

Seis composiciones sobre elementos de la música tradicional colombiana, el jazz y las músicas modernas.

Carlos Iván Vecino Durán

Creación artística

Composición, arreglos y adaptación

Trabajo de Grado para Optar al Título de Licenciado en Música

Director

Juan Pablo Cediél Ballesteros

Magister en Gestión Cultural.

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Artes y Música UIS

Licenciatura en Música

Bucaramanga

2025

### **Dedicatoria**

*A mi madre quien, con su amor inquebrantable, esfuerzo y paciencia me ha apoyado y orientado siempre, sin importar las situaciones difíciles. Me ha enseñado que todo es posible con disciplina y trabajo honesto.*

*A mi padre por haberme acercado a la música desde niño, despertando en mi este sueño. Hoy ese legado está presente en este trabajo donde cada nota refleja esa pasión compartida.*

*A mis padrinos por ser parte fundamental de mis procesos personales y artísticos, ofreciendo no solo apoyo económico, sino también una presencia constante.*

*A mis hermanas mayores por ser siempre un ejemplo de responsabilidad y compromiso, motivándome a perseguir mis sueños, su apoyo y amor han sido indispensable en este proceso.*

### **Agradecimientos**

En primer lugar, a Dios por el don musical que me ha dado, por la fortaleza mental que me ha permitido superar momentos difíciles, y por el rol que la música ha jugado en el fortalecimiento de mi espiritualidad, enriqueciendo mi conexión con el mundo y con mi herencia cultural.

A mi madre, un agradecimiento especial por su dedicación y esfuerzo constante en mi formación. Ha sido el pilar de apoyo más sólido en mi vida, cuidándome y creyendo en mi con una fe inquebrantable, incluso en aquellos momentos de duda personal. Su fortaleza como mujer y sus principios éticos han moldeado mi carácter y mi personalidad. Sin su amor y orientación este proyecto no sería posible.

A mi padre, le agradezco por sembrar en mi la semilla de la música y el gusto por interpretar el piano desde niño, por motivarme a perseverar y enfrentar nuevos desafíos. Sus enseñanzas y su vocación de servicio se reflejan en mi rol como docente y en mis interacciones personales.

A mis padrinos, personas excepcionales cuyo apoyo, cariño y experiencia han sido esenciales para orientarme y motivarme a lo largo del proceso. Mi respeto y admiración hacia ellos son profundos, su contribución ha sido invaluable en la consolidación de mis metas.

A mi familia, reconozco con gratitud la oportunidad de haber crecido en un hogar lleno de música, baile, comida, amor y alegría. Este ambiente ha nutrido mi música y desarrollo artístico.

A mis abuelos paternos y maternos, quienes ya no están entre nosotros, pero cuyo amor y respaldo fueron fundamentales en mi formación inicial. Su legado perdurará siempre.

A mi maestro de piano y director de proyecto, Juan P. Cediell, le manifiesto mi sincero agradecimiento por sus enseñanzas y su paciencia. Su orientación y apoyo fueron cruciales; cada consejo oportuno, recomendación discográfica o conversación motivadora se convirtió en fuente de inspiración. Representa un referente indiscutible en mi formación personal y musical.

A todos los compañeros y profesores de la Escuela de Música, agradezco el enriquecedor intercambio en este arte que nos une. Compartir experiencias en este espacio nos humaniza, permitiéndonos aprender de aciertos y errores, fomentando el trabajo en equipo y creando comunidad. Su tiempo, vivencias y recuerdos compartidos han fortalecido mi crecimiento como músico y persona.

A el Grupo de música y danzas afrocolombianas MACONDO UIS, reconozco su rol en mi aprendizaje y profundización de las músicas tradicionales colombianas. Esta experiencia enriquecedora marcó mi formación, dejándome un legado de recuerdos, pasión por estas expresiones y apreciación profunda por el valor cultural de nuestra herencia.

A mis compañeros de las agrupaciones CUNA GUANE y UBUNTU, que se han convertido en una extensión de mi familia, les expreso mi gratitud por los años de colaboración que han permitido materializar sueños musicales y personales. Su apoyo, energía y oportunidades para practicar en escenarios reales, fogueando mis habilidades más allá de la academia, han sido esenciales para mi desarrollo artístico.

Al personal administrativo de la Escuela de Música, en especial a Don Luis Felipe Jerez Torres, un profesional admirable cuyo apoyo, respeto y vocación de servicio facilitaron nuestros procesos. Sus anécdotas y su disposición constante, acompañados de su emblemático café, crearon momentos de calidez y cercanía. A él por su respaldo incondicional, mi más sincero agradecimiento.

**Tabla de Contenido**

	<b>Pág.</b>
Introducción.....	4
Planteamiento del problema .....	7
<i>1.1. Descripción del problema .....</i>	<i>7</i>
1.1.1. Pregunta problema.....	9
<i>1.2. Objetivos.....</i>	<i>9</i>
1.2.1. Objetivo general .....	9
1.2.2. Objetivos específicos .....	9
<i>1.3. Justificación .....</i>	<i>10</i>
<i>1.4. Antecedentes .....</i>	<i>11</i>
1.4.1. Locales .....	11
1.4.2. Nacionales.....	13
1.4.3. Internacionales .....	16
2. Marco Referencial.....	17
<i>2.1. Marco Teórico.....</i>	<i>17</i>
2.1.1. Gaita Colombiana.....	17
2.1.2. Bullerengue .....	21
2.1.2.1. El bullerengue Sentao.....	23
2.1.3. El bambuco andino. ....	24
2.1.3.1. Organología.....	24
2.1.4. Balada Jazz.....	26
2.1.5. Aguabajo .....	28

2.1.6. Currulao – Pacifico.....	31
2.1.7. El reggae y su influencia en la fusión intercultural. ....	33
2.1.8. El blues y la improvisación en las tradiciones nativas. ....	34
2.1.9. Concepto de fusión musical y transculturación .....	35
2.2. <i>El jazz como lenguaje para la fusión.</i> .....	37
2.2.1. Sonidos Modernos.....	38
3. Metodología.....	39
3.1. Selección de repertorio .....	39
3.2. Proyección Sonora, Investigación y análisis.....	40
3.3. Experimentación y ejercicios .....	42
3.4. Montaje de las obras.....	44
3.5. Recursos.....	45
4. Análisis de los arreglos.....	46
4.1. Gaita Roots .....	46
4.2. Te conocí Bailando.....	54
4.3. Karamelo.....	59
4.4. Bambuco pa’ Kike.....	63
4.5. Pa’ ti.....	66
4.6. Tecla de Mar .....	74
5. Conclusiones .....	81
6. Recomendaciones.....	83
Referencias Bibliográficas.....	85
Apéndices .....	89

**Lista de Tablas**

	<b>Pág.</b>
Tabla 1. Recursos .....	45

**Lista de Figuras**

	<b>Pág.</b>
Figura 1. Instrumentos Característicos Gaita Colombiana.....	20
Figura 2. Organología Tradicional.....	22
Figura 3. Instrumentos del Bambuco .....	24
Figura 4. Marimba de chonta.....	30
Figura 5. Bombo .....	30
Figura 6. Cununu macho .....	31
Figura 7. Cununu hembra .....	31
Figura 8. Guasá .....	31
Figura 9. Introducción – Gaita Roots .....	47
Figura 10. Introducción 2 – Gaita Roots .....	47
Figura 11. Coro – Gaita Roots.....	48
Figura 12. Boza Reggae .....	48
Figura 13. Solo de bajo y guitarra – Gaita Roots.....	49
Figura 14. Cartilla Pitos y Tambores .....	51
Figura 15. Convenciones para maracas y guacho .....	51
Figura 16. Convenciones para tambor alegre .....	52
Figura 17. Convenciones para tambor alegre 2 .....	52
Figura 18. Convenciones para tambor llamador .....	53
Figura 19. Convenciones para tambora.....	53

Figura 20. Convención de escritura tambor llamador – Te conocí bailando.....	56
Figura 21. Convención de escritura tambor alegre – Te conocí bailando.....	56
Figura 22. Aire Bullerengue Sentao – Te conocí bailando .....	56
Figura 23. Aire Fandango de Lengua – Te conocí bailando .....	57
Figura 24. Aire Chalupa – Te conocí bailando .....	57
Figura 25. Variación – Te conocí bailando .....	58
Figura 26. Piano - Karamelo.....	60
Figura 27. Exposición de la parte A – Karamelo.....	60
Figura 28. Re-exposición y casilla 2 Saxofón - Karamelo .....	61
Figura 29. Sección B - Caramelo .....	61
Figura 30. Improvisación - Karamelo .....	62
Figura 31. Sección A inicial – Bambuco pa’ Kike .....	64
Figura 32. Sección B – Bambuco pa’ Kike .....	65
Figura 33. Sección C - Bambuco pa’ Kike.....	65
Figura 34. Referencia de aguabajo.....	68
Figura 35. Intro – Pa’ ti .....	68
Figura 36. Verso I – Pa’ ti .....	69
Figura 37. Verso II – Pa’ ti.....	69
Figura 38. Verso II – Pa’ ti 2 .....	70
Figura 39. Puente Marimba – Pa’ ti.....	70
Figura 40. Verso III – Pa’ ti.....	70
Figura 41. Puente – Pa’ ti .....	71
Figura 42. Mambo – Pa’ ti 1 .....	72

Figura 43. Mambo – Pa’ ti 2 .....	72
Figura 44. Solo – Pa’ ti.....	73
Figura 45. Patrones principales de Bombo .....	74
Figura 46. Patrones principales de Bombo 2 .....	75
Figura 47. Cununo y guasá .....	75
Figura 48. Ritmo currulao – Tecla de mar .....	76
Figura 49. Verso I – Tecla de mar 1.....	76
Figura 50. Verso I – Tecla de mar 2.....	77
Figura 51. Solo de piano – Tecla de mar.....	77
Figura 52. Coro – Tecla de mar .....	78
Figura 53. Coro de salida – Tecla de mar.....	79

**Lista de Apéndices**

	<b>Pág.</b>
Apéndice A. Composición: Gaita Roots .....	89
Apéndice B. Composición: Te conocí bailando .....	92
Apéndice C. Composición: Karamelo .....	96
Apéndice D. Composición: Bambuco pa' Kike.....	103
Apéndice E. Composición: Pa' ti.....	104
Apéndice F. Composición: Tecla de mar .....	108

## Resumen

**Título:** El eco de las raíces. Composiciones sobre elementos de la música tradicional colombiana, el jazz y las músicas modernas.

\*

**Autor:** Carlos Iván Vecino Durán\*\*

**Palabras clave:** Arreglos, música tradicional colombiana, jazz, músicas del mundo, composición.

Este proyecto tuvo como objetivo principal explorar la interacción de las músicas tradicionales colombianas con el jazz y las músicas modernas a través de seis composiciones originales.

El enfoque metodológico de este trabajo fue de carácter cualitativo con metodología de creación artística y sistematización pedagógica, aportando recursos que benefician a la comunidad musical.

Los resultados incluyen un repertorio que destaca la diversidad cultural colombiana, además de la creación artística, el desarrollo de este trabajo se nutrió de experiencias directas y diálogos con personas nativas de las regiones del Caribe, Andina y Pacífico, encuentros que aunque no constituyeron una recopilación formal, si me proporcionaron un punto histórico y conceptual invaluable para las composiciones; enriqueció significativamente el proceso creativo y pedagógico, al aportar conocimientos vivenciales sobre los aires y tradiciones de estos territorios.

A partir de este proyecto se concluye que la fusión musical representa un recurso pedagógico fundamental, ya que facilita el aprendizaje intercultural y fortalece la creatividad, mejora las

---

\*Trabajo de Grado

\*\*Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes. Licenciatura en Música. Director: Juan Pablo Cediel Ballesteros.

habilidades de improvisación y trabajo en conjunto entre los estudiantes, músicos profesionales y aficionados que disfrutan estas músicas.

**Abstract**

**Title:** The Echo of Roots: Compositions Based on Elements of Traditional Colombian Music, Jazz, and World Music\*

**Author:** Carlos Iván Vecino Durán\*\*

**Key Words:** Arrangements, Colombian folk music, Jazz, improvisation, world music, composition, ensemble.

The main outcome is a musical repertoire that celebrates Colombia's cultural diversity, journeying from the Caribbean and Andean regions to the Pacific. Beyond the artistic creation, this work was deeply enriched by direct experiences and conversations with native practitioners from these regions. These encounters, while not formal ethnomusicological fieldwork, provided an invaluable historical and conceptual foundation, infusing the creative and pedagogical process with authentic, lived knowledge of these musical traditions.

This project concludes that musical fusion is a powerful pedagogical tool. It serves as a bridge for intercultural learning, strengthens creativity, enhances improvisation skills, and fosters collaborative music-making, offering significant value for students, professional musicians, and enthusiasts alike.

---

\* Bachelor Thesis

\*\* Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes. Licenciatura en Música. Director: Juan Pablo Cediel Ballesteros.

## Introducción

Colombia es un país reconocido por su riqueza y diversidad cultural, reflejada en una amplia variedad de músicas folclóricas las cuales constituyen un patrimonio cultural invaluable para el país (López, 2019). Por otro lado, el jazz, con su énfasis en la improvisación y la experimentación armónica con un origen diferente de Colombia, ofrece un lenguaje musical flexible que ha sido adoptado y adaptado en múltiples contextos culturales (Monson, 2010). La fusión entre estos géneros folclóricos se conoce comúnmente como hibridación, un concepto que abarca una amplia gama de términos como fusión, mestizaje o sincretismo (Naranjo, 2022). De esta forma, se evidencia que lo tradicional y lo contemporáneo, no son opuestos y pueden actuar como factores clave que dinamizan la expresión musical. Sin embargo, sentí que faltaba un mapa, una guía que mostrara no solo *qué* fusionar, sino *cómo* hacerlo de una manera consciente y práctica para enseñar. ¿Cómo pasar de la inspiración a un método que otros músicos pudieran seguir? Esta pregunta se convirtió en un motor para mi investigación.

Bajo estas premisas descritas, el presente proyecto de investigación se plantea como una propuesta de creación artística cuyo objetivo fue diseñar, aplicar y documentar una metodología de fusión musical para la creación de seis composiciones originales que integran elementos de la región Caribe, Andina y Pacífico de Colombia con el lenguaje del jazz y las músicas modernas. La integración de saberes tradicionales y contemporáneos fortalece la formación integral de los músicos, fomentando la creatividad y el respeto por la diversidad cultural (Small, 1998). Para lograr esto, se implementó un enfoque metodológico cualitativo organizado en tres fases consecutivas.

1. Escucha activa (Fase de Investigación): Esta etapa consistió en la deconstrucción musicológica de los aires tradicionales seleccionados, identifiqué sus células rítmicas, patrones melódicos y estructurales formales que dan vida a su lenguaje. Este proceso se enriqueció con un trabajo de campo que, aunque no fue una recopilación formal, incluyó diálogos y experiencias directas con portadores de las tradiciones, proporcionando una base contextual e histórica indispensable.

2. Juego y Exploración en el Taller: esta fase funcionó como un laboratorio compositivo. A partir del análisis previo, llegó el momento de jugar y probar. ¿y si a un ritmo de Gaita le incorporamos un bajo de reggae? ¿y si armonizamos una melodía de Aguabajo con los colores del jazz? Esta fase fue mi laboratorio donde diseñe ejercicios específicos para cada fusión, que me permitieron fallar, acertar y sobre todo, entender las reglas del juego con la fusión, la aplicación de recursos como el *Walking Bass* sobre ritmos tradicionales, la Re armonización de melodías folclóricas con *voicings jazzísticos* o la improvisación modal sobre ciclos rítmicos tradicionales.

3. Fase de Composición Final: Finalmente con los materiales probados y comprendidos, cada composición surgió no solo como un acto de pura inspiración, sino como la conclusión de un proceso organizado. Cada una de las seis obras es la huella de este viaje sonoro, un caso de estudio que demuestra que la metodología funciona.

El documento se estructura en varias secciones que guían al lector desde la intención de la investigación, su fundamento teórico, el enfoque metodológico, hasta la reflexión final. En el primer capítulo titulado “Planteamiento del problema”, se formula la pregunta de investigación que orientó el trabajo, así como el objetivo general. Para llevar a cabo esta propuesta, se desarrolló un marco teórico que contextualiza los ritmos, aires y elementos representativos de cada género

en el que se basaron las composiciones. Este marco profundiza en conceptos clave como la hibridación cultural y el análisis formal de las formas musicales, entre otros (Bas, 2004).

La metodología describe el proceso creativo, que incluyó una etapa de investigación y búsqueda de esos elementos representativos, exploración, análisis formal de las composiciones y sistematización pedagógica de los ensayos y recursos utilizados. Finalmente, las conclusiones sintetizan los hallazgos de esta exploración, en la cual fue importante conocer aspectos técnicos e interpretativos fundamentales de cada región. Este acercamiento permite experimentar el poder de estas manifestaciones culturales y musicales que, continúan siendo muestra de resistencia frente al tiempo y diversas problemáticas sociales o económicas. Mas allá de cualquier intención, este proyecto busca por medio de esta exploración, identificar el carácter e intención de estas músicas y su verdadero valor pedagógico que no radica en un manual, sino en las habilidades que siembra en quien lo practica; nos enseña a escuchar de verdad, no solo a oír. Antes de fusionar, hay que comprender y para comprender la música tradicional, no basta con leerla; hay que sentirla en la piel. Este proceso te enseña a identificar no solo el ritmo sino la conversación entre los participantes y desarrolla una escucha empática, la base de todo diálogo musical auténtico. Recursos como la improvisación dejan de ser un acto de ego para convertirse en un acto de dialogo, donde el músico con las herramientas aprendidas, pierde el temor a su expresión natural.

Al final de este camino, no solo hemos cumplido con los objetivos planteados, sino que hemos dado vida a un material escrito en partituras que contribuye a una mirada más cercana a nuestras músicas tradicionales, los sonidos modernos y las nuevas propuestas. Finalmente, se espera que los resultados contribuyan al fortalecimiento de la formación musical y fomenten un dialogo intercultural a través de la música. Un espacio donde nuestras raíces crecen y se entrelazan con el mundo.

## **Planteamiento del problema**

En este capítulo se identifica y describe el problema de investigación planteado considerando las necesidades que motivan la pregunta de investigación y su horizonte académico. Luego, se establecieron los objetivos tanto generales como los objetivos específicos, que se esperan alcanzar. Posteriormente, se proporciona una justificación para respaldar la propuesta y darle credibilidad desde un punto de vista académico, además de un análisis sobre los antecedentes de investigación abordados que compartieron una relación con la propuesta de investigación ejecutada.

### **1.1. Descripción del problema**

En mi camino como músico, he sido testigo de una paradoja: mientras más nos adentramos en la excelencia académica y las tendencias globales, más se ensancha una grieta silenciosa que nos separa de las músicas que forjaron nuestro territorio sonoro. Algunos estudiantes y músicos, subestiman el valor de las músicas tradicionales como fuente de aprendizaje y crecimiento artístico. Esta desconexión con las tradiciones musicales propias no solo implica la pérdida de habilidades técnicas y conocimientos históricos esenciales, sino también un debilitamiento de la identidad cultural que da sentido y unidad a la música. A pesar de que tanto estos aires como el jazz ofrecen una riqueza inagotable de recursos rítmicos, melódicos y armónicos, estos elementos no siempre son integrados en la formación musical formal o en la práctica creativa cotidiana. La falta de reconocimiento de esta riqueza limita el desarrollo integral de los músicos y reduce las posibilidades de innovación.

