

SUITE SKAMBUQUERA

UNA FUSIÓN ENTRE EL SKA Y EL BAMBUCO

Juan Diego Beltrán López

Código: 2018275006

Universidad Pedagógica Nacional de Colombia

Departamento de Educación Musical

Licenciatura en Música

Bogotá D.C.

2023

Contenido	
Planteamiento del problema.....	4
Delimitación.....	4
Pregunta de investigación	5
Objetivos	5
General.....	5
Específicos	5
Justificación.....	6
Antecedentes	6
Composición y fusión.....	7
Adaptaciones con formatos no tradicionales	8
Marco teórico	9
Conceptos clave.....	9
Hibridación cultural	9
Fusión musical.....	11
Suite	12
Contrafact	15
Géneros musicales.....	16
Ska - ¡hey rude boy!.....	16
Bambuco - camino bambuquero	22
Marco metodológico.....	29
Enfoque cualitativo	29
Tipo de investigación. Investigación-creación.....	30
Diseños de investigación	31
Diseño de herramienta.....	33
Categorías de análisis	33
Ruta metodológica.....	34
Desarrollo metodológico	35
Etapa fundamentación.....	35
Fase 1 – contratiempo e improvisación en el ska.....	35
Fase 2 – polirritmia y síncopa caudal en el bambuco	37
Etapa autoetnografía.....	39
Fase 3 – experimentación y análisis	39

Etapa creación	47
Fase 4 – composición de la Suite skambuquera	48
Conclusiones	63
Bibliografía	65
Anexos.....	70
Anexo 1	70
Análisis de experimentaciones entre MAC y ska.....	70
Anexo 2	74
Experimento 1	74
Experimento 2.....	79
Experimento 3.....	80
Experimento 4.....	81
Experimento 5.....	82
Experimento 6.....	84
Experimento 7.....	86
Experimento 8.....	88
Experimento 9.....	89
Experimento 10.....	90
Experimento 11.....	91
Experimento 12.....	93
Anexo 3	100
Score Suite skambuquera.....	100

Planteamiento del problema

Delimitación

En Colombia, algunos artistas de la actualidad trabajan continuamente para mantenerse en el concepto tradicionalista y preservar en lo posible las particularidades rítmicas, armónicas y organológicas de la Música Andina Colombiana (de aquí en adelante MAC). Es este el caso de algunos artistas como Arte Trío Instrumental, Trío Nuestra Herencia, Dueto Fernando y José, Dueto Tradición y algunos eventos y festivales como el Festival Nacional de la Guabina y el Tiple en Vélez, Santander y el Encuentro Nacional del Torbellino y las Danzas Tradicionales en Tabio, Cundinamarca, sin mencionar muchos otros procesos y artistas importantes que se mantienen en la línea tradicional.

También encontramos artistas que emplean el lenguaje de la MAC como punto de partida y experimentan con elementos de otros géneros musicales del mundo creando de esta forma nuevas expresiones musicales. Entre estos artistas podemos resaltar al Trío Nueva Colombia, Trío Palos y Cuerdas, Ensamble Cruzao, Puerto Candelaria y compositores como Juan Pablo Cediel, Jaime Jaramillo y León Cardona quienes son algunos de los tantos ejemplos actuales en donde la MAC dialoga con distintos lenguajes y sonoridades.

Por otra parte, existen algunos géneros musicales que provienen de diferentes lugares del mundo y debido a la evolución tecnológica en la industria se han popularizado en lugares, países, e incluso continentes como es el caso del ska, un género que nace en Jamaica gracias a las fusiones que músicos de esta isla realizaron entre el jazz y el rhythm and blues (r&b) estadounidense con ritmos autóctonos del Caribe, como el mento y el calipso en los años 60s. Por consiguiente, la popularización del ska en los años 80s favoreció a que músicos de todo el mundo le incluyeran en sus experimentaciones musicales y así han surgido algunas propuestas y subgéneros como: ska-punk, ska-core, ska-jazz, ska-surf con agrupaciones como Rancid, La Mojiganga, Sekta Core, La Pobreska, Ska Cubano, New York Ska-Jazz Ensemble, entre otras propuestas que al experimentar con distintos elementos logran proponer nuevas expresiones musicales.

Así mismo, este fenómeno de la fusión musical se puede evidenciar en muchas de las expresiones existentes alrededor del mundo debido al interés de algunos artistas que han realizado experimentaciones con distintos elementos. Un ejemplo es el trabajo del guitarrista Carlos Santana quien experimenta con sonoridades de la música afrolatina y el rock. Por otra parte, se encuentra el trabajo del artista Andrea Bocelli quien incorpora la técnica vocal lírica con los géneros balada y pop. También sobresale la propuesta presentada por el grupo Los Rolling Ruanas que fusiona la música carranguera con el rock.

Por otra parte, la experiencia musical del investigador ha generado una cercanía con dos géneros musicales: el ska y el bambuco. Gracias a que en su quehacer musical ha conformado y creado grupos en donde; en unos se interpreta el género ska y en otros, géneros de la MAC como el bambuco. Es entonces esta cercanía del investigador con los mencionados géneros musicales y su interés por la fusión musical, que la presente investigación se centra en generar una reflexión en torno a la creación a partir de la experimentación y dando como resultado una composición musical en donde se fusionan los géneros ska y bambuco, en la cual este intenta responder a las siguientes preguntas personales: ¿cuál sería el resultado de esta fusión? ¿pueden los músicos de ska enriquecer sus composiciones tomando elementos del bambuco y viceversa?

Pregunta de investigación

¿Cómo desarrollar una propuesta de creación musical integrando un formato instrumental de ska¹ con el formato de trio típico andino colombiano², en la cual se implementen elementos rítmicos y melódicos que hacen parte del ska y del bambuco?

Objetivos

General

Experimentar con elementos musicales del ska y del bambuco por medio de la composición de una suite para un formato donde se fusionen: formato instrumental de ska más trio típico andino colombiano, proponiendo nuevas posibilidades sonoras en cada uno de ellos.

Específicos

Identificar los elementos musicales más relevantes que hacen parte del ska y del bambuco, con el fin de apropiarse de una manera didáctica sus particularidades interpretativas.

Identificar por medio de la experimentación cómo emplear los elementos seleccionados del ska y del bambuco para la realización de una fusión musical.

Aportar repertorio a partir de la experimentación con distintos grupos instrumentales pertenecientes a los géneros ska y bambuco.

¹ Formato instrumental de ska en este trabajo se refiere a: batería, bajo, guitarra eléctrica, saxofón alto y tenor, trompeta y trombón.

² Formato de trio típico andino colombiano en este trabajo se refiere a: bandola, tiple y guitarra acústica.

Justificación

Este trabajo expone un proceso de investigación – creación que nace de la inquietud del investigador en generar una reflexión en torno a la creación a partir de la experimentación y dando como resultado una composición musical en donde se fusionan los géneros ska y bambuco. Esta reflexión registra y presenta sistemáticamente los resultados y conclusiones de las experimentaciones que se llevaron a cabo para realizar la composición de una suite y con este proceso demostrar los elementos que hacen evidente un género frente a otro al realizar una fusión.

Esta reflexión que se desarrolla a lo largo del proyecto es un aporte a los artistas interesados en realizar fusión de distintas músicas ya que dicho trabajo planteado a partir de las experimentaciones se constituye en un referente que evidencia circunstancias, obstáculos e inconvenientes a los cuales se enfrentó el investigador. Algunas de estas situaciones se pueden categorizar para que el músico interesado en realizar fusión visualice el panorama de su experimentación. Por ejemplo, el análisis de los tipos de compases para plantear puntos de comparación o diferencias que serán útiles al momento de la fusión. En cuanto a lo estilístico, reconocer y destacar las características que hacen evidente un género frente a otro y así usarlas a favor de una fusión musical.

Esta investigación es también un aporte desde el punto de vista de la experimentación musical con diversos formatos o conformaciones instrumentales, con el objetivo de reunir distintas posibilidades sonoras en cuanto a la tímbrica producida por la combinación de varios instrumentos en una agrupación.

Finalmente, esta investigación pretende aportar en el ámbito pedagógico, debido a que elaborar un trabajo de fusión y experimentación donde se aborden los elementos del ska y el bambuco, puede ser una herramienta muy importante para trabajar conceptos musicales como: compases compuestos (6/8), amalgama, uso de tresillos y síncopa entre otros conceptos.

En este sentido se hace necesaria la habilidad del maestro para abordar estos conceptos musicales que se encuentran en este trabajo de investigación. Por ejemplo, abordar el concepto de amalgama con los compases de 6/8 y 4/4 pertenecientes a estos géneros musicales.

Antecedentes

En la búsqueda de antecedentes se encontraron varios trabajos que ayudaron al investigador a consolidar conceptos y analizar metodologías relevantes para esta investigación y para el proceso compositivo de la *Suite skambuquera*, gracias a las fusiones, composiciones,

adaptaciones y arreglos que se trabajaron entre MAC y otros lenguajes, entre músicas del caribe con jazz y pop y entre ska y otros géneros latinoamericanos. Todas estas experimentaciones musicales se constituyen como referentes para verificar el estado del arte (estudio del conocimiento acumulado) de los procesos de fusión con músicas latinoamericanas y se relacionan a continuación.

Composición y fusión

Uno de los géneros musicales que por su naturaleza puede llegar a crear sonoridades llamativas y novedosas al momento de componer y al de fusionarse con otro es el jazz. Algunos compositores como Freddy Muñoz (2020), han realizado estas exploraciones con MAC usando recursos como el *contrafact*³, lo cual se evidencia en su texto *Diálogo entre el jazz y la música colombiana a través de cinco contrafacts* en donde expone este diálogo para crear obras basadas en cinco ritmos andinos colombianos (guabina, bambuco, pasillo, caña y vals).

Siguiendo la misma línea se encuentra el trabajo del investigador Rubén Pardo (2010), quien destaca el valor de las raíces musicales que proporcionan identidad cultural en su investigación *El jazz y la música colombiana. Pasillos y porros* el cual, desde la academia, pretende mantener vigente el pasillo y el porro para contar con un estilo más moderno y cercano con diversos públicos, especialmente el joven. Esta exploración se ha realizado por otros músicos contemporáneos en diferentes investigaciones como es el caso de *Fusión del porro género musical del caribe colombiano con el jazz y el pop como estrategia para difusión a nuevas generaciones* del investigador Jerson Rivera (2011), quien crea una propuesta musical que une el porro, el pop y el jazz, género al que denomina porro-jazz-pop.

Por otra parte, algunos compositores de MAC también han realizado exploraciones con la música académica contemporánea. Este es el caso de la investigación de Yeison Bedoya (2016) titulada *Contemporandino. Tres piezas de música andina colombiana en lenguaje contemporáneo* que emplea elementos tímbricos, rítmicos y melódicos de las músicas populares tradicionales de la zona andina colombiana, utilizando algunas de las estéticas y formas de la música contemporánea.

En esta búsqueda de antecedentes se relaciona una investigación que tiene varias semejanzas con el resultado de este trabajo. Dicha investigación fusiona el subgénero ska-jazz con géneros tradicionales del Ecuador los cuales algunos cuentan con métricas de compases compuestos como el bambuco. Este trabajo fue realizado por el investigador Pablo Emilio Báez

³ Las características y explicación de este concepto se encuentran en el capítulo conceptos clave.

(2018) y se titula *De Jamaica al Ecuador: creación de tres temas fusión entre ska jazz, sanjuanito y capishca en un formato big band, presentado en un recital final* en el cual los géneros mencionados fueron abordados desde la instrumentación, sonoridad y tratamiento orquestal típicos de una *big band* de jazz.

La iniciativa de los artistas que fusionan las músicas de origen latinoamericano no solo se enfoca en el jazz o las músicas de origen europeo. En este sentido encontramos un trabajo que fusiona el bambuco con otros géneros latinoamericanos como la galopa tradicional de Paraguay. Es este el caso de la investigación de Carolina Monroy (2019) llamado *Bambuco y galopa: exploración, fusión y adaptación de géneros pertenecientes a las músicas latinoamericanas* en donde se realiza un análisis de los diferentes formatos, formas, métricas, estructuras melódicas, rítmicas y armónicas y de este modo realizar una composición en la que se expongan los diferentes elementos y recursos que poseen los estilos mencionados.

Adaptaciones con formatos no tradicionales

Otra categoría que se puede identificar en la recolección de antecedentes es la de adaptación con formatos instrumentales no tradicionales de MAC y otros géneros colombianos. Ya que parte de la justificación de esta investigación es proponer un ejercicio de experimentación integrando diferentes instrumentos con el fin de obtener nuevas tímbricas en la propuesta organológica.

En esta búsqueda se encontró el trabajo de investigación de Milena Martínez (2014) llamado *Adaptaciones y arreglos de música carranguera para cuarteto de clarinetes* en donde se explora la sonoridad de la música carranguera, partiendo desde el análisis musical de tres canciones del artista Roque Julio Vargas, más conocido como El Tocayo Vargas, apoyado en la melodía del requinto. Estas adaptaciones también se fundamentan desde la utilización de todo tipo de instrumentos como lo realiza el investigador Andrés Olaya González (2021), el cual realiza un acercamiento de la marimba sinfónica a los géneros de la MAC en su trabajo *Arreglo y adaptación de tres piezas de la música andina colombiana para marimba sinfónica* el cual pretende ampliar el repertorio musical utilizado en la cátedra de percusión.

Otra exploración eligió un referente más específico como la bandola y su repertorio para adaptarlo a la guitarra eléctrica, en donde se tienen en cuenta aspectos técnicos, interpretativos, afinación y registro sonoro de las obras seleccionadas. Este es el trabajo *Adaptación musical de nueve estudios y obras de la bandola andina colombiana para guitarra eléctrica solista* del investigador Francisco Javier Avellaneda (2020). Asimismo, se analiza la aproximación y diferencia entre estos dos instrumentos.

Igualmente hay cabida para experimentaciones a dueto de instrumentos que, aunque hoy hacen parte de formatos de MAC, generalmente están acompañados de una bandola, tiple o una guitarra. Este es el caso de la investigación de David Espinosa (2021) quien realiza adaptaciones para un dueto de piano y bajo eléctrico de las obras *La Gata Golosa* y *Ancestro* en su trabajo *Dos arreglos de música andina colombiana adaptados para el formato instrumental no tradicional de piano y bajo*.

Algunos de estos trabajos de adaptación y arreglos utilizan los géneros de la MAC y de otras partes del territorio. Es así como en la exploración del investigador Cristian Acuña (2022) llamada *Tres temas del libro The Real Book adaptados a música colombiana para formato de banda sinfónica* en donde encontramos una indagación partiendo desde el conocido libro *The Real Book* donde se genera una adaptación de *standards* de jazz para tres ritmos colombianos: bambuco, porro y merengue carranguero.

Otras investigaciones se centran en explorar la versatilidad de instrumentos melódicos como lo realiza el investigador Jhon Castellanos (2018) en su trabajo *Adaptación de cinco piezas de música colombiana para ensamble de trombones*, en donde aplica diferentes recursos técnicos e interpretativos a diferentes obras de MAC.

Por otra parte, el hecho de analizar los procesos de integración de elementos interpretativos, de improvisación y tímbricos en las adaptaciones que los artistas realizan entre géneros que no hacen parte de la MAC, también son importantes para esta investigación. Un ejemplo de estos procesos de integración se evidencia en el trabajo *Tres arreglos de músicas colombianas para el ensamble Jazz-rock de la Universidad Pedagógica Nacional* del investigador Jhoan Gamboa Ardila (2020), quien explora con los géneros tamborito, tambora, currulao, jazz, rock y funk.

Marco teórico

Conceptos clave

Hibridación cultural

Para hablar del concepto de hibridación cultural es imprescindible mencionar al antropólogo Néstor García Canclini quien se ha destacado como uno de los teóricos que más ha trabajado y expuesto el cómo surgió históricamente, en América Latina, la hibridación cultural. García (1989) señala en su texto *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* que la hibridación abarca diversas mezclas interculturales en donde se permite incluir de manera más efectiva las formas modernas. Asimismo, lo popular hace parte del

proceso híbrido en donde se usan elementos procedentes de distintas clases y naciones como signos de identificación.

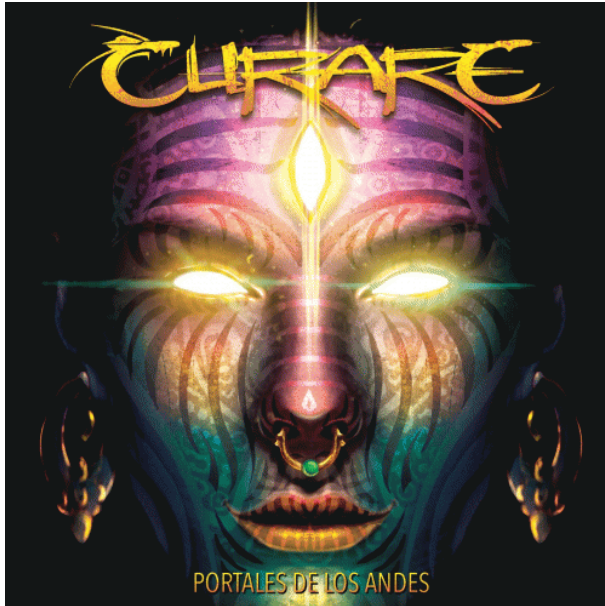
En América Latina las comunidades campesinas con culturas tradicionales, locales y semejantes que poseen raíces indígenas, pasaron de ser sociedades dispersas a un tejido mayoritariamente urbano que dispone de una oferta simbólica, variada y renovada gracias a la interacción de lo local con agentes nacionales y transnacionales de comunicación. Por lo tanto, este tejido urbano donde los artistas latinoamericanos crean sus obras es un lugar híbrido y es importante para los artistas “reconocer la hibridación cultural, y trabajar experimentalmente sobre ella (...) para desconstruir las percepciones de lo social y los lenguajes que lo representan” (García, 1989, p. 310).

El concepto de hibridación ofrece una perspectiva desde donde es posible percibir más que una sola dirección (Montero, 2018). Una de estas direcciones es la fusión musical en donde las nuevas expresiones juntan varios géneros, tanto locales (del lugar de producción) como globales (del consumo mundial), para generar un nuevo producto musical, “es decir, el porqué y el cómo de su producción musical, en dónde lo hacen, para quién lo hacen, y cómo se relacionan con los medios que la difunden” (Yumisaca, 2019, p. 31).

Sin embargo, es posible encontrar investigaciones que referencian a la hibridación como un proceso netamente musical que se basa en la apropiación de material musical de un género o ámbito, alejado de su referencia principal, este es reinterpretado siguiendo los patrones que lo hacen identificable musicalmente (Martínez, 2005). Un ejemplo de ello es la propuesta del grupo peruano Curare, propuesta que trabaja el término que ellos crearon llamado Longo Metal, considerado como un fenómeno híbrido posmoderno formado por elementos musicales, instrumentos, ritmos y el discurso incluido en su propuesta (Yumisaca, 2019).

Figura 1

Portales de los andes



Nota: Portada del álbum Portales de los Andes de la banda ecuatoriana Curare.

Tomado de Spirit of Metal (https://www.spirit-of-metal.com/en/album/Portales_de_los_Andes/364948)

Fusión musical

En algunas investigaciones, la fusión musical se describe como parte de los procesos socioculturales de hibridación en los que estructuras que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas (Corti, 2009). Un ejemplo común de estructura en la fusión musical es el campo de las músicas tradicionales, las cuales son sustraídas y convertidas en materia prima para reelaboraciones o para ser reivindicadas como emblemas identitarios. Otra estructura común en la fusión musical es la música popular urbana que se desarrolla gracias a las nuevas culturas musicales globales (Fouce & Gonzáles, 2005).

Uno de los logros de la fusión musical es el acercamiento y la posibilidad de reconocer la relación con otros movimientos que pueden partir desde el centro o desde la periferia de la industria cultural global (Corti, 2009). El antropólogo Efraín Rozas explica este proceso en el contexto peruano desde la concepción del artista quien busca acercarse al “otro” (público) por medio de la intersubjetividad a través de la creación artística (Montero, 2018).

