

**DOS OBRAS VOCALES E INSTRUMENTALES QUE ACOPLAN LOS
PRINCIPALES ELEMENTOS DEL R&B CONTEMPORÁNEO Y EL PASAJE
LLANERO**

LEIDY CAROLINA TORRES REYES

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTÁ. COLOMBIA
2019**

**DOS OBRAS VOCALES E INSTRUMENTALES QUE ACOPLAN LOS
PRINCIPALES ELEMENTOS DEL R&B CONTEMPORÁNEO Y EL PASAJE
LLANERO**

Trabajo de grado como requisito para optar al título de Licenciada en Música

**LEIDY CAROLINA TORRES REYES
COD. 2014275035
CC. 1015 438456**

**ASESOR ESPECÍFICO:
GERMAN DARIO PEREZ**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTÁ. COLOMBIA
2019**

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>ANEXO 10 - 2012</small>	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 3 de 4	

1. RAE Información General	
Tipo de documento	Trabajo de Grado
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Bellas Artes
Título del documento	Dos obras vocales e instrumentales que acoplan los principales elementos del R&B Contemporáneo y el Pasaje Llanero
Autor(es)	Torres Reyes, Leidy Carolina
Director	Germán Darío Pérez
Publicación	Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 2019. p. 91
Unidad Patrocinante	Universidad Pedagógica Nacional, UPN.
Palabras Claves	Pasaje llanero, música llanera, R&B contemporáneo, investigación-creación, fusión.
2. Descripción	
<p>El proyecto de grado que se muestra a continuación tiene enfoque investigativo – creativo, en el que se hará una composición vocal e instrumental, donde se fusionarán dos géneros musicales diferentes: el R&B contemporáneo (tomando como referencia a Beyoncé Knowles) y la música llanera (Pasaje llanero de Milena Benites). Para esto se analizarán cada una de las características interpretativas de Knowles y Benites, aplicándolas a la composición final. Con ello se pretende encontrar un equilibrio entre estos dos componentes (sin resaltar uno más que el otro), manteniendo el sonido característico de cada uno y teniendo en cuenta el uso de algunos instrumentos de cada género y varios elementos musicales, tales como: la armonía, la melodía y el ritmo.</p>	

3. Fuentes

- Arañó, J. C. (1993). La nueva educación artística significativa: definiendo la educación artística en un período. *Arte, Individuo y Sociedad*.
- Bernal, C. A. (2017). De las maracas a la batería. Propuesta metodológica para la apropiación de los elementos (Tesis de Maestría). Bogotá: Obtenido de <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/22077>.
- Calderón Sáenz, C. (2015). Aspectos Musicales del Joropo de Venezuela y Colombia. *Música Oral del Sur*, 419-444.
- Harrison, M. (2005). *R&B Keyboard The Complete Guide with CD*. Victoria: Hal Leonard.
- Henderson, E. (10 de junio de 2011). Beyoncé: 4 | Music Review. Obtenido de *Slant Magazine*.: <https://www.slantmagazine.com/music/review/beyonce-4>
- HiphopArea. (2005-2008). Obtenido de <http://www.hiphoparea.com/rap/rhythm-and-blues.html>
- Jameson, F. (1995). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Martínez, H. (2007). En *Enfoques pedagógicos y didácticas contemporáneas* (pág. 144). Fundación Internacional de Pedagogía Conceptual Alberto Merani.
- Merino, J. P. (2013). Definición de. Obtenido de <https://definicion.de/pastiche/>
- Peckham, A. (2005). *Vocal Workouts for the Contemporary Singer*. Estados Unidos: Berklee Press.
- Portaccio, R. R. (2003). *El Folklor musical de la cultura llanera*. Bogotá D. C.: Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca.
- Rojas, J. S. (2009). Los gaiteros de Bogotá. Una perspectiva sobre el trasplante musical de la gaita a la capital. En M. P. Rojas, *Musica y sociedad en Colombia: traslaciones, legitimaciones e identificaciones* (pág. 278). Bogotá D.C.: Editorial Universidad del Rosario.
- SACKS, L. (1993). The Soul of Jerry Wexler. *The New York Times*.
- Santches, I. V. (2011). Posmodernidad Estética de Frederick Jamenson: Pastiche y Esquizofrenia. *Práxis Filosófica*, 53-74.
- Silva, L. S. (2016). A técnica belting usada no teatro musical. *Revista do Laboratório de Dramaturgia*, págs. 197-210.
- Valencia, J. (2018: 1). Transcripción de la entrevista hecha por la autora el día 23 de mayo para efecto de este trabajo. Inédito.

4. Contenidos

La investigación está estructurada en tres partes.

En el primer capítulo se evidencian las fusiones hechas a partir de varios géneros musicales con la música llanera, los objetivos de la investigación y la justificación de esta.

En el segundo capítulo se encuentra los antecedentes, que son trabajos hechos desde enfoque del presente trabajo y el marco teórico, en donde se habla de cada uno de los géneros: definición, melodía, armonía, ritmo y forma. También se habla sobre el concepto de fusión.

En el tercer capítulo se explica qué tipo de investigación se llevó a cabo y la descripción de cómo se hicieron las dos composiciones finales.

5. Metodología

Esta investigación será de tipo cualitativa, pues se pretende hacer una comprensión-descripción de un fenómeno y tener en cuenta algunas cualidades de este para ser evidenciadas explícitamente. Con un paradigma fenomenológico, puesto que se describe una experiencia vivida tal cual aconteció y un enfoque investigativo artístico, donde la práctica artística toma voz y voto dentro de la academia en un nivel superior, donde se toma en cuenta una creación o composición como una investigación. Con esto se pretende comprender y evidenciar cómo se ha llegado al producto final, mediante el análisis de dos obras que están dentro de los géneros a fusionar.

6. Conclusiones

En esta investigación se planteó la pregunta ¿Cómo lograr una fusión entre el R&B Contemporáneo y la música llanera, sin que ninguna de ellas pierda su esencia característica? La respuesta a ello es que se logró utilizando tanto la armonía de obras interpretadas por Beyoncé Knowles, escogidas previamente, como la forma del pasaje llanero. En ese orden de ideas se utilizaron las variaciones que hacen cada uno de los instrumentos, sus bases rítmicas características para unirlas en una clave con aspectos binarios y ternarios, además de los intervalos usados en la melodía principal de cada interprete y algunas palabras de la letra de la composición. En las composiciones hechas se evidencia la riqueza de cada uno de estos elementos aplicados de manera coherente en una fusión de calidad.

Al establecer los elementos musicales presentes en los modelos interpretativos de cada una de las artistas estudiadas (Knowles y Benites), se tuvo una idea clara de cómo hacen uso de ellos y el desarrollo que tienen estos de manera coherente en el transcurso de las obras. Luego, algunos de ellos, como los melismas, fueron utilizados en la melodía y en el uso de las notas estructurales del acorde al comienzo de cada frase, la base ritmo-armónica que ejecuta el cuatro, las maracas y la batería. Incluso, se tomaron algunos de ellos como base principal para componer las nuevas obras, dando como resultado la fusión propuesta para este trabajo de grado.

Cuando se aplicaron los elementos encontrados dentro del R&B y la música llanera, se logró la unión entre dos géneros diferentes, dónde las maracas, el bajo y la batería con su base ritmo-armónica característica acompañan la voz y la bandola (que bordonea la melodía principal), mientras los vientos intervienen en el coro y hacen notas largas, en un juego coordinado que logra dominar por completo la fusión, sin que estos choquen entre sí a pesar de que el compás tenga divisiones binarias y ternarias.

Al describir paso a paso cómo se hicieron las composiciones, se obtuvo una idea clara del proceso llevado a cabo para lograr hacer las nuevas composiciones. Haciendo que el presente trabajo sirva como guía procedimental para futuros trabajos que tengan el énfasis puesto en la investigación-creación. Así mismo, mientras se desarrollaba el presente trabajo, el investigador obtuvo conocimientos sobre este modelo de investigación con fines compositivos y comprendió que es de vital importancia el uso de estos trabajos para que la práctica artística tome un valor dentro de las investigaciones que se desarrollan en el mundo.

Elaborado por:	Leidy Carolina Torres Reyes		
Revisado por:	Germán Darío Pérez <i>GERMÁN DARIO PÉREZ S.</i>		
Fecha de elaboración del Resumen:	12	07	2019

Resumen

En este trabajo se documenta el proceso de composición de dos obras vocales e instrumentales, que acoplan dos géneros musicales: el R&B contemporáneo (tomando como referencia a Beyoncé Knowles) y el pasaje llanero (tomando como referencia a Milena Benites). Para esto se analizó cada uno de los elementos interpretativos de Knowles y Benites, aplicándolos al producto final. Se encontró un equilibrio entre los dos géneros sin que uno predominara sobre el otro, manteniendo sus sonidos característicos y teniendo en cuenta el uso de algunos de sus instrumentos: bandola, maracas, cuatro, bajo, saxofones, trompeta, batería y voces. También sus elementos estructurales como: la armonía, la melodía y el ritmo. Se evidencia el uso de una base rítmica específica que le dio una sonoridad particular, donde se reconoce fácilmente sus raíces.

Además, este proyecto sirve como un punto de referencia para futuros trabajos cuyo producto final sea una o varias composiciones del mismo tipo, pues se describió paso a paso el proceso de elaboración llevado a cabo hasta llegar al resultado final.

Abstract

This work documents the process of composing two vocal and instrumental works, which couple two musical genres: contemporary R&B (taking as reference to Beyoncé Knowles) and the plain passage (taking as reference to Milena Benites). For this purpose, each of the interpretive elements of Knowles and Benites was analyzed, applying them to the final product. A balance was found between the two genres without one predominating over the other, maintaining their characteristic sounds and considering the use of some of their instruments: *bandola*, *maracas*, *cuatro llanero*, bass, saxophones, trumpet, drums and vocals. Also, its structural elements such as: harmony, melody and rhythm. It is evident the use of a specific rhythmic basis that gave it a loudness, where its roots are easily recognized.

In addition, this project serves as a reference point for future jobs whose final product is one or more compositions of the same type, as the process of elaboration carried out was described step by step.

Contenido

Resumen	7
Abstract.....	8
Lista de ilustraciones	12
Lista de tablas	13
Introducción.....	14
1. Problema de investigación	15
1.1. Pregunta de investigación.....	17
1.2. Objetivos.....	18
1.2.1. Objetivo general.....	18
1.2.2. Objetivos específicos	18
1.3. Justificación.....	19
2. Marco teórico	21
2.1. Antecedentes.....	21
2.2. Referentes conceptuales	23
2.2.1. <i>R&B Contemporáneo</i>	23
2.2.1.1. <i>Melodía</i>	25
2.2.1.2. <i>Armonía</i>	26
2.2.1.3. <i>Ritmo</i>	27
2.2.1.4. <i>Belting</i>	27
2.2.2. <i>Pasaje Llanero</i>	28
2.2.2.1. <i>Forma</i>	30
2.2.2.2. <i>Armonía</i>	30
2.2.2.3. <i>Melódico</i>	30
2.2.2.4. <i>Ritmo</i>	31
2.2.2.5. <i>Cuatro</i>	31
2.2.2.6. <i>Maracas</i>	32

2.2.2.6.1.	<i>Escobilleo</i>	32
2.2.2.6.2.	<i>Floreo</i>	33
2.2.2.6.3.	<i>Repique</i>	33
2.2.2.7.	<i>Bajo</i>	33
2.2.2.8.	<i>Base rítmica por corrío o corrido en la batería:</i>	33
2.2.2.9.	<i>Bandola</i>	34
2.2.3.	<i>Fusión</i>	34
3.	Diseño metodológico.....	36
3.1.	Fusión de R&B contemporáneo y Pasaje Llanero.....	37
3.1.1.	<i>Decisiones Estéticas</i>	37
3.1.2.	<i>Referencias musicales: selección de repertorio</i>	37
3.1.2.1.	<i>I Care</i>	38
3.1.2.2.	<i>End of time</i>	38
3.1.2.3.	<i>Muchacho criollo</i>	38
3.1.2.4.	<i>Mientras exista en el mundo</i>	38
3.2.	Base rítmica característica en los instrumentos.....	38
3.2.1.	<i>Batería</i>	38
3.2.2.	<i>Cuatro y maracas</i>	39
3.2.3.	<i>Línea de bajo</i>	40
3.3.	Melodía.....	41
3.4.	Armonía.....	41
3.4.1.	<i>Libre</i>	41
3.4.2.	<i>Coincidir</i>	41
3.5.	Forma.....	42
	Conclusiones.....	43
	Referencias	46
	ANEXOS.....	49

Anexo 1 Entrevista al productor musical Juancho Valencia	49
a. Transcripción de la entrevista a Juancho Valencia	49
b. Consentimiento informado de la entrevista a Juancho Valencia.....	52
Anexo 2 Partituras de composiciones finales	54

