

 Institución Universitaria	TRABAJO DE GRADO - FAH
--	------------------------

El Código Esencial:
Transformación de las raíces musicales colombianas

Lucas Ocampo Roldán
Juan Esteban Potes Flórez

Trabajo de grado presentado como requisito parcial para optar al título de:
Profesional en artes de la grabación y producción musical

Asesor:
Dr. Julián Guillermo Brijaldo Acosta

Instituto Tecnológico Metropolitano
Facultad de Artes y Humanidades
Medellín
2022

DEDICATORIA

Este trabajo está dedicado a nuestras familias, novias y amigos, que nos han ayudado y colaborado con las múltiples tareas que ha implicado. Además, está especialmente dirigido a todos aquellos líderes de este país que murieron por tratar de mejorarlo.

AGRADECIMIENTOS

Principalmente, queremos agradecer al doctor Julian Brijaldo, por su constante acompañamiento más allá de lo académico y de sus obligaciones laborales; a nuestras familias, por la paciencia y apoyo moral constante, ante los retos propuestos en este trabajo; y a nuestras novias, por ser el pilar de nuestra cordura en tantos momentos en que el trabajo parecía interminable. También queremos agradecer a Joaquín Velásquez, Manuel Domínguez, Dyam Eduardo Palacios, Fabiana Apolonio y Elisabet Fonnegra, por darle vida a este proyecto mediante sus voces. De la misma forma, le agradecemos a Jose Manuel Muñoz y a Emanuel Ocampo, por ayudarnos en la creación y grabación de guitarras de la canción *Carmentea*; y, en especial, a Carlos Andrés Escobar, por su ayuda en la creación de la letra de la canción *Lamento Patriota*.

Finalmente, le agradecemos profundamente a Tysuamox Arias, por ayudarnos en el proceso de masterización.

RESUMEN

Las fusiones entre géneros musicales han venido incrementándose desde la década de los ochenta. Particularmente, las que combinan elementos del folklore de cada país y rasgos de géneros populares y comerciales en tendencia. En el caso del rock, bandas como Queen y Alan Parsons Project fueron pioneras en combinar la orquesta sinfónica con el formato del rock. Así mismo, en el caso de las músicas colombianas, Carlos Vives y Juanes ejemplifican a quienes decidieron tomar ritmos y armonías características de tradiciones musicales autóctonas y juntarlas con elementos del rock y el pop.

El código esencial es un proyecto de investigación que gira en torno a la creación de una obra tipo concierto, la cual fusiona el género metal con músicas tradicionales y populares de las regiones naturales colombianas. El proyecto consta de seis arreglos de canciones emblemáticas, una de cada región, dos arreglos de canciones patrióticas colombianas de la época de la independencia, y una canción original. Esta última toma como referencia temática algunos elementos característicos de la situación social por la que ha pasado Colombia desde el siglo XIX hasta la actualidad. Además de las partituras y las versiones de audio de referencia de la obra, el proyecto se aborda desde los procesos de arreglos y composición en un informe escrito.

Palabras clave: metal colombiano, folklor colombiano, fusión metal, obra tipo concierto, historia musical colombiana

Keywords: Colombian metal, Colombian Folklor, metal fusion, concertpiece, Colombian musical history

OBJETIVOS

Objetivo general

Componer una obra tipo concierto en diversos géneros del metal, compuesto de ocho arreglos de canciones de la tradición musical colombiana y una canción inédita de nuestra autoría.

Objetivos específicos

- Recopilar información acerca de las canciones más representativas de las regiones naturales Colombianas.
- Realizar los arreglos musicales de ocho canciones tradicionales seleccionadas de cada región geográfica colombiana a diversos géneros del metal.
- Componer una canción inédita que relate sucesos históricos relevantes de Colombia, utilizando como base la fusión de músicas tradicionales y diversos géneros del metal.
- Aplicar los conocimientos adquiridos durante la carrera para la creación compositiva y lógica de una obra tipo concierto.

TABLA DE CONTENIDOS

DEDICATORIA	2
AGRADECIMIENTOS	3
RESUMEN	4
OBJETIVOS	5
Objetivo general	5
Objetivos específicos	5
INTRODUCCIÓN	8
PLANTEAMIENTO DEL PROYECTO	9
ESTADO DEL ARTE	11
Trabajos académicos	11
Trabajos no académicos	13
Producciones musicales	14
MARCO TEÓRICO METODOLÓGICO	16
Estructura formal de <i>El código esencial</i>	18
Introducción: La libertadora	20
Segunda Canción - Caderona	22
Tercera Canción - Soy colombiano	28
Cuarta Canción - Curupira rü puchuita arü wiyae	32
Quinta Canción - Carmentea	38
Sexta Canción – Sin Medir Distancias	41
Séptima Canción - Lamento Patriota	44
Octava Canción - Lucelia	50
Outro - La vencedora	52
STAGE PLOT	55
CONCLUSIONES	56
BIBLIOGRAFÍA	58

LISTA DE TABLAS

Tabla 1. Primer listado de canciones por región	17
Tabla 2. Canciones seleccionadas por región	18
Tabla 3. Forma la libertadora	21
Tabla 4. Forma de <i>Caderona</i>	24
Tabla 5. Secciones formales de Soy colombiano	30
Tabla 6. forma de Curupira	34
Tabla 7. Estructura de Carmentea	39
Tabla 8. forma de Sin medir distancias	43
Tabla 9: forma de Lamento Patriota	46
Tabla 10. Forma de <i>Lucelia</i>	51
Tabla 11. forma de la vencedora	54

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Orden de las canciones, duraciones y tonalidades	23
Figura 2. Material melódico flauta	24
Figura 3. Gesto rítmico 1 La libertadora	
Figura 4. Gesto rítmico 2 La libertadora	25
Figura 5. Contramelodia arpa	25
Figura 6. Material melódico 2 clavicordio La libertadora	26
Figura 7. Patrón rítmico batería 13/8 Caderona	28
Figura 8a. Versión cerrada de la armonía en teclado	29
Figura 8b. Versión el soli con drops 2 y 4 en cuerdas	29
Figura 9. Patrón rítmico de Caderona.	30
Figura 10a. Puente saxofón canción original Caderona	31
Figura 10b. Puente batería arreglo El código esencial	31
Figura 11a. Puente trompeta canción original Caderona	31
Figura 11b. Puente guitarra arreglo El código esencial	31
Figura 12. Melodía de la voz principal Caderona	32
Figura 13. Coro Caderona	32
Figura 14a. Melodía principal de soy colombiano	34
Figura 14b. Cambio de la melodía en el compás 11	34
Figura 14c. Cambio de la melodía en el compás 47	34
Figura 14d. Cambio de la melodía en el compás 82	35
Figura 14e. Cambio de la melodía en el compás 55	35
Figura 15. Cambio de métrica y rearmonización de la sección	36
Figura 16. Material melódico principal M1 de Curupira	38
Figura 17. Material motivico desarrollado de Curupira.	38
Figura 18. Acordes con 9na añadida en disposición por quintas	39
Figura 19. Material melódico M2 de Curupira	39
Figura 20. Agrupación del 9/8	40
Figura 21. Arpeggio principal M2 de Curupira	40
Figura 22. Groove batería con doble pedal.	41
Figura 23. Solo de guitarra de Curupira.	41

Figura 24a. Interludio original de Carmentea	43
Figura 24b. Interludio de El código esencial	44
Figura 25. Solo de guitarra de Carmentea	44
Figura 26. Re-orquestación rítmica en bajo y batería de Carmentea	45
Figura 27. Elementos del cuatro llanero en guitarras de Carmentea.	45
Figura 28. Melodía vocal principal de Carmentea	45
Figura 29a. Introducción original de Sin medir distancias	46
Figura 29b. Improvisación piano de Sin medir distancias.	47
Figura 30. Parte B sin medir distancias	48
Figura 31. Riff principal de guitarras Lamento Patriota.	50
Figura 32. Doblamiento de cuerdas de Lamento Patriota.	50
Figura 33. Tutti de guitarras bajo y órgano.	51
Figura 34. Patrón rítmico batería de Lamento Patriota.	52
Figura 35. Uso de síncopas y figuras ambiguas.	53
Figura 36. Outro Lucelia	54
Figura 37a. Voz principal Lucelia	55
Figura 37b. Guturales Lucelia	55
Figura 37c. Coros Lucelia	55
Figura 38. Material melódico 1 Lucelia	56
Figura 39. Gesto rítmico 1 Lucelia	
Figura 39. Gesto rítmico 2 Lucelia	57
Figura 40. M2 hecho por la guitarra eléctrica Lucelia.	57
Figura 41. Stage plot El código esencial	58

INTRODUCCIÓN

En el mundo de la música popular, en las últimas décadas, no es extraño encontrar versiones estilizadas de canciones propias del folclore, traídos a estilos más contemporáneos, ejemplos de estos son las fusiones de la música tradicional celta y el metal –como Eluveite– y la música del pacífico colombiano y los géneros urbanos *mainstream* –como Alexis Play. Este ejercicio ha sido motivado por el latente deseo de renovar las tradiciones con conceptos contemporáneos, que permitan el acercamiento de las nuevas generaciones a sus raíces musicales.

Partiendo de ahí, desde este proyecto de investigación creativa se hace un estudio de elementos típicos de los géneros nacionales y diferentes vertientes del metal y desemboca en una obra, llamada *El código esencial* que consta de ocho arreglos de canciones tradicionales representativas de las diferentes regiones de Colombia incorporando elementos del género metal, y una composición inédita que evoca la problemática social colombiana. *El código esencial* recopila elementos de la historia sociocultural del país, utilizando, no solo elementos armónicos y rítmicos característicos, sino también elementos de música programática, que permiten expresar esta narrativa; puntualmente, el proyecto fusiona elementos del *heavy*, *speed*, *progressive* y *symphonic metal*, con sonoridades de las regiones Caribe, Andina, Pacífica, Insular, Amazonas y Orinoquía; a su vez, el formato del ensamble está conformado por voz lírica masculina, dos voces guturales, dos guitarras eléctricas, teclados, bajo eléctrico, batería, flauta y orquesta de cuerdas.

