El Productor Musical, agente sincrético por excelencia en los procesos de creación musical

Nicolás Fernando Montenegro Manrique

Facultad de Bellas Artes, Universidad Pedagógica Nacional

Código 2018275034, Licenciatura en Música

Asesor: Abelardo Jaimes Carvajal

Para optar por el título de Licenciado en Música

Junio 12 de 2021

Este trabajo es dedicado a mi Padre, Fernando

Que toda esa confianza y ese amor depositados en mí, desde el primer día, sean retribuidos con mis logros, mis metas y la consecución de los sueños que siempre construimos juntos.

Agradecimientos

A los Maestros Abelardo Jaimes y Alejandro Gamboa; piezas clave en la consecución de este trabajo a lo largo de tres años. A los Maestros Marius Díaz, Néstor Rojas, José *Toño* Burgos y Oscar Delgado, quienes fueron parte decisiva de mi proceso formativo y sus aportes hicieron posible esta investigación. A Fredy Camelo y Joshua Soruco, músicos y creadores quienes brindaron su valioso conocimiento a la investigación.
A mi familia, maestros y compañeros que me han acompañado y brindado su confianza y apoyo incondicional.

Tabla de contenido

INTRODUCCIÓN 1

PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN 1

CONSTRUCCIÓN DEL PROBLEMA 2

PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN 4

Objetivo General: 4

Objetivos Específicos: 4

JUSTIFICACIÓN 4

MARCO CONCEPTUAL 6

Transculturación: 6

Sincretismo: 9

Música Popular: 9

Música Popular Urbana: 11

Música Popular Tradicional: 11

Productor Musical: 11

Fusión: 13

Análisis formalista: 14

Recurso: 16

El análisis deconstrucción: 16

Análisis transversal 18

Sampleo 18

Audiovisión: 18

Sellos discográficos: 19

LA TRANSCULTURACIÓN Y LA PRODUCCIÓN MUSICAL 20

Análisis formalista como eje articulador: 22

DESARROLLO METODOLÓGICO 24

Fases de la investigación 24

Aplicación de análisis transversal: 24

Análisis de las canciones: 28

Recursos complementarios: 40

Recursos creativos: 41

Fase de Apreciaciones: 43

Preguntas generales: 44

Preguntas de cada canción 44

Fase de contraste: 48

La Gota Fría: 48

Nuquí: 49
Bolero Falaz: 50
La Pantera Mambo: 51
Besos usados: 51

Fase de producción: 52

Diseño de la producción 53

Bitácora del proceso exploratorio: 56
Exploración a partir de las bases rítmicas: 57
Propuesta de mixtura rítmica: 59
Inclusión de la clave: 62
Plataforma splice: 64
Inclusión de las secciones instrumentales 65
Forma de la canción: 71
Diseño de cortes: 73

Ubicación de los instrumentos en la mezcla 75

Procesos de post producción 75

PROYECCIÓN DEL PROYECTO 77

Material didáctico 77

Propuesta a IDARTES 78

CONCLUSIONES 79

Conclusiones del análisis y apreciaciones 79

Conclusiones del proceso creativo 79

Conclusiones del resultado musical 80

BIBLIOGRAFÍA 81

ANEXOS 84

Entrevistas 84
José Antonio Burgos, La Gota Fría - Clásicos de La Provincia 84
Oscar Delgado, Nuquí - El Mismo 96
Nestor Rojas, Bolero Falaz – El Dorado 103
Fredy Camelo, Besos Usados – Día Tras Día 111

Partituras 116
Besos Usados – Andrés Cepeda 116
Bolero Falaz – Aterciopelados 122
La Gota Fría – Carlos Vives 124
La Pantera Mambo – La 33 Orquesta 129
Nuquí – Chocquibtown 141

Material Didáctico 146

INTRODUCCIÓN

PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN

Consiste en una investigación creación, enfocada en generar recursos metodológicos y didácticos, aplicables en los procesos de producción musical comercial, que involucre la mezcla de diversos géneros. Para ello se realizó una experimentación creativa, de enfoque comercial para el medio bogotano, donde se aplicó el concepto de mixtura entre los géneros Cumbia y Afrobeats, documentando las diferentes etapas del proceso en video, partituras y una bitácora.

Con tal propósito se parte de aplicar la metodología de Análisis Transversal en las etapas de una producción: diseño, grabación y edición. Dicha metodología fue diseñada por el autor para la realización del proyecto, abarcando tres tipos de análisis musical: el formalista, o estudio de partituras; el análisis deconstrucción, propio de la labor del productor musical; y el análisis de corte musicológico, a partir de la metodología planteada por Argeliers León.

El desarrollo del proyecto se dividió en cuatro fases: de análisis, donde se aplicaron la metodología deconstructiva sobre cinco canciones influyentes en la cultura musical de Bogotá; fase de apreciaciones, donde se realizaron entrevistas a músicos con cercanía a los géneros de las producciones analizadas. Con la información recolectada se establecieron posibles recursos aplicables en el proceso creativo de una mixtura.

Fase de contraste, donde se confrontaron los hallazgos del análisis con las impresiones de los músicos entrevistados. A partir de ello, los elementos coincidentes se establecieron como los recursos aplicables en las etapas de la fase de producción, en la cual se realizó una creación musical que involucró los géneros Cumbia y Afrobeats.

CONSTRUCCIÓN DEL PROBLEMA

La habilidad de tomar decisiones acertadas a la hora de combinar géneros musicales en creación musical, es un factor determinante en la labor del productor. Sin embargo, tal destreza suele ser un elemento desconocido para quienes inician su camino en la creación musical: se le da una connotación intuitiva, relegando su aprendizaje a la praxis.

Si bien es cierto que la manera de desarrollar tal sensibilidad musical es mediante la práctica constante y el conocimiento de los géneros, la existencia de material didáctico para apoyar el proceso experimental, podría dar una guía que le permita a los productores aplicar nuevos recursos a su proceso creativo. l

Bashker (1999) habla sobre las habilidades extra musicales que debe desarrollar un productor musical. Se enfoca en elementos sociales y emocionales que influyen en el desarrollo del oficio.

La anterior, es la manera en que habitualmente se entienden los elementos extra musicales en la producción. Existen visiones alternativas; Dowd (2004) analiza el efecto que ha tenido la aparición del productor musical, alrededor de la década de los 60's, desde una perspectiva socio cultural, estudiando su influencia en la creación musical.

Las perspectivas de la producción musical expuestas anteriormente exponen aspectos poco desarrollados en el proceso formativo de la producción musical; el enfoque práctico de su labor implica trabajar aspectos palpables del proceso, omitiendo elementos influyentes, entendidos como extra musicales.

Bajo la misma lógica de la repercusión del trabajo del productor en la sociedad, es necesario entender el rol ha desarrollado el productor musical en nuestra cultura. Para el presente proyecto, en la escena musical de la ciudad, desde los procesos de mezcla de géneros.

Enrique Gaviria (2018) comenta su experiencia en la escena del rock colombiano; desde mediados de los 70's empezó a incursionar en el ambiente bogotano, para finalmente fundar el aclamado estudio Fonovisión en 1978. El oficio del productor musical empezó a florecer en Colombia a partir de éste y otros espacios.

Miñana (1988) hace un llamado a la divulgación de los géneros tradicionales de las diferentes regiones de Colombia; señala la falta de espacios de visibilización y de interés por parte de las nuevas generaciones por los géneros folclóricos. Treinta años después de la aparición de artículo, en Bogotá se han desarrollado espacios de visibilización de las diferentes músicas nacionales.

La escena musical bogotana se presenta como un elemento de estudio pertinente a razón de la enorme variedad de propuestas musicales que se pueden encontrar en la ciudad. La característica en común de la diversidad mencionada anteriormente, es la presencia de elementos no tradicionales en las propuestas musicales; se parte de un género y se modifica. En dicha labor, la intervención del productor es determinante.

En ese orden de ideas, el análisis de obras influyentes en la escena musical contemporánea de Bogotá, desde la perspectiva de la producción, permitió estudiar los fenómenos musicales combinando las tres perspectivas de análisis musical.

Latham (1938) considera el análisis musical como el proceso de interpretar los materiales y significados de una composición, desde una óptica analítica o hermenéutica. Para el presente proyecto se utilizó en análisis formalista, propio de la óptica analítica, y el análisis de corte musicológico, con un estilo hermenéutico. Ambos, con la misión de enriquecer el análisis deconstrucción, propio de la producción musical.

La aplicación del análisis transversal brinda una perspectiva más amplia y un fundamento a la toma de decisiones en las tres etapas del proceso creativo, a la vez que se adquieren nociones didácticas para el diseño de una bitácora descriptiva del proceso, que se pueda utilizar cómo material didáctico en la exploración de sonoridades.

El problema central de la investigación es articular los elementos mencionados anteriormente en un proceso creativo en el estudio de grabación, generando recursos que permitan abordar la combinación de géneros de una manera estructurada.

PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

¿Cuál es el impacto de la aplicación de la metodología de Análisis Transversal en resultado de un proceso creativo musical, enfocado en la fusión, desarrollado mediante herramientas tecnológicas?

Esta pregunta generó el siguiente objetivo general

Objetivo General:

Realizar una producción musical que abarque la fusión de varios géneros, utilizando como recurso principal elementos derivados del Análisis Transversal aplicado a canciones que hayan tenido una repercusión en la escena musical comercial bogotana, a través de la metodología desarrollada por el autor.

Objetivos Específicos:

- Analizar cinco canciones que hayan tenido trascendencia en la cultura musical bogotana, a partir de la metodología de análisis transversal.
- Contrastar los resultados analíticos con apreciaciones de músicos relacionados con los géneros y el entorno de las canciones escogidas.
- Diseñar la producción musical a partir de los resultados obtenidos del proceso de análisis y el contraste de las entrevistas.
- Elaborar un material didáctico a partir de las herramientas implementadas en el desarrollo de las fases de análisis y de producción, dirigido a los procesos de creación musical.

JUSTIFICACIÓN

El presente trabajo busca potenciar las habilidades de producción musical enfocada en la combinación de varios géneros, mediante la aplicación del análisis transversal en las etapas del proceso. Para ese propósito, se realizó una exploración musical que dio como resultado un sencillo, que propone una mixtura entre Cumbia y Afrobeats.

Se documentó la totalidad del proceso desarrollado a partir de la implementación de herramientas y técnicas disponibles en un estudio de grabación casero –home studio–, dando como resultados: a.) una propuesta de análisis que enriquece el proceso de acercamiento a un género o a nuevas sonoridades. Y b.) una bitácora, que contiene la descripción detallada las acciones ejecutadas en la exploración creativa.

La descripción de procedimientos entendidos cómo intuitivos, las herramientas de recolección de datos y la puesta en práctica de los resultados, constituyen en un aporte para las personas que están iniciando un acercamiento al oficio de le producción musical y en un enriquecimiento de las habilidades de producción del investigador.

La importancia de la producción musical se ha evidenciado en estos tiempos de confinamiento y restricciones; el manejo de herramientas de edición de audio se ha convertido en una necesidad para propiciar la interacción con otros músicos y la visibilización del trabajo propio.

Por otro lado, en un proceso creativo, la destreza para crear maquetas y bases que permitan una práctica a distancia con otros músicos, es hoy en día una habilidad necesaria para todos los artistas y educadores.

Toda vez que se realiza un acercamiento a los procesos desarrollados el estudio de grabación desde una perspectiva reflexiva y sistematizada, el presente trabajo busca acercar la producción musical al campo de interés de los miembros de la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional, al tiempo que se aportan herramientas didácticas al aprendizaje de la producción.

En un artículo escrito para Berklee College Of Music, Bashker (1999) se refiere al rol del productor musical como análogo al del director de una película; interviene y guía desde el principio del proceso creativo hasta la masterización final. Sus habilidades abarcan desde el lenguaje musical, hasta la creación de maquetas electrónicas.

Con visos a realizar una propuesta musical que involucre varios géneros, es imperativo manejar las estructuras ritmo típicas, el contexto en que se desarrolla y su estilística. (Burgos 2020 m. 15) En el presente trabajo, se propone una alternativa a dicha inmersión, desde el espacio digital.

El acercamiento a un nuevo género se debe realizar desde espacios vivenciales, antes que interpretativos: la interacción con el entorno que rodea a un estilo musical, facilita el entendimiento de las estructuras rítmicas, armónicas y técnicas que abarca su expresión musical. Esto aplica en la labor del productor; la creación requiere tales vivencias para conseguir una aplicación correcta y un resultado acorde al género elegido.

Basarse en metodologías académicas permitió diseñar un material didáctico descriptivo los procesos aplicados, justificando la toma de decisiones y documentándolas. El resultado se puede utilizar como modelo para músicos y productores interesados en adquirir una variedad de recursos para realizar una creación musical que involucre la mixtura de géneros.

Dicha creación musical suele recoger elementos de distintos géneros, práctica común en la música latinoamericana. Al respecto, Medina (2007) señala la manera en que los intercambios culturales y musicales, en particular, permitieron a los españoles realizar una transculturación en el Nuevo Mundo; a partir de identificar prácticas similares, se crean nuevas costumbres, mientras que las características de ambas se mantienen.

Medina aporta una perspectiva musicológica, disciplina que analiza determinados elementos musicales al servicio de las interacciones sociales.
La metodología del proceso de análisis musical varía según la disciplina que lo realice: los elementos estudiados y procedimientos son diferentes. Según la experiencia del Investigador en el ámbito académico y en el estudio de grabación, los diversos tipos de análisis se complementan; los aportes obtenidos desde sus perspectivas enriquecen la recolección de información y brindan recursos aplicables en las diversas fases del proceso creativo y de producción: diseño, grabación y edición.
Latham (1938), ofrece una visión del proceso complementario, al diferenciar el análisis contextual y estético, hermenéutico, de las características estructurales y técnicas de una obra; formalista.

MARCO CONCEPTUAL

Para la presente investigación se realizó una inmersión en la propuesta teórica de Fernando Ortiz y metodológica de Argeliers León a cerca de la Transculturación. Asimismo se propone una definición del análisis formalista para lograr un mayor entendimiento de la metodología implementada en el proyecto.
También se desarrollan términos importantes en la jerga propia del estudio de grabación, haciendo especial énfasis en el análisis musical que realiza un productor al hacer una inmersión en un género o una canción. Se especifican conceptos de la industria musical comercial, partiendo de soportes teóricos y definiciones concretas que faciliten el entendimiento de tales términos. Los cuales, usualmente, pueden tener diversas interpretaciones.

Transculturación:

> “Se saltó en un instante de las soñolientas edades de piedra a la edad muy despertada del renacimiento. En un día se pasaron en Cuba varias edades; se diría que miles de «años-cultura», si fuera admisible una tal métrica para la cronología de los pueblos. Si estas Indias de América fueron Nuevo Mundo para los pueblos europeos, Europa fue Mundo Novísimo para los pueblos americanos. Fueron dos mundos que recíprocamente se descubrieron y entrechocan” (Ortiz 1955, p. 3).

El término fue acuñado por el antropólogo cubano Fernando Ortiz. En su visión crítica de la manera en que se abordaba el estudio de fenómenos culturales ocurridos en su tierra natal, propone la transculturación como una manera de entender los intercambios culturales que conllevan a la modificación o nacimiento de nuevas culturas, analizando los aspectos geográficos, los movimientos demográficos y el contexto socio cultural como partes activas dentro del proceso. Todo ello en un primer momento.
Posteriormente resalta la importancia de tener en cuenta durante el análisis sociológico el impacto que tuvo el choque para cada uno de los involucrados: determinar los

elementos que cada cultura adquiere en el proceso, a la vez que aporta otros, contradiciendo los conceptos anteriormente utilizados en los análisis de intercambios culturales: Aculturación, deculturación.

*"*La historia americana no puede ser comprendida sin conocer la de todas las esencias étnicas que en este continente se han fundido y sin apreciar cuál ha sido el verdadero resultado de su recíproca transculturación" Ortiz (1940 p. 32-33).

Su enfoque fue completo hacia las diversas ramas de las expresiones culturales. Sin embargo prestó especial atención a la música, especialmente en la que derivo de los intercambios hispánicos, aborígenes cubanos y africanos. Así lo demuestran sus diversos escritos sobre la música:

- Ortiz, F. 1947, junio-diciembre. Preludios de la música afrocubana. Bimestre Cubana.
- Ortiz, F. 1965. La africanía de la música folklórica cubana. La Habana: Editorial Universitaria
- Ortiz, F. 1983. Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar. La Habana: Editorial de Ciencias sociales.

"…En América Latina, la forma más típica de transculturación ha sido el mestizaje. Ahora bien, el mestizaje es un fenómeno muy complejo. En la base hubo un mestizaje biológico, producto de la intensa mezcla entre europeos, amerindios, negros africanos y, en menor medida, asiáticos. Al mismo tiempo comenzaron profundos y duraderos fenómenos de transculturación…" Brignioli (2017 p. 12).

Al entender la música como un fenómeno presente y cambiante durante cualquier proceso de intercambio cultural, instó (Fernando Ortiz) a su discípulo Argeliers León a continuar el trabajo investigativo en el área música, diseñando la metodología de análisis.

En su documental, De la Nuéz (2009) cuenta que Argeliers León era un músico de conservatorio, quien realizó estudios en Cuba y en Europa de corte teórico musical, llegando a ser alumno destacado de la conocida pianista Nadia Boulanger, con quien se enfocó en el análisis clásico de obras del compositor Igor Stravinsky.

Tras culminar su etapa musical, realizó estudios de sociología con el ya mencionado Fernando Ortiz y la compositora María Muñoz.

Inicialmente se enfocó en promover las muestras de folclor en el ámbito teatral, masificando expresiones culturales que se habían tildado de negativas por considerarlas vulgares. En tal proceso expuso los atuendos, música, las costumbres, bailes y cosmovisión de culturas y religiones con marcadas raíces africanas.

El proceso de las obras de teatro vino de la mano con el fortalecimiento del Teatro Nacional de Cuba, como Proyecto Cultural, lo cual derivó en la creación de departamentos de etnología, danza, música y actuación. A partir de allí se empieza a

desarrollar un fenómeno relevante para la realización de esta monografía: Argeliers León se involucra en el proceso creativo musical para las obras del Teatro, añadiendo instrumentos rituales del folclor cubano al formato sinfónico que se manejaba en el lugar. Tal proceso expresa la búsqueda del musicólogo por vincular sus facetas académica, investigativa y de conservatorio musical en sus obras.

Su mayor logro académico se dio en el Instituto Superior de las Artes, donde fue el precursor del Departamento de Musicología; tras continuar el trabajo de Fernando Ortiz y María Muñoz, diseñó un programa de estudios donde logró mezclar su experiencia como investigador con sus conocimientos de música a nivel académico. Así pues, el perfil del psicólogo graduado del ISA era el de un músico investigador, quien podía realizar trabajos de campo y de análisis teórico, a la vez que tenía el factor humano resaltado por Ortiz. Siempre según el documental de Félix de la Nuéz (2009).

Con la consolidación del programa de musicología en el ISA Cuba, a partir del trabajo de Argeliers León, la segunda mitad del siglo XX trajo una nueva generación de investigadores, quienes implementaron la metodología propuesta por Argeliers León en el estudio de las raíces de la música afrocubana. Sobre Argeliers:

"…construyó un programa de estudios basado en su experiencia como investigador y docente y lo experimentó en sus predios personales, formando desde el hogar a los primeros especialistas, algunos de los cuales continuaron estudios en Europa, fundamentalmente en Alemania. De ahí que, el pensamiento musicológico cubano posea una esencia pedagógica" Iznaga (2012 p. 3).

Armando Rodríguez y Rolando Pérez son dos musicólogos formados en tal programa. Aplicaron la metodología de análisis desarrollada por León sus investigaciones:

El origen de la música cubana. Mitos y realidades (2015) y La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina (1987). Ambos libros se usan como ejemplo para explicar al metodología a que se utilizó a partir de la perspectiva de Argeliers León. Los elementos encontrados por el investigador son:

- Elección del género a analizar: se parte de uno o varios géneros de interés, estos deben haberse desarrollado contexto histórico de intercambios culturales que hayan derivado en nuevas culturas y entenderse como una fusión.
- Rastreo de información musical: encontrar elementos que liguen el contexto histórico con el desarrollo de los géneros, como análisis musicales, recopilación de repertorios, soportes literarios o tradición oral. Esto con el fin de tener una ubicación temporal, geográfica y cultural claras.
- Documentación del espacio histórico y socio cultural en que se realizará el análisis: se lleva a cabo una indagación del contexto en el cual desarrolló en género. Esto con el fin

de encontrar intercambios culturales en la época, entender su relación con el territorio y encontrar posibles antecesores musicales, representativos de las culturas involucradas.

- Análisis ritmo melódico de las partituras encontradas: Se deben analizar las estructuras de los géneros presumiblemente originarios y del género en estudio. Una vez se consigue el material, o se hace la transcripción del mismo, se determinan los elementos mas relevantes en el aspecto de composición y arreglo, como pueden serlo la presencia de figuras irregulares, motivos recurrentes o intervalos característicos.
  En este procedimiento se busca encontrar similitudes musicales en los tres géneros; las similitudes en los géneros originarios serán llamadas sincretismos, las variaciones de tales coincidencias presentes en el género subsecuente serán la evidencia de la apropiación cultural ocurrida: evidencia te transculturación.
- Contraste de información y análisis: los datos del análisis musical deben estar soportados en movimientos poblacionales históricos, sitios (geográficos) de encuentro y acontecimientos en los que se haya propiciado el intercambio.

Sincretismo:

El término sincretismo es utilizado por Fernando Ortíz en su teoría de la transculturación para identificar las similitudes culturales que facilitan el proceso de simbiosis durante un intercambio entre dos grupos étnicos distintos:
Ortiz, con su más aclamado libro *Contrapunteo Cubano: del tabaco y el azúcar (1940)*, presta especial atención a aquellos elementos y características que tienen en común las culturas analizadas; los propone como ejes articuladores en el intercambio y puntos de importancia en el estudio de los choques culturales ya ocurridos.

De acuerdo con Pérez (1986) “La tendencia a identificar aquellos elementos de la nueva cultura -la española en este caso- con elementos semejantes de la vieja cultura, esto presupone que de dos practicas similares surja una nueva en la cual las dos culturas mantienen, gracias a la semejanza, sus rasgos esenciales” Medina (2007 p. 5)

“…la evidencia de un fenómeno mediante el cual por medio de la interacción de dos personas o culturas de diferentes orígenes se da una nueva organización de conceptos, creencias, códigos, o en este caso: expresiones artísticas”. Medina (2007 p. 6).

Música Popular:

El concepto de música popular representa diferentes connotaciones según el autor que lo aborde; desde mediados del siglo XIX empezaron a aparecer definiciones de autores cómo Béla Bártok (1979) quien, entendiendo la necesidad de profundizar en las vertientes que implica lo popular, la dividió en música de ciudad, ligada a la burguesía y

en música del campo, con una connotación de tradición oral. Su definición no propició un esclarecimiento, pero pone en evidencia la dificultad que conlleva su definición.

Consumo masivo, un intento de modernización del concepto de folkore, o elementos de la cultura local que definen su identidad, son algunos de los intentos por definir un complejo término que aunque en un inicio buscada referirse a la tradición de las culturas, en la actualidad genera otro debate: ¿La música urbana es popular?

Según Lizarazu (2002), la música popular responde a la unidad cultural o a la interacción de una comunidad con una canción, género o estilo musical. En ese mismo orden de ideas, es relevante hablar de la innovación que representa una adopción musical para una comunidad, en una o varias de sus actividades.

Innovación en el sentido de la incorporación de dicha música a una o varias actividades del quehacer cotidiano de la comunidad. Sin embargo, es importante resaltar en enfoque tradicional que se le da a la música popular por parte de los autores mencionados.

Al respecto, el etnomusicólogo Bruno Nettl (1983) brinda una serie de parámetros para definir una rama de la música popular, a la cual agrega el calificativo de tradicional. Según el concepto del investigador, los siguientes conceptos elementos deben ser analizados con especial atención en la búsqueda de una definición:

Es música que se ha mantenido viva mediante una tradición oral. Esto por ser, usualmente, antigua y ligada a la historia de la comunidad. Asimismo, hace parte de las actividades cotidianas de dicha comunidad; desde trabajo hasta ocio. En ese orden de ideas, la aceptación y adopción por la comunidad es necesaria, para la preservación, al resultar en una constante interpretación.

Si bien los conceptos fueron pensados para la música popular tradicional, vale la pena analizar la relación que estos elementos tienen con el concepto de música popular urbana, toda vez que la adopción de la comunidad, representada en la presencia de dicha música en actividades cotidianas, es una condición sinequanon para que considerarla popular. Sin embargo, existen diferencias en los demás elementos.

La recurrencia de los temas de las letras en la música popular urbana se aleja de la tradición oral de las comunidades. De igual manera, el medio de transmisión más común ha cambiado, de la interpretación a la reproducción. Ahora, bien es sabido que esto no aplica únicamente para la música popular urbana; la música popular tradicional también se ha recogido en fonogramas.

Además de los elementos brindados por Nettl, que se tomaron en cuenta en la investigación, es necesario enfocarse en la manera en que las diferentes culturas interactúan en una sociedad a partir del entendimiento de la misma como un espacio lleno de diversidad. Así, hay elementos propios de la música creada en los centros urbanos que se deben tener en cuenta.

Según Cruces (2004) lo urbano implica la ligación de elementos trans territoriales en un punto geográfico; una gran ciudad, vinculándola con culturas, regionales, nacionales e

internacionales, respondiendo a su característica cosmopolita. Esto, en el entendido que, la creación musical en las grandes ciudades se nutre de la propia música popular tradicional, de agentes foráneos y de la música que lidera las plataformas y medios masivos.

La pluralidad cultural de Bogotá se evidencia en la música escuchada: El portal web National Report (2020) realizó un seguimiento de los géneros más escuchados en Colombia durante la segunda semana del 2020. Los resultados, agrupan los géneros en ocho categorías, que a su vez se subdividen en varias subcategorías.

El proceso de adopción y expresión de los estilos, es propio de la ciudad, ubicada entre las ciudades más pobladas de Latinoamérica.

En ese orden de ideas, concluye Cruces (2004), la música urbana incluye una difusión generalizada y translocal de las expresiones musicales que allí convergen y surgen.

Así, aparecen elementos que nos permiten adentrarnos en el concepto de música popular, en sus variantes Urbana y Tradicional, las cuales serán utilizadas a lo largo de la investigación:

Música Popular Urbana:

Es aquella música adoptada por una comunidad en sus actividades cotidianas, creada a través de la interacción de culturas locales y foráneas, desde una vertiente tecnológica, en los últimos treinta años.

Música Popular Tradicional:

Es aquella música adoptada por una comunidad en sus actividades cotidianas, creada a partir de elementos que han sido característicos a lo largo de la historia para la comunidad. Estos pueden ser su tradición oral, en el relato y preservación, o los elementos compositivos que involucra el género.

Para el abordaje de la investigación, se escogieron canciones que involucran géneros entendidos cómo Popular Tradicional y Popular Urbana.

Productor Musical:

A partir de los años 60 's la música empezó a ser un negocio rentable; la venta masiva de acetatos y casetes permitió a las disqueras invertir grandes cantidades en la realización de las propuestas musicales. Al mismo tiempo, los avances tecnológicos dieron un considerable salto de calidad a los estudios de grabación, brindando nuevas posibilidades a los ingenieros: grabación multipista, overdubs (rehacer una toma), grabas por instrumentos y no por secciones. Procesadores análogos para mejorar la calidad del sonido. (James 2014)

Sin embargo, no fue hasta la aparición de Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band, disco de los Beattles, que el estudio de grabación se empezó a entender como el lugar donde se llevaba a otro nivel el proceso arreglístico y compositivo; a partir de técnicas de grabación, de edición y de mezcla, se le daba un concepto nuevo a las propuestas musicales.

George Martin fue conocido como el quinto Beatle; hizo las veces de productor musical. Estuvo a cargo de la producción del disco mencionado, famoso en su época por la exuberante cantidad de tiempo y recursos económicos que significó su realización. La calidad lograda abrió un mundo de posibilidades a las nuevas músicas que venían surgiendo a finales de los 60 's, se volvió un referente para lograr las sonoridades deseadas. Martin (2012)

Así surgió la necesidad de incluir un productor musical en el proceso de grabación para llevar a otro nivel los álbumes. Tanto en Inglaterra como en Estados Unidos empezó un movimiento de productores musicales; personas que no necesariamente eran músicos ni ingenieros, pero tenían una sensibilidad especial para determinar qué elementos necesitaba cada canción y una creatividad desbordada para realizarlos.

Pero entonces. ¿Cómo se define el productor musical? Tras más de medio siglo de propuestas musicales, la aparición del formato digital y los plugins (emulaciones digitales de procesos y equipos de estudio de grabación), y una estandarización de las técnicas utilizadas, el ingeniero de sonido y el arreglista podían aportar los conceptos que una vez los productores crearon. Sin embargo, su labor en el estudio ha perdurado por tres aspectos: 1. la disquera le encarga la gestión de los fondos destinados para la producción, 2. Es el encargado de llevar la preproducción (maqueta) al estudio de grabación con unos estándares definidos, con la finalidad de reducir el tiempo en el estudio y tener claras las tareas y el cronograma de actividades en este. Y 3. Con los años se ha vuelto necesario (no obligatorio) que el productor tenga una formación académica musical fuerte, a la vez que tenga amplios conocimientos del manejo de equipos, para así ser un puente entre el compositor, su idea iniciar y expectativas, los músicos, el ingeniero y el arreglista. Bashker (1999)

En el contexto colombiano se ha hecho muy popular un concepto que se ha desarrollado durante este siglo gracias a la aparición de los equipos digitales y con ellos los estudios de grabación caseros: *el auto productor.*

Velázquez (2013) se refiere la autoproducción como un proceso de producción – identificación, en la medida que la gestión musical y de recursos recae en el artista, quien utiliza su trabajo en solitario para visibilizarse.

Por falta de recursos, usualmente la producción musical se ha aprendido a partir de la praxis, complementándola con posteriores estudios. Tanto músicos que se ven en la necesidad de buscar salidas para promocionar su música, como personas interesadas en la creación de nuevos sonidos pero sin estudios musicales. El auto productor es el ingeniero, arreglista, músico de sesión, compositor y productor de su música.

Sin embargo, al tener un componente musical, la carrera de Producción Musical ha adquirido fuertes similitudes con el oficio de la auto producción; el estudiante adquiere equipos para ir poniendo en práctica sus habilidades y va formando un home estudio. Mientras tanto va desarrollando su talento musical y así empieza a crear contenido de manera individual. Muchos artistas TOP del momento utilizan esta metodología: Tom Misch, Charlie Puth, Billi Ellish.
Si bien son ejemplos del mundo musical Anglo, muestran la realidad colombiana: Los músicos buscan estudios de grabación caseros para poder costear sus producciones.
Si bien el proceso de aprendizaje es complejo, la correcta combinación de la praxis, con las habilidades musicales puede derivar en una sensibilidad de característica del productor musical.
Por otra parte, el contexto colombiano en el que se convive con la falta de recursos y la dificultad de encontrar un apoyo financiero por parte de patrocinadores, generan las condiciones adecuadas para que el productor musical deba asumir las tareas del ingeniero, productor musical y comercial. De ser posible, también de instrumentista y arreglista; un escenario que demanda el rol del autoproductor.

Fusión:

La fusión cultural se puede entender desde diversas perspectivas; en un primer momento, Montero (2017) se refiere a la desaparición de las tradiciones a partir de dicho proceso, señalando una posible hegemonía a partir de lo híbrido. Por otro lado, presenta el proceso de fusión como una actitud política y social frente a la segregación étnica, racial y de clase; un método de acercamiento.
En el texto tomado de la biblioteca virtual Scielo, Montero (2017) ejemplifica la confusión y la variedad de conceptos que se pueden entender al utilizar la palabra fusión. Aún cuando la música hispanoamericana ha sido creada a partir de la apropiación de música originaria de América, hispana, africana y árabe, se entiende la fusión como un proceso superficial. Básicamente comercial.

“A lo largo de la historia, la fusión artística se ha dado en distintos grados, definidos por la apreciación del valor de los elementos que entraban en juego y de la cualidad de cada proceso. Se dio por la integración de una forma en una cultura distinta a la que la creó; a veces, fue el fruto de la actividad conjunta de artistas de culturas distintas, materializado en un resultado nuevo para ambas. También se ha mostrado, simplemente, en “citas”, es decir, en incorporaciones que no pretenden integrar sino, simplemente, ilustrar la diferencia, recoger el artificio de lo ajeno para aumentar el atractivo de lo propio…” Villanueva, Manuel (2018 p.1).

En un primer momento la fusión musical es entendida como el proceso compositivo de sobre posición de patrones característicos y su resultante, o el resultado musical de un

intercambio cultural; escenario en el que ocurre una transculturación. En búsqueda de un consenso entre las perspectivas y conceptos que recaen en el termino fusión, se deben tener en cuenta elementos musicales y sociales:

Para la inclusión del término en la investigación, se señalarán determinados elementos musicales que, a partir de la experiencia del investigador, se consideran pasos previos al proceso de fusión, sin necesariamente llegar implicar una fusión en caso de ser utilizados independientemente, sin un concepto unificador.

- Versionar (cover): realizar una interpretación de una canción de otro género, según el estilo y el género trabajado por un artista.
- Recursos rítmicos: utilizar una célula rítmica, patrón o “tumbao” para evocar un estilo o generar una sensación nueva.
- Recursos melódicos: implementar motivos rítmicos característicos de un género
- Recursos ornamentales: hacer música de un género específico con los instrumentos característicos de otro.
- Uso de sonidos de determinado género: en la actualidad, es común utilizar una pequeña sección de una canción, la cual no se relacione con la producción trabajada, como estribillo, intro o puente.

En el aspecto social, la fusión es tratada en la gran mayoría de metodologías y perspectivas que abordan la creación musical a partir de intercambios culturales; hibridación, mestizaje, aculturación, entre muchas otras. Ante la imposibilidad de encontrar un consenso frente al significado mas apropiado de la palabra, se propone señalar las características que, a raíz del acercamiento, están implícitas en el abordaje del término.

- Impacto en la escena musical
- Consolidación de propuestas
- Textos o material fonográfico que estudie su impacto y aportes
- Adopción cultural en las prácticas cotidianas

Análisis formalista:

Según Pablo Estrada en su blog (2016), la música académica, o docta, es aquella que guarda una marcada tradición escrita. A partir de tal definición desarrolla una explicación de las estructuras compositivas europeas y de conservatorio: diversos estilos de forma. Con base en dicho concepto de música académica, se encuentra bastante ligado el análisis de partituras.

Dicha música académica, abarca diferentes prácticas referentes al estudio de la música. Entre ellas, el abordaje de una partitura enfocado en el estudio de su estructura, dinámicas, curva melódica, progresión armónica y forma.

"… la interpretación analítica puede considerarse crítica derivada del estudio meticuloso regido por conceptos y especulaciones personales que suelen ser más instintivas que conscientes, sin importar el nivel de conocimiento del analista" Latham (1938, p. 75).

En esta introducción sobre el análisis musical, se le da una connotación de arbitrario, basándose en la posición personal de quien realice el estudio. Sin embargo, posteriormente complementa:

"La interpretación analítica aplica toda una gama de teorías acerca de la música, técnicas de análisis y procedimientos compositivos que merecen ser escuchados por derecho propio. Históricamente, estas dos formas de análisis se han clasificado como hermenéutica y formalista respectivamente."
Latham (1938, p. 76).

De lo anterior, se concluye que el análisis formalista, ligado al estudio de conservatorio, responde a estructuras preestablecidas y a el estudio de aspectos puntuales de una composición. Es necesario desarrollar las técnicas de análisis, mencionadas superficialmente, para definir los aspectos a aplicar en este procedimiento.

"…*El análisis musical es una disciplina relativamente reciente, que ha experimentado una gran evolución en el siglo XX, acompañada de una enorme proliferación de teorías, métodos, técnicas, en algunos casos complementarias, en otros contrapuestas o simplemente diferentes, que han llegado quizá a difuminar su concepto y/o su contenido*…" Nagore (2005, p. 1)

A manera de profundización, los conceptos presentados por Allison Latham en el libro Diccionario Enciclopédico de la Música, esclarecen las dos perspectivas del concepto de análisis desde el ámbito formalista, el cual se evitará llamar docto, por criterio del investigador.
A partir de la definición de análisis formalista, se aplicará la metodología de abordaje de partituras; forma, características ritmo melódicas, progresión armónica, técnicas de orquestación, arreglistica.
Tal proceso se aplica en una de las etapas de la metódica musicológica, sin llegar a abarcar a profundidad una didáctica que permita omitir la disciplina de análisis formalista en el proyecto.

Elementos del análisis formalista: En el análisis de una pieza realizado por el blog Musicnetmaterials (2020), se da un ejemplo de análisis musical estructurado: los elementos preliminares son la ubicación de tonalidad o contexto modal, métrica y delimitación de la sección a analizar. Posteriormente se realiza un cifrado, americano o de progresión, se ubica el movimiento armónico o progresión y posibles modulaciones o cambios de estilo. Finalmente, se señala los movimientos de la melodía con relación a la sección armónica y se indican las variaciones dinámicas. Musicmaterials (2020) [Vídeo].

Finalmente, la autora consultada (Latham, 1938) brindó una manera de señalar las diferencias entre el análisis formalista, y el hermenéutico, que para la investigación será el de corte musicológico.

Recurso:

En el proceso de grabación, edición y mezcla de una producción, se le conoce como recurso a las técnicas o decisiones que implemente el productor para llegar a una sonoridad específica. Tal recurso puede ser utilizado en cualquiera de las fases del proyecto; ornamentación, en la preproducción, técnicas de microfonía en la grabación, efectos en el proceso de mezcla. Entre muchos otros.
Son ampliamente conocidos en el mundo musical y están a disposición tanto para estudios de grabación caseros, como para estudios de nivel profesional; ingenieros con años de experiencia o personas que están iniciando en el mundillo. La sensibilidad musical y el gusto para entender en qué momento se deben utilizar u omitir, son potestad del artista y especialmente del productor; es él quien debe tener claro de qué manera llegará al sonido que se busca en la propuesta musical.

El análisis deconstrucción:

Durante el auge de los “influencers” el mundo digital de la música se ha hecho su espacio, encontrando personas que brindan contenido de gran valor y aportan conocimientos a las personas que, especialmente durante el 2020, han tenido que ser receptivos a la educación digital.
Aunque existe el riesgo de encontrar personas que no aportan valor con sus videos, terminan resaltado los buenos canales. Uno de los más famosos, de habla hispana, es el de Shawntrack Sound, un youtuber que se enfoca en la deconstrucción de canciones populares.
El concepto de deconstrucción, que se desarrolló en la investigación, se ciñe a la terminología utilizada en el contexto de la producción musical para referirse al proceso desarrollado en este apartado. En el contexto angloparlante, es conocido como Breakdown.

Su metodología es muy cercana al análisis instrumental y aborda determinadas sonoridades desde la producción. Sin embargo, brinda un punto de referencia a la hora de dividir por fases el proceso y obtener información del contexto, de la banda y en el proceso de realizar varias escuchas, con el fin de enfocarse en los distintos aspectos musicales y relacionarlos con la información preliminar.