La importancia del público y los escenarios o espacios para el músico de fusión son una parte fundamental para la validez de las creaciones. Estas surgen luego de un acercamiento a

las estéticas musicales, en donde los compositores tratan de entender las culturas y los lenguajes que quieren fusionar. Entender estos elementos es primordial para ingresar a los escenarios o espacios que persigue el músico de fusión.

Un ejemplo de ello se ve reflejado en la descripción que Berenice Corti (2009) realiza acerca del fenómeno de fusión musical en Argentina, en donde el músico por medio de este discurso fusionista, emplea elementos musicales cercanos a él y su cultura. De este modo es de esperar que en una fusión musical se encuentre, por ejemplo, la clave de la chacarera y esta sea reconocida a lo largo de la obra, lo cual puede ser reforzado si se incorpora algún instrumento característico del género.

Sin embargo, sucede que este concepto también es continuamente designado para procesos que se desarrollan desde todo tipo de artes y no solo las musicales. Son estos los procesos de algunos artistas capaces de moldear discursos culturales de distinta procedencia que logran “ciertos productores teatrales, como gran parte de los músicos de rock, muestran que es posible fusionar las herencias culturales de una sociedad, la reflexión crítica sobre su sentido contemporáneo y los requisitos comunicacionales de la difusión masiva” (García, 2012, p. 338).

Suite

Varios autores concuerdan en una definición general de la suite. Le definen como un género instrumental que se conforma por varios movimientos basados en distintos tipos de danzas que por lo general se componen en la misma tonalidad y en ocasiones se relacionan temáticamente (Apel, 2003; Latham, 2017; Levoyer, 2012). En diferentes épocas y países se referían con otros términos a la unión de piezas a la manera de la suite. Estos son: Ordre en Francia, Sonata da camera en Italia, Partita o Partie en Italia y Alemania y Ouverture u Obertura en Inglaterra y Alemania (Latham, 2017). El esquema estándar de esta forma instrumental se toma de la suite de Bach conformada por los siguientes movimientos o danzas: Allemande – Courante – Sarabande – Gigue y una danza o grupo opcional de diferentes estilos como Minuet, Bourree, Gavotte, Passepied, Polanaise, Rigaudon, Anglaise, Loure y Air (Apel, 2003).

A mediados del siglo XVI aparece la palabra suite y su estructura tiene origen en una práctica de finales del siglo XIV y XV que consistía en la interpretación de danzas por pares de la siguiente forma: una danza en un tiempo lento conformado por un compás binario como la Pavana en Inglaterra y Francia o el Passamezzo en Italia y seguidamente otra danza rápida compuesta por un compás ternario como la Gallarda o el Saltarello. Estas composiciones

podían compartir material temático o tener motivos rítmicos o melódicos en común (Latham, 2017). Igualmente se puede encontrar en algunos textos del siglo XVI composiciones para laúd que contienen obras que agrupan tres danzas. Por ejemplo: Pavana – Saltarello – Pivao y Passamezzo – Galliarda – Padovana. El aporte de Alemania se evidencia en la costumbre de agrupar cuatro o cinco danzas, en estas uniones comienzan a aparecer patrones comunes, como: Paduana – Intradantz – Galliarda (Levoyer, 2012).

El orden de la secuencia de movimientos de la suite clásica se debe a la organización que propuso el músico J. J. Froberger (1616 – 1667) quien lo realizó uniendo dos pares de danzas lentas y rápidas de orígenes distintos. La Allemande de Alemania, la Courante de Italia, seguidas por la Zarabanda de España y la Gigue de Inglaterra (Latham, 2017). Este aporte de Froberger contribuye a que en el siglo XVIII con los compositores George Frideric Handel y Johann Sebastian Bach, la forma suite llegue a su etapa más significativa en donde se definen características específicas acerca de los cambios de tonalidad entre los movimientos, los cuales son contrastes de tonalidades homónimas o relativas.

Se establece su forma binaria simple la cual posee secciones parecidas en donde la primera sección modula a la tonalidad de la dominante o a la relativa mayor cuando la tonalidad inicial es menor, y la segunda retorna a la tonalidad inicial. Además, estas dos secciones se repiten. Otra característica que se evidencia es que las figuras melódicas o rítmicas de los compases iniciales de cada movimiento reaparecen, se desarrollan o se repiten idénticas a lo largo del movimiento (Latham, 2017; Levoyer, 2012).

De esta forma compositores como Bach aportan a la forma suite, aunque estas no lleven propiamente este nombre. Repertorio para instrumentos como violonchelo, teclado y formatos orquestales. Sus suites para teclado siguen el esquema formal de Allemande – Courante – Sarabande – Gigue. Algunas cuentan con un extenso preludio inicial y están conformadas por uno o más movimientos de danza adicionales (Bourrée, Menuet, Gavotte, etc.). así mismo las suites de Bach representan una síntesis del desarrollo histórico y geográfico en donde países como Italia, España, Inglaterra y Francia aportan diversas danzas y es en Alemania en donde se concibe a la suite como forma musical definida (Apel, 2003; Latham, 2017).

Figura 2

Danza. Pietro Longhi.



Nota: Pintura del artista italiano Pietro Longhi (1702-1785) quien retrataba escenas de bailes en el periodo barroco como el caso de esta pintura.

Tomado de Gallerix (<https://gallerix.org/storeroom/2143595752/N/562418547/>)

Sin embargo, la popularidad de la forma suite fue opacada por la sonata que en la segunda mitad del siglo XVIII se convirtió en el género instrumental común. Fueron los intentos de Raff y Lachner de las décadas de 1860 y 1870 y la Holberg Suite de Grieg en 1884 los cuales lograron recuperar la suite en formatos sinfónicos. Intentos que tenían la intención de evocar épocas anteriores de la forma suite. Por otra parte, compositores como Gustav Holst y Richard Strauss influenciados por la tendencia neoclásica, componen suites programáticas y extractadas proponiendo así una recreación nueva de la suite barroca. Esta nueva mirada influencio a algunos compositores del siglo XX quienes usaron el termino suite con la intención de unificación de obras musicales, las cuales recurren a técnicas compositivas abstractas de la música contemporánea (Latham, 2017).

En Latinoamérica la suite ha tenido un gran desarrollo y exploración por parte de algunos compositores del continente como el mexicano Carlos Chávez (1899-1978) quien es uno de los grandes exponentes de la música contemporánea y nacionalista de su país. De igual manera en Argentina el compositor Alberto Ginastera (1916-1983) quien recurre a técnicas

modernistas para la creación de sus obras musicales. En Brasil uno de los músicos destacados del siglo XX por su creación musical es el compositor Heitor Villalobos (1887-1959) quién compone influenciado por la música folclórica de su país y los elementos estilísticos de la tradición clásica europea. Con esta misma intención nacionalista y academicista se destaca en Ecuador el compositor Segundo Luis Moreno (1882-1972) quien fue uno de los primeros músicos en teorizar sobre el nacionalismo musical ecuatoriano. Es así que los compositores anteriormente mencionados han recurrido a la forma suite para plasmar sus ideas musicales (Levoyer, 2012).

Contrafact

La técnica del *contrafact* o *contrafactum*, se emplea por la necesidad de remplazar un texto secular por un texto sacro o viceversa. Por ejemplo, en la reforma protestante del Siglo XVI los textos de numerosos corales luteranos y salmos métricos calvinistas fueron adaptados sobre melodías ya existentes (Latham, 2017). Por otra parte, en los repertorios de Nueva España y otras regiones latinoamericanas pertenecientes a los periodos virreinal e independiente temprano, predominaban contrafacts que eran adaptaciones litúrgicas de piezas seculares preexistentes. Algunos de los más destacados son los derivados de fragmentos de óperas italianas o similares estilísticamente (Davies, 2019). En el caso de la canción monofónica occidental de los siglos XII y XIII se encuentra que los contrafact representan una gran cantidad de repertorio que subsisten de la canción secular. Esto de la mano de los trovadores, troveros y *minnesingers*⁴ que recurrían a interpretar diferentes textos con esquema de rima a un grupo de melodías preexistentes.

Una nueva forma de contrafact surgió de la mano de los compositores de jazz en donde pueden expresar sus ideas musicales de una forma más simple. Para el contrafact de jazz la progresión armónica de una obra preexistente sirve de soporte para una nueva melodía improvisada. Para estos compositores no hay limitación al momento de alterar la forma, el tempo, el compás, la tonalidad, el estilo de interpretación y la sensación general de la canción. Algunas de las composiciones de jazz más conocidas y que se han utilizado para realizar contrafacts son: *Softly as in a Morning Sunrise*, *Autumn Leaves* y *There Will Never Be Another You*, entre otros (Hora, 2019).

⁴ Músicos-poetas alemanes, generalmente de cuna aristocrática, de los siglos XII, XIII y XIV. Su estilo poético refleja un orden social de gran refinamiento y cultura, dominado por el elogio de la mujer y generalmente expresado en el lenguaje del amor cortesano (Latham, 2017).

conservando el ritmo *shuffle* del r&b, pero desplazando el acento al *off-beat*⁵, esto realizado principalmente por la guitarra y el piano. Este contratiempo proporcionó a la música popular de la isla una base más identificable (Bradley, 2014). De este modo el ska poco a poco se apoderó de la isla invadiendo la radio, las salas de baile y los clubes con su ritmo rápido que invitaba a todos los jamaicanos a mover sus pies al ritmo de este nuevo sonido (Moskowitz, 2006).

Figura 4

Baile ska



Nota: dos bailarines jamaicanos en Nueva York en 1964.

Tomado de National Geographic (https://historia.nationalgeographic.com.es/foto-del-dia/ska-reggae_16605)

El hecho de desplazar los acentos es lo que hace que este nuevo sonido tome su nombre. La mayoría de las hipótesis que se encuentran, se fundamentan en que el nombre “ska” se origina al crear una onomatopeya del sonido de la guitarra acompañante. Una de estas hipótesis dicta que la descripción fonética que circulaba por los estudios de grabación de Kingston era “sta ya, sta ya, sta ya” y que fue el productor Byron Lee, quien habría modificado la onomatopeya a “ska” (Bradley, 2014). Otra hipótesis sobre el origen del nombre tiene como narrador al cantautor Derrick Morgan quien cuenta que lograron un sonido diferente cuando acentuaron lo que se conoce como off-beat con el rasgueo de guitarra y el apoyo del piano “la

⁵ Off beat es el nombre que adoptaron los músicos jamaicanos a el desplazamiento de las notas fuertes en el pulso constante (contratiempo). Característica que identificó a la música jamaicana en el resto del mundo.

guitarra y el piano hacen un sonido como “ska, ska” por eso lo llamamos así” cuenta Morgan en el libro *Ska: an Oral History* del investigador Augustyn (2014). En este mismo libro encontramos una hipótesis que expone que la palabra ska fue creación del bajista Cluet Johnson, quien siempre que llegaba al estudio de Lloyd Brevett decía: ¿Qué tal, *Skavoovie?*, ¿Qué pasa, *Skavoovie?* Lo repetía muy seguido y poco a poco se fue asociando con el sonido a contratiempo de la guitarra que parecía decir “ska, ska ska”. Lo que es realmente importante es que el ska se convirtió en un movimiento cultural que llevo a los músicos a experimentar con este nuevo sonido que terminó uniendo culturalmente a un país.

Dicha unión cultural tuvo algunos factores muy importantes que permitieron que el movimiento del ska y la música jamaicana en general se propagara por toda la isla. Uno de los más importantes fue el *sound system*, el cual se puede describir en general como un sistema de amplificadores y altavoces portátiles de gran tamaño que se utilizaban para animar fiestas de barrio y bailes formales.

La tendencia de construir sound systems comenzó a principios de la década de 1950 los cuales se estacionaban en plazas y esquinas concurridas llevando el popular r&b americano a los jamaicanos quienes no tenían fácil acceso a equipos de radio (Bezares, 2005). Estos sound systems eran manejados por DJs que pinchaban⁶ los discos que traían los jamaicanos que pasaban temporadas en el sureste de Estados Unidos trabajando en la industria de la caña de azúcar. Los artistas de r&b más populares eran Fats Domino y Louis Jordan y por lo tanto los más apetecidos por los primeros DJs de sound systems reconocidos como Tom "the Great" Sebastien, Lloyd "the Matador" Daley, Clement "Coxsone" Dodd, y Arthur "Duke the Trojan" Reid (Moskowitz, 2006).

El sound system se convierte de este modo en el núcleo que propagó la música moderna jamaicana. Lloyd Bradley el autor del libro *Bass Culture – When Reggae Was King*, describe de una forma simbólica lo que representa el sound system cuando menciona que es “el latido de la comunidad (...) una animada agencia de contactos, un desfile de moda, un punto de intercambio de información, un lugar donde verificar el estatus callejero, un foro político, un centro de comercio (...) el periódico del gueto” (2014, p. 18). Los sound systems se establecían como un espacio de reunión y celebración de la comunidad, un rito colectivo a través del baile y el sonido.

⁶ El termino pinchar discos en el contexto de los DJs se refiere a seleccionar y reproducir discos en el sistema de sonido.

Figura 5

Sound system



Nota: tomado de Do The Reggae (<https://www.dothereggae.com/portal/conceptos-basicos-sobre-los-sound-systems-vias-y-filtrado/>)

Primera ola del ska.

Esta primera época del ska inicia desde su nacimiento en 1960 y mantiene su sonido característico identificado principalmente por el off-beat. El género se conservó en la isla durante los cinco años siguientes antes de su transición a un ritmo más lento llamado rock steady en 1966-1967. En dicha época la música americana que estaba de moda era muy difícil de conseguir. Debido a ello, se fusionaron varios ritmos, como el jazz, r&b, boogie woogie, y el mento de Jamaica. La banda pionera de esa época, por ser los creadores del género, son los Skatalites (Bezares, 2005).

Al mismo tiempo que la primera ola del ska estaba surgiendo, existía en Jamaica un grupo de jóvenes llamados *rude boys* quienes se caracterizaban por su rudeza y agresividad. Con el tiempo este grupo de jóvenes que vestían de saco negro, camisa blanca y corbata negra acompañada del sombrero estilo gánster, se fueron asociando con el movimiento ska (Bezares, 2005).

Entre los intérpretes más destacados encontramos a: Roland Alphonso, Desmond Dekker, Alton Ellis, The Ethiopians, Byron Lee, Tommy McCook, Jackie Mittoo, Derrick Morgan, Rico Rodríguez, The Skatalites, entre otros. Aunque dejó de ser el género dominante, permaneció activo en un segundo plano, listo para revivir (Moskowitz, 2006).

Segunda ola del ska.

Esta etapa, también conocida como *revival* o *two tone*, se da a finales de los 70s en Inglaterra gracias a que los emigrantes jamaicanos que residían en barrios de Londres como Notting Hill y Gate Brixton, mostraron a algunos jóvenes londinenses su música. También ayudó la difusión por los sellos discográficos Melodics o Blue Beat, los cuales promovieron que el género se extendiera y que se popularizara en clubes como el Roarings Twenties y el Flamingo. Una parte de estos emigrantes jamaicanos eran rude boys que se integraron con los *mods* ingleses que eran jóvenes de clase baja de los suburbios que se reunían en torno a la música rock de los 70s. Algunos músicos jóvenes ingleses optaron por experimentar con el ska, añadiéndole rapidez y crudeza al sonido.

A esta etapa también se le conoce como two tone por la integración racial, logrando que los colores blanco y negro se convirtieran en un símbolo de esta segunda ola. De esta manera, las bandas como The Specials, Madness, Bad Manners, The Beat y The Selecter entre otras, integradas por blancos y negros promovieron la unión racial por medio de sus canciones y en las cuales también se encargaron de retomar los sonidos clásicos del ska de Prince Buster y otros artistas de la primera ola (Bezares, 2005).

Tercera ola del ska.

Es la etapa más moderna del ska y se da a partir de 1981 y 1982, con la llegada del artista inglés Robert "Bucket" Hingley a Estados Unidos quien se convertiría en uno de los músicos más influyentes para esta ola del ska al crear una de las bandas más representativas de esta época, The Toasters. Su primer EP fue producido por Joe Jackson, y aunque Bucket intentó de mil formas publicarlo en un sello discográfico, fracasó, esto lo motivó a crear su propio sello, Moon Ska Records. El sello pronto se hizo popular distribuyendo muchos grupos de ska norteamericanos e importando artistas de ska desconocidos para los jóvenes estadounidenses. Moon ska realizó una serie de compilaciones de ska, incluyendo canciones de bandas desconocidas en ese entonces como No Doubt.

Los grupos de ska estadounidenses también enaltecen la tradición de Skatalites establecida en Jamaica al nombrar a sus bandas con juegos de palabras similares. Nombres ingeniosos y creativos como Skapone, Mephiskapheles, Skalars, Skarface, Ska Capella, Ska Humbug y Skampton de Kalamazoo, Michigan (Augustyn, 2014). Las primeras bandas de esta época hacían poco o ningún uso de las secciones de viento y se caracterizaban por ser más rápidas que las bandas del two tone concentrándose más en melodías pegajosas de fiesta, cuyo contenido se alejaba de las ideologías políticas.

En Latinoamérica también empezó a reconocerse el ska. En 1984, ocho jóvenes argentinos se unen para formar Los Fabulosos Cadillacs, una de las bandas de ska más influyentes en Latinoamérica. En Venezuela, surgió Desorden Público, grupo que se dedicó a la experimentación con otros ritmos latinos (Bezares, 2005). Estos experimentos que realizaban las bandas de ska en Latinoamérica se efectuaban fusionando ritmos como el hardcore, el funk, el merengue, el klezmer y la cumbia. Sin embargo, antes de estas se realizaron otras experimentaciones con algunos patrones sonoros del ska, algunos ejemplos son Ronnie Montalbán en Argentina, Las Cuatro Monedas en Venezuela y Toño Quirazco en México. En Colombia la banda Los Teipus, realizó una versión de “007” de Desmond Dekker, a la que titularon *Buena Suerte* (Medina, 2022).

Organología y formatos.

La fuerte popularidad que tenía el r&b y el jazz en la isla de Jamaica tuvo influencia directa en la instrumentación que desarrollo el movimiento ska (Bradley, 2014). En su origen se escuchaba muy parecido al jazz. Instrumentos como trompetas, trombones y saxofones enfatizaban el constante rasgueo de la guitarra, mientras el piano marcaba a el ritmo junto con la batería (Bezares, 2005), se reemplazó el contrabajo por un bajo eléctrico y también se adhirió el piano eléctrico o teclado. Un aporte importante a la sonoridad del ska lo realizó Winston Cooper más conocido como Count Machuki a quien se le atribuye el mérito de ser la primera persona que hablo e interpreto ritmos vocales mientras un tema sonaba. Un ejemplo de esta percusión vocal se da en el tema *Lucky Seven* de Skatalites. Estos sonidos fueron precursores del rap y el *beatboxing* que llegaron décadas después (Augustyn, 2014).

Es importante mencionar que, en determinados momentos, algunos de los instrumentos toman el papel protagónico y se convierten en el instrumento solista. Un ejemplo de ello se ve reflejado en la obra del músico Don Drummond, un trombonista insigne del movimiento ska. Drummond se inició en la escuela católica Alpha Boys de Kingston y fue uno de los fundadores del grupo Skatalites. A lo largo de su carrera musical gravó varios álbumes en donde el trombón es el instrumento solista. De este mismo modo lo hizo su compañero de la escuela Alpha Boys Johnny “Dizzy” Moore con la trompeta. Dizzy también hizo parte del inicio de Skatalites y de las agrupaciones Soul Brothers, Soul Vendors, The Tamblins y Tony Dacosta. Dizzy grabó el álbum *Something Special* en donde el sonido de su trompeta destaca gracias a su virtuosismo. Otros compañeros de Skatalites que también grabaron álbumes y versiones destacando su instrumento principal fueron Tommy McCook y Roland Alphonso con el saxofón y Winston Wright con los teclados (Moskowitz, 2006).

Bambuco - camino bambuquero

Un poco de historia.