PLANTEAMIENTO DEL PROYECTO

Desde finales de los setenta y comienzos de los ochenta, un gran número de agrupaciones de rock han venido incorporando a su música herramientas de los géneros clásicos y las músicas folclóricas. En el lado clásico, por ejemplo, Queen y Alan Parsons Project han incorporado a su formato de rock, instrumentos de carácter clásico, como lo son orquesta de cuerdas, instrumentos de viento y percusión sinfónica, formando de esta manera el rock sinfónico. Del lado del folclor, artistas como Carlos Vives y Juanes han tomado los géneros y ritmos tradicionales y le han incorporado elementos de músicas populares como el rock y el pop, como lo son las guitarras eléctricas, baterías, sintetizadores, transformando de esta forma una nueva carta de géneros en el territorio colombiano.

A principios de los años noventa, el género metal comienza a utilizar de la misma manera, el apoyo que utilizó el rock en las dos décadas anteriores. Es así, que bandas como Guns And Roses, Dream Theater y Porcupine Tree, comienzan a utilizar fragmentos de una orquesta sinfónica combinada con el metal para así potenciar el subgénero del heavy metal. Sin embargo, la incursión en el potencial de los géneros folclóricos no se había dado de manera visible en nuestro país, pero ha cambiado a lo largo de las últimas décadas.

El Código Esencial es un proyecto de investigación-creación, enfocado en la parte compositiva que busca suplir la ausencia de trabajos fonográficos donde se realicen fusiones rítmicas entre el subgénero del heavy metal y, particularmente, ritmos autóctonos colombianos. El proyecto contribuye al cuerpo de la discografía metal, haciendo un recorrido musical por las regiones naturales de Colombia: Caribe, Pacífica, Amazónica, Insular, Andina y Llanera.

Uno de los mayores retos que esto implicó para nosotros, fue el de entender cómo funcionan las armonías, melodías y acompañamientos rítmicos de algunos de los géneros más representativos de cada una de estas regiones. Aunque la gran mayoría tiene una composición sencilla, cada uno tiene detalles característicos y complejidades que son necesarias explorar con detenimiento. El joropo y el bambuco, por ejemplo, son de mucha riqueza armónica, rítmica y melódica; y requieren, en muchos casos, un virtuosismo marcado por los intérpretes.

Debido a que Colombia es un país con mucha diversidad étnica y cultural, decidimos limitar aquellas manifestaciones a las que son más conocidas –al canon de cada una de las regiones–, para a partir de allí, poder construir una narrativa coherente. El núcleo musical de cada región es distinto, y está determinado por elementos culturales. Hay incluso diferencias idiomáticas, ya que a pesar de que en la gran mayoría del territorio se habla español, en regiones como la isla de San Andrés y el Amazonas la primera lengua no es esta.

ESTADO DEL ARTE

El concepto de fusión, se explora en fuentes académicas y no académicas, que abordan la temática desde las músicas folclóricas y los arreglos. Los referentes en los que se soporta *El Código Esencial* incluyen trabajos académicos, como trabajos de grado, textos teóricos, artículos y cartillas de enseñanza musical; tutoriales y cursos no académicos de amplio reconocimiento, como Adam Neely's Channel, 12tone, Sideway y Jaime Altozano; y producciones musicales, disponibles en plataformas de *streaming*, como YouTube y Spotify, y en copias físicas.

Trabajos académicos

Abordando el tema de de manera tradicional, sin salirse de la esfera de las músicas folclóricas y populares, Carolina Monroy Gómez (2019), en su proyecto de investigación *Bambuco y galopa: exploración, fusión y adaptación de géneros pertenecientes a las músicas latinoamericanas*, explora la combinación de dos géneros tradicionales latinoamericanos, el bambuco (género tradicional de la región andina colombiana) y la galopa (género tradicional paraguayo). El trabajo de Monroy Gómez permite explorar, no sólo cómo combinar dos géneros, sino cómo desarrollar el proceso metodológicamente, como lo hace por ejemplo con la canción *Fantasia en 6/8* de José Revelo Burbano, en donde toma la línea del bajo eléctrico, que tradicionalmente en el bambuco cumple la función de acompañante armónico y rítmico, y comienza a darle un papel más melódico, utilizando aproximaciones cromáticas o diatónicas, contra melodías y apoyos a la misma melodía (algo utilizado usualmente en la galopa paraguaya). Esto se da conservando la guitarra con el mismo patrón rítmico que utiliza en el bambuco colombiano, destacando en el piano la inclusión de un silencio en la primera corchea y una

síncopa entre la tercera y cuarta corchea. Finalmente el ritmo llevado por la percusión (bombo, redoblante y platillos) son los patrones rítmicos tradicionales de la galopa.

Con relación a la importancia del metal en latinoamérica, en *Decolonial Reflections in Latin American Metal Music* de Nelson Varas-Díaz y Eric Morales (2019) se hace hincapié en la importancia del metal en los procesos de identidad latinoamericana, a través de la inclusión de elementos tradicionales indígenas y de músicas autóctonas, como por ejemplo la banda Panameña “Spirit of the deep waters” en donde utilizan de manera recurrente instrumentos tradicionales como lo es el palo de agua, el cajón peruano y demás instrumentos para de esta form enriquecer la organología de la agrupación, así como ellos, han habido múltiples bandas que han logrado exaltar la cultura tradicional precolombina propia de sus diferentes países mediante la música metal fusionada con diferentes géneros tradicionales, y letras que reflejan elementos sociales en forma de protesta.

En contraste, pueden revisarse *Distintos tipos de contacto entre Jazz y Flamenco: De la apropiación cultural a la fusión de géneros*, de Juan Zagalaz y Ana María Díaz Olaya (2012) , y el debate académico, *Diálogos entre Heavy Metal y Folklore: una introducción al debate con foco en la construcción de lo indígena* de L. Kropff (2020). En el primero, los autores se acercan a ver como interpretativamente dos géneros pueden llegar a no funcionar en su totalidad, pues la manera en cómo los músicos de jazz leen e interpretan los motivos melódicos y rítmicos es muy distinta a cómo lo hacen los músicos del flamenco. Por ende, se recomienda utilizar a la hora de grabar o interpretar en vivo con músicos enfocados en un solo género. Sin embargo, aunque puede ser difícil la elección de intérpretes. De manera similar, el debate académico de L. Kropff

se centra en la historia de los indígenas Mapuche, tribu que ha sido marginada socialmente desde hace varias generaciones y diversos eventos realizados en conjunto con varias agrupaciones de heavy metal, punk y música tradicional Mapuche. De estas colaboraciones nace el género *mapu-heavy*. Un ejemplo de este es la canción de los hermanos Berbel *Amutuy*¹. Esta busca dar un mensaje de protesta e inconformismo con el gobierno Argentino por la imposición de sus leyes y normas, que no respetan sus tradiciones. La letra se fusiona con una melodía folklórica, de la que parte la estructura de la canción, y a esta se suman instrumentos típicos del rock (piano, guitarras, bajo, batería)².

Trabajos no académicos

El video del bajista neoyorquino Adam Neely, titulado en YouTube “harmonizing sax soli - Block voicing” (2015)³, explica de manera concisa y rápida algunas de las técnicas básicas para realizar un *soli*. Por ejemplo, construir los acordes teniendo en cuenta las relaciones entre la nota de inicio y la nota de destino, para mantener de igual manera la dinámica de tensión y resolución. Además, su video ensayo, titulado “how to play music in 9/8” (2019)⁴ en YouTube, explica cómo una misma métrica puede sentirse de manera isocrónica y no isocrónica; y como la herencia de músicas tradicionales balcánicas permite el uso de pulsos largos y cortos, que dan como resultado nuevos ritmos que pueden ser útiles a la hora de buscar nuevos horizontes en la composición.

Otros capítulos de videotutoriales relevantes en cuanto al tratamiento de la métrica son “Puzles Rítmicos: de Final Fantasy a Pink Floyd” (2018)⁵, de Jaime Altozano, y “That intro from

¹ Disponible en: *Amutuy* en: https://www.youtube.com/watch?v=_y4IVAp60UU

² Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=_h_qBJnRhGo

³ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=woXce3P8swM>

⁴ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=oGN4juGO-0A&t=150s>

⁵ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ImzvvrFgz4>

'The Art of Dying' by GOJIRA” (2021)⁶, de Yogeb Gabay. En el primero, el autor habla sobre cómo dentro de una métrica de 4/4 se puede crear ilusiones rítmicas con patrones interesantes en los cuales las combinaciones de diferentes ritmos parecen sonar en métricas totalmente diferentes.

En el segundo, se analiza el desplazamiento de acentos sobre un compás de 4/4 con patrones que se repiten.

Producciones musicales

The Classical Conspiracy, de *Epica* (2008)⁷ es un álbum en vivo, que propone la combinación de música clásica con metal, aprovechando los obligados y ostinatos de los instrumentos clásicos y adaptándolos a los instrumentos metal como por ejemplo *The imperial march*⁸ de John Williams en donde su motivo principal es realizado por los violines y *Epica* transfiere el motivo a las guitarras.

La agrupación norteamericana *Dream Theater*, con su canción *Metropolis, Part 1: “The Miracle and the Sleeper”*⁹ (1992), muestra por medio de esta canción una forma de como crear solis en métricas irregulares y su referencia de complemento es la canción *In the Name of God*¹⁰ (2003) en la cual la banda utiliza el mismo recurso de las métricas irregulares pero combinándola con patrones rítmicos latinos como lo es la salsa.