El proceso de deconstruir una canción es una herramienta ineludible para el productor a la hora de darle un rumbo a sonido de la canción; decide junto con el artista, cuál es el punto de llegada y los referentes que se tienen, para posteriormente escuchar con detenimiento la manera en que logra tal sonido. Sin embargo, es un proceso intuitivo que se aprende a partir de la praxis. Cada persona tiene determinada manera de llegar a él.

Los resultados del proceso de análisis se aplican tanto en la fase de diseño como en las posteriores: se crea una guía para la toma de decisiones particular con un propósito general.

El investigador, por su experiencia en el mundo de la producción, ha desarrollado una metodología, la cual a partir del ejemplo del youtuber Shawntrack ha tomado forma; se presenta un formato de análisis, junto con un espacio en el cual se realizan apreciaciones abiertas y se explica el procedimiento y la manera en que se llega a las conclusiones.

La recolección de información se divide en tres fases:

- Primera inmersión: Consiste en realizar una o dos escuchas de la canción, sin analizar ningún elemento en particular, para así familiarizarse con la sonoridad y empezar a encontrar elementos relevantes de manera instintiva.
- Análisis específico: Durante este paso se realizan varias escuchas, cada una con un enfoque diferente; se analizan los elementos que resultaron interesantes en la Inmersión, posteriormente se hace un análisis armónico, de forma, rítmico, ornamental e interpretativo (todos elementos musicales). Se prosigue analizando el rol de cada instrumento y el estilo con el que fue grabado, se analiza la mezcla y el estilo que le da a la canción y por último los efectos más relevantes y llamativos de la canción, a nivel de procesos de estudio de grabación.
- Recolección de datos: Se indaga acerca del estudio donde fue realizada la producción, el staff involucrado y su trayectoria. Se reúnen datos relevantes como la cantidad de reconocimientos obtenidos, su impacto en plataformas digitales y que otros referentes se encuentran al respecto (quienes hayan iniciado, adoptado o potenciado con tal recurso en sus producciones)

Tal análisis brinda al productor la posibilidad de comprender de qué manera se logró el sonido de referencia que se quiere aplicar en su producción; con una visión global se logra aplicar de una manera tales recursos en su propio trabajo.

Análisis transversal

La metodología de análisis musical, aplicada en el abordaje de las canciones escogidas, consiste en la adición de herramientas propias de los análisis musicológico y formalista, al proceso de deconstrucción de las referencias elegidas en un proceso creativo. Esto enriqueció tanto la fase aplicativa como la o obtención resultados, aplicados a un proceso de búsqueda de referentes en una creación musical.
Los elementos aplicados fueron escogidos con el fin de consolidar los pasos del proceso de análisis enriquecer la perspectiva de recolección de información,
De la perspectiva formalista, se tomó el estudio a profundidad de la partitura, sugiriendo una transcripción que permita el acercamiento al arreglo y al rol de cada instrumento. Del corte musicológico se tomaron las herramientas de recolección de información contextual y el la búsqueda de elementos característicos de otros géneros en la obra analizada.

Sampleo

En el ejercicio de creación musical mediante las herramientas tecnológicas de las que dispone un productor musical en la actualidad, partiendo de la utilización de recursos estándar, el sampleo surge como una herramienta indispensable al momento de realizar una maqueta, evitando los costes de honorarios y grabación que implicaría una grabación modesta para la realización de un demo.

“Sampling is a method of converting an analogue audio signal into a digital signal. While sampling a sound wave, the computer takes measurements of this sound wave at a regular interval called sampling interval. Each measurement is then saved as a number in binary format 101 Computing (2017 p. 1)”
*“*El sampleo es un método de conversión de una señal de audio análogo a una señal digital. Mientras se samplea una onda de audio, el computador toma muestras de tal sonido en un intervalo regular llamado intervalo de sampleo. Cada muestra es guardada en formato binario 101 Computing (2017 p. 1)”

Audiovisión:

Es el estudio de grabación más importante en la historia musical bogotana y de Colombia. Desde 1978 se convirtió en el estándar para las grabaciones de más alta calidad; un arquitectura diseñada específicamente para obtener sonoridades de tipo profesional, equipos análogos que no se encuentran en ningún otro set up, y un grupo de ingenieros, músicos y productores con experiencia y conocimientos académicos para sacar el mejor provecho del espacio.

A partir de la década de los 80s empezó un movimiento de nuevas propuestas musicales en Colombia. Si bien hemos gozado de grandes intérpretes desde que se empezó a popularizar el acetato de 78 rpm, como Lucho Bermúdez y Pacho Galán, además de las bandas juveniles de los 60s y 70s quienes evocaban a los Beatles, las nuevas generaciones se encontraron con la coyuntura de los medios de divulgación masivos; emisoras, la buena respuesta de la audiencia a los conciertos y la aparición de los casetes, mucho más accesibles y comercializables. Gaviria (2018)

En la entrevista con Fredy Camelo (2021), indica que se contaba con recursos económicos suficientes para hacer de la práctica musical un negocio rentable, al mismo tiempo que se veía en Audiovisión un espacio para llevar la música "a otro nivel".

José Burgos (2020) considera que con la aparición del formato digital y el auge de los sonidos programados en la música actual, otros estudios se han hecho espacio en la industria musical bogotana. Sin embargo, se consideran un escalón abajo del nivel de sonido obtenido en Audiovisión. Esto por tres aspectos: a.) el diseño del espacio, dedicado a obtener un sonido específico desde su creación, es imposible de igualar en las condiciones que se crean los otros estudios. b.) los sellos discográficos más relevantes en la industria (warner, sony, universal y asociados) tienen convenios con Audiovisión, además de trabajar con los productores e ingenieros asociados al estudio. c.) el realizar producciones de gran calidad este espacio, asegura un reconocimiento en el gremio, a razón del voz a voz generado por los miembros del espacio: genera contactos. Siempre según el concepto de Burgos (2020)

Todos los artistas analizados en la investigación, han estado estrechamente vinculados con Audiovisión. Tres de los cinco álbumes fueron grabados parcial o totalmente allí, exceptuando el disco de Chocquibtown y el de Andrés Cepeda, grabados en EEUU.

Sellos discográficos:

"*El sello discográfico, compañía discográfica o disquera es aquella que descubre, firma, desarrolla y graba talento musical. Teniendo el material grabado, se encarga de supervisar el diseño del disco, la manufactura, distribución y plan de marketing para promocionar el producto y maximizar ventas* Lagarda" (2014 p. 1).

En la industria musical moderna, especialmente en los países que siguen los lineamientos musicales estadounidenses, existen tres sellos que dominan el mercado: Warner, Sony y Universal. Estos pueden ser dueños o accionistas de diversos estudios de grabación, casas disqueras o productoras. Así, facilitan la divulgación de la música de los artistas que hacen parte del sello, a la vez que les brindan facilidades para recolectar las regalías. El aspecto negativo radica en la monopolización de la música comercial y en el autoritarismo que le imponen a los artistas para decidir la música que pueden publicar.

A raíz de ello, la industria hispanoamericana se ha desligado paulatinamente a través de dos pilares: artistas del género urbano, especialmente puertorriqueños, quienes tienen su propio sello, y productores locales quienes a raíz de crear un nombre y un estilo, se vuelven renombrados en el género que manejan, hasta convertir su estudio en una productora.
Sin embargo, en ambos casos se ven absorbidos o vinculados con los tres sellos de manera directa: sociedades, convenios, participación en acciones. O indirecta con el trabajo de artistas que contratan sus servicios parciales; instalaciones, preproducción, grabación o mezcla, pero siguen vinculados a los sellos.

LA TRANSCULTURACIÓN Y LA PRODUCCIÓN MUSICAL

El enfoque intercultural tiene como pilar identificar los fenómenos presentes en la creación artística; la manera en que se nutre una cultura de otra en un intercambio, el contexto social, político, económico y geográfico en que se desarrolló tal suceso.
En la actualidad se presentan dos corrientes predominantes para los estudios de los intercambios musicales, la hibridación, término acuñado por Néstor García Canclini, y la ya mencionada transculturación, de Fernando Ortiz. En el marco de este proyecto, se optó por manejar el termino transculturación, sobre la propuesta de García en vista de varias consideraciones:
Villalobos y Ortega (2012) hablan de la errada concepción que se tiene sobre la utilización de las corrientes mencionadas anteriormente; no se deben entender como metodologías aisladas, contradictorias una de la otra, sino como recursos para abordar un estudio artístico con las herramientas mas convenientes, siendo criterio del creador o investigador.
Siempre según Villalobos y Ortega, la amplia gama de recursos digitales con los que se cuenta en la actualidad, demandan la capacidad de construir lazos entre los fenómenos identificados, conciliando elementos musicales y culturales en la creación musical, pero también analíticos en el abordaje de los géneros. Bajo esa lógica, la propuesta de Fernando Ortiz resulta mas pertinente para el criterio del investigador.
La transculturación, con un desarrollo desde mediados del siglo XX, cuenta con factores determinantes que devienen en su pertinencia para el proyecto: el término sincretismo, resulta muy útil en la justificación de una creación musical; los estudios de Ortiz se centraron en los intercambios de las culturas africanas en América. Por ello, existe un fuerte componente rítmico, útil para la creación musical.
Finalmente, bajo la misma lógica, los musicólogos cubanos se han enfocado en los intercambios culturales con elementos africanos, desarrollando una amplia gama de estudios que fueron utilizados como pauta para estudiar su metodología de análisis musical.

El productor debe considerar el contexto global de las canciones tomadas como referencia, al tiempo que debe tener conocimiento sobre el contexto de la población objetivo para quien va a dirigir la propuesta musical. Las herramientas de investigación utilizadas por León (influencia que tuvo en las culturas, contexto y análisis musical) permiten crear un esquema estructurado para que el productor siente las bases de su metodología de análisis y planeación.

Lo anterior brinda la posibilidad de darle una mirada reflexiva al proceso creativo del estudio de grabación, en el caso de una mixtura de varios géneros; al ampliar la perspectiva de análisis, realizando una contextualización socio cultural, encontrando una justificación de la toma de decisiones, definiendo los recursos que se aplicarán en las diferentes fases de la producción.

Al aplicar elementos del análisis musicológico a una deconstrucción, se adquieren nuevas herramientas para la toma de decisiones. Los aportes se dividen en tres grupos:

- Análisis histórico, del contexto del artista y de la sociedad: brinda la posibilidad de encontrar factores externos a la música que afectaron a los artistas implicados; aspectos sociales que impulsaron o limitaron el desarrollo del género, condición económica y esto como explicación de los recursos utilizados, reconocimiento con el que contaba la agrupación en el momento de presentar su producción.
- Análisis de las decisiones tomadas por el productor y los sonidos que se obtuvieron: determinar en qué secciones de la canción se encuentran elementos de los géneros, ornamentación, base rítmica, progresión armónica, rol de los instrumentos en la canción, estilo de producción, efectos agregados, tipo de grabación, estilo interpretativo característico.

  Dichas decisiones se extienden desde el proceso de diseño de la producción, pasando por la composición o arreglo, grabación y procesos de edición.
- El impacto que el trabajo del artista ocasionó en los géneros involucrados y un posible desarrollo de su propuesta musical, en su propia obra o en la creación de un nuevo género. Se realiza a partir de la recolección de apreciaciones, la revisión de los recursos presentados en la producción y la apropiación que el género tuvo sobre ellos.

La necesidad de replantear el uso del término Fusión: el estudio de los intercambios culturales desde la perspectiva musicológica habla de una constante transformación de la música a raíz de los elementos que se apropian durante los intercambios.

La apropiación de elementos conlleva varias consecuencias: modificaciones rítmicas, nuevos instrumentos como base del género, y eventualmente propuestas musicales que derivan en la creación de nuevos géneros. Hoy en día, las facilidades del estudio

de grabación agregan nuevos aspectos a analizar: estilo de mezcla, de grabación, efectos de post producción.
Sin embargo, el alcance social tiene prelación sobre el musical: la aceptación cultural, llegando a incorporar la propuesta musical como elemento un de su entorno cotidiano, motiva a la creación de proyectos musicales afines a la propuesta inicial: la simple incursión en el ecosistema musical de una sociedad, no se puede tomar como una fusión, toda vez que la aceptación social es el factor determinante para realizar una apropiación.
Por otra parte, en la escena musical el término ha sido implementado en diferentes contextos y propuestas musicales, dificultando unificar el concepto que se busca abordar al referirse al mismo: En la intención creativa del autor, se hace necesario buscar conceptos que faciliten el entendimiento con los artistas.
En ese sentido, generar una fusión musical no está al alcance de un proceso exploratorio individual. Dadas las circunstancias, se propone el termino mixtura, al expresar con mayor claridad las intenciones musicales del proceso creativo.

Análisis formalista como eje articulador:

El estudio de partituras en un eje transversal en los tres tipos de análisis propuestos para la investigación. Sin embargo, la manera en que se emplea en otras dos metodologías es muy puntual; no se realiza una observación global de la obra y la interacción de sus secciones, sino una búsqueda de elementos particulares.
La inclusión del estilo formalista aportó elementos didácticos que fueron de utilidad para la explicación de los diversos procesos aplicados durante la fase de análisis de canciones, la fase de exploración y creación musical. En el ámbito de producción, permitió expresar de mejor manera los procesos aplicados en el estudio de grabación.
Al aplicar el proceso transversal, se enriquece el proceso de recolección de información significativa para el análisis de las canciones tomadas como referencia, igualmente para el diseño de la producción musical.
Por otro lado, la metodología de análisis propia de la transculturación, brinda una estructura detallada, la cual permite darle una orden y función específicos a cada elemento analizado en la deconstrucción; al combinar ambas prácticas, el productor puede determinar en qué dimensiones afecta al resultado musical cada recurso o cada decisión implementada.
Por otro lado, la metodología de análisis propia de la transculturación, al haber sido aplicada en diversos estudios, aporta una estructura detallada, la cual permite darle una orden y función específicos a cada elemento analizado en la deconstrucción; al combinar ambas prácticas, el productor puede determinar en qué dimensiones afecta al resultado musical cada recurso o cada decisión implementada.
Éste es el caso de los referentes abordados en el marco teórico: los estudios de Pérez y Rodríguez.

En cuanto al aporte puntual de realizar el método transversal al proceso creativo, se toma como un requisito implícito según los estándares de producción musical en la actualidad; al ser un proceso necesario en la fase de diseño, con repercusión la aplicación, el aporte va ligado al productor que lo realice y a su metodología.
En ese orden de ideas, se desarrollaron recursos metodológicos para enriquecer el proceso mediante recursos de los estilos de análisis escogidos, proponiendo el método transversal. Esto representa una nueva alternativa para la aplicación de tal proceso en una producción musical.

DESARROLLO METODOLÓGICO

Fases de la investigación

Aplicación de análisis transversal:

En esta fase del proyecto se realizó el proceso de selección de las canciones que fueron analizadas, se presentan los procesos aplicados en el análisis transversal, desarrollando el proceso en cada una de las producciones. Cada herramienta cuenta con formato, gráfica o partitura que facilite su entendimiento.

La finalidad principal del análisis es la recolección de recursos. En ese sentido, es importante abordar varias canciones. Sin embargo, durante el proceso se evidenciaron aspectos por mejorar en el proceso, que responden al enfoque de la investigación, los conocimientos del investigador y el periodo de tiempo con el que se contó para realizar el proyecto.

Selección de las canciones: Las canciones debían cumplir con los siguientes parámetros: combinar dos o más géneros, que hayan tenido un impacto en la cultura musical y comercial bogotana. El impacto fue medido en invitaciones a festivales distritales y privados, nominaciones a premios locales e internacionales. Debe estar entre las canciones más escuchadas de la agrupación escogida, así como haber ocupado puestos de importancia en las listas semanales de emisoras.

Las fechas de lanzamiento están entre 1993 y 2015; se optó por trabajar con producciones de diferentes épocas para realizar diversos análisis del contexto social, especialmente de la cultura y la industria musical de la ciudad; una selección en un periodo de tiempo específico, habría relegado el estudio del contexto a entornos musicales similares.

En otras palabras, recapitulando el concepto de Arce (2004), las influencias foráneas, la repercusión, igualmente transnacional, se pueden medir desde diferentes perspectivas al analizar las canciones por su impacto e influencia en la escena musical y no por un periodo de tiempo puntual.

Título de las Canciones: Besos Usados de Andrés Cepeda, La Gota Fría en versión de Carlos Vives, Bolero Falaz de Aterciopelados, La Pantera Mambo en versión de La 33 Orquesta y Nuquí de Chocquibtown.

Los procedimientos aplicados con base en las tres perspectivas de análisis fueron:

Transcripción: para aplicar los recursos propios del análisis formalista se elaboraron partituras de las obras a partir de la transcripción. El proceso tuvo un doble propósito;

se obtuvo una visión en contexto del arreglo y las secciones formalista, elemento usualmente omitido en el análisis deconstrucción. Con base en ello, se evidenció con mayor claridad el balance logrado entre los géneros.
En ese sentido, mediante la escucha repetitiva se tuvo un acercamiento a las secciones, forma, tratamiento de las secciones instrumentales y líneas melódicas; el análisis deconstrucción se enfoca en elementos puntuales, sin llegar a una relación tan detalla de las obras.
Los elementos a destacar en el análisis formalista. se evidenciaron en las secciones armónica, melódica, rítmica o arreglística, según el caso. El cada canción tiene al menos un elemento a destacar, el cual se complementa con un soporte en partitura.
Cada soporte el elemento seleccionado en específico. Sin embargo, se realizó el proceso de notación musical completo a cada canción, para tener una perspectiva del arreglo. Las partituras completas se encuentran en la sección de anexos.

Formato de análisis: La perspectiva musicológica conlleva un estudio a profundidad del contexto socio cultural y la relación con los elementos musicales y de producción encontrados en el análisis transversal. Así, se enriquece el proceso de investigación y se recolecta una mayor cantidad de datos.
El formato fue diseñado para organizar los datos encontrados, a la vez que se delimitan los aspectos a investigar en la contextualización histórica. Los elementos encontrados en dicha contextualización se complementaron con entrevistas y documentales en los que intervinieron los artistas. Su perspectiva permitirá complementar dicho acercamiento al entorno.
El formato cuenta con las siguientes secciones: Ficha técnica, donde se recolectan los créditos principales de la canción, como álbum al que pertenece, año de lanzamiento y sello con el que fue lanzada. Preproducción, que involucra la información del compositor y arreglista. Además, recoge datos sobre el contexto social, cómo migraciones relacionadas y cultural, a acerca del reconocimiento y circulación tanto de la agrupación como de los géneros involucrados.
En la sección de grabación se señalan las técnicas de producción aplicadas en el tratamiento a los géneros y los ingenieros involucrados. Mientras que en la post producción se reúnen datos de la calidad y procesos aplicados en la fase final de proceso.

Formato de análisis			
Nombre de la canción		Nombre del Album	
Año de lanzamiento		Sello discográfico	
Videoclip		Géneros involucrados	

Pre producción			
Compositor		Generos musicales que maneja	
Arreglista		Generos musicales que maneja	
Migraciones relacionadas con los géneros en los anteriores 10 años			
Alguno de los generos está en auge			
Grado de reconocimiento de la agrupacion/artista			
Grabacion			
En qué estudio se realizó la grabación			
Productor musical		Generos musicales que maneja	
Ingeniero de sonido			
Genero base			
Genero/s fusión			

Figura 1.1 Formato de análisis, diseñado por el autor

Análisis transversal: *la aplicación de los anteriores procesos representó un desarrollo parcial de la deconstrucción; el procedimiento fue diseñado sobre elementos importantes en el estudio de referentes. Su perspectiva y recursos enriquecieron la recolección de información y se realizó una inmersión a profundidad en los géneros, originando nuevas inquietudes y encontrando nuevos recursos.*

Dichos avances en el proceso de análisis permitieron enfocar la deconstrucción hacia los elementos de producción. Nuevamente se hizo una serie de audiciones de la canción, esta vez prestando atención al tratamiento de los instrumentos; su color, los efectos aplicados, su rol en la mezcla y se buscó un posible referente para el rol que se les dio: en ciertos casos aplicaron recursos de producción propios de uno de los dos géneros.

Gráficas de análisis: Con el fin de explicar visualmente la organización instrumental de la producción, se desarrolló un ejemplo gráfico de la ubicación, rol y presencia de cada instrumento; se le conoce como ubicación en la mezcla. El esquema representa el plano auditivo del oyente y expone los procesos de post producción.

Como se mostrará en el ejemplo, la gráfica abarca el espectro auditivo de 180 grados que el oyente crea al escuchar una canción en un reproductor estéreo. También tiene altura porque, en la actualidad, los software permiten crear diversos planos de alturas. Las siguientes son las consideraciones técnicas del análisis:

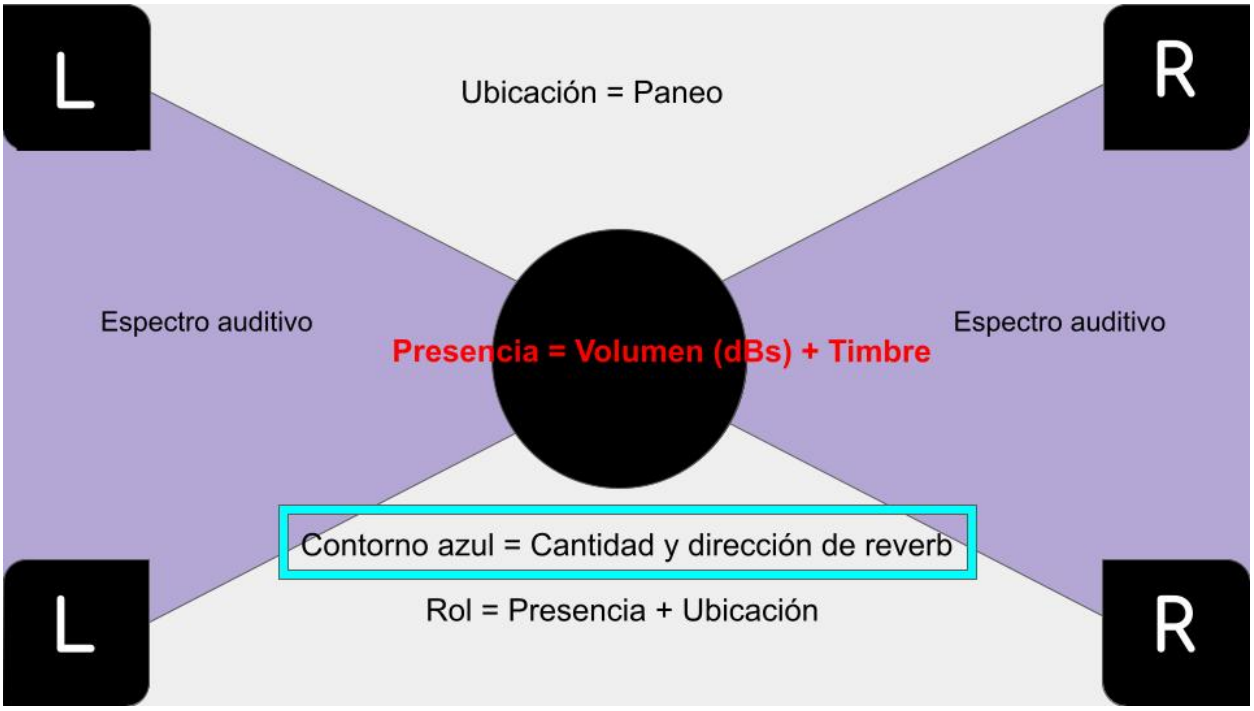


Figura 1.2 Gráfica de espectro auditivo, diseñado por el autor

La ubicación que se percibe auditivamente, se conoce como el paneo. Es decir el plano donde percibimos el sonido.
La presencia de cada instrumento depende del volumen que se le de en el software, más su tímbrica característica.
El rol del instrumento en la producción (en la mezcla) se logra a partir de la combinación de su ubicación y la presencia que se le determine.
Finalmente, se señala la cantidad de reverberación con un contorno azul, que indica los instrumentos que tienen dicho efecto aplicado de manera percibible. Este proceso afecta la ubicación en el espectro auditivo según el concepto de la mezcla; será indicado en la gráfica por el tamaño y espacio del contorno.
Un efecto clave para dicho proceso, es la reverberación: es un efecto que busca emular espacios, al aplicarlo sobre un instrumento, permite ampliar el espacio que ocupa. Así pues, resulta un efecto clave en la ubicación Finalmente, Gibson (1992) habla de la altura como un plano vertical, el cual ubica al instrumento en el plano según su frecuencia: las graves abajo y las aguas arriba. La manera de modificar la ubicación de un sonido, es mediante la adición o resta de frecuencias graves o agudas, según se desee.

El referente teórico en el que se basó la gráfica es David Gibson, productor e ingeniero estadounidense; en su documental The Art Of Mixing, propone tres planos en las que se debe abordar la mezcla: Frecuencia, volumen y paneo; Los procesos de post

producción modifican o agregan elementos a las capturas de audio con el fin de conseguir la ubicación deseada en dichos planos.
El paneo se refiere al panorama, o a la imagen (auditiva) que se genera al escuchar un sonido desde una fuente de audio estéreo (altavoces, sistema de audio, audífonos, o en vivo).
Los software de producción permiten desplazar el sonido en dicho rango o imagen sonora. La finalidad de este efecto es ampliar el espectro en el que se perciben los sonidos, creando un espacio para cada instrumento. Siempre según Gibson (1992).
La profundidad es otro de los planos que se maneja, entendida como la cercanía del sonido respecto al oyente. La manera de alterar dicha sensación es mediante el volumen que se le aplica a cada instrumento; al realizar una diferenciación de los volúmenes de cada sonido, analizando su relación con los demás instrumentos, se logra categorizar la importancia de cada uno.
Un efecto clave para dicho proceso, es la reverberación: es un efecto que busca emular espacios, al aplicarlo sobre un instrumento, permite ampliar el espacio que ocupa. Así pues, resulta un efecto clave en la ubicación Finalmente, Gibson (1992) habla de la altura como un plano vertical, el cual ubica al instrumento en el plano según su frecuencia: las graves abajo y las aguas arriba. La manera de modificar la ubicación de un sonido, es mediante la adición o resta de frecuencias graves o agudas, según se desee.

Análisis de las canciones:

Besos usados (2009): Bolero pop, con elementos de blues.
Se escogió por ser una de las canciones de mayor aceptación en el álbum más galardonado de Andrés Cepeda hasta la fecha: Día tras Día, el cual fue nominado a tres premios de los Latin Grammy y 8 premios locales. Logrando discos de Oro y Platino, junto con 73 millones de visitas en YouTube y 17 millones en Spotify, la canción abarca el patrones ritmo melódicos del bolero, con un formato característico del jazz/blues, en un formato de quinteto y voz.
Análisis en formato:
https://docs.google.com/spreadsheets/d/1ftdtsWT4DxXxgDFs7HA8AUQ6kr63pPe3xm8pUfgMkt8/edit#gid=0

En el análisis formalista se resalta su riqueza armónica: utiliza recurrentemente modulaciones entre la tonalidad mayor (Mi mayor) y su relativo menor (Do # menor) y dominantes secundarias mediante la extensión armónica segundo quinto ii-V/x, con una duración no mayor a la mitad del compás (blanca).
La melodía principal es un motivo con ligeras variaciones de intervalos, pero se repite durante toda la canción, con la característica de modular en cada ii-V o movimiento armónico de dos compases.
Es la canción con mayor movimiento armónico; es una progresión de armonía moderna. Esto se explica por la combinación de géneros escogida: el bolero y el

jazz/blues tienden a utilizar estos recursos de extensión de la tonalidad mediante las dominantes secundarias, las dominantes secundarias resaltan como el sincretismo mas relevante en el aspecto compositivo.
En el arreglo se destaca la progresión; se asemeja más al bolero que al jazz por la manera en que varía un círculo armónico fundamental: ii-V/vi – vi – ii-V – I (en el verso), con tensiones y cadencias plagales. Genera la sensación de movimiento constante, necesario por el discurso narrativo de la letra y la melodía; se complementan generando la sensación de no resolución hasta el final de cada sección.
Es acertada a elección de incluir la guitarra acústica y el contrabajo: ambos instrumentos son recurrentes en la ornamentación de los estilos. Se señala como el segundo sincretismo.

Progresión del intro y versos

ii-V/vi – vi – ii/V – I – iiø-V/ii – ii – I – IV – I alt – ii-V/vi – ii/V/IV – IV – ii-V/vi – vi

Progresión del coro

V/ii – ii - V – I – iiø – V/ii – ii – V – I – ii - V – I - iiø – V/ii – ii – V – ii-V/IV – IV – I alt – V/vi



Figura 1.3 Motivo melódico en rubbato con acompañamiento de guitarra



Figura 1.4 Progresión armónica del coro en el piano

Forma: verso 16 (solo voz, guitarras y bajo) - Coro 12 (Bajo, piano, batería, percusión menor, guitarra, voz) - Puente 8(instrumental) - Verso 12 (full band) - Coro 12(full band) - Puente Solo 8(instrumental) - Coro 12(full band) - Puente 4(full band).

Análisis de la producción: la combinación de los géneros fue exitosa por la cercanía que han tenido a lo largo de la historia; la base instrumental, la composición por la presencia de dominantes secundarias y en la grabación.
La carrera de Andrés Cepeda, cercano al bolero pero dirigido al público comercial, se presta para la intervención del pop en la forma y melodía del coro.
Se hace hincapié en el estilo de grabación por la búsqueda de un sonido limpio, sin efectos a resaltar. Ése es el sincretismo mas relevante en la producción, por característica define los requerimientos del estudio grabación: un espacio con un tratamiento acústico de alta calidad, toda vez que se grabaron instrumentos que requieren un espacio adecuado para lograr una captura optima; bongó, contrabajo, guitarra acústica y batería.
En la mezcla, la voz tiene un rol preponderante por encima de todos los instrumentos los cuales son tratados como un bloque, manteniendo niveles de volumen muy cercanos y resaltando únicamente la guitarra, por su rol de acompañante en el intro. Por el rol de la voz y el estilo melancólico, la presencia de reverb es muy marcada; le aporta tamaño y profundidad a la voz.

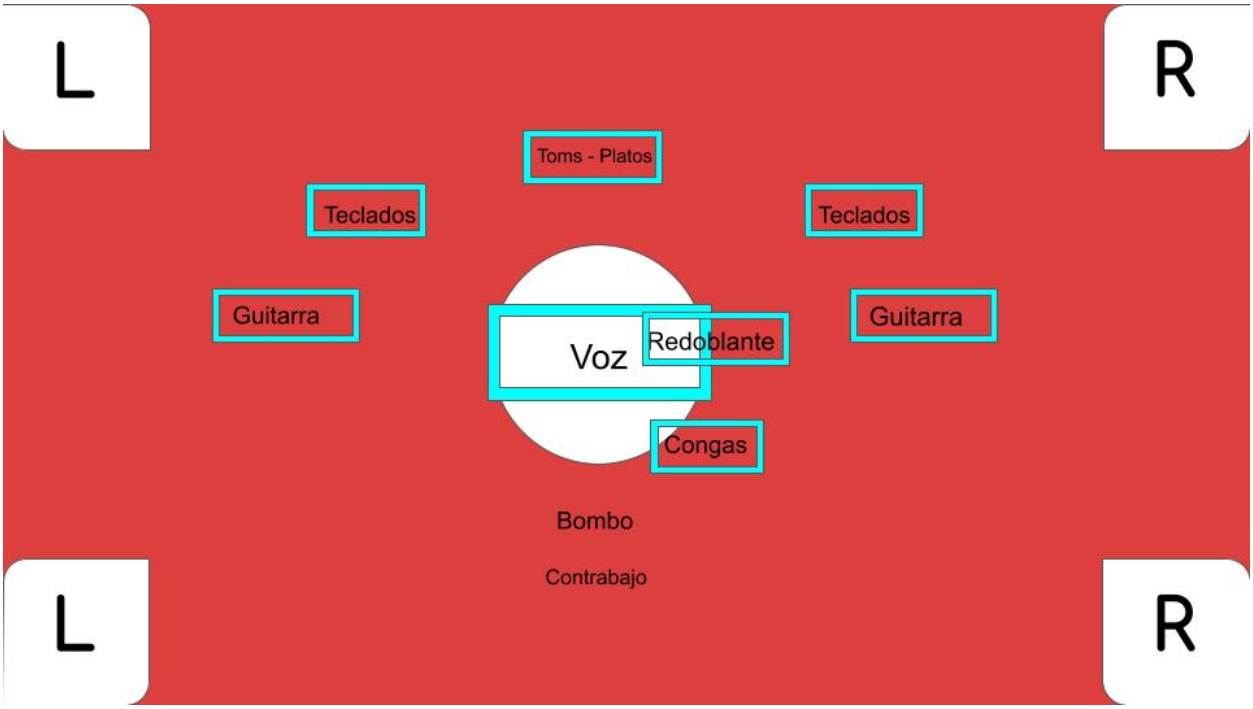


Figura 1.5 Gráfica Besos Usados

La Gota fría (1993): Vallenato y Rock

La canción que dio a conocer a Carlos Vives en la escena musical de hispanoamérica; si bien era conocido en Colombia por su rol como actor y presentador, junto a sus presentaciones en reconocidos bares en Bogotá, su fusión de rock con vallenato tradicional abrió la puerta a los sonidos de Guatapurí en la capital. En YouTube, 38 millones de reproducciones y 48 en Spotify, Ganador de tres discos de Oro y Platino.

Revolucionó la manera de entender la música tradicional y logró poner en los ranking de las emisoras canciones tradicionales del folclor caribe.

Análisis en formato:
https://docs.google.com/spreadsheets/d/1ftdtsWT4DxXxgDFs7HA8AUQ6kr63pPe3xm8pUfgMkt8/edit#gid=1129234045

En el análisis formalista resalta lo arreglístico; en la instrumentación evidenció una búsqueda de balance entre los instrumentos tradicionales del paseo vallenato y el formato moderno del Rock; se omite la guitarra eléctrica, una decisión trascendental para entender el público objetivo de la producción.
La batería, instrumento propio del rock, fue la base de los sincretismos, la acentuación de la caja y el golpe en el primer tiempo del bajo; el patrón rítmico utilizado en las secciones de coro es muy común hoy en día, pero se empezó a desarrollar en la propuesta de Carlos Vives.
De igual manera es importante resaltar el rasgueo de la guitarra, el cual dio las bases para el estilo que hoy se conoce como tropipop.



Figura 1.6 Batería interpretando célula de Vallenato con guitarra, bajo y percusión

Los patrones rítmicos del vallenato no se modifican, esto puede ser porque la canción es un cover, y la intención era respetar los elementos compositivos.

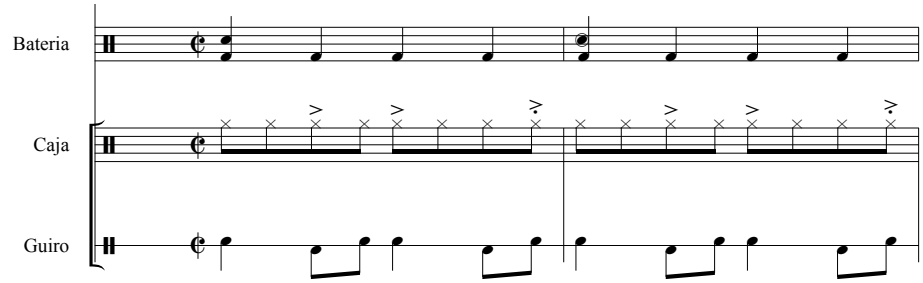


Figura 1.6 Sección rítmica con acentuaciones de Vallenato

Se mantuvo la progresión de la versión original y las melodías tanto de la voz como del acordeón. El lead melódico se turna entre el acordeón, la voz y la gaita. Se modificaron

las acentuaciones propias del rock en la percusión; el patrón del bajo y guitarra son completamente vallenato.
Progresiones utilizadas: Verso: im – V, Coro y Estribillos VI - III – V7 –im (modulación al relativo mayor y resolución tonalidad menor)

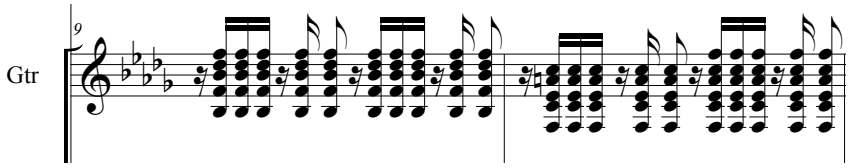


Figura 1.7 Progresión armónica im – V7 con patrón rítmico de Vallenato en guitarra

El patrón que se muestra en la figura 1.7 es un estándar en la actualidad a la hora de abordar músicas con raíces en la Cumbia o el Vallenato. Artistas cómo Fonseca, Maurico y Palodeagua, o Gusi, son muestras de la evolución de la propuesta musical del disco en la guitarra, también evidenciable en la batería, como se comentó anteriormente.
Forma: Intro 13 (Gtr,Drums,Perc,Bajo,Gaita,Acordeón) - Verso 12 (voz y coros.estribillo)- Puente 4 base + canta acordeón - Pe coro 8 (full base, menos rítmica) - Coro 16 (Pregunta respuesta voz y coros (guitarra rasgueada) - Puente B 16 (Solo de gaita instrumentación del pre-coro) - 2 compases intro acordeón - Verso 12 - Puente 4 - Pre-coro 8 - Coro 24 - Puente 4 - Pre-coro C 8 - Coro 24 - Coda 16 (solo acordeón)
Análisis de la producción: se resalta el diseño del público objetivo a través de las decisiones de preproducción; en este caso, prescindir de la guitarra eléctrica en la grabación en el estudio. La importancia radica en la modificación a la sonoridad entre la versión señalada y posteriores versiones en vivo, en la que se incluye el instrumento.
La versión analizada, sin guitarra eléctrica, resalta el papel de la percusión menor, adquiriendo un estilo más cercano al vallenato. Sin embargo, al analizar la sonoridad de las presentaciones en vivo en que se incluye tal instrumento, se percibe un acople con la base y el balance de la mezcla. A raíz de esto, se identifica la intención de conectar con el público consumidor de música vallenata.
El equilibro en la sonoridad se consiguió a partir de las técnicas de grabación y post producción: la sonoridad de la batería, el bajo y la guitarra están producidas con técnicas e instrumentos cercanos al Rock. En el caso de la voz y los coros, prima un estilo de grabación limpio; no se utilizan recursos como la distorsión armónica o la sobre compresión. Se acerca mas al estilo balada; al ser la primera producción profesional que involucró el Vallenato, está creando un estilo de manejo de voces.
Se logró resaltar el sincretismo desarrollado en el aspecto rítmico de la batería con las técnicas de producción del rock; la sonoridad del bombo en dicho género se presta para reforzar los golpes de la caja, teniendo mayor ataque que realce de bajos.
En la mezcla se le da gran importancia al acordeón y la gaita, mientras que la percusión menor está considerablemente baja en relación a los elementos provenientes del rock; el balance de los géneros es muy agradable en la medida que se logran percibir sonidos característicos de ambas instrumentaciones produciendo exitosamente la sensación de ensamble.