Uno de los sucesos que más tienen en común las músicas tradicionales del mundo es que en la mayoría se desconoce exactamente su origen y en algunos incluso sus lugares específicos de creación. El bambuco no es la excepción y la mayoría de los registros que se encuentran, no tienen la suficiente rigurosidad investigativa para validar su certeza. Sin embargo, el investigador se vale de estos aportes para elaborar una conclusión partiendo de algunos autores que se han dedicado a “escarbar” la historia del bambuco.

Se encontró que dos investigaciones de los autores Manuel Bernal (2004) y Jesús González (2007), tienen semejanza en el hecho de que probablemente el punto de partida del bambuco se dio en el departamento del Cauca, más específicamente de la cultura indígena Nasa siendo este un género representativo de esta comunidad.

También se encuentran varias hipótesis en investigaciones de diferentes autores que ubican los orígenes del bambuco en lugares y momentos muy diferentes. Una de ellas es la expuesta por el célebre escritor Jorge Isaacs (1837 – 1895) en su novela *María*, en donde le otorga al bambuco un origen africano, traído por los primeros esclavos de lo que para Isaacs era un país, pero en realidad es una región del África occidental llamada Bambuk. Esta hipótesis no fue muy aceptada por los músicos, pues al ellos estar inmersos en sus melodías, ritmos y armonías, los lleva a proponer que su origen es colombiano y que resulta de la mezcla de músicas extranjeras y locales, donde el elemento español era el más evidente de los elementos extranjeros. A esta hipótesis se le opondría otra de la mano de José Caicedo y Rojas y su círculo de intelectuales que con una idea civilizadora y euro-centrista declaran que el bambuco es simplemente una degeneración grosera del baile y el canto español (González, 2007).

Estas hipótesis sean aceptadas o no, carecen de documentos que validen su veracidad. Es complejo demostrar del origen y existencia del bambuco incluso en el periodo de la independencia, pues la mayoría de los registros y menciones son escritos después de 1840, época en donde se empieza a crear la idea de nacionalidad (Cruz, 2002).

Sin embargo, en algunas investigaciones históricas se encuentran extractos en donde se hace mención del bambuco por actores importantes de la independencia, comisionados e ilustres personajes refieren al bambuco en sus cartas y diarios. Tal vez la mención más antigua registrada hasta el momento es una carta del 6 de diciembre de 1819 que el general Francisco de Paula Santander (1792 – 1840) escribe a su subalterno el general Joaquín París (1795 –

1868) invitándole, entre otras actividades, a que bailara el bambuco ya que se encontraba en ese momento en Popayán.

Otro suceso histórico en esta época es la batalla de Ayacucho sucedida en 1824. Algunos textos de historia afirman que los bambucos *La Guaneña* y *El Miranchurito*, animaron al ejército libertador para obtener la victoria bajo el mando del general Córdoba. Aunque no hay documentos que puedan constatar oficialmente el hecho de que fueron realmente estos bambucos aliciente del ejército, este suceso nos acerca a la existencia e importancia del bambuco en la época de la independencia hispanoamericana (González, 2007).

Otros datos registrados a finales del S.XIX nos cuentan sobre la importancia del bambuco en los círculos sociales del territorio nacional. El señor Bernardino Torres Torrente en el año 1875 describe una tertulia familiar en la cual las personas reunidas “formaban rueda con los peones i las mujeres del servicio, i por turno, cada uno echaba un cuento; o bien al compás del galerón, del torbellino o del bambuco...” (como se cita en Cruz, 2002, p.225). Cinco años más tarde el comisionado argentino Miguel Cane, describe una situación muy similar en donde un grupo se reúne alrededor de un tiple para cantar una melodía de bambuco.

Figura 6

El Bambuco-Bogotá. Ramón Torres Méndez.



Nota: grabado del artista Ramón Torres, creado aproximadamente en el año 1860.

Tomado de Banrepcultural (<https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/el-bambuco-bogota-ap1332>)

Para la historia de la MAC el bambuco es tal vez el más querido y atesorado, pero no significa que sea el más importante, pues otros géneros se desarrollaron junto a él y todos son parte importante de esta gran familia. A finales del siglo XIX la MAC entra en su periodo nacionalista, en donde experimenta un proceso que la lleva a pasar de la cultura popular a la de elite, en donde se convierte en una expresión vernácula popular, típica y símbolo de nacionalidad ya que en ella se encuentra una exclusividad patrimonial (Cruz, 2002).

La intervención del romanticismo en la idea nacionalista fue muy importante ya que se buscaron los valores culturales hasta su origen más primitivo. Esto contribuye a destacar sentimientos de nostalgia que se asocia con la tragedia del amor, de la vida y la idea de la realidad campesina (Ochoa, 1997). Con este nacionalismo romántico nace la idea de academizar la música nacional, lo que lleva a ampliar el repertorio no solo con bambucos, pasillos y demás, sino con obras de músicos como Beethoven, Mozart, Brahms, Schubert, etc. Esto de la mano del destacado bandolista Pedro Morales Pino quien adquiere un pensamiento academicista de influencia europea obtenido en su paso por la Academia Nacional (León, 2003).

La MAC pasa entonces a adquirir un valor simbólico en la idea nacional de las comunidades campesinas, de la clase media y alta urbana del territorio, permitiendo así que el bambuco se posicione como uno de los géneros más importantes en Colombia y de este modo, comienza a darse la profesionalización de las prácticas musicales, lo que conlleva a que sus intérpretes se interesen por escribir obras para piano, grupos de cámara de cuerdas pulsadas y tomando formas bi o tripartitas, logrando así la aceptación del bambuco y toda la MAC a los salones de concierto (Bernal, 2004; Ochoa, 1997).

Este traslado a los salones de concierto, permite el paso del bambuco y las demás expresiones de la MAC a un periodo moderno, en donde se evidencian las exploraciones de jóvenes que desde los años 90, se interesan por la sonoridad del folclor fusionándose con otros géneros de manera bastante espontánea (Santamaría, 2007). En los bambucos instrumentales los nuevos compositores, arreglistas e intérpretes desarrollan exploraciones que propician la fusión con otros géneros como el jazz, el rock y otras músicas populares latinoamericanas e incluso algunas de las catalogadas como *world music* (Bernal, 2004)

En este sentido, las exploraciones de los nuevos artistas recrean la MAC como parte de un proceso de revalorización de su propia cultura y manifestando desde su mirada su sentido de pertenencia (Camargo et al., 2017). Por lo tanto, la música colombiana suena hoy muy diferente a como sonaba en los inicios de los años 50, con grandes cambios instrumentales e importantes cambios en el repertorio de lenguajes y recursos técnicos usados por los artistas

(Santamaría, 2007). Un ejemplo, solo por mencionar uno de los tantos que se pueden encontrar, es el trabajo del compositor Héctor Fabio Torres (1960) quien fue nominado al gran premio Mono Núñez de la versión número XXI con una obra que se escribió en base a los modos eclesiásticos y los ritmos andinos colombianos en una suite barroca denominada *Suite Modal* para un formato de cuarteto conformado por dos bandolas, tiple y guitarra (Mantilla, 2012).

Organología y formatos.

En cuanto a los instrumentos y el tipo de agrupaciones que se conforman alrededor del bambuco y las demás expresiones de la MAC, se observa que pueden variar según la región y cultura. En el ámbito vocal, se observan interpretaciones por solistas, duetos y coros a capella. Por parte de la música instrumental se destacan conjuntos como chirimías, estudiantinas, bandas, grupos, tríos instrumentales e instrumentos solistas (Ochoa, 1997).

Algunos de estos formatos instrumentales se conforman por instrumentos idiófonos, membranófonos, cordófonos, aerófonos y electrófonos. Los cuales se pueden clasificar según su organología. Uno de ellos es el formato de banda, dividido en banda de vientos y banda papayera que cuentan con: bombo, platillo, redoblante, clarinete, trompeta, saxofón, (fiscorno, tuba, corno y trombón que se adicionan en el formato banda de vientos). También encontramos agrupaciones como estudiantinas, tríos, cuartetos y quintetos los cuales se conforman por tiple, guitarra, bandola, flauta y en la cuerda de percusión por tambora, esterilla, ciempiés, chucho, carángano y puerca. Otras de las agrupaciones destacadas de la zona andina son las chirimías, las cuales están conformadas por bombo, guacharaca, mates o guaches, redoblante y flautas de carrizo (Rodríguez et al., 2009).

Algunos instrumentos y formatos consolidan mejor la idea de identidad nacional o sentimiento nacionalista, esto influye a la implementación de determinada organología y formatos en el bambuco y en la MAC en general. Gracias a este deseo de llevar estas expresiones a los salones de concierto y que estas se legitimen como músicas e instrumentos nacionales, el trío típico andino (bandola, guitarra y tiple), se volvió un emblema relacionado directamente con la identidad nacional (González, 2007).

Figura 7

Trio Morales Pino – Vol. IV



Nota: portada del álbum Trio Morales Pino-vol. 4 donde aparecen el tiple, la guitarra y la bandola. Tomado de Discogs (<https://www.discogs.com/es/release/10702391-Trio-Morales-Pino-Vol-IV>)

A raíz de lo anterior, en la época nacionalista se consolidan distintos formatos instrumentales como la Lira Colombiana, que fue un modelo para las siguientes agrupaciones como: la Lira Antioqueña, la Estudiantina Añez, la Estudiantina Tucci o Conjunto Colombiano Tucci, el Conjunto Granadino, la Estudiantina Barranquilla, la Estudiantina Iris, el Conjunto Luis A. Calvo, el trio de los Hermanos Hernández y Arpa Colombiana las cuales fueron agrupaciones destacadas de esta época que incluían los instrumentos bandola, tiple, guitarra, contrabajo, violín y flauta, cada una organizándolos de diferentes formas y formatos, quitando o duplicando alguno de estos instrumentos. Cabe mencionar que en algunas de estas agrupaciones se incluía ocasionalmente instrumentos como la vihuela y la mandolina (León, 2003).

Figura 8

Meliton Rodríguez (1900). *La "Lira Colombiana"*



Nota: tomado del Fondo Archivo del Patrimonio Fotográfico y Fílmico del Valle del Cauca (<https://audiovisuales.icesi.edu.co/audiovisuales/handle/123456789/32054>)

Estas inclusiones de instrumentos ajenos a la interpretación tradicional del bambuco incentivaron a los intérpretes actuales a incorporar en sus formatos instrumentos de todo tipo de formas, tamaños y sonoridades. Dichas incorporaciones de instrumentos también se plantearon desde el intercambio cultural, incorporando instrumentos de otras culturas a algunas agrupaciones que tienen en su repertorio géneros de la MAC como el bambuco.

En la investigación que realiza José Revelo (2012) sobre el maestro León Cardona García, este comenta que Cardona es uno de los mejores intérpretes del país, por su impecable ejecución de la guitarra acústica y eléctrica. Este incorpora la guitarra eléctrica en sus interpretaciones de bambuco y otros géneros de MAC. Las incorporaciones de este tipo de instrumentos motivan a los intérpretes a conformar ensambles con formatos no tradicionales. Es este el caso del Ensamble Tríptico, agrupación que incluye una bandola electroacústica en un formato no tradicional (Contreras, 2016) complementado por piano, bajo y batería.

Existen también agrupaciones que, en su conformación adicionan otros instrumentos no tradicionales junto al tiple, la bandola y la guitarra. Es este el caso del Ensamble Cruzao, conformado por flauta, guitarrón, bandola, tiple y percusión clásica, latina y folclórica (Giraldo, 2014). Se encuentran por otra parte agrupaciones que no incluyen ninguno de los instrumentos

de los conjuntos tradicionales como lo es Guafa Trío, el cual está integrado por una flauta traversa, un cuatro llanero y un contrabajo (Santamaría, 2007).

Lo estilístico interpretativo.

Algunos aportes investigativos nos brindan una idea de las características formales del bambuco más destacadas. Estos investigadores analizan en sus trabajos algunas de las particularidades que le dan al bambuco su sonoridad y su forma de interpretación. Por ejemplo, en la parte melódica, la estructuración de frases cada cuatro compases con una cesura de articulación entre el segundo y tercer compás llamada síncopa caudal la cual produce un retraso melódico en el cambio de armonía y de compás. También su carácter polimétrico en donde sucede la superposición rítmica y melódica de duraciones binarias y ternarias. Se presentan a menudo síncopas caudales (González, 2007; Ochoa, 1997). Estas características formales son las más recurrentes en el estilo tradicionalista, las cuales debido a la popularización de la MAC en la primera mitad del siglo XX se constituyen como cánones populares sobre cómo debía sonar el bambuco, relacionándolos también con el sentimiento nacionalista. Estos cánones ocasionan que, en el circuito de los festivales más importantes de MAC, los defensores del tradicionalismo se aferren a la idea de escuchar las obras que se hicieron populares durante este periodo e interpretadas idénticamente como se hizo entonces.

A raíz de este suceso se desarrolla un movimiento en un círculo de músicos del país. Arreglistas, compositores e intérpretes portadores de nuevas sonoridades que desarrollan búsquedas, sobre todo personales, en las que se evidencia la mezcla de la MAC con géneros transnacionales como el jazz, rock, bossa nova y demás géneros populares. Es aquí donde se genera una discusión con los tradicionalistas ya que estos nuevos artistas rompen con la sonoridad “correcta” del bambuco y las demás expresiones de la MAC, al proponer una redefinición de lo que también es parte de ellos. Lo cual genera el rechazo que se fundamenta en ese sentir nacionalista basado en la idea colonialista (Ochoa, 1997).

Para los nuevos compositores es la fusión entre lo local y lo foráneo la que genera el tránsito por fuera de las ideas tradicionalistas y sus reglas, lo cual provoca esta discusión entre lo tradicional y lo moderno en la MAC. Un ejemplo de esto se evidenció en el Festival del Mono Núñez de año 2001, en donde la interpretación de una obra llamada *Amanecer* de la agrupación Puerto Candelaria fue interrumpida con gritos tras una reacción negativa del público al manifestar que eso no era música andina al escuchar una interpretación “jazzística” lejos de lo formal y tradicional que supone este género andino (S. García, 2019).

Marco metodológico

Enfoque cualitativo

En la segunda mitad del siglo XIX se pueden rastrear los orígenes antropológicos de la investigación cualitativa en donde los investigadores acumulaban datos etnográficos a partir de informes de viaje realizados por misioneros y maestros para documentar la visión evolucionista de distintas formas culturales y humanas. Recientemente el ámbito de las ciencias sociales ha sido testigo del desarrollo de la investigación cualitativa como un nuevo paradigma en donde es posible generar conocimiento desde las experiencias de personas y grupos sociales que no son medibles, pero aportan al conocimiento de la experiencia humana y sus fenómenos sociales. De esta manera la investigación cualitativa se ocupa de la construcción del conocimiento de la realidad social y cultural desde el punto de vista de sus participantes (Balcázar et al., 2013).

Esta puede entenderse como una categoría de diseños de investigación que, por medio de observaciones como entrevistas, narraciones, notas de campo, etc. Logran extraer descripciones del objeto de estudio (Herrera, 2017). Estos métodos de recolección no están estandarizados y generalmente varían en su forma para cada investigación. Su objetivo es recolectar las perspectivas y puntos de vista de los participantes incluyendo sus emociones, prioridades, experiencias, significados y otros aspectos más subjetivos.” todo individuo, grupo o sistema social tiene una manera única de ver el mundo y entender situaciones y eventos, la cual se construye por el inconsciente, lo transmitido por otros y por la experiencia, y mediante la investigación, debemos tratar de comprenderla en su contexto” (Hernández et al., 2016, p. 9).

Esta manera única de ver el mundo es comprendida por el investigador o investigadora en el momento que realiza una inmersión inicial en el campo lo cual significa sensibilizarse con el entorno en el cual se llevará a cabo la investigación. Es importante para la investigación identificar informantes que contribuyan con datos y guíen al investigador y este pueda compenetrarse con el entorno, además de verificar la factibilidad del estudio. Así mismo el investigador o investigadora plantea un problema sin seguir un proceso definido claramente, por consiguiente, sus planteamientos iniciales no son tan específicos como lo serían en el enfoque cuantitativo y las preguntas de investigación no siempre se han conceptualizado ni definido completamente, siempre están en función de modificarse. Por este motivo, para el desarrollo de la investigación es importante desarrollar preguntas e hipótesis antes, durante o después de la recolección y el análisis de los datos, de esta manera se puede descubrir cuáles son las preguntas de investigación más relevantes e ir perfeccionándolas. Esta dinámica de indagación se mueve en dos sentidos, uno es los hechos y otro su interpretación. Dicho

movimiento es un proceso cíclico en el que la secuencia no siempre es la misma, esta varía con cada estudio (Hernández et al., 2016).

Algunas de las preguntas que surgen sobre las experiencias, vivencias, percepciones, sentimientos y emociones de las personas son: ¿Qué piensa realmente la gente sobre una situación concreta?, ¿Cómo vive o experimenta un cambio en sus hábitos y costumbres?, ¿cómo se siente ante los cambios que se generan en el entorno?, ¿cómo sería o fue su participación en determinada situación de compra, consumo, desuso? Aquí la información cualitativa es la que contribuye a responder este tipo de preguntas en una investigación (Balcázar et al., 2013). Por consiguiente, el enfoque de esta investigación es cualitativo, debido a que el producto final depende de las reflexiones que se conciben en el proceso investigativo y de la forma como los diferentes elementos y conceptos de esta investigación se fusionan.

Tipo de investigación. Investigación-creación

De acuerdo con algunos autores e investigadores expertos en este concepto, la investigación artística es un nuevo paradigma de investigación creación con el objetivo de transformar los modos de enseñanza en el ámbito de las artes y las academias de arte (Daza, 2009; López & San Cristóbal, 2014). Este concepto de investigación-creación es presentado por los organismos europeos partiendo de la idea de que la practica artística se sitúa dentro de los sistemas institucionales de educación y gestión del conocimiento y en los programas de estudios superiores. Por otra parte, en Canadá antes que Europa, la investigación-creación ya contaba con programas universitarios, financiamiento y una abundante producción. Por parte de los estados unidos, la situación es compleja pues en sus universidades los programas de investigación-creación no cuentan con el rango de PhD o doctorado, a diferencia de las áreas como la teoría musical, etnomusicología y musicología que si disfrutan de este rango (López & San Cristóbal, 2014).

En Colombia, la discusión sobre la investigación-creación o investigación artística comenzó a aparecer en las discusiones del Ministerio de Educación Nacional desde el 2013. El objetivo de las universidades que imparten enseñanzas artísticas a nivel superior es integrarse al sistema de gestión y financiación para la investigación científica del país. Un logro enorme fue el hecho de que en el año 2014 la investigación-creación fue reconocida por Colciencias como tipología de investigación (Elsa & Ballesteros, 2018; López & San Cristóbal, 2014).

Algunos de los propósitos de la investigación-creación en el campo del arte son: generar debate en la comunidad académica y científica sobre la generación de conocimiento desde el campo de las artes, contribuir al fortalecimiento de la comunidad académica artística,

generar apropiación por parte de la comunidad artística de la investigación-creación como método investigativo propio ya que en ella se toman métodos de investigación de las ciencias sociales, y por último ampliar el conocimiento por medio de un planteamiento original que articule saberes que se registran en los procesos de creación para lograr transformaciones en el entorno actual del ser humano y así responder preguntas pertinentes para el ámbito de la investigación artística en un contexto político y académico (Daza, 2009; Elsa & Ballesteros, 2018). Por lo tanto, este proyecto se inscribe en el concepto de investigación-creación con el objetivo de generar nuevo conocimiento en el entorno investigativo de la práctica creativa logrando así contribuir a la experiencia humana y, como elemento principal, producir una creación.

Diseños de investigación

Para una mejor comprensión y apropiación de los géneros musicales que se van a trabajar en la fusión de la presente investigación, se acudirá a una revisión y recolección de información en donde los documentos se enfocan en su mayoría hacia el análisis de géneros populares como lo son el ska y el bambuco, los cuales se trabajan en este proyecto. Por ende, el investigador realizará una aproximación a la definición de algunas características musicales para poder analizar e interpretar los hallazgos de la investigación y así lograr relacionar o contrastar las diferentes perspectivas existentes en diferentes investigaciones sobre los géneros musicales trabajados en la presente investigación.