De acuerdo con Nettl (2005), el estudio y la práctica de las músicas tradicionales son fundamentales para comprender la identidad cultural y el desarrollo musical de una comunidad. En palabras del autor: “La música folclórica no solo preserva la historia y las tradiciones, sino que también ofrece un marco para la creatividad y la innovación dentro de la música contemporánea” (Nettl, 2005, p.12). En el contexto pedagógico, esta perspectiva resalta la necesidad de incorporar estos ritmos en la formación musical para que los estudiantes y músicos puedan conectar con sus raíces culturales y enriquecer su lenguaje musical. He aquí, el corazón del problema: no existe un puente metodológico claro. Faltan herramientas que le muestren al estudiante o al compositor *como* puede tomar una célula rítmica de bullerengue y hacerla conversar con un *walking Bass*; *cómo* puede impregnar una melodía de bambuco con los colores de la armonía jazzística sin traicionar su esencia.

Por ello, este proyecto no nace solo de una observación académica, sino de una necesidad vivida. Busca responder a una pregunta concreta: ¿Cómo podemos tender ese puente? Cómo transformar la riqueza de nuestras raíces en un lenguaje vivo, que dialogue sin complejos con las sonoridades modernas y la tecnología, que utilice la improvisación como un espacio natural para ese encuentro, ya que permite abordar estos aires tradicionales como un lenguaje más libre y natural, facilitando la creación. Este acercamiento promueve la integración de las músicas tradicionales colombianas en la formación musical contemporánea, pero no solo para resaltar su valor cultural, sino también para explorar el arte de la fusión. No obstante, sin perder de vista las bases y raíces, se pretende utilizar elementos electrónicos, nuevas sonoridades y las posibilidades que ofrecen las tecnologías e instrumentos modernos para generar sensaciones innovadoras en estas músicas. El desafío no es solo resaltar el valor de las músicas y expresiones tradicionales

colombianas, sino demostrar, a través de un método, que nuestra herencia cultural es el combustible más potente para la innovación artística.

### ***1.1.1. Pregunta problema***

¿Cómo puede la sistematización de un proceso de fusión musical, aplicado a ritmos tradicionales colombianos específicos (Gaita, Bullerengue, Bambuco, Aguabajo y Currulao) con el lenguaje del jazz y sonidos modernos, servir como modelo pedagógico para el desarrollo técnico, interpretativo, la creatividad compositiva y la conciencia cultural en la formación de músicos en Colombia?

## **1.2. Objetivos**

### ***1.2.1. Objetivo general***

Componer seis piezas musicales que integren ritmos tradicionales colombianos, elementos del jazz y las músicas modernas.

### ***1.2.2. Objetivos específicos***

Sistematizar un marco analítico para deconstruir los aires tradicionales seleccionados.

Analizar las características de los aires tradicionales colombianos de algunas regiones.

Evaluar la aplicación de recursos jazzísticos en las composiciones.

Diseñar ejercicios compositivos para explorar las posibilidades de fusión.

Promover la improvisación y el trabajo en conjunto entre los participantes.

Documentar el proceso de creación musical y sus implicaciones pedagógicas.

### **1.3. Justificación**

Este proyecto se fundamenta en el aporte a la comprensión y la potenciación de la fusión entre las músicas tradicionales colombianas y el jazz, integrando además recursos tecnológicos y la improvisación como elementos clave para la innovación musical. Autores contemporáneos como Born (2013) sostienen que la interacción entre tradiciones musicales y tecnologías modernas no solo preserva el patrimonio cultural, sino que también amplía los lenguajes expresivos y las posibilidades creativas. En este sentido, estas composiciones aportan al campo de los estudios musicales al explorar cómo esta fusión puede enriquecer la formación musical contemporánea generando nuevos conocimientos sobre procesos creativos y pedagógicos que integran, tradición, modernidad y trabajo colaborativo.

El propósito fundamental de este trabajo es contribuir a la exploración de la música tradicional colombiana dentro de la formación musical contemporánea, como un espacio para la innovación y la experimentación sonora. La incorporación de elementos electrónicos, tales como pedales, sintetizadores y efectos junto con la improvisación como lenguaje libre y natural, permiten ampliar el espectro expresivo de los músicos, promoviendo un aprendizaje integral que conecta tradición y modernidad.

En el contexto colombiano, donde la música tradicional representa un patrimonio cultural invaluable, es necesario generar espacios que motiven a las nuevas generaciones a reconocer y apropiarse de estas raíces, integrándolas con recursos modernos para mantenerlas vivas y relevantes. Así, este proyecto no solo aporta composiciones originales, sino que también fomenta un dialogo intercultural y tecnológico que fortalece la identidad musical y pedagógica de los participantes.

#### **1.4. Antecedentes**

En esta sección, se compilan estudios académicos desarrollados en diversas instituciones, junto con trabajos discográficos relevantes que describen y se relacionan directamente con la propuesta de este trabajo de grado en tanto que aportan o problematizan la propuesta de estudio planteada. Estos materiales se organizan en tres niveles: local, nacional e internacional. El objetivo es presentar un panorama amplio y detallado del conocimiento vigente sobre el tema central, incorporando no solo aportes teóricos de la investigación académica, sino también referencias prácticas de producciones musicales que sirven como pautas y referentes para explorar la fusión e hibridación de estas tradiciones sonoras.

##### **1.4.1. Locales**

Uno de los documentos que se consideraron como antecedente de investigación, fue propuesto por Jose Sebastián. Jiménez R. (Jimenez Romero, 2022) bajo el título de “La Gaita Colombiana. Adaptación de un lenguaje tradicional” Este estudio demuestra de manera práctica y analítica la viabilidad de fusionar el lenguaje de la gaita con las estructuras y la instrumentación del jazz. El autor se enfoca en la adaptación para ensamble acústico, analiza obras precursoras y diseña arreglos que respetan la esencia de ambos géneros. Su aporte principal radica en la documentación detallada de patrones musicales tradicionales, lo que permite comprender mejor las bases culturales y sonoras, destacando la riqueza rítmica y melódica que caracteriza a esta región. Inspirado por este valioso punto de partida, el presente proyecto se propone ampliar este dialogo, llevando la gaita más allá del formato acústico del jazz para explorar su fusión con los Groove del reggae, el Dub y el Ragga, a la vez que se enfatiza la sistematización de un proceso creativo y pedagógico replicable.

Por otro lado, Javier Pérez y Francly Montalvo (Montalvo & Perez, 2010) en el Artículo llamado “Improvisación en el pasillo y el bambuco de la región andina colombiana” plantean como objetivo de investigación enriquecer y aportar nuevos conceptos, sin pasar por encima de la sonoridad de los géneros tradicionales, teniendo en cuenta los elementos que hacen que un bambuco o pasillo suene correctamente. Este artículo aporta un marco conceptual fundamental para este proyecto, al destacar como la improvisación no solo es una técnica musical, sino también es un proceso creativo que permite la reinención constante de las tradiciones. Esta perspectiva respalda la propuesta de fusionar las músicas tradicionales colombianas con el jazz y músicas contemporáneas, enfatizando la improvisación como puente dinámico entre la herencia cultural y la innovación artística.

De igual forma, Jose David Ocampo (2023) en “La ruta de la chonta en Latinoamérica” realizado en la Universidad Autónoma de Bucaramanga, desarrolla una interpretación de 5 composiciones y 2 arreglos musicales en formato de orquesta, inspiradas en el componente cultural afrocolombiano y latinoamericano como Pacifico Sur, Cauca, Valle del Cauca, Pacifico Norte, Cuba, Puerto Rico, Perú, Brasil, combinando elementos del jazz y los sonidos electrónicos. Este antecedente es relevante para el presente trabajo ya que da un punto de vista diferente a la forma de abordar el repertorio del pacifico colombiano, su riqueza rítmica y relación con otros elementos afrocolombianos.

En cuanto a la investigación planteada por Lisbeth Ortiz y Yoni Bonolli Córdoba (2022) llamada “Composición de seis piezas instrumentales para clarinete y bajo en diferentes formatos de música de cámara” para la Universidad Industrial de Santander, consistió en realizar seis composiciones para dúo contrastante de clarinete en Bb y bajo eléctrico o contrabajo en diferentes formatos de música de cámara abarcando diversos estilos musicales como: choro, samba, funk,

jazz, son cubano y algunos ritmos colombianos. Precisamente, dicho trabajo de grado aportó un ejemplo veraz de cómo pueden involucrarse elementos del jazz y las músicas modernas, con folclore latinoamericano, debido a que su enfoque demostró la riqueza de la fusión de estos géneros.

El antecedente que lleva como título “Ambivalencia” elaborado por Juan Pablo Cediell (2017) como producción discográfica en la cual se destaca la influencia del jazz y las músicas tradicionales, presenta un álbum que se fusiona con ritmos tradicionales andinos con libertad y expresividad, creando una identidad sonora única, combinándolos con improvisaciones y técnicas características del jazz, una mezcla que refleja la formación musical en Colombia y los estudios de jazz en Barcelona del compositor. Esta combinación de estilos y la incorporación de elementos de improvisación nos permitió identificar como un disco puede rendir homenaje a la música tradicional colombiana y al mismo tiempo, la proyecta hacia un contexto contemporáneo y universal.

#### ***1.4.2. Nacionales***

Dentro de los antecedentes nacionales, el trabajo de grado titulado, “Diálogo entre el jazz y la música colombiana a través de cinco contrafacts” elaborado por Freddy Samuel Muñoz Enríquez (Muñoz Enríquez, 2020) donde emplea una de las técnicas más arraigadas en la historia del jazz: la creación de nuevas melodías sobre la progresión armónica de standards consagrados. Su propuesta no es solo teórica; compone cinco contrafacts sobre estructuras armónicas de jazz, utilizando para ello melodías inspiradas en aires colombianos. Este enfoque es sumamente valioso, ya que no impone una fusión, sino que propone una integración orgánica en un terreno común: el lenguaje armónico del jazz. El autor demuestra que nuestras esencias melódicas pueden respirar con naturalidad dentro de las formas jazzísticas, un hallazgo que sienta un precedente crucial para

exploraciones como la nuestra. Su trabajo ilumina el camino, confirmando que el diálogo es posible cuando se encuentran los espacios de entendimiento mutuo entre ambos lenguajes.

El trabajo que lleva por nombre “Ciudadanías del Re-en-canto: Re-creación y empoderamiento con la cultura emergente de jóvenes músicos de “fusión” (folclore urbano) elaborado por Nelson Javier Vera Guerrero (2018) analiza como el fenómeno antropológico musical ha iluminado las prácticas de fusión entre jóvenes artistas que contribuyen al empoderamiento cultural, particularmente en entornos urbanos donde el folclore se reinterpreta mediante hibridaciones con géneros globales, a través del concepto “Re-en-canto” que analiza cómo músicos de “fusión” en Colombia, re-crean tradiciones ancestrales, incluyendo ritmos afrocolombianos como el currulao, fusionándolos con elementos del jazz, electrónica y otros ritmos, lo que fomenta identidades colectivas y resistencia cultural. Este proyecto refleja el rol del trabajo nacional en la fusión musical como un proceso de empoderamiento sociocultural.

De igual forma, el trabajo discográfico que lleva por título “Espíritu Colombiano” creado por Milton Salcedo (2012) es una obra que rinde homenaje a la riqueza y diversidad de la música tradicional colombiana mediante una fusión contemporánea que integra elementos del jazz, música clásica y otros géneros modernos. En este álbum se reinterpretan ritmos folclóricos colombianos tales como la cumbia, el bambuco y el porro, aplicando técnicas de armonización y arreglos complejos propios del jazz. La combinación de estos estilos nos permitió asimilar desde una perspectiva renovada y sofisticada de estas expresiones artísticas colombianas resaltando su profundidad cultural y versatilidad ante la fusión. Este disco aportó al presente trabajo un análisis en aspectos como la fusión de géneros, arreglos complejos con técnicas jazzísticas, adaptación de ritmos colombianos en un contexto contemporáneo, influencia académica y relevancia cultural,

resaltando la importancia de interpretar la tradición de forma innovadora, contribuyendo así a la evolución del patrimonio musical colombiano.

El trabajo discográfico llamado “Silencio” elaborado por Giovanni Caldas (2018) es una propuesta que fusiona elementos sonoros de ritmos colombianos con influencias del jazz y otros géneros dónde, a través de este disco y su trabajo con el ensamble CUNUNAO, se ha consolidado como un referente en la exploración y fusión de las músicas del pacífico colombiano y el mundo. Su labor compositiva destaca por integrar elementos tradicionales con lenguajes contemporáneos, promoviendo una hibridación sonora que enriquece la identidad musical regional.

La obra discográfica propuesta por Jaime Jaramillo (2023), titulada “Tiple Jazz Standards”. es una producción que explora el repertorio clásico del jazz desde una perspectiva única, utilizando el tiple, un instrumento típico del folclore colombiano. Se adaptan estándares de jazz que usualmente se interpretan en formatos de piano, guitarra o saxofón, al sonido particular del tiple, esta mezcla entre la sonoridad tradicional colombiana y el lenguaje del jazz demostró la versatilidad del tiple y creó un diálogo intercultural entre ambos géneros. Este trabajo aportó un enfoque valioso, demostrando cómo es posible reinterpretar géneros contemporáneos universales, a través de instrumentos típicos colombianos, incorporando el color y la identidad de la música colombiana.

El álbum “Mezcla” de Sango Groove (2020) representa un hito en la fusión de músicas del pacífico colombiano con influencias globales. Este trabajo integra ritmos tradicionales de esta región como el Currulao y el Berejú, con elementos del jazz, funk y World Music, creando paisajes sonoros híbridos que preservan la esencia cultural del pacífico, mientras dialogan con contextos urbanos internacionales. La agrupación liderada por el pianista Víctor González nos muestra un encuentro poderoso con nuestras raíces y el mestizaje afroamericano donde convergen las

influencias, vivencias y mestizajes, es un homenaje al pacífico colombiano desde una propuesta arriesgada y contundente, un sancocho musical que nos habla de la cotidianidad, la inclusión, las luchas y la gozadera.

### ***1.4.3. Internacionales***

Para ampliar el horizonte de investigación, las contribuciones internacionales sobre la temática también fueron una pieza fundamental. El trabajo de grado en Historia y Ciencias de la música titulado “Procesos de hibridación en Sudamérica del s. XXI: Música folclórica y música electrónica” por Manuel A. Segura Torres (2017) examinó estos fenómenos mediante el análisis de fusiones entre música folclórica sudamericana, incluyendo ritmos afrodescendientes y andinos con la electrónica, ilustrando cómo artistas contemporáneos generan nuevos paisajes sonoros que preservan elementos ancestrales mientras dialogan con influencias digitales modernas.

De la misma forma, el disco “Cumbia Jazz and Fusión” elaborado por Charles Mingus (1978) es una obra discográfica del legendario contrabajista y compositor que explora una mezcla inusual y atrevida de géneros. Este disco incorpora elementos de la cumbia y otros ritmos latinoamericanos, fusionándolos con el jazz en una propuesta innovadora y vanguardista para su época. Este disco es fundamental para este proyecto porque ejemplifica una de las primeras y más significativas exploraciones de la hibridación entre ritmos tradicionales latinoamericanos y el jazz. La obra de Mingus (1978) demuestra cómo la fusión puede generar nuevas expresiones musicales que respetan las raíces culturales mientras impulsan la innovación creativa, un enfoque que inspiró directamente la propuesta de este proyecto.

Para entender en profundidad lo que sucede en el corazón de una fusión musical, el concepto de transculturación musical del etnomusicólogo Timothy D. Taylor expuesto en el

Artículo titulado “Global Pop: World Music, World Markets” (Taylor, 1997) se convierte en un faro indispensable. El autor propone que, en nuestro mundo interconectado, los músicos ya no son simples “tomadores prestados” de sonidos foráneos, sino activos negociadores culturales. Es un proceso donde los lenguajes sonoros no solo se mezclan, sino que se transforman mutuamente en un intercambio creativo, dando vida a identidades sonoras completamente nuevas. Este trabajo nos provee de las palabras precisas para describir lo que intuitivamente buscamos en cada composición.

## **2. Marco Referencial**

### **2.1. Marco Teórico**

El marco teórico de este proyecto se fundamentó en el estudio y análisis de los ritmos tradicionales colombianos seleccionados para la composición, así como en la integración de elementos jazzísticos, recursos contemporáneos, conceptos clave como fusión musical, improvisación y el uso de tecnologías en la formación musical, con el fin de sustentar teóricamente el proceso creativo y pedagógico planteado.

#### **2.1.1. *Gaita Colombiana.***

El aire de gaita es mas allá de un simple ritmo; es una manifestación musical ancestral de la región Caribe Colombiana, Su esencia sonora nace de la unión íntima entre la melodía, la armonía rítmica y la fuerza vocal, un legado vivo de las comunidades indígenas y afrodescendientes. Este dialogo se estructura en tres voces fundamentales: La voz melódica de las gaitas (aerófonos), la gaita hembra canta la línea melódica principal con un tono más agudo y expresivo, junto a ella la gaita macho con su registro grave teje el acompañamiento rítmico-armónico, marcando la base sobre la que se construye la canción. El pulso de la gaita se

complementa con un ecosistema de tambores donde cada uno cumple una función: El tambor alegre, de afinación aguda y piel de chivo o venado, marca el golpe característico y guía la energía del conjunto. El tambor llamador, con su afinación baja y resonante usualmente de piel de venado, es el ancla que acentúa el contratiempo y define el patrón rítmico central. Las maracas de totumo o calabaza aportan una textura constante y brillante llenando los espacios y marcando el pulso con su sonido envolvente y la tambora complementa acompañando, repicando y reforzando la base rítmica.

El universo de la gaita se despliega en un doble paisaje emocional, definido por el tempo y la intención. Por un lado, el ritmo tradicional de gaita avanza con un pulso pausado y meditativo (alrededor de 80-100 bpm), donde las sincopas en el tambor tejen una atmosfera solemne y profundamente ceremonial. Este espacio sonoro, como señala el etnomusicólogo Manuel Arturo Rodríguez (Rodríguez, 2018), está históricamente ligado a la narración de mitos ancestrales y a danzas rituales, funcionando como vehículo de memoria y conexión espiritual. Por otro lado, emerge el merengue de gaita, su contraparte festiva. Acelerando el pulso (120 – 140 bpm) y manteniendo la instrumentación tradicional, esta variante se convierte en el corazón de la celebración comunitaria. Esta dualidad no es una simple diferencia de velocidad; es la prueba de la asombrosa versatilidad expresiva de la gaita. Un mismo conjunto de instrumentos es capaz de transitar desde la más profunda introspección hasta la explosión dancística y expresiva, demostrando su rol vital en el tejido cultural del caribe colombiano.

Sus orígenes se remontan al siglo XVI durante el contacto colonial, cuando flautas indígenas de las etnias Chimila y Kogui (precursores de la gaita) comenzaron a entrelazar su voz con los cantos y ritmos de asentamientos africanos traídos a la fuerza, todo ello bajo la colonización española. Lejos de desaparecer se fusionaron y fortalecieron evolucionando en un símbolo de

resistencia cultural en la costa atlántica (Friedemann & Arocha, Herencia africana en los Andes: Música y danzas de las comunidades negras del sur de Colombia, 1984). Esta hibridación temprana, documentada en crónicas coloniales y sostenida por tradiciones orales, posiciona la gaita como uno de los primeros elementos de transculturización inicial en el territorio colombiano. En ella los sonidos indígenas no fueron silenciados, sino que se adaptaron y reinventaron dando voz a un nuevo sentir mestizo en medio del sincretismo étnico.