Lista de ilustraciones

Ilustración 1. Escala de Do mayor pentatónica. (Harrison, 2005, p. 8).....	25
Ilustración 2. Escala de La menor pentatónica (Harrison, 2005, p. 8).	25
Ilustración 3. Escala blues de La menor (Harrison, 2005, p. 8).	26
Ilustración 4. Transcripción de escala mayor pentatónica presente en Love on top.	26
Ilustración 5. Triadas de la escala mixolidia (Harrison, 2005, p. 18).....	27
Ilustración 6. División del pulso en 12/8 (Harrison, 2005, p. 29).	27
Ilustración 7. Transcripción cuatro llanero.....	31
Ilustración 8. Modo de articulación en las maracas régimen acentual tético en textura biplanar (Salamanca, 2017, p. 85).	32
Ilustración 9. Ejemplo del efecto escobilleo en las maracas, ejecutado en la mano izquierda (Salamanca, 2017, p.86).	32
Ilustración 10. Ejemplo del floreo en las maracas, ejecutado en la mano izquierda (Salamanca, 2017, p. 87).	33
Ilustración 11. Ejemplo de repique en las maracas, ejecutado entre mano derecha e izquierda (Salamanca, 2017, p. 87).	33
Ilustración 12. Esquema rítmico del bajo en régimen de acentuación tético, conocido también con el término por corrido (Salamanca, 2017, p. 83).	33
Ilustración 13. Base música llanera en la batería (Salamanca, 2017, p. 117).....	34
Ilustración 14. Toque R&B en la batería (180 Drums, 2015).	39
Ilustración 15. Base música llanera en la batería (Salamanca, 2017, p. 117).....	39
<i>Ilustración 16. Resultado final de la unión entre los toques de los géneros en la Batería</i>	39
Ilustración 17. Transcripción toque R&B.	40
Ilustración 18. Transcripción cuatro llanero.....	40
Ilustración 19. Toque del cuatro y maracas, resultado de la unión de los dos géneros...	40
Ilustración 20. Esquema rítmico del bajo en régimen de acentuación tético, conocido también con el término por corrido (Salamanca, 2017, p. 83).	41
Ilustración 21. Resultado de la unión de los géneros en Bajo Eléctrico.....	41

Lista de tablas

Tabla 1 Base rítmica característica en la batería	39
Tabla 2 Base rítmica característica cuatro y maracas.....	40
Tabla 3 Base rítmica característica bajo eléctrico	41

Introducción

Este trabajo parte de un enfoque investigativo–creativo, en el que se harán dos composiciones vocales e instrumentales, que acoplarán dos géneros musicales: el R&B contemporáneo (tomando como referencia a Beyoncé Knowles) y el pasaje llanero (tomando como referencia a Milena Benites). Para esto se analizarán cada uno de los elementos interpretativos de Knowles y Benites, aplicándolos, finalmente, a las composiciones. Con ello se pretende encontrar un equilibrio entre los dos géneros sin que uno predomine sobre el otro, manteniendo sus sonidos característicos y teniendo en cuenta el uso de algunos de sus instrumentos, así como la armonía, la melodía y el ritmo. Este último elemento contribuye a que la composición tenga una base rítmica específica que le dará una sonoridad particular, ayudando al espectador a reconocerla fácilmente.

Además, se pretende que este proyecto sea un punto de referencia para futuros trabajos cuyo producto final sea una o varias composiciones del mismo tipo, pues se describirá paso a paso el proceso de elaboración llevado a cabo hasta llegar al resultado final. Para conseguirlo, es necesario escoger algunos elementos del estilo interpretativo de las cantautoras tomadas como referencia y, a través de ello, comprobar si es posible o no llevar a cabo una fusión entre el R&B Contemporáneo y el pasaje llanero.

1. Problema de investigación

A partir de una búsqueda documental que tuvo por objeto fundamentar la presente investigación, se ha encontrado un número reducido de análisis del Pasaje Llanero, especialmente en el estilo de Milena Benites. Hay muchos trabajos basados en la manera de ejecutar ciertos ritmos en el arpa, cuatro llanero y maracas desde los aspectos generales de la música llanera, pero es difícil encontrar trabajos que se enfoquen solamente en la interpretación instrumental escogida por esta artista¹.

Adicionalmente, se ha identificado que las fusiones de música llanera hechas anteriormente, utilizan géneros como el rock, el bossa nova, el jazz, el punk. Entre ellas se destacan: Chimó Psicodélico (banda de rock y punk), Onda Nueva (género musical creado por Aldemaro Romero en fusión con Bossa Nova), Cimarrón (Agrupación de jazz), entre otras. No obstante, no se ha encontrado fusiones entre la música llanera y el R&B contemporáneo.

Ante la falta de fusiones entre los mencionados géneros musicales, se evidencia la necesidad de tener un referente teórico que aporte al desarrollo de los proyectos de enfoque investigación-creación, para obtener información sobre otras posibilidades de cómo lograr composiciones basadas en fusiones.

Por otro lado, teniendo en cuenta el seguimiento hecho a las principales estaciones radiales que se escuchan en Colombia, entre ellas Tropicana, Olímpica Estéreo, los 40 principales y La Mega², además de la plataforma virtual Spotify, se halló que los géneros musicales más escuchados por los colombianos son música popular, vallenato, champeta, salsa y R&B. La ausencia de las músicas tradicionales (exceptuando el vallenato) en las listas de canciones más escuchadas es notoria y la música llanera no es ajena a esta dinámica.

Además, los medios televisivos tienen un papel vital a la hora de dar a conocer la vida cultural del país. Los canales privados de televisión como RCN y Caracol, que desarrollan sus contenidos de acuerdo a los intereses económicos y políticos imperantes, fomentan la ignorancia de los colombianos en cuanto al conocimiento de sus raíces culturales se refiere (Serrano, 2015). Las revistas y periódicos como Semana y El Tiempo dentro de

¹ Por ejemplo (*De las maracas a la batería. Propuesta metodológica para la apropiación de los elementos* de Carlos Salamanca y *Aspectos Musicales del Joropo de Venezuela y Colombia* de Claudia Calderón).

² Véase en (Centro Nacional de Consultoría, s.f.)

sus secciones hacen que se confunda nuestra cultura con moda o farándula, dejando a un lado la gran riqueza de expresiones culturales presentes en Colombia (Marín, 2014).

La escasez teórica en los estudios del pasaje llanero reclama un análisis de sus principales elementos. Esto, sumado a la problemática de falta de difusión de la música llanera en general, deja entrever que este género musical podría tener una mayor divulgación y que las fusiones con géneros de mayor popularidad pueden llegar a ser un instrumento valioso para tal intención. En este sentido el R&B contemporáneo, dada su gran popularidad, puede ser un género propicio para ser fusionado con el pasaje llanero. Y, como en el caso del pasaje llanero, sería propicio tomar como punto de referencia a alguno de los mayores exponentes de dicho género.

En consecuencia, este trabajo se pregunta por ¿Cómo lograr una fusión entre el R&B Contemporáneo y el Pasaje Llanero, sin que ninguna de ellas pierda su esencia?

1.1. Pregunta de investigación

¿Cómo lograr una fusión entre el R&B Contemporáneo y el pasaje llanero, sin que ninguno de ellos pierda su esencia?

1.2. Objetivos

1.2.1. Objetivo general

- Componer dos obras vocales e instrumentales que integren elementos armónicos, melódicos y rítmicos, presentes en el R&B contemporáneo y el pasaje llanero.

1.2.2. Objetivos específicos

- Establecer los principales elementos musicales del R&B contemporáneo y el pasaje llanero partiendo de las propuestas de Beyoncé Knowles y Milena Benites, dos de las mayores exponentes de cada uno de estos géneros.
- Aplicar los elementos encontrados en el R&B contemporáneo y el pasaje llanero en una fusión de ambos géneros.
- Proponer una base rítmica característica para una composición vocal e instrumental que integre elementos musicales presentes en el R&B contemporáneo y la música llanera.
- Describir paso a paso el proceso que se llevó a cabo para crear la fusión.

1.3. Justificación

La música llanera es uno de los principales géneros musicales tradicionales de Colombia, cuyo origen, *los cantos de labor*, hacen parte del patrimonio inmaterial de la humanidad. Si bien este género goza de gran popularidad en algunas regiones de los Llanos Orientales colombianos, su difusión en el resto del territorio nacional es mínima. Según Fernández, los géneros que más venden discos y se escuchan a nivel mundial son: el R&B³, el jazz, el reggaetón, el indie y la electrónica (2019). La música tradicional colombiana, al igual que otras, carecen de tal popularidad. Es por esto que mediante la composición de una obra vocal e instrumental que integre elementos armónicos, melódicos y rítmicos, etc., presentes en el R&B contemporáneo y el pasaje llanero podría dársele una mayor difusión a la música llanera.

Para este ejercicio investigativo se ha optado por el Pasaje Llanero en la medida en que la temática de sus letras y su tasa de bits por minuto (BPM) se acopla mejor con la de los géneros más populares en la actualidad; específicamente con el R&B contemporáneo. A su vez, se ha optado por el R&B contemporáneo en la medida en que este goza de la mayor aceptación en el público juvenil colombiano e internacional, siendo Rihanna, Ariana Grande, Katy Perry y Beyoncé las mayores artistas escuchadas dentro de la plataforma Spotify en Colombia y a nivel mundial (El espectador, 2015). Por ello, se considera que al fusionar el Pasaje Llanero con este género, se abre la posibilidad de que los jóvenes puedan familiarizarlo con los sonidos que les resultan más conocidos. Lo anterior se apoya en los postulados del enfoque pedagógico del aprendizaje significativo. Según Martínez (2007)

el aprendizaje significativo es un enfoque psicoepistemológico, cuyo sustrato teórico es la psicología educativa, desde la cual David P. Ausubel, Joseph Novak y Helen Hanesian presentan una propuesta que busca impactar, desestabilizar, mediante la instrucción, la estructura cognoscitiva previa de los sujetos, construida en la cotidianidad, con el objetivo de modificarla, ampliarla y sistematizarla, asegurando la perdurabilidad del aprendizaje, en cuanto resulte *significativo* para quienes lo reciban, dentro de un contexto cultural que le otorga validez (p. 144).

³ Fernández habla indistintamente de pop y R&B.

Como algunas de las artistas del R&B contemporáneo están entre las más escuchadas por los jóvenes⁴, fusionar el Pasaje Llanero con este género permitirá que sus sonidos resulten significativos para ellos, integrando a su contexto cultural elementos de la identidad llanera que habitualmente no escuchan: “el aprendizaje o construcción de nuevos conocimientos comienza con la observación de acontecimientos u objetos o ideas a partir de los conceptos previos que poseemos” (Arañó, 1993, p. 17). Para ello, la integración de algunos instrumentos del R&B contemporáneo, tales como el saxofón, la trompeta y la batería, serán de suma importancia para lograrlo.

Con el análisis musical de los dos géneros mencionados, se aportará un referente teórico-musical a los futuros proyectos enfocados en la metodología de investigación creación en el ámbito musical. Dado que hasta la fecha se han encontrado pocas investigaciones sobre el Pasaje Llanero y ninguna sobre el estilo interpretativo de Benites; muy similar a lo que sucede en el caso de Knowles.

⁴ Se entiende que los jóvenes que habitan los Llanos Orientales colombianos están más expuestos al consumo de la música llanera; no obstante, esta no es la constante en la juventud del país.

2. Marco teórico

A continuación, se recogen los principales referentes teóricos empleados en la investigación, así como la revisión documental de otros trabajos investigativos que hacen las veces de antecedentes para este trabajo.

2.1. Antecedentes

Para realizar este trabajo, se consultaron varias investigaciones realizadas a partir de fusiones musicales entre varios géneros, con el objetivo de analizarlas desde varios puntos de vista: tema, metodología y qué aportes genera al campo investigativo.

Entre ellos está el trabajo realizado por Diego Blanco (2017) *Colombia Nueva. Suite basada en elementos compositivos e interpretativos de Astor Piazzolla y el Trío Nueva Colombia*, en el cual se registra el proceso creativo de una suite⁵ de tres movimientos. Allí se fusionan elementos de la música andina colombiana, tomando como referencia al trío Nueva Colombia y rasgos del tango de Astor Piazzolla, aplicándolo al formato típico colombiano: tiple, contrabajo y piano. Blanco empieza haciendo un análisis profundo de *Las cuatro estaciones Porteñas* de Piazzolla y la interpretación del trío Nueva Colombia tomando elementos importantes de ambos, para aplicarlas a la composición final. Este escrito aporta una idea clara de cómo hacer una fusión entre elementos característicos de dos estilos compositivos diferentes, de manera clara y organizada.

