UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS
FACULTAD DE ARTES ASAB
PROYECTO CURRICULAR DE ARTES MUSICALES
PROGRAMA ACADÉMICO DE GRADO 2016

EDMUNDO A DOS CARAS
SISTEMATIZACIÓN DE LA EXPERIENCIA DE TRANSCRIPCIÓN, ANÁLISIS, ADAPTACIÓN Y PRODUCCIÓN DE NUEVAS VERSIONES DE "GÜEPA JE" Y "EVOCACIÓN" DE EDMUNDO ARIAS

CRISTHIAN FERNANDO SALAZAR RIVERA
20052098026
CÉSAR LEONARDO RUBIANO RODRÍGUEZ
20042098021
MANUEL RICARDO NARANJO RAMÍREZ
20032098025
IVÁN DARIO ÁVILA REINA
20021098017
LUISA FERNANDA CÁCERES RODRÍGUEZ
2001098006
JERSON ALEXANDER NIAMPIRA DAZA
9919818

BOGOTÁ D.C.
15 DE DICIEMBRE DE 2016

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS
FACULTAD DE ARTES ASAB
PROYECTO CURRICULAR DE ARTES MUSICALES
PROGRAMA ACADÉMICO DE GRADO 2016

EDMUNDO A DOS CARAS
SISTEMATIZACIÓN DE LA EXPERIENCIA DE TRANSCRIPCIÓN, ANÁLISIS, ADAPTACIÓN Y PRODUCCIÓN DE NUEVAS VERSIONES DE "GÜEPA JE" Y "EVOCACIÓN" DE EDMUNDO ARIAS

CRISTHIAN FERNANDO SALAZAR RIVERA - 20052098026
CÉSAR LEONARDO RUBIANO RODRÍGUEZ - 20042098021
MANUEL RICARDO NARANJO RAMÍREZ - 20032098025
IVÁN DARIO ÁVILA REINA - 20021098017
LUISA FERNANDA CÁCERES RODRÍGUEZ - 2001098006
JERSON ALEXANDER NIAMPIRA DAZA - 9919818

DIRECTORA DE TRABAJO DE GRADO
MYRIAM ARROYAVE

DOCENTE ASESOR
JUAN CAMILO VÁSQUEZ

BOGOTÁ D.C.
15 DE DICIEMBRE DE 2016

AGRADECIMIENTOS

El equipo de estudiantes quiere agradecer muy especialmente a la maestra Myriam Arroyave por su invaluable dirección y guía en este trabajo, y a Juan Camilo Vásquez por sus útiles asesorías.

También desea agradecerles a todos los músicos involucrados en la producción del SP producto final de este proyecto: Richard Arnedo, Gustavo García “el Pantera” y Horacio Bobadilla en “Güepa-tronic”; Danilo Leal y Andrés Quintero en la nueva versión del bolero “Evocación”.

A Óscar Cabrera y Natalia Pinzón Cadena, muchas gracias por su apoyo durante este proceso.

Finalmente, pero no menos importante, a nuestros maestros y familias, y todas aquellas demás personas que nos acompañaron y apoyaron durante esta etapa de pregrado que culmina con este proyecto.

RESUMEN

Este proyecto hace seguimiento a un proceso creativo musical que se centró en la transcripción, el análisis, la adaptación y la producción musical de un SP que incluye nuevas versiones de dos temas del prolífico director, arreglista y compositor Edmundo Dante Arias Valencia, músico vallecaucano contemporáneo a Pacho Galán y Lucho Bermúdez y a su mismo nivel musical, aunque menos reconocido. El SP incluye una versión del bolero “Evocación”, en la que juegan un papel importante los géneros bachata y reggae, y la cumbia “Güepa Je”, intervenida con elementos de la *electronic dance music*. El trabajo de grado fue presentado en la modalidad creación o interpretación, en él se conjugaron la creatividad, las experiencias y los saberes de seis músicos quienes, para dar cuenta de la experiencia creativa, escogieron la Sistematización de Experiencias como ruta metodológica. La sistematización permitió al grupo hacer el seguimiento ordenado de las acciones musicales colectivas que fueron necesarias para llegar a la realización de las versiones y a la producción musical final. Las personas que formaron parte del proceso participaron de manera activa en él, realizando una interpretación crítica de sus experiencias musicales, interpretativas, arreglísticas y técnicas. Este proceso posibilitó también la apropiación grupal de los aprendizajes y conocimientos construidos. La sistematización se organizó en varios pasos: la reconstrucción ordenada de la experiencia creativa, el análisis y la interpretación crítica de la experiencia, la realización de propuestas transformadoras, la documentación del aprendizaje, la elaboración y la entrega de un informe, y la socialización del proyecto.

PALABRAS CLAVE

Sistematización de experiencias, Edmundo Arias, Evocación, Guepa-tronic, bolero, cumbia, bachata

ABSTRACT

This project tracks a creative musical process that focused on the transcription, analysis, adaptation and musical production of an SP that includes new versions of two themes by the prolific director, arranger and composer Edmundo Dante Arias Valencia, musician born in the Valle del Cauca department, contemporary to Pacho Galán and Lucho Bermúdez and at the same musical level, although less recognized than them. The SP includes a version of the bolero "Evocación", in which the genres bachata and reggae play an important role, and cumbia "Güepa Je", intervened with elements of the electronic dance music. The dissertation was presented in the modality of creation or interpretation, and it combined the creativity, experiences and knowledge of six musicians who, in order to account for the creative experience, chose the Systematization of Experiences as a methodological route. The systematization allowed the group to follow in an orderly way the collective musical actions that were necessary to reach the realization of the versions and the final musical production. The people who were part of the process participated actively in it, performing a critical interpretation of their musical, interpretative, arranging and technical experiences. This process also made possible the group appropriation of the constructed learnings and knowledges. The systematization was organized in various steps: the orderly reconstruction of the creative experience, the analysis and critical interpretation of the experience, the realization of transformative proposals, the learning documentation, the elaboration and delivery of a report, and the socialization of the project.

KEY WORDS

Systematization of experiences, Edmundo Arias, Evocación, Guepa-tronic, bolero, cumbia, bachata

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN 1

PASO I. CONFORMACIÓN DEL EQUIPO DE SISTEMATIZACIÓN 10

1. DESIGNACION DE UN COORDINADOR DE LAS ACTIVIDADES DEL PROYECTO 10
2. DESIGNACION DE UN COORDINADOR DE CADA EJE DE SISTEMATIZACIÓN 10
3. DETERMINACION DE LAS FUNCIONES QUE CADA UNO TIENE EN EL EQUIPO, SEGÚN LOS MOMENTOS DE CADA EJE 10
4. RECURSOS MATERIALES, TECNICOS Y HUMANOS PARA LLEVAR A CABO LAS ACTIVIDADES 11
5. PROCESO DE ADAPTACION DE LOS ESPACIOS NECESARIOS PARA LA REALIZACION DE LA PRODUCCION 12
   5.1 DESCRIPCION DEL ESPACIO A MODIFICARSE 14
   5.2 ADECUACIÓN Y ACONDICIONAMIENTO ACÚSTICO DEL ESPACIO 14

PASO II. ELABORACIÓN DEL PROYECTO DE SISTEMATIZACIÓN 19

1. IDENTIFICACION Y DELIMITACION DE LA EXPERIENCIA A SISTEMATIZAR PARA SU ESTUDIO EN FUNCION DEL CONTEXTO, ESPACIO Y TIEMPO 19
   1.1 CONTEXTO, ESPACIO Y TIEMPO DEL PROCESO DE SISTEMATIZACION DE LA EXPERIENCIA 19
   1.2 CONTEXTO, ESPACIO Y TIEMPO DEL COMPOSITOR EDMUNDO ARIAS COMO FIGURA CENTRAL DEL PROCESO DE SISTEMATIZACION 20

2. EJE DE SISTEMATIZACIÓN: "*EVOCACIÓN ". PRODUCCIÓN DE UNA VERSIÓN DEL BOLERO DE EDMUNDO ARIAS HACIA UNA FUSIÓN DE BACHATA Y REGGAE* 24
   2.1 ¿QUE SE SISTEMATIZA? 24
   2.2 POR QUÉ DE LA SISTEMATIZACION 25
      2.2.1 Relación musical 26
      2.2.2 Relación temática 27
      2.2.3. Relación social 29
   2.3 DIMENSIONES TÉCNICAS, ARTÍSTICAS Y TEÓRICAS DEL EJE DE SISTEMATIZACIÓN 30
      2.3.1 Dimensiones técnicas del proceso de grabación según Jerson Niampira 30
      2.3.2 Proceso de transcripción e interpretación según Iván Ávila 32
      2.3.3 Proceso de transcripción e interpretación según Luisa Cáceres 35

3. EJE DE SISTEMATIZACIÓN: " *GÜEPA-TRONIC ". PRODUCCION Y RECOMPOSICION DE LA CUMBIA " GÜEPA-JE! " DE EDMUNDO ARIAS A TRAVES DE LAS PRACTICAS DE LA ELECTRONIC-DANCE-MUSIC* 38

   3.1 ¿QUE SE SISTEMATIZA? 38
   3.2 POR QUÉ DE LA SISTEMATIZACIÓN? 39
      3.2.1 Del trance de la Cumbia 40
      3.2.2 Al trance del Rave 41

3.3 PARA QUÉ LA SISTEMATIZACIÓN? 42
3.3.1 De la Cumbia-Gaita al sonido Electro 43
3.4 DIMENSIONES TÉCNICAS, ARTÍSTICAS Y TEÓRICAS DEL EJE DE SISTEMATIZACIÓN 43
3.4.1 Dimensiones técnicas del proceso de grabación según Jerson Niampira 43
3.4.2 Proceso de transcripción e interpretación según Luisa Cáceres 45
3.4.3 Proceso de transcripción e interpretación según Iván Ávila 49

PASO III. RECONSTRUCCIÓN ORDENADA DE LA EXPERIENCIA (ROE) 54

1. ACTIVIDADES PROGRAMADAS AL COMIENZO DE LA EXPERIENCIA DE SISTEMATIZACION 54

2. AJUSTE DE ACTIVIDADES DE LA EXPERIENCIA DE SISTEMATIZACION TENIENDO EN CUENTA LAS TRANSFORMACIONES DADAS EN EL PROCESO REALIZADO 59

3. MEMORIAS DE LAS REUNIONES PERIÓDICAS REALIZADAS CON EL EQUIPO DE TRABAJO 64

PASO IV. APRENDIZAJES Y PROPUESTAS TRANSFORMADORAS. CONCLUSIONES 65

BIBLIOGRAFÍA 74

ANEXO 1. PRODUCCIÓN FINAL: EDMUNDO A DOS CARAS (SP)
CARA A: EVOCACIÓN, CARA B: GÜEPA-TRONIC 78

ANEXO 2. TRANSCRIPCIÓN DE PARTITURAS ORIGINALES 79
1. Evocación 80
1.1 Evocación (Cifrado armónico) 85
1.2 Evocación (Transformaciones melódicas) 86
2. Güepa je! 89
3. Bachata en Kingston 94
3.1 Bachata en Kingston (Cifrado armónico) 109
3.2 Bachata en Kingston (Güira) 110

ANEXO 3. PARTITURAS ADICIONALES 112
1. Evocación (Apuntes de análisis melódico) 113
2. Bachata en Kingston (Apuntes de análisis melódico) 115
3. Distribución rítmica de las guitarras en la nueva versión 120

ANEXO 4. ANÁLISIS DE SECCIONES RÍTMICAS 121
1. Análisis de las secciones rítmicas bolero Evocación 121
2. Análisis de las secciones rítmicas cumbia Güepa je! 123

ANEXO 5. VIDEO DEL PROCESO EN ESTUDIO 124

INDICE DE TABLAS

Tabla 1. Recursos materiales y tecnológicos con que se contaba para el proceso de producción musical 12

Tabla 2. Lista de músicos y técnicos que colaboraron con el proceso de producción 12

Tabla 3. Materiales utilizados en la adecuación acústica del espacio 14

Tabla 4. Hardware y Software utilizados en la grabación, mezcla y masterización 18

Tabla 5. Momentos, participantes y actividades programadas para el desarrollo del eje de sistematización *"Evocación" Producción de una versión del bolero de Edmundo Arias hacia una fusión de bachata y reggae* 56

Tabla 6. Momentos, participantes y actividades programadas para el desarrollo del eje de sistematización "*Güepa-tronic*" *Producción y recomposición de la Cumbia Güepa je! de Edmundo Arias a través de las prácticas de la electronic-dance-music* 59

Tabla 7. Ajuste de los momentos y actividades realizadas en el eje de sistematización "*Evocación" Producción de una versión del bolero de Edmundo Arias hacia una fusión de bachata y reggae* 61

Tabla 8. Ajuste de los momentos y actividades realizadas en el eje de sistematización "*Güepa-tronic" Producción y recomposición de la Cumbia Güepa je! de Edmundo Arias a través de las prácticas de la electronic-dance-music* 63

INDICE DE FIGURAS

Figura 1. Foto detalle de puertas y ventanas Cra 16 (costado oriental) antes de la adecuación 15

Figura 2. Nivel de presión sonora dBA registrado en el espacio *live room* con el muro divisorio terminado y antes de la adecuación de sellado de ventanas y puerta 16

Figura 3. Nivel de presión sonora dBA registrado en el espacio *live room* con el muro divisorio terminado. En este caso se está cerca de obtener el valor óptimo de 30 dB para estudios de grabación 16

Figura 4. Introducción de trombón versión original en bolero "Evocación" por Edmundo Arias 34

Figura 5. Introducción de trombón versión en bachata "Evocación" por integrantes de proyecto. 34

Figura 6. Introducción de trombón versión en bachata "Evocación" por integrantes de proyecto, señalando las notas en *staccato* los finales de frases 34

Figura 7. Introducción de trombón versión en bachata "Evocación" por integrantes de proyecto, resaltando la agrupación de las corcheas 35

Figura 8. Cambios rítmicos entre la versión original y la versión final de "Evocación" 35

Figura 9. Versión original de la melodía introductoria en "Evocación" 36

Figura 10. Versión final de la melodía introductoria en "Evocación" 37

Figura 11. Background originales de "Evocación" 37

Figura 12. Background variado de "Evocación" 37

Figura 13. Background conservado 37

Figura 14. Respuesta típica de frecuencias de un Shure SM57 45

Figura 15. Respuesta típica de frecuencias de un MXL 770 45

Figura 16. Interpretación de ligaduras naturales con la técnica “flexibilidad” 52

Figura 17. Interpretación de ligaduras con la técnica “suplidos” 52

Figura 18. Frase realizada en segunda posición del trombón 52

Figura 19. Segunda voz por terceras agregada para enfatizar el estilo de la salsa en los ochenta 53

INTRODUCCIÓN

Antecedentes

Una importante motivación que tiene el equipo de trabajo para realizar este proyecto creativo alrededor de la música del intérprete, compositor y director vallecaucano Edmundo Dante Arias Valencia (Tuluá, Valle del Cauca, 5 de diciembre de 1925 - Medellín, 28 de enero de 1993) es poder re-encontrarnos alrededor de un proyecto académico que, además de permitirnos terminar nuestro ciclo formativo en el Proyecto Curricular de Artes Musicales, nos permite estar juntos alrededor de lo que más nos interesa hacer: crear e interpretar música.

Esto es factible gracias a la apertura que ha tenido el Área de Trabajos de Grado de la Universidad Distrital con la instauración de la modalidad *Creación o Interpretación*, pues sólo ahora los estudiantes de la Facultad de Artes tenemos la posibilidad de realizar un trabajo de grado enfocado, al mismo tiempo, en la creación y la reflexión alrededor de una idea artística. Hacer un proyecto de creación, interpretación y producción musical como centro del trabajo de grado se constituye en una oportunidad ideal para nuestro equipo de hacer una propuesta musical novedosa y, al mismo tiempo, hacer un seguimiento y reflexión alrededor de nuestra experiencia creativa.

Al presentarnos los contenidos del *Programa Académico de Grado del Proyecto Curricular de Artes Musicales 2016*, el cual se apoya de manera importante en el trabajo que se viene haciendo en el Centro de Documentación de las Artes Gabriel Esquinas de la ASAB, la maestra Gloria Millán habló de las pasantías realizadas por los estudiantes regulares alrededor del proyecto de digitalización del Archivo Cuellar. Entre estas pasantías se encuentra un trabajo de grado basado en la digitalización de archivos sonoros de Edmundo Arias. Se mencionó en esta ocasión la figura tan interesante de Arias por su versatilidad como arreglista y director de orquestas, por su contribución como compositor de una gran variedad de géneros de la música colombiana, y por su papel fundamental en el desarrollo de la producción discográfica del país. Nos motiva profundamente explorar la obra de este músico excepcional, saber un poco más sobre la producción artística de esta figura tan poco conocida a pesar de ser uno de los músicos más prolíficos de la misma época en la que Lucho Bermúdez y Pacho Galán realizaron su trabajo.

En la tesis *Digitalización, catalogación y transcripción de música del fondo documental Antonio Cuéllar música tropical en Colombia: el caso de Edmundo Arias* (Vargas, 2015) la autora digitalizó material de la colección Antonio Cuéllar, en el marco de una pasantía realizada en el Centro de Documentación de las Artes de la Facultad de Artes ASAB. En el informe, describe brevemente anécdotas biográficas del compositor y elabora cuadros sistemáticos a partir de información impresa en los *labels* con los que Edmundo Arias grabó. La mayor parte del material encontrado en la

colección y perteneciente al compositor está constituido por boleros. Steffi Vargas describe una gran variedad de géneros en los que intervienen agrupaciones dirigidas por Edmundo Arias y la diversidad de formatos que componen esas agrupaciones. La autora transcribe, como parte del informe de pasantía, algunas de las piezas más destacadas del músico, dentro de esta selección están "Silvia", "Inés" y "Ligia", tres de las gaitas más famosas del compositor. Frente a la falta de información que existe sobre este artista, Vargas busca y obtiene información valiosa de los *labels*, haciendo una interesante contribución a la reconstrucción de la figura del compositor. Este trabajo sirve como antecedente al nuestro porque busca hacer un aporte a la tarea de reconstruir nuestro patrimonio musical, particularmente la figura y obra de un prolífico músico, compositor y director de la música popular de nuestro país, Edmundo Arias.

Aprender, producir conocimiento, construir propuestas transformadoras y socializar resultados de las experiencias, son concretamente actividades que, en un proceso de sistematización de experiencias, se organizan en ocho momentos lógicos secuenciales y complementarios. El libro *La Sistematización de Experiencias: un método para impulsar procesos emancipadores* (Capó *et al*, 2010) presenta esta metodología como un camino para la construcción de proyectos sociales en el contexto de la Revolución Bolivariana en Venezuela. Para realizar la sistematización de una experiencia siguiendo la vía propuesta por este trabajo hay que tener en cuenta varios pasos: conformar un equipo con roles definidos; elaborar un proyecto de sistematización; definir, delimitar, proponer una experiencia; diseñar un plan de trabajo; analizar e interpretar críticamente esa experiencia; reconstruirla ordenadamente; aportar propuestas transformadoras y aprendizajes; y socializar los resultados. Cada uno de estos momentos forma parte de un sistema general con una perspectiva holística. Este trabajo es la guía para el equipo en nuestro propósito de hacer un seguimiento al proceso creativo, buscando evidenciar los aprendizajes que el proceso nos aporta, responder las preguntas planteadas durante la experiencia y hacer propuestas que conduzcan a resultados musicalmente innovadores.

En el canal de Youtube *Videos populares-Edmundo Arias*, disponible en la dirección *https://www.youtube.com/playlist?list=PLuUTHYL7K41t92Z50QdOln6Cwskd5k05i* y creado el 18 de octubre de 2013, encontramos 200 temas de Edmundo Arias, incluidos algunos videos de la actual *Orquesta de Edmundo Arias.* El canal no presenta información completa ya que faltan datos acerca del papel que Arias cumple en cada grabación, sin embargo, en algunos videos aparecen las caratulas completas, de donde se pueden extraer los datos precisos. También hay comentarios de la gente que escucha estos géneros tropicales, quienes escriben muchas cosas interesantes sobre Edmundo y esa época tan importante de la música colombiana. Es evidente la variedad de géneros que aborda este compositor, pasando desde la gaita, el porro y la cumbia, hasta pasillos, bambucos y fox, demostrando la versatilidad de un intérprete, arreglista, compositor y director con pocos precedentes en la historia musical de nuestro país.

Justificación

Es pertinente echar una mirada al pasado y rescatar el trabajo de muchos autores y compositores poco conocidos como Edmundo Arias, un compositor a quien los medios de comunicación de la

época (y los posteriores) no le prestaron mucha atención. Esto puede deberse, entre muchas otras razones, a su poca empatía con la prensa, lo que no permitió que compartiera de manera directa elementos de su vida, sus anécdotas y experiencias de trabajo. Realizar este proyecto de re-interpretación de una pequeña parte de la representativa obra de este compositor contribuirá, al menos en el entorno donde se presenta este trabajo, al reconocimiento de Edmundo Arias como referente de la música colombiana, al lado de músicos conocidísimos como Pacho Galán y Lucho Bermúdez, quienes fueron sus contemporáneos. Con esto, estamos contribuyendo a ampliar los conocimientos de la música colombiana, tanto en calidad como en repertorio. La música de Edmundo Arias es tremendamente rica en sonoridades, melodías, acompañamientos y estructuras rítmicas, elementos que queremos aprovechar en nuestra aproximación para enriquecer repertorios donde se aporten nuevas sonoridades a esta música, usando conceptos actuales influenciados por el jazz, el rock, la salsa y la electrónica. Esperamos también con nuestra propuesta presentar a públicos nuevos y diversos otra mirada, la nuestra, de un valioso y poco reconocido compositor y director colombiano.

El *Programa Académico de Grado del Proyecto Curricular de Artes Musicales 2016* es una propuesta ofrecida por el PCAM para los estudiantes que, por circunstancias diversas, no culminaron su proceso formativo en los tiempos establecidos por el programa. Es una oportunidad especial, tanto para el programa como para los estudiantes beneficiarios porque se presenta la posibilidad de realizar cuatro proyectos colectivos de investigación que convocan al menos 8 docentes y 25 estudiantes. En el marco del nuevo esquema de trabajos de grado ofrecido por el Acuerdo 038 de 2015, para el PCAM es la primera experiencia alrededor de proyectos colectivos de creación e investigación. En esta propuesta en particular, somos seis personas intentando acordar visiones y prácticas musicales alrededor de un proceso creativo, lo que constituye un reto y al mismo tiempo una ocasión única para ponernos de acuerdo y concretar en un tiempo relativamente corto nuestras ideas musicales; también es una buena oportunidad para tomar y experimentar con música de un artista colombiano, representante sobresaliente de la música popular de nuestro país.

Este proyecto se inscribe en la línea de investigación *Arte y Culturas Tradicionales Populares* de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas por querer visibilizar, desde otros géneros e influencias musicales, la música de Edmundo Arias, rescatando su obra y visibilizando su nombre que para muchos es desconocido; no pasa lo mismo con su música, la cual ha dejado un importante legado para las fiestas y las celebraciones culturales en muchas regiones de nuestro país. De igual forma, este proyecto se inscribe en la línea de investigación *Estudios del Campo Musical y Musicológico* del Proyecto Curricular de Artes Musicales de la ASAB, particularmente en el área de musicología, al realizar una propuesta interpretativa fundamentada en la investigación de repertorio y tratar elementos relacionados con la teoría musical. En este trabajo se busca realizar un análisis musical de un repertorio seleccionado y proponer una interpretación diferente basada en varias influencias y recursos modernos que serán consolidados en una pequeña producción que tendrá, además de recursos musicales e interpretativos diversos, técnicas de grabación digital, muy diferentes a las técnicas de grabación empleadas en la época de Arias. Este proyecto aporta, además de la producción musical y los arreglos, un sonido más actual del repertorio seleccionado del compositor Edmundo Arias.

PREGUNTA PROBLEMA

¿Cuál es el proceso seguido en la transcripción, el análisis, la adaptación y la producción musical de dos temas del músico vallecaucano Edmundo Arias y cómo el proceso de sistematización de esta experiencia nos aporta elementos para consolidar nuestra propia mirada sobre la música de este compositor y director?

OBJETIVO GENERAL

Sistematizar una experiencia creativa fundamentada en la transcripción, el análisis y la adaptación de los temas "Güepa je" y "Evocación", del compositor Edmundo Arias, cuyo propósito final es la producción de un SP que de cuenta de una nueva sonoridad basada en la música del compositor.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Desarrollar el plan del proyecto de sistematización de la experiencia de transcribir, analizar, adaptar y producir tres temas de Edmundo Arias
2. Realizar una reconstrucción ordenada de esta experiencia
3. Analizar e interpretar de manera crítica la experiencia realizada
4. Consolidar una propuestas transformadora que de cuenta de una nueva sonoridad del compositor escogido
5. Socializar los resultados
6. Presentar el informe final de sistematización de la experiencia

MARCO REFERENCIAL

No es muy fácil encontrar información específicamente referida a Edmundo Arias. A continuación presentamos algunos documentos escritos donde se pueden encontrar datos sobre el compositor, su vida y su obra. Esperamos que el siguiente grupo de referencias sirva de guía a aquella persona que quiera iniciar una búsqueda sobre el compositor.

En el libro *Antioquia bailaba asi* (Burgos, 2001) se describe la historia de las orquestas de música tropical en las décadas del 60 y 70, quienes impusieron un estilo y dejaron plasmada su música en una gran cantidad de registros sonoros. Aquí se mencionan orquestas como Los trotamundos, la Italian Jazz, el Combo Di lido, la Orquesta Sonolux y la Orquesta de Edmundo Arias. Contiene información acerca de la vida y obra de los principales compositores e intérpretes de esta generación. Contar con este material es importante para nuestro proyecto de creación pues nos permite conocer acerca del desarrollo artístico de Edmundo Arias, sus influencias, su conexión con la

escena musical en la ciudad de Medellín, el entorno musical de la época en la que tuvo más éxito a nivel comercial y sus principales cualidades como compositor, intérprete y director de las agrupaciones con las que trabajó.

Alberto Burgos escribió el libro *Edmundo Arias*. Burgos, quien fue amigo personal de Edmundo Arias, habla sobre el compositor, cuenta detalles inéditos de su vida describe importantes rasgos de su personalidad y cómo fue su trabajo como compositor, interprete, arreglista, además de otros aspectos de su vida personal; también describe la relación personal que tuvieron. Esta información acerca de la vida de Edmundo Arias Valencia complementa nuestro proyecto pues es importante tener un acercamiento a su obra, conocer cómo fueron sus inicios, sus gustos y su preferencias musicales, y de qué forma esto fue influencia para sus composiciones y para llegar al lugar que alcanzó como figura importante de nuestra tradición musical.

El libro *Music, race and nation. Música tropical in Colombia* (2000), del autor Peter Wade, hace una descripción biográfica del compositor e intérprete Edmundo Arias, resaltando su capacidad como compositor, arreglista, intérprete y líder de su propia orquesta influenciada por los ritmos de la Costa Caribe - porros, cumbias y gaitas –. Wade menciona que Arias grabó en Medellín para los sellos Ondina, Sonolux y Discos Fuentes, primordialmente en las décadas de los años 60s y 70s. Peter Wade hace énfasis en el estilo particular de la música de Edmundo y menciona el tema "Las cosas de la vida", que tiene un piano en estilo de salsa y un bajo en estilo de cumbia tradicional; los temas "Ave Pa Ve" y "Cumbia del Caribe", en donde utiliza sonidos de piano eléctrico, muy común en la música tropical después de los 60s, sonoridad que adoptó posteriormente el nombre de Chucu-Chucu.

En "EDMUNDO ARIAS o la otra música Nacional" (1990), Octavio Marulanda Morales nos presenta un programa de mano para concierto del Conjunto Orquestal Santafé de Bogotá, dirigido por Jaime Llano González, que se llevó a cabo en la Sala Oriol Rangel del Planetario Distrital de Bogotá, el 20 de marzo de 1990. El autor cede en estas páginas la palabra a Hernán Restrepo Duque, quien hace un bosquejo biográfico del compositor. En esas 10 páginas se habla del contexto en que el maestro Arias se desenvolvió cuando llegó a Medellín para incorporarse a la industria discográfica en desarrollo. En esta época se destacaban empresas como Silver, Sonolux o Industria Electro Sonora Limitada, Ondina, Zeida, Discos Fuentes, entre otras. Nos habla además de sus primeras intervenciones como acompañante y luego como arreglista, para desarrollar posteriormente su faceta como compositor, tanto de ritmos tropicales colombianos como extranjeros, destacándose en el bolero, y llevando a cabo también trabajos en los géneros andinos, e incluso canciones rancheras y mariachis.

La Gobernación del Valle del Cauca y el Instituto Departamental de Bellas Artes presentaron, como homenaje al compositor vallecaucano Edmundo Arias Valencia, una recopilación de algunos de los temas insignia dentro de la extensa obra del maestro. En esta producción, la Banda Departamental del Valle del Cauca interpreta algunos de sus porros, cumbias, boleros y currulaos, grabados en la ciudad de Santiago de Cali en abril del 2002. En este homenaje, es particularmente interesante el folleto que acompaña el disco pues presenta la historia redactada por Fernando Ortiz Alvear, quien brinda información sobre la vida y obra del compositor, destaca algunos de los talentos y voces que fueron acompañados por los arreglos de Arias, menciona los sellos para los cuales trabajó y habla de algunas de sus más reconocidas composiciones.

En el *Catálogo ATC*, de Alberto Tabares Cataño, se pueden encontrar más de 13.900 álbumes y 170.500 canciones, interpretadas por más de 8.290 intérpretes en 116 ritmos o géneros. Su catálogo en línea está muy bien organizado y brinda posibilidades de búsqueda a partir de las categorías "Intérprete", "Álbum", "Ritmo", entre otras. Las dos primeras categorías son especialmente interesantes porque brindan información sobre las canciones que interpretó Edmundo Arias con sus diferentes conjuntos. En la categoría "Intérprete" se encuentran, por ejemplo, 218 canciones bajo la subcategoría "Orquesta de Edmundo Arias", muchísimas de estas canciones son de su autoría. Es un buen documento para corroborar cuáles temas son realmente de su autoría y cuáles figuran como parte de su producción como director de diferentes orquestas.

En la *Fonoteca de entrevistas a personajes de la música hispanoamericana*, se presentan entrevistas en audio hechas a músicos que han influenciado y aportado al proceso y difusión de la música latinoamericana. En la entrevista "El baile del recuerdo", Cesar Pagano habla con Edmundo Arias sobre las maneras en las que se grabaron los discos, la balada vs el bolero, su actividad musical de los últimos 25 años, la salsa como género, la música bailable, anécdotas como la composición del tema "Un bolero en Guayaquil", el poder de las letras en sus canciones, así como su pensamiento empresarial en el negocio de la música. Esta entrevista se hace pertinente para este trabajo pues es de los pocos registros de este tipo que hay sobre Edmundo, brindando una mirada del compositor sobre un movimiento musical de una época.