⁶ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=JLYeGJzJMdU>

⁷ *The classical conspiracy* está disponible en el siguiente link:

https://www.youtube.com/watch?v=RwoTds_wGkl&list=PL0H-wjUsjggHSK0m6X_x9IJH3Aa_irKfe

⁸ *The imperial march* está disponible en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=IZvtFf0t9KA>

⁹ *Metropolis part 1* está disponible en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=IqqRx77T4Vo>

¹⁰ Ver *In the Name of God* en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=MSI3KSo9DjM>

Avenged Sevenfold, banda norteamericana exploró la adaptación de la canción popular mexicana *Malagueña Salerosa* (2017)¹¹ a heavy metal, destacando de esta el uso de instrumentos nativos de la región y manteniéndolos en su adaptación a un nuevo género musical, en este caso, el uso de guitarra acústica y trompetas.

Una referencia nacional es *La cachucha Bacana* de Carlos Vives (1995)¹². Este es uno de los primeros indicios del cantautor en el uso del tropi-pop, el cual utiliza el amalgamiento entre géneros tropicales de Colombia con gestos del pop y rock *mainstream*, dando como ejemplo que no solamente se puede enfocar en la combinación de dos géneros musicales, sino que se pueden añadir muchos más siempre y cuando sea de una manera coherente.

Los trabajos fonográficos locales (Medellín-Antioquia) no se quedan atrás. La banda *Kuza Xué*, con su canción *He vuelto a nacer*¹³ (2012), fusiona el género del heavy metal con armonías y ritmos tradicionales colombianos, usando, en especial, los géneros del bambuco y la cumbia.

¹¹ Ver *Malagueña Salerosa* en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=IJB7iHgXtk>

¹² Ver *La cachuca bacana* en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=xt4zcRbHKFs>

¹³ *He vuelto a nacer* está disponible en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=aRgWi62nfEM>

MARCO TEÓRICO METODOLÓGICO

El proceso de creación de la obra inició con la concepción de tres aspectos principales: la inclusión de arreglos de canciones típicas de las regiones naturales colombianas, en el contexto de la segunda mitad del siglo XX; la inclusión de arreglos de canciones de la época de la independencia, para enmarcar históricamente ese “código esencial colombiano” que queríamos explorar en el proyecto; y la composición de una canción original, que tuviera como temática principal la inconformidad social que se ha vivido en el país a lo largo de su historia y que conmemora a los caídos luchando por los derechos ciudadanos.

Inicialmente, se hizo un listado que incluía piezas con las que ya estábamos familiarizados por nuestra formación. Esta contenía cinco ejemplares de la región Andina, de donde somos; cuatro de las regiones Pacífica y Llanera; tres de la región Caribe; y dos de las regiones Amazónica e Insular, culturas con las que habíamos tenido menor acercamiento (Tabla 1)

Tabla 1. Primer listado de canciones por región

Caribe	Andina	Pacifico	Llanera	Insular	Amazonas
Sin medir distancias	La gata Golosa	Mi buenaventura	Carmentea	Inside	Curupira
Fiesta de negritos	Sanjuanero	Caderona	Predestinación	Lucelia	La guaneña.
Tolú	Soy Colombiano	La vamo' a tumbar	como no voy a decir		
	La cucharita	El currulao me llama	Egoísmo		
	Pueblito viejo				

Esta lista se fue depurando debido al estudio preliminar que hicimos de cada canción para definir su potencial en el metal. Al final, se seleccionaron seis obras, una por región (Tabla 2)

Tabla 2. Canciones seleccionadas por región

Caribe	Andina	Pacífico	Llanera	Insular	Amazonas
Sin medir distancia	Soy colombiano	Caderona	Carmenita	Lucelia	Curupira

Al mismo tiempo, se inició el proceso de búsqueda y selección de canciones independentistas y se decidió seleccionar dos de ellas por su relevancia histórica: *La libertadora*, y *La vencedora*, ambas de autor anónimo. *La libertadora* es una contradanza –uno de los estilos más reconocidos de la época neogranadina– que era considerada la obra favorita de Simón Bolívar, primer presidente de la república de la Gran Colombia, y se convirtió en el primer himno de esta nación (Biblioteca Luis Ángel Arango, ed 2005 - Escobar, 1985 - Finol, 2020). De la misma manera, *La vencedora* es una contradanza y se creó para acompañar y motivar a las tropas libertadoras para la batalla del puente de Boyacá el 7 de agosto de 1819 (Ospina, 2014).

Posteriormente, a lo largo del proceso de arreglos de las ocho canciones ya mencionadas, se compuso la canción *Lamento patriota*. Esta decisión se tomó para alimentar el proceso compositivo de todas las técnicas que fuéramos implementando en el resto del proyecto.

Estructura formal de *El código esencial*

Usualmente, en la estructura armónica de una obra clásica comienza en la tonalidad deseada por el compositor y va al quinto grado de la tonalidad; es decir, a la dominante. De manera análoga, usualmente, para retornar a la tonalidad, cerca del final, se hace un énfasis a la tonalidad del cuarto grado; es decir, a la subdominante. En el caso de *El código esencial*, decidimos romper con esta naturalidad estructural y comenzar saliendo por el cuarto grado de la tonalidad y volviendo a ella por el quinto.

Después de iniciar presentando la tonalidad principal, Sol menor, en un arreglo de *La libertadora*, tomamos como eje focal la segunda canción de la obra, *Caderona*, iniciándola en la tonalidad original y modulando, hacia el final de la obra, hacia el cuarto grado; Do menor. Esta se convierte en la tonalidad de la tercera canción de la obra, *Soy colombiano*.

Posteriormente, en las canciones cuatro y cinco, *Curupira rii puchuita arii wiyae* (a partir de aquí *Curupira*) y *Carmentea*, exploramos la mediante cromática de Do menor. Es decir, Mi menor.

Continuando, y enfatizando nuevamente las relaciones con el eje focal, exploramos la relativa mayor de Do menor, Mi bemol mayor, en nuestra sexta canción, *Sin medir distancias*. Desde allí, se da un salto a la relativa de la paralela de Do menor, La menor, tonalidad de nuestra canción original, *Lamento patriota*. El silencio entre estas dos canciones, sexta y séptima respectivamente, es el punto de quiebre más importante de la obra. Este se construyó como tal ubicando la única balada de la obra –*Sin medir distancias*– en la sección áurea y generando una relación de tritono al pasar de esta a *Lamento patriota*.

Además de tejer la relación entre Do menor y La menor en *Lamento patriota*, también se debe de tener en cuenta que esta última tonalidad es el segundo grado de la paralela de Sol menor; sol mayor. Esta canción marca el inicio del retorno a la tonalidad original y está en el quinto grado de la penúltima canción, *Lucelia*, cuya tonalidad es Re mayor. .

El código esencial finaliza en la tonalidad original, con *La vencedora*. Es relevante señalar que las tres últimas canciones, reflejan una cadencia II-V-I, hablando de una manera macro armónica. A continuación, se muestra una ilustración donde vemos el orden de las canciones con sus respectivas duraciones, tonalidades y armaduras, para mayor entendimiento (ver *Figura 1*).



Figura 1. Orden de las canciones, duraciones y tonalidades

A continuación, se evidencian los referentes utilizados, analizados y como se utiliza este para su debida transformación en metal.

Introducción: La libertadora¹⁴

Tomando como base la información dada anteriormente, decidimos comenzar *El Código Esencial* con un arreglo del primer himno de Colombia, *La libertadora*, esta tiene la función de evocar la época de independencia de la Nueva Granada (1819). Nuestro arreglo tiene una forma ABA y, además de articularse por el uso de materiales temáticos, cada parte contrasta orquestalmente (ver *Tabla 3*).

Tabla 3. Forma la libertadora

A (cc. 1- 31)	B (cc. 31- 47)	A' (cc. 47 - 79)
Flautas, cuerdas y percusión	Entrada del clave	Entrada de la banda metal (posteriormente añadiendo flautas, cuerdas y sintetizadores)

Tiene un carácter marcial, que evoca el contexto político en el que la obra fue compuesta, y desarrolla elementos como el ritmo de marcha y los adornos barrocos. Los materiales principales son el tema original, M1, presentado de manera literal (ver *Figura 2*), y dos gestos rítmicos, G1 y G2, que se presentan al inicio y en la mitad de la parte A en la batería (ver *Figura 3 y 4*).



Figura 2. Material melódico flauta

¹⁴ Ver arreglo original de *La libertadora* en: <https://www.youtube.com/watch?v=-NW1c75NjqE>
 El arreglo de *La Libertadora* está disponible en el siguiente enlace:
<https://drive.google.com/drive/folders/1klgqm52rvIVlghLmG9dLyOGfOizCl5iL?usp=sharing>



Figura 3. Gesto rítmico 1 *La libertadora*



Figura 4. Gesto rítmico 2 *La libertadora*

G1 se desarrolla a lo largo del arreglo, presentándose, por ejemplo, en la sección de las cuerdas frotadas en los cc. 1-31 y en los cc. 55-62 en las guitarras rítmicas con una ligera variación.

M1 se presenta por primera vez en la flauta y el piccolo, en los cc. 6-14, junto con el redoblante y el bombo. Esta combinación instrumental pretende imitar el sonido de banda de guerra, para evocar, de manera precisa, el contexto de las batallas de independencia. Posteriormente, se presenta en las cuerdas (cc. 15-31). Esta vez, acompañado de una contramelodía tocada en el arpa (Ver Figura 5).

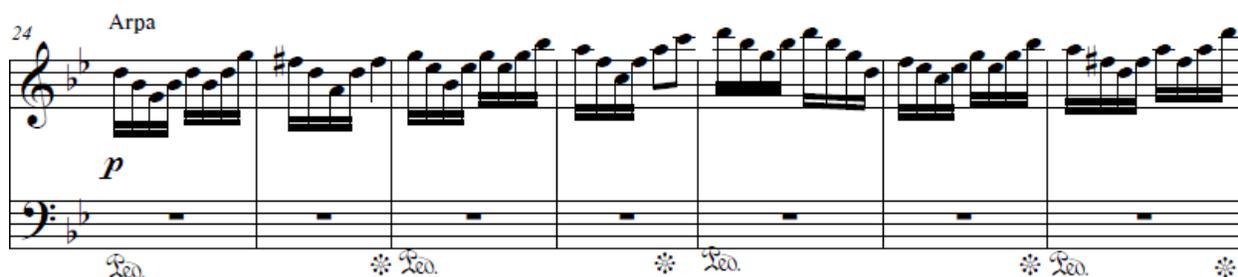


Figura 5. Contramelodia arpa

En la parte B (cc. 31) donde aparece el material melódico contrastante, M2 (ver Figura 6) también aparece un acompañamiento en un color distinto, el de las cuerdas en pizzicato. Devolviéndole el aire de danza de la época del barroco latinoamericano.



