
- Blánquez, J., & Morera, O. (2018). *Loops 1: Una historia de la música electrónica en el siglo XX*. Reservoir Books.
- Bradley, L. (2001). *Reggae: The Story of Jamaican Music*. BBC Books.
- Díaz, B., N., & Cabezas C., A. (2019). Hibridación cultural: aperturas y clausuras epistémicas desde la teoría del pensamiento complejo. *Revista de Educación Básica*, 11(11), 25-33. <http://repositorio.ucm.cl/handle/ucm/2995>
- Díez, R., S. (2015). Techno, repetición y trabajo. *AusArt*, 3(2), 117-129. <https://doi.org/10.1387/ausart.15944>

- Fortich, W., Taboada, R. & Boldovino, F. (2014). *La preservación de las practicas identitarias de las bandas tradicionales de música de viento ante el escenario de las corralejas que se celebran en los departamentos Sucre y Córdoba*. Editorial Escenarios.
- Fortich, W., Taboada, R., Boldovino, F., Murillo, P., Álvarez, D. & López, A., (2014). *Las bandas musicales de viento, origen, preservación y evolución: Casos de Sucre y Córdoba*. CECAR
- García, C., N. (1989). *Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.
- Garriga, P. (Director). (2017). *Dub it Yourself* [Documental musical]. Universitat Politecnica de Catalunya. <https://www.youtube.com/watch?v=5XwNOx7-u7I>
- Hernández, S., R., Fernández, C., C., & Baptista, L., P. (2018). Metodología de la Investigación (6ª ed., Vol. 4). McGraw-Hill Interamericana.
- Kyrou, A. (2006). *Techno Rebelde. Un siglo de músicas electrónicas*. Traficantes de sueños.
- LaRue, J. (1989). *Análisis del estilo musical, pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. Labor S.A.
- Lavega, E. (2019). El poder del techno en los surcos del vinilo. Trayectoria socio-técnica de la cultura dance de música electrónica en Argentina (1988-2018). XVII jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, 1-22. <https://www.aacademica.org/000-040/98>
- López, C., R., & San Cristóbal, O., Ú. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Marulanda, O. (1989). *Lucho Bermúdez, un viejo musico con alma nueva*. Alcaldía mayor de Bogotá.
- Mayorga, T., D. (2017). Producción de un EP de 4 canciones de estilo Dub para la banda de reggae phos zion de la ciudad de Ambato [Tesis de pregrado, Universidad de las Americas]. Repositorio Digital. <https://dspace.udla.edu.ec/handle/33000/6539>
- Molano, V., C. (2015). Historia del Dj y la música Dance: Techno, House y Drum and Bass, Introducción a la historia de esta música en Colombia [Monografía, Universidad Distrital Francisco José de Caldas]. Repositorio Institucional. <https://repository.udistrital.edu.co/handle/11349/3518>

- Muñoz, V., E., Ruiz, H., A., Portaccio, F., J., Santana, A., S., Betancur, Á., F., Bassi, L., R., Campo, U., A., & Pareja, M., G. (2012). *Lucho Bermúdez, Cumbias, Porros y Viajes*. Santo Bassilón.
- Ochoa, J., S., (2016). La cumbia en Colombia: invención de una tradición. *Revista musical chilena*, 70 (226), 31-52.
<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/44886>
- Ochoa, J. S., Otero, J., Ochoa, F., Ochoa, A., Pérez, C., Santamaria, C., Palacio, J., Sarmiento, U., Gómez, C., & Palacio, J. (2022). *Los diferentes porros en Colombia*. Gilda Records.
- Ochoa, J. S., Pérez, C. J., & Ochoa, F. (2017). *El libro de las cumbias colombianas*. Universidad De Antioquia.
- Persichetti, V. (1985). *Armonía del siglo XX*. Editorial Real Musical.
- Pinilla, J. (2005). Cultores de la música colombiana. Cámara colombiana del libro.
- Plazola, M., E. (2012). El habitus dub y el «campo concierto»: Analogía del poder simbólico del dub y las características del desarrollo social. Ixaya. *Revista Universitaria de Desarrollo social*, (3), 93-130. <http://revistaixaya.cucsh.udg.mx/index.php/ixa/issue/view/358>
- Portaccio, F., J. (1995). *Colombia y su música: canciones y fiestas Llaneras*. Portaccio Fontalvo, José.
- Radiodifusora Nacional de Colombia (Director). (2016). La historia de la música electrónica, electrografía el tiempo no se detiene.
- Rebekah, F. (Director). (2006). *High Tech Soul: Trhe creation of Techno Music* [Documental; DVD PLX-029]. Plexifilm.
- Reynolds, S. (2020). *Energy Flash: Un viaje a través de la música rave y la cultura de baile*. Contra.
- Robayo, M., M. (2020). “El Salado” Una composición en genero de pasillo y gaita a partir de las visiones creativas del maestro “Lucho” Bermúdez [Tesis de pregrado, Universidad Pedagógica Nacional]. Repositorio Institucional.
<http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/12482>
- Salazar, R., C., Rubiano, R., C., Naranjo, M., Ávila, R., I., Cáceres, R., L., Niampira, D., J. (2016). Edmundo a dos caras sistematización de la experiencia de transcripción, análisis, adaptación y producción de nuevas versiones de “Güepa Je” y “Evocación” de Edmundo Arias. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. [Trabajo de pregrado, Universidad

- Distrital Francisco José de Caldas]. Repositorio Institucional.
<https://repository.udistrital.edu.co/handle/11349/5495>
- Sánchez, A., R. (2017). Bass culture: Fragmentos para una reflexión sobre música, escucha y dub caribeño. En A., Scribano & M., Aranguren (comps.), *Aportes a una sociología de los cuerpos y las emociones desde el sur*. (1ª ed., pp. 109-118). Estudios Sociológicos Editora.
<http://estudiossociologicos.org/-descargas/eseditora/aportes-a-una-sociologia-de-los-cuerpos/aporte-a-una-sociologia-de-los-cuerpos.pdf>
- Scribano, A. & De Sena, A. (2009). Construcción de conocimiento en Latinoamérica: algunas reflexiones desde la auto-etnografía como estrategia de investigación. *Cinta moebio*, 34: 1-15. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-554X2009000100001>
- Supper, M., & Arteaga, A. (2004). *Música electrónica y música con ordenador: Historia, estética, métodos, sistemas*. Alianza Editorial.
- Urresti, M. (2005). *La discoteca como sistema de exclusión*. En *La cultura de la noche, la vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires* (3a ed.). Biblos.
- Valencia, V. (2004). *Pitos y tambores, cartilla de iniciación musical*. Ministerio de Cultura
- Wade, P. (2002). *Música, raza y nación, música tropical en Colombia*. Universidad de Chicago.
- Zapata, O., D. (2010). La cumbia: Síntesis musical de la nación colombiana, reseña histórica y coreográfica. *Revista colombiana de folclore*, 3, 189-204.

Anexos

- Anexo 1 Transcripción Danza Negra
- Anexo 2 Transcripción San Fernando
- Anexo 3 Entrevista a: [Julio Panadero](#)
- Anexo 4 Entrevista a: [Rafael Castro](#)
- Anexo 5 Entrevista a: [Andy Martín](#)
- Anexo 6 Entrevista a: [Álvaro Henao](#)
- Anexo 7 Entrevista a: [Mario Galeano](#)
- Anexo 8 Entrevista a: [Daniel Michel](#)
- Anexo 9 Memoria personal, autoinventario Suelto
- Anexo 10 Memoria personal, autoinventario Aquí y Ahora
- Anexo 11: Score composición Suelto
- Anexo 12: Score composición Aquí y Ahora
- Anexo 13: Audio y Score: [Composición Suelto](#)
- Anexo 14: Audio y Score [Composición Aquí y Ahora](#)

Anexo 1: Transcripción Danza Negra

DANZA NEGRA

CINDY ESPERANZA LOZADA CAMARGO

LUCHO BERMÚDEZ
Orquesta De Lucho Bermúdez

(Intro) (tim) smile

tu - ru - ru ru. tu - ru - ru - ru ru

(sax) (trps)

Con el ru - mor de las pal - me - ras se sien - te / el
Cer - ca del mar se sien - te / el gri - to de / un ne - gro

e - co de mú - si ca - le ja - na. y / a su com pás las - pi - lan
tris - te que can - ta sus a mo - res y de su ra - za cum - ple / el

DANZA NEGRA - SCORE

2

Chorus: **V7 A7** de - ras ri - to **Ilm E-** vie - nen bai con es - ta **V7 A7** lan - do la cum - bia co - lom - bia - na. to - do/el cum - bia de gai - tas y tam bo - res

Verse: **B** **A7** mun - do/es tá bai - lan - do **Vim B-** es - ta **%** cum - bia co - lom - bia na **V7 A7** Au que/to do el

Verse 2: **2. V7 A7** bia - na **Ilm (saxs) E-** **V7 A7** (trps)

Verse 3: **Ilm E-** **V7 A7** **Ilm E-** **V7 A7**

Verse 4: **Ilm E-** **V7 A7** Can - tan - do/a **Ilm E-** **V7** si muy sua - ve - ci to vie - nen bai

Verse 5: **1. Ilm E-** **V7 A7** lan - do la cum - bia co - lom - bia na can - tan - do/a **2. Ilm E-** **V7 A7** lan - do la cum - bia co - lom - bia - na **V7 A7** **Ad libitum** **tutti**

Anexo 2: Transcripción San Fernando

SAN FERNANDO

LUCHO BERMÚDEZ Y SU ORQUESTA
CINDY ESPERANZA LOZADA CAMARGO

A (INTRO)

V7 F7 (SAXS) (CLS)

B (CORO)

I B^b V7/II G⁷/B IIIm C V7 F7 I B^b V7/II G⁷/B IIIm C V7 F7

SAN SAN SAN FER-NAN - DO SAN SAN SAN FER-NAN - DO

C (VIENTOS)

I B^b V7/II G⁷/B V7/IV C⁷ (SAXS) V7 F7 (VIENTOS)

18

22

V7 F7

16 (VIENTOS) B^b6 V7/IV V C⁷ F

CON MI CAN - TOO - RI -
ES EL CLUB MAS PO -

D

B^b F^7
 GI - NAL - PU - LA CO - MO/EL DE LA TIE - RRA MI - A DE/ES - TA TIE - RRA SO BE - RA - NA - NA
 (TRPS)
 (FL/SAXS)

(SAXS)

V^7
 28

IV E^b E^b IV V^7
 32 VO LES BRIN - DO MI/A - LE - GRÍ - A PA - RA QUE PUE - DAN BAI - LAR ES DEL VA - LLE LA SUL - TA - NA, DON - DE SE PUE - DAN GO - ZAR
 (VIENTOS)
 (SAXS) (SAXS) (TRPS)

V^7
 36
 (SAXS)

(VOZ)

I V^7/II $IIIm$ V^7 I V^7/II $IIIm$ V^7
 B^b G^7/B C F^7 B^b G^7/B C F^7 D.S Y SIGUE
 40 SAN SAN SAN FER - NAN - DO SAN SAN SAN FER - NAN - DO

E

I B^b % (TRPS) % F⁷ V⁷

40

IV E^b % % V⁷ F⁷

52

SAXS

V⁷ % % %

56

F

I V/II IIIM V⁷ I V⁷/II IIIM V⁷

B^b G⁷/B C F⁷ B^b G⁷/B C F⁷

SAN SAN SAN FER-NAN - DO SAN SAN SAN FER-NAN - DO

64

(VIENTOS)

Anexo 3: Entrevista a: [Julio Panadero](#)

CATEGORIAS	PREGUNTAS
<p>Preguntas generales</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. ¿Cómo te llamas? <ul style="list-style-type: none"> • Julio César Panadero Moreno. 2. ¿De dónde eres? <ul style="list-style-type: none"> • Silvania, Cundinamarca. 3. ¿Qué instrumentos tocas? <ul style="list-style-type: none"> • Clarinete, saxofón y flauta traversa. 4. ¿A qué te dedicas? <ul style="list-style-type: none"> • Soy profesor de clarinete en la Universidad del Bosque, también trabajo en televisión. Y el resto, se podría decir que soy como freelance, toco con muchos grupos. 5. Háblame un poco sobre tu formación musical <ul style="list-style-type: none"> • Yo empecé tocando en la banda de mi municipio, Silvania, Cundinamarca. En esa época nosotros tocábamos pura música tradicional. Hoy se llama una banda fiestera, antes solo le decían banda. Más que todo mi formación fue solamente de música tradicional de banda, porro, cumbia, fandango, bambuco.
<p>Experiencia</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. ¿Cómo llegaste a la cumbia y el porro? ¿Qué te atrajo de estos géneros en particular? <ul style="list-style-type: none"> • Yo llegué por lo que te acabo de comentar. Mi maestro me educó con esos temas, con porros, cumbias y fandangos. Yo creo que esa es la labor tan importante de un docente, ¿no? porque pues los chicos pueden que no conozcan ciertos géneros y uno puede mostrarles diferentes opciones para que ellos escuchen diferentes músicas, entonces mi maestro lo que hizo conmigo fue abrirme una ventana que yo no conocía, y pues cuando la conocí por supuesto que me enamoré.

	<p>2. ¿Has tenido la oportunidad de colaborar con varios artistas y participar en diferentes proyectos relacionados con la cumbia y el porro? ¿Podrías compartir alguna experiencia destacada o memorable que hayas tenido durante tu carrera? ¿Qué aprendizajes has obtenido de estas colaboraciones?</p> <ul style="list-style-type: none"> • El momento como más importante, más relevante en mi vida donde yo me he sentido directamente comunicado con estos ritmos o aires -que también se pueden llamar así-, es cuando comienzo a tocar con la orquesta de Lucho Bermúdez, cuando me vuelvo clarinetista de la orquesta y comienzo a abarcar todo el repertorio que hacía el maestro. Y es muy interesante porque el maestro Lucho en su época tocaba porros, cumbias, pasillos, boleros y el repertorio de todo lo que sonaba en la radio en los años cincuenta en Colombia. Entonces para mí hoy en día ser clarinetista de la orquesta de Lucho Bermúdez es un privilegio, un acontecimiento muy importante que me ha unido a este tipo de música.
Estructura	<p>1. La cumbia y el porro tienen una rica historia y evolución ¿Cómo ha cambiado la estructura de estas formas musicales a lo largo del tiempo?</p> <p>¿Existen diferencias significativas en la estructura, entre las formas más tradicionales y las interpretaciones contemporáneas de la cumbia y el porro?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Con la cumbia yo siento esta herencia africana, herencia indígena, y por supuesto, esa transformación hacia la big band o también hacia la formación de acordeón. Y me parece algo extraño que estamos viviendo con la cumbia en pleno siglo XXI, es que los menos apegados a la cumbia son los colombianos ¿sí? porque la cumbia emigró, está muy presente en Argentina y muy presente en México, y cuando uno revisa la historia de Lucho Bermúdez lo que nota es que él vivió y grabó en esos dos lados. Entonces me parece que la cumbia está presente hoy en día, yo creo sin temor a equivocarme, la cumbia es el ritmo más importante o destacado de la historia de nuestro país porque está presente en todos los géneros, me parece que la cumbia le pasó como el jazz, ha tenido muchos caminos y como un árbol que se abre con mil ramas en diferentes aires, en diferentes regiones del mundo. <p>Caso contrario a lo del porro, ¿sabes? Yo siento que el porro nace en nuestra costa caribe colombiana, que es herencia como militar un poquito</p>

	<p>con todos los aires que están sonando en la costa, pero yo siento que el porro sigue siendo algo muy local de la costa, está presente es allá. Hay artistas que han intentado hacer cosas, obviamente Lucho, o también Luis Carlos Meyer que hizo un trabajo importantísimo, pero yo siento que fue como hasta ahí, después con los años llegó Adriana Lucía, ella ha tenido una propuesta que ha intentado como meter el porro en la escena, y pues, medio lo intentó, pero como que no pasó mucho, y en cambio uno baja en la costa y el porro está ya pegado, todo el mundo escucha porro, ama el porro, conoce las últimas canciones, pero no sale de allá. Por ejemplo, el porro en otros países, por ahí, hay una banda francesa que intentó hacer unas cosas, es una banda que exploró las uniones de todo el mundo, hasta allá nomás pasó, como dos o tres temitas, y no pasó nada más. Entonces con el caso del porro yo siento no ha habido un trasladarse de territorio, ni evolucionar, si se puede llamar evolucionar a otros géneros o incursionar con otros ritmos. Me parece un poquito desafortunado porque la música tiene que estar en constante cambio, y siento que el porro se quedó enmarcado en esa época, y de ahí, no pasa.</p>
Interpretación	<p>1 ¿Cuáles son los elementos clave que un intérprete debe tener en cuenta al interpretar cumbia y porro? ¿Existen técnicas específicas de ejecución o estilos de interpretación que son especialmente importantes para capturar la esencia y el sentimiento de estos géneros musicales?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Al momento de interpretar cumbia o porro, pues, puedo decir que la interpretación de uno como clarinetista puede ser similar, no te voy a mentir diciendo no hay unas diferencias grandísimas, yo lo siento así, ahora, desde un punto de vista afuera de un clarinetista de la costa te dice, ey no, la vaina es súper diferente, yo te lo digo así desde acá, con toda sinceridad. Pero que sí aporta mucho, que los clarinetistas cuando vayamos a interpretar cumbia, si esta ha sido grabada por Caña Emillo o por Gaita tratemos de buscar la interpretación o los fraseos que hacen ellos. Entonces yo muchas veces cuando estoy tocando una cumbia que fue grabada con Caña Emillo trato de buscar ese fraseo y escucho las grabaciones originales, y trato de imitar un poquito para que me suene más similar a lo que se concibió al principio. Y lo mismo hago con el

porro, trato de escuchar bandas viejas como La Bajera, La Banda María Varilla, para permearme de ese fraseo. Esas son como unas recomendaciones que yo tengo en cuenta a la hora de interpretar. Ahora te voy a hablar no como Julio Panadero el clarinetista, sino como Julio Panadero el director. Cuando yo hago un arreglo o cuando he tocado en Big Band, la mitad o si no es más el 70% de una buena interpretación son los golpes de la percusión, entonces nosotros como directores tenemos que asesorarnos cómo vamos a tocar este tema, qué grupo lo grabó, cómo lo tocaba, yo siempre cuando soy director llamo a mis amigos percusionistas, les preguntó cómo se toca y cuánto me cobran para enseñarles a los pelaos, porque yo quiero hacerlo bien hecho. Siento que muchas veces menosprecian el trabajo que hace la percusión y creo que ahí es dónde está el 75% de la interpretación del fraseo, del viaje, en la percusión; entonces yo creo que nos tenemos que centrar es en ese punto, para lograr ejecuciones correctas que aporten más al desarrollo de esta música.

2. ¿Cómo se abordan los desafíos técnicos y rítmicos al interpretar estos géneros en comparación con otros estilos musicales? ¿Existen técnicas específicas de ensayo o practica que los músicos utilizan para dominar los ritmos característicos de la cumbia y el porro?

- Yo creo que cualquier músico que quiera tocar este tipo de músicas, lo primero que tiene que hacer es entenderlas, pero no como la música clásica porque si uno le mete la lógica de la música clásica, creo que lo que más nos acerca a unas interpretaciones correctas es, por ejemplo, acercar a las personas primero a la percusión, que tú quieres tocar cumbia ven toca un poquito esto, dale a la gaita, y cuando la gente comienza a acercarse desde otras lógicas, sin pensar en música académica, es un gran avance, y se puede llegar hacer mejor las cosas. Yo pienso que imitar, transcribir a las personas que mejor ejecuten este tipo de música es la mejor solución, por ejemplo, a mis estudiantes, lo primero que hago es ponerlos a escuchar a Carlos Piña, Efraín Herrera, al maestro Julio Arnedo, y cuando tienen un acercamiento a la música desde esta manera la gente aprende mucho mejor.

	<p>Hoy en día la gente quiere tocar otros ritmos, que tocar jazz o quiere tocar porro y no escuchan esto, entonces por eso es que se escucha muy mal tocado, yo les digo a la gente que por favor siéntese horas diarias escuchando este tipo de música, cuando llegan ya tocan naturalmente porque es como un lenguaje, como cuando tú estás aprendiendo hablar un idioma, lo estudias, lo escuchas, entonces lo mismo con el porro con las cumbias, es hacerlo de esa manera.</p>
<p>Instrumentación</p>	<p>1. La cumbia y el porro son géneros que suelen contar con una amplia variedad de instrumentos ¿Podrías describir los instrumentos típicamente utilizados en la instrumentación de una banda de cumbia o porro, dependiendo de los estilos? ¿Cuál es papel de cada instrumento en la creación del sonido característico de estos géneros?</p> <ul style="list-style-type: none"> • En el porro hay un dilema muy fuerte, porque cuando hablamos de porro, el formato que implementaron en San Pelayo tiene 17 músicos, que son tres clarinetes, cuatro trompetas, tres bombardinos, tres trombones, cuatro percusiones, y no sé si me escapa algo. Pero entonces, ese fue En el porro hay un dilema muy fuerte, porque cuando hablamos de porro, el formato que implementaron en San Pelayo tiene 17 músicos, que son tres clarinetes, cuatro trompetas, tres bombardinos, tres trombones, cuatro percusiones, y no sé si me escapa algo. Pero entonces, ese fue. <p>2. ¿Cómo ha evolucionado la instrumentación en términos de la inclusión de nuevos instrumentos o la adaptación de instrumentos existentes? ¿Existen diferencias significativas en la instrumentación entre los estilos tradicionales y las interpretaciones contemporáneas de estos géneros?</p> <ul style="list-style-type: none"> • En cuanto al porro, fue solamente formato original, después se tropicalizó, se incluyó en la Big Band, estuvo presente con todos los formatos de los años 50 hasta hace poco, incluso con Pancho Torres, el porro viajó por Venezuela, estuvo en la Villas Caracas Boys, hizo muchas cosas chéveres, pero se quedó en ese formato de Big Band. Y en el porro sí ha estado muy estático, en cuanto a la instrumentación, o la inclusión de nuevas formas, nuevas cosas.

En la cumbia, sí se abrieron un millón de posibilidades, hoy en día la cumbia migró pues obviamente a los formatos originales, a Big Band, migró hasta formatos de DJs, formatos electrónicos, he visto cumbia con rap, he visto cumbia con todos los instrumentos, con guitarras, o un solo músico con su guitarra que hace una cumbia, como el maestro José Barros, o sea, la cumbia tiene opciones diferentes. Sí. Entonces en la cumbia sí se ha visto una evolución constante. Y no quiero que se malinterprete mi palabra de evolución como que ahora es mejor que antes, no, sino que cada época ha sido genial. Por ejemplo, Calle 13 con la cumbia *Atrevete-te*, o Natalia Lafourcade junto a Los Ángeles Azules con la cumbia *Nunca es suficiente*.

3. Además de los instrumentos más comunes ¿Hay algún instrumento menos convencional que a menudo se incluye en la instrumentación de la cumbia y el porro para añadir textura o profundidad a la música?

- No, no sabría responderte. No sabría de qué instrumento hablar, estaría como muy perdido. Lo único que se me viene a la cabeza es, por ejemplo, la gaita debería estar presente en la cumbia, y no todos meten la gaita, él único que lo ha hecho bastante ha sido Carlos Vives o Bomba Estéreo. Y me encanta mucho lo que hacen los mexicanos en la cumbia rebajada. Eso es una gozadera.

4. ¿Qué consideraciones se tienen en cuenta al seleccionar la instrumentación para una composición específica dentro de estos géneros?

