

PROGRAMA DE MÚSICA



**PROYECTO DE GRADO**

**PROCESO CREATIVO EN LA CONSTRUCCIÓN DE UN  
FONOGRAMA DESTACANDO LA IDENTIDAD MUSICAL**

**Alison V. Chávez López**  
**Tutor: Mauricio Porras**

**Santiago de Cali, Noviembre 19 del 2024**

## **Agradecimientos**

A Dios por ponerme en el camino para seguir mis metas. Infinitamente agradecida con mi madre, mi padre y mi hermano por apoyar el proceso con mucho esfuerzo y creer en mis sueños. Especialmente, a mis padres que con mucho trabajo y esfuerzo me enseñaron a seguir mis sueños y no rendirme ante los caminos de la vida. Gracias, los amo familia. Adicionalmente, a mi gran amigo Mauricio por influir en mi música, ser mi consejero, y ayudar en mi creatividad. También, a Wendy por ser una increíble consejera en mi proceso de construcción de mi proyecto.

Por último, infinitamente agradecida conmigo misma, una vez más me demuestro que puedo con todo lo que se cruce en mi camino, con Dios y mi familia a mi lado.

## **Resumen**

Este proyecto de investigación-creación explora la identidad musical en el género afrobeat mediante la composición de fonogramas que integran las sonoridades de la marimba de chonta y el charango, preservando sus ritmos característicos. Se ha tenido en cuenta, como referencia creativa, la producción de la compositora Lido Pimienta, para entender estructuras, formas y características relevantes en la creación musical. Con el propósito de evidenciar una relación entre los elementos tradicionales de la región andina y del Pacífico colombiano y las técnicas contemporáneas de producción, se utilizaron metodologías cualitativas y de análisis musical. Las composiciones reflejan un proceso de integración cultural sin fusión que mantiene la esencia de cada instrumento en un contexto afrobeat. Los resultados muestran un acercamiento hacia una identidad musical diferenciada dentro del género, logrando una producción que respeta las raíces sonoras y culturales de las tradiciones involucradas.

**Palabras Clave:** Identidad musical, afrobeat, marimba de chonta, charango, producción musical.

## **Abstract**

This research-creation project explores musical identity within the Afrobeat genre through the composition of phonograms that incorporate the sounds of the marimba de chonta and charango, preserving their characteristic rhythms. The production of composer Lido Pimienta served as a creative reference, providing insights into structures, forms, and essential aspects of musical creation. With the goal of showcasing the connection between traditional elements of the Andean and Pacific regions of Colombia and contemporary production techniques, qualitative and musical analysis methodologies were employed. The compositions present an approach to cultural integration without fusion, maintaining the essence of each instrument within an Afrobeat context. The results reveal an exploration of a distinct musical identity within the genre, achieving a production that respects the cultural and sonic roots of the traditions involved.