Con el paso del tiempo, especialmente desde el siglo XX, la gaita ha experimentado una evolución marcada por la tecnología, incorporando amplificación y recientemente la implementación de efectos digitales y análogos como Reverb / Delay en producciones contemporáneas, que crean sensaciones espaciales y etéreas; por ejemplo, el Reverb simula la resonancia de cuevas indígenas o costas amplias, mientras que el Delay repite motivos melódicos para evocar ecos ancestrales.

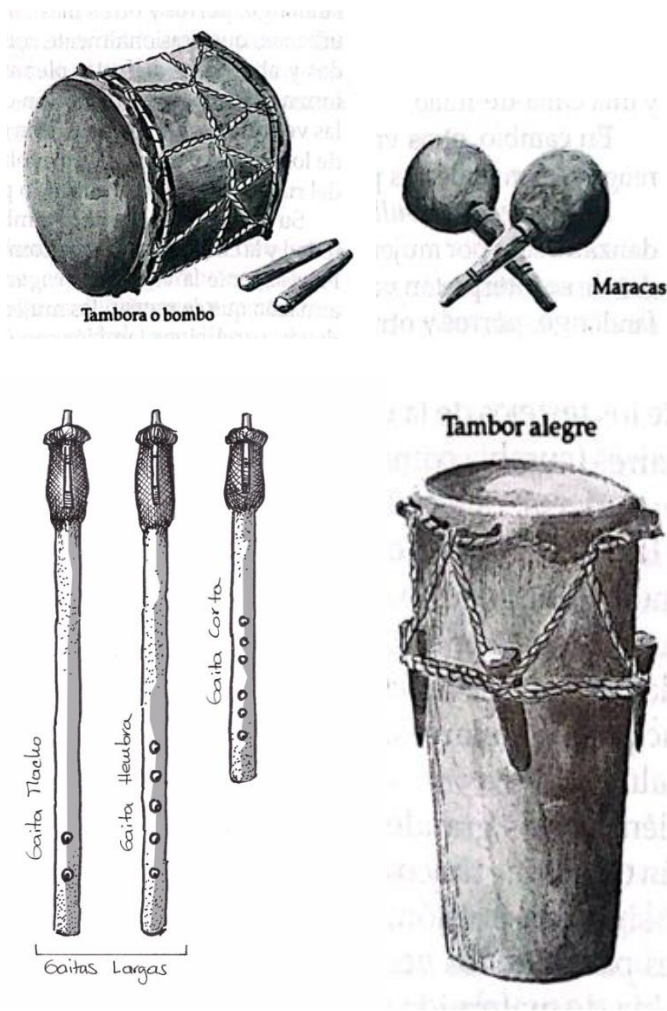
Desde una perspectiva musicológica, Ricardo Wade en el Artículo titulado “La gaita: sistema musical, identidad y modernidad” (Wade R. , 2000) señala que la gaita y sus ritmos asociados constituyen un sistema musical complejo que articula identidad, historia y cosmovisión, siendo un vehículo para la transmisión cultural, la fusión de estos ritmos con géneros contemporáneos potenciado por la tecnología permite revitalizar la tradición y ampliar su alcance expresivo.

La gaita se revela no como un elemento estático, sino como un organismo sonoro vivo. Desde sus orígenes como fruto de un diálogo transcultural forjado en la resistencia, hasta su continua evolución acompañado de la tecnología, su esencia siempre ha sido la capacidad de conversar. Es precisamente esta naturaleza dialógica y versátil además de su estructura de pregunta y respuesta, la boza, el frenesí, la riqueza de sus texturas rítmicas y su dualidad ceremonial/festiva

la convierte en un interlocutor ideal para el dialogo y la exploración sonora contemporánea. Por ese motivo en este proyecto, la gaita no es un elemento folclórico que se aplica a una composición, sino un interlocutor de igual a igual en el dialogo con el jazz, el reggae y elementos sonoros modernos como efectos o sintetizadores. Comprender en profundidad su sistema musical, tal como lo hemos descrito es el primer paso fundamental para entablar una fusión respetuosa, creativa y significativa, donde su esencia no se diluya, sino que se potencie a un nuevo contexto sonoro.

**Figura 1.**

*Instrumentos Característicos Gaita Colombiana*





*Nota.* Imágenes recuperadas del texto “ABC del flokllore colombiano” (Abadía, 1995).

### **2.1.2. Bullerengue**

El bullerengue es un género afrocolombiano originario de la región de Urabá, en la frontera entre el Pacífico chocoano y el Caribe antioqueño, suele ser clasificado dentro de la categoría de “*Bailes Cantaos*” debido a la naturaleza de su formato instrumental, que consiste en voces y percusión, representa una de las prácticas afrodiaspóricas más significativas de Colombia. (Abadía Morales, 1973). Se caracteriza por su estructura poli rítmica, vocal antífona y un pulso sincopado que evoca celebración, erotismo y resistencia cultural en comunidades afrodescendientes. Sus orígenes se producen en expresiones que emergieron de los palenques cimarrones del Urabá en el siglo XVIII, donde el latido de los tambores bantúes, herederos de tradiciones del Congo y Angola se sincretizaron con elementos indígenas Emberá y mestizos españoles, transformándose en un canto-danza que narraba historias de amor y trabajo. Esta historia de marginalidad territorial, marcada por conflictos armados y desplazamiento en el siglo XX, posiciona el bullerengue como un acto de afirmación identitaria en un Urabá disputado, donde la música sirve como refugio cultural ante la violencia y la explotación económica (Zapata Calero, 2017).

**Figura 2.** *Musicalmente, el bullerengue es una conversación tejida con sonidos. La interacción entre la voz principal (cantadora) lanza una pregunta o una historia, que es inmediatamente recogida y respondida por los coros, creando una textura vocal densa y*

*comunitaria. Esta estructura antifonal no es solo vocal, el tambor alegre responde con improvisaciones rítmicas al llamado de la cantadora, mientras el tambor llamador sostiene el patrón base con su golpe en contratiempo, las semillas, tablas o palmas no son simple acompañamiento, son el tejido nervioso que une todo, añadiendo capas de ritmo y un brillo percusivo constante. Para la fusión en este proyecto, el bullerengue ofrece dos regalos esenciales: su estructura de pregunta - respuesta, un modelo perfecto para los solos y un Groove hipnótico y sincopado que sirvió como columna vertebral sobre la que se diseñó esta composición.*

### **Figura 3.**

#### *Organología Tradicional*



*Nota.* El orden de las imágenes es: Tambor Alegre, Tambor Llamador, Tablas y Totuma. Imágenes recuperadas de: caratula del disco, rueda de bullerengue - bulla en el barrio (2017).

Sus aires representativos son:

### 2.1.2.1. El bullerengue Sentao.

El aire más íntimo y reflexivo, caracterizado por una ejecución en un círculo, fomentando un dialogo entre el solista, el tamborero, los bailadores y los coros, que enfatiza profundidad emocional. Su tiempo es moderado (80-110 bpm). Este formato arraigado en prácticas cimarronas del siglo XVIII sirve como ritual de cohesión comunitaria en velorios, reuniones familiares o espacios domésticos, donde la improvisación poética sobre el amor, el dolor, la perdida, resistencia o el diario vivir, se entreteje con coros y respuestas que refuerzan la identidad afrodescendiente.

*El Fandango de lengua:* Variante festiva y verbalmente exuberante del bullerengue, se distingue por su énfasis en las improvisaciones poéticas y satíricas que dialogan con temas sociales, eróticos y críticos, su tempo es más acelerado (120-140 bpm) en un compás de 6/8. Su rol social radica en la articulación de identidad afro en espacios públicos, donde la lengua poética sirve como herramienta de resistencia y humor ante la opresión económica y armada, fomentando la inclusión de todos en ruedas danzantes que simbolizan unidad territorial (Wade, 2000).

*Chalupa:* Aire dinámico del bullerengue, se caracteriza por movimientos corporales ondulantes y poli-rítmicos que enfatizan el cortejo y la sensualidad, con un tempo vivo (110-130 bpm) que impulsa danzas en pareja típicos en contextos fluviales en Urabá donde el ritmo se sincroniza con el flujo del agua y la ecología selvática. Originada en prácticas de fertilidad y cortejo cimarronas, elementos indígenas, movimientos fluidos inspirados en el agua y mestizos españoles como las estructuras poéticas.

De acuerdo con (Abadía Gonzalez, 1983, p. 89) destaca que el bullerengue no solo es una expresión artística, sino también un espacio de resistencia cultural y afirmación identitaria para las comunidades afrodescendientes de Urabá. Su estudio se revela como punto de partida fundamental para comprender las dinámicas sociales y culturales de la región caribe.

### 2.1.3. *El bambuco andino.*

El Bambuco es un ritmo emblemático de la región andina colombiana, donde se arraiga en la identidad campesina, género musical mestizo que fusiona influencias indígenas (muiscas, quimbayas), españolas y africanas, emergiendo en el siglo XIX como expresión de la vida rural y el romanticismo en haciendas y fiestas patronales. Históricamente se produjo como símbolo de la transición de la colonia a la república. Sus canciones y melodías líricas cargadas de nostalgia que narran amores imposibles, paisajes montañosos y valores éticos.

Su importancia sonora y magia reside en una conversación íntima entre tres instrumentos que se tejen en un compás de 6/8 o 3/4 que no es un ritmo frío, sino un balanceo que evoca el caminar por los senderos montañosos de la región Andina Colombiana (Ochoa, 2003)

#### 2.1.3.1. **Organología.**

*Guitarra:* Base armónica con arpeggios y rasgueos en 6/8.

*Tiple:* Melodía principal con digitación rápida y trémolo.

*Bandola:* Acompañamiento rítmico con afinación abierta (G-D-A-E) añadiendo contrapuntos.

### **Figura 4.**

*Instrumentos del Bambuco*



*Nota.* Imágenes recuperadas del texto “ABC del flokllore colombiano” (Abadía, 1995).

El bambuco, como género emblemático de la región andina, ha evolucionado incorporando elementos modernos sin perder su identidad tradicional y como la fusión con otros géneros como el jazz representa una vía para la innovación musical y la revitalización cultural. Un ejemplo de esta revitalización contemporánea es el trabajo de los hermanos Juan Andrés Ospina (Ospina, 2018) y su hermano Nicolas Ospina, quienes han liderado la fusión del bambuco y los ritmos andinos con el jazz en la escena nacional, incorporando progresiones armónicas extendidas y solos improvisados que dialogan con la métrica caudal tradicional, preservando la melancolía lírica característica de este aire. Esta labor no solo innova el lenguaje musical regional, sino que posiciona el bambuco en festivales internacionales como Jazz al parque fomentando diálogos interculturales. Esta capacidad que tiene el bambuco para renovar su dialogo encuentra sustento en lo señalado por la etnomusicóloga Ana María Ochoa (Ochoa, *Músicas locales en tiempos de globalización.*, 2003, p. 87) quien propone que los géneros tradicionales en Colombia se reconfiguran constantemente a través de prácticas de hibridación que les permiten mantener su vitalidad en contextos modernos. La fusión con lenguajes como el jazz se revela, no como una amenaza, sino como una vía fundamental para la innovación musical.

Académicamente, el bambuco trasciende su rol folclórico para convertirse en un eje central de etnomusicología colombiana, estudiado en instituciones andinas como la Universidad de Antioquia y la Universidad Nacional de Colombia por su capacidad para encapsular el mestizaje cultural de la región, un sincretismo indígena-español que refleja la identidad campesina de regiones como Antioquia, Boyacá y Cundinamarca, donde festivales como el Nacional de Bambuco en Neiva (declarado Patrimonio Cultural Inmaterial en 2018) y el de la Bandola en Monquirá preservan su transmisión oral y pedagógica ante la globalización (Ministerio de Cultura

de Colombia, 2024). En contextos educativos, se integra en currículos de conservatorios andinos para fomentar la innovación híbrida, como en programas de jazz-fusión que analizan su métrica como base para improvisaciones, contribuyendo a la revitalización cultural en comunidades rurales.

#### ***2.1.4. Balada Jazz***

La balada jazz es un género tranquilo pero exigente que opera en tempos lentos (50-80 bpm) es el gimnasio esencial donde el músico aprende a escuchar y sentir, este espacio sonoro donde el tiempo parece expandirse, enfrenta al músico a el desafío de adquirir elementos de interpretación como (fraseo, rubato, calidad del sonido, dinámicas) de improvisación como (variaciones modales, patrones digitales, recursos de transcripción) y de composición (estructuras complejas, narrativa y discurso), fortaleciendo sus habilidades musicales al demandar control técnico y sensibilidad emocional para plasmar, romanticismo, amor y nostalgia, emociones universales similares al bolero en Latinoamérica, donde se evoca la intimidad colectiva y personal. Como bien explica el pianista y pedagogo Mark Levine (Levine, *The Jazz Piano Book*, 1995) es en este contexto de calma donde el músico puede interiorizar y dominar con profundidad las extensiones armónicas (novenas, oncenas, treceñas) que son el color esencial del jazz moderno. Su universalidad radica en la capacidad para trascender fronteras culturales, enriqueciendo el lenguaje musical con armonías extendidas, ritmos swingueados suaves, junto a un constante dialogo instrumental.

La balada Jazz presenta su origen en la década de 1920 en New York, evolucionando de canciones románticas populares como “Body and Soul” (por Johnny Green en 1930) hacia interpretaciones jazzísticas vocales e instrumentales que enfatizan la improvisación, influenciadas por el blues, el ragtime, el R&B. En 1930s – 1940s, vocalistas como Billie Holiday y Frank Sinatra

la popularizaron en clubes de Harlem, mientras el bebop la refino con solos melódicos complejos. Este mismo encontró su contraparte instrumental en el genio Bill Evans, cuyo trio demostró que una balada podría ser una conversación telepática y un paisaje de emociones complejas. En Latinoamérica se sincretizó con el bolero vía artistas como Pérez Prado. Músicos como Chick Corea y Bebo Valdés exploraron este territorio común, demostrando que la sofisticación armónica del jazz podía entrelazarse con la cadencia y esencia del bolero. Esto creó un lenguaje híbrido de una poderosa carga emotiva (Acosta, 2004)

Los formatos típicos instrumentales priorizan la intimidad acústica: el trío clásico, (piano, bajo, batería) para baladas como “My funny valentine” (1937), donde solo el piano lidera melodías tipo rubato y el bajo camina armónicamente. El cuarteto con saxo tenor o trompeta como se puede apreciar en “Round Midnight” de Thelonious Monk (1944), se añaden capas tímbricas suaves, o piano solo para exploraciones introspectivas, como en las grabaciones de Bill Evans.

Este género es una herramienta pedagógica fundamental al ralentizar el tiempo, obliga al interprete a escuchar activamente la resolución de las tensiones armónicas, desarrollar un sonido personal que proyecte emoción, improvisar con sentido narrativo, donde cada nota debe ser elegida por su valor expresivo e importancia en el discurso y no por su velocidad. Como afirma el educador musical David Baker en (Baker, 1988, p. 112) “La balada es el espejo del alma del músico; no se puede esconder nada en ella”. Es el campo de entrenamiento ideal antes de abordar los tempos frenéticos del bebop, pues solidifica el control, la sensibilidad y la comprensión armónica profunda. En el proyecto funciona como un puente perfecto entre la expresión cruda de los aires tradicionales y el lenguaje técnico del jazz, permitiendo que la emoción sea el hilo conductor de la fusión.

### ***2.1.5. Aguabajo***

El Aguabajo es un aire tradicional del Pacífico colombiano, especialmente en regiones como Chocó, Valle del Cauca y Nariño, caracterizado por su pulso descendente y fluido, sonoridad calmada, profunda que evoca la sensación del agua y los manglares. Su estructura polirritmia combina patrones entrelazados de percusión, principalmente marimba de chonta, guasá, bombo y cununo, con vocalizaciones, melismas y corales, integrado con elementos indígenas y afrodescendientes para narrar temas de naturaleza, amor, migración y resistencia cultural en un tempo moderado (90-120 bpm).

Este ritmo refleja la cosmovisión y la relación espiritual de las comunidades afrodescendientes con su entorno natural, constituyendo un patrimonio cultural de gran valor. La música del pacífico y en particular el Aguabajo, ha sido objeto de estudios que resaltan su complejidad rítmica y su función social. Como sostiene el etnomusicólogo Michael Birenbaum Quintero en (Birenbaum Quintero, 2018, p. 74), la música del pacífico es un archivo sonoro de la relación simbiótica entre las comunidades afrodescendientes y su territorio, una relación de cuidado, resistencia y profunda espiritualidad. Katherine Ramírez M. (Ramírez, 2015) enfatiza que el Aguabajo es una manifestación musical que articula identidad, memoria y resistencia cultural siendo fundamental para la preservación de las tradiciones del pacífico colombiano. Incorporando el uso de sincopas que generan un Groove hipnótico y narrativo junto a letras poéticas sobre ríos, amores imposibles, agradecimiento, y resistencia. Mas allá de su fluidez rítmica, el Aguabajo adquiere importancia en la cosmovisión afro-pacífica al simbolizar la interconexión entre humanos, ríos y selva; temas ecológicos y sociales que abordan el cambio climático, el desplazamiento forzado y la preservación territorial en letras contemporáneas, fomenta la improvisación colectiva como práctica pedagógica empoderando comunidades

juveniles en territorios como Buenaventura y Quibdó (Ministerio de Cultura de Colombia, Plan Nacional de Cultura 2024 - 2038, 2017, pp. 45-50)

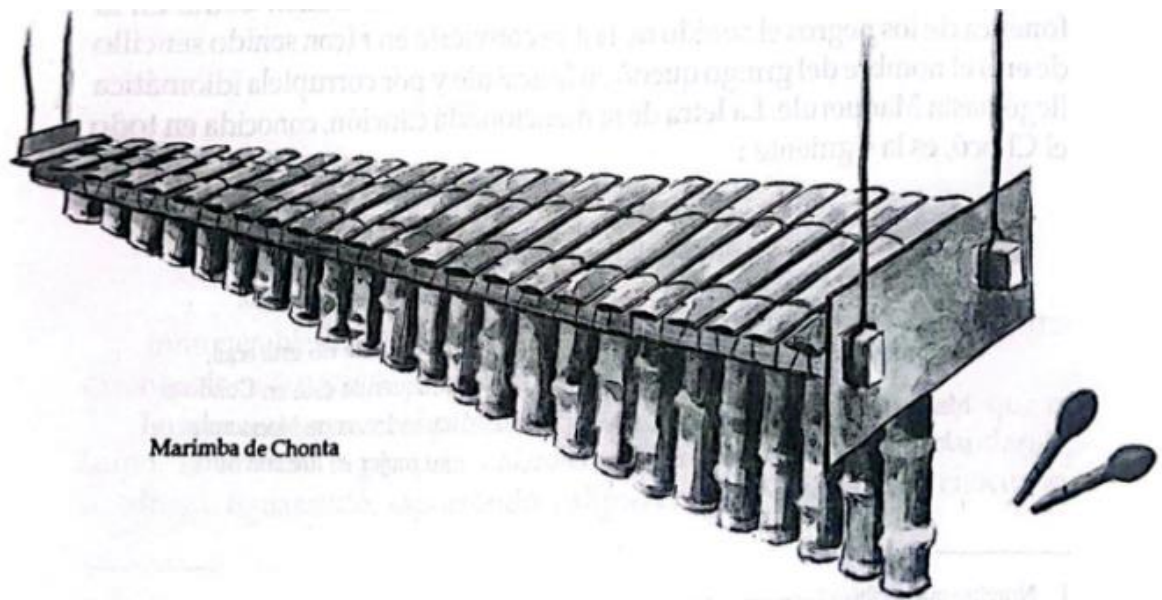
En el panorama actual, agrupaciones como Grupo Bahía, Canalón de Timbiquí, Cununao, Nidia Góngora, entre otras experimentan con la tradición incorporando nuevas sonoridades, estas innovaciones demuestran la adaptabilidad del Aguabajo, demostrando que su esencia fluida es increíblemente permeable a nuevas sonoridades sin perder su alma; este no es un abandono de la tradición, sino su actualización vital.