Figura 6. Material melódico 2 clavicordio *La libertadora*

Ya cuando se retoma la parte A' (cc. 47), tenemos una recapitulación del tema principal, donde aparecen por primera vez la guitarra eléctrica, el bajo y la batería. Posteriormente, reaparece la flauta, el piccolo y las cuerdas en arco. Además, el sintetizador hace su primera aparición. Todo esto realizando repeticiones de M1 en las que aparecen subsecuentemente más elementos, haciendo la orquestación más densa y el arreglo más enérgico hasta llegar al clímax, donde acaba la obra.

Segunda Canción - Caderona¹⁵

El segundo arreglo de *El Código esencial es Caderona*, un currulao de la Región Pacífica. Este género proviene de los ritmos bifurcados catalogados como “landos, vacunaos o danzas de vientre”. Su origen es netamente africano y era bailado por esclavos (en especial los esclavos dedicados a la minería) en sus fiestas, a escondidas de sus amos (Cielo, 1998, PP.77-78).

¹⁵ Ver arreglo de *Caderona* de Grupo bahía en: <https://www.youtube.com/watch?v=XF8qwMeRb7w>
 El arreglo de *Caderona* está disponible en el siguiente enlace:
<https://drive.google.com/drive/folders/1k1gqm52rvIVlghLmG9dLyOGfOizCl5iL?usp=sharing>

Caderona, que originalmente es de autor desconocido, ha sido versionada por muchos artistas de distintos géneros. Sin embargo, decidimos tomar como referencia el arreglo realizado por el Grupo Bahía, debido a que nos pareció interesante la instrumentación utilizada; el género en el que se hizo su versión, que es el currulao nativo del pacífico colombiano; y, por último, sus cortes y obligados, que son elementos recontextualizables al metal.

La forma de este arreglo se realizó de la siguiente forma (Ver *Tabla 4*):

Tabla 4. Forma de Caderona

A (cc. 1-16)	B (cc.16-40)	C (cc. 40-50)	D (cc. 50-72)	B (cc.72-96)	C (cc. 97-104)	E (cc. 104-112)	D' (cc.113-143)
Introducción	Estrofa	Puente	Solo de guitarra	Estrofa	Puente	Cambio de métrica a 13/8 y un soli de cuerdas y batería	Solo de teclado

En este aspecto, se realizaron modificaciones con respecto a la versión de referencia. Por ejemplo, se omitió la segunda sección de la introducción¹⁶ y se añadió una sección en una métrica irregular, 13/8 (cc. 104-112).

Adicionalmente, se añadieron dos secciones instrumentales, el Solo de guitarra (cc, 50-72) y el Solo de sintetizador (cc. 113-143), de manera que pudiera acentuarse el carácter metal del arreglo. También, se agregó una sección en 13/8 (B: cc. 104-112), inspirada en secciones similares utilizadas por la banda *Dream Theater*, en canciones como “Metropolis Part I: The

¹⁶ Ver en la versión de Grupo Bahía del 0:19 al 0:27 de la versión original.

Miracle and the Sleeper”¹⁷ y “In the Name of God”¹⁸. Elegimos esta métrica para realizar un contraste entre los ritmos regulares preponderantes en las músicas colombianas, y las métricas irregulares del metal contemporáneo (ver *Figura 7*).



Figura 7. Patrón rítmico batería 13/8 Caderona

Esta sección incluye, además, el uso de técnicas de arreglo de tipo armónico-melódico. Particularmente, construimos un *solí* de la sección de cuerdas (exceptuando el contrabajo) y batería, en el que se hace uso del Drop 2 and 4. Esta técnica se explora de manera detallada en el capítulo 3 “*Basic Voicings Five-Part Soli Voicings*” de *Modern Jazz Voicings* (Pease, et al, 2001, pp.) y el video ensayo *Harmonizing Sax Soli - Block voicing* (Neely, 2016) y, en nuestro arreglo, consistió en distribuir una armonización cerrada lo largo del registro de la orquesta de cuerdas (ver *Figura 8a* y *8b*).

¹⁷ Ver Metropolis part 1 del 4:19 al 4:42 del siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=IqqRx77T4Vo>

¹⁸ Ver In the Name of God del 9:22 al 9:38 del siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=MSI3KSo9DjM>



Figura 8a. Versión cerrada de la armonía en teclado



Figura 8b. Versión el soli con drops 2 y 4 en cuerdas

Otro aspecto a resaltar del arreglo, es la modulación de Sol menor a Do menor en el compás 113, al retomar la métrica de 6/8, después de la parte B. Este recurso se usó pensando en que Do menor es la tonalidad de la tercera canción de El código esencial.

A nivel de orquestación, el primer elemento a resaltar del arreglo es la reducción y transformación de la percusión tradicional del currulao. Los cununos macho y hembra, el guasá y los bombos arrullador y golpeador se transfirieron a la batería. Este patrón (G1) se mantiene a lo largo de toda la pieza (ver *Figura 9*).



Figura 9. Patrón rítmico de Caderona.

El patrón del bombo arrullador se puso en el tom de piso y el bombo golpeador en el *kick drum*. Además, el guasá se transfirió al *hi-hat* y el patrón rítmico de los cununos al tom 1 y el redoblante. Toda esta conversión se referenció en el videolibro *Batería colombiana-Colombian Drumming* (Aguilar, 2015). Añadimos variaciones estilísticas que permiten acoplar mejor este ritmo a lo requerido al lenguaje metal.

Un segundo elemento orquestal a resaltar es la transferencia de motivos melódicos. Esto se da en el Puente 1 (cc. 40-50), donde se transfiere el ritmo del solo de saxofón de la versión original a la batería (ver *Figura 10a* y *10b*).



Figura 10a. Puente saxofón canción original *Caderona*



Figura 10b. Puente batería arreglo *El código esencial*

Además, se presenta otra transferencia, esta vez del solo de trompeta de la versión original al Puente 2 (cc. 97-104) (ver *Figura 11a y 11b*).



Figura 11a. Puente trompeta canción original *Caderona*



Figura 11b. Puente guitarra arreglo *El código esencial*

Un elemento auténtico a resaltar, que no se alteró en el arreglo, fue la melodía vocal (M1) y los respectivos coros (M2) (cc. 16-40 y 72-96), pues estos son los elementos identitarios de la pieza y sobresalen como sus *hooks* (ver *Figura 12* y *13*, respectivamente).



Figura 12. Melodía de la voz principal *Caderona*



Figura 13. Coro *Caderona*

Tercera Canción - Soy colombiano¹⁹

Continuando con este viaje musical, como tercera canción, se tiene un bambuco; género que ha sido catalogado como aire nacional que ha sido uno de los representantes musicales de Colombia en cuanto a folklore se refiere (Ochoa, 1997). *Soy colombiano*, fue compuesto por Rafael Godoy Lozano durante varios viajes entre Medellín y Caracas, debido a la nostalgia de su

¹⁹ Ver arreglo de *Soy colombiano* de Garzón y Collazos en: <https://www.youtube.com/watch?v=HcZBq9JsT1Y>
 El arreglo de *Soy colombiano* está disponible en el siguiente enlace:
<https://drive.google.com/drive/folders/1k1gqm52rvIVlghLmG9dLyOGfOizCl5iL?usp=sharing>

tierra en la capital Venezolana. La pieza no fue muy popular cuando salió al mercado y no fue sino hasta el fallecimiento del compositor que Garzón y Collazos hicieron la adaptación que hoy en día es conocida como el segundo himno de Colombia. (Rengifo, 2019).

Para este arreglo, se mantuvo la misma estructura de la canción original, la cual es ABCABCABC (ver *Tabla 5*).

Tabla 5. Secciones formales de Soy colombiano

A (cc. 1-10)	B (cc. 10-29)	C (cc. 30-36)	A (cc. 37-46)	B (cc. 46-65)	C (cc. 66-73)	A (cc. 73-81)	B (cc. 81-100)	C (cc. 101-108)
Introducción	Estrofa	Coro	Puente	Estrofa	Coro	Puente	Estrofa	Coro

Una de las decisiones que más repercusión tuvo a lo largo del arreglo fue el uso de un pedal armonizador que doblaba en la octava baja la guitarra líder cuando esta realizaba la melodía principal. Esta decisión, puramente estética, nos llevó a realizar dos cambios importantes con respecto a la canción original. El primero fueron algunas variaciones estructurales a la melodía principal de la sección B (M1) en cada inicio de frase (cc. 11,46,82) y en el c.55 (Ver *Figura 14a*, 14b, 14c, 14d y 14e).

10

G Cm G

a mi deme un a - guar - dien - te un ag - uar - dien - te de ca -

14

Cm A \flat

- ña de las ca - ñas de mis va - lles y ela - niz - de mis mon ta - ñas

Figura 14a. Melodía principal de soy colombiano

11

f a mi deme un a - guar - dien - te un ag - uar - dien - te de ca

15

- ña de las ca - ñas de mis va - lles y ela - niz - de mis monta - ñas

Figura 14b. Cambio de la melodía en el compás 11

47

a mi can - tenme un bam - bu - co des - os que lle - gan al al - ma - can -

52

tos que ya mea - rru - ya - ban cuan - do ape - nas de - cia ma - ma

Figura 14c. Cambio de la melodía en el compás 47



Figura 14d. Cambio de la melodía en el compás 82



Figura 14e. Cambio de la melodía en el compás 55

El segundo, fue la rearmonización de la sección, que se basa en la inclusión del acorde de VI como sonoridad de paso para evitar disonancias entre la nueva melodía y los acordes. Además de esto también se modificó ligeramente la estructura rítmica, alternando un compás de 5/8 para enfatizar más el acento en esta sección de la frase, y generar un momento inesperado rítmicamente para llamar la atención de quien lo escucha. (ver *Figura 15*).