**Keywords:** Musical identity, Afrobeat, marimba de chonta, charango, music production

# Índice

<b>LISTA DE FIGURAS</b> .....	<b>1</b>
<b>LISTA DE TABLAS</b> .....	<b>2</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>3</b>
<b>JUSTIFICACIÓN</b> .....	<b>5</b>
<b>OBJETO DE CREACIÓN</b> .....	<b>6</b>
<b>OBJETIVO DE INDAGACIÓN</b> .....	<b>6</b>
<b>OBJETIVOS ESPECÍFICOS</b> .....	<b>6</b>
<b>MARCO CONCEPTUAL</b> .....	<b>7</b>
<b>ANTECEDENTES</b> .....	<b>7</b>
<i>Lido Pimienta y su Obra Musical</i> .....	<b>9</b>
<i>Análisis de Composiciones</i> .....	<b>12</b>
<b>MARCO TEÓRICO</b> .....	<b>17</b>
<b>IDENTIDAD MUSICAL</b> .....	<b>17</b>
<i>Un Proceso en Evolución</i> .....	<b>17</b>
<i>Roles en la Creación Musical</i> .....	<b>18</b>
<i>Elementos Sociales y Colectivos</i> .....	<b>19</b>
<i>Influencia del Contexto Sociocultural e Histórico</i> .....	<b>19</b>
<b>LA CULTURA</b> .....	<b>19</b>
<i>La música como Manifestación Cultural</i> .....	<b>20</b>
<i>La Música como Patrimonio Cultural</i> .....	<b>20</b>
<i>La Música como Fenómeno Cultural</i> .....	<b>21</b>
<b>SONORIDAD INSTRUMENTAL</b> .....	<b>22</b>
<i>Instrumentos como Marcadores de Identidad</i> .....	<b>22</b>
<i>Significado Cultural y Preservación de los Instrumentos</i> .....	<b>23</b>
<i>Identidad Sonora en la Producción</i> .....	<b>23</b>
<b>REGIÓN PACÍFICA</b> .....	<b>24</b>
<i>La Música como Expresión Patrimonial</i> .....	<b>24</b>
<i>El Legado de la Afrocolombianidad</i> .....	<b>27</b>
<i>Instrumentos Autóctonos en la Identidad Cultural</i> .....	<b>28</b>
<i>La Marimba de Chonta</i> .....	<b>29</b>
<i>Percusión</i> .....	<b>31</b>
<b>REGIÓN ANDINA</b> .....	<b>32</b>
<i>Construcción de la Colombianidad</i> .....	<b>32</b>
<i>Música Latinoamericana</i> .....	<b>34</b>
<i>Música Andina</i> .....	<b>35</b>
<i>Nariño en el Mapa Andino</i> .....	<b>36</b>
<i>El Charango</i> .....	<b>37</b>
<i>Características de Interpretación del Charango</i> .....	<b>40</b>
<i>Ritmos del Charango</i> .....	<b>42</b>
<b>UNA HERENCIA AFRICANA</b> .....	<b>43</b>
<i>Tradiciones Musicales Africanas</i> .....	<b>44</b>
<i>Características de la Música Africana</i> .....	<b>44</b>
<i>Africanos en los Litorales Colombianos</i> .....	<b>45</b>
<b>EL GÉNERO AFROBEAT</b> .....	<b>46</b>
<i>Contexto Histórico</i> .....	<b>46</b>
<i>Características Musicales</i> .....	<b>48</b>
<b>METODOLOGÍA</b> .....	<b>50</b>
<b>FASE DE COMPOSICIÓN</b> .....	<b>51</b>

<i>Musical Instrument Digital Interface (MIDI)</i> .....	51
<i>Tecnología de Estudio Virtual (VST)</i> .....	52
<b>FASE DE PRODUCCIÓN</b> .....	52
<i>Grabación de Instrumentos</i> .....	53
<i>Proceso de Mezcla</i> .....	65
<b>CANCIONES INÉDITAS</b> .....	67
<i>Canción Instrumental</i> .....	68
<i>Canción “Contigo”</i> .....	74
<i>Canción “Fuego de tu amor”</i> .....	79
<b>CONCLUSIONES</b> .....	85
<b>REFERENCIAS</b> .....	88
<b>GLOSARIO</b> .....	92
<b>ANEXOS</b> .....	93
ANEXO 1. LETRA “CONTIGO” .....	93
ANEXO 2. LETRA “FUEGO DE TU AMOR” .....	94
ANEXO 3. PARTITURAS DE LAS OBRAS INÉDITAS .....	96