La organología del Aguabajo es acústica y ecológica, centrada en la marimba de chonta, el cununo, bombo, el guasá, voces antífonas. Este aire aporta a el proyecto un Groove hipnótico y narrativo, proporciona un espacio para la expansión armónica, partiendo de su relativa sencillez tradicional, siendo esto una oportunidad y no una limitación para dibujar en ese lienzo extensiones y colores armónicos que enriquezcan la paleta sonora y sensitiva del Abuabajo.

La improvisación en el Aguabajo y el jazz comparten un ADN común: un dialogo colectivo. Se puede tomar la estructura de pregunta y respuesta entre la marimba y los cununos para trasladarla a un dialogo entre otros instrumentos, fungiendo así más allá de un ritmo o aire tradicional como una filosofía sonora basada en la fluidez y la comunidad.

**Figura 5.**

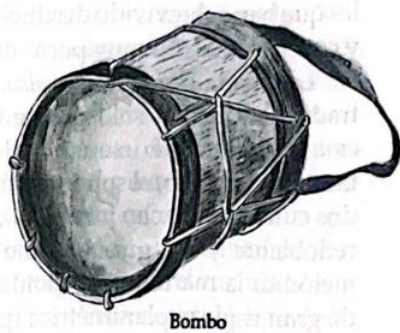
*Marimba de chonta*



*Nota.* Imágenes obtenidas de Abadía (1995).

**Figura 6.**

*Bombo*



*Nota.* Imágenes obtenidas de Abadía (1995).

**Figura 7.**

*Cununo macho*



*Nota.* Imágenes obtenidas de Abadía (1995).

**Figura 8.**

*Cununo hembra*



*Nota.* Imágenes obtenidas de Abadía (1995).

**Figura 9.**

*Guasá*



*Nota.* Imágenes obtenidas de Abadía (1995).

**2.1.6. Currulao – Pacifico**

El currulao es un género afrocolombiano del Pacífico que honra la tradición de la marimba de chonta y la riqueza cultural de sus pueblos. Se presenta como un puente ancestral entre el Pacífico Afro y el Andino Mestizo, nace como el género de baile por excelencia de la costa pacífica colombiana. Un juego rítmico en 6/8 binario que pulsa con la exuberancia de la selva, celebrando la vida comunitaria mediante danzas en parejas o ruedas que giran como remolinos fluviales. Este ritmo no solo preserva la memoria cimarrona, sino que enriquece con vitalidad rítmica por medio de sus ostinatos y melodías únicas en la marimba; texturas que capturan la nostalgia festiva del Pacífico y fomentan una participación colectiva que trasciende regiones, simbolizando la transculturización colombiana en un flujo sonoro inclusivo y resiliente (Friedemann, 1991).

El currulao hunde sus raíces en el siglo XVI, con la llegada de esclavos africanos a puertos como Tumaco y Buenaventura, donde ritmos de Angola y Congo se sincretizaron con danzas indígenas y ecos del bambuco andino traídos por colonos, de ahí su apodo “Bambuco viejo”, un guiño a su métrica adaptada a contextos selváticos. Su Groove binario exuberante con sincopas que generan un “vaivén” hipnótico, como las olas del mar contra los manglares, letras en español o dialectos locales que narran amores, chistes pícaros y críticas sociales, danzas sensuales en pareja con movimientos de cadera y brazos entrelazados que fomentan la interacción, la improvisación vocal (pregunta-respuesta) añadiendo frescura espontánea, priorizando la energía colectiva sobre la precisión técnica.

La organología del currulao se configura como un ensamble percusivo donde cada instrumento no solo genera ritmo, sino que dialoga con el entorno natural y la dinámica comunitaria, como describe Friedemann (1991), al conceptualizarlo como un “sistema sonoro vivo” derivado de prácticas cimarronas que priorizan la acústica ambiental sobre la amplificación.

Los instrumentos utilizados son los anteriormente mencionados también para el Aguabajo. Marimba de chonta, Cununos macho y hembra, Bombo, Guasá, cantante y coros.

### ***2.1.7. El reggae y su influencia en la fusión intercultural.***

El reggae es un género musical originario de Jamaica en la década de 1960, que se caracteriza por un ritmo sincopado y un pulso marcado en el segundo y cuarto tiempo del compás, conocido como *skank*. Este patrón rítmico, junto con el uso de líneas melódicas repetitivas y la técnica del *dub* que enfatiza efectos de eco, reverberación y manipulación electrónica, ha sido fundamental para la creación de un lenguaje musical propio que ha trascendido fronteras. Actúa como puente intercultural entre herencias africanas y tradiciones costeras globales, fusionando, ska, rocksteady y ritmos rasta para transmitir mensajes de resistencia social, espiritualidad y solidaridad contra la opresión, temas que resuenan en contextos colombianos como el Caribe y el Pacífico, donde se hibrida con currulao y bullerengue. Su off-beat sincopado y letras poéticas proporciona texturas rítmicas relajadas que dialogan con improvisaciones jazzísticas y arpeggios que capturan la nostalgia costera y promueven fusiones interregionales, simbolizando un lenguaje musical universal de paz y unidad cultural (Campbell, 1985), como explica el sociólogo Steve Barrow en su libro fundamental (Barrow & Dalton, 1997, p. 45) no es solo un ritmo, sino la expresión de una filosofía de resistencia y orgullo cultural para la comunidad jamaicana

El *ragga* o *ragamuffin*, una variante del reggae que incorpora elementos de música electrónica y rap amplió aún más las posibilidades expresivas del género, facilitando su fusión con otras tradiciones musicales del Caribe y el mundo. La estructura rítmica del reggae, basada en patrones sincopados y grooves profundos, sirve como soporte para la integración de instrumentos y estilos diversos. La potencia del reggae trasciende lo musical para convertirse en un vehículo de mensajes universales. A través de las letras de artistas como Bob Marley, Peter Tosh, Dennis

Brown, Sugar Minot el género se consagró como un himno de lucha contra la opresión, la búsqueda espiritual a menudo ligada al movimiento Rastafari y la solidaridad. Esta capacidad para empacar un mensaje social profundo en un Groove accesible es lo que permitió, como analiza el crítico Lloyd Bradley (Bradley, 2000), convertirse en el primer género musical verdaderamente global, creando un puente intercultural que entrelaza las herencias africanas con las músicas tradicionales latinoamericanas. Una innovación crucial para su potencial como elemento de fusión fue el desarrollo del Dub por productores como King Tubby y Lee “Scrath” Perry. Esta técnica, que consiste en la deconstrucción de una canción mediante el uso prominente de eco, reverberación y manipulación de la consola de mezclas, sentó un precedente radical. El Dub demostró que la base rítmica (riddim) podía ser un lienzo abstracto y maleable, un espacio sonoro donde se podía experimentar con texturas y atmósferas. Este principio es fundamental para entender cómo el reggae puede dialogar con otros géneros.

El reggae por tanto se presenta como un andamiaje rítmico y filosófico ideal para la fusión. Su Skank proporciona el esqueleto, su herencia de Dub fomenta la experimentación de texturas y su historia de resistencia cultural resuena con la intención de reivindicar las raíces de las músicas tradicionales colombianas.

### ***2.1.8. El blues y la improvisación en las tradiciones nativas.***

El blues, originado en las comunidades afroamericanas del sur de Estados Unidos a finales del siglo XIX, es un género musical que realmente conecta con las emociones profundas a través de la improvisación. Imagina una música que usa una estructura simple de 12 compases y esas notas especiales llamadas “blue notes” para explorar melodías y ritmos de manera libre y creativa.

La improvisación en el blues, con sus variaciones melódicas, adornos y ese estilo de ida y vuelta, pregunta/respuesta, se parece mucho a lo que vemos en las tradiciones musicales de pueblos nativos en diferentes partes del mundo. Ahí, improvisar no es solo un juego, es esencial para transmitir historias oralmente y expresar la identidad cultural.

En muchas comunidades indígenas y afrodescendientes, la improvisación en instrumentos tradicionales funciona como un refugio creativo y un medio para la comunicación espiritual y social. El blues como grito primordial del alma afroamericana, y su improvisación inherente representan un lenguaje musical nativo que pule habilidades expresivas y colectivas, solidificando el sonido interpretativo mediante estructuras flexibles que resaltan el diálogo interno emocional y la resiliencia cultural, generando hibridaciones que evocan narrativas de migración y unidad intercultural en improvisaciones colaborativas.

Como explica Ingrid Monson (Monson I. , 1996), en su libro *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction* (1996) tanto el jazz como el blues han servido como modelos y fuentes de inspiración para músicos de diferentes culturas, quienes han adaptado las técnicas de improvisación a sus propios instrumentos y contextos, generando nuevas formas híbridas que enriquecen el panorama musical global.

### ***2.1.9. Concepto de fusión musical y transculturación***

La fusión musical es un proceso dinámico mediante el cual se combinan elementos de diferentes tradiciones musicales para crear nuevas expresiones sonoras que reflejan la interacción cultural. Este fenómeno está estrechamente ligado a la transculturación, concepto desarrollado por Fernando Ortiz, en su obra *Contrapunteo Cubano* (Ortiz, 1940), explica cómo el contacto entre

sociedades resulta en una transformación bidireccional de identidades y significados culturales, involucrando la pérdida y adquisición de elementos.

. En el contexto musical, la reinterpretación de identidades y significados culturales. (Nettl B. , *The Study of Ethnomusicology*, 2005) señala que la fusión musical es un espacio donde convergen historia, política y estética, permitiendo que comunidades diversas dialoguen a través del sonido y construyan nuevas formas de pertenencia cultural. Este enfoque no solo enriquece el panorama musical, sino que también sirve como un mecanismo para negociar identidades en un mundo globalizado.

La fusión y transculturación se manifiestan diariamente en la escena musical mundial, impulsadas por factores como migración, turismo y redes digitales; en Colombia, festivales como el Petronio Álvarez reúnen músicos nativos de esta región con visitantes internacionales, nutriendo repertorios híbridos mediante improvisaciones colectivas.

El término “transculturación” fue acuñado por el antropólogo cubano Fernando Ortiz, en *Contrapunteo Cubano del tabaco y el azúcar*, para describir el proceso bidireccional de pérdida y adquisición cultural en el Caribe colonial, donde ritmos africanos, españoles e indígenas se fusionaban con géneros como la rumba. En etnomusicología, la “fusión musical” se consolida en los 1970s con el lenguaje de la World Music, en paralelo al estudio de Nettl (2005) al examinar cómo migraciones poscoloniales como la diáspora africana. Generan hibridaciones que enriquecen el repertorio global, desde el flamenco gitano hasta el tango rioplatense.

En *El eco de las raíces*, la fusión musical se materializa como un ejercicio interpretativo que vincula personas de regiones diversas, tejiendo un sonido híbrido que se nutre de sus saberes ancestrales y contemporáneos. Este tipo de intercambio es un encuentro de fortalecimiento y educación mutuo que pule el lenguaje sonoro colectivo. Así, como describe Eduardo Posada en su

libro *Música y Cultura en América Latina* (Posada, 1995), esta transculturación viva transforma la interpretación en un acto de empoderamiento compartido, en un mundo con tantos conflictos, esto es más importante que nunca. Por ejemplo proyectos como los que realiza la UNESCO para preservar la música tradicional fomentan estas fusiones, ayudando a que culturas en riesgo en América Latina, se mantengan vivas y relevantes en la escena global.

## ***2.2. El jazz como lenguaje para la fusión.***

El jazz fuera de ser un género, es un vocabulario musical flexible, un método preciso para la creación en tiempo real. Para que las fusiones con los ritmos tradicionales sea orgánica y significativa, es esencial comprender los elementos concretos que este lenguaje aporta al diálogo.

**Armonía:** la paleta de colores algunos aires tradicionales se basa en progresiones simples y diatónicas, el jazz introduce una riqueza cromática a través de: acordes extendidos (7mas, 9nas, 11nas, 13nas) que agregan tensión, color y sofisticación emocional. Sustituciones tritonales y Dominantes secundarias que re-direccionan el flujo armónico, creando sorpresa y mayor tensión resolutive. El uso de la armonía modal que permite explotar el color característico de cada modo en la composición ofreciendo un paisaje sonoro diferente al de la armonía tonal tradicional

**Improvisación:** Este arte del diálogo jazzístico es la contraparte perfecta para la estructura de pregunta – respuesta presente en el bullerengue o el currulao. No se trata de tocar notas rápidas, por el contrario construir un discurso coherente usando: Desarrollo melódico, fraseo, articulación, dinámicas y buena técnica.

**El Ritmo:** El “Swing” y la Síncopa son el patrón rítmico característico que define el jazz tradicional, una forma de interpretar las corcheas que genera una sensación de balanceo y propulsión. Este concepto, puede entrelazarse creativamente con las claves rítmicas de las músicas

tradicionales. Imaginar el “Swing” del contrabajo conversando con el patrón fijo de un llamador en un bullerengue es el núcleo de esta fusión.

### ***2.2.1. Sonidos Modernos***

La Tecnología no es un elemento ajeno a la tradición; es el lienzo y el pincel del compositor contemporáneo. Los sintetizadores y las técnicas de producción sonoras no buscan reemplazar los instrumentos acústicos, sino crear un espacio común donde ambos mundos puedan coexistir y potenciarse, bajo esta premisa los sintetizadores cumplen más que un sonido una función interpretativa.

En la fusión, los sintetizadores no son simples efectos o adornos, sino herramientas que me permiten pintar paisajes sonoros. Los pads y atmosferas tejen capas de sonido sostenido que pueden evocar la inmensidad del mar Pacífico o la penumbra densa de la selva, creando un cielo sonoro sobre el cual las melodías ancestrales pueden volar. En las profundidades, los bajos sintéticos ofrecen un pulso claro y definido que no compite, sino que abraza y conversa con el bajo acústico, añadiendo una base de modernidad a los grooves tradicionales. Los leads por el contrario aportan textura con su carácter electrónico, estableciendo un diálogo de contrastes deliberado y fascinante con las gaitas, la marimba y los tambores.

El verdadero hechizo ocurre con los efectos. El reverb y el delay son los arquitectos del espacio: Un reverb largo puede transportarnos a la acústica sagrada de una cueva, mientras un delay puede replicar electrónicamente el ancestral juego de llamada y respuesta. Finalmente la automatización permite que los sonidos se transformen en tiempo real, fundiendo lo acústico, analógico y lo digital en un mismo flujo creativo.

Como explica Mark Katz (Katz, 2012) en el Libro titulado “Capturing Sound: How technology has changed Music” (2<sup>nd</sup> ed.), la tecnología no es un elemento ajeno al arte, sino una herramienta que ha redefinido constantemente los límites de la creación musical. En este proyecto, estas herramientas son el puente sensorial que permite que lo ancestral y lo futurista no solo se encuentren si no que se reconozcan como partes de un mismo ecosistema sonoro.

### **3. Metodología**

Este capítulo aborda la metodología planteada en la ejecución de este proyecto de grado el cual tuvo cuatro etapas las cuales fueron: Selección de repertorio, Proyección sonora, Proceso creativo y Montaje de las composiciones.

#### **3.1. Selección de repertorio**

Seleccionamos los aires a trabajar y que géneros podían fusionarse:

- Identificación de los músicos a participar
- Recolección y análisis del material musical
- Triangulación o contraste de saberes provenientes de entrevistas, observación y análisis musical.

Esta fase inicial consistió en la curaduría de elementos sonoros basados en el marco teórico anterior, priorizando ritmos que representen diversidad regional y global para fomentar hibridaciones transculturales. El proceso involucró: Revisión bibliográfica y auditiva de fuentes primarias (Grabaciones de discos, presentaciones en vivo, talleres, entrevistas), seleccionando

motivos rítmicos clave, ideas específicas y las personas adecuadas para la realización de este proyecto.

### **3.2. Proyección Sonora, Investigación y análisis.**

Durante varios meses dedique un proceso intenso de escucha y análisis de música tradicional de las regiones, Caribe, Pacífico y Andina de Colombia, con el fin de interiorizar sus características elementales rítmicas, melódicas y expresivas. Este acercamiento incluyó, viajar y participar en el Festival de la Marimba en Tumaco Nariño, pertenecer a grupos culturales universitarios como MACONDO UIS, recibir talleres de diferentes agrupaciones y sabedores ancestrales de estas músicas donde experimenté de primera mano la riqueza sonora y cultural de la música del Caribe y del Pacífico. Además, he interpretado activamente repertorios de música tradicional colombiana, lo que ha fortalecido mi conexión emocional y técnica con estas expresiones. Se incorporó análisis reflexivo vía diarios de campo analizando los pros y contras de las fusiones, teniendo en cuenta sus características e impacto musical, buscando siempre una sincronía natural. Bajo ese concepto se escogieron los aires respectivos a trabajar con una mirada narrativa, un viaje sonoro que inicia en el Caribe colombiano, viaja por el interior la región andina y desemboca en la región pacífica. Un viaje nutrido de experiencias y aprendizajes significativos que se busca plasmar estas emociones por medio de la música.

Se escogieron los aires: Gaita y Merengue de Gaita, Bullerengue (sentao, fandango, chalupa), Balada, Bambuco, Aguabajo, Currulao.

La Gaita fue uno de los primeros ritmos tradicionales a los que estuve expuesto de niño en los actos culturales del colegio, una de mis hermanas participaba del Grupo de Tamboras en el cual pude aprender y tener mis primeros acercamientos a estos conceptos. El estudio de los

tambores y los ritmos del caribe colombiano en esa etapa de mi formación, despertaron en mí el deseo de explorar estas músicas, su riqueza rítmica y melódica por medio de la enseñanza de transmisión oral.

Más adelante al ingresar a la Universidad Industrial de Santander pude compartir experiencias con compañeros que provenían de otras partes del territorio nacional lo cual me aportó aún más una mirada empática y curiosa culturalmente, reflejando siempre el deseo por aprender respetuosamente la magia que esconden estas expresiones tradicionales.

Participar de agrupaciones como Macondo UIS y compartir dentro de esta experiencia saberes con personas nativas de estos territorios, enriqueció mis conceptos musicales y culturales, permitiéndome explorar, adentrándome en el desarrollo y ejecución de estas expresiones.

Siguiendo el viaje sonoro, se presenta la Balada, género universal el cual me permitió descubrir y analizar conceptos específicos utilizados en el jazz, aspectos de interpretación, forma e improvisación que fueron vitales para entender el concepto de estas músicas y su proyección contemporánea. Con base en esta exploración de texturas y sonoridades, se planteó la propuesta de trabajar los conceptos melódicos y armónicos característicos del Bambuco y el jazz en una pieza que al estilo de los clásicos standards del repertorio del jazz, permitiera con facilidad explorar la belleza tímbrica de los recursos, la calidad interpretativa y la creatividad a la hora de improvisar.