En el blog *Cumbia, poder y porro,* Ebiro Ojaba presenta el artículo "La Cumbia Candelosa de Edmundo Arias" (2013); allí menciona la importancia de la cumbia y el porro en la obra de Edmundo Arias y muestra que la música de Arias ha contribuido de manera fundamental a posicionar la música colombiana como referente cultural de Latinoamérica. Este blog contribuye a entender el papel que la cumbia y el porro tienen en la identificación cultural de América Latina, sin importar las fronteras políticas de los países que la componen. También destaca la importancia de la cumbia y el porro en la construcción de una memoria musical de América Latina, y muestra que estos géneros han sido usados como referente bailable en países como México, Argentina y Perú.

La página web *Ciudad Salsera* alberga el programa radial "Música Tradicional y Popular", un espacio dedicado a la música tradicional colombiana. En el capítulo 28 "Edmundo Arias" (Rodríguez, 2001), se hace una descripción biográfica de Edmundo Arias, a través de la historia y el registro sonoro de varias de sus composiciones, siguiendo un hilo conductor histórico musical. Este capítulo muestra la evolución que tuvo la sonoridad de varias orquestas donde el maestro Arias trabajó como director desde los inicios de su carrera hasta su muerte. De la misma manera, nos aporta datos biográficos poco conocidos hasta ahora de la vida y extensa obra artística de este compositor colombiano.

En el disco de compilados Mercatex (Mercadeo textil andino, 1984) se encuentran grabados algunos temas originales de composiciones de Edmundo Arias que corresponden a los nombres de "Evocación", "Ligia" y "Algo se me va". Estas piezas fueron grabadas por cantantes y orquestas diversas, quienes dieron diferentes aires y colores a los temas del maestro Arias. Este compilado le dará al oyente una diversidad de elementos en la interpretación de algunos temas de este legado musical.

En el LP compilado *Bailables de Oro* (Sonolux, 1980) está la grabación de la canción "Ligia", composición y arreglo de Edmundo Arias, interpretada por "Edmundo Arias y su Orquesta", en la que el autor también participa como cantante. En este compilado también se encuentra la canción "Algo se me va", compuesta por Edmundo Arias y Francisco Yoni y la canción "Diciembre Azul", también composición de Arias, grabada por la "Orquesta Sonolux", de la cual Edmundo hizo parte como director musical. La información sonora contenida en este compilado de Sonolux es importante para esta investigación ya que encontramos dos registros sonoros con sus principales orquestas, también muy importante la participación como cantante en "Ligia", uno de sus temas insignias y más representativos de su legado musical.

METODOLOGÍA

La Sistematización de Experiencias es un proceso que ha sido muy útil en el seguimiento y construcción de proyectos sociales, particularmente en América Latina. La sistematización permite la apropiación social de aprendizajes y conocimientos construidos mediante la interpretación crítica de las experiencias, también es una fuente de construcción de conocimiento social puesto que permite la participación activa de quienes forman parte de la experiencia. De esta manera la experiencia se reconstruye de forma ordenada; a partir de ésta, se desarrolla un proceso que permite aprender, producir conocimientos, construir propuestas transformadoras y socializar los resultados (Capo *et al*, 2010).

En este trabajo particular de sistematización de la experiencia de reinterpretación de dos temas de Edmundo Arias, tenemos el propósito de hacer la sistematización de una experiencia creativa, buscando poner en evidencia los mecanismos que entre teoría y práctica se entretejen en una construcción musical colectiva. El proceso de sistematización que se lleva a cabo está organizado en varios pasos que completan el ciclo: reconstrucción de la experiencia, análisis e interpretación crítica, propuestas transformadoras, documentación del aprendizaje, realización y entrega de un informe, y socialización del proceso. Los pasos se desglosan enseguida:

Paso I. Conformación del equipo

1. Designación un coordinador o una coordinadora de las actividades del proyecto
2. Designación de un coordinador de cada eje de sistematización
3. Determinación de las funciones que cada uno tiene en el equipo, según los momentos de cada eje
4. Determinación de los recursos materiales y técnicos que se requieren para llevar a cabo dichas actividades y las fuentes desde las cuales se obtendrán.
5. Proceso de adaptación de los espacios necesarios para la realización de la producción

Paso II. Elaboración del proyecto de sistematización

1. Identificación y delimitación de la experiencia a sistematizar para su estudio en función del

contexto, espacio y tiempo.
2. Definición de los Ejes centrales de sistematización y organización de la problematización para el análisis e interpretación crítica de la experiencia objeto de estudio. La problematización como proceso da lugar a una pregunta problematizadora central asociada a cada eje central de sistematización.
3. Definición en cada Eje de lo que se va a sistematizar, el por qué y para qué de la sistematización
4. Dimensiones técnicas, artísticas y teóricas del eje de sistematización

Paso III. Reconstrucción ordenada de la experiencia (ROE)

La reconstrucción ordenada de la experiencia consiste en:
1. Recuperación y documentación de forma ordenada por períodos, fases o momentos que guardan una relación cronológica
2. Identificación de los actores y las actrices claves que participaron en la experiencia definiendo sus diferentes roles
3. Diseño de un plan de trabajo detallado por cada eje de sistematización donde se definan, para cada participante, las actividades (acontecimientos o hechos de relevancia) a ejecutar en cada uno de los momentos del proceso de sistematización.
4. Para cada actividad o hecho de relevancia se identifican los contextos en los que se desarrolla la experiencia.
5. Realización de un cronograma de actividades detallado que define la programación de las mismas en el espacio y tiempo. Asimismo, el plan debe prever los recursos

Paso IV. Propuestas transformadoras y aprendizajes

1. En las reuniones periódicas se (1) ordena, (2) analiza e interpreta, (3) evidencian aprendizajes, (4) realizan propuestas transformadoras, (5) realiza el informe.
2. Esas reuniones de trabajo se realizan con otros actores claves de la experiencia, que no forman parte del equipo de sistematización (tutores), con el fin de construir los diferentes productos del proceso de sistematización.
3. Redacción de los documentos de trabajo para su discusión y mejora permanente en las reuniones del equipo de sistematización.

Paso V. Socialización de los resultados

******

La estructura de este documento se basa en la organización planteada por el proceso de sistematización de la experiencia. Como se presentó en la metodología, este proceso se divide en 5 pasos, los mismos que determinan la organización del texto.

En el primer capítulo, denominado **Paso I. Conformación del equipo de sistematización,** se presenta

el equipo de trabajo, los participantes, sus funciones y las actividades que realizaron durante el proceso. Dado que esta experiencia tiene como centro la producción musical, en este capítulo se da un espacio importante a la presentación de los recursos materiales, técnicos, tecnológicos y humanos que fueron necesarios para llevar a cabo las actividades ligadas a la pre-producción, producción y posproducción musical.

El segundo capítulo o **Paso II. Elaboración del proyecto de sistematización** es el eje del documento. En esta parte se identifica y delimita la experiencia que se sistematiza en función del contexto, espacio y tiempo. Se tienen en cuenta tanto los contextos ligados a la experiencia misma de sistematización, como los contextos ligados al compositor Edmundo Arias, motor fundamental en este proyecto creativo. En este capítulo se presentan los dos ejes de sistematización que materializaron este "Edmundo a dos caras" que proponemos en este trabajo. De cada uno de los ejes se define qué se sistematiza, porqué y para qué, también se presentan las dimensiones artísticas, técnicas y teóricas que cada uno de los ejes pone en evidencia. El primer eje de sistematización se denomina "*Evocación*". *Producción de una versión del bolero de Edmundo Arias hacia una fusión de bachata y reggae.* El nombre del segundo eje es " *Güepa-tronic ". Producción y recomposición de la cumbia " Güepa je" de Edmundo Arias a través de las prácticas de la electronic-dance-music.*

El tercer capítulo está constituido por eso que llamamos **Paso III. Reconstrucción ordenada de la experiencia (ROE).** En esta parte del trabajo, como lo dice el nombre, se reconstruye la experiencia, mostrando los momentos que se tuvieron en cuenta para hacer el seguimiento, se contrapone la planeación inicial de actividades y el ajuste de las misma realizado a partir de las reuniones periódicas, discusiones y propuestas transformadoras surgidas durante el proceso.

A las conclusiones del trabajo le damos el nombre de **Paso IV. Propuestas transformadoras y aprendizajes.** En esta ocasión, cada uno de los participantes del proceso de sistematización de la producción musical reflexiona sobre sus propios aprendizajes y las propuestas transformadoras que dieron lugar a nuevas decisiones que afectaron el desarrollo del proceso creativo.

Dado que es un trabajo realizado en equipo, de alguna manera escrito a 12 manos, dimos lugar a la voz de cada uno de los participantes, al estilo propio para decir y asumir la experiencia de trabajo colectivo que constituyó este proceso. Esperamos que, en lugar de afectar la unidad del trabajo, la aparición de la voz de cada uno le de una forma sonora particular a la voz del grupo de trabajo.

PASO I. CONFORMACIÓN DEL EQUIPO DE SISTEMATIZACIÓN

1. DESIGNACION UN COORDINADOR O UNA COORDINADORA DE LAS ACTIVIDADES DEL PROYECTO

Como coordinadora general de las actividades del proyecto y como tutora de Manuel Naranjo y Cristhian Salazar, se designó a Myriam Arroyave.

Como tutor de Luisa Cáceres, César Rubiano, Jerson Niampira e Iván Ávila, se designó a Juan Camilo Vásquez.

2. DESIGNACIÓN DE UN COORDINADOR DE CADA EJE DE SISTEMATIZACIÓN

Manuel Naranjo: Coordinador del eje *"Evocación". Producción de una versión del bolero de Edmundo Arias hacia una fusión de bachata y reggae*.

Cristhian Salazar: Coordinador del eje *"Güepa-tronic". Producción y recomposición de la Cumbia Güepa-je! de Edmundo Arias a través de las prácticas de la electronic-dance-music.*

3. DETERMINACIÓN DE LAS FUNCIONES QUE CADA UNO TIENE EN EL EQUIPO, SEGÚN LOS MOMENTOS DE CADA EJE

Manuel Ricardo Naranjo Ramírez: dirección de uno de los ejes de sistematización, músico de sesión en la grabación del bajo y voz, realización de la ingeniería de sonido y mezcla en el tema "Evocación". Edición e impresión de la partituras de la versión original de "Güepa-tronic".
Luisa Fernanda Cáceres Rodríguez: músico de sesión en la grabación de saxos soprano y tenor en los dos ejes de sistematización, así como también la voz principal en el tema "Güepa-tronic" y "Evocación". Se desempeñó como una figura clave en los dos ejes, colaborando en el diseño de las formas y arreglos.
Jerson Alexander Niampira Daza: diseño y adaptación del laboratorio de exploración sonora, realización de la ingeniería de sonido en "Evocación" y colaboración en la ingeniería de sonido en "Güepa-tronic".
Cesar Leonardo Rubiano Rodríguez: transcripciones de los patrones rítmicos de bolero y grabación de percusiones folclóricas para la maqueta de " Güepa-tronic". Diseño sonoro de las baterías en "Evocación". Realización de la contextualización histórica sobre Edmundo Arias.
Iván Darío Ávila Reina: participación como músico de sesión haciendo las transcripciones y

grabaciones de trombones para los dos ejes de sistematización. Se desempeñó en los dos ejes colaborando en el diseño de las formas y arreglos.
Cristhian Fernando Salazar Rivera: dirección de la producción de uno de los ejes de sistematización. Estructuración, arreglo, grabación y mezcla en el tema “Guepa-tronic”. Caracterización de las percusiones y diseño midi de la batería en el tema " Evocación ". Coayudó en las capturas de las maquetas y posteriormente en las grabaciones finales de las voces y los metales en el tema “Evocación”.

4. RECURSOS MATERIALES, TÉCNICOS Y HUMANOS PARA LLEVAR A CABO LAS ACTIVIDADES

El centro de nuestro trabajo fue el estudio de grabación. A continuación detallamos los equipos que estaban a disposición del grupo para ser utilizados en el proceso de grabación, edición y mezcla. Igualmente, fue necesario contar con la ayuda de algunos intérpretes para complementar el trabajo del equipo, ellos son mencionados enseguida.

RECURSOS MATERIALES		
Jerson Niampira	**Manuel Naranjo**	**Cristhian Salazar**
● **Computador** MacMini i7 ● **Interfaz** Motu 828MK2 ● **DAW** Live 9 ● Logic 10 ● **Monitores** Behringer Truth2031A ● **Guitarras** eléctrica tipo Stratocaster con micrófono MIDI ROLAND ● Interfaz MIDI para el micrófono ● Acústica de Nylon ● **Controladores** AKAI APC40 ● ControlPAD ALESIS y Oxygen 61 ● Komplete Kontrol S49 ● **Micrófono de condensador MXL770** ● **Micrófonos dinámicos** Shure BETA58A y Shure SM57 ● Snake de 12 canales y 3 envíos auxiliares ● 1 base de micrófono	● **Computador** Dell1420 ● **Interfaz** Ozone de M-Audio (falla el phantom) ● **DAW** Reaper ● Live 8 ● Reason 5 ● **Audífonos** AKG240 y 2 más de casco ● Equipo de sonido ● **Guitarras** Gig (por rearmar) y Epiphone electroacústica de cuerdas de acero ● **Preamp** AKAI Terecorder - Roberts Preamp (fuente de corriente por reparar) ● **Bajo** Yamaha BB605 ● **Micrófono de condensador** MXLV63M ● **Micrófonos dinámicos** Shure PG58 y PG48 ● 2 bases de micrófono ● 4 cajas directas ● 4 paneles de espuma ● **Amplificador de guitarra**	● **Computador** MackBook Pro ● **Interfaz** M-Audio de 2 canales ● **DAW** Live9 ● **Bajos** Fender Jazz Bass e Ibañez Prestige ● **Controlador** Mini LaunchPad.

	Washburn BD75R	

Tabla 1. Recursos materiales y tecnológicos con que se contaba para el proceso de producción musical

RECURSOS HUMANOS

Rubén Aragón	Piano
El Pantera	Trombón
Mauricio Guapacha	Estudio musical con batería seteada
Richard Arnedo	Batería
Daniel Linero	Clarinete
Daniel Restrepo	FATSO, estudio musical
Marco Fajardo	Clarinete
Sabalo	Cantante
Andrés Quintero	Ingeniero de sonido
Danilo Leal	Percusionista, güira, backline de percusiones
Alexander Tique	Trompeta

Tabla 2. Lista de músicos y técnicos que colaboraron con el proceso de producción.

5. PROCESO DE ADAPTACIÓN DE LOS ESPACIOS NECESARIOS PARA LA REALIZACIÓN DE LA PRODUCCIÓN

Se decidió aprovechar la experiencia de Jerson Niampira en la adecuación de espacios como estudios de grabación para la adaptación del laboratorio. Esta experiencia proviene de un proceso autodidacta, alimentado por los años de trabajo en el área de producción musical y por sus estudios realizados en el Proyecto Curricular, buscando información metódica sobre las herramientas y materiales necesarios para llevar a cabo este tipo de adecuaciones. Jerson Niampira narra en su diario de recopilación de información para este Proyecto que la primera persona en motivarlo y brindarle alguna información general al respecto fue el maestro Rodolfo Acosta, Compositor del Proyecto Curricular con experiencia en música electroacústica y tecnologías del sonido.

El primer experimento de Jerson en la realización de un espacio acústico insonorizado para ejecución de música en vivo, sucedió en el año 2009 con la ayuda y asesoría de su padre, quien ha tenido amplia experiencia con el manejo de materiales de construcción. Niampira describe que el espacio tenía un área en forma rectangular. Para el aislamiento sonoro del espacio se utilizaron láminas de frescasa (fibra de vidrio) tapizadas en tela, material muy eficaz para tal fin por su contextura y densidad, pero impráctico por causar alergias en la piel y en el sistema respiratorio. Más adelante en el 2012, experimentó insonorizando con lámina de poliuretano revestida con techo-madera (machimbre), en un segundo espacio acústico de forma cuadrada adecuado para grabar instrumentos y voces. La lámina de poliuretano tiene muy buena densidad, necesaria para una buena absorción de energía sonora, pero su superficie dura hace que el sonido se refleje abruptamente.

Como el propósito en aquella experiencia era la captación de sonido en un espacio independiente al lugar de control de la grabación, el área total se dividió por un muro con ventana de 30 cm de espesor, relleno de materiales reciclados. Comúnmente se denomina *live room* al espacio donde se encuentra la fuente sonora y *control room* al espacio donde se encuentran los controles o periféricos que almacenan y procesan el sonido.

Con el fin de ahorrar costos en la planeación y adecuación del laboratorio acústico para el proceso de grabación, se recolectaron algunos materiales y herramientas que se tenían, y con el pequeño presupuesto a disposición del proyecto se adquirieron los faltantes.

El proceso de adecuación se dividió en dos tareas, una de planeación y adecuación acústica del espacio, y otra de instalación y adecuación de las herramientas de grabación, mezcla y masterización para todo el proceso de producción musical.

Como resultado de la planeación se propusieron las siguientes tareas de adecuación:

a. Analizar y diseñar un espacio acústico para grabar audio (instrumentos y voces).
b. Construir una estructura de muro de 30cm de espesor para dividir el área en dos partes con puerta de acceso para los dos lados.
c. Construir una ventana en el muro divisorio con dos vidrios que permite visualizar las actividades de grabación.
d. Asignar a cada área *live room* (donde se encuentra la fuente emisora de sonido) y *control room* (donde se almacena el material sonoro en el computador y se procesa con periféricos).
e. Insonorizar con varias propuestas de materiales al interior y lados del muro divisorio.
f. Insonorizar con varias propuestas de materiales las variantes de diseño inicial del área en general (ventanas, puertas o filtraciones de ruido externo).

Los materiales utilizados en la adecuación acústica del espacio se presentan en la siguiente tabla:

MATERIAL	CANTIDAD	CARACTERISTICAS
Componente A y B de base de poliuretano	1 de c/u	Vacío de ventanas
Láminas de cassata (espuma reciclada molida y comprimida)	8	Vacío de ventanas y muro divisorio
Perfiles 4 X 8 cm de madera	6	Estructura en madera
Laminas de drywall	4	Tapas para el acabado del muro
Bultos de aserrín	6	Relleno del interior del muro

Vidrios de 15mm de espesor con un área de 110cmX145cm	2	Ventana entre live room y control room
Puerta en madera comprimida maciza con 4cm de espesor	1	Acceso a las dos áreas en el muro
Laminas de quíntuplex de 19mm de espesor con un área de 190cmX240cm (marco de puerta y ventana)	2	Marco de la puerta y ventanas
Tubos de silicona	3	Sellador de espacios
Unidades de tornillos	200	Ensamblar todas las piezas

Tabla 3. Materiales utilizados en la adecuación acústica del espacio.

5.1 DESCRIPCIÓN DEL ESPACIO A MODIFICARSE

El espacio está ubicado en la primera planta de una casa de 2 pisos y altillo, localizada en la Cra. 16 con calle 49 en la ciudad de Bogotá. Esta casa tiene un sistema estructural de columnas y vigas con muros en ladrillo doble, los cuales ofrecen de por sí un buen aislamiento acústico, exigencia principal en la planificación y desarrollo de un buen espacio de experimentación acústica.

El espacio es rectangular con proyección de volumen de paralepípedo, la forma más apropiada respecto a las ventajas acústicas. Este espacio tiene un área total de 20,58 m^2 y un volumen aproximado de 55,56m^3, el cual se divide en dos espacios, un *live room* donde se captura el sonido y un *control room* donde se efectúa el control de los elementos periféricos y se realiza la grabación, edición y procesamiento del sonido.

Respecto al acondicionamiento acústico es importante trabajar en la reducción de la inmisión sonora exterior y alcanzar los niveles máximos de ruido de 30dB.

5.2 ADECUACIÓN Y ACONDICIONAMIENTO ACÚSTICO DEL ESPACIO

El espacio destinado para este proyecto cuenta con dos puertas y varias ventanas (ver fig.1), elementos más débiles en una construcción frente a la inmisión del sonido exterior. Fue necesaria la adecuación acústica de estos elementos mediante el uso de materiales que mejoraran el aislamiento sonoro. Con este fin se utilizó espumado *cassata* de 6 y 8cm de espesor. Este material tiene alta capacidad de absorción al sonido por su densidad y composición porosa. Como acabado final se fijó una lámina de cartón yeso de 12mm de espesor para mejorar las condiciones de sellado y dar una apariencia rígida al interior del *live room*.



Fig. 1 Foto detalle de puertas y ventanas Cra 16 (costado oriental) antes de la adecuación. Fuente: archivo propio.

En la obtención del aislamiento acústico al ruido aéreo y de impacto se plantean principalmente dos teorías, la ley de masas y el comportamiento de paredes dobles o sistema *masa-muelle-masa*. La ley de masas especifica que un elemento simple con mayor peso tiene un mejor comportamiento acústico frente al sonido, como es el caso de los muros dobles de ladrillo existentes. por otro lado la teoría del comportamiento de paredes dobles plantea que es posible obtener valores similares o mejores con el uso de diferentes capas ligeras que vayan generando barreras al sonido.

En el caso de la realización del muro divisorio de las dos salas, con el fin de obtener un mejor rendimiento del aislamiento acústico, se tuvo en cuenta la teoría de *masa-muelle-masa* desarrollando una estructura en madera, para la obtención de un muro doble de 30cm con dos capas de *cassata* de 8cm de espesor, fijando una lámina de cartón yeso de 12mm de espesor como acabado final en cada lado del muro. Se dejó una cámara de aire que fue rellenada con aserrín para evitar resonancias al interior del muro doble y mejorar la condición de barrera del sonido, lo cual dio muy buen resultado.

En el proceso de acondicionamiento se realizaron pruebas de mediciones acústicas en cada una de las salas (*live room* y *control room*) de manera simultánea, el día 20 de noviembre de 2016 a las 7 pm, para evaluar los niveles de presión sonora instantánea dBA con un sonómetro especializado marca Extech HD 600 clase 2 (la clase 2 garantiza que es apropiado para la medición del sonido de acuerdo a los estándares de medición).
Durante las mediciones, se observó que en el *control room*, el cual estaba acondicionado casi en su totalidad, se obtuvo una mejora de aislamiento acústico de 11 dBA con la construcción del muro divisorio (ver fig. 3), con respecto al *live room* que aún estaba en proceso de adecuación. (ver fig. 2).



Fig. 2 Nivel de presión sonora dBA registrado en el espacio live room con el muro divisorio terminado y antes de la adecuación de sellado de las ventanas y puerta. Fuente: Archivo propio.



Fig. 3 Nivel de presión sonora registrado dBA en el espacio control room con el muro divisorio terminado. En este caso se está cerca de obtener el valor óptimo de 30dB para estudios de grabación. Fuente: Archivo propio.

Posteriormente se construyó una estructura de madera a presión, con doble perfil para darle el espesor requerido de 30cm, y con un espacio para puerta de acceso dividiendo el área en dos partes de 3X3 m cada una. Durante las siguientes tareas se selló cuidadosamente con aplacador de silicona cualquier orificio en el que se pudiera filtrar sonido exterior, como en uniones de madera, *cassata*, vidrios, marcos y *drywall*.

Luego se ensambló el marco de la puerta, se instaló la puerta con una bisagra y se construyó el marco de la ventana con tiras de láminas de quíntuplex de 30cm cortadas a lo largo. Estas láminas son el soporte de la puerta y ventana sellan además algunos espacios que posiblemente permitan la filtración de ruido.

El relleno del interior del muro tomó varios pasos. Era necesario comenzar por el relleno de la base ya que esta soporta todo el peso de la estructura. Posteriormente se revistió cada lado de la base de la estructura en madera con láminas de *cassata* de 5cm de espesor, a lo largo y alto de la estructura por debajo de la ventana, quedando un espacio interno vacío de 15cm, en el cual se vertió el aserrín de forma homogénea pisándolo hasta compactarlo. Luego se instalaron las primeras tapas de drywall, sellando cualquier filtración de ruido. Posterior a esto se instalaron los vidrios a lado y lado de la ventana, fijándolos con silicona al marco de quíntuplex. Luego se realizan las mismas tareas en la parte alta del muro (laterales y parte superior hasta el techo de puerta y ventana de la estructura de madera).

Tras consultar un video de YouTube, se decidió probar con poliuretano para aislar las ventanas. Para tal fin se mezcló un componente A con un componente B, generando una composición química algo nociva para la salud y de manipulación difícil, ya que se densifica muy rápido y no es posible esparcirla rápidamente. Como reemplazo de este material se utilizaron 6 láminas de *cassata*, cortadas según las medidas de cada puerta y ventana e instaladas a presión. La *cassata* es un retazo de espuma comprimida a través de un proceso químico y de compresión.

Como segundo paso del proceso de adecuación del espacio, se instalaron y conectaron los siguientes elementos de grabación, edición, mezcla y masterización:

Computador Mac Mini Core i7	Almacena y procesa toda la información resultante de las grabaciones de audio.
Interfaz Motu 828MII a 96khz de frecuencia de muestreo	Periférico que recibe la señal análoga de audio que viene de los micrófonos y la digitaliza para ser llevada al computador y viceversa; reproduce la información procesada en el computador mediante una conexión de alta velocidad.
Monitores Behringer Truth 2031a	Parlantes activos de respuesta plana de búfer de 8 pulgadas para espacios amplios que amplifican la señal de audio que la interfaz esta recibiendo del computador.
DAW Ableton Live 9 suite	Software de plataforma que caracteriza el sonido con efectos y procesos
Daw Logic 10	Software que caracteriza el sonido con efectos y procesos
Daw Native instrument komplete 8	Software que contiene samples de instrumentos previamente y que servirá como biblioteca de sonidos a disposición.
Controlador AKAI APC40	Periférico que controla el software de forma remota a través de lenguaje MIDI y mediante una conexión USB.

ControlPAD ALESIS	Periférico diseñando para percusión en el que se pueden diseñar baterías con los samples de la librería del software KONTACT
Micrófono de condensador MXL770	Micrófono de capsula mediana de condensador ideal para captar ambiente de sala
Micrófonos dinámicos Shure BETA 58A y Shure SM57	micrófonos dinámicos unidireccionales de voz y de instrumento para colocar directamente en la boca de la fuente sonora

Tabla 4. Hardware y Software utilizados en la grabación, mezcla y masterización.

PASO II. ELABORACIÓN DEL PROYECTO DE SISTEMATIZACIÓN

1. IDENTIFICACION Y DELIMITACION DE LA EXPERIENCIA A SISTEMATIZAR PARA SU ESTUDIO EN FUNCION DEL CONTEXTO, ESPACIO Y TIEMPO

1.1 CONTEXTO, ESPACIO Y TIEMPO DEL PROCESO DE SISTEMATIZACION DE LA EXPERIENCIA

El Proyecto Curricular de Artes Musicales de la Facultad de Artes ASAB, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, implementó un Programa Académico de Grado en 2016 (PAG - 2016) para los estudiantes que no culminaron su proceso académico en los tiempos establecidos por el PCAM. Como parte del PAG - 2016 se propuso este proyecto académico que busca, a través de la modalidad Interpretación - Creación, visibilizar la música de Edmundo Arias desde otros géneros e influencias musicales.

Cristhian Salazar, Jerson Niampira y Manuel Naranjo han hecho producciones musicales para diferentes propósitos: agrupaciones de otros, eventos, etc. Así mismo, Luisa Cáceres, César Rubiano e Iván Ávila han participado como instrumentistas en varias producciones musicales. Teniendo eso en mente, se propuso hacer una producción sin tener muy claro cuál sería el objeto del proyecto. Cristhian y Luisa propusieron a Edmundo Arias. La única canción que se tenía presente que el compositor había trabajado era "El mecánico", compuesta de hecho por Fabio Arroyave.

En ese momento no era muy claro para el equipo quién era Edmundo Arias pero se quería saber. Se empezó la búsqueda y se encontró una lista de YouTube en la que había una cantidad de canciones escuchadas muchísimas veces en casa que habían sido arregladas o compuestas por él. Ahí pareció más interesante el proyecto, rescatando la obra de una persona tan importante para la música popular del país. Mucho de lo que se había escuchado en casa y que no tenía un nombre era de Edmundo Arias.

Se hizo importante darle relevancia a Edmundo Arias y su obra, y hacerlo apropiando una obra que se puede sentir propia, produciéndola de nuevo para que tenga permanencia, para que dé testimonio del encuentro del equipo y de este instante de vida; no pasa lo mismo con los conciertos, a menos que se los fije en una grabación.

Este fue el trabajo que Edmundo Arias hizo, tomando composiciones de otras personas para darles su propia visión, fijarlas con otra sonoridad. Eso fue lo que finalmente le dio reconocimiento a él. Para el grupo es importante producir para que quede una obra diferente a la que ya estaba, que tenga una permanencia.

Lo que hace el equipo es una labor similar a la que el compositor hizo alguna vez como arreglista: tomar canciones que no son propias y arreglarlas para un formato. En su momento, Edmundo Arias tomó muchas composiciones de otras personas para adaptarlas a otros formatos diferentes, los que tenía a la mano. Con ellos hizo una obra y generó una sonoridad que lo caracterizó, generó un nombre alrededor suyo, generó una obra y esa misma permanece más allá del nombre de Edmundo Arias. El grupo hizo eso, tomando sus composiciones y adaptándolas a la sonoridad que se quería dar hoy en día, tal vez con menos restricciones en cuanto al formato pero queriendo hacer el proceso colectivamente, con la curiosidad de saber qué puede generarse en ese proceso.

El objetivo principal es vivenciar de una manera creativa la música de Edmundo Arias, a través de una transformación de su repertorio hacia la música de hoy en día. Para dicha transformación se hizo un ejercicio de transcripción, análisis y adaptación que permitió brindarle a la música de Arias la visibilidad que se merece, pues se trata de uno de los músicos más prolíficos en la época de los cincuenta junto con Lucho Bermúdez y Pacho Galán, y pese a su importancia ha tenido menos visibilización que sus otros contemporáneos.

Así pues, se presentan en este trabajo las experiencias de sistematización de dos temas de Arias : la cumbia “Güepa je”, y el bolero “Evocación” ; cada uno con un proceso especial de trabajo guiado por el director que asumió cada proyecto.

1.2 CONTEXTO, ESPACIO Y TIEMPO DEL COMPOSITOR EDMUNDO ARIAS COMO FIGURA CENTRAL DEL PROCESO DE SISTEMATIZACION

La posibilidad de fijar un sonido cambió radicalmente la manera en que la sociedad moderna se relacionaba con el mismo. Luego de la invención de las primeras técnicas de grabación en el siglo XIX era posible de cierta manera atesorar, guardar y transportar algo tan efímero como una obra musical o un sonido de cualquier naturaleza.