- Uno compone depende de lo que esté haciendo, por ejemplo, en la época que yo tuve un dueto que era arpa y clarinete, nosotros tocamos un par de cumbias y pues lo escribí a arpa y clarinete.
En otra época yo he tenido cuartetos de clarinete, pues escribo para mi cuarteto. He tenido una orquesta entera, escribo para mi orquesta entera. Pues, yo siempre creo que las circunstancias son las que forman al músico, por ejemplo, Mesial con el cuarteto *al final de los tiempos*, la instrumentación si no estoy mal, es un chelo, un clarinete, una trompeta y un pianista. Además, creo que este cuarteto fue escrito en el marco de la Segunda Guerra Mundial, donde lo único que tenía el director era estos instrumentos, no sé, un formato súper raro inexistente, y pues hizo su obra

	<p>más famosa, y pues tú te imaginas preguntándole a Mesial en esa época ¿cuál es el formato que te gustaría escribir o el más apropiado para hacer? Él te diría, no, pues lo que tengo acá, se está acabando el mundo.</p> <p>Básicamente, eso es como lo que yo siempre he pensado en cuanto a la forma de considerar qué escribir. Así es como lo que haya sobre el momento entonces, y yo siempre pienso que eso hace crecer a los músicos, las circunstancias siempre nos hacen crecer.</p>
Percusión	<p>1. La percusión desempeña un papel fundamental en el porro ¿Qué tipos de instrumentos de percusión son típicamente utilizados en la cumbia y el porro dependiendo del estilo? ¿Cuáles son los ritmos y patrones percutivos más característicos de estos géneros y como contribuyen a la identidad sonora de la música?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Creo que ya te la respondí porque en algún momento hablé de la música de banda en el que la banda tenemos bombo redoblante y platos, no más, y esto es muy porrero. Y en la cumbia tenemos los cueros, con el guasá o guache y también el maracón. Entonces yo trato de investigar lo primero que se haya grabado para no perder los patrones claves.
Armonía	<p>1. La armonía es un aspecto fundamental de la música ¿Cómo se desarrolla y se utiliza la armonía en la composición y la interpretación de la cumbia y el porro? ¿Existen progresiones armónicas comunes o características que se encuentren en estos géneros?</p> <ul style="list-style-type: none"> • ¡Qué buena pregunta! <p>Mira, pues ya que lo estamos academizando, que yo no estoy tan de acuerdo con eso, yo siempre he sentido que una cumbia, para que sea cumbia, tiene que sonar modal, en cambio el porro si es muy de armonía tradicional. La cumbia yo siento que por haber sido hermana de la gaita, el mismo acordeón que es un poquito limitado en cuanto a armonía podemos hablar, siempre es un poquito más modal, yo que siento en el porro, el primero, quinto pues está súper presente, aunque es interesante porque en la banda tenemos temas modales, pero en la cumbia pues está mucho más presente, entonces yo siempre siento la cumbia un poquito más modal y siempre siento el porro más tonal.</p>

	<p>2. ¿Cómo ha evolucionado la armonía en estos géneros a lo largo del tiempo? ¿Se han introducido nuevos elementos armónicos o se han adaptado progresiones armónicas de otros estilos musicales a la cumbia y el porro?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Sí, ha pasado de todo especialmente con la cumbia, o sea, con la cumbia han hecho lo que quieran, miles de armonizaciones y muchas veces pues se ha perdido ese carácter modal que yo te digo que me gusta, eso se ha perdido un poquito con las cumbias que sacan hoy en día. En cuanto al porro, sigue siendo muy armónico, una armonía convencional, aunque por supuesto también hay arreglistas, todo el trabajo que ha hecho Juancho Torres, o la banda <i>Armonías de Bolívar</i> con una experimentación armónica, también hay un grupo espectacular, de Barranquilla, que se llama <i>Papa Llebras</i>, que está haciendo unas cosas maravillosas.
<p>Melodía</p>	<p>1. ¿Qué características definen las melodías en la cumbia y el porro? ¿Existen intervalos, escalas o patrones melódicos comunes que se encuentren en estos géneros?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Claro en el porro, uno escucha los porros de hace cien años y se siguen conservando muchos patrones, la pregunta-respuesta, se siguen conservando las formas. Y en la cumbia los patrones de gaita y caña de millo están súper presentes todavía hoy en día. Pero como estamos hablando de una historia tan larga de la música, ha habido muchos cambios y cada compositor tiene su forma también de abordar las melodías, no es lo mismo analizar de pronto las cumbias que hay ahorita o las cumbias de Lucho Bermúdez o las primeras cumbias de gaita porque son muy muy diferentes. Entonces hoy en día pensamos mucho la música desde el punto de vista de la instrumentación, del intérprete y del cantante como tal, antes ellos solamente pensaban era en el bailaror, esos son aspectos que toca tener en cuenta. <p>2. ¿Cómo se crea y desarrolla una melodía memorable en la música cumbia y porro? ¿Hay técnicas específicas específicas de composición que los músicos utilizan para lograr que las melodías sean llamativas y pegadizas?</p> <ul style="list-style-type: none"> • La única respuesta que te puedo dar es que nacer allá es la mejor técnica, haber crecido con esa música, o estar tan permeado de esa música que las

	<p>melodías fluyen. Cuando yo comencé a componer porros era de tanto ir allá, me invitaban a fiestas y me la pasaba cogiendo vuelos para estar allá en fandangos toda la noche tocando y yo llegaba a Bogotá y comenzaba a soñar, soñar melodías, y me despertaba y comenzaba a escribirlas para que no se me olvidaran, pues desde ahí nacían mis composiciones.</p>
<p>Hibridación</p>	<p>1. ¿Qué opinas sobre las hibridaciones que están haciendo los músicos con la cumbia, el porro y la electrónica?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Yo amo ese tipo de cosas, me fascinan, pero yo por lo menos no lo hago ¿sabes? a mí casi no me llama la atención hacerlo. Por ejemplo, mi hijo está experimentando unas cosas impresionantes con el clarinete, le mete unas pedaleras, unos efectos todos locos, juega con sintetizadores, experimenta la música a otros niveles que yo no lo he hecho, y me encanta que lo hagan porque por ahí es el futuro de la música, no nos podemos quedar en el pasado. <p>2. ¿Tienes algún artista que te guste y este haciendo este tipo de fusiones?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Curupira, me encanta el trabajo que han hecho, me fascina Mojarra Eléctrica o Bomba estéreo.
<p>Preguntas emergentes en la entrevista</p>	<p>1. ¿Quieres agregar algo que consideres importante y yo no te haya preguntado?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Yo quiero agregar, pero no lo vayas a tomar a mal, que no me junten la cumbia con el porro, como si fuera lo mismo, para mí son caminos diferentes.

Anexo 4: Entrevista a: [Rafael Castro](#)

CATEGORIAS	PREGUNTAS DE ENTREVISTA
<p>Preguntas Generales</p>	<p>1. ¿Cómo te llamas?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Rafael Antonio Castro Vega <p>2. ¿De dónde eres?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Ayapel, Córdoba <p>3. ¿Qué instrumentos tocas?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Soy percusionista <p>4. ¿A qué te dedicas?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Me dedico a la música totalmente <p>5. Háblame un poco sobre tu formación musical</p> <ul style="list-style-type: none"> • Bueno, yo empecé tocando en las bandas de mi pueblo los platillos de mano, o de choque, que le llaman acá, después incursioné en la percusión, de hecho, me ha gustado mucho la percusión, comencé a tocar bombo de banda, banda palayera, después el redoblante. Toqué en una banda que se llama 14 de septiembre de Caucasia. En 1986 me vine para Bogotá, y acá conocí a muchos músicos, como los Cuao, etcétera. Entonces, ahí fui aprendiendo más, explorando más nuestros ritmos colombianos, que son muchos. Y hoy en día, toco en orquesta, con Totó la Momposina, Aglae Caraballo, la reina del porro, hago grabaciones. Entonces esa es mi trayectoria como músico, he viajado a muchos países, con Moisés, con Totó la Momposina más que todo.
<p>Experiencia</p>	<p>1. ¿Cómo llegaste a la cumbia y el porro? ¿Qué te atrajo de estos géneros en particular?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Bueno, la cumbia y el porro, o sea, yo lo sentía desde mis inicios, pero como te dije en las bandas, también había grupos folclóricos, es decir, grupos de gaita. Yo desde peladito veía esos grupos, las gaitas, las maracas, los tambores, y no le presté mucha atención, pero acá en

	<p>Bogotá, cuando comencé a tocar con María Mulata y Alex Human, pues que fueron mis primeros grupos de folclor, por decirlo así. Y de ahí pasé a donde Totó la Momposina, que fue donde tuve más conocimiento sobre la cumbia y la gaita.</p> <p>2. ¿Has tenido la oportunidad de colaborar con varios artistas y participar en diferentes proyectos relacionados con la cumbia y el porro? ¿Podrías compartir alguna experiencia destacada o memorable que hayas tenido durante tu carrera? ¿Qué aprendizajes has obtenido de estas colaboraciones?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Sí, claro. Yo he colaborado mucho. He participado como músico en la orquesta de Lucho Bermúdez, ahí se tocan gaitas, porros, cumbias, pero ya es a nivel de orquesta, porro de salón, como la llaman por acá. Y también la cumbia y los porros con el grupo de Totó la Momposina, que son dos cuestiones muy distintas de interpretación. Entonces, una cuestión es tocar la cumbia en una orquesta y otra cosa es tocarla en un grupo de gaita, por decirlo así, son dos maneras diferentes de tocarla, pero sí sigue siendo cumbia y sigue siendo porro.
Estructura	<p>1. ¿Cuál es la estructura típica de una canción de cumbia o porro en términos de secciones musicales (introducción, estrofas, coros, etc.)? ¿Existen variaciones comunes en esta estructura o se mantienen consistentes a lo largo de los diferentes subgéneros y estilos dentro de la cumbia y el porro?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Bueno, en la orquesta el formato es batería, congas, guacho o maracas, y ese ritmo hay que amarrarlo con esos instrumentos. De ahí vienen los acompañamientos, digamos, las armonías, que son el piano, el bajo, la parte de los metales, que son trompetas, trombones, y las maderas, que son clarinetes, o en este caso, saxofones, que también forman parte de el mismo que toca el clarinete toca el saxofón alto o tenor. Entonces, ahí se amarra todo, se hacen arreglos, se ensambla, se monta un X número, y ahí se lleva a cabo la interpretación en una orquesta. <p>En los grupos de gaita es muy distinto porque son instrumentos artesanales, tales como la tambora, un llamador, un alegre, hay un tambor uno y un tambor dos, y ahí debe haber un diálogo, entonces mientras el uno, digamos, solea o hace repique, el otro tiene que ir cerrado haciendo</p>

	<p>base, y el llamador va sin copar. ¡Tin! ¡Tin! y la maraca va... Y ahí entran las gaitas, o dependiendo las reglas, o dependiendo el grupo, así se toca una cumbia en un grupo de gaitas.</p> <p>Y la tambora, pues la tambora se toca casi de la misma forma como se toca en la orquesta. ¡Tum! ¡Tum! ¡Rum! Tacatá! ¡Tacatá! Tacatá! ¡Tacatá! ¡Tacudum! ¡Tacudum!. Sino que en la batería hay más maneras de complementar los golpes, porque es una batería, hay redoblante, y tom uno, tom dos, hay hit hat, y platillo para los break, pero digamos, la interpretación como tal, la base del ton de piso que se llama en la batería, viene siendo las veces de la tambora en el grupo de folclore.</p> <p>2. Y en el porro de gaitas largas, ¿cómo sería la percusión? ¿En qué se diferencia de la cumbia?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Lo que pasa es que el porro de gaita es distinto al porro de orquesta porque si tú escuchas un porro de gaita, te va a sonar como una cumbia, la diferencia son los golpes arriba en la madera y la forma de tocar el tambor alegre, la maraca va de la misma forma, pero si tú vas y miras, un porro de gaita, ya es otro ritmo, o sea, tendrías que profundizar mucho eso para que aprendas a diferenciar lo que es un porro de gaita y un porro de banda o una orquesta, que son dos interpretaciones muy distinta <p>3. Y en cuanto a lo de las secciones, ¿hay como algo obligatorio, digamos, introducción, coro, estrofa y eso, o eso es libre al momento de hacer estas músicas?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Depende, en estos dos géneros, o sea, en estas dos modalidades, lo que las identifica son la base. ¿Cuál es la base? Por ejemplo, en la orquesta, batería, conga, guacho, ahí está el piano que entra la armonía, el bajo, que los golpes tienen que ir de acuerdo con el ritmo que se esté tocando, diferente a la cumbia que son los tambores en los grupos de gaita. <p>3. La cumbia y el porro tienen una rica historia y evolución ¿Cómo ha cambiado la estructura de estas formas musicales a lo largo del tiempo?</p> <p>¿Existen diferencias significativas en la estructura, entre las formas más tradicionales y las interpretaciones contemporáneas de la cumbia y el porro?</p>
--	--

	<ul style="list-style-type: none"> • Bueno, cuando yo era niño yo escuchaba las gaitas, y se dice que de los grupos de gaita fue que arrancaron las bandas, las bandas pelayeras. Y de las bandas pelayeras, pues, se formaron las orquetas. Es hasta donde yo tengo conocimiento, de allá para acá. Ya, por ejemplo, de la gaita pasó a la banda, de la banda pasó a la orquesta. Y los grupos de tambores de gaita, pues, son los que han mantenido, digamos, viva estos ritmos tan exquisitos que tenemos. O sea, nosotros contamos con la suerte de que tenemos mucha diversidad de ritmos. Entonces, ahí está la diferencia y de ahí partió todo, de las gaitas.
Interpretación	<p>1 ¿Cuáles son los elementos clave que un intérprete debe tener en cuenta al interpretar cumbia y porro? ¿Existen técnicas específicas de ejecución o estilos de interpretación que son especialmente importantes para capturar la esencia y el sentimiento de estos géneros musicales?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Sí, claro porque es que son distintos, como te venía diciendo ahorita, en una orquesta se toca porro, que es un ritmo de nuestra costa. Y si lo vas a tocar con una banda, te va a sonar distinto a un grupo de gaita, se puede acercar más a la orquesta que al grupo de gaita porque el porro de gaita es más parecido a una cumbia o a una gaita que a un porro de orquesta y de banda pelayera. Entonces, lo más importante, lo esencial ahí es el ritmo que identifica. <p>2. ¿Cómo se abordan los desafíos técnicos y rítmicos al interpretar estos géneros en comparación con otros estilos musicales? ¿Existen técnicas específicas de ensayo o practica que los músicos utilizan para dominar los ritmos característicos de la cumbia y el porro?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Hoy en día hay muchos músicos lectores. Yo conozco muchos músicos que son muy, digamos, versátiles con la lectura. Te voy a mencionar uno, Quique Quau, ellos utilizan mucho la partitura, pero aparte de leer, ellos están ensamblándose o acompañando a la orquesta con la que está tocando porque ellos son muy conocedores también de estos ritmos. Entonces, ellos lo que hacen es escribir, digamos, los apoyos, los cortes, etcétera. Pero en sí, cuando van a escribir un porro, ya es la arreglista, sabe que es lo que va a hacer en la partitura. Entonces, vienen estos

	<p>músicos, se sientan en la batería o en la conga, y lo que hacen es nada más leer los compases o hacer los cortes, los apoyos, si los hay en la conga o si los hay en la batería, y aplican todo eso. Así se toca hoy en día la música de lo que son las cumbias, porros, gaitas, todo eso, dependiendo del género. Si es en la orquesta, como te lo acabo de explicar.</p>
Instrumentación	<p>1. La cumbia y el porro son géneros que suelen contar con una amplia variedad de instrumentos ¿Podrías describir los instrumentos típicamente utilizados en la instrumentación de una banda de cumbia o porro, dependiendo de los estilos ¿Cuál es papel de cada instrumento en la creación del sonido característico de estos géneros?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Bueno, en el grupo de gaitas están las gaitas que son la gaita hembra y la gaita macho, que es la que va marcando, va acompañando a la hembra. En las orquestas, dependiendo del arreglo o el tipo de tema, se utilizan las trompetas, saxofones, trombones, clarinetes, y está la armonía, que es el bajo y el piano, más el acompañamiento de la batería, de la conga, del guacho o maraca. <p>2. Además de los instrumentos más comunes ¿Hay algún instrumento menos convencional que a menudo se incluye en la instrumentación de la cumbia y el porro para añadir textura o profundidad a la música?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Bueno, el saxofón, diría yo, porque lo que más predomina en una orquesta, digamos, es el clarinete. Pero mira que hay un tema que lo conoce todo el mundo, que se llama Colombia Tierra Querida, y los saxofones son los que inician este tema. Yo creo que no convencional no lo hay, todos son importantes, todos son convencionales, hoy en día, todo eso se utiliza.
Armonía	<p>1. La armonía es un aspecto fundamental de la música ¿Cómo se desarrolla y se utiliza la armonía en la composición y la interpretación de la cumbia y el porro? ¿Existen progresiones armónicas comunes o características que se encuentren en estos géneros?</p>

	<ul style="list-style-type: none"> • Bueno, como te dije en un principio, yo entiendo, lo que son voces, lo que es una segunda, una tercera, una primera, un contralto. Y sí, claro, conozco un músico que le dicen Mañungo, él hace unos arreglos muy espectaculares y lo que hace es abrir los temas y debe tener el arreglista. En este caso, él debe tener cuidado de que la persona que va a cantar, si es una mujer, pues tú sabes que el registro de la mujer es un poquito más alto, entonces, por ende, le sube un poquitico el tono, es decir, do mayor, re mayor, algo así. Y si es un cantante masculino, ya tocaría bajarle el tono dependiendo la capacidad de este. Y sí, se hacen, se puede abrir el tema, se hacen, si son tres trompetas, se hace primera, segunda, tercera. Igual pasa con los saxofones, que siempre son cuatro o cinco. Hay primer alto, tercer alto, barítono, tenor, segundo tenor.
Melodía	<p>1. ¿Qué características definen las melodías en la cumbia y el porro? ¿Existen intervalos, escalas o patrones melódicos comunes que se encuentren en estos géneros?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Dependiendo el tema y el arreglo porque si es un tema que empieza con saxofones, pues se hace énfasis en los saxofones al comienzo, y de ahí en adelante se reparte lo que son clarinetes, las trompetas, los trombones, todos participan, pero prácticamente en las orquestas, lo que más inician una cumbia, por ejemplo, son los saxofones , los clarinetes, y en algunos temas, las trompetas.
Referentes	<p>1. Como experto en cumbia y porro ¿Quiénes han sido tus principales referentes o influencias en tu carrera musical? ¿Qué es lo que más admiras de su trabajo y como han impactado en tu propio enfoque y estilo dentro de estos géneros?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Bueno, tuve la fortuna de conocer, digo de conocer porque algunos ya fallecieron, por ejemplo, yo interactué y toqué en la orquesta cuando estaba el maestro Lucho Bermúdez. Entonces, él era muy estricto con sus arreglos, toda la música que yo empecé a tocar en la orquesta Lucho Bermúdez, todas las composiciones son de él y era quien dirigía. Y él fue y es un referente para los que lo conocieron y los que no, pues ya la música se escucha por todos lados. Otro, Juan Piña es bajista. hace las composiciones y los arreglos o transcripciones las hacía su hermano, el

	<p>maestro Carlos Piña, que es otro referente de clarinete y saxofón. Entonces, en orquesta han sido los referentes mayores que he tenido. También está Julito Panadero, que es muy bueno, mi gran amigo, o también Ramón Benítez</p> <p>2. ¿Hay algún músico, compositor o banda en particular que consideres especialmente importante, o significativo en el desarrollo y la evolución de la cumbia y el porro? ¿Por qué este referente es relevante para ti y cuál su legado?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Bueno, no tanto en la cumbia, pero en los porros de banda está el maestro Miguel Emiro Naranjo, Ricardo Hernández, Rafael Eduardo, entre otros. Hay muchos músicos. Si tú te pones a mirar las bandas en Internet, busca las bandas principales y ahí te darás cuenta de que hay mucha versatilidad y mucho talento todavía. Están un poquito adultos, pero han sido referentes para todos nosotros.
<p>Hibridación</p>	<p>1. ¿Qué opinas sobre las hibridaciones que están haciendo los músicos con la cumbia, el porro y la electrónica?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Pues me parece muy bien, o sea, en la música todo lo que se haga, y si se hace bien hecho, bienvenido sea. Si tú le incluyes una guitarra a una gaita, pues va a sonar espectacular, de hecho, nosotros lo hacemos con Totó. Juan Carlos toca guitarra, Néstor toca el bajo. Y todos esos instrumentos son incluidos en temas que antes, años atrás, solamente se tocaban con las gaitas y los tambores, hoy en día se le incluyó el bajo, teclado, guitarra eléctrica, clarinete, saxofones. Y si la fusión está bien hecha, o sea, bienvenida sea, claro que sí. Por ejemplo, no aún muy lejos, cuando Moisés Angulo grabó un álbum que se llama Fusión, salió el tema Compadrito, él ahí incluyó la guitarra, bajo, batería y fusionó ese tema. <p>2. ¿Tienes algún artista que te guste y este haciendo ese tipo de fusiones?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Bueno, no es por no salir de la casa, pero a mí me gusta mucho Totó la Momposina. Todo lo que se ha hecho y lo que se hace en la tarima funciona muy bien. De hecho, Ramón Benítez dirigió la grabación del disco El Asunto y se hicieron cosas interesantes. Y hay muchos, pero a mí me sigue gustando más el folclore.

Anexo 5: Entrevista a: [Andy Martín](#)

CATEGORIAS	PREGUNTAS
<p>Preguntas generales</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. ¿Como te llamas? <ul style="list-style-type: none"> • Andy Martin 2. ¿De dónde eres? <ul style="list-style-type: none"> • Soy originario de León, Guanajuato, México, sin embargo, mi madre es mexicana, mi papá es de Jamaica, de Kingston. 3. ¿Tocas algún instrumento? <ul style="list-style-type: none"> • Toco los teclados incluidos en los sintetizadores 4. ¿A qué te dedicas? <ul style="list-style-type: none"> • Soy músico el 100% y hago muchos trabajos también con los teclados. La postproducción de audio para comerciales, series y artistas en general la parte de la mezcla. 5. Háblame un poco sobre tu formación musical <ul style="list-style-type: none"> • Comencé musicalmente como en el 2008, más bien fue como una inquietud de hacer música a través de máquinas, previo a eso yo ya tenía como la experiencia de haber tocado la guitarra, por ejemplo, siempre estuve como con la idea de hacer alguna banda, pero de donde yo vengo no había suficientes músicos para hacerla o que tuviéramos como la misma visión de lo que queríamos o buscábamos. Entonces esta idea de fusionar la tecnología con la música me llamó mucho la atención, y sobre todo la música electrónica donde una sola persona puede con un software o con máquinas manipular totalmente lo que sería el equivalente a una banda o quizás una orquesta, entonces comienzo utilizando principalmente un software y ahí fue donde comencé a indagar en la música electrónica.
<p>Experiencia</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. ¿Qué es el dub techno y cómo lo definirías en términos musicales para aquellos que no están familiarizados con el género?

	<ul style="list-style-type: none"> • La definición formal del dub techno sería esta fusión que hicieron <i>Moritz Von Oswald</i> y <i>Mak Ernestus</i> dos chicos de Berlín que durante los años noventa hicieron un Dub que se llama <i>Basic Channel</i>, y su idea era crear una fusión entre su gusto por el dub que viene del reggae y el techno, entonces esta fusión originó en lo que llamamos dub techno, a bueno que si seguramente les preguntas a ellos probablemente odien el término para ellos no es eso, pero pues los medios y los demás artistas lo definieron así. <p>2. ¿Cómo concibes la evolución del género desde su inicio hasta la actualidad?</p> <ul style="list-style-type: none"> • El género se ha mantenido bastante estable, como lo decía anteriormente, siempre va a tener ciertas características muy particulares, creo que más bien su evolución -que yo he visto- es que cada vez hay más gente que es consciente del género y que le gusta el género, creo que antes era un género mucho más de nicho, que no se conocía tanto. Entonces actualmente ya es un género más popular, no sé, no creo que en algún momento pueda llegar a ser como mainstream en el sentido pop. Pero creo que sí es un género que está ahí flotando, puede haber como lo decía anteriormente, nuevas variantes. Entonces creo que es un género que se ha mantenido siempre muy como en el under, que ha estado evolucionando dentro de esa escena under, pero jamás se ha vuelto como un género mainstream y no creo que tenga las características como para volverse o como para convertirse en un género pop, digamos. <p>3. ¿Cuál crees que es la esencia del dub techno y qué lo diferencia de otros estilos de música electrónica?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Como más abstracta, creo que el dub techno, sus características es como un sonido más atmosférico, muy relajado, por lo general tiene como muchos espacios, muchos ecos, permite capas sonoras. Pues creo que, a diferencia de otros géneros, es un género que se presta más para la contemplación. No es un género que es tan rápido o que te provoca euforia, sino que es un género donde estás más como abierto a contemplar, a llevarlo como tranquilo. A comparación de otros géneros, como podría ser, el techno, o techno house, o house. Un género donde no
--	--

	<p>hay vocales, donde las vocales aparecen ahí como pequeños destellos, como ecos, cosas así. Entonces, para mí la característica principal del dub techno es un género muy contemplativo, a pesar de que puede ser un género que se puede poner en la pista de baile.</p> <p>4. ¿Cómo describirías tu viaje personal y experiencia dentro del mundo del dub techno? ¿Qué te atrajo inicialmente a este género y qué aspectos te han mantenido comprometido con él a lo largo del tiempo?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Bueno, a nivel personal, como te mencioné al principio, yo soy mitad mexicano, mitad jamaiquino. Entonces, muchas de mis influencias de niño, era escuchar música reggae, dancehall, dub. Entonces, para mí ya era una estética familiar y por ahí de los 2008, 2009, justo cuando empecé a descubrir la música, que se podía hacer a través de tecnología, al igual empecé a descubrir un montón de foros, blogs. En ese entonces creo que ni siquiera existía YouTube. Entonces, la forma de descubrir música era a través de blogs. Había quienes hacían como blogs especializados en música electrónica o música de rock, etcétera, etcétera. Y de alguna u otra forma dí con el Dub Techno. justo con una compilación de Rhythm and Sounds, que es un proyecto alternativo a Basic Channel, y a mí en lo personal me marcó mucho porque era como esta fusión de la música electrónica que en ese entonces llamaba la atención, pero también como las influencias del dub y el reggae que yo traía como de la infancia. Entonces, creo que ese era el match perfecto para mí, este era como la colisión de estos dos mundos. Esa fue como mi experiencia personal al introducirme al género. <p>5. ¿Cómo ves el futuro del dub techno y qué tendencias o innovaciones crees que podrían surgir en el género en los próximos años?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Creo que el dub techno siempre se ha caracterizado por una estética muy específica que es lo que lo define, esa estética no cambia, sino creo que más bien lo que cambia podría ser, por ejemplo, actualmente el dub techno moderno es mucho más rápido del dub techno clásico, entonces esas cosas que pueden cambiar serían muy sutiles, quizá como la velocidad, o en un futuro puede haber como dub techno mucho más
--	--

	<p>rápido como lo es ahorita el hard core o el hard techno, podría haber hard dub techno, o dub techno con drum and bass. Quizá buscar como ciertos patrones que definen al dub techno, pero con otro tipo de sintetizadores o inclusive una fusión entre el dub techno e instrumentos reales de orquesta. Entonces creo que el futuro del dub techno es muy amplio, siento que hay muchas ramificaciones o donde se podría ir, pero es un género que por sus características siempre va a estar de alguna manera presente dentro de la escena musical.</p>
<p>Estructura</p>	<p>1. El dub techno es conocido por su estilo atmosférico y envolvente ¿Cómo describirías la estructura típica de una pista de dub techno en términos de secciones musicales (introducción, desarrollo, clímax, etc.) ¿Qué elementos componen generalmente cada sección y como contribuyen a crear la experiencia auditiva característica del género?</p> <ul style="list-style-type: none"> • El Dub Techno en general es un género muy minimalista, hay cambios muy sutiles, si tuviéramos que quizá deconstruirlo y solamente dejar un elemento que fuera esencial, yo creo que lo que lo caracteriza son lo que se llaman los steps, que son estos acordes cortitos, por lo general, como en escalas menores con delays. Entonces, esos steps, por lo general, lo definen como Dub dentro de la electrónica, ya sea como Dub House o Dub Techno o simplemente como Dub atmosférico. Siempre hay como estos steps, o estos acordes, que puede ser como en dobles o en un solo, pero puede ir como con delays. Y luego después, creo que tendrías cosas como los bajos; en el Dub techno siempre tienes la presencia de los subs, de los bajos. Siempre hay esta atmósfera, paisajes sonoros filtrados, siempre hay esta sensación de crear un espacio ficticio dentro del Dub Techno. Y creo que no tiene una estructura como tal, o sea, no existe como reglas de así se hace el Dub Techno, pero por lo general son cambios muy sutiles, hay mucha reverberación, mucho delay, este juego como estos steps que menciono, que creo que en el reggae se llaman skanks, si no me equivoco. Los contratiempos, sin embargo, en el Dub Techno esos contratiempos los haces con un sintetizador que por lo general tiene una dinámica muy cortita, un ataque muy corto, un delay muy corto y solamente tienes como estos skanks.