Otro trabajo consultado fue el de Nicolás Sotelo (2015) *“Romerías” Suite para orquesta típica colombiana basada en el tratamiento melódico del compositor Álvaro Romero Sánchez*. Esta investigación tiene como fin reconocer los aportes musicales hechos por el compositor Álvaro Romero a la música instrumental colombiana. Sotelo muestra el proceso de composición de una suite, en la que registra cada uno de los instrumentos utilizados dentro del formato tradicional de la música colombiana y analiza los elementos rítmicos y melódicos del autor aplicándolos a la composición final. Al aplicar algunos elementos característicos del estilo de Romero dentro de su composición final, aporta una considerable guía teórica para realizar el presente trabajo investigativo.

A su vez, el trabajo *Apropiación de un lenguaje improvisatorio-compositivo basado en el análisis de elementos musicales de pasillo y bambuco, articulados con lenguajes del jazz* de Joan Escobar (2017), muestra cómo proponer una composición donde se vea

⁵ Se entiende por suite a una forma musical compuesta por varios movimientos instrumentales breves.

reflejada la improvisación en el jazz. El proceso que Escobar llevó a cabo dentro de su trabajo fue: primero, hallar elementos característicos de cada uno de los géneros escogidos (Pasillo, Bambuco y Jazz), desde su melodía, armonía, ritmo y forma; segundo, analizar y transcribir algunas obras escogidas previamente; tercero, aplicarlas en una nueva composición basada en todos los elementos encontrados dentro de las obras guía, usando ciclos armónicos de standards⁶ de Jazz. Por medio de este trabajo se puede observar el proceso de una composición rigurosa que tiene en cuenta cada elemento de los géneros escogidos, aplicados a la composición final, dando una clara idea de cómo se podría emplear lo hallado en el producto final.

En el trabajo *ópera rock con elementos de música colombiana “Ursúa, el sádico”* de Andrés Moreno (2015), se lleva a cabo la composición de una ópera rock con algunas características de la música colombiana. Para esto, Moreno hace un análisis formal, armónico, rítmico y melódico de algunas obras, entre ellas *Ursúa* de William Ospina, creando los personajes y agregando los elementos encontrados en el análisis de esta a la composición final. De este trabajo se extrae información de cómo se pueden utilizar algunos elementos característicos de un género musical tradicional, para aplicarlos coherentemente dentro de las composiciones emergentes del actual proyecto investigativo.

Sumado a lo anterior, *Recital de ocho piezas musicales que demuestran el uso de recursos, elementos estilísticos y técnicas rítmicas y melódicas del R&B* de Daniela Buenaño (2016), muestra de forma clara cada uno de los elementos utilizados dentro del género del R&B aplicados a la composición de obras que contienen diferentes estilos compositivos de intérpretes como Alicia Keys, Beyoncé, Jill Scott y Prince. Este trabajo se escogió como un precursor de información sobre el estilo compositivo del R&B contemporáneo, brindando herramientas útiles para ser utilizadas como referentes teóricos en la investigación en curso.

En el trabajo *Suite Calvense* de Crysthian Alonso (2015), se tiene en cuenta el análisis de cuatro obras escogidas del compositor Luis A. Calvo: *Adiós a Bogotá*, *Noel*, *Yerbecita de mi huerto* y *Diana triste*, en composiciones para piano en los ritmos de: danza, pasillo, bambuco y vals. De estas obras se tuvo en cuenta su armonía, forma, dinámicas y rango

⁶ Un standard de jazz es un tema musical que ha adquirido cierta notoriedad en el género del jazz, que es conocido por gran número de músicos y ha sido objeto de numerosas versiones.

instrumental. Además, el autor analiza las similitudes entre estas obras para, finalmente, aplicar algunos elementos en sus composiciones finales. Este trabajo sirve como una guía de cómo hacer una composición de acuerdo con las obras señaladas, teniendo en cuenta ciertos ritmos característicos propuestos por el compositor para aplicarlos a la composición final.

2.2. Referentes conceptuales

2.2.1. *R&B Contemporáneo*

En la década de 1930, se presentaba una discriminación constante en contra de las personas negras por parte de las instituciones estatales norteamericanas y un amplio número de la población estadounidense, pues eran vistos como individuos de segunda clase y se temía profundamente que los blancos se mezclaran social, cultural y étnicamente con ellos. En este contexto, el género del R&B surge como una voz de protesta y liberación de los negros del sur de los Estados Unidos. Ray Charles (1930-2004), exitoso pianista y precursor del R&B y el Soul, nacido en el Estado de Georgia, nació y creció en este contexto. Charles, a sus siete años quedó ciego y como todo niño negro en condición de precariedad económica, ingresó en la escuela para ciegos y sordos de San Agustín Florida, en donde aprendió a leer partituras en sistema Braille, tocando con una mano mientras leía la partitura con la otra. En 1945, Charles decide tomar las riendas de su vida artística, dejando a un lado la escuela en donde había estudiado toda su vida. Gracias a esto, conoció y trabajó con artistas reconocidos dentro del medio musical negro como Ruth Brown⁷ (BBC, 2005).

Gracias al éxito que el emergente género negro conocido como *race music* tuvo en los años 40, se decidió cambiar su nombre por uno que fuese políticamente correcto y de mayor impacto comercial. En 1947, el género es nombrado R&B por el escritor del *New York Times*, Jerry Wexler, quién después de hacer un viaje por las calles de Washington Heights en Manhattan hasta la suite ejecutiva de Atlantic Records⁸ en el centro de la ciudad de Nueva York dio este nombre a las “músicas negras” (Sacks, 1993). De esta manera nace el Rhythm and Blues (R&B). En Atlantic Records, compañía musical de gran prestigio, vieron el potencial que tenía esta música y contrataron a personajes como

⁷ una mujer capaz de llevar el ritmo del jazz en su interior y juntarlo con el Blues para difuminar completamente la línea divisoria entre estos dos géneros, por esto lo llamaban la señorita Ritmo. (BBC, 2005).

⁸ Casa disquera de renombre internacional.

Brown y Charles, entre otros. Estos artistas ya venían tocando su propia música, dirigida a público negro en tarimas no oficiales por todo el país (BBC, 2005).

Las letras que se manejaban dentro del R&B en aquella época, no evocaban el sexo de forma explícita (cuestión muy común en el R&B contemporáneo) pues se pretendía que fuera un ritmo “elegante” y “decente” apto para todo público. Sin embargo, no se puede decir que no fuera una música sensual, pues no prescindía del uso de expresiones sugestivas. Un buen ejemplo de ello son las letras interpretadas por el gran cantante Big Joe Turner (BBC, 2005).

La mayor parte de los artistas negros pagaron un precio por hacer sus conciertos, pues las autoridades los reprimían para que dejaran de tocar, llegando, incluso, a que muchos de ellos estuvieran en la cárcel. En el momento en que las personas blancas empezaron a fascinarse por su música y asistir a sus eventos las autoridades exigían que estos debían estar separados de los negros por un cordón, cordón que los mismos blancos rompían para unirse a la diversión (BBC, 2005).

El uso de las voces *Doo-Wop*⁹, fue incorporado dentro del R&B con armonías entre las voces y la inclusión del género Gospel por reconocidos artistas del medio musical de la época, dándole un estilo único a este género, “*several 1950s R&B performers began adding gospel and church music influences, such as Ray Charles, Jackie Wilson, and Clyde McPhatter.*” (Harrison, 2005, p. 4)¹⁰.

En los años sesenta dentro del R&B se dio paso a uno de los géneros más famosos, el *Motown Soul*, el cual se caracterizó por sus melodías, voces fuertes y bajo rítmico. Grandes artistas como Marvin Gaye, Smokey Robinson, The Supremes y Stevie Wonder hicieron que esta música se convirtiera en un ícono para todas las personas de esta época. (Harrison, 2005, p. 4).

En los setentas se incluyeron algunos géneros emergentes como el Soul y Funk a este estilo de música, lo cual causó una profunda modificación de sus sonidos característicos.

⁹ El *doo-wop* es un estilo vocal de música nacido de la unión de los géneros rhythm and blues y góspel. Se desarrolló en comunidades afroamericanas de los Estados Unidos durante los años 40 y alcanzó su mayor popularidad entre los 50 y los 60.

¹⁰ varios intérpretes de R&B de la década de 1950 como Ray Charles, Jackie Wilson y Clyde McPhatter comenzaron a agregar influencias de góspel y música de iglesia.

A finales de los ochentas el Funk decae y el R&B vuelve a surgir como un sonido fundamental para la música norteamericana. A la denominación de R&B se le agrega la palabra contemporáneo y, en lo musical, se incluyen sonidos sintetizados y cajas de ritmo, destacando artistas como Michael Jackson, Tina Turner y la banda Earth Wind and Fire, entre otros (Guerrero, 2019).

Hacia los años noventa la artista Mariah Carey cambió el curso comercial del R&B al presentarse como primera artista femenina en el listado *Billboard Hot 100* con su canción *Fantasy*, convirtiéndose en la mayor representante de este estilo musical. En el siglo XXI con la influencia del dance y el hip hop se dieron a conocer muchos artistas con grandes influencias del R&B como Beyoncé Knowles, Rihanna, Justin Timberlake, Usher, entre otros. (Guerrero, 2019)

2.2.1.1. Melodía

El R&B contemporáneo hace uso de la escala pentatónica dentro de las tonalidades, modo mayor (ilustración 1) y menor o *escala blues* (ilustración 2), escogidos por cada compositor. Cada una de estas escalas, tiene como característica principal el manejo de cinco notas con una estructura específica.

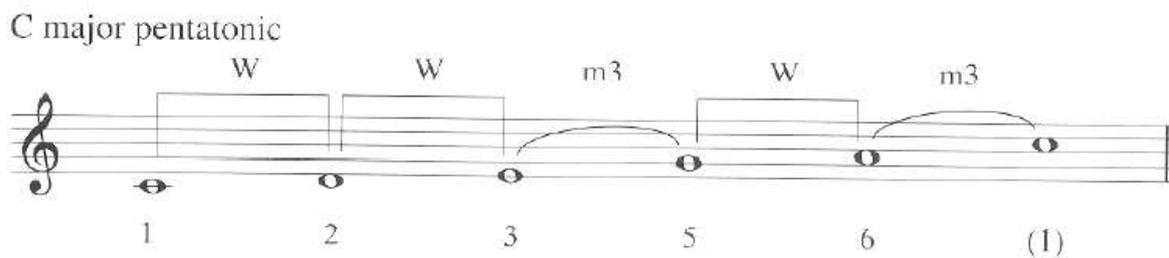


Ilustración 1. Escala de Do mayor pentatónica. (Harrison, 2005, p. 8).

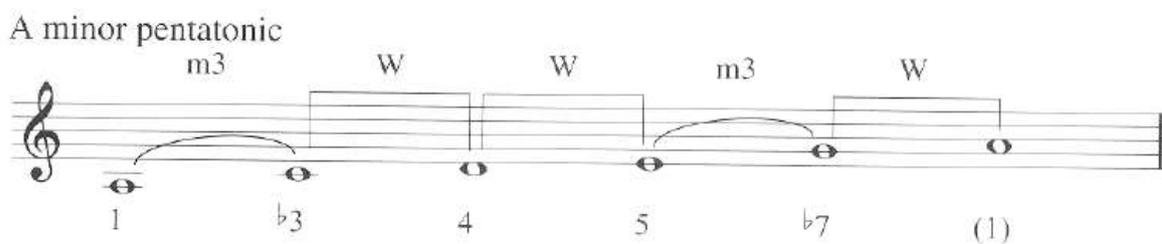


Ilustración 2. Escala de La menor pentatónica (Harrison, 2005, p. 8).

Pero a la escala de blues también se le puede agregar una nota que es el 4#/5b de la escala menor pentatónica (ilustración 3).

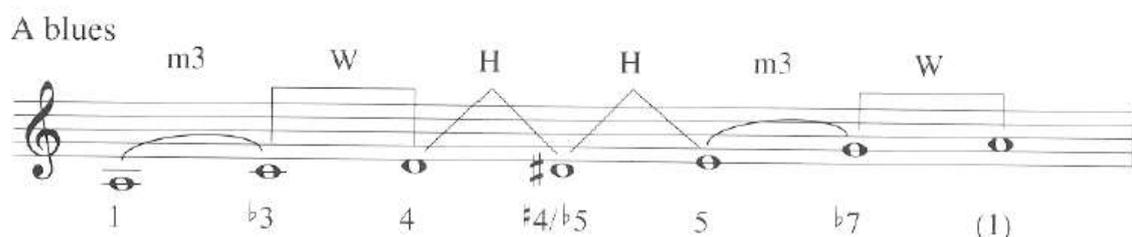


Ilustración 3. Escala blues de La menor (Harrison, 2005, p. 8).

En la siguiente imagen, se puede evidenciar el uso de la escala pentatónica de C mayor desde G hasta E, en la canción *Love on top* de Beyoncé.



Ilustración 4. Transcripción de escala mayor pentatónica presente en *Love on top*.