Figura 15. Cambio de métrica y rearmonización de la sección

En la sección final, se realizó una modulación por tercera compartida de Do menor a Si mayor. Esto se hizo para terminar en el acorde dominante de la tonalidad de la siguiente pieza de *El código esencial*. Es decir, el acorde final de *Soy Colombiano*, Si mayor, se reinterpreta como la dominante de Mi menor, tónica de *Curupira rü puchuita arü wiyae*.

Es importante resaltar que la modulación por tercera común se da en canciones pop de los ochenta y los noventa del siglo XX, como por ejemplo *My Heart Will Go On* de James Horner

Cuarta Canción - Curupira rü puchuita arü wiyae²⁰

Nuestra cuarta canción nos remonta a la Región del Amazonas. *Curupira rü puchuita arü wiyae* es una obra indígena que hace mención a un ser sobrenatural con el mismo nombre; quien

²⁰ Ver canción original de *Curupira rü puchuita arü wiyae* en:
 El arreglo de *Curupira rü puchuita arü wiyae* está disponible en el siguiente enlace:
<https://drive.google.com/drive/folders/1k1gqm52rvIVlghLmG9dLyOGfOizCl5iL?usp=sharing>

es el guardián de los bosques amazónicos en la mitología Tupí. La canción es una alabanza a él, para salvaguardar los bosques y los animales que lo habitan (Lohse, 1988, p.513).

El elemento distintivo al abordar este proceso de arreglo, fue el hecho de que la versión de referencia es a capella. Esto, sumado que por ser una canción proveniente de una cultura indígena posee elementos que distan considerablemente de las otras canciones de referencia, nos llevó a enfatizar el contraste entre la tradición cultural indígena y las técnicas más vanguardistas del metal, que se encuentran en subgéneros como el progresivo y el *math rock*.

La estructura del arreglo es ABACD y se muestra a continuación (Tabla 6):

Tabla 6. forma de Curupira

A. (cc. 1-16)	B. (cc.17-28)	A'(cc. 29-49)	C. (cc.50-60)	D.(cc.61-86)
Introducción	Tema Contrastante	Desarrollo melódico,	Puente.	Solo de guitarra

El aspecto más relevante del arreglo es la inclusión de materiales melódicos que no están en la versión de referencia. En la sección A, se presenta el material melódico más importante (M1), que utiliza un arpeggio como su elemento distintivo y se apoya en una progresión I VI V VI V i, en Mi menor (ver Figura 16).

Dreamy ♩ = 120



Figura 16. Material melódico principal M1 de *Curupira*

Este material se desarrolla posteriormente, en la parte A' (cc. 29-49), utilizando variaciones que emplean técnicas extendidas de la guitarra como el tapping y los armónicos naturales (Figura 17).



Figura 17. Material motivico desarrollado de *Curupira*.

Encontramos los primeros elementos armónicos de vanguardia en la sección A, donde tenemos un uso esporádico de armonía agregada en la forma de acordes con 9a, con una distribución por quintas. (Figura 18).



Figura 18. Acordes con 9na añadida en disposición por quintas

En la sección B (cc. 19), se presenta un material melódico contrastante (M2). Este es más rítmico que M1 y, al mismo tiempo, explora un contexto armónico distinto (Figura. 19).



Figura 19. Material melódico M2 de *Curupira*

En este mismo motivo, M2, es donde, además, se encuentran los elementos de vanguardia más rítmicos. En especial, se resalta la introducción en de 12/8, donde la agrupación de corcheas está hecha de manera no isocrónica; siguiendo un patrón 2 + 2 + 3 + 2 + 3, inspirado en

canciones como “*Selenium Forest*” (del artista lini), y utilizando elementos de la música tradicional balcánica, explicados en el video ensayo “*How to Play Music in 9/8*” (Neely, 2019), donde se ilustra la técnica del Aksak, descrita en el libro *Problems of Ethnomusicology* (Brailoui, 1984, pp. 133) en la cual se tienen ciclos rítmicos compuestos por pulsos de diferente duración denominados cortos y largos, que se han transcrito en la notación occidental como agrupaciones de 3 y de 2, por lo general en compases de 9/8 agrupados de forma 2+2+2+3. (Figura 20).



Figura 20. Agrupación del 9/8

En este trabajo se ha decidido explorar este concepto llevándolo a un compás de mayor duración (12/8) , y subdividiendo los pulsos para generar el arpeggio (Figura 21).



Figura 21. Arpeggio principal M2 de *Curupira*

La sección C cumple la función de puente. Aquí todos los componentes armónicos, rítmicos y melódicos se simplifican; los acordes, por ejemplo, quedan reducidos a su primer y quinto grado. Esto se da con el fin de priorizar el aumento de la energía de la canción. Por primera vez, es posible escuchar las guitarras con mucha distorsión y el doble pedal en el bombo (Figura 22).



Figura 22. Groove²¹ batería con doble pedal.

Finalmente, en la Sección D, el solo de guitarra se toca sobre una progresión i viib Vib ii° V, donde se aplican los mismos elementos de armonía agregada de la sección A. Esta vez, de una manera más discreta. Además aparecen también en la melodía, técnicas previamente introducidas como el tapping, y otras nuevas como el sweep picking. (Figura 23).



Figura 23. Solo de guitarra de Curupira.

Debido a la propia naturaleza de la grabación original, es difícil conseguir documentación de manera remota sobre las prácticas musicales indígenas; y al hecho de que estas poseen

²¹ Groove: es la sensación de impulso rítmico o “swing” creado por la interacción de la música tocada por la sección rítmica de una banda o ensamble (Batería, bajo eléctrico o contrabajo, guitarra, y teclados). El término es usado principalmente en el contexto de géneros por fuera de la música clásica occidental, como Funk, Rock, Fusión, y Soul.

métricas libres y melodías por fuera del sistema equi temperado (Brijaldo, 2018), los elementos tomados de la canción original aparecen en el arreglo mediante la técnica de *sampling*. Extractos de la grabación de la versión de referencia (Osorio, 1996). A pesar de que se buscó una tonalidad que facilitara el uso de esta técnica sin choques armónicos, se necesitaron múltiples procesos de edición para lograrlo. Estos se realizaron mediante herramientas de elastic audio y afinación digital. Además, se usaron procesos de compresión y reverberación, que permitieron que se los *samples* se integrarán en el espacio acústico con los demás elementos.

Quinta Canción - Carmentea²²

El quinto arreglo de *El código esencial* es *Carmentea*, un joropo. Este género nace de la combinación de las culturas musicales española, afroamericana, árabe e indígena, y mezcla el uso de melismas, patrones rítmicos de movimiento perpetuo en 6/8, y líneas melódicas ricas rítmicamente. *Carmentea* fue compuesta en la década de 1960 por Miguel Ángel Martín. Es una canción dedicada a su enamorada, Carmen Teresa Aguirre. Cuando esta salió al mercado, llegó a ser un éxito en ventas (en especial porque estaba en auge la llegada de la radio a las zonas alejadas de la capital del país) y, posteriormente, la adaptación de Luis Ariel Rey, de 1995, la catapultó a la fama, convirtiéndola en uno de los joropos más escuchado de la historia colombiana (Ocampo, 2018).

Abarcamos la estructura de la canción de la siguiente manera (*Tabla 7*):

²² Ver arreglo de *Carmentea* de Luis Ariel Rey en: <https://www.youtube.com/watch?v=J-QB5xN7NsA>
El arreglo de *Carmente* está disponible en el siguiente enlace:
<https://drive.google.com/drive/folders/1k1gqm52rvIVlghLmG9dLyOGfOizCl5iL?usp=sharing>

Tabla 7. Estructura de Carmentea

A (cc. 1-18)	B (cc. 19-35)	C (cc. 36-50)	D (cc. 51 - 66)	E (cc. 67 - 83)	F (cc. 84 - 98)	A' (cc. 99 - 121)	C (cc. 122 - 129)
Intro	Interludio	Puente 1	Coro	Estrofa	Puente 2	Intro	Puente 1

D (cc. 130 - 145)	E (cc. 146 - 162)	Solo guitarra (cc. 163 - 178)	A' (cc. 179 - 194)	C (cc. 195 - 209)	D (cc. 210 - 225)	E (cc. 226 - 242)	A (cc. 243 - 257)
Coro	Estrofa	desaparecen las cuerdas	Intro	Puente 1	Coro	Estrofa	Outro

Estructuralmente, hay un cambio de tempo que define la forma. En la parte A (cc. 1-18), la negra con puntillo está a 130 *BPM* y, posteriormente, al inicio de la parte B (c. 19), pasa a 152 *BPM*. Este tempo se mantiene hasta el compás 243, donde se retorna a 130 *BPM*.

Con respecto a la versión de referencia, hay 3 cambios estructurales que decidimos hacer. El primero es en la parte C (cc. 36 - 50): en el arreglo de Rey, este interludio se repite un total de 2 veces²³, mientras que nosotros decidimos presentarlo una vez, para darle espacio a la parte C (cc.36-50) (ver *Figura 24a* y *24b*).



Figura 24a. Interludio original de *Carmentea*

²³ Ver versión de Luis Ariel Rey del 0:12 al 0:16



Figura 24b. Interludio de El código esencial

Después de las partes D (cc. 51-66) y E (cc. 67-83) llega el segundo cambio estructural. En este incorporamos la parte F (cc. 84-98), retrasando así la entrada de la parte A' (cc. 99-121) y, además, sustituyendo el interludio utilizado en la versión original²⁴ por la parte C (cc, 122-129) para así volver a entrar al estribillo y a la estrofa.