Colombia no fue ajena a esta transformación. El desarrollo que tuvo la grabación sonora y la industria musical en el país empezó a inicios de los años cuarenta, gracias a la importación y llegada al país de equipos de producción musical procedentes de Estados Unidos, país que estaba a la vanguardia en cuanto a manufactura de equipos técnicos y distribución del material sonoro ya desde el inicio del siglo XX. Dado este auge de la naciente empresa musical en Colombia, sellos discográficos como Discos Tropical, Sonolux, Discos Vergara, Discos Silver, Zeida, Codiscos, Ondina Fonográfica y Discos Victoria, abrieron un portal inmenso de posibilidades de trabajo para compositores, arreglistas, músicos de sesión, músicos de concierto y representantes. Esta cantidad importante de posibilidades dentro del negocio de la música en el país, fue clave para la consolidación de un mercado que permitió mejorar las condiciones laborales de quienes tenían en la música un medio de trabajo estable.

Según lo describe Andrea Arcos en su tesis de grado *Industria Musical en Colombia : una aproximación desde los artistas, las disqueras, los medios de comunicación y las organizaciones*,

> "La Industria Fonográfica en Colombia llegó del exterior al igual que los medios de comunicación, pero el proceso fue paulatino, pues en un principio como se mencionó anteriormente, los artistas debían grabar en Estados Unidos a principios de los años veinte siendo la Costa Caribe la precursora de la industria musical en el país." (Arcos, 2008)

Arcos comenta que el desarrollo de la industria musical también fue posible gracias a la importancia del disco prensado, ya que el mercado fonográfico era un promisorio e interesante negocio en Norteamérica. Por una parte los discos que llegaban a Colombia a inicios del siglo XX, eran propiedad de personas con alto poder adquisitivo, quienes por motivos de negocios o turismo, traían consigo acetatos de artistas norteamericanos, argentinos o mexicanos. También eran poseedores de estos discos los artistas que tenían los medios económicos para salir de gira y aprovechar esta oportunidad para intercambiar discos con otros músicos del mundo (Arias, 2011). El problema era que los equipos de reproducción eran muy costosos y difíciles de transportar, por tanto no eran muchos quienes lograban entrar al país un equipo para la reproducción de dicho material sonoro.

Así pues el acceso a la música grabada y prensada era un privilegio de pocos y los primeros discos que llegaron al país eran grabaciones de música extranjera como música clásica, jazz, baladas y rancheras, entre otras, muchas de ellas grabadas bajo los sellos discográficos RCA Victor, Silver, Odeón o Philco. Para ese entonces el país no contaba con una infraestructura necesaria para el desarrollo del mercado musical local, y tampoco contaba con espacios de transmisión radial, pieza fundamental del andamiaje de este proceso.

El desarrollo de la industria musical en Colombia estuvo directamente influenciada por el desarrollo de otras industrias, gracias al incremento en las ventas de los productos nacionales como tabaco o textiles. Estas Industrias necesitaban de espacios de propaganda y publicidad para llegar a otros mercados, aumentar la producción y las ventas. De esta necesidad nacieron las primeras emisoras radiales, tal como se evidencia en el articulo del periódico El Tiempo del 23 de diciembre de 2014 (Solano, 2014)

> "Después de conocer cómo era la industria en Estados Unidos, a donde fue a estudiar en los años 20, Antonio Fuentes López, joven de familia acomodada de la sociedad cartagenera, decidió montar una emisora rudimentaria en el altillo de la fábrica de Laboratorios Fuentes, una farmacéutica que tenían sus padres."

Las emisoras radiales se volvieron un espacio muy importante para el desarrollo de la economía nacional, puesto que los alcances de la radio permiten expandir las fronteras físicas y culturales. Por otra parte a mediados de la época de los cuarenta, la industria musical nacional comenzó a mirar a los artistas locales como fuente de música innovadora para pautas publicitarias y espectáculos. De esta manera la emisora radial y la necesidad de comercializar productos y servicios, hicieron que las agrupaciones musicales se motivaron a participar en estos espacios de difusión como cualquier productos o servicio de consumo a nivel nacional.

Como se menciona arriba, paulatinamente se fue desarrollando una industria musical alrededor de todos estos fenómenos industriales. Las primeras casas disqueras, así como las primeras emisoras de radio, aparecen gracias al interés de personas ajenas al quehacer musical. Al respecto, la Radio Nacional de Colombia comenta en un artículo publicado en su página web que

> "El pionero del asunto fue el productor cartagenero Antonio Fuentes Estrada (1907 – 1985), quien de ser empleado farmacéutico pasó a la industria discográfica al fundar, el 28 de octubre de 1934, el primer sello sonoro del país, y uno de los más antiguos de Latinoamérica : Discos Fuentes."

La diversidad musical tradicional colombiana llamó mucho la atención de las nacientes productoras fonográficas, quienes no dudaron en utilizar bambucos, pasillos, cumbias, gaitas y merecumbés para componer música comercial, que se vendía bien dentro de las familias tradicionales y círculos con mediano y alto poder adquisitivo en Bogotá y otras ciudades importantes como Barranquilla, Medellín, y Cali, extendiéndose lentamente después a otras zonas.

Otra razón para el uso de música tradicional colombiana como fuente para las producciones discográficas y su divulgación radial, la relata Egberto Bermúdez en su artículo " Un siglo de música en Colombia: ¿entre nacionalismo y universalismo? ", publicado por la Biblioteca Luis Ángel Arango, en su biblioteca virtual.

> "En la segunda mitad de la década de los veinte se comienza a transformar el panorama musical colombiano con los intentos de integración política nacional y la consolidación de los medios de comunicación, aviación, periódicos y revistas, luego emisoras, y más tarde la creación del mercado del disco. Éstos y el entusiasmo transformador de los nuevos gobiernos liberales vieron proliferar canciones, danzas, pasillos, música de baile norteamericano (fox-trots, two-steps, etc); piezas de ocasión avivaron el fervor nacional en la guerra con el Perú y al final de la década en la Costa surgieron el porro y el fandango como la contraparte nacional a la reconocida música de baile cubana."

Dentro de este auge comercial musical y en medio de esta diversidad folclórica que define nuestra identidad cultural, aparece la figura del maestro Edmundo Arias y sus composiciones. Revisando su catálogo como compositor podemos deducir que el maestro Arias no se inclinó por ningún género musical colombiano en particular, por lo menos en sus inicios, aunque sabemos que, en perspectiva, el maestro Arias fue prolífico en la composición de boleros, género musical al que debe principalmente su reconocimiento.

Los inicios musicales del maestro Arias se remontan a 1950 en la ciudad de Medellín, ciudad a la que llegó procedente de Tuluá, Valle del Cauca. Según Steffi Vargas en su trabajo de grado sobre Edmundo Arias, la labor creativa del maestro en el ámbito musical se inició gracias a su incursión en la dirección de estudiantinas de música colombiana, más exactamente en la estudiantina Patria Colombiana, fundada por él.

En una primera etapa de la carrera de Arias con su conjunto, se enfocó en la elaboración de arreglos musicales, realizando versiones de pasillos y bambucos para formatos tradicionales de bandola, tiple, violín y guitarra. Este formato era y sigue siendo uno de los más populares en esta época en la zona andina colombiana. Posteriormente comenzaron a aparecer composiciones suyas para este formato como “El gago Hernández” y “Esperanza Gallón”, las cuales marcaron la entrada de Edmundo Arias al complicado mercado de la música comercial, donde fue un éxito en ventas (Vargas, 2015).

En una segunda etapa de su carrera como compositor, Edmundo Arias empezó a realizar propuestas de música tropical con formatos instrumentales diferentes, incorporando instrumentos como saxofón, trompeta, acordeón, y percusión, en estilos musicales comerciales de géneros nacionales como la cumbia, gaita, paseo, porro y currulao, entre otros. Cabe resaltar que muchas de sus composiciones utilizaron como base otros géneros musicales internacionales como boleros, sones, rancheras y valses, brindándole diversidad al conjunto de obras compuestas por el maestro Arias.

Esta inconmensurable variedad musical en formatos instrumentales y géneros hacen de Edmundo Arias un personaje más versátil que Lucho Bermúdez o Pacho Galán, personajes de la historia musical colombiana que son el referente más común en el circuito de la música tropical. Esta afirmación adquiere mayor peso si consideramos que Edmundo Arias además conocía perfectamente las músicas del interior, las cuales no eran muy exploradas por los compositores del caribe colombiano, principalmente por razones geográficas.

A pesar de esta versatilidad, el trabajo de Edmundo Arias es poco conocido por el público y por el gremio musical del país, debido a su decisión personal de mantenerse alejado de la prensa y los medios de comunicación de la época, quienes parecían más interesados en los nombres de Galán y Bermúdez.

Según Ebiru Ojaba en su blog *Cumbia, poder & porro,* en el artículo "La cumbia candelosa de Edmundo Arias ", de marzo del 2013,

> “Edmundo Arias era un músico que le tenía pánico a las entrevistas y a la publicidad, quizás por eso los detalles de su vida son poco conocidos, pero hay quienes comparan su obra con otros grandes de la música tropical colombiana como Lucho Bermúdez o Pacho Galán, tanto por su calidad como por su extensión.”

El maestro parecía inclinarse más a invertir su tiempo en procesos de composición y arreglos dentro de los estudios de grabación, en lugar de atender las necesidades de un periodismo ávido de primicias artísticas en la costa norte colombiana.

Para mediados del siglo XX, la música nacional toma un giro, en el que los bambucos y pasillos dejan de ser importantes para los productores y la música tropical de la costa norte colombiana empieza a venderse muy bien y a tener salida en mercados internacionales. Seguramente el maestro Arias vio en este suceso una oportunidad para enfocar su trabajo compositivo en este tipo de música, y así poder componer para grandes orquestas como la de Tito Cortés, José Luis Escobar, Jaime García, Los Black Stars, Raúl López y la Sonora Cabece’nido, entre otras.

Gracias al auge de la industria musical en Colombia, con su consiguiente explosión de posibilidades artísticas y laborales, se fue formando con los años una escuela muy importante de instrumentistas y compositores que siguieron los pasos de Edmundo Arias, que aunque parece ausente en las vitrinas más reconocidas de la música nacional en comparación con Lucho Bermúdez o Pacho Galán, fue tremendamente importante para la producción discográfica en el país.

2. EJE DE SISTEMATIZACIÓN: "*EVOCACIÓN". PRODUCCIÓN DE UNA VERSIÓN DEL BOLERO DE EDMUNDO ARIAS HACIA UNA FUSIÓN DE BACHATA Y REGGAE*

OBJETIVO :
Hacer una producción donde se encuentren el bolero Evocación de Edmundo Arias con la Bachata en Kingston de VG para dejar una nueva versión de la composición del músico colombiano

PREGUNTA PROBLEMA:
¿Cuáles son las dimensiones técnicas, artísticas, teóricas, históricas y tecnológicas involucradas en el proceso de producir una nueva versión del bolero "Evocación", basándose en la "Bachata en Kingston" como referencia para el nuevo producto?

2.1 ¿QUE SE SISTEMATIZA?

Todo arreglista llega a comprenderse a sí mismo como intérprete, pues debe analizar, bajo sus propios criterios, cuáles son los elementos esenciales de una composición ajena y cuáles no. Dicho de otra manera, a la hora de presentar un nuevo arreglo de una pieza o una nueva versión de la misma, debe decidir qué elementos le parecen estructurales y cuáles ornamentales. En ocasiones debe enfrentarse al reto de intervenir elementos que parecen ser elementales de la composición, sabiendo que necesita hacerlo con cautela, con criterios adecuados, procurando mantener y/o destacar los elementos que le interesen para sus nuevos propósitos.

En el contexto de la canción popular, no es excesivamente atrevido afirmar que aquello que caracteriza a cada composición es, esencialmente, su melodía y su letra. Basta darse un recorrido por las grabaciones de la época dorada de producción del bolero para reconocer lo usual de la práctica de versionar una canción. Esto se convertía en un standard de presentación de nuevos artistas para demostrar su talento y prodigiosa voz, así como su capacidad de darle vida con su intención particular a la misma letra y melodía. Tomemos, como ejemplo, la canción "Sombras nada más" de Francisco Lomuto y José María Contursi, seguro inicialmente un tango, versionada más tarde por artistas tan diversos como Felipe Pirela, Olimpo Cárdenas, Libertad Lamarque, la Orquesta Billo's Caracas Boys, Elio Roca, Rocío Durcal, Javier Solís -con aquella versión tan reconocida de "Sombras nada más" (1965)-. Llama particularmente la atención el arreglo hecho por Carlos Franzetti para el disco que sacara Héctor Lavoe como homenaje a Felipe Pirela, por mantener las líneas melódicas de la voz y la letra, y sin embargo, interviniendo la armonía y las secciones complementarias a la composición vocal. Tal vez algunos puedan afirmar que esta práctica sucedió en gran medida en un

momento en el que los vacíos en la legislación de derechos patrimoniales propiciaba el no reconocimiento de pagos a los compositores por el uso de sus obras; de esos vacíos pudieron lucrarse varias casas disqueras.

Con el término "canción" nos referimos a una composición corta hecha para la voz humana. Dentro de la canción popular, dada la necesidad de conexión que tienen los artistas con su público, sean estos compositores o intérpretes, el contenido textual es un elemento irremplazable para llegar a crear vínculos, para darle reconocimiento y relevancia a la pieza musical. Más aún, como consumidores de música, la letra es tantas veces fundamental al momento de darle o no trascendencia a una canción como parte de la banda sonora de nuestras propias vidas.

En la entrevista de la serie *Fonoteca de entrevistas a personajes de la música de hispanoamérica* (1985), cuando se le pregunta a Edmundo Arias cómo explica el éxito de los grupos tropicales de Medellín (Teenagers, Graduados, Hispanos) que no tenían el mismo sabor de los grandes maestros de la música colombiana (Lucho Bermúdez, Pacho Galán, Grupo Garrido), contesta: “lo que mayor influencia tiene es la letra (…) yo he sostenido toda la vida esa vaina, (...) ellos grabaron canciones que impactaron en el público (...) así el sabor del porro o de la cumbia no fuera igual al de Lucho, o al de Pacho, inclusive al mío”. Y continúa diciendo “Orquesta mala, orquesta quemada, que cantante malo, eso no existe. La canción es la que prevalece, es la que hace que surja una orquesta de nuevo o un cantante (…) la letra es la que tiene la mayor incidencia”, y explicaba así cómo, a su parecer, esto es siempre lo más importante en una canción a la hora de conectar con el público.

Si bien contar con una buena melodía y una muy buena letra facilita que una canción tenga éxito, también hace que sea fácilmente adaptable a diferentes formatos y géneros. Es así como comenzamos esta experiencia de producir una versión de un bolero basados en la premisa de que una canción con buena línea melódica y buena letra puede adaptarse a casi cualquier género contemporáneo a su creación o posterior a la misma. Si la composición es buena la canción permanecerá siendo reconocible, y si el arreglo está bien hecho, continuará además teniendo impacto. Abordamos en esta ocasión el proceso de versionar la canción "Evocación", bolero compuesto por Edmundo Arias que tuvo reconocimiento en la voz del cantante Carlos Arturo (1976). La idea es imaginar cómo sonarían las composiciones de Edmundo Arias adaptadas o versionadas por artistas actuales, para que puedan tener una nueva vida dentro del contexto musical popular actual. Para hacerlo tendremos en cuenta una referencia, para no perder el horizonte. En este caso hemos escogido "Bachata en Kingston", del álbum *A la mar* de Vicente García (2016), artista dominicano radicado actualmente en Bogotá.

2.2 POR QUÉ DE LA SISTEMATIZACION

Al momento de comenzar el proyecto, presentíamos una relación directa entre los géneros bolero y bachata. Sin necesidad de una profunda investigación podemos destacar que (1) son ritmos binarios similares, (2) en la bachata se conservan instrumentos del formato de bolero, y (3) las temáticas de amor y desamor parecen ser una constante en ambos. Luego de una breve investigación, podemos

explicar un poco más la relación directa existente entre el bolero y la bachata.

2.2.1 Relación musical

Del bolero cubano se tiene primer rastro escrito desde que se publicó la obra *Las artes en Santiago de Cuba* (Fuentes Matons, 1893), señalando a José "Pepe" Sánchez como un reconocido primer bolerista, cuyo bolero "Tristezas" (1885) es el primero del género del que se tiene registro. En el blog *Trios puertorriqueños* se reproduce el artículo "¿Y de dónde los *cien años* del bolero ?", publicado inicialmente sin autor en el periódico de Puerto Rico *El mambí* (2004). Ya a finales del siglo XIX,

> "los boleros eran cantados por aquellos boleristas o trovadores que, acompañados de guitarras, entonaban sus canciones en las serenatas, tan en moda en aquellos años en Santiago. Y también en las reuniones que se hacían regularmente en las casas de los creadores-cantores (hoy diríamos cantautores), a las que se les llamó peñas. En estas reuniones que se hacían después de hacer las labores cotidianas, como obreros o artesanos, los creadores, cantantes y guitarristas se acoplaban indistintamente en dúos, tríos o cuartetos, compartiendo en fraterna emulación, creando o interpretando las canciones." (http://triosmusicales.tripod.com/masobrebolero.htm).

Cuenta Felipe García en "El bolero: la herencia de Cuba a la Trova de Yucatán" (2009), que el bolero llegó a México en la primera década del siglo XX, y fue allí donde terminó de definirse, siendo especialmente importante la influencia de Agustín Lara. Según el artículo "La historia del bolero latinoamericano" (Terán-Solano, 2000), dicho género pudo desarrollarse libremente y sin invasiones foráneas debido a que los países del primer mundo estaban sumidos en las preocupaciones de la primera guerra mundial. El nuevo género se popularizó rápidamente entre las décadas de los veinte y treinta en el resto de países que tocan el mar Caribe, impulsado especialmente por la radio y los programas en vivo en los años veinte, más tarde los discos, el cine y la televisión. Descendió al resto de Latinoamérica mezclándose con los otros ritmos que salieron de Cuba a principios del siglo pasado, los que ayudaron con las diferentes fusiones encontradas en su evolución y que terminaron de perfilarlo: el son, la guaracha, el mambo y el cha-cha-chá. En alguna medida, se facilitó el auge del bolero en América Latina debido al decaimiento del tango luego de la muerte de Carlos Gardel en 1935.

En entrevista hecha en el año 2007 por Faustino Pérez al profesor Alejandro Paulino Ramos, este último habla sobre lo expuesto en su tesis de maestría titulada *La cultura del Caribe hispano en la bachata dominicana* (Ramos, 2006). Explica Ramos que la bachata fue primero una forma de fiesta que se realizaba en Cuba y Puerto Rico. A ese mismo tipo de fiesta en República Dominicana se le conoció como fandango. Estas fiestas eran "una actividad social donde el pueblo se divertía al ritmo de canciones que eran interpretadas con instrumentos como las maracas, la guitarra, el bongó o timbales, los palitos, y cucharas, tocando sobre un cajón de madera, o como fuera, y donde cada quien participaba sin importar que "desafinara" o que no tuviera bonita voz" (Pérez citando a Ramos, 2007).

La bachata fue grabada por primera vez en 1962 por el joven bolerista José Manuel Calderón, en la

canción "Condena (Qué será de mí)". Cuenta Calderón que, en esta ocasión, no había maracas a la hora de grabar y fue él quien propuso la güira para reemplazarlas; este instrumento fue tomado del merengue típico campesino, un género que ya se había popularizado a lo largo del país durante la dictadura de Rafael Trujillo. La bachata heredó del bolero la métrica y los patrones rítmicos característicos. Instrumentalmente la bachata mantuvo la interpretación virtuosa del son cubano en los bongós, adaptó los golpes de las maracas a la güira y la guitarra permaneció como instrumento melódico principal. Puede reconocerse entonces a la bachata como una hija directa del bolero, con influencia del merengue y el son cubano. Su primera etapa de desarrollo se da en la década de los sesenta, en los bares y burdeles de Santo Domingo. Tuvo un auge rápido pero fue censurada radialmente, hasta que nació Radio Guarachita en 1964, único lugar donde se tocaba "música de bachata"; esta emisora marcó su segunda etapa.

2.2.2 Relación temática

Isabel Martínez Pita sostiene en "El bolero, quintaesencia del mensaje amoroso" (Martínez Pita, 2007) que una razón para que el bolero tuviese la acogida que llegó a tener fue que "las dictaduras que se instalaron en el poder de estos países durante décadas, potenciaron su difusión, ya que los gobernantes preferían dar al pueblo aquello que fuera sencillo, propio del país y que no les hiciera pensar en la política" (2007: 11). Sobre ello mismo, nos dice Juan Podestá Arzubiaga en "Apuntes sobre el bolero: desde la esclavitud africana hasta la globalización" (2007) que, particularmente entre 1940 y 1960, las dictaduras militares latinoamericanas apoyaron con políticas culturales y educacionales la difusión del bolero, exaltando el nacionalismo, "restringiendo la difusión y comercialización de boleros que le cantaban a la patria, a la libertad y la lucha contra el dominador, prohibiendo cantarle a los próceres libertadores o a líderes de las luchas de la independencia" (Podestá Arzubiaga, 2007: 108).

Si bien su nacimiento se dio entre cantinas y peñas, el toque romántico que tenía el bolero le permitió adaptarse a todas las clases sociales. Su evolución lo llevó de los tríos de guitarra hacia grandes orquestas tropicales, luego orquestas estilo "Big-band" y, por último, orquestas sinfónicas. Tras la segunda guerra mundial, América Latina volvió a abrirse a la influencia extranjera, y fue la influencia europea, desde España, Francia y especialmente Italia, la que conllevó a que se reemplazara al viejo bolero por la balada pop, género igualmente romántico y de moda entre las juventudes de los años sesenta y setenta. Por otro lado, el panorama de lucha social que vivian los países latinoamericanos posibilitó el surgimiento de la canción con contenido social militante y la música protesta; al mismo tiempo, el bolero perdió vigencia entre los jóvenes quienes ahora encontraban esas temáticas de amor y desamor en la balada pop.

En el desarrollo temático de la bachata podemos hablar de tres etapas: la primera etapa se caracteriza por girar alrededor del dolor amoroso y la nostalgia que sentían los campesinos que migraban a la ciudad, que se encontraban en los bares de los barrios marginales de Santo Domingo. Este fenómeno es similar al del surgimiento del tango en los prostíbulos de los puertos de Argentina, donde los migrantes europeos desahogan la tristeza y el desarraigo en estas canciones. Por esta

razón, y por la nostalgia que le imprimía al género una época de gran migración desde el campo hacia la ciudad, a la bachata se le conoció como "música de amargue". La segunda etapa se caracterizó por la aparición de artistas apoyados por Radio Guarachita, única radio que pusiera bachatas en República Dominicana; el género mantuvo su insistencia en las temáticas de amargue, aún cuando también se hicieron bachatas con doble sentido y connotaciones sexuales. La tercera etapa se caracteriza por un mejoramiento en las condiciones de producción y distribución, además de lograr una mayor aceptación del género, estimulada por la salida del álbum *Bachata Rosa* (1990), de Juan Luis Guerra. Junto con Víctor Victor, estos artistas dieron un giro a las temáticas del género hacia el amor, y a esta vertiente del género se le conoció como "vertiente rosa". Otra vertiente de la bachata, conocida como "tecno-amargue", siguió con las temáticas tradicionales del género, pero incorporó la instrumentación electrónica desarrollada en los 80.

En una cuarta etapa, los artistas del género han sido completamente influenciados por el éxito de los artistas de la tercera etapa. Se caracteriza por la internacionalización y la mezcla con otros géneros como el hip-hop, en ocasiones el reggae y la electrónica.

La producción de bachatas por parte de Juan Luis Guerra decae -al menos la producción de lanzamientos exitosos de bachata-, dejando un vacío desde "Frío, frío" (Guerra, 1992) hasta "Que me des tu cariño" (Guerra, 2007). Otros artistas tomaron entonces la bandera de la bachata. El éxito de grupos como Aventura, de origen dominico-estadounidense y formado en el Bronx en 1993 -quienes mantuvieron el número uno en Italia durante 16 semanas con la canción "Obsesión" (2002)- confirman el alcance internacional de la bachata. El cantante de la misma agrupación, Romeo Santos, se separó e inició una carrera como solista hacia 2011, manteniendo un éxito continuo desde entonces. Prince Royce, artista estadounidense de ascendencia dominicana, con su canción "Darte un beso" (2012), marcó también un punto importante en el alcance de la bachata. Esta última canción presentaba, por segmentos, acompañamientos de reggae.

Para nuestro proyecto es importante Vicente García, cantautor dominicano, cuya primera producción *Melodrama* aparece en el año 2011. En las canciones de Vicente García persisten las temáticas de amor, desamor y nostalgia características del bolero y de la bachata. En la última producción, *A la mar* (2016) se presentan sonoridades más acústicas, similares a las del bolero, como en la canción "Carmesí" o el *bonus track* "Te soñé"; sin embargo, las otras bachatas del álbum se mezclan con sonoridades características del reggae, por ejemplo, los vientos de "Mal de amore" y, más contundentemente, "Bachata en Kingston".

Aún cuando las temáticas de amor y desamor sean tratadas desde otros géneros, la bachata y el bolero han seguido desarrollándolas casi de manera exclusiva. En contraste, es importante destacar que otros géneros bailables latinos han propuesto temáticas diferentes. Por ejemplo, en muchas ocasiones la salsa y el merengue -géneros de baile predominantes en los 80 y 90- desarrollaron temáticas alrededor de la fiesta. Por ejemplo, en el merengue "Penas al viento", del artista Sergio Vargas (1993), compuesto por Pedro Pablo Peña, la búsqueda de la alegría es el tema central:

"Penas, penas, salgan de mi pecho,

de alegría me quiero vestir,
penas penas, a volar al viento,
quiero ser libre, alegre y feliz".

En la salsa podemos encontrar muchos otros ejemplos. El gran Combo de Puerto Rico nos da muestra de ello en canciones como "Un Verano en Nueva York" (Justi Barreto, 1975), "No hay cama pa' tanta gente" (Florencio Morales Ramos "Ramito", 1985), La Fiesta de Pilito (1985):

"Si el año pasado tuvimos problemas
Quizás este año tengamos más
Pero no se apuren que la navidad
A la vuelta de la esquina está

Vamos pa'quí, vamos pa'llá
Todo Puerto Rico

A comer pastel y a comer lechón
Arroz con guandule y a beber ron
Que venga morcilla, venga de todo."

En géneros más nuevos, como el reguetón, esta práctica se ha mantenido. Si bien también hay temáticas de pareja, no se toca el tema romántico tanto como en la bachata, si no más bien se hace muchas veces desde una perspectiva actual del contexto de fiesta, en el cual hay un placer en la búsqueda de pareja sexual. Las temáticas del reguetón generalmente giran alrededor de la ebriedad del consumo de licor y drogas, y del encuentro sexual, no necesariamente alrededor de una imagen idealizada de la pareja, del amor, de la relación, como era el caso en el bolero. Un ejemplo de ello puede ser la canción "6 am" (2013) de J. Balvin:

"Ya está amaneciendo, el sol saliendo
Yo amanezco a lado tuyo, bebé
Y aun no recuerdo lo que sucedió ayer
Quisiera saber cuál es tu nombre, mujer.
Pero qué clase de rumba pa pa pa
La que yo cogí anoche que que que
No recuerdo lo que sucedió"

2.2.3. Relación social

Si bien el bolero pudo haber nacido en un contexto popular, lleva unos 100 años en ese proceso de aceptación del público latinoamericano. Prácticamente desde los treinta puede decirse que es música bien vista, con un nivel de aceptación alto, y que las generaciones que hoy viven han estado

toda su vida bajo su exposición. Es música que define nuestra identidad latinoamericana.

El merengue y la bachata surgieron ambos desde los fandangos. Ambos géneros fueron mirados con desdén en la sociedad media y alta de República Dominicana, denigrados de muchas maneras, sobre todo por su origen popular, siendo observados comúnmente como música de borrachos, de prostíbulos, de campesinos y no música estilizada, como ya lo podía ser el bolero desde antes del surgimiento de la bachata. A lo largo de los años este desprestigio no se ha desplazado completamente, pues aún cuando ya se reconoce a la bachata como música de identidad nacional en República Dominicana, aún se le observa desde los músicos académicos y ciertas esferas sociales como una música de menor categoría, de menos clase.

Ambos géneros musicales, bachata y bolero, son fundamentalmente géneros para bailar, esto implica que se desarrollen en lugares de encuentro social, donde se posibilita el acercamiento y el encuentro de las personas alrededor de la música y el baile. Por primera vez en la sociedad latinoamericana se aceptó, con el bolero, que las parejas bailaran en una posición tan cercana e íntima. El baile, acompañado por aquellas temáticas románticas, fue el pretexto perfecto para acercarse a la pareja en una época donde era prácticamente imposible hacerlo.

El caso de la bachata podría compararse más bien con el del baile del tango. Ambos surgieron en un contexto de burdel, con letras de dolor y amargura. Sin embargo, luego del surgimiento de la "vertiente rosa", la bachata ha podido rescatar de alguna manera el romanticismo dentro de las pistas de baile.

Hoy en día, en las fiestas y discotecas latinas, la bachata convive con los demás géneros de baile, entre las piezas importantes del momento y muchas piezas clásicas. Entre esos géneros actuales se encuentran el reguetón, el merengue urbano y el pop latino, junto con grandes aportes de fusiones de electrónica con músicas folclóricas. Entre los géneros actuales la bachata ha llegado para rescatar un poco la práctica del baile en pareja. Es un baile relativamente exigente, por lo cual, muchas veces cuando se ve una pareja bailando muy bien parece que (1) salen a bailar mucho juntos y/o (2) han tomado algún tipo de instrucción previa. De alguna manera, la bachata rescata un poco la práctica de baile romántico en un mundo en el que las barreras de contacto y proximidad han sido derribadas.

2.3 DIMENSIONES TÉCNICAS, ARTÍSTICAS Y TEÓRICAS DEL EJE DE SISTEMATIZACIÓN

2.3.1 Dimensiones técnicas del proceso de grabación según Jerson Niampira

Para el eje fundamentado en “Evocación,” se utilizó una técnica de grabación de dos micrófonos a decisión del director, en la que se sitúa el micrófono dinámico y el de condensador según una búsqueda perceptiva, con el fin de encontrar en qué parte el micrófono captura un sonido con la mejor definición.

Manuel Naranjo, quien también conoce el software Ableton Live, realizó una maqueta de la nueva

versión en su casa, incluyendo bajo, batería, guitarra MIDI, incluyendo dos pistas de referencia con el bolero “Evocación” de Arias y “Bachata en Kingston” de Vicente García.

En la primera sesión de grabación se realizó un trabajo colectivo de adaptación a cargo de Manuel Naranjo (director), junto con Iván Ávila (sesión de trombón), Luisa Cáceres (sesión de saxofón), César Rubiano (percusión) y Jerson Niampira (grabación y diseño sonoro).En esta sesión se realizó el diseño sonoro de la batería, la cual había sido realizada previamente en un archivo MIDI por Cristhian Salazar y Manuel Naranjo, utilizando samples del *software* Studio-Drummer en la plataforma Native Instrument Komplete 8. César añadió algunos cortes de forma en la batería con el *pad* de percusión ControlPAD ALESIS.