## Lista de Figuras

Figura 1 División marimba de chonta .....	30
Figura 2 Imagen Charango .....	39
Figura 3 Afinación Charango .....	39
Figura 4 Escritura del Redoble .....	40
Figura 5 Repique de 4 movimientos.....	40
Figura 6 Escritura Kálampeado .....	41
Figura 7 Ritmo Huayno .....	42
<i>Figura 8 Ritmo Huayno con chasquido</i> .....	42
Figura 9 Ritmo San Juanito Opción 1 .....	42
Figura 10 Ritmo San Juanito Opción 2 .....	42
Figura 11 Ritmo Saya Caporal .....	42
Figura 12 Ritmo Tinku .....	43
Figura 13 Patrón Polar Cardioide .....	54
Figura 14 Técnica X/Y vista instrumentista .....	55
Figura 15 Técnica X/Y vista por encima de micrófonos.....	55
Figura 16 Microfoneo Charango Técnica X/Y .....	55
Figura 17 Microfoneo Amplificador Guitarra Eléctrica.....	57
Figura 18 Grabación Con Caja Directa .....	57
Figura 19 Técnica A/B .....	58
Figura 20 Ubicación Microfoneo A/B.....	59
Figura 21 Grabación Marimba de Chonta .....	59
Figura 22 Grabación Bombo Vista 1 .....	61
Figura 23 Grabación Bombo Vista 2.....	61
Figura 24 Grabación Cununo Macho .....	62
Figura 25 Grabación Cununo Hembra.....	62
Figura 26 Grabación Guasá 1 .....	63
Figura 27 Grabación Guasá 2 .....	63
Figura 28 Grabación Quena Vista de lado.....	64
Figura 29 Grabación Quena Vista desde arriba.....	65
Figura 30 Melodía Marimba.....	69
Figura 31 Variación Marimba .....	69
Figura 32 Percusión Pacífica .....	70
Figura 33 Compás No. 31 .....	70
Figura 34 Compás No. 39.....	70
Figura 35 Corte Sección E.....	71
Figura 36 Marimba Sección E,F,G.....	71
Figura 37 Ritmo Shaker.....	81
Figura 38 Compas 2 Gtr. Eléctrica .....	81
Figura 39 Compas 3 Batería .....	81
Figura 40 Notas Bajo.....	82
Figura 41 Base Rítmica .....	82
Figura 42 Base Rítmica y Charango.....	82
Figura 43 Compás No.14 Bajo .....	83
Figura 44 Compás No.14 Marimba .....	83
Figura 45 Movimiento Bajo .....	83
Figura 46 Acompañamiento Marimba.....	83
Figura 47 Compas No.23 Interludio .....	84

## Lista de Tablas

Tabla 1 Elementos de Canción “Nada” .....	13
Tabla 2 Elementos de Canción “Eso que tú haces” .....	13
Tabla 3 Ritmos Musicales del pacifico Colombiano .....	26
Tabla 4 Elementos de Canción “Ecos de Región” .....	68
Tabla 5 Elementos de Canción “Contigo” .....	75
Tabla 6 Elementos de Canción “Fuego de tu amor” .....	79

## Introducción

La música, como lenguaje universal, tiene el poder de conectar personas, expresar emociones y contar historias que trascienden culturas y fronteras. A lo largo de la historia, los instrumentos musicales han jugado un papel fundamental en la creación de identidades sonoras únicas, siendo una herramienta esencial para reflejar la diversidad cultural. En el contexto de la música latinoamericana, especialmente en regiones como la del Pacífico colombiano, la riqueza sonora de instrumentos como la marimba de chonta ha permitido la preservación y transmisión de tradiciones ancestrales que, a su vez, han influido en la música contemporánea.

Esta investigación se enmarca dentro de la búsqueda por explorar y adaptar la identidad musical de la región Pacífica, particularmente a través de la integración de sonidos característicos de la marimba y el charango en la producción de una obra inédita dentro del género afrobeat, con influencias claras de la compositora y cantante Lido Pimienta.

Este proyecto de investigación-creación tiene como objetivo principal la producción de una canción original que integre las sonoridades de estos instrumentos tradicionales en un contexto contemporáneo, manteniendo los ritmos característicos de la marimba y el charango mientras se incorpora la estética y las estructuras sonoras del afrobeat. El estudio y la creación de esta obra musical buscan destacar cómo la tecnología, especialmente las herramientas de producción digital como la tecnología VST (Virtual Studio Technology), permite fusionar las tradiciones musicales con tendencias actuales, generando un espacio de diálogo entre lo ancestral y lo moderno.

A través de la experimentación con los sonidos y la instrumentación, el proyecto busca mostrar cómo se puede innovar dentro del género afrobeat sin perder la identidad cultural que estos instrumentos representan.

La investigación también toma en cuenta el trabajo y las influencias de artistas como Lido Pimienta, cuya producción musical se caracteriza por la integración de ritmos colombianos con una estética contemporánea y un fuerte componente de identidad cultural. Al igual que Pimienta, este trabajo busca utilizar la producción fonográfica como un medio para explorar y expresar la identidad cultural de las regiones colombianas, específicamente del Pacífico, dentro de un marco de globalización musical.

En términos metodológicos, el proyecto se enfoca tanto en la creación como en la indagación, combinando la producción práctica con el análisis teórico de la influencia de géneros musicales como el afrobeat y su adaptación a los contextos musicales contemporáneos.