2. En el dub techno el uso del espacio y la reverberación juega un papel importante en la creación de paisajes sonoros expansivos ¿Cómo influye la manipulación del espacio y la profundidad en la estructura de una pista de Dub techno? ¿Existen técnicas específicas de producción que se utilizan para lograr este efecto y como impactan en la narrativa musical de la canción?

- Sí, claro como la esencia. Por ahí hay una frase muy interesante de Mad Professor, él decía que el dub es como las sombras, y que cada canción tiene su propia sombra y esa sombra es el dub. Y solo para llegar a estas sombras, pues, tienes que utilizar estos delays, estos reverbs, para crear como estos espacios ficticios. Y de técnicas, pues, básicamente es eso, delay, reverb, por ahí, hay un delay muy famoso que hasta la fecha se utiliza mucho, que es el Space Echo de Roland, que es una compañía japonesa que creo lo sacaron en los setentas y pioneros como Lee Scratch Perry lo empezaron a usar. Entonces, es muy común, por ejemplo, los delays en cintas, como un loop dentro de la cinta y tú puedes dejar ahí la cinta en un delay muy profundo y la cinta empieza a hacer como repeticiones y desgastes que crean estas texturas. Hay un elemento muy común también son los reverbs, o sea, las reverberaciones, que son de Spring Reverb, es como de, es como una bobina de metal, a la cual tú le puedes pegar, y te genera ahí unos elementos interesantes, sería reverberación de resorte. También se utilizan, por ejemplo, feisers, flangers, lo que hacen es que juegan con las frecuencias de aquello a lo cual se lo estás aplicando, y cancela las frecuencias.

-

3. ¿Cuál es tu enfoque personal en cuanto a la estructura de una pista de dub techno, como decides la duración y la progresión de cada sección para mantener el interés del oyente, mientras mantienes la estética distintiva del género?

- Creo que personalmente mi proceso tiene que ver más justo con este elemento contemplativo del dub techno. Entonces, más allá de crear como una estructura fija, a mí lo que me interesa es crear que cada uno de estos elementos tenga cambios sutiles cada vez que se repiten. Al final, la música electrónica es como muy repetitiva, muy deluxe. Entonces, a mí lo que me interesa es como que, dentro de esa repetición, cada sonido, cada vez que se ejecute, tenga ligeros cambios, y eso hace

	<p>que, a nivel mental, como que tengas la sensación de que está pasando algo, sin embargo, es repetido, entonces, tienes esta sensación de que es un sonido familiar, pero que a la vez es distinto. Y el ejemplo sería como si vieras un paisaje en el bosque. Entonces, a pesar de que estás viendo la misma imagen fija, ves como las hojas se mueven, ves como pasan las nubes. O sea, a pesar de que es una imagen fija, está pasando algo trasfondo. Entonces mi objetivo dentro del dub techno es crear pistas que pareciera que es una captura de un paisaje, pero que, sin embargo, todo el tiempo se está moviendo, está mutando. Entonces, en el dub techno en general no tienen cambios drásticos, sino que la pieza en sí es un todo y se van moviendo como que de pronto va entre un elemento, sale otro elemento, pero son cambios muy sutiles. Puedes tener una especie de intro, outro, pero no son climax, ni son coros donde son tan evidentes.</p>
<p>Producción electrónica</p>	<p>1. ¿Cuáles son algunas de las técnicas de producción electrónica más importante que utilizas en tus pistas de dub techno? ¿Cómo abordas la selección de sonidos, la programación de sintetizadores y la mezcla para lograr el sonido característico del dub techno?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Creo que una de las características que tiene el Dub techno también es que por lo general los sonidos o la mezcla de los sonidos es como muy cruda, no es tan limpia como podría ser en otros géneros, como podría ser en el house o inclusive en el pop. Entonces en el Dub techno por lo mismo de que tiene muy pocos elementos, lo que te interesa es un contraste de sonidos. De pronto puedes tener unos kicks muy fuertes o quizá se podría escuchar que está un poco mal mezclado, como los sonidos muy crudos, no tan limpios como en otros tipos de producción. Y obviamente como lo mencionamos antes, siempre va a tener estas categorías de espacio y tiempo que sería con reverbs y con delays, por ejemplo, algunos elementos que he descubierto son algo que se llaman convolution reverbs o reverberación de convolución, no sé si sea la traducción adecuada, pero básicamente tú puedes añadirle un impulso. Entonces, por ejemplo, yo puedo aplaudir en mi estudio, grabar ese aplauso y con esa grabación introducirlo en un reverb especial y el reverb va a calcular esa reverberación en mi espacio. Yo creo que la tecnología

nos permite generar esos elementos, por ejemplo, hay delays más avanzados, por lo general tú puedes tener el proceso de un delay donde tú añades un instrumento al delay, pero entre las repeticiones puedes agregar efectos, es decir, podría tener un delay el cual cada vez que te hay una repetición, la tonalidad o el timbre del delay sube o baja, se deforma, se hace más largo. Entonces creo que la tecnología actualmente nos da esa oportunidad de manipular más el tiempo, de esculpir un poco el sonido.

2. ¿Qué papel juegan las herramientas y el software de producción musical en tu proceso creativo para el dub techno? ¿Hay algún equipo o programa en particular que consideres esencial para tu trabajo como productor de dub techno?

- Sí, el dub en general no podría existir sin la tecnología. Si nos remontamos un poco a la historia del dub, pues el dub es básicamente aquellos ingenieros que utilizaron la mesa de mezcla como una herramienta. Y creo que actualmente yo en lo personal uso herramientas como las que mencionaba anteriormente, pero también utilizo, por ejemplo, un software que se llama Bitwig, que es como una aplicación alternativa a Ableton, también he estado explorando VCV Rack, que es un software como modular., puede llevar ya el aspecto modular dentro del dub. Creo que la tecnología nos permite hacer procesos más complejos que quizá antes no podríamos haber hecho, sobre todo la tecnología digital. Si vamos más con la tecnología analógica, quizá la tecnología analógica estamos limitados a la cantidad de equipo que podemos tener o comprar, pero ya con la tecnología digital podemos hacer procesos que quizá hace diez, quince años eran inimaginables.

3. ¿Cómo integras la producción electrónica con elementos más orgánicos o analógicos en tus pistas de dub techno? ¿Utilizas grabaciones de campo u otros sonidos naturales para añadir profundidad y realismo a tus composiciones, o prefieres mantener un enfoque más puramente electrónico?

- Sí me interesa integrar estas texturas, grabaciones de campo. De hecho, por ahí un poquito de la historia del dub techno es que cuando estos, este dúo Basic Channel de Alemania empezaron a explorar el género,

	<p>utilizaron un filtro, que bueno, el filtro lo que hace es quitar ciertas frecuencias, y el filtro estaba dañado, entonces el filtro empezó a introducir ruido blanco. Entonces, eso se volvió como una de las características del género, esas como microtexturas. Y más adelante gente empezó a añadir cosas como desde, era como que lo integró, de pronto es como con grabaciones de campo, o sonidos más abstractos, y los proceso a través de filtros hasta generar como ciertas texturas. Al final lo que buscas en el dub techno es si vieras un paisaje, tener toda la parte primordial enfrente, quizás como kicks, bajos, percusiones, stubs, y darle con esos elementos de texturas profundidad, entonces puedes añadir como muchas capas de profundidad.</p>
<p>Percusión</p>	<p>1. ¿Cómo abor das la creación y la manipulación de los elementos percutivos en tus producciones de dub techno? ¿Qué tipos de sonidos percutivos prefieres utilizar y como los incorporas en la mezcla para lograr el Groove característico del género?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Si nos remontamos un poquito a la esencia del dub, este tiene muchas esencias de percusión y de patrones africanos, entonces, lo decía Lee Scratch Perry, el tambor es el corazón, entonces el bum bum, siempre tienes como este tambor que figura como el latido de un corazón. A mí personalmente me interesa integrar instrumentos de percusiones africanas o percusiones de Medio Oriente y mezclarlos también con elementos abstractos. <p>Creo que en los años cuarenta o treinta cuando se empezó a explorar las grabaciones como tal, hay un género que se llamó música concreta. Entonces, muchos músicos empezaron a grabar cosas aleatorias y creo que eso también es interesante, o sea, de pronto mezclar quizá un patrón de una percusión africana con el patrón de una puerta que se cierra y tú lo puedes secuenciar a través de la computadora. Entonces, tienes un contraste de elementos muy orgánicos con elementos muy abstractos y te puede dar como una paleta más interesante.</p> <p>2. ¿Qué técnicas utilizas para desarrollar y variar los patrones rítmicos a lo largo de una pista de dub techno? ¿Cómo encuentras el equilibrio entre mantener la</p>

coherencia rítmica y la experimentación con cambios sutiles en la percusión para mantener el interés del oyente?

- Bueno, una técnica en específico podría ser, por ejemplo, la polirritmia, en vez de tener todo en cuatro cuartos, de pronto podrías tener algunos elementos a tercios, no sé, por decir, cuatro tercios o siete medios, etcétera. Y de pronto tener ahí como una sola percusión que esté a siete medios y eso de pronto cada x número de tiempo, pues empiezo a darle como cierta variedad. Y otra cosa que se utiliza mucho, que yo en lo personal también utilizo mucho es el tratamiento de las texturas de las percusiones. De pronto podría tener, por ejemplo, un snare, una tarola. Entonces esa tarola la puedo mandar a un river y el resultado del river filtrar y ese filtro modularlo con un LFO, entonces cada tarolazo va a tener una pequeña textura diferente. Puedes jugar un poco con los tiempos del delay, puedes jugar también, por ejemplo, con el pitch del delay. Entonces todos estos elementos te llevan a este momento hipnótico donde puedes encontrar un equilibrio entre que no se vuelva algo repetitivo o aburrido, pero tampoco que se vuelva algo caótico o eufórico, es como un punto medio.

3. ¿Cómo integras estos elementos percusivos menos convencionales en tus producciones de dub techno? ¿Qué consideraciones tienes en cuenta al seleccionar y diseñar sonidos percusivos no tradicionales para agregar profundidad y carácter a una pista de dub techno?

- Bueno, primero yo creo que tienen que ser elementos que se integren, por lo general hay un dicho que dice menos es más, entonces entre más minimal, a veces puede tener más impacto, pero no quiere decir que sea más fácil. A veces es muy complicado poder llegar a muy pocos elementos y tener un muy buen balance. Yo por lo general a veces lo que hago es como diseñar los sonidos desde cero o buscar librerías o inclusive filtrarlos. O, por ejemplo, dentro de VCV Rack, que es un sistema modular, empezar a utilizar generadores aleatorios de patrones, entonces a estos generadores aleatorios les puedo decir, bueno, quiero que toques este tipo de instrumentos, los deformes, y quizá yo pueda hacer grabaciones de 15 o 20 minutos, dejar ahí la máquina que empieza

	<p>a grabar cosas aleatorias y ya después como llegar y editar. Empezar a cortar elementos, hacer como una especie de arrangement y a discernir qué sí quiero y qué no quiero para que pueda tener ahí un balance del track. Entonces, así como podría, no sé, esta parte abstracta, por ejemplo, siento que lo hacen mucho en el Drum and Bass o en el IDM.</p>
Referentes	<p>1. ¿Cuáles son algunos de tus principales referentes o influencias en el mundo del dub techno y cómo han moldeado tu enfoque y estilo dentro de este género?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Bueno, creo que para mí uno de los más fuertes definitivamente fue al principio Radio Man Sound, que es Basic Channel, Monolake también, Deadbeat, se me hace ahí un referente muy importante. Creo que sobre todo Deadbeat, que en su momento tuve la oportunidad de que me hicieran un remix para un label que tengo. Y las colaboraciones que él hace con un MC que se llama Tiki Man me ha gustado bastante.
Hibridación	<p>1. El dub techno es un género que ha experimentado muchas hibridaciones con otros estilos musicales a lo largo de los años. ¿Cuál es tu opinión sobre estas fusiones entre el dub techno y géneros más tradicionales como el dub, el techno o incluso otros estilos más folclóricos? ¿Crees que estas hibridaciones enriquecen la música electrónica o diluyen la identidad del género?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Creo que eso definitivamente les enriquece. O sea, creo que el género, más allá de algo definido como tal, también se comporta como una estética. Yo podría, no sé, decir cualquier género lo podríamos hacer hasta cierta medida dub, inclusive hasta dub techno. Entonces podríamos tomar hasta elementos folclóricos y convertirlos en dub techno. Y creo que justo el trabajo que ahí es lo más difícil es buscar ese balance donde esas dos identidades puedan converger y mantener como esa identidad. Siento que, por ejemplo, actualmente lo que pasa mucho y que lo que he visto en el dub techno es que se está integrando más dentro de los artistas de techno. Y dentro de estos artistas de techno, pues obviamente las velocidades han aumentado más en los últimos años, entonces, el dub techno se ha hecho mucho más rápido, quizá un poquito más agresivo, sin embargo, sigue teniendo esas características, esa estética.

2. ¿Has experimentado personalmente con la fusión de dub techno con otros géneros musicales en tu propia música? Si es así, ¿qué te ha inspirado a explorar estas hibridaciones y qué desafíos has encontrado en el proceso de combinar elementos de diferentes estilos en tus producciones de dub techno?

- Sí, definitivamente. A nivel personal como mencionaba, el dub en general ha sido como gran parte de mi influencia musical. Entonces, a mí, en mi estilo musical, lo que me ha interesado es encontrar mi propia versión de dub techno, o sea, ya existe una versión establecida que sería la perspectiva de la mezcla del dub y del techno desde el punto de vista alemán. Pero a mí me interesaba más explorar cuál sería mi propia versión como latinoamericano de la fusión de la electrónica y el dub. Y una de las dificultades que he encontrado ha sido cómo encontrar ese balance correcto, a veces uno se puede ir un poquito más hacia el dub o un poquito más hacia el techno o hacia otras cosas. Entonces, siempre es como esta experimentación. Inclusive también tanto en las disqueras como en el público, habrá quienes sean más ortodoxos respecto a cómo tiene que ser el género, entonces, quizás en ciertas disqueras o audiencias no lo consideran como dub techno. Y por otro lado, hay otra audiencia que tampoco lo considera techno. En mi experiencia, por ejemplo, llevo un sello que se llama Moll Audio. Y al principio justo tuvimos como ese problema de que estamos en ese punto donde ni somos dub ni somos techno. Entonces, para ambos mundos es ahí como una especie de el mutante raro que tienes en el sótano.

3. ¿Y crees que en eso influyen los ritmos latinoamericanos que escuchas como para que haya ese punto medio?

- Exacto. Creo que dentro de mi perspectiva intento hacer una combinación tanto de mis influencias como latinoamericano, como las influencias que he tenido del techno europeo, como las influencias que he tenido del dub. Entonces, intento crear ahí como un balance de esas tres cosas. Y siempre es como el reto.

4. ¿Cuál es tu proceso creativo típico al componer o mezclar una pista de dub techno?

	<ul style="list-style-type: none"> • Como productor evito tener un layout, un template, o sea, una plantilla específica, pero siempre mi proceso es como ¿cuál es la esencia del dub techno? Bueno, la creación como de estas capas sonoras. Entonces, es como elegir algún elemento, ya sea un elemento percusivo, un loop, unos steps. Y ver cómo puedo empezar a crear esos ritmos a través de delays y reverbs. Para mí, esa parte de los reverbs y delays es lo que le va a dar como todo el sustento a lo esencial, y ya en base a eso, puedo empezar a elegir otras cosas. A veces no se puede que comience por una base rítmica, inclusive, hay veces que he hecho como una base de reggae o de dub clásico a tiempos mucho más bajitos, a BPMs más bajos, como 90 o 80, y después lo puedo subir, no sé, a 120, 130, 140, y veo si mantiene su esencia. Entonces, siempre lo abordo como desde puntos muy diferentes, pero siempre una de las cosas que siempre hago es eso, crear estos delays y estas bases rítmicas a través de delays en lo que sea que esté procesando. O sea, el proceso es lo más importante para mí.
<p>Preguntas emergentes durante la entrevista</p>	<p>1. ¿Consideras que hace falta más investigación del género?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Sí, definitivamente siento que falta más investigación del género en español. Porque sí hay investigación en inglés. Por ahí, por ejemplo, está este documental que se llama Dovecos que lo hicieron en Brasil, pero pues todo está en inglés. Pero casi no hay información en español, e inclusive el género tampoco nunca tuvo un gran impacto en Latinoamérica. Entonces, creo que la investigación en español, en general de la música electrónica y en específico del dub techno, hace mucha falta en Latinoamérica. <p>2. ¿Me puedes hablar un poco sobre Revolution, como fue el proceso de composición el proceso de producción y cuál fue tu inspiración para hacerla?</p> <ul style="list-style-type: none"> • El proceso con Revolution, primero fue como cumplir uno de mis sueños, que fue contactar a Lee Scratch Perry, el agente de él me dijo manda una propuesta, si a Lee le gusta va y si no, pues no va. Y creo que ha sido uno de los trabajos más difíciles, porque era como, tengo que generar algo a lo cual a Lee le guste, y puede que sí, puede que no, y es mi única oportunidad. Entonces, de hecho, fue una base rítmica que justo

tardé mucho tiempo en hacer. O sea, siempre estaba como sí y no, sufrió muchos cambios, hubo varias versiones que hice, y mi interés era crear justo ese punto entre techno y mi propia versión de Dub Techno.

Inclusive, justo cuando yo estaba produciendo ese track, ya tenía como un primer sketch de lo que iba a ser Revolution, y yo me encontraba de visita en Berlín, y justo fui con un amigo a Berghain, y esa primera versión no me lo imaginaba dentro de, entonces

3. ¿Cómo podría ser un track de Dub Techno? que pudiera funcionar a las 5 AM en Berghain?

- El proceso de producción fue muy largo, yo empecé haciendo como un beat. Por lo general cuando trabajas con algún artista que hace voces, casi siempre tienes las voces al principio, y en base a las voces, pues tú ya construyes algo, o viceversa, pero por lo general es como que hay algún autor que ya tiene la lírica. En este caso fue totalmente al revés, era como que yo tenía que hacer un beat, una estructura, y Lee Perry tenía que hacer las voces después. Entonces, bueno, fue como que introduje como justo lo que te mencionaba antes, como muchos elementos percusivos, tanto de memoria africana, como de sonidos abstractos, puertas, coches, sonidos industriales. Hubo mucho proceso de sonidos a través de efectos para generar como este sonido que fuera medio dub, pero agresivo también, o sea, la idea era que fuera como que un sonido como duro.

4, Y en cuanto a la estructura del tema, ¿cómo lo pensaste?, o sea, ¿pensaste que aquí hay un intro, aquí hay una estructura como tal del tema?

- Sí, definitivamente hay como un intro, hay esta primera versión donde Lee entra, tenemos un break, y en este break dentro del dub se utiliza mucho como las sirenas, entonces lo que decidimos hacer fue utilizar un sintetizador para replicar como estas sirenas, pero que fuera mucho más abstracto, para que no fuera muy obvio. Y también tiene su salida. Entonces sí hay como una estructura del tema, pero no es tan formal. Fue como que conforme fue sucediendo, fue dándose el espacio. Pero creo que lo más relevante del tema, digamos, sería como el clímax, donde

	<p>todo se empieza a difuminar, tenemos como estas sirenas, y el tema tiene este regreso junto con los stubs que entran, y las percusiones, y lo que está diciendo Lee Perry de las protestas.</p> <p>5. Y en cuanto a la instrumentación como tal como bajo, batería y armonía ¿Cómo lo pensaste?</p> <ul style="list-style-type: none">- Me acuerdo que empecé por las percusiones, después creamos el bajo, y básicamente es percusiones, bajo, stubs, creo que no tenemos pads ni nada así. O sea, de hecho, es un track bastante minimal, son un montón de percusiones, ese proceso de las percusiones como te mencionaba antes, algo que me gusta hacer mucho son capas. Y dentro de los Rastafaris en Jamaica hay unos tambores que se llaman nyabinghi, y estos son tambores africanos que siguen el ritmo del corazón. Entonces, tanto el inicio del track como el final tiene estos tambores, que es como latido. <p>6. Armónicamente, ¿qué es lo que más se usa en el dub techno?</p> <ul style="list-style-type: none">• Bueno, tanto en el techno como en el dub techno, por lo general, son géneros que no tienen mucha complejidad armónica. Más allá de una complejidad armónica, es una estructura o texturas complejas. Entonces, creo que tanto en el dub techno como en el tecno, están más pegados a lo que sería como la música concreta que a la música clásica. Sin embargo, dentro del dub techno se utilizan mucho los acordes menores, puedes tener ahí como que un juego de acordes menores. <p>Hacer como arreglos o figuras muy complejas dentro del dub techno es algo que por lo general no se utiliza, se utiliza más dentro del dub.</p> <p>Y bueno, Lee Perry me mandó como varias sesiones de voces, estuvimos ahí como haciendo arreglos, etc. Quedó contento con el proceso. Y justo como el track se llama Revolution, entonces hay una chica en la ciudad donde yo vivo, en Guadalajara, que ella hace muchos visuales análogos, entonces le propuse la idea de que hiciéramos un video con la temática de la revolución. Justo en ese momento estaba pasando lo del Black Lives Matter en Estados Unidos y a nivel global, y estaba pasando como toda la cuestión de la pandemia, entonces fue como que este track de</p>
--	--

	<p>Revolution, pues justo quedaba con toda la temática global que estaba sucediendo. Y tomamos fragmentos de vídeos de diferentes protestas del mundo, de las situaciones migratorias en diferentes partes del mundo, y esta chica lo procesó análogamente, lo grabamos, y básicamente pues ese fue el proceso para el track.</p>
<p>Preguntas emergentes en la entrevista</p>	<p>7. ¿Quieres agregar algo que consideres importante del Dub Techno y yo no te haya preguntado?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Bueno, creo que actualmente, por lo último que he escuchado, entre productores, hay un nuevo desarrollo de cómo escuchamos los sistemas de audio, porque lo general es en estéreo. Pero cada vez hay más desarrollo, por ejemplo, de subround, en los clubs inclusive hasta cuadrafónicos. Entonces, creo que va a ser muy interesante en un futuro que tanto en casas como en clubes sean más comunes los sistemas cuadrafónicos. Imagínate poder componer Dub de manera cuadrafónica, donde los delays estén como rodeando. Entonces, creo que eso podría ser un futuro muy interesante para el Dub techno, la música electrónica y la música en general.

Anexo 6: Entrevista a: [Álvaro Henao](#)

CATEGORIAS	PREGUNTAS
<p>Preguntas generales</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. ¿Como te llamas? <ul style="list-style-type: none"> • Álvaro Andrés Henao 2. ¿De dónde eres? <ul style="list-style-type: none"> • Pereira 3. ¿Tocas algún instrumento? <ul style="list-style-type: none"> • Toco ocho instrumentos, me especializo en cuatro instrumentos de cuerda pulsada 4. ¿A qué te dedicas? <ul style="list-style-type: none"> • Producción musical para artistas y también área publicitaria 5. Háblame un poco sobre tu formación musical <ul style="list-style-type: none"> • Realmente la formación musical ha sido empírica, desde pequeño tuve como un cierto interés por la música, pero se vino a explotar realmente a los 13 o 14 años, donde realmente, por influencias del new metal, del rock, del grunge de los años noventa, fue como lo que me motivó a trabajar de pronto y ver un estilo de vida como músico A los 14 años inicio en la guitarra, y de ahí, al año, viajo a Estados Unidos. Y la formación que tengo es básicamente muy callejera, pero es una clase de formación de productor de habitación, estando en el cuarto produciendo beats, inicié con el hip hop y con el R&B. Realmente cuando llegué era muy metalero, pero un primo me mostró lo que era la producción musical -yo solo era guitarrista-. Y mi primo me enseñó a leer la tablatura, entonces ya basándome en eso hice el resto de exploración. Especialmente sacando muchos temas de esas bandas que te digo. Entonces, una vez llego a Estados Unidos me topo con ese otro panorama de lo que es la producción musical con un ordenador y más en formato MIDI, pese a que también muchas canciones se basan en samples de gente que fue de los años 50, 40, 60, 70. Y el gremio del hip

hop y el rap sampleaba mucho de eso lo encontré cuando estaba produciendo esos temas, entonces me di cuenta que muchos eran samples. Me acuerdo que yo pensaba que chimba esas canciones que decía Dr. Dre, increíble que se haya inventado todo eso él solo, y no, ya cuando escuchaba las canciones originales fue como wow, entonces el hip hop, el R&B y el rap me llevaron a encontrarme con mucha música vieja. Y eso me llevó a darme cuenta que mi padre, como había vivido en los Estados Unidos de 1971 a 1979 a él le tocó una explosión musical muy brutal, él estuvo en Nueva York, entonces alcanzó a ver a Kiss, a Liz Cooper, le tocó cuando salió el Bohemian Rhapsody, Saturday Night Fever, él escuchaba desde Gloria Gaynor hasta Black Sabbath. Entonces estaba esa influencia de también de escuchar Rolling Stones, Beatles, toda esa música cuando la volví a escuchar fue como claro, ya entiendo porque a mi papá le gustaba mucho, y porque ese gremio del hip hop se enfocaba mucho en robar de obviamente esas épocas, no estoy diciendo pues que en general la música haya decaído.