Utilizando otra técnica de grabación a dos micrófonos dinámicos unidireccionales en bloque, Manuel propuso experimentar junto con Luisa e Iván sobre la maqueta con algunas líneas melódicas de vientos, basadas en transcripciones previas de líneas melódicas de la versión original de “Evocación” y de la bachata de referencia de García. El objetivo de esta experimentación era adaptar la interpretación del bolero original a los fraseos típicos de los vientos en la bachata-reggae. Mediante una comparación de las dos canciones de referencia se iba definiendo la nueva versión para la línea melódica de los instrumentos de viento.

En la segunda sesión se continuó con el diseño sonoro de la batería, moldeando la envolvente de cada elemento en sus cuatro parámetros: el ataque, el decaimiento, el sostenimiento y el desvanecimiento. La herramienta utilizada para tal fin fue el Trashen Master, que permite controlar de manera muy detallada qué tan largo es cada golpe y cuándo y cómo deben comenzar a sonar los ejemplos tímbricos para este diseño sonoro fueron tomados de la referencia “Bachata en Kingston”, en la que se percibe un bombo seco, rico en bajos y con ataques semi-definidos, y toms con poca resonancia.

En la tercera sesión de grabación a cargo de Danilo Leal, percusionista invitado con amplia experiencia en el merengue de República Dominicana, se grabaron las percusiones menores a ritmo de bachata. Danilo observó un video en YouTube sobre cómo tocar bongó en la bachata, y concluyó que los golpes utilizados por los instrumentos de percusión en la bachata son muy similares a los del merengue, incluso enfatizó que en el video tutorial los golpes son de la misma forma en ambos géneros. En esta sesión se grabaron los bongós y la güira por separado, usando una técnica de grabación a dos micrófonos cercanos a la fuente sonora.

En la cuarta sesión Manuel Naranjo grabó el bajo en tres pistas distintas, para después definir cual sería la versión definitiva. También se grabaron algunas líneas de vientos (saxofón y trombón) con la participación de Luisa e Iván, en esta grabación se capturó cada instrumento por separado, a diferencia de la maqueta, en la cual que se grabó en bloque. Luisa propuso un contorno dinámico una articulación consolidadas a partir de la maqueta, Iván se ciñó a esta propuesta tratando de igualar los fraseos.

Para el proceso de edición a cargo de Jerson Niampira, se exportaron los archivos de percusión y vientos para editarse en Logic Pro X. En este software se aplicó un modo de cuantizar y justificar el

ataque de cada nota de forma individual y mas definida, esta función se llama Flex-time. Para la percusión se decidió no justificar al 100 % de la rejilla como normalmente se realiza, sino que se dejó un pequeño margen de tolerancia a cada nota, para conservar la naturalidad sugerida sobretodo en la güira y los vientos. Estas pequeñas diferencias temporales hacen parte de la versión y son fundamentales para conservar la intención interpretativa de los instrumentistas.

Para corregir algunos desfases de afinación en los vientos, se utiliza en cada pista una herramienta denominada Flex Pitch, la cual se encuentra disponible únicamente en Logic pro X. Esta herramienta hace un análisis de las notas en una gráfica, evidenciando las variaciones de de afinación en los instrumentos y permitiendo su corrección manual.

En la última sesión se perfeccionaron algunos detalles de la batería en términos dinámicos del bombo, hi-hat y redoblante. Este control dinámico fue implementado a través de variaciones en el *velocity,* permitiendo humanizar la intención de ataque mediante una gráfica para cada una de las notas de la partitura MIDI. En esta misma sesión se grabaron dos canales de guitarra (melodía y acompañamiento), utilizando como referencia una partitura con cifrado de acordes y ritmos guía, realizada por el director de eje. Para mejorar la calidad sonora de las guitarras se utilizó *plug-in* de Native Instruments Komplete 8 (Guitar Rig), encadenada al DAW.

Con esto se terminan las sesiones en estudio, posteriormente se llevará la información en un archivo debidamente exportado y justificado a un ingeniero de mezcla y masterización como lo propusieron los directores de cada eje.

2.3.2 Proceso de transcripción e interpretación según Iván Ávila

En este eje se planteó realizar una versión de un bolero de Edmundo Arias en ritmo de bachata, siendo Manuel Naranjo el director del eje. Inicialmente, en las primeras discusiones del grupo, se propusieron varias opciones de boleros para adaptar, hasta que el grupo tomó la decisión de adaptar “Evocación”, mientras que, según la sugerencia del director del eje, se tendría como referente de aproximación la bachata de cantautor Vicente García llamada “Bachata en Kingston”. Esta bachata se caracteriza por tener una clara influencia sonora del reggae, especialmente notoria en los fraseos de los instrumentos de vientos, lo que finalmente fue determinante para el proceso de adaptación.

El enfoque de Manuel consistió en un proceso de transformación colectivo, donde cada uno de los integrantes del proyecto, basados en su experiencia artística, aportarían en los cambios que se realizaron a la versión original para realizar la nueva versión. Como primera instancia se decidió realizar la transcripción de líneas melódicas realizadas por los vientos en la versión original, para tener una idea de las características musicales generales de ésta. También surgió el interés de transcribir la línea melódica de la voz y apartes del piano, además de la transcripción de las líneas melódicas del trombón y la trompeta, para comprender la interacción melódico-armónica entre estos instrumentos.

En esta obra Arias realiza su arreglo musical con trombón y trompeta, dando un sonido más clásico e influenciado por los formatos de la música cubana, de donde es originario el bolero. En la

introducción se expone una idea musical de cuatro compases propuesta por los vientos, con una contraparte desarrollada por el piano. Sorpresivamente este consecuente melódico se interrumpe con una corta intervención de los vientos, para dar final a la introducción y dar pie al inicio de la parte vocal. Esto evidencia una interacción instrumental de pregunta respuesta que será desarrollada durante todo el tema de diversas formas.

El proceso de transformación inició en el estudio de grabación de Jerson Niampira, lugar que se adaptó específicamente para el desarrollo del Proyecto. En este espacio nos encontramos junto al director del eje para realizar el proceso de transformación colectivo de la obra.

En el proceso de grabación de "Evocación" se buscó una sonoridad e interpretación en los vientos que fueran parecidas a las de la "bachata Kingston", Para tal fin se cambiaron algunos fraseos del bolero original para tener una interpretación con características más cercanas al reggae, acentuando las síncopas y usando sonidos más cortos en los finales de frases melódicas. Las transcripciones y las primeras maquetas que se habían elaborado servían como guía para adaptar los fraseos que íbamos modificando durante la sesión, de acuerdo al nuevo ritmo y la nueva intención interpretativa. Finalmente después de desarrollar los cambios respectivos a todas las frases de la obra, se realizó una grabación en bloque de los vientos para dejar el registro de lo que se hizo y como maqueta de lo que sería la grabación definitiva.

El bolero es un género que se interpreta con cierto dramatismo. Entre 1950 y 1960 se comenzó a experimentar con este género en Cuba y sin la intención de crear una nueva forma musical, sus intérpretes dan rienda suelta a su manera de interpretar su sentimiento, dramatizando y exagerando los gestos y melismas en la voz, y jugando con el tiempo y la armonía. Esto resulta importante a la hora de interpretar instrumentos de vientos en un bolero, pues en "Evocación" siempre cumplen el papel de contramelodía de la voz. Esta característica de los instrumentos de viento en el bolero de Arias sugiere que la interpretación debe hacerse con el mismo enfoque o intención de la voz principal, incluyendo algunas articulaciones del texto e incluso lo que este quiere expresar, resaltando sonido largos, articulaciones suaves y frases muy largas. En algunas frases de la nueva versión se sentía que la intención original de "Evocación" era compatible en carácter y se adapta perfecto a la búsqueda interpretativa, lo cual llevó a la decisión de no modificar la frase o la intención. Esto deja la sensación de una conexión entre las músicas latinoamericanas.

Existen muy pocos referentes directos de vinculación de instrumentos de viento en la bachata en sus formatos tradicionales, pero la inclusión de estos es muy común en el merengue, un ritmo muy cercano a la bachata por ser nacidos en República Dominicana. Sin duda estos dos géneros musicales comparten muchos elementos, incluyendo la configuración instrumental de la percusión menor, como la güira dominicana y la tambora. Uno de los más grandes exponentes modernos de los dos géneros es Juan Luis Guerra, quien en sus arreglos usa un gran formato de orquestación que incluye un sección completa de vientos (formato combo).

En contraste, la sección de vientos en las agrupaciones de reggae ha sido importante y se ha mantenido desde la época de Bob Marley. Actualmente todas las agrupaciones de reggae incluyen una sección de vientos en sus producciones, siendo muy común la inclusión de trompeta, saxofón

tenor y trombón, instrumentación bastante similar a la utilizada en la grabación de la nueva versión de "Evocación": saxofón tenor y trombón. La interpretación en el reggae se caracteriza por una estructura rítmica que se enfoca en la acentuación del contratiempo, esto apoyado por las frases en los vientos o instrumentos melódicos que se usen. Usualmente se producen muchos sonidos cortos y articulaciones más pesadas, siendo estos últimos aspectos bastante diferentes a los utilizados en el bolero, pero sin llegar a decir que los elementos de un género no funcionen en el otro.

Con respecto a los aspectos interpretativos y de transformación del bolero, el trombón realiza una segunda voz en sextas paralelas con la trompeta, reemplazada en la nueva versión con saxofón tenor. Inicialmente en las melodías se trabajó con base en el mismo trabajo de voces melódicas que creo Arias, el cual se ilustra en la siguiente gráfica:



Figura 4. Introducción de trombón versión original en bolero "Evocación" por Edmundo Arias

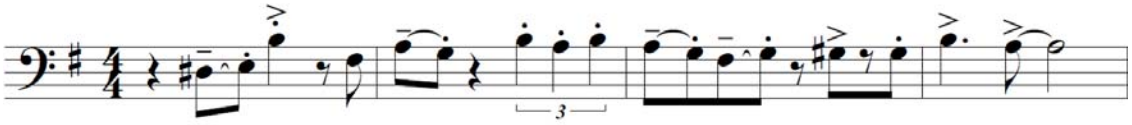


Figura 5. Introducción de trombón versión en bachata "Evocación" por integrantes de proyecto.

En esta comparación se hace evidente el proceso de creación e interpretación, que se genera a partir de la modificación de las frases y omitiendo algunas notas de la versión original.
Mientras en la versión de bolero se observan frases más largas e interpretadas en *legato*, en la nueva versión se utilizan muchas notas cortas a manera de contraste, especialmente en los finales de frases (circulos rojos), donde también se señalan notas en *staccato,* resaltando los contratiempos importantes en los fraseos del reggae.

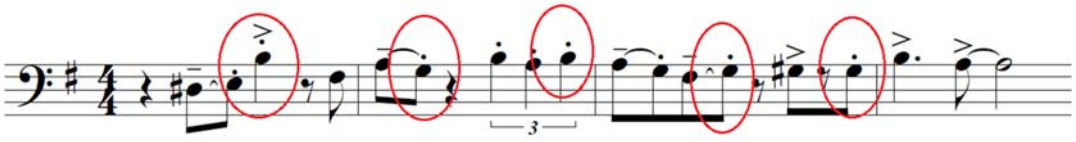


Figura 6. Introducción de trombón versión en bachata "Evocación" por integrantes de proyecto, señalando las notas en *staccato* los finales de frases

Otro aspecto que se resalta es la agrupación de las corcheas (círculos verdes), muy usada además del reggae en la interpretación del jazz:

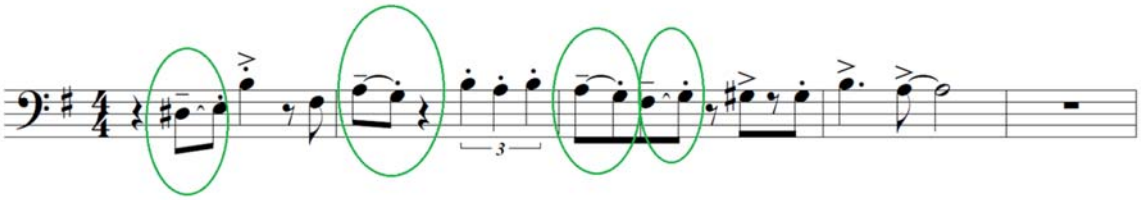
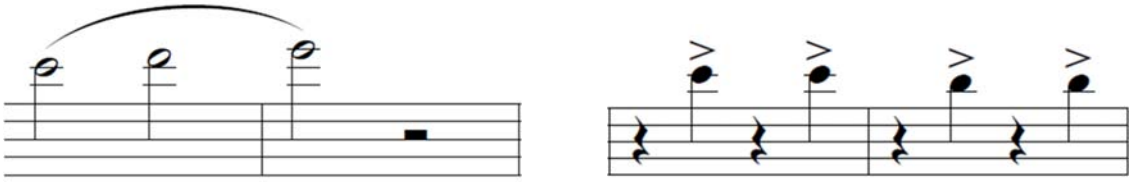


Figura 7. Introducción de trombón versión en bachata "Evocación" por integrantes de proyecto, resaltando la agrupación de las corcheas

Los *background* armónicos que los vientos realizan mientras suena la parte vocal se interpretaron de la misma forma que en el bolero, mientras que en otras frases se buscó la manera de acentuar los tiempos débiles, ya fuera desplazando figuras o cambiando un poco la parte rítmica.



*Original * Final



*Original * Final

Figura 8. Cambios rítmicos entre la versión original y la versión final de "Evocación"

En esta última comparación resalta el apoyo rítmico que realizan los vientos al contratiempo, contrario al apoyo armónico que hacen en los boleros.

2.3.3 Proceso de transcripción e interpretación según Luisa Cáceres

El proyecto "Bolero, Bachata" contó con la dirección de Manuel Naranjo. En este proyecto, el director tomó el bolero "Evocación", de Edmundo Arias, y lo mezcló con una canción de Vicente García llamada "Bachata en Kinsgton", seleccionada por tener una base rítmica mixta de bachata y *reggae*: la batería y el bajo conservan una estructura rítmica de reggae en toda la canción, mientras que la guitarra principal se comporta melódico-armónicamente como en una bachata, en algunas secciones se incorporan güira y bongoes; los vientos tienen un comportamiento típico del *reggae*, con ritmos cortos y acompañamiento armónico como *backgrounds* acompañando la melodía. En

este eje Manuel Naranjo solicitó que se transcribiera la melodía de la voz del tema de referencia "Bachata en Kinsgton".

Desde el principio del proyecto, el director tenía en mente un objetivo central muy claro: Manuel tomó el tema "Bachata en Kinsgton" de Vicente García como referencia para versionar el bolero, teniendo así una pauta precisa de lo que se quería lograr como resultado final, puesto que este tema es un buen ejemplo de manejo de mixturas rítmicas y ornamentales entra la bachata y el reggae.

Así pues, para contribuir en el trabajo, fue necesario transcribir la melodía de la voz de la bachata; sin embargo, esta tarea pareció en su momento irrelevante para el encargado de llevarla a cabo debido a la lejanía de la melodía de la bachata con respecto al bolero. Debe tenerse en cuenta aquí que uno de los objetivos del director era no cambiar ni la melodía ni la letra.

Además de tareas individuales, como la mencionada antes, se precisó de un constante trabajo en equipo. La creación colectiva en el estudio consistió en algunas sesiones con los intérpretes, para aportar el arreglo desde su instrumento con un análisis previo de las dos fuentes. Antes de entrar al estudio, la propuesta de trabajo del director fue un tipo de análisis que planteó con el propósito de versionar la melodía principal de los vientos: el análisis consiste en tomar las notas principales, quitando los ornamentos que adornan la melodía, para crear un sonido más sencillo. En todo el proceso se cuidó siempre la melodía pues el objetivo era no perderla.

Puesto que se trataba de una mezcla de dos canciones, es necesario tener en cuenta algunos aspectos que se conservaron y otros que se abandonaron en el resultado final. Durante el proceso se buscó crear una línea melódica en la que no se perdiera la melodía original pero que incorporara elementos de la bachata, para hacer una mixtura entre los dos estilos. A continuación se presentan algunos elementos.

Esta melodía es de carácter ligado en su interpretación, tiene unos bordaduras a las notas del arpegio que adornan la melodía dándole el color particular del estilo.



Figura 9. Versión original de la melodía introductoria en "Evocación"

La re-versión final tiene menos notas y el tipo de articulación es más corto, en el segundo compás se cambia el ritmo con articulación en *staccato*, haciendo una variación rítmica al final.

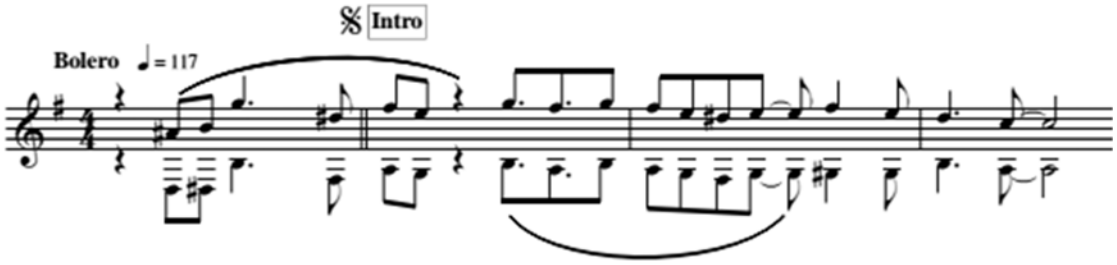


Figura 10. Versión final de la melodía introductoria en "Evocación"

En la parte de la voz, algunos *backgrounds* quedaron igual a los de la versión original, pues no chocaban con la melodía, pero en otros fue preciso componer algunos trozos para crear la mixtura.



Figura 11. Background originales de "Evocación"

En la primera parte de la pieza no se cambió nada, las notas largas suenan dentro del estilo y dan un color que no choca con lo que está sucediendo con la música en ese momento. En la segunda parte, la articulación se da por *staccato* y se desplaza el primer tiempo del primer compás.



Figura 12. Background variado de "Evocación"

Este background se conservó como en el original en ritmo y articulación.



Figura 13. Background conservado

3. EJE DE SISTEMATIZACIÓN: *" GÜEPA-TRONIC ". PRODUCCION Y RECOMPOSICION DE LA CUMBIA " GÜEPA JE! " DE EDMUNDO ARIAS A TRAVES DE LAS PRACTICAS DE LA ELECTRONIC-DANCE-MUSIC*

OBJETIVO :

Realizar la producción de una recomposición de la cumbia " Güepa je " de Edmundo Arias donde se utilicen recursos y técnicas de la Electronic Dance Music (EDM) con el fin de reinterpretar la sonoridad de la cumbia

PREGUNTA PROBLEMA :

¿Cuáles son las dimensiones técnicas, teóricas y tecnológicas involucradas en el proceso de producir una recomposición de la cumbia " Güepa je " de Edmundo Arias, donde se apliquen prácticas, materiales y recursos de la EDM buscando explorar nuevas sonoridades para la cumbia?

3.1 ¿QUÉ SE SISTEMATIZA?

Nuestra intención es realizar un proceso que empieza con un sentido tradicional de hacer una versión de audio en la práctica de estudio, a un proceso de experimentación casero utilizando "Guepa-jé" -una gaita-cumbia del compositor Edmundo Arias- y producir, a partir de ésta, una cumbia digna de una *rave parade*, que provoque el mismo trance que una sesión ritual de cumbia, como la que practicaban nuestros ancestros en tiempos de la colonia. En nuestra indagación alrededor de nuevos sonidos, tomamos la canción "Güepa je" del maestro Edmundo Arias para crear, a través de la experimentación, una nueva composición, grabando primero el arreglo de la cumbia original del maestro Arias, para luego darle un giro completo mediante el procesamiento del sonido y la forma, produciendo el concepto de "Güepa-tronic".

Para la producción de este nuevo tema, utilizamos un programa muy versátil a nivel musical llamado *Ableton Live. E*ste programa es muy utilizado por muchos artistas, productores y músicos con el fin de disponer de una herramienta más eficaz para crear, producir e interpretar música asistida por computador. Básicamente es muy fácil y divertido de usar y, al mismo tiempo, capaz de ayudar a crear música con el máximo nivel de precisión y sofisticación, sea el trabajo en vivo o no, con todos los elementos de la electrónica.

Lo primero que hicimos en el programa fue utilizar una herramienta que se llama *Warp* que automáticamente ajusta el tiempo del metrónomo una vez se inserta el tema (a veces no es tan exacto, pero en esta ocasión fue casi perfecto porque la orquesta del maestro Edmundo Arias también grabó con metrónomo la canción que decidimos tomar como base). Ajustamos el tiempo de la pieza (que originalmente se grabó a 91bpm) y el click o metrónomo del programa a una velocidad de 100bpm, dándole la distribución exacta que necesita el track para ajustar la velocidad a la gramilla del canal, y luego poder grabar cada instrumento por separado sobre un tiempo común.

Lo siguiente que hicimos fue grabar la percusión haciendo algunas variaciones en el formato. Lo primero que grabamos fue la tambora, usando un ritmo de porro de salón que "es una variación del

porro que usaban los músicos de la época cuando eran contratados por la burguesía, porque les tocaba más suave, no como generalmente lo usaban en la papayera"[1].

Posteriormente, diseñamos algunas ideas de piano que no fueron usadas porque le daban un carácter particular de música antillana y, además, eran demasiadas notas, contrario al estilo simple de la música electrónica, donde prevalece la melodía, los beats y el tratamiento de los efectos sonoros, quedando en un segundo plano el background del piano. Con la captura del bajo eléctrico le dimos un estilo más moderno en comparación del contrabajo usado en la versión original, luego lo estiramos con el "warp" creando otras líneas de bajo que, por un momento, parecían de otros géneros musicales como el reggae o el dance-hall, y que empezaron a darle otro giro a la nueva versión. En ese momento surge la idea de "descomponer" la composición original.

Los saxofones entraron por fin en la grabación con Luisa Cáceres, saxofonista, cantante y parte de este proyecto; grabamos el trombón con Iván Darío Ávila quien es parte del proyecto, además, contamos con la presencia de otro gran maestro de la música colombiana Gustavo Garcia "Pantera", quien nos ayudó con la dirección de los saxos. Descubrimos que el trombón le daba más color a las partes donde lo incluimos y, por esto, continuamos jugando con las tímbricas y sus equivalencias sonoras después de procesarlas electrónicamente; en ese momento surgieron más ideas que permitieron darle una primera forma a nuestro arreglo desde la versión original, desarmándola al agregarle algunas frases que venían de las primeras capturas de piano que no habíamos usado y aplicándole todos los elementos, componentes y dispositivos que nos brinda la electrónica.

Ya en la última parte del proyecto (que consistió en el procesamiento e intervención de los sonidos que habíamos grabado en el estudio) nos colaboró Horacio Bobadilla, productor musical certificado en Ableton. En este proceso empezamos a jugar con la forma y el contenido en sí mismo a través de efectos como delays, filtros automáticos (autofilter), auto-paneos (autopan), duplicación de las señales (Phaser), compresores de señal, cajas de ruido (gates), ecualizadores, desplazamientos de las propias melodías, automatizaciones de estos mismos y sus volúmenes, además de las entradas y salidas de los efectos.

El resultado es otro, la manipulación del sonido junto con el concepto de llevar un gran y complejo arreglo lleno de muchas notas e instrumentos, a una intervención de cada sonido de los instrumentos y un sencillo tratamiento de las texturas y procesos sonoros, que van convirtiéndose desde pequeños trozos, en una nueva composición que se desvanece como danzando entre el trance del beat moderno y su esencia étnica y tribal. Con nuestra propuesta, que usó como base una cumbia original de un compositor colombiano del siglo XX y que, a su vez, fue procesado electrónicamente, logramos finalmente el trance de la cumbia colombiana a través de la electrónica.

3.2 POR QUÉ DE LA SISTEMATIZACION ?

Hay un elemento en común muy poderoso que acerca las prácticas musicales de la gaita y la música

[1] Palabras del percusionista colombiano Richard Arnedo, amigo y colaborador en este proyecto.

electrónica popular. En este proyecto nos interesa indagar en el concepto de *trance* asociado a los eventos que acompañan estas músicas: la cumbia y la gaita, por un lado; la música electrónica -también llamada tecno, electro, dance, etc.-, por otro lado. La cumbia y la gaita -desde tiempos de la Colonia y en los lugares más tradicionales de nuestro país- han acompañado rituales sociales de diverso orden, celebraciones de larga duración y mucho jolgorio. La música electrónica con sus 'Rave Parade´ o fiestas electrónicas de larga duración, pueden tardar días acompañando otro tipo de ritual social, en diversos contextos culturales, donde los asistentes pueden perder la noción de la temporalidad.

3.2.1 Del trance de la Cumbia

La gran mayoría de textos de inspiración folclórica afirman que la cumbia es un género tradicional de Colombia que se originó en la Costa Caribe en los tiempos de la Colonia. Esta danza es la fusión de tres culturas; la africana, la indígena y la española, que se combinaron para convertirse en una de las expresiones coreográficas y musicales más representativas del país. En ella convergen los tambores, las gaitas y la caña de millo.

El vestuario es muy singular, el hombre viste todo de blanco con un pañuelo rojo alrededor de su cuello y lleva puesto una mochila y un sombrero "vueltiao" originario de la Costa Atlántica colombiana. Por su parte, la mujer viste una blusa blanca o roja escotada de mangas cortas, un adorno de flores en la cabeza, y una falda roja ancha llamada comúnmente "pollera colorá". También sostiene en su mano derecha un paquete de velas que el hombre le entrega al principio de la danza.

Mientras personajes como el compositor José Barros, Jocé Daniels, Orlando Falls Borda y Gnecco Rangel Pava en sus estudios atribuyen un origen indígena, ubicado geográficamente en la región de la Depresión Momposina, Delia Zapata Olivella -artista investigadora de la danza del Caribe y del Pacífico colombiano- argumenta a través de sus investigaciones la tesis del origen negro africano con cuna en Cartagena de Indias o, incluso, en el propio continente africano.

La cumbia la compone no sólo su danza cadenciosa -practicada desde los inicios como un ritual fúnebre- sino también instrumentos como los tambores de origen negro africano; las maracas, el guache y los pitos (caña de millo y gaitas) de origen indígena; mientras que los cantos y coplas son aporte de la poética española, aunque adaptadas luego.

Es decir, la influencia directa la podemos percibir en algunos casos en la cadencia frigia o cadencia andaluza, una progresión armónica comprendida por cuatro acordes, común en la música flamenca -aunque data del Renacimiento-, compuesta por los grados I - VII - VI - V7 de la escala menor antigua (modo eólico), exceptuando el V7, del que la escala-acorde correspondiente sería la escala menor armónica.

De la familia de la cumbia se derivan otros géneros y/o subgéneros como la gaita, la puya y el porro. Esta división que acerca estos subgéneros a la familia de la cumbia se debe a que se utilizan los

mismos instrumentos, la diferencia según Erasmo Arrieta[2] -pitero originario de Mahates-, es la velocidad con la que se ejecuten los ritmos. Arrieta, afirmó que la cumbia es la que tiene el tempo más lento, la puya es la más rápida y el porro es intermedio. La gaita se realiza, más o menos, en el mismo tiempo de la cumbia, pero todos los ritmos tienen la misma estructura métrica. La cumbia es, según Arrieta, la más sentimental de los ritmos antes mencionados, ya que en ésta se muestra "la mayor emoción", y es más melódica que la gaita.

Los ritmos acompasados de la cumbia y los largos rituales hasta el amanecer, ya sea por un matrimonio, un velorio, carnaval o festividades del calendario, donde no sólo se tocaba la cumbia, sino que también se practicaba la ingesta de bebidas embriagantes, era lo que ocasionaba que quienes participaban de la danza y práctica en sí de la cumbia en general, entraran en un estado de trance luego de bailar, beber y tañer hasta el amanecer.

En tiempos de la Colonia, el gobernador perpetuo Lope de Orozco, en el informe que envía al rey en 1580, sobre la Provincia de Santa Marta, relata que "los yndios i yndias veben y asen fiestas con una caña a manera de flauta que se meten en la boca para tañer y producen una mucica como mui trayda del infierno" (Daniels, 1998, articulo del periódico El tiempo). Es este comunicado el que provoca que en 1998, en su artículo "La cumbia, emperadora del Pocabuy", el escritor Jocé G. Daniels teorizara que la cumbia fue "el aliciente espiritual de los indios" al asociar las flautas utilizadas en las fiestas de los chimilas, pocigueycas y pocabuyes en los territorios de las actuales poblaciones de Guamal, Ciénaga y El Banco, con la gaita primitiva de la cumbia. Es esa manera de celebración y esos estados espirituales descritos por Lope de Orozco, lo que nos sugiere un símil con las *Rave Parade*.

3.2.2 Al trance del Rave

Empecemos por traducir la palabra *rave* al español. Según Reverso.net, *rave* traduce "delirio". Ahora bien, la cultura rave es un poderoso vehículo para conectar a las personas con lo sagrado, según explica Robin Sylvan en su libro *Trance Formation, The Spiritual and Religious Dimensions of Global Rave Culture* (2005), donde afirma que las *raves* son concebidas como un medio divino para la transformación personal y global, como una ceremonia con baile, música, luces, comida e interacción con otros.

La Enciclopedia de la Cultura Trance Psicodélica, cuenta que :

> "A finales de los años sesenta y a principios de años setenta muchos hippies jóvenes viajaron a India, y muchos terminaron quedándose por años. Algunos se unieron a movimientos religiosos (como el movimiento Hare Krishna) o empezaron a practicar la meditación (por ejemplo la Meditación Transcendental de Maharishi, o los métodos más experimentales de Bhagwan Sree Rajneesh). Eventualmente un grupo de hippies, que no se adhirieron a ninguna religión o técnica de meditación, se instalaron en una ciudad de playa llamada Goa, donde poco a poco la

[2] Erasmo Arrieta es un músico mencionado por List en *Música y Poesía en un pueblo colombiano*, p. 569.

> comunidad iba teniendo más adeptos. Los hippies con regularidad organizaban fiestas, al principio con instrumentos clásicos, más tarde con equipo electrónico, e incluso dieron nacimiento (a finales de los años ochenta) al Goa Trance, su estilo de música en ese entonces caracterizó la escena musical en Ibiza que luego se extendió por las fiestas ´underground' en todo el mundo. La música Goa Trance se divide en varias categorías como el Full On, Progressive, Dark Psy y otros, todos muy apropiados para bailar; otros ritmos como Psychill y el Ambiental tienen un carácter más meditativo" (https://azarius.es/encyclopedia/64/Psychedelic_Trance_Culture/)[3].

La cultura Rave inicia como un ritual para el crecimiento personal. Sus elementos son la creatividad, el arte, las luces, la música y muchas horas de baile.

> "No hay un estilo particular entre los Rave Culture, pero si tienen algunas cosas en común, como que diseñan y hacen su propia ropa con materiales naturales, usan piercings, tatuajes, son vegetarianos o veganos, activistas en pro del medio ambiente, también algunos pueden utilizar dreadlocks" (https://azarius.es/encyclopedia/64/Psychedelic_Trance_Culture/).