2.2.1.2. Armonía

Los acordes compuestos por cuatro notas que más se usan dentro del R&B son: Maj7, m7, dominante 7, m7 (b5), dominante 7 (b5), dominante 7 sus4, dominante 7 (#5). Con respecto a los acordes de novena, se utilizan: Mayor 9, Mayor 6/9, m9, dominante 7 con 9, dominante 7 con 9 y sus4, dominante 7 con #9 y dominante 7 con #9 (#5). Estos se emplean dentro de la canción como acompañamiento en alternancia con los triádicos, con sus inversiones y apoyando la melodía que ejecuta la voz directamente.

En algunos casos se utilizan los *upper structure voicing*, técnica usada en acordes triádicos o con agregaciones, usando como nota pedal su tónica o quinta, con alternancia de estos: “*Alternating triad’ involves the use of two different the upper structure triads over the same bass note for the duration of a particular chord. This is a common pop-rock keyboard technique which is also applicable in various R&B situations*” (Harrison, 2005, p. 16)¹¹.

¹¹ “La tríada alterna” implica el uso de dos tríadas diferentes de la estructura superior sobre la misma nota de bajo durante el transcurso de un acorde en particular. Esta es una técnica común de teclado pop-rock que también es aplicable en varias situaciones de R&B.



Ilustración 5. Triadas de la escala mixolidia (Harrison, 2005, p. 18).

La anterior figura muestra las triadas pertenecientes a la escala mixolidia, comúnmente usadas dentro del R&B, desde el acorde G7.

2.2.1.3. Ritmo

Como algunos R&B tienen influencias directas del Doo-Wop, se utilizan la métrica de 12/8. Como una muestra de esto “*I would suggest notating in 4/4 time unless there are a lot of eighth-note triplet signs needed (as in some doo-wop-influenced R&B styles for instance), making it less cumbersome to notate in 12/8 time*” (Harrison, 2005, p. 29)¹².

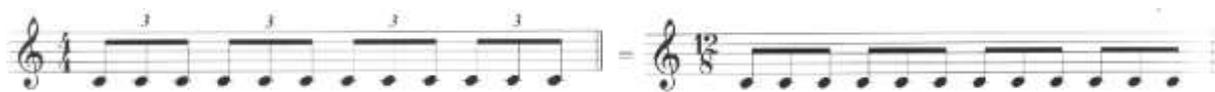


Ilustración 6. División del pulso en 12/8 (Harrison, 2005, p. 29).

2.2.1.4. Belting

En el artículo *Belt Technique: Research, Acoustics, and Possible World Music Applications*, Brad Wells, (como se cita en Simões, 2016) dice que la técnica del *Belting* aparece en 1930 con algunas cantantes famosas de la época: Ethel Merman, Celeste Holm y Judy Garland, que manejaban anteriormente otra técnica llamada *Legit*, donde se utiliza canto lírico de menor proyección, siendo más adecuado para el uso del micrófono.

Para definir esta técnica varios expertos han tenido diferentes puntos de vista:

O termo *belting* vem do verbo “*to belt out*”, que significa cantar de maneira forçada e gritada. Há ainda muita polêmica sobre o termo. O vocólogo Ingo Titze diz “estilo de

¹² Sugiero anotar en 4/4 a menos que haya una gran cantidad de signos de tresillos de corcheas necesarios (como en algunos estilos de R&B influenciados por doo-wop, por ejemplo), por lo que es menos engorroso notar en 12/8.

produção”, não técnica. LoVetri (2003: 211) afirma que é “apenas um rótulo dado a certo aspecto da função do registro de peito” (Simões, 2016, p. 199)¹³.

Pero actualmente se considera como una técnica donde el o la cantante utilizan su voz mixta, definida como un manejo de la voz de pecho y de cabeza con un poco más de apoyo de la primera, para cantar notas altas. Con la ayuda de una gran cantidad de aire que sea constante y una ejecución de las notas, con un volumen alto (Peckham, 2005, p 37).

Dentro de la música popular, se usan algunos efectos vocales muy particulares en algunos inicios de frase.

Some voice qualities (...) can be appreciated for their uniqueness in popular music, Voice sounds such as *twang* (a bright, nasal tone that can facilitate belting), *growls* (a throaty rumble sometimes used at the beginnings of phrases), and *glottal fry* (a rapid series of low-pitched pulses, creating a creaky quality) are used to create sounds that are more speechlike (Peckham, 2005, p. 36)¹⁴.

Su uso contribuye a que cada cantante desarrolle un estilo propio, no solo como su sonoridad propia, sino como apoyo para la interpretación que se le quiere dar a cada una de sus composiciones en la escena.

2.2.2. *Pasaje Llanero*

La música llanera posee un canto característico proveniente de las prácticas del llanero: sus labores de ordeño y las situaciones basadas en sus propias vivencias. Esta música se despliega en la región limítrofe entre Colombia (departamentos de Arauca, Casanare, Vichada y Meta) y Venezuela (estados Apure, Barinas, Portuguesa, Cojedes y Guárico) (Portaccio, 2003).

Cuando el ganado vacuno fue traído a Suramérica por la ciudad de Santa Marta, en tiempos de La Colonia, se produjo un inmenso cambio dentro de la economía y la cultura de lo que hoy es Colombia, la práctica ganadera encontró los medios propicios para

¹³ El término *belting* viene del verbo "to belt out", que significa cantar de manera forzada y gritada. Hay todavía mucha polémica sobre el término. El vocólogo Ingo Titze dice "estilo de producción", no técnica. LoVetri (2003: 211) afirma que es "sólo un rótulo dada a cierto aspecto de la función del registro de pecho.

¹⁴ Algunas cualidades de voz (...) se pueden apreciar por su singularidad en la música popular, sonidos de voz como *twang* (un tono brillante, nasal que puede facilitar el *belting*), *growls* (un estruendo de garganta a veces utilizado al principio de las frases), y *glottal fry* (una serie rápida de pulsos agudos, creando una calidad crujiente) se utilizan para crear sonidos que son más como un discurso.

poderse desarrollar de tal manera que pudo progresar sin ningún apoyo explícito del Estado. La música y el canto fueron un punto de entrada cultural a las tribus indígenas llaneras, pues se instauraron escuelas de música en las cuales los indígenas, con sus propios instrumentos musicales, acompañaron los himnos evangélicos. No obstante, los aborígenes aprovechaban la ausencia de los sacerdotes para adaptar las melodías a sus mitos, refranes, dichos e historias de vida en el llano (Ministerio de cultura, s.f, pp. 24-27).

Dicho lo anterior, la música llanera tiene influencias de músicas indígenas que hicieron aportes significantes, dándole un carácter temático vehemente que habla sobre la libertad, el vínculo con la tierra y sus raíces. Esto como un modo de resistencia hacia todo lo que pretende destruir su identidad (Portaccio, 2003, p. 20).

Por su parte, el conquistador europeo trajo los cantos gregorianos y, con ellos, el arpa, que además era un instrumento infaltable en sus fiestas de salón. A esto se suma la llegada de la guitarra, antecesora de lo que hoy en día es el cuatro llanero. No solo trajeron instrumentos, sino también sus propias músicas como el vals que son base del pasaje llanero y que se cantan principalmente alrededor de temáticas como el amor, el romanticismo, etc. (Portaccio, 2003, p. 42).

Sumado a esto, la música llanera también posee influencias de la cultura africana. Al llegar a América, los esclavos africanos fueron obligados a dejar a un lado sus propias costumbres y creencias, pero ellos, al insistir en conservarlas, generaron cambios en algunos lugares de nuestro país. Al llano, por su condición geográfica lejana a las costas atlántica y pacífica, no llegaron muchos africanos por esto no fue tan notoria la influencia (como en el caso de los europeos), pero un sin número de instrumentos percutidos que aún se tocan en ciertas regiones de Venezuela son originarios de los pueblos afro (Portaccio, 2003, p. 48).

En el caso específico de este trabajo se hará énfasis en el Pasaje Llanero. Según Portaccio (2003), este nombre se empezó a utilizar en los años cincuenta en Venezuela para nombrar un estilo de música llanera de carácter más lento al habitual (pero no tanto como la tonada llanera¹⁵). El Pasaje Llanero se divide en pasaje estilizado y pasaje criollo: en el primero,

¹⁵ La tonada llanera, tal como la conocemos hoy, es producto de la evolución de los cantos de trabajo que acompañan al hombre desde tiempo ancestrales, principalmente de los cantos asociados a faenas propias del llano, como el arreo y el ordeño.

los cantantes cuentan con una formación académica y sus letras hablan del amor y otros sentimientos; en cuanto al segundo, la voz del cantante es empírica, recia y sin muchos adornos. Cuando un llanero utiliza el término criollo se refiere a un hombre escueto, que no emplea conocimientos académicos y sus letras evocan su cotidianidad, la naturaleza y su hombría (pp. 71-72).

2.2.2.1. *Forma*

El Pasaje Llanero tiene partes proporcionadas entre sí que se repiten. Evidenciando un relevamiento entre lo instrumental y lo vocal en el siguiente orden: primero, los instrumentos hacen la introducción; segundo, la entrada de la voz con verso (A) y estribillo repetido (B); tercero, los instrumentos toman la línea melódica principal para desarrollarla de la misma manera; cuarto, repetición de la línea melódica en la voz con diferente texto en verso y estribillo (repetidas); y quinto, la obra culmina con una coda que en algunos casos se repite. Asemejándose a la forma de la canción binaria: “*La forma más frecuente es la siguiente: BB (inst.) A*A*(vocal) B*B*(vocal) AA (inst.) BB (inst.) A*A*(vocal) B* B*(vocal) y Coda (a veces también duplicada). (El asterisco * indica la parte vocal)*” (Calderón, 2015, p. 427).

2.2.2.2. *Armonía*

El pasaje tradicional tiene un ciclo armónico basado en I-IV-V7 de la tonalidad con una modulación pasajera en el estribillo o parte B, que sirve también como introducción de la pieza musical. Variando según su modo, pues en el modo mayor, se hace un énfasis en la Subdominante y el modo menor hacia la Relativa mayor (Calderón, 2015, p. 428).

2.2.2.3. *Melódico*

Los aspectos melódicos en el pasaje se desarrollan en torno a la línea principal hecha por la voz.

El interés del Pasaje estriba en la originalidad de su melodía y la belleza del canto. En el Pasaje vocal, el arpista recoge pequeños fragmentos o motivos de la parte vocal para tejer la parte instrumental en arpegios que le van dando ripieno armónico a la voz. Este reparto particular del fraseo del arpa, a veces ligeramente desplazado del canto y dinamizado por un sincopéo permanente de corcheas, construye en realidad una heterofonía con la melodía del canto. Ocasionalmente el arpista introduce algunos “bordoneos” ó “variantes” en el breve interludio instrumental del pasaje (Calderón, 2015, p. 428).

2.2.2.4. Ritmo

En cuanto a lo rítmico el pasaje llanero se encuentra dentro del sistema por corrió o por corrido, que hace uso del régimen acentual tético

En el cual la fuerza acentual (específicamente del bajo) cae en el primer tiempo. En el caso específico de los géneros musicales de los llanos, en el compás de 3/4 la acentuación será en el primero y tercero de los tres pulsos. A su vez el cuatro y las maracas mantienen la división de cada tiempo o pulso (binario en 3/4 y ternario en 6/8), pero su acentuación se efectúa en la tercera y sexta corcheas de cada compás. A ésta estructura rítmica se la ha llamado tradicionalmente por corrido (Salamanca, 2017, p. 33).

2.2.2.5. Cuatro

El cuatro fue uno de los instrumentos que llegaron a lo que hoy es Colombia y Venezuela en el periodo de la Conquista. Aquel deriva específicamente de una guitarra de cuatro cuerdas, por esto en Colombia antes la llamaban guitarra llanera (Portaccio, 2003, p. 45); como resultado de la influencia del vecino país de Venezuela plasmado en la llegada de llaneros exiliados tomó el nombre de cuatro llanero. Se trata de un instrumento pequeño, fabricado comúnmente en cedro, cuenta con cuatro cuerdas templadas en diferentes afinaciones y suele tocarse rasgueado o algunas veces punteado (Sistema Nacional de Información Cultural, s.f., p. 1).

Como menciona Salamanca (2017), el cuatro hace la primera división del pulso, pero acentúa la tercera y sexta corchea de cada pulso, ya sea en 6/8 o 3/4. Esta acentuación la hace mediante un apagado sobre las cuerdas.

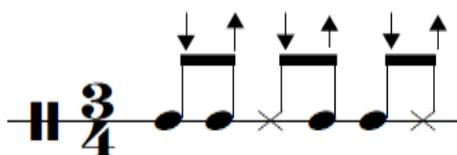


Ilustración 7. Transcripción cuatro llanero.

Como se muestra en la *Ilustración 7*, el cuatrismo hace el rasgueo de las cuerdas en las dos primeras corcheas y mutea la tercera, repitiendo esto mismo, pero alternando los movimientos ascendentes y descendentes.