El viaje sonoro continuó hacia la región Pacífico, descubriendo en el Aguabajo un poderoso ritmo catalizador de emociones, mediante su sonido tranquilo replicando la densidad de las aguas de los ríos, mares y manglares con la selva. Esa comunicación me acercó a la mística inherente en estas tradiciones. Para finalizar el Currulao aire insignia de esta región, sella este viaje musical y de exploración, si bien no se vincularon todos los aires tradicionales de nuestro país, este viaje sonoro propone tan solo una mirada a una parte de la gran riqueza musical y cultural de nuestro

territorio. Mi sentir y experiencia con estas composiciones me han motivado a profundizar en la exploración y fusión de estos géneros, buscando que la integración sea natural y cómoda, respetando su esencia.

Este lenguaje musical híbrido lo he construido también gracias al estudio del jazz, en el dominio de escalas, armonías, recursos y conceptos sonoros, que me permitieron enriquecer y expandir las posibilidades expresivas de estas composiciones.

### **3.3. Experimentación y ejercicios**

Esta fase permitió diseñar ejercicios compositivos tales como:

- Escribir una línea de bajo usando el patrón walkin bass sumado al patrón tradicional de bullerengue.
- Re armonizar un bambuco usando acordes con extensiones o cambios tritonales. Improvisar en una secuencia armónica sobre un currulao y acercar la improvisación al fraseo de la marimba.
- Explorar Voicings jazzísticos en rítmicas tradicionales, del bullerengue o del currulao.
- Este proceso me permitió ensayar qué aspectos elementales de cada uno de estos aires permitía el desarrollo de la fusión.

Se estableció como un espacio de diálogo e interacción intercultural, donde me reuní con investigadores y músicos folclóricos de diversas regiones colombianas, entre ellas Arboletes (Antioquia), Sincé (Sucre), Bucaramanga (Santander), Tumaco (Nariño), Cali (Valle del cauca) entre otras, para fortalecer los conceptos que requería para las composiciones, mediante un intercambio profundo de saberes y tradiciones.

Estas interacciones, (sesiones colaborativas) facilitaron charlas estructuradas sobre ritmos tradicionales regionales, formas de interpretación, repiques y estilos propios, tonadas y significado regional de cada aire, nutriendo las ideas híbridas al resaltar conexiones con elementos globales con géneros como el blues y el reggae.

Para este proceso se utilizaron herramientas como, Computador, Interface de Audio Arturia, Micrófono Arturia, controlador, Logic X (DAW) elementos indispensables a la hora de crear maquetas, guías armónicas y ejemplos de texturas rítmicas y sonoras. Este proceso no solo buscó potenciar el acto creativo al resaltar ritmos colombianos en la práctica de la improvisación musical, fomentando recursos expresivos avanzados que solidifican el lenguaje interpretativo individual y colectivo, sino que también constituyó un vehículo para el aprendizaje profundo de las realidades socioculturales de los participantes. A través de narrativas vivenciales compartidas, que abarcaban el rol de la música en el diario vivir, su significado simbólico en contextos de amor, dolor, pérdida, engaño, alegría, muerte o nacimiento.

Las maquetas dieron como resultado la estructura final de los arreglos para las composiciones y un ejemplo sólido de cómo podría llegar a sonar cada composición, este resultado nos permite que el montaje sea más productivo.

En *The Digital Musician* Hugill (2018) analiza como los DAWs han revolucionado la composición contemporánea al democratizar la manipulación de elementos rítmicos, armónicos y texturales, permitiendo fusiones interculturales en tiempo real sin barreras tradicionales. Él argumenta que estas tecnologías son “indispensables para el compositor moderno, actuando como laboratorios virtuales que aceleran la interacción creativa y la integración de sonidos globales”

### **3.4. Composición y Montaje de las obras**

La composición y el montaje de las obras resultó de un proceso creativo y colaborativo que involucró múltiples etapas de experimentación, ensayo y reflexión. Inicialmente, partí de las ideas compositivas y los análisis previos para diseñar arreglos que integraran de manera orgánica los elementos rítmicos, melódicos y armónicos de los géneros tradicionales y contemporáneos estudiados con base en las maquetas creadas y definidas en el DAW (Digital Audio Workstation). Estas herramientas digitales sirvieron como puente entre la proyección sonora y la ejecución colectiva, permitiendo la distribución de partituras y audios de referencia.

Durante las sesiones de ensayo, se exploraron diversas posibilidades interpretativas y técnicas, fomentando la improvisación y el dialogo musical entre los intérpretes, lo que permitió ajustar y enriquecer las piezas en función de la dinámica grupal y la expresividad buscada. Este proceso fue acompañado de una constante retroalimentación, tanto interna como externa, que incluyó la revisión de grabaciones y la incorporación de sugerencias de músicos expertos. Este enfoque estimulo el diálogo musical entre los intérpretes, ajustando y enriqueciendo las piezas en función de la dinámica grupal y la expresividad buscada, resaltando siempre las cualidades artísticas e interpretativas de cada participante.

La práctica repetida y consciente en el espacio de ensayo facilito la consolidación de un lenguaje musical fluido y coherente, donde la fusión de tradiciones se manifestó de forma natural y autentica, respetando la identidad de cada género, potenciando su interacción creativa y su poder colectivo.

### 3.5. Recursos

A continuación, se describen los elementos necesarios para la realización del presente proyecto.

**Tabla 1.**

*Recursos*

<b>Instrumentos</b>	<b>Recursos electrónicos</b>	<b>Recursos humanos</b>	<b>Material bibliográfico</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Instrumentos</li> <li>• Sala de ensayo</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Computador</li> <li>• Interface</li> <li>• Equipo de grabación</li> <li>• Software edición y análisis musical</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Instrumentista</li> <li>• Asesores y Expertos</li> <li>• Técnicos de grabación y producción.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Partituras</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Espacios Culturales y festivales.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Proyector</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Instrumentistas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Revistas,</li> <li>• Artículos</li> <li>• Métodos</li> </ul>

*Nota.* Información relacionada con los recursos para la investigación. A su vez, a este listado se añaden fondos para desplazamientos, salas de ensayo, actividades como talleres, conciertos.

## 4. Análisis de los arreglos

### 4.1. Gaita Roots

**Título:** “Gaita Roots”

**Aire tradicional base:** Gaita, Merengue de Gaita.

**Elemento Principal de fusión:**

Aire de Gaita con patrones rítmicos e interpretativos del Reggae (Dub, Ragga)

**Análisis:**

Composición de una duración aproximada 5 min, tonalidad principal Mi menor, representa la primera composición del repertorio, un ejercicio interpretativo que explora el poder expresivo y místico de la gaita colombiana, instrumento emblemático del folclore caribeño, asociado a rituales ancestrales y narrativas comunitarias en regiones como la costa atlántica. Mediante su hibridación con elementos del *reggae*, *ragga* y *dub*, esta obra ilustra la transculturación sonora como proceso bidireccional donde la sonoridad raizal de la gaita se enriquece con texturas globales caribeñas e insulares, generando un lenguaje híbrido que evoca resiliencia cultural y dialogo.

La instrumentación incluye, Gaita Hembra, Piano, teclado eléctrico, bajo eléctrico, percusión tradicional (Llamador, Tambora, Tambor Alegre), batería y guitarra eléctrica, enfatizando siempre la estabilidad rítmica e improvisación como eje de la fusión. Estructuralmente, la composición se despliega en secciones secuenciales que equilibran exposición temática, improvisación y clímax dinámico, sin letra para priorizar el diálogo instrumental. La introducción establece un ambiente místico y cadencioso con teclado eléctrico y bajo, evocando un pulso meditativo que transita hacia el tema principal mediante un corte grupal, anuncio folclórico que presenta la llegada del aire gaitero.

**Figura 10.**

*Introducción – Gaita Roots*

## Gaita Roots

Carlos Iván Vecino D

*Nota.* Información obtenida de la composición propia del autor.

Aquí la gaita expone un verso melódico inicial, acompañado de una textura sonora serena, los tambores en un ritmo estable y la batería sutil que refleja la hibridación. Precede un Coro melódico repetitivo que refresca la estructura como se evidencia en la siguiente figura.

**Figura 11.**

*Introducción 2 – Gaita Roots*

Nota. Información obtenida de la composición propia del autor.

Figura 12.

Coro – Gaita Roots

The musical score for 'Coro – Gaita Roots' is presented in three staves. The first staff is labeled 'CORO' and contains the first two measures of the chorus. The second staff continues the melody and includes a 'Boza Reggae' section. The third staff shows the continuation of the 'Boza Reggae' section. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The notes are primarily eighth and quarter notes, with some triplets and accents. Chord symbols are placed above the notes: Em, Am, F#m7b5, B7, Em, Em, F#m7b5, B7, Em, Em, Am, F#m7b5, B7, Em, Em, F#m7b5, B7, Em, and Em.

Nota. Información obtenida de la composición propia del autor.

Seguido de la “Boza”, sección característica de la gaita que utiliza registros graves en dinámica pianissimo para un efecto expresivo y dinámico crucial en los aires tradicionales, esta se fusiona innovadoramente con toques clásicos de reggae (*off-beat skank guitarra y piano*), junto a un bajo más pausado y proyectando el fragmento con mayor amplitud espacial.

Figura 13.

Boza Reggae

The musical score for 'Boza Reggae' is presented in two staves. The first staff is labeled 'Boza Reggae' and contains the first four measures. The second staff continues the melody. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The notes are primarily eighth and quarter notes, with some triplets and accents. Chord symbols are placed above the notes: Em, Am, Bm7, Em, Em, Am7, Bm7, Em, Em, Am, Bm7, Em, Em, Am7, Bm7, and Em.

*Nota.* Información obtenida de la composición propia del autor.

La primera sección de improvisación introduce el bajo, instrumento inusual en el folclore gaitero, bajo una guía armónica sencilla pero rítmicamente estable, permitiendo un desarrollo melódico ascendente que eleva la intensidad. En respuesta, la guitarra improvisa en un Groove más isleño, asemejando la riqueza de los ritmos caribeños como el soka o el soukus africano, culminando con un “ragga” marcada por ostinatos rítmicos que anteceden al frenesí de la gaita en registros agudos.

### Figura 14.

*Solo de bajo y guitarra – Gaita Roots*

2

**Solo de Bajo**

Em Am7 Bm7 Em Am7 Bm7

**Solo de Guitarra**

Em Am Bm7 Em Em Am7 Bm7 Em

*Nota.* Información obtenida de la composición propia del autor.

La obra progresa hacia una sección de “Dub”, subgénero del reggae caracterizado por efectos espaciales como delay y reverb, crea un ambiente inmersivo para un solo percusivo del alegre en dialogo con los sonidos de la gaita, es el momento de dialogo y conversación con el tambor. Seguido a esto un pequeño puente armónico prepara la transición al merengue de gaita, un aumento de velocidad de (80 bpm a 120 bpm) con la gaita como protagonista, un corte/obligado rítmico asegura la entrada grupal y armonías continuas permiten apreciar el furor interpretativo de la gaita, en un ritmo y carácter festivo. La coda recapitula la introducción inicial, cerrando con un corte final magistral que sella la circularidad temática.

En síntesis, esta composición juega hábilmente con la fusión de gaita y el merengue de gaita colombiano con reggae y sus vertientes, uniendo elementos folclóricos resonantes del caribe continental con influencias insulares globales para un diálogo musical contemporáneo. Esta hibridación no solo respeta la identidad raizal de la gaita, sino que la potencia mediante recursos globales, contribuyendo al objetivo del proyecto que es solidificar un lenguaje interpretativo colectivo que trasciende fronteras regionales. La estabilidad rítmica se basa en transcripciones tradicionales de percusión como las partituras para tambor alegre, llamador, tambora y maracas extraídas de la *Cartilla de Pitos y Tambores* (Valencia, 2004) y las adaptaciones de estos ritmos tradicionales a la batería mediante bases establecidas en el DVD *Batería Colombiana* (Aguilar, 2015) que proporcionaron un punto de partida para integrar el lenguaje folclórico en texturas híbridas.

El trabajo colaborativo con la agrupación CUNA GUANE y los Músicos Folcloristas del Caribe, amigos intérpretes de Gaita y tambores, permitieron que esta exploración se llevara a cabo compartiendo sus saberes y su tiempo en pro de la creación artística. Su sonido y disposición ayudaron también a consolidar el carácter sonoro del proyecto. Las siguientes figuras forman parte del compendio de Valencia (2004), en Pitos y Tambores.

**Figura 15.**

*Cartilla Pitos y Tambores*

**CONVENCIONES GENERALES PARA LA NOTACIÓN MUSICAL**

CONVENCIÓN	DESCRIPCIÓN
	Monograma. Pauta de una línea utilizada para instrumentos de percusión de altura indeterminada.
	Pauta de dos líneas. Se utiliza para escribir instrumentos dobles (por ejemplo maracas) o instrumentos de percusión con dos fímbricas contrastantes (por ejemplo, madera y parche en la tambora).
	Clave para instrumentos de percusión con altura indeterminada.
	Acento. Se utiliza para indicar un énfasis especial en uno o varios golpes de un patrón o serie.
	Percusión o movimiento con mano izquierda. Se escribe sobre la fímbrica deseada.
	Percusión o movimiento con mano derecha. Se escribe sobre la fímbrica deseada.
	Redoble, revuelo, rebruje... En tambores, ejecución alternada de manos lo más rápido posible. En semillas, movimiento ágil permitiendo la fricción.

*Nota.* Información recuperada de “Pitos y tambores” del Ministerio de Cultura de Colombia (2004).

**Figura 16.**

*Convenciones para maracas y guacho*

**CONVENCIONES PARA MARACAS Y GUACHO**

CÓDIGO	TÍMBRICA – DENOMINACIÓN
	Golpe seco, sin permitir que las semillas hagan fricción.
	Fricción. Movimiento permitiendo que las semillas friccionen el interior del instrumento.
	Movimiento ascendente.
	Movimiento descendente.
	Movimiento ascendente con giro de muñeca. En el guache depende de la lateralidad del ejecutante.
	Movimiento hacia el frente.
	Movimiento hacia atrás (hacia el cuerpo del ejecutante).
	Golpe de muñeca hacia arriba.
	Golpe de muñeca hacia abajo.
	Ejemplo de escritura para guache o una maraca.
	Ejemplo de escritura a dos maracas.

*Nota.* Información recuperada de “Pitos y tambores” del Ministerio de Cultura de Colombia (2004).

**Figura 17.**

*Convenciones para tambor alegre*

CONVENCIONES PARA TAMBOR ALEGRE (TAMBOR HEMBRA – CURRULAO)	
CÓDIGO	TÍMBRICA – DENOMINACIÓN
	Notación para golpe con la mano en el cuero. Se complementa con las siguientes convenciones.
A	Abierto.
B	Bajoneo (fondeo).
T	Tapado (cerrado, presionado, ahogado).
C	Canteo. Percusión en el borde del tambor.
Ɔ	Canteo con dedo índice.
K	Campaneo (quemado abierto).
Q	Quemado cerrado.
U	Palma. Golpe con la parte anterior de la palma de la mano.
P	Punta. Golpe con la punta de la mano.
S	Sobado. Roce de la mano sobre el parche.

*Nota.* Información recuperada de “Pitos y tambores” del Ministerio de Cultura de Colombia (2004).

**Figura 18.**

*Convenciones para tambor alegre 2*

↓	↑	Sentido del desplazamiento en el sobado. La primera indica desplazamiento hacia el cuerpo del ejecutante. La segunda hacia adentro del tambor.
		Apoyo (golpe fantasma, golpe muerto). Golpe complementario casi imperceptible.
		Arrastrado (glissando). Deslizamiento de un dedo sobre el parche.
		Redoble de dedos con mano apoyada.
G	R	G=Graneó, con la punta de los dedos. R=Rasguñado, con la yema de los dedos.
i	m	Golpe con un dedo manteniendo apoyada la palma de la mano. La letra minúscula indica la inicial del nombre del dedo (i es índice, m es medio...).
.		Apoyo de un dedo sobre el parche mientras se percute con la otra mano.
+		Apoyo de una mano sobre el parche mientras se percute con la otra.
		Ejemplos de golpes apoyados. El primer golpe es un canteo apoyado con dedo. El segundo, un quemado apoyado con mano.
		Ejemplo de escritura para alegre.



*Nota.* Información recuperada de “Pitos y tambores” del Ministerio de Cultura de Colombia (2004).

#### **4.2. Te conocí Bailando.**

**Título:** “Te conocí Bailando”

**Aire tradicional base:** Bullerengue ( Sentao – Fandango de lengua – Chalupa ).

**Elemento Principal de fusión:** Patrones rítmicos de los aires del bullerengue enriquecido  
Con sonoridades jazzísticas y efectos modernos de Sintetizadores.

**Análisis:**

“Te conocí Bailando”, compuesta por una duración aproximada 4:45 minutos, tonalidad principal: La menor con modulaciones dóricas para evocar solemnidad, constituye la segunda composición del repertorio, un tributo al bullerengue que explora los tres aires tradicionales, *sentao*, *fandango de lengua* y *chalupa*, mediante su integración con armonías contemporáneas, texturas sonoras enriquecidas y sintetizadores electrónicos, preservando la magia inherente de este baile cantado como forma de narración oral y expresión.

La obra resalta el valor narrativo del bullerengue para contar historias cotidianas de encuentro y deseo, a través de una letra jocosa que relata el recuerdo de un hombre enamorado, destacando la cualidad responsorial del género.

La instrumentación fusiona elementos tradicionales, (voz principal de cantadora, tambor alegre, llamador, semillas, tablas, coros) con modernos (sintetizadores, bajo, guitarra eléctrica y batería). Estructuralmente, la composición progresa secuencialmente por sus aires, manteniendo la forma responsorial como hilo conductor: la cantadora expone versos narrativos, respondidos por coros y percusión, con intermedios instrumentales que actúan como diálogos melódicos. El bullerengue sentao inicia con un verso solemne que rememora el impacto inicial del encuentro

amoroso, en compas 4/4 cadencioso (80 bpm), acompañado de una textura sonora tranquila con un ritmo estable y armonías menores que resaltan la introspección. Entre el primer y segundo verso, un instrumento solista, interactúa melódicamente, conversando con el tambor, culminando en el segundo verso que expone con solemnidad las cualidades del aire *sentao*, ligado a un corte percusivo que transita al *fandango de lengua*.

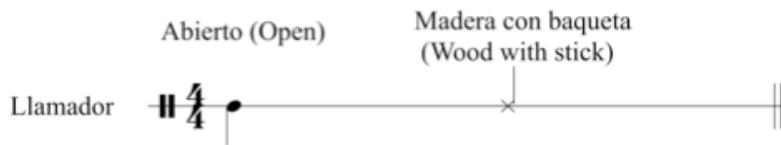
Este aire, en compas 6/8 jocoso y festivo (100 bpm), evoca la alegría mediante un verso fresco anunciado por un sintetizador innovador, estructurado de manera similar: El primer verso narrativo, interacción instrumental y abre paso al segundo verso más emotivo. El coro final, con respuestas intensas, propicia la transición a la chalupa, el aire más festivo y alegre, donde el éxtasis de los coros responsoriales, junto con la intensidad percusiva y armónica (acelerando 120bpm) generan un clímax cadencioso innato del bullerengue, transmitiendo una sensación de libertad y un deseo inmenso de baile que invita a la participación colectiva.