Por otra parte, para la investigación artística el papel del artista-investigador es muy importante, también lo son las observaciones, análisis, registros, evaluaciones y todo el cúmulo de acciones que este desarrolla en la investigación. Ese espacio metodológico de acciones autorreflexivas en la investigación artística suele acudir a la noción antropológica de autoetnografía y es este el método o instrumento de recolección de información seleccionada en este proyecto, en la cual el investigador puede describir y analizar sistemáticamente la experiencia de las experimentaciones entre los géneros ska y bambuco para comprender como trabajar con las características de los géneros mencionados para realizar una fusión musical.

Asimismo, en este momento de análisis de la investigación artística es necesario documentar procesos y momentos creativos que se han de detallar. Esa documentación se realiza por medio del recurso de la autoetnografía informadora en donde la indagación resultante de la experimentación tiene el mismo rango y pertinencia que las lecturas de libros, entrevistas, observaciones y su modo de operación es analítico, con el objetivo de reflexionar sobre las acciones experimentales y crear conocimiento a partir de ellas.

Tomando como referencia las estrategias usuales de la autoetnografía en antropología y ciencias sociales, López Cano y San Cristóbal (2014) proponen algunas tareas autoetnográficas para emplear en la investigación artística y de esta manera recolectar datos pertinentes para esta. La tarea de investigación autoetnográfica utilizada en este proyecto es la autoobservación la cual es el equivalente de la observación participante de los métodos cualitativos académicos, pero referida al propio sujeto que realiza la observación. Por consiguiente, en la autoobservación de la presente investigación se utiliza la estrategia de autoobservación indirecta por acción en donde luego de registrar en audios y partituras las experimentaciones del investigador, estas se analizan detalladamente realizando notas, haciendo reflexiones y problematizando lo observado para intentar aprender o intervenir en ellas.

La experimentación en el presente proyecto corresponde a la observación controlada en situación de laboratorio de una muestra de la realidad que se quiere estudiar. En este caso esa realidad concierne a la fusión musical entre el ska y el bambuco. La categoría elegida para esta investigación es el experimento exploratorio que responde a la pregunta ¿qué tal si fusionamos los elementos musicales del ska y del bambuco para crear una fusión? En el siguiente cuadro se expone la línea de trabajo desde el enfoque hasta los procesos finales de autoetnografía en esta investigación.

Figura 9

Línea de trabajo para la etapa autoetnográfica



Diseño de herramienta

Para la recolección de información a partir del diseño autoetnográfico, se optó por la realización de experimentos exploratorios los cuales son analizados por medio de la estrategia de registro autoobservación indirecta por acción en donde se registra en audio las acciones artísticas de los objetos de estudio y después se analizan detalladamente haciendo reflexiones y problematizando lo observado. El modelo de recolección usado se presenta a continuación y los resultados y observaciones de todos los experimentos se pueden encontrar en los anexos del presente proyecto.

Tabla 1

Experimentaciones entre MAC y ska

Experimento	Fecha y lugar	Resultado	Observaciones
01.			
02.			
03.			
04.			
...			

Categorías de análisis

En la investigación con enfoque cualitativo la categorización es una parte esencial para el análisis e interpretación de los resultados. Por consiguiente, las categorías se constituyen en alternativas para clasificar o codificar un término con el objetivo de no de no generar confusiones a los fines de determinada investigación. En dichas alternativas serán clasificados los elementos que son sujetos de estudio también llamados unidades de análisis (Romero, 2005).

En las siguientes tablas se organizan las dos categorías con sus respectivas unidades y en algunos casos surgen subcategorías de las unidades de análisis en la presente investigación.

Tabla 2*Primera categoría de análisis y sus unidades*

1. Características musicales			
Ska		Bambuco	
Contratiempo (off beat)	Improvisación	Síncopa caudal	Polirritmia

Tabla 3*Segunda categoría de análisis y sus unidades*

2. Práctica musical			
Experimentación			
Fusión musical		Composición	
Ska y bambuco		Ska y bambuco	
		Suite	Contrafact

Ruta metodológica

La ruta metodológica define el camino a seguir en el desarrollo del proyecto y presenta el sentido lógico que este tomará para de esta forma contribuir al cumplimiento de los objetivos y metas planteados en este. Para la presente investigación la ruta metodológica se divide en tres etapas: fundamentación, autoetnografía y creación. Asimismo, esta ruta contiene las diferentes fases en donde se desarrollan las acciones que hacen parte de las etapas mencionadas.

Tabla 4*Etapas y fases de la presente investigación.*

Etapa	Fases
Fundamentación	1 comprensión de los elementos seleccionados en esta investigación del ska: contratiempo e improvisación. 2 comprensión de los elementos seleccionados en esta investigación del bambuco: polirritmia y síncopa caudal.
Autoetnografía	3 experimentaciones con los elementos seleccionados del ska y del bambuco y análisis de estas (autoobservación).
Creación	4 composición de los 3 movimientos de la <i>Suite skambuquera</i> .

Desarrollo metodológico

Etapa fundamentación

En esta etapa se referencian las características musicales que el investigador seleccionó para realizar las experimentaciones y lograr una fusión con elementos presentes en los géneros ska y bambuco. En dicha fundamentación se realizó una revisión del material documental disponible que contribuyó a la elección de las características musicales de los géneros mencionados. Las investigaciones revisadas son: *La guitarra eléctrica en el ska. El ska como herramienta pedagógica hacia el mundo de la guitarra eléctrica* de Juan Pablo Vallejo (2018). Otro documento es *Adaptación e interfluencia de sonoridades propias del formato big band y el género ska* de Juan Manuel Gualteros (2017). También la investigación titulada *Composición de dos canciones y dos arreglos género ska y reggae* de Jhonatan Rodríguez (2023). Por parte del material del bambuco se revisó la investigación titulada *“No doy por todos ellos el aire de mi lugar”. La construcción de una identidad colombiana a través del bambuco en el siglo XIX* de Jesús Emilio González (2007) y el documento *Rítmica del bambuco en Popayán* de Carlos Miñana (1987).

Fase 1 – contratiempo e improvisación en el ska

Una de las características más comunes que se presenta en el género ska y que el investigador seleccionó para el trabajo de fusión musical es el contratiempo. Al ser el ska un género más moderno que el bambuco se puede rastrear con mayor exactitud los sucesos que promovieron su origen. Uno de estos, quizás de los más importantes, es el contratiempo, el cual identificó a la música jamaicana de la del resto del mundo y se convirtió en la fórmula con la cual los músicos de la isla crearon otros géneros aparte del ska como el rocksteady y el reggae. Es entonces el contratiempo también llamado off beat el cual el investigador seleccionó para el trabajo de fusión musical. Esta característica se evidencia en el nivel rítmico – armónico en donde se ejecuta un patrón constante que destaca los tiempos débiles del compás y es precedida por un silencio de la misma duración. Los instrumentos que comúnmente ejecutan el contratiempo en el ska son la guitarra eléctrica, el piano y en la batería el hi-hat.

Figura 10

Contratiempo común en el acompañamiento del ska.

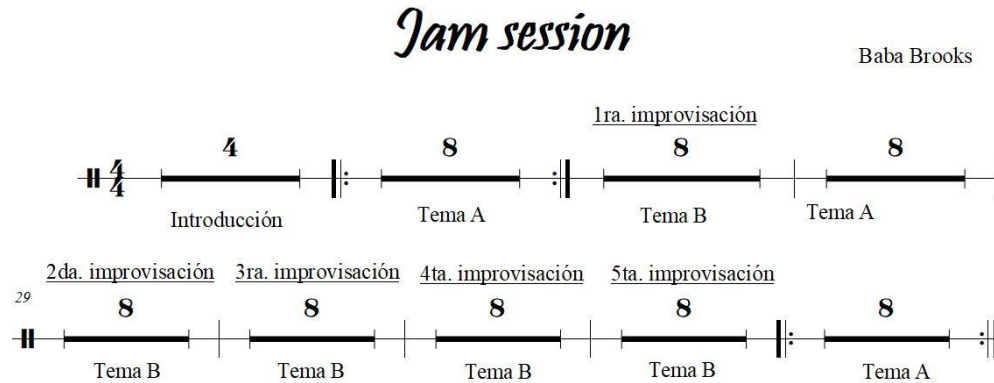
The image shows a musical score for ska accompaniment in 4/4 time, featuring a common off-beat. The score is divided into three staves: Electric Guitar (top), Piano (middle), and Percussion (bottom). The Electric Guitar and Piano parts use a common off-beat pattern, while the Percussion part uses a different off-beat pattern. The key signature is one flat (Bb).

Este proceso de surgimiento del ska en Jamaica, también se vio influenciado por la popularidad que poseía el r&b y la tendencia de los músicos de interpretar standards de jazz. Por este motivo el ska tomó elementos como la improvisación la cual se convirtió en una característica importante de las obras instrumentales de la primera ola. Por consiguiente, dentro del formato instrumental, la sección de vientos era la encargada de suplir el componente melódico en su mayoría, esto permitió que se ejecutaran improvisaciones por los instrumentos que integran la sección de vientos, mientras que la guitarra eléctrica, el bajo y el piano tenían intervenciones melódicas pequeñas de poco protagonismo pues su papel principal era el acompañamiento rítmico – armónico.

La existencia de la improvisación en el ska permitió que usualmente la obra se desarrollara dentro de la forma A – B en donde A desarrollaba el tema principal y B contenía las improvisaciones. Esto generó la necesidad de repetir B varias veces para que la mayoría de los instrumentos melódicos tuvieran la opción de ejecutar una improvisación. Un ejemplo de lo mencionado anteriormente se evidencia en temas como *Independence ska*, *Jam session* y *Faberge* del artista de la primera ola del ska Baba Brooks (Gualteros, 2017; Rodríguez, 2023; Vallejo, 2018).

Figura 11

Forma de la obra Jam session

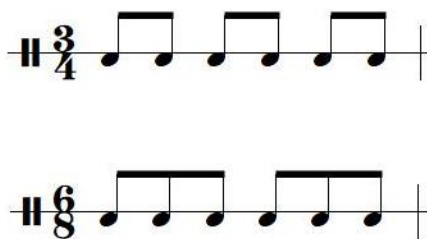


Fase 2 – polirritmia y síncopa caudal en el bambuco

Para continuar con la elección de características musicales a continuación, se referencian las características seleccionadas para esta investigación del género bambuco. Una de las características más comunes que se presenta en este género es la polirritmia. Es esta una característica métrica que se distingue por utilizar de forma simultánea los compases de 3/4 y 6/8. Por consiguiente, esta estructura común del bambuco presenta posibilidades rítmicas que se ajustan en compases ternarios simples y binarios compuestos los cuales se alternan continuamente formando una hemiola.

Figura 12

Polirritmia en el bambuco



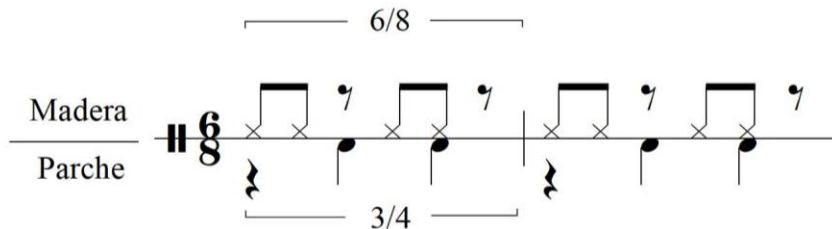
Nota: grafico realizado a partir de las investigaciones de C. Miñana (1987) y J. González (2007).

Esta hemiola o alternancia de compases se presenta en dos niveles. El primero es a nivel melódico en donde usualmente prima el compás de 6/8 alternando ocasionalmente con el compás de 3/4. El segundo es el nivel percutivo en donde algunos instrumentos utilizan más el compás de 3/4 y otros el de 6/8. Sin embargo, hay instrumentos de percusión como la tambora

que usualmente emplean los dos tipos de compas en simultaneo en donde se ejecuta el compás de 6/8 en la madera y el de 3/4 en el parche.

Figura 13

Ritmo tambora en el bambuco



Nota: grafico realizado a partir de las investigaciones de C. Miñana (1987) y J. González (2007).

Por otra parte, existe otra característica común en el bambuco seleccionada para este trabajo de fusión musical y es la síncopa caudal. Teniendo en cuenta que en el nivel melódico usualmente prima el compás de 6/8, es posible identificar una estructura rítmico-melódica que radica en la existencia de la síncopa generada por la unión de la última corchea del compás con la primera del siguiente por medio de una ligadura. Esto provoca un efecto de desplazamiento del pulso débil del compás.

Figura 14

Síncopa caudal en el bambuco

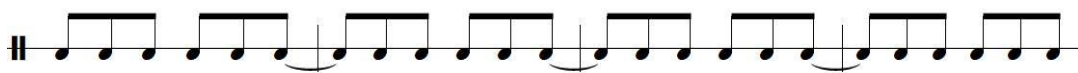


Es necesario mencionar que en ocasiones la síncopa caudal se grafica substituyendo su segunda corchea ligada por un silencio. Esta variación de la síncopa caudal se utiliza como recurso interpretativo cuando las notas se atacan en staccato. Asimismo, es posible reconocer la existencia de dos tipos de uso común de la síncopa caudal. El primero es el caso en donde está presente en una secuencia de un compás y el segundo es donde está presente en cada dos compases. El segundo tipo es el más común en los bambucos (González, 2007; Miñana, 1987).

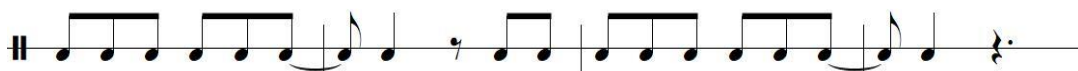
Figura 15

Usos comunes de síncopa caudal

Síncopa caudal cada compás



Síncopa caudal cada 2 compases



Etapa autoetnografía

En esta etapa el investigador acude a la autoetnografía como instrumento de recolección de información. En dicho instrumento el investigador describe y examina sistemáticamente la experiencia de las experimentaciones realizadas entre el ska y el bambuco para comprender como trabajar con las características de los géneros mencionados y de este modo lograr una fusión musical. Este análisis sistemático se realiza desde la tarea de investigación autoetnográfica de la autoobservación en donde se reflexionan y problematizan los experimentos entre ska y bambuco para aprender o intervenir en ellos. A continuación, se referencian cronológicamente los experimentos más importantes para este proceso autoetnográfico.

Fase 3 – experimentación y análisis

El primer acercamiento en esta búsqueda de fusión musical surge desde una inquietud que motivó al investigador a realizar un ejercicio de experimentación en donde el objetivo se centraba en responder a la pregunta ¿Cómo sonaría un tema de MAC en ska? Ya que como se ha comentado anteriormente⁷ estos son dos círculos musicales en donde el investigador se mueve continuamente. De este modo se inicia el trabajo experimental que proporciona como resultado una versión del pasillo de Terig Tucci, Anita la bogotanita en el cual se ajustan las melodías rítmicamente para poder acomodarlas en un compás de 4/4 y así poder ejecutar el acompañamiento a contratiempo típico del ska. En esta experimentación se utilizó un formato instrumental de ska con la diferencia de que el tiple reemplaza a la guitarra eléctrica.

⁷ En el apartado Delimitación, se hace referencia sobre la cercanía del investigador con los géneros ska y bambuco.

Figura 16

fragmento de Anita la bogotanita rude. Experimento #1.

Score

Anita la bogotanita rude

Terig Tucci
Ver: Juandi Beltrán

26/07/2020
Floridablanca, Santander.

Experimento #1

Sax alto

Sax tenor

Trompeta

Trombon

Tiple

Bajo

Nota: escuchar en: https://youtu.be/_uGkiZILHgE

El resultado de esta primera experimentación fue óptimo ya que alcanzó e incluso superó las expectativas del investigador. Se puede concluir que es posible adaptar un pasillo al género ska haciendo algunas modificaciones en la duración de las notas que hacen parte de la melodía para acomodarlas a un compás de 4/4. Por consiguiente, el anterior experimento representó el principio de una búsqueda de fusionar la MAC con el ska.

En esta búsqueda de fusión musical, sucedió que al principio de esta investigación se optó por tomar obras instrumentales como referencia y así experimentar con elementos musicales de los géneros de la MAC y el ska. De esta manera se dieron las siguientes experimentaciones en las cuales la idea central consistió en tomar como punto de partida la melodía y armonía de obras existentes. Así sucedió en el experimento #3 en donde se toma como referencia la primera parte del bambuco *Bachué* de Francisco Cristancho y se adapta al ritmo ska en donde de nuevo se ajustan las melodías rítmicamente para poder acomodarlas en un compás de 4/4 y así poder ejecutar el acompañamiento a contratiempo típico del ska. En este caso el formato fue bandola, tiple y bajo en el cual el tiple presenta el acompañamiento armónico, el bajo se mueve por terceras y también presenta cromatismos y la bandola es la encargada de la melodía.

Figura 17

Fragmento del experimento #3.

Score

Bachueskando

Experimento #3

A partir del bambuco
Bachué de Francisco Cristancho
Ver: Juandi Beltrán

4 de octubre del 2021.
Bogotá, Cundinamarca.

Moderato

Bandola

Tiple

Bajo

Nota: escuchar en: <https://youtu.be/qxnAVJW8GaQ>

El resultado del experimento #3 fue bueno, pues es posible reconocer la referencia del bambuco *Bachué* de Francisco Cristancho en el cual se toman los motivos melódicos característicos de la primera parte y se desarrollan melódicamente de forma distinta. En cuanto al ritmo y acompañamiento es posible reconocer el género ska debido al contratiempo en el acompañamiento armónico. Por otra parte, este experimento fue presentado en la asignatura *Taller proyecto I* de la Universidad Pedagógica Nacional con la maestra Bibiana Delgado en la cual se reflexionó sobre el objetivo de los experimentos. De esta reflexión en clase surge la siguiente pregunta: ¿la intención es que se reconozca la referencia o que se componga un tema de ska con estilo propio sin demasiada referencia?

Gracias a esta reflexión, la siguiente experimentación consistió en trabajar una composición sin tomar como referente melodías de obras conocidas. Por consiguiente, la composición del experimento #4 es del investigador y se divide en dos partes. La primera parte es una obra corta perteneciente al género bambuco la cual establece un compás de 6/8 y en donde se utilizó un formato de dos tiples en el cual uno acompaña armónicamente y el otro presenta la melodía. Este experimento fue pensado para ser adaptado al género ska y es la primera composición en este proceso de experimentación.

Figura 18

Fragmentos del experimento 4

Score *Composición A (bambuco)* Juandi Beltrán
Experimento #4.1 11 de octubre del 2021.
Floridablanca, Santander.

Moderato

Tiple 1

Tiple 2

Score *Versión ska de composición A* Juandi Beltrán
Experimento #4.2 11 de octubre del 2021
Floridablanca, Santander.

Moderato

Tiple 1

Tiple 2

Nota: escuchar composición A (bambuco) en: <https://youtu.be/99L0zhzZQkQ>

Versión ska de composición A en: <https://youtu.be/K4nCWREDnGs>

La adaptación de esta pequeña composición consistió en alterar la duración de las notas de la melodía para ajustarlas en un compás de 4/4 como se realizó en anteriores experimentos. En la anterior figura (#17) se aprecia dicho ajuste rítmico en las notas de la melodía y el acompañamiento a contratiempo típico del ska.

Luego de experimentar con distintos géneros pertenecientes a la MAC como el pasillo y la danza (ver anexo experimentos #1, 2 y 5), el investigador decide en este momento del proceso delimitar la experimentación y solo enfocar la búsqueda de la fusión musical con los géneros ska y bambuco. Dicho esto, el experimento #6 consta de dos partes. La primera es una pequeña composición de un bambuco en 6/8 en un formato de dos tiples y la segunda es su adaptación de esta al género ska. Sin embargo, esta experimentación tiene un resultado muy parecido a anteriores experimentaciones pues la adaptación se realiza gracias al ajuste rítmico de las notas de la melodía a un compás de 4/4 y el acompañamiento típico del ska como se ha realizado en los primeros experimentos.