Pero hoy en día hay muchísimos nichos musicales de gente que hace unos proyectos voladísimos, con unos niveles de alcance a nivel global.

Entonces volviendo a lo que te digo, cuando me encontré con esas músicas dije Wow. Y empecé como instrumentista a copiar mucho del melao de Motown, a copiar mucho de lo que eran los años setenta. Después me topé con los ochenta, entonces fue muy gratificante cuando por ejemplo me topé con el disco Punk, pero en esa época me di cuenta de cómo todos robaban desde los cincuenta, sesenta, setenta. Y me puse a estudiar mucho esa música, más que todo estudiarla tocándola, escuchando mucho y eso me amplificó mucho el panorama. Entonces desde los quince años hasta los veinte tuve una formación súper gringa, y aprendí a producir, empecé con un Kool-Edit, un Fruity Loops, después llegué al Pro-Tools, Reason Nuendo, Cubase, ya después Ableton, Logic. Ya uno lo podía hacer desde la casa, ya después el aspecto técnico y teórico gracias a las redes y a experiencias que tuve muy bonitas en Estados Unidos, por ejemplo, hubo una época en donde estuve trabajando en Miami, y cuando tenía 17 años salió la oportunidad de hacer un proyecto de R&B latino, tipo lo que estaba haciendo Camila

en esa época, o lo que estaba haciendo Reik, pero tirándolo un poquito más a Frankie J, hacer una especie de R&B latino como Eddie Dumbart. Entonces mi primo consiguió unos patrocinadores y ese equipo nos alquiló un estudio en Santa Mónica Studios que tenía una Power Mac, cuatro teclados MIDIS, dos Yamaha HS8, el subwoofer JBL. Me acuerdo que tenían un Compresor Avalon, una Digidesign Dodo two, una interfase, una planta. Entonces esa experiencia me llevó a todos los días familiarizarme con procesos de ecualización, con maneras de manejar mejor captura, periférico, etc, fue desarrollándose con un gusto y el oído por intentar lograr texturas de las épocas de Motown de los años setentas y ochentas, entonces ya decía con con mucho reverb en el snare puede sonar muy ochentero la cosa, en cambio si ya reduzco el tamaño del snare y le quito reverb va a sonar muy sesentero, cosas así que yo ya empezaba a entender como por noción porque es como la visión del productor también, no solo la parte creativa sino también la parte de ingeniería. Y en ese estudio fui el asistente de un man muy profesional, entonces me sentaba al lado de él a verlo manejar plugins, hacer periféricos de captura, a dirigir a los artistas, manejar las librerías, a ser muy organizado con digamos el proceso de creatividad. Fui muy afortunado de tener esa clase de información presente tan técnica, teórica, crucial en ese momento a tan temprana edad.

6. ¿Cómo fue tu acercamiento a la música electrónica?

- Bueno, a través de Chemical Brothers, de Kazavian, y después a través de Daft Punk. Fueron como los precursores en el 2001 o 2002. Cuando estaba haciendo hip hop, R & B, rap, obviamente uno tiene que manejar osciladores, subwoofers, kits electrónicos de batería. Entonces me salí un poco a explorar otros ritmos, otros pulsos, no el típico tempo que oscila entre 83 a 104 BPM, que es donde oscila digamos el rap, el hip hop, el R&B, el soul. Quise irme más a los 120, 140 BPM hacer un stream, y fue chévere, no es tan difícil texturizar e intentar hacerlo, fue más fácil de lo que esperaba.

<p>Experiencia</p>	<p>1. ¿Qué es el dub techno y cómo lo definirías en términos musicales para aquellos que no están familiarizados con el género?</p> <ul style="list-style-type: none"> • El dub techno, es básicamente reunir la fuerza y la velocidadailable de las raíces del techno, y unificarlas con la propuesta del dub jamaicano, unificar esos contrastes. El dub original sabemos que es más lento y contiene esa atmósfera etérea de bastante reverbs, delays, repeticiones, que son muy de la familia del techno, pero el dub es un género muy leed back, muy echado para atrás, más bien menos de 100 BPM es hacia atrás También el techno posee una fuerza constante y másailable que la propuesta del dub, entonces cuando tú agarras estos dos polos opuestos y los unificas tienes la propuesta del dub techno. <p>2. ¿Cómo concibes la evolución del género desde su inicio hasta la actualidad?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Creo que los puristas van a acertar que desde Kraftwerk, y algunas exploraciones ochenteras de otros nombres ya habían propuesto como esa atmósfera, lo que pasa es que si nos vamos a la isla en Jamaica cuando se exploran esos sonidos son únicos, son muy de allá, o sea, por más que otras personas quisieran explorar otros efectos allá fue que dieron con eso, pero también obviamente por la influencia del reggae. La evolución creo que realmente empieza a tomar mucho auge a fines de los años 80, a inicios de los años 90 hay una gran aceptación de un nicho en específico que decide irse más por ese lado, y a mediados de los años 90, ya teníamos una exploración de Dub reggae, Dub techno, o electronic dub. Y creo que en los últimos 15 o 20 años desde que la electrónica se popularizó tanto en el mainstream hubo artistas que empujaron otros DJs, otros productores a buscar ese sonido, yo sé que es un cliché, pero el mismo Dub Fire es un ejemplo de cómo muchos se caracterizan con la textura que el propone, entonces coge un poco el bombo y no lo trabaja tan seco, tan ponchado como el techno, lo trabaja más gordito y más soft, con más frecuencias bajas. <p>Entonces digamos ese referente Thievery Corporation muy buenos exponentes. Entonces obviamente hay que adjudicar esto a mucha gente en UK que creo que fue donde hubo una gran exploración, y obviamente</p>
---------------------------	--

	<p>también en Norteamérica. Pero hasta el día de hoy creo que hay muchos oyentes que prefieren fiestas así no tan ponchadas.</p> <p>3. ¿Cuál crees que es la esencia del dub techno y qué lo diferencia de otros estilos de música electrónica?</p> <ul style="list-style-type: none">• Justamente lo que te decía, para mí ese diferencial es adquirir la característica ponchada y gruvera del techno, pero procesándolo con la visión de ingeniería, en cómo se procesaría un bombo en el dub. Tú agarras el bombo en un kick, y sabes que en el dub tiene mucha más amplitud del sub, en cambio en el techno es más ponchado. Entonces coger esa fuerza a nivel de ingeniería, es como si tú tuvieras un template, y básicamente utilizaras el plugin de sonido dub y lo pusieras a esa canción de techno. Creo que eso es lo que lo diferencia de otros géneros del techno y la electrónica que son más secos en los sonidos, en cambio, el dub tiene algo muy característico con el uso de los subs, y que no es tan agresivo, y tan picudo como otros géneros. Entonces el progreso tiene mucho más del techno y del house. <p>4. ¿Cómo describirías tu viaje personal y experiencia dentro del mundo del dub techno? ¿Qué te atrajo inicialmente a este género y qué aspectos te han mantenido comprometido con él a lo largo del tiempo?</p> <ul style="list-style-type: none">- No estoy tan comprometido con el Dub Techno hoy en día, hubo una época en la que sí, porque buscaba alejarme justamente de los sonidos supremamente ponchados, agresivos del techno, del acid. Entonces empecé a explorar otro sonido, decidí adoptar el compromiso básicamente de estar más o menos dos años explorando esa clase de texturización que es muy diferente a la del house, es un poco similar a la del minimal, Pero realmente el dub tiene su característica muy sólida, yo siempre he dicho que es tocar gordito, es tocar redondito, pero no ponchado. <p>5. ¿Cómo ves el futuro del dub techno y qué tendencias o innovaciones crees que podrían surgir en el género en los próximos años?</p>
--	--

	<ul style="list-style-type: none"> • La música es una cosa muy linda porque siempre va a tener unas alteraciones muy raras, donde tú puedes escuchar un bambuco con guitarras eléctricas interpretando no sé, un metal o algo así. Es rarísimo lo que tú puedes encontrar, son unas mezclas súper extrañas que hoy en día es muy ambiguo decirte cuál podría ser el futuro. Si creo que como nicho es un poco más selecto y hay diferentes nichos sociales que prefieren esa electrónica y esa clase de género, al techno tradicional, al dark techno, al house, al progressive. Porque creo que el dub techno es muy chido para poder tener una noche más tranquila, que de pronto tener una noche un poco más frenética. Entonces creo que es un género muy propicio para diferentes momentos, y que hoy en día la música electrónica tiene una aceptación muy amplia, en todo el mundo creo que siempre va a haber aceptación por el mismo género. Acá en este momento el nicho no es que sea muy grande pero sí es un género al cual mucha gente le copia.
Estructura	<p>1. El dub techno es conocido por su estilo atmosférico y envolvente ¿Cómo describirías la estructura típica de una pista de dub techno en términos de secciones musicales (introducción, desarrollo, climax, etc.) ¿Qué elementos componen generalmente cada sección y como contribuyen a crear la experiencia auditiva característica del género?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Por lo general a nivel de estructura creo que la intro es muy importante que sea con un kick y el bajo, para que justamente se sienta esa propuesta etérea del mismo género, por lo general al inicio de un track de dub techno la gran mayoría de veces vas a encontrar que inicia bombo y bajo, justamente por cómo está constituida la mezcla y la propuesta del género en bombo y bajo, es súper importante que de entrada se sienta eso. Dependiendo el momento y la fiesta, también lo que te digo es muy ambiguo, tú puedes empezar con una atmósfera etérea sin necesidad de meterle un bajo o un bombo, pero sí empezar con los delays, con los reverbs, antes de soltar esa bolita, que ya completa esos efectos con ese bombo gordito , y ese bajo chévere. Creo que para una intro por lo general siempre es chévere empezar la gruverita, o sea que estás empatando un tema con otro. O digamos que estamos en una

parte de un set a las 2 de la mañana, la gente ya está farrerita, quiere algo un poquitico más fiesterito, pero tú no vas a estar tan etérea a toda hora, sí vas a utilizar esas dinámicas, pero creo que la propuesta de que en cualquier tema que tú inicies los empates sea bombo y bajo es muy importante.

En lo que le diríamos a nivel de estructura de unos 7 o 5 minutos si hay que tener diferentes momentos, eso es muy cierto, no es tanto como una canción tradicional que sería intro, verso, precoro, coro, pero sí de alguna manera hay una especie de estructura, y la estructura es también la apertura del mismo tema. Porque digamos que, si tú en la intro estás tocando ese bombo y ese bajo, pues creo que después de tu sentir cierta monotonía en ese caso ya de ahí empezarían a intervenir elementos un poco más percutivos, por ejemplo, un hi hat o un clap chiquitico.

Inmediatamente vas dándole apertura al resto de la canción, la atmósfera la puedes poner con ciertos diferentes sound effects que estés manejando porque eso tiene de chévere el dub no tiene tanto movimiento melódico a toda hora, ni tanto movimiento armónico, por eso ese sentir etéreo es lo que lo hace el género.

Entonces, podemos dividir de esos cinco minutos en intro, el coro, que es antes de entrar al break o el beat o el golpe, como le quieras decir, ya la propuesta de la canción, entonces después de esta intro y algunos elementos percutivos entre esta transición a llegar a la, digamos, tercera parte de la estructura del tema que estés tocando, ya sería ya una especie de coro. Esa misma parte la puedes, inclusive, subir más con algún sample o algún otro elemento también que esté un poquitico en síncopa de lo que estás tocando para que sea la cuarta parte. Y a esa cuarta parte que está así tan, digamos, ya abierta, eliminar las percusiones, eliminar los hi-hats, eliminar el clap o algo para que quede otra vez solo bombo y bajo, y en esta parte, pese a que están los on-effects y todo esto, se sienta esa, sí, esa es la idea. Acá mismo puedes aprovechar para llegar al final del track, obviamente hacer una caída, sí, eliminar bombo, eliminar bajo, solo dejar la atmósfera, y ahí ya volver otra vez a ese último momento, que es el beat ya grande, y ya volver a cerrar, y eso sería como la última.

2. En el dub techno el uso del espacio y la reverberación juega un papel importante en la creación de paisajes sonoros expansivos ¿Cómo influye la manipulación del espacio y la profundidad en la estructura de una pista de Dub techno? ¿Existen técnicas específicas de producción que se utilizan para lograr este efecto y como impactan en la narrativa musical de la canción?

- Es muy curioso porque desde solo la propuesta de bombo y kick, ya tú sientes esa parte etérea, lo sabroso del género y lo que se puede explotar del género es esa exploración de efectos tan ambigua, porque puedes tener un reverb, puedes tener especialmente un delay, pero ¿en qué influye tener técnicas específicas? Hoy en día, digamos, el doble proceso de efectos, el reamping, o la captura, poco ortodoxa de diferentes dispositivos, generan texturas que son muy del género.

Hay un video de un man que tiene una unidad, es un eco chamber, y el man está golpeando el resorte del reverb y suena muy característico del dub, y él lo está haciendo en vivo, obviamente, procesando el track que está capturando, y lo está haciendo así, es como bueno, ya acá estamos hablando de procesos que son muy característicos del género, sí, muchas repeticiones en los reverbs, en los delays, bastante abierto el web con feedback porque acá la idea es aprovechar ese sentido etéreo, jugar mucho también con la reverberación y el mismo dikey que tú estás manejando porque es lo que le va a dar esa amplitud tan bacana a lo que se esté haciendo, obviamente hay que tener mucho cuidado porque a veces procesar el bajo y el bombo con tanto efecto de reverb opaca muchas cosas, lo bueno de esto es que el bombo dub techno es más una onda soft mientras que el bombo del techno la onda es más square, por eso es tan seco y tan ponchado, por eso es chévere que se puede utilizar más soft wafers porque van muy propicios a la misma onda que estamos hilando y manejando con el bombo, en cambio si tú coges una pista de dub techno y esa pista la estás mezclando en unas unidades y le bajas todos los bajos y después tiras solo un bombo de techno se pierde un poco ese sentido etéreo entonces uno aprovecha que el bombo en esta ocasión es más manejable como una onda soft cierto, no diente de sierra que es triangular, sino que es la que es la montaña, esa es más factible para poder volverla etérea.

	<p>Lo que te digo de técnicas en específico creo que es el manejo de la apertura en la profundidad de cada delay, cada reverb, especialmente esos efectos cruciales para hacer que la cosa suene bastante etérea. A la hora de estructurar un tema lo que uno hace es escoger de esa estructura en donde agregar bastante eso, la idea es que tenga una modulación chévere.</p> <p>Cuando vi esa técnica decía claro, con razón esa gente sonaba en esa época de los ochentas así porque tú ves, es bastante arcaico. Hoy en día, uno con un proceso de estudio profesional, uno no va a ver eso, porque eso se hace detrás de la unidad o del amplificador. Pero entonces, hoy en día tú puedes lograr ese mismo efecto sin necesidad de ir detrás de un amplificador y coger el resorte del reverb y golpearlo y grabarlo, puedes hacerlo con plugins, pero es necesario tener en cuenta que la repetición, y lo etérea es de saber darle amplitud a los efectos en el momento indicado.</p> <p>Y en donde tú más quieras que se sienta esa expansión, que eso es lo chévere del dub techno, que lo puede mezclar con muchos efectos. Uno escucha a veces sets de dub techno que ha hecho Richie Houghton, que él maneja diferentes expresiones del techno, pero cuando tú escuchas el dub techno de ese man, es como, ¿cómo texturiza y cómo logró eso? Claro, él toca con las dos manos, pero tiene dos pedales de expresión en donde uno tiene un montón de delay y tiene cómo cambiarlos para poner delay y poner otro efecto o poner reverb mientras está procesando y cliqueando, estamos hablando de cuatro procesos en uno, eso es una ventaja, diferente si yo tengo un modular enfrente y lo estoy procesando, solo tengo dos movimientos, las dos manos. Entonces, lo que te digo, mira a una persona como Richie Houghton, que ha hecho mucho dub techno, él mismo es consciente de aplicar la sazón extra, de echarle más delay, y más reverb, más efectos. Es tanto que como DJ no solo le basta con las dos manos y procesar acá, sino que tiene dos pedales para amplificar esa texturización etérea.</p>
--	---

	<p>3. ¿Cuál es tu enfoque personal en cuanto a la estructura de una pista de dub techno, como decides la duración y la progresión de cada sección para mantener el interés del oyente, mientras mantienes la estética distintiva del género?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Por lo general, entre 5 a 7 minutos es un buen track de dub. Y cada sesión tener una especie de oscilación en tiempos, en diferentes texturas, en un promedio de cada 40 segundos o no sé, cada 64 compases o dependiendo de las vueltas que uno vaya a manejar, creo que, en esa estructura, de esos 5 minutos, tú puedes dividir esos 5 minutos en un minuto, y que cada minuto sea una parte de la canción, básicamente. Una que sea la del intro, el nudo desenlace, la propuesta de todos los efectos, la caída. Así es como a veces lo suelo ver. Y pues por lo general es como una estructura chévere de una canción electrónica.
<p>Producción electrónica</p>	<p>1. ¿Cuáles son algunas de las técnicas de producción electrónica más importante que utilizas en tus pistas de dub techno? ¿Cómo abordas la selección de sonidos, la programación de sintetizadores y la mezcla para lograr el sonido característico del dub techno?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Abordo mucho desde el proceso de efectos, muchos efectos primero, obviamente ser sutil con la propuesta de la canción, no me gusta ser tan estridente tampoco con los efectos, pese a que sean muy etéreos. El dub techno maneja una curvita menos histriónica que el mismo house. Digamos que tú puedes ver el hardcore, el techno, el acid, el progressive o el UK house, que es así, potente. O el garage house que es más sucio. Después tienes el house ¿Sí ves cómo vamos bajando? Y yo creo que abajito del house tenemos esa gama dub techno, minimal, microhouse, que el micro house es una propuesta bastante interesante y es como un primo hermano del dub techno, por así decirlo. Obviamente el micro house ya tiene más movimientos en bajo y tiene más movimientos, digámoslo, en armonía y melodía al ser primo del house. Pero son esas propuestas que te digo que si viste en la escala de estridencia, como vamos bajando, inclusive diciéndote por ahí unos cinco géneros por encima del dub. <p>Es justamente por eso que el dub es más sutil en la mezcla, es más selecto, no es tan sucio, para hacer el dub hay que entender un poco más</p>

del proceso de ingeniería de sonido, digamos de no pisar diferentes frecuencias, no saturar o sobresaturar diferentes frecuencias, poner muy bien el bombo y el bajo, ya que comparten frecuencias muy gordas, pero saberlos equilibrar bien. Lo mismo, saber en qué espectro frecuencial vamos a poner las percusiones y en qué espectro frecuencial vamos a añadir, digamos, los licks, etcétera. Siempre lo abordo de esa manera.

2. ¿Qué papel juegan las herramientas y el software de producción musical en tu proceso creativo para el dub techno? ¿Hay algún equipo o programa en particular que consideres esencial para tu trabajo como productor de dub techno?

- Es esencial tener hoy en día creo que el uso de herramientas, de software es a veces hasta más importante que el mismo hardware, y muy importante no en el sentido en el que uno será mejor que el otro, no, porque hay unas bellezas analógicas, pero es la facilidad de que no tienes que recurrir a un estudio profesional y tener un challenge strip con un montón de efectos para generar eso, sino que en un buen computador, con sea Logic, sea Ableton, sea Pro Tools, sea Cubase, sea Nuendo, puedas texturizar y lograr esos mismos efectos. Posiblemente no sean los mismos, pero van a ser muy similares. Entonces, por eso digo que es algo mejor. La facilidad de tener acá el computador y lograr ese proceso es muy esencial yo creo que para producir. Si llego a hacer algo a nivel de Live Set analógico, pues me tocaría que ser muy honesto y saber que el uso de efectos se limita mucho porque me tocaría que comprar un rack de efectos que tenga más chorus, más delays, no solo manejarlos de la consola. Si yo utilizo esta consola, que es de 12 canales y tengo dos efectos, va a ser muy limitado. Imagínate solo tener, no sé, un delay y un reverb. ¿Pero qué hace uno con eso cuando necesita más cosas para amplificar eso?

Entonces, por ejemplo, acá, si yo toco con todo este set, que es totalmente analógico, se me va a cambiar. Se va a limitar mucho el proceso de efectos, la construcción de efectos. Podría hacer algunas cosas con el digital, pero es muy complicado, a diferencia de que, si toco con el set que sea netamente digital, que es todo MIDI. Entonces, a la hora de crear, es esencial para mí tener un DAW- Digital Audio

Workstation-, un programa especialmente Ableton. Ableton para mí es como el YouTube para hacer música electrónica. A ver, Logic también tiene buenas texturas. Pro-Tools no tanto, yo creo que si uno utiliza Pro-Tools para hacer electrónica es porque tiene un muy buen set de máquinas analógicas bastante caras que vayan conectadas a un Channel Stream, que tengas tu buen Rackbar, buena interfase, tengas todo muy bien pacheado, por así decirlo. Para mí es esencial tener un computador a la hora de crear primero las ideas, especialmente por la facilidad de procesos de onda en Ableton, creo que se especializa mucho en la texturización digital.

3. ¿Cómo integras la producción electrónica con elementos más orgánicos o analógicos en tus pistas de dub techno? ¿Utilizas grabaciones de campo u otros sonidos naturales para añadir profundidad y realismo a tus composiciones, o prefieres mantener un enfoque más puramente electrónico?

- Depende de la exploración que se esté haciendo. Hay temas donde realmente propone uno y le da ganas de meter una canción de Techno que ha sido netamente creada con máquinas. No necesariamente que yo salga a grabarlo. He hecho algunas exploraciones así, obviamente. Pero es a nivel de texturización que uno busca, digamos, agregarle un poco más de diferencia en el sonido, que no sea solo lo digital. A veces poner, no sé, puede sonar muy chistoso, el viento, un río por debajo y procesarlo bien, la gente a veces no lo percibe, pero les da una caracterización a los temas. Nicola Cruz, Andy Martin es un buen ejemplo de lo que le generan esas texturizaciones que son un poco más ambientales y naturales. Entonces, sí lo hago, dependiendo obviamente de la exploración. Últimamente, en mis últimos años, pues, han sido más netamente explorar desde las máquinas, en donde a veces jameo mucho. Y me he bajado del estigma de utilizar samples, hay unas cosas muy bonitas que no puedes samplear. En el dub sí me gusta manejar más la creatividad con un computador y procesarse a un sample o alguna vaina y meterle los efectos.

<p>Percusión</p>	<p>1. ¿Cómo abordas la creación y la manipulación de los elementos percutivos en tus producciones de dub techno? ¿Qué tipos de sonidos percutivos prefieres utilizar y como los incorporas en la mezcla para lograr el Groove característico del género?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Sonidos con bastante onda soft, y onda un poquito más square a la hora de manejar percusiones como tones. Y algunos tones que a veces uno puede incluso hacer melodías con ellos, teniendo en cuenta la tonalidad de la canción, es algo esencial en cualquier canción de electrónica, es decir, si tú vas a estar en fa sostenido, optar porque el bombo esté en fa sostenido. A nivel percutivo para mí siempre es un más uno, más tres, más seis, en toda la evolución de un tema. Por lo general, siempre me gusta empezar muy minimalista con percusiones. <p>¿Me explicas qué es más uno, más tres y más seis?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Como la intensidad de agregar percusiones, puede que en el más uno solo sea un hi-hat, puede que en el más tres entonces sea un hi-hat con un ride y un shaker. Y puede que en el más nueve o más seis ya no estamos hablando de un hi-hat, de un ride y de un shaker, sino que estamos hablando de dos tones. Y posiblemente un yembé o un bong, mira que ya estamos haciendo más uno, más tres, más seis, y es en cada momento de la estructura. <p>2. ¿Qué técnicas utilizas para desarrollar y variar los patrones rítmicos a lo largo de una pista de dub techno? ¿Cómo encuentras el equilibrio entre mantener la coherencia rítmica y la experimentación con cambios sutiles en la percusión para mantener el interés del oyente?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Igual, entender que jugar con la semi corchea y la corchea con delays, genera unos efectos bastante curiosos de que la canción se pone más movida. Tú inmediatamente vuelves y dejas esa misma semicorchea sin delay, sin reverb y vuelve a cerrarse un poquito la canción. Es igual lo que te explicaba ahorita también es dependiente del momento que se le va a agregar. Pero la percusión sí es crucial también para darle esa curva, darle sentir al oyente que vamos para otra parte y la canción está creciendo. O vamos a caer, o vamos a hacer un break
-------------------------	---

Referentes	<p>1. ¿Cuáles son algunos de tus principales referentes o influencias en el mundo del dub techno y cómo han moldeado tu enfoque y estilo dentro de este género?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Yo creo que cuando era chiquitico y escuché a Dieselman pensé que es drum and bass, era muy cercano a lo que empecé a escuchar de dub. Y creo que después cuando llegué a Ritchie Houghton fue como que, wow. Carl Craig también tiene unas basecitas un poquito obscenas, por así decirlo, en algunos pombos. Ritchie Houghton y Dubfire para mí fueron como los que me llevaron a explorar ese género. Hay otros exponentes que te podría decir, pero realmente estos tres que te digo son los principales. Y también Thievery Corporation qué chévere esos sonidos.
Hibridación	<p>1.El dub techno es un género que ha experimentado muchas hibridaciones con otros estilos musicales a lo largo de los años. ¿Cuál es tu opinión sobre estas fusiones entre el dub techno y géneros más tradicionales como el dub, el techno o incluso otros estilos más folclóricos? ¿Crees que estas hibridaciones enriquecen la música electrónica o diluyen la identidad del género?</p> <ul style="list-style-type: none"> • La idea de la música electrónica siempre ha sido para ser de cualquier panorama musical, eso es lo bonito de la música electrónica, sea cual sea la vertiente, siempre está abierta a recibir cualquier invasión. Tú puedes entender que en una pista de techno se puede dar para meter un sampler de jazz sin que la gente lo perciba, pues creo que la esencia de la electrónica, desde la propuesta como tal en lo que es el género, obvio que es mejor que se expandan los panoramas y se exploren otras texturas. ¿Por qué no? Hay otras personas que son más puritanas y les gusta más, digamos, a lo clásico el ensamble de eso, pero a modo personal yo prefiero que se expandan los horizontes. Por ejemplo, en el 2014 en esa época Daft Punk hizo Random Memory Access es un álbum totalmente analógico, es decir, es una banda tocando. En ese momento eso fue como, ve, qué bonito Daft Punk se aleja de la electrónica y hace esto. Y después escucho a este mansito de Acid Folly en donde escuchaba como una especie de dub , pero como con una especie de quena, y yo decía, que curiosa esa texturización, ¿sabes? bastante

andino. Y bueno de ahí empezaron muchos exponentes, Dengue, Dengue, Dengue, me parece un exponente muy chistoso, pero también muy fino. Entonces que se explore porque yo creo que la electrónica es un género tan propicio que rompe panoramas, es ese género que se puede prestar para acomodarse a la exploración autóctona de cada región. Es un género muy global, a diferencia de otros géneros que son más cerrados y no puedes tú explorar con esa cantidad tanto etérea como rítmica y armónica.