Por último, en el tercero, decidimos sustituir la tercera aparición de A de la canción original²⁵. Esta se reemplazó por un solo de guitarra (cc. 163-178) (ver *Figura 25*).



Figura 25. Solo de guitarra de *Carmentea*

²⁴ Ver versión de Luis Ariel Rey del 1:03 al 1:15

²⁵ Ver versión de Luis Ariel Rey del 1:41 al 1:53

Otro aspecto a resaltar del arreglo es la reorquestación para recrear los patrones rítmicos típicos del joropo en la batería: los capachos pasan al *Hi-Hat*, el bombo tiene el mismo patrón rítmico del bajo eléctrico (ver *Figura 26*) y el redoblante acentúa los mismos puntos métricos que el cuatro. De manera similar, las guitarras eléctricas reinterpretan en gran parte lo que originalmente es realizado por el cuatro llanero (ver *Figura 27*).



Figura 26. Re-orquestación rítmica en bajo y batería de *Carmentea*



Figura 27. Elementos del cuatro llanero en guitarras de *Carmentea*.

Un elemento auténtico que no se alteró es la melodía vocal (M1), aunque se apoya y expande en repetidas ocasiones con las voces guturales (M2). (*Figura 28*)



Figura 28. Melodía vocal principal de *Carmentea*

Sexta Canción – Sin Medir Distancias²⁶

Este vallenato hace parte de la música tradicional de la costa atlántica, la cual es una mezcla de varios ritmos y géneros ancestrales africanos e indígenas (Bonilla, 2015).

Decidimos arreglar *Sin medir distancias*, de Diomédez Díaz, ya que es una de las canciones más reconocidas del género en la actualidad.

Abordamos la forma de de la siguiente manera (*Tabla 8*):

Tabla 8. forma de Sin medir distancias

A (cc,1-24)	B (cc,25-41)	C (cc, 41-65)	D (cc,66-73)	B' (cc,74-89)	C' (cc,89-113)	D' (cc,114-133)
Introducción	Estrofa	Estrofa	Coro	Estrofa	Estrofa	Coro

Lo primero a tener en consideración fue el tempo de la canción. La versión original está a 155 *BPM* y la nuestra 110 *BPM*. Comenzamos modificando estructuralmente la introducción, la cual, en su versión original²⁷, se realiza con una guitarra acústica. En *El código esencial* se realizó desde el piano, pero añadiendo una improvisación *Ad libitum* antes de comenzar el material original (ver *Figuras 29a* y *29b*).

²⁶ Ver la versión original de *Sin Medir Distancias* en el siguiente enlace:

<https://www.youtube.com/watch?v=lAITJiV8xbQ>

El arreglo de *sin medir distancias* está disponible en el siguiente enlace:

<https://drive.google.com/drive/folders/1k1gqm52rvIVlghLmG9dLyOGfOizCl5iL?usp=sharing>

²⁷ Ver la versión original de sin medir distancias desde el 0:00 al 0:12



Figura 29a. Introducción original de *Sin medir distancias*



Figura 29b. Improvisación piano de *Sin medir distancias*.

Un segundo elemento que decidimos cambiar de la forma original es la parte C (cc,66-73) de la canción. En la versión de Diomedes Díaz²⁸, reaparece la melodía principal en forma instrumental (guitarra y acordeón). Una vez terminada esta, ingresa el ensamble vocal, cantando el siguiente coro y dando paso al solo de acordeón. Para nuestra versión, se decidió simplificar esto, eliminando el solo y reservando el coro para el final. Tomamos esta decisión ya que, al ser

²⁸ Ver la versión original del 1:27 al 2:58

uno de los *hooks* más importantes, el oyente, conocedor de la versión original, queda a la expectativa de su llegada, creando tensión.

Ya en la parte C' (cc,114-133), para finalizar, se decidió omitir el coro realizado por la guitarra y el acordeón de la canción original²⁹ y entrar directamente al realizado por el ensamble coral.

A nivel de orquestación, se hizo una reducción de instrumentos. A lo largo del arreglo, se utilizan las guitarras eléctricas y el bajo sin efecto la primera mitad y, en el c. 74 se cambian por una guitarra acústica. Además, se hace un cambio de voz principal ya que en la versión original, Diomedes Díaz canta en un registro agudo, y nosotros decidimos optar por un cambio de voz masculina a femenina. Esto le da un toque delicado a la canción, que resuena con el estilo de balada buscado. Es necesario decir que así como se redujeron algunos elementos orquestales, se añadieron otros. Cuando comienza la parte A' (cc,74-89), por ejemplo, desaparece la gran mayoría de instrumentos (Ver *Figura 30*), excepto la guitarra y la voz, pero aparece un diseño sonoro que sumerge al oyente en una situación de la vida real. Esto va hasta que entra la parte C' (cc,114-133), en la cual se escuchan solamente los coros y las cuerdas.

²⁹ Ver del 3:58 al 4:11



Figura 30. Parte B sin medir distancias

Séptima Canción - Lamento Patriota³⁰

El ideal de esta canción de propia autoría se basa en un recuento histórico colombiano desde nuestra perspectiva de vida. La semilla que nos inspiró fueron las manifestaciones sociales dadas en el año 2021. Siendo estas vistas desde un punto analítico, llegamos a observar hilos conductores en la historia de nuestro país: la muerte y desapariciones del que se considera el “otro”. Ejemplos de esto son las guerras de independencia, la guerra bipartidista de conservadores contra liberales de los siglos XIX y XX, la llegada de las guerrillas y el narcotráfico. El resultado es la situación en la que vivimos, llena de hambre, secuestros, violaciones a personas y a los derechos humanos, asesinatos, desaparición e impunidad.

En *Lamento Patriota* partimos de la siguiente pregunta: ¿qué tienen en común todos estos sucesos históricos a parte de las guerras constantes? Pues bien, se puede resumir en el asesinato de las personas que buscaron revelar lo que en realidad pasaba en el país, o tenían una forma de cambiarlo o solamente por pensar diferente a lo que imponía el estado en su momento; personas

³⁰ El arreglo de *Lamento patriota* está disponible en el siguiente enlace:
<https://drive.google.com/drive/folders/1k1gqm52rvIVlghLmG9dLyOGfOizCl5iL?usp=sharing>

como Jorge Eliecer Gaitán, Hector Abad Gómez, Jaime Garzón y mas de 6413 personas que intentaron levantar su voz y los callaron con su muerte o desaparición En pocas palabras, esta canción es un homenaje a quienes fueron asesinados por su mentalidad de libertad y de la misma forma a la pregunta que una vez hizo Jaime Garzón: ¿Será que sin armas no se puede convivir en este país?

Desde la parte estructural de la canción se decidió realizar de la siguiente manera:

Tabla 9: forma de Lamento Patriota

A (cc.1-8)	B (cc.9-16)	C (cc.17-32)	D (cc.33-40)	B (cc.41-48)
Introducción	Estrofa	Coro	Puente	Estrofa

C (cc.49-66)	B' (cc.67-83)	C (cc.84-115)	C' (cc.116-131)
Coro	Estrofa	Coro	Coro con electrónica

Desde la parte instrumental, tenemos diferentes elementos a resaltar. Empezamos con un *riff* a 2 guitarras que se armonizan por intervalos de 3ra y 5ta, sobre un gesto rítmico, G1, que se ve en reiteradas ocasiones de la canción (ver *Figura 31*).



Figura 31. Riff principal de guitarras *Lamento Patriota*.

En la parte B (cc 9) tenemos la primera instancia de cuerdas frotadas, apoyando el gesto rítmico realizado por las guitarras (ver *Figura 32*) a manera de doblamiento.

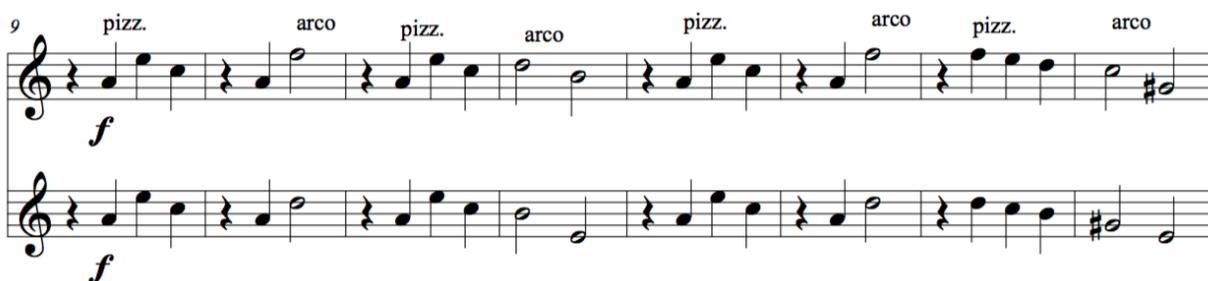


Figura 32. Doblamiento de cuerdas de *Lamento Patriota*.

Retomamos de igual manera un recurso utilizado en otra canción, el cual es el tutti. Sin embargo, esta vez implementado en guitarras, bajo y órgano a forma de motoritmo en la parte D (cc 33) (ver *Figura 33*).



Figura 33. Tutti de guitarras bajo y órgano.

El elemento distintivo de la canción es la parte B' (cc 67) en donde se exploran cambios de métrica y polimétrica. Esto comienza con la batería, la cual mantiene un ritmo constante a 4/4, mientras que el resto de los instrumentos tocan en un patrón donde la métrica varía entre 3/4 2/4 y 5/4 en el siguiente orden de compases: 3 3 3 2 3 2 2 5 (ver *Figura 34*)



Figura 34. Patrón rítmico batería de *Lamento Patriota*.