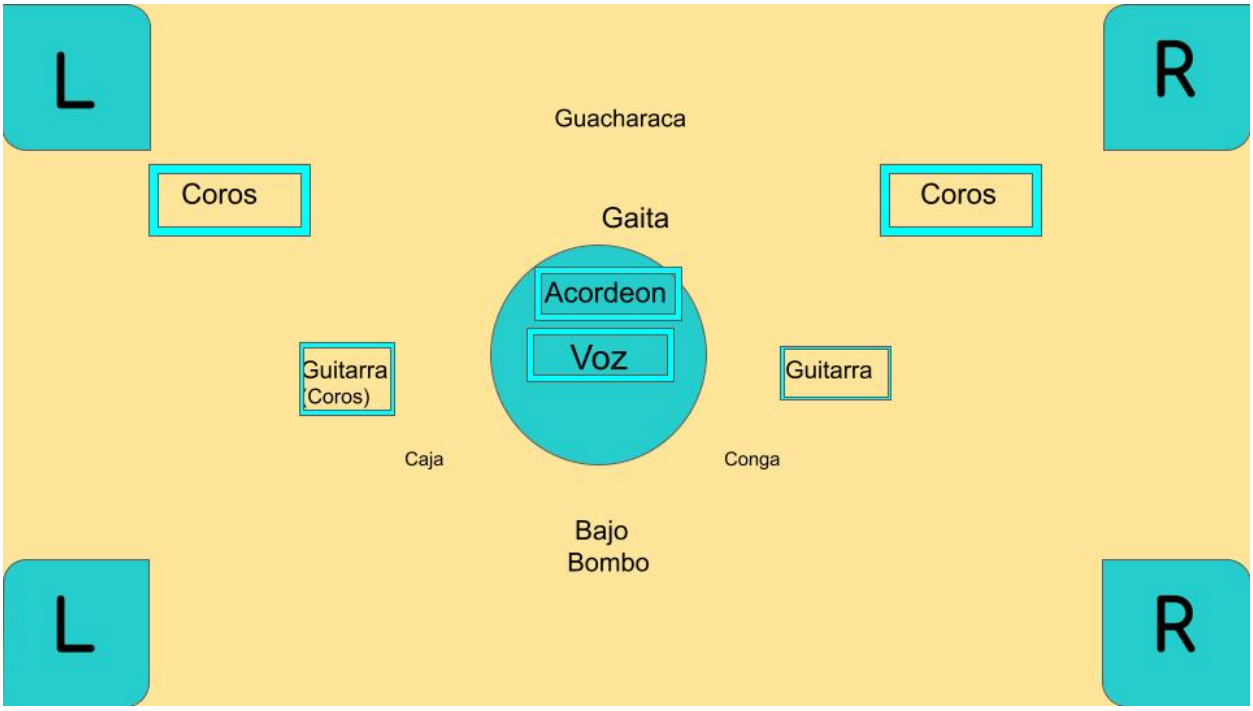


Figura 1.8 Gráfica La Gota Fría. Producción del autor

Bolero Falaz: *(1995): Bolero, Balada y Rock Punk*
Aterciopelados abrió las puertas las grandes disqueras y a MTV al rock colombiano a con su álbum El Dorado: recibiendo el premio de artista revelación del año. Su fusión de rock con diferentes ritmos tradicionales de Latinoamérica trajo consigo una nueva vitrina para la escena, que estaba dando sus primeros pasos. Fueron protagonistas del primer Rock al Parque, festival con el cual tienen una estrecha relación en su historia. La canción tiene 21 millones de reproducciones en YouTube y 56 millones en Spotify, con su característico sonido fusiona el rock y el bolero.
Análisis en formato:
https://docs.google.com/spreadsheets/d/1ftdtsWT4DxXxgDFs7HA8AUQ6kr63pPe3xm8pUfgMkt8/edit#gid=2144337975

En el análisis formalista se enfoca en las progresiones utilizadas, iniciando con un cliché armónico de bolero: I-ii-iii-I utilizando cromatismo para la resolución. Tal progresión está presente en el intro y en los versos. Da una sensación de familiaridad por la recurrencia con que es utilizada en los boleros. En el estribillo y coros se utiliza otra progresión común en la música latina: I-IV-V-%. La sencillez armónica, expresada en no utilizar tensiones ni acordes fuera de la tonalidad, propicia la intención de acercarse al Punk Rock, toda vez que se parte de progresiones de utilizadas en el bolero.
La instrumentación usa el formato Punk, agregando congas con un patrón de bolero. De igual manera que la guitarra en su rol armónico y las congas, la batería y el bajo se suman con la patrones propios del bolero. Sin embargo la voz tiene un estilo fiel al

estilo Rock que caracteriza a la agrupación, las líneas melódicas son sencillas y repetitivas.



Figura 1.9 Base de bolero con progresión I-ii-iii-I



Figura 1.10 Coro y estribillo con voz

Forma: Intro 4, Verso 8, Puente 8, Coro 16, Estribillo 8, Coro 8, Verso 8, Coro 16, Estribillo 12, Coda 8

Análisis de la producción: se evidencia un sincretismo en el contexto socio cultural en el que se originan los géneros; la falta de recursos económicos para realizar grabaciones

de alta calidad, hizo que el estilo de producción fuera rudimentario. A lo largo del tiempo el sonido agresivo y tosco se convirtió en un estándar y se implementaron elementos de producción que mejoraran la calidad, sin cambiar el sonido característico.
La voz principal fue mas producida que el resto de los instrumentos; se le aplicaron efectos como distorsión armónica y se logró un tratamiento que favoreció su estilo interpretativo. El contraste se hace evidente en las secciones en que las segundas voces intervienen, la post producción es mínima.
En la mezcla el bajo sobresale, estando al mimo nivel que el redoblante. Posteriormente se escucha al mismo nivel la guitarra y el bombo. La voz se siente muy presente durante toda la canción: “al frente”. A criterio del investigador, la canción no fue bien abordada en su proceso de mezcla, evidenciando enmascaramiento entre el bajo y el bombo.

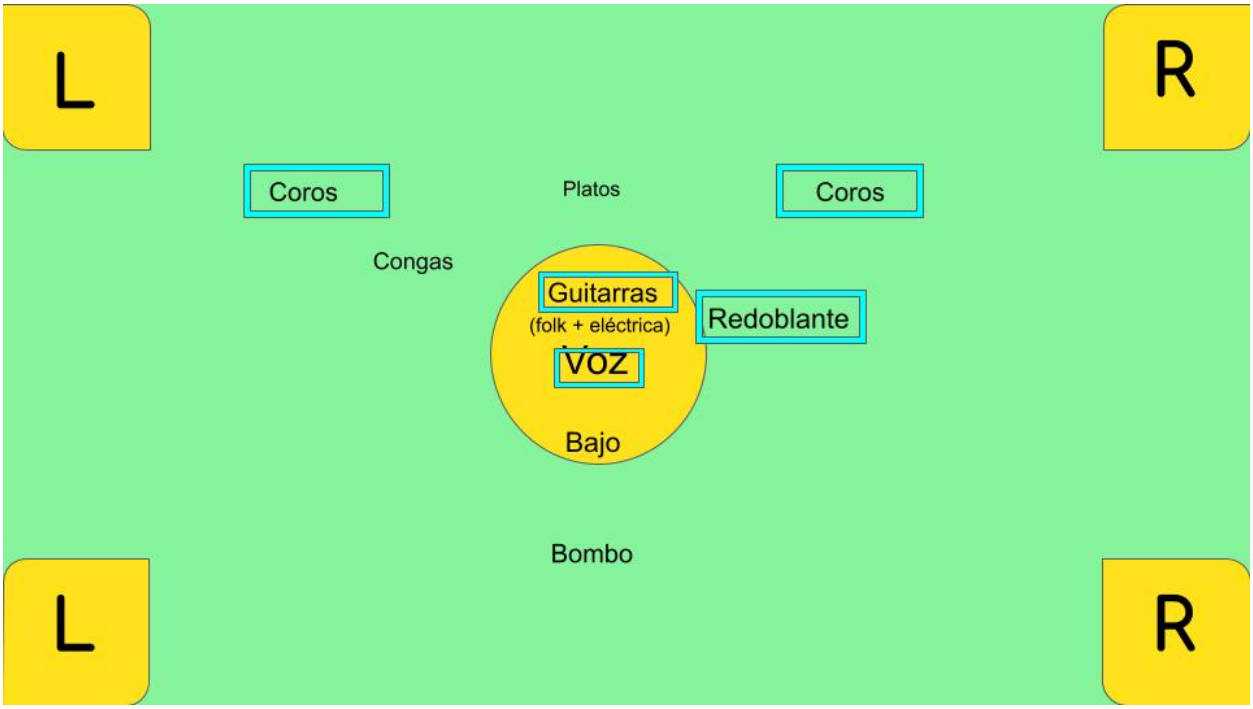


Figura 1.11 Gráfica Bolero Falaz. Producción del autor

La Pantera Mambo (2004*): Big band con timba y elementos urbanos*
La 33 Orquesta presenta una fusión de salsa con el formato big band, al mejor estilo de la salsa neoyorquina de los 70s, pero con un sonido bogotano y unas temáticas referentes de la ciudad. La 33 puso en el mapa de la salsa a Bogotá y se codeó con las grandes figuras del género en Puerto Rico, haciendo parte del homenaje al compositor Tite Curet en el año 2012. Con 14 millones de reproducciones en YouTube y 5 en Spotify, crearon un himno para los salseros de la capital.
Análisis en formato:
https://docs.google.com/spreadsheets/d/1ftdtsWT4DxXxgDFs7HA8AUQ6kr63pPe3xm8pUfgMkt8/edit#gid=1791510731

Para en análisis formalista vale la pena resaltar la propuesta musical de un estilo big band; con un arreglo al estilo latin jazz de una melodía muy conocida, se hace una versión salsa. Es la canción con mayor cantidad de recursos de orquestación y variedad en la forma, recursos característicos de sus raíces norteamericanas.
No se utiliza una forma común para la música comercial, dándole protagonismo a las secciones instrumentales como cortes, y especialmente la improvisación. Mucho menos al estilo jazz en donde se le dan 64 compases o “dos vuelta completas” a los instrumentos de viento para desarrollar su discurso. Debido a la inclusión de estas secciones la canción tiene una duración notablemente mayor a la de las demás analizadas, llegando a superar los seis minutos.
El estilo de improvisación es muy cercano al blues, entrelazando las apariciones de los tres instrumentos, saxofón, trompeta y trombón. En los cortes la sección de vientos realiza armonizaciones propias del estilo big band. La improvisación del piano tiene vestigios clásicos sobre un tumbao de montuno. En ese orden de ideas la referencia más cercana es el estilo de improvisación de Richie Ray.

Forma: 32 intro – compas muerto - 12 corte – 32 verso – 12 estribillo – 64 improvisación de vientos (en pregón de la sección rítmica) – compás muerto – 32 coro o pregón de voces - compás muerto – 32 improvisación de piano (en pregón) – 32 coro o pregón de voces – compas muerto - 32 intro – compas muerto - 12 corte.



Figura 1.12 Final de frase de vientos con sección rítmica.

Como contraste, la progresión armónica utiliza una profesión sencilla, i – i - bIV-, con variaciones en los finales de frase cuando intervienen los vientos y en los cortes, utilizando la famosa melodía de La Pantera Rosa. La base rítmica de salsa tradicional se compone con los instrumentos de la timba timba: Conga, bongo, güiro, y timbal.



Figura 1.13 Progresión armónica en piano y bajo

La construcción de la melodía parce estar diseñada para ser mas hablada que entonada; el registro en que fue escrita se presta para ello, haciendo un interesante contraste con los coros, muy melódicos.



Figura 1.14 Melodía principal y Coro

Análisis de la producción: dentro de las obras analizadas, es la canción con menos recursos de producción aplicados en el proceso creativo

El productor y arreglista del álbum fue el bajista de la banda; Apoyado en el ingeniero de sonido, tomó las decisiones estéticas desde un concepto más cercano al arreglo. Sin embargo, la calidad de las capturas es excelente, elemento a resaltar en las propuestas musicales de salsa en Bogotá.

Lo anterior sucede como resultado de un contraste poco habitual: la banda realiza todos sus procesos de creación y circulación sin un sello disquero. Desde el inicio, grabaron en Audiovisión, logrando la ya resaltada calidad de grabación, pero adquiriendo libertad en el proceso creativo.

En la mezcla la voz y los instrumentos de viento llevan el rol melódico, por lo que tienen una presencia superlativa en el plano auditivo. El balance de la percusión menor y el bajo es muy bueno; teniendo el cuenta que no hay alteración de los patrones de la percusión, se logra un sonido muy balanceado y característico de la salsa. Muy bien complementado por el estilo de las voces y los vientos.

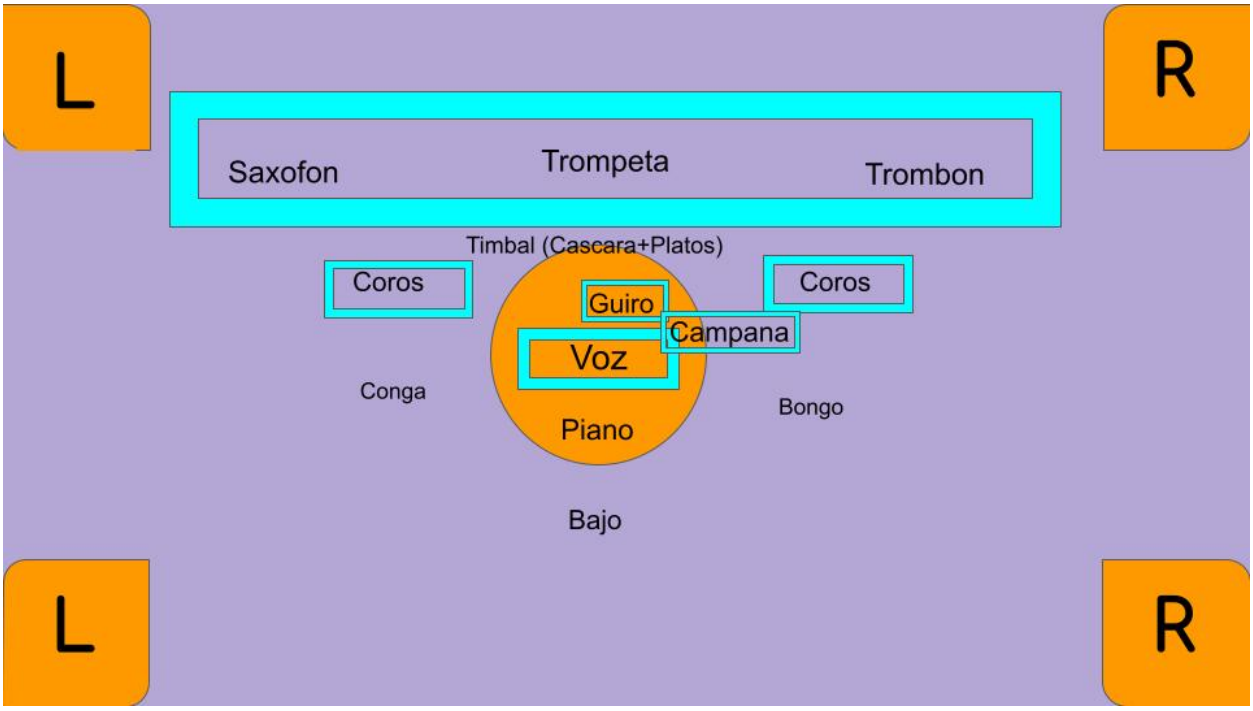


Figura 1.15 Gráfica La Pantera Mambo. Producción del autor

Nuquí (2015): Chirimía y Hip hop

Chocquibtown la canción pertenece al álbum “El mismo”, ganador del Latin Grammy a mejor álbum fusión tropical. La fusión de la chirimía tradicional alrededor de la marimba con sonidos urbanos y rapeo en la voz, dan un estilo que ha abierto las puertas a los 65 millones de reproducciones en YouTube y 10 en Spotify, el éxito de su video ha sido comparable con el de la canción en sí, por capturar la belleza del pacifico.

Análisis en formato:
https://docs.google.com/spreadsheets/d/1ftdtsWT4DxXxgDFs7HA8AUQ6kr63pPe3xm8pUfgMkt8/edit#gid=790742905

En el análisis formalista se destaca la riqueza rítmica de la composición; es una base rítmica de Chirimía, a partir de tal base se agregaron elementos de música urbana. En el arreglo, la instrumentación escogida es muy agradable por no sobrecargar la sección rítmica: la base de percusión de la chirimía es bombo, platillos y redoblante. Se optó por mantener toda la instrumentación y reforzarla con una batería secuenciada, creando un sincretismo entre los roles rítmicos, pero complementándolos por sus sonoridades.



Figura 1.16 Voz y Guitarra en el Coro

La progresión armónica es muy sencilla: en el verso y coro es V – I – V – I – V – IV, mientras que en el puente varía a V – vi – V2 – I. No se utilizan tensiones ni acordes fuera de la tonalidad.
Las progresiones armónicas de poco movimiento son propicias para la inclusión de elementos externos al género original; una densidad en el movimiento de la progresión, sumado a nuevas sonoridades, pude llegar a sonar sobrecargado.
El sincretismo mas interesante es la célula del redoblante: las acentuaciones de la Chirimía se acomodan al estilo urbano; en esta canción se resalta la importancia del redoblante para la música actual.



Figura 1.17 Sección rítmica completa con el bajo

Forma: Intro 4, Verso A 16, Puente A 8, Coro 16, Verso B 8, Coro 8, Verso B 8, Puente A 8, Coro 16, Coro instrumental 8, Puente B 16, Estribillo

Análisis de la producción: La producción del álbum fue realizada bajo el sello Sony Music, en el año 2015; la calidad de los recursos utilizados es superlativa frente a las demás producciones. Se evidencia el salto de calidad frente a las canciones analizadas y la discografía previa de la agrupación.
El resultado es muy balanceado entre la intención comercial del producto y el manejo del género tradicional; el color de los instrumentos de percusión resalta sobre los samples digitales y las atmósferas se crean con un pad vocal que evoca las melodías de la Chirimía. Es muy interesante la manera en que gestionaron los sonidos de la música actual a partir de recursos propios de tal género.
La música actual se desarrolla a partir de un beat instrumental, al que se le agregan letra y, ocasionalmente, coros. En el caso de la producción, no se hizo un beat con elementos folclóricos; se logró utilizar el beat como un recurso para la canción. Se llega a esta conclusión por la prelación de los instrumentos acústicos frente a los instrumentos programados y la variedad entre las secciones.
En la mezcla se crea un ambiente tropical por la marimba constante y el pad vocal. Los instrumentos de percusión tienen mayor presencia que la sección armónica. La guitarra

se suma al movimiento rítmico y de fondo hay instrumentos como el piano y la guacharaca, que aportan al groove.
Es interesante el rol del bajo; no tiene la presencia en subgraves que se utiliza en la música moderna, su tratamiento es más cercano al del bajo de la Chirimía.

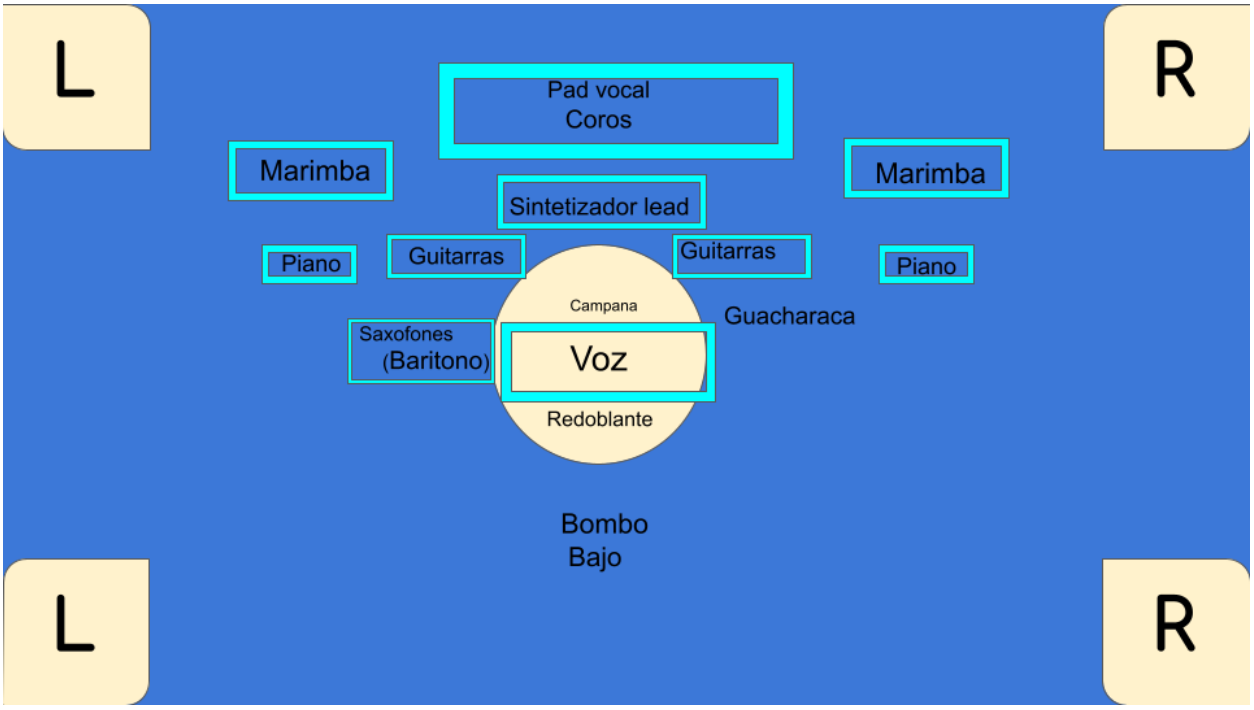


Figura 1.18 Gráfica Nuquí. Producción del autor

Fase comparativa:

El proceso comparativo organiza los elementos encontrados en la fase de análisis, creando dos secciones: recursos complementarios o elementos coincidentes.
Los recursos complementarios señalan la manera en que el uso de las tres metodologías de análisis enriqueció el proceso Transversal de las canciones trabajadas.
Los elementos coincidentes son recursos encontrados recurrentemente en dos o mas análisis. A partir de ellos se diseñaron posibles acciones para aplicarlos en el proceso creativo; las acciones fueron expuestas a los entrevistados y según el nivel de aceptación que tuvieran, se incluyeron en el proceso creativo.

Recursos complementarios:

- Contextualización histórica: en una deconstrucción se investiga la ficha técnica del álbum; sello disquero, estudio de grabación, productor musical, miembros de la banda,

compositores etc., en el ámbito musical. Esto con el fin de realizar un acercamiento al entorno en que fue producido.
La metodología musicológica indaga en el contexto histórico y social, dándole una perspectiva mas amplia a la recolección de información referente al entorno. Realizar una profundización durante los procesos de análisis permitió entender desde una perspectiva global la toma de decisiones.

- El estudio de las partituras desde una metodología estructurada, amplía el alcance del análisis transversal; al encontrar relevante un instrumento, un motivo melódico o una línea, se suele analizar de forma aislada. Abordar el estudio de los recursos compositivos relevantes para la producción desde la metodología del análisis permite encontrar datos complementarios y entender la relación del recurso utilizado con el resto de los instrumentos.

- El manejo de los géneros abordados es un pre-requisito en cualquier tipo de análisis por la importancia de conocer las estructuras rítmicas, armónicas y melódicas. Adicionalmente es necesario tener conocimientos de otros géneros con los que comparten raíces para realizar paralelismos, desde el análisis.
  Sucede también durante proceso creativo; el manejo de géneros con cercanía aporta la posible adquisición recursos o técnicas que aporten a la búsqueda de sonoridades.

- Concepto de sincretismo: el término acuñado Fernando Ortíz para referirse a aquellos elementos que una cultura identifica en otra, resulta una manera pertinente para denominar las similitudes musicales en las que se basa un compositor en su proceso creativo a la hora de realizar una mezcla de ritmos, justificando los patrones, progresiones o instrumentaciones resultantes.
  De igual manera es aplicable en el análisis de una producción, para denominar los elementos apropiados de otros géneros. Al llamarlos sincretismos, se establece un vínculo que, al ser desarrollado, explica el mencionado proceso de apropiación.

- Impacto internacional: a excepción del álbum de Chocquibtwon, todos los analizados le abrieron las puertas de la escena internacional a sus respectivas bandas y géneros. Cabe resaltar que para ese momento, Chocquibtwon ya estaba firmada con Sony Music.

Recursos creativos:

- Audiovisión: las cinco agrupaciones han tenido experiencias creativas en el estudio Audiovisión, aclarando que únicamente La Pantera Mambo y Bolero Falaz fueron

grabadas allí en su totalidad. Es de vital importancia para el análisis musicológico encontrar espacios de interacción, donde se produzca la transculturación.
Se propone a Audiovisión como tal espacio de intercambio a razón de su gran impacto en la música hecha en Colombia y por la visibilidad que adquiere una propuesta musical al interactuar con la red de músicos y productores que gira entorno al estudio.
En el contexto del proyecto, donde el proceso creativo se desarrolló en un home studio y en una situación atípica de virtualidad, fueron provecho espacios digitales, tanto académicos como informales en los que se presentó la investigación y su resultado musical.

- Vivencia: el proceso de inmersión en un género es necesario para realizar cualquier tipo de análisis. Especialmente el análisis musicológico se enfoca en los espacios en los que se desarrollan los intercambios culturales en los que se experimenta con la mezcla de estilos musicales.
  Se encuentra una confirmación de tal importancia en el ámbito práctico durante el proceso creativo del álbum Clásicos de La Provincia; los músicos involucrados estuvieron dos semanas en sesiones de ensayos en los cuales intercambiaron conceptos de los diferentes géneros, hasta estructurar la propuesta que combinaba las músicas del Caribe con el Rock. Igualmente en la experiencia musical del arreglista y director de la 33 Orquesta, quien realizó estudios musicales en Estados Unidos y Cuba, adquiriendo destrezas en los arreglos para Big Band y la interpretación ritmos afrocubanos.

- Música en furor y música tradicional: desde el proceso de selección de las canciones se buscaron propuestas musicales que trabajaran la fusión de diferentes géneros. Durante el análisis de las producciones y el entorno socio cultural, se evidenció la tendencia a utilizar un género, el cual esté en auge, para introducir a la escena musical una propuesta que lo combine con músicas folclóricas.

- Manejo de géneros tradicionales: En el análisis de partituras y de elementos de producción, especialmente en la mezcla, se evidenció como factor en común de las fusiones que el género principal es el que está en auge; de el se toman el recurso característico de la producción.
  En la jerarquía de los recursos utilizados, el de mayor prelación tiende a ser de los géneros que están de moda. Esto se evidencia en el tratamiento que se les da en la mezcla.

- El recurso mas utilizado para generar una articulación entre propuestas musicales es la percusión menor: la exploración rítmica permite encontrar aquellos elementos en común que serán tratados como sincretismos. La búsqueda de sonoridades

combinando las secciones de percusión permite desarrollar texturas desde la modificación de acentuaciones y tímbricas.
De igual manera, en el estudio musicológico de las culturas se enfatiza en la sección rítmica y las modificaciones o similitudes que esta tenga.

- Elementos de un tercer género: en las producciones con una cercanía al pop (Besos Usados, Bolero Falaz y Nuquí), se agregan elementos como líneas melódicas, células rítmicas y estribillos con una letra fácil de memorizar. Esto con la finalidad de acercar la propuesta al público comercial, facilitando su aceptación y consumo.

Posteriormente se contrastaron tales hallazgos con la perspectiva de los artistas invitados a la fase de apreciaciones.

Fase de Apreciaciones:

Con base en la información obtenida a través del análisis transversal, se diseñaron preguntas que aportaron a enriquecer la información que se tiene sobre las canciones analizadas, además de obtener un concepto sobre la trascendencia de los elementos encontrados y de su nivel de importancia en la canción y en el contexto musical.
Para el proceso de entrevistas se escogieron cinco profesionales del mundo de la música, quienes se desenvuelven en la escena musical bogotana y tienen un acercamiento como productores, auto productores, arreglistas y/o músicos de sesión. Todos tienen relación con al menos dos de las canciones escogidas, lo cual amplía la cantidad de opiniones a contrastar, desde diversos géneros y enriquece la recolección de apreciaciones.
La entrevista consta de dos secciones: Se busca iniciar la charla sin condicionar al músico y obtener información sobre su perspectiva real de la canción.
Posteriormente se realizarán preguntas abiertas, buscan contextualizar la relación del entrevistado con la canción y determinar el grado de influencia que ha tenido en los diferentes espacios en los que desarrolla su labor.
Finalmente se harán preguntas muy específicas de la producción musical, enfocadas hacia los intérpretes, ingenieros o estudios involucrados. Aspectos musicales, personales, estilísticos. Tales preguntas pueden o no ser cerradas, según el criterio de la investigación.
En tres de las cinco entrevistas no fue posible hacer una conversación a manera de video llamada por la disponibilidad de los artistas, se recogió la información en notas de voz.

Preguntas generales:

¿Cuál es su impresión global del disco?

¿Considera que existe algún aporte del disco en cuestión a su labor como productor o para el gremio musical? Eventos, clases, divulgación

¿El disco utilizó los estándares de producción relativos al género? O ¿los creó?

¿Existen aspectos del sonido de la agrupación que considere como referencias en su labor como productor, arreglista o músico de sesión?

¿En su labor como educador utiliza de alguna manera la música de la agrupación?

¿A partir del disco, se ha generado un mayor campo de acción para músicos involucrados en los géneros? ¿ha incrementado la cantidad de músicos especializados en el género?

¿Qué nivel de relevancia o de influencia tiene para una producción el ser realizada en audiovisión?

Preguntas de cada canción

En esta sección se presentan las preguntas diseñadas para cada entrevista, se presenta al entrevistado y su perspectiva de la música en Bogotá.

Preguntas La Gota fría

¿Encuentra alguna similitud entre el trabajo musical de Carlos Vives y Andrés Cepeda?

¿Qué efecto pudo tener para el disco y su recibimiento el haber realizado parte de la grabación en EEUU?

Eduardo de Narváez realizó diferentes procesos de maquetas y pistas de preproducción para lograr que los músicos “Vallenatos” lograran realizar una grabación siguiendo el metrónomo. ¿de qué manera afecta esto al género Vallenato? Desde su perspectiva como transformó...
¿Algún cliente le ha sugerido la canción *La Gota Fría* como referencia para el proceso de preproducción?

Las anteriores preguntas son dirigidas a José Antonio Burgos*:* Licenciado y bajista graduado de la Universidad Pedagógica Nacional.
Educador enfocado en clases de instrumento, músico de sesión y con experiencia en enseñanza virtual.
Tiene un amplio recorrido en las músicas folclóricas del Caribe, tras haber sido el bajista de Totó la Momposina y de La Provincia. En su rol como productor musical y arreglista, cuenta con una pre-nominación a los Latin Grammy, su enfoque como creador musical es la incorporación de las músicas folclóricas en el contexto popular.

Entrevista:https://docs.google.com/spreadsheets/d/1N5oD1EGRCUIjq3BfoLFwzw0fVqTEr-kv_1AJQb-9RPM/edit#gid=0

Preguntas Bolero Falaz

¿Encuentra alguna similitud entre el trabajo musical de Aterciopelados y Andrés Cepeda?

¿Existe relación entre la importancia del festival Rock Al Parque y el álbum El Dorado?
¿Algún cliente le ha sugerido la canción *Bolero Falaz* como referencia para el proceso de producción?

¿Ha tenido alguna influencia el trabajo de la agrupación Aterciopelados en sus experiencias musicales en el extranjero?

¿Qué nivel de trascendencia tuvo para el Rock Colombiano la aparición de Aterciopelados en los grandes escenarios de la música latina?

Pregunta extra para el análisis de Besos usados y La Pantera Mambo ¿a nivel comercial, que recibimiento tiene la inclusión de elementos del jazz en propuestas musicales Bogotanas?

Las anteriores preguntas son dirigidas a Néstor Rojas: guitarrista y compositor con amplia experiencia en la creación musical enfocada en la música para cine y televisión. Inició su carrera como vocalista, compositor y arreglista de la agrupación Roadwailer. Tiene experiencia en la producción musical tras haber trabajado con productores de la talla de Tweety González. Fuertemente vinculado a las corrientes americanas de armonía moderna como el jazz y la Big Band.

Entrevista:https://docs.google.com/spreadsheets/d/1N5oD1EGRCUIjq3BfoLFwzw0fVqTEr-kv_1AJQb-9RPM/edit#gid=44780665

Preguntas Nuquí

Específicamente en su disco *El Mismo* ¿Considera que el trabajo de Chocquibtown representa el folclor del Pacifico?

¿Encuentra alguna similitud entre el trabajo musical de Carlos Vives y Chocquibtown?

¿La agrupación CHQT ha influido de alguna manera en el festival Petronio Álvarez?

¿Qué opinión tiene sobre las manera en que la agrupación aborda las músicas del Pacifico?

En su labor como músico de sesión, ¿algún productor, artista o arreglista le ha dado como referencia el sonido de CHQT?

¿Hay un interés más grande por la música del Pacifico después del reconocimiento obtenido por la agrupación? Además de CHQT, que otros factores han contribuido a tal reconocimiento
Pregunta extra para el análisis de La Gota fría: A la hora de realizar fusiones de percusión, *¿es más importante mantener la base instrumental o los patrones rítmicos propios del género?*

Las anteriores preguntas son dirigidas a Oscar Delgado: Percusionista, enfocado en las músicas del Pacífico y Colombia en general. Ha desarrollado de manera práctica y teórica la exploración musical de tímbricas a partir de la multi percusión. Músico de Vicente García, Chocquibtown, Carlos Vives, en muchos otros. A partir de su vivencia, resalta la importancia de la visibilización de las propuestas musicales de las regiones de Colombia.
Entrevista:https://docs.google.com/spreadsheets/d/1N5oD1EGRCUIjq3BfoLFwzw0fVqTEr-kv_1AJQb-9RPM/edit#gid=1396717720

Preguntas La Pantera Mambo

¿Por qué en la música caribeña el arreglista realiza las veces de productor musical?

¿Considera que la sonoridad de la *Salsa brava* se relaciona de alguna manera con el hecho de realizar de manera independiente las producciones?

¿Encuentra alguna similitud entre el trabajo musical de Aterciopelados y La 33?

¿Cuál es su opinión sobre la Salsa en Bogotá?

Al escuchar las canciones de la 33 ¿que agrupaciones de salsa le evocan?
Pregunta extra para el análisis de Nuquí *¿encuentra alguna relación entre la Timba cubana de principios de los 90 'y el trabajo de la agrupación Chocquibtown?*

Las anteriores preguntas son dirigidas a Joshua Soruco: Percusionista y director musical de la banda Radio Bembé Orquesta. Su proceso formativo incluye estudios musicales, de percusión, en Cuba. Actualmente, está ampliamente vinculado a la escena musical de Bogotá, combinando sus raíces musicales afrocubanas con los sonidos urbanos en auge.

Preguntas Besos Usados

¿Encuentra alguna similitud entre el trabajo musical de Aterciopelados y Andrés Cepeda?

¿Encuentra elementos característicos de la agrupación Poligamia en el álbum Día tras día?

¿Algún cliente le ha sugerido la canción *Besos usados* como referencia para el proceso de producción?

¿Qué elementos de producción presentes en el disco Día tras día han adoptado las baladas actuales?
Pregunta extra para el análisis de Bolero Falaz: ¿Hay algún elemento de la propuesta musical de Aterciopelados en el álbum El Dorado, que utilice como recurso en su labor como productor?
Las anteriores preguntas son dirigidas a Freddy Camelo: Destacado productor colombiano. radicado en Miami. Inició su carrera musical como guitarrista en la agrupación Poligamia, junto a Andrés Cepeda. Participó como productor general en el disco Día Tras Día, objeto de análisis en la presente investigación. Dicha participación le valió el reconocimiento como productor del año en el 2009, en los Premios Nuestra Tierra. Ha trabajado con artistas de talla internacional como Paulina Rubio y Alejandro Fernández. En su proceso formativo musical realizó estudios de Licenciatura en Música en la Universidad Pedagógica Nacional.

Entrevista: ***https://docs.google.com/spreadsheets/d/1ftdtsWT4DxXxgDFs7HA8AUQ6kr63pPe3xm8pUfgMkt8/edit#gid=0***

Fase de contraste:

Las preguntas de la fase de apreciaciones, diseñadas con base en los resultados de la fase de análisis, buscaban obtener conceptos a cerca de los recursos señalados como importantes desde la perspectiva de músicos relacionados con la industria musical bogotana y con el género estudiado.

La importancia de una voz autorizada en el tema, radica en brindarle al investigador una concepto externo al proyecto, adquirido desde la experiencia en la escena musical Bogotana.

Los entrevistados aportaron datos históricos, del contexto y su apreciación de la producción para la que fueron escogidos. A partir de siete preguntas específicas, se desarrolló un diálogo en el que se enriquecieron los conceptos y la perspectiva del investigador a la par que cumplieron con el objetivo principal de brindar su concepto sobre los elementos encontrados en el análisis transversal.

Al hablar con músicos de diversas especialidades, el concepto de cada persona resultó inclinado hacia un aspecto específico de la producción por la que se le invito a realizar la sesión: producción, composición, interpretación, circulación.

Los elementos que resultaron relevantes de manera común para el investigador y para los entrevistados, se tomaron como los recursos principales en el proceso creativo en sus distintas fases y para la documentación de la exploración musical.

A continuación se muestran los aportes mas importantes de cada entrevista al proceso de investigación, después de realizar el contraste con las conjeturas del análisis. Dichos aportes van encaminados a la confirmación de las conjeturas, ampliación de las nociones adquiridas o a la sugerencia de modificar conceptos desarrollados en la fase anterior.

La Gota Fría:

- Impacto histórico del álbum Clásicos de La Provincia: tanto en la fase de análisis como en la de apreciaciones, se habla del alcance del álbum, logrando posicionar el vallenato en la escena musical bogotana, y al género en la música actual de la época en Latinoamérica.
- A nivel musical se reconoce la importancia de tener una base de músicos vallenatos quienes se adaptaron a los requerimientos básicos de la grabación en estudio: metrónomo, una maqueta de guía y la afinación temperada. Todo ello con un resultado musical de buena calidad y un precedente para las siguientes producciones del género.
- Se hace un énfasis en la importancia de la sección rítmica, tanto en el estudio de los géneros, como en la fase creativa para lograr compenetrar las sonoridades propuestas. Tal sección se complementa con el bajo, ligando el movimiento armónico con los patrones rítmicos. Por tanto, en la experimentación con estas dos secciones se define gran parte de la estructura de la fusión.

- Cuestionar el papel de los referentes: para obtener un sonido original, fruto de la vivencia propia y una exploración creativa, es necesario alejarse de referentes que puedan influir en el concepto propio. Da un ejemplo; las agrupaciones de tropipop de principios de los 2000's intentaron emular la propuesta musical de Carlos Vives, sin desarrollar una sonoridad original.
  En conclusión, los referentes se deben aplicar en la fase diseño en elementos como el público objetivo. Y en la de post producción en referencias de mezcla.
- La innovación es el elemento más importante a la hora de realizar propuestas musicales que fusionen varios géneros: el proceso creativo debe tener miras a encontrar nuevas sonoridades y "salirse" del molde, evitando repetir fórmulas que hayan sido exitosas para el artista u otros músicos.
- La vivencia y el estudio: señala la necesidad de realizar la inmersión en las estructuras rítmicas y armónicas de los géneros a partir del estudio teórico e interpretativo como complemento al acercamiento al contexto social.
- Sugiere el termino Mixtura: para simplificar el concepto de fusión, se sugiere referirse a la propuesta musical como Mixtura, a raíz de las diversas connotaciones que tiene la palabra y las propuestas musicales que se han presentado como tal (fusiones) de manera errónea.
- En su experiencia como instrumentista y productor, resalta los aspectos técnicos de Audiovisión que aportan a las grabaciones una calidad en las capturas insuperable en el medio colombiano.