Las composiciones electrónicas parecen suspender el tiempo y hacer perder al auditor, por sus bucles sonoros y sus figuras recurrentes. Los ritmos encadenados y fundidos crean una continuidad sonora cuyo efecto es la dilución de la temporalidad y la posibilidad de sumergir a los bailarines en un espacio sonoro que estimula las sensaciones de ingravidez y de permanencia.
No sólo la música con distintos beats electrónicos y las luces hacen parte de una fiesta rave. Los lugares donde se lleva a cabo, generalmente tiene dos ambientes, uno para relajarse, meditar o entrar en un trance calmado, o también tiene otro espacio equipado con todo el sound system, dispuesto para hacer vibrar todo el plexo solar y entrar en otro estado de trance un poco más elevado y eufórico. Son ambientes llenos de alegría, euforia, baile, libertad, donde no sólo la música con su ritmo psicodélico es la responsable de todas esas emociones, sino también, el consumo de algunas drogas como cannabis, hongos, LSD y MDMA, mezcalina y algunas plantas y/o químicos exóticos. Se debe anotar que no todos los visitantes usan alucinógenos.

3.3 PARA QUÉ LA SISTEMATIZACIÓN ?

Una de las causas que nos motivó a realizar esta producción es que, visto que la música tradicional es poco comercializada, disfrutada o internacionalizada por el erróneo convencimiento de que no es para todo tipo de público sino para grupos sociales específicos, pensamos que haciendo una propuesta musical que rescate la esencia de la cumbia, mezclándola digitalmente y añadiéndole algunos beats estamos haciendo un gesto similar al que hicieron los ancestros al principio, para diferenciar la cumbia caribeña de sus orígenes españoles (List, 1994). Este gesto consiste en hacer encontrar varias prácticas musicales, por un lado, está la práctica de composición y arreglo realizada

[3] Las traducciones son nuestras.

por el maestro Edmundo Arias, por otro lado, nuestra intervención, que quisimos llamar práctica de descomposición y desarreglo, muy acorde con las prácticas actuales de la música electrónica popular.

3.3.1 De la cumbia-gaita al sonido electro

La idea de hacer "Güepa-tronic" apunta hacia otra perspectiva que nos abre la posibilidad de mezclar lo tradicional colombiano y la música electrónica, haciendo una selección de todas las ideas melódicas y armónicas del tema original "Güepa-je", para luego convertirlo en una electro-cumbia que pretende, de alguna manera, unir varios géneros y subgéneros de la música electrónica con varios géneros y subgéneros de las músicas de cumbia. Es una mezcla de lo ancestral y étnico de la música de la Costa Caribe colombiana con lo moderno del sonido procesado electrónicamente, lo que nos muestra de alguna manera un nuevo camino para la constante evolución de la música y su escena. Cabe recalcar que si bien todo el tiempo están apareciendo nuevos ritmos, en su mayoría, por no decir casi todos, nacen de la fusión de algo viejo con algo nuevo; lo ancestral con lo moderno. Cuando hablamos de la cumbia, hablamos de sabor, de baile, de fiestas de barrio, de gente auténtica, y auténticamente con gustos no muy refinados, porque la idea es darle gusto al cuerpo mediante el goce pagano del baile, que es una parte fundamental en cualquier fiesta popular.

La electro-cumbia es una variante de la cumbia mexicana de los 80s y 90s, y se ha fortalecido durante todo este tiempo hasta llegar a Colombia donde tiene mucho potencial, porque aun sobreviven muchas otras vertientes que no se limitan a la cumbia villera argentina y mexicana, como, por ejemplo, el porro, la puya, el merengue, la gaita, el son de negro o mapalé -que también es llamado chandé-, etc. En Colombia existen grupos como Bomba Estéreo y Sistema Solar que son reconocidos a nivel mundial por llevar este género a todas partes, Chocquibtown entraría a hacer parte de ese conjunto de grupos de la nueva era, pues mezclan sus ritmos autóctonos del Pacífico con pop, hip hop y músicas del mundo.

En nuestro caso, la electrónica es una herramienta que nos brinda la posibilidad de rehacer, no solo una versión, sino crear una nueva composición basándonos, en principio, en la cumbia-gaita del maestro Arias, para luego convertirla en un tema con alma y sonido propio. Esta exquisita experimentación nos lleva a crear nuestra propia visión al respecto y nos deja hacer sin ninguna pretensión, mas que el placer de hacerlo, el hecho de dejarlo plasmado en una grabación para la historia. Es así como, de alguna manera, el arte de la música y sus mensajeros entran a competir con su propio estilo, con los grandes de la música del mundo comercial y pasa de ser un producto del underground a un producto de consumo masivo, como si estuviéramos hablando de algún tipo de nueva droga.

3.4 DIMENSIONES TÉCNICAS, ARTÍSTICAS Y TEÓRICAS DEL EJE DE SISTEMATIZACIÓN

3.4.1 Dimensiones técnicas del proceso de grabación según Jerson Niampira

Para el eje “Guepatronic,” en las primeras sesiones con el director del eje Cristhian Salazar quien también cuenta previamente con manejo del software Ableton, planteó la estructura de una maqueta a partir de la pista original para el bajo como primer proceso compositivo. Ya que no sabemos con exactitud la información de la velocidad del tema de Edmundo Arias se propuso montar sobre la rejilla de Ableton la pista sin Warp, lo que significa que Ableton no modifica el tiempo de la pista al importarla y se trabajará sobre el tiempo original de la misma.

Mediante la función Tap Tempo se hizo un pre conteo en el tiempo de Ableton para que coincidiera con la velocidad del tema, de esta forma queda sincronizada la rejilla de Ableton con la pista original para poder grabar el bajo y demás instrumentos a la misma velocidad original. Colocamos un ecualizador de tres bandas “EQ Three” (manual de referencia) en el canal que contiene la pista y se cortaron todas las frecuencias bajas para evitar choque y tener una mejor referencia a la hora de grabar el nuevo track de bajo. Al quitar la pista queda grabado el bajo para de ahí en adelante sumar los demás instrumentos. Esta es una técnica utilizada por muchos Dj´s de música electrónica para trabajar con versiones modificadas de canciones populares.

En las siguientes sesiones se grabaron el trombón, el saxofón y la voz. Para ello se diseñaron técnicas de grabación teniendo en cuenta las restricciones de los micrófonos de captura cardioide con los que se contaba. Sin embargo las posibilidades no se acoplaban pues en la mayoría de técnicas de grabación para estos instrumentos usan micrófonos de condensador bidireccional o de doble captura, así que se decidió combinar dos micrófonos, un Shure SM57 dinámico apuntando directamente en la boca del instrumento y otro micrófono de condensador de cápsula mediana utilizado como *overhead,* tomando en cuenta el contraste de rangos de frecuencias fundamentales de los instrumentos hacia el registro grave. El rango de frecuencias fundamentales del Trombón oscila entre los 50hz y 600hz, mientras que el del saxofón tenor varía entre los 80hz y 600hz.

Se puede considerar que ambos micrófonos son complementarios, ya que el SM57 responde mucho mejor a intensidades fuertes pero atenúa las frecuencias graves, mientras que el MXL 770 de condensador tiene un rango de frecuencias más completo y es más sensible a los cambios dinámicos, por esto se utiliza como micrófono de captura de ambiente de sala. En la siguiente gráfica se muestra el rango de frecuencias que capta cada uno de los micrófonos.

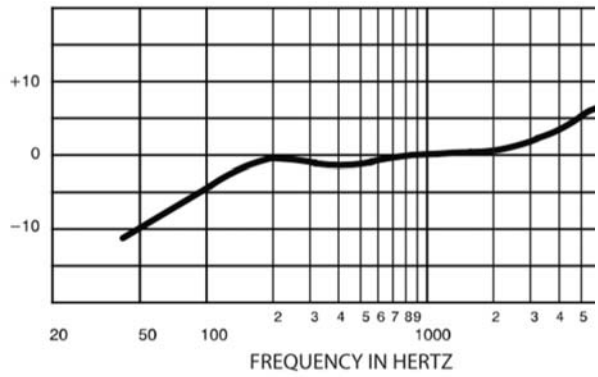


Figura 14. Respuesta típica de frecuencias de un Shure SM57. Fuente: *Manual de usuario.* Shure sm57

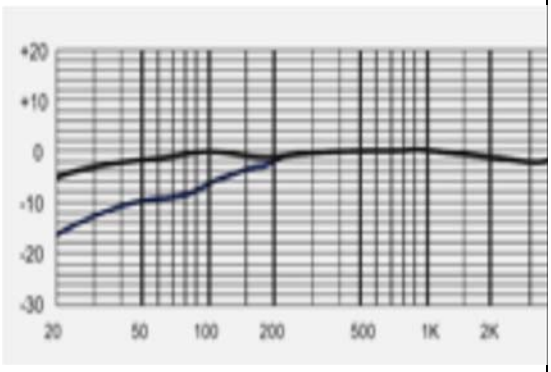


Figura 15. Respuesta típica de frecuencias de un MXL 770. Fuente: *Manual de usuario.* Marshall Electronics

En la segunda sesión de grabación realizada en el laboratorio de experimentación sonora, se planearon algunos arreglos y se hizo una maqueta. Esta sesión estuvo a cargo de Cristián Salazar, Jerson Niampira y Luisa Cáceres. Se realizó el diseño de la voz principal y pregones en pequeñas frases para procesar con efectos.

3.4.2 Proceso de transcripción e interpretación según Luisa Cáceres

Este eje de sistematización buscaba transformar la cumbia "Güepa je", de Edmundo Arias, a través de la unión de esta con un subgénero del *house* estadounidense llamado *deep house*. El *deep house* nació en los años ochenta, tiene algunas influencias del *soul* y del *jazz* y se caracteriza por una sonoridad relajada, pero sin perder su carácter bailable. El uso del *sampleado* o *muestreo* como técnica creativa es reiterativo en este tipo de música.

El director del eje de sistematización proyecto "Güepatronic" fue Cristhian Salazar. La solicitud del director fue transcribir las melodías principales de las voces y de los vientos de la versión original de Edmundo Arias, con el fin de producir un material de referencia útil para el proceso colectivo de creación en el estudio, de modo que los músicos tuvieran alguna partitura en el estudio para facilitar el trabajo colectivo y hacerlo más eficiente. Se acordó que las líneas melódicas serían transcritas de la forma más cercana posible a la grabación original, ya que la propuesta de Salazar como director buscaba partir de una base instrumental muy similar a la de la versión original, con el objetivo de lograr la transformación a través de procesos electrónicos. Uno de los instrumentos que se transcribieron del original es un clarinete, el cual debía ser adaptado para la nueva grabación con un

saxofón soprano. Ya que los dos instrumentos están en Bb y tienen un registro similar se facilitaron algunos procesos de adaptación instrumental, pero surgieron otros retos en el proceso de adaptación sonora.

Es importante recalcar que la grabación de los vientos fue solo un paso previo a la versión final, como una primera capa de un proceso encaminado a un sonido nuevo en el que el material grabado se interviene de distintas maneras, dando como resultado un sonido electrónico muy distinto al grabado inicialmente.

Es necesario mencionar que durante el desarrollo del proyecto "Güepatronic" fue importante la participación de Gustavo García "Pantera", pues su experiencia previa con Edmundo Arias y su recorrido musical fueron una fuente de conocimiento. Por ello su biografía merece un espacio en esta descripción.

Gustavo García "Pantera" nació en Calamar, Bolívar, en 1954. Sus estudios musicales iniciaron de la mano de su padre, el músico y saxofonista Néstor Emilio García; con él aprendió todas las bases de solfeo y partitura, tocó la trompeta hasta los 16 años y en 1970 comenzó sus estudios de trombón y se fue a vivir a Medellín, en donde Gustavo Rojas (pianista de Fruko y sus Tesos) lo escoge como trombonista del grupo. Poco tiempo después de su encuentro con Rojas integró la orquesta Latin Brothers y la Pesada: con ellos empezó una nueva etapa como instrumentista y se aventuró en el aprendizaje sobre la salsa.

En el año de 1973, en el estudio de grabación, Pantera conoció a Edmundo Arias, quien lo escogió como alumno y le enseñó los principios de orquestación que constituyeron los cimientos de su carrera como arreglista; de esta etapa recuerda a un maestro dulce y cariñoso que le enseñó las ganas de estudiar y aprender más sobre los conceptos teóricos de la armonía. En los años noventa vivió en Alemania donde, cansado de estudiar y tocar lo mismo, decidió incursionar en el *punk*, fusionando ritmos caribeños con este género. Grabó para grupos y solistas como Guayacán, Beny Bustillo, Joe Arroyo, Saulo Sánchez, Willie Colón, Andy Harlow, con el que vivió en Nueva York, y fue parte de la banda base del sello discográfico Fuentes, que se encargó de la grabación de gran variedad de reconocidas producciones discográficas.

Así pues, se tiene que su conocimiento previo del trabajo de Edmundo Arias vino muy útil al proceso. Cuando Pantera estuvo grabando la melodía de los vientos de "Güepatronic", detectó errores en la transcripción de la melodía secundaria del clarinete, que fue grabada con saxofón soprano. En la transcripción las dos voces melódicas empezaban creando un intervalo de cuarta justa entre ellas. Sin embargo, Pantera, reconocido trombonista (invitado por Cristhian, el director del proyecto), sugirió que en la canción original el intervalo de inicio entre las dos melodías fuese una sexta. A propósito, es crucial recordar que Pantera fue alumno de Edmundo Arias, pues ese hecho es tanto positivo como esencial para el proceso de este trabajo.

La experiencia de ser dirigido en la grabación por un profesional conocedor de estas músicas es muy enriquecedora desde todos los aspectos, pues debido a su experiencia él sabe, a la luz de las exigencias del género, qué es pertinente y qué no. Fraseos, ornamentos, dónde respirar para que la

frase no se corte, acentos importantes en la frase, creación de nuevo material melódico (mambos), además de consejos sobre aspectos más específicos relacionados con los instrumentos de viento, como la respiración, sonido y articulaciones con la lengua. La grabación transcurrió en un ambiente muy agradable con Cristhian y Pantera, hablando sobre los ritmos y sobre Arias y buscando en conjunto la mejor versión de las líneas melódicas de los saxofones. Para el final de la sesión habían sido grabadas las dos líneas melódicas de los saxofones soprano y las dos líneas melódicas de los saxofones tenor.

El conocimiento de Pantera sobre la música de Edmundo Arias y sobre la historia del subgénero contribuyó mucho al desarrollo de este trabajo porque iluminó claramente el camino del que se venía y permitió así construir, con mayor precisión, el que sería transitado en adelante. Durante el proyecto, además, fue indispensable comprender y familiarizarse con rasgos característicos de la música de Arias, que corresponden tanto a tendencias de la época como a influencias de la región y sus culturas: se tiene así el timbre de las cañas en la música tropical y la presencia en la cumbia.
En la época de los cincuenta Lucho Bermúdez trajo a la música tropical colombiana las influencias del sonido de los vientos de cañas. Lucho tomó de la gaita costeña mucho de la sonoridad de su clarinete y le dio un sonido más brillante, con efectos como *glissandos* y *rubbatos*, al tomar efectos sonoros no solo de la gaita sino también de instrumentos como la flauta de millo. Por la misma época estaba en Estados Unidos Benny Goodman, reconocido clarinetista de jazz, fue el primer blanco en el clarinete que logró sacar el *jazz* de los clubs de media noche para ponerlos en los grandes salones de baile en Estados Unidos. Goodman fue entonces una gran influencia para Lucho: de esta manera se formó un sonido especial que partía de melodías tradicionales de la música caribe, con arreglos y composiciones al estilo big band.

A principio de los años cincuenta, en la época de Edmundo Arias, los formatos instrumentales eran de big band: formación de cuatro saxos, clarinete, dos trompetas y el trombón –que estaba tomando un papel más importante para ese momento, ya que antes no se usaba mucho–, congas, batería, percusiones menores, contrabajo y piano. Pero cuando Discos Fuentes empezó a grabar en Medellín se dio paso al cambio: los músicos no viajaron más desde la costa para hacer las grabaciones, en cambio, los músicos del interior se encargaron de grabar. El cambio en los intérpretes tuvo sus repercusiones: puesto que los músicos del interior no tenían muy claros los ritmos y la interpretación del género, además no había trompetistas que tocaran esta música, por lo que los saxofones tomaron un lugar importante en la orquesta, los ritmos variaron. Productores y músicos decidieron tocar las piezas con el nivel de conocimiento que tenían de la cumbia, dando una nueva reinterpretación a las composiciones. Esta nueva sonoridad fue bien recibida por el público; al parecer, fue el principio de la raspa como subgénero de la cumbia.

Visto ya el timbre de las cañas, queda por ver el mambo. El concepto del mambo se ha usado con frecuencia en la música tropical latinoamericana y su uso varía según los géneros y estilos. Por ejemplo, en la salsa el mambo es una parte de la forma de la pieza musical, puede ser un puente para ir a la siguiente sección, dentro de la forma del mismo se incorporan melodías contrapuntísticas que se repiten para dar la entrada a otro instrumento dando como resultado una mixtura entre sus melodías. En la música del caribe colombiano, por su parte, el mambo constituye una porción

importante de la armonía; en el Pacífico norte, la música de chirimía en sus principios no tenía dentro de su formato instrumentos armónicos como el bajo, el piano o la guitarra, por lo cual los vientos hacen de esqueleto armónico de este género, tocando melodías en tónica y dominante que se repiten como un ostinato, esto para que otro instrumento improvise sobre esta base rítmico-melódica, y así se sienta una base armónica. Algo similar ocurre en la costa caribe donde las bandas pelayeras hacen uso del mambo como base de improvisación y de vía para entrar el trance.

En la música de Edmundo Arias el mambo representa una importante parte estructural de sus composiciones y arreglos: es incorporado como base armónica para los solos instrumentales y como puente para cambiar de sección. El mambo juega un papel casi protagónico en las músicas del Caribe y el Pacífico.

La grabación: proceso, aprendizaje y aportes

El proceso de grabación de "Güepa-tronic" se desarrolló dentro de parámetros normales. En cada sección se grabaron los cortes y los puentes, y la captura de los saxofones se hizo sin ningún efecto con el fin de, más adelante, poder intervenir el sonido sin problemas. La maqueta principal tuvo la misma forma que la de la grabación original, con una variación: hay una introducción en la que los saxofones y el trombón interpretan una línea en negras con un color típico del género. El resultado final fue una versión totalmente distinta de la que se obtuvo en la grabación inicial, pues el uso de los compresores, *reverbs* y *gates* intervinieron las melodías de muchas maneras. El uso de las líneas grabadas en donde solo se tomaron trozos o periodos de la frase es un buen ejemplo de cómo se puede transformar lo grabado, al punto de sentir que lo que se escucha es otro tema.

En cuanto al proceso de uso de las líneas grabadas, se decidió hacer una introducción en la que se dibuja la melodía pero no directamente, sino usando solo una pequeña parte de la misma; este *sampler* fue adornado con elementos de percusión intervenidos por efectos. En la segunda parte entra la melodía principal completa y se queda en una forma de dieciséis compases, en la que se tiene la melodía completa solo por los saxofones. Esta sección se cierra con unos filtros que hacen un efecto envolvente para dar entrada a la voz. En este caso, se toma solo una parte de la melodía de la voz: "pa bailá la cumbia"; y luego se entra a la parte B de la melodía:

Se precisa un llamador
Y una buena tumbadora
Se precisa un acordeón
Y una buena guacharaca
Un buen ron para beber
Una buena flauta e millo
Y una negra bien sabrosa que te grite güepa je

El coro del tema de Arias es el éxito del mismo, por ello se preparó un puente para entrar a ese coro, que para el equipo de trabajo constituyó el clímax del tema. Lo siguiente al coro son segmentos de

ocho compases en los que se muestran mambos entre los saxos y trombones con efectos, para dar una sensación continua y de trance. El cierre es muy similar al comienzo.

3.4.3 Proceso de transcripción e interpretación según Iván Ávila

Luego de definir como grupo cuáles serían las obras de Edmundo Arias a transformar, se inició el proceso de adaptación a otros géneros actuales, con el fin de visibilizar el trabajo de Arias en el contexto musical actual. En el eje de sistematización dirigido por Cristhian Salazar se planteó realizar una versión electrónica de la cumbia "Güepa je".

Como primer paso del proceso se realizó la transcripción de los instrumentos de la sección de metales, en este caso trompeta y bombardino. Armónicamente se prioriza el uso de terceras paralelas entre las voces melódicas de estos instrumentos en el arreglo original, técnica bastante usada en las músicas populares latinoamericanas. En la introducción aparecen un par de fragmentos melódicos a manera responsorial entre los clarinetes y los metales. Después de la introducción aparecen algunos cortes y otras frases al unísono, enfocando la energía de la interpretación.

Luego de la transcripción hubo un trabajo personal de exploración buscando ciertos elementos que enriquecieron la interpretación. Este trabajo personal hizo surgir una gran inquietud con respecto a los instrumentos que se utilizarían en la grabación. Era más conveniente grabar con los instrumentos de la versión original (bombardino, trompeta y clarinete) o adaptar las líneas melódicas a los instrumentos de los participantes en el proyecto (trombón y saxofón). Esta pregunta era pertinente teniendo en cuenta que el objetivo principal siempre fue mantener la estructura y la manera de interpretación de la versión original para que la transformación se diera desde lo electrónico y no desde los instrumentos acústicos.

Finalmente se decidió realizar la grabación con instrumentos distintos a la versión original, buscando mostrar también las habilidades como instrumentistas e intérpretes de los participantes en el proceso de adaptación de la obra. En este punto surgieron una gran cantidad de aspectos que resultaron bastante interesantes para el proyecto, y en especial para el proceso de grabación y producción en estudio.

Como primer paso del proceso de adaptación fue importante conocer las características principales del bombardino y su importancia para el género cumbia, ya que de este instrumento saldría la versión para trombón. Según Ramón Benítez, quien es considerado el mejor intérprete de este instrumento en Colombia especialmente en el género porro, “este instrumento tradicional europeo durante las últimas décadas se ha ganado un gran espacio como protagonista en la música tradicional colombiana. El bombardino, también llamado eufonio (nombre que significa “sonido agradable”), es uno de los instrumentos occidentales más recientes. Es de metal y se parece a la tuba, pero más pequeño, con casi un metro de altura. Su forma actual surgió a finales del siglo XIX en Inglaterra, cuando se instaló con fuerza en las músicas de banda en Europa y Estados Unidos.” y se popularizó en nuestro país con su vinculación a las bandas de la región caribe, convirtiéndolo en el

icono del porro hacia las décadas del 60 y 70.

El bombardino se convirtió en un instrumento infaltable en las bandas pelayeras tradicionales, teniendo bastante protagonismo no solo en el porro sino en general en la música del caribe, tanto así que en Colombia se le dio espacio dentro de la academia, dando la opción de obtener un título profesional en este instrumento, a diferencia de otros países donde este es un complemento de la educación musical en trombón o tuba.

Aunque por su registro y por su timbre característico se ubica dentro de la cuerda de los bajos, y por ende cumple un papel principalmente de acompañamiento, cabe resaltar su papel protagónico en muchas improvisaciones dentro de las obras. Muchos de los músicos importantes de la época entre 1960 y 1970 lo incluyeron en sus producciones, como Lucho Bermúdez, Pacho Galán y Alejo Durán, quien fue el primero en vincularlo en el vallenato y combinarlo con el acordeón en una de sus producciones grabadas para discos fuentes en 1956 (López Morales, 2015). Dada la continua colaboración entre esta disquera y Edmundo Arias, no es descabellado suponer que de esta tendencia venga el interés de Arias en vincular al bombardino en "Güepa je" y en muchas otras producciones discográficas.

En la actualidad muchos artistas lo vinculan en sus producciones discográficas, por ejemplo en algunas producciones de Carlos Vives, Adriana Lucía, y Fonseca, en donde encontramos una gran cantidad de solos de bombardino grabados en varias canciones. Su sonido, y más que eso, su interpretación característica en los géneros tropicales, han convertido al instrumento en sello representativo de algunos géneros de la música tropical colombiana. Muestra de esto es que estos productos discográficos mencionados, catalogados en un ámbito comercial, no buscan resaltar lo tradicional de estas músicas populares, sino tomar elementos con fuerte contenido simbólico para hacer su música más representativa de Colombia.

En contraste, el trombón no ha alcanzado nunca el estatus de ícono en ningún género de la música colombiana, aunque cumple un papel fundamental en el formato banda y cualquiera de sus sub-agrupaciones. Para complementar esta aseveración es fundamental destacar la importancia del trombón en la salsa, la cual no podría ser considerada una música exclusivamente nacional por sus orígenes cubanos y neoyorquinos, pero ocupa un espacio fundamental en la idiosincrasia colombiana, particularmente en la región del Valle del Cauca, de donde proviene Edmundo Arias. Que a pesar de haber nacido allí, Arias nunca compuso dentro de este género, pero sí utilizó el trombón en varios de sus arreglos, incluyendo el bolero "Evocación".

El trombón es un instrumento que ha encajado muy bien en la música caribeña, especialmente en la cubana, haciendo parte de ensambles de son, agrupaciones de bolero, orquestas de salsa y otros ritmos similares, porque gracias a su sonido explosivo logra complementar la fuerza, la intención y el carácter de las melodías latinas, las cuales sacan provecho de su expresividad y de su similitud a la voz humana, al realizar melismas y *glissandos* naturales que la vara le permite hacer.

Al comparar el trombón con el bombardino, saltan a la vista varias diferencias. Aunque los dos tienen el mismo registro y un sonido muy similar, es fácil diferenciarlos auditivamente en una

producción discográfica gracias a algunas particularidades en la construcción de estos. Por su parte el bombardino es un instrumento con un tubo que gradualmente se ensancha (forma cónica), mientras que el trombón mantiene una forma cilíndrica en el tubo hasta llegar a la campana, donde se ensancha rápidamente. Esta diferencia en la construcción de ambos instrumentos permite que el trombón tenga un sonido con mayor intensidad en sus parciales agudos, lo que le da un mayor brillo comparado con el sonido del bombardino. Sin embargo, esta característica tímbrica del trombón se puede matizar a través de variaciones en la producción del sonido por parte del intérprete. Sin duda alguna la principal diferencia entre ambos instrumentos se evidencia en el *legato* de las frases melódicas, pues el sistema de pistones del bombardino permite una interpretación más clara de esta técnica y con mayor velocidad, característica común de las improvisaciones virtuosas que realizan sus intérpretes. Por otro lado, el *legato* en el trombón se produce a través de articulaciones realizadas por la lengua usando la sílaba "ru", cuando la distancia entre los armónicos de la serie no permiten un *legato* natural a través del uso de la técnica "flexibilidad". Cuando el *legato* es posible a través de esta técnica, el uso de la vara es un factor determinante en la calidad de la interpretación, pues el movimiento del brazo requiere una destreza tal que no afecte el flujo del aire ni el control de la embocadura.

Muchos de los aspectos mencionados dependen de la habilidad y virtuosismo del trombonista. No es extraño encontrar una gran cantidad de intérpretes con la facilidad de improvisar melodías en secciones de porros con la misma agilidad y velocidad de un bombardino. Esta es sin duda una herencia que ha dejado el jazz en la formación de trombonistas a lo largo del país, música que exige del instrumento una gran agilidad y velocidad.

Grabando "Güepa je"

En el eje de sistematización relacionado con la producción de " Güepa-je " la experiencia en el estudio de grabación con el trombón fue corta pero interesante. La obra a interpretar de Arias constaba de dos momentos: una melodía como introducción y un *background* armónico en el coro. Teniendo en cuenta que el procesamiento electrónico de las melodías originales sería el centro de la transformación , la interpretación del trombón tuvo que ser muy parecida a la interpretación en la grabación original, por supuesto desde los aspectos técnicos que el instrumento permitiera. El mismo caso se dio en el proceso de grabación de las frases melódicas de los clarinetes con saxofón soprano.

El primer paso luego de la transcripción de la grabación original consistió en la adaptación de la frase melódica y su práctica. Según lo expuesto arriba, la principal dificultad se dio en la interpretación de algunas ligaduras y cómo lograr que estas sonaran lo más parecido posible al bombardino.



Figura 16. Interpretación de ligaduras naturales con la técnica “flexibilidad”

Como se puede observar en el gráfico, la primera ligadura no presenta mayor dificultad en la ejecución, porque se puede interpretar con ligaduras naturales a través de la técnica “flexibilidad” (círculo verde). Al ser sonidos que se encuentran en armónicos adyacentes de la serie armónica (7mo y 6to). El sonido resultante no se diferencia en mucho de las ligaduras realizadas con pistones o llaves.



Figura 17. Interpretación de ligaduras con la técnica “suplidos”

La segunda ligadura (círculo rojo) también se puede interpretar naturalmente usando notas llamadas “suplidos”, es decir que no se realizan en las posiciones convencionales para producir las alturas, como por ejemplo el re de la gráfica en cuarta posición, en lugar de realizarlo en 1ra posición.



Figura 18. Frase realizada en segunda posición del trombón

Quizá la última ligadura presentada en el gráfico sea la de mayor complejidad de ejecución, por existir un armónico de por medio entre ambas notas, teniendo en cuenta que toda las notas de esta frase melódica se puede interpretar en la misma posición (2da), realizando las respectivas correcciones de afinación. El sol sería el 6to armónico y el do# el 8vo ambos en 2da posición, lo cual requiere de una muy buena corriente de aire y apoyo para que ese 7mo armónico no se filtre en la frase melódica en *legato*. La aparición momentánea del 7mo armónico genera un efecto sonoro de *appoggiatura*, muy característico en frases melódicas salseras, poniendo en relieve el carácter particular del trombón por encima del de bombardino.

Gracias al tipo de resultados sonoros producto de las decisiones interpretativas, como el presentado arriba, y teniendo en cuenta que el sonido resultante es un factor determinante para la caracterización de cada instrumento, pues al grabar la introducción pensando más en aspectos técnicos de interpretación que en el sonido resultante se le da naturalmente otro carácter a las frases melódicas, se decidió utilizar creativamente ese nuevo elemento proveniente de la salsa, enfatizando el nuevo carácter en las siguientes frases.



Figura 19. Segunda voz por terceras agregada para enfatizar el estilo de la salsa en los ochenta

Originalmente esta frase presentada en la gráfica anterior no se interpreta con un carácter tan *legato*, sin embargo para la nueva versión se dejó fluir la explosividad y fuerza característica del sonido del trombón en la salsa, agregando además una segunda voz por terceras para enfatizar el estilo de este género como se utilizaba en los ochentas. Esta técnica armónica se usa especialmente cuando solo hay dos trombones, como sucede en muchos arreglos realizados por Willie Colón en sus primeras producciones grabadas junto a Héctor Lavoe. Esta frase no solo tiene características armónicas de la salsa, también posee una estructura de mambo, no como género sino como fragmento formal característico usado en la salsa, el merengue y otros ritmos latinos.