2.2.2.6. Maracas

Las maracas son un instrumento de origen Guaraní¹⁶ y eran originariamente utilizadas en algunos rituales para espantar demonios que causaban graves enfermedades. Están compuestas por dos calabazos huecos pequeños o extractos de corteza de coco (utilizado en la actualidad, para mejorar su sonoridad), rellenos de una semilla llamada capachos que agregó el conquistador español, además de un palo atravesado que sirve como mango (Sistema Nacional de Información Cultural, s.f.).

Las maracas van marcando las seis corcheas del compás de la siguiente manera:

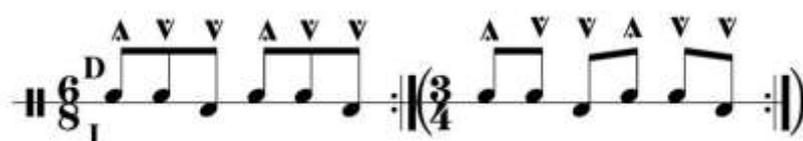


Ilustración 8. Modo de articulación en las maracas régimen acentual tético en textura biplanar (Salamanca, 2017, p. 85).

Pero las maracas no solo se ejecutan de esta manera. Estas hacen unas figuras rítmicas que van ligadas con el cuatro llanero (los dos algunas veces hacen las mismas figuras) e imitan algunos pasos que hace la mujer al bailar, para alargar las notas o hacer movimientos más rápidos (Salamanca, 2017). Estas figuras rítmicas son: escobilleo, floreo y repique.

2.2.2.6.1. Escobilleo

También llamado regao, el escobilleo es una de las figuras características de las maracas, el maraquero, por lo general, hace la base por corrío en una mano, mientras la otra realiza el escobilleo, alargando algunas figuras rítmicas que no necesariamente concuerdan con las entradas de cada corchea dentro del pulso. Como se muestra en la siguiente imagen.



Ilustración 9. Ejemplo del efecto escobilleo en las maracas, ejecutado en la mano izquierda (Salamanca, 2017, p.86).

¹⁶ Pueblo indígena originario que habita los territorios de lo que hoy es Paraguay.

2.2.2.6.2. Floreo

Esta figura que ejecuta las maracas se utiliza dentro de la música llanera, ejecutando la tercera división del pulso, con un movimiento rápido de la mano.



Ilustración 10. Ejemplo del floreo en las maracas, ejecutado en la mano izquierda (Salamanca, 2017, p. 87).

2.2.2.6.3. Repique

Esta figura se da cuando el maraquero hace la segunda división del pulso. Estas divisiones se efectúan hacia abajo como se muestra en la **figura 11**.



Ilustración 11. Ejemplo de repique en las maracas, ejecutado entre mano derecha e izquierda (Salamanca, 2017, p. 87).

2.2.2.7. Bajo

La base del bajo eléctrico se encarga de tocar la primera y la última negra, haciendo algunas variaciones al ejecutar las tres negras.



Ilustración 12. Esquema rítmico del bajo en régimen de acentuación tético, conocido también con el término por corrido (Salamanca, 2017, p. 83).

2.2.2.8. Base rítmica por corrió o corrido en la batería:

A partir de la transcripción y adaptación hecha por Salamanca (2017), en su trabajo *De las maracas a la batería*, se puede decir que el *Hi-hat* hace las dos primeras corcheas y el redoblante hace el apagado del cuatro en la tercera corchea, mientras el bombo hace el esquema rítmico del bajo.



Ilustración 13. Base música llanera en la batería (Salamanca, 2017, p. 117).

2.2.2.9. *Bandola*

Este instrumento es otro de los que trajeron los españoles en la época de la Conquista. Al principio fue tomado como acompañamiento, pero con el tiempo ha tomado más protagonismo dentro de la música llanera. Tiene cuatro cuerdas que son más resonantes que el arpa llanera, una caja de resonancia característica y se ejecuta punteando cada cuerda con un plectro o una plumilla, haciendo que la llamen *Bandola pin-pon* (por su sonoridad) (Portaccio, 2003, p. 45).

2.2.3. *Fusión*

Para definir fusión se parte de los postulados de Mauricio Rojas: “La fusión hace alusión al hecho de incluir en una misma pieza musical elementos pertenecientes a más de una tradición musical, incorporándolos entre sí y creando a partir ellos un nuevo producto en el que son reconocibles las raíces” (Rojas, pág. 278). A partir de ello, podemos entender que en una fusión se incorporan varias características propias de varios géneros, que se evidencian en una obra final donde se pueden reconocer fácilmente.

Para definir este término se hizo una entrevista al productor, compositor y arreglista Juan Diego Valencia Vanegas (Juancho Valencia) quien en su trayectoria artística ha trabajado con reconocidas agrupaciones y solistas como: Calle 13, Maité Hontelé, Miranda, Choquibtown, Juan Carlos Coronel, Oscar D’ León, Andrés Cepeda, Crew peligrosos y en su proyecto personal, la banda Puerto Candelaria. Este artista ha contribuido al movimiento de música alternativa e independiente de nuestro país, se ha convertido en uno de los grandes referentes de nuestra música en el ámbito internacional y ha sido dos veces nominado al Grammy Latino (como productor de Miranda y Hontelé) y otra al Grammy Anglo por el álbum *Behind the Machine* del grupo Choquibtown (Valencia, s.f., p. 1).

Para Valencia, la fusión es una forma de unir dos mundos que no están conectados y al hacerlo se demuestra que sí hay comunicación entre ellos. Que desde los inicios de la música el ser humano hace fusiones: desde la comida, colores y razas; siempre que algo

se quiera fusionar como nuevo, alguien lo ha intentado hacer antes. Se deben tener en cuenta los elementos conceptuales, históricos y de contexto, para entender, aprender y respetarlos, pues se va a modificar una música que tiene un recorrido de muchos años, que significa algo para una cultura. Se hace énfasis en hacer estas fusiones para aportar de manera positiva a sus músicas, sin dañar lo que ya se ha hecho anteriormente, por esto se tienen referentes musicales que hayan hecho y tengan una línea parecida a lo que se va a hacer (Valencia, 2018, 1).

Cuando se hace una fusión, se debe tener en cuenta el público al que se va a dirigir la fusión hecha (Si estarían cómodos con ello), pues al hacer esto se pierde público que tiene una conexión directa con una música y eso hay que entenderlo (Valencia, 2018, 1).

Fusionar ayuda a valorar, validar, honrar a los padres, agradeciendo de cierta manera lo que se ha desarrollado antes de mis intereses personales. Es fundamental hacer fusiones, pues se le da la oportunidad a otras personas que no tienen una conexión directa con nuestra música de que la conozcan, también por la cultura para preservarla y que más gente quiera viajar a conocer, es una buena forma de construir país, cultura y música (Valencia, 2018, 1).

3. Diseño metodológico

Tomando como base el texto *Investigación Artística en Música* de López y San Cristóbal (2014), esta investigación será de tipo cualitativa, pues se pretende hacer una comprensión-descripción de un fenómeno y tener en cuenta algunas cualidades de este para ser evidenciadas en la investigación. Para ello, se partirá de un paradigma fenomenológico, mediante el cual se describe una experiencia vivida tal como sucedió, y de un enfoque investigativo artístico, donde la práctica artística toma voz y voto dentro de la academia y donde se toma en cuenta una creación o composición en torno a la investigación. Con esto se pretende comprender y evidenciar cómo se ha llegado al producto final, mediante el análisis de dos obras que están dentro de los géneros acoplados (Lopez-Cano & San Cristóbal Opazo, 2014, pp 108-109).

Para llegar a hacer esta fusión se utilizará la técnica *Pastiche*, la cual surge en Francia a finales del siglo XVII como una imitación de varios elementos compositivos trabajados por otros autores anteriormente. Inicialmente, esta técnica tuvo la connotación de plagio, pues en ella se tomaban varios elementos de una o varias obras aplicándolas, de manera congruente, en otra totalmente nueva. Dicha connotación fue variando a lo largo de la historia y, a finales de la década de 1980 y principios de la de 1990, se empezó a tomar como la denominación de un método muy característico usado por los artistas del mundo de la pintura, de la literatura y la música (Santches, 2011, p. 64).

El teórico literario estadounidense Frederick Jameson se refiere al *pastiche* como una parodia o imitación de algo ya creado, agregándole un tono burlesco y satírico, pero esta técnica se desliga totalmente de la burla hacia lo creado anteriormente. Teniendo como base algo ya existente, el *pastiche* une varios estilos de escritura, temas o géneros musicales, dependiendo del énfasis que se quiera dar (Jameson, 1995, p. 21).

Teniendo en cuenta lo anterior, se escogerán algunos elementos de cada obra escogida del Pasaje Llanero de Milena Benites y el R&B contemporáneo de Beyoncé Knowles, teniendo en cuenta algunos elementos musicales como: la armonía, la melodía, el ritmo, entre otros, para realizar el proceso de composición donde se funcionarán estos elementos característicos. Luego, se describirá el proceso creativo donde se evidencia claramente cómo se hizo la fusión.

3.1. Fusión de R&B contemporáneo y Pasaje Llanero

En este punto de la investigación, se hace el engranaje de los elementos interpretativos hechos por las artistas escogidas previamente y la integración de las ideas compositivas del investigador que se utilizaron dentro de las nuevas composiciones. Para esto, se tomaron algunas decisiones estéticas que la compositora considera que son pertinentes incluirlos y tenerlos en cuenta dentro de sus obras emergentes. Se tendrá en cuenta las partes de la obra, orquestación y la aplicación de los elementos musicales encontrados en el marco teórico.

3.1.1. Decisiones Estéticas

El proceso compositivo se realizó tomando como base los ritmos característicos del Pasaje Llanero y el R&B contemporáneo. Por esto, cada composición muestra algunos de los elementos interpretativos de Benites y Knowles, teniendo en cuenta que son personalidades reconocidas dentro de sus géneros.

La orquestación que se tuvo en cuenta para hacer la composición toma como base el uso de cada instrumento tanto de las obras que sirvieron como referencias musicales, como de otras obras del género. En un principio se quiso incluir el arpa como instrumento utilizado comúnmente dentro de la música llanera, pero se encontró que la bandola llanera también participaba de estos ensambles y no era tan conocida como el arpa, por tal motivo se tomó la decisión de incluirla con el ánimo de resaltar su importancia dentro de la música llanera y el Pasaje Llanero. También, se pensó en el cuatro llanero como un instrumento rítmico-armónico que reemplazará la guitarra del R&B; las maracas y la batería tocarán la base característica de la fusión.

3.1.2. Referencias musicales: selección de repertorio

Para esto se tendrán en cuenta factores del R&B contemporáneo que deben estar presentes en las canciones escogidas del repertorio de Knowles. Con respecto a la música llanera, se tiene en cuenta que las canciones sean pasajes llaneros interpretados por Benites.

En adelante, se hará una descripción de las obras elegidas previamente, que servirán como base para realizar la fusión. Se mostrará su título, fecha de publicación, instrumentación utilizada dentro de la canción.

3.1.2.1. *I Care*

Es una balada eléctrica que se encuentra en el álbum 4 de Beyoncé en segundo lugar del *tracklist*. Es una obra producida por Jeff Brasher y mezclada por el DJ Swivel en Nueva York¹⁷. En ella se utilizan los siguientes instrumentos: guitarra, sintetizador, bajo, batería, voz y piano.

3.1.2.2. *End of time*

Esta obra se encuentra en el álbum 4, en el décimo lugar del *tracklist* del álbum estrenado en 2011. Los instrumentos que se utilizan en esta canción son: batería, bajo, trompeta, voz principal, segundas voces, trombón, saxofón tenor, saxofón barítono y saxofón alto.

3.1.2.3. *Muchacho criollo*

Esta obra, originalmente de Mercedes Diaz y Marianny Diaz, fue lanzada en septiembre de 2016. Luego, Milena Benites hace una versión en la incluye la bandola llanera.

3.1.2.4. *Mientras exista en el mundo*

Su autor es Fernando Tovar, pertenece al álbum *Dignidad* que fue lanzado en el año 2014. Milena Benites hace su propia versión con una línea de arpa diferente.

3.2. Base rítmica característica en los instrumentos

3.2.1. *Batería*

Para hacer esta base rítmica, se tomó en cuenta el ritmo de cada género en la batería para llegar a combinarlas. En el primer y segundo pulso se hacen los dos primeros pulsos del segundo compás del R&B en la batería. En el tercer y cuarto pulso se hacen dos tresillos, el *Hi-hat* hace las dos primeras corcheas, el redoblante hace la tercera corchea con la baqueta cruzada y el bombo va haciendo blanca-negra, ejecutando la base rítmica llanera. Con respecto al R&B contemporáneo, se acentuó el segundo y cuarto tiempo en el redoblante, pero con un golpe abierto. Las maracas y la batería tocan lo mismo en algunas variaciones propuestas en el tercer y cuarto pulso.