  En conclusión, las referencias no deben intervenir en la fase creativa, para realizar una expresión propia. Tal creación debe iniciar desde las estructuras rítmicas características y se propone un término más cercano a la exploración musical para referirse a la combinación de géneros.

Nuquí:

Al tener la posibilidad de hablar con un percusionista, se hizo énfasis en la importancia de tal sección en la música de Chocquibtown.

- Se define a la sección rítmica como la base de la fusión: A manera de confirmación de la entrevista de La Gota Fría, enfatiza en la importancia de la sección rítmica en la construcción de un género. Desde su faceta como músico de sesión, ha tenido libertad para la elección de instrumentos, los cuales determina a partir de la audición de la maqueta y las sonoridades que esta le evoque, a partir de su experiencia.
  Una modificación de la ornamentación, manteniendo las células rítmicas, abre la puerta a la exploración de sonoridades y texturas.
- Coincide respecto a la relevancia de complementar el estudio de los géneros con una contextualización socio cultural; a partir de medios digitales, en la actualidad. Señalando esta parte del proceso como indispensable para lograr una expresión musical real a través del instrumento.

- Realizar una expresión musical a partir de los géneros folclóricos: por la cercanía histórica y social que se tiene con ellos. Esto a manera de complemento de la idea anterior, señalando la cercanía vivencial que se tiene los géneros autóctonos.
  El desarrollo de propuestas musicales que contengan elementos de la música tradicional constituye un aporte a la cultura nacional y un elemento de interés para el medio musical internacional.
- En cuanto a la labor del productor en su proceso exploratorio, resalta la importancia de encontrar una persona abierta a sugerencias y a nuevas posibilidades tanto instrumentales como rítmicas. Para tal proceso, sea en el estudio de grabación, o en un ensayo, es importante realizar una audición profunda de las diferentes ideas que surjan.
- La propuesta musical de la agrupación Chocquibtown: elogia la intención de fusionar las músicas del pacifico con samplers y bases instrumentales programadas, resaltando la visibilidad que han conseguido las propuestas musicales de la región a partir del reconocimiento obtenido por la agrupación. Esto último, sin dejar de reconocer la calidad y manejo de los diferentes géneros utilizados a la hora de realizar las pistas.

La exploración rítmica debe tener en cuenta la posibilidad de modificar los instrumentos, manteniendo las células características. El proceso de acercamiento a un género se puede complementar con material digital, a raíz de las facilidades que permite el internet en la actualidad. Sin embargo, la creación musical debería ir dirigida a resaltar el folclor nacional.

Bolero Falaz:

El entrevistado cuenta con la particularidad de haber iniciado su proceso musical como miembro de una agrupación de rock pocos años después del lanzamiento del álbum El Dorado. Por tanto, comenta la influencia musical que tuvo Aterciopelados en su carrera, además de abrir el camino para nuevas propuestas musicales del género a principios de los 2000.

- El impacto en la sociedad: en concordancia con las conclusiones obtenidas de la fase de análisis, se habla de a importancia de la aceptación del público y de las grandes disqueras: Aterciopelados no fue la primera banda en utilizar recursos de la música Latinoamericana en el rock, habiendo bandas con varias décadas de diferencia, como Génesis, en ser los pioneros en la fusión. Sin embargo, el reconocimiento obtenido a nivel hispanoamericano es un factor determinante para la visibilización de las propuestas.
- Una propuesta de mixtura es diferente a una fusión: la adopción que tengan los nuevos géneros o las nuevas propuestas para poder hablar de una fusión; una mixtura es un eslabón en el proceso de desarrollo de una fusión, la cual se da al tener una aceptación masiva de un grupo cultural de manera prolongada (años).
- Referentes académicos: es importante estudiar corrientes musicales que aborden de manera solida los géneros a trabajar; Al hacer un estudio a profundidad de sus recursos y sus técnicas de composición o arreglística, se adquieren habilidades necesarias para realizar una creación coherente, que respete las estructuras características de los géneros desde una metodología académica.

La creación musical permite visibilizar procesos de intercambio cultural, representando un momento de la fusión, sin ser la totalidad; La fusión implica adopción masiva y el desarrollo de un estilo o un recurso. En el caso de la música comercial, requiere la adopción por parte de los medios de difusión masivos y de la comunidad.
Los referentes teóricos de los géneros permiten realizar un proceso creativo que involucre el estilo de arreglo y composición de ambos estilos. Es una herramienta clave en la búsqueda del balance.

La Pantera Mambo:

La entrevista fue realizada a un percusionista quien se desenvuelve en la escena musical bogotana. Su formación académica y espacio de circulación son similares al contexto de la agrupación la 33.

- A nivel de la propuesta resalta la importancia de visibilizar el movimiento salsero en Bogotá, agregando elementos de alta complejidad musical, los cuales son muy bien recibidos por el público en general.
- Señala las similitudes en el contexto bogotano respecto a la precariedad de los apoyos y espacios de circulación para las agrupaciones independientes; las propuestas se consolidan por la constancia de los artistas, quienes construyen una trayectoria contracorriente. Es un contexto similar al del surgimiento de la Salsa en Harlem, en los 70's.
- Resalta la calidad interpretativa de los vientos y arreglo en el estilo Big Band; salsa, o timba, en la percusión. Considera que la inmersión y manejo de los géneros que ha desarrollado la agrupación le permite realizar una propuesta musical honesta, realizando una expresión musical estructurada y con elementos de su folclor bogotano.
- Habla de la presencia de elementos urbanos y característicos de otros géneros procedentes de el Bronx como el hip-hop; aunque no es conscientemente aplicado, la vivencia en espacios en los que se gestaron ambas corrientes musicales se evidencia en la interpretación.

Los elementos más rescatables de la producción analizada se encuentran en el estudio a profundidad de los géneros, que deriva una expresión desde la realidad personal o grupal de la agrupación, en la que los aspectos técnicos e interpretativos de los géneros ya han sido interiorizados y sintetizados; la inmersión musical, personal y vivencial es la clave de un proceso creativo.

Besos usados:

Se logró realizar una entrevista con el productor del álbum; al contrastar los conceptos desarrollados en la fase de análisis con el punto de vista del responsable creativo del proyecto, se obtuvo una confirmación de la mayoría de las conjeturas desarrolladas en el proceso inicial.
Desde el aspecto técnico, el entrevistado respondió las preguntas indicando casos puntuales dentro de la producción. Aportó datos del proceso creativo, del diseño de la producción, de los factores y equipo de trabajo determinantes y también del alcance a nivel nacional e internacional.

- El entrevistado, además de ser el productor del álbum Día Tras Día, fue guitarrista de Poligamia. En el análisis musical se evidenció una similitud entre las sonoridades de dicha agrupación y el estilo del álbum. En sus declaraciones, comentó la intención del artista de recuperar características del estilo de Poligamia en la propuesta musical.
  De lo anterior, se constata la importancia del análisis histórico del contexto en un proceso transversal, para respaldar las impresiones musicales con la recopilación histórica.
- Su labor como productor fue darle un sonido pop a la propuesta musical del artista. Para ello modificaron las estructuras de los géneros desde el formato instrumental hasta los recursos interpretativos. En la grabación y procesos de post producción, recurrieron a un ingeniero de talla internacional; Keith Morrison.
  Señaló tal decisión como trascendental por la calidad del resultado musical que dicho ingeniero aportó.
- Se utilizaron elementos de Poligamia y de anteriores acercamientos al pop por parte de Andrés Cepeda, para lograr una propuesta musical que mantuviera el estilo característico del artista.
  La importancia de tal recurso, radica en un ejemplo puntual de la manera en que se utilizan otros géneros para acercar la propuesta al estilo del artista o a la escena comercial.
- Enfatizó en el aporte colateral que significó la etapa grabación en Audiovisión, aportando la mejor calidad del entorno local a la producción y la figuración internacional que significó para el estudio trabajar de la mano con el ingeniero Keith Morrison.

Los hallazgos del proceso de análisis de Besos Usados fueron muy cercanas a las impresiones de Fredy Camelo; sus aportes contextualizaron las apreciaciones iniciales y facilitaron la inmersión en el entorno en el que se realizó la producción.

Los conceptos desarrollados anteriormente permiten al investigador iniciar el proceso creativo en la fase de producción.

Fase de producción:

En esta sección del trabajo se desarrollaron las etapas de diseño, exploración y edición con las herramientas tecnológicas del estudio de grabación. Se expone el proceso de selección de los géneros a combinar, el público objetivo y la metodología de inmersión para lograr realizar un proceso exitoso.
A partir de los conocimientos adquiridos en las fases de análisis y apreciaciones, discriminados desde un proceso contraste, se definió que los recursos que guiarán la producción son:

- Plantear un público objetivo para la creación
- La vivencia teórica y práctica
- Determinar sincretismos en el diseño
- Modificaciones en los bloques instrumentales

Estos recursos se aplicaron en el proceso creativo desde la fase de preproducción, aportando al diseño, la exploración en el estudio de grabación y en la edición. A continuación se explica el contexto en que cada uno se implementó en el diseño del proceso creativo:

Diseño de la producción

Es importante hacer una delimitación del objeto de la creación, definiendo el impacto que se busca generar en la escena musical: público objetivo y espacios donde se desea presentar y divulgar la propuesta. Para el caso de la producción, el interés es tener un impacto en la música comercial realizada por propuestas musicales independientes. El diseño debe hacerse con base en dicha discriminación.
La selección de el público objetivo se realizó con base en el ecosistema en el que se desempeña el investigador. Sumado a la perspectiva comercial que se aplicó en el estudio sobre el alcance de las producciones escogidas como objeto de análisis; los recursos obtenidos en las anteriores fases el proyecto se complementarán con el concepto del investigador.
Las anteriores delimitaciones dieron paso a la escogencia de los géneros, buscando que cumplan con las características enunciadas y propicien la exploración musical.

Escogencia de los géneros, Cumbia y Afrobeats: Al entender la vivencia como un factor fundamental a la hora de realizar una fusión musical sólida, es necesario determinar qué géneros han tenido una influencia en el investigador/músico; trabajar con estilos musicales cercanos al interés y desenvolvimiento del investigador para contar con elementos extra musicales que potenciarán el resultado musical, tales como la pasión, un interés genuino por obtener un resultado trascendente y un concepto estructurado del aspecto estético de la obra.
En el caso del proyecto, también se busca acercar estilos musicales folclóricos de Colombia al ámbito comercial.
En primera instancia, debido a la cercanía del investigador en de formación musical con los géneros tradicionales. Por otra parte, se decide a raíz de las conclusiones obtenidas del proceso de análisis y apreciaciones: tanto los artistas analizados cómo los músicos entrevistados, resaltan la importancia de fomentar los géneros colombianos y el impacto que esto tiene en la cultura local y en la percepción de otros países hacia nuestro medio musical.

El género tradicional a trabajar será la cumbia: ampliamente abarcado desde hace más de medio siglo, ha sido objeto de experimentación a lo largo de todo el continente, las propuestas musicales que abarcan la cumbia se encuentran desde el rock, pasando por los formatos académicos y más cercanos al estudio musical como lo son el formato de Big Band, el jazz, y música urbana en la última década.
La base de la mixtura se desarrolló con el género Afrobeats: Hoy en día, las fronteras musicales se han reducido gracias a las plataformas digitales, propiciando la interacción entre músicos de todo el mundo. La diáspora africana ha traído, junto con sus movimientos migraciones, la aparición de géneros tradicionales que se adecúan al estilo de la música comercial anglo.
El Afrobeats surge en Nigeria y se populariza con artistas del más alto nivel como lo son Drake o Major Lazer. Desde la segunda mitad de la década del 2010, este género se ha hecho su lugar llegando incluso a ser una versión anglo del reggaetón.
Su raíz africana, del Afrobeats, es muy cercana a nuestro entorno musical, teniendo grandes similitudes con la Champeta, pero también compartiendo un ancestro con las músicas del Pacífico y de la costa Caribe. Cabe resaltar la influencia cultural que tiene la Costa Caribe con los ritmos provenientes de las islas centroamericanas. Es por ello que géneros como el Soukous o el Dancehall jamaiquino –predecesores del Afrobeats- son aún escuchados en Colombia.
Dichas similitudes representan un sincretismo en si mismas, partiendo de la interacción musical que se ha dado entre los géneros, vinculados por su dicha raíz. Se genera una cercanía musical en el subconsciente de las generaciones que han crecido escuchando los géneros anteriormente nombrados, propiciando la aceptación de propuestas derivadas de éstos.

Es necesario de realizar una inmersión en los géneros para iniciar un proceso creativo: ya sea desde el análisis de partituras, transcripciones y compositores en el aspecto académico; el estudio de referentes productores, artistas y sonoridades desde la perspectiva del estudio de grabación; y el contexto social, histórico y del entorno en que se originan los géneros en el musicológico.
Como condicionante, se tuvo el reto de realizar un acercamiento a tales espacios desde la virtualidad a razón de las limitaciones que ha implicado la situación de salubridad mundial.
Inmersión en los géneros: Para lograr coherencia en la expresión musical de un estilo, es necesario tener conocimientos técnicos y teóricos propios del género. Estos se pueden adquirir mediante los recursos del estudio musical: Transcripción, interpretación, estudio teórico y de material audiovisual. Por eso, en el proceso de acercamiento a la Cumbia y el Afrobeats, se realizaron actividades de transcripción de líneas melódicas, progresiones armónicas y estudio de la forma convencional en os estilos.

Los referentes en cada género fueron escogidos por su relevancia en las esferas musicales; para le Cumbia, Totó la Momposina, Los Gaiteros de San Jacinto y Aniceto Molina; en el caso del Afrobeats, Omah Lay, Major Lazer y Sarz. Se analizaron los aspectos mencionados.

Tabla 3.1 Ficha técnica de las canciones utilizadas como referencia, diseñado por el autor

Canción	Género	Artista	Progresión	Recursos a destacar
Yo me llamo Cumbia	Cumbia	Totó la Momposina	Modulaciones entre relativo menor y relativo mayor: vi V/vi - V/ii - V/vi - vi y ii - V -	Formato cumbia con gitarra y tiple
Fuego de Sangre Pura	Cumbia	Gaiteros de San Jacinto	Contexto Frigio: iii (4) - vi- V - IV -iii	Grabación en bloque, formato 100% tradicional
Cumbia Cienaguera	Cumbia	Aniceto Molina	Contexto Mixolidio: V - IV,V - V	Incluye guitarra mediosa a contratiempo
Particula	Afrobeats	Major Lazer	Contexto eólico vi - V -vi IV	Instrumentación urbano latino
Bad influence	Afrobeats	Omah Lay	Contexto Tonal: IMaj7 - V2	Sonoridades cercanas al R&B
MAD	Afrobeats	Sarz	Contexto eólico vi - IV - V	Percusión menor hindú

A raíz de la situación de salubridad actual, la falta de espacios para interactuar con otros músicos en la de manera habitual, o el costo económico que tales actividades representan, en la actualidad han surgido diversas alternativas.

Hoy en día el productor musical cuenta con recursos clave: el sampleo, como recurso para la creación de pistas, y la interacción online con otros músicos afines a los géneros. La creación mediante sonidos digitales se ha convertido en una práctica común en el oficio de la producción; a partir de sampleo, los instrumentos electrónicos integrados en los software y las bases rítmicas ofrecidas por las librerías de sonidos, el ejercicio creativo se ha reducido en costos y en los requerimientos mínimos.

Mediante la creación de pistas con instrumentos sampleados, se recrearon las bases rítmicas de los géneros escogidos en un software de producción. Se realizaron vivencias interpretativas y un acercamiento al transcribir y construir cada patrón rítmico con sonidos digitales. Tales bases rítmicas se usaron como punto de partida para la experimentación con los géneros.

Al tener la posibilidad de modificar los instrumentos que interpretaron los patrones rítmicos, se realizó la exploración de nuevas texturas y se propusieron atmósferas para los diferentes momentos de una canción. La experimentación permitió determinar los patrones que ejecutó cada instrumento en la propuesta de mixtura.

Se inició realizando una transcripción de las células rítmicas de los instrumentos característicos de los dos géneros. Cumbia: Tambora, tambor alegre, llamador y maracón. Afrobeats: Bombo, redoblante y Hi Hat.
Sin embargo, tal experiencia requiere un complemento en la medida que la vivencia abarca aspectos extra musicales: una inmersión en el contexto, en sus costumbres, para así comprender la manera en que el estilo de vida se expresa en su música. Sin una visión global de la vivencia, se cae en el riesgo de hacer propuestas musicales incoherentes, omitiendo elementos determinantes en una mixtura.

“Yo he escuchado muchos grupos de fusión que creen que hacer las fusiones es poner una base de cumbia con una guitarra rockera con distorsión. Y “no ya estamos haciendo fusión, ya lo hicimos”. No. Eso que tú dices es muy cierto; hay que entender, hay que vivir, hay que alimentarse de todas esas cantidades de cosas a nivel cultural a nivel musical y todo para que las cosas fluyan”. Burgos (2020, m. 23)

En la actualidad, existen alternativas para tener un acercamiento a una cultura: los recursos audiovisuales y el material bibliográfico disponibles en el espacio digital, permiten tener un acercamiento al estilo de vida y la cosmovisión que se busca entender. Si bien no es una práctica que reemplace la vivencia, brinda un complemento necesario para una propuesta musical sólida.
Se realizó una contextualización de los géneros a partir de dos documentales: “Su Majestad la Cumbia (2017)”, realizado por la revista Shock y “Afrobeats: African music takes the world by storm (2020)” por la cadena DW News. El análisis del contexto histórico y actual que proponen dichos documentales permitió realizar una indagación posterior de referentes en los géneros, buscando información adicional.
La información de los documentales se complementó con artículos digitales de los referentes entrevistados: Totó la Momposina, por la Cumbia y de Sarz, un nigeriano productor de Afrobeats. Ambos artistas fueron incluidos en los referentes de análisis.

Bitácora del proceso exploratorio:

En esta sección se describe el paso a paso de los ejercicios de exploración entre los dos géneros; del mismo modo se presentan los equipos y las herramientas tecnológicas con las que se trabajó en el estudio de grabación, el abordaje de los géneros y los procedimientos que dieron paso a la creación de propuestas de mixtura y las decisiones estéticas realizadas en el proceso. En cada sección se complementará el texto con material de apoyo en formato de video y la partitura pertinente.
Una vez finalizada la fase de análisis, se encontraron recursos y factores a tener en cuenta en la preproducción en su fase no musical. El siguiente paso fue escoger los géneros que intervendrían en la mixtura. A partir del interés de llegar a la escena musical comercial-urbana de Bogotá, se utilizó el Afrobeats, por su popularidad al

momento de realizar la creación. Y la Cumbia, por los sincretismos señalados en la descripción del proceso de selección.
Recursos implementados: el investigador utilizó los recursos disponibles en el estudio de grabación casero, home studio, para esta fase del proyecto: debido a las limitaciones que implica la crisis de salubridad por la que atraviesa la sociedad, la resultante falta de espacios para interactuar con otros músicos -de manera convencional- y el enfoque del proyecto hacia la labor del productor musical, se realizó una vivencia musical de manera individual, creando pistas de ambos géneros.

Recursos: Computador OSX Sierra con el software de producción musical Logic Pro X. Interfaz de audio Apollo Twin Duo. Controlador MIDI Keystation Mini. Librerias de sonidos nativas del software y recursos sonoros propios del investigador.

El material audiovisual que ilustra el resultado en cada acción dentro del proceso de inclusión de los diferentes instrumentos: percusión, bajo, teclados y gaita. Además de la progresión armónica, la creación de los cortes y los procesos de edición; mezcla y estructura de ganancia. Los enlaces a los videos están en cada sección, o se puede acceder a la lista de reproducción completa.
Lista de reproducción: https://www.youtube.com/playlist?list=PLE-7QtBjTzLhRKDxWFEMxRDS6vxEWt9g

Exploración a partir de las bases rítmicas:

Según el diseño realizado, se inició el acercamiento a los géneros con la sección rítmica. La decisión se fundamenta en las apreciaciones de los músicos sobre la importancia de la base percutiva en la apropiación de un estilo musical.
En un primer momento se trascribieron los patrones de las secciones rítmicas de ambos géneros, posteriormente se recrearon los instrumentos en el software de producción mediante los samples.

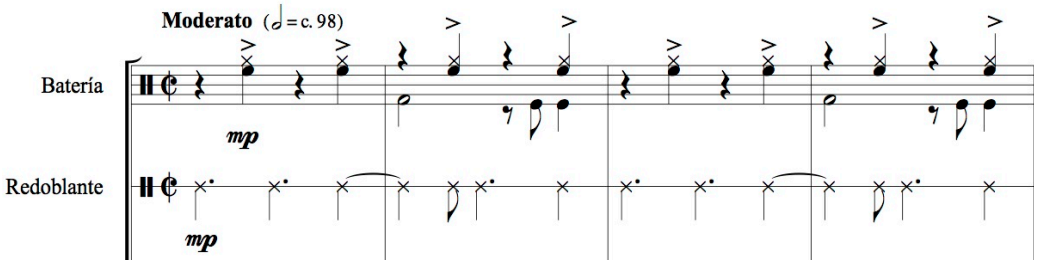


Figura 3.1 Células de Afrobeats en Batería (bombo y hihat) y Redoblante. Producción del autor

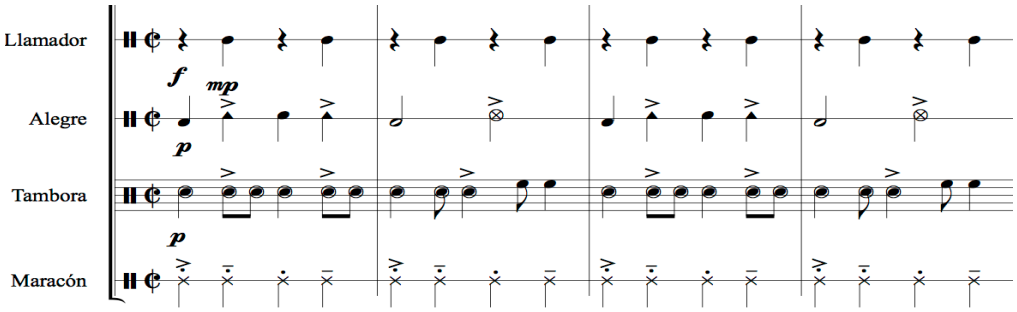


Figura 3.2 Células de Cumbia en Tambora, tambor alegre, llamador y maracón. Producción del autor

Una vez construidos los patrones rítmicos y ensamblada la base instrumental propia de cada genero, a un tempo característico (Cumbia 75 y Afrobeats 98 bpm), el investigador decidió buscar nuevas texturas y posibilidades, elaborando secciones rítmicas que contengan la célula característica de cada género, pero sean interpretadas con instrumentos pertenecientes al otro: una sección rítmica de Cumbia interpretada por instrumentos propios de El Afrobeats y una sección rítmica de Afrobeats acompañada por instrumentos propios de la Cumbia.

El proceso se dividió en dos la escala de tempo del proyecto (el tempo predeterminado para las sesión separó en dos secciones), con el fin de respetar al máximo el estilo de cada uno de los géneros. Además, se combinaron ambas ornamentaciones para tener un punto de referencia durante la exploración: se mantuvieron las bases tradicionales a un volumen menor.

En las siguientes imágenes se evidencia la propuesta rítmica de cada instrumento cuando interpreta el género contrario. La base tradicional de ambos géneros se mantiene en una dinámica menor, para ser utilizada como guía visual y auditiva.



Figura 3.3 Cumbia con instrumentos de Afrobeats. Producción del autor



Figura 3.4 Afrobeats con instrumentos de Cumbia. Producción del autor

Video de ensamble: https://www.youtube.com/watch?v=U254fQBuHzc

Posteriormente se realizó un análisis de las sonoridades obtenidas a partir del ensamble de las bases rítmicas. El análisis determinó qué instrumentos se acomodan mejor a ambos géneros, según el concepto estético del productor:

La exploración de sonoridades es un proceso práctico, el cual debe respetar los parámetros establecidos a partir de las conclusiones teóricas arrojadas por las entrevistas y la fase de análisis. Sin embargo, la toma de decisiones se remite al concepto subjetivo del productor y la visión del resultado musical que espera obtener.

Propuesta de mixtura rítmica:

Después de realizar la exploración de sonoridades combinando los instrumentos de cada género, se realizó una mixtura rítmica. Se decidió respetar la célula rítmica característica de ambos géneros, proponiendo variaciones sencillas en aquellos golpes que no hicieran parte de dicha célula. Además, se modificaron las acentuaciones de todos los instrumentos, en búsqueda de una homogeneidad en los golpes de la sección rítmica.

Posteriormente se crearon secciones simplificadas a partir de la mixtura original, cinco en total. Esto con el fin de generar diferentes texturas y secciones con movimientos contrastantes.

Debido a la existencia de diversos patrones rítmicos para cada instrumento en la cumbia, se diseñaron dos patrones para el maracón y el tambor. Estos están diferenciados como 1 y 2.

El patrón del redoblante se utilizó como guía para construir el sonido deseado al combinar los instrumentos, por su popularidad den la música actual. Con esa lógica, se modificaron los acentos los golpes de la percusión menor, manteniendo el contratiempo

del llamador y los patrones del maracón. Este último, se complementó con el sonido del hi hat, acentuando el contratiempo de cada pulso.

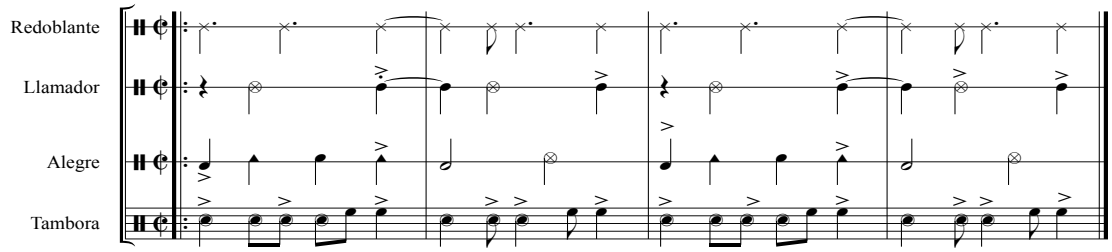


Figura 3.5 Acentos en la percusión menor a partir del patrón del redoblante

La similitud de las sonoridades y patrón del hi hat y del maracón fueron el primer sincretismo encontrado para desarrollar la base rítmica. También se encontró una coincidencia; sincretismo, en el segundo golpe del tambor llamador con la célula del redoblante. Al ser ambos instrumentos característicos de sus géneros originales, se acentuó dicho golpe en todos los instrumentos de la sección rítmica.

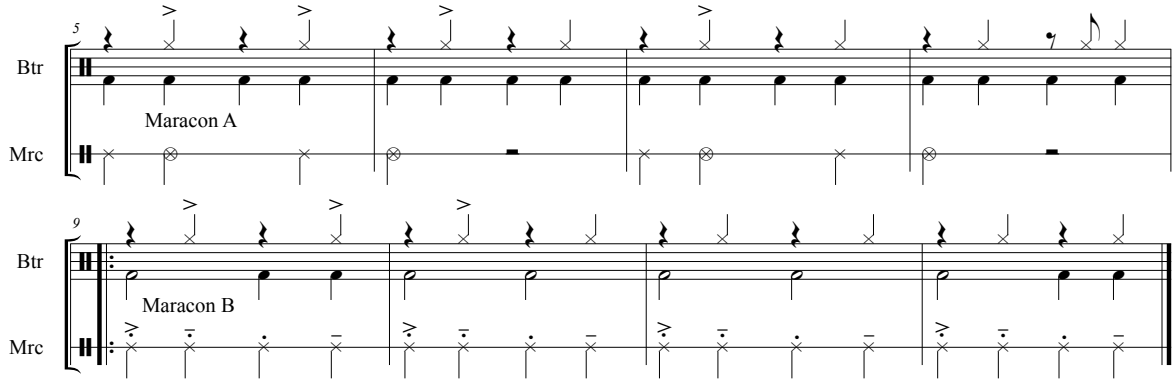


Figura 3.6 Maracón A y B con Hihat y Bombo

Para mantener el estilo moderno, se complementó el redoblante con el bombo al estilo Afrobeats, reduciendo la dinámica del golpe, al ser demasiado contrastante con el contratiempo característico de la Cumbia.

Secciones: debido a los diferentes tipos de combinaciones posibles entre los patrones rítmicos y los instrumentos, se crearon cinco secciones rítmicas, las cuales se fueron modificando con el uso de la clave. Las secciones inician con bombo y tambor llamador, van sumando instrumentos cada 8 compases hasta lograr la base completa de la siguiente manera: (PM: propuesta de mixtura)

- PM A: Inician Bombo, hi hat y Llamador
- PM B: Se agrega el Maracón
- PM C: Se agrega la Tambora
- PM D: Se agrega el Tambor Alegre
- PM E (Mixtura): Se completa la base con el redoblante, el maracón, la tambora y el alegre pasan a patrón rítmico con mayor movimiento y un bombo extra que resalta las frecuencias subgraves.



Figura 3.7 Propuesta de Mixtura PM E. Producción del autor

La finalidad de las secciones propuestas es agregar los instrumentos en un orden que, a criterio del investigador, generan atmósferas de menor a mayor movimiento. Esto permite tener una idea inicial sobre las bases rítmicas que se utilizaran en las diferentes secciones de la canción, según el movimiento e intensidad que se busque evocar.

La partitura completa de la sección rítmica se encuentra en los anexos.

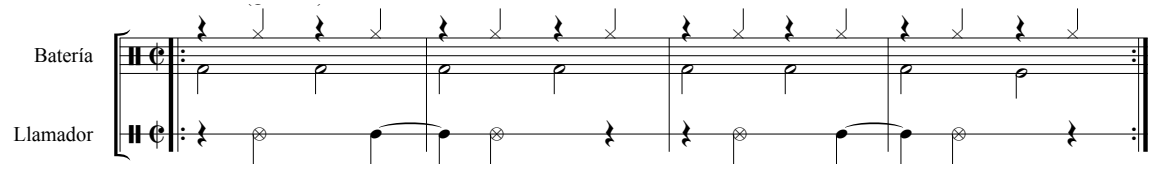


Figura 3.8 Propuesta de Mixtura PM A: Bombo, Hi hat y Llamador. Producción del autor



Figura 3.9 Propuesta de Mixtura PM B: Se agrega Maracón. Producción del autor



Figura 3.10 Propuesta de Mixtura PM C: Se agrega Tambora. Producción del autor

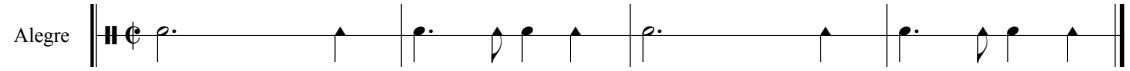


Figura 3.11 Propuesta de Mixtura PM D: Se agrega Alegre. Producción del autor

Video de las Propuestas de Mixtura: https://www.youtube.com/watch?v=XyAUTE4KFRM&feature=youtu.be

Una vez analizados los resultados, fue evidente una falencia: aunque había una sensación de ensamble, ciertos patrones rítmicos parecen muy extensos aún y había un exceso de información rítmica (sonidos), el cual no aportaba a la sensación de

mixtura. Por ello, se tomó la decisión de definir las acentuaciones y depurar sonidos creando una clave.

Inclusión de la clave:

Cada género tiene sus acentuaciones propias, las cuales se deben respetar en interpretación rítmica y melódica. Con el fin de estructurar una base sólida desde el principio de la exploración, se diseñó una clave (rítmica) la cual permite ensamblar las diferentes secciones de una manera estructurada.

Para el diseño se escogieron los instrumentos rítmicos que marcan la célula característica en ambos géneros: el redoblante, en el Afrobeats. Llamador y maracón en la Cumbia. Posteriormente se sobreponen los sonidos en el software, en un tempo cómodo para ambos géneros (Blanca 98 bpm). Se determina usar un tempo característico del Afrobeats, con el fin de mantener la sonoridad estándar en la música actual.

De igual manera, se realiza la sobre posición en las partituras; a partir de la exploración práctica, se realiza una transcripción entre los sonidos originales y las modificaciones propuestas por el investigador. Tales modificaciones se señalan en las partituras.

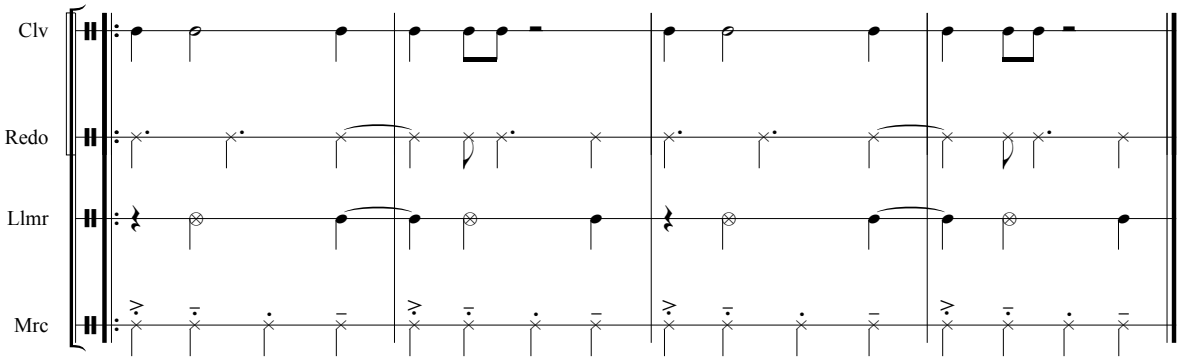


Figura 3.12 Construcción de la clave a partir de los instrumentos característicos. Producción del autor

En este punto se señalan aquellos golpes coincidentes como sincretismos entre los dos géneros: a partir de ellos se desarrolló un nuevo estilo de acentuaciones que afecta la interpretación original de ambas secciones instrumentales. Por tanto la clave se considera un elemento fundamental en la aplicación práctica del marco teórico de la investigación.

Una vez el investigador determinó los golpes que coinciden en ambas secciones instrumentales, se forma la célula rítmica que interpretará la clave. Se agregaron dos golpes no coincidentes en el segundo compás de la clave, porque a criterio del investigador ayudan a mantener el balance deseado entre las dos secciones. Por otra parte, se omite un golpe coincidente la última negra del segundo compás para dar libertad a un posible golpe de tambora al final de cada frase. La clave, se mantiene presente a lo largo de toda la obra.

El resultado se utilizó para modificar las acentuaciones de los instrumentos mencionados, lo cual aportó claridad al ensamble; únicamente se modificó la célula del tambor Alegre, en los demás instrumentos se optó por cambios de fraseo, con el fin de darle protagonismo a los sonidos coincidentes con la clave.



Figura 3.13 Propuesta de mixture (PM E) con clave. Producción del autor

Para conservar el aire de cumbia, se mantuvo el golpe del parche de la tambora, con una acentuación y presencia menores, al no estar dentro de la clave.
Una vez obtenido un resultado satisfactorio con los tres instrumentos escogidos, se procedió a modificar de la siguiente manera el ensamble:

El tambor Alegre mantuvo su patrón para el coro, se modificaron las acentuaciones, específicamente las que aportan a resaltar su presencia en el contratiempo. Para las secciones diferentes al coro se le dio un rol de respuesta respecto al patrón interpretado por la clave. En consecuencia, la dinámica en los versos y pre coro es menor a la del coro.

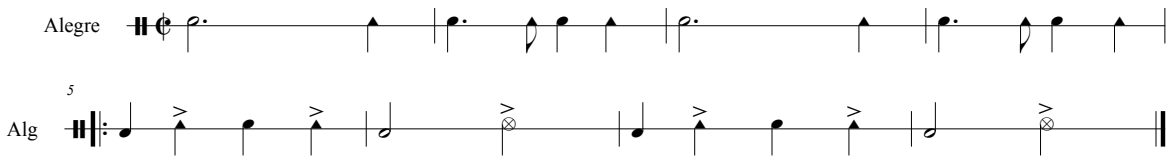


Figura 3.14 Tambor alegre para versos y Tambor alegre para coros. Producción del autor

La tambora cambió las acentuaciones del paliteo y bajo la dinámica en los golpes del parche, al no estar dentro de la clave. Sin embargo, resultan ser un buen complemento para la misma y por tanto el bombo también hace los golpes de final de compás.



Tambora con acentuaciones de clave Tambora sin acentuaciones de clave Producción del autor

El bombo: mantuvo su estilo Afrobeats, pero marcando los pulsos 1 y 3, donde coincide con la clave. Además, se busca darle una función de apoyo a los golpes del parche de

la tambora, para darle más presencia en el ensamble. Sin llegar a opacarla, le da profundidad y estabilidad a tales golpes.
Hihat: se mantienen los golpes, con una acentuación idéntica a la del paliteo de la tambora, se utiliza como un refuerzo.

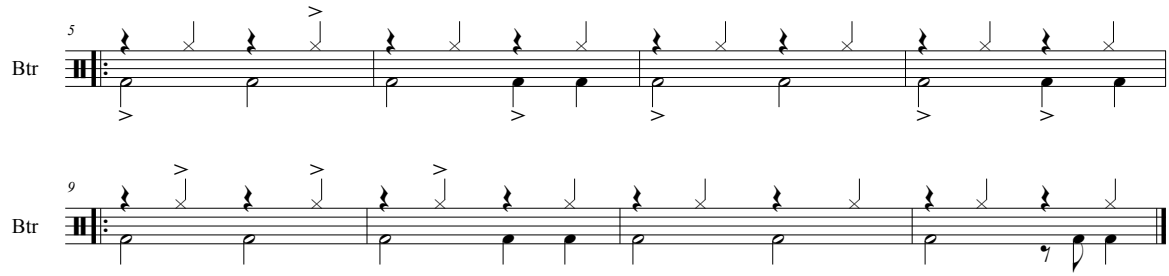


Figura 3.15 Modificaciones rítmicas y de acentuación en Bombo y Hi hat

El redoblante mantuvo los golpes, con diferente acentuación; el interés del investigador es mantener al máximo los sonidos característicos del patrón rítmico del Afrobeats. Por tanto es importante la presencia del patrón que realizan el bombo y el redoblante combinados. Sin embargo, la clave cambia las acentuaciones, restándole protagonismo a tales instrumentos.