A lo largo del proceso, se exploran las herramientas y técnicas de producción utilizadas para la integración de estos elementos en una obra sonora única, ofreciendo no solo una pieza musical, sino también una reflexión sobre la creación musical dentro del ámbito globalizado y tecnológico actual. Este trabajo, en su conjunto, tiene como fin contribuir tanto al campo de la producción musical como al de la investigación sobre la identidad sonora y su incorporación en un contexto global, integrando técnicas actuales con la adaptación e interpretación de instrumentos tradicionales.

## **Justificación**

La música es un arte en constante transformación que responde tanto a las innovaciones tecnológicas como a las influencias culturales y sociales. Las nuevas tecnologías han revolucionado la producción musical, ofreciendo a los artistas la posibilidad de experimentar con nuevas técnicas. Sin embargo, diferenciarse en un mercado musical cada vez más saturado sigue siendo un desafío, por lo cual uno de los elementos fundamentales para lograr esta distinción es la capacidad de integrar su identidad cultural y sonora en sus composiciones.

Este proyecto de investigación y creación se justifica desde una doble perspectiva: la de la necesidad de la música contemporánea de reconectar con las raíces culturales y la de la importancia de la innovación en la producción musical, contribuyendo a la valorización y conservación de las tradiciones musicales colombianas. Este enfoque, que combina la tradición con la modernidad, es pertinente tanto para los productores musicales interesados en explorar nuevas sonoridades como para los estudiosos de la música que buscan entender la evolución y adaptación de los géneros tradicionales en un contexto globalizado.

Desde el punto de vista metodológico, este proyecto contribuye al campo de la producción fonográfica al integrar técnicas actuales, como el uso de efectos digitales y la manipulación de muestras sonoras, con la interpretación y adaptación de instrumentos tradicionales. Esta investigación no solo amplía el horizonte de las posibilidades creativas en la música contemporánea, sino que también ofrece herramientas valiosas para aquellos que buscan la innovación en la industria musical, sin sacrificar la riqueza cultural de sus raíces.

## **Objeto de Creación**

Fonograma con tres obras musicales inéditas, 1 instrumental y 2 canciones del género afrobeat, que reflejan la identidad musical andina y pacífica, mediante la sonoridad del charango andino y la marimba de chonta, explorando temas como la esencia de la pasión y la seducción.

## **Objetivo de Indagación**

Analizar cómo la incorporación de las sonoridades culturales de la marimba y el charango en composiciones inéditas puede destacar la identidad musical de las regiones andina y pacífica, a través del estudio de obras existentes que integran ritmos y sonoridades de instrumentos tradicionales sin alterar el género de las mismas

## **Objetivos Específicos**

1. Indagar la identidad musical y su relación con la sonoridad cultural, destacando los elementos clave que conforman los rasgos culturales de las regiones pacífica y andina.
2. Explorar las características sonoras y rítmicas de la marimba de chonta y del charango, así como sus diferentes interpretaciones.
3. Revisar las referencias musicales seleccionadas, sus elementos de producción, el protagonismo de sus instrumentos y su composición en general la cual integra sonoridades culturales de una región sin fusionar el género.
4. Componer tres obras inéditas que reflejan la identidad musical de las regiones andina latinoamericana y pacífica colombiana dentro del género afrobeat.
5. Producir las obras musicales utilizando Daws, mediante la aplicación de técnicas de grabación stereo.

## **Marco Conceptual**

En este apartado, se explora la relación entre la identidad musical y la sonoridad instrumental dentro del contexto de las obras inéditas presentadas. Se tienen como punto de partida antecedentes que destacan la integración de instrumentos no convencionales en géneros tradicionales. Seguidamente, se presenta el concepto de cultura delimitado al área musical, se abordan aspectos relevantes sobre las regiones andina y pacífica y se exponen desde características hasta diferentes formas de interpretación de los dos instrumentos destacados en el presente trabajo de producción que son la marimba de chonta y el charango.

### **Antecedentes**

En primer lugar, Navarrete (2018) en su proyecto “Adaptación de los ritmos de música andina Huayno, San Juanito Ecuatoriano, Saya Caporal y Tinku al set de batería” demuestra la interpretación de batería en los ritmos tradicionales andinos que son el Huayno, el San Juanito, La Saya Caporal y el Tinku. El autor hace una contribución en la literatura musical adaptando cada uno de ellos individualmente para tocarlo en la batería y los escribe en el pentagrama para que sea fácil su lectura e interpretación. Para lograr su objetivo, realizó un trabajo de campo con grupos andinos para analizar musicalmente los temas tradicionales que se encuentran dentro de los ritmos ya nombrados.