Figura 19

Fragmentos del experimento 6

Score *Composición C (bambuco)* Juandi Beltrán
Experimento #6.1 5 de junio del 2022
Bogotá, Cundinamarca

Allegro

Score *Versión ska de composición C* Juandi Beltrán
Experimento #6.2 5 de junio del 2022
Bogotá, Cundinamarca

Allegro

Nota: escuchar composición C (bambuco) en: <https://youtu.be/YqLARGzjNBk> versión ska de composición C en: https://youtu.be/NL_VbFr5AVY

En este momento de la investigación, es posible resumir que las experimentaciones anteriormente presentadas han ayudado a identificar elementos para trabajar una fusión musical entre los géneros ska y bambuco. Sin embargo, para avanzar en la investigación se hizo necesario experimentar con elementos distintos a los trabajados hasta entonces ya que los resultados de los experimentos arrojaban muchas semejanzas y un progreso mínimo en cada uno. Por consiguiente, el investigador realizó un análisis de los compases trabajados hasta el momento (6/8 y 4/4) y ejecutando pequeños ejercicios concluyó que, al realizar tresillos de corchea en cada pulso del compás de 4/4, se puede percibir la sensación del compás de 6/8 ya que dos tresillos de corchea en cada pulso representarían un compás de 6/8.

Figura 20

Análisis de los tresillos en un compás de 4/4

The diagram illustrates a 4/4 time signature with four groups of three eighth notes (triosillos) grouped together. Brackets above each group are labeled '6/8', indicating that two such groups (two triosillos) would represent a 6/8 time signature.

Luego de este análisis surge el experimento #7 en donde se utiliza el recurso anteriormente analizado y de esta manera es posible adaptar una melodía escrita en el compás de 6/8 sin ser modificada rítmicamente para que pueda ser ajustada en un compás de 4/4 al momento de la adaptación al género ska. Dicho experimento se divide en dos partes. La primera es una pequeña composición pensada para ser adaptada al género ska, esta se realizó con un formato de dos tiple. La segunda parte es su adaptación al género ska con el mismo formato. Dicha experimentación arroja un excelente resultado pues el tresillo permite destacar la melodía del bambuco y el acompañamiento común del ska se distingue sin problemas.

Figura 21

Fragmentos del experimento 7

Score *Composición D (bambuco)* Juandi Beltrán
 Experimento #7.1 5 de junio del 2022
 Bogotá, Cundinamarca

Moderato

Score *Versión ska de composición D* Juandi Beltrán
 Experimento #7.2 5 de junio del 2022
 Bogotá, Cundinamarca

Nota: escuchar composición D (bambuco) en: <https://youtu.be/5IQMsUB12BI> versión ska de composición D en: <https://youtu.be/ZAm3nz84d0M>

Este pequeño descubrimiento va a ser muy importante para el resto de los experimentos pues va a estar presente en la mayoría de los siguientes. Para este punto, la investigación ya cuenta con varios elementos que aportan a la fusión musical en las categorías timbre, ritmo, melodía y concepto. Sin embargo, en la siguiente experimentación el investigador recurre un nuevo recurso compositivo en el proceso de experimentación llamado contrafact, el

cual consiste en tomar la armonía de una obra existente y a partir de esta generar una nueva melodía.

En la figura 21 se observa un fragmento del experimento #11, el cual fue pensado para ser el segundo movimiento de la *Suite skambuquera* que será uno de los resultados de la investigación. En dicho experimento el investigador eligió un formato instrumental de ska más el formato trío típico andino y el recurso compositivo contrafact se realiza tomando la armonía de la primera parte del bambuco *El optimista* de León Cardona. Este experimento fue un acercamiento importante a la sonoridad que buscaba el investigador para la *Suite skambuquera*.

Figura 22

Fragmento del experimento 11

Score

Composición G (suite)

Juandi Beltrán

Experimento #11

4 de octubre del 2022
Bogotá, Cundinamarca

The musical score is for 'Composición G (suite)' by Juandi Beltrán, Experimento #11, dated October 4, 2022, in Bogotá, Cundinamarca. The score is in 2/4 time and F# major. It features seven staves: Alto Sax, Tenor Sax, Trompeta, Trombón, Tiple, Bass, and Percussion. The Alto Sax, Tenor Sax, and Trompeta parts play a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Trombón part plays a bass line with quarter notes. The Tiple part plays a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. The Bass part plays a bass line with quarter notes. The Percussion part plays a rhythmic pattern with eighth notes and rests.

Nota: escuchar composición G (suite) en: <https://youtu.be/vDN-dLJC7Gk>

Seguidamente, en el experimento #12 el investigador planteó el objetivo de que este fuese el tercer movimiento de la *Suite skambuquera* y es el que cierra este proceso de experimentación. En dicho experimento encontramos el género de bambuco fusionado con elementos del género ska. Adicionalmente, el formato de trío típico andino integrado a el formato instrumental ska. En este también se incluye el elemento improvisación que hace parte

del ska en el que improvisan los instrumentos que tienen un papel melódico en la suite. También encontramos la polirritmia, característica del bambuco, en los instrumentos bajo y batería. El resultado fue el esperado por el investigador ya que en este experimento la sonoridad es más cercana a la búsqueda que plantea esta investigación de fusionar los géneros ska y bambuco.

Figura 23

Fragmento parte A del tercer movimiento

Uña y mugre 5

The musical score for 'Uña y mugre' is written for ten instruments. It begins with a rehearsal mark 'A' and a repeat sign. The instruments and their parts are: Bdl. (Bassoon), Tpl. (Trumpet), Gtr.Ac. (Acoustic Guitar), A. Sx. (Alto Saxophone), T. Sx. (Tenor Saxophone), B♭ Tpt. (Bass Trumpet), Tbn. (Tuba), Gtr.E. (Electric Guitar), Bjo. (Bass), and Bta. (Drum). The score includes dynamics such as *mf* and *f*, and a measure number '25' is indicated at the start of the saxophone and bass parts.

Nota: escuchar tercer movimiento suite en: <https://youtu.be/o3GeZb7h27E>

En conclusión, luego de los doce experimentos, el investigador logró encontrar e identificar varios elementos de aspecto, rítmico, tímbrico, melódico y conceptual que serán de gran utilidad en el momento de realizar la composición de los tres movimientos de la *Suite skambuquera* en donde su fusionan los géneros musicales ska y bambuco.

Etapa creación

En esta etapa se desarrolla el proceso de creación de la *Suite skambuquera* en donde se trabajan las características musicales elegidas en la etapa de fundamentación y los elementos descubiertos en la experimentación de la etapa autoentográfica para crear una fusión musical con los géneros ska y bambuco. Estas características y elementos se encuentran en los tres movimientos de la suite y el formato instrumental elegido por el investigador contribuye a destacar un género sobre el otro. A continuación, se expondrán los elementos musicales más relevantes empleados en el discurso musical de la *Suite skambuquera*, teniendo en cuenta los planteamientos anteriores. Cabe resaltar que en las ilustraciones que se presentan a continuación se expondrán los instrumentos por medio de su abreviatura más no con el nombre completo, por esta razón se realiza esta tabla para tener claridad sobre el instrumento que se está implementando.

Tabla 5

Abreviaciones de los instrumentos del formato utilizado en la Suite skambuquera.

Nombre del instrumento	Abreviatura
Bandola	Bdl.
Tiple	Tpl.
Guitarra acústica	Gtr.Ac.
Saxofón alto	A. Sx.
Saxofón tenor	T. Sx.
Trompeta en Bb	Bb Tpt.
Trombón	Tbn.
Guitarra eléctrica	Gtr.E.
Bajo	Bjo.
Batería	Bta.

Fase 4 – composición de la Suite skambuquera

Primer movimiento – Juntos, pero no revueltos

El primer movimiento se encuentra con las indicaciones de tiempo Adagio $\text{♩} = 80$ y Moderato $\text{♩} = 118$. Está escrito en la tonalidad de Sol menor y cuenta con una forma bipartita la cual inicia con una introducción y termina en una coda. También cuenta con los compases 4/4, 6/8 y 2/4. A continuación, se referencian algunos de los elementos musicales más importantes de cada sección del primer movimiento. En esta sección el investigador recurre a algunas de las características seleccionadas en la etapa de fundamentación. Estas son: síncopa caudal y contratiempo las cuales se expondrán en el desarrollo del movimiento.

Introducción

La introducción se conforma desde el primer compás hasta el número trece. En esta sección se indica el tiempo Maestoso $\text{♩} = 80$ y es la sección de vientos la encargada de la melodía principal con la intención de recrear la sonoridad del género ska. Igualmente, en esta introducción se presentan los dos formatos de la suite que son: formato instrumental de ska y formato trío típico andino.

Figura 24

Primera parte de la introducción del primer movimiento

The musical score for Figure 24 shows the first part of the introduction of the first movement. It is written for a full band and includes the following instruments and parts:

- Bdl.** (Bass Drum): Indicated by a double bar line.
- Tpl.** (Tom): Indicated by a double bar line.
- Gtr. Ac.** (Acoustic Guitar): Indicated by a double bar line.
- A. Sx.** (Alto Saxophone): Melodic line starting with a *f* dynamic.
- T. Sx.** (Tenor Saxophone): Melodic line starting with a *f* dynamic.
- Bb Tpt.** (B-flat Trumpet): Melodic line starting with a *f* dynamic.
- Tbn.** (Tuba): Melodic line starting with a *f* dynamic.
- Gtr. E.** (Electric Guitar): Indicated by a double bar line.
- Bjo.** (Bass): Indicated by a double bar line.
- Bta.** (Bass Drum): Indicated by a double bar line.

The score is in 4/4 time and features dynamic markings such as *mf* and *f*. The tempo markings are *Maestoso* (♩ = 80) and *Moderato*. The key signature is one flat (G minor).

Seguidamente, se encuentra un recurso rítmico importante al final de la introducción (compás 12) que va a estar presente en el resto del movimiento. Este recurso es el cambio de tempo de $\text{♩} = 118$ a $\text{♩} = 118$. Esto se realiza para mantener un pulso constante en el que no se presente un cambio de golpes por minuto al pasar de ska a bambuco y viceversa. Este recurso surgió en la etapa de creación ya que el investigador siempre experimentó fusionando las características del ska y el bambuco en un solo momento y no intercalándolos como en este caso que se presenta primero el ska y luego el bambuco y así sucesivamente.

Figura 25

Segunda parte de la introducción del primer movimiento

The musical score is for a band and includes parts for Bdl., Tpl., Gtr. Ac., A. Sx., T. Sx., Bb Tpt., Tbn., Gtr. E., Bjo., and Bta. The tempo is Moderato with a tempo marking of quarter note = 118. The score starts at measure 9 and ends at measure 12. The key signature has one flat. The time signature changes from 4/4 to 6/8 at measure 10 and back to 4/4 at measure 12. A dynamic marking of 'f' (forte) is present in measures 10 and 12. A rehearsal mark 'A' is placed above measure 12. The drum part (Bta.) uses 'x' to indicate cymbal hits.

Parte A

En esta parte predomina el género ska y la intención es que el bambuco se “atraviese” en algunos fragmentos determinados. Para que este cambio constante de ritmo sea evidente, se adopta el compás de 4/4 en los fragmentos de ska y 6/8 en los fragmentos de bambuco. Adicionalmente, se utiliza el recurso rítmico en donde se realiza el cambio de tempo de $\text{♩} = 118$ a $\text{♩} = 118$ para mantener un pulso constante.

Figura 26

Fragmento del score de la parte A del primer movimiento

The musical score for Figure 26 illustrates a rhythmic transition in a ska piece. It features ten staves for different instruments: Bdl. (Bamboo), Tpl. (Trumpet), Gtr.Ac. (Acoustic Guitar), A. Sx. (Alto Saxophone), T. Sx. (Tenor Saxophone), Bb Tpt. (B-flat Trumpet), Tbn. (Tuba), Gtr.E. (Electric Guitar), Bjo. (Bass), and Bta. (Drum). The score is divided into three measures. The first measure is in 4/4 time with a tempo of $\text{♩} = 118$. The second measure transitions to 6/8 time, and the third measure returns to 4/4 time, also with a tempo of $\text{♩} = 118$. The instruments are grouped into ska instruments (Bamboo, Trumpet, Acoustic Guitar, Bass, and Drums) and bambuco instruments (Alto Saxophone, Tenor Saxophone, B-flat Trumpet, and Tuba). The bambuco instruments play melodic lines, while the ska instruments provide a rhythmic accompaniment.

Asimismo, se puede observar que en los cambios de compas predomina el formato perteneciente a cada género. Es decir, cuando se genera el cambio al compás 6/8 predominan los instrumentos bandola, tiple, guitarra acústica y los acompañan el bajo y la batería y cuando se cambia al compás 4/4 predominan los instrumentos saxofón alto, saxofón tenor, trompeta,

trombón, guitarra eléctrica, bajo y batería. Este predominio de formatos permite destacar a un género frente al otro en la fusión musical. En esta parte del proyecto el investigador recurre a la característica de la síncopa caudal, común del bambuco, en la melodía de la bandola para evidenciar el género mencionado. Asimismo, recurre a el contratiempo en la guitarra para evidenciar el género ska.

Parte B

En esta parte de la suite, el investigador utiliza los compases 6/8, 4/4 y 2/4 en la composición, los cuales serán útiles al momento de intercalar los géneros ska y bambuco. Por consiguiente, del compás 24 al 29 se organizan los cambios de género así: dos compases de bambuco en 6/8 en donde la negra con puntillo equivale a 118 y un compás de ska en 4/4 en donde la negra equivale a 118.

Figura 27

Fragmento compases 25 al 29 de la parte B del primer movimiento

The musical score for Figure 27 consists of ten staves for different instruments: Bandola (Bdl.), Trumpet (Tpl.), Acoustic Guitar (Gtr. Ac.), Alto Saxophone (A. Sx.), Tenor Saxophone (T. Sx.), Bb Trumpet (Bb Tpt.), Trombone (Tbn.), Electric Guitar (Gtr. E.), Bass (Bjo.), and Drums (Bta.). The score is divided into measures 24 through 29. Measures 24 and 25 are in 6/8 time, measures 26 and 27 are in 4/4 time, and measures 28 and 29 are in 6/8 time. The tempo is marked as ♩ = 118. Dynamic markings of *mf* are present in measures 26, 27, 28, and 29. The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks.

Luego de esto se intercalan los compases de 6/8 y 2/4. Esto sucede desde el compás 30 hasta el 34 en donde los dos tipos de compás se intercalan cada un compás. En esta parte el investigador también hace uso de la síncopa caudal en la melodía de la bandola.

Figura 28

Fragmento compases 30 al 34 de la parte B del primer movimiento

The musical score for Figure 28 consists of ten staves for different instruments: Bandola (Bdl.), Trumpet (Tpt.), Guitar (Gtr. Ac.), Alto Saxophone (A. Sx.), Tenor Saxophone (T. Sx.), Bb Trumpet (Bb Tpt.), Trombone (Tbn.), Electric Guitar (Gtr. E.), Bjo., and Bateria (Bta.). The score covers measures 30 to 34. The time signature alternates between 6/8 and 2/4. The tempo is marked as quarter note = 118. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) and *p* (piano). The Bandola part features a melodic line with triplets and syncopation. The Bateria part shows a rhythmic pattern with 'x' marks indicating specific drum hits.

Coda

En la parte final de este movimiento se hace una transición en donde se modula a la tonalidad del segundo movimiento. En esta sección la bandola y la trompeta ejecutan la melodía principal y realizan un retardando para así preparar la introducción del siguiente movimiento que tiene un tempo más lento.

Figura 29

Coda del primer movimiento

The image displays a musical score for the Coda of the first movement, starting at measure 39. The score is written for a full orchestra and includes the following parts: Bdl. (Bassoon), Tpl. (Trumpet), Gtr.Ac. (Guitar Acoustic), A. Sx. (Alto Saxophone), T. Sx. (Tenor Saxophone), Bb Tpt. (Bass Trombone), Tbn. (Tuba), Gtr.E. (Guitar Electric), Bjo. (Bassoon), and Bta. (Bass Drum). The music is in 4/4 time and features a variety of dynamics, including *f* (forte) and *rit.* (ritardando). The score is divided into systems, with each instrument part clearly labeled. The Bdl. part begins with a *rit.* marking and a fermata over the first measure. The Tpl. and Gtr.Ac. parts feature chords and rhythmic patterns. The A. Sx. and T. Sx. parts have melodic lines with slurs. The Bb Tpt. and Tbn. parts have melodic lines with slurs. The Gtr.E. part has chords and rhythmic patterns. The Bjo. part has a rhythmic pattern. The Bta. part has a rhythmic pattern. The score ends with a final measure for each instrument part.

Segundo movimiento – Skambuqueando

El segundo movimiento tiene la indicación de tiempo Andante $\text{♩} = 90$ y está escrito en las tonalidades de Re menor en la parte A y Fa mayor en la parte B. Este movimiento cuenta con el compás 2/4 y también con una forma bipartita la cual inicia con una introducción y termina en una coda. A continuación, se referencian algunos de los elementos musicales más importantes de cada sección del segundo movimiento.

Introducción

El segundo movimiento contiene una introducción que se divide en dos partes. La primera es una interpretación ad libitum del tiple desde el primer compás hasta el octavo. La segunda parte corresponde a la sección de vientos hasta el compás veintitrés. Dicha introducción tiene un carácter misterioso con la intención de preparar una atmosfera que envolverá todo el movimiento.

Figura 30

Primera parte de la introducción del segundo movimiento

Musical score for the first part of the introduction of the second movement. The score is in 2/4 time and features five staves: Bdl. (Bass Drum), Tpl. (Trio), Gtr. Ac. (Acoustic Guitar), A. Sx. (Alto Saxophone), and T. Sx. (Tenor Saxophone). The key signature is one flat (Bb). The Tpl. part is marked *ad libitum* and consists of a melodic line with eighth notes and quarter notes. The A. Sx. and T. Sx. parts are marked *Largo* and *mf*. The Gtr. Ac. part is marked *mf*. The Bdl. part is marked *mf*.

Figura 31

Segunda parte de la introducción del segundo movimiento

Musical score for the second part of the introduction of the second movement. The score is in 2/4 time and features five staves: Gtr. Ac. (Acoustic Guitar), A. Sx. (Alto Saxophone), T. Sx. (Tenor Saxophone), Bb Tpt. (Bb Trumpet), and Tbn. (Tuba). The key signature is one flat (Bb). The A. Sx. and T. Sx. parts are marked *Largo* and *mf*. The Bb Tpt. part is marked *mf*. The Tbn. part is marked *mf*. The Gtr. Ac. part is marked *mf*.

Parte A

En la parte A del segundo movimiento el investigador utiliza el recurso trabajado en el experimento #11 llamado contrafact. En esta ocasión se realiza dicha técnica en donde se toma la armonía de *Bambuquisimo* de León Cardona y desarrolla una melodía nueva que interpreta la bandola. La armonía de la versión original de esta obra está en la tonalidad de La menor.

Figura 32

Partitura original del tiple de la obra *Bambuquisimo* de León Cardona

PAG. 1
TIPLE (C) "BAMBUQUISIMO" LEÓN CARDONA G.

Allegro
mf. Bm7(5b) Am7 f.D7(9) F7(9) Am mf. Am7 Dm7 G7(9)
mf. Bm7(5b) Bb7 E7 Am6 Am7 B7
f. B7 Dm7 f.E7 Am B7 MUTE

Nota: tomado de *Interpretación y análisis de las obras "Bambuquisimo" de León Cardona*, versión de Alexis Cárdenas y "Travesías de pajarillo" propuesta personal (p. 24), por Laura Bonilla (2021) Universidad Distrital Francisco José De Caldas.

En la siguiente figura se presenta la armonía de *Bambuquisimo* de León Cardona en la partitura de la guitarra eléctrica con la diferencia que está en la tonalidad de Re menor. De esta forma el investigador realiza la técnica contrafact para elaborar la parte A del segundo movimiento de la *Suite skambuquera*.