¹⁷ Para más información véase: <https://www.soundonsound.com/people/dj-swivel-recording-beyonces-4>.

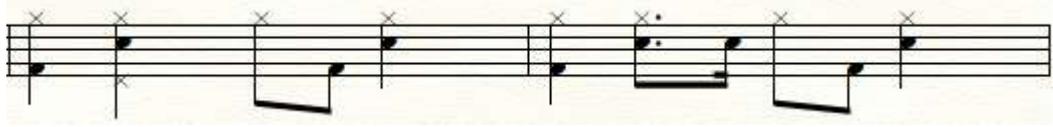
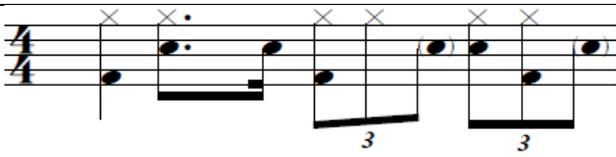
Base rítmica característica en la batería	
R&B contemporáneo	 <p style="text-align: center;"><i>Ilustración 14. Toque R&B en la batería (180 Drums, 2015).</i></p>
Pasaje llanero	 <p style="text-align: center;"><i>Ilustración 15. Base música llanera en la batería (Salamanca, 2017, p. 117).</i></p>
Resultado Final	 <p style="text-align: center;"><i>Ilustración 16. Resultado final de la unión entre los toques de los géneros en la Batería</i></p>

Tabla 1 Base rítmica característica en la batería

3.2.2. Cuatro y maracas

Para definir este patrón se tomó el ritmo del guitarrista de R&B contemporáneo que acompaña a Beyoncé en el video *Halo (Acoustic)*¹⁸; allí la artista interpreta la canción *Halo* en un solo con voces y guitarra electroacústica. En las composiciones, lo anterior se ejecuta en los dos primeros pulsos, para unirlos en los dos últimos pulsos con el ritmo del cuatro llanero y las maracas: dos tresillos de corcheas, haciendo el rasgueo la última corchea.

¹⁸ Tomado de <https://www.youtube.com/watch?v=e5rKKL37kHQ>

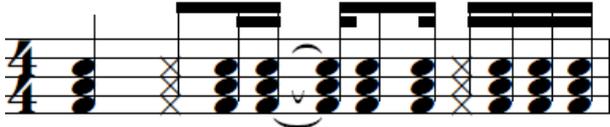
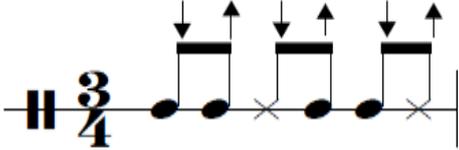
Base rítmica característica cuatro y maracas	
R&B contemporáneo	 <p><i>Ilustración 17. Transcripción toque R&B.</i></p>
Pasaje Llanero	 <p><i>Ilustración 18. Transcripción cuatro llanero.</i></p>
Resultado final	 <p><i>Ilustración 19. Toque del cuatro y maracas, resultado de la unión de los dos géneros.</i></p>

Tabla 2 Base rítmica característica cuatro y maracas

3.2.3. Línea de bajo

Para la línea de bajo se hizo algo parecido a la línea de la batería. Esta comienza con las figuras rítmicas hechas en el primer y segundo pulso por la batería: negra, corchea con puntillo y semicorchea. Luego se hace el bajo de la música llanera: blanca en la nota base del acorde y negra en la quinta.

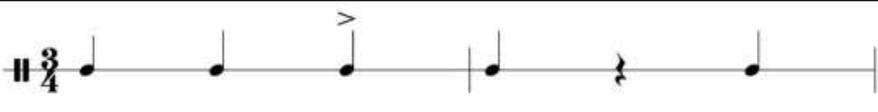
Base rítmica característica bajo eléctrico	
Pasaje Llanero	 <p style="text-align: center;"><i>Ilustración 20. Esquema rítmico del bajo en régimen de acentuación tético, conocido también con el término por corrido (Salamanca, 2017, p. 83).</i></p>
Resultado final	 <p style="text-align: center;"><i>Ilustración 21. Resultado de la unión de los géneros en Bajo Eléctrico.</i></p>

Tabla 3 Base rítmica característica bajo eléctrico

3.3. Melodía

En este aspecto se tomaron en cuenta los intervallos que usaban cada una de las intérpretes en los inicios de frase de sus obras como un punto de partida para crear las composiciones. También, se tuvo en cuenta la técnica *Belting* para la interpretación de estas, incorporando los melismas que se ejecutan antes o al inicio de la parte B, incluyendo saltos de terceras y grados conjuntos. Con respecto a la puesta en escena se hace la interpretación con un carácter recio, en el caso de la composición denominada *Libre*, y dulce, en el caso de la composición denominada *Coincidir*, adoptando la versatilidad que caracteriza a Knowles y Benites en sus diversas interpretaciones.

3.4. Armonía

3.4.1. Libre

En esta composición se utilizó la armonía de *I Care*, se modificó el primer acorde de la parte B, por el V7/IV, que se maneja en el Pasaje Llanero.

3.4.2. Coincidir

Para esta obra se utilizó la armonía que se presenta en *End of time*. Los acordes de la parte A se utilizaron en la misma parte de la composición. En la parte B se utilizan los acordes empleados en una revuelta V7/IV-IV-V7-I.

3.5. Forma

Para las dos obras se hace uso de la forma del Pasaje Llanero: primero, los instrumentos hacen la introducción (B); segundo, la entrada de la voz con verso (A) y estribillo repetido (B); tercero, los instrumentos toman la línea melódica principal para desarrollarla de la misma manera, sin repeticiones; cuarto, repetición de la línea melódica en la voz con diferente texto en verso y estribillo (repetidas); y quinto, la obra culmina con una coda corta, donde se hace el remate¹⁹.

En el puente de la composición denominada *Libre*, cuando se repite la parte A instrumental se toca el ritmo de Pasaje Llanero y en la parte B instrumental el de R&B contemporáneo, evidenciando el uso de los dos ritmos característicos de la investigación y haciendo evidente el acople propuesta en la entrada vocal.

¹⁹ Tal como lo menciona (Calderón, 2015, p. 427).

Conclusiones

En esta investigación se planteó la pregunta ¿Cómo lograr una fusión entre el R&B Contemporáneo y el Pasaje Llanero, sin que ninguna de ellas pierda su esencia? La respuesta a ello es que se logró utilizando tanto la armonía de obras interpretadas por Beyoncé Knowles, como la forma del Pasaje Llanero. En ese orden de ideas se utilizaron las variaciones que hacen cada uno de los instrumentos, sus bases rítmicas características acoplándolas en una nueva base con aspectos binarios y ternarios, además de los intervalos usados en la melodía principal de cada interprete y algunas palabras de la letra de la composición. En las composiciones hechas se evidencia la riqueza de cada uno de estos elementos aplicados de manera coherente en una fusión de calidad.

Al establecer los elementos musicales presentes en los modelos interpretativos de cada una de las artistas estudiadas (Knowles y Benites), se tuvo una idea clara de cómo hacen uso de ellos y el desarrollo que tienen estos de manera coherente en el transcurso de las obras. Luego, algunos de ellos, como los melismas, fueron utilizados en la melodía y en el uso de las notas estructurales del acorde al comienzo de cada frase, la base rítmico-armónica que ejecuta el cuatro, las maracas y la batería. Incluso, se tomaron algunos de ellos como base principal para componer las nuevas obras, dando como resultado la fusión propuesta en la investigación.

Cuando se aplicaron los elementos encontrados en el R&B contemporáneo y el Pasaje Llanero, se logró el acople entre estos dos géneros. Allí, las maracas, el bajo y la batería con su base ritmo-armónica característica acompañan la voz y la bandola (que bordonea la melodía principal), mientras que los vientos intervienen en el coro y hacen notas largas, en un juego coordinado que logra dominar por completo la fusión, sin que estos choquen entre sí a pesar de que el compás tenga divisiones binarias y ternarias.

Al describir paso a paso el proceso compositivo, se obtuvo una idea clara de lo llevado a cabo para lograr hacer las nuevas composiciones. Haciendo que el presente trabajo sirva como guía procedimental para futuros trabajos que tengan el énfasis puesto en la investigación-creación. Así mismo, mientras se realizaba el ejercicio, la investigadora obtuvo conocimientos sobre este modelo de investigación con fines compositivos y comprendió que es de vital importancia el uso de estos trabajos para que la práctica artística tome un valor dentro del campo académico.

La investigación hecha sobre el Pasaje Llanero permitió reconocer la riqueza y complejidad de su música y, por tanto, su difícil comprensión para las personas que no tienen contacto directo con él. Concretamente, se reconocieron aspectos como las interacciones de cada uno de los instrumentos, cómo tocar cada una de sus líneas en instrumentos ajenos al género y, al mismo tiempo, conocer su notación en partituras y sus diferentes maneras de ejecución.

El trabajo desarrollado muestra cómo se pueden llegar a integrar cada uno de los elementos encontrados para hacer una fusión de dos géneros que, aunque parecen diferentes, pueden incorporarse sin que ninguno de los dos opaque al otro. Además, se pudieron hallar los componentes que uno y otro género tienen en común, comprobando que es posible hacer un acople entre R&B contemporáneo y Pasaje Llanero de similares características a los ya hechos partiendo de la música llanera con varios géneros como el rock, el jazz, la música popular y el vallenato, preservando los golpes llaneros y otros ritmos folclóricos propios de nuestro país a través de la técnica *Pastiche*.

Algo interesante que se puede resaltar dentro del trabajo, fue el hallazgo de varios puntos musicales en común entre los dos géneros tratados, pues esta idea no estaba contemplada inicialmente. Gracias a ello se facilitó el progreso de la propuesta suministrando ciertos elementos que fueron aplicados en cada una de las composiciones, cumpliendo el objetivo de integrar los dos géneros.

A pesar de la destreza que tiene el instrumentista a cargo de la interpretación de la bandola fue difícil proponer la línea melódico-armónica de dicho instrumento, pues no se tenía un patrón rítmico específico; dificultad que no se presentó con los demás instrumentos. Aunque la bandola solo debía bordonear la melodía principal, al tocarlo no se escuchaba “tan llanero” (el R&B llegaba a opacar el Pasaje), razón por la cual se tomaron en cuenta varias figuras presentes dentro de las composiciones de Knowles y Benites junto a las propuestas hechas por el bandolista a cargo para integrarlas a la composición final.

Un acierto dentro del presente trabajo fue el aporte que hicieron cada uno de los instrumentistas a las composiciones finales. Pues, al ejecutar sus instrumentos en cada una de las partes que las constituyen, se evidenció la necesidad de aplicar algunas variaciones para hacer énfasis en la parte B de aquellas. En síntesis, es necesario tener una base partiendo de la idea general del compositor, pero, al mismo tiempo es

indispensable recibir las ideas que cada uno de los acompañantes puedan proporcionar a las composiciones.

Referencias

- 180 Drums. (2015). Obtenido de R&B Groove! [Full practice] 180 Drums.: <https://www.youtube.com/watch?v=wSdZejDpvNs>
- Arañó, J. (1993). La nueva educación artística significativa: definiendo la educación artística en un período. *Arte, Individuo y Sociedad*.
- BBC (Dirección). (2005). *Soul Deep* [Película].
- Calderón, C. (2015). Aspectos Musicales del Joropo de Venezuela y Colombia. *Música Oral del Sur*, 419-444.
- Centro Nacional de Consultoría. (s.f.). *Estimación de oyentes por día para cada emisora*. Obtenido de Encuestas CNC: http://www.encuestascnc.com/cnc_ecar/
- El espectador. (2015). *Lo que más escuchan los colombianos en Spotify*. Obtenido de <https://www.elespectador.com/entretenimiento/agenda/musica/mas-escuchan-los-colombianos-spotify-articulo-603081>
- Fernández, N. (2019). *¿Cuáles son los géneros más escuchados?* Obtenido de Los 40: https://los40.com/los40/2019/01/21/musica/1548087660_669352.html
- Guerrero, J. (2019). *¿Qué es el R&B? Su Origen e historia*. Obtenido de Los 40: https://los40.com/los40/2019/03/09/actualidad/1552087883_007302.html
- Harrison, M. (2005). *R&B Keyboard The complete Guide with CD*. Victoria: Hal Leonard.
- Henderson, E. (2011). *Beyoncé: 4 | Music Review*. Obtenido de Slant Magazine: <https://www.slantmagazine.com/music/review/beyonce-4>
- HiphopArea*. (2005-2008). Obtenido de <http://www.hiphoparea.com/rap/rhythm-and-blues.html>
- Jameson, F. (1995). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Lopez, R., & San Cristóbal, Ú. (2014). *Investigación artística en música*. Barcelona: FONCA.