En concreto, esta composición fusiona los aires del bullerengue con texturas modernas para narrar historias de conexión humana, respetando su rol como baile cantado que une lo personal con lo comunitario. Este trabajo creativo se benefició de una colaboración privilegiada con Damar Guerrero Suarez, cantadora heredera de una dinastía bullerenguera de Arboletes (Antioquia), quien, como compañera de estudios, compartió de manera natural y sin prejuicios sus saberes nativos y tradiciones regionales. Su participación, junto con talleres con grupos folclóricos como MACONDO UIS y Renacer Ancestral-Ganadores del 38 Festival Nacional de Bullerengue en Puerto Escondido (Córdoba) en junio de 2025, enriqueció la autenticidad interpretativa, asegurando que la hibridación honrara la vitalidad cultural de esta región mientras innovaba en el lenguaje sonoro colectivo del proyecto.

Las siguientes imágenes son tomadas del libro “Los elementos estructurales del bullerengue” del autor García (2016), como respaldo para el montaje de estos aires folclóricos.

**Figura 21.**

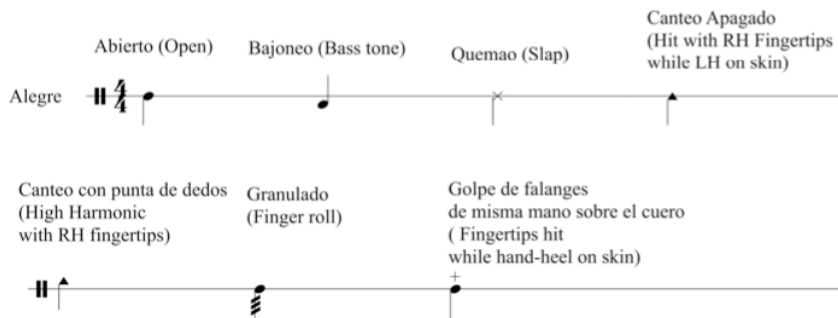
*Convención de escritura tambor llamador – Te conocí bailando*



*Nota.* Información recopilada de García (2016) en “Los elementos estructurales del bullerengue”.

**Figura 22.**

*Convención de escritura tambor alegre – Te conocí bailando*



*Nota.* Información recopilada de García (2016) en “Los elementos estructurales del bullerengue”.

**Figura 23.**

*Aire Bullerengue Sentao – Te conocí bailando*

Musical score for Bullerengue. The score is in common time (C) with a tempo of 82. It features three parts: Llamador, Alegre, and Tambora. The score is divided into a PICKUP section and a PATTERN section. The Alegre part includes rhythmic notation and a sequence of letters: R, R L R R, R L, R R L. The Tambora part uses 'x' marks to indicate drum hits.

Nota. Información recopilada de García (2016) en “Los elementos estructurales del bullerengue”.

**Figura 24.**

*Aire Fandango de Lengua – Te conocí bailando*

Musical score for Fandango de Lengua. The score is in 6/8 time with a tempo of 122. It features three parts: Llamador, Alegre, and Palmas/Claps. The score is divided into a PICKUP section and a PATTERN section. The Alegre part includes rhythmic notation and a sequence of letters: R L R L, R L R, L L R L, R L R R, R L L R L. The Palmas/Claps part uses 'x' marks to indicate clapping.

Nota. Información recopilada de García (2016) en “Los elementos estructurales del bullerengue”.

**Figura 25.**

*Aire Chalupa – Te conocí bailando*

**PICKUP**                      **PATTERN**

♩ = 112

Llamador

Alegre

Tambora

*Nota.* Información recopilada de García (2016) en “Los elementos estructurales del bullerengue”.

**Figura 26.**

*Variación – Te conocí bailando*

**PATRON 2/ PATTERN 2**

♩ = 112

Llamador

Alegre

Tambora

*Nota.* Información recopilada de García (2016) en “Los elementos estructurales del bullerengue”.

### 4.3. Karamelo

**Título:** “Karamelo”

**Ritmo base:** Balada Jazz.

**Elemento Principal de fusión:**

Balada con elementos de interpretación e improvisación del Jazz.

**Análisis:**

“Karamelo”, composición de una duración aproximada 4 minutos, tonalidad principal Re Mayor, emerge como la tercera composición del repertorio, una balada jazz originado durante el Diplomado en Jazz, composición y Grabación en la Universidad Industrial de Santander (UIS 2024), que plasma sentimientos universales de amor hacia una persona específica mediante un género atemporal caracterizado por tempos pausados y texturas armónicas ricas. Esta obra representa un reto sonoro inherente a la balada: mantener un discurso de improvisación fluido, capturar la emoción del público y comunicar intimidad sin monotonía, poniendo en práctica enlaces armónicos, progresiones, patrones rítmicos sutiles y conceptos melódicos que priorizan la expresividad sobre la velocidad (Berliner, 1994).

El arreglo específico para piano, bajo, batería, flauta, saxofón tenor y dos clarinetes evoca texturas clásicas del jazz, con acordes extendidos, permitiendo una libertad de improvisación que comparte el sentimiento amoroso como dedicatoria personal, mientras enriquece el lenguaje interpretativo del proyecto al dialogar con influencias globales que complementan las fusiones folclóricas colombianas previas.

Estructuralmente, la composición sigue una forma AABA extendida, típica de baladas jazz, que equilibra exposición temática, contraste y clímax para evocar nostalgia y calidez romántica.

El Intro, inspirador y etéreo, establece un ambiente contemplativo que prepara la entrada suave de la melodía.

**Figura 27.**

*Piano - Karamelo*

The image shows a musical score for Piano in 4/4 time. The key signature has two sharps (F# and C#). The score consists of two systems of two staves each (treble and bass clef). The first system contains chords D/A and G/A. The second system contains chords D/A and Em/A. The music is written in a simple, contemplative style.

*Nota.* Información obtenida de la composición propia del autor.

**Figura 28.**

*Exposición de la parte A – Karamelo*

The image shows a complex musical score for the exposition of part A. It features six staves: Flauta (marked #5), Clarinete en Sib, Saxofón tenor, Piano, and Guitarra eléctrica. The tempo is marked as J = 69. The score includes various chords such as Em9, C#m11, F#m9, D#7dim, Emaj7, G#m7b5, C#7b9, F#m7, B7, Am7b5, D7, Gmaj7, Gm6, Amaj7, Am6, F#m7, Em7, A7, B7, Bm7b5, E7, Amaj7, Am6, G#m7, F#m7, B7, Dmaj9, Bm11, Em9, C#7dim, Dmaj7, F#m7b5, B7b9, Em7, A7, Am7b5, D7, Gmaj7, Gm6, F#m7, Em7, A7. Dynamics include p, mf, and fine.

*Nota.* Información obtenida de la composición propia del autor.

Dando paso a la sección A inicial expuesta anteriormente, donde la flauta dibuja el primer verso melódico con su sonido dulce y ligado, acompañado de una batería estable con escobillas y platillos que texturizan el pulso, el saxofón tenor re-expone el tema en la segunda repetición de A, con un timbre más fuerte pero cálido, evocando el romanticismo de baladas clásicas como las de Miles Davis, Stan Getz y Pat Metheny.

**Figura 29.**

*Re-exposición y casilla 2 Saxofón - Karamelo*

♩ = 70

**A** Dmaj<sup>9</sup> Bm<sup>11</sup> Em<sup>9</sup> C#7<sup>dim</sup> Dmaj<sup>7</sup> E7<sup>dim</sup> F#m<sup>7</sup> b<sup>5</sup> B<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> A<sup>7</sup>

2 F#7 Bm7 F#m7 E7 Em7 A7

*Nota.* Información obtenida de la composición propia del autor.

La transición a la sección B introduce un contraste rítmico influenciado por la bossa nova brasileña, un swing ligero en la guitarra y bajo sincopado, que transmite nostalgia y proporciona un clímax emocional ascendente, con los clarinetes en armonías paralelas para profundidad tímbrica.

**Figura 30.**

*Sección B - Karamelo*

Figure 31 shows two staves of musical notation in G major. The first staff begins with a boxed 'B' and contains the following chords: Dm7, Gm7, C9, Fmaj7, Am7b5, D7, Gm7, and A7. The second staff contains the following chords: Dm7, Gm7, C9, Fmaj7, Bbmaj7, Em7b5, A7, and C#dim. The notation includes triplets and fermatas.

*Nota.* Se regresa a una A prima abreviada, re-exponiendo el tema de manera concisa para preparar las improvisaciones. Información obtenida de la composición propia del autor.

**Figura 31.**

*Improvisación - Karamelo*

Figure 32 shows two staves of musical notation in G major. The first staff contains the following chords: Dmaj9, Bm11, Em9, C#7dim, Dmaj7, F#m7b5, B7b9, Em7, and A7. The second staff contains the following chords: Am7b5, D7, Gmaj7, Gm6, F#m7, Em7, Em/A, and Em/A. The notation includes triplets.

*Nota.* Información obtenida de la composición propia del autor.

Los solos se presentan sobre A y B, intercambiando el discurso de improvisación con otro instrumento, la salida con A prima y el final que recapitula el Intro, cierra con un fade-out armónico que sella la catarsis emocional.

Como resultado, esta composición trasciende lo personal para consolidar recursos jazzísticos universales, análisis armónico, transcripciones de baladas referenciales e improvisación como dialogo natural. Resultando de un proceso pedagógico y creativo que enriqueció mis herramientas interpretativas durante el diplomado. Compartir el proceso de montaje y presentarla

con mis compañeros nuevamente, subraya el honor de esta colaboración, transformando la composición en un ejercicio de catarsis vital.

Aprender a través del compartir musical es un proceso mágico que amplía la sensibilidad interpretativa, aunque se aparte del folclore colombiano, esta balada actúa como pilar en la propuesta de *El eco de las raíces*, abriendo campo a sonoridades globales que potencian la fusión transcultural, mejorando mi rol como instrumentista y profesional elevando mi lenguaje artístico (Hugil, 2018).

#### **4.4. Bambuco pa' Kike.**

**Título:** “Bambuco pa' Kike”

**Aire tradicional base:** Bambuco Andino

**Elemento Principal de fusión:** Bambuco – Jazz

**Análisis:**

“Bambuco pa' Kike” está compuesta por una duración aproximada 4:30 minutos, tonalidad principal: Do mayor con una modulación a Bb en su parte C), representa la cuarta composición del repertorio, un ejercicio de composición personal y sincero en el bambuco andino que fusiona sus ritmos sincopados tradicionales con armonías jazzísticas, evocando momentos de introspección y agradecimiento.

Originada en la exploración estilística influenciada por el trabajo de mi profesor de piano, Juan Pablo Cediél, y los Hermanos, Juan Andrés Ospina y Nicolas Ospina, de los cuales he podido aprender y han servido como referentes fundamentales en la interpretación e hibridación de estas músicas tradicionales con las músicas del mundo.

El formato para piano, bajo, batería y guitarra eléctrica, similar a formaciones clásicas del jazz, sirve como plataforma para expresar emociones profundas, liberando tensión mediante improvisación y alimentando el discurso interpretativo con creatividad, mientras reafirma mi vocación artística a través de la colaboración con grandes amigos y músicos.

Estructuralmente, la composición adopta una forma AABBC ligera y memorable, diseñada para ser introspectiva, pero con carácter que permite, al igual que los standards de jazz, una exploración libre del interprete.

La sección A inicial presenta el tema melódico principal con repetición, permitiendo afirmar en esos compases el estilo y ritmo estable.

### Figura 32.

*Sección A inicial – Bambuco pa' Kike*

Carlos Iyaán Vecino D.

The musical score is written in 8/8 time with a tempo marking of quarter note = 100. It features a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The melody is presented in four staves. The first staff includes a box labeled 'A' above the measure containing the first two notes. Chords indicated below the staff include Am, m2, G, Dm7, G7, and C6. The second staff continues the melody with chords m2, Dm7, G7, C6, and a fermata. The third staff continues with chords C6, F, and F#dim7. The fourth staff concludes the section with chords C, Dm7, Gsus, G7, C6, A7, C6, and ends with 'Fine'.

*Nota.* Información obtenida de la composición propia del autor.

Seguido de esto, se presenta la sección B: se aplican variaciones armónicas con enlaces (ii – V- I) proporcionando colores sonoros frescos que evocan nostalgia andina.

**Figura 33.**

*Sección B – Bambuco pa’ Kike*

*Nota.* Información obtenida de la composición propia del autor.

Luego, la sección C actúa como motivo inspirador recurrente, un puente lírico que finaliza solos o retoma el tema final.

**Figura 34.**

*Sección C - Bambuco pa’ Kike*

*Nota.* Información obtenida de la composición propia del autor.

Los solos se desarrollan sobre AA y BB, fomentando la improvisación como herramienta contundente para enriquecer el vocabulario música: el uso de pedales o efectos en los instrumentos

enriquece la paleta de colores pues el resultado de esta exploración no es solo rítmico y armónico sino también sensorial.

El cierre recapitula el tema con emotividad creciente, culminando en un corte tradicional andino, que sella la circularidad, priorizando un sonido grupal fluido, moderno y versátil que deja al descubierto las capacidades de improvisación de los participantes en ritmos colombianos.

Esta obra, transforma propone al bambuco como un medio para explorar y dialogar con el jazz, consolidando recursos interpretativos regionales mediante transcripciones y practica colaborativa que, amplía la sensibilidad artística. Tocar con compañeros de la universidad, del diplomado, mentores, amigos músicos y profesores reafirma el sentido grupal, enriqueciendo mi propuesta al integrar sonoridades universales que mejoran nuestras habilidades como instrumentistas, profesionales y personas.

Esta obra, aunque centrada en lo andino, complementa las fusiones caribeñas y costeras previas en el proyecto, ilustrando de nuevo la transculturación como catarsis vital que une lo personal y lo colectivo (Posada, 1995).

#### 4.5. Pa' ti

**Título:** “Pa’ ti”

**Aire tradicional base:** Aguabajo

**Elemento Principal de fusión:** Aguabajo – Son cubano

**Análisis:**

“Pa’ ti” está compuesta por una duración aproximada 5 minutos, tonalidad principal La menor, representa la quinta composición de este proyecto, trabajo dedicado a mi madre, (Claudia Patricia D), en modo de agradecimiento por su esfuerzo, lucha y apoyo inquebrantable en mi vida

y carrera musical, resaltando sus fortalezas y el poder de su amor. Se originó como una exploración por medio de un aire especial que marco mi vida en un viaje a Tumaco Nariño con la Agrupación MACONDO UIS, viaje que me permitió experimentar de manera cercana en el Festival de la Marimba, todas estas manifestaciones artísticas y culturales, enriqueciendo mi nivel y percepción musical.

Esta obra explora el ritmo Aguabajo, un aire tradicional afrocolombiano caracterizado por su cadencia tranquila pero emotiva, que genera sensaciones de calma y alivio; ideal para evocar gratitud. Inspirada en trabajos de composición de maestros como Hugo Candelario González, marimbero legendario y fundador del Grupo Bahía cuya mística en la marimba de chonta refleja emociones perdurables con un estilo refinado y arrullador, con el cual tuve la oportunidad de compartir saberes en el marco del Festival Internacional de Piano UIS 2025 donde su presentación artística nutrió de manera increíble junto con la participación del Pianista Santiago Melo y el percusionista José Ocampo, mi concepto sonoro acerca de estas músicas, su significado, su estilo y su forma particular de dialogar entre la raíz, la mística, lo ancestral y terrenal.

Otro referente indudable para la realización de esta composición es el Pianista y compositor caleño, Giovanni Caldas; el fusiona los aires del pacifico con armonías jazzísticas creando un estilo muy particular, en el trabajo realizado por la agrupación “Cununao” se ve reflejado esta búsqueda de exploración sonora y rítmica acerca del folclore del pacifico colombiano y sus hibridaciones.

Estructuralmente, la composición progresa de introspección a clímax festivo, equilibrando la calma del aguabajo con dinamismo hibrido para narrar el tributo a mi madre. El intro adopta un vamp moderno, técnica común en R&B y Soul contemporáneo, con un loop armónico especial en acordes como Am9 y F#m11.

**Figura 35.**

*Referencia de aguabajo*

**Base de Aguabajo** Ref: Parió la luna

*Nota.* Imagen tomada de Valencia (2009).

**Figura 36.**

*Intro – Pa’ ti*

Carlos Iván Vecino D.

**Solo Bombo** ♩ = 156 Intro

Ritmo: Aguabajo

*Nota.* Información obtenida de la composición propia del autor.

El verso 1 en una dinámica pianísimo, ritmo constante en la percusión, pero con una batería sutil adornando texturas con los platillos para un ambiente sereno.

Figura 37.

Verso I – Pa’ ti

**Verso I**

En el su - su - rro del man - glar  
se me-ce, el Tiem - po - y la cal ma sin fi - nal  
co - mo tus ma - nos siem - pre, es - tan  
cui - dan - do mi al - ma y dan - do paz

**Verso II**

Nota. Información obtenida de la composición propia del autor.

El verso dos intensifica la sonoridad de la batería, acentuando el ritmo estable junto a la percusión y el conjunto armónico, construyendo emotividad.

Figura 38.

Verso II – Pa’ ti

**Verso II**

cui - dan - do mi al - ma y dan - do paz  
Con - ti - go - ma dre mi luz mi ho gar  
en ca - da su - e - ño que vuel ve a bri - llar

Nota. Información obtenida de la composición propia del autor.

Figura 39.

Verso II – Pa’ ti 2

2

Am<sup>9</sup> Dm<sup>13</sup>

tu, a-mor es mar que nun ca se va

G<sup>9</sup> Cmaj<sup>13</sup> Eaug<sup>7b9</sup>

a ti mi vi da y mi ver - dad

Nota. Información obtenida de la composición propia del autor.

Un puente reflexivo introduce tranquilidad, donde la marimba conversa solista con el grupo, sonidos ancestrales para transitar al verso tres.

**Figura 40.**

*Puente Marimba – Pa’ ti*

Puente Marimba

Am<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup>

Nota. Información obtenida de la composición propia del autor.

Verso 3, intención rítmica fuerte con una disposición armónica más espaciada, desarrollando una sensación de emotividad y asegurando la estabilidad del conjunto.

**Figura 41.**

*Verso III – Pa’ ti*

**Verso III**

The musical score for Verso III consists of four staves of music in G major, 4/4 time. The lyrics are: "con tu pa - cien - cia y, u - na can - ción E - res fa - ro en mi co - ra - zón con ca - da ges - to con tu ra - zón". The chords are: Am<sup>9</sup>, Dm<sup>7</sup>, G<sup>9</sup>, Cmaj<sup>13</sup>, Eaug<sup>7b9</sup>, Am<sup>9</sup>, Dm<sup>13</sup>, G<sup>9</sup>, Cmaj<sup>13</sup>, Eaug<sup>7b9</sup>.

*Nota.* Información obtenida de la composición propia del autor. “Pa ti... Pati” Diminutivo amoroso de Patricia, integrando la dedicatoria lírica.

**Figura 42.**

*Puente – Pa’ ti*

**Puente Pa’ Ti**

The musical score for Puente Pa’ Ti consists of two staves of music in G major, 4/4 time. The lyrics are: "Pa ti pa ti...". The chords are: Am<sup>7</sup>, Gm<sup>7</sup>. The score includes a first ending (1.) and a second ending (2.) with a repeat sign and a fermata.

*Nota.* Información obtenida de la composición propia del autor.

Seguido a esto encontramos un mambo alegre y sabroso que inyecta dinamismo, llevando al coro responsorial donde la armonía, la sección de llamado y respuesta resaltan sensaciones de

amor y valores maternos recordando el estilo alegre de canto en las comunidades del pacifico colombiano.