El mambo como forma es un momento que se incorpora en la canción, donde se realiza una melodía que se repite con cada giro armónico, en algunas ocasiones con otra melodía distinta superpuesta, con el fin de dar contraste a la forma o como puente para retornar a la parte vocal.

PASO III. RECONSTRUCCIÓN ORDENADA DE LA EXPERIENCIA (ROE)

La reconstrucción ordenada de la experiencia consiste en la recuperación y documentación de forma ordenada por períodos, fases o momentos claves de la experiencia delimitada que guardan una relación cronológica (los períodos de tiempo se establecen cuando se delimita la experiencia).

Para cada momento de la experiencia a sistematizar se identifica el conjunto de actividades, acontecimientos o hechos de relevancia. Para cada actividad o hecho de relevancia se identifican los contextos en los que se desarrolla la experiencia. Se identifican también los actores y las actrices claves que participaron en la experiencia definiendo sus diferentes roles.

Para esta etapa se tiene en cuenta el diseño previo del plan de trabajo detallado por cada eje de sistematización donde se han definido, para cada participante, las actividades a ejecutar en cada uno de los momentos del proceso de sistematización. La reconstrucción implica también la actualización de este plan de trabajo, teniendo en cuenta los cambios que se dan durante el proceso de seguimiento de la experiencia.

Todo plan de trabajo debe contener un cronograma de actividades detallado que define la programación de las mismas en el espacio y tiempo.

1. ACTIVIDADES PROGRAMADAS AL COMIENZO DE LA EXPERIENCIA DE SISTEMATIZACIÓN

A continuación se presenta un cuadro para cada eje de sistematización, que recupera y documenta de forma ordenada por momentos la experiencia a sistematizar. Este cuadro contiene, aparte de los momentos, los actores y las actrices claves que participaron en la experiencia, las actividades a ejecutar en cada uno de los momentos del proceso de sistematización por cada uno de los participantes y los contextos en los que se desarrolla la experiencia.

”Evocación” **Producción de una versión del bolero de Edmundo Arias hacia una fusión de bachata y reggae**			
Descripción del momento	**Encargado**	**Actividades Programadas**	**Tiempo**
Semana 1: Acopio de información / Transcripción	César	Caracterización general de las percusiones según cada segmento de la canción. Transcripción de patrones.	Momento 1: Inicio del proceso. Reunión 4 de noviembre

		Bolero.	
	Cristhian	Caracterización general de las percusiones según cada segmento de la canción. Transcripción de patrones. Bachata.	
	Iván	Transcripción de melodías y contramelodías de Evocación	
	Jerson	Transcripcion guitarra de Bachata en Kingston	
	Luisa	Transcripción de melodías, contramelodías de "Bachata en Kingston"	
	Manuel	Transcripción de armonías de ambos temas y acopio del trabajo de Jerson, Iván y Luisa. Descripción del formato de ambos géneros y de sus funciones en la línea de tiempo.	
Semana 2: Preproducción de maqueta	César	Producción de recurso necesarios para grabación. Percusion menor.	Momento 2: recolección información, aprendizajes, propuestas transformadoras de semanas 1, 2 y 3. Reunión 19 de noviembre
	Cristhian	Bajo y diapasones	
	Iván	Adaptación de melodías trombon	
	Jerson	Ingeniería de sonido	
	Luisa	Adaptación de melodías saxo y voz	
	Manuel	Dirección general	
Semana 3: Preproducción	César	Revisión de cortes y articulación de secciones	
	Cristhian	Revisión de cortes y articulación de secciones	
	Iván		
	Jerson	Diseño sonoro	
	Luisa	Revisión de detalles en melodías	
	Manuel	Diseño sonoro. Dirección general	
Semana 4: Revisión, arreglos finales (micro)	César	Contextualización Edmundo Arias. Derechos autor.	Momento 3: Recolección información aprendizajes, propuestas transformadoras de
	Cristhian	Grabación	

	Iván	Grabación	semanas 4 y 5. Reunión 3 de diciembre
	Jerson	Grabación	
	Luisa	Grabación	
	Manuel	Grabación	
Semana 5: Producción - Grabación	César	Contextualización Edmundo Arias. Derechos autor.	
	Cristhian	Grabación	
	Iván	Grabación	
	Jerson	Grabación	
	Luisa	Grabación	
	Manuel	Grabación	
Semana 6: Postproducción: Edición de audio	César	Edicion de texto	Momento 4: Recolección información aprendizajes, propuestas transformadoras de semana 6. Reunión: semana 10 diciembre.
	Cristhian	Edicion de texto y partitura	
	Iván	Edicion de texto y partitura	
	Jerson	Edicion de texto y partitura	
	Luisa	Edicion de texto y partitura	
	Manuel	Edicion de texto y partitura	
Semana 7: Postproducción: mezcla y master, transcripciones finales	César	Preparación socialización	
	Cristhian	Preparación socialización	
	Iván	Preparación socialización	
	Jerson	Preparación socialización	
	Luisa	Preparación socialización	
	Manuel	Preparación socialización	

Tabla 5. Momentos, participantes y actividades programadas para el desarrollo del eje de sistematización *"Evocación" Producción de una versión del bolero de Edmundo Arias hacia una fusión de bachata y reggae*

"Güepa-tronic" Producción y recomposición de la Cumbia Güepa-je! de Edmundo Arias a través de las prácticas de la electronic-dance-music			
Descripción del momento	**Encargado**	**Actividades Programadas**	**Tiempo**
Semana 1: Acopio de información / Transcripción	César		Momento 1: Inicio del proceso. Reunión 4 de noviembre
	Cristian	Estructura de la Maqueta	
	Iván		
	Jerson	Adaptacion del estudio	
	Luisa	Transcripción de melodías Guepaje	
	Manuel		
Semana 2: Análisis de la información	César	Sampleado de sonidos de percusión: tambora, maracón, alegre, llamador, paliteo. Contextualización Edmundo Arias. Averiguar derechos autor	Momento 2: recolección información, aprendizajes, propuestas transformadoras de semanas 1, 2 y 3. Reunión 18 de noviembre
	Cristian	Estructura de la Maqueta y arreglo (definir formato). Sesión de baterías con Richard Arnedo y piano con Edgardo Bocio. Hablar con Daniel Linero para grabar clarinete.	
	Iván	Construcción de un mambo para 2 trompetas, 2 clarinetes, saxo tenor, 2 trombones. Buscar trompetistas (Alexander Tique o Camilo Panelo).	
	Jerson	Adaptación estudio. Captura (perillero)	
	Luisa	Transcripción saxofón tenor. Sesión en estudio, grabación voz guía. Hablar con Marco Fajardo para grabar clarinete.	
	Manuel	Transcripción 2 clarinetes Güepa-Je.	
Semana 3: Preproducción de maqueta (macro y meso)	César	Contextualización Edmundo Arias. Averiguar derechos autor.	
	Cristian	Dirección de sesión con Luisa, Iván, Jerson, clarinetes y trompetas. Edición.	
	Iván	Transcripción e interpretación	

		trombón. Sesión en estudio.	
	Jerson	Edicion e ingenieria de sonido	
	Luisa	Transcripción e interpretación saxofón tenor. Sesión en estudio.	
	Manuel	Edicion e ingenieria de sonido	
Semana 4: Revisión, arreglos finales (micro)	César	Contextualización Edmundo Arias. Averiguar derechos autor.	Momento 3: Recolección información aprendizajes, propuestas transformadoras de semanas 4 y 5. Reunión 3 de diciembre
	Cristian	Edición y mezcla	
	Iván	Partes transcritas en partitura tradicional. Diagramas, notaciones, estructura de Guepatronic	
	Jerson	Edicion e ingenieria sonido	
	Luisa	Partes transcritas en partitura tradicional. Diagramas, notaciones, estructura de Guepatronic	
	Manuel	Edicion e ingenieria sonido	
Semana 5: Producción - Grabación	César	Contextualización Edmundo Arias. Averiguar derechos autor.	
	Cristian	Masterización	
	Iván	Partes transcritas en partitura tradicional. Diagramas, notaciones, estructura de Guepatronic	
	Jerson	Masterización	
	Luisa	Partes transcritas en partitura tradicional. Diagramas, notaciones, estructura de Guepatronic	
	Manuel	Masterización	
Semana 6: Postproducción: Edición de audio	César	Contextualización Edmundo Arias. Averiguar derechos autor.	Momento 4: Recolección información aprendizajes, propuestas transformadoras de semana 6. Reunión: semana entre 10 y 17 diciembre.
	Cristian	Edicion de texto y partitura	
	Iván	Partes transcritas en partitura tradicional. Diagramas, notaciones, estructura de Guepatronic	
	Jerson	Edicion de texto y partitura	

	Luisa	Partes transcritas en partitura tradicional. Diagramas, notaciones, estructura de Guepatronic	
	Manuel	Edicion de texto y partitura	
Semana 7: Postproducción: mezcla y master, transcripciones finales	César	Edicion de texto y partitura	
	Cristian		
	Iván		
	Jerson		
	Luisa		
	Manuel		

Tabla 6. Momentos, participantes y actividades programadas para el desarrollo del eje de sistematización *"Güepa-tronic" Producción y recomposición de la Cumbia Güepa je! de Edmundo Arias a través de las prácticas de la electronic-dance-music*

2. AJUSTE DE ACTIVIDADES DE LA EXPERIENCIA DE SISTEMATIZACION TENIENDO EN CUENTA LAS TRANSFORMACIONES DADAS EN EL PROCESO REALIZADO

Los cuadros siguientes (uno para cada eje de sistematización) muestra los ajustes realizados en el proceso, los cuales se dieron por las necesidades presentadas por el propio proceso. Estos cuadros presentan de forma ordenada los momentos de la experiencia a sistematizar, los participantes en la experiencia, las actividades que cada uno de ellos realizó durante el proceso y los contextos en los que se desarrolló la experiencia.

" Evocación " Producción de una versión del bolero de Edmundo Arias hacia una fusión de bachata y reggae			
Descripción del momento	**Encargado**	**Ajuste Actividades**	**Tiempo**
Semana 1: Acopio de información / Transcripción	César	Transcripción manual de los patrones de bolero.	Momento 1: Inicio del proceso. Reunión 4 de noviembre
	Cristhian	MIDI BEK	
	Iván	Transcripción de melodías y contramelodías de Evocación	
	Jerson	Transcripcion guitarra de Bachata en Kingston	
	Luisa	Transcripción de línea melódica de la	

		voz	
	Manuel	Transcripción del bajo, armonía y estructura de BEK. Actualización del software para poder trabajar conjuntamente con Cristhian.	
Semana 2: Preproducción de maqueta	César	---	Momento 2: recolección información, aprendizajes, propuestas transformadoras de semanas 1, 2 y 3. Reunión 19 de noviembre
	Cristhian	---	
	Iván	Comparación entre el bolero y reggae en los vientos	
	Jerson	Adaptación del estudio	
	Luisa	---	
	Manuel	Transcripción de vientos BBK, guitarra eléctrica. Asimilación de BBK, tocando viento, bajo, guitarras, cantando. Terminé de escribir MIDI de la batería. Reconstrucción de la güira a partir de samples.	
Semana 3: Preproducción	César	---	
	Cristhian	---	
	Iván	Análisis de estilos de interpretación	
	Jerson	Adaptación del estudio	
	Luisa	---	
	Manuel	Maqueta, Análisis melódico y armónico.	
Semana 4: Revisión, arreglos finales (micro)	César	---	Momento 3: Recolección información aprendizajes, propuestas transformadoras de semanas 4 y 5. Reunión 3 de diciembre
	Cristhian	Grabación maqueta melodías	
	Iván	Diseño líneas melódicas	
	Jerson	Grabación maqueta melodías	
	Luisa	Diseño líneas melódicas	
	Manuel	Diseño líneas melódicas	
Semana 5: Producción - Grabación	César	Producción de recurso necesarios para grabación. Percusión menor.	
	Cristhian	---	

	Iván	Grabación de líneas de brass	
	Jerson	Grabación de líneas de bajo, de percusión y brass.	
	Luisa	Grabación de líneas de brass	
	Manuel	Grabación de percusión. Edición de baterías y cancelación de efectos.	
Semana 6: Postproducción: Edición de audio	César	Contextualización Edmundo Arias y casas disqueras	Momento 4: Recolección información aprendizajes, propuestas transformadoras de semana 6. Reunión: semana 10 diciembre.
	Cristhian	---	
	Iván	---	
	Jerson	Edición de líneas de brass, grabación de guitarras.	
	Luisa	---	
	Manuel	Grabación y edición de bajo eléctrico, edición de percusiones y batería. Grabación de guitarras.	
Semana 7: Postproducción: mezcla y master, transcripciones finales	César	---	
	Cristhian	Grabación de voces	
	Iván	---	
	Jerson	---	
	Luisa	Grabación de voces	
	Manuel	Edición de guitarras. Grabación y edición de voces	

Tabla 7. Ajuste de los momentos y actividades realizadas en el eje de sistematización *"Evocación" Producción de una versión del bolero de Edmundo Arias hacia una fusión de bachata y reggae*

" Güepa-tronic " Producción y recomposición de la Cumbia Güepa-je! de Edmundo Arias a través de las prácticas de la electonic-dance-music			
Descripción del momento	**Encargado**	**Ajuste actividades**	**Tiempo**
Semana 1: Acopio de	César		Momento 1: Inicio del proceso.

información / Transcripción	Cristian	Estructura de la Maqueta	Reunión 4 de noviembre
	Iván		
	Jerson	Adaptación del estudio	
	Luisa	Transcripción de melodías Güepa je	
	Manuel		
Semana 2: Análisis de la información	César	César envió todo en un track… trabajo hecho	Momento 2: recolección información, aprendizajes, propuestas transformadoras de semanas 1, 2 y 3. Reunión 18 de noviembre
	Cristian	Formato no definido; no estructura maqueta; falta 1' sesión baterías salsa. Falta baterías y piano. Daniel contactado	
	Iván	No mambo. Contactado Panelo	
	Jerson	Estudio todavía no está	
	Luisa	Si está tenor, adelanto de sesión de grabación. No grabación voz guía	
	Manuel	Transcripción hecha y corregida	
Semana 3: Preproducción de maqueta (macro y meso)	César	Contextualización Edmundo Arias. Averiguar derechos autor.	
	Cristian	Estructura de la Maqueta y arreglo (definir formato). Terminar sesión baterías y piano. Dirección de sesión con Luisa, Iván, Jerson, clarinetes y trompetas. Edición.	
	Iván	Transcripción e interpretación trombón. Sesión en estudio. Construcción de un mambo para 2 trompetas, 2 clarinetes, saxo tenor, 2 trombones.	
	Jerson	Adaptación estudio. Edición e ingeniería de sonido	
	Luisa	Completar interpretación saxofón tenor. Grabación voz guía. Sesión en estudio.	
	Manuel		
Semana 4: Revisión,	César	Esta semana no se hizo estudio porque	Momento 3: Recolección

arreglos finales (micro)	Cristian	estábamos en la realización del texto. Se tomo la determinación de no grabar mas instrumentos.	información aprendizajes, propuestas transformadoras de semanas 4 y 5. Reunión 3 de diciembre
	Iván		
	Jerson		
	Luisa		
	Manuel		
Semana 5: Producción - Grabación	César		
	Cristian		
	Iván		
	Jerson		
	Luisa		
	Manuel		
Semana 6: Postproducción: Edición de audio	César	Se hicieron edición y ajustes a la nueva forma. Se grabaron las voces y los coros finales. Edición final y mezcla. Participó en edición y mezcla de las ultimas sesiones y grabó las voces y los coros.	Momento 4: Recolección información aprendizajes, propuestas transformadoras de semana 6. Reunión: semana entre 10 y 17 diciembre.
	Cristian		
	Iván		
	Jerson		
	Luisa		
	Manuel		
Semana 7: Postproducción: mezcla y master, transcripciones finales	César	Edición y mezcla.	
	Cristian		
	Iván		
	Jerson		
	Luisa		
	Manuel		

Tabla 8. Ajuste de los momentos y actividades realizadas en el eje de sistematización *"Güepa-tronic" Producción y recomposición de la Cumbia Güepa je! de Edmundo Arias a través de las prácticas de la electronic-dance-music*

3. MEMORIAS DE LAS REUNIONES PERIÓDICAS REALIZADAS CON EL EQUIPO DE TRABAJO

Se programaron 4 reuniones al empezar cada uno de los 4 grandes momentos que tuvo el proceso de realización de la experiencia. En estas reuniones periódicas:

1. Se ordenó la experiencia
2. Se analizaron e interpretaron los datos obtenidos
3. Se evidenciaron los aprendizajes
4. Se realizaron propuestas transformadoras que permitan avanzar el proceso
5. Se realizó el informe.

Las reuniones se programaron así:

- El 5 de noviembre para evaluar la primera etapa (acopio material)
- El 19 de noviembre para recoger material de la etapa de arreglos
- El 3 diciembre, después de la etapa de preproducción, en medio de la etapa de producción
- El 10 diciembre, al final de la etapa de producción y posproducción, preparación informe final

Esas reuniones de trabajo se realizaron con otros actores claves de la experiencia, que no forman parte del equipo de sistematización, en este caso la directora del proyecto y el tutor acompañante, con el fin de construir los diferentes productos del proceso de sistematización.
En estas reuniones se realizó la redacción de los documentos de trabajo para su discusión y mejora permanente en las reuniones del equipo de sistematización.

PASO IV. APRENDIZAJES Y PROPUESTAS TRANSFORMADORAS

CONCLUSIONES

CESAR LEONARDO RUBIANO RODRIGUEZ

Realizar un proyecto de creación colectiva fundamentado en la investigación como trabajo de grado, para obtener el título de Maestro en Artes Musicales del Proyecto Curricular de Artes Musicales de la Facultad de Artes ASAB, es una experiencia de gran valor y de múltiples enseñanzas para quien lo realiza, pues permite la diversificación del pensamiento crítico y analítico de los fenómenos musicales que se presentan dentro de la universalidad del conocimiento.

Hablando particularmente de este trabajo, iniciar un proceso de investigación enfocada a la creación alrededor de la música de Edmundo Arias, hace parte de la reconstrucción de la memoria musical del país. Desde que se escogió la figura del maestro Arias, en parte debido al poco o nulo conocimiento de su legado, se empezó a desarrollar un proceso de recolección y sistematización de datos alrededor de su trabajo. Estos datos confirman que definitivamente la historia musical colombiana le debe un capítulo gigantesco a la obra y labor del maestro Edmundo Arias y a su influencia en el medio musical nacional.

Es importante para el estudiante que decide realizar como trabajo de grado un proyecto de creación basado en la investigación, rescatar y desempolvar de las estanterías del olvido a cientos de compositores colombianos que trabajaron por y para la música nacional, y que por diferentes motivos su labor no ha sido valorada. Es necesario volver a descubrir esas historias que parecieran condenadas a desaparecer, porque la academia siempre ha considerado erróneamente que algunas músicas como el jazz, la electrónica y otras músicas de vanguardia son la cúspide del pensamiento musical moderno, y por esto merecen acaparar todo el espacio en sus páginas. Definitivamente se hace necesaria una contraposición a esta postura, para lograr un equilibrio de poderes que permita dar el espacio que músicos de la talla de Edmundo Arias se merecen.

Son muchos los legados de la música regional y nacional que vale la pena rescatar, para traerlos de vuelta al presente y así enriquecer la identidad musical del país. En este contexto, investigar y crear entonces se vuelve un proceso responsable del quehacer musical, pues para crear algo nuevo y algo con sentido es necesario retornar a las raíces, devolverse hacia el folclor, hacia las historias del pueblo, del barrio; hacia la historia del núcleo familiar colombiano de mediados del siglo XX.

Por otra parte, es necesario considerar que el aspecto creativo se potencia cuando se toman como base aspectos que la investigación aporta, con el fin de crear nuevos conceptos y adaptar los sonidos

al contexto sonoro del siglo XXI. Se decide tomar este camino no porque la música en si tenga que "adaptarse", sino porque se decide hacer un ejercicio de innovación dialéctica para proponer nuevas formas y estilos desde otras formas y estilos preexistentes.

El ejercicio de creación también posibilita el conocimiento y aprendizaje alrededor de elementos coexistentes con los elementos puramente musicales, como los procesos de grabación, mezcla, edición y masterización, los cuales son claves hoy en día en la formación de músicos en cualquier ámbito profesional. Como reflexión sobre estas técnicas y procedimientos es importante mencionar que son muy distintas a las que se usaron en la época de Edmundo Arias. Principalmente por los avances tecnológicos, los sonidos en la producciones discográficas modernas son bien distintos. El cambio de tecnologías en las técnicas de capturar el sonido, el desarrollo de espacios acústicos adecuados, los micrófonos utilizados para grabar, entre otros, afectan radicalmente la percepción del producto discográfico grabado en los cincuentas al grabado hoy en día.

Todo el proceso de este proyecto fue definitivo para entender cómo las músicas de épocas diferentes son permeables entre sí, dando paso a nuevas sonoridades a través de la contraposición de conceptos en todo el espectro del conocimiento musical. La sistematización de este proceso lleva a deducir que la música tradicional colombiana es una fuente rica en recursos creativos, muy valiosos para afrontar los nuevos cambios que trae consigo la globalización de los mercados musicales.

Finalmente, el ejercicio de crear e interpretar una obra partiendo de una idea original de base sirve como consolidación de los demás aspectos musicales aprendidos dentro de la Universidad, tales como armonía, composición, interpretación y conceptos técnicos, que se deben ver reflejados obviamente en una pieza artista que proponga elementos transformadores. Estos procesos además de técnicos deben ser procesos sociales, que reivindiquen y vinculen el trabajo de los diferentes grupos culturales y que componen una sociedad tan diversa en un país que atraviesa caminos de reconciliación.

LUISA FERNANDA CÁCERES RODRÍGUEZ

Aprendizaje y otros detalles del proyecto "Evocación"

Durante la sistematización, se hizo evidente que el proceso deriva en modificaciones y el resultado final es considerablemente distinto de la pieza original. Así pues, se tiene que, aunque las transcripciones se hicieron para tener una referencia de las melodías, tonalidad y armonía de la cumbia original, y así poder ganar tiempo en el estudio, no resultaron muy útiles para el proceso de grabación, por ser este un trabajo más práctico y experiencial: mientras que en la partitura solo se transcribieron las notas, los demás elementos como el fraseo, la articulación, las dinámicas y la intención tuvieron que ser buscados individualmente por cada músico de sesión, con las grabaciones originales y con la repetición de las melodías en el estudio, para así alcanzar una interpretación acorde a la versión original de Arias, que le hiciera justicia a la creación del autor.

Desde la vivencia personal de quien presenta este informe, se tuvo un importante aprendizaje en la

re-versión de “Evocación”, pues se dio el espacio para la re-interpretación de melodías y para la creación de otras, en aras de lograr la mixtura entre los dos estilos musicales. En este marco, la función particular de quien vivió la experiencia y la presenta ahora, fue dirigir la sección de los vientos buscando encontrar las mejores versiones para obtener el mejor resultado. En esta empresa, fue primordial la experiencia previa como instrumentista de diferentes géneros, pues dicha experiencia se tradujo en un aporte a la creación de un sonido bien mezclado y con elementos claros de los dos estilos.

En lo que respecta al trabajo vocal del bolero, se vivió una experiencia nueva que requirió la realización de muchas versiones para llegar a un punto interesante, propositivo pero también agradable para el oyente. Nunca se perdió de vista el horizonte: el ejercicio de brindar una propuesta nueva procuró siempre un movimiento dentro de los dos estilos sin llegar a parecer reforzado o ficticio en la interpretación. Para quien escribe esta experiencia, la grabación de su voz abrió un espacio propicio para la exploración de distintos timbres: hacer distintas versiones fue enriquecedor pues quien lo hacía no era cantante, y la ocasión permitió incursionar en el terreno de una voz solista.

En el acto de llevar a cabo el proyecto del bolero-bachata la logística cumplió un papel fundamental y a veces fue subestimada. El algún momento del principio el grupo estaba un poco desconectado de las labores de cada uno; además, pese a que en una de las reuniones del proyecto de grado había sido debatida la importancia del trabajo colectivo, hubo una ocasión en el comienzo en la que el grupo dejó solos a los directores de los ejes para entregarse a la tarea de escribir los trabajos, y se perdió de vista el fundamento del trabajo en equipo: tener compromiso con todos, pues no solo era importante cumplir con las labores particulares de cada uno, sino también alcanzar un desempeño colectivo exitoso que se contribuyera al propósito global del proyecto.

Con todo, la experiencia que queda después de revisar y versionar el trabajo de Edmundo Arias es edificante tanto por la importancia de recordar a un gran músico y reconocerle su lugar en la historia musical del país, como por todo el conocimiento profesional y personal que deja este proyecto en las personas que participaron en él. Además, se trata de una propuesta transformadora, en la que juega un papel primordial el poco reconocimiento que ha tenido el compositor y las pocas versiones que se han hecho de su música. Este ha sido, sin más, un trabajo evocativo y propositivo en todos los aspectos posibles.

En la universidad se enseña a reproducir de la manera más parecida posible las melodías y las improvisaciones de varios géneros, con el fin de identificar cuáles son los elementos interpretativos que constituyen las características sonoras del mismo. El proceso de interiorización de los elementos interpretativos en “Güepa je” fue muy similar al descrito. Resultó útil aplicar esta técnica para este tipo de música, buscando reconocer los elementos estructurales que dan la sonoridad particular, los *glissandi*, el color de la época en el instrumento, la articulación, los fraseos, las dinámicas, entre otros.

Fue muy agradable transcribir la línea melódica de los vientos en “Güepa jé”, pues, desde una perspectiva personal, son melodías fáciles de cantar, que se arraigan pronto en la memoria e invitan

al baile. Durante el trabajo de transcripción fue posible detectar los fraseos y adornos de la línea melódica a interpretar, lo cual hizo posible una imitación bastante cercana a la versión original.

El poder grabar de la manera más parecida a las versiones originales la sección de los vientos fue enriquecedor, ya que posibilitó un aprendizaje sobre un estilo y una época, brindando nuevas herramientas para el desarrollo instrumental. La imitación rigurosa, a solicitud del director, de los fraseos y ornamentos originales al momento de grabar, dio pie para aprender a interpretar estas músicas en un modo que respetara el estilo que les es propio; este fue un factor importante para aportar un color a la raíz del tema original dentro de lo electrónico.

Con todo lo dicho, se tiene que el proceso de transformación de la cumbia de Edmundo Arias fue creativo y experiencial. Partió de ideas acerca de cómo podían sonar sus canciones en un momento actual, a pesar de que los dos ejes de este trabajo son del mismo enfoque; tuvieron recorridos distintos: se construyeron dos miradas acerca del proceso de creación colectivo.

La experiencia de trabajar con música electrónica fue enriquecedora por todo lo que se aprendió sobre lo particular de la producción musical de este estilo, y por el entendimiento que se logra sobre las formas y el modo de llegar al desarrollo y fluidez del tema. En el proceso de grabación se toma conciencia de factores como una introducción, un puente, exposición de la melodía y el final: todos son elementos que aportarán para llegar al clímax. Además, parte de importante del aprendizaje es descubrir que este tipo de música necesita desarrollarse primero con un beat constante y que cada sección necesita un tiempo de ejecución, es decir, por lo menos ocho compases por cada una, usando cortes sencillos y no reiterativos: la continuidad es clave para entrar en el trance.

IVAN DARIO ÁVILA REINA

La contextualización de los elementos que entran a jugar un papel dentro de un proceso de adaptación, lo cual implica un acercamiento al conocimiento de otro lenguaje artístico, muchas veces desconocido o ajeno a nuestras labores cotidianas musicales, deja un gran aprendizaje en nuestra labor como intérpretes de la música. En pocas ocasiones nos preocupamos por el contexto cultural de los géneros musicales y en conocer sus principales características de interpretación. Cada género musical es un lenguaje distinto que, pese a compartir muchas similitudes musicales y culturales con otros géneros, se habla diferente. En este proyecto, donde se vivió la enriquecedora experiencia de viajar desde la perspectiva de la música electrónico a un bolero tradicional, pasando por bachata, reggae, merengue, porro y otros géneros, se habla de una amplia perspectiva que como músicos debemos conocer y aprender.

Investigar acerca de ritmos caribeños y colombianos nos dio a conocer la cercanía que existe entre las músicas latinoamericanas. Géneros con una audiencia diferente, por ejemplo como el reggae y el bolero, comparten patrones y fraseos que se pueden adaptar el uno al otro. Cada género se ha creado a partir de elementos e influencias de otros, confirmando la intuición de que las músicas latinoamericanas comparten sus raíces, muy seguramente africanas, y son únicamente distintas interpretaciones de estas. Son tan cercanas estas músicas que con el hecho de cambiar ligeramente

de ritmo, o simplemente sin cambiarlo y adaptando elementos de articulación de las frases de una melodía, ya estamos enfocados en otro género con un carácter diferente.

La adaptación de los recursos a nuestra disposición, tanto instrumentales como de conocimiento e infraestructura entre los integrantes del grupo, bastó para desarrollar un proyecto complejo sin la necesidad de una gran cantidad de elementos externos. Logramos desenvolvernos en diferentes ramas de la actividad mediante un proceso de investigación, contextualización y aprendizaje: la producción musical y de audio, la ingeniería de sonido, la construcción de un estudio, la adaptación de instrumentos a otros, conocer nuevos lenguajes como la música electrónica, ajena en muchas ocasiones a instrumentos acústicos, todas facetas distintas pero que en este proyecto se lograron entretejer, dando una buena interpretación y conocimiento del tema, de acuerdo a la influencia y experiencias artísticas de cada uno de los participantes del grupo.

Las propuestas transformadoras se evidenciaron en la adaptación musical e instrumental de los temas a producir, en los cambios de ritmo, frases interpretadas y adaptadas a otros géneros musicales, procesos de grabación diferentes a la época en que producía Edmundo Arias, nuevas tecnologías y procesos de edición; para finalmente consolidar como resultado la producción de dos obras de Arias, proceso que se definió como una forma de escuchar su obra artística con nuevos sonidos, contextualizados en otra época distinta con influencias de varios elementos que enriquecieron aún más este proyecto.

JERSON ALEXANDER NIAMPIRA DAZA

Es importante contar con un buen equipo de trabajo. En todo tipo de producciones discográficas las personas involucradas tienen una función, por ende el equipo de producción debe ser consciente de estas funciones y asignar tareas y realizarlas. Esta dinámica se convierte e un flujo de actividades consecuentes y continúas que si bien pueden cambiar en el curso del proyecto según los cronogramas, los resultados deben ser los esperados.

Acondicionar un espacio acústico fue parte de los objetivos del proyecto, lo cual fue llevado a cabo por Jerson Niampira. En la realización de este objetivo fue clave la iniciativa y la experiencia autodidacta, para tener en cuenta los costos y el tiempo que conlleva la adecuación y acondicionamiento de este espacio. La *cassata*, un material de retazos de espuma comprimida utilizada para la elaboración de colchones, por su composición elástica y porosa, tiene una densidad y unas propiedades físico-mecánicas de absorción del sonido apropiadas para ser implementadas en el acondicionamiento acústico a un bajo costo. El uso del aserrín como material de relleno en una pared doble, permite debilitar la energía de la onda sonora junto con varias capas de otros materiales (madera, *cassata* y *drywall*).