- Marín, V. (2014). *¿Cultura o anticultura?: el papel de los medios de comunicación en Colombia*. Obtenido de El Libre Pensador: <https://librepensador.uexternado.edu.co/cultura-o-anticultura-el-papel-de-los-medios-de-comunicacion-en-colombia/>
- Martínez, H. (2007). En *Enfoques pedagógicos y didácticas contemporáneas* (pág. 144). Fundación Internacional de Pedagogía Conceptual Alberto Merani.
- Ministerio de cultura. (s.f.). Cantos de Trabajo de Llano. *Revista Cantos de Trabajo de Llano*, 1-47.
- Peckham, A. (2005). *Vocal Workouts for the Contemporary Singer*. Estados Unidos: Berklee Press.
- Pérez, J., & Merino, M. (2013). *Definicion.de*. Obtenido de <https://definicion.de/pastiche/>
- Portaccio, R. (2003). *El Folklor musical de la cultura llanera*. Bogotá D. C.: Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca.
- Rojas, J. (2009). Los gaiteros de Bogotá. Una perspectiva sobre el trasplante musical de la gaita a la capital. En M. P. Rojas, *Musica y sociedad en Colombia: traslaciones, legitimaciones e identificaciones* (pág. 278). Bogotá D.C.: Editorial Universidad del Rosario.
- Sacks, L. (1993). The Soul of Jerry Wexler. *The New York Times*.
- Salamanca, C. (2017). *De las maracas a la batería. Propuesta metodológica para la apropiación de los elementos (Tesis de Maestría)*. Bogotá: Obtenido de <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/22077>.
- Santches, I. (2011). Posmodernidad Estética de Frederick Jamenson: Pastiche y Ezquisofrenia. *Práxis Filosófica*, 53-74.
- Serrano, J. (2015). *¿ Han caído tan bajo los medios de comunicación en Colombia?* Obtenido de El tiempo: <http://blogs.eltiempo.com/diagnostico-global/2015/07/30/medios/>
- Simões, L. (2016). A técnica belting usada no teatro musical. *Revista do Laboratório de Dramaturgia*, 197-210.

Sistema Nacional de Información Cultural. (s.f.). *Colombia Cultural*. Obtenido de Sistema Nacional de Información Cultural: <http://www.sinic.gov.co/SINIC/ColombiaCultural/ColCulturalBusca.aspx?AREID=3&SECID=8&IdDep=81&COLTEM=222>

Valencia, J. (2018: 1). Transcripción de la entrevista hecha por la autora el día 23 de Mayo para efecto de este trabajo. Inédito.

Valencia, J. (s.f.). *Biografía, Experiencia*. Obtenido de <http://www.juanchovalencia.com/sitio/?page=biograf%C3%ADa>

ANEXOS

Anexo 1 Entrevista al productor musical Juancho Valencia

A continuación, se muestra la transcripción de una entrevista semiestructurada aplicada al productor musical Juancho Valencia, con el objetivo de definir el término fusión que es un elemento estructural del presente trabajo.

a. Transcripción de la entrevista a Juancho Valencia

Entrevistador: Carolina Torres Reyes.

Entrevistado: Juancho valencia.

E: ¿Para ti qué es fusión?

J.V.: Una fusión es como aparentemente enlazar dos mundos, que aparentemente no están conectados. Y lograr la fusión, es darse cuenta que si estaban conectados.

E: ¿Qué elementos crees que son pertinentes para hacer una fusión?

J.V.: Lo más importante es el conocimiento de los elementos que se van a funcionar, que se van a mezclar. Conocimientos conceptuales, históricos, de contexto, tener mucha comprensión de hasta dónde puede perder o variar los elementos que vas a entrar como a combinar. Primero que todo comprensión, mucha comprensión y aprendizaje de esos elementos, segundo, respeto esa palabra es muy bonita y se puede interpretar de muchas maneras, pero es respeto a entender que uno está entrando a afectar algo que incluso puede ser que cientos de años haya sido de una manera. Entonces, si uno va a hacer un cambio pues ojalá sea en pro de lo que se está haciendo, de no solamente de un juego personal, sino que también tenga un plus o que tenga una sensación de construcción.

Y lo otro, es tener como referentes (es muy chévere), que ya hayan existido como en un estilo parecido de mezclas, porque venimos haciendo fusiones todo el tiempo, desde los inicios de la música se ha fusionado, la fusión no es un elemento de los años 90's, ni del siglo XXI, ni los años 70, ni los 20, es una cosa que lleva mucho tiempo. Entonces es una cosa natural, así como nosotros humanos nos hemos fusionado nuestros alimentos, nuestros colores, nuestras razas, así mismo pasa con la música, la diferencia es que uno fusiona desde una inquietud personal, no desde una situación como fue en el periodo de la conquista donde la fusión no fue digamos que no fue ingeniada por una persona,

sucedió. Entonces, el conocimiento de los referentes de otros momentos históricos donde esas fusiones hayan sucedido te van a ayudar mucho, te vas a dar cuenta que lo que estás haciendo ya pasó, ya se hizo muchas veces y eso te va a aterrizar y te va a dar muchas ideas. Y lo otro es como cuál es el público, después de eso cuál es el público que puede sentirse cómodo con eso, no sé si por ejemplo sabes que el grupo Cimarrón no toca en festivales de Joropo y cuando yo escucho Cimarrón digo eso es Joropo, pero no, para el público es una música que pierde una conexión con una comunidad, pero gana con otra entonces también empezar a entender ese pequeño detalle.

E: Si. ¿Por qué es bueno fusionar la música colombiana? ¿por qué no innovar desde su naturalidad como está?

J.V.: Es una pregunta súper bonita, no digo que es bueno. Para mi crear es principal, digamos que la diferencia entre crear y fusionar es que tal vez la fusión va a utilizar uno elementos que hablan de ti, de tu entorno, de tu contexto de tu comunidad, de tu historia. Pero ahí queda una línea muy frágil y borrosa de si estás haciendo algo nuevo o no, es una línea muy borrosa, porque entonces si tú te vuelves en la palabra estricta, nadie está haciendo nada nuevo punto, entonces los griegos dijeron eso hace muchos miles de años nada está nuevo, ya todo está inventado. Entonces, pues siempre creo que fusionar ayuda a que unos estilos y unas cosas que hablan de uno, de su contexto, de su sociedad, de su generación, de su historia, etc., al fusionarlos pues estás valorándolos, estás validándolos, estás honrando tus padres de alguna manera en el sentido más amplio de la cultura y les estás agradeciendo y estás yendo un paso hacia otra dirección, pero no necesariamente. Si no que tú tienes que agarrarte de algo. Y es muy raro, porque empiezas a hacerte esas preguntas como esa, es una pregunta super interesante. Pero si necesitamos dividirla, pues la creación propia creo que tiene más poder y agarrar, sino que estás totalmente limitado a una realidad. Es como si tú tomas el arpa o el cuatro llanero, unos capachos, entonces te están diciendo: ¡Ah! es que ella está fusionando con música llanera. ¿Pero si toma una guitarra? Ah no nada. ¿No, como así? También está fusionando, depende, como de qué acorde va a poner... ¡No! Ella no está fusionando, pero ella canta pop... Entonces está fusionando con la música actual norteamericana. Entonces, siempre estás tomando elementos, uno no puede hacer absolutamente algo nuevo, el sentido de fusión tiene que ver mucho con el origen de los elementos de donde los estás tomando, si son elementos que no son mainstream, que son locales, que son de una denominación más exótica, pues entras en una catalogación que la sociedad dice que estás fusionando.

E: Y una fusión de la música llanera con otros géneros ¿Cómo puede aportar?

J.V.: A mí me parece como Colombia, como país, me parece fundamental. Porque le vas a dar la oportunidad de que otras personas que no necesariamente se conectan con esa música, la conozcan. Incluso le vas a dar la oportunidad de tal vez por medio de tu música, esas personas entren a conocer tú cultura o esa cultura específica. Entonces creo que es un elemento invaluable, para que esa cultura simplemente no desaparezca, sino que se respete los valores que se tienen, se conozcan. Que la gente vaya, pues porque uno hay muchos lugares que quiere ir, porque se conectó con la música de ese lugar. Entonces, digamos que es una manera de construir cultura, país, música. Pero hablando de la música llanera, es una música que está casi como inexplorada, le hace falta todavía meterle muchos procesos de relación con otros tipos de música, que estoy totalmente seguro que saldrían cosas maravillosas.

b. Consentimiento informado de la entrevista a Juancho Valencia

	FORMATO	
	CONSENTIMIENTO INFORMADO PARA PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN	
Código: FOR028INV	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 02-06-2016	Página 1 de 2	

Vicerrectoría de Gestión Universitaria
Subdirección de Gestión de Proyectos – Centro de Investigaciones CIUP
Comité de Ética en la Investigación

En el marco de la Constitución Política Nacional de Colombia, la Resolución 0546 de 2015 de la Universidad Pedagógica Nacional y demás normatividad aplicable vigente, considerando las características de la investigación, se requiere que usted lea detenidamente y si está de acuerdo con su contenido, exprese su consentimiento firmando el siguiente documento:

PARTE UNO: INFORMACIÓN GENERAL DEL PROYECTO

Facultad, Departamento o Unidad Académica	Licenciatura en Música		
Título del proyecto de investigación	Fusión R&B contemporáneo y música llanera		
Descripción breve y clara de la investigación	Composición de dos obras resultado de una fusión de R&B contemporáneo y música llanera.		
Descripción de los posibles riesgos de participar en la investigación			
Descripción de los posibles beneficios de participar en la investigación			
Datos generales del investigador principal	Nombre(s) y Apellido(s) : Leidy Carolina Torres Reyes		
	N° de Identificación: 1 015 438 456	Teléfono	316 431 97 41
	Correo electrónico: yesicaro_236@hotmail.com		
	Dirección: Calle 86B no. 49ª – 48.		

PARTE DOS: CONSENTIMIENTO INFORMADO

Yo: JUAN DIEGO VALENCIA VANEGAS

Mayor de edad, identificado con Cédula de Ciudadanía N°71.312.387 de Medellín

Con domicilio en la ciudad de: Medellín Dirección: kra81 #45-46

Teléfono y N° de celular: 310 3965766 Correo electrónico: música@merlinproducciones.co

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL	FORMATO	
	CONSENTIMIENTO INFORMADO PARA PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN	
Código: FOR026INV	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 02-06-2016	Página 2 de 2	

Declaro que:

1. He sido invitado(a) a participar en el estudio o investigación de manera voluntaria.
2. He leído y entendido este formato de consentimiento informado o el mismo se me ha leído y explicado.
3. Todas mis preguntas han sido contestadas claramente y he tenido el tiempo suficiente para pensar acerca de mi decisión de participar.
4. He sido informado y conozco de forma detallada los posibles riesgos y beneficios derivados de mi participación en el proyecto.
5. No tengo ninguna duda sobre mi participación, por lo que estoy de acuerdo en hacer parte de esta investigación.
6. Puedo dejar de participar en cualquier momento sin que esto tenga consecuencias.
7. Conozco el mecanismo mediante el cual los investigadores garantizan la custodia y confidencialidad de mis datos, los cuales no serán publicados ni revelados a menos que autorice por escrito lo contrario.
8. Autorizo expresamente a los investigadores para que utilicen la información y las grabaciones de audio, video o imágenes que se generen en el marco del proyecto.
9. Sobre esta investigación me asisten los derechos de acceso, rectificación y oposición que podré ejercer mediante solicitud ante el investigador responsable, en la dirección de contacto que figura en este documento.

En constancia el presente documento ha sido leído y entendido por mí en su integridad de manera libre y espontánea.

Firma,



Nombre: JUAN DIEGO VALENCIA VANEGAS

Identificación: 71312387

Fecha: 11 de abril de 2019

La Universidad Pedagógica Nacional agradece sus aportes y su decidida participación

Anexo 2 Partituras de composiciones finales

A continuación, se anexan las partituras de las obras *Libre* y *Coincidir*, las cuales son el resultado musical final de esta investigación.

Score

Libre

Fusión R&B Contemporáneo y Pasaje Llanero Compositora
Carolina Torres Reyes

♩ = 120

The musical score is for the piece "Libre" by Carolina Torres Reyes. It is in 4/4 time with a tempo of 120 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The score includes parts for Alto 1, Soprano, Alto 2, Trumpet in Bb, Tenor Sax, Baritone Sax, Mandolin, Cuatro, Electric Bass, Maracas, Clap, and Drum Set. The woodwinds and strings are mostly silent in this section. The Mandolin and Cuatro play a melodic line, while the Electric Bass provides a steady accompaniment. The percussion (Maracas, Clap, Drum Set) provides a rhythmic foundation. Chord symbols are provided for the Mandolin and Cuatro parts: Am, Em, F, and Dm. Dynamics include *mf* and *mp*. A copyright symbol © is located at the bottom center of the page.