En este estudio, se hallan datos relevantes sobre las características de la percusión andina en su estado tradicional y su instrumentación, como lo es en adaptación de los ritmos de música andina como lo son el Huayno, el San Juanito Ecuatoriano, la Saya Caporal y el Tinku al set de batería (Navarrete Hernández, 2018). Entre los datos que se destacan se encuentran la integración de instrumentos tradicionales como el bombo legüero, la caja tinja, y el güiro y la adaptación de estos ritmos autóctonos a la batería obteniendo nuevas sonoridades mientras se mantiene la esencia del estilo. Así mismo, se

muestra una perspectiva diferente de cómo un instrumento no tradicional, en este caso la batería, se puede adaptar a una percusión folclórica, hallando la manera de crear patrones rítmicos que estuvieran en concordancia con cada uno de éstos, sin perder las bases tradicionales que los caracterizan.

Navarrete (2018) concluye que las adaptaciones realizadas en este proyecto han demostrado que es posible integrar patrones rítmicos en la batería que respeten la esencia de los ritmos tradicionales andinos. Se observó que estos patrones se acoplan bien al formato instrumental de la música andina, manteniendo un equilibrio entre los diferentes componentes de la batería sin sobrecargar el sonido. Esta adaptación no sólo complementa las características distintivas de los géneros tradicionales, sino que también enriquece las piezas musicales interpretadas, permitiendo una mayor versatilidad en la aplicación de los ritmos a lo largo de las diferentes secciones de las canciones.

Dicho lo anterior, esta investigación ayuda a comprender la interpretación de los ritmos andinos y la forma para añadirlos en la música contemporánea en diferentes instrumentos sin perder la esencia rítmica andina. Por esta misma línea se enmarca el presente trabajo, al integrar sonoridades de dos instrumentos tradicionales en un género diverso como lo es el afrobeat, sin llegar a transformar dicho género en fusión, sino dando una reinterpretación de estos instrumentos en las obras inéditas presentadas.

En otro orden de ideas, Romero (2016) en su proyecto titulado “Creación de una propuesta sonora a partir de elementos del jazz y la música afroamericana moderna como manifestación de una identidad propia” aborda la construcción de una propuesta musical que se basa en varios factores, como el acercamiento a un estilo, la intención de reflejar un gusto personal y la recuperación de tradiciones musicales. Este proyecto se centra en la creación de una propuesta sonora que surge de la construcción de una identidad musical propia, desarrollada a partir de experiencias personales. A través de un proceso creativo

basado en la adaptación de elementos estilísticos del jazz, así como de géneros afroamericanos como el R&B, soul y funk, se busca destacar cómo la música ha influido en el desarrollo artístico del autor. Esta investigación consolida dicha propuesta para reflejar la identidad personal e integrar influencias adquiridas a lo largo de su formación musical. Es así como el objetivo principal del proyecto es generar la propuesta a partir de un proceso creativo que se fundamenta en la construcción de identidad musical propia, para poner de manifiesto el impacto que ha tenido la música en el propio desarrollo.

De este modo, Romero (2016) establece que las composiciones originales reflejan momentos clave en el proceso de construcción de identidad, incorporando elementos y lenguajes que han sido adoptados de diversas formas a lo largo del tiempo. Los factores de entorno y clase son esenciales para que un individuo desarrolle su identidad, ya que influyen en las situaciones, ambientes y relaciones que establece. Además, la música, el gusto y la cultura del individuo juegan un papel crucial en este proceso al generar respuestas emocionales y formas de interacción, también resulta fundamental en la construcción de la identidad.

En el contexto del presente trabajo, el estudio aporta elementos conceptuales de cómo desde la música se puede generar identidad por medio de la relación con nuestro entorno, y la música misma. Aplicando conceptos de la definición de identidad y su relación con la música, desde la perspectiva psicológica se entiende cómo la música se ha concebido en relación con el comportamiento y pensamiento del ser humano que incluye la importancia de los factores del gusto y la identificación los cuales afirman que la música es un medio para crear identidad.