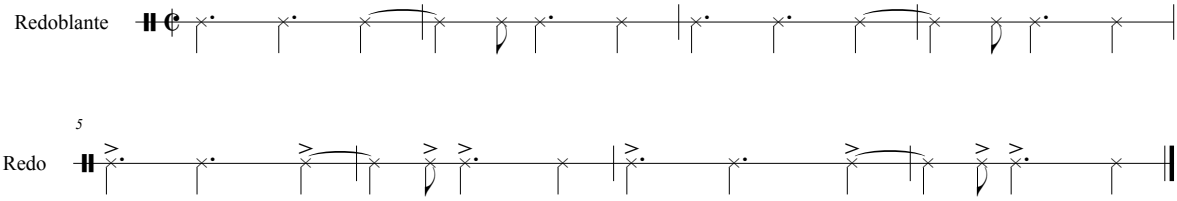


Figura 3.16 Redoblante sin clave - Redoblante con acentuaciones de la clave. Producción del autor

Video de la mixtura sin y con clave: https://www.youtube.com/watch?v=75hbStoCMGI&feature=youtu.be

Plataforma splice:

El proceso creativo ha tenido variaciones en el espacio digital a medida que las herramientas se han ido simplificando, volviéndose un recurso al alcance de estudios de grabación profesionales y productores quienes trabajan únicamente con su computador. En el diseño de maqueta, antes de las sesiones de grabación, se trabaja con samples: capturas de sonidos reales.
Una librería de sonido profesional, otrora tenía un valor superior a los 200 dólares. Era un banco de samples especializado en una sección instrumental. Por otro lado, las librerías guatitas o incluidas en los software de producción no pueden competir con la calidad de los sonidos de una librería profesional, abriendo una enorme brecha entre el resultado creativo.
El sampleo también se puede realizar con sonidos de producciones previas, como en el caso del presente proceso creativo; a partir de capturas realizadas en trabajos anteriores, se intentó samplear los sonidos de los instrumentos tradicionales que se utilizaron en la investigación. Utilizar dichos sonidos implica un trabajo extra en la búsqueda del mismo, el proceso de sampleo y la correspondiente edición. En el ámbito

de la percusión, es muy complicado encontrar capturas con tales características; una vez se encontraron, fue necesario realizar procesos propios de la post producción, como ecualización para adecuar el sonido a la sonoridad deseada.
Por otra parte, no fue posible reunir todos los sonidos propios de la percusión menor: tambores alegre, llamador, tambora y maracón. Por tanto se decidió utilizar sonidos de librerías gratuitas. Si bien el resultado a nivel musical era interesante, el proceso fue dispendioso en tiempo como en la búsqueda y adecuación de sonidos: no era efectivo y demoraba el desarrollo creativo.
Por recomendación de uno de los productores con quienes se realizó una constante retroalimentación de los resultados, se tomo la decisión de trabajar con la plataforma Splice, reemplazando los sonidos con los cuales se venía diseñando la maqueta.
Splice es una de las herramientas resultantes de la masificación de la creación musical: tiene un servicio de pago mensual, en el cual se tiene acceso a 1.500 librerías de sonidos, con 500.000 samples de la major calidad. Su costo es de 8 dólares, permitiendo descargar alrededor de 500 archivos mensualmente.
En el aspecto ético de la creación, es positivo aportar a los creadores de tales samples: es una red mundial, en la cual se ven beneficiados aquellos productores con habilidades y equipos para el diseño sonoro.
En el proceso creativo se obtienen sonidos que potencian la calidad del audio, siendo mas fiel al resultado que se aspira obtener. Además, reduce el tiempo de selección y edición de los samples, agilizando los aspectos secundarios y brindando mayor fluidez en el proceso.
Video de Mixtura rítmica antes y después de agregar splice: https://www.youtube.com/watch?v=VodHu-e15Ts

La diferencia en cuanto a la agilidad del proceso creativo, la calidad del audio y la simplificación que representa para los procesos de edición, hicieron de Splice una gran adquisición. Desde el criterio del investigador en su oficio de productor, se recomienda ampliamente contar con dicha plataforma en los procesos creativos.

Inclusión de las secciones instrumentales

Al tener definidos los patrones rítmicos con clave, y alcanzar una calidad de audio pertinente para el trabajo, se incorporaron los sonidos gradualmente, con la metodología definida en el diseño: se grabó la célula característica de cada instrumento en Cumbia y en Afrobeats sobre la propuesta de mixtura rítmica; se analizaron los posibles sincretismos y se diseño una propuesta interpretativa para cada instrumento.

Inclusión del bajo: La construcción de la sección rítmica se complementa con el bajo, al tener este la función de ligar la base rítmica con el movimiento armónico de la obra. En este caso, se utilizó un acorde pedal (La bemol menor) para enfocarse en las características rítmicas del bajo y de la sección armónica en general. Se escoge el acorde de La bemol menor porque a criterio del investigador, su carácter opaco combina muy bien con la intención de los dos géneros y la obra.
La sección A, es el patrón característico de la Cumbia en el instrumento, la sección B es el patrón característico del Afrobeats en el instrumento. La sección C, se construyó a

partir de la audición y experimentación de los dos patrones; según el criterio del investigador.
Se escogieron los golpes coincidentes con la clave y, debido a la riqueza de los patrones rítmicos, se lograron varios patrones posibles, los cuales fueron alternativas para utilizar en las diversas secciones de la obra.



Figura 3.17 Bajo Cumbia y Bajo Afrobeats. Producción del autor

Se escogieron dos células para las diferentes atmósferas de la producción: Bajo 1 y Bajo 2. El Bajo 1 se caracteriza por un aporte más dirigido a la profundidad armónica que al movimiento rítmico: consta de figuras largas. Se pensó para secciones como el intro, los versos o puentes.
El Bajo 2 consta de dos células rítmicas, las cuales están pensadas para resaltar los golpes de la clave y enfatizar el movimiento armónico. Al ser diseñado pensando en la clave, resalta la percusión, dando una sensación de mayor dinámica. Para el coro y las secciones de mayor peso, se agrega un bajo completamente digital, encargado de resaltar las frecuencias subgraves, lo cual es un estándar en la música comercial en la actualidad.
Las figuras rítmicas tomadas de la Cumbia, fueron elegidas siempre y cuando estuvieran dentro de la clave creada en la sección rítmica: se genera la sensación de movimiento con figuras que encajan en la clave. Sin embargo, la percusión tiene mayor prioridad en el movimiento; al utilizar notas extensas en el bajo, se obtiene una sensación de profundidad.
La última negra del compás se tomó con el sincretismo rítmico; se propone el cambio de secciones como el elemento en común de los dos géneros: en tales cambios, usualmente, el bajo cambia sus sonoridades tanto en la progresión armónica como en su dinámica o, en el proceso de post producción, cantidad de bajos. Siendo así la presencia de diversos patrones rítmicos y armónicos el sincretismo del bajo.



Figura 3.18 Bajo 1 y Bajo 2 con clave. Producción del autor
Video de la exploración de los patrones del bajo sobre la base rítmica:
https://www.youtube.com/watch?v=TNOp3FHy4Aw&list=PLE-7QtBjTzLhRKDxWFEMxRDS6vxEWt9g_&index=3

En el caso del bajo, es quizás la sección más dispar entre los dos géneros que se fueron trabajados: el bajo en el Afrobeats brinda profundidad y estabilidad al beat percusivo. En el caso de la Cumbia, el bajo tiene una función preponderante en el movimiento rítmico del género, marcando una célula que se adapta a la sección percusiva. Tal diferencia, se aprovechó para generar movimiento con figuras rítmicas características de la Cumbia, pero con un estilo de notas largas propio de Afrobeats; se mantiene el movimiento que brinda el bajo en la música latina, pero se busca la profundidad de la música actual.

Inclusión de los teclados: En la música popular urbana que se consume en Colombia, espacialmente la que encabeza las listas de plataformas digitales se utiliza, principalmente, una ornamentación de teclados para la base armónica: pads, ambientes, sintetizadores, pianos eléctricos y acústicos.
Mantener tal instrumentación es importante para conseguir la sonoridad moderna, los sonidos acústicos evocan al Soukus, en el caso del Afrobeats. Por parte de la cumbia, el reto fue lograr una sonoridad de mixtura que no evocara las propuestas de fusiones ya conocidas, tales como la cumbia villera o electro cumbia.
Para iniciar la exploración de mixturas, se trabajó inicialmente el patrón rítmico del piano, para posteriormente crear una progresión armónica y adicionarle las texturas de los diferentes teclados.
A partir del acorde escogido (La bemol menor), se construyeron las diferentes células del piano: en la A, se utilizaron dos patrones característicos en la Cumbia. Estos aportan al movimiento de la obra marcando el contratiempo de cada pulso. En la célula B, de Afrobeats, el componente rítmico se encuentra presente en el cambio de acorde. La sección armónica se une al bajo en búsqueda de profundidad y atmósferas. El reto fue crear una atmósfera en la célula C, la mixtura, sin perder el movimiento.
Para ello, en tal sección, se utilizaron varios teclados. Esto debido a la amplia gama de posibilidades que brindan los diferentes pianos, nombrados anteriormente. Sin embargo, la célula rítmica escogida para el piano buscaba tener concordancia con la clave y no ser idéntica a la de la Cumbia. Para ello se tomó el patrón del redoblante, cercano al Afrobeats y se complemento con acordes a contratiempo dentro de la clave.



Figura 3.19 Piano C, Mixtura. Producción del autor

Al sobreponer el Piano C en las diferentes propuestas mixtura rítmica, se evidencia que está diseñada para el coro y secciones con alto movimiento rítmico. Por tanto, sobrecarga las secciones que buscan una profundidad y menor movimiento (Propuestas de Mixtura A, B, C).

Para lograr un ensamble más coherente en dichas secciones rítmicas, se tomó como base la célula rítmica C para crea dos células más, que se llamaron Piano 2 y Piano 3, siendo la -originalmente- Piano C, el Piano 1. Las nuevas secciones son una versión simplificada de la original: mantienen la estructura y únicamente los golpes que el investigador consideró característicos.

Los patrones Piano 2 y Piano 3 aportan profundidad en las Propuestas de Mixtura rítmicas de menor movimiento. Además, se compenetran con el patrón Bajo 1, presente en tales secciones.



Figura 3.20 Piano 1, 2 y 3 (C) con patrones del bajo y clave. Producción del autor

Todos los tipos de pianos utilizados son electrónicos; se evoca un estilo de cumbia moderno, desde las tímbricas actuales como los hammond y rhodes, en modalidad de instrumentos virtuales. Con un registro medio agudo para mantener el estilo deseado. Por otro lado, se agrega un pad que no tiene un rol armónico, sino de profundidad y de

énfasis de la progresión: una disposición de acordes muy abierta y un sonido dulce, crea un colchón para mantener el equilibro entre las secciones instrumentales.
En conclusión, el rol rítmico del piano es apoyar el redoblante y hacer pequeñas variaciones según la clave. Tales variaciones se escogieron buscando los contratiempos propios de la cumbia. La sonoridad escogida es ideal para el coro, al generar mucho movimiento y reforzar los golpes de tal sección de la canción.
El sincretismo más evidente es la marcación del primer tempo del compás por la voz más grave del teclado. En diversos patrones de cumbia se mantiene el acorde, en vez de usar los acordes en staccato. Esto con el fin de generar un contraste con la célula rítmica que marca el contratiempo, característico del coro en el género. Esa sonoridad se asemeja más a la del Afrobeats en su estilo original, por lo que las secciones se pensaron para lograr un balance de notas largas y en staccato, que evoque ambos géneros.
Video de la exploración de los teclados:
https://www.youtube.com/watch?v=rdvWDHTEfxs&list=PLE-7QtBjTzLhRKDxWFEMxRDS6vxEWt9g_&index=10

Progresión armónica: Después de realizar un análisis armónico de obras relevantes en ambos géneros, se evidencia la utilización de progresiones con cadencias rotas característica en común; en ambos géneros se encuentran piezas en tonalidad mayor y menor. De igual manera en modo eólico (sin resolución V7 im) y principalmente con cadencias que hacen el movimiento V7 vi.
Además, la riqueza armónica de los dos géneros está en su disposición de voces, no en la variedad de acordes: usualmente cambian de progresión entre secciones, sin embargo no es común usar más de tres acordes en cualquier sección. (Ver ficha técnica de las canciones utilizadas como referencia)
Según el criterio del productor, la tonalidad menor se adapta a la mixtura, por lo cual se mantiene el acorde La bemol menor Abm como centro. Sin embargo, tras experimentar las diversas posibilidades de inclusión del acorde dominante (Eb7b9) o del dominante de la tonalidad paralela mayor (Gb7 para Cb) se decide omitirlos creando un contexto eólico.
Se diseñan dos progresiones, una para el coro y otra para los versos y pre coro. La intención, es aportar a la sensación de cambio de secciones desde la armonía.
La armonía A es: im7 - ivm - im7 - ivm - im7 - ivm - im7 - ivm, bIIMaj7
La armonía B es: im7 - vm (pensada para el coro)



Figura 3.21 Armonía A en Piano y Bajo. Producción del autor

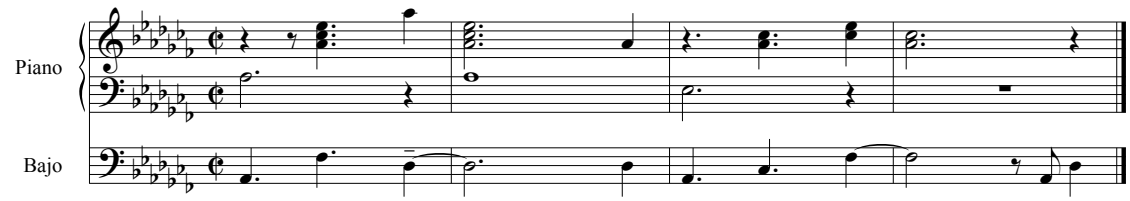


Figura 3.22 Armonía B en Piano y Bajo. Producción del autor

Inclusión de intercambios modales: se agrega el acorde La Mayor 7 (*AMaj7*) como intercambio modal *bIIMaj7* (proveniente del paralelo frigio de La bemol o Fa bemol mayor). Por su séptima mayor y su característica de cercanía al centro tonal, brinda una sensación de brillo y cambio que resulta agradable en el final de las frases.
Hay una cercanía del Afrobeats a estilos que incluyen en sus progresiones armónicas acordes no diatónicos, como recurso compositivo. El ejemplo mas claro es el Soul; por la aceptación comercial que tiene dicho género, se toma como referencia extra para acercar la propuesta creativa a los elementos presentes en la escena comercial.



Figura 3.23 Armonía A con intercambio modal bIIMaj7 en Piano y Bajo. Producción del autor

En el aspecto armónico los dos géneros tienen marcadas similitudes, como se indicó anteriormente. El sincretismo más importante a la hora de encontrar una progresión definitiva, fue no usar una resolución Dominante - Tónica, ya que a partir de ello se configura el diseño melódico de la voz principal y las melodías acompañantes.
Video de las progresiones armónicas sobre las secciones:
https://www.youtube.com/watch?v=h11mOgUSaiY&list=PLE-7QtBjTzLhRKDxWFEMxRDS6vxEWt9g_&index=8

Inclusión de la Gaita: La gaita se presenta como un sincretismo; una necesidad presente en la Cumbia y el Afrobeats: ambos géneros complementan sus secciones rítmicas con un motivo melódico repetitivo. Así, en aras de evocar el sonido tradicional, desde una nueva propuesta, se propone una gaita con un motivo melódico sencillo. Su sonoridad final, fue lograda a partir del sample original de una gaita, procesada con efectos de mezcla para darle un sonido profundo y más cercano a los timbres melódicos utilizados en la actualidad.



Figura 3.24 Gaita 1 con piano y clave. Producción del autor

Se creó una melodía inicial para acompañar el coro, buscando profundidad y enfatizar la progresión armónica. La interválica es de cuartas y quintas, característica de la Cumbia tradicional. Posteriormente se simplifica la melodía y se crea una nueva versión, la cual se utilizará en la sección pre coro, con un crescendo a forma de preparación para la melodía original. Gaita 1 será la gaita del coro, Gaita 2 será la del pre coro.



Figura 3.25 Gaita 1 y Gaita 2. Producción del autor

Video de la mixtura con y sin gaita:
https://www.youtube.com/watch?v=5hlqCQ38_iw&list=PLE-7QtBjTzLhRKDxWFEMxRDS6vxEWt9g_&index=9

Forma de la canción:

El diseño de la canción se hizo a partir del coro, por ser este el momento de mayor movimiento de una pieza comercial y contar con la presencia de todos los instrumentos. Al ir desarrollando alternativas de cada uno de los instrumentos, había una amplia gama de posibles combinaciones, la primera que se empezó a trabajar fue la del pre coro. Para esto, se utilizaron las Propuestas de Mixtura de la percusión como tentativa de la forma: al tener estas como característica el progresivo aumento de instrumentos, se escogió la Propuesta de Mixtura D.

Posteriormente se diseñó el pre coro con las alternativas obtenidas, buscando un contraste entre las dos secciones, dándole mayor peso en bajos al coro y sumando movimiento rítmico. Se escoge mantener el redoblante y el bajo (Bajo B) del coro, con filtros que resten presencia en la mezcla, pero den la sensación de preparación. Por otra parte, se utiliza la célula rítmica de Piano B.

El resultado fue una similitud muy grande entre las dos secciones, lo cual no encajaba en el criterio estético del productor. Por tanto se decidió restar volumen en instrumentos con un rol de ataque y peso: el bajo y el bombo. En la música comercial actual se

trabaja con varios samples de cada instrumento, por lo que es posible mantener la célula rítmica con diferentes volúmenes. Esto permite variar la cantidad de presencia o agresividad que aporta cada instrumento.

Posteriormente se crea una sección extra, el verso. Teniendo como referencia la diferencia de presencia, agresividad y peso del coro frente al pre coro, se diseña una sección de verso que tenga mayor presencia armónica, para mayor profundidad y menor movimiento, tanto en el aspecto rítmico como en la cantidad de instrumentos.

Para el verso se escogió una combinación de las Propuestas de Mixtura A y B. En cuanto al bajo se utiliza el Bajo A y el Piano 2 con la intención de aportar profundidad en la sección, al igual que menor movimiento por sus características rítmicas. Tales células rítmicas interpretan la progresión armónica completa *im - ivm - im - ivm- im - bIIMaj7.* Así, su duración total es de 12 compases.

Por las características de los patrones escogidos, la diferencia de movimiento y agresividad de las secciones es notoria. Sin embargo se modifican los volúmenes del bajo y la percusión para hacer más notorio el cambio de secciones. Una vez se tiene una sonoridad satisfactoria, se busca agregar más instrumentos para crear un Verso 2, con mayor movimiento y así generar una sensación de constante crecimiento a medida que avanza la canción.

Para la variación del verso se combinan las Propuestas de Mixtura C y D, agregando la totalidad de los instrumentos de percusión menor y crear una transición adecuada al pre coro. En cuanto a la sección armónica, cambian el bajo y teclados, dando lugar a Bajo 2 para aportar al movimiento y Piano 3, para conservar la profundidad armónica, con un ligero aumento de riqueza rítmica. Para mantener el contraste entre los versos y el pre coro, se mantiene la reducción de volúmenes, creando una sección con mayor movimiento, pero menor agresividad.

Después de estructurar las cuatro secciones, Verso 1 - Verso 2 - Pre Coro - Coro, se diseña la forma de la canción, pensando en las estructuras convencionales en la actualidad para mantener el estilo comercial: La forma propuesta es *A-A-B-C-A-C.*

Al escuchar la forma, se evidencian varios aspectos a trabajar: es necesario agregar una nueva sección, el intro, para obtener un contexto antes de darle cabida al verso, que está pensando para tener voz desde el inicio. Por otra parte, se considera importante la implementación de cortes en la canción, para estar cercano al estilo latino y darle variedad.

Para el intro, se usa la sección de Verso 1, agregando un filtro a la percusión. Esto brinda una sensación de crescendo, terminando en la entrada de las voces y el consecuente paso al verso. Además se agrega un sonido de percusión menor de un Paloeagua, a resultar cercano a la sonoridad tradicional que se busca obtener en la mixtura. Forma con el intro:

Intro - A - A' - B - C - AB - C. En la siguiente tabla se presenta la forma de la canción; se describen los instrumentos que intervienen en cada sección y el patrón que utilizan.

Tabla 3.2 Forma de la canción con los instrumentos que intervienen en cada sección. Producción del autor

Sección / Instrumento	Intro 8Compases	Veso 1 12Compases	Puente A 2Compases	Verso 2 12Compases	Puente A 2Compases	Pre coro A 8Compases	Coro 12Compases	Verso 3 2Compases	Puente Corte 2Compases	Coro 12Compases
Gaita	N/A	N/A	Gaita 2	N/A	Gaita 2	Gaita 2	Gaita 1	N/A	N/A	Gaita1
Teclados	Piano 3	Piano 3	Piano 3	Piano 3	Piano 3	Piano 2	Piano 1	Piano 2	N/A	Piano 1
Bajo	Bajo 2	Bajo 2	N/A	Bajo 1	N/A	Bajo 1	Bajo 1	Bajo 1	N/A	Bajo 1
Clave	Clave	Clave	N/A	Clave	N/A	Clave	Clave	Clave	Clave	Clave
Bombo + Hihat	Batería 2	Batería 2	Batería 2	Batería 2	Batería 1	Batería 1	Batería 1	Batería 1	Corte	Batería 1
Redoblante	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	Redoblante	Redoblante	Redoblante	N/A	Redoblante
Llamador	Llamador 1	Llamador 1	Llamador 1	Llamador 1	Llamador	Llamador	Llamador	Llamador	Corte	Llamador
Alegre	N/A	N/A	N/A	N/A	Alegre 1	Alegre 1	Alegre 2	Alegre 1	Corte	Alegre 2
Tambora	N/A	N/A	Tambora 1	Tambora 1	Tambora 1	Tambora 1	Tambora 2	Tambora 1	Corte	Tambora 2
Maracón	N/A	N/A	Maracón 1	Maracón 1	Maracón 1	Maracón 1	Maracón 2	Maracón 1	Corte	Maracón 2

Diseño de cortes:

Una de las características principales de la música latina es la presencia de cortes para indicar cambios de secciones o momentos climáticos de la canción. Una vez ensamblada la pista con todos los instrumentos y la estructura del tema, se evidencia la falta de preparación par el cambio de secciones, haciendo que algunas se tornen extensas. Para ello, se busca agregar cortes rítmicos.

Se inicia diseñando uno para el espacio entre el fin del verso 1 y el inicio del verso 2. Para ello, sacando provecho del acorde de intercambio modal con el que terminan los versos (bIIMaj7), se diseña un corte sencillo, marcando la figura rítmica del redoblante, pero esta vez interpretada por los teclados, el bajo, el bombo y la tambora. Para mantener el ambiente de cumbia, se usa la misma célula rítmica del maracón y se modifica el llamador para que haga una variación del corte, sin dejar de marcar los contratiempos característicos.

Para complementar la sensación de expectativa entre las secciones, se dejan dos compases después del corte, en los que se utiliza a un volumen muy bajo la Gaita A', creando una atmósfera bastante contrastante con el movimiento que va adquiriendo gradualmente la canción. Esta sección es llamada puente.



Figura 3.26 Corte del Verso 1 al Verso 2 y Puente. Producción del autor

El mismo corte se utiliza en el verso 2 para el paso a pre coro. Con esto, formando versos de 12 compases, seguidos del puente, de 4 compases. Para el pre coro que va al primer coro, se diseña un crescendo en vez de un corte, para darle entrada a la sección rítmica con los volúmenes propuestos inicialmente.
El crescendo se hace con la aparición del redoblante, anunciando la entrada del beat característico. El productor prefiere mantener la sensación de crecimiento mediante la aparición de instrumentos nuevos, con un redoblante. Esto genera un interés en el oyente, la misma función de los cortes. Para reforzar la sensación de inestabilidad, la gaita hace un corte de tresillos en una nota pedal.

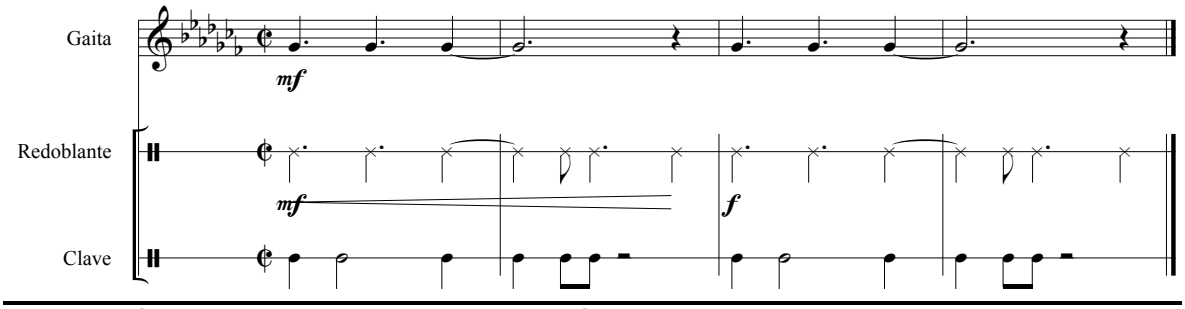


Figura 3.27 Crescendo del redoblante del Pre coro al Coro y corte de gaita con clave. Producción del autor

Para pasar del pre coro al coro final se propone un corte únicamente rítmico, que haga variaciones sobre la clave con el tambor alegre y marque el bombo de manera ascendente, para crear una expectativa que lleve a la sección final de la obra. Además se mantiene el cierre de frases característico de la tambora, reforzado con el maracón. El resultado es satisfactorio en cuanto es contrastante, sin dejar de utilizar los patrones rítmicos propuestos durante la canción.



Figura 3.27 Corte del Verso 3 para el Coro 2. Producción del autor

Video de los cortes:
https://www.youtube.com/watch?v=QqDwixp0lRo&list=PLE-7QtBjTzLhRKDxWFEMxRDS6vxEWt9g_&index=11

En este punto del proyecto se realizó una audición del resultado y fue satisfactorio desde el aspecto musical y coherente con el diseño basado en la investigación. El siguiente paso es realizar un proceso de mezcla que potencie el resultado creativo desde los recursos de post producción.

Ubicación de los instrumentos en la mezcla

Durante la exploración en el software se van ubicando los instrumentos de manera tentativa, a medida que van siendo incluidos en el proceso creativo. Para lograr articular las diferentes secciones, pueden ser movidos en el espectro auditivo; a dicho proceso, y espectro, se le conoce como paneo.
Al finalizar la inclusión de las secciones y los procesos musicales de carácter creativo, se procede a describir la ubicación en la maqueta de cada instrumento.

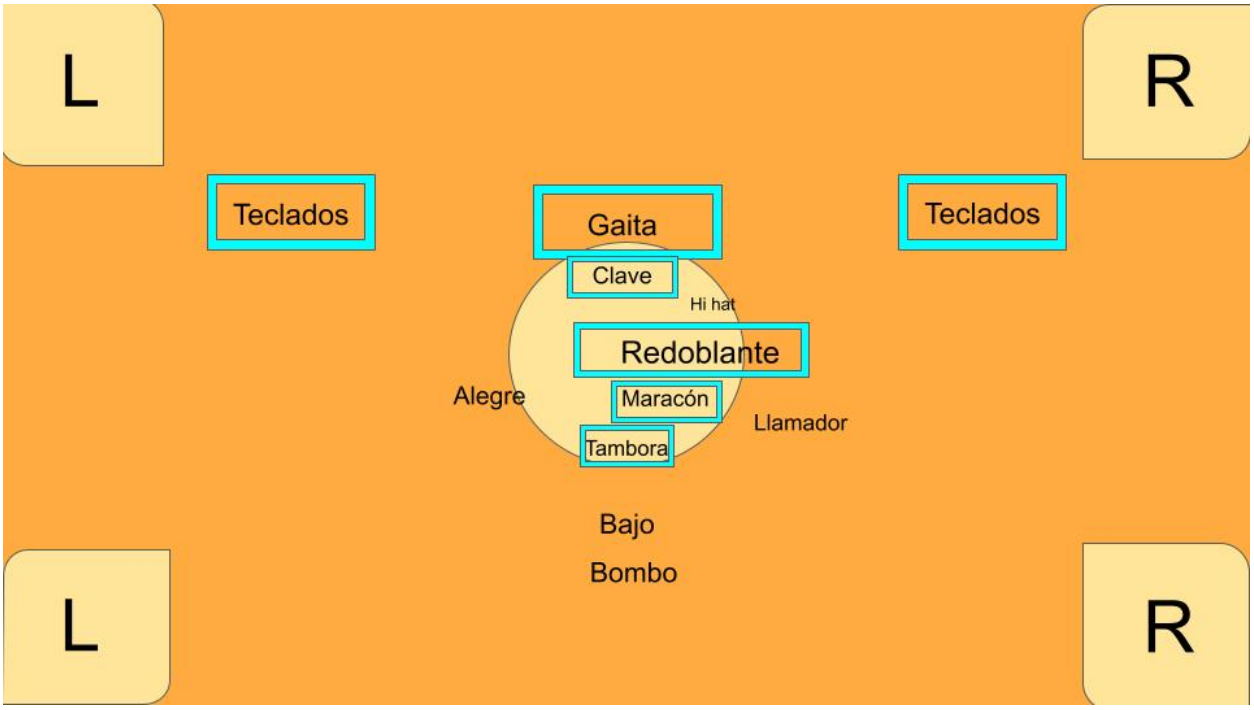


Figura 3.28 ubicación de los instrumentos en la maqueta. Producción del autor

La instrumentación escogida se divide en los teclados, cumpliendo el rol armónico; la gaita, que interpreta la melodía de la canción; el bajo, que articula las secciones rítmica y armónica; finalmente, la sección rítmica, que se sub divide una sección rítmica global: percusión folclórica tradicional y la batería.
El rol armónico y melódico están claramente establecidos; es importante resaltar que los procesos aplicados en la post producción, permitieron evocar una sensación de profundidad y articulación entre las diversas secciones, sin necesidad de agregar más instrumentos.
En el caso de la percusión, la presencia y agresividad se obtuvieron a través de la batería, especialmente del redoblante. Las texturas y sonoridades deseadas se desarrollaron a partir del color de los instrumentos folclóricos. Esta función implica una sensación difícil de notar en la audición inicial, pero percibida en el resultado musical.

Procesos de post producción

La post producción permite llevar la calidad del audio a un nivel competitivo para la música comercial; a partir de herramientas dentro del software se moldean los sonidos

hasta lograr un balance que permita subir el volumen final hasta los niveles estándar en la industria, sin llegar a causar una distorsión.
En este caso, la intención del investigador fue procesar los sonidos de tal manera que el balance esté enfocado en resaltar la mixtura entre los géneros, evitando darle mayor importancia a los instrumentos característicos de alguno de los dos.

En esta etapa se aplicaron cuatro efectos que modifican la sonoridad de los instrumentos, todos ellos se encuentran en el software en el que se ha realizado la producción:

- Ecualización: control de frecuencias específicas; varía las características tímbricas a partir de la suma o resta de decibeles.
- Compresión: se limita el volumen máximo de los picos de las transientes (sonidos de la captura). Permite tener una dinámica más controlada o agregar más agresividad al comprimir excesivamente.
- Reverb: se le agrega una emulación de un espacio al sonido original, brindándole una sensación de amplitud y resonancia.
- Distorsión: a partir del aumento de volumen exagerado de la señal original, se obtiene mayor presencia y un sonido más brillante.

Al haber trabajado con samples y sonidos virtuales, la calidad de grabación es óptima, por tanto, los procesos que se utilizaran tienen un objetivo cosmético. También existe el proceso reductivo, que se usa para controlar el volumen de algún instrumento, o el correctivo, usado para eliminar filtraciones o sonidos no deseados.
Todos los efectos fueron utilizados por secciones, buscando agregar brillo, presencia, espacio o profundidad a cada instrumento. Se utilizó una división de tres secciones:

- Sección rítmica: la sección de instrumentos provenientes de la Cumbia: llamador, alegre, tambora y maracón, más el beat característico del Afrobeats, bombo (dos canales), redoblante y hi hat. También se incluye la clave.
- Teclados: el piano original, que se compone de dos canales y el pad armónico.
- Bajo: los dos samples utilizados
- Gaita

Todos estas secciones se agrupan para hacer envíos: el software permite enviar la señal desde el canal original a uno secundario. En este caso, se envió a cuatro canales. Así se agrega el efecto deseado sin perder la señal original, que será la principal. A esta técnica se le llama efectos por envío o paralelo. El único efecto que se debe aplicar sobre la señal original, es la ecualización.
En total, se crearon nueve canales secundarios o auxiliares: el único efecto que se aplicó desde el mismo canal a todas las secciones fue la distorsión. En los otros casos, cada una contó con un envío de reverb y otro para compresión.
Video de la maqueta con y sin procesos de mezcla:
https://www.youtube.com/watch?v=VD2STkbWGyA&list=PLE-7QtBjTzLhRKDxWFEMxRDS6vxEWt9g_&index=1

Se agrega el resultado del antes y el después de tales efectos en la producción, para evidenciar su aporte. El último paso de este proceso es subir el volumen de la maqueta hasta que llegue al estándar profesional.

Si bien una producción debe contar con un proceso final, llamado masterización, para lograr el volumen y la calidad estándar en la industria musical, para hacer la presentación de la maqueta es recomendable subir el volumen final, para facilitar la escucha de quien analice la pieza. En ese orden de ideas, los videos tendrán la suma de volumen incluida para poder apreciar los procesos que se muestran a un nivel de decibeles cómodo para cualquier dispositivo donde se reproduzca.
Una vez realizado tal procedimiento, se procede a exportar el clip de audio final, terminando la producción en su totalidad.

Propuesta de mixtura completa
https://www.youtube.com/watch?v=4OYFIlL7kPM&list=PLE-7QtBjTzLhRKDxWFEMxRDS6vxEWt9g_&index=12

PROYECCIÓN DEL PROYECTO

Este proyecto es susceptible a ser continuado en el futuro próximo, con miras al desarrollo individual del material didáctico diseñado para las fases de la investigación. Como boceto del alcance de dicho material, se agregó una muestra en los anexos.
Los aprendizajes obtenidos en el proceso creativo abren la puerta al diseño de proyectos que continúen con la aplicación de dichas herramientas, analizando la influencia que tengan en el resultado musical de instrumentistas y productores bogotanos.

Material didáctico

Como parte de los resultados de las fases de análisis y producción, surgieron materiales didácticos, los cuales se presentan como herramientas para facilitar acercamiento y desarrollo de los procesos aplicados en la investigación creación, por parte de los músicos y productores interesados.
El material complementario que se encuentra en las fases de análisis y producción, como gráficas, videos y formatos, fue diseñado por el investigador a partir de su experiencia en su oficio como productor. Además, se complementa con ejemplos en partitura. Todos los recursos mencionados tienen la intención de acercar al lector a la metodología aplicada en dichas fases.
Como resultado derivado de las técnicas aplicadas, se estructuró un paso a paso para aplicar la metodología de análisis y los recursos de producción en una experimentación creativa. La propuesta, presentada en una guía, va enfocada a la fusión, pero está planeada para aplicarse en cualquier creación.
Tanto la bitácora del proceso creativo, cómo el procedimiento de análisis se plantean herramientas que simplifican el proceso de auto aprendizaje o acercamiento a las actividades mencionadas, ya sea en un contexto educativo o en el acercamiento a la producción musical.
La naturaleza de los recursos es distinta; las herramientas implementadas en la fase análisis, se plantean como instrumentos destinados a enriquecer el proceso de estudio de referentes elegidos para una producción. Estos, procedentes del estudio las

metodologías formalista y musicológica, han sido ajustados al análisis transversal, planteando una nueva alternativa para la ejecución del análisis.
El diseño de la bitácora constituye una innovación en el material didáctico existente para producción musical; al ser creado para un proceso de investigación creación, cuenta con un sustento teórico, con referentes históricos, prácticos y la experiencia del investigador. A su vez, documenta una exploración creativa con un resultado tangible, incluyendo las herramientas, fuentes y recursos aplicados.
La bitácora, permite abordar el estudio de manera audio visual, al contar con un apoyo en videos; teórica, al haber sido desarrollada como un diario de campo; y práctica, mediante las partituras de los ejemplos.
Nota: En los anexos se encuentra el ejemplo del material didáctico.

Propuesta a IDARTES

Durante el proceso creativo se realizó una constante retroalimentación con los músicos de la red de trabajo del investigador. Se les presentó la maqueta en tres momentos; la propuesta de mixtura rítmica, la propuesta con la inclusión de bajos y teclados; y finalmente la maqueta terminada.
Se procuró involucrar músicos afines a la creación musical, con un interés por la música popular, tanto tradicionales como urbana.
Dentro de círculo cercano del investigador, se encuentra el productor, compositor y cantante Pezkatore. Surgieron grandes similitudes en la percepción de los conceptos abordados en la investigación y las pertinencia de estructurar el proceso exploratorio de combinar dos géneros.
En consecuencia, y a raíz de los aportes que el productor puede aportar al la investigación, se planteó la posibilidad de continuar la investigación creación, consolidando la maqueta a una producción profesional, con grabación de instrumentos en un estudio profesional, en busca de visibilizar la propuesta y analizar el efecto de la metodología planteada en músicos profesionales.
Se inició un proceso de participación en una Beca ofrecida por IDARTES en el programa de estímulos del presente año.
Al momento de entregar el presente documento, el proyecto se encuentra inscrito, en proceso de revisión por los jurados en la Beca para el Desarrollo del Ecosistema Musical de la ciudad, en la línea de investigación creación circulación.
Bajo la lógica de la investigación- acción creación, se propone implementar los aprendizajes resultantes de la presente investigación para realizar una producción musical que involucre a músicos que cumplan con tres características fundamentales: tener una propuesta musical emergente activa en la ciudad. Trabajar géneros tradicionales dirigidos a un público comercial urbano. Y no estar firmados por un sello: el propósito es vincular artistas independientes.
Se busca realizar vivencias de intercambio musical en sesiones de ensayo, que deriven en aportes compositivos a la canción. Posteriormente se iniciará un proceso de producción musical profesional, entregando como resultados un sencillo, una sesión acústica y un documental que relate las vivencias dentro del proceso creativo.
Como resultado secundario se visibilizará el trabajo de los nuevos artistas de la ciudad y poner en la escena musical bogotana el resultado musical del proyecto.

CONCLUSIONES

Conclusiones del análisis y apreciaciones

- Realizar un análisis transversal aportó una visión global a la información recolectada; se logró justificar las decisiones musicales desde una perspectiva sociocultural y se evidenciaron recursos tecnológicos que facilitan la inmersión en el contexto social.

- El término más apropiado es Mixtura: el término fusión ha sido utilizado para definir diferentes propuestas musicales y fenómenos que suceden durante un intercambio cultural. Por tal motivo, es común encontrar diferentes conceptos y una resultante animadversión a utilizarlo como un término preciso.
  El concepto debe ser entendido como una visión global de un proceso de apropiación cultural, en ello coinciden los músicos entrevistados y el marco teórico en el que se basó la investigación.
  En vista de las dos premisas anteriores, hablar de una Mixtura, permitió un mayor entendimiento con las personas involucradas, al igual que una delimitación clara de las intenciones de la investigación.

- Mediante los recursos académicos y musicológicos se logró un mejor entendimiento con los músicos entrevistados, productores invitados a escuchar el resultado musical; se adquirió la capacidad de expresar con mayor claridad la intención musical y la justificación teórica.

Conclusiones del proceso creativo

- La vivencia, el factor recurrente: la necesidad de tener una vivencia musical y cultural se encontró desde los referentes teóricos y los músicos entrevistados. Después tener una inmersión en el contexto de los géneros estudiados, desde las limitaciones por la situación de salubridad global se logró expresada en la fase de diseño de la producción; delimitación, procedimientos y actividades que permitieran tener una exploración real.
  En ese orden de ideas, el proyecto requirió una modificación de sus maneras, presentado alternativas a la interacción con los géneros, desde las herramientas y los recursos tecnológicos.

- Otra perspectiva de la vivencia: Los recursos tecnológicos del estudio de grabación y en el mundo digital, son una herramienta determinante para realizar intercambios musicales y culturales en la situación actual, desde la virtualidad.