Figura 33

Partitura de la guitarra eléctrica desde el compás 25 de la parte A segundo movimiento

Figure 33 shows the musical score for the electric guitar part, starting from measure 25 of section A in the second movement. The score is written for a single staff in a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 90. The dynamics range from mezzo-forte (mf) to piano (p). The music features a mix of chords and melodic lines, with a repeat sign at the beginning of the first staff.

Figura 34

Fragmento de la parte A del segundo movimiento

Figure 34 is a musical score for a full orchestra, showing a fragment of section A in the second movement. The score is written for multiple staves, including Bdl. (Bassoon), Tpl. (Trumpet), Gtr. Ac. (Acoustic Guitar), A. Sx. (Alto Saxophone), T. Sx. (Tenor Saxophone), Bb Tpt. (Bass Trumpet), Tbn. (Tuba), Gtr. E. (Electric Guitar), Bjo. (Björns), and Bta. (Bass Drum). The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 90. The dynamics range from forte (f) to piano (p). The score includes triplets and other musical notations, such as slurs and accents.

Asimismo, se puede observar en la figura anterior que el investigador utiliza el recurso descubierto en el experimento #7 de la etapa autoentográfica en donde se ejecutan tresillos en la melodía para que se perciba el compás de 6/8 incrustado en el de 2/4. También recurre a dos características seleccionadas en la etapa de fundamentación. La primera es la síncopa caudal en donde la última corchea del compás es ligada con la primera del siguiente. Esta

síncopa es ejecutada por la bandola. La segunda característica seleccionada es el contratiempo, en el cual se ejecuta un patrón constante que destaca los tiempos débiles del compás y es precedida por un silencio de la misma duración. En este fragmento el contratiempo es ejecutado por la guitarra y el hi-hat de la batería.

Parte B

La parte B cuenta también con el concepto de contrafact, sin embargo, en esta ocasión toma la armonía del bambuco *El fusagasugueño* de Morales Pino para desarrollar una nueva melodía. esta parte modula a la tonalidad de Fa mayor y es la misma tonalidad de la transcripción del bambuco de Morales Pino.

Figura 35

Partitura de la parte B del bambuco *El fusagasugueño* de Pedro Morales Pino

The image shows a musical score for guitar in treble clef, 4/4 time, with a key signature of one flat (Bb). The score is divided into four systems of staves. The first system starts at measure 17 and includes a first ending bracket. The second system starts at measure 22. The third system starts at measure 26. The fourth system starts at measure 30. Chord symbols are placed above the notes: Dm, C7, F, Dm, A7, Dm, D7, Gm, A7, Dm, Gm, Dm, A7, Dm.

© 2011 Proceso Sonoro

Nota: tomado de *Proceso sonoro* E. Castañeda (2011).

En la siguiente figura se presenta la armonía de *El fusagasugueño* de Pedro Morales Pino en la partitura de la guitarra eléctrica. De esta forma el investigador realiza la técnica contrafact para elaborar la parte B del segundo movimiento de la *Suite skambuquera*.

Figura 36

Partitura de la guitarra eléctrica desde el compás 44 de la parte B segundo movimiento

The musical score for the electric guitar part, starting at measure 44. It is written in a single staff with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The piece is marked *mf* (mezzo-forte). The notation consists of chords and eighth notes. A box labeled 'B' is placed above the first measure. Measure numbers 51 and 58 are indicated at the beginning of their respective lines. The score concludes with a double bar line, a first ending bracket, a second ending bracket, and the instruction 'D.S. al Coda' above the final measure, which is also marked *mf*.

Figura 37

Fragmento de la parte B del segundo movimiento

The musical score for the second movement, measures 44-58, featuring a full orchestral ensemble. The instruments listed are Bdl. (Bassoon), Tpl. (Trumpet), Gtr. Ac. (Acoustic Guitar), A. Sx. (Alto Saxophone), T. Sx. (Tenor Saxophone), Bb Tpt. (B-flat Trumpet), Tbn. (Tuba), Gtr. E. (Electric Guitar), Bjo. (Björk), and Bta. (Bateria/Drums). The score is marked *mf* (mezzo-forte). A box labeled 'B' is placed above the first measure. The notation includes various rhythmic patterns, including triplets and syncopated rhythms, and dynamic markings such as *f* (forte) and *mf*. The score concludes with a double bar line and a *mf* marking.

En la anterior figura se observa que en la parte B también se presentan las características utilizadas en la parte A. La primera es la síncopa caudal en donde la última corchea del compás es ligada con la primera del siguiente. En este caso la síncopa es

ejecutada por la bandola, el saxofón alto y la trompeta. La siguiente característica seleccionada es el contratiempo, en el cual se ejecuta un patrón constante que destaca los tiempos débiles del compás y es precedida por un silencio de la misma duración. Este es ejecutado por la guitarra y el hi-hat de la batería.

Coda

En la coda se usa el recurso del tresillo en los instrumentos acompañantes con la intención de referirse al compás de 6/8 del género bambuco. En este caso se ejecutan las dos primeras corcheas del tresillo por los instrumentos acompañantes. Esta coda también genera una transición hacia la tonalidad del tercer movimiento.

Figura 38

Coda del segundo movimiento

The musical score for Figure 38, titled 'Coda del segundo movimiento', is presented in a multi-staff format. It begins at measure 64. The instruments and their parts are as follows:

- Bdl. (Bandola):** Treble clef, one flat key signature, common time. The notation shows a series of eighth notes with stems pointing up, followed by a final measure with a sharp sign and a quarter note.
- Tpl. (Trumpet):** Treble clef, one flat key signature, common time. The staff is mostly empty, with a few horizontal lines indicating rests.
- Gtr. Ac. (Acoustic Guitar):** Treble clef, one flat key signature, common time. The staff is mostly empty, with a few horizontal lines indicating rests.
- A. Sx. (Alto Saxophone):** Treble clef, two sharps key signature, common time. The staff is mostly empty, with a few horizontal lines indicating rests.
- T. Sx. (Tenor Saxophone):** Treble clef, two sharps key signature, common time. The staff is mostly empty, with a few horizontal lines indicating rests.
- Bb Tpt. (B-flat Trumpet):** Treble clef, two sharps key signature, common time. The staff is mostly empty, with a few horizontal lines indicating rests.
- Tbn. (Tuba):** Bass clef, one flat key signature, common time. The staff is mostly empty, with a few horizontal lines indicating rests.
- Gtr. E. (Electric Guitar):** Treble clef, one flat key signature, common time. The notation features several triplet markings over groups of notes, indicating a 6/8 time signature.
- Bjo. (Bass):** Bass clef, one flat key signature, common time. The notation features several triplet markings over groups of notes, indicating a 6/8 time signature.
- Bta. (Drum):** Drum clef, common time. The notation features several triplet markings over groups of notes, indicating a 6/8 time signature.

Tercer movimiento – Uña y mugre

El tercer movimiento tiene las indicaciones de tiempo Andante ♩ = 90 y Presto ♩ = 190. Está escrito en la tonalidad de Mi mayor y cuenta con el compás 6/8 y con una forma bipartita la cual contiene una introducción. A continuación, se referencian algunos de los elementos musicales más importantes de cada sección del tercer movimiento.

Introducción

En la introducción del tercer movimiento la batería inicia haciendo una alusión al ritmo común de la tambora en el bambuco. Es el tom de piso el encargado de simular esta sonoridad con el aro del redoblante y el hi-hat. De esta forma la batería ejecuta un acelerando para que luego intervengan los instrumentos acompañantes y en este caso cada uno interpreta el ritmo que le corresponde en cuanto al género de su formato. Es decir, el formato de trio típico acompaña en forma de bambuco y el formato ska acompaña con el contratiempo común del ska. En la introducción el investigador hace uso de la característica seleccionada en la etapa de fundamentación denominada polirritmia. Los instrumentos que realizan polirritmia son la batería y el bajo para alternar entre los géneros ska y bambuco.

Figura 39

Partitura de la batería en la introducción

Andante ♩ = 90 *accel.*

mf

9 Presto ♩ = 190

f

14

20

Parte A

En la parte A la indicación de tiempo es Presto $\text{♩} = 190$ luego de que en la introducción la batería realiza el acelerando desde la indicación de tiempo Andante $\text{♩} = 90$. La sección de vientos es la encargada de ejecutar la melodía principal y paralelamente, los demás instrumentos ejecutan el acompañamiento con excepción de la bandola. En esta sección el investigador recurre a la polirritmia y se hace necesario el uso del dosillo en el acompañamiento de la guitarra eléctrica para que se pueda percibir el efecto de contratiempo en el compás de 6/8.

Figura 40

Fragmento de la parte A del tercer movimiento

The musical score for Figure 40 is arranged in ten staves. The instruments are: Bdl. (Bandola), Tpl. (Trompeta), Gtr. Ac. (Guitarra Acústica), A. Sx. (Saxofón Alto), T. Sx. (Saxofón Tenor), Bb Tpt. (Trompeta Bb), Tbn. (Trombón), Gtr. E. (Guitarra Eléctrica), Bjo. (Bajo), and Bta. (Batería). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. The score begins with a section marked 'A' and a repeat sign. The Bdl. staff is mostly silent. The Tpl. staff has a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic of *mf*. The Gtr. Ac. staff has a complex rhythmic pattern with a dynamic of *mf*. The A. Sx., T. Sx., Bb Tpt., and Tbn. staves have a melodic line starting at measure 25 with a dynamic of *f*. The Gtr. E. staff has a complex rhythmic pattern with a dynamic of *mf* and a double bar line with a fermata. The Bjo. staff has a rhythmic pattern with a dynamic of *mf*. The Bta. staff has a complex rhythmic pattern with a dynamic of *mf*.

Parte B

en esta parte de la obra se da la improvisación tal como se suele realizar en los temas instrumentales de ska en donde la parte B se determina para las improvisaciones. Esta es una de las características del ska elegidas para esta fusión. La parte A y B se repiten varias veces para que los instrumentos improvisen en la parte B y luego de varias vueltas se salta a la coda y así finalizar la *Suite skambuquera*. Igualmente, en esta sección el investigador recurre a la polirritmia y también se hace necesario el uso del dosillo en el acompañamiento de la guitarra eléctrica para que se pueda percibir el efecto de contratiempo en el compás de 6/8.

Figura 41

Sección parte B del tercer movimiento

The musical score for Figure 41, Section B of the third movement, is written for a 6/8 time signature and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The score begins at measure 41. The instruments and their parts are as follows:

- Bdl. (Drum):** A single line with a double bar line at the start, indicating it is silent for this section.
- Tpl. (Trumpet):** Features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, repeated in four measures with repeat signs.
- Gtr. Ac. (Acoustic Guitar):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents, repeated in four measures with repeat signs. A dynamic marking of *mf* is present.
- A. Sx. (Alto Saxophone):** A single line with a double bar line at the start, indicating it is silent.
- T. Sx. (Tenor Saxophone):** A single line with a double bar line at the start, indicating it is silent.
- Bb Tpt. (B-flat Trumpet):** A single line with a double bar line at the start, indicating it is silent.
- Tbn. (Tuba):** A single line with a double bar line at the start, indicating it is silent.
- Gtr. E. (Electric Guitar):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents, repeated in four measures with repeat signs. A dynamic marking of *mf* is present. A '2' (dosillo) is written above the notes in the first and third measures.
- Bjo. (Bass):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents, repeated in four measures with repeat signs. A dynamic marking of *mf* is present.
- Bta. (Bass Drum):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents, repeated in four measures with repeat signs. A dynamic marking of *mf* is present.

Conclusiones

En el desarrollo de este trabajo de investigación – creación el autor obtiene unos resultados posteriores a la aplicación de los instrumentos de recolección de datos. Estos resultados concernientes a la fusión musical del ska y el bambuco se sujetan a reflexiones críticas en las siguientes conclusiones y se construyen a partir de dos unidades de análisis. la primera es características musicales y la segunda es practica musical.

En la primera etapa de esta investigación se hace necesario Identificar las características musicales más relevantes que hacen parte del ska y del bambuco, con el fin de apropiar de una manera didáctica sus particularidades interpretativas. Este objetivo invita al investigador a seleccionar las características que él cree pertinentes y funcionales para el proceso final de fusión musical entre el ska y el bambuco. Es por esto por lo que en el primer momento del desarrollo metodológico este realiza una indagación de la documentación disponible sobre el ska y el bambuco y también gracias a su experiencia en los dos géneros logra seleccionar cuatro características, dos por cada género, las cuales expone basándose en dicha documentación disponible de los géneros musicales mencionados.

Estas características seleccionadas por el investigador son las más recurrentes en los géneros ska y bambuco. Es importante mencionar que, aunque ayudan a distinguir un género de otro, no son las más importantes ni las que definen el género musical ya sea ska o bambuco. Por otra parte, en la práctica musical las características son útiles en el momento de la composición para diferenciar un género musical de otro.

En el proceso de fusión musical y creación, las características musicales seleccionadas para esta investigación fueron muy importantes pues se convirtieron en la materia prima para la experimentación en la etapa autoetnográfica. Al mezclar estas características se obtuvieron resultados que permitieron problematizar situaciones y observarlas en un entorno controlado para así avanzar en la experimentación. Dichos resultados también hacen parte del aporte al repertorio ya que esta fusión musical arrojó como uno de sus resultados una suite en donde se integran el formato instrumental de ska y el formato trio típico andino colombiano.

Por otra parte, la practica musical en este proyecto aportó varios resultados al mismo ya que esta hizo parte de todas las etapas de la investigación. Primeramente, debido a la experiencia que tiene el investigador con los géneros ska y bambuco, fue más efectivo y ágil seleccionar elementos musicales en los documentos disponibles que estudian las características de los géneros anteriormente mencionados ya que, al estar el investigador inmerso en ellos, le fue posible corroborar o contrarrestar estos datos y así elegir las características más relevantes al momento de realizar una fusión musical.

Sin embargo, la practica musical en esta investigación tuvo mayor relevancia en las etapas de autoetnografía y creación pues fue en estas en donde arrojó mayores resultados. Fue la practica musical una categoría fundamental en el proceso de experimentación ya que tomo las características elegidas en la primera etapa y las empleo en doce experimentos en donde al fusionarse, arrojaban resultados musicales que ayudaron al investigador a utilizar otros elementos como los tresillos, los dosillos, la amalgama y otros elementos que se trabajaron junto con las características musicales en la experimentación con el objetivo de lograr una fusión musical.

Una unidad importante para la práctica musical en este proyecto fue la experimentación. Por medio de esta se logró el objetivo de aportar repertorio integrando distintos formatos instrumentales pertenecientes a los géneros ska y bambuco. Los resultados y análisis que arrojó la experimentación fueron fundamentales para la creación de la Suite skambuquera.

Bibliografía

- Acuña, C. (2022). *Tres temas del libro The Real Book adaptados a música colombiana para formato de banda sinfónica*. Universidad Nacional Abierta y a Distancia – UNAD.
- Apel, W. (2003). *The Harvard dictionary of music*. Harvard University Press.
- Augustyn, H. (2014). *Ska: An oral history* (McFarland&Company, Inc.). McFarland.
- Avellaneda, F. (2020). *Adaptación musical de nueve estudios y obras de la bandola andina colombiana para guitarra eléctrica solista*. Universidad El Bosque.
- Báez, P. (2018). *De Jamaica al ecuador: Creación de tres temas fusión entre ska jazz, sanjuanito y capishca en un formato big band, presentado en un recital final*.
- Balcázar, P., González, N., Gurrola, G., & Moysén, A. (2013). Investigación cualitativa. *Universidad Autónoma del Estado de México*.
- Bedoya, Y. (2016). *Contemporandino. Tres piezas de música andina colombiana en lenguaje contemporáneo*. Universidad EAFIT.
- Bernal, M. (2004). *Del bambuco a los bambucos*. Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular.
- Bezares, A. (2005). *El ska en México, forma de expresión de la juventud*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bradley, L. (2014). *Bass culture. La historia del Reggae*. (Acuarela Libros y Machado Grupo de Distribución, S.L., Vol. 5).
- Camargo, C., Prado, C., Aguía, N., & Roa, H. (2017). Tendencias actuales de la creación académica en la música andina colombiana: Libro de partituras. *Universidad Sergio Arboleda*.
- Castellanos, J. (2018). *Adaptación de cinco piezas de música colombiana para ensamble de trombones*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Contreras, L. (2016). *Pequeñas piezas para bandola andina colombiana en un formato inédito*.

- Corti, B. (2009). Fusiones, hibridaciones y mezclas en la música popular: Raza, nación, y jazz argentino. *Actas de la VIII Reunión de Antropología del Mercosur, Buenos Aires, Universidad Nacional de San Martín.*, 1-2.
- Cruz, M. (2002). FOLCLORE, MÚSICA Y NACIÓN: El papel del bambuco en la construcción de lo colombiano. *Nómadas (Col)*, 17, 219-231.
- Davies, D. (2019). Arranging music for the liturgy: Contrafacts and opera sources from New Spain. *Early Music*, 47(2), 147-160.
- Daza, S. (2009). Investigación-creación un acercamiento a la investigación en las artes. *Horizontes Pedagógicos*, 11(1).
- Elsa, B., & Ballesteros, M. (2018). *¿Investigar creando? Una guía para la investigación-creación en la academia*. Universidad del Bosque.
- Espinosa, D. (2021). *Dos arreglos de música andina colombiana adaptados para el formato instrumental no tradicional de piano y bajo*. Universidad Tecnológica de Pereira.
- Fouce, H., & Gonzáles, J. (2005). *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*. 21(1), 7-8.
- Gamboa, J. (2020). *Tres arreglos de músicas colombianas para el ensamble Jazz-rock de la universidad pedagógica nacional*. Universidad Pedagógica Nacional.
- García, N. (1989). *Cultura Libre CULTURAS HÍBRIDAS Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. GRIJALBO, S.A. de C.V.
- García, S. (2019). *La apuesta estética de Puerto Candelaria: Diálogos sobre identidades y géneros musicales de la "Cumbia Rebelde"*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Giraldo, R. (2014). *La conexión público intérprete en la música interfaz lúdico-pedagógica*. Universidad Católica de Manizales.
- González, J. (2007). «No doy por todos ellos el aire de mi lugar»: *La construcción de una identidad colombiana a través del bambuco en el siglo XIX*. Universitat Autònoma de Barcelona.

- Gualteros, J. (2017). Adaptación e interfluencia de sonoridades propias del formato Big Band y el género Ska. *Universidad Distrital Francisco José de Caldas*.
- Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, P. (2016). Metodología de la investigación. 6ta Edición Sampieri. *Soriano, RR (1991). Guía para realizar investigaciones sociales. Plaza y Valdés*.
- Herrera, J. (2017). La investigación cualitativa. *Recuperado de:*
<https://juanherrera.files.wordpress.com/2008/05/investigacion-cualitativa.pdf>.
- Hora, R. (2019). As Time Goes By: A Study of Jazz Contrafacts. *University Honors I*.
- Latham, A. (2017). *Diccionario enciclopédico de la música*. Fondo de Cultura económica.
- León, L. F. (2003). *La música instrumental andina colombiana 1900-1950*. Ediciones Uniandes Facultad de artes y humanidades.
- Levoyer, R. (2012). Creación de una Suite moderna para Banda Sinfónica. *Universidad de Cuenca en convenio con la Pontificia Universidad Católica del Ecuador*.
- López, R., & San Cristóbal, Ú. (2014). Investigación artística en música. *Problemas, métodos, experiencias y modelos, 1*.
- Mantilla, J. (2012). *NUEVA MÚSICA ANDINA COLOMBIANA – MODAL*. Universidad Autónoma de Bucaramanga.
- Martínez, M. (2014). *Adaptaciones y arreglos de música carranguera para cuarteto de clarinetes*. Universidad Pedagógica Nacional.
- Martínez, S. (2005). Monstruos y fronteras en el heavy: Un análisis desde lo híbrido. *Nassarre: Revista aragonesa de musicología, 21(1), 31-45*.
- Medina, M. (2022). *Bogotá lleva síncope: Adopción y significación del ska en la ciudad*. Universidad Nacional de Colombia.
- Miñana, C. (1987). Rítmica del bambuco en Popayán. *A Contratiempo: revista de música en la cultura, 1, 46-55*.