2. ¿Has experimentado personalmente con la fusión de dub techno con otros géneros musicales en tu propia música? Si es así, ¿qué te ha inspirado a explorar estas hibridaciones y qué desafíos has encontrado en el proceso de combinar elementos de diferentes estilos en tus producciones de dub techno?

- Cuando escuché la propuesta de Nicola Cruz dije, uy, brutal. Entonces tomé de referencia la frecuencia de los bajos, el nivel de los bombos, como tiene seteado el hi-hat y los claps. Y dije voy a poner un águila, un cóndor, un río, un charango. Y fue una cosa grande, lo hice más que todo una canción que se llama Oumuamua, en esa exploré con diferentes texturas y de hecho grabé una guitarra en vivo, pero la grabé haciendo armónicos. Entonces, sí, lo he explorado en par tracks. Obviamente, por mi trabajo a nivel publicitario me ha tocado explorar muchas maquetas, muchos géneros, en unas quedan, en otras no quedan. Pero la exploración siempre se ha hecho, ha estado implícita. O sea, yo creo que hay músicos que son muy dados al género y hay otros músicos muy inquietos o más vendidos, por así decirlo, en donde nos gusta explorar. Si estamos haciendo electrónica ¿Por qué no aprender a hacer house o dub? O sea, solo por el hecho de darse el placer de explorar y aprender, y de ahí aplicar. Eso es chévere. A mí me gusta mucho eso. Yo soy más de esa escuela, para ser honesto.

3. ¿Cuál es tu proceso creativo típico al componer o mezclar una pista de dub techno?

- Por lo general, primero hacer la bolita, que es cuando tú ya logras un groove con solo bombo y bajo. Una vez yo ya sé que puedo dejar ese

	<p>patrón de bajo con un bombo, en 138 bpm y 130 bpm. Yo puedo dejar ese bombo y ese bajo sonando un rato, y si me hace parar o me hace ya headbang, ahí ya sé que hay algo. Ya de ahí empiezo a desarrollar el resto del tema. Pero no le doy más exploración hasta que tenga una buena línea de bajo o un buen groove. Por muy pocas veces empiezo con la melodía, especialmente en un género que es más rítmico, en otros géneros sí es más propicio empezar como con un contexto más de letra o más de melodía. Pero una vez logro que ese groove, ese bombo y ese bajo ya me hagan bailar, ya digo listo, acá ya está la base. Ya de ahí miro cómo puedo hacer eso mejor o cómo puedo hacerle variaciones para resaltar ya el resto de la evolución.</p>
<p>Preguntas emergentes durante la entrevista</p>	<p>1. ¿Consideras que hace falta más investigación del género?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Hubo un momento donde publicaron mucho sobre el dub techno, hoy en día hay otra exploración con la música electrónica, ahorita es el techno lo que se postuló para ser lo más cotizado de la escena. Entonces si creo que hace falta investigación, sobre todo para que las nuevas generaciones tengan apertura a este género. <p>2. ¿Quieres agregar algo que consideres importante del Dub Techno y yo no te haya preguntado?</p> <ul style="list-style-type: none"> • No, creo que ya lo analizamos.

Anexo 7: Entrevista a: [Mario Galeano](#)

CATEGORIAS	PREGUNTAS
<p>Preguntas generales</p>	<p>1. ¿Cómo te llamas?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Mario Galeano <p>2. ¿De dónde eres?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Bogotá <p>3. ¿Qué instrumento tocas?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Toco bajo, teclados, guacharaca, guitarra, pero mi formación profesional fue como compositor, entonces técnicamente, por decirlo así, siempre fui bastante empírico como con lo instrumental. Siempre fue un proceso muy autodidacta, de práctica y no tanto pues de academia. <p>4. ¿A qué te dedicas?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Soy productor, músico, compositor, tengo varios proyectos que dirijo como el Frente Cumbiero, Los Pirañas, con Pedro y con Eblis, Onda Trópica con Quantic, Los Maquineros de Bacatá con otro parche, y eso es principalmente como la línea de trabajo. También como DJ, me desempeño más como selector de vinilo. También fui profesor universitario, pero hasta hace dos años paré, fui como 15 años profesor. <p>¿Y profesor de qué?</p> <ul style="list-style-type: none"> • De historia de la música, de ensambles, de músicas del mundo. <p>5. Háblame un poco sobre tu formación musical</p> <ul style="list-style-type: none"> • Bueno, mi formación musical la empecé como a los 12 o 13 años, con la guitarra, tenía un vecino guitarrista clásico, que era unos años mayor que yo, entonces él me daba unas clases, y luego eventualmente terminé entrando a la Javeriana a estudiar composición y producción ahí estuve como hasta sexto semestre, y me gané una beca para irme para Holanda a estudiar composición en una escuela de músicas del mundo, y me fui para allá, completé mi pregrado en ese sitio, y mi formación formal

	<p>académica llegó hasta ahí, hasta el 2004, cuando me gradué de compositor allá en Holanda. Y ahí regresé al país, luego hay una serie de formaciones paralelas que no tienen que ver con la academia, por ejemplo, tuve una profundización muy fuerte con la discografía, a través de buscar discos, hablar con los músicos, ir descubriendo un poco como la historia discográfica del país, y luego, pues, empezar a tocar con unos héroes, digamos, míos, no sé, como Michi, Alfreto Linares, Marquitos Micolta, pues, que eran mis compañeros de banda, pero de los que, pues, aprendí muchísimo también, por ejemplo, de Quantic también aprendí muchísimo en temas de grabación, producción, equipos, todas esas cosas, entonces, eso fue como principalmente la formación.</p>
<p>Hibridación</p>	<p>1. ¿Qué te inspiró para comenzar a fusionar la cumbia y el porro colombiano con la electrónica, que genero de la electrónica específicamente?</p> <ul style="list-style-type: none"> • La verdad, llegué a la electrónica muy adelante en mi carrera, ha sido en los últimos 18 años que empecé a meterme con la electrónica, antes de eso mi formación estaba totalmente volcada hacia los instrumentos, pues, acústicos. Esa fusión empezó más por el lado del rock, del jazz. Y también había un preconcepto muy fuerte que teníamos acá sobre la electrónica dentro del parche de amigos porque éramos de un mundo totalmente diferente, y, pues, siempre veíamos que la electrónica que se escuchaba aquí en Colombia estaba muy volcada en ese momento hacia el trance, hacia el techno, el house, y nosotros éramos un poco como reacios a esos movimientos, por desconocimiento, pues, porque siempre como la parte comercial de la electrónica, que era la que se mostraba aquí en los medios de comunicación, pues, el tema que viene el mejor DJ del mundo como cada dos semanas a tocar a Colombia en esa época, entonces, yo estaba totalmente súper lejos de eso. Yo, en realidad, entré a la electrónica a través de los discos y a través del sampleo de los discos, después de samplear y empezar a entender el concepto del loop, el cómo manipular esos loops, ahí fue que yo me empecé a meter un poco más. Y, particularmente, tuve como una revelación importante en el 2006, que fui a Monterrey, por una beca de residencia artística para ir a conocer la cumbia de México, entonces, me di cuenta que estos manes empezaban a

manipular el sonido, metiéndole delays, efectos, phasers, y digamos que mi despertar con la electrónica fue, de verdad, pues, viendo a estos señores mexicanos haciendo eso, más que pensar en influencias europeas o gringas como alrededor de la electrónica. Entonces, ahí fue cuando me empecé a interesar por la cumbia rebajada y, sobre todo, la cumbia sonidera y poblana. Vi todos unos procesos electrónicos que me abrieron los ojos a pensar que hay otras formas más allá de las Anglo, por decirlo así, de abordar la electrónica. Entonces, después de eso fue que empecé a hacer esto, a sacar loopsitos de los discos, y manipular. Ahí fue ya que me conseguí el Ableton y empecé a meterle cosas MIDI y todo eso. Entonces, ya tenía 30 años cuando empecé a hacer eso, yo entré a todo ese mundo tarde, digámoslo así. Pero, desde entonces, pues, me ha acompañado y lo sigo, pues, como explorando hasta ahora.

¿Y ese proceso fue empírico cuando empezaste?

- Totalmente empírico, todavía sigo siendo empírico.

2. ¿Cómo encuentras el equilibrio entre mantener la esencia de la cumbia y el porro colombiano mientras incorporas elementos del género de la electrónica con el que sueles componer?

- Pues, básicamente, la esencia rítmica es evidente, pues, es uno de los pilares detrás de la cumbia. Pero, como tú sabes, la cumbia por la propia mutación, cambio y la forma en la que en cada país la toman y la adoptan, se fueron creando como unos patrones muy simples, muy básicos, como una especie de común denominador que termina siendo hoy en día la guacharaca y el llamador, pero sobre el cual prácticamente cualquier otro ritmo puede ir de abajo. O sea, bien sea el bombo en las negras o solo en el cuarto o lo que sea.

Es decir, más allá que esté relacionado con estéticas de algún género de la electrónica, es porque básicamente en todos los países la han adaptado diferente. Entonces, digamos que, como tal, el tema rítmico, si bien es una parte esencial, personalmente considero que lo más esencial es particularmente lo melódico, viene siendo como la esencia más única que tiene la cumbia y el porro. Hablando de la cumbia como el género

madre de todos porque el ritmo de la cumbia como tal, hace parte de la diáspora africana, y ese mismo ritmo lo podemos encontrar en centenares de ritmos, en Jamaica, en todo el Caribe, en África. Pero la característica en sí como más única y particular para mí tiene que ver con lo melódico. Entonces, tratar de mantener esa relación con la melodía me parece fundamentalmente para mostrar y para resaltar esa influencia dentro de lo que hago.

3. ¿Hay algún elemento específico de la cumbia o el porro colombiano que encuentres especialmente compatible con el género de la electrónica que sueles usar para tus creaciones?

- Para mí la electrónica es como un medio, una técnica, una paleta de colores y una paleta de sonidos. Claro, dentro de la electrónica, pues, digamos, históricamente vamos a encontrar, pues, también centenares de estilos diferentes. La electrónica ha estado al servicio de la música desde que estas herramientas se inventaron en los años 30s y 40s en adelante, y así la puedes encontrar desde la música electroacústica, desde la música académica, hasta, pues, lo más callejero posible con las peores conexiones posibles, la peor electricidad posible, lo que sea. Entonces, yo creo que esa diferencia no es tan necesaria hacerlo, es importante hacerlo cuando ya entra uno a hablar de géneros de la electrónica o diferentes tipos de electrónica.

En ese sentido, para mí, las cosas que más se pueden parecer a lo que hacemos en Latinoamérica son las cosas que tienen una raíz más negra, por ejemplo, el dub, el drum and bass, el jungle y todos esos géneros que, pues, vienen de un sample y de una manipulación de ritmos muy sincopados. Entonces, principalmente, creo que esos serían los que más están cerca. Pero, por ejemplo, también, ya si uno lo mira desde un lado más como objetivo, cosas simples, entre comillas, como el techno, pueden encajar perfectamente con las cosas más simples de la cumbia, eso en realidad es una amalgama de cosas.

Ya en este momento, hay más que suficientes ejemplos de cómo se ha mezclado una cosa con la otra. Yo, personalmente, estoy bastante despreocupado por aprender mucho de los géneros de la electrónica. O

sea, yo estoy más volcado hacia aprender sobre las discografías, los discos, etcétera, como el mundo del vinilo, las grabaciones que se han hecho acá en Colombia, en Latinoamérica, en África, etcétera. Y las influencias que me vienen de afuera no son tantas, tiene que ver más con la herramienta.

Otra de las cosas es que, por ejemplo, mucho del aprendizaje viene a través de las fiestas y a través de la experiencia de la noche, por muchos años, lo último que hubiera querido en mi vida era ir a una fiesta electrónica o estar, digamos, en una vaina, pues, así con los bombos y todo lo estallado. Ahora ya, por suerte, superé esa etapa y ya lo puedo disfrutar. Entonces, en esos momentos de la fiesta, tú de repente escuchas, como este bombo, o mira cómo están haciendo ese redoblante y de repente uno como que todo eso lo absorbe, se le olvida, pero de repente a la hora como de que tú vas a empezar a buscar sonidos, de alguna forma llegas a esas cosas que te inspiraron en ese momento. Entonces, también tiene mucho que ver con la experiencia de lo que pasa en la noche y lo que pasa en la fiesta.

4. Las fusiones entre la cumbia, el porro y la electrónica han dado lugar a una amplia variedad de estilos musicales. ¿Cómo percibes el impacto de estas fusiones en la escena musical actual? ¿Crees que estas combinaciones son una forma de mantener viva la tradición mientras se exploran nuevas fronteras sonoras, o sientes que pueden diluir la esencia de los géneros originales?

- Pues si bien sí me considero como una persona que lleva estos temas como algo de culto, o sea, para mí, escuchar los discos de los años 50's, 60's, 70's es una cosa que cultivo, me apasiona, me compenetro con esa cuestión. Pero no siento que ese sea un modelo que se deba seguir replicando para siempre porque pues eso ya se hizo, ya existe, estas personas ya hicieron su parte y luego vinieron otros en la década siguiente, y otra década siguiente y terminamos nosotros cuatro o cinco décadas después ahí. Y creo pues que el purismo dentro de los estilos dentro del ámbito urbano es como una pendejada pensarlo así. O sea, esto de repente, claro, en lo rural, en lo tradicional, digamos que eso sí entiendo que haya un purista que diga, no, es que mi abuelo, mi

bisabuelo, mi papá, mi tío, mi hermano, mi mamá, mi mamá y yo y tan, tan. Yo entiendo que ahí, pues, en esas comunidades sí hay un purismo y una especie de dogma alrededor de eso. Pero yo creo que nosotros en las ciudades, por las influencias tan gigantescas que tenemos de todos lados, musicalmente hablando, es como una pendejada ponerse uno, en términos puristas, a tratar de seguir la línea. Entonces, no considero que haya que ser purista en ese sentido y tampoco creo que hacer nuevos experimentos vaya en contra de la tradición.

Al contrario, me parece que haciendo esos experimentos uno se apropia de la tradición y, pues, lo lleva hacia otras partes. Por ejemplo, si pensamos hacia atrás, o sea, meter un acordeón en los años cuarenta y traspasar, una gaita a un acordeón es lo mismo que pasarlo de la gaita al sintetizador, sí, o sea, cuarenta años después. Entonces, siempre eso ha tenido una movilidad, un movimiento, que pues, es ridículo como tratar de ponerle pausa y que la cosa se quede ahí como colgada. Ahora, la otra vaina es que ya en los casos particulares de cómo se utiliza el material y cómo se utilizan las mezclas, las fusiones y cómo se juntan estas diferentes como influencias que tenemos, ahí sí que hay problemas, o sea, no me parece tanto el material, sino la forma en la que la gente lo empieza a tejer.

Entonces, ahí sí es donde de repente yo digo personalmente como ¿por qué se está haciendo esto? Y, pues ya eso son cosas de gusto, etcétera, pero sí me parece que muchas veces estas fusiones, pues, apenas están como creando los enlaces en la capa más superior de la música, con las cosas más evidentes y, personalmente, lo que más disfruto de la gente que está haciendo estas mezclas es cuando uno escucha que hay como unas cuatro capas más abajo de relación de las cosas.

5. Como músico que experimenta con la hibridación de la cumbia y el porro con la electrónica, ¿Cuál es tu enfoque al combinar estos elementos musicales tan diversos? ¿Buscas preservar la autenticidad y la identidad de los géneros tradicionales, o prefieres explorar nuevas posibilidades sonoras y estilísticas a través de la fusión con la electrónica?

- Pues, por ejemplo, en el caso de Frente Cumbiero, nosotros somos un grupo que en vivo es un bombardino, un saxofón, un sintetizador y la percusión. Entonces los elementos electrónicos básicamente son el sintetizador, pero es un elemento melódico, porque es un sintetizador monofónico, donde yo estoy haciendo melodías y completando las melodías de los vientos. O lo que está grabado en el computador, que básicamente son bajos, bombos y algunos elementos de percusión que complementan lo que se toca en vivo. También la forma en la que yo lo aplico, digamos, en el en vivo, porque no puntualmente es esta pregunta que me haces, pero yo también lo uso para suplir y completar una banda que no puedo tener en escena porque obviamente el hecho de, en tiempos modernos, de tener un proyecto compacto con pocos músicos, pues, es beneficioso para todos, entre los jodidos que estamos, poder, pues, pagarnos a cuatro y no pagarnos a una orquesta de ocho músicos. Entonces, en parte eso también tiene que ver con el uso de las herramientas electrónicas, tiene que ver con cómo me ayudan a complementar una serie de cosas que en escena no se pueden poner. Bueno en el ejercicio de la electrónica, cuando yo estoy haciendo, por ejemplo, mis discos, no sé, ahorita estaba haciendo un temita, entonces, el uso de máquinas de ritmo, a la cual le traduzco ritmos colombianos, latinoamericanos, africanos, y también la utilización de efectos principalmente, o sea, como el uso de delays y de reverbs es, bien importante y es lo que a mí más me gusta como jugarle a la hora de eso. Entonces, teniendo esa base firme de bombo, unos claps, y a eso que se le suma ya el timbal encima, entonces, ya suman como la propuesta. Y no necesariamente busco el rasgo como así, pues, evidente, porque lo que te digo, pues, eso ya se hizo, y yo lo que busco es traducir mi lenguaje propio como compositor, como creador, o sea, le doy primacía a la idea que yo tengo en la cabeza. Venga de donde venga, eso ya es otra cosa, pero a esa idea que yo tengo es lo que yo digo, bueno, eso es lo que yo puedo decir, lo que puedo aportar, eso viene siendo mi granito de arena para la escalera, y creo que ahí está como la honestidad del creador. Que es como, bueno, ¿cuál es la cosa que tú estás poniéndole en este momento? Porque, claro, para

	<p>nada uno es como una especie de redentor de los géneros musicales, ni mucho menos, uno hace parte de una cadena interminable, porque dentro de diez años si yo me morí ya, ahí continúa una cosa, y uno simplemente debe verse como una parte de una cadena de trabajo alrededor de un sonido local. Yo creo que es eso, o sea, es como que la influencia que yo tengo de escuchar los discos que oigo, inevitablemente me va a dejar una idea en la cabeza que es la que yo trato de plasmar, y entonces ahí está como toda esa tradición ya como en la cola.</p> <p>6. ¿Cómo percibes la reacción del público ante esta fusión de géneros en tus presentaciones en vivo?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Me parece que la gente sí se da cuenta que hay una propuesta como híbrida de sonidos en el escenario, o sea, la electrónica sí tiene como un papel importante en nuestras presentaciones, entonces no es algo que pase como medio desapercibido, la gente sí lo nota, y esa también es nuestra tarea, que se note el filtro, el delay, todos esos sonidos detrás, o sea, por ejemplo, yo no estoy buscando que mi sintetizador se parezca a un clarinete, o sea, yo quiero que tenga un sonido particular de sintetizador, que se le puedan meter los efectos, los filtros, etcétera, que esté el bombo marcante abajo, que digamos pues es otra cosa que el set que utiliza Pedro pues no tiene bombo acústico, entonces el bombo todo va desde la máquina, todo va con click en la oreja de Pedrito, entonces también tiene como ese viaje de un tempo estable durante toda la canción, y la gente eso pues es la misma experiencia que tiene con la música electrónica, y de alguna forma el golpe del bombo, y esos otros elementos pues hacen que la gente evidentemente lo sienta como una cosa híbrida y como una cosa pues que tiene como los dos elementos.
Proceso creativo	<p>1. La fusión de géneros musicales tan diversos como la cumbia, el porro y la electrónica requiere un proceso creativo único. ¿Podrías compartir cómo sueles iniciar tus composiciones y cómo evoluciona tu proceso creativo desde la concepción de una idea hasta la realización final de una canción? ¿Qué elementos te inspiran y guían durante este proceso?</p>

- Cada tema, cada composición pues viene de un proceso creativo diferente, no hay un solo método, tengo varios, y depende mucho como de dónde surja la idea, o sea, por ejemplo, a veces la idea surge de una melodía que tú estás en la calle caminando, y se te ocurre algo, entonces el proceso en ese momento es grabar una nota de voz con la melodía que se me ocurre, y de repente, pues luego tengo 15 noticas de voz, y luego las escucho a los tres meses, y digo, esta es buena, y entonces empiezo a trabajar ahí.

Otra forma de hacerlo es con el instrumento, a veces sale una línea de bajo, o sale una línea de teclado, o con la guitarra sale una idea. Y eso es lo que arranca ya, pues como a empezar a meter melodías u otras cosas. A veces también arranca de loops, de discos. Me gusta mucho buscar los breaks en los discos y ver esos dos compasitos, un compasito, medio compasito, que al loopearlo te queda una base, y esa base te empieza como a generar ideas de dónde iría un bajo, de dónde iría una melodía, etc.

También, que no sé si tiene que ver con la formación, pero muchas veces esas ideas las empiezo a desarrollar desde el Sibelius, desde el programa de partituras, de escritura musical, es una forma que he encontrado efectiva para mí, porque muchas veces con el Ableton y con los softwares, pues de trabajar en el computador, pues uno se queda muy clavado en esos loops, en esos pequeños como momentos que tú dices, wou, pero a veces no sabes cómo salir de eso o de dónde venir a eso, tal. Para mí el Sibelius y hacer las cosas en partitura me ayuda como para la forma, principalmente. Entonces, para la forma es muy útil poder empezar ya ahí a plasmar, a quitar, a mover, a hacer, y así tenga sonidos, de mierda y suene horrible, pero es como mi boceto de cómo hacer las cosas. Y ya después de eso, pues ahí ya empiezan a reemplazar, este lo va a hacer el saxofón, este lo va a hacer un teclado, este lo va a hacer tal y ahí ya queda como la composición completa. Entonces, entre esas son como mis formas de trabajar.

2. ¿Qué desafíos has enfrentado al fusionar estos géneros musicales aparentemente dispares?

- Bueno, ahí me gustaría complementar que también lo preguntaste en la anterior y es pensar que son dispares. En realidad, no son para nada dispares. Vienen todos de una misma raíz, que tiene que ver con la raíz del ritmo y de cómo hacer ritmos en equipos electrónicos y con máquinas. Porque, bueno, descontando o sacando de la ecuación a los pioneros de la electrónica, pues que era una cosa absolutamente como de laboratorio y pues de los compositores eruditos de las universidades europeas y gringas que tenían sus laboratorios súper avanzados de cómo reproducir sonido y cómo manipular las frecuencias para lograr hacer esto, eso es como todo un campo aparte. Pero si tú lo ves, en la aplicación popular o en la aplicación callejera de la electrónica siempre ha tenido un componente basado en lo rítmico, basado en el ritmo. Y todo el referente rítmico de eso definitivamente viene de la música negra. Entonces, como tal, no es que haya un abismo tan grande, o sea, claro, la diferencia entre una tambora, pues, así tocada y un bombo de una 808 es otra cosa, pero rítmicamente pueden ser lo mismo. O sea, puede ser el mismo patrón. Como tal, no me parece que uno deba pensar que son como dos universos tan diferentes. Bueno, eso como paréntesis. Pero, respondiendo a tu pregunta, los desafíos, por ejemplo, tienen que ver precisamente con tratar de romper los estereotipos que tiene la gente alrededor de las cosas. Que es, o son súper tropicalistas, o son súper electrónicos, y entonces cuando tú les presentas cosas en el medio, hay una gente que no lo entiende, no lo quiere asimilar, porque son personas con una mente chiquita, y hay otras que dicen, wow, claro, esto es. Entonces, la verdad, los desafíos son estéticos. Cómo mantenerte con tu línea, sin necesidad de estar pensando en complacer a un parche o al otro, y mantenerte fiel a eso.
Son varios desafíos. Hay uno que tiene que ver con crear unos gustos dentro de un parche, porque, obviamente, todo esto que estamos hablando es imposible desmarcarlo del entorno socioeconómico, colombiano, latinoamericano, del mundo. Entonces, pues, nosotros, cada uno, desde su lado, viene de unas estructuras sociales muy marcadas, de qué colegios viene, de qué universidades viene, de qué partes de la ciudad viene, y cada uno de esos sectores tiene unos preconceptos muy

fuertes. Como, por ejemplo, pensar que la cumbia, el vallenato, las músicas costeñas, son unas músicas de otro tipo de gente, que es de recocha, que es de solo de Navidad, o solo para las fiestas. Entonces, como, si tú quieres empezar a meter y a decir, no, es que esto no solamente es de música de diciembre, sino que estamos en marzo y vamos a estar escuchando ahora esta vaina. Así que ir cortando como con esos temas también fue bastante desafiante. Por ejemplo, a la hora de mi faceta como selector de música y DJ, empecé a hacer esto en el 2004, a sacar y hacer sets de vinilo solamente. En una época en que la gente estaba solamente acostumbrada a bailar salsa, tú les ponías una cumbia y como que la gente ya estaba en la pista de baile y, pues, como que, bueno, se la bailaban, pero ya la segunda, pues, ya empezaban a mirar al DJ y a la tercera ya llegaban, era como, no, quita esta mierda porque nosotros no vamos a bailar esto. Entonces, eso fue un proceso muy fuerte que nos lleva, pues, casi 20 años después, ya uno puede hacer unas fiestas y la gente ya se goza un tema de Abelardo Carbonó, se goza un tema, pues, de Michi Sarmiento, de Alfredivo Linares, de cualquier cosa.