- El recurso mas importante en el proceso creativo para aplicar el concepto de sincretismo, es crear una clave rítmica; mediante su aplicación se logra definir las acentuaciones y depurar los patrones rítmicos.

- Diseñar una producción que incluye un proceso descriptivo, requiere a una revisión a profundidad de las actividades referentes al diseño y la creación; la búsqueda de un

soporte teórico para la toma de decisiones aportó al engranaje de las etapas de la producción, buscando un eje articulador entra las acciones ejecutadas.

- La virtualidad ha significado un impedimento para la realización de las prácticas musicales convencionales, los medios digitales surgen cómo una alternativa para interactuar con artistas, obteniendo una retroalimentación del trabajo; crear redes de trabajo colaborativo o de intercambio de conceptos y construir espacios de divulgación para propuestas musicales emergentes.

- Sonidos de alta calidad: en el momento en que se tomó la decisión de trabajar con samples de pago, de la plataforma Splice, el proceso creativo fluyó de una mejor manera, reduciendo el tiempo de edición de audio y corrección de los sonidos.
  Para este caso específico del proceso creativo, resulta indispensable contar con tal agilidad y obtener una calidad mucho más cercana a las sonoridades de los instrumentos reales.

Conclusiones del resultado musical

- La producción tiene un nivel superlativo: a criterio del investigador, productores, instrumentistas consultados y público en general, el resultado musical es de alta calidad, creando una propuesta musical que genera interés y es coherente con el marco teórico del proyecto.

- La difusión de la propuesta musical, la maqueta, es necesaria para continuar la investigación de los alcances y el impacto que se obtenga en la escena musical bogotana.

- Constante investigación-acción: los recursos encontrados en análisis devinieron en una aplicación práctica, arrojando un resultado musical que evidencia su viabilidad. De igual manera, el resultado musical generó nuevas interrogantes y posibles espacios de aplicabilidad de la investigación.

BIBLIOGRAFÍA

«Argeliers». Dir.: Félix de la Nuez. Documental completo. (2013, 30 octubre). [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=eMZ8l69zjlk&t=267s

A (2019, 12 febrero). Sampling Sound Visualisation using Python Turtle. 101 Computing. https://www.101computing.net/sampling-sound/#:%7E:text=Sampling%20is%20a%20method%20of,a%20number%20in%20binary%20format.

Análisis de una pieza para piano. Acordes, estructura formal y temática. Homophony. (2020, 21 febrero). [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=9zTI_eNmJQw&feature=emb_title

ANÁLISIS MUSICAL de TENDENCIAS YouTube | ShaunTrack. (2018, 19 agosto). [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=VfaL0dnzs4s

Bashker, J. (1999). Music Producer | Berklee. Berklee. https://www.berklee.edu/careers/roles/music-producer#:%7E:text=Music%20producers%20oversee%20and%20direct,in%20on%20decisions%20about%20mixes

Burgos, José (2020) Entrevista a cerca de La Gota Fría / Entrevistado por Nicolás Fernando Montenegro Manrique.

Camelo, Freddy (2021) Entrevista a cerca de Besos Usados / Entrevistado por Nicolás Fernando Montenegro Manrique.

Cruces, F (2004). Música y ciudad: definiciones, procesos y prospectivas. Trans. Revista Transcultural de Música, (8),0. ISSN:1697-0101. https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200803

Delgado, Oscar (2020) Entrevista a cerca de Nuquí / Entrevistado por Nicolás Fernando Montenegro Manrique

Dowd, T. J. (2004). Production perspectives in the sociology of music. *Poetics*, *32*(3–4), 235–246.

https://doi.org/10.1016/j.poetic.2004.05.000

DW. (2020, 26 julio). *Afrobeats: African music takes the world by storm | DW News Africa* [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=Fob6YS0gBdo

TVHomeStudio. (2012). The Art Of Mixing (A Arte da Mixagem) - David Gibson [Vídeo].

EL ANÁLISIS MUSICAL:entre el formalismo y la hermenéutica. (2005). Centro de Artes CEART, 1. http://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Nagore-Analisis_Musical_entre_formalismo_hermeneutica.pdf

El Ritmo de la Vida Sir George Martin. (2012, 12 diciembre). [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=FI8sFGOp9Cs

Gaviria, E. (2018, 7 noviembre). Hace 40 años fundé Fonovisión, hoy Audiovisión, que cumple 30. Rugidos Disidentes —Revista Digital Cultural Alternativa. https://rugidosdisidentes.co/40-anos-funde-fonovision-hoy-audiovision-cumple-30/

Iznaga, M. D. R. H. (2012). El Musicólogo en Cuba. Principios de su formación. Dialnet. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4099877

Lagarda, Gaby. (2014). ¿Cuál es la diferencia entre un sello discográfico y una casa productora?. Blog Industriamusical. https://industriamusical.es/cual-es-la-diferencia-entre-un-sello-discografico-y-una-casa-productora/

Latham, Allison (1938). Diccionario enciclopédico de la música. Fondo de cultura económica de México (2010).

León, P. A. (2001). Tras las huellas de las civilizaciones negras en América (2.a ed.). El Vedado, Ciudad de La Habana. Fundación Fernando Ortiz.

Lizarazu, M. (2002). Música popular tradicional en la provincia de Guadalajara: análisis del proceso de innovación y cambio cultural. Doctorado. Universidad Complutense de Madrid.

Medina Sergio. (2007) El Sincretismo Musical En La Nueva España Y Su Papel En El Proceso De Colonización. Profesor Investigador del Departamento de Música del CUAAD de la Universidad de Guadalajara.
https://www.academia.edu/5823003/Ponencia._El_sincretismo_musical_en_la_Nueva_España

Miaña, C. (1988). Folklore y la Etnomusicología. Acontratiempo, 11, 1–2.
http://www.musigrafia.org/acontratiempo/files/ediciones/revista-11/pdf/rev11_06_folkmusicologia.pdf

Montero, Fiorella (2017) La música fusión, ¿verdadera inclusión? Una exploración de la escena fusión en Lima. Portal de Revistas PCP. Anthropologica vol.36 no.40 Lima 2018.
http://dx.doi.org/10.18800/anthropologica.201801.005

Nettll, Bruno: The Study of Ethnomusicology. Twenty-nine issues and concepts. University of Illinois Press, Urbana, 1983

Ortíz, F. F. (1940). Contrapunteo Cubano del Tabaco y el Azúcar. Ediciones Cátedra.

Ortiz, F. (1955). Del fenómeno social de la «transculturación» y de su importancia en Cuba. Fundación Fernando Ortiz.
http://www.ffo.cult.cu/downloads/ortiz/Del_fenomeno_social_de_la_transculturacion.pdf

Pérez, F. R. (1986). La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina. Habana: Ediciones Casas de las Américas.

Rojas, Néstor (2020) Entrevista a cerca de Bolero Falaz / Entrevistado por Nicolás Fernando Montenegro Manrique.

Rodríguez, R. A. (2013). El origen de la música cubana: mitos y realidades (1.a ed.). Libre.

Seijas, P. (2011). *La música comercial y la música no comercial*. Sineris Revista de Música. https://sineris.es/jcftinpan.html

Shock. (2017, 30 marzo). *Su Majestad La Cumbia ¿Qué es y de dónde viene? Capítulo 1| Shock* [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=5_mwOb9Dz4g

Soruco, Joshua (2021) Entrevista a cerca de La Pantera Mambo / Entrevistado por Nicolás Fernando Montenegro Manrique.

Velázquez, S. (2013). Alternativas paralelas de la producción musical en Colombia. Agencia de noticias UN. https://agenciadenoticias.unal.edu.co/detalle/article/alternativas-paralelas-de-la-produccion-musical-en-colombia.html

Villalobos-Herrera, L., & Ortega-Salgado, C. (2012). Formas de Interculturalidad en el Arte: Hibridación y Transculturación. *Ra Ximhai*, *8*(3), 33–48. https://doi.org/10.35197/rx.08.03.2012.02.av

Villanueva, Manuel (2018) Fusión musical y creación artística contemporánea. Páginas de Zahori. https://paginasdezahori.com/el-zahori-xose-manuel-villanueva/fracasos-textos-ineditos-del-autor/fusion-cultural-y-creacion-artistica-contemporanea/

ANEXOS

Entrevistas

José Antonio Burgos, La Gota Fría - Clásicos de La Provincia

N: Master, cual es tu impresión del disco Clásicos de la Provincia

J: ¿tú sabes que hay dos Clásicos de la Provincia? ¿cual de los dos?

N: Para mi investigación yo me enfoqué en el que terminó agravante en Estados Unidos

J: O sea que Clásicos de La Provincia 2.
Este par de discos, perdóname que te haga referencia al primer disco, porque es que supuestamente tienen el primer nombre comparten el mismo nombre en una idea de rescatar a los juglares y de una cantidad de cosas más. Pero si somos justos hay un cambio a nivel sonoro de las estructuras de cómo plantearon el disco
Si, todos sabemos que Carlos Vives, digamos que ha sido polémico desde siempre con con la manera de ver es la música y de concebirla. Pero clásicos de la provincia uno tuvo un lenguaje productivo y un lenguaje musical que no converge con el clásico de la provincia 2. Se intentaron hacer cosas bastante parecidas, pero lógicamente con la

producción de este último clásicos de la provincia, con las cabezas que estaban pensando la música, ya el disco dio un giro completamente a la sonoridad que Carlos tiene adoptada a la actualidad.
Yo recuerdo el clásico de la provincia uno con ese lenguaje con ese color bastante acústico; con los instrumentos grabados no tantos sample no tanta máquina eso implica que lo que hicieron ahorita con con clásicos de la provincia. - ojo, no estoy diciendo que el uno sea bueno y el otro sea malo; solo te estoy diciendo que esas son las diferencias que yo veo desde el nivel de producción musical y el nivel de arreglos en el de música de lo que está ahí plasmado -.
A nivel de sonoridad veo que hay un lenguaje nuevo. Eso no le afecta ni para bien ni para mal pero veo que es un lenguaje adaptado mucho más al comercio; a lo que a lo que Carlos estaba buscando en este en este momento con su propuesta sonora se mucho más hacia lo urbano aunque no está tan presente por hablarse de clásicos, si hay ese tinte ahí como como puesto en toda la en toda la producción.
A mi me parece que a nivel de producción y una producción impecable con un gran trabajo técnico. Ahí detrás, independiente de que me guste o que no me guste, hay que ser honestos con ese tipo de cosas es una producción que que se logró en muy buen nivel.

N: Sí. Sí estoy de acuerdo porque después de estar tanto tiempo en Bogotá, de ser presentador de noticias, se le nota mucho esa intención de calar en Bogotá; mucho vallenato y mucho folclor, pero es importantísimo que su música cumpla los estándares comerciales.

J: *Exactamente.*

N: hay una cosa que me llamó muchísimo la atención. De la entrevista que conseguí de Eduardo de Narvaez, creo que es lo más impresionante: Clásicos de La Provincia fue la primera producción de Vallenato realizada con metrónomo. Intentando que todos los instrumentistas se pegaran al metro.

J: *Es difícil. Es difícil porque a nivel tradicional este tipo de música del folclor, tienen la creencia - los mismos músicos que la hacen - de que pierde el sabor, de que pierde el feeling, pierde la alma; pierde la sustancia la música. Es más, antes no se podía hablar de afinación.*
Cuando tú hablabas de una gaita desafinada, era un tabú. Los ortodoxos de la tradición decían que sí se afinaba la gaita, la cumbia perdía el sabor; perdía el viaje, que eso sonaba como una flauta que no sonaba gaita. Pero mira que hemos ido dando esos pasos a medida que los tiempos van avanzando; ya tenemos gaitas temperadas en todos los tonos. Ya tenemos gaitas cortas que están afinadas en todos los tonos. Tal

vez no están 100% si nada pero están muy cercanos y ya el trabajo de producción que hay que hacerle, a nivel de procesos para que La gaita entra en el tono, o la flauta de millo entre en el tono es muy poco. Pero pero mira lo que ha pasado.

N: Yo creo que no se debe ser tan radical al decir esta afinado o no porque hay que intentar que la cosa siga sonando tradicional; Hay que matizar. Eduardo de Narvaez comentaba que para lograr que los músicos estuvieran en la onda de grabar en metrónomo, le tocaba llegar con ron al estudio. Entonces se ponían a tertuliar con el ron y cuando estaban en confianza se ponían a grabar de la manera que él decía. Que si no, la única opción era que el acordeonero tocará el pase del inicio y todos se pegan. Obviamente para la forma en que se produce en estados unidos, eso no funciona.
J*: Qué ha pasado con nuestro folclor: Por ejemplo yo hablo de todo el folclor de la costa Caribe hablando de música de tambores, música de banda y música de acordeón; qué es que hemos sido tercos al momento de entrar a los estándares de la industria. Entonces yo no puedo pretender competir, por ejemplo si hablamos del mercado, pretender competir en unos grandes o en unos Grammy anglo, en unos Grammy latino, o en unos Woomer en Europa, yo no puedo pretender entrar a esos mercados a competir con una producción que musicalmente no da los estándares.*
Yo creo que nuestro despertar fue tarde, porque porque nos demoramos en entender que el metrónomo no es un capricho; que tocar a tiempo no es un capricho. Muchos compañeros músicos Vallenatos tienen la idea errada que tocar con sabor tocar con feeling es tocar corriendo: mientras más rápido toco más sabor tengo. No, no es eso.
Pero ellos siguen en su idea porque tienen esos estándares o esos estereotipos de feeling de sabor, ¿si me entiendes? La cantidad de cosas ahí. Incluso muchos desconocen el funcionamiento de la estructura rítmico armónica, por decirlo así percusionistas o bajista guitarristas, cualquiera de ellos no se dan cuenta cuáles son las partes relevantes y por dónde estamos en el tema. Por ejemplo, conozco muchos, muy buenos, excelentes, instrumentistas pero que tú los ves súper abiertos. Por ejemplo un cajero, un conguero super abierto en una sección en que deberían estar cerradas; dónde está la voz líder cantando, dónde está un verso: que él el importante de la música es quién canta y quién está diciendo lo que quiere transmitir. Entonces tal baterista ya tirando, haciendo 50,000 fills y empachando todo lo que empacha porque él es virtuoso y porque él tiene todos los recursos para tocar con 5 manos y cuatro piernas. Me entiendes, y no se dan cuenta que a veces menos es más.
A veces ideas como esas a nivel conceptual, que no están en la cabeza del músico. Ahora imagínate en el afinar o el tocar con el metrónomo es algo parecido.

N: Estoy totalmente de acuerdo.
En tu labor como productor musical y para el gremio, consideras que el disco de Clásicos de La Provincia tiene un aporte específico?

J: *Es triste decirlo, pero no. Porque Lamentablemente Carlos entró en el mercado de lo que todo el mundo hace entonces lo que tú encuentras en el disco de Carlos es lo mismo que vas a encontrar el disco de Pepito Pérez y en el disco de nosequién y en el disco de no sé, y en el disco de no sé quién. Porque es que la sonoridad del disco como tal es tan común, es tan estándar, que todo el mundo intenta hacer esto.*
Qué pasó con Clásicos de La Provincia uno con respecto al otro que Clásicos de La Provincia: entró como con un cuchillo a partir la torta y la partirla por la mitad y separó lo tradicional de ese entonces con un sonido fresco, un sonido nuevo que proponía otros elementos, otras características estéticas. Pero qué pasa con la música de ahora, que todo suena igual.
Hace un tiempo leí un comentario de alguien que decía que él ya no escuchaba Carlos Vives porque decía que desde hace cinco producciones Carlos Vives está sacando el mismo el mismo disco. La misma canción.
hermano pues yo entiendo que no, pero sé porqué lo dijo. Se ha qué se refiere porque yo comparto tal vez ese sentimiento, muy en el fondo, de que no encuentro nada nuevo con lo que me está mostrando Carlos de un tiempo para acá.

N: Como tú dices que también como fue tan disruptivo, uno esperaría que el botara la casa por la ventana con nuevas ideas. Creo que lo puede hacer, pero se quedó en lo mismo.

J: *Lo que pasa es que bueno, yo creo que tú sabes que en estos momentos obedecemos a un a un Dios. Y si me entiendes, si no vende el no gana, si no gana.no tiene cómo hacer dinero. Entonces yo entiendo que Carlos comprendió el clic de lo que le gusta a la gente: -Ah ya público le gusta esta vaina, tome 10 minutos 15 minutos -. Antes de reunirnos, estaba oyendo una versión de una Champeta de, no recuerdo si fue Alvaro el Barbaro o Elio bumo el Afinaito. La hizo un artista español todo aflamencao. Que frescura escucharlo. Qué frescura escucharlo, la hizo con un Chelo, un cajón peruano y una guitarra. Si mal no estoy, la estaba escuchando y o sea yo conozco el viaje de la canción en Champeta. Pero el man con su tono todo flamenco con su con su feeling diferente que no le dio el viaje champetudo al tema la canción no fue que perdió el viaje ya no otro.*
Si me entiendes, y una canción que es como tan de pueblo, tan de la calle tan del pópulo,verla vestida con saco y corbata me dio me dio mucho sentimiento escuchar el tema porque la propuesta es tremenda, o sea la propuesta es muy muy bacana de la sonoridad del tema. Y eso es lo que se ha perdido en Carlos.

N: Sin embargo para rescatarlo, hace poco vi un video de NPR con Carlos Vives y quedé impresionado que el bajista era Vadalá.

J: *Ese fue un concierto de Tiny Desk; ellos hacen ese tipo de conciertos y ellos tienen su logística y su espacio. Con la pandemia a Carlos le tocó improvisar con músicos nuevos; el productor de Carlos actualmente es Andrés Leal.*
Ya escuchaste cumbiana? Escucha cumbiana que tiene elementos que ya me llaman más la atención. Que ya son elementos que aportan mucho más. El productor de cumbiana es Andrés Leal un gran amigo. Guitarrista cachaco, de aquí de Bogotá, -un genio- con una musicalidad tremenda, y una una virtuosidad.
Andresito conmigo ahí en Gaira cuando éramos parte de la banda de Gaira Música local y el man puso a volar a Carlos y otra vez trató de anclarlo a las raíces de la música ,pero no se alejó del urbano; todavía tiene los tintes. Como te digo no es malo, a mí me llama mucho más la atención cumbiana que cualquiera de estos otros (sencillos) que han pasado por ahí. Entonces lo de lo del concierto de NPR music, ahí creo que está Maite, está Andresito en la guitarra, el baterista no sé quién es.

N: No es que de la banda original no haya casi nadie. Pero de todas maneras a mi me parece que esa es la esencia de Carlos Vives; hacer locuras y abrirle el espacio a la música Colombiana. Por eso uno se decepciona cuando escucha lo mismo.

J: No pasa que exactamente, uno está como tan acostumbrado a verlo, digamos rompiendo esquemas, que cuando lo ve uno reposado en donde él se siente cómodo, pues como que no: no le para bola y cómo que no le impacta el asunto de lo que saca.

N: Master, de lo que te hablo poco de que nunca se había hecho la producción Vallenata con los estándares que se esperan: ¿Tú crees que el discutir salgo los estándares que ya existían en el género? ¿o creó unos estándares para los que vienen ahora?

J: *Creo que se viene haciendo lo mismo desde todos los puntos de vista por todos los puntos. Y más ahora que ese sonido urbano está regado por todo el mundo: ya lo graban así de esa misma forma. Ya muy pocos álbumes, por ejemplo los graban en bloque, ya no hay la necesidad de grabarlos en bloque. Y qué pasa, que esa pérdida de esa forma de grabación en bloque, el multitrack hace que la música pierda un poquito esa esencia del poder sentir el viaje del en vivo, no del poder estar tocando así en vivo. Ahora con Carlos que pasa, ellos se encierran a darle a la producción que van a grabar y empiezan a grabar y a limpiar: graban la maqueta ellos mismos pero limpian. Y al final viene quedando es el multitrack de cuando ya están solos, uno a uno.*
Qué pasa que los loops, los samples, esa cantidad de librerías y de cosas que están utilizando, esa vaina está súper cuantizada. Eso no permite que tú como músico te salgas un poquito para atrás o que te salga un poquito palante ya tú tienes que

ajustarte a eso. Y si de pronto tú corriste un poco, o te quedaste un poco, el productor tiene la obligación de ajustarse; porque él si no el tropel es inmenso. Por eso es que toda la música que se está haciendo en la actualidad suena igual.
Son los mismos samples, las mismas armonías. Incluso a veces no tienen ni partes diferentes ni secciones contrastantes. Porque eso es otra cosa se ha entendido que a nivel de música comercial Mientras más sencillo el tema mucho mejor porque a la gente le va a gustar y eso pega y se pega tienes plata.

N: Entre más corto mejor porque después de los 30 ya te paga Spotify, no importa si es de 2 minutos o menos. Lastimosamente eso quita mucho viaje.
En tu labor como productor, ¿usas como referencia el sonido de Clásicos de la Provincia, cuando quieres lograr alguna sonoridad?

J: *La verdad hermano no. Es muy difícil tratar de construir una identidad sonora ,en el caso mío, como productor, como arreglista, como compositor si siempre estoy utilizando estos puntos de referencia y no exploró lo mío. Qué es lo que yo hago cuando por ejemplo, cuando la producción no es mía sino cuando la producción no es mía sino que me la traen para yo mezclarla, para editarla, mezclarla y masterizarla. Ya te dije "no, yo quiero que suene como Carlos Vives, yo quiero que suene como Gusi, yo quiero que suene como Adriana Lucía". Entonces obligatoriamente a mí me toca me toca me pongo escuchar yo: Bueno listo el redoblante está así suena medio por este lado, entonces yo voy ajustando y voy buscándole el color para que me suene una copia de ese color.*
Es algo que todos como productores hacemos cuando el cliente quiere que su producción le suene a tal. Ahora, por más que yo intenté hacer que suene a fulano de tal o a fulano de tal, sólo me voy a acercar. Porque las capturas tú sabes que son diferentes. Yo no puedo comparar una captura que se hizo en CIVISA Media, allá en Miami, o en Fuller, o en yo no sé. Un estudio super pro; en Abbey Road en Inglaterra, ¿Sí?, con todos los chocolitos y una captura impecable, a la captura que el man hizo ahí metido en el en el en el en el closet del cuarto de los niños.
Bueno listo bien esta captura: no tiene ruido, no hay un avión pasando ni un carro pitando, ni un perro ladrando y esta normalita la captura. Pero yo no puedo comprar una captura lograda con una SSL, una Neve, una HD, a una con una behringer a una con una Focusrite una con eso.
Por más que uno quiera; "no, que es que yo quiero sonar a los Beatles" Pues vamos pa Abbey Road.

N: Eso que dices para tu sonido tu buscas sonar a ti, me parece interesante porque hablamos de que para tu sonido buscas sonar a ti, me parece brutal: es lo que

hablamos de la fusión. Se tienen puntos de referencia pero es más sobre cómo uno siente la vivencia.
Cuando uno está grabando y te dicen: “quiero la percusión de Carlos, las guitarras de Arecicipelaos y la Voz de Ella Fitzgeral”.

J: Ahí queda uno maniatado porque la idea conceptual tiene que ajustarse porque si no, no va a sonar.

N: En parte esa es parte de la motivación del trabajo; para esos momentos frustrantes es bueno tener como recurso averiguar qué quiere la persona, porque tal vez quiere de las guitarras el paneo y yo me estoy quemando la cabeza: Entenderse más con el artista es clave.

J: No, que entiendan también. yo por ejemplo, siempre cuando estoy mezclando un producto que no es mío ,que yo no lo no lo supervise en la grabación, yo les digo muchachos: es más, le voy a armando una lista de errores o de cosas que encontré, para que cuando me digan no “qué es que yo quiero que esa batería suene como..”. Hermano pero es que tú me traes la batería grabada cuatro canales quieres que suene como … ponte serio.

N: Claro. ¿En tu labor como educador utilizas a Carlos Vives?

J: Si claro, como educador si utilizo muchas cosas de referencia de Carlos en los talleres debajo de la Escuela cuando estamos viendo música colombiana y vamos a ver vallenato, lógicamente Cuando llegamos a la modernidad del vallenato me toca pagarle Carlos Vives sí o sí. Carlos Vives para mí, es un referente a nivel básico, por ejemplo Luis Angel Pastor, es un referente para todos los bajistas quienes van a explorar hacer fusiones, o mixturas. A mí me gusta más el término mixtura, con cosas nuevas.

N: Super. Esta pregunta no estaba en la entrevista. Sin embargo me surge al pensar que el bajo es clave en el vallenato y tu te desenvuelves como bajista. ¿Que tanta influencia tiene el Papa en la sonoridad de Carlos Vives?

J: *Hermano, hay un dicho, por ahí, que no sé qué tan acertado sea traerlo, pero dicen que el bajo es el 80% de la banda: Tu tienes una buenísima, con todos los instrumentistas muy buenos. Pero tienes un bajista que no es competente y tu banda no va a caminar; tu producción no va a andar.*
Se que es un poco arrogante porque al ser yo bajista, debería decir que “el trompetista es el alma”. Pero es que el bajista tiene una responsabilidad ritmo armónica de cualquier proyecto. Ya sabemos que él tiene la responsabilidad de consolidar un

bajista. Un bajista competente es aquel que se Amarra con el baterista y los dos forman un camión en el sistema ritmo métrico, de la canción o de cualquier cosa. Y ese camión va andando, como un relojito, ¿sí? Y tiene que ser así.

N: Esta pregunta es genérica. Pero la hago de modo personal, porque conozco tu historia de tu venida a Bogotá; ¿consideras que a partir del disco Clásicos de La Provincia se abrieron puertas para los músicos del género Vallenato en Bogotá?

J: *Clásicos de la provincia I, indiscutiblemente, Carlos Vives y ese disco en particular llevaron la música vallenata a otro escalón. llevaron la música vallenata a otros niveles, a otros ámbitos.*
Con esto no te digo que tal vez Diomedes Díaz, ni Poncho Zuleta, ni Jorge Oñate, que fueron los digamos que los precursores de esta música, no hubieran podido hacerlo. Tal vez sí.
pero es indiscutible el digamos el impacto que tuvo clásicos de la provincia 1 en el mundo. si Clásicos de La Provincia uno no sale en el año 92, 93, 92, todavía estuviéramos escalando escalones más corticos para poder competir, por ejemplo, en Grammys para poder mostrar nuestra música afuera. ¿Si? Cosa que, por ejemplo, un artista como Toto la Momposina, como Petrona Martínez, ya ellos estaban haciendo sus carreras afuera y mostrando, pero la música de tambores desde otro lado.

N: ¿Qué nivel de influencia tiene para una producción que se realice en Audiovisión?

J: ¿Que ventajas?

N: *Si, digamos que en este momento existen Arbol Naranja White Lemmon. Pero hablando de los 90 's, ¿qué implicaba que una producción fuera realizada en Audiovisión?*

J: Implica. Tal vez Audiovisión no tenga la última tecnología de punta con respecto a equipos, con respecto a superficies de control y toda la parafernalia y todas estas cosas, pero Audiovisión tiene algo que no tiene ninguno de los nuevos:
Uno es la antigüedad. Y por que la antigüedad, tu dirías; Bueno pues está viejo, pero pues está viejo pero, es que la antigüedad a nivel acústico es un pro. es una ventaja. audiovisión del 73 si mal no estoy o 63, no recuerdo la fecha de creación de audiovisión, la diseñó un ingeniero americano que vino específicamente a Colombia a diseñar audiovisión. A cabar esa tierra desde potrero y a levantar el edificio que actualmente tiene audiovisión.
audiovision no ha tenido de allá acá no ha tenido mejoras, ni retoques a nivel estructural. Porque todo fue hecho de manera tal que se diseñó para que durara toda la

vida. Eso por un lado: el piso, las maderas, las paredes y el techo. Es el mismo piso de hace 30 años, de hacer -No sé que la fecha de creación- Eso garantiza que las maderas están curadas, están selladas completamente y no tienen ácaros, no tienen polillas, no hay superficies porosas. ¿Si me entiendes? Ahora, la sala A de audiovisión es una sala que tiene un techo enorme. Eso da un headroom a nivel de grabación brutal.
Qué pasa con los otros qué pasa con los otros estudios los que, actualmente, tú me acabas de mencionar: Son muy buenos, tienen la última tecnología y tienen todo. Pero son estudios que tienen 2 metros de piso a techo. Porque se construyeron en una casa y entonces arriba quisieron hacer otro estudio y arriba otro estudio y son tres pisos cuatro pisos. y ya se acabó.
Qué pasa con Audiovisión, tiene la ventaja de tener un espacio de tener los materiales perfecto estado y cuidados desde hace 30 años. entonces eso te va a garantizar unas capturas impecables.
Dos, hay un par de consolas por donde se procesa la señal análoga antes de entrar al computador. Son las de la sala A: es una Sony y la de la sala de B, que es una Neve del 73 o del 50, me acuerdo que la fecha, y esas esas cosas son muy prístinas: son brutales. La calidad de la conversión análoga digital que hacen esas tiestas. Siendo la Sony de menor categoría, pero con eso no te digo que no se hacen cosas buenísimas con la Sony. Pero entre la Sony y la Neve, la Neve va sola.

N: Interesante. Yo lo había pensando de otra manera, sobre el caché de Audiovisión. Pero no lo había visto desde tu perspectiva.

J: *No es que es que pues sí, en Audiovisión hasta el 2013 que que yo estuve en frente de una producción, ahí que fuera del asunto de Totó la Momposina que sabía cuánto era el valor de la hora, eran $108000 que costaba la hora. En el 2013 estamos hablando de hace 7 años. Imagínate.*

N: Una pregunta sin ningún enfoque; lo que te nazca ¿Encuentras alguna similitud entre el trabajo musical de Carlos Vives y Andrés Cepeda?
J: No. Las sonoridades, para mí, son diferentes. los enfoques a nivel conceptual de las grabaciones y de lo que se fresas son completamente diferentes. todavía Andrés Cepeda no se ha dejado manosear de la tendencia de sonar a lo mismo de los demás, entonces Andrés Cepeda todavía suena suena grabación vieja; sonido sonido vintage. tiene su banda con su Big Bang. el man... yo no sé creo que el man ha sido fiel a su a su intelecto a su sonido a su música y no ha sucumbido ante el placer de hacer reggaetón, hacer música urbana con lo que él hace. esto mira que, esto no lo aparta de hacer colaboraciones con otros artistas haciendo así porque ya lo hemos visto y ya lo hemos escuchado haciendo. Que hemos visto con Andrés Cepeda: que él ha ido

dando pasos en la modernidad de su sonido, pero no se ha alejado de sus raíces. Cepeda sigue siendo el mismo del álbum que sacó hace media hora como el de hace 3 años 4 años.

N: ¿tú crees que al realizar la producción de Clásicos de La Provincia, tiene alguna influencia el proceso en estados unidos? ¿Consideras que afecta en algo el recibimiento de la gente o el sonido logrado?

J: No. No, yo creo que en la cabeza pensante ahí es Carlos. yo lo conozco muy poco, pero de lo que de lo que alcanzó a conocerlo, sé que el hombre acapara todo el poder que puede tener y el poder de decisiones de el. El conoce su sonido y sabe cuando algo va.
Hay algo que que que tenemos que anotarle a Carlos y es tu criterio. Tú no vas a decir que el sonido, - es que es que esta producción de Carlos sonó así mala porque contrato a Toño Burgos para que le hiciera- No. Si suena mal es porque Carlos fue el que hizo que sonara mal. Porque Carlos así lo decidió. - Ay es que esto suena muy no sé qué-, Carlos es la cabeza pensante ahí en todo el asunto. Tú sólo ponle ponle que él va desestimando el estilo; que le gusta y qué no le gusta. Y otra cosa es que, yo que lo conozco sé cuál son los apuntes que él da; los ingredientes que él mete dentro de su producción. Esto no lo propuso el director propuso el producto; todo fue el.

N: Me recuerda un poco al Joe; paraba la grabación y decir *no, eso ya no.*
Master, lo que hablamos sobre la dificultad de grabar con el metrónomo, Eduardo de Narvaez los grabó como tenían la pista, después utilizaba los que más cercanos estuvieran al metrónomo y es un poco lo que me contabas. Empiezan a grabar a editar. Esta era la primera vez que se hacía. Al escuchar la guía y la grabación final, se percibe la diferencia. ¿la musicalidad de los instrumentistas se vio afectada de alguna manera?

J: *De hecho sí conozco, tengo conocimientos de personas a quienes el uso de la claqueta, o el uso de cualquier otra herramienta que no sea natural, los condiciona en su desempeño. Sobre todo a quienes no están acostumbrados. Por ejemplo Hay personas, hay músicos que no están acostumbrados a tocar sobre la claqueta, y entonces cuando están tocando la sobre la claqueta, que está sobre el clic, tratan de tocar lo más cerrado posible para tratar de no salirse del curso, para tratar de no salirse de ahí de la claqueta. Y entonces eso hace que su interpretación sea tímida.*
Hace que un instrumentista que cuando tú lo ves en vivo, tú dices -Caramba pero este Man que tremendo músico es- y cuando lo metes en el estudio tú dices -Uy pero qué pasó con ese con ese caballo, que yo vi ahí en el escenario, ahorita porque tengo este este Pony aquí encerrado en el estudio- y es precisamente eso. Es más, yo no sé si tú

recuerdas, pero con nuestros estudiantes en clase, cuando estábamos en las clases en la escuela, el solo hecho de entrar al estudio, la microfonía, la consola, al computador, los cables, los in ear, ya eso simplemente ese hecho ya hacía dudar de lo que iban a hacer.

N: Sí claro que la verdad un músico de sesión es algo totalmente diferente; Cuando una persona de verdad se prepara para ser músico de estudio, se nota muchísimo.
¿Consideras que el Tropipop se debe a Clásicos de La Provincia?

J: *Indiscutiblemente. Qué pasó con el tropipop: Ya Carlos hizo su desastre con Clásicos de la Provincia 92-93 y los demás querían replicarlo, porque fue tendencia. ¿Quién quería hacer música como Carlos? De hecho,yo recuerdo que me llegaban propuestas - Toño, es que quiero que hagas parte de un grupo. Ah Bueno listo, no y ¿qué música se hace? No, así tipo Carlos Vives-. ¿Ya? El tipo Carlos Vives se convirtió en un género, era un estilo que todo el mundo intentaba - vamos a hacer, no sé vamos a hacer mi hermano y yo pero hagámoslo tipo Carlos Vives- Pero qué pasa: si me entiendes, que ya se convirtió en un estilo a copiar, entonces las personas del interior que intentaron hacer Carlos Vives, lo que intentaron haciendo otra cosa porque el resultante fue otra vaina no lo pudieron copiar.*

N: Yo recuerdo alrededor del 2005 que salió la onda del tropipop; la típica banda universitaria como Bonka, Sin Ánimo de Lucro. Bandas teenager que tenían su estilo, pero lograron otra cosa.
Aunque considero que quien merece un reconocimiento, se nota y además reconoce el vínculo, fue Fonseca.

J: Exactamente. Qué pasó con Fonseca :que Fonseca que salió en esa misma cuerda, pero Fonseca se apartó: dijo -No yo lo voy a quedar aquí con estos manes haciendo lo mismo que ellos están intentando hacer- porqué Sin Ánimo de Lucro no funcionó, bonka, Mauricio Palodeagua, Lucas Arnau y toda esta gente que empezaron en esa onda. Incluso el mismo Gusi y Beto, cuando salieron con eso que tuvieron que apartarse. Gusi y Beto se apartaron y Fonseca se apartó. Intentaron hacer vallenato con algunos tintes, con algunas vainitas, pero ya como ellos. Como era lo de ellos, pero no pensando en hacer copia a Carlos.
N: De hecho lo que más se resalta en la musicología es la Vivencia personal; expresar con la música su vivencia. Si una persona quiere imitar la vivencia de Carlos Vives, está jodido.
J: *Precisamente, por eso yo tengo mis diferencias con quienes quieren hacer fusión de ese modo. Yo he escuchado muchos grupos de fusión que creen que hacer las fusiones es poner una base de cumbia con una guitarra rockera con distorsión. Y "no*

ya estamos haciendo fusión, ya lo hicimos". No. Eso que tú dices es muy cierto; hay que entender, hay que vivir, hay que alimentarse de todas esas cantidades de cosas a nivel cultural a nivel musical y todo para que las cosas fluyan.
Yo digo si usted quiere hacer función, hágale todo bien no pasa nada haga su fusión. Pero mano, hágala bien. O sea, échele una estudiada, entienda cómo funcionan las estructuras ritmo típicas de lo que quiere fusionar de un género con el otro. Y saque, tome lápiz y papel; anote apunte, vea las coincidencias. Dónde está donde no; mire la música.

N: Tener una vivencia de la música; en tu caso es diferente porque tú traías toda la música de tu formación como persona y después tuviste el contraste académico musical. En mi caso, yo he estado en Bogotá toda mi vida y mi estudio de los géneros es ver documentales, tocar, tertuliar, transcribir. Sin embargo considero que la gente confunde fusionar con versionar.

J: *Exactamente, Si, eso puede eso puede estar afectando también un poquito la percepción de quienes muestran sus ideas; no, yo tengo una versión de tal cosa, mira así fue la que yo hice.*

N: A mi me parece que Toni Succar es una referencia muy interesante; él tiene la calidad de sonido, pero él se metió en el cuento de expresar la fusión desde su musicalidad.

J: *Totalmente. Incluso en sus arreglos puedes identificar su estilo.*

N: Creo que en eso se muestra tu punto. Para hacer referencia en la entrevista de lo que conozco de tu historia musical, limitaste capacidades interpretativas en tu música, pero tienes la sensibilidad para expresar tus ideas. Para mi ese es el éxito de la gente que más admiro como Succar o Juan Luis Guerra: aplicar los conocimientos académicos en su musicalidad.

J: Fíjate que eso, es eso es una las digamos de la característica que tuvo en mi estudio: yo
nunca, cuando estaba estudiando, nunca me propuse ser mejor que fulano o nunca me propuse darle a la talla mengano; - Ay mira ya fulano está tocando corchea y yo todavía estoy tocando negras-. La verdad es que para mí ese no era mi pasión por estudiar; para callarle la boca a Nicolás, para que Nicolás me vea que yo sí tocó y él no. La verdad que no fue ese mi pensar. Para mí la música es y sigue siendo un disfrute.
Para mí la música es otra cosa, es verla desde los sentidos, es ver cómo una persona puede expresarte tantas cosas, por ejemplo en un bullerengue, qué es un es un tema

cadencioso, un un ritmo lento, y te puede expresar tantas cosas. hacerlo también una chalupa que es un ritmo rápido, o en una puya. Ya, entonces yo creo que se ha malinterpretado un poquito esa esa idea del virtuosismo y de los malabares. Yo les digo a mis estudiantes: bueno si quiere hacer malabares, haga malabares; 3 bolas, 4 bolas y 4 tacos 5 tacos y pa arriba. Chevere. Yo quiero me toque la escala de do, toquela ver cómo le va con esa escala. No necesito más, si no puedo tocar esa escala puede tocar cualquier cosa.

Oscar Delgado, Nuquí - El Mismo

N: Vamos a hablar principalmente de Chocquibtown porque al tener una persona que trabaja con percusión y es cercana al Pacífico, hay aprovechar esa parte de ver el alcance que ha tenido para la música del Pacífico la comercialización de la banda. La primera pregunta máster, es hablar del álbum de Chocquibtown El Mismo. y en especial de la canción Nuquí. ¿cuál es tu primera impresión, un comentario general sobre el álbum y esa canción?