### ***Lido Pimienta y su Obra Musical***

Dentro de las obras musicales que existen en el territorio nacional, que conservan un determinado género, integrando elementos sonoros de diferentes instrumentos, sin

modificarlo, destacan las producciones de Lido Pimienta, artista barranquillera con ascendencia afrocolombiana y Wayuu. Dentro de su carrera artística, se encuentra el álbum Miss Colombia, que resalta su identidad musical y es un gran referente para el análisis de la estructura de producción y los elementos en sus canciones donde se distinguen las sonoridades de su identidad. Lido Pimienta reside en Toronto, Canadá donde produce su música en la cual incorpora sonoridades de cumbia y bullerengue en su música pop.

El álbum Miss Colombia de Lido Pimienta es un álbum que vincula diversas sonoridades de palenque y de la comunidad wayúu de la región de la costa norte de Colombia. En esta producción se escuchan cantos indígenas para armonizar los coros y también se usan como *fills* e introducción en algunas canciones. Por otra parte, se implementan instrumentaciones como la gaita de origen indígena y se integra en gran medida en la música de la región costera. Pimienta es una artista que no se enfoca en lo comercial, aunque añade sonidos electrónicos y del género pop, en todo momento considera las sonoridades regionales indígenas y palenqueras de Colombia como identidad en sus canciones, dándole protagonismo a esos instrumentos que representan la región Caribe, que es la tierra que la vió crecer. En una entrevista para la revista Forbes Lidio pimienta menciona que:

Hago música pop. Que los ritmos que se oigan sean con los que yo crecí: porro, cumbia, bullerengue, tambora. En vez de usarlos como decoración, realmente honran sus raíces ancestrales. Son sonidos que continúan evolucionando en las casas de personas que sobreviven, existen y viven hoy” (Pimienta, Lido Pimienta explora las texturas de la identidad en Miss Colombia, 2020).

Ahora bien, para el análisis de la producción de algunas de las canciones de esta artista, se creó una tabla de elementos estructurales de los roles de los instrumentos. Sin

embargo, antes de presentar dicha tabla, es relevante mencionar que en el libro *Music Producer Handbook* (2016) el productor Bobby Owsinski menciona los 5 elementos que hay que tener en cuenta en las producciones y por consiguiente, en los análisis de las estructuras de las obras, como se hará a continuación. Estos elementos son: *Foundation* [la sección del ritmo], el *Pad*, *Rhythm* [ritmo], *Lead* [voz] y los *Fills* [rellenos]. Seguidamente, se brinda la explicación de cada uno de los elementos utilizando su equivalente en inglés.

**Foundation.** Es la sección de la base rítmica de la canción. Normalmente, siempre es la batería, pero si hay uno o más instrumentos ejecutando el mismo rol rítmico también van en esta sección.

**Pad.** En este elemento van los instrumentos que realizan notas largas o realizan las armonías de la canción. Por ejemplo, el piano o guitarras haciendo acordes, o el bajo haciendo notas largas.

**Rhythm.** En esta sección van los instrumentos rítmicos que tocan en contra de la base rítmica de la sección del *foundation*. Por ejemplo, una guitarra haciendo rasgueos rítmicos.

**Lead.** Es el instrumento que lleva la melodía principal.

**Fill.** En esta sección van los instrumentos que aparecen poco y lo hacen cuando hay ciertos reposos del *Lead* o simplemente son instrumentos que se adicionan en momentos cortos en las secciones de la canción.

En este sentido, los anteriores elementos se tendrán en cuenta para el análisis de las canciones “*Nada*” (2020) y “*Eso Que Tú Haces*” (2020) de Lido Pimienta, elementos que estarán presentes en la tabla diseñada, en donde se va a identificar y organizar el rol de cada instrumento en la canción.

## *Análisis de Composiciones*

A continuación, se presenta el análisis de dos composiciones de la cantante colombiana Lido Pimienta, exponiendo sus características rítmicas, melódicas y estructurales, pues se incorporan rasgos sonoros propios de la región Caribe colombiana, resaltando la identidad cultural de su lugar de origen, sin perder la esencia del género pop. La manera en que la cantante integra los cinco elementos de la producción musical y los instrumentos tradicionales en sus composiciones resulta relevante para este trabajo, ya que este enfoque otorga protagonismo a la instrumentación cultural, así como lo indica el objetivo del presente proyecto, cuya intención es mantener coherencia con el género afrobeat.