Entonces, ese es uno de los desafíos, como mantenerse con una idea y con una línea. Y ya puntualmente desde mis proyectos y de mis bandas, pues, también mantenerse ahí. O sea, por ejemplo, como te digo, el Frente Cumbiero es del 2006. Entonces, en estos últimos 18 años, pues, yo ya he visto todo tipo de tendencias, ir y venir, gente que se monta, o sea, sobre todo por los años como 2008 a 2010, que hubo como este super subidón de popularidad y de goma con esta nueva cumbia y la vaina. Ahí se subió el bus, mejor dicho, todo el mundo. Y a los tres años se bajaron del bus porque ellos no pudieron mantener esa vaina. Y gente como que se enganchan con algo y les gusta, pero ya chao, lo abandonan. Entonces, el desafío también es mantenerse con una idea, con un concepto, con una estética, con una línea, con una forma de hacer las cosas. Y pues eso no es fácil para muchos artistas. Yo personalmente y mi grupo de amigos de alguna forma lo hemos mantenido, pero hay muchísima gente que simplemente lo hace una vez, dos veces, tres veces y ahí se chao.

3. La hibridación de géneros musicales a menudo implica experimentación y exploración de nuevas sonoridades. ¿Cómo te enfrentas a los desafíos creativos y técnicos al fusionar la cumbia o el porro con la electrónica en tus producciones? ¿Hay momentos específicos durante tu proceso creativo en los que te sientes más inspirado o enfrentas mayores obstáculos, y cómo los abordas?

- Es un tema complicado porque sobre todo en los últimos años, se ha tornado bien difícil porque nuestra atención está en cualquier otra cosa. O sea, nosotros estamos con el teléfono, con el computador, con las redes sociales. Mis últimos años de la pandemia han sido los menos productivos, digamos, en términos de creación. Y tiene que ver con todas esas distracciones que están alrededor. Yo tengo una especie de carta, como de seguro. Y es que, si me siento a hacer algo, empiezo a engancharme y lo saco adelante, una vez arranco la idea, puedo como completarla. Ahora el problema es empezar a hacer esa idea, que me puedo demorar a veces semanas, meses, tres días sin hacer ni mierda y de repente uno como que engancha con algo. Y empieza a sacar y a sacar y a sacar. Pero, si lo pienso en comparación a lo que era hace diez años, en el que uno pues no tenía todas esas distracciones alrededor, había más tiempo para pensar y para dedicarse a hacer eso. O sea, como que tengo cinco horas, pues me voy a poner a tocar, me voy a poner a hacer esto. Ahora uno ni se da cuenta.

4. ¿Has hecho alguna composición de géneros tradicionales colombianos con Dub techno? ¿si es así cuéntame sobre alguna de ellas, sobre el proceso de composición y producción?

- Bueno, pues yo la verdad no sabría decírtelo. Como te digo, yo en cuanto a términos de géneros electrónicos, no sé mucho, no me guío mucho por eso. Pero las técnicas del dub sí, definitivamente las utilizo. También digamos que el dub fue otro de los momentos importantes como descubrir géneros relacionados totalmente con la cumbia rebajada. Ahí fue cuando yo escuché el universo que se abría con la rebajada y de una vez era imposible no hacer el paso hacia el dub porque además estos señores ya le estaban metiendo delays y le estaban metiendo una serie de

	<p>efectos que de repente dices, yo esto ya se lo escuché a Lee Perry.</p> <p>Sí, todo el mundo de los ecos, de los delays y los phasers son para mí herramienta infaltable. O sea, delays, mientras más tenga, mientras más pueda variar. O sea, si yo encuentro un delay a la venta de cinta, de Bucket Brigade, lo que sea, me lo trato de comprar. Bueno, que es otra cosa importante, muchos de mis procesos son fuera del computador, es decir, yo todos esos procesos los hago con equipos análogos. Entonces, no es que yo esté haciendo todo desde el Ableton como tal. Lo análogo detrás de todo esto es bien importante, pero tampoco se debe separar del electrónico. O sea, no es que uno piense que es que una cosa es lo electrónico y otra cosa es lo análogo.</p> <p>En realidad, están totalmente de la mano. Entonces, la utilización de cinta, grabar en cinta, hacer cosas monofónicas como en los años 50's, utilizar micrófonos de Ribbon. Y como todo este tipo de sonidos me llaman muchísimo la atención porque son los discos con los que yo crecí, escuchando Led Zeppelin, a Héctor Lavoe. Y esos manes utilizaban las mismas herramientas, los mismos tipos de Plates, de micrófono, de amplificadores. O sea, no es como que de verdad fueran mundos diferentes, era el mismo mundo del estudio de grabación.</p> <p>Entonces, la utilización de herramientas análogas es súper clave para mí. O sea, yo antes que meter un delay de Ableton, sólo cuando uno está de verdad sólo con el computador, pero si estoy aquí en el estudio, pues le meto los delays análogos, le meto las cintas, lo paso por una casetera, lo grabo en cinta, en fin, le busco todo eso. Porque obviamente creo que ahí también estoy logrando un sonido más trabajado, más como labraito hacia mano. Que se salta todo el tema de los presets del software. Esa es otra de las cosas que hace que mucha gente tenga el mismo sonido.</p> <p>La gente utiliza los mismos presets, los mismos plugins. Entonces esa mierda es como un hoyo negro porque la gente termina toda como siguiendo unos tutoriales para aprender a manejar los plugins y termina todo el mundo como utilizando las mismas herramientas. Entonces yo, por ejemplo, el mundo de los plugins no lo utilizo en absoluto. O sea, no tengo plugins. Y si utilizo plugins, son los que vienen en el Ableton como ya de modo fábrica.</p>
--	---

	<p>Además, si compras esos plugins, te valen 60 dólares por decir algo, y a los dos años ya no te sirven porque cambió el sistema operativo del computador o llegó nuevos equipos. Y entonces ya no te sirve ese plugin. Entonces yo literal utilizo delays que tienen 60 años. Delays que tienen 50 años. Y eso va a seguir todavía funcionando por otros 20 años más. Entonces eso es como también otra de las gomas muy grandes mías, tiene que ver con el sonido, cómo sacar, buscar, desarrollar y elaborar un sonido. Basado en esas influencias que son las que a uno más le impactan, sobre todo alrededor de los años 60 y 70, que es como cuando hubo como una cima brutal de sonido.</p>
<p>Referentes</p>	<p>1. ¿Cuáles son tus principales referencias musicales tanto en la escena de la cumbia y el porro como en la electrónica? ¿y por qué?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Bueno, pues muchísimos referentes. Como te decía los años 50, 60, 70 es el principal referente para mí. La discografía colombiana es imposible de categorizar. Es absolutamente amplia. Es infinita. Nunca vas a parar de escuchar los discos que hay. Las referencias son interminables. O sea, digamos, por ejemplo, en mi caso. Que si llevo 25 años buscando discos. Así bien clavado, y esto todavía sigue siendo como un campo. Que se sigue ampliando y se sigue ampliando. Entonces las referencias. La verdad son muchísimas para nombrar. Pero principalmente tienen que ver con esta relación con el disco. Tienen que ver con la relación con el vinilo, con la exploración, con el estudio, con la investigación. Entonces muchos de todos los procesos creativos míos vienen y salen como resultado de esas investigaciones. Y esas pues exploraciones, entonces no solamente investigar es ir a la biblioteca a leer el libro. No. Investigar también es ir a comprar discos, escuchar discos, enfarrarse, emborracharse, y a las 4 de la mañana decir. Wow. Esta vaina de repente me abrió todo el mundo, que de otra forma no lo hubieras como percibido así. Entonces todo esto también es proceso de investigación. Detrás de todo eso. Entonces las referencias como puntualmente de músicos, creo que son las mismas que conocemos todos, el caso de Landero, Afro Sound, Wanda Kenya, Los combos de Michi, la salsa, en

	<p>general, colombiana, y obviamente. sus hermanos de afuera. El afro combo, Alfredo Linares, Julián y su combo.</p> <p>2. ¿Cuáles son algunos de tus referentes o artistas favoritos que también han incursionado en la hibridación del folclore latinoamericano con la electrónica? ¿Qué es lo que más admiras de sus trabajos y cómo te ha inspirado en tus propias exploraciones musicales?</p> <ul style="list-style-type: none">• Creo que es básicamente parecido a lo que te decía antes es como lo que hacen los amigos, la lista es grande yo igualmente también lo tengo que decir no estoy muy pendiente de lo que sacó este o lo que sacó el otro, de estar escuchando como discos de otras vainas, es más como la experiencia del en vivo y de la escena que sí es lo que como que yo quiero ir a ver y quiero ver como suena la cosa. <p>Por ejemplo, el caso de Quantic particularmente lo tomo como una referencia chévere porque pues el man nos trajo una cantidad de herramientas que nosotros acá no manejábamos, porque acá nuestro principal problema ha tenido que ver con la técnica de cómo utilizar los equipos y como el acceso a la tecnología y todo eso ha sido siempre un pedo, entonces por ejemplo pues varias ocasiones tú ibas a ver una banda en vivo que año no sé, 2002, 2003 2004, que uno quedaba así como estas bandas tocan pero demasiado, esta banda es del putas y luego, bueno, que sacamos el disco e ibas a escuchar el disco y era como neh, no pasa nada. Entonces la experiencia de Quantic de cómo traducir esas cosas al disco es una cosa muy importante y más que como influencia estética o pues como estilos y eso es una influencia como de sonido, como impronta de sonido, para que la cosa quede carnuda y que uno entienda que hay que usar este tipo de amplificadores este tipo de micrófonos, este tipo de plantas, este tipo de instrumentos, o sea tú no puedes salir con una guitarra pues Jackson así, weón, heavy metalera a querer tocar una cosa que suene como una guitarra de Luis Gómez de los años 50, o sea es una cantidad de cosas que hay que ser un poco riguroso con eso y que a eso se lo aprendí él muchísimo, y también pues de la forma en la que él empezaba a mezclar los beats, los loops, las cosas puede ser una de las influencias.</p>
--	--

	<p>Y pues además porque es mi parcerero hicimos muchos proyectos juntos y él siempre fue muy generoso de mostrar cómo lo hacía y con una forma muy transversal de tratarnos entre todos, entonces eso también fue muy bacano, que pues no era como esta figura de un extranjero que viene como con cierta superioridad estética, moral de dinero, de todo, entonces eso sí pues es una cosa que por fortuna Will no tiene esa mierda entonces siempre fue muy abierto mostrando, yo utilizo esto, yo hago esto, vea vamos a grabar, hagámoslo así, probémoslo de nuevo entonces como esa forma de trabajar, pues sí también influencia.</p>
--	---

Anexo 8: Entrevista a: [Daniel Michel](#)

CATEGORIAS	PREGUNTAS
<p>Preguntas generales</p>	<p>1. ¿Cómo te llamas?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Daniel Michell. <p>2. ¿De dónde eres?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Guadalajara, México <p>3. ¿Qué instrumento tocas?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Sí, el bajo <p>4. ¿A qué te dedicas?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Tengo un sello disquero que se llama Mambo Negro Records, ahí soy productor musical, y de ahí se despliega, pues, varias bandas y proyectos donde toco ya sea el bajo, como en Mestizo, o que uso recursos electrónicos, como en la Boa, o soy ingeniero de sonido como en la Perla, o hago máquinas y dub como en Bandejas Espaciales. <p>5. Háblame un poco sobre tu formación musical</p> <ul style="list-style-type: none"> • Mi primer acercamiento a la música fue cuando niño en uno de esos talleres para música infantil de Yamaha, que hacían en Guadalajara, y entonces ahí me llevaron mis papás a que aprendiera a tocar piano. No me gustó mucho, pero sí me gustaba la música. Entonces, en la preparatoria yo estudié en el CEDART, que es el Centro de Educación Artística de Bellas Artes. Y ahí eliges tú, qué quieres estudiar, qué instrumento o qué área, puede ser danza también, o teatro y eso, y yo escogí música, y ahí mi concentración fue sobre composición. <p>Luego hice varios cursos de ingeniería de sonido, y de ahí me fui a estudiar cine a Argentina, a lo que es la Universidad del Cine, allá, la FUC, y estaba becado en el estudio de sonido, allá, como pasante. En ese momento, como en el 2004, el cine estaba en el proceso de cambio entre el análogo y el digital. Entonces, mi profesor, en ese momento, se llamaba Daniel Mosquera, y él siempre fue como una escuela análoga,</p>

	<p>entonces ahí conocí la cinta, las grabaciones analógicas, entonces ahí fue que empecé a preocuparme más por todo lo que se había grabado antes que lo que venía Entonces ahí empezó mi gusto por, conocer músicas de cualquier parte del mundo, y, escuchar generalmente grabaciones viejas, escarbando hacia atrás, y buscando referentes, para generar algo, pues, no nuevo, pero pues, para generar algo.</p>
<p>Hibridación</p>	<p>1. ¿Qué te inspiró para comenzar a fusionar la cumbia y el porro colombiano con la electrónica, que genero de la electrónica específicamente?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Yo creo que no hay ningún choque como que tú digas, uy, esto me inspiró, netamente, sino que uno es producto de su tiempo también, un poco. Entonces, esta cuestión de analizar y que uno le agarra el gusto por estas músicas tradicionales, que en mi caso sobre todo son las colombianas del Caribe, pues me hicieron pensar o cómo pensar en paralelo con el afrobeat que existe en Nigeria desde los 70' s. Entonces, yo pensaba en el momento que inicié a hibridar, fue como que el lenguaje del afrobeat, como tenía este paralelo con el bullerengue, el porro, la cumbia y todas estas músicas, como viven en un paralelo. Y finalmente, esta música nigeriana, llegó más pronto a mí, porque yo no conocía, por ejemplo, Abelardo Carbonó, que es un hibridador máximo, pero yo no lo conocía, porque yo llegué a Colombia en el 2010, sin embargo, pues conocí a Fela Kuti y lo que hace Fela Kuti es, hibridar la música tradicional de Nigeria, con todas sus tribus y todas sus etnias, con el funk y con el soul inglés para generar algo nuevo, y esa hibridación que hizo él, me pareció muy interesante. Y pues bueno, 40 años después uno dice, pues yo quiero hacer eso, pero con la música de Latinoamérica. Entonces, ese puente, ese puede ser el factor inspirador, como siempre viene de un referente y al final el resultado que conseguí, pues no es eso, no es hacer un Fela Kuti, sino que es otra cosa y se volvió otro tipo de música o otro tipo de ideas u otro tipo de técnicas alrededor de ella. <p>2. ¿Cómo encuentras el equilibrio entre mantener la esencia de la cumbia y el porro colombiano mientras incorporas elementos del género de la electrónica con el que sueles componer?</p>

	<ul style="list-style-type: none"> • Primero, un profundo respeto por lo que es realmente como la tradición. Creo que eso es lo importante, como hacer una investigación profunda en lo que uno está haciendo, para mí eso es súper valioso y no simplemente tiene que ver con las herramientas musicales, sino también tiene que ver con el contexto donde se viven estas músicas, y creo que es importante entender el contexto donde se celebra la cumbia, el porro, la gaita, y de ahí partir. Una vez que uno va conociendo, uno entiende cómo es este lenguaje y hacia dónde puede ir, pues simplemente, pues para no hacer una transcripción literal de unos ritmos. Entonces, creo que eso es importantísimo, entender el contexto de las músicas, y a partir de eso, pues, uno ya desarrolla una idea particular de lo que quiere hacer. <p>3. ¿Hay algún elemento específico de la cumbia o el porro colombiano que encuentres especialmente compatible con el género de la electrónica que sueles usar para tus creaciones?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Y principalmente, digamos, en términos de similitudes, creo que una muy importante es el loop, esta cosa que se repite es básico. Y que finalmente la electrónica tradicional como que la que nos llega o la que primero conoces, ese loop está sobre algunos pulsos determinados y algo muy interesante de la cumbia y el porro es que esos loops están en otros lugares. Yo creo que principalmente es eso lo que encuentro de similitud no es un solo fraseo dentro de una canción, sino que estilísticamente hay una repetición de fraseos. Que también suele ser muy similar a la música electrónica, que tiene fraseos ya determinados. O sea, tú sabes cuándo es house y cuándo es trance. Entonces, también eso pasa con la cumbia y el porro. <p>4. Las fusiones entre la cumbia, el porro y la electrónica han dado lugar a una amplia variedad de estilos musicales. ¿Cómo percibes el impacto de estas fusiones en la escena musical actual? ¿Crees que estas combinaciones son una forma de mantener viva la tradición mientras se exploran nuevas fronteras sonoras, o sientes que pueden diluir la esencia de los géneros originales?</p> <ul style="list-style-type: none"> • En realidad, es un poquito de las dos. Pues yo creo que la gente siempre va a tratar de hacer algo relacionado con su actualidad como persona, en
--	--

su contexto temporal. Y a la hora de retomar o visitar determinado ritmo o género, obviamente está el riesgo de tener estos dos lugares, pues, como enriquecer un panorama musical. O, pues, o que simplemente sea una moda o una forma de abstracción. Creo que las dos cosas, pues, van a vivir siempre en nuestro común denominador. O sea, siempre va a haber gente que va a ser, pues, a lo mejor un material muy hermoso y, muy enriquecedor para un género u otro. Y va a haber gente también que simplemente va a, pues, hacer el uso. Y creo que eso ha pasado en toda la historia de la música, digamos, la intervención del bajo dentro del mundo del porro, por ejemplo, pues eso es algo muy novedoso. Eso no venía así, pero también de dónde viene el porro y, pues, toda la influencia.

5. Como músico que experimenta con la hibridación de la cumbia y el porro con la electrónica, ¿Cuál es tu enfoque al combinar estos elementos musicales tan diversos? ¿Buscas preservar la autenticidad y la identidad de los géneros tradicionales, o prefieres explorar nuevas posibilidades sonoras y estilísticas a través de la fusión con la electrónica?

- Yo creo que principalmente mi enfoque tiene que ver con el proceso de creación. Y entonces en el proceso de hibridaciones tiene que ver más con las herramientas que estoy en ese momento utilizando que con una idea clara o previa, definida, sobre qué es lo que voy a afectar, o qué es lo que voy a cambiar, por qué estoy agarrando una cumbia o por qué estoy agarrando un porro. Sino que creo que tiene que ver con que algunas veces uno recurre a los ritmos y a las cosas pues de una manera mucho menos pensada. Por otro lado, la composición, desde donde yo la agarro, por ejemplo, si estoy en una banda tocando el bajo, pues obviamente siempre estoy pensando que soy un bajista, o si estoy al frente de unas máquinas un hardware, un secuenciador con sintetizadores, pues empiezo por ahí. Y el proceso de hibridación es como pensando un poco en los elementos básicos y de a dónde va la idea, y pues hago el proceso de hibridación, yo lo siento muy inconsciente desde mi lado.
- 6. ¿Cómo percibes la reacción del público ante esta fusión de géneros en tus presentaciones en vivo?

	<p>Es muy bonito, Es diferente presentar una hibridación así en Bogotá, o en Cartagena, o en Barranquilla, o en México, o en Europa. Hay una diferencia enorme de cómo reacciona la gente frente a esa situación. Es real que aquí en Colombia, inclusive me atrevo a decir que en Bogotá hay un reconocimiento de los géneros mucho más amplio. El público es un público, pues, que ha experimentado la situación muchas más veces que en otros lugares. Entonces, finalmente, aquí en Bogotá es de mucho más cuidado y tienes que ser mucho más respetuoso con lo que uno está brindando para que la reacción del público sea buena. Y que sea una experiencia bonita. No solo lo digo por la música que yo toco, sino porque también es la música que veo. Y entonces, como espectador también, ver hibridaciones, pues, a veces caen bien, a veces no caen bien. Sin embargo, ya en un plano internacional, a veces, todo es cumbia.</p>
<p>Proceso creativo</p>	<p>1. La fusión de géneros musicales tan diversos como la cumbia, el porro y la electrónica requiere un proceso creativo único. ¿Podrías compartir cómo sueles iniciar tus composiciones y cómo evoluciona tu proceso creativo desde la concepción de una idea hasta la realización final de una canción? ¿Qué elementos te inspiran y guían durante este proceso?</p> <ul style="list-style-type: none"> • A ver, hay variedad de opciones a la hora de componer. Digamos que, en el contexto ideal, que estoy en el estudio con mis máquinas y eso tal vez siempre parte la idea. O sea, el proceso creativo tiene que ver como una interacción entre el instrumento y uno, cuando encuentras algo nuevo, siempre hay una sorpresa chévere. Y generalmente ahí parten las ideas. Un día puede ser un sintetizador determinado, otro día puede ser una caja de ritmos, otro día puede ser un ritmo que escuchaste por ahí en la calle. Y llegar al estudio y, pues, tratar de desarrollar esa idea con las herramientas que trabajo. Entonces, normalmente estas herramientas, en mi caso, no soy muy de trabajar con la computadora, no soy muy de abrir el Live o Logic o Pro-Tools o lo que sea. Sino que, más bien, a mí desde siempre me ha gustado usar un secuenciador. Y todo me parece mucho más divertido hacerlo fuera de la caja, de la computadora. <p>¿O sea, más análogo?</p>

- Análogo, sin embargo, pues, es un término un poquito peligroso porque que un sintetizador puede ser un sintetizador digital, pero, pues, bueno, tiene sus salidas análogas.

Sino que simplemente para mí es fuera de la cuestión visual. O sea, la computadora lo que tiene es que tú ves una onda. Y, pues, estas herramientas no ves la música, simplemente vas grabando lo que escuchas. Y a mí eso es lo que me ha interesado desarrollar. Obviamente, en algún momento de la vida tienes que pasar por ver esas ondas y todo eso. Pero en primera instancia, como de composición, esa es una herramienta. Y la otra herramienta, que eso sí es viendo enteramente, es haciendo una partitura determinada, cuando ya eliges, en mi proceso es normalmente cuando yo ya sé qué es lo que quiero de un tema, que ya hice y desarrollé. Entonces, ahí sí ya voy a Notion, que es un programa para hacer partituras. Y pues, se hacen las partituras y ya uno viene y graba lo que se quiere.

2. ¿Qué desafíos has enfrentado al fusionar estos géneros musicales aparentemente dispares?

- Pues, el cliché es un desafío siempre. Uno nunca está seguro de lo que está haciendo, como compositor o como lo que sea. Siempre hay inseguridad y el desafío es como tenerle fe a la composición que estás desarrollando, y a veces funciona, a veces no.

Desafíos en términos globales es poder generar público que crea en estas hibridaciones. Entonces, creo que ese es el principal desafío, cómo acercarse a las audiencias, pero pues no va a suceder como es en las músicas industriales. Entonces siempre son espacios alternativos, siempre son con las uñas, es como tratando de buscar, pues, espacios. Y ese yo creo que es el desafío porque pues en este contexto de Bogotá, 2024, pues tampoco es que tengamos muchos espacios donde uno pueda presentar su música y tenga una audiencia, cotidiana y regular, entonces es mucho trabajo el que uno le tiene que dedicar a jalar esas audiencias

3. La hibridación de géneros musicales a menudo implica experimentación y exploración de nuevas sonoridades. ¿Cómo te enfrentas a los desafíos creativos y

técnicos al fusionar la cumbia o el porro con la electrónica en tus producciones?
¿Hay momentos específicos durante tu proceso creativo en los que te sientes más inspirado o enfrentas mayores obstáculos, y cómo los abordas?

- Todo eso es cierto. Como que una cosa es componer un tema, como se tiene la idea del tema entonces de ahí a pasar a tenerlo grabado por canales ahí tienes unos retos y un montón de cosas que pueden frenarte o te pueden poner con esa frustración de que no estás registrando lo que tú quieres o a veces sí, pero digamos que hablemos del caso malo donde tienes que enfrentar un problema en mi proceso que es de estas máquinas, yo voy a la computadora y entran en tracks y después ¿qué hago? trato de jugar con estas hibridaciones, como que trato de jugar con el material, tratar de pensarlo como algo más plástico y menos formal o menos ligado a la academia sino como una cosa plástica que tú puedes hacer una cosa más larga, más corta cambiar de tiempo ¿sabes? como jugar efectos y entonces ya entras y por ejemplo con el dub techno y este tipo de músicas es echar esos tracks meterlos nuevamente a una máquina, a una consola analógica donde voy a ir a intervenir y voy a cambiar la textura, el timbre, puedo cambiar inclusive como esa plasticidad de cada sonido, y ahí es que o me emociono o aborto la misión, como que digo ok aquí hay carne o no.