O: Hola Nicolas. Muy buenos días, muchas gracias por la invitación y bueno. básicamente lo que podemos encontrar en este álbum es una variedad muy amplia de sonidos que son programados, cierto, osea como los beats electrónicos, las sonoridades que están logradas por sintetizadores y todo esto, pero lo más importante, y lo que caracteriza, yo creo este tipo de álbumes es su su tradicionalidad; o sea lo que ellos conservan la esencia. Ahí está mezclada, está fundida entre entre todos estos sonidos para hacerla, creo yo, un poquito más digerible como a nivel comercial.
Cierto, tenemos profundamente los golpes de baterías electrónicas, aunque se escuchan también las mezclas de sonidos tradicionales como el bombo, el redoblante, los platillos que se hacen parte del porro, del abozao, todos estos, currulao. cierto. las sensaciones inmediatas son de transportarse, como nosotros los colombianos - digo - de una vez nos transportamos al Pacífico cuando escuchamos a Chocquibtown, cierto. Es algo que también logran artistas como Lucio Feiet, artista nariñense, cierto radicado en Bogotá, que quiere conservar esas particularidades del sur de Colombia de nariño - de dónde soy yo de pasto nariño- con quién tuve también la oportunidad de trabajar en uno de sus álbums; Indicio se llama este álbum, y se hizo también ese empalme entre la música nariñense y los nuevos sonidos nuevas, sonoridades, bajo la dirección de de Ricardo Muñoz -pianista- pues se lograron todas estas estas músicas, digámoslo, particulares qué que finalmente lo que hace -y encontré en el documental que tú te compartí- reunir como como las características principales de cada región que está buscando cada músico en Colombia, cierto, también lo hace también Cimarrón; grupo llanero que ya implementada, por ejemplo, las percusiones como el cajón, un hihat, un redoblante, cierto, ya veiamos la inclusión del bajo. Pero a nivel percusión fue grato

para mí, y sorprendente, ver a varios grupos acá en Bogotá utilizando un cajón peruano. Cierto que pues finalmente lo que hace es como potencializar esos sonidos percutidos, cierto, pero no pierden sus raíces; su tradición. Entonces eso por una parte.

Se ve que todos estos grupos, finalmente están explorando pero desde sus raíces, cómo te contaba anteriormente, y eso es lo más gratificante. ¿Cierto? Para las sonoridades nuestras. O sea, nosotros no podemos ir a, digámoslo como ejemplo, ir a otras ciudades en el mundo y pretender ser los especialistas en eso (géneros no colombianos), pero si podemos tomar cosas de ellos. Por ejemplo ,en mi experiencia, al ir a Cuba hace un año o más, aproximadamente, uno puede tener los conocimientos y todo esto pero nunca va a sonar con tanta fuerza ese tipo de música; o sea por ejemplo el guaguancó, los yambú, las cosas tradicionales de ellos; la rumba, escucharlo hace parte de una vivencia personal, y si uno como percusionista tiene esa posibilidad de ir hasta esos sitios y apropiar, ¿cierto?

Apropiar y luego, digamos que, venir y hacer esa investigación personal, se pueden lograr muchos resultados satisfactorios; digo, como en la búsqueda también de la formación musical como percusionista. Es el caso, por ejemplo, de lo que hablamos en el documental con Gilbert Martínez: de toda esa exploración que uno tiene, tímbrica, de todos esos sonidos que uno puede encontrar, no sé, con percutir un instrumento de manera no convencional sino - a ver esto como suena así como suena aquí -. Y eso va a lograr, simplemente, una característica a la hora, por ejemplo, de crear. O sea, los sonidos particulares de cada instrumento, si, uno los conoce, pero aplicados en otros campos, en otras áreas, me refiero a otros ritmos, mejor dicho, pues, uno puede encontrar muchísimas cosas.

Yo acabo de grabar una un sencillo una una canción para para Flora Martínez que se llama Nereidas, está en Spotify. Y pues me llamaron y lo primero que me dijeron es - grábate un cajón- pero pues es una guitarra, empezando que ese temas como un himno; tengo entendido que es visto como uno un himno en la Ciudad de México. Entonces lo que uno hace es como investigar un poquito: A que pertenece esa canción. Si es inédita. Si pertenencía a algo del folclor o es, no sé, cualquier característica que pueda reunir, y lo primero que al conocer pues la pequeña historia que conseguí de de esa canción, digamos a mí lo primero que se me vino fue el sonido de Hudu. cierto, pero entonces me pedían que yo grabará algo así como un Danzón. Cierto, pero el danzón ya no hace parte de la cultura en México; ya querían fusionar. Entonces pues yo digo -Bueno listo pienso en un Danzón, pero lo hago con un Hudu, ¿como suena? Ahora, pensando, en el danzón pensando en el Hudu, pues yo llego a que tiene visos del Paseo Vallenato. Cierto, Entonces al final para que las personas que ya entienden un poquito más de la rítmica, se dan cuenta que no que -ahí hay esto y acá está lo otro, y este tiene estas pinceladas de esto - Cierto, se encuentra en las similitudes y digamos que eso finalmente abarca un concepto grande, concreto, que es lo que uno

quiere hacer como percusionista y lo quiere transmitir al oyente que finalmente es nuestro nuestro final, cierto, el punto ahí donde uno dic: miércoles llegué al punto que era que me escucharán y me entendieran, cierto, hablo hablo, pues, general de la producción. Entonces ese tipo de cosas lo logran cuando logras cuando tú, por ejemplo,tienes las vivencias al viajar. Si tienes la posibilidad de, lo que mencionaba también en el documental, que es las herramientas como el internet, todas esas cosas, los libros que ahora están a la disposición, todo está en PDF. Bueno hay una facilidad mucho más grande de poder nutrir esa experiencia, ¿no? La que uno va generando porque finalmente día a día se va convirtiendo en un día, valga la redundancia, en una experiencia adquirida.

La percusión, desde mi punto de vista, es muy importante, cierto; porque es cómo, una analogía que que entendí en algún momento: es como el latido del corazón desde el vientre en el vientre de la madre, verdad, entonces como que uno dice: miércoles este - tun tun tun tun - ya está implícito y entonces ya eso ya es percusión y ya empieza todo a tomar un sentido muy importante. Hay música es que son hechas para ser escuchadas escuchar sin percusión, pero finalmente sí hay un pulso; hay un algo ahí que te está llevando como una máquina. Entonces la característica de la percusión dentro de la música, y ahora más en las músicas populares, dentro de lo tradicional y todo esto, pues están están ahí implícitas. Entonces el punto a tratar es que la percusión nunca va a dejar de ser de alguna manera, como yo lo veo, evolutiva. No sé, cómo que va a tener una evolución siempre. De hecho ya vemos instrumentos, la misma clase de instrumentos, pero hechos de diferentes materiales. Entonces en plástico ya vienen p metal ya viene, no sé, he visto cositas hechas con cosas naturales como de hojas, o cosas con reciclaje; material de reciclaje. Entonces todo esto permite que sea una herramienta muy importante en la creación, en la producción musical: algo que todos están, a partir de bueno, de las producciones digamos en Colombia, empezaron a descubrir y profundizar dentro de la exploración, de ese laboratorio musical que se crea con los ensayos,con la preproducción, con todos estos temas, y y pues de la mano de un productor que tenga claro todo esto,hay que estar tratando de buscar algo más, que pueda ser -la llave- cierto, me parece bien importante el tema de la percusión.

El álbum de Chocquibtown de El Mismo tiene muchas cosas; tiene, y no digo muchas cosas como que algo exagerado. Digo, tiene de todo, tiene para todo momento; tiene canciones para bailar, para escuchar, para pensar, porque además tienen mensaje. No son letras al azar, a la deriva. No, tienen un mensaje y te evocan cosas. Finalmente se está pensando en eso, en el mensaje y pues la marimba de chonta, por ejemplo, eso te evoca otro tipo de sensaciones y para nosotros, pues de una vez, cómo te mencionaba antes, nos transporta a una región de nuestro país, cierto, pero en el exterior te transporta a Colombia. Cierto, lo que pasa con el Vallenato: El vallenato que hace Qué hace Carlos Vives, entonces resulta que hizo un vallenato rock y entonces empieza

como a buscársele el lado que permita que otro tipo de público nos escuche, es importantísimo. Los sonidos en particular de Chocquibtown son tienen de todo: tienen rap, tienen raga, tienen salsa choke, tiene muchas cosas que son muy interesantes para el público angloparlante.
En el tema se siente el porro chocoano, se siente y el Caribe, se siente el interior del país, cierto, se siente, está todo el rap, está… Hay muchas cosas que están ahí unidas. O sea, finalmente es una historia con muchas historias, porque cada sonido finalmente tiene su historia no. Yo pienso que no es algo, como lo decía anteriormente, a la deriva,como que al azar, cierto, que se ponga ahí porque sí. No, o sea todo tiene su historia y él porque entonces cada momento de la canción, cómo se puede notar, es algo que te transporta te lleva al Choco, te lleva el Caribe, te lleva finalmente… Finalmente te da un paseíto por Colombia, yo lo veo así.

N: Súper máster. Estoy muy de acuerdo, en especial con la importancia que tiene en la producción tener una buena comunicación con el percusionista y sobre todo la creatividad que tienen en general. Yo creo que es una de las condiciones de ser percusionista y más, sobre lo que se veía el documental, hacer un set de multipercusión que, aunque pues es algo nuevo, es bastante adecuado para lo que estamos hablando. De hecho una de las preguntas que yo me he hecho durante la investigación es: ¿es más importante mantener los instrumentos o mantener los patrones rítmicos? Pero después de ver el documental, sobre todo, de lo que estamos hablando ahora, veo que es más importante, precisamente, buscar la sonoridad qué más se acomode a la canción que se está trabajando, a la fusión, sin perder los patrones rítmicos del género.
También quisiera preguntar un poco sobre ¿Cómo es el alcance de Chocquibtown ya no hacia el exterior, sino hacia el Pacífico? Porque a mí me parece bastante interesante, me gusta muchísimo chaquetón, pero sobre todo me gusta que le abrió la puerta a muchas bandas estilo Grupo Bahía, Herencia de Timbiquí, entonces creo que hoy, en en este momento, en Bogotá se tiene una percepción mucho más aterrizado de lo que es la música del Pacífico y quisiera saber si ¿tú tienes alguna alguna apreciación sobre la importancia de Chocquibtown en ese proceso? Y también la influencia que haya podido tener la agrupación en el festival Petronio Álvarez.

O: en Caracol radio tuve la oportunidad de conocerlos, a Chocquibtown. Aunque recién estaban con el auge de esta agrupación tuve la oportunidad acompañarlos en dos o tres canciones. Algo que resultó, digámoslo no fácil, pero sí sí cercano. Porque pues la percusión, aunque yo tenía, por ejemplo, un bongo, una campana, una conga, cierto, el cajón. Entonces era muy fácil, digámoslo, desde el punto de acompañarlos de la mejor manera. Con ellos teníamos un guitarrista con quien podíamos tocar sus canciones. Se hace la adaptación y encontramos eso: que era muy cercano para

nosotros como músicos esas sonoridades, luego sonó muy bien. O sea sono chevere, sonó interesante porque la con el cajón y todo esto se logró pues la fusión, digámoslo, de la música de ellos con nuestra interpretación. ¿Verdad?

N: Y también interesantísimo eso de la importancia de tocar músicas de Colombia. Porque claro; yo veía un reportaje de una de las revistas más importantes académicas de investigación musical y en los 80s y se hablaba sobre la preocupación porque estaba muriendo las músicas de las regiones de Colombia. Me parece que precisamente esas propuestas musicales que han venido generándose a partir desde los 90 's con Carlos Vives y Aterciopelados han dado espacio para que cada vez nos sintamos más apropiados de nuestra música.
Aunque obviamente falta muchísimo y hay un mundo completo de géneros por explorar, se ha avanzado muchísimo y precisamente esa vivencia, me parece, que desde la parte de la percusión se ve muy cercanamente, porque el estudio de los percusionistas consiste, como tú lo decidas, en ir Cuba: por ahí vi que en el documental tuviste la oportunidad de estar con Formell, de Los Bam Bam. Ese tipo de cosas son las que lo acercan a uno a las músicas, pero el desarrollo que no tenga de su vida, de su crecimiento personal es la musicalidad que puede expresar.
Entonces pues también quisiera preguntar al respecto Tú cómo ves, cuando uno va a hacer una fusión de géneros con lo anglo, ¿en que se piensa como productor? ¿Cuáles son las claves? ¿Cuál es el éxito del productor te logré hacer entender cómo a lo que quiere llegar?

O: ¡Claro! Mira, respecto a eso, tiene mucho que ver con esas personas en particular que se atreven. Que se atreven a hacer algo, a pesar de todas las dificultades, bueno el tema de producción, es que esto es un tema de de de inversión también. De todo: tiempo, dinero y todo eso. Entonces ahí la importancia de esas personas y digamos Grupo Bahía, Timbiquí, ellos son gente que no pues no está trabajando de ahora. Verdad, no aparecieron *después de (*después de Chocquibtown). Eso es lo que me refiero; son agrupaciones que tienen muchos años, la agrupación de Hugo Candelario: hay gente por allá metidita, como en lo que te decía, la gente del Llano: grupo cimarrón - si quieres Investigar un poquito de este grupo, busca en Youtube - y vas a encontrar lo que te digo de las fusiones y el show en vivo, de la puesta en escena que ya es una vaina que tú dices - ah, vayamos a mirar un poquito qué es lo que está pasando en el llano-. Entonces eso no quiere decir tampoco que pues que los otros exponentes del del folclor llanero estén como por allá escondidos. ¿No? porque pues en cada región siempre están sonando los grupos. Lo que pasa es que hacer que esa música se exteriorice. Cierto? se exterioriza, es importante.
Ahora, como te entiendo la pregunta por ejemplo de que pasa en el Chocó con Chocquibtown, yo creo que son como abanderados, no, pues son como personas que

tienen esa increíble responsabilidad de mantener esa imagen y esa cara bonita de la música. O sea, porque, pues, finalmente, ellos son los que están ahí como punteando con otras agrupaciones. No, Herencia Timbiquí también es un éxito. Tuve la oportunidad de ver, hace poco, un concierto de ellos en Argentina, que eso fue ya hace rato. Pero pues, o sea, la recepción de la gente y cómo manejan su música, pues finalmente nuestra música, es increíble. Y eso hace que no que no sea algo pasajero: o sea finalmente esa esas funciones que están logrando estas agrupaciones son lo mejor que nos puede pasar, porque mostramos una cara interesante y muy amable de nuestro país. Cierto, empezando los músicos son eso: son nuestra finalmente, por fuera siempre va a ser el punto más inmediato, por decirlo de alguna manera, de presentación frente a los demás.

También tuve la oportunidad de estar en México en festivales y finalmente ellos no quieren escuchar nosotros como tocamos Rock o como tocamos nosotros cualquier otra cosa: quieren saber cómo tocamos una cumbia, como tocamos un Porro Chocoano, como tocamos un Abozao, un son son sureño. Cierto, - Oye y tú cómo tocas la música de tu tierra - Y esa es la importancia del intercambio; por eso la música que hacen ellos es es tan importante, al igual que los demás instrumentistas, artistas, cierto, eso es la parte más importante.

Yo creo que el músico es el responsable de mantener una imagen bonita de nuestra música (de nuestra cultura).

Desde la parte de la producción, yo lo que veo, es que ahí un productor tiene que pensar en tener un poco la cabeza abierta a escuchar de todo; en pensar en que no todo es malo y no todo es tan bueno, cierto, o sea tener un equilibrio ahí. En el momento de tener que hacer una producción uno tiene que llegar y -bueno esta herramienta me sirve esto. Ah tal persona decía esto-. Inclusive un comentario, una lectura que uno haga, una charla, o cualquier cosa siempre va a ser un referente para la producción. Cierto, y el concepto se va creando, se va creando, se va generando hasta que se logra un producto final y el músico también. El instrumentista no puede simplemente sujetarse, o quedarse amarrado, a lo que se aprendió, Siempre la exploración tiene que ser parte de nuestro de nuestro en nuestro diario vivir, como -él venga yo pruebo esto acá, hago esto acá, que tal esto con esto, aquello con esto otro-.

Entonces eso no es, yo creo que no es nada nuevo, pero hay que irlo exponiendo un poquito más. O sea, yo creo que mucha gente en el espacio colectivo siempre ha pensado en la investigación y todo estas cosas personales (empirismo). Pero hay que escribirlo, hay que decirlo. hay que fomentar a que se haga. Uno como docente pues tiene que generar esa inquietud en ellos (los estudiantes) que no se queden en qué aprendieron algo y ya. Entonces aprendió el acorde, o se aprendió el toque de la conga en tal cosa, o se aprendió la melodía, no sé qué; romper un poquito de ese modo, respetando las leyes, Por decirlo así. Las normas, las bases. ¿no? pero para eso hay que tener bases y conocimiento para después poder manipularlo. Creo yo como que

eso es una manera como de resumir el " todo" cierto?. Hay que conocer primero tener unas veces unos cimientos. Y ahí sí ya se puede traer empezar a transformar y pensar en transformar como lo han hecho estas bandas que ya mencionamos: Chocquibtown, Bahía, Timbiquí, el grupo Cimarrón de los Llanos. Cierto, entonces en Nariño cómo Lucio Feiet y toda esta cosa. Bueno entonces al interior del país también, bueno, Carlos Vives mezclando toda esta cuestión.., y Fonseca... y bueno en fin.
Bueno por el lado de Antioquia de Medellín y todo esto ya vemos a Juanes también escuchamos, en alguna oportunidad, que metía la raspa; pues en lo que llamamos el género tropical en su producción. Entonces se escucha el "chi chichi chi". Cierto, se escuchaba eso con las guitarras rockeras y todo esto y cantando, como es cómo le llaman coloquialmente, el arrabalero. Cierto, la música tradicional.
Entonces eso hace que se vuelva particular; en cada región se mantenga y se popularice; de alguna manera se vuelva más más digerible para para todo el público.

N: Super. Si, realmente es que uno se pone varias ya todos los lados de Colombia; yo creo que estamos en un momento en el que las propuestas musicales se han consolidado bastante y, pues, afortunadamente, en Bogotá la gente lo está recibiendo mucho. Más tal vez no tenemos ese nivel de aceptación de Argentina, que consumen sólo lo de ellos, pero en este momento uno mirada hacia el Caribe y está desde Bomba Estéreo y Systema Solar hasta las bandas
"tradicionales", pues de fusión tradicionales como Carlos Vives, Fonseca y así por todos los géneros. Lo que hablamos del Pacífico de Chocquibtown, Bahía, de Herencia de Timbiquí. Igual Cimarrón en el Llano; tiene una súper aceptación acá en Bogotá. Trabajan con bastante gente que, curiosamente, estudiaba en la Fernando Sor.
Entonces pues, me parece que estamos en un momento clave, como tú lo dices, para teorizarlo. Porque si. Afortunadamente es algo que se conoce, pero digamos que desde mi perspectiva, tal vez las funciones que no logran ser tan profundas tan trascendentes, es porque de pronto el productor deja esa labor a los músicos y no se involucran en ella. Y precisamente se pierde eso que lo clave, qué es la vivencia.
También tengo un par de preguntas en tu experiencia con Chocquibtown, Master: con este álbum (El Mismo) ¿te lo han pedido como referencia a la hora de grabar en estudio? El productor, el músico, arreglista, ¿te han dicho: yo quiero que esto suene como Chocquibtown? con esa misma sonoridad.
Y en el ámbito académico, ¿lo has utilizado como referencia? Como un tema, como un recurso para enseñar algún género, para mostrarle algo a los estudiantes?

O: La verdad no. No me han dado como referencia eso.
Como te digo, más bien, o sea si de pronto el productor te dice: -Oye quisiera que hagamos un porro chocoano que no sé qué, porque el estilo es como este-. Pero no me ha tocado que me digan que es como referencia puntualmente el grupo. Cierto,

entonces porqué, pues, la música de ellos es particular. O sea, tiene sus características, cierto. Ahora sí tú ya, como percusionista, percibes que la cosa va para ese lado pues el referente es haberlo oído. Entonces si yo ya escuché a Nuquí, tiene este esta sensación rítmica, está percepción, si tiene se vuelve como el referente. Pero no, no me han pedido eso. Entonces, por ejemplo, también pasa que con los con los sets que uno pueda armar en mi caso como multipercusionista, yo lo adapto a las necesidades de la producción. Cierto, me adaptado según, o sea, si he tocado con Vicente García, he tocado con SIAM, he tocado con, bueno, el concierto de Alberto Plaza que fue un concierto donde habían muchas personas pero pues él set se acomoda según; bueno va haber un vallenato, va haber tal cosa, va haber algo como un poco de flamenco; con cajón. Entonces tú adaptas tu set a ese requerimiento, cierto. Con SIAM, por ejemplo, manejabamos sonidos con Darbuka, güiro y bongó para las bachatas. Y ellos no son un estilo en particular; tiene muchas sonoridades. Pero tu con tu experiencia ya sabes por donde va la cosa, entonces los referentes son de cada quien (percusionista). En mi caso haber escuchado Chocquibtown me permite poderlos haber acompañado en una oportunidad; entonces ellos suenan a tal cosa y este es el patrón que puede seguirlos y adaptarse a las necesidades de ellos.

Nestor Rojas, Bolero Falaz – El Dorado

NM: Al principio del proyecto me enfoque en la palabra fusión porque es en lo que más me he enfocado como productor. Pero he visto que hay un mal entendimiento de lo que es la fusión, porque por ejemplo es muy común hacer versiones de las canciones. Entonces al versionar se toma como una fusión, y para nada; hay que tener una apropiación cultural para para lograr una fusión.
NR: En las fusiones, lastimosamente,no se no se estudia al detalle cada parte de cada género. No, Entonces por ejemplo dice que es fusión sí cantan una canción que es pop y le colocan a base de cumbia. Y entonces dicen que es una fusión. Pues digamos si hay una unión de elementos ahí, pero pero para poder darle equilibrio a ese resultado pues no solamente al ritmo tiene que ser afectado; la clave, la forma de cantar, bueno muchas cosas tiene que afectarse para realmente generar un equilibrio entre dos géneros distintos.
NM: ¡Claro! He estado hablando con varios percusionistas que tuvieron la oportunidad, sobretodo, de trabajar con Carlos Vives en la época de Clásicos de La Provincia y me comentan que ellos se encerraron en una finca durante meses a tocar para encontrar las mixturas correctas. Entonces pues, creo que el proceso sí es bastante extenso; es una vivencia constante.
NR: Sí porque además tiene que, digamos estos elementos, tienen conexiones culturales; o sea el que suene con sabor algo viene después de que tú has podido meterte, generar una inmersión en ese algo en ese tipo de música.

NM: Claro, tener una vivencia musical.
Bueno entonces para hablar de la fusión en Bogotá que es, digamos, mi punto de estudio, busqué bandas que fueran muy representativas en en él en la cultura musical bogotana. Digamos desde los noventas en adelante. Entonces me encuentro con Aterciopelados como un gran ejemplo porque en el álbum El Dorado utilizaron una mezcla de muchísimos géneros latinoamericanos con rock. Entonces pues, para empezar quisiera hablar sobre el álbum El Dorado, Master preguntarle sumercé ¿qué opinión global tiene sobre el álbum?
NR: Si, El Dorado. Bueno, yo he escuchado Aterciopelados, son muchos que ellos tienen. Si le doy una búsqueda rápida a ver qué canciones.
NM: Digamos que ese fue como el álbum del boom de Aterciopelados, porque después de eso firmó MTV para los conciertos que hizo con soda y todo esto. Y ese álbum es de principios de los noventa, el de Bolero Falaz.
NR: Encuentro en este álbum Florecita Rockera, Bolero Falaz. Pues mira, de Aterciopelados sé: ellos y Andrea, sobretodo digamos ellos tenían una gran tendencia aló aló al Punk. Y creo que, digamos que como colombianos nosotros tenemos ese elemento cultural que es el unir en mezclarnos; el mezclar cultura, ritmos. Pero no solamente eso: en la comida mezclamos de todo en el mismo plato. Y yo creo que Aterciopelados es una muestra de cómo de una manera cuidadosa ellos han querido sacar nuevas nuevas músicas, pero con base en elementos de la música tradicional o popular.
Entonces pues nada, Florecita Rockera en mi juventud y la vi; la viví en Rock Al Parque. Candela tremenda canción también, Bolero Falaz, La Estaca, Y fíjate que no solamente, esta es, digamos como una punta de lanza del colombiano. Sin embargo la fusión y esos elementos uno los podía ver inclusive desde el Re de Café Tacuba, donde la fusión y la búsqueda en lenguajes tradicionales e inclusive no tradicionales.
O sea inclusive populares; la Ranchera. Sí, pues es como una muestra de cómo en Latinoamérica se da eso. A mí me parece que el Aterciopelados es una de las agrupaciones que qué, tal vez, generó un gran impacto con esto. No es la única; digamos, no es la única ni la pionera pero sí es la más reconocida, pienso yo.
NM: Claro. Si, estoy bastante de acuerdo porque, pues, precisamente después del impacto que tuvo Aterciopelados, las grandes disqueras pusieron los ojos en la música colombiana y vieron que acá estaban pasando muchas cosas. Y llegó ese financiamiento que siempre ha sido un gran problema para las propuestas musicales.
NR: Por ejemplo Génesis: una banda de rock que, no se, me puedo equivocar pero por lo menos unos 40 años atrás y ya estaba empezando a fusionar los ritmos indígenas y el rock. Entonces tal vez no es la única ni la pionera, pero sí la más reconocida. Y como dices bien, pues cuando es reconocido entonces llama la atención. como Buena Vista Social Club: ese renacimiento que tuvo de la música cubana a través de ellos: ellos no fueron los pioneros o los que estaban directamente haciendo esto, pero sí los más

reconocidos. Y eso hace, pues, que haya un apoyo a la música de la cultura y una nueva visión desde afuera. (atención hacia el género)
NM: Claro, Máster, hablando de Rock al Parque, me causa curiosidad porque, pues tengo entendido que Aterciopelados fue digamos el gran artista del primer rock al parque. ¿Me parece que fue en el 95?
NR: Sí yo creo que yo no asistí al primero, asistí al segundo Rock al Parque, pero sí. Sí he visto videos de que ellos estuvieron el primer Rock Al Parque.
NM: Y bueno ¿Qué tal ha sido? Después de que aparece Rock al Parque la escena musical del Rock en Bogotá empieza a consolidar ciertas bandas que empiezan hacer los referentes, y me parece curioso; vi una entrevista de Andrea y Héctor me parece que fue en el 2015 y para los 20 años de Rock al Parque, los volvieron a juntar, o es la razón por la que Aterciopelados volvió a unirse después de un par de años. Entonces como un rockero consagrado como en sumercé, ¿qué tal es la relación la relación que uno tiene con Rock al Parque y Aterciopelados?
NR: Bueno, pues Rock al parque o sea luego Rock al parque es un orgullo nacional. Tal vez es uno de los, pues, por lo menos cuando yo estuve participando, lo nombraban como el festival más grande de Latinoamérica. Es un festival en el que ,digamos, yo tuve la oportunidad de estar en tres de las ediciones de rock al parque súper y puede tener digamos de experiencia de conectarme con otros grupos internacionales a través de esa oportunidad de la oportunidad de ir a tocar en la media torta o irá a tocar en el Simón Entonces primero al Backstage buenísimo porque ahí uno puede conectarse con bandas muy interesantes de Latinoamérica. entonces pensando en eso pues es un gran una gran forma de conectar las culturas y la cultura rockera como tal en Latinoamérica Pues claro ellos son nos digamos aterciopelados la mido 180 almas digamos no son agrupaciones que son como hitos en la en la en la cultura rockera del país por lo tanto siempre tienen una cavida en el en el festival Aunque yo me acuerdo que la última vez que vi a a a Cómo es que se llama a las 1280 almas en rock al parque dijeron que no iban a volver a tocar ahí pues tiene sus ventajas y tiene sus posibilidades interesantes como también tiene sus elementos negativos no y en ese sentido pues pues cómo es que se llama Pues nada pues muchas veces él pues la no hay una cultura total desde todas las expresiones del rock se ha abierto a múltiples expresiones que no está mal no está mal a mí no me parece que esté mal que se abra diferentes expresiones pero sí debería haber una predominancia en los estilos del rock Claro está que sea un altísimo porcentaje en grupos de rock y que sea un poco porcentaje pues ya que el festival se llama Rock al parque si no pues podríamos llamarlo no se fusiona al parque claro de acuerdo Entonces no está es más como por el tema de coherencia que por el tema de que no sea bueno hacerlo o sea yo no no es no es que esté en desacuerdo con escuchar un grupo de bambucos en rock al parque No para nada si tienen las capacidades de hacerlo pues hacerlo pero pero sí desde ese punto está la coherencia Pues si el festival debería estar como más

enfocado a las diferentes expresiones del rock que no son pocas claro eso es lo interesante o sea la fusión tal vez el rock ha sido la música que ha tenido mayor tipo de fusión en la historia porque no sé no se meten a mirar los genes de rock en internet y le sale con Rock Lisandro posible sale Rock metal los todos los géneros del metal Bueno entonces es una música que ha vivido como a través de una una continua mezcla Y eso lo mantenido también vivo al rock es una continua mezcla en cacique como una sensación de que el rock es como una un estilo de vida una posición 1 y ese y como tal entonces podría hacer es articulado con otras músicas que yo creo que el rock da para un festival de rock voy a dar para muchísimas tipos de bandas nacionales Pero bueno también hay que tener cuenta pues que digamos la como es una un resumen de la de la expresión cultural pues cuando la expresión cultural cambia Pues también debe cambiar el festival último lo tanto pues pueden aparecer todos estos diferentes tipos de cómo es que se llama de de búsquedas Pues porque de pronto no no habido no hay tanto de rock aunque no creo o sea yo sé que el rock es en el en el país y la cantidad de bandas que pueden hacerse el increíble Máster hablando Pues de la gran experiencia o la ventaja que tiene hablar con una persona que tuvo pues la vivencia en primera persona con rottweiler o alguna puerta o alguna influencia en no tanto en el sentido musical como en el en el contexto de la Banda aterciopelados hacía de la Banda rottweiler

NR: Pues yo creo que todas estas influencias nos tocaron. Entonces yo creo que tú estás, estos estos grupos fueron influenciadores de alguna manera en mi carrera como rockero. Digamos, yo arranco la primera banda que tengo en el 2000, y en el 2000 también ya empezaba uno a escuchar Aterciopelados. No claro y uno ha continuado Yo creo que por ejemplo yo hice yo hice una una cumbia que se llama Malinga funciona la cumbia y El blues es lo que es la teoría pero si uno escucha por ejemplo Candela Candela también tiene su onda blusera. A pesar de que abajo hay ritmo, los acordes, los giros melódicos de las guitarras, también tienen un blues. Y el blues conectado exactamente con el rock. Yo creo que era como el ser pionero, Aterciopelados: cómo está este momento en el que uno ve que es posible hacer cambios es posible pensar otro tipo de música. Y creo que en esa medida pues claramente Aterciopelados nos ha influenciado, las mismas1280 almas. Inclusive había una que se llama Blue Dereck que en esa época eran muchas bandas, no solamente eran como, muy pegadas, o muy disciplinado en eso de hacer rock específicamente, sino que además en la búsqueda.

Ahora, el rock de este país suena muy distinto al rock norteamericano, el blues de este país es muy distinto al blues norteamericano; A pesar de que hayan grandes exponentes que, digamos que lo hagan muy exacto, hay una raíz, hay un sabor, hay una sensación que es distinta y tal vez eso es lo importante.

Tal vez esa diferencia en cómo se toca el rock acá y el rock allá, en Norteamérica, es importante, porque eso le da una identidad a nuestros músicos en nuestro blues bogotano.

¿Cuántas veces se dice “no es que la música tradicional colombiana es el Bambuco”? Correcto, la música tradicional es el Bambuco. Pero también es el rock colombiano ya van 50, 60, 70, años de construcción entonces debemos apropiarnos también de eso, es importante; no pensar que es música foránea y que no nos toca, que se busca como que internacionalizar algo; yo creo que hay unos procesos más serios, más interesantes, que son como estos elementos se convierten en parte de ser colombiano. de hacer música en Colombia.

NM: Super. Eso me recuerda bastante lo que pasó con la salsa, con la propuesta musical de Niche, que es totalmente diferente a la Salsa Brava de Puerto Rico, pero aún así se logró hacer un espacio bastante grande; creo que ese tipo de situaciones que ya se consolidaron son una muestra para cómo se debe interpretar las nuevas propuestas musicales, lo que se haga acá en Colombia.

Master, hablando de la parte arreglistica ¿Cómo se hace una una función que mantenga el sabor en un arreglo?

NR: Bueno pues yo tengo la experiencia, así sea cómo vamos por un lado como comisionado; me comisionan obras que unen dos géneros. pero también, digamos, desde mi propio deseo artístico y búsqueda artística también lo he hecho.

Entonces por ejemplo, fantasía latín sobre prende la vela: Esta obra que toma elementos; primero, es basada en la obra original de Lucho Bermúdez, que es Prende la Vela. Entonces, ya de una nosotros empezamos a ver el Mapalé como una raíz. Sin embargo, mi teoría cuando cuando esté la tesis, en la ASAB, de esa obra y tenía que ver claramente con esto que hablamos al principio de Néstor García Canclini y la hibridación.

Entonces, lo primero que hice fue un estudio muy al detalle de los elementos rítmicos, de las claves internas, de las diferentes posibilidades que tenía el Mapalé. Y por otro lado, estudié muy, también, profundamente, una corriente norteamericana que se llama Stronghead del 70, en donde todos estos músicos esos rescatan elementos orquestales de la Big Bang.

Entonces, digamos, la teoría era hacer el Mapalé pero con elementos orquestales de la Big Band norteamericana, pero específicamente de los años setenta, y se logró generar una obra, que ha demostrado a través de los años que gusta tanto a la persona o al músico que está muy centrado en lo tradicional, y que tiene una una visión muy pragmática del asunto, como ha gustado, también, a músicos que tienen en su en su haber la búsqueda, la fusión; de pronto son músicos de otra música diferente, o de jazz específicamente.

Entonces cómo hacerlo; a través del estudio. Yo creo que el estudio, y la profundización, la comprensión del género hace que uno pueda tomar buenas decisiones sentándonos en un precedente de algo que puede estar bien hecho. Donde pueda dar buenos resultados.

Por ejemplo, esta obra fue autorizada por la hija de Lucho Bermúdez, tu sabes que la banda de Lucho Bermúdez sigue tocando, es como si fueran, en Norteamérica, la banda de Dizzy Gilespee y es una Big Bang qué tiene ese nombre. Entonces digamos fue interesante por eso, porque la misma hija de el validó la obra, el arreglo.
Casi que es tener un pie en lo tradicional, pero otro pie en lo moderno o en lo arriesgado, en otro género; poder tener ese equilibrio. Pienso que hay que buscarlo. Yo no creo que haya una fórmula para eso, yo creo que hay una búsqueda y un respeto, poder poder entender que es una negociación en la que la que la primera que ganar es la música. Y en se sentido la música tradicional y la música foránea; ambas tienen que ganar ahí.
NM: ¿ese estudio de los géneros se hace con lectura de partituras, con análisis musical, o también hay una parte interpretativa?
NR: Claro, pues fue interesante porque en esa época tuve la buena fortuna de que me estaba asesorando uno de los grandes músicos colombianos, para mí, que es Joe Madrid; Joe estuvo en Norteamérica arreglando y componiendo para la Fania, para Etta James.. Y entonces a él le tocó la salsa; la salsa termina siendo una fusón; una combinación de elementos de la música antillana, pero también del jazz. Entonces el tenóia muy claro ese tema.
Entonces cuando cuando yo comencé a hacer mi me arreglo, el me lo revisaba, erra muy chévere porque una con una persona con tanta experiencia, con ese bagaje Pues siempre nos genera buenas guías. Y paralelamente yo estaba en la ASAB y mi director de tesis era Victoriano Valencia; una combinación de dos Master muy interesantes, qué y que ayudaron a que a que no me fuera. Por ejemplo, yo en la búsqueda, había secciones que ya eran muy arriesgadas. Entonces por ejemplo Joe me decía “Bueno pero, está esta sección no está tan bien con respecto a lo demás. Trata de mantener la coherencia, arregla esto”. Eso sí, las decisiones musicales las tomaba yo. Y bueno. Digamos, la investigación era eso primero; tanto Joe como como Victoriano son son músicos que tienen sangre tradicional, lo segundo; poder a ver a través de la transcripción, a través de la yo transcribí música de Lucho Bermúdez-. Imagínate que Joe Madrid era trasncriptor de Lucho cuando tenía 12 años.
Entonces es muy interesante porque claro, ellos vamos con el tenía una hora en la semana. Él era un hombre muy ocupado, así que a veces ni nos encontrábamos, pero bueno, en el mes por lo menos nos veíamos dos veces, y eran muy provechosas.
Yo duré con ese trabajo casi qué año y medio; o sea de que lo empecé a crear, desde las primeras ideas, En todo ese año hice transcripciones de Lucho Bermúdez, transcripciones, de la corriente Stronghead de Sammy Nestico, de Dat Jones, bueno, lo interesante también ahí fue que yo tuve también otro aliado, que era Juan Carlos Castillo, que era el director de la Big Bang. Él me probó y me dijo: “Bueno quiere escribir, para lo deje tiene que hacerme unos trabajos: y me puse a trabajar; me acuerdo. Estamos hablando de una época en que no era lo mismo; no había el internet

que hay ahorita, él tenía un cassette que había grabado en vivo Poncho Sánchez. Entonces, pero lo tenía hasta un pedazo, sea le faltaba el final. Me dijo ¿usted quiere entrar a la Big Band? Entonces la primera prueba es: Hágame el arreglo para esta obra, complétela, termínela". Y no era Como ahorita; Ahorita uno busca en internet versiones de X canción y encuenta varias cosas. No, en este caso pues me tocó transcribir la parte hacer el arreglo, pero además hacerle el final. Entonces todos esos elementos, en ese año y medio, digamos, de trabajo, esos elementos me ayudaron a percibir, realmente, como una una óptica en la que uno pueda tomar buenas decisiones. Porque bueno, el compositor Y arreglista tienen, normalmente, un desarrollo muy solitario a quién le pregunta el compositor no puede llamar a las 3 de la mañana al maestro querido: "Maestro querido como éstas. Oye necesito que me saques de lado será que hago la clave 3-2 o 33- aquí". No. Pues él no puede hacer eso, entonces el debe mar tomar, construir un criterio a través del estudio el análisis y la inmersión. Yo me acuerdo que por ejemplo, con Joe tocamos en piano algunas gaitas, tocamos gaita con el piano. Yo la tocaba, muy gallega, y él me la iba *costeñizando*.

A mí me parece que yo tuve la fortuna de tener buenas guías, pero también tuve la disciplina para poder estudiar muy adentro los géneros y poder una obra equilibrada; cuando alguien escucha Prende la Vela no dice: "ah, es que tiene un pedacito de Jazz y luego el otro pedacito es de Mapalé y la otra vez Jazz". No. Uo creo que él jazz y Mapalé están desde la primera nota

NM: Súper interesante. Me parece bastante interesante esa parte tener, digamos, unas personas muy cercanas a los géneros, que sean la guía. Buenísimo.