**Figura 43.**

*Mambo – Pa’ ti 1*

Mambo – Pa’ ti 1

Mambo

Dm7 G9 Cmaj7 Fmaj9 Bm7b5 E7b9 Am7

Dm7 G9 Cmaj7 Fmaj9 Bm7b5 E7b9 Am7 Eaug7#9

CORO

Am7 Dm7 E7

Mi luz Mi,ho-gar En tus o - jos bi-lla,el mar Mi luz Mi,ho-gar

Am7 Am7 Dm7 E7 Am7

Fuer - za y luz en tu mi - rar Mi luz Mi,ho-gar Tu,A -

*Nota.* Información obtenida de la composición propia del autor.

**Figura 44.**

*Mambo – Pa’ ti 2*

Mambo – Pa’ ti 2

Am7 Dm7 E7 Am7 Am7

mor po-der a mi me da Mi luz Mi,ho-gar re-fu-gio,en

Dm7 E7 Am7

la tem - pes - tad Mi luz Mi,ho-gar

*Nota.* Información obtenida de la composición propia del autor.

La salida del coro con mambo propicia una sección corta de solo como espacio idóneo para dialogar entre el piano y la marimba, esta emoción eleva el clímax musical mediante improvisación modal. Se regresa al CORO de forma alegre y festiva, antes de empezar a bajar la dinámica con el

puente tradicional “Pa’ ti... Pati” culminando en el intro vamp que se apaga lentamente hasta un acorde rubateado al final, sellando el carácter emotivo de la composición.

**Figura 45.**

*Solo – Pa’ ti*

4

**Solo**

Am<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> E<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Am<sup>7</sup>

Dm<sup>7</sup> E<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> G<sup>9</sup> Cmaj<sup>7</sup> Fmaj<sup>9</sup>

Bm<sup>7b5</sup> E<sup>7b9</sup> Am<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> G<sup>9</sup> Cmaj<sup>7</sup> Fmaj<sup>9</sup> Bm<sup>7b5</sup> E<sup>7b9</sup>

*Nota.* Información obtenida de la composición propia del autor.

De esta forma, esta composición honra el Aguabajo como vehículo para emociones poderosas influenciado por el refinamiento místico compositores e instrumentistas de estas regiones, enriquecido por la colaboración de la agrupación Ubuntu y músicos nativos, quienes compartieron saberes tradicionales con respeto, acercándome a estas raíces en un proceso compositivo que celebra el esfuerzo y amor maternal inquebrantable. Esta obra contribuye al repertorio de *El eco de las raíces*, al integrar el pacífico con texturas modernas, fortaleciendo la propuesta transcultural mediante un sonido arrullador que perdura en la memoria colectiva.

#### 4.6. Tecla de Mar

**Título:** “Tecla de Mar”

**Aire tradicional base:** Currulao

**Elemento Principal de fusión:** Currulao – Jazz

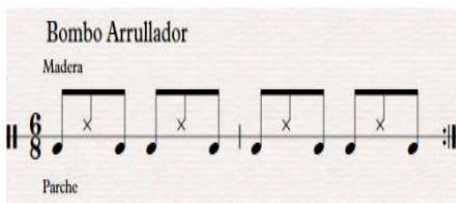
**Análisis:**

“Tecla de Mar” está compuesta por una duración 4:20 minutos, tonalidad principal: Re menor, cierra el repertorio del proyecto como un currulao o también llamado bambuco viejo del pacífico colombiano. Un aire cadencioso y místico que ha marcado mi desarrollo artístico mediante su sonido especial, tradiciones y riqueza cultural.

Esta composición es un agradecimiento y reconocimiento a dos instrumentos emblemáticos: el piano y la marimba de chonta, que proporcionan colores sonoros únicos y nuevas formas de apreciar el folclore, evidenciando el poder formativo del currulao al unirse con expresiones como el jazz y ritos contemporáneos para enriquecer su legado. En este intercambio cultural, sintetizadores remplazan los vientos tradicionales del pacífico, introduciendo texturas modernas. La instrumentación incluye marimba de chonta, bombo, cununo, guasá, piano, bajo, batería, sintetizadores, voz principal y coros.

#### Figura 46.

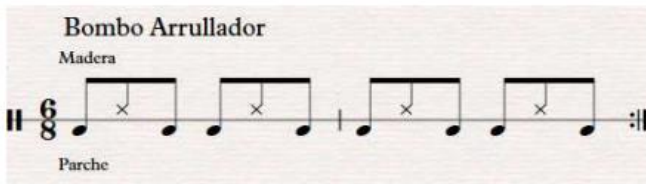
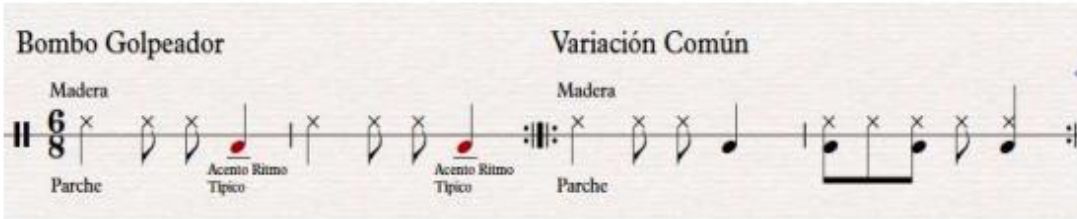
*Patrones principales de Bombo*



*Nota.* Imágenes recuperadas del trabajo “Propuesta didáctica para el aprendizaje del currulao en el bajo eléctrico” (Sánchez, 2018).

**Figura 47.**

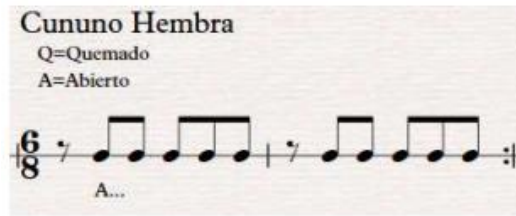
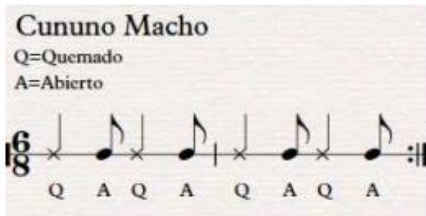
*Patrones principales de Bombo 2*



*Nota.* Imágenes recuperadas del trabajo “Propuesta didáctica para el aprendizaje del currulao en el bajo eléctrico” (Sánchez, 2018).

**Figura 48.**

*Cununo y guasá*



*Nota.* Imágenes recuperadas del trabajo “Propuesta didáctica para el aprendizaje del currulao en el bajo eléctrico” (Sánchez, 2018).

Estructuralmente, la obra progresa de lo contemplativo a lo eufórico, reflejando la espiritualidad del currulao como expresión comunitaria y ritual (Posada, 1995). Inicia con un Bordón tradicional en marimba de chonta, al que se suman gradualmente el bombo, cununo y



**Figura 51.**

*Verso I – Tecla de mar 2*

Chords: Dm7, Am9, Gm7, Am9, Dm7, Am9

Lyrics: - a - do que na-ce del mun - do mar-fil y ma-de -  
e ra te - clas que bri - llan so - ni - do que vue - e - la no - tas que gui -

*Nota.* Información obtenida de la composición propia del autor.

Dinámica pianissimo con marimba acompañando melódicamente, luego de esto transita a un momento de SOLO entusiasta, espacio para improvisación donde piano y marimba conversan con pasión, plasmando ideas creativas que reflejan todo el sabor y destreza característico en estos aires festivos.

**Figura 52.**

*Solo de piano – Tecla de mar*

Chords: Eb7add9, Em7b5, A7, Dm7, Dm7, Gm7, C7, Fmaj7, Fmaj7, Em7b5, A7, Dm7, Gm7, Am7, Dm7

Lyrics: - i-an u e - e - e  
Fon-de el bo - om-bo el

*Nota.* Información obtenida de la composición propia del autor.

El verso 2 entra con dinámica piano, pero, estable rítmicamente, creciendo exponencialmente mediante capas percutidas y armónicas, culminando con el clímax del CORO responsorial, sección que eleva la euforia colectiva.

### Figura 53.

*Coro – Tecla de mar*

The musical score for 'Coro – Tecla de mar' consists of four staves of music in a 4/4 time signature. The lyrics are written below the notes, and chord symbols are placed above the staff. The first staff begins with a box labeled 'CORO' and contains the lyrics 'Mi luz Mi,ho-gar En tus o - jos bi-lla,el mar Mi luz Mi,ho-gar'. The second staff continues with 'Fuer - za y luz en tu mi - rar Mi luz Mi,ho-gar Tu, A -'. The third staff has 'mor po-der a mi me da Mi luz Mi,ho-gar re - fu-gio,en'. The fourth staff concludes with 'la tem - pes - tad Mi luz Mi,ho-gar'. The chord symbols used are Am7, Dm7, and E7.

*Nota.* Información obtenida de la composición propia del autor.

Un obligado o ostinato rítmico, entre el conjunto armónico, permite el diálogo entre la batería y la sección de percusión tradicional, fomentando la improvisación grupal. El cierre retoma el CORO con euforia, aumentando el bpm para tensión ascendente, finalizando con un corte súbito que interrumpe abruptamente, seguido de notas arpegiadas en marimba y un acorde rubateado que sella la expresión.

**Figura 54.***Coro de salida – Tecla de mar***CORO SALIDA**

mi te - cla de mar

**OBLIGADO/SOLO PERC**

8-----

**SALIDA DEL OBLIGADO Y CORTE**

Eb7

**CORO X4**

mi te - cla de mar mi te - cla de mar

*Nota.* Información obtenida de la composición propia del autor.

En síntesis, esta composición cierra este trabajo creativo nutriendo lenguaje musical y de improvisación, reforzó conceptos acerca de los procesos culturales ancestrales, permeados por aprendizajes de músicos del pacífico que han intensificado con sus enseñanzas el amor por estas representaciones. Compartir saberes en espacios creativos enriquece el vocabulario sonoro,

fortalece lazos comunitarios y elimina muros de racismo, discriminación y barreras sociales. Ante los instrumentos y la música, somos libres.

## 5. Conclusiones

Las conclusiones de este ejercicio de composición, evidencian que la fusión musical entre géneros tradicionales colombianos y estilos contemporáneos como el jazz, reggae y blues es viable y a la vez constituye una oportunidad creativa y enriquecedora que permite la revalorización y actualización de las tradiciones sonoras. A través del análisis detallado y la práctica compositiva se ha demostrado que la integración de elementos rítmicos, melódicos y armónicos de diversas regiones culturales puede realizarse de manera orgánica y respetuosa, preservando la identidad de cada género mientras se generan nuevas expresiones musicales.

Además, el proceso creativo y de ensayo ha revelado la importancia de la improvisación y la experimentación como herramientas fundamentales para la construcción de un lenguaje musical híbrido. Los ritmos tradicionales colombianos constituyen un patrimonio cultural fundamental que refleja la diversidad étnica, histórica y geográfica del país, siendo un vehículo esencial para la identidad y memoria colectiva de sus comunidades. La hibridación musical, entendida como la fusión creativa entre tradiciones folclóricas y géneros contemporáneos, representa una estrategia vital para la revitalización y proyección de estas expresiones en contextos actuales.

Como señala el musicólogo colombiano Sandoval (2010) “La música folclórica no es un vestigio estático del pasado sino un proceso vivo que se reinventa constantemente a través de la interacción con otras formas musicales y culturales, permitiendo así su continuidad y relevancia social” En este sentido, las fusiones musicales no solo enriquecen el panorama artístico, sino que también contribuyen a fortalecer el sentido de pertenencia y la diversidad cultural en Colombia.

Finalmente, esta exploración confirma que la música es una poderosa herramienta pedagógica y social para fortalecer la identidad cultural y fomentar la diversidad sonora. La integración del estudio teórico, la práctica artística y la participación comunitaria ha permitido

desarrollar un enfoque integral que conecta la creación musical con la valoración y el respeto por las músicas tradicionales. La fusión musical propuesta enriquece el ámbito artístico y también contribuye a la construcción de identidades diversas abiertas al diálogo, promoviendo la inclusión y el reconocimiento de comunidades que han sido históricamente marginadas en el contexto colombiano actual.

## 6. Recomendaciones

En aras de potenciar la viabilidad y el impacto de las hibridaciones musicales entre ritmos tradicionales colombianos y géneros contemporáneos, se recomienda adoptar un enfoque metodológico integral que priorice la investigación etnomusicológica rigurosa como base para cualquier proceso compositivo, involucrando la consulta de fuentes primarias como transcripciones, manuales del ministerio de cultura, testimonios orales de estas comunidades o emprender un viaje a estos territorios para vivir de manera presencial estas expresiones. Garantizando una fusión orgánica que respete la identidad cultural de cada elemento, rítmico, melódico y armónico, evitando apropiaciones superficiales y fomentando en su lugar un dialogo bidireccional inspirado en la transculturación. Para la composición híbrida, es esencial estructurar las obras en fases secuenciales, desde la exposición temática tradicional hasta la integración de texturas modernas, incorporando improvisación como herramienta pivote para explotar variaciones modales y sincopadas que liberen tensión interpretativa, tal como se evidencia en las fusiones propuestas.

Particularmente el uso de elementos del jazz, se sugiera priorizar técnicas como el call and response, solos, estructuras y patrones de improvisación. Para revivir y proyectar estas composiciones en contextos actuales, se aconseja documentar el proceso en apéndices multimedia (partituras, grabaciones y videos de ensayos) promover su difusión a través de festivales como Petronio Alvares, Festival Nacional del Bullerengue, Jazz al parque, plataformas digitales inclusivas, integrando pedagogía activa en programas educativos universitarios para capacitar a nuevas generaciones en la hibridación respetuosa, midiendo el impacto mediante retroalimentación comunitaria que fortalezca lazos contra la discriminación, promueva la sostenibilidad cultural y de

este modo estas recomendaciones ayudaran a consolidar la música como agente transformador de identidades diversas y diálogos interculturales perdurables.

Que este trabajo sirva como referente pedagógico para los estudiantes de música que deseen continuar la exploración de las fusiones musicales, involucrando tradición y modernidad, resaltando que estos elementos no son ajenos entre sí.

### Referencias Bibliográficas

Abadía, G. (1995). *ABC del folclore colombiano*. Panamericana.

Fundación Cultural Latín Grammy. (2016). *Los Elementos Estructurales del Bullerengue de Petrona* Martínez.

[https://www.academia.edu/27665422/Los Elementos Estructurales del Bullerengue de Petrona Mart%C3%ADnez](https://www.academia.edu/27665422/Los_Elementos_Estructurales_del_Bullerengue_de_Petrona_Mart%C3%ADnez)

Wade, P. (2000). *Music, race, and nation: Música tropical in Colombia*. University of Chicago Press.

Martínez, B. (2015). *La percusión orquestal. análisis e interpretación del repertorio seleccionado*. Cuenca.

Berliner, P. F. (1994). *Thinking in jazz: The infinite art of improvisation*. University of Chicago Press.

García, M. (2018). Diversidad musical y patrimonio cultural en Colombia. *Revista Colombiana de Música*, 15(2). 30-50.

Morales, J. (2021). *Influencia del folclore colombiano en la música contemporánea*. Editorial Universidad Nacional.

López, A. &. (2019). Ritmos tradicionales del Caribe colombiano: un estudio etnomusicológico. *Revista de Estudios Culturales*, 78-95.

Monson, I. (2010). *Saying something: Jazz improvisation and interaction*. University of Chicago Press.

- Naranjo, J. (2022). Creación musical académica: Pedagogías actuales definidas en cuatro alternativas de composición. *LATAM Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales y Humanidades*, 3(2), 1610-1626. DOI: <https://doi.org/10.56712/latam.v3i2.207>
- Small, C. (1998). *Musicking: The meanings of performing and listening*. Wesleyan University Press.
- Martínez, J. (s.f.). La hibridación cultural en la música contemporánea. *Revista de Estudios Musicales*, 45-60.
- Martínez, D. y Sánchez, J. (2022). Transformaciones de la música contemporánea. *Revista de ciencias sociales*, 10(2), 447-448.
- Ministerio de Cultura de Colombia. (2024). *Plan Nacional de Cultura 2024-2038*. <https://www.mincultura.gov.co/despacho/plan-nacional-de-cultura/Paginas/index.aspx>
- Bas, J. (2004). *Análisis formal en la música*. Editorial Universitaria.
- García, M. (2018). El folclore musical del Caribe colombiano: ritmos y tradiciones. *Revista Colombiana de Música*, 45-62.
- Díaz, J., Cassiani, J., Rachath, I. y Higueta, A. (2019). *Música del caribe colombiano*. Corporación Universitaria Reformada.
- Garay, J. (2013). *Improvisación en el pasillo y el bambuco de la región andina colombiana*. Biblioteca Nacional de Colombia. <https://www.bibliotecanacional.gov.co/es-co/colecciones/biblioteca-digital/CDM/acontratiempo/anteriores/verhtml?articulo=36>
- Ocampo, J. D. (2023). *La ruta de la chonta en Latinoamérica*. Bucaramanga. UNAB.
- Ocampo, J. (2023). La ruta de la chonta en Latinoamérica.

Ortiz, L. y Bonolly, Y. (2022). *Composición de seis piezas instrumentales para clarinete y bajo en diferentes formatos de música de cámara*. [Tesis de pregrado, Universidad Industrial de Santander]. <https://noesis.uis.edu.co/items/6e31aa5d-48c9-4968-a981-78ac211c2a2d>

Ballesteros, J. P. (2017). *Ambivalencia*.

Ballesteros, J. P. (2017). *Ambivalencia*.

Salcedo, M. (2012). *Espíritu Colombiano*. Colombia.

Salcedo, M. (2012). *Espíritu Colombiano*.

Salcedo, M. (2012). *Espíritu Colombiano*.

Caldas, G. (2018). *Silencio*.

Jaramillo, J. (2023). *Tiple Jazz Standars*.

Mingus, C. (1978). *Cumbia Jazz and Fusion*.

Nettl, B. (2005). *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*. University of Illinois Press.

P.F., B. (1994). *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. University of Chicago Press.

Born, G. (s.f.). *Music, Sound and space: Transformations of Public and private*. Cambridge University Press.

Born, G. (2013). *Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private*. Cambridge University Press.

Born, G. (2013).

Wade, P. (2000). *Music, Race, and Nation: Música Tropical in Colombia*. University of Chicago Press.

García, M. (2010). *Música afrocolombiana: historia y tradición*. Editorial Universidad Nacional.

Martínez, J. (s.f.). El bambuco: tradición y modernidad. Bogotá: Editorial. Universidad Nacional.

Rodríguez, M. (2012). El bambuco, música "nacional" de Colombia entre costumbre, tradición inventada y exotismo. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, 26, 297-342.

Cook, N. (2013). *Beyond the Score: Music as Performance*. Oxford University Press.

López, M. (2012). *Música del Pacífico colombiano: tradición y transformación*. Universidad del valle.

Wade, P. (2000). *Music, Race, and Nation: Música Tropical in Colombia*. University of Chicago Press.

Stolzoff, N. (2000). *Wake the Town & Tell the People: Dancehall Culture in Jamaica*. Duke University Press.

Monson, I. (1997). *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. University of Chicago Press.

Nettl, B. (s.f.). *The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts*. University of Illinois Press.

Valencia, V. (2004). *Pitos y Tambores. Cartilla de iniciación musical*. Editorial Ministerio de cultura de Colombia.