- Monroy, C. (2019). *Bambuco y galopa: Exploración, fusión y adaptación de géneros pertenecientes a las músicas latinoamericanas*. Universidad El Bosque.
- Montero, F. (2018). La música fusión, ¿verdadera inclusión?: Una exploración de la escena fusión en Lima. *Anthropologica*, 36(40), 97-120.
- Moskowitz, D. (2006). *Caribbean Popular Music. An Encyclopedia of Reggae, Mento, Ska, Rock Steady, and Dancehal*. GREENWOOD PRESS.
- Muñoz, F. (2020). *Diálogo entre el jazz y la música colombiana a través de cinco contrafacts*. Universidad EAFIT.
- Ochoa, A. (1997). Tradición, género y nación en el bambuco. *A contratiempo: Revista de música en la cultura*, 9, 34-46.
- Olaya, A. (2021). *Arreglo y adaptación de tres piezas de la música andina colombiana para marimba sinfónica*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Pardo, R. (2010). *El jazz y la música colombiana. Pasillos y porros*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Revelo, J. (2012). León Cardona García: Su aporte a la música de la zona andina colombiana. *Universidad EAFIT*.
- Rivera, J. (2011). *Fusión del porro género musical del caribe colombiano con el jazz y el pop como estrategia para difusión a nuevas generaciones*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Rodríguez, J. (2023). Composición de dos canciones y dos arreglos género ska y reggae. *Universidad de Cundinamarca*.
- Rodríguez, J., Ordóñez, C., & Torres, O. (2009). ¡Que viva San Juan, que viva San Pedro! *Cartilla de iniciación musical*. ACODEM.
- Romero, C. (2005). La categorización un aspecto crucial en la investigación cualitativa. *Revista de investigaciones Cesmag*, 11(11), 113-118.
- Santamaría, C. (2007). *La «Nueva Música Colombiana»: La redefinición de lo nacional en épocas de la world music*. 4.

Vallejo, J. (2018). *La guitarra en el ska. El ska como herramienta pedagógica hacia el mundo de la guitarra eléctrica.*

Yumisaca, E. R. (2019). *La interculturalidad en las bandas de fusión musical.* Quito:
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

Anexos

Anexo 1

Formato de autoobservación de la etapa autoentográfica. Experimentos entre MAC y ska.

Análisis de experimentaciones entre MAC y ska

Experimento	Fecha y lugar	Resultado	Observaciones
01. Anita la bogotanita rude	26 de julio del 2020. Floridablanca, Santander.	Es un arreglo del pasillo de Terig Tucci, en donde se ajustan las melodías rítmicamente para que se ajusten a un ritmo regular de ska. El formato es una banda de ska con la diferencia de que el tiple remplaza a la guitarra eléctrica.	Es posible adaptar un pasillo a un ritmo de ska haciendo algunas modificaciones en la duración de notas para acomodar las notas de un compás en 3/4 al compás de 4/4. El resultado fue muy bueno y es el principio de una búsqueda de fusionar la MAC con el ska.
02. Vino negro	27 de septiembre del 2021. Bogotá, Cundinamarca	Es una composición que toma como base la melodía y armonía del pasillo Vinotinto, adaptado al ritmo ska.	En este ejercicio, es posible reconocer la referencia del pasillo Vinotinto de Fulgencio García. Esta experimentación toma los motivos característicos de este pasillo y los desarrolla melódicamente de forma distinta. En cuanto al ritmo, el acompañamiento y estilo es tomado del género ska.
03. Bachueskando	4 de octubre del 2021. Bogotá, Cundinamarca	Es una composición que toma como base la melodía y armonía del bambuco Bachué de Francisco Crisancho, adaptado al ritmo ska.	Se puede reconocer muy claramente la referencia del bambuco Bachué, hay que preguntarse si ¿la intención es que se reconozca la referencia o que se componga un tema de ska con estilo propio sin demasiada referencia?
04.1. Composición A (bambuco)	11 de octubre del 2021. Floridablanca, Santander.	Una composición corta en donde se escucha un bambuco a 6/8 con un formato de 2 triples en donde uno acompaña y otro hace la melodía.	El objetivo de esta composición es ser adaptada al género ska y comprobar si se detecta la sonoridad del bambuco en esta adaptación posterior.

04.2 versión ska de composición A	11 de octubre del 2021. Floridablanca, Santander.	Es la composición anterior pero adaptada melódica y rítmicamente al género ska. La duración de las notas se altera para ajustarse en un compás de 4/4.	El resultado es similar al del experimento #3 con la diferencia que esta es una composición que no se basó en ninguna melodía existente. En este punto empecé a alejarme de los referentes y a componer melodías sin similitudes a obras conocidas.
05.1. composición B (danza)	6 de diciembre del 2021. Bogotá, Cundinamarca	Es un ejercicio de composición en donde se usa el ritmo de danza para trio típico.	Esta danza fue pensada para ser adaptada al ritmo de ska en compás de 4/4 ya que su compás simple ayuda a la adaptación.
05.2. versión ska de composición B	6 de diciembre del 2021. Bogotá, Cundinamarca	Es una adaptación de la experimentación #05.1 en ska. Esta versión incluye una trompeta, bajo y un tiple que hace el papel de la guitarra eléctrica.	El resultado es óptimo ya que el ritmo de danza no ocasiona muchos obstáculos al momento de pasarse o adaptarse al ritmo ska por su compás de 2/4.
06.1. composición C (bambuco)	5 de junio del 2022. Bogotá, Cundinamarca	Una pequeña composición en donde se escucha un bambuco en 6/8 con un tiple haciendo la melodía y el otro acompañando.	El objetivo de esta composición es ser adaptada al género ska para comprobar si los elementos utilizados son identificables en la adaptación.
06.2 versión ska de composición C	5 de junio del 2022. Bogotá, Cundinamarca	Es la misma composición anterior, pero ha sido adaptada al género ska destacando así las características que se pueden usar en una fusión de los 2 géneros en cuestión.	En este punto estoy pensando en solo fusionar el género bambuco y el ska, sin embargo, esta experimentación se limitó a producir una melodía nueva sin enfocar la búsqueda a formatos, estilos y características de una fusión.
07.1. composición D (bambuco)	5 de junio del 2022. Bogotá, Cundinamarca	Una corta composición de un bambuco en donde un tiple lleva la melodía y otro le acompaña armónicamente.	El objetivo de esta composición es ser adaptada al género ska y la melodía fue pensada para que la melodía mantenga sus motivos rítmicos sin ajustarse al momento de la adaptación.

07.2. versión ska de composición D	5 de junio del 2022. Bogotá, Cundinamarca	La misma composición anterior pero adaptada al género ska en donde el tiple hace el acompañamiento típico del ska.	Esta experimentación tiene la misma idea que las experimentaciones #4 y 6 con la diferencia de que en este punto llegué a la conclusión de que se puede “meter” compases de 6/8 en 4/4 “atresillando” cada negra.
08. composición E (bambuco)	15 de septiembre del 2022. Bogotá, Cundinamarca	Es una exploración compositiva de un bambuco a 3/4 con la sección de vientos haciendo la melodía, la bandola con contra melodía y la guitarra y el tiple acompañando el bambuco.	El resultado no fue el esperado pues solamente la sonoridad de los vientos en la melodía no hace referencia al ska. El resultado fue simplemente un bambuco a 3/4 con la sección de vientos haciendo la melodía. No se nota el ska en la experimentación.
09. comparación bambuco a 3/4 y a 6/8.	24 de septiembre del 2022. Bogotá, Cundinamarca	Este audio esta seccionado en 4 partes. las 2 primeras son fragmentos de Bochica y Bachué a 3/4 haciendo síncopa en el acompañamiento a “modo ska” y las 2 ultimas secciones los mismos fragmentos, pero a 6/8 con el mismo acompañamiento sincopado.	En esta exploración hago una comparación entre el bambuco a 3/4 y 6/8. Algunas melodías funcionan mejor en 3/4 y otras en mejor en 6/8 al momento de acompañar armónicamente con síncopa a “modo ska”. Sin embargo, tras esta experimentación concluyo que para trabajar con ska es mejor 6/8 pensado que se va a “atresillar” la negra y así introducir la melodía en compases de 2/4 al momento de hacer ska.
10. composición F (ska)	28 de septiembre del 2022. Bogotá, Cundinamarca	Esta exploración es un fragmento en ritmo ska con la bandola en la melodía y la guitarra acústica en el acompañamiento y el bajo.	El resultado es muy parecido a la experimentación # 07, en el ritmo ska. Pues se piensa en compases de 6/8 metidos en compases de 2/4 y da la sensación de que la melodía esta “atresillada” (6/8). Así la melodía suena a bambuco con un acompañamiento de ska.

11. composición G (suite)	4 de octubre del 2022. Bogotá, Cundinamarca	Esta exploración fue pensada para ser el segundo movimiento de la suite que será uno de los resultados de la investigación. Aquí se eligió formato (banda de ska más trio típico) y un concepto compositivo que es el contrafact que se realiza partiendo de la armonía del bambuco el optimista de León Cardona la cual sirve de referencia para una melodía nueva.	En esta exploración se reúnen la mayoría de los elementos encontrados en el resto de las exploraciones que hacen evidente un género frente a otro al realizar una fusión. En este caso se evidencia el bambuco en un ritmo de ska. También la elección del formato ayuda a identificar tímbricamente cada género y como esta fusionándose uno con otro.
12. tercer movimiento (suite)	7 de octubre del 2022. Bogotá, Cundinamarca	Esta exploración hace parte de la suite en donde encontramos el ritmo de bambuco fusionado con elementos del ska. El formato es el mismo de la exploración 12, y se encuentra la forma de la mayoría de los temas de ska donde se incluyen el elemento improvisación que también hace parte del ska.	En esta exploración se encuentra más definida y el resultado es más cercano a mi búsqueda, pues es un ritmo de bambuco con elementos usados en el ska, sin embargo, el más evidente es la improvisación que no es un elemento propio del ska si no que es traído de otras músicas como el jazz. La melodía a pesar de que trabaja mucho sobre los tiempos fuertes no hace alusión exclusivamente a una composición de ska.

Anexo 2

Partituras de los 12 experimentos resultantes en la etapa autoentográfica.

Experimento 1

Score

Anita la bogotanita rude

Terig Tucci
Ver: Juandi Beltrán

26/07/2020
Floridablanca, Santander.

Experimento #1

The score is for a piece titled "Anita la bogotanita rude" by Terig Tucci, version by Juandi Beltrán, dated 26/07/2020, from Floridablanca, Santander. It is labeled as "Experimento #1". The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The instruments listed are Sax alto, Sax tenor, Trompeta, Trombon, Tiple, and Bajo. The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and chord symbols. The first system shows the saxophones, trumpets, and trombones playing a melody, while the double bass provides a rhythmic accompaniment. The second system shows the saxophones, trumpets, and trombones playing a melody, while the double bass provides a rhythmic accompaniment. The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and chord symbols.

Chord symbols: Bm7, C#m7(b5), G7, F#7, Bm7, Em7, A7, Dmaj7, G, C#m7(b5), G7, F#7, Bm7.

Anita la bogotanita rude

14

A.Sx.

T.Sx.

Tpt.Bb

Tbn.

Em7 C#m7(5) F#7 Bm7 E9 B7 Em7 F#7

Tpl.

Bjo.

20

A.Sx.

T.Sx.

Tpt.Bb

Tbn.

Bm7 Em9 B7 Em7 C#m7(5) F#7 Bm7 C#m7(5) F#7

Tpl.

Bjo.

Anita la bogotanita rude

3

Musical score for measures 26-32. The score is for a band and includes parts for Alto Saxophone (A.Sx.), Tenor Saxophone (T.Sx.), Trumpet/Bassoon (Tpt./Bb.), Trombone (Tbn.), Trumpet (Tpt.), and Bjo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 26 starts with a first ending bracket. Measure 27 has a second ending bracket. Chord symbols are provided below the Tbn. staff: Bm7, C#m7(b5), G7, and F#7.

Musical score for measures 33-39. The score continues with the same instruments and key signature. Measure 33 starts with a first ending bracket. Measure 34 has a second ending bracket. The Tbn. staff features a triplet of eighth notes in measure 38.

Musical score for measures 40-46. The score is for a band and includes parts for Alto Saxophone (A.Sx.), Tenor Saxophone (T.Sx.), Trumpet/Bass Trombone (Tpt.Bb), Trombone (Tbn.), Trumpet (Tpt.), and Bjo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a first ending (1.) and a second ending (2.) with triplets. The Bjo. part has a steady eighth-note accompaniment.

D.S. al Coda

Musical score for measures 47-52. The score includes parts for A.Sx., T.Sx., Tpt.Bb, Tbn., Tpt., and Bjo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a Coda symbol (⊖) and a key signature change to one flat (Bb) in the final measures. Chord markings are provided below the Bjo. part: C#m7(9), G7, F#7, Bm, Em, and A. The Bjo. part has a steady eighth-note accompaniment.

Anita la bogotanita rude

5

54

A.Sx. T.Sx. Tpt.Bb Tbn. Tpl. Bjo.

D C7 F#m C dim Em Em/D

60

A.Sx. T.Sx. Tpt.Bb Tbn. Tpl. Bjo.

G#m 7(9/5) C7 F#7 F# Em F#7 Bm

6

Anita la bogotanita rude

Musical score for 'Anita la bogotanita rude'. The score includes parts for Alto Saxophone (A.Sx.), Tenor Saxophone (T.Sx.), Trombone (Tbn.), Trumpet (Tpt.), and Bjo. The guitar part is indicated by chords: Bm7, Em7, A7, Dmaj7, G, C#m7(b5), G7, F#7, Bm. The key signature has two sharps (F# and C#).

Experimento 2

Score

Vino negro

A partir del pasillo
Vino tinto de Fulgencio Garcia
Ver: Juandi Beltrán

Experimento #2

27/09/2021.
Bogotá, Cundinamarca.

Allegro

Musical score for 'Vino negro' (Experimento #2). The score includes parts for Tiple 1, Tiple 2, Tpl. 1, and Tpl. 2. The tempo is marked 'Allegro'. The key signature has two sharps (F# and C#). The score shows a melodic line for Tiple 1 and Tpl. 1, and a rhythmic accompaniment for Tiple 2 and Tpl. 2.

Experimento 3

Score

Bachueskando

Experimento #3

A partir del bambuco
Bachué de Francisco Crisancho
Ver: Juandi Beltrán

4 de octubre del 2021.
Bogotá, Cundinamarca.

Moderato

The musical score is written for three instruments: Bandola, Tiple, and Bajo. It is in 4/4 time and the key of B-flat major. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 5. The second system contains measures 6 through 10. The Bandola part (top staff) features a melodic line with eighth and quarter notes, including some grace notes. The Tiple part (middle staff) provides a rhythmic accompaniment with chords and grace notes. The Bajo part (bottom staff) provides a bass line with quarter and eighth notes. The score concludes with a double bar line at the end of measure 10.

Experimento 4

Score *Composición A (bambuco)* Juandi Beltrán
Experimento #4.1 11 de octubre del 2021.
Floridablanca, Santander.

Moderato

The score for 'Composición A (bambuco)' is written for two trumpets (Tiple 1 and Tiple 2) and two trombones (Tpl. 1 and Tpl. 2). It is in 6/8 time and marked 'Moderato'. The key signature has one sharp (F#). The first system shows Tiple 1 playing a melodic line with eighth notes and quarter notes, while Tiple 2 plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system continues this pattern, with Tiple 1 playing a similar melodic line and Tiple 2 providing accompaniment. The third system shows Tpl. 1 playing a melodic line and Tpl. 2 playing a rhythmic accompaniment. The fourth system concludes the piece with a final melodic phrase in Tpl. 1 and accompaniment in Tpl. 2.

Score *Versión ska de composición A* Juandi Beltrán
Experimento #4.2 11 de octubre del 2021
Floridablanca, Santander.

Moderato

The score for 'Versión ska de composición A' is written for two trumpets (Tiple 1 and Tiple 2) and two trombones (Tpl. 1 and Tpl. 2). It is in 4/4 time and marked 'Moderato'. The key signature has one sharp (F#). The first system shows Tiple 1 playing a melodic line with eighth notes and quarter notes, while Tiple 2 plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system continues this pattern, with Tiple 1 playing a similar melodic line and Tiple 2 providing accompaniment. The third system shows Tpl. 1 playing a melodic line and Tpl. 2 playing a rhythmic accompaniment. The fourth system concludes the piece with a final melodic phrase in Tpl. 1 and accompaniment in Tpl. 2.

Experimento 5

Score

Composición B (danza)

Juandi Beltrán

Experimento #5.1

6 de diciembre del 2021
Bogotá, Cundinamarca.

Lento

The musical score is written for three instruments: Tiple 1, Tiple 2, and Guitarra. It is in the key of D major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked 'Lento'. The score consists of two systems of four measures each. The first system is labeled 'Tiple 1', 'Tiple 2', and 'Guitarra'. The second system is labeled 'Tpl.1', 'Tpl.2', and 'Gtr.'. The Tiple 1 part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Tiple 2 part provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. The Guitarra part provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. The score concludes with a double bar line.

Score

Versión ska de composición B

Juandi Beltrán

Experimento #5.2

6 de diciembre del 2021
Bogotá, Cundinamarca

Moderato

The musical score is for three instruments: Trompeta (Trumpet), Tiple (Tiple), and Bajo (Bass). It is in 4/4 time and the key of D major (one sharp). The tempo is marked 'Moderato'. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1-4, and the second system contains measures 5-8. The Trompeta part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a fermata in measure 2. The Tiple part provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. The Bajo part plays a steady bass line with eighth notes. The second system begins with a measure rest in the Trompeta part, marked with a '5' above the staff, indicating a pickup or continuation from a previous page.

Experimento 6

Score

Composición C (bambuco)

Experimento #6.1

Juandi Beltrán

5 de junio del 2022
Bogotá, Cundinamarca

Allegro

The musical score is written for two Tiple instruments, Tiple 1 and Tiple 2, in a 6/8 time signature and G major key. The tempo is marked 'Allegro'. The score is divided into five systems, each with a rest for Tiple 1 at the beginning of the system. The first system has a 7-measure rest, the second a 5-measure rest, the third a 9-measure rest, and the fourth a 13-measure rest. Tiple 2 plays a rhythmic accompaniment of eighth notes throughout. The score ends with a double bar line.

Score

Versión ska de composición C

Experimento #6.2

Juandi Beltrán

Allegro

5 de junio del 2022
Bogotá, Cundinamarca

The musical score is written for two trumpets, Tiple 1 and Tiple 2, in a 4/4 time signature. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro'. The score is divided into four systems, each with a measure number (1, 5, 9, 13) at the beginning of the first staff. Tiple 1 plays a melodic line with eighth and quarter notes, while Tiple 2 provides a rhythmic accompaniment using chords and eighth notes. The piece concludes with a double bar line at the end of the fourth system.

Experimento 7

Score

Composición D (bambuco)

Experimento #7.1

Juandi Beltrán

5 de junio del 2022
Bogotá, Cundinamarca

Moderato

The musical score is written for two tringles, labeled Tiple 1 and Tiple 2. It is in 3/8 time and features a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked 'Moderato'. The score is divided into four systems of four measures each. Measure numbers 5, 9, and 13 are indicated at the beginning of their respective systems. Tiple 1 plays a melodic line with eighth and quarter notes, while Tiple 2 provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. The piece concludes with a double bar line at the end of the fourth system.