El aprendizaje más importante respecto a este tema de materiales es que al ceñirse a un manual de acondicionamiento de espacios acústicos, se concluye que hay que contar con un gran presupuesto y cantidad de tiempo adecuado para finalizar el proceso de adecuación, Sin embargo, al no contar con el tiempo o dinero necesarios para esto, se debe encontrar alternativas que aligeren costos

como la implementación de materiales de segunda. Para tomar este tipo de decisiones es indispensable contar con la asesoría de personal idóneo en la materia, por ejemplo un arquitecto en acústica.

Las nuevas tecnologías del sonido, si bien son herramientas inmediatas al alcance de prácticamente cualquier persona, son concebidas por lo general desde pensamientos musicales determinados por la industria musical (rock, pop, electrónica), dificultando la maleabilidad de la herramienta hacia nuestras expresiones musicales particulares, ya que estas difieren de las primeras en ritmo, sonido y expresión en general. Como ejemplo de esto, en el caso del eje Guepa-tronic, para trabajar con un pista grabada de hace más de cincuenta años en la que se usaron otras tecnologías, hay que plantear propuestas de transformación desde las propias herramientas que tenemos hoy en día, como lo fue trabajar sobre el track original sin ceñirse a los condicionamientos temporales que tiene Ableton Live.

Trabajar con músicos profesionales plantea unas ventajas, ya que traen consigo conceptos académicos muy claros y metodologías muy definidas de trabajo. Un ejemplo en este proceso fue contar con Danilo Leal en la percusión, quien en poco tiempo logró implementar sus conocimientos en merengue para la bachata, tomando referencias de los géneros musicales desde un video de YouTube.

La edición es un proceso sumamente delicado y requiere de mucha paciencia. Es necesario consultar manuales, mirar tutoriales y contar por lo menos con varias sesiones de edición y con diferentes criterios y opiniones. Por esta razón se invitó a algunos miembros del proyecto a participar de este proceso. Analizando el desfase de las formas de onda que aparecen dibujadas en la interface gráfica del software en cada instrumento grabado, se hizo evidente que para corregir algunos ataques fuera de sincronía era necesario utilizar las herramientas *Warp* o *Flex Time*. A mi criterio, la función *warp* de Ableton distorsiona la nota a sincronizar, entonces es necesario tener varias opciones de DAW como Logic Pro X, en el que la misma función se llama *Flex Time* y además tiene varios modos de configuración. Sin embargo no se debe caer en el afán de sincronizar automáticamente todas las notas en un solo paso, es importante ser minucioso, tratando cada nota independientemente para no alterar la intención interpretativa del instrumentista, tomando en cuenta la expresión musical propia de cada género.

Ya reconstruido este proceso, se pueden encontrar formas de optimizar las herramientas tecnológicas aplicadas al sonido, a través de propuestas transformadoras bajo la metodología de la sistematización de experiencias.

CRISTHIAN FERNANDO SALAZAR RIVERA

Los aprendizajes de esta experiencia se basan en el conocimiento adquirido sobre las técnicas de procesamiento del sonido y sus componentes, comprendiendo que desde el sonido de un instrumento hasta la voz misma pueden ser procesados de distintas maneras, no solo generando otras tímbricas y variaciones del sonido, sino también manipulando la forma y concepto del mismo.

Las técnicas de grabación son diferentes para cada instrumento, así como la decisión de elegir que micrófono usar para la voz, qué micrófono usar para el saxo y, así mismo, qué micrófono usar para el trombón. La captura del sonido es lo más importante antes de comenzar con el procesamiento del mismo.

El 60% del resultado es la mezcla multicanal porque le da el carácter para que pueda encajar en un género específico; el concepto y el estilo son también muy importantes cuando apreciamos la música en su orden. En este caso el orden lo marcarían los géneros de música electrónica que le dan el carácter preciso al resultado final. Los elementos en desorden no se pueden percibir porque el oído humano escucha por rango de frecuencias, donde si un sonido y otro se cruzan en rango van a perder la claridad del sonido y es más cercano a lo que denominamos ruido.

Al explorar otros géneros encontramos características muy particulares y que intentando fusionarlas nos llevan a otro resultado completamente diferente. Desde las ideas melódico-armónicas de Arias, interpretadas por los instrumentistas del equipo, hasta el resultado después de experimentar con estas ideas y su manipulación a través del procesamiento del sonido, para luego intentar encajar con algunos de los géneros de música electrónica como: *deep house, dance hall, techno, ambient, chill out*, etc.

Musicalmente podríamos describir la cumbia como una familia de tradición caribe que nos enseña a través de su ritmo ancestral y ritual, un sin número de posibilidades tanto tímbricas como melódicas, que además cuentan nuestra propia historia a través de las líricas.

¿Qué propuse?

Mis propuestas con este proyecto comenzaron por entender como íbamos a trabajar en equipo, dado que la naturaleza del proyecto así lo requería. En este sentido comenzamos por redistribuirnos algunas tareas básicas como la transcripción de la obra original para luego comenzar por la grabación individual y la búsqueda de los recursos que nos hacían falta para consolidar una recomposición sobre el arreglo original.

Las tareas se fueron completando en varias partes, pasando del trabajo colectivo a la experimentación individual, dándole vueltas a la primera idea una y otra vez, para luego convertirse en una recomposición.

Para llegar al resultado final fue necesario devolverse en algunos momentos de la experimentación, hecho que realimento el desarrollo del mismo. Sin esto muy seguramente el resultado seria otro totalmente distinto, dado que al devolvernos encontrábamos mas recursos musicales y nos imaginábamos a lo que podíamos ir acercándonos.

En las primeras semanas fue necesario conseguir un estudio prestado para grabar, porque el equipo aun no contaba con este. Así mismo logramos la ayuda de amigos músicos que también entraron a colaborar con sus interpretaciones y sugerencias, brindándole mas recursos a la experiencia.

La tarea de dirigir realmente se baso en dejar fluir las ideas como se iban presentando, para luego

entrar en la producción sonora de estas ideas, trabajando en la nueva estructura, dándole una nueva forma y dirección a la propuesta.

Lo siguiente fue trabajar en la nueva estructura, cosa que nos enseñó mucho en cuanto a cómo modificar la forma original de la cumbia de Edmundo Arias, para luego convertirla y adaptarla a una forma más amplia en cuanto a duración se refiere, que es más cercana a las formas utilizadas en música electrónica, donde es más importante tener espacios durante el track, en donde permita a un DJ, por ejemplo, mezclar una canción con otra. Para facilitar esto, siempre se usan espacios en donde todas la frecuencias bajas desaparecen, dándole espacio para poder mezclarlo con otros temas.

Surge entonces una nueva forma y dirección de la propuesta, mucho más extensa y con cambios de tipo técnico, melódico, rítmico y armónico, donde la libertad de sobreponer, sustituir, cortar, alargar y pegar, nos permiten jugar hasta llegar a reconstitución del nuevo tema, re-composición.

MANUEL RICARDO NARANJO RAMIREZ

En mi experiencia personal, los procesos de producción que he dirigido se han visto caracterizados por el control casi obsesivo de todos los elementos que hacen parte del producto final: diseño de la estructura del proyecto, diseño del sonido de cada parte programada, escritura y/o diseño de las líneas melódicas, revisión de los acompañamientos armónicos, etc. Dadas las condiciones de nuestro proyecto grupal, con un tiempo límite, con la dificultad de tiempos que cada integrante presentó, tuve que mediar constantemente entre el afán de controlarlo todo y fijar las partes escritas para cada quien y, por otra parte, darle cabida a los aportes de los integrantes.

Como ejemplo, en la reunión grupal al finalizar la tercera semana, en el encuentro Iván nos informó que estaba haciendo análisis de las formas de tocar trombón en el reggae. Justo en esa semana yo estaba haciendo análisis melódico, y si bien llevé mi propuesta a la siguiente sesión, decidí dejar espacio para que entre Iván, Luisa y yo pudiéramos diseñar y proponer las línea de acompañamiento en el estudio. Con César tuve dificultades para transcribir las percusiones; sin embargo pude comprender que la práctica de las percusiones en la música popular es bastante libre y solamente se señalan los tipos de golpes que se requieren y los cortes específicos. Esto nos ayudó a comunicarnos con Danilo Leal, percusionista con un conocimiento profundo del merengue con quien grabamos güira y bongós. Para él fue fundamental ver un video tutorial del bongó en la bachata de Eddie Reyes (2013) y comprender que las secciones fundamentales de la bachata se corresponden con las del merengue (Derecho, Majao, Mambo). En la grabación de las voces, participaron Luisa grabando voces y Cristhian en el trabajo técnico de grabación. Todas esos aportes difieren en alguna medida con mi metodología de trabajo pero aportan para que el resultado final de cuenta del trabajo colectivo.

En otro aprendizaje, la investigación en línea fue una herramienta fundamental para comprender un poco más en qué géneros estaba aventurándome y cuáles son las características de los mismos. Ese conocimiento adquirido a través de las entrevistas, los artículos en blogs, sobre el desarrollo y contexto de la bachata, el bolero y el reggae, de su historia y sus exponentes, hizo que me

compenetrara un poco más con dichos géneros y con el proyecto, confirmándome una creencia que he tenido hace algún tiempo y es que no debería, como músico con formación académica, juzgar como buenas o malas las prácticas y los exponentes de los géneros sino más bien tratar de comprender un poco más sobre ellos y conocerlos, contextualizarlos. Logré hacer paralelos de sus temáticas y su desarrollo con otros géneros musicales más cercanos a mí. Esto me ayudó a comprender un poco más por qué suena como lo hace este género, tan juzgado e incomprendido.

BIBLIOGRAFÍA

Abadía, Guillermo. 1983. Compendio general del folclor colombiano. 4a ed., rev. y acotada. 547 p.: ill.; 22 cm. Bogotá: Fondo de Promoción de la Cultura del Banco Popular. (3. ed en 1977).

Arcos, A. 2008. *Industria musical en Colombia: Una aproximación desde los artistas, las disqueras, los medios de comunicación y las organizaciones*. Bogotá : Pontificia Universidad Javeriana.

Arias, J. 2011. *La industria musical en Medellín 1940 - 1960: Cambio cultural, circulación de repertorios, y experiencias de escucha*. Medellín : Universidad Nacional de Colombia.

Arzubiaga, J. 2007. *Apuntes sobre el bolero: Desde la esclavitud africana hasta la globalización*. Iquique, Chile: Departamento de ciencias Sociales, Universidad Arturo Prat.

Banda Departamental del Valle del Cauca. 2005. *En Homenaje al Vallecaucano Edmundo Arias.* Cali: departamento del Valle.

Bermúdez, Egberto. 1999. " Un siglo de música en Colombia: Entre nacionalismo y universalismo? " En *Revista Credencial Historia*. Bogotá. Extraído el 7 de diciembre de 2016 de: http://www.banrepcultural.org/node/32439

Burgos, Alberto. S.I. *Edmundo Arias.* Medellín: S.I.

Burgos, Alberto. 2001. *Antioquia Bailaba asi.* Medellín: Editorial Lealon.

Capó, William; Arteaga, Belén, *et al.* 2010. *La sistematización de experiencias: un método para impulsar procesos emancipadores.* Venezuela: Fundación Editorial El Perro y la Rana, y CEPEP.

Conjunto Orquesta de Sonolux. 1984. “Evocacion”, “Ligia” , “Algo se me va”. En *Mercatex*. Medellín: Sonolux.

Edmundo Arias y su Orquesta. 1980. “Ligia”. En *Bailables de Oro.* Medellín: Sonolux.

Fuentes Matons, Laureano. 1893. *Las artes en Santiago de Cuba*. La Habana: Editorial Letras cubanas

Garcías Vargas, José Felipe. 6 de junio de 2009. “El bolero”. Mérida, Yucatán. Publicado en línea,

consultado el 12 de diciembre de 2016 en http://www.trovadores-yucatecos.com/Bolero.html

Liscano, María Argelia. *El Bolero Cubano y su Evolución.* Extraído el 8 de diciembre de 2016, de http://www.mgar.net/cuba/bolero.htm.

List, George. 1994. *Música y Poesía en un pueblo Colombiano*. Versión original en inglés, Universidad de Indiana. Bogotá: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.

López Morales, Juan David. 2015. *El bombardino, un instrumento desconocido, que si tiene quien lo toque.* Extraído el 8 de diciembre de 2016, de http://www.eltiempo.com/entretenimiento/musica-y-libros/bombardino- instrumento-musical/16411696

Lita, Nelson. 1980. "Algo se me va". En *Bailables de Oro.* Medellín: Sonolux.

Martínez Pita, Isabel. 2007. "El bolero, quintaesencia del mensaje amoroso". En *Lobby Life, revista virtual*. pp. 10-11. Panamá, consultado el 13 de diciembre de 2016 en http://www.lobbylife.com/lobby06.pdf

Marulanda Morales, Octavio. 1990. "Edmundo Arias o la otra música nacional". Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo. Disponible en el catálogo de la BLAA

Ojaba, Ebiru. 2013. "La Cumbia Candelosa de Edmundo Arias". En *Cumbia, Poder y Porro*. consultado el 14 de octubre de 2016 en el enlace web: cumbiapoder.blogspot.com.co

Orquesta Sonolux. 1980. "Diciembre Azul". En *Bailables de Oro.* Medellín: Sonolux.

Pagano, Cesar. 1985. "El baile del recuerdo". En *Fonoteca de entrevistas a personajes de la música hispanoamericana.* Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango.

Pérez, Faustino. Junio 6 de 2007. "Bachata". Consultada el 7 de diciembre 2016 en página web http://bachatahistoria.blogspot.com.co

Podestá Arzubiaga, Juana. 2007. "Apuntes sobre el bolero: desde la esclavitud africana hasta la globalización". En *Revista de Ciencias Sociales (CI), núm. 19*, pp. 95-117. Tarapacá, Chile : Universidad Arturo Prat. Consultado en línea el 13 de diciembre de 2016 en http://www.redalyc.org/pdf/708/70801906.pdf

Pombo Hernández, Gerardo*.* 1995. *Kumbia, legado cultural de los indígenas del Caribe colombiano*. Cartagena: Editorial Antillas.

Quintero Rivera, Ángel G. 1998. *Salsa Sabor y Control "Sociología de la música tropical".* Madrid: Siglo Veintiuno Editores.

Ramos, Alejandro Paulino. 2006. *La cultura del Caribe hispano en la bachata dominicana.* Maestría en Historia Dominicana. Santo Domingo : Universidad Autónoma de Santo Domingo, Facultad de Humanidades.

Reyes, Eddy. 2013. "La Bachata en Bongo, los Conceptos Básicos (Eddy Reyes – Magia Negra.)". Consultado el 15 de diciembre de 2016 en la página https://www.youtube.com/watch?v=V6Edv_fTbY8 .

Rodriguez, Manuel Antonio. 2001. "Edmundo Arias". En *Programa Radial: Música Tradicional y Popular*. *Capítulo #28*. Disponible en el enlace www.ciudadsalsera.com. Consultado el 14-10-2016

Sánchez, José. 1885. "Tristezas", bolero. Santiago de Cuba : S.I.

S.I. *Diccionario Reverso.* http://www.reverso.net/translationresults.aspx?lang=ES&direction=ingles-espanol

S.I. *Psychedelic Trance Culture*. Página web que se puede consultar en la dirección: https://azarius.es/encyclopedia/64/Psychedelic_Trance_Culture/

S.I. 2013. *Videos populares-Edmundo Arias*. Disponible en la dirección electrónica *https://www.youtube.com/playlist?list=PLuUTHYL7K41t92Z50QdOln6Cwskd5k05i*, consultado el 20-10-2016.

S.I. Agosto-septiembre de 2004. "¿Y de dónde los *cien años del bolero*...?". En *El Mambí,* pp.28-29. Puerto Rico. Consultado el 12 de diciembre de 2016 en http://triosmusicales.tripod.com/masobrebolero.htm

Solano, C. 2014. " Tras 80 años, en Discos Fuentes la rumba no se acaba ". Extraído el 7 de diciembre de 2016 en http://www.eltiempo.com/entretenimiento/musica-y-libros/historia-de-la-casa-discografica-colombiana-discos-fuentes/150159

Sylvan, Robin. 2005. *Trance Formation, The Spiritual and Religious Dimensions of Global Rave Culture.* S.I.*:* Ed. Routletge.

Tabares Cataño, Alberto. S.I. *Catálogo ATC*. Consultado el 17/10/16, disponible en la página http://www.albertotabares.com/index.php

Terán-Solano, Daniel. 7 de enero de 2000. "La historia del bolero latinoamericano". Publicado en línea, consultado el 7 de diciembre de 2016 en http://web.archive.org/web/20100304085349/http://www.analitica.com/va/hispanica/9288877.asp

Vargas, Sergio. 1993. "Penas al viento". En *XHOXR.* Santo Domingo, República Dominicana: Sony Music S.A.

Vargas, Steffi. 2015. *Digitalización, catalogación y transcripción de música del fondo documental Antonio Cuéllar. Música tropical en Colombia: el caso de Edmundo Arias*. Bogotá: inédito, Universidad Distrital Francisco José de Caldas**.**

Wade, Peter. 2000. *Music, race and nation. Música tropical in Colombia*. Chicago: Universidad de Chicago.

Zapata Olivella, Delia. 1962. “La cumbia, síntesis musical de la Nación colombiana. Reseña histórica y coreográfica”. En *Revista Colombiana de Folclor 3, no. 7*. pp. 187-204.

ANEXO 1
PRODUCCIÓN FINAL: EDMUNDO A DOS CARAS (SP)

CARA A: EVOCACIÓN
CARA B: GÜEPA-TRONIC

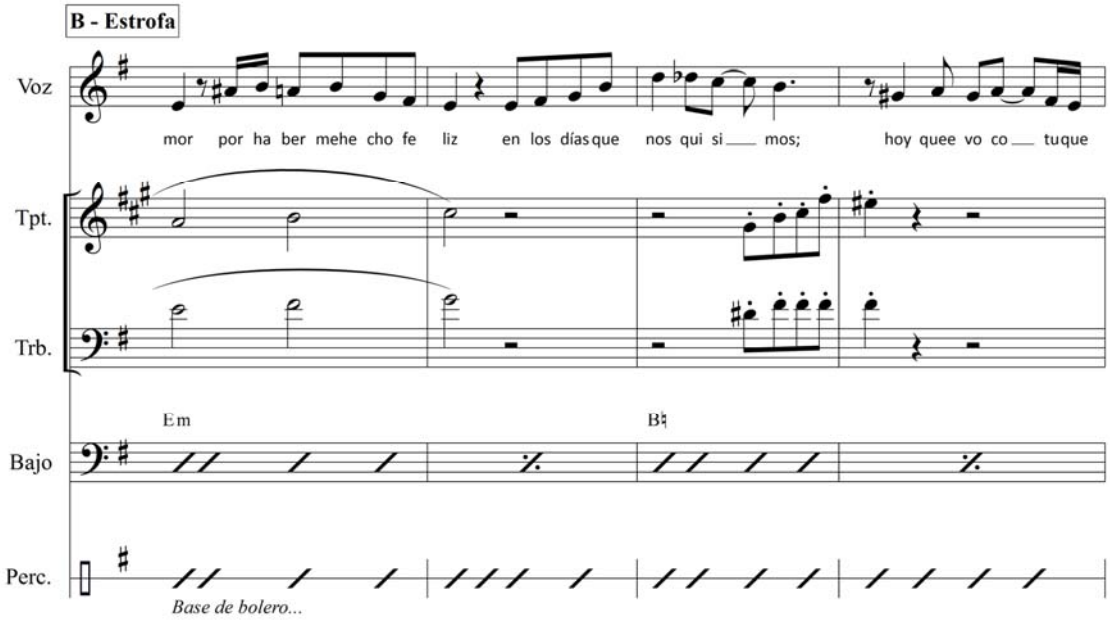
ANEXO 2
TRANSCRIPCIÓN DE PARTITURAS ORIGINALES

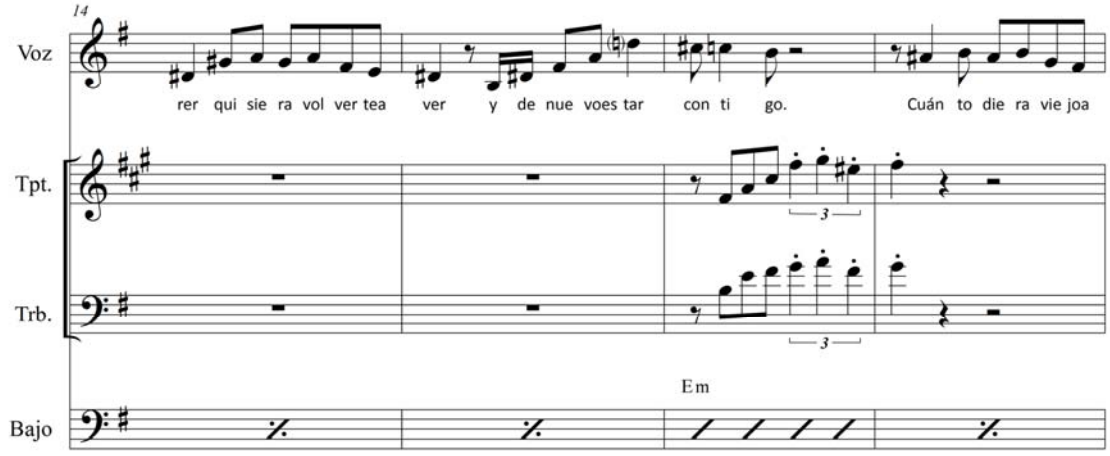
Evocación

canta Carlos Arturo

Edmundo Arias




B - Estrofa
Voz
mor por ha ber mehe cho fe liz en los días que nos qui si mos; hoy quee vo co tuque
Tpt.
Trb.
Em
B
Bajo
Perc.
Base de bolero...


14
Voz
rer qui sie ra vol ver tea ver y de nue voes tar con ti go. Cuán to die ra vie joa
Tpt.
3
Trb.
3
Em
Bajo


18
Voz
mor te ner te de nuevoen mí aun que sea por un ins tan te; sé muy bien que te per
Tpt.
Trb.
Em
E7
Am
Bajo
Perc.


22
Voz
dí y que nun ca vol ve rás pe ro no puedool vi dar te. Lo cier
Tpt.
Trb.
Em
F♯m7(♭5)
B♮
Em
Bajo
Perc.

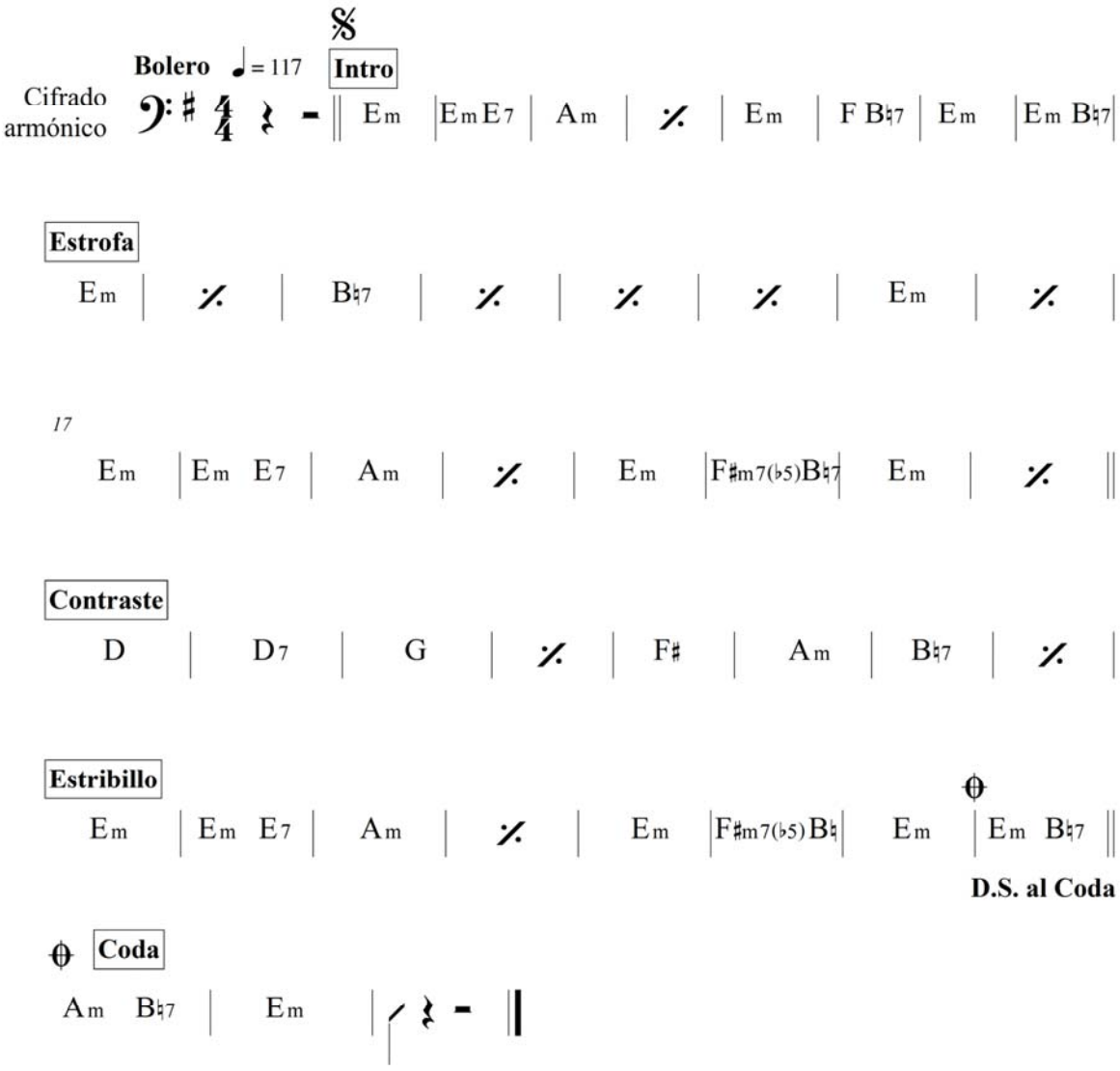

Evocación
C - Coro
Voz
toes que un vie joa mor nun ca seol vi da, él viveen
Tpt.
Trb.
D D7 G
Bajo
Perc.
Campana
Cambia a mambo...
30
Voz
ti y vi veen mí to da la vi da. Cuán to die ra vie joa
Tpt.
Trb.
F♯ A m B♮ B♮7
Bajo
Perc.
Omite Campana
Vuelve a base de bolero...
D - Estribillo
Voz
mor te ner te de nuevoen mí, aun que sea por un ins tan te sé muy bien que te per
Em E7 A m
Bajo


38
Voz
Tpt.
Trb.
Bajo
Perc.
1.
dí y que nun ca vol ve rás pe ro no puedool vi dar te.
D.S. al Coda
Em
1. F♯m7(♭5) B♮
Em
B♮7
42
2.
Coda
rás pe ro no pue dool vi dar te.
2F♯m7(♭5) B♮
Em
Am
B♮
Em

Evocación

Cifrado armónico

Edmundo Arias



Evocación

Transformaciones melódicas en los vientos

Edmundo Arias




Original
Transf.
Original
Transf.
Original
Transf.
Contraste
Original
Transf.

Transformación melódica



Güepa je!

canta Rómulo Caicedo — Edmundo Arias

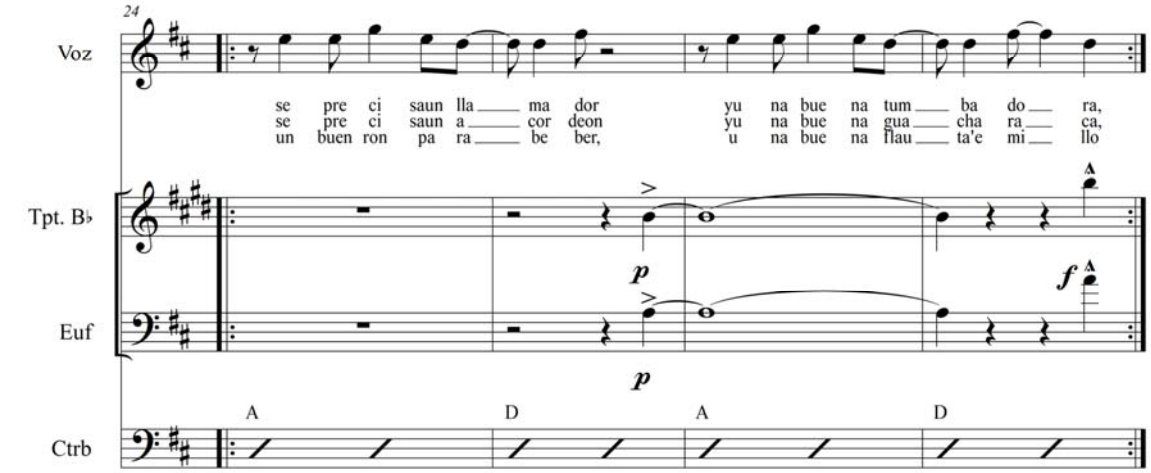




Güepa je!


A' - Intro Clarinetes
Cls. 1 y 2
Ctrb
D
A
D
A
C - Mambo 2
Cls. 1 y 2
Tpt. B♭
Euf
Ctrb
D
A
D
A
D - Salida del Intro
Cls. 1 y 2
Tpt. B♭
Euf
Ctrb
D
A
D

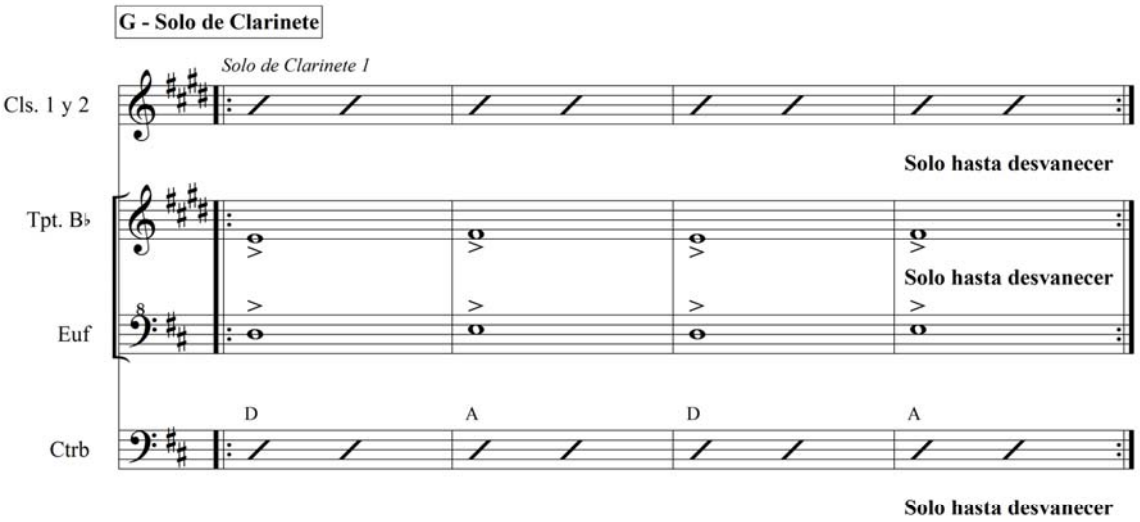

E - Estrofas
Voz
Pa' bai lar la cum bia cos te ña, pa' bai lar la cum bia can de la,
Cls. 1 y 2
Tpt. B♭
Euf
D
Ctrb


24
Voz
se pre ci saun lla ma dor yu na bue na tum ba do ra,
se pre ci saun a cor deon yu na bue na gua cha ra ca,
un buen ron pa ra be ber, u na bue na llau ta'e mi llo
Tpt. B♭
Euf
p
f
p
A
D
A
D
Ctrb


28
Voz
yu na ne gra bien sa bro sa que te gri te güe pa jé
Tpt. B♭
Euf
Ctrb
A
D
A
D


F - Coros
Voz
Güe pa jé
güe
Güe pa güe pa jé
Güe pa jé
Tpt. B♭
Euf
Ctrb
A
D
A


35
1.
2.
Voz
güe Güe pa güe pa jé Güe pa jé güe Güe pa güe pa jé
D.C.
Tpt. B♭
D.C.
Euf
Ctrb
D A D A
D.C.