A1

S

A2

B. Tpt.

T. Sax.

B. Sax.

Mdn.

E.B.

Mrs.

c.

D. S.

mf Hoy les agradezco
Us, fed no se me

p

p

p

p

mf

mp

mp

mp

mp

mp

mp

10

A 1

por a le jar se abo ran tien do que no e ra fe liz
re ce mi lan to y la men to el tien po que per di

S

A 2

B. Tpt.

T. Sx.

B. Sx.

Mdn.

Em C Em

E.B.

Mrcs.

c.

D. S.

13

A 1

Ce l i a que ra in pes cin di ble Lo uen to pe ro
Li mon a mar goes ca da re cuer do. Ut ted ya noes na

S

A 2

B. Tpt.

T. Sx.

B. Sx.

Mdn.

C Em C

E.B.

Mrs.

c.

D. S.

no es a sí — Yo me en car gó de al vi dar no do lo que pi só
da pa ra mí. — Sial gu na vez tu bla mos ya no lo re cuer do

no es a sí —

no es a sí —

Em C Em

Mrs. c. D. S.

15

A 1

Y hoy vi su mi vida muy feliz... No se si tu que un

S

A 2

15

B♭ Tpt.

15

T. Sx.

15

B. Sx.

15

Mdn.

C Em C

E.B.

15

Mrs.

c.

15

D. S.

22

A 1

hom bre me di ga lo que de boha cer

S

A 2

B. Tpt.

T. Sx.

B. Sx.

Mdn.

Em C Em

E.B.

Mrs.

c.

D. S.

mf

25 B

A1: *f* *fu* *ci* *do* *me* *li* *bre* *de* *us* *te* *l* *y* *s* *ue* *l* *vo* *o* *ser* *fe* *liz*
ci do lo que que re y co mo me que de ver tir

S: *Na* *na* *na* *na*

A2: *Na* *na* *na* *na*

B. Tpt.: *Na* *na* *na* *na*

T. Sx.: *Na* *na* *na* *na*

B. Sx.: *Na* *na* *na* *na*

Mdn.: *f* E7 Am Em F Dm

E.B.: *f* E7 Am Em F Dm

Mrs.: *f*

c.: *f*

D. S.: *f*

28

A 1

S

A 2

B. Tpt.

T. Sx.

B. Sx.

Mdn.

E.B.

Mrs.

c.

D. S.

Al fin
soy mas fuer te y no me pue den dible
mi tran qui li dad va le mas que us

na na na na

na na na na

Em F Dm G F

Em F Dm G F

11

A 1

S

A 2

B. Tpt.

T. Sx.

B. Sx.

Mdn.

E.B.

Mrs.

c.

D. S.

1 2

fed De

Na na na na na na na na

Na na na na na na na na

Em F Dm Em F Dm Em F Dm

Em F Dm Em F Dm Em F Dm

3 3 3 3 3 3 3 3

2 2 2 2 2 2 2 2

3 3 3 3 3 3 3 3

3 3 3 3 3 3 3 3

Pizzicato

A 1

S

A 2

B^b Tpt.

T. Sx.

B. Sx.

Mdn.

E.B.

Mrcs.

c.

D. S.

mf C *Em* C

mf C *Em* C

mf

mf

mf

37

A 1

S

A 2

B. Tpt.

T. Sx.

B. Sx.

Mdn.

E.B.

Mrs.

c.

D. S.

Em C Em

Em C Em

A1

S

A2

B. Tpt.

T. Sx.

B. Sx.

Mdn.

E.B.

Mrs.

c.

D. S.

E7

Am

Em

F

Dm

A1

S

A2

B. Tpt.

T. Sax.

B. Sax.

Mdn.

E.B.

Mrs.

c.

D. S.

Em F Dm G F

Musical score for page 18, titled "Libre". The score includes the following parts and markings:

- A1:** Treble clef, key signature of one sharp (F#), measure 32. A first ending bracket is present above the staff.
- S:** Treble clef, key signature of one sharp (F#), measure 32.
- A2:** Treble clef, key signature of one sharp (F#), measure 32.
- B. Tpt.:** Treble clef, key signature of one sharp (F#), measure 32. Dynamics include *p* (piano).
- T. Sax.:** Treble clef, key signature of one sharp (F#), measure 32. Dynamics include *p* (piano).
- B. Sax.:** Treble clef, key signature of one sharp (F#), measure 32. Dynamics include *p* (piano).
- Mdn.:** Treble clef, key signature of one sharp (F#), measure 32. Chord markings: Em, F, Dm, Em, F, Dm, Em, F, Dm. Dynamics include *p* (piano). Triplet markings (3) are present in the final measure.
- E.B.:** Bass clef, key signature of one sharp (F#), measure 32. Time signature change to 12/8 and 4/4.
- Mrs.:** Percussion staff, measure 32.
- c.:** Percussion staff, measure 32.
- D. S.:** Percussion staff, measure 32.

35

A 1

S

A 2

33

B. Tpt. *f*

33

I. Sx. *f*

33

B. Sx. *f*

33

Mdn.

E.B.

33

Mrs.

c.

33

D. S.

Score

Coincidir

Fusión R&B contemporáneo y Pasaje Llanero Compositora

Carolina Torres Reyes

♩ = 110

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Alto 1
- Soprano
- Alto 2
- Trumpet in B \flat
- Tenor Sax
- Baritone Sax
- Bandola Llanera (Melody line with *mf* dynamic)
- Electric Bass (Bass line with *mf* dynamic)
- Cuatro (Melody line with *mf* dynamic)
- Maracas (Rhythm line with *mf* dynamic)
- Clap (Rhythm line with *mf* dynamic)
- Drum Set (Rhythm line with *mf* dynamic)

The score is in 4/4 time and features a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first three measures of the score are marked with a *mf* dynamic. The Bandola Llanera part includes chord markings: E7, A, and B \flat in the first measure; A and B \flat in the second measure; and B \flat in the third measure. The Cuatro part includes a *mf* dynamic marking. The Maracas, Clap, and Drum Set parts all include a *mf* dynamic marking.

©

A1

S

A2

B♭ Tpt.

T. Sn.

B. Sn.

Mln.

E.B.

Mres.

c.

D. S.

E E7 A B7

E E7 A B7

E E7 A B7

1

A 1

mf Me sien to nuy se le que poi le mer les qui en
le n ga det cu co in non por to do la que han

S

A 2

B♭ Tpt.

T. Sax.

B. Sax.

Mln.

E E F#m D E/A E/F# F#m

E.B.

E F#m D E/A E/F# F#m

Mres.

c.

D. S.

22

A.1

S

A.2

B♭ Tpt.

T. Sax.

B. Sax.

Mdn.

E.B.

Mres.

C.

D. S.

li do En tu o jo ve o quí se li ci dal á noi
da do tu ca ti cum y poi to da tu tem co h é on

D-E E/F# E F#m/B D E/A E/F# F#m

D-E E/F# E F#m/B D E/A E/F# F#m

D-E E/F# E F#m/B D E/A E/F# F#m

25

A.1. *lu mi mi mi no* *Es pa re na cho ti era po*
no i do ti can *Nos a ma re moa ses pre*

A.2.

B. Tpt.

T. Sax.

B. Sax.

Mdn. *D-E E E F#m D E/A*

E.B. *D-E E E F#m D E/A*

Mres.

c.

D. S.

29

A 1

Y no te ma gi nam cum ky Te has con ve
no se gu to que se is a e con por s ve re

S

A 2

B♭ Tpt.

T. Sax.

B. Sax.

E/F# F#m D/E E/F# E F#m/B

Mln.

E/F# F#m D/E E/F# E F#m/B

E.B.

E/F# F#m D/E E/F# E F#m/B

Mres.

c.

D. S.

27

A 1
ti don ni fe à ci dal A noi to na ni na na
moi nei tios no mo... los poi En teen coi tis

S
mf noi to na ni na na

A 2
mf noi to na ni na na

B. Tpt.
27

T. Sr.
27

B. Sr.
27

Mln.
D E/A E.F# F#m E.F#

E.B.
D E/A E.F# F#m E.F#

Mres.
27

c
27

D. S.
27

25 B

A1 *f* Con ti da con ti goes lo ne ja que me ha po se do... Es co moen

S

A2

B♭ Tpt.

T. Sax.

B. Sax.

Mdn. *mf* E7 A B7

E.B. *mf* E7 A B7

Mres. *mf*

c. *mf*

D. S. *mf*

23

A.1. *tur no mi no de aq ue vo le no de so la no ri bi ma ni*

S.

A.2.

B. Tpt.

T. Sn.

B. Sn.

Mdn.

E. B.

Mres.

c.

D. S.

p *mf*

E E7 A

E E7 A

11

A1 *ma no fal ce nes ta y vo le mas Con ci de ba*

S

A2

B♭ Tpt *p mf p mf*

T. Sax *p mf p mf*

B. Sax *B7 E E7*

Mdn *B7 E E7*

E.B. *B7 E E7*

Mres

c

D. S.

34

A1

S

A2

B. Tpt.

T. Sr.

B. Sc.

Mdn.

E.B.

Mres.

c.

D. S.

doi en o tro man... do di fe ren te... fue ra fue ra con el no men... to en el que

A B7 E

A B7 E

37

A 1

S

A 2

B♭ Tpt.

T. Sax.

B. Sax.

Mdn.

E.B.

Mrcs.

c.

D. S.

le vi mo a mi Te a no ce lo co no la... gu zul es

Te a no ce lo co no la... gu zul es

Te a no ce lo co no la... gu zul es

p *mf* *p* *mf*

mf *mf* *mf*

E7 A B7

E7 A B7

E7 A B7

The musical score for 'Coincidir' is arranged for a large ensemble. It includes parts for vocalists A1, S, and A2; brass instruments B♭ Tpt. and T. Sax.; woodwinds B. Sax. and Mdn.; guitar (E.B.); percussion (Mrcs., c., and D. S.); and a guitar accompaniment part. The score is in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The guitar accompaniment features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. Chord diagrams are provided for the guitar part, including E, E/F#m, D, E/A, E/F# F#m, and E/F# F#m. Dynamics such as *p*, *mf*, and *f* are indicated throughout the score.

The musical score for 'Coincidir' is arranged for a large ensemble. It features the following parts:

- Vocalists:** A1, S, A2, B. Tpt., T. Sc., B. Sc. (all parts are currently silent).
- Piano:** Mln. (Melody) and E.B. (Bass). The Mln. part includes guitar chords: D-E, E/F#, E, F#m/B, D, E/A, E/F#, F#m. The E.B. part includes bass guitar chords: D-E, E/F#, E, F#m/B, D, E/A, E/F#, F#m.
- Percussion:** Mrcv. (Maracas), c. (Congas), and D. S. (Drum Set).

The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and a more complex melodic line with triplets and slurs.

The musical score for 'Coincidir' is arranged for a large ensemble. It features the following parts:

- Vocalists:** A1, S, A2, B. Tpt., T. Sc., and B. Sc. The vocal lines for A1, S, and A2 are currently silent, indicated by a horizontal line with a fermata.
- Piano Accompaniment:** Mln. (Mandolin), E.B. (Electric Bass), and G. (Guitar). The piano part includes a complex rhythmic accompaniment with triplets and chords. Chord symbols B7, E, and E7 are placed above the piano part.
- Drum Set:** Perc. (Percussion) and D. S. (Drum Set). The percussion part features a steady eighth-note pattern, while the drum set part has a more complex rhythmic pattern with triplets.

The musical score for 'Coincidir' on page 17 consists of the following parts and markings:

- Vocal Parts:** A1, S, and A2. All vocal parts are silent in this section.
- Woodwinds:**
 - B♭ Trp:** Features a melodic line with dynamics *p* and *mf*, and accents.
 - T. Sax:** Mirrors the B♭ Trp part with dynamics *p* and *mf*.
 - B. Sax:** Provides harmonic support with notes marked *mf*.
- Strings:**
 - Mln:** Includes chord markings *A*, *B7*, and *E*.
 - E.B.:** Includes chord markings *A*, *B7*, and *E*.
- Percussion:**
 - Mrcv:** Features a rhythmic pattern of eighth notes.
 - c:** Features a rhythmic pattern of quarter notes.
 - D. S.:** Features a rhythmic pattern of eighth notes.

The musical score for 'Coincidir' is arranged for a large ensemble. It includes parts for vocalists (A1, S, A2), brass instruments (B♭ Tpt., T. Sax., B. Sax.), and percussion (Mbn., E.B., Mrcs., c., D. S.). The score is in 12/8 time and features a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The percussion parts are particularly active, with the Mbn., E.B., and D. S. parts showing complex rhythmic patterns. The vocal parts are mostly silent, with some notes appearing in the Mbn. and E.B. staves. The score is divided into two measures, with a double bar line at the end of the second measure.