Hablando de la orquestación, es importante resaltar la parte C' (cc 104), donde se usa el recurso de la electrónica fija (acusmática). Esta empieza a hacerse presente en un crescendo e incorpora un delay, que al irse sumando, genera una gran cantidad de distorsión, disminuyendo la inteligibilidad del formato instrumental de la pieza, Por encima de la textura, se escucha una serie de samples con comentarios de grandes activistas, que trataron de mejorar al país, seguidos por samples de los reportajes de sus respectivos asesinatos.

Por último, un material rítmico a resaltar es el uso de síncopas y figuras ambiguas entre las métricas binarias y ternarias. Especialmente, se enfatiza la utilización de negras con puntillo y desplazamiento de acentos (ver figura 35)



Figura 35. Uso de síncopas y figuras ambiguas.

Octava Canción - Lucelia³¹

La creación de esta canción se acredita a la agrupación Creole Group, grupo musical que ha tratado de expandir y mostrar, principalmente al resto de Colombia, cual es la música tradicional insular y su proceso de creación. Es de aclarar que la lengua nativa insular es el creole sanandresano (mezcla de español, inglés y lenguas nativas africanas utilizada por descendientes de esclavos y cierto tipo de viajeros para poderse comunicar en su propio idioma y dialecto sin tener ningún problema con las autoridades) lenguaje hermano de los creoles de varios archipiélagos e islas del caribe (McWhorter, 2005).

La forma de esta canción se realizó de la siguiente manera:

Tabla 10. Forma de *Lucelia*

A	B	C	D	E
---	---	---	---	---

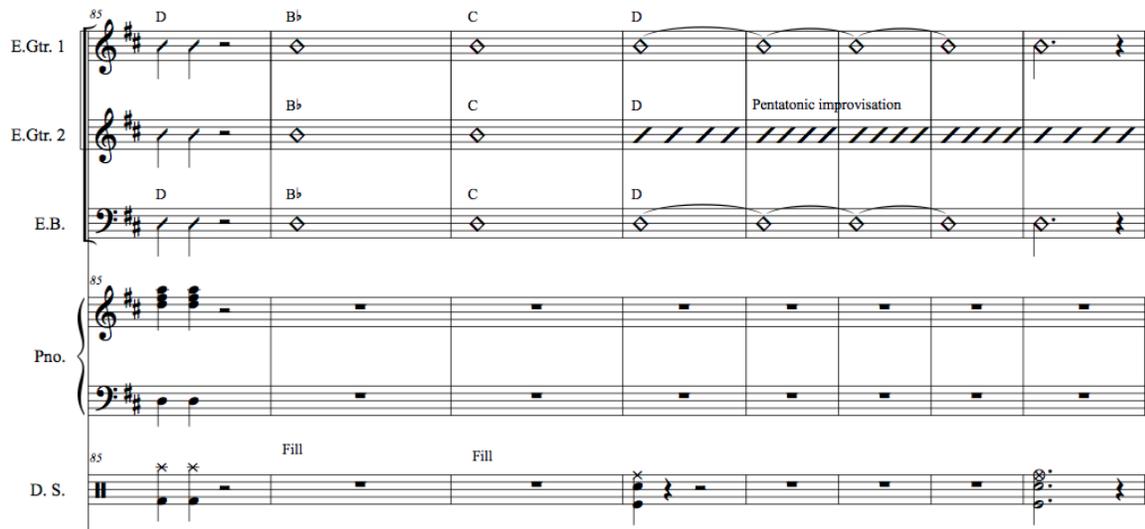
³¹ El arreglo de *Lucelia* está disponible en el siguiente enlace:
<https://drive.google.com/drive/folders/1k1gqm52rvIVlghLmG9dLyOGfOizCl5iL?usp=sharing>

El arreglo de *Creole group* está disponible en el siguiente enlace:
https://www.youtube.com/watch?v=82pi7oz6Fd0&ab_channel=Amplificado.tv

(cc.1-24)	(cc.25-31)	(cc.32-41)	(cc.42-51)	(cc.52-60)
Introducción	Estrofa	Pre coro	Coro	Estrofa

F (cc.61-68)	G (cc.69-73)	D (cc.74-84)	H (cc.85-92)
Estrofa	Puente	Coro	Outro

En lo que a forma se trata se decidió recortar las partes B (cc, 25-31) y E (cc,52-60) de la canción original³² a la mitad de su duración, Adicionalmente se insertó la parte H (cc,85-92), para así general una cadencia que diera cierre a esta exploración por las regiones naturales colombianas (ver Figura 36).



The musical score for 'Outro Lucelia' consists of five staves. The first three staves are for E.Gtr. 1, E.Gtr. 2, and E.B. The fourth staff is for Pno. and the fifth for D.S. The score starts at measure 85. Chord changes are indicated above the staves: D, B \flat , C, D. E.Gtr. 2 has a section labeled 'Pentatonic improvisation' with diagonal hatching. E.B. has 'Fill' markings above it. The key signature has two sharps (F# and C#).

Figura 36. Outro Lucelia

³² Ver la canción original de Creole Group del 0:42 al 1:02
 Ver la canción original de Creole Group del 1:26 al 1:39

Un elemento auténtico a resaltar, que no se alteró en el arreglo, fue la melodía vocal (M1) y los respectivos coros (M2), pues estos son sus elementos identitarios y sobresalen como sus *hooks*. Alrededor de estos, se añadió una voz gutural en la parte C (cc, 32-41), para añadir contraste a la voz líder y a los coros (Ver figuras 37a, 37b y 37c).

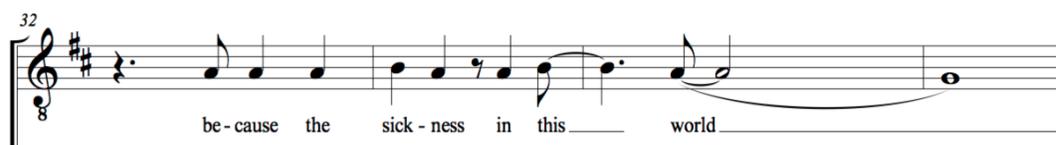


Figura 37a. Voz principal *Lucelia*

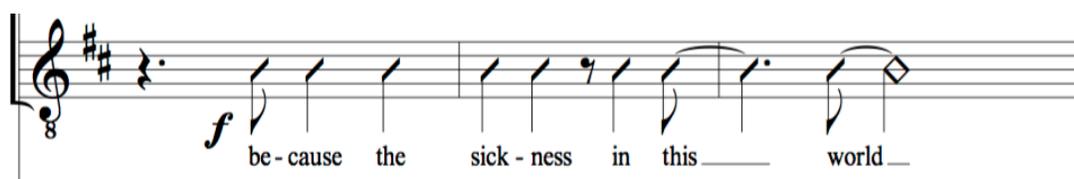


Figura 37b. Guturales *Lucelia*



Figura 37c. Coros *Lucelia*

A nivel de orquestación, se le dió el protagonismo a las cuerdas con la melodía principal en las secciones instrumentales, el apoyo armónico a las guitarras, el bajo y un rock organ, y el manejo rítmico principal a la batería, con en el bombo marcando corcheas, el platillo a negras y el redoblante a blancas.

Outro - La vencedora³³

El código esencial llega a su final con la contradanza *La vencedora*, obra compuesta por autor anónimo y llegada a publicar solamente a mitad del siglo XX, con el siguiente escrito en su parte inferior:

A esta contradanza se le puso el nombre de “La Vencedora” por haber sido una de las piezas que se tocaron en la Batalla de Boyacá, por unos cinco o seis músicos que habían estado antes en calidad de prisioneros entre los españoles, y posteriormente lograron volverse a incorporar en las filas patrióticas en la acción de Gámeza. Uno de estos músicos, el que hacía de Director, era el señor José María Cancino, hermano mayor del Teniente Coronel Eladio Cancino, que murió en Bogotá, hace pocos meses (Ospina, 2014).

Así como *La libertadora*, esta obra está compuesta en una forma ABA (ver *Tabla 11*).

Nuestro arreglo respeta esta organización.

Tabla 11. Forma de la vencedora

A (cc. 1-16)	B (cc. 17-24)	A' (cc. 25-32)
Piano sparkling, cuerdas, flautas y guitarra	Liderazgo por la guitarra	Entrada del bajo y pad de coros

En este arreglo de carácter marcial, el material melódico principal, M1, Se presenta tal cual está en la versión original (ver *Figura 37*) y se añaden dos gestos rítmicos, G1 y G2, que se

³³ El arreglo de *La vencedora* está disponible en:

<https://drive.google.com/drive/folders/1k1gqm52rvIVlghLmG9dLyOGfOizCl5iL?usp=sharing>

El arreglo original de *La vencedora* está disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=115hwldNI-o>

presentan en partes puntuales G1 se presenta en el compás 10, mientras que G2 se presenta en el compás 12. En los dos casos, se presenta un redoblante marcial como acompañamiento (Ver Figuras 38 y 39).



Figura 38. Material melódico 1 Lucelia



Figura 39. Gesto rítmico 1 Lucelia

Figura 39. Gesto rítmico 2 Lucelia

M1 es interpretado por el piano en su mayoría y es visto a lo largo de toda la canción. En la parte B, es acompañado por las cuerdas y, además, en la parte C es presentado M1 en la guitarra eléctrica, apoyado igualmente por las cuerdas.

En la parte B, aunque es un material melódico contrastante, M2, el rol principal lo sigue llevando el piano, acompañado por las cuerdas y con la guitarra eléctrica haciendo apoyos melódicos a la misma (ver Figura 40).