Score

Versión ska de composición D

Juandi Beltrán

Experimento #7.2

5 de junio del 2022
Bogotá, Cundinamarca

Tiple 1

Tiple 2

Tpl.1

Tpl.2

Tpl.1

Tpl.2

Tpl.1

Tpl.2

©

Experimento 8

Score

Composición E (bambuco)

Juandí Beltrán

Experimento #8

15 de septiembre del 2022
Bogotá, Cundinamarca

Musical score for Sax Alto, Sax Tenor, Trompeta, Trombón, and Tiple. The score is in 3/4 time and features a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The Sax Alto and Sax Tenor parts play a melodic line with eighth and quarter notes. The Trompeta part plays a similar melodic line. The Trombón part plays a bass line with quarter and eighth notes. The Tiple part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Musical score for Sax A., Sax T., Tpt., Tbn., and Tpl. This section includes first and second endings. The Sax A. part plays a melodic line with eighth and quarter notes. The Sax T. part plays a similar melodic line. The Tpt. part plays a melodic line with quarter and eighth notes. The Tbn. part plays a bass line with quarter and eighth notes. The Tpl. part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Experimento 9

Score *Comparación bambuco a 3/4 y a 6/8*

Experimento #9

24 de septiembre del 2022
Bogotá, Cundinamarca

Bachué a 3/4

Musical score for Bachué a 3/4. It consists of three staves: a vocal line in treble clef, a piano accompaniment in treble clef with chords, and a bass line in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece is 5 measures long.

Bochica a 3/4

Musical score for Bochica a 3/4. It consists of three staves: a vocal line in treble clef, a piano accompaniment in treble clef with chords, and a bass line in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece is 5 measures long.

Bachué a 6/8

Musical score for Bachué a 6/8. It consists of three staves: a vocal line in treble clef, a piano accompaniment in treble clef with chords, and a bass line in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The piece is 5 measures long.

Experimento 10

Score

Composición F (ska)

Experimento #10

Juandi Beltrán

28 de septiembre del 2022
Bogotá, Cundinamarca

Moderato

Bandola

Guitarra

Bajo

Bdl.

Gtr.

E.B.

7

13

Experimento 11

Score

Composición G (suite)

Experimento #11

Juandi Beltrán

4 de octubre del 2022
Bogotá, Cundinamarca

The image displays two systems of a musical score for 'Composición G (suite)'. The first system includes staves for Alto Sax, Tenor Sax, Trompeta, Trombón, Tiple, Bass, and Percussion. The second system includes staves for A. Sax, T. Sax, Bb Tpt, Tbn., Tpl., Bj., and Perc. The score is written in 2/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The saxophone parts (Alto, Tenor, Trompeta) feature melodic lines with slurs and accents. The Trombón part has a lower melodic line. The Tiple and Bj. parts provide harmonic support with chords and single notes. The Percussion part consists of a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them, indicating specific percussive sounds.

9

A. Sx.
T. Sx.
B \flat Tpt.
Tbn.
Tpl.
Bj.
Perc.

1.

Detailed description: This system contains measures 9 through 12. It features seven staves: A. Sx., T. Sx., B \flat Tpt., Tbn., Tpl., Bj., and Perc. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measure 9 has a fermata over the first two staves. Measures 10 and 11 show rhythmic patterns in the woodwinds and percussion. Measure 12 is the first of a first ending, marked with a '1.' and a repeat sign.

13

A. Sx.
T. Sx.
B \flat Tpt.
Tbn.
Tpl.
Bj.
Perc.

2.

Detailed description: This system contains measures 13 through 16. It features the same seven staves as the previous system. Measure 13 has a fermata over the first two staves. Measures 14 and 15 contain triplets in the woodwinds and percussion. Measure 16 is the second of a first ending, marked with a '2.' and a repeat sign.

Experimento 12

Score

Tercer movimiento (suite)

Juandi Beltrán

Experimento #12

7 de octubre del 2022
Bogotá, Cundinamarca

The musical score is arranged in ten staves. The top four staves are for wind instruments: Trompeta en Bb, Sax Alto, Sax Tenor, and Trombón. The next three staves are for string instruments: Bandola, Tiple, and Guitarra Acústica. The bottom three staves are for rhythm: Guitarra Eléctrica, Bajo, and Batería. The score begins with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The first measure is marked with a repeat sign. The saxophones and trombone play a melodic line consisting of quarter notes and half notes. The guitar parts play a rhythmic accompaniment, with the electric guitar labeled 'Ritmo ska' and the acoustic guitar labeled 'Ritmo de bambuco'. The bass line follows a similar rhythmic pattern. The battery part shows a complex drum pattern with various accents and rests. The score includes a key signature change to one sharp (F#) in the second measure, indicated by a double bar line and a sharp sign for the first staff.

6

B♭ Tpt

6

A. Sax

6

T. Sax

6

Tbn

6

Bdl

6

Tpl

E E7 A

Gtr.Ac.

Gtr.E.

6

Bjo.

6

Bta.

Tercer movimiento (suite)

3

||

B \flat Tpt. *||*

A. Sax. *||*

T. Sax. *||*

Tbn. *||*

Bdl. *||*

Tpl. *||*

Gtr.Ac. *||*

Gtr.E. *||*

Bjo. *||*

Bta. *||*

E B7 E

16

Bb Tpt

A. Sax

T. Sax

16

Tbn

16

Bdl

16

Tpl

Gtr. Ac.

Gtr. E.

16

Bjo.

16

Bta.

B7

E

Tercer movimiento (suite)

5

21

B \flat Tpt

21

A. Sax

21

T. Sax

21

Tbn

21

Bdl

21

Tpl

B7

E

A

Gtr. Ac.

Gtr. E.

21

Bjo.

21

Bta.

26

B \flat Tpt.

26

A. Sax.

T. Sax.

26

Tbn.

26

Bdl.

26

Tpl.

E

B7

Gtr. Ac.

Gtr. E.

26

Bjo.

26

Bta.

Tercer movimiento (suite)

7

31

B \flat Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

31

Tbn.

31

Bdl.

Tpl.

Gtr.Ac.

Gtr.E.

31

Bjo.

31

Bta.

E

E

Detailed description: This page of a musical score contains measures 31 through 34. The score is for a band and includes parts for B \flat Trumpet, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, Trombone, Bandleader, Trumpet, Acoustic Guitar, Electric Guitar, Bjoerling, and Bass Drum. The key signature is E major (one sharp) and the time signature is 4/4. Measure 31 begins with a repeat sign. The Bandleader part includes chord markings 'E' in measures 32 and 33. The Trumpet, Acoustic Guitar, and Electric Guitar parts feature complex rhythmic patterns and textures, including tremolos and sustained notes. The Bjoerling part has a steady eighth-note accompaniment. The Bass Drum part uses 'x' and 'o' symbols to indicate specific drum sounds.

Anexo 3

Score Suite skambuquera

"Juntos, pero no revueltos"

Primer movimiento

Compositor

Juan Diego Beltrán López

2023

Instrumentación

Bandola

Tiple

Guitarra acústica

Saxofón alto

Saxofón tenor

Trompeta

Trombón

Guitarra eléctrica

Bajo eléctrico

Batería

Score

Juntos, pero no revueltos

Primer movimiento

Maestoso

Juandi Beltrán

The musical score is for the first movement of 'Juntos, pero no revueltos' by Juandi Beltrán. It is written in 4/4 time and features a variety of instruments. The score is divided into two tempo sections: 'Adagio' (♩ = 80) and 'Moderato' (♩ = 118). The instruments and their parts are as follows:

- Bandola:** Starts with a *mf* dynamic, playing a melodic line in the Adagio section and a more rhythmic line in the Moderato section.
- Tiple:** Provides harmonic support with chords, starting at *mf*.
- Guitarra Acústica:** Similar to the tiple, providing harmonic support with chords at *mf*.
- Sax Alto:** Plays a melodic line starting at *f* in the Adagio section.
- Sax Tenor:** Plays a melodic line starting at *f* in the Adagio section.
- Trompeta en B♭:** Plays a melodic line starting at *f* in the Adagio section.
- Trombón:** Plays a melodic line starting at *f* in the Adagio section.
- Guitarra Eléctrica:** Provides harmonic support with chords, starting at *mf*.
- Bajo:** Provides harmonic support with chords, starting at *mf*.
- Batería:** Provides a steady rhythmic accompaniment, starting at *mf*.

The score includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The Adagio section is marked with a tempo of ♩ = 80, and the Moderato section is marked with a tempo of ♩ = 118.

Juntos, pero no revueltos

2

$\text{♩} = 118$

A $\text{♩} = 118$

The musical score is arranged for ten instruments: Bdl. (Bassoon), Tpl. (Trumpet), Gtr.Ac. (Acoustic Guitar), A. Sx. (Alto Saxophone), T. Sx. (Tenor Saxophone), B> Tpt. (Baritone Trumpet), Tbn. (Tuba), Gtr.E. (Electric Guitar), Bjo. (Bass), and Bta. (Bateria). The score begins at measure 12 with a tempo of 118. A section marked 'A' starts at measure 12. The time signature changes from 6/8 to 4/4 at measure 12. Dynamics include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and triplets.

Juntos, pero no revueltos

B

3

The musical score is for the piece "Juntos, pero no revueltos" and consists of ten staves. The instruments are: Bdl. (Bassoon), Tpl. (Trumpet), Gtr. Ac. (Acoustic Guitar), A. Sx. (Alto Saxophone), T. Sx. (Tenor Saxophone), B. Tpt. (Baritone Trumpet), Tbn. (Tuba), Gtr. E. (Electric Guitar), Bjo. (Bass), and Bta. (Bateria/Drums). The score is in 4/4 time and features a key signature of two flats (Bb and Eb). It begins at measure 21 with a tempo marking of quarter note = 118. The music is divided into sections by bar lines and repeat signs. A section marked with a box 'B' starts at measure 27. Dynamics include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks. The Bateria part uses 'x' to indicate specific drum hits.

Juntos, pero no revueltos

4

♩ = 118

29

Bdl. *mp* *f*

Tpl. *p*

Gtr.Ac. *p*

A. Sx. *p* *mf*

T. Sx. *p* *mf*

B[♭] Tpt. *p* *mf*

Tbn. *p* *mf*

Gtr.E. *p*

Bjo. *p*

Bta. *p*

Juntos, pero no revueltos

37 1. 2. D.S. al Coda Θ rit. *f*

The musical score is arranged in ten staves. The first staff (Bdl.) has a first ending (1.) and a second ending (2.) leading to a Coda symbol. The second ending is marked 'D.S. al Coda'. The tempo is marked 'rit.' and the dynamic is 'f'. The score includes parts for Bdl., Tpl., Gtr. Ac., A. Sx., T. Sx., B. Tpt., Tbn., Gtr. E., Bjo., and Bta. The music is in 4/4 time and features a variety of rhythmic patterns and melodic lines across the instruments.

"Skambuqueando"

Segundo movimiento

Compositor

Juan Diego Beltrán López

2023

Instrumentación

Bandola

Tiple

Guitarra acústica

Saxofón alto

Saxofón tenor

Trompeta

Trombón

Guitarra eléctrica

Bajo eléctrico

Batería

Score

Skambuqueando

Segundo movimiento

Juandi Beltrán

ad libitum

Bandola

Tiple

Guitarra Acústica

Sax Alto

Sax Tenor

Trompeta en B \flat

Trombón

Guitarra Eléctrica

Bajo

Batería

Skambuqueando

The musical score is arranged in a system of ten staves. The instruments and their parts are as follows:

- Bdl. (Bass Drum):** A series of rests across all measures.
- Tpl. (Tom):** A series of rests across all measures.
- Gtr.Ac. (Acoustic Guitar):** A series of rests across all measures.
- A. Sx. (Alto Saxophone):** Starts with a rest, then plays a half note G4 in the second measure, followed by rests. Dynamics: *mf*.
- T. Sx. (Tenor Saxophone):** Starts with a rest, then plays a half note G3 in the second measure, followed by rests. Dynamics: *mf*.
- B> Tpt. (Baritone Trumpet):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. Dynamics: *mf*.
- Tbn. (Tuba):** Plays a half note G2 in the second measure, followed by rests. Dynamics: *mf*.
- Gtr.E. (Electric Guitar):** A series of rests across all measures.
- Bjo. (Bongos):** A series of rests across all measures.
- Bta. (Bass Drum):** A series of rests across all measures.

The score includes a tempo marking of **Largo** and dynamic markings of *mf* (mezzo-forte) for the saxophones and tuba.



Skambuqueando

Andante $\text{♩} = 90$

The musical score is arranged in ten staves, each representing a different instrument. The instruments are: Bdl. (Bassoon), Tpl. (Trumpet), Gtr.Ac. (Acoustic Guitar), A. Sx. (Alto Saxophone), T. Sx. (Tenor Saxophone), B> Tpt. (Baritone Trumpet), Tbn. (Tuba), Gtr.E. (Electric Guitar), Bjo. (Björns), and Bta. (Bateria). The score begins at measure 19. The Bdl. part starts with a forte (*f*) dynamic and features a melodic line with triplets. The Tpl. part enters with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, also using triplets. The Gtr.Ac. part provides a rhythmic accompaniment with a *mf* dynamic. The A. Sx. and T. Sx. parts have a *mf* dynamic and play melodic lines with triplets. The B> Tpt. and Tbn. parts also have a *mf* dynamic and play melodic lines with triplets. The Gtr.E. part has a *mf* dynamic and plays a rhythmic accompaniment with chords. The Bjo. part has a *mf* dynamic and plays a rhythmic accompaniment with chords. The Bta. part has a *mf* dynamic and plays a rhythmic accompaniment with chords and cymbal patterns.

Skambuqueando

Musical score for 'Skambuqueando' featuring ten instruments: Bdl., Tpl., Gtr.Ac., A. Sx., T. Sx., B> Tpt., Tbn., Gtr.E., Bjo., and Bta. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 34. A section marker 'B' is located above the Bdl. staff at the beginning of the second system. The score includes various dynamics such as *mp*, *f*, *mf*, and *p*, and articulations like triplets and slurs. The Bdl. part features complex rhythmic patterns with triplets and slurs, while the other instruments provide accompaniment with various rhythmic figures and chords.

Skambuqueando

The musical score for 'Skambuqueando' is arranged for a large ensemble. It begins at measure 47. The Bdl. part features a melodic line with triplets and accents, marked *f*. The Tpl. part provides harmonic support with chords, marked *mf*. The Gtr.Ac. part has a rhythmic accompaniment, also marked *mf*. The A. Sx. part has a melodic line with triplets and accents, marked *f*. The T. Sx. part has a bass line with chords, marked *mf*. The B> Tpt. part has a melodic line with triplets and accents, marked *f*. The Tbn. part has a bass line with chords, marked *mf*. The Gtr.E. part has a rhythmic accompaniment with chords, marked *mf*. The Bjo. part has a rhythmic accompaniment with chords, marked *mf*. The Bta. part has a rhythmic accompaniment with chords, marked *mf*.

Skambuqueando

The musical score for 'Skambuqueando' is arranged for a large ensemble. It begins at measure 60. The Bdl. (Bassoon) part features a melodic line with triplets and a first ending marked '1.' and a second ending marked '2.'. A 'D.S. al Coda' instruction is placed above the Bdl. staff. The Tpl. (Trumpet) part mirrors the Bdl. line with triplets. The Gtr.Ac. (Acoustic Guitar) part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The A. Sx. (Alto Saxophone) and T. Sx. (Tenor Saxophone) parts have melodic lines with triplets. The B> Tpt. (Baritone Trumpet) part has a melodic line with triplets. The Tbn. (Tuba) part has a simple bass line. The Gtr.E. (Electric Guitar) part features a complex texture with chords and triplets, marked with a *mf* dynamic. The Bjo. (Bongos) part has a rhythmic pattern with triplets, also marked with a *mf* dynamic. The Bta. (Bateria) part has a complex rhythmic pattern with triplets, marked with a *mf* dynamic. The score concludes with a Coda symbol.

"Uña y mugre"

Tercer movimiento

Compositor

Juan Diego Beltrán López

2023

Instrumentación

Bandola

Tiple

Guitarra acústica

Saxofón alto

Saxofón tenor

Trompeta

Trombón

Guitarra eléctrica

Bajo eléctrico

Batería

Score

Uña y mugre

Tercer movimiento

Juandi Beltrán

Andante $\text{♩} = 90$ *accel.* **Presto** $\text{♩} = 190$

The score is written for a large ensemble. The top section includes Bandola, Tiple, Guitarra Acústica, Sax Alto, Sax Tenor, Trompeta en Bb, and Trombón. The bottom section includes Guitarra Eléctrica, Bajo, and Batería. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. The piece starts with a tempo of Andante (♩ = 90) and includes an acceleration (accel.) leading to a Presto section (♩ = 190). Dynamics range from mezzo-forte (mf) to forte (f).

A ☞

The musical score is arranged in ten staves. The instruments and their parts are as follows:

- Bdl. (Drums):** Rests throughout the section.
- Tpl. (Tom-toms):** Plays rhythmic patterns with slurs and repeat signs. Dynamic marking: *mf*.
- Gtr. Ac. (Acoustic Guitar):** Plays chords with slurs and repeat signs. Dynamic marking: *mf*.
- A. Sx. (Alto Saxophone):** Rests until measure 16, then plays a melodic line. Dynamic marking: *f*.
- T. Sx. (Tenor Saxophone):** Rests until measure 16, then plays a melodic line. Dynamic marking: *f*.
- B♭ Tpt. (Bass Trumpet):** Rests until measure 16, then plays a melodic line. Dynamic marking: *f*.
- Tbn. (Tuba):** Rests until measure 16, then plays a melodic line. Dynamic marking: *f*.
- Gtr. E. (Electric Guitar):** Plays chords with slurs and repeat signs. Dynamic marking: *mf*.
- Bjo. (Bass):** Plays a rhythmic line with slurs and repeat signs. Dynamic marking: *mf*.
- Bta. (Bateria):** Plays a complex rhythmic pattern with slurs and repeat signs. Dynamic marking: *mf*.

The score includes a section marker 'A' with a repeat sign (☞) at the beginning of the second system. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte).

The musical score for 'Uña y mugre' is arranged for a large ensemble. It consists of ten staves, each representing a different instrument. The score is divided into two measures, 29 and 30. Measure 29 begins with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The instruments and their parts are as follows:

- Bdl. (Bass Drum):** A single rest for the entire duration of the two measures.
- Tpl. (Tom Tom):** A rhythmic pattern of eighth notes, with some measures containing chords and others containing rests.
- Gtr.Ac. (Acoustic Guitar):** A rhythmic pattern of eighth notes, often with chords, and some measures containing rests.
- A. Sx. (Alto Saxophone):** A melodic line starting with a rest in measure 29, followed by eighth and quarter notes.
- T. Sx. (Tenor Saxophone):** A melodic line starting with a rest in measure 29, followed by eighth and quarter notes.
- B♭ Tpt. (Bass Trombone):** A melodic line starting with a rest in measure 29, followed by eighth and quarter notes.
- Tbn. (Tuba):** A melodic line starting with a rest in measure 29, followed by eighth and quarter notes.
- Gtr.E. (Electric Guitar):** A rhythmic pattern of eighth notes, often with chords, and some measures containing rests.
- Bjo. (Bass):** A melodic line starting with a rest in measure 29, followed by eighth and quarter notes.
- Bta. (Bass Drum):** A rhythmic pattern of eighth notes, often with chords, and some measures containing rests.

Measure 30 continues the patterns established in measure 29. The score includes various musical notations such as rests, chords, and melodic lines. The key signature remains three sharps, and the time signature is common time.

B

The musical score is arranged in ten staves. The top staff is for Bdl. (Bass Drum), which is mostly silent. The second staff is for Tpl. (Tom Tom), featuring a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and repeat signs. The third staff is for Gtr.Ac. (Acoustic Guitar), showing a rhythmic accompaniment with chords and a *mf* dynamic. The fourth and fifth staves are for A. Sx. (Alto Saxophone) and T. Sx. (Tenor Saxophone), both playing sustained notes with a *mf* dynamic. The sixth and seventh staves are for B> Tpt. (Baritone Trumpet) and Tbn. (Tuba), also playing sustained notes with a *mf* dynamic. The eighth staff is for Gtr.E. (Electric Guitar), featuring a complex rhythmic pattern with doublets and a *mf* dynamic. The ninth staff is for Bjo. (Bajo Sexto), playing a rhythmic accompaniment with a *mf* dynamic. The tenth staff is for Bta. (Bateria), playing a complex rhythmic pattern with a *mf* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, repeat signs, and dynamic markings.

Uña y mugre

53 **D.S. al Coda** Θ

Bdl.

Tpl.

Gtr.Ac.

A. Sx.

T. Sx.

B \flat Tpt.

Tbn.

Gtr.E.

Bjo.

Bta.