Apéndices

Apéndice A. Composición: Gaita Roots

# Gaita Roots

Carlos Iván Vecino D

$\text{♩} = 80$

$F\#m7^{b5}$   $B7$

$B7$   $Em$   $B7/E$   $Em$   $B7/E$   $Em$   $Em^6$   $B7$   $Em$

$Am$   $F\#m7^{b5}$   $B7$   $Em$

$Em$   $Am$   $F\#m7^{b5}$

**CORO**

$B7$   $Em$   $Em$   $Am$   $F\#m7^{b5}$   $B7$   $Em$   $Em$   $F\#m7^{b5}$

$B7$   $Em$   $Em$   $Am$   $F\#m7^{b5}$   $B7$   $Em$   $Em$   $F\#m7^{b5}$

**Boza Reggae**

$B7$   $Em$   $Em$   $Am$   $Bm7$   $Em$   $Em$   $Am7$

$Bm7$   $Em$   $Em$   $Am$   $Bm7$   $Em$   $Em$   $Am$

2

**Solo de Bajo**

Bm7 Em Em Am7 Bm7 Em Am7 Bm7

**Solo de Guitarra**

Em Am Bm7 Em Em Am Bm7 Em

**Ragga**

Em7 Em7

Guitarra Am7 Bm7 Em7 Am7 Bm7

Gaita, Expressivo!

Em B7/E Em B7/E Em9

**Dub/Solo Tambor Alegre**

Bass Line Dub

cresc. -----

Am7 Bm7 Em7 Am7 Bm7 Em7 Am7 Bm7 Em7

**Merengue de Gaita**

Am7 Bm7 D13

♩ = 126

Corte Obligado!

3

Guitarra

Musical staff for Guitarra, featuring a triplet of eighth notes in the final measure.

Gaita

Musical staff for Gaita, featuring a triplet of eighth notes in the second measure.

Guitarra

Musical staff for Guitarra, featuring a triplet of eighth notes in the first measure.

Musical staff with a rhythmic pattern of eighth notes.

Musical staff with a rhythmic pattern of eighth notes.

Solo de Gaita

Dm<sup>7</sup> Cmaj<sup>7</sup> F#m<sup>7b5</sup> B<sup>7</sup> Em Dm<sup>7</sup> Cmaj<sup>7</sup> F#m<sup>7b5</sup> B<sup>7</sup> Em

Musical staff for guitar accompaniment with chords.

♩ = 80

Salida / Corte

Musical staff for guitar accompaniment with chords and a tempo marking.

Em Cmaj<sup>7</sup> F#m<sup>7b5</sup> B<sup>7</sup> Em<sup>6</sup> Em<sup>6</sup>

Musical staff for guitar accompaniment with chords.

Apéndice B. Composición: *Te conocí bailando*

# Te conocí bailando

Bullerengue

Carlos Iván Vecino D

**Bullerengue Sentao**

$\text{♩} = 80$

$Fm^7$   $Bb^m$   $C^7$

Musical notation for the Bullerengue Sentao section, featuring a treble clef, a key signature of two flats (Bb and Eb), and a 4/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 80. The melody consists of eighth and quarter notes. Chords Fm7, Bbm, and C7 are indicated above the staff.

**Verso I**

$Fm^7$   $Bb^m$   $C^7$   $Fm^7$   $Bb^m$   $C^7$

Musical notation for the first line of Verso I, continuing the melody with eighth and quarter notes. Chords Fm7, Bbm, C7, Fm7, Bbm, and C7 are indicated above the staff.

$Fm^7$   $Bb^m$   $C^7$

Musical notation for the second line of Verso I, continuing the melody with eighth and quarter notes. Chords Fm7, Bbm, and C7 are indicated above the staff.

**Verso I**

$Fm^7$   $Bb^m$   $C^7$   $Fm^7$

cu-an-do yo te co-no-cí no se yo que vi pri-me - ro cu-an-do yo te co-no-cí

Musical notation for the first line of lyrics, including a triplet of eighth notes. Chords Fm7, Bbm, C7, and Fm7 are indicated above the staff.

$Bb^m$   $C^7$   $Fm^7$

no se yo que vi pri-me - ro si co - mo bai - la -

Musical notation for the second line of lyrics, including a triplet of eighth notes. Chords Bbm, C7, and Fm7 are indicated above the staff.

$Bb^m$   $C^7$   $Fm^7$

- ba o fue tu com - plemen - to si fue co - mo bai - laba

Musical notation for the third line of lyrics, including a triplet of eighth notes. Chords Bbm, C7, and Fm7 are indicated above the staff.

$Bb^m$   $C^7$   $Fm^7$

o fue su com - ple - men - to.

Musical notation for the fourth line of lyrics, including a triplet of eighth notes. Chords Bbm, C7, and Fm7 are indicated above the staff.

**SOLO**

$Fm^7$   $Bb^m$   $C^7$   $Fm^7$   $Bb^m$   $C^7$

Musical notation for the SOLO section, consisting of a series of diagonal slashes on a treble clef staff, indicating a guitar solo. Chords Fm7, Bbm, C7, Fm7, Bbm, and C7 are indicated above the staff.

2

**Verso II**

Fm<sup>6</sup> Cau<sup>7#9</sup> Fm<sup>7</sup> Bbm C<sup>7</sup>  
 ca-da dí - a cre-cia, en mi Un, her - mo - so sen - ti - mien -  
 Fm<sup>7</sup> Bbm C<sup>7</sup>  
 - to ca-da - dí - a cre - cia, en mi un, her - mo - so sen - ti - mien  
 Fm<sup>7</sup> Bbm C<sup>7</sup>  
 to Em - bru - jado, es - ta - ba yo con el sa - bor de sus be -  
 Fm<sup>7</sup> Bbm C<sup>7</sup> C<sup>#maj7</sup>  
 - sos Em - bru - jado, es - ta - ba yo con el sa - bor de sus be - sos  
 Eb<sup>7</sup> Eb<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup> C<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup> C<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup> C<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup> C<sup>7</sup>  
 Gozao, libre lere o e interpretón para la persona que canta o algún instrumentista.  
*cresc. ----- Expresión*

**Fandango**

♩. = 110 **Lead** Fm<sup>7</sup> C<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup>  
 Este frase se ejecuta por algun instrumento melodico, guitarra o sintetizador.  
 Fm<sup>7</sup>  
 C<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup> Bbm<sup>7</sup>  
 C<sup>7#5</sup> Fm<sup>7</sup>

Verso I

3

Bb<sup>m</sup>7 C7<sup>#5</sup> Fm<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup> C<sup>7</sup>  
 Fm<sup>7</sup>  
 Fm<sup>7</sup> C<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup>  
 Bb<sup>m</sup>7 C7<sup>#5</sup> Fm<sup>7</sup> Bb<sup>m</sup>7  
 C7<sup>#5</sup> Fm<sup>9</sup> Fm<sup>9</sup> C<sup>aug</sup>7<sup>#5#9</sup> Fm<sup>9</sup> C<sup>aug</sup>7<sup>#5#9</sup>

Verso II

Pe - ro si tu te quie - res ir  
 yo te de - jo vo - lan - do si te quie - res ir  
 te de - jo vo - lan - do es que, al - fin y, al ca - bo te  
 co - no - ci bai - lan - do Es que, al fin y al ca - bo te co - no - ci bai - lan -

4

**CORO - CHALUPA**

$\text{♩} = 100$

- do. se fue, y me de-jo LLO-RAN - DO Ell-a se fue VO-LAN-DO

*Termina Fade Out*

y con mi pia - no SO - NAN - DO con mi tam-bor REPI-CAN - DO

Apéndice C. *Composición: Karamelo*

# KARAMELO

Carlos I. Vecino D.

♩ = 130  
**BALADA**

Fine

Flauta

Clarinete en Sib

Clarinete en Sib

Saxofón tenor

Piano

Guitarra eléctrica

Detailed description of the musical score: The score is for a ballad titled 'Karamelo' by Carlos I. Vecino D. It is in 4/4 time with a tempo of 130. The key signature has two sharps (F# and C#). The score includes parts for Flauta, Clarinete en Sib (two staves), Saxofón tenor, Piano, and Guitarra eléctrica. The piano part features a bass line and chords: D/A, G/A, D/A, and Em/A. The piece concludes with a 'Fine' marking.

4

13 **2.**

Fl.

Cl. Sib.

Cl. Sib.

Sax. T.

Pno.

Guit. El.

F#7 Bm7 F#m7 E7 Em

F#7 Bm7 F#m7 E7 Em

F#7 Bm7 F#m7 E7 Em

F#7 Bm7 F#m7 E7 Em

F#7 Bm7 F#m7 E7 Em

**B**

16

Fl.

Cl. Sib.

Cl. Sib.

Sax. T.

Pno.

Guit. El.

A9 Dm7 Gm7 C9 Fmaj7 Am7b5 D7

A9 Dm7 Gm7 C9 Fmaj7 Am7b5 D7

A9 Dm7 Gm7 C9 Fmaj7 Am7b5 D7

A9 Dm7 Gm7 C9 Fmaj7 Am7b5<sup>3</sup> D7

A9 Dm7 Gm7 C9 Fmaj7 Am7b5<sup>3</sup> D7

5

20

Fl.

Cl. Sib

Cl. Sib

Sax. T.

Pno.

Guit. El.

Chord progression: Gm7 A7 | Dm7 Gm7 | C9 Fmaj7

6

23 A

Fl. *Bbmaj7 Em7b5* *A7* *C#dim* *p* *Dmaj9 Bm11* *Em9 C#7dim*

Cl. Sib *Bbmaj7 Em7b5* *A7* *C#dim* *Dmaj9 Bm11* *Em9 C#7dim*

Cl. Sib *Bbmaj7 Em7b5* *A7* *C#dim* *Dmaj9 Bm11* *Em9 C#7dim*

Sax. T. *Bbmaj7 Em7b5* *A7* *C#dim* *p* *Dmaj9 Bm11* *Em9 C#7dim*

Pno. *Bbmaj7 Em7b5* *A7* *C#dim* *p* *Dmaj9 Bm11* *Em9 C#7dim*

Guit. El. *Bbmaj7 Em7b5* *A7* *C#dim* *p* *Dmaj9 Bm11* *Em9 C#7dim*

2

**A**

$\text{♩} = 68$

5

Fl. *p* Bm11 Em9 C#7dim Dmaj7 F#m7b5 B7b9

Cl. Sib *p* Dmaj9 Bm11 Em9 C#7dim Dmaj7 F#m7b5 B7b9

Cl. Sib *p* Dmaj9 Bm11 Em9 C#7dim Dmaj7 F#m7b5 B7b9

Sax. T. *p* Dmaj9 Bm11 Em9 C#7dim Dmaj7 F#m7b5 B7b9

Pno. *p* Dmaj9 Bm11 Em9 C#7dim Dmaj7 F#m7b5 B7b9

Guit. El. *p* Dmaj9 Bm11 Em9 C#7dim Dmaj7 F#m7b5 B7b9

8

Fl. Em7 A7

Cl. Sib Em7 A7

Cl. Sib Em7 A7

Sax. T. Em7 A7

Pno. Em7 A7

Guit. El. Em7 A7

1. *mf* 3

9

Fl. *p*

Cl. Sib *mf*

Cl. Sib *mf*

Sax. T. *mf*

Pno. *mf* *p*

Guit. El. *mf*

Am7b5 D7 Gmaj7 Gm6 F#m7 Em7 A7

7

27

Am7b5 D7 Gmaj7 Gm6

Fl. Dmaj7 F#m7b5 B7b9 Em7 A7 Am7b5 D7 Gmaj7 Gm6

Cl. Sib Dmaj7 F#m7b5 B7b9 Em7 A7 Am7b5 D7 Gmaj7 Gm6

Cl. Sib Dmaj7 F#m7b5 B7b9 Em7 A7 Am7b5 D7 Gmaj7 Gm6

Sax. T. Dmaj7 F#m7b5 B7b9 Em7 A7 Am7b5 D7 Gmaj7 Gm6

Pno. Dmaj7 F#m7b5 B7b9 Em7 A7 Am7b5 D7 Gmaj7 Gm6

Guit. El. Dmaj7 F#m7b5 B7b9 Em7 A7 Am7b5 D7 Gmaj7 Gm6

3 3 3 3

D.S. al Fine

31

F#m7 Em7 A7 Dmaj7

Fl. F#m7 Em7 Em/A Em/A

Cl. Sib F#m7 Em7 Em/A Em/A

Cl. Sib F#m7 Em7 Em/A Em/A

Sax. T. F#m7 Em7 Em/A Em/A

Pno. F#m7 Em7 Em/A Em/A

Guit. El. F#m7 Em7 Em/A Em/A

Apéndice D. Composición: Bambuco pa' Kike

# Bambuco pa' Kike

Carlos Iyaán Vecino D.

♩. = 100

Am G Dm7 G7 C6

Dm7 G7 C6 F F#dim7

C Dm7 Gsus G7 C6 A7 C6 Fine

Dm9 G7 Cmaj9

Em7b5 A7 Dm7 D7 Gm7 C7 F

Bbmaj9 Em7b5 Eb7 D9 Dm7 Db7 Cm7 F7

Bbmaj7 D7 Cm7 Gm7 Gm7/F# Bbmaj7/F

C7 Cm7 D7 Gm6 D.S. al Fine

Apéndice E. Composición: Pa' ti

# Pa' Ti

Carlos Iván Vecino D.

**Solo Bombo**  $\text{♩} = 156$  **Intro**  
 Ritmo: Aguabajo

**Am<sup>9</sup>** **F#m<sup>11</sup>** **Fine** **F** **Eaug<sup>7#11</sup>**

**Verso I**

**Am<sup>9</sup>** **Dm<sup>13</sup>**

En el su - su - rro del man - glar

**G<sup>9</sup>** **Cmaj<sup>13</sup>** **Eaug<sup>7b9</sup>**

se me-ce,el Tiem - po - y la cal ma sin fi-nal

**Am<sup>9</sup>** **Dm<sup>13</sup>**

co-mo tus ma - nos siem - pre,es - tan

**G<sup>9</sup>** **Cmaj<sup>13</sup>** **Eaug<sup>7b9</sup>**

cui-dan-do mi al-ma y dan - do paz

**Verso II**

**Am<sup>9</sup>** **Dm<sup>13</sup>**

Con-ti - go-ma dre mi luz mi ho gar

**G<sup>9</sup>** **Cmaj<sup>13</sup>** **Eaug<sup>7b9</sup>**

en ca-da su - e-ño que vuel ve a bri - llar

2

*Am<sup>9</sup>* *Dm<sup>13</sup>*

tu, a-mor es mar que nun ca se va

*G<sup>9</sup>* *Cmaj<sup>13</sup>* *Eaug<sup>7b9</sup>*

a ti mi vi da y mi ver - dad

**Puente Marimba**

*Am<sup>7</sup>* *Gm<sup>7</sup>*

**Verso III**

*Am<sup>9</sup>* *Dm<sup>7</sup>*

con tu pa - cien cia y, u - na can - ción

*G<sup>9</sup>* *Cmaj<sup>13</sup>* *Eaug<sup>7b9</sup>*

E-res fa - ro en mi co - ra - zón

*Am<sup>9</sup>* *Dm<sup>13</sup>*

con ca - da ges - to con tu ra - zón

*G<sup>9</sup>* *Cmaj<sup>13</sup>* *Eaug<sup>7b9</sup>*

me, en-se - ñas te la di - rec - ción

**Puente Pa' Ti**

*Am<sup>7</sup>* *Gm<sup>7</sup>*

Pa ti pa ti...

Am7 Gm7 1. Am7 2. Am7 3

Pa ti pa ti...

**Mambo**

Dm7 G9 Cmaj7 Fmaj9 Bm7b5 E7b9 Am7

Dm7 G9 Cmaj7 Fmaj9 Bm7b5 E7b9 Am7 Eaug7#9

**CORO** Am7 Dm7 E7

Mi luz Mi,ho-gar En tus o - jos bi-lla,el mar Mi luz Mi,ho-gar

Am7 Am7 Dm7 E7 Am7

Fuer - za y luz en tu mi - rar Mi luz Mi,ho-gar Tu, A -

Am7 Dm7 E7 Am7 Am7

mor po-der a mi me da Mi luz Mi,ho-gar re - fu-gio, en

Dm7 E7 Am7

la tem - pes - tad Mi luz Mi,ho-gar


**Mambo**

Dm7 G9 Cmaj7 Fmaj9 Bm7b5 E7b9 Am7

Dm7 G9 Cmaj7 Fmaj9 Bm7b5 E7b9 Am7 Eaug7#9

4 Solo

Am<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> E<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Am<sup>7</sup>



Dm<sup>7</sup> E<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> G<sup>9</sup> Cmaj<sup>7</sup> Fmaj<sup>9</sup>



Bm<sup>7b5</sup> E<sup>7b9</sup> Am<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> G<sup>9</sup> Cmaj<sup>7</sup> Fmaj<sup>9</sup> Bm<sup>7b5</sup> E<sup>7b9</sup>



CORO

Am<sup>7</sup> E<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> E<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> E<sup>7</sup> Am<sup>7</sup>



E<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> E<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> E<sup>7</sup>

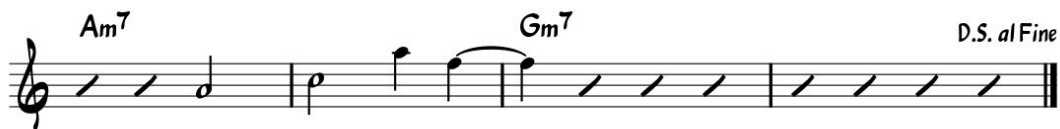


Puente Pa' ti Final

Am<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup>



Am<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup> D.S. al Fine



Apéndice F. *Composición: Tecla de mar*

# TECLA DE MAR

Carlos I. Vecino Durán

Ritmo Currulao

A Sintetizador Lead

A Voz

Tu voz que ca - an - ta den tro de la se - el - va gol - pe que vi - bra

el al - ma e - le - va chon - ta que sue - na pul - so pro - fun - do e - co sa - gra - a - do que na - ce del mu - n - do e - co sa - gra - a - do que na - ce del mun - do mar - fil y ma - de - e - ra te - clas que bri - llan so - ni - do que vue - e - la no - tas que guí -

2

Solo de piano

*E<sup>b</sup>7<sup>add9</sup> Em<sup>7b5</sup> A<sup>7</sup>*

- i-an u e - e - e

*Dm<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> Em<sup>7b5</sup> A<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup>*

Verso

*Fmaj<sup>7</sup> Fmaj<sup>7</sup> Em<sup>7b5</sup> A<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup>*

Fon-de el bo - om-bo el

*Am<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> Am<sup>7</sup>*

cu-nu-no re-pi - i - ca me-lo-di-a pu - u - u ra que mial-ma,a-li -

*Dm<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup>*

- i - via. me-lo-di-a pu - u ra que mial-ma-a-li - i-via u.. e..

*Am<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup>*

e.. e.. EL pia-no con sus te - clas la ma-rim - ba fren-te,al mar

*Am<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup>*

dos vo - ces ju - un-tas que quie-ren ha-blar dos vo - ces ju - un-tas

**CORO X4** 3

que quie-ren ha-blar mi te-cla de mar

mi te - cla de mar

**CORO SALIDA**

mi te - cla de mar

**OBLIGADO/SOLO PERC**

mi te - cla de mar

**SALIDA DEL OBLIGADO Y CORTE**

mi te - cla de mar

**CORO X4**

mi te - cla de mar mi te - cla de mar