**Canción “Nada” de Lido Pimienta.** En esta primera canción, la artista comienza con una introducción melódica en la que su voz evoca una sonoridad indígena, utilizando repeticiones vocales que simbolizan ese sonido característico que desea reflejar. A su vez, se escuchan dos flautas: la primera mantiene un ritmo melódico constante, mientras que la segunda parece responder al “llamado” de la primera, creando un diálogo sonoro entre ambas (Radiónica, 2020).

En la base rítmica, Lido Pimienta incorpora una fuerte influencia de la percusión palenquera, utilizando tambores tradicionales. A partir del Verso 1, añade percusión electrónica con un bombo de frecuencias bajas (*low end*), acompañada de *snare* (redoblante) y *claps* (hi-hats). Además, introduce un sintetizador a partir del coro 2, que actúa como un *pad* rítmico, creando una textura sonora que complementa la base percusiva.

En los coros, además de integrar todos los instrumentos, la canción adquiere una sonoridad similar a la de una cumbia lenta. Esto se logra a través de las contra-melodías

interpretadas por el saxofón y la flauta, mientras que un sintetizador actúa como *pad* rítmico y el bajo desarrolla una línea rítmica característica de la cumbia.

Tabla 1 Elementos de Canción “Nada”

<b>T: 4/4</b>	<b>Intro</b>	<b>Coro 1</b>	<b>Interludio 1</b>	<b>Verso 1</b>	<b>Coro 2</b>
<b>Foundation</b>	Percusión eléctrico Bombo  Maracas	Percusión Palenquera: <ul style="list-style-type: none"><li>• Tambora</li><li>• Tambor Llamador</li></ul>	Percusión Palenquera: <ul style="list-style-type: none"><li>• Tambora</li><li>• Tambor Llamador</li></ul> Percusión Electrónica: <ul style="list-style-type: none"><li>• Bombo</li></ul>	Percusión Palenquera: <ul style="list-style-type: none"><li>• Tambora</li><li>• Tambor Llamador</li></ul> Percusión Electrónica: <ul style="list-style-type: none"><li>• Bombo</li><li>• Snare</li><li>• Efectos</li><li>• Bajo</li></ul>	Percusión Palenquera: <ul style="list-style-type: none"><li>• Tambora</li><li>• Tambor Llamador</li></ul> Percusión Electrónica: <ul style="list-style-type: none"><li>• Bombo</li><li>• Snare</li><li>• Efectos</li><li>• Bajo</li></ul>
<b>Pad</b>	Flauta 1	Flauta 1		Flauta 1, Flauta 2	Pad (con ritmo cumbia)
<b>Rhythm</b>		Flauta 1	Flauta 1	Percusión	Flauta Pad Saxo
<b>Lead</b>	Voz melodía Indígena	Voz Principal,	Voz melodía Indígena	Voz Principal	Voz Principal,
<b>Fills</b>	Flauta 2	Flauta 2	Flauta 1	Flauta 1	
	<b>Interludio 2</b>	<b>Verso 2</b>	<b>Coro 3</b>	<b>OUTRO</b>	
<b>Foundation</b>	Percusión Palenquera: <ul style="list-style-type: none"><li>• Tambora</li><li>• Tambor Llamador</li></ul> Percusión Electrónica: <ul style="list-style-type: none"><li>• Bombo</li></ul>	Percusión Palenquera: <ul style="list-style-type: none"><li>• Tambora</li><li>• Tambor Llamador</li></ul> Percusión Electrónica: <ul style="list-style-type: none"><li>• Bombo</li><li>• Caja</li><li>• Efectos</li><li>• Bajo</li></ul>	Percusión Palenquera: <ul style="list-style-type: none"><li>• Tambora</li><li>• Tambor Llamador</li></ul> Percusión Electrónica: <ul style="list-style-type: none"><li>• Bombo</li><li>• Caja</li><li>• Efectos</li><li>• Bajo</li></ul>	Percusión Palenquera: <ul style="list-style-type: none"><li>• Tambora</li><li>• Tambor Llamador</li></ul> Percusión Electrónica: <ul style="list-style-type: none"><li>• Bombo</li></ul> Bajo	
<b>Pad</b>		Flauta	Pad (con ritmo cumbia)	Flauta	
<b>Rhythm</b>		Bajo Percusión	Flauta Pad Saxo		
<b>Lead</b>	Voz melodía Indígena	Voz	Voz Principal, Voz Melódica Indígena	Voz, Voz Melódica Indígena	
<b>Fills</b>			Coros	Coros	