Máster, ¿en la parte académica, se usa Aterciopelados para enseñar algún tema?

NR: Pues la verdad yo no lo he hecho. Lo único que he hecho es tenerlos en cuenta con relación a mí trabajos como como tallerista. Yo he sido dos veces tallerista Rock al Parque; cuando yo hice el estudio de que iba a colocar en la exposición, que iba a hablar, pues quería hablar también de su rock nacional y hablé de Aterciopelados.

Pero no lo he visto como en un programa académico. También me acuerdo que hace unos años, ya bastantes años, Radioactiva hizo una academia; la Academia de Rock de Radioctiva. Estába el profe el Teto, estaba yo, estaba montón de profes, hasta Victoriano Victoriano dictó ahí. Fíjate que ahí si veía a los estudiantes tocando música de Aterciopelados; no era desde algo académico universitario, sino era algo más desde el proceso de formación.

NM: Master una pregunta al respecto de la de la formación jazzística y la creación de temas comerciales, ¿qué tanta recepción tiene la inclusión de elementos del jazz en la música comercial bogotana?

NR: Mira: una de las cosas que más me gusta aquí es ej Jazz. Tal vez, una de mis favoritas. Lastimosamente en Bogotá decrecieron muchísimo los bares de jazz (su afluencia). Claro que eso históricamente fue así. O sea el Storyville si era la reunión de

bares, y esa reunión de bares no era solamente la reunión de esos bares, de los músicos que llegaban ahí a hablar de historia, de filosofía, de política, de música de todo eso. Yo creo que ese cultivo que se hacía y es el que resulta lo que nosotros vemos como: “Ay mira la fusión que dio, mira cómo es el Jazz”.
Y eso es; la combinación de todas las historias y de todos esos mundos y todas las personas que empezaron a articularse. Entonces, pues claro, en Bogotá hay unos sitios que todavía siguen tocando jazz. Y hay como un público que está interesado, el mismo Jazz al Parque lo demuestra, que el público se ha interesado. Yo creo que hay una como una reticencia, a veces en los músicos. Eso sí he visto: O sea,
“le vamos a colocar jazz esta canción de Rock y no, espérese pero no le meta la séptima porque eso no suena” Y muchas veces tienen razón; o sea, ya se vuelve otra cosa. Si tienes un Rock, no sé, como el de El Deep Purple, tienes Smoke on the Water. Tú le metes a esa versión un menor 7 para darle color, cambia. Pero claramente ya podemos ver cosas como que con una base jazzera cantan el tema de ellos.
Entonces ahora, ¿eso es Rock? No sé, no creo. Yo creo que es una versión jazz e una obra una obra, pero no creo que se pueda entender como Rock. como Rock puro.
Ahí las fusiones son un poco más desequilibradasl\; no sé si tú has dado cuenta de dado cuenta de esos repertorios de rock que que pasan a Reggae o todos a jazz. Entonces bueno, ahí hay un desequilibrio. Sin embargo, hay obras increíbles y cosas increíbles, Dub Side of the Moon yo me lo gocé tremendamente; se nota que estudiaron muy bien el Dark Side of the Moon y que le colocaron todo ese sabor del Dub y del reggae. Entonces bueno, cómo uno puede ver buenos resultados puede ver malos resultado,s depende del tratamiento del material, pienso.
NM: Súper, Máster hablando un poco de esa experiencia en el extranjero con con el estudio grabación y todo esto, ¿qué tanta influencia puede tener llegar a un país extranjero con la música, y que uno diga ”soy colombiano”?. En ese momento, ¿hay algún valor agregado con llegar con la música Aterciopelados, por ejemplo, con rock nacional?
NR: Mi experiencia: digamos tanto en Argentina como en México me demuestra que digamos, Aterciopelados llegó allá. O sea, hay bandas que nunca salen del país, es increíble. Ahorita en este momento también sigue pasando, pero en esa época, tal vez en 2008, hace ya más de12 años. Ya se hablaba de Aterciopelados. El concierto que hizo Andrea Echeverri como invitada en Ciudad de la Furia, no fue solamente ese concierto: tuvieron varios conciertos juntos. Qué interesante, entonces dice si se veía de manera positiva, buena, en México también.
Pienso que la potencia del músico colombiano, en el exterior, tiene que ver con esa posición: somos unos conocedores de muchos géneros y estamos muy permeados de conectarnos a ellos. Aquí en Colombia tú puedes, yendo a la universidad empezar escuchando reggaetón en el bus, luego llegas a la clase y escuchas Mozart, y luego estás en la cafetería de alguien pone Foo Fighters. Esa transición, más si viajas dentro

del país. esta condición hace que el músico colombiano sea sea muy versátil. Y es una de las grandes potencias del músico colombiano afuera; que puede tocar una cumbia y pueda tocar un rock, si es un músico que está entrenado, ya sea académicamente o ya sea en la vida: que estén preparados. Porque igual, músicos buenos y malos sí de todos los países.
NM: Buenísimo máster, ¿algún trabajo como productor o como arreglista algún cliente ha dicho que el artista de referencia se aterciopelados?
NR: Eso sí nunca. En los trabajos que yo he hecho, En los discos que yo he hecho, no.
NM: Muchas gracias. Súper interesante el concepto, porque no sólo estoy hablando con un arreglista, sino con un arreglista que ha tenido, también, una faceta de productor y de intérprete y muy cercano al rock, pero también a la música que se podría llamar académica, o que requiere pues una mayor un mayor nivel de estudio.
Entonces me parece muy interesante. También tener el concepto de una persona que también ha realizado fusiones, súper interesante. Muchísimas gracias.
NR: Dale Nico, en tema muy interesante; el término fusión es de los ochenta, comenzó a tratarse en los 80. Pero existen estudios que ya llevan mucho tiempo. Fíjate como el Bambuco podría ser algo fusión, Por qué utiliza elementos indígenas ,elementos españoles, entonces como que ahí los purismos como que pierden fuerza. Rntonces es importante que tú te documentes. Canclini es muy bueno. A mí Canclini me dejó muy claro varias cosas porque digamos en ese sentido también tiene que ver con el tiempo y el contexo histórico. Muchos éxitos.

Fredy Camelo, Besos Usados – Día Tras Día

Aclaración: por disponibilidad del entrevistado la entrevista se realizó mediante notas de voz, enviadas en un compilado.

Mi nombre es Fredy Camelo. Aquí voy a ir mandando los clips de cada pregunta; la voy respondiendo.
La primera dice la “impresión general del disco”. Todo esto es hablando sobre Besos Usados. Besos Usados es uno de los tracks del disco Día Tras Día, que fue un álbum que produje en el 2009, finales del 2008; comienzos del 2009 se terminó de masterizar a las últimas canciones.
Fui el productor general del disco, pero los arreglos, algunos arreglos fueron hechos por Dayan Díaz; fueron unos temas tropicales que se hicieron al final.
Besos usados; Bueno, vamos a hablar del concepto general del disco: ese disco fue un disco de transición: un disco donde Andrés estaba bajo una presión muy grande por hacer algo que sonara internacionalmente. Por esa época ya había salido Juanes; Shakira ya había salido y Andrés tenía como esa espinita hacer algo que, por lo menos, tuviera un toque internacional.
En ese aspecto nuestro ingeniero, con el que después del tiempo yo terminé trabajando con él, se llama Keith Morrison. Él fue como un eje para hacer esa transición; por un

lado Andrés estaba en un momento en que, de hecho, estaba radicándose en Miami y yo la acompañé en esa transición; en ese movimiento y eso fue cuando estamos comenzando las primeras maquetas de Besos Usados,del álbum Día tras Día. Entonces esa es la importancia que tiene ese disco; por un lado, buscando un sonido mucho más internacional.
Por otro lado Andrés venía hacer mucho bolero y estaba dando unos pasos hacia el pop, que los había consolidado desde *Para Amarte Mejor* y desde *Canción Rota*; él está buscando su sonido. El Día Tras Día fue un disco más pop; casi en su totalidad, incluyendo a Besos Usados. Entonces es un disco muy importante para la carrera Andrés; lo veo yo de esa manera. También dicho por varios de los compositores y gente del medio artístico.

Importancia del disco con respecto a mi labor: obviamente ese disco ha sido como una especie de tarjeta de presentación para mi trabajo; por muchas razones: porque se elaboró con músicos de Estados Unidos y músicos de Colombia. Afortunadamente en ese disco mi trabajo me trajo el premio a *Mejor Productor del Año* de *Nuestra Tierra* en el año 2009. Por el disco de Día tras Día dónde está Besos Usados; tuvo esa repercusión para mi trabajo.
Después me asocié con Keih Morrison, que es el ingeniero el que te está hablando; fue ingeniero de Día tras Día. Con él hicimos varios discos el año siguiente y trabajamos en el disco de Wamba, que también tuvo un giro pop. Trabajamos en el disco de María Isabel Saavedra.
Trabajé en varias producciones de artistas internacionales, de un artista peruana muy buena que tiene una trayectoria muy consolidada que se llama Nina Mutal, y bueno haciendo trabajos, de pronto ya no finales, pero como muchas cosas para Paulina Rubio, para Alejandro Fernández mandaron varios demos. Para mi carrera fue como el inicio de un recorrido internacional que hasta hoy en día lo sigo llevando. Entonces se abrieron muchas puertas con este disco.

El disco usó los estándares del género: digamos que en gran parte sí, porque realmente fue un disco de pop basado en el sonido de un grupo de rock; fue la base principal del disco. O sea, era guitarra, bajo, batería, teclado y voces. Entonces ese es el estándar de lo que sería un disco de pop a pesar de que, por ejemplo, Besos Usados es un bolero transformado a pop. Y así fue que se concedió desde el comienzo. Y esa fue mi tarea como productor, también darle ese giro para sacar un poco Andrés de ese encasillamiento que traía, hasta ese momento, de de bolerista.
Digamos que los estándares se lograron con la grabación de las baterías; fue interesante porque usó a Roberto Cuao para la mayoría; él es un músico muy prolífico colombiano, pero pues grabado por Keith Morrison, - quién fue el ingeniero principal de Criteria de un estudio muy importante acá en Miami donde se grabó donde grabaron Eagles, grabaron los Bee Gees;- grabaron muchos hits clásicos de la música americana.
Entonces él tenía todo ese conocimiento y ese bagaje y yo la aproveche, pues cómo siendo mi ingeniero, pues para sacar un mejor sonido a una batería, por ejemplo. Yo había grabado ya a Roberto en varias producciones, pero el sonido de ese álbum es

muy particular, también por eso; por los estándares de grabación, en ese caso diría que sí se mejoraron los estándares que traía hasta ahora con Andrés.

Existen referencias para mi como productor: Obviamente, todos tenemos referentes de producción, de artistas, de sonidos. En el caso mío, yo estoy muy apoyado en lo que es el rock clásico; es parte del bagaje mío como músico. La parte de sonido, bueno, Trevor Horne es uno de mis productores favoritos y al que al que me he dedicado a estudiar profundamente. El ha producido cosas muy exitosas desde Yess hasta, bueno él hizo un hit, del él mismo cantando que se llama *Video Killed The Radio Star,* que es una canción muy exitosa de un grupo que él armó, que se llama Buggles y él siguió su carrera, y los hits más los más recientes fueron con Zil y con Tau, un grupo de chicas rusas con quien el hizo un disco en el 2000 y pico.
Esa carrera la he seguido muy de cerca y ha sido como en mis productores más influyentes. Lo mismo que la experiencia que tuve con Alejandro Mateos, siendo el productor de los discos de Poligamia. Todo eso son aprendizajes, enseñanzas que uno le echa mano cuando está produciendo, de muchas cosas como tips, como consejos, como trucos que uno usa en el estudio, que se aprenden ahí y, obviamente, dan una influencia al trabajo como productor.

Usar elementos del disco en mi labor como educador: y realmente, desafortunadamente, no ejerzo mi labor de educar, mis estudios de educación, formalmente, no los uso. Pero hay cosas que sí; hay elementos del de haber desempeñado como educador que sirven a la hora de grabar, y sobretodo trabajando con músicos de sesión. Obviamente los músicos de sesión dedican todo su conocimiento a resolver cosas en el estudio de la mejor forma, la más rápida y con unos niveles impresionantes.
A pesar de eso hay muchas cosas; muchas ideas que tiene uno como productor, que si uno no tiene un poquito de conocimiento de enseñanza, de música, es un poco difícil comunicárselas a los músicos y esas cosas que, de pronto, cuesta un poco de trabajo realizar grabar así, o expresar para que los músicos la grave, realmente donde yo uso más que todo la el aprendizaje que tuve como como pedagogo.

A partir del disco se ha creado más campo de acción para los músicos: en algunos casos sí y en algunos casos no: lo digo, pues, con nombres muy concretos; yo conocí por ejemplo a Néstor Vanegas.Néstor grabó la mitad del disco junto con Diego Valdés; el disco de Día tras día, dónde está Besos Usados.
A Néstor yo lo conocí en un ambiente muy diferente él ha sido muy reconocido por ser el bajista de Galy Galiano, por poner un ejemplo, y de tocar mucha música tropical, pero la verdad, con él en la vida nocturna de Bogotá puede reconocer que tiene unas influencias grandes en pop toca (Nestor Vanegas) muchos géneros de una manera muy acertada y muy adecuada. Desafortunadamente él estaba poco encasillado en ese género tropical donde, obviamente mucho trabajo y es un género muy reconocido, pero por lo menos, al haber grabado Día Tras Día lo empezaron a llamar muchísimo más para grabar pop y para grabar otros géneros.

Es un poco lo que pasa con Roberto Cuao; él ha sido encasillado, mucho, en la música tropical. Y digamos que no le habían dado el reconocimiento que merece para grabar otro tipo de géneros.
Entonces en ese caso, digamos que el rango de del panorama profesional para los músicos se amplió con este producto, con Día Tras Día.

Importancia de Audiovisión para la grabación: realmente grabar allá es, definitivamente es una es un seguro: porque, por un lado la cantidad de producciones profesionales que se han grabado ya, es insuperable para otros estudios de grabación en Bogotá y en el país.
Han habido competencias, digamos que en algún momento Sonolux también ofrecía muy buenas opciones, sobre todo por el cuarto acústico, por los equipos.
Pero Audiovisión por un lado la el rider que tiene, los equipos, sus su parte de infraestructura, el cuarto acústico: los cuartos acústicos que tienen, tienen un muy buen sonido. Pudimos usar diferentes cuartos para diferentes cosas.Es un estudio que yo conozco muy bien.
Bueno, volvemos a lo mismo; es una garantía. Ahora, haber podido llevar a Keith (Morrison) a grabar, a hacer los tracks de la batería en Audiovisión, fue algo muy positivo para todos, incluyendo para el mismo personal de Audiovisión. Por la experiencia que trae Keith (Morrison)
De hecho modificamos algunas cosas en lo que era el sistema de grabación regular que usaba Audiovisión en ese momento: cambiamos varias cosas de los convertidores análogos-digitales y eso fue algo muy importante para la calidad del sonido que se sacó en Día Tras Día, fue por la diferencia en conversión análogo digital.
Por otro lado, la captura de la batería tuvo mucho que ver, también, con el sonido que se consiguió al final. Todo esto no se hubiera logrado sin el apoyo del personal de Audiovisión y pues, fundamental ese lugar, las salas, las capacidades cómo fue diseñado, todo es muy importante para para la producción para una producción muy profesional, pues.

Similitudes entre el trabajo aterciopelados y Andrés: Aterciopelados ha tenido una carrera que se movió muy paralela con la de Poligamia, qué fue la banda de Andrés. Me consta porque bueno, yo mismo he sido parte de ese proceso y he crecido musicalmente a la par con ellos. Ellos tienen otra orientación y tienen otra forma de trabajar; ellos todo el tiempo, o la mayoría de veces,han recurrido a productores internacionales. Eso ha hecho que tengan un sonido muy muy diferente; y en este caso les ayuda un montón porque el sonido de ellos es alternativo, su género es alternativo.
Y eso, al acudir a productores, que no están dentro de la escena colombiana, les da un poquito como de independencia y como un sonido muy muy personal, muy de ellos.
Entonces digamos que en ese caso no sería, yo no hallaría como un paralelo; como similitudes entre el sonido de Aterciopelados y de Poligamia.
Ahora como Andrés Cepeda de solista, Andrés después, cuando empezó su carrera, empezó su carrera siendo un medio bolerista; el único bolero que ha hecho Aterciopelados el Bolero Falaz. Que de hecho, no es un bolero como tal; o sea, es una canción de pop que se refiere al bolero, pero realmente no tiene un sonido bolero de

por sí. Porque ellos son rock alternativo. Entonces digamos que no le veo mucho la la conexión

Elementos característicos que hay adentro de Día Trás Día de Poligamia: tiene cierta familiaridad, por lo que te dije al comienzo; es un disco de pop, netamente pop, que que al tener los mismos elementos que tenía Poligamia, digamos que, bueno, fue producido por un miembro de Poligamia que soy yo, obviamente tiene esas similitudes y tiene algo muy familiar y de hecho Andrés también se sentía muy cómodo cantándolo y haciendo esto, porque le siente cierta familiaridad como él creció y inició como artista. Entonces definitivamente tiene elementos, claro, tiene elementos de Poligamia y también el lo hizo más evidente cuando puso a los muchachos (ex miembros de Poligamia) hacer el video de Día Tras Día, entonces como que resalta un poquito más esa esa similitud.

Si algún cliente me ha pedido besos usados como referencia: no porque, como lo puedo explicar de una manera como coherente, digamos que el sonido de Besos Usados es muy particular, por las razones que te explique anteriormente: es un bolero. Es un bolero al que se le hizo un trabajo grande para poderlo volver pop. Te voy a decir exactamente como
La canción llegó con un verso, luego seguía otro verso, que eran bastantes largos los versos y al final se iba con con *volverás a amar es cierto,* que a la postre yo lo terminé usando como un coro. Así me llegó la canción; yo me tomé el tremendo atrevimiento de modificarla en su estructura, que es algo que, hasta el día de hoy, los compositores nunca me hicieron el reclamo. Son Alejo y Paloma, son los compositores Cubanos que se mudaron para Islas Canarias, creo para España.
Ellos quedaron muy satisfechos con el producto final; nunca me hicieron un reclamo ni nada de eso, pero en sí la canción, la producción y el sonido de besos usados es muy particular por eso; porque es un bolero virado a pop. Digamos que ese género hoy en día no siguió siendo muy explotado, ni siquiera por el mismo Andrés. Andrés se ha volcado un poco más, todavía más, hacia el pop e inclusive ha incursionado como en otros géneros también.
Pero digamos que ese sonido nunca fue retomado ni por Andrés ni por otros artistas. Entonces nunca he tenido ese referente. Pues, no sé si desafortunadamente, pero digamos que ese referente quedó muy para la canción, y es algo que hasta el día de hoy yo veo, por los views que tiene en YouTube, que la gente la recuerda mucho y es de las canciones más características del álbum de Día tras día.

Elementos de producción que ha dejado Día Tras Día para las baladas actuales: digamos que el sonido es de Día Tras Día no es tanto como el de una balada tradicional; que ha sido como donde han querido a veces, otros productores han tratado encasillar Andrés como en un poco muy tradicional, creo que en Día tras día no lo tiene. Se maneja un poco, digamos que la mezcla pop-rock que tiene Día Tras Día tiene otro enfoque, que es como de alternativo de los 90s. Es algo, hay elementos ahí; las cosas que hace, por ejemplo, en Día Tras Día los pianos no son como las que haría a una balada tipo Luis Miguel, o tipo, que se yo, todos los artistas de baladas de los

80s.Qué es como el beat tradicional *de redoblante en dos y cuatro con bombo en uno y tres* (en onomatopeya), por ejemplo, ese beat no está.
En Día tras Día, es una cosa, digamos, que son como una creación que hicimos ahí mismo en el estudio, que tuviera como ese *tresillos* de negra *en el 2 y 4 entre el redoblante y el bombo* (en onomatopeya). Eso es un poco más de rock alternativo de los noventas, por ejemplo.
El piano que van en los coros hace como una una frase como *negras con puntillo entre 1 y 2* (en onomatopeya), que no tiene nada que ver con esas baladas tradicionales clásicas.
Yo he escuchado sonidos parecidos en otras producciones posteriores; digamos que esos elementos definitivamente tienen conexión y tienen algo que ver.

Partituras

Besos Usados – Andrés Cepeda

Besos Usados

Andrés Cepeda




10
Voz
Pno
Gtr
Bj
Cng
Btr
14
a tempo
mf
f
mf


18
Voz
18
Pno
18
Gtr
Bj
18
Cng
Btr
22
Voz
22
Pno
22
Gtr
Bj
22
Cng
Btr


26
Voz
Pno
Gtr
Bj
mp
Cng
Btr
30
Voz
Pno
Gtr
Bj
Cng
Btr


34
Voz
34
Pno
34
Gtr
Bj
34
Cng
Btr
39
Voz
39
Pno
39
Gtr
Bj
39
Cng
Btr

Bolero Falaz – Aterciopelados




Bolero Falaz
2.
Gtr.
E.B.
C. Dr.
D. S.
D.S. al Fine
Bolero Falaz
D.S. al Fine
3

La Gota Fría – Carlos Vives



La Gota Fría


9
Voz
9
9
Gtr
Bj
9
Btr
9
Cj
9
Gro.
13
Voz
13
13
Gtr
Bj
13
Btr
13
Cj
13
Gro.


17
Voz
17
Gtr
Bj
17
Btr
17
Cj
17
Gro.
21
Voz
21
Gtr
Bj
21
Btr
21
Cj
21
Gro.


Voz
Gtr
Bj
Btr
Cj
Gro.
Voz
Gtr
Bj
Btr
Cj
Gro.


31
Voz
Gtr
Bj
Btr
Cj
Gro.
D.S. al Fine
35
Voz
Gtr
Bj
Btr
Cj
Gro.

La Pantera Mambo – La 33 Orquesta




Vox. 1
Vox. 2
B♭ Tpt.
Tbn.
A. Sx.
Pno.
E.B.
Gro.
C. Dr.
Bgo. Dr.
Timb.
mf
f
mf


13
Vox. 1
Vox. 2
B♭ Tpt.
Tbn.
A. Sx.
Pno.
E.B.
Gro.
C. Dr.
Bgo. Dr.
Timb.
17
Vox. 1
Vox. 2
B♭ Tpt.
Tbn.
A. Sx.
Pno.
E.B.
Gro.
C. Dr.
Bgo. Dr.
Timb.


21
Vox. 1
Vox. 2
B♭ Tpt.
Tbn.
A. Sx.
Pno.
E.B.
Gro.
C. Dr.
Bgo. Dr.
Timb.
25
Vox. 1
Vox. 2
B♭ Tpt.
Tbn.
A. Sx.
Pno.
E.B.
Gro.
C. Dr.
Bgo. Dr.
Timb.


29
Vox. 1
Vox. 2
B♭ Tpt.
Tbn.
A. Sx.
Pno.
E.B.
Gro.
C. Dr.
Bgo. Dr.
Timb.
33
Vox. 1
Vox. 2
B♭ Tpt.
Tbn.
A. Sx.
Pno.
E.B.
Gro.
C. Dr.
Bgo. Dr.
Timb.


37
Vox. 1
Vox. 2
B♭ Tpt.
Tbn.
A. Sx.
Pno.
E.B.
Gro.
C. Dr.
Bgo. Dr.
Timb.
41
Vox. 1
Vox. 2
B♭ Tpt.
Tbn.
A. Sx.
Pno.
E.B.
Gro.
C. Dr.
Bgo. Dr.
Timb.


45
Vox. 1
Vox. 2
B♭ Tpt.
Tbn.
A. Sx.
Pno.
E.B.
Gro.
C. Dr.
Bgo. Dr.
Timb.
49
Vox. 1
Vox. 2
B♭ Tpt.
Tbn.
A. Sx.
Pno.
E.B.
Gro.
C. Dr.
Bgo. Dr.
Timb.

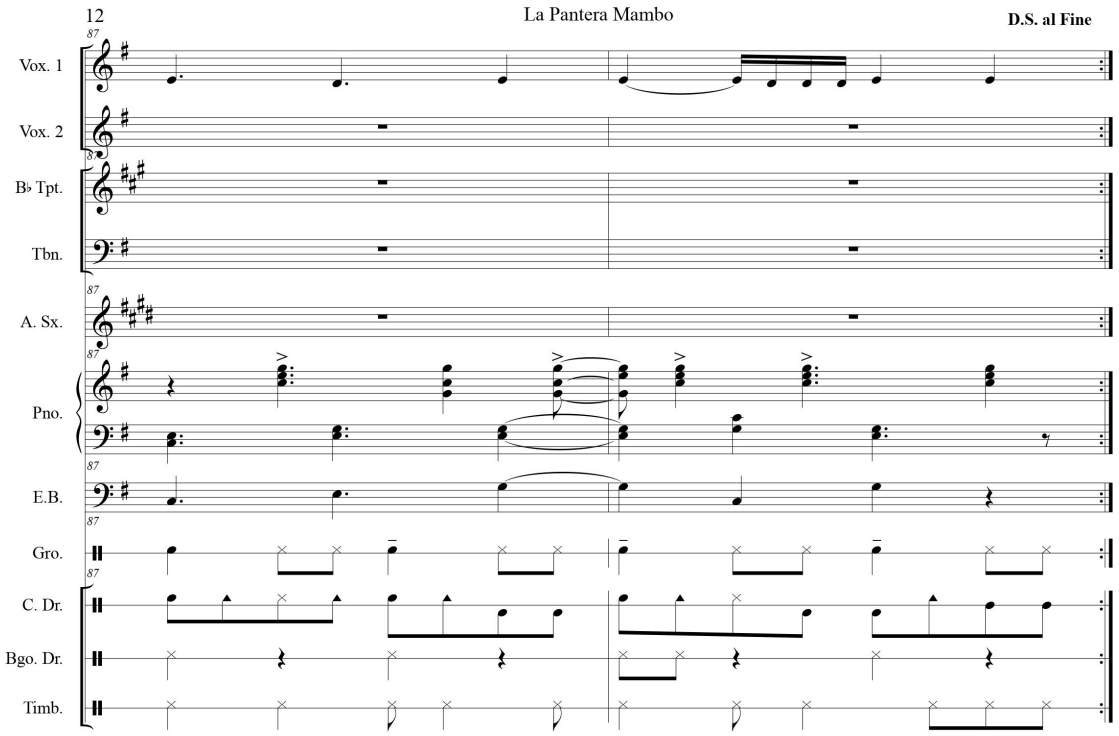
La Pantera Mambo




61
Vox. 1
Vox. 2
B♭ Tpt.
Tbn.
A. Sx.
Pno.
E.B.
Gro.
C. Dr.
Bgo. Dr.
Timb.
65
Vox. 1
Vox. 2
B♭ Tpt.
Tbn.
A. Sx.
Pno.
E.B.
Gro.
C. Dr.
Bgo. Dr.
Timb.


69
Vox. 1
Vox. 2
B♭ Tpt.
Tbn.
A. Sx.
Pno.
E.B.
Gro.
C. Dr.
Bgo. Dr.
Timb.
73
Vox. 1
Vox. 2
B♭ Tpt.
Tbn.
A. Sx.
Pno.
E.B.
Gro.
C. Dr.
Bgo. Dr.
Timb.


77
Vox. 1
Vox. 2
B♭ Tpt.
Tbn.
A. Sx.
Pno.
E.B.
Gro.
C. Dr.
Bgo. Dr.
Timb.
81
Vox. 1
Vox. 2
B♭ Tpt.
Tbn.
A. Sx.
Pno.
E.B.
Gro.
C. Dr.
Bgo. Dr.
Timb.


12
La Pantera Mambo
D.S. al Fine
Vox. 1
Vox. 2
B♭ Tpt.
Tbn.
A. Sx.
Pno.
E.B.
Gro.
C. Dr.
Bgo. Dr.
Timb.

Nuquí – Chocquibtown




17
Voz
Mrb.
Gtr
Pad
Bj
Bmb
Btr
mf
f
mp


21
Voz
Mrb.
Gtr
Pad
Bj
Bmb
Btr
mf
mp

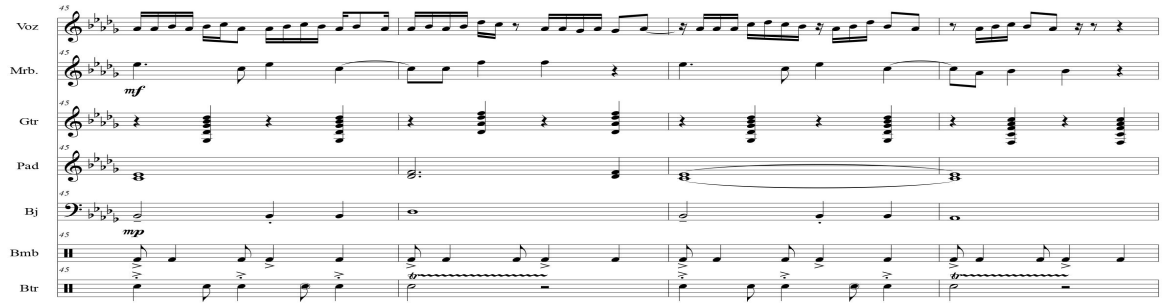

25
Voz
Mrb.
Gtr
Pad
Bj
Bmb
Btr


29
Voz
Mrb.
Gtr
Pad
Bj
Bmb
Btr


Voz
Mrb.
Gtr
Pad
Bj
Bmb
Btr
mp


D.S. al Fine
Voz
Mrb.
Gtr
Pad
Bj
Bmb
Btr
mp


Voz
Mrb.
mf
Gtr
f
Pad
Bj
mp
Bmb
Btr


Voz
Mrb.
mf
Gtr
Pad
Bj
mp
Bmb
Btr


Voz
Mrb.
Gtr
Pad
Bj
Bmb
Btr
mp
D.S. al Fine


Voz
Mrb.
Gtr
Pad
Bj
Bmb
Btr
mp
D.S. al Fine


65
Voz
Mrb.
Gtr
Pad
Bj
Bmb
Btr
mf
f
mp


69
Voz
Mrb.
Gtr
Pad
Bj
Bmb
Btr
mf
mp


73
Voz
Mrb.
Gtr
Pad
Bj
Bmb
Btr
mp

Análisis Deconstructivo

Guía de aplicación

Deconstrucción

El análisis deconstrucción es un proceso mediante el cual el productor musical estudia un referente desde diversos ángulos. Se requiere un desarrollo de las habilidades auditivas propias del estudio de grabación y es recomendable el manejo de un instrumento armónico para el acercamiento musical.

De igual manera, un amplio conocimiento musical permite relacionar los elementos destacados de las producciones con géneros o propuestas musicales que sean coincidentes.

El análisis deconstructivo

Su metodología aplica recursos de las perspectivas musicológica y académica al análisis deconstrucción, comúnmente realizado en la fase de pre producción

Deconstrucción convencional

Audición de sencillos, álbumes o propuestas musicales, con el fin de encontrar elementos aplicables en una producción propia.

Elementos de producción: técnicas de grabación, elementos musicales, rol de los instrumentos.
Elementos de edición: efectos aplicados, ubicación en la mezcla, nivel de edición del audio original.
Elementos de diseño: público objetivo, repercusión en la escena musical, géneros que involucra.

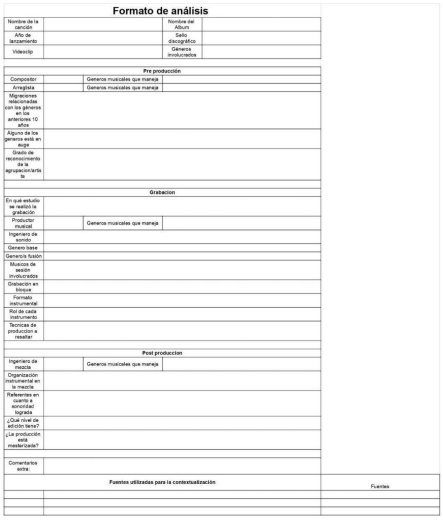
Recursos adicionados

Herramientas de las metodologías musicológica y académica, que permiten recoger una mayor cantidad y calidad de información, de una manera estructurada.

Formato de análisis: elementos históricos, del contexto, alcance y recursos de producción.

Gráfica de la mezcla: ubicación de los instrumentos en el plano sonoro y su rol en la producción.

Formato de análisis



Formato de análisis

Nombre de la canción		Nombre del Album	
Año de lanzamiento		Sello discográfico	
Video/clip		Género involucrados	

Pre producción			
Compositor		Generos musicales que maneja	
Arreglista		Generos musicales que maneja	
Migraciones relacionadas con los géneros en los anteriores 10 años			
Alguno de los generos está en auge			
Nivel de reconocimiento de la agrupación/artista			
Grabacion			
En qué estudio se realizó la grabación			
Productor musical		Generos musicales que maneja	
Ingeniero de sonido			
Genero base			
Generos fusión			
Musicos de sesión involucrados			
Grabación en bloque			
Formato instrumental			
Rol de cada instrumento			
Tecnicas de producion a resaltar			
Post producion			
Ingeniero de mezcla		Generos musicales que maneja	
Organizacion instrumental en la mezcla			
Referentes en cuanto a sonoridad lograda			
¿Qué nivel de edición tiene?			
¿La producción tiene masterizado?			
Comentarios extra			
Fuentes utilizadas para la contextualización			Fuentes

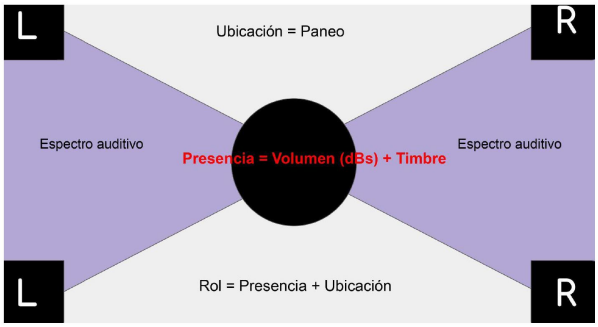
El formato es una herramienta para organizar la información recolectada en el análisis deconstructivo. Su enfoque principal es el contexto en el que se desarrolló una producción.

Facilita la recolección de datos obtenidos del análisis de una manera estructurada.

Tener conocimiento de los aspectos que contiene el cuadro, permitirá realizar una búsqueda organizada en el análisis/

Las fuentes de contextualización, como videos, artículos o memorias que recopilen las apreciaciones de los artistas involucrados, permiten darle un sustento a los hallazgos del proceso.

Gráfica de la mezcla



La gráfica fue diseñada para ubicar los instrumentos en el plano auditivo del oído humano en un reproductor estéreo.

Posicionar los instrumentos en un plano a partir de su volumen, paneo y la relación con la mezcla, permite entender la audición de las referencias desde una perspectiva de la etapa de post producción.

La gráfica pone en contexto los términos utilizados en la descripción de los resultados del análisis.

Transcripción

El proceso de notación musical de una obra completa, a partir de un ejercicio completamente auditivo, genera un alto nivel de acercamiento a la canción.

Entender los elementos presentes en una composición desde una perspectiva global, favorece la comprensión del rol de cada instrumento y la manera en que se articula con la obra de manera integral.

Aplicación en la producción

El análisis de referentes aporta recursos que definen el abordaje de las tres etapas de una producción. Aplicar un análisis de deconstructivo aporta elementos a cada sección.

Diseño (pre): metodologías de difusión aplicadas y su relación con contexto - situación comercial de los géneros involucrados en la composición -

Grabación (producción): espacios recursos, técnicas utilizadas y su relación con el productor, ingeniero o músculo financiero.

Edición (Post): géneros en los que los ingenieros se especializan y la manera en que su trabajo influyó en el resultado final.

Paso a paso del proceso creativo

Aplicando las herramientas y recursos desarrollados

Herramientas implementadas

A continuación se presentará el paso a paso de la exploración musical desde un software de producción musical. Las etapas con recursos digitales, musicales visuales. esto con la finalidad de facilitar el acercamiento a la metodología presentada.

La metodología desarrollada está pensada para un proceso creativo que involucre la mixtura de géneros sin embargo, es posible aplicarlo en producciones que no aborden una combinación de géneros.

Mixtura

Se le llamará mixtura a la propuesta que combine los géneros involucrados en el proceso creativo. Se recomienda realizar el proceso diseãndo el coro de la canción, o la sección con mayor movimiento.

Realizar la exploración a través de la sección de la canción que proponga el clímax, permitirá involucrar la mayor cantidad de elementos característicos de la propuesta.

Para mantener un orden en la sesión, se recomienda llamar mixtura a la base rítmica de la creación y mantener el nombre de los instrumentos que se le agreguen.

Base rítmica

Se recomienda iniciar desde la sección percutiva de la canción, Definiendo el tempo, la instrumentación y los patrones utilizados.

- Se inicia con una creación de bases rítmicas sin modificaciones, para tener un acercamiento hacia los géneros; bases características de los géneros involucrados.
- La base rítmica diseñada definirá las acentuaciones a través de una clave; una vez se combinen los patrones de los géneros, obteniendo la mixtura, se debe crear una clave.
- Se deben diseñar patrones simplificados a partir de la mixtura inicial; se mantendrán los elementos característicos, a la vez que se logran secciones con menor movimiento rítmico.

Bajo

Debido a la cercanía y el complemento entre la sección rítmica y el bajo, es la siguiente sección que se incluye.

- El enfoque fundamental es la función rítmica del instrumento, se escoge un acorde pedal, omitiendo el proceso de realizar una progresión armónica.
- Se interpretan patrones característicos del bajo en los géneros escogidos sobre la base rítmica de la mixtura.
- Una vez diseñados, se realiza una propuesta interpretativa para el instrumento que combine elementos de ambos patrones, desde el criterio estético del autor.

Sección armónica

La sección armónica involucra los instrumentos que desarrollen dicho rol en la producción, bien sean teclados, cuerdas, o ensambles vocales.

- Por la importancia de la coherencia rítmica de cada sección, se utiliza una nota pedal.
- Se repite el método; interpretar patrones característicos de los géneros involucrados. En el caso de la sección armónica, es necesario definir la disposición tentativa de los acordes utilizados (voces).
- Una vez diseñados, se realiza una propuesta interpretativa para el instrumento que combine elementos de ambos patrones, desde el criterio estético del autor.
- La progresión, último paso en el diseño de la sección, debe tener una relación con los géneros escogidos. Es posible basarse en un estilo extra, que articule los géneros con el diseño de la canción.

Sección melódica

La sección melódica, instrumental, debe contener un motivo que facilite la articulación de los géneros implementados. Dicha articulación se puede buscar desde la línea melódica o el instrumento escogido.

Para este proceso se recomienda una vivencia instrumental dentro de la pista desarrollada; se propone diseñar motivos melódicos por parte del autor, con intervalos característicos de los géneros elegidos; improvisación.

En la selección del instrumento, se busca agregar una textura que, a la vez que se articula con la base instrumental, evoca elementos de géneros combinados.

Procesos de edición

Los procesos de postproducción, edición, grabación, mezcla y masterización, deben realizarse bajo la tutela del productor o autor de la mixtura; la intención es potenciar la sonoridad diseñada, aplicando recursos digitales.

Las referencias escogidas en el diseño de la producción son un punto de partida para el encargado de los procesos. Sin embargo, la sonoridad final depende del concepto estético del productor o autor.