Ya para mí el proceso de mezcla, ya una vez que está grabado esto y ya está todo este juego con el material, pues ya ahí francamente ya cuando está uno mezclando uno ya tomó la decisión de que eso hacia ese lugar va, a veces va bien a veces no, pero no uno no puede como como exigirse llegar al 100% en todas las veces como que uno llega hasta un lugar, y quizá esa experiencia para la que sigue pues te hace partir desde otro punto y uno trata de mejorar y pues y va mejorando en medida de hacerlo cada vez más. Y entonces ahí es donde empieza uno armando su propio proceso de ¿cuál es mi método? y después cambias una o tres cositas para que no te entre la frustración, no puedes tener un método, así como súper estricto porque se vuelve monótono, y ya se vuelve aburrido hacer música, y nadie quiere hacer música aburrido.

4. ¿Has hecho alguna composición de géneros tradicionales colombianos con Dub techno? ¿si es así cuéntame sobre alguna de ellas, sobre el proceso de composición y producción?

- Sí, a ver lo más reciente hice un tema el año pasado, se llama Metropol ese tema lo hice empezó con una idea no de dub techno, sino como más acid, bueno que está relacionado, pero es más sobre el acid, y la hibridación pues tenía que ver no precisamente con una cumbia como es tal cual, pero pues obviamente está elementos de cumbia ahí. Y el proceso en realidad fue pensarse como las líneas melódicas y el bajo si están enmarcadas en el acid, música techno electrónica y lo que traté de hacer es que absolutamente todo lo demás todos los otros ingredientes que tiene el tema vinieran de una fuente real, o sea que si iba a tener un bombo, pues que fuera un bombo no va a ser un kick de sample y así y pues en ese tema particular es curioso porque unos me dicen no pues esto es acid, otros me dicen no esto es house, otros me dicen está buena la cumbia, pues eso pasa. Y en verdad pues el proceso de cómo se hizo fue como yo agarré un teclado que nunca, o sea estaba por ahí abandonado en una esquina, entonces lo agarré quise conectarlo a ver qué pasaba y llegué a un sonido, un timbre muy particular que ese abrió como todo el caminito de este tema se va a ir por este lado.

Y entonces en ese caminito que uno dice ah bueno es que esto tiene una referencia no sé en mi caso Jeff Miles y tiene una referencia de Josh Wink y como que yo lo pienso inclusive puedo agregar ahí a Daft Punk y Giorgio Moroder, entonces es como que ya la elección de todos los otros elementos fue por esa decisión mía de creer esas influencias. Entonces ya metí una guitarrita eléctrica, y pues o sea como que no es pues lo típico de hacer techno.

Pero uno se hace unas ideas sobre sus canciones o sobre alguna melodía que tiene que ver con la influencia y el antecedente de cada persona, y en este caso fue así, y yo creo que cada persona tiene unos referentes cuando escucha un timbre o cuando escucha una figura o una melodía y eso es lo que en mi caso me guía mucho para tomar decisiones estéticas. Y ya pensar culturalmente o los contextos de las músicas, pues ya eso queda

	<p>por un lado porque ya tomaste una decisión hacia donde quieres llevar tu música.</p>
<p>Referentes</p>	<p>1. ¿Cuáles son tus principales referencias musicales tanto en la escena de la cumbia y el porro como en la electrónica? ¿y por qué?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Muchísimos, por ejemplo, a mí se me hace un cañonazo Batata hizo ese disco de Palenque Records que se llamaba Batata y su rumba Palenquera, donde fue un ejemplazo de la hibridación de ese momento y me parece un referente de lo que es la cumbia, y lo que es el porro, pero también de lo que o sea de muchas más músicas de Colombia, entonces me parece un referente más o menos contemporáneo a nosotros, ese disco salió en el 98. <p>Pero bueno por otro lado es que hay muchas cumbias, si yo te digo mi referente real, la primer cumbia que yo escuché fue cuando tenía 5 años, había una prima que era mayor y ella escuchaba Bronco y hace cumbia, pero hace cumbia mexicana Tex-Mex, otra cosa sintetizadores, guitarra eléctrica, bajo, y Simmons Drums, y eso podría ser mi primer referente de cumbia, no es la que más me agrada, pero esa es mi primer referente, y de los que me agradan así, por ejemplo, soy muy fan de los Guadings, Irene Martínez, como esa cumbia a mí me encanta, como que todo todo lo que viene de esta parte de Gamero, Palenque, Malagana o sea, por ahí sale Son Palenque, Las Alegres Ambulancias, Etelvina, eso me encanta, pero eso está un poco más vinculado al bullerengue, sí pero igual pues por ejemplo los Guadings o los Soneros de Gamero ya ponen un bajo, y ya ponen pues eso elemento cumbia.</p> <p>2. ¿Cuáles son algunos de tus referentes o artistas favoritos que también han incursionado en la hibridación del folclore latinoamericano con la electrónica? ¿Qué es lo que más admiras de sus trabajos y cómo te ha inspirado en tus propias exploraciones musicales?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Otro personaje que me parece importante, en este caso, es Dani Boom el de Systema Solar, él tiene unas ideas super buenas de cómo hacer hibridación, también Peregrino de Systema Solar, ellos dos me parece que sí generaron un sonido particular.

	<p>Lo que hace el Instituto Mexicano del Sonido, a veces es de todo mi gusto, a veces es absolutamente horrible para mí, pero lo que sí, hay unas cualidades y el proceso que tiene unos resultados súper chéveres. Sin embargo, yo escucho muchísima música antillana que también tiene este tipo de hibridaciones. O, por ejemplo, una vez conocí Zunra dije es único en específico y después llegué a Eric Kosake y me di cuenta que Zunra es igual que Eric Kosake pero está mezclando la música tradicional de Guadalupe con una onda así súper frita con saxofones y bajo, y también es un referente de música electrónica.</p> <p>Y es algo de qué hablar hasta dónde empieza la música electrónica y creo que para mi gusto es cuando los timbres sonoros están procesados de alguna forma, ahí empieza el primer momento de volverse una música electrónica, cuando hay un proceso sobre sobre un material sónico.</p> <p>Entonces ahí podemos ir al reggae King Tubi, Lee Perry, Scientist, entre muchos. Entonces la música electrónica para mi gusto es eso, empieza desde el reggae.</p>
--	---

Anexo 9 Memoria personal, autoinventario Suelto

SUELTO		
Aspecto para analizar	Preguntas/ consideraciones	Respuesta/ reflexiones
Influencias musicales	¿Qué elementos de la cumbia y el dub techno están presentes en la composición?	<p>En la cumbia está presente su ritmo característico, la marcación del contratiempo, algunos instrumentos característicos de la cumbia de gaita, la cumbia orquestal y la guacharaca de la cumbia de acordeón.</p> <p>En el Dub techno está presente el bombo característico, y los efectos electrónicos que se usan para generar capas.</p>
	¿Qué artistas, canciones o géneros fueron inspiración?	<p>Por parte de la cumbia tengo muchas influencias que están dentro de los diferentes estilos, algunas de ellas son: Los gaiteros de San Jacinto, Andrés Landero, Toto la Momposina, Aniceto Molina, Pacho Galán y por supuesto Lucho Bermúdez, cabe resaltar que no solo tengo influencias de la cumbia colombiana, también escucho y admiro mucho la cumbia mexicana y argentina.</p> <p>Por parte del Dub Techno, algunos son: Andy Stott, Andy Martin, Basic Channel, Thievery Corporation, Vladislav delay.</p> <p>Y también tengo muchas influencias donde se hacen hibridaciones de música tradicional con electrónica, algunas de ellas son: Frente cumbiero, Ghetto kumbe, Sistema solar, Dengue dengue dengue, Nicola Cruz, Bomba estero en sus inicios, Nortec collectiv y muchísimas más.</p>
Experiencias personales	¿Qué significado tiene la cumbia y el dub techno para la compositora y	Hablando de la cumbia, siento que hace parte de mí, no nací en la Costa Atlántica, pero me siento muy identificada con este género, ha estado en mi

	<p>como la han influenciado?</p>	<p>vida desde muy pequeña y desde la infancia conecto mucho conmigo.</p> <p>Por parte del Dubtechno, llego mucho tiempo después, pero al igual que la Cumbia cuando lo escuche por primera vez la conexión fue de inmediato, además este género tiene influencias negras al igual que la cumbia y siento que tiene similitudes en algunos aspectos, y esto hace que me sienta igual de conectada.</p>
	<p>¿Qué emociones o recuerdos evocan estos estilos musicales en la compositora?</p>	<p>Tengo un recuerdo muy bonito de la primera vez que escuche la cumbia en vivo y en directo, estaba en el colegio, cursaba sexto grado y estaba en clase de Educación física, cuando me preparaba para el calentamiento escuche unos tambores que de inmediato me flecharon el corazón, sin mentir fue como si ese espíritu de los tambores entrara en mí, dije donde suena eso tengo que ir, no me importo salir de la clase y salí corriendo buscando el sonido, identifiqué que salía del salón de música, entre y no me importó que estuvieran en ensayo las niñas más grandes del colegio, y me quede anonadada y completamente maravillada por ese sonido, ahí decidí que quería aprender a tocar esa música, quería dedicarme a la música.</p> <p>Los recuerdos que se me vienen del Dub techno es mi época de empezar la universidad, era una niña que estaba empezando a salir y me gustaba mucho la rumba, en esas salidas encontré las primeras fiestas de electrónica en el centro y chapinero, antes de llegar al dub techno, llegue al drum and bass, este género me hizo interesar mucho por la electrónica y empecé a asistir a estos eventos, hasta que llegué al Dubtechno, género que no era tan popular con el Drum and bass, pero para mí era</p>

		<p>muy interesante por la atmosfera y el ambiente que generaba y me hacía sentir, por estas épocas también estaba poniéndose muy en furor las fusiones de electrocumbia lo cual para mí era la locura y no podía creer que estuvieran haciendo ese tipo de música, dure mucho más de 10 años yendo a todos los conciertos de este estilo de música, escuchando muchísimo antes de intentar hacer mi música.</p>
Decisiones creativas	¿Por qué la compositora decidió hibridar cumbia y dub techno?	<p>Yo tuve claro que siempre quería hacer música de raíz negra, porque es lo que más me conecta, lo que más me llega al alma, y esta primera exploración la decidí con la cumbia porque es el primer género que escuché en vivo en la vida y que fui consciente del hallazgo, el que me hizo decir a los 12 años, quiero dedicarme a la música.</p>
	¿Qué de las influencias personales y la visión artística influyeron en el proceso de composición?	<p>Para mí es muy importante que la música llegue a las entrañas, que me haga erizar la piel y me haga sentir muchas cosas en el cuerpo estos dos géneros lograron hacerme sentir eso y cuando los escuché y empecé a acercarme mucho a ellos, siempre dije que en algún momento quería componer ese estilo de música.</p>
Identidad y cultura	¿Qué aspectos de la identidad personal de la compositora están presentes en la obra?	<p>Yo vivo en Bogotá la capital, un lugar donde llegan muchísimos estilos musicales, mucha información de todas las ciudades de Colombia y del mundo, es más que evidente que las obras muestran esa mezcla, está presente todo lo que la capital recibe, al fin y al cabo, la música, el arte siempre ha sido eso, una mezcla del todo el mundo.</p>

Anexo 10 Memoria personal, autoinventario Aquí y Ahora

AQUÍ Y AHORA		
Aspecto para analizar	Preguntas/ consideraciones	Respuesta/ reflexiones
Influencias musicales	¿Qué elementos del porro y el dub techno están presentes en la composición?	<p>Del porro pelayero está la instrumentación de los vientos, del porro de gaita está la tambora y el maracón, hay elementos característicos de la armonía del porro, las melodías características del porro.</p> <p>Del Dub techno vuelve a estar muy presente el bombo marcando el tiempo en negras, los efectos envolventes, mucho delay y mucha reverb.</p>
	¿Qué artistas, canciones o géneros fueron inspiración?	<p>Del porro evidentemente Lucho Bermúdez, Pacho Galán, la Banda 19 de Marzo, Edmundo Arias, Pedro Laza y sus pelayeros.</p> <p>Del Dubtechno algunos son: Andy Stott, Andy Martin, Basic Channel, Thievery Corporation, Vladislav delay.</p> <p>Y también tengo muchas influencias donde se hacen hibridaciones de música tradicional con electrónica, algunas de ellas son: Frente cumbiero, Ghetto kumbe, Sistema solar, Dengue dengue dengue, Nicola Cruz, Bomba Estéreo en sus inicios, Nortec collectív y muchísimas más.</p>
Experiencias personales	¿Qué significado tiene el porro y el dub techno para la compositora y como la han influenciado?	<p>Al igual que la cumbia, el porro es un género que cuando lo escuché por primera vez, me cautivó, sus melodías, su energía, me encantó la manera tan única y especial que los instrumentistas interpretan un solo.</p> <p>El Dub techno para mi es un género poderoso ya que tiene la capacidad de generar un ambiente o atmosfera donde me provoca sensaciones en el cuerpo.</p>

	<p>¿Qué emociones o recuerdos evocan estos estilos musicales en la compositora?</p>	<p>El porro seguro lo escuché muchas veces cuando empecé a partir con el grupo de percusión de mi colegio, pero no era consciente de sus características, todo era cumbia, cuando me di cuenta realmente que era porro y supe diferenciar entre el porro de banda, y porro de gaitas largas, fue cuando llego estas fusiones de folclor del atlántico con electrónica, todo al revés, lo sé, pero fue esa sonoridad de las melodías, ese ritmo fusionado con electrónica que me hizo sentir curiosidad por saber exactamente qué era lo que sonaba.</p>
<p>Decisiones Creativas</p>	<p>¿Por qué la compositora decidió hibridar porro y dub techno?</p>	<p>Básicamente porque fue de las primeras fusiones que escuche con frente cumbiero y me pareció tan interesante e increíble la sonoridad que se podía generar fusionando este género con electrónica, decidí que fuera con dub techno porque es un género que no ha sido explorado lo suficiente en Colombia, y tiene bastantes cualidades que pueden ser muy compatibles con el porro o la cumbia.</p>
	<p>¿Qué de las influencias personales y la visión artística influyeron en el proceso de composición?</p>	<p>A mí me gusta mucho la música que me propone algo diferente, donde hay un proceso de creatividad llamativo, aunque esto último sea tan subjetivo, siempre escucho estas iniciativas para mi terminan siendo un referente y una gran motivación para crear música, por mucho tiempo lo quería hacer pero no me sentía con la herramientas suficientes para empezar, hasta que un día dije lo quiero hacer así no las tengas, y casualmente empecé a realizar mi trabajo de tesis y me pareció el momento más adecuado para realizar la investigación pertinente y adquirir las herramientas que creo necesitar, a pesar que sea la mitad del camino, porque videntemente no todas las herramientas las adquiero con este trabajo</p>

Identidad y cultura	¿Qué aspectos de la identidad personal de la compositora están presentes en la obra?	Está muy presente Bogotá la ciudad donde crecí, una ciudad caótica, que para mí eso es lo que la llena de magia, esa ciudad donde convergen muchas culturas, muchos sonidos, muchos estilos, y precisamente para mí eso es lo que se refleja en mis composiciones, mi juventud, mi proceso de formación musical, mis experiencias vividas, mis noches de fiesta en Bogotá.
----------------------------	--	--

Anexo 11: Score composición Suelto

Score

Suelto

Composición: Cindy Hope

Arreglos: Cindy Hope

♩ = 77 SECCIÓN A

The score is for a 4/4 piece in G major, marked with a tempo of 77 bpm. It is divided into three measures. The instruments and their parts are:

- Voz:** Silent throughout.
- Saxofón Tenor:** Melodic line starting in the second measure, with dynamics *mf*, *f*, and *mf*.
- Trombón:** Harmonic line mirroring the saxophone, with dynamics *mf*, *f*, and *mf*.
- Bombardino:** Harmonic line mirroring the saxophone, with dynamics *mf*, *f*, and *mf*.
- Sint. Prophet 5:** Silent throughout.
- Sint. Organo BST:** Chordal accompaniment. Chords are Cmaj7 and Em. Dynamics are *mf*.
- Sint. Model D:** Bass line with dynamics *mf*.
- Guacharaca:** Rhythmic accompaniment with dynamics *mf*.
- Cencerro loop 1:** Rhythmic accompaniment with dynamics *mf*.
- Conga loop 1:** Rhythmic accompaniment with dynamics *mf*.
- Alegre:** Rhythmic accompaniment with dynamics *mf*.
- Timbales:** Rhythmic accompaniment with dynamics *mf*, including a triplet figure.
- kick 808 tone 4:** Rhythmic accompaniment with dynamics *mf*.

©

2

Suelto

A musical score for a piece titled "Suelto". The score is arranged for a large ensemble and includes the following parts:

- A.** Alto Saxophone: Rests throughout the piece.
- T. Sax.** Tenor Saxophone: Melodic line with dynamics *f*, *mf*, and *f*. Includes a triplet of eighth notes in the first measure.
- Tbn.** Trombone: Harmonic line with dynamics *f*, *mf*, and *mf*. Includes a triplet of eighth notes in the first measure.
- Bdn.** Baritone Saxophone: Harmonic line with dynamics *f*, *mf*, and *mf*. Includes a triplet of eighth notes in the first measure.
- S.Ppt.** Soprano Piccolo: Rests throughout the piece.
- S. Org.** Solo Organ: Accompaniment with chords *Am*, *F*, *Fm*, and *Cmaj7*. Dynamics range from *f* to *mf*.
- S. M.** Snare Drum: Rhythmic accompaniment.
- Grc.** Gong: Rhythmic accompaniment.
- C. 1** Conga 1: Rhythmic accompaniment.
- Cg. 1** Conga 2: Rhythmic accompaniment.
- Alg.** Bongos: Rhythmic accompaniment.
- Timb.** Timbales: Rests throughout the piece.
- Kick.** Kick Drum: Rhythmic accompaniment.

The score is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of three measures. The first measure features a triplet of eighth notes in the saxophone parts. The second measure continues the melodic and harmonic development. The third measure concludes the section with a final chord and a rest for the saxophones.

Suelto

3

This musical score is for the piece 'Suelto' and is page 3 of the score. It features a variety of instruments and parts:

- A:** Trumpet part, mostly silent with rests.
- T. Sx.:** Tenor Saxophone part with dynamics *f* and *mf*.
- Tbn.:** Trombone part with dynamics *f* and *mf*.
- Bdn.:** Baritone Saxophone part with dynamics *f* and *mf*.
- S.Ppt.:** Soprano Saxophone part, mostly silent with rests.
- S. Org.:** Organ part with chords *Em*, *Am*, *F*, and *Fm*.
- S. M.:** String Mallet part.
- Gr.:** Gong part with rhythmic patterns.
- C. 1:** Cymbal 1 part with rhythmic patterns.
- Cg. 1:** Conga 1 part with rhythmic patterns.
- Alg.:** Conga 2 part with rhythmic patterns.
- Timb.:** Snare Drum part, mostly silent with rests.
- Kick.:** Kick Drum part with a steady rhythmic pattern.

The score includes dynamic markings (*f*, *mf*) and chord symbols (*Em*, *Am*, *F*, *Fm*) throughout the piece.

Suelto

4

CORO

A musical score for the piece "Suelto". The score is arranged in a grand staff format with multiple staves. The vocal line (A) is the primary focus, with lyrics: "Suelto lo que tengo que soltar, no lo que tengo que sacar, sin razón a veces soy". The instrumental parts include T. Sx., Tbn., Bdn., S. Ppt., S. Org., S. M., Gre., C. 1, Cg. 1, Alg., Timb., and Kick. The score is marked with a dynamic of *mf* (mezzo-forte) and includes a "CORO" section. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into three measures, each starting with a fermata over the first measure.

Suelto

5

12

A

mal un do lor mi y dentro de mi Suel to lo que tengo que sol tar sa no lo que ten go que sa

T. Sx.

12

Tbn.

12

Bdn.

12

S. Ppt.

mp

12

S. Org.

12

S. M.

12

Gr.

12

C. 1

12

Cg. 1

12

Alg.

12

Timb.

12

Kick.

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Suelto'. The score is arranged for a vocal line and a full band. The vocal line (A) is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The lyrics are: 'mal un do lor mi y dentro de mi Suel to lo que tengo que sol tar sa no lo que ten go que sa'. The instrumental parts include: T. Sx. (Trumpet in E-flat), Tbn. (Tuba), Bdn. (Baritone Drum), S. Ppt. (Soprano Saxophone) with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, S. Org. (Solo Organ), S. M. (Solo Maracas), Gr. (Güiro), C. 1 (Conga 1), Cg. 1 (Cajón 1), Alg. (Algodón), Timb. (Timbales), and Kick. (Kick Drum). The score is divided into three measures, with a rehearsal mark '12' at the beginning of each line.

Suelto

ESTROFA

6

15

A. *nar sin ra zón a ve ces es toy mal un do lor muy den tro de mi Ya qui es toy a so las en mi ha bi ta ción*
mf

T. Sx.

Tbn.

Bdn.

S. Ppt.

S. Org. *D7*
mf

S. M. *mf*

Gr. *mf*

C. 1 *mf*

Cg. 1 *mf*

Alg. *mf*

Timb.

Kick. *mf*

Suelto

7

18

A

a fe rran done a pasado que no vol vera lan sie dad sea po de ra de mi e mo ción por que rer se guír sin sen tir el do lor

T. Sx.

Tbn.

Bdn.

S. Ppt.

S. Org.

C maj7 D7 C maj7

S. M.

Gr.

C. 1

Cg. 1

Alg.

Timb.

Kick.

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Suelto', page 7. The score is arranged for a vocal line (A) and a full band. The vocal line features lyrics in Spanish: 'a fe rran done a pasado que no vol vera lan sie dad sea po de ra de mi e mo ción por que rer se guír sin sen tir el do lor'. The instrumental parts include Trumpet in Saxophone (T. Sx.), Trombone (Tbn.), Baritone Saxophone (Bdn.), Soprano Saxophone (S. Ppt.), and a grand piano (S. Org.) with specific chord markings (C maj7, D7, C maj7). The rhythm section consists of a double bass (S. M.), guitar (Gr.), congas (C. 1), conga 1 (Cg. 1), algodon (Alg.), timbales (Timb.), and a kick drum (Kick.). The score is marked with a '18' at the beginning of each system, indicating the measure number.

Suelto

8

21

A

Ya cep ré lausenciadelqueyanoesta per mi ti la so ledad en mi an dar y en ten di por fin lo en ten di que a

T. Sx.

Tbn.

Bdn.

S.Ppt.

D7 C maj 7 D7

S. Org.

S. M.

Grc.

C. 1

Cg. 1

Alg.

Timb.

Kick.

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Suelto'. The score is arranged for a vocal line (A) and a variety of instruments. The vocal line is in Spanish and consists of three measures of music. The instrumental parts include Trumpet in C (T. Sx.), Trombone (Tbn.), BDN (Bass Drum), Soprano Saxophone (S.Ppt.), and Organ (S. Org.). The Organ part features a sequence of chords: D7, C maj 7, and D7. The percussion section includes Snare Drum (S. M.), Gong (Grc.), Congas (C. 1), Conga 1 (Cg. 1), Bongos (Alg.), Timbales (Timb.), and Kick Drum (Kick.). The score is marked with a '21' at the beginning of each staff, indicating the measure number. The key signature is one sharp (F#).

Suelto

SECCIÓN B

24

A

ve ces lo me jor es sol tar

24

T. Sx.

f

24

Tbn.

f

24

Bdn.

mp *mf*

24

S. Ppt.

24

S. Org.

Cmaj7

24

S. M.

f

24

Gr.

f

24

C. 1

f

24

Cg. 1

f

24

Alg.

f

24

Timb.

*f*³

24

Kick.

f

Suelto

10

A

T. Sax. *f*

Tbn.

Bdn. *mp* *mf* *f*

S. Ppt.

S. Org.

S. M.

Grc.

C. 1

Cg. 1

Alg.

Timb.

Kick.

Suelto

15

42

A

per mi ti la so le dad en mi an dar y en ten di por fin lo en ten di que a ve ces lo me jor es sol tar

T. Sx.

Tbn.

Bdn.

S. Ppt.

S. Org.

S. M.

Grc.

C. 1

Cg. 1

Alg.

Timb.

Kick.

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Suelto'. The score is arranged in a vertical stack of staves. At the top is the vocal line (A) in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. The lyrics are: 'per mi ti la so le dad en mi an dar y en ten di por fin lo en ten di que a ve ces lo me jor es sol tar'. Below the vocal line are staves for T. Sx. (Trumpet in C), Tbn. (Tuba), Bdn. (Bass Drum), S. Ppt. (Soprano Piccolo), S. Org. (Solo Organ), S. M. (Solo Maracas), Grc. (Gong), C. 1 (Cymbal 1), Cg. 1 (Conga 1), Alg. (Algodón), Timb. (Timbale), and Kick. (Kick Drum). The S. M., Grc., C. 1, Cg. 1, Alg., and Kick. staves show rhythmic patterns. The Tbn. and Bdn. staves have rests. The S. Org. staff has a grand staff with rests in both hands. The T. Sx. staff has a rest. The Timb. staff has a rest. The Grc. staff has a rhythmic pattern of eighth notes. The C. 1 staff has a rhythmic pattern of quarter notes. The Cg. 1 staff has a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Alg. staff has a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Kick. staff has a rhythmic pattern of quarter notes.