STAGE PLOT

Siempre la distribución y posición de los músicos en el escenario es fundamental ante la proyección del sonido, la puesta en escena y la jerarquía de importancia en el escenario. En esta obra tipo concierto, sugerimos ubicarse en el escenario de la siguiente manera (Ver *Figura 41*):

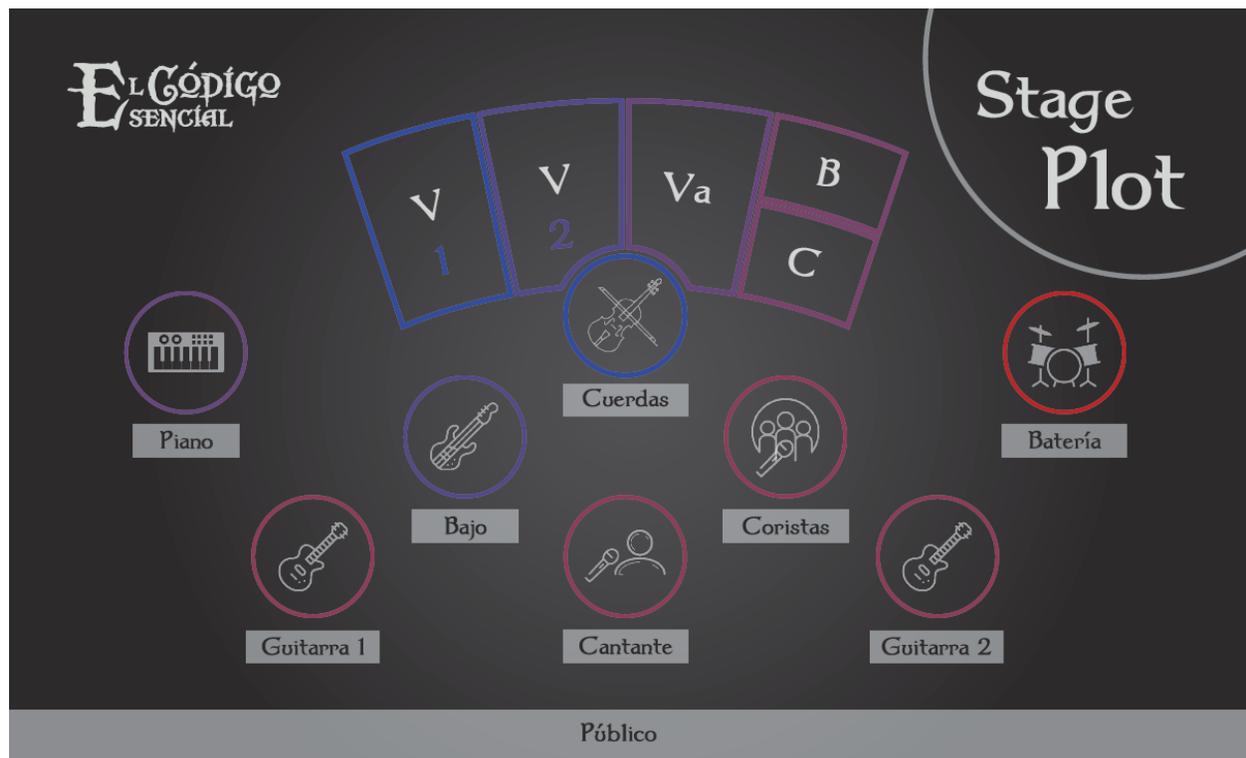


Figura 41. Stage plot El código esencial

CONCLUSIONES

Es necesario resaltar que aunque entendemos que no existe una forma o método único de componer o de realizar un arreglo, existen varias lecciones aprendidas a lo largo de la realización de este trabajo que pueden ser de utilidad para cualquier otro músico que desee embarcarse en un proyecto de este tipo. A continuación, se listan las que consideramos más importantes:

- Tener un flujo de trabajo organizado ya sea que se inicie escribiendo las partituras, o realizando un *mockup*³⁴. Es importante determinar en un inicio cuál será la mejor estrategia según el caso, ya que esto evitará tener que realizar trabajo de más a la hora de corregir o modificar el arreglo.
- Tener referentes y buena documentación. A pesar de que las librerías e instrumentos virtuales disponibles, facilitan en gran medida el trabajo del compositor y el arreglista moderno, es muy fácil perder noción del balance y de las capacidades de cada instrumento si no se tiene cuidado. Si la finalidad de un arreglo es ser interpretado por instrumentistas, es siempre conveniente contar con un libro de orquestación a la mano. Sin embargo en este trabajo se demuestra también la importancia de los referentes no académicos utilizando medios virtuales como los Video-ensayos, y DVDs ilustrativos sobre temas de música. Nuestros principales referentes fueron Adam Neely, Jaime Altozano, Yogev Gabay y Cosito Batero.

³⁴ Mock up: producción fonografía pequeña, realizada de manera sencilla la cual es utilizada únicamente como referencia para entender cómo debe sonar la obra

- Analizar y tratar los patrones rítmicos de manera detallada. La música colombiana, (y latinoamericana en general) tiene entre sus características el uso de hemiolas; específicamente, ritmos que se pueden interpretar en 6/8 o 3/4 a la vez. Esto se puede evidenciar en los múltiples arreglos de este trabajo, donde estas se entrecruzan. Es necesario agrupar cada frase instrumental o vocal en la métrica adecuada, para facilitar su lectura, tanto a individual como en ensamble. Además es indispensable escribir de manera coherente las ideas melódicas similares. Es decir, no escribir un motivo o sus variaciones en métricas distintas.
- Conocer el material original. Uno de los primeros pasos antes de realizar un arreglo, es entender el material con el que se piensa trabajar, realizar un correcto análisis del mismo permite conocer cuales son los elementos identitarios, que cosas pueden eliminarse, y cuales pueden cambiarse. Esta información facilita crear un arreglo que pueda reconocerse como tal, mientras que aporta algo nuevo y diferente al material original.

BIBLIOGRAFÍA

- Adam Neely. (14 sept 2015). *harmonizing sax soli* [Video]. Youtube.
<https://youtu.be/woXce3P8swM>
- Adam Neely. (15 En 2019). *how to play music in 9/8* [Video]. Youtube.
<https://youtu.be/oGN4juGQ-0A>
- Aguilar Bayer, J. (Dirección). (2015). *Batería colombiana* [Película].
- Ahumada Moreno, R., Gutiérrez Hinojosa, T., Daza Daza, J., Machado Cruz, A., & Silva Bonilla, C. (2015). *¡Ay 'ombe juepa jé!* (1st ed.). Guadalupe Gil Pabón.
- Aporrea. 2018. La Libertadora de Silverio Añez: contradanza zuliana en honor a Simón Bolívar. [Online] Available at: <<https://www.aporrea.org/cultura/a298323.html>>
- Arango, B., 2005. Símbolos patrios de Colombia. [Online] Web.archive.org. Available at: <<https://web.archive.org/web/20100915045551/http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/ayudadetareas/poli/poli93.htm>>
- Brailoiu, C. (1984). *Problems of Ethnomusicology* (1st ed., p. 133). Cambridge University Press.
- calameo.com. 2021. LA CADERONA. [online] Available at: <<https://es.calameo.com/read/000105439bb7b4bf95870>>
- Durán, A. (1995). *La cachucha bacana* [Grabado por C. Vives]. Bogotá D.C, Colombia.
- El Cronista. 2019. "*Soy colombiano*" el otro himno de los colombianos. [online] Available at: <<https://www.elcronista.co/cronicas/soy-colombiano-el-otro-himno-de-los-colombianos>>
- Epica (2009). *The classical conspiracy* [Grabado por Epica]. Miskolc, Hungría.
- Groove (music). (2022). Retrieved 15 June 2022, from
<https://en-academic.com/dic.nsf/enwiki/191084>
- Jaime Altozano. (26 abril 2018) *Puzles Rítmicos: de Final Fantasy a Pink Floyd* [video] Youtube.
<https://youtu.be/ImzvrrFgz4>
- Kropff, L., 2020. *Diálogos entre Heavy Metal y Foklore: una introducción al debate con foco en la construcción de lo indígena.*
- McWhorter, J. (2005). *Defining creole*. New York, N.Y.: Oxford University Press.

Monroy Gómez, C. (2019). Bambuco y galopa: Exploración, fusión y adaptación de géneros pertenecientes a las músicas latinoamericanas. *Bambuco y galopa: Exploración, fusión y adaptación de géneros pertenecientes a las músicas latinoamericanas*. Bogotá D.C, Cundinamarca, Colombia.

Ocampo, L., 2018. 'Carmentea' más allá del Joropo Llanero. [Online] Canal Trece. Available at: <https://canaltrece.com.co/noticias/carmentea-mas-alla-del-joropo-llanero/>

Ochoa Gautier, A., 1997. Tradición, género y nación en el bambuco. Bogotá: Dimension Educativa.

Osorio, Mauricio and Janet Torres eds. Magütägü arü wiyae, Cantos Tikunas. Songbook and CD, 1996.a

Ospina, S., 2014. *Sonidos en la Historia de Colombia: notas sobre la Música en la Independencia*. 1st ed. Bogotá, pp.8-9.

PEASE, T. and PULLIG, K., 2001. *Modern jazz voicings*. Berklee.

Sevenfold, A., 2017. *Malagueña salerosa*. [Online] Los angeles: Capitol records. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=IJB7Y7iHgXtk>

Theater, D., 2017. *Metropolis Pt.1 "the miracle and the sleeper"*. [Online] Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=IqqRx77T4Vo>

Theater, D., 2003. In the name of god. [CD] New york: Roadrunner Records. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=T9UnlRZR8tg>

Varas-Díaz, N., & Morales, E. (2019). Decolonial Reflections in Latin American Metal Music. *Thème*, 26(1), 7-15. doi: 10.7202/1062069ar

Williams, J., 1980. The imperial march. [Movie] California: Walt Disney Records. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=u7HF4JG1pOg>

Xue, K., 2011. *He vuelto a nacer*. [Online] Medellín. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=aRgWi62nfEM>

Yogev Gabay. (2 mar 2021) That intro from 'The Art of Dying' by GOJIRA. [video] Youtube. <https://youtu.be/JLYeGJzJMdU>

Zagalaz, J. and Díaz, A., 2012. *DISTINTOS TIPOS DE CONTACTO ENTRE JAZZ Y FLAMENCO: DE LA APROPIACIÓN CULTURAL A LA FUSIÓN DE GÉNEROS*. 1st ed. castilla: Arte y movimiento, pp.14-15.