G - Solo de Clarinete
Solo de Clarinete 1
Cls. 1 y 2
Solo hasta desvanecer
Tpt. B♭
Solo hasta desvanecer
Euf
Ctrb
D A D A
Solo hasta desvanecer

Bachata en Kingston

del álbum "A la mar"

Vicente García




14
Voz
vuel va y que me re suel va y pa ra que hue la ri co, pa que vuel va Sí se mea cer
14
Vientos
14
Gtr.
Open
14
Bajo
F♯m
B m


PreCoro Derecho
Voz
có y bai la mos ba cha ta pen séen sus la bios
18
Vientos
18
Gtr.
18
Bajo
C♯7
F♯m
18
Derecho
Perc.
3


22
Voz
ro jos a yer y hoy Yaho ra re cuer doe sa
3
22
Gtr.
22
C♯7
F♯m
Bajo
22
Perc.
3


PreCoro Majao
Voz
no che y yo me mue ro de do lor y me con su me dea
3
26
Vientos
Mute
26
Gtr.
26
C♯7
F♯m
Bajo
Majao
26
Perc.

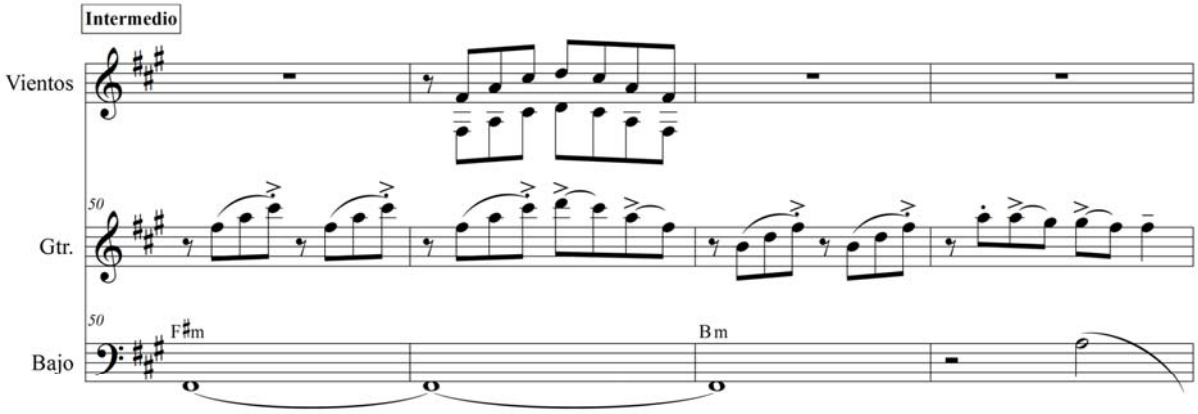

30
Voz
po co pen sar quees té bai lan dó con o tro Co mo lo co me que
30
Vientos
30
Gtr.
30
Bajo
C♯7
F♯m
30
Perc.


Coro 1
Voz
dées pe ran doel hu mo de su bo cay se per dió por bai larde tan le jos.
34
Vientos
Open
34
Gtr.
34
Bajo
B m
F♯m
C♯7
F♯m
34
Perc.


38
Voz
Yco mo lo co me que dé pe nan do que no pu dea rre ba tar mee se be so
Vientos
Gtr.
Bajo
B m
F♯m
C♯7
F♯m
Perc.


42
Voz
Que mi bo ca seen re deen su bo cay quea la vez seau na bue na se ñal, de que si, quee
Vientos
Gtr.
Bajo
B m
F♯m
C♯7
F♯m
Perc.


46
Voz
llaes la que sa na miin te rior, me brin da la cal may mi fé tie neun e co.
Vientos
Gtr.
Bajo
Bm
F♯m
C♯7
F♯m
Perc.


Intermedio
Vientos
50
Gtr.
Bajo
F♯m
Bm


54
Voz
Yen
Vientos
Gtr.
Bajo
F♯m
B m
Estrofa 2
cal ma, co mo sin se mi lla, si goen el in ten toes pe ra réa que vuel va y si no sea
Mute
58
62
cuer da, pa que no se pier daa ta que de la sel va, rit mo pa que mue va Du ro que dael
Open


PreCoro Derecho
Voz
66
Vientos
66
Gtr.
66
Bajo
C♯7
F♯m
66
Derecho
Perc.
son
y que bai le mos ba
cha ta
pen séen sus la bios
70
Voz
70
Gtr.
70
Bajo
C♯7
F♯m
70
Perc.
ro jos
a yer y hoy
Yaho ra re cuer doe sa
3

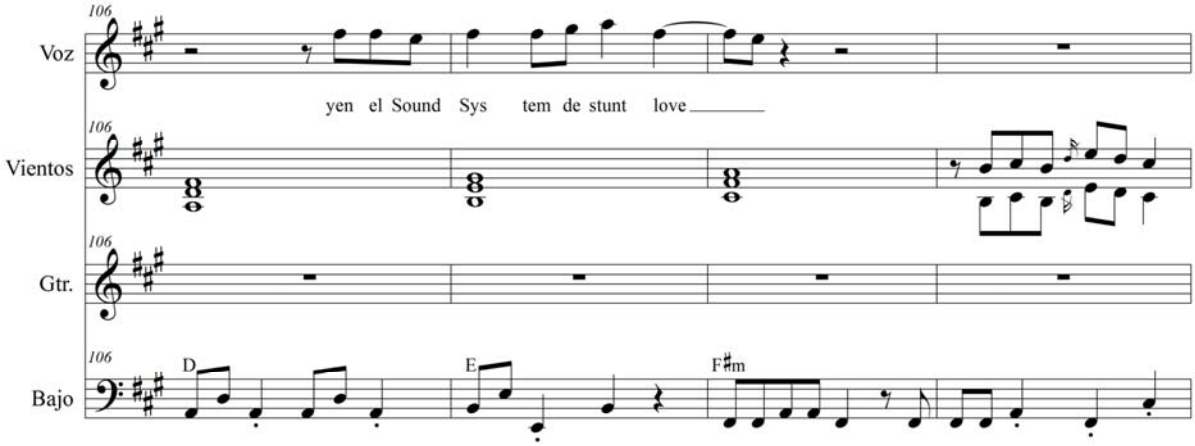

PreCoro Majao
Voz
Vientos
Gtr.
Bajo
Perc.
74
Mute
C♯7
F♯m
Majao
no che y yo me mue ro de do lor y me con su me dea
78
po co pen sar quees té bai lan do con o tro Co mo lo co me que


Coro 2
Voz
dées pe ran doel hu mo de su bo cay se per dió por bai larde tan le jos.
82
Vientos
Open
Gtr.
Bajo
Bm
F♯m
C♯7
F♯m
Perc.
86
Yco mo lo co me que dé pe nan do que no pu dea rre ba tar mee se be so


90
Voz
Que mi bo ca seen re deen su bo cay quea la vez seau na bue na se ñal, de que si, quee
Vientos
Gtr.
Bajo
B m
F♯m
C♯7
F♯m
Perc.


94
Voz
llaes la que sa na miin te rior, me brin da la cal may mi fé tie neun e co.
Vientos
Gtr.
Bajo
B m
F♯m
C♯7
F♯m
Perc.
3


Puente - Contraste
Voz
Yo que rí a ver tus o jos
98
Vientos
98
Gtr.
98
Bajo
98
D
E
F♯m
102
Voz
yo que ría sen tir do lor
102
Vientos
102
Gtr.
102
Bajo
102
D
E
F♯m


106
Voz
yen el Sound Sys tem de stunt love
Vientos
Gtr.
Bajo
D
E
F♯m


110
Voz
al guien me di jo que te vió uh oh uh oh Yo to co mi ba
Vientos
Gtr.
Bajo
Perc.
D
E
F♯
3

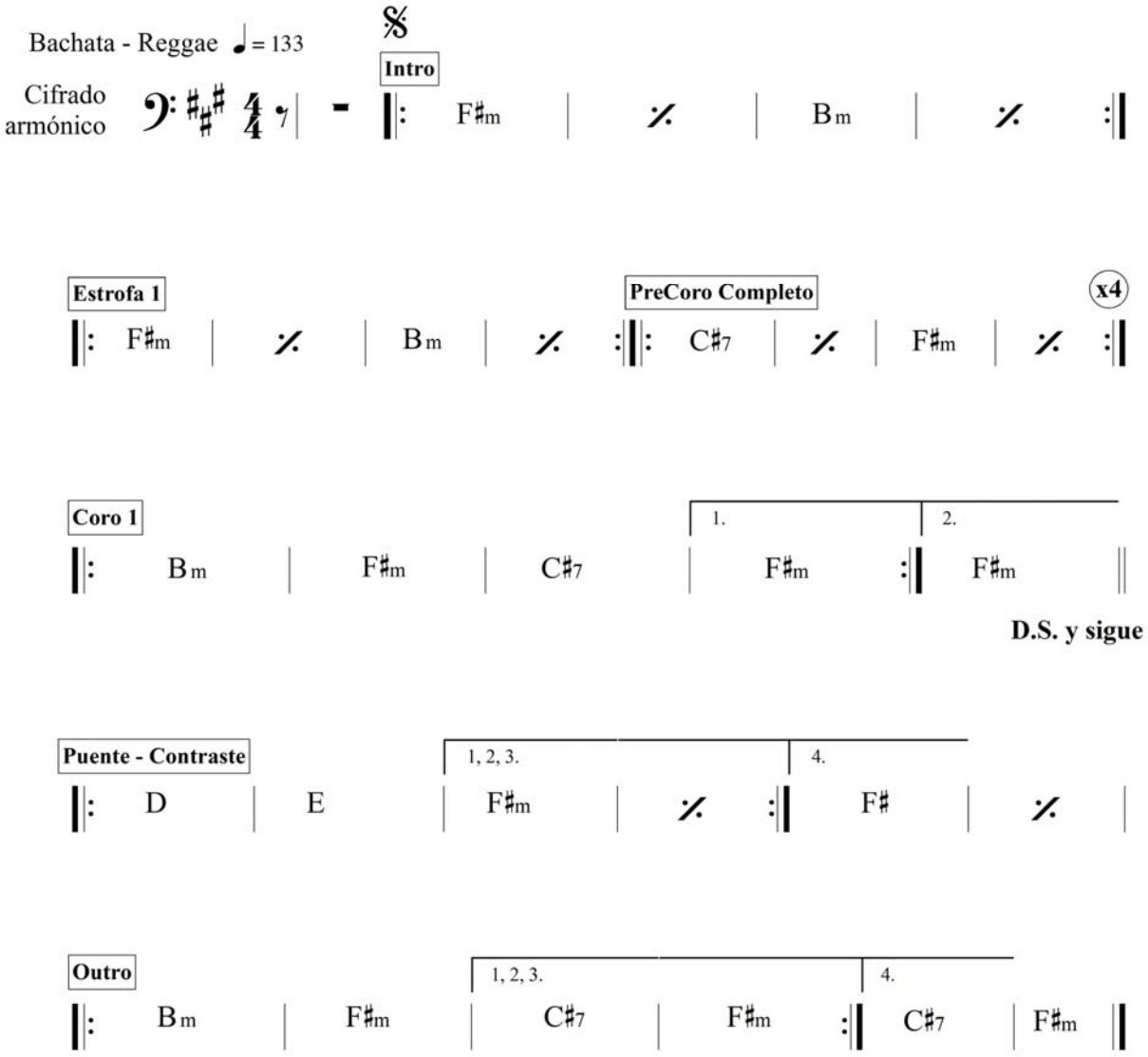

Outro
Voz
cha taen Kings ton's can teun bon gó tó ca me la güi ra que sees cu chaa lláen el con go y ten goun s
Vientos
Mute
Gtr.
Bajo
Bm
F♯m
C♯7
F♯m
Majao
Perc.
Voz
plash que se me teen es tea mar gue, yes te rit mo sue na per fec to pa tu bai le Dí gan le que
Vientos
Gtr.
Bajo
Bm
F♯m
C♯7
F♯m
Perc.


122
Voz
vuel va, que yo me que dé to can do ba cha tay can tan do re ggae dí gan le que
Vientos
Gtr.
Bajo
Bm
F♯m
C♯7
F♯m
Perc.
126
Voz
vuel va, que yo me que dé to can do ba cha tay pen san doen re ggae
Vientos
Gtr.
Bajo
Bm
F♯m
C♯7
F♯m
Perc.
3
3
3

Bachata en Kingston

Cifrado armónico

Vicente García



Bachata en Kingston

Güira

Vicente García



©

Bachata en Kingston



ANEXO 3
PARTITURAS ADICIONALES

EVOCACIÓN

versión de Carlos Arturo

Compositor
Edmundo Arias Valencia
Transcripción por
Iván Avila y Manuel Naranjo

Para análisis melódico




Cambio a menor
Comp 72 BCK
Evocación
Voz
Tpt.
22
Contraste
26
oct
30
Estribillo
38
1.
Coda
42
2.

Para Análisis Melódico

Bachata en Kingston

del álbum "A la mar"

Vicente García



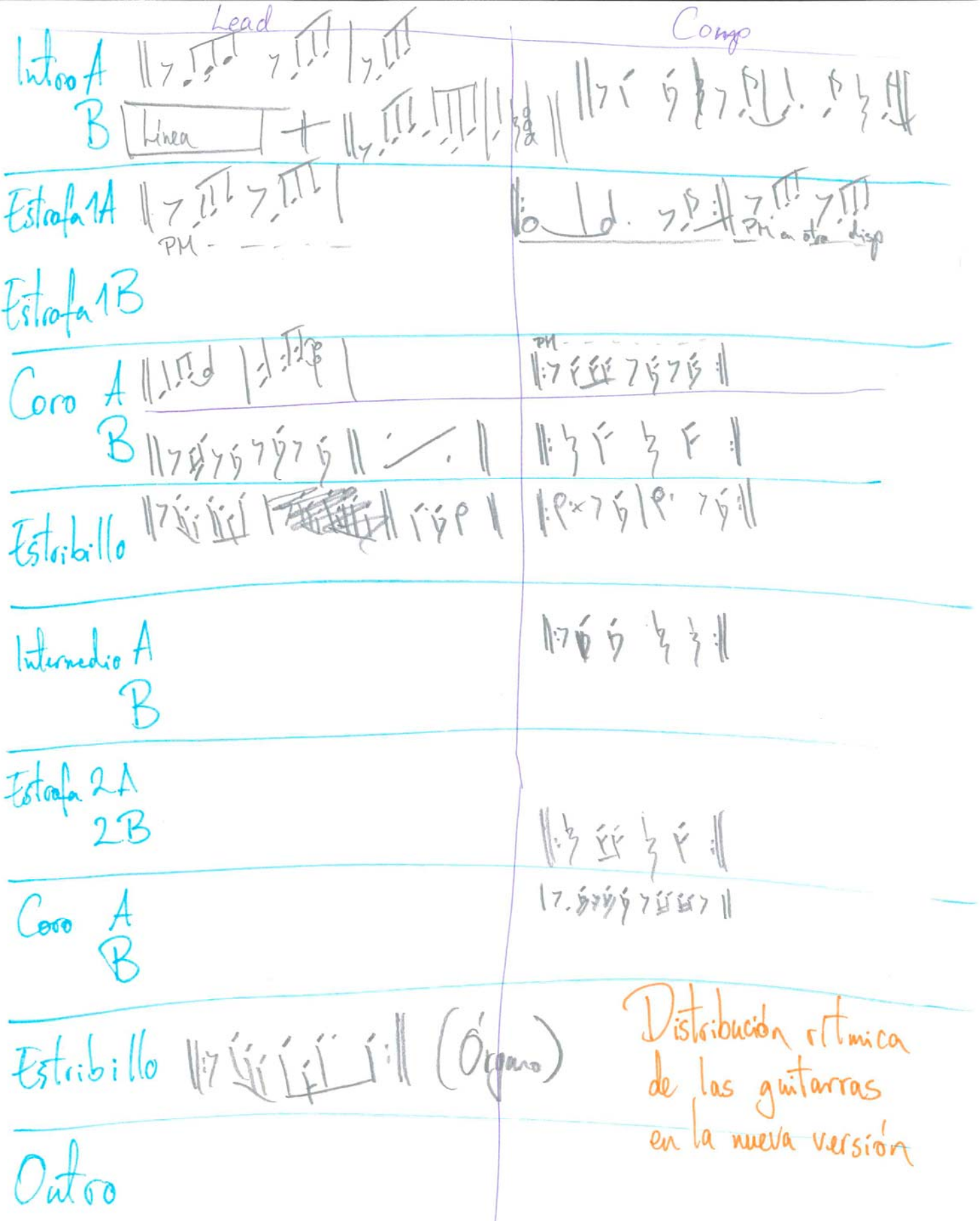
García, Vicente. Track 10 del álbum "A la mar", 2016 © Columbia


Va agregando hacia atrás
Bachata en Kingston
Vox.
Brass
E.Gtr.
Las frases más largas, más altas, notas duraderas
Coro 1
Repite
Contrario
Open
Adorno
Conjunto
Frase
Comp 4
Se complementan
Se mimen
Se desplazó 1 comp
Contrario
Contrario
Estructura, ser Frase
Cambio


Guitarra
To Coda
Vox.
Brass
E.Gtr.
41
Ida
PreCoro
Intermedio
Frase Guitarra
1.
2.
Apoya Guitarra
45
D.S. al Coda
D.S. al Coda
D.S. al Coda
Puente - Contraste
50
55


59
Vox.
Brass
E.Gtr.
63
Extension
Outro
3
67
Mute
71

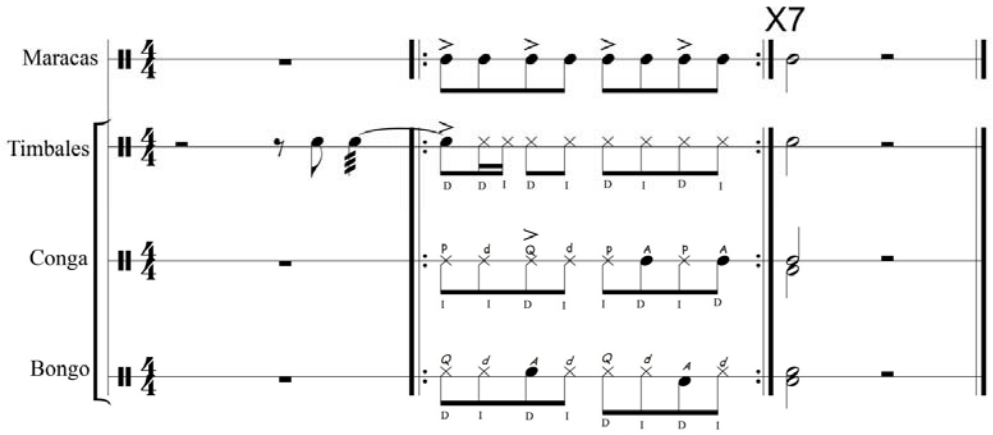

75
Vox.
75
Brass
75
E.Gtr.
79
Vox.
79
Brass
79
E.Gtr.


Lead
Congo
Intro A
B
Línea
Estrofa 1A
PM
PM en otra disp
Estrofa 1B
Coro A
PM
B
Estribillo
Intermedio A
B
Estrofa 2A
2B
Coro A
B
Estribillo
(Órgano)
Outro
Distribución rítmica de las guitarras en la nueva versión

ANEXO 4
ANÁLISIS DE SECCIONES RÍTMICAS

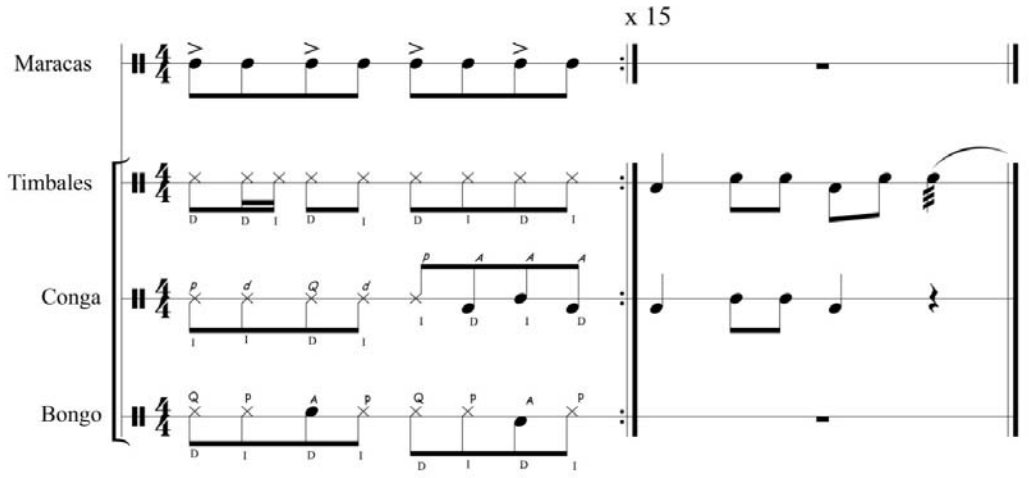
1. ANÁLISIS DE LAS SECCIONES RÍTMICAS BOLERO EVOCACIÓN

INTRODUCCIÓN (Anexo 4 Fig.1)



Anexo 4 Fig. 1 La primera sección de este bolero se caracteriza por iniciar con el recurso técnico llamado popularmente "abanico" que consiste en un redoble de 9 golpes ejecutado en el timbal agudo, para luego desarrollar el ritmo tradicional de bolero durante 7 repeticiones y un corte en el octavo compás. El timbal ejecuta la cáscara, y el bongó lleva la marcha denominada "martillo".

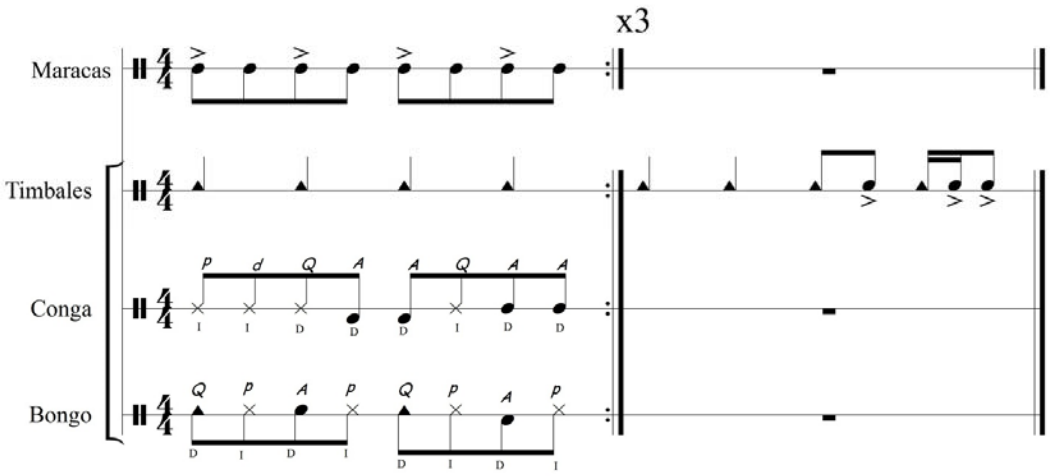
ESTROFAS 1 Y 2 (Anexo 4 Fig.2)



Anexo 4 Fig. 2 El acompañamiento rítmico de las estrofas se caracteriza por un corte y un repique del

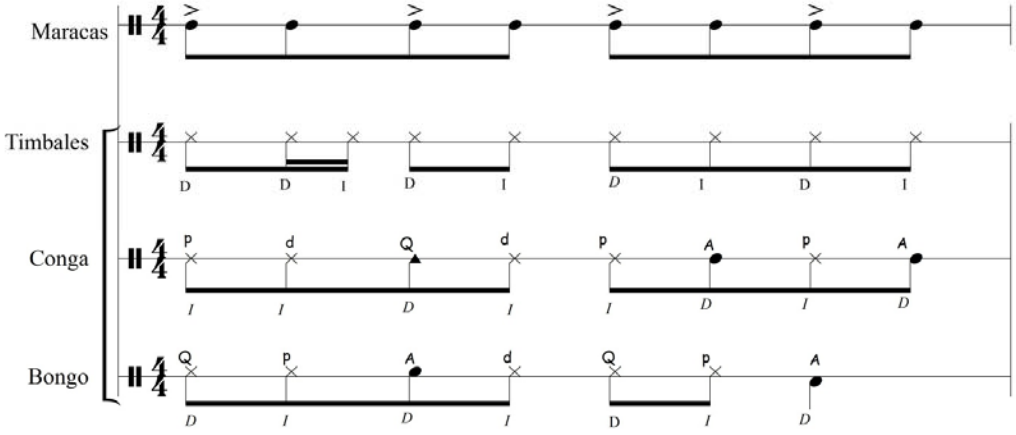
timbal en el compás 16 que tiene como función darle paso a la sección del mambo. Así mismo esta sección tiene una variación rítmica en las congas que realzan la sonoridad del bolero tradicional ejecutado por conga y tumbadora.

CORO / MAMBO (Anexo 4 Fig. 3)



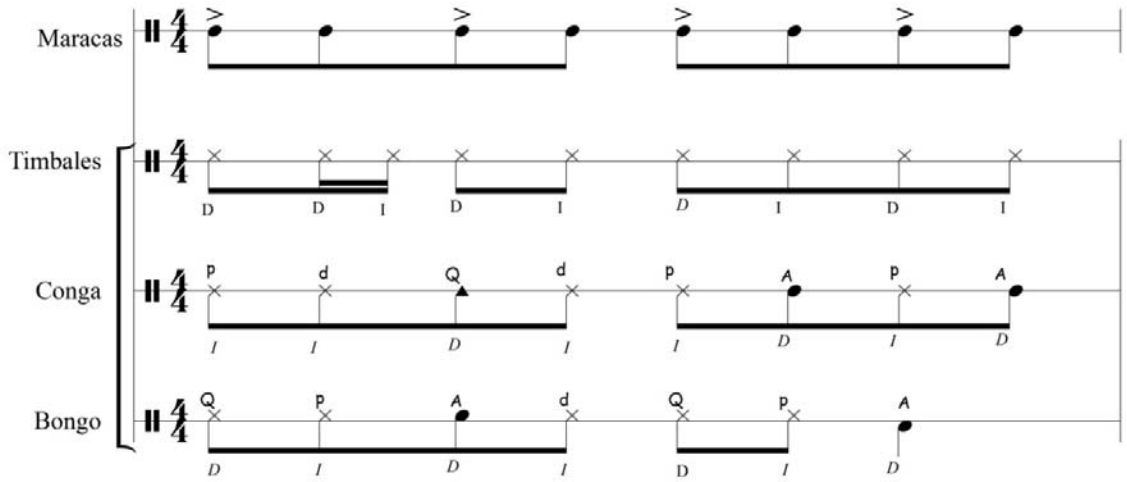
Anexo 4 Fig. 3 El coro de la canción se caracteriza por tener dos partes bien definidas: Mambo y Bolero. En el mambo la marcación constante de la campana del timbal, hace que el ritmo sea constante y regular definiendo la fuerza de la sección durante 4 compases.

CORO / BOLERO (Anexo 4 Fig. 4)



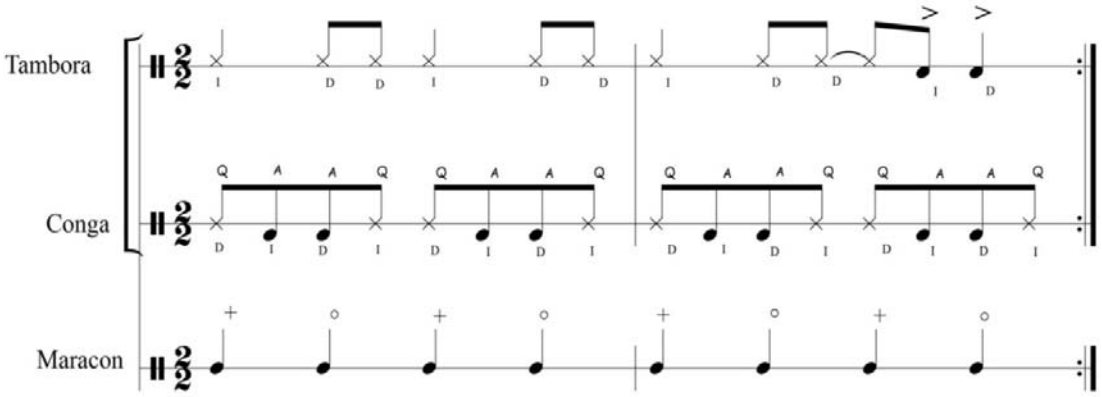
Anexo 4 Fig. 4 Para los siguientes 4 compases el tema regresa a su acompañamiento tradicional de bolero, segmento que marca la segunda parte de esta sección del tema.

FINAL (Anexo 4 Fig. 5)



Anexo 4 Fig. 5 Esta sección del tema guarda muchísima similitud con las secciones de estrofa, pero acá no hay variaciones rítmicas. Está caracterizado por patrones rítmicos estables y sólidos sin improvisaciones.

2. ANÁLISIS DE LAS SECCIONES RÍTMICAS CUMBIA GÜEPA JE! (Anexo 4 Fig.6)



Anexo 4 Fig.6 La sección de acompañamiento para este tema se basa en la estructura básica de la cumbia para formato instrumental tambora, conga y maracón. En la primera parte, que es la sección de instrumentos de viento, se repite 27 compases. La segunda parte, que es la sección vocal se repite 31 compases. Este bloque general se repite una vez más, para luego terminar con una intervención libre de clarinete hasta que finaliza la canción.

ANEXO 5
VIDEO DEL PROCESO EN ESTUDIO