Suelto

ESTROFA

14

39

A. nar sin ra zón a ve ces es toj mal un do lor muy dentro de mi Ya cep té la usen cia del que ya no es ta *mf*

T. Sx.

Tbn.

Bdn.

S. Ppt.

Am F Fm

S. Org.

S. M.

39

Grc. *mf*

C. 1 *mf*

39

Cg. 1 *mf*

Alg. *mf*

Timb.

Kick. *mf*

Suelto

13

A

mal in do lor my dentro de mi Suel to lo que tengo que sol tar sa no lo que tengo que sa

T. Sx.

Tbn.

Bdn.

S.Ppt.

S. Org.

F Fm Cmaj7 Em

mf

S. M.

Gr.

C. 1

Cg. 1

Alg.

Timb.

Kick.

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Suelto'. The score is arranged for a vocal line and a variety of instruments. The vocal line (A) is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The lyrics are: 'mal in do lor my dentro de mi Suel to lo que tengo que sol tar sa no lo que tengo que sa'. The instrumental parts include: T. Sx. (Trumpet in C), Tbn. (Tuba), Bdn. (Bass Drum), S.Ppt. (Soprano Saxophone), S. Org. (Synthesizer Organ) with a *mf* dynamic marking, S. M. (Soprano Mellophone), Gr. (Gong), C. 1 (Cymbal 1), Cg. 1 (Conga 1), Alg. (Algodón), Timb. (Timbale), and Kick. (Kick Drum). The organ part features chords F, Fm, Cmaj7, and Em. The percussion parts include a steady groove on the kick drum and a rhythmic pattern on the conga and algodon.

Suelto

ESTROFA

14

39

A. *nar sin ra zón a ve ces es toj mal un do lor muy den tro de mi Ya cep té lausencia del que ya no esta*
mf

T. Sx.

Tbn.

Bdn.

39

S. Ppt. *Am F Fm*

S. Org.

39

S. M.

39

Gr. *mf*

C. 1 *mf*

39

Cg. 1 *mf*

Alg. *mf*

Timb.

Kick. *mf*

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Suelto' and is page 237 of a larger work. It features a vocal line (A.) with lyrics in Spanish: 'nar sin ra zón a ve ces es toj mal un do lor muy den tro de mi Ya cep té lausencia del que ya no esta'. The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The vocal line starts at measure 39 and is marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. The instrumental accompaniment includes Tuba (Tbn.), Bass Drum (Bdn.), Saxophone (S. Ppt.), Organ (S. Org.), Maracas (S. M.), Gong (Gr.), Congas (C. 1), Congas (Cg. 1), Congas (Alg.), Timbales (Timb.), and Kick Drum (Kick.). The organ part includes chord markings: Am, F, and Fm. The gong, congas, and kick drum parts are marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. The score is divided into three measures, with measure numbers 39, 40, and 41 indicated at the beginning of each line.

Suelto

42

A

per mi ti la so le dad en mi an dar y en ten di por fin lo en ten di que a ve ces lo me jor es sol tar

T. SX.

Tbn.

Bdn.

S. Ppt.

S. Org.

S. M.

Gr.

C. 1

Cg. 1

Alg.

Timb.

Kick.

Suelto

SECCIÓN C

48

A

T. Sx.

mf *f*

Tbn.

Bdn.

S.Ppt.

S. Org.

C# Dmaj7 C#

S. M.

Grc.

C. 1

Cg. 1

Alg.

Timb.

Kick.

3 3

Suelto

18

A

T. Sax.

Tbn.

Bdn.

S. Ppt.

S. Org.

S. M.

Grc.

C. 1

Cg. 1

Alg.

Timb.

Kick.

mf *f* *f* *f* *f*

f *f* *f*

Dmaj7 C# Dmaj7

f *f* *f*

Suelto

A musical score for a piece titled "Suelto", page 19. The score is arranged for a large ensemble. The instruments listed on the left are: A (Alto Saxophone), T. Sax. (Tenor Saxophone), Tbn. (Tuba), Bdn. (Baritone Saxophone), S. Ppt. (Soprano Saxophone), S. Org. (Solo Organ), S. M. (Solo Mellophone), Grc. (Gong), C. 1 (Cymbal 1), Cg. 1 (Cymbal Gong), Alg. (Alto Gong), Timb. (Timpani), and Kick. The score is divided into two measures. The first measure is marked with a 54 rehearsal mark. The second measure is marked with a 54 rehearsal mark and contains a 3-measure triplet. The dynamics are marked with *f* (forte). The key signature is one sharp (F#). The Solo Organ part includes chord markings for C# and Dmaj7. The percussion parts include patterns for Gong, Cymbal 1, Cymbal Gong, and Kick.

20 CORO Suelto

A *Suel to lo que tengo esol tar sa no lo que tengo es a*

T. Sx. *mf* ³ *f*

Tbn. *mf* ³ *f*

Bdn. *mf* ³ *f*

S.Ppt.

S. Org. *C# mf* *Cmaj7* *Em*

S. M.

Grc.

C. 1

Cg. 1

Alg.

Timb. ³ ³

Kick.

Suelto

21

A

nar sin ra zón a ve ceses toy mal un do lor muy dentro de mi Suelto lo que tengo que sol

T. Sax.

Tbn.

Bdn.

S. Ppt.

S. Org.

S. M.

Gr.

C. 1

Cg. 1

Alg.

Timb.

Kick.

Am F Fm Cmaj7

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Suelto'. The score is arranged for a vocal line and a full band. The vocal line (A) is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The lyrics are: 'nar sin ra zón a ve ceses toy mal un do lor muy dentro de mi Suelto lo que tengo que sol'. The instrumental parts include: T. Sax. (Tenor Saxophone) in treble clef with one sharp; Tbn. (Trumpet) in bass clef; Bdn. (Baritone Saxophone) in treble clef with one sharp; S. Ppt. (Soprano Saxophone) in treble clef with one sharp; S. Org. (Solo Organ) in grand staff (treble and bass clefs) with one sharp; S. M. (Soprano Mouthpiece) in bass clef; Gr. (Guitar) in treble clef; C. 1 (Cello) in bass clef; Cg. 1 (Congas) in treble clef; Alg. (Algas) in treble clef; Timb. (Timbales) in treble clef; and Kick. (Kick Drum) in bass clef. The organ part includes chord markings: Am, F, Fm, and Cmaj7. The score is divided into three measures, with a measure number '59' at the beginning of each line.

Suelto

22

A

tar sa no lo que tengo que sa nar sin ra zón a ve ces estoy mal un do lor muy dentro de

T. Sx.

Tbn.

Bdn.

S. Ppt.

Em Am F Fm

S. Org.

S. M.

Grc.

C. 1

Cg. 1

Alg.

Timb.

Kick.

SECCIÓN A

Suelto

65
A
mi

65
T. Sx.
f *f* *mf* *f* *mf*

65
Tbn.
f *f* *mf* *f* *mf*

65
Bdn.
f *f* *mf* *f* *mf*

65
S. Ppt.
Cmaj7 Em Am

65
S. Org.
f

65
S. M.
f

65
Gr.
f

65
C. 1
f

65
Cg. 1
f

65
Alg.
f

65
Timb.
f 3 3

65
Kick.
f

Suelto

24

A

T. Sx.

Tbn.

Bdn.

S. Ppt.

S. Org.

S. M.

Gr.

C. 1

Cg. 1

Alg.

Timb.

Kick.

< f mf mf f mf

< f mf mf f mf

< f mf mf f mf

mf

F Fm Cmaj7 Em

mf

Detailed description: This is a page of a musical score for a piece titled 'Suelto'. The score is for a large ensemble and includes parts for Trumpet (T. Sx.), Trombone (Tbn.), Saxophone (S. Ppt.), Piano (S. Org.), and various percussion instruments (S. M., Gr., C. 1, Cg. 1, Alg., Timb., Kick.). The music is in 4/4 time and features a dynamic range from *f* (forte) to *mf* (mezzo-forte). The piano part includes harmonic support with chords F, Fm, Cmaj7, and Em. The percussion section includes a steady bass drum pattern, a snare drum pattern with cross-sticks, and a conga player. The score is marked with a rehearsal symbol (08) at the beginning of each staff.

Suelto

A musical score for a piece titled "Suelto" on page 25. The score is arranged for a large ensemble. The instruments listed on the left are: A (Alto Saxophone), T. Sax. (Tenor Saxophone), Tbn. (Trombone), Bdn. (Bassoon), S. Ppt. (Soprano Trumpet), S. Org. (Solo Organ), S. M. (Soprano Mellophone), Gr. (Gong), C. 1 (Cymbal 1), Cg. 1 (Conga 1), Alg. (Algodón), Timb. (Timbale), and Kick. (Kick Drum). The score begins at measure 71. The key signature has two sharps (F# and C#). The tempo is "Suelto". The dynamics for the saxophones, trombone, and bassoon are marked as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *f*. The organ part includes chords labeled Am, F, and Fm. The percussion parts include a steady eighth-note pattern for the Gong, Cymbal 1, and Conga 1, and a simple quarter-note pattern for the Kick Drum. The Mellophone part consists of a sequence of quarter notes.

Aquí y Ahora

2

The musical score is arranged in a vertical stack of staves. From top to bottom, the parts are:

- Vz. C. (Violin I): Treble clef, key signature of two flats, mostly rests.
- Cl. Bb (Clarinet Bb): Treble clef, key signature of two flats, mostly rests.
- Sax.T. (Saxophone Tenor): Treble clef, key signature of two flats, mostly rests.
- Trp.Bb (Trumpet Bb): Treble clef, key signature of two flats, mostly rests.
- Trb. (Trombone): Bass clef, key signature of two flats, mostly rests.
- Bmd. (Bassoon): Treble clef, key signature of two flats, mostly rests.
- Fx. H. 1 (Flute 1): Treble clef, key signature of two flats, mostly rests.
- S. Ang. (Soprano): Treble clef, key signature of two flats, mostly rests.
- S. Jov. (Soprano): Treble clef, key signature of two flats, melodic line with dynamics *p*, *p*, *mf*, and *p*.
- S. BN. (Soprano): Treble clef, key signature of two flats, mostly rests.
- S. Cl 1502 (Soprano): Treble clef, key signature of two flats, mostly rests.
- S.An2 (Soprano): Treble clef, key signature of two flats, mostly rests.
- P. Art. (Piano): Grand staff (treble and bass clefs), key signature of two flats, accompaniment with chords and eighth notes.
- S. Op. (Soprano): Bass clef, key signature of two flats, accompaniment with eighth notes.
- Mrc. (Maracas): Percussion line with vertical strokes.
- T. M. 1 (Tambourine 1): Percussion line with rhythmic patterns.
- T. P. 2 (Tambourine 2): Percussion line with rhythmic patterns.
- Btr. (Bateria): Percussion line with rhythmic patterns.

Aquí y Ahora

3

CORO

mf Estoy a ho el lo u m co se gu y ten der

mp

mp

mp

mp

mp

quí y - a *mp* presentes ro lo intento en *mp*

mf

mf

Cm G7

mf

Mrc.

T. M 1

T. P 2

Btr.

Aquí y Ahora

4

25

Vz. C. *en lo pa Estoy a ho el lo u ni co se gu*

Cl. Bb *mp*

Sax.T.

Trp.Bb *mp*

Trb. *mp*

Bnd. *mp*

25 *pa no quedarme atra paa sa do qui ya mp presentes ro pa que tener a*

Fx. H. 1

S. Ang.

S. Jow.

S. BN.

S. Cl 150 2

S. An 2

P. Art. Cm G7

S. Op.

Mrc.

T. M. 1

T. P. 2

Btr.

Aquí y Ahora

SECCIÓN A

32

Vz. C. *f*
i

Cl. Bb *f*

Sax. T. *f*

Trp. Bb *f*

Trb. *mp* *mf* *mp* *f*

Bmd. *mp* *mf* *mp* *f*

32 *maginan do lo que aian no ha pa sa do*

Fx. H. 1 *mp* *p* *mp* *p*

S. Ang.

S. Jov.

S. BN.

S. Cl. 1502 *mf* *p*

S. An. 2

32 Cm

P. Art. *f*

S. Op. *f*

Mrc.

32

T. M. 1

T. P. 2

Btr. *f*

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Aquí y Ahora'. The page is numbered 5 and contains a section labeled 'SECCIÓN A'. The score is written for a large ensemble including woodwinds (Vz. C., Cl. Bb, Sax. T., Trp. Bb, Trb.), brass (Bmd.), strings (Fx. H. 1, S. Ang., S. Jov., S. BN., S. Cl. 1502, S. An. 2), percussion (P. Art., Mrc.), and vocal parts (S. Op., T. M. 1, T. P. 2, Btr.). The music is in a key with two flats and a 4/4 time signature. The score begins at measure 32. The vocal line includes the lyrics 'maginan do lo que aian no ha pa sa do'. Dynamic markings such as *f*, *mp*, *mf*, and *p* are used throughout. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks.

Aquí y Ahora

6

Vz. C.

Cl. Bb

Sax.T

Trp.Bb

Trb.

Bnd.

Fx. H. 1

S. Ang.

S. Jow.

S. BN.

S. Cl 1502

S. An 2

P. Art.

S. Op.

Mrc.

T. M 1

T. P. 2

Btr.

mf *mp* *f* *mf* *mp*

mp *p* *mp* *p* *mp* *p* *mp*

mf *p* *mf*

Aquí y Ahora

8

53

Vz. C. *el presentes lo u mi co se gu ro y lo in tenio en ten der pa no quedarme atra paa en lo pa sa do*

Cl. Bb *mf*

Sax. T.

Trp. Bb *mf*

Trb. *mf*

Bmd. *mf*

Fx. H. 1

S. Ang.

S. Jov.

S. BN.

S. Cl. 1502

S. An. 2

P. Art. *G7*

S. Op.

Mrc.

T. M. 1

T. P. 2

Btr.

Aquí y Ahora

9

5^p

Vz. C. *Estoy a quí ya ho ra el presen tes lo u ni co se gu ro pa que tener a fan*

Cl. Bb

Sax. T.

Trp. Bb

Trb.

Bmd.

Fx. H. 1

S. Ang.

S. Jow.

S. BN.

S. Cl 1502

S. An 2

Cm G7

P. Art.

S. Op.

Mrc.

T. M. 1

T. P. 2

Btr.

Aquí y Ahora

10

SECCIÓN B

The musical score is for the piece "Aquí y Ahora" and is divided into "SECCIÓN B". It features a variety of instruments and vocal parts. The vocal line (Vz. C.) begins with the lyrics "i magnan do lo que aian no ha pa sa do". The instrumental parts include Clarinet in B-flat (Cl. Bb), Saxophone in Tenor (Sax. T.), Trumpet in B-flat (Trp. Bb), Trombone (Trb.), and Bass Drum (Bmd.), all of which play a rhythmic pattern starting at measure 55. The Percussion section includes Snare Drum (S. An.), Snare Drum (S. Jow), Snare Drum (S. BN.), and Snare Drum (S. Cl 1502), which are silent in this section. The Piano (P. Art.) provides harmonic support with chords in C minor and G7, and a bass line. The strings include Soprano Oboe (S. Op.), Mellophone (Mrc.), and Timpani (T. M. 1, T. P. 2, Btr.), which play a rhythmic pattern starting at measure 55. The score is marked with a forte (f) dynamic.

Vz. C. *i magnan do lo que aian no ha pa sa do*

Cl. Bb *f*

Sax. T. *f*

Trp. Bb *f*

Trb. *f*

Bmd. *f*

Fx. H. 1

S. Ang.

S. Jow.

S. BN.

S. Cl 1502

S. An. 2

P. Art. Cm G7 *f*

S. Op. *f*

Mrc. *f*

T. M. 1 *f*

T. P. 2

Btr. *f*

Aquí y Ahora

11

72

Vz. C.

Cl. Bb

Sax. T.

Trp. Bb

Trb.

Bmd.

Fx. H. 1

S. Ang.

S. Jow.

S. BN.

S. Cl 150 2

S. An 2

P. Art.

S. Op.

Mrc.

T. M 1

T. P 2

Btr.

Cm

Aquí y Ahora

ESTROFA

12

79

Vz. C. *que áfi cil ha bí tar com plea ment en el pre sen te que á*

Cl. Bb

Sax. T.

Trp. Bb

Trb.

Bmd.

Fx. H. 1

S. Ang.

S. Jow.

S. BN.

S. Cl 1502

S. An 2

P. Art. *G7 Cm f*

S. Op. *f*

Mrc.

T. M. 1 *f*

T. P. 2

Btr. *f*

Aquí y Ahora

13

50

Vz. C. *fi cil pen san ien to s van y vien en que me ha cen es tar au sen te muy au sen te pe ro vi da so lo hay u naa*

Cl. Bb

Sax. T.

Trp. Bb

Trb.

Bmd.

Fx. H. 1

S. Ang.

S. Jow.

S. BN.

S. Cl. 1502

S. An 2

P. Art.

S. Op.

Mrc.

T. M. 1

T. P. 2

Btr.

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Aquí y Ahora'. The score is written in a key signature of two flats (Bb and Eb) and includes a vocal line and parts for various instruments. The vocal line is the only one with lyrics, which are in Spanish. The instruments listed include Clarinet in Bb, Saxophone Alto, Trumpet in Bb, Trombone, Baritone Saxophone, Flute in C, Saxophone Alto, Saxophone Tenor, Saxophone Baritone, Saxophone Contralto 1502, Saxophone Alto 2, Piano/Articulation, Saxophone Soprano, Maracas, Tom Tom 1, Tom Tom 2, and Bass Drum. The page number 13 is in the top right corner, and the number 50 is written above the first staff.

Aquí y Ahora

14

PUENTE A

Vz. C. *y los canbios se ven en tus y se vi venas bo ni to cuan do se to en el pre sen te O ye lo Quite roes tar*

Cl. Bb

Sax. T.

Trp. Bb

Trb.

Bmd.

Fx. H. 1

S. Ang.

S. Jow.

S. BN.

S. Cl. 1502

S. An. 2

P. Art. *Cm Ab Adu*

S. Op.

Mrc.

T. M. 1

T. P. 2

Btr.

mp

mf

Aquí y Ahora

15

101

Vz. C. *mf* pre sen te eee *mf* que roes tar a quí ya

Cl. Bb

Sax T.

Trp. Bb

Trb.

Bmd.

Fx. H. 1

S. Ang.

S. Jow. *mf*

S. BN.

S. Cl 1502

101

S. An 2 Cm7 Cmdelta A(9b/C# A7 Cm Fm6/C F6/C Cm7(#11) CmDelta

P. Art.

S. Op.

101

Mrc.

101

T. M. 1

T. P. 2

Btr.

Aquí y Ahora

SOLO

16

III

Vz. C. *ho ra*

Cl. Bb

Sax T.

Trp. Bb

Trb.

Bnd.

Fx. H. 1

S. Ang.

S. Jow.

S. BN.

S. Cl 1502

S. An 2

G(9bD) G7

P. Art. *f*

S. Op. *f*

Mrc. *f*

T. M. 1 *f*

T. P. 2 *f*

Btr. *f*

Aquí y Ahora

17

110

Vz. C.

Cl. Bb

Sax.T

Trp.Bb

Trib.

Bnd.

Fx. H. 1

S. Ang

S. Jow

S. BN

S. Cl 1502

S. An 2

P. Art.

S. Op.

Mrc.

T. M 1

T. P 2

Btr.

Aquí y Ahora

18

126

PUENTE A'

Vz. C. *mf* *Quite roes tar muy pre*

Cl. Bb

Sax. T. *p*

Trp. Bb *p*

Trb. *p*

Bmd.

Fx. H. 1

S. Ang.

S. Jow.

S. BN.

S. Cl 1502

S. An 2 *Cm A^b A dis Cm7*

P. Art. *mp*

S. Op.

Mrc.

T. M. 1

T. P. 2

Btr.

Aquí y Ahora

134

Vz. C. sen te eee que roes tar

Cl. Bb

Sax. T. *mp* *mf* *f* *f* *ff* *p* *mp*

Trp. Bb *mp* *mf* *f* *f* *ff* *p* *mp*

Trb. *mp* *mf* *f* *f* *ff* *p* *mp*

Bmd. A 7(#5)

Fx. H. 1

S. Ang.

S. Jov.

S. BN.

S. Cl. 1502

S. An. 2 CmDelta A(3b/C#) A7 Cm Fm 6/C F6/C Cm7(#11) CmDelta G(3b/D#)

P. Art. *VI*

S. Op.

Mrc.

T. M. 1

T. P. 2

Btr.

Aquí y Ahora

20

CORO

144

Vz. C. *mf* *f* *mf*

Cl. Bb *mf*

Sax. T. *mf* *f*

Trp. Bb *mf* *f* *mf*

Trb. *mf* *f* *mf*

Bmd. *mf*

Fx. H. 1

S. Ang.

S. Jow.

S. BN.

S. Cl 1502

S. An 2

P. Art. *f*

S. Op. *f*

Mrc. *f*

T. M. 1 *f*

T. P. 2 *mf*

Btr. *f*

Estoy aquí y a ho ra el presen te lo u ni co se gu ro y lo in ten to en ten

G7 Cm G7

Aquí y Ahora

152

Vz. C. *der* pa no quedarme a tra pa a en lo pa sa do Estoy a quí ya ho ra el presen tes lo u ni co se gu ro

Cl. Bb

Sax. T.

Trp. Bb

Trb.

Bmd. *mf*

Fx. H. 1

S. Ang.

S. Jow.

S. BN.

S. Cl. 1502

S. An. 2

P. Art. Cm

S. Op.

Mrc.

T. M. 1

T. P. 2

Btr.

Aquí y Ahora

22

SECCIÓN B

Vz. C. ¹⁵⁹ *pa que tener a fan i maginan do lo queam noha pa sa do*

Cl. Bb ¹⁵⁹ *f*

Sax. T. ¹⁵⁹ *f*

Trp. Bb ¹⁵⁹ *f*

Trb. ¹⁵⁹ *f*

Bmd. ¹⁵⁹ *f*

Fx. H. 1 ¹⁵⁹

S. Ang. ¹⁵⁹

S. Jow. ¹⁵⁹

S. BN. ¹⁵⁹

S. Cl 1502 ¹⁵⁹

S. An 2 ¹⁵⁹

P. Art. ¹⁵⁹ G7 Cm *f*

S. Op. ¹⁵⁹ *f*

Mrc. ¹⁵⁹ *f*

T. M. 1 ¹⁵⁹ *f*

T. P. 2 ¹⁵⁹ *f*

Btr. ¹⁵⁹ *f*

Aquí y Ahora

106

Vz. C.

Cl. Bb

Sax. T.

Trp. Bb

Trb.

Bmd.

Fx. H. 1

S. Ang.

S. Jow.

S. BN.

S. Cl 150 2

S. An 2

P. Art.

S. Op.

Mrc.

T. M. 1

T. P. 2

Btr.

G7

Cm

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Aquí y Ahora'. The score is arranged for a large ensemble. The instruments listed on the left are: Vz. C. (Vocal C), Cl. Bb (Clarinet Bb), Sax. T. (Saxophone T), Trp. Bb (Trumpet Bb), Trb. (Trombone), Bmd. (Bass Drum), Fx. H. 1 (Fxy Horn 1), S. Ang. (Saxophone Alto), S. Jow. (Saxophone Jow), S. BN. (Saxophone BN), S. Cl 150 2 (Saxophone Cl 150 2), S. An 2 (Saxophone An 2), P. Art. (Percussion Art), S. Op. (Saxophone Op), Mrc. (Mrc), T. M. 1 (T. M. 1), T. P. 2 (T. P. 2), and Btr. (Btr). The score begins at measure 106. The key signature has two flats (Bb and Eb). The woodwinds (Cl. Bb, Sax. T., Trp. Bb) play a melodic line with eighth and quarter notes. The brass (Trb., Bmd.) plays a rhythmic accompaniment with eighth notes. The strings (S. Op.) play a steady eighth-note pattern. The percussion (P. Art., Mrc., T. M. 1, T. P. 2, Btr.) provides a complex rhythmic texture. The P. Art. part includes chords for G7 and Cm. The score is written in a standard musical notation with stems and beams.

Aquí y Ahora

24

172

Vz. C.

Cl. Bb

Sax T.

Trp. Bb

Trb.

Bnd.

Fx. H. 1

S. Ang.

S. Jow.

S. BN.

S. Cl 150 2

S. An 2

P. Art.

S. Op.

Mrc.

T. M 1

T. P. 2

Btr.

G7

Aquí y Ahora

176

Vz. C.

Cl. Bb

Sax.T.

Trp. Bb

Trb.

Bmd.

Fx. H. 1

S. Ang.

S. Jow.

S. BN.

S Cl 1502

S An 2

P. Art.

S. Op.

Mrc.

T. M. 1

T. P. 2

Btr.

Detailed description: This page of a musical score, titled 'Aquí y Ahora', covers measures 176 through 179. The score is arranged for a large ensemble. The instruments listed on the left are: Vz. C. (Violin), Cl. Bb (Clarinet in B-flat), Sax.T. (Soprano Saxophone), Trp. Bb (Trumpet in B-flat), Trb. (Trombone), Bmd. (Baritone), Fx. H. 1 (French Horn 1), S. Ang. (Saxophone Alto), S. Jow. (Saxophone Jazz), S. BN. (Saxophone Baritone), S Cl 1502 (Saxophone Clarinet 1502), S An 2 (Saxophone Alto 2), P. Art. (Piano/Articulation), S. Op. (Saxophone Soprano), Mrc. (Maracas), T. M. 1 (Timbales 1), T. P. 2 (Timbales 2), and Btr. (Bongos). The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. Measures 176 and 177 show active parts for Cl. Bb, Sax.T., Trp. Bb, Trb., and Bmd. Measures 178 and 179 show active parts for Trp. Bb, Trb., Bmd., and Btr. The rest of the instruments are marked with rests. The page number '25' is in the top right corner.