**Canción “Eso que tú haces” de Lido Pimienta.** En esta canción Lido mantiene su estilo pop integrando elementos electrónicos como *pads*, sintetizadores y una base rítmica compuesta por bombo, bajo y redoblante (*snare*). Al mismo tiempo, conserva la esencia de la cumbia, que se percibe en el ritmo de base y en los *fills* con tambor alegre. a cumbia se destaca también en la melodía rítmica de los vientos (*brass*), acompañados del pad, el sintetizador y el timbre característico de su voz. Al incorporar estos sintetizadores y *pads* como parte de la melodía rítmica, Lido logra resaltar la sonoridad de la cumbia a un tempo más lento, sin abandonar su género que es el pop.

Igualmente Exposito (2020) menciona que “por encima del silencioso ritmo de cumbia, las elevadas melodías vocales de Pimienta resuenan como la luz del sol atravesando las nubes. Pimienta, cuyos sonidos electro-pop están en constante conversación con su herencia africana e indígena wayuu” (p. 1). Aquí se destaca como la cantante logra entrelazar su herencia cultural africana e indígena Wayuu con el estilo electro-pop, mezcla que se observa particularmente en la manera en que sus melodías vocales y los silenciosos ritmos de cumbia crean una atmósfera que evoca imágenes sensoriales como la luz del sol atravesando las nubes. Se resalta de este modo, la riqueza de su identidad cultural y su capacidad de mantener un diálogo constante entre lo moderno y lo tradicional.

Epitaph Records (2022), por su parte menciona que:

El tema emblemático “Eso Que Tú Haces”, fluye con un misticismo etéreo que fusiona el amor de Lido por el porro tradicional y la cumbia de desarrollo lento. Su particular sonido orquestal de instrumentos de viento y sonidos sintéticos rápidamente marca el tono único del álbum Miss Colombia. En “Nada,” forma equipo con Li Samuet de Bomba Estéreo, aventurándose más allá con su soprano

trascendental, elaborada con precisión y claridad, e impulsada por ritmos metálicos. (p. 1)

El trabajo de Lido Pimienta y los autores mencionados en los antecedentes proporciona una base sólida para la comprensión de la relación entre la música y la identidad, lo que enriquece significativamente la tesis. Por un lado, Pimienta, a través de su álbum "Miss Colombia", destaca la importancia de las sonoridades tradicionales como el porro, la cumbia y el bullerengue, integrándose en su música pop y reflejando su herencia afrocolombiana y Wayuu.

Además, el análisis de sus composiciones, como "Nada" y "Eso Que Tú Haces", revela cómo utiliza elementos rítmicos y melódicos que destacan la identidad cultural de la región Caribe colombiana, lo que enriquece el estudio de la producción musical. Por otro lado, las investigaciones de autores como Romero y Navarrete aportan un marco teórico que subraya la importancia de los factores de entorno en la construcción de una identidad a través de la música a partir de la experiencia personal, así como la adaptación de ritmos tradicionales a contextos contemporáneos, lo que refuerza la relevancia de la música en la formación de la identidad personal y colectiva.

Tabla 2 Elementos de Canción “Eso que tú haces”

<b>T: 4/4</b>	<b>Intro</b>	<b>Verso 1</b>	<b>Coro</b>	<b>Interludio Corto</b>	<b>Verso 2</b>
<b>Foundation</b>	Percusión Electrónica: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Bombo</li> <li>• Snare</li> <li>• Efectos</li> </ul>				
<b>Pad</b>	Voces	Bajo	Bajo		Bajo
<b>Rhythm</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sample</li> <li>• Maracas</li> <li>• Percusión Electrónica:</li> <li>• Bombo</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Pad</li> <li>• Maracas</li> <li>• Percusión Electrónica:</li> <li>• Bombo</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Pad</li> <li>• Maracas</li> <li>• Percusión Electrónica:</li> <li>• Bombo</li> <li>• Efectos</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Pad</li> <li>• Maracas</li> <li>• Bombo</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Pad</li> <li>• Maracas</li> <li>• Percusión Electrónica:</li> <li>• Bombo</li> </ul>
<b>Lead</b>	Voces	Voz Principal	Sexteto, Voz Principal	Sintetizador	Voz Principal
<b>Fills</b>	Voces	Voces			<ul style="list-style-type: none"> <li>• Voces</li> <li>• Tambora</li> <li>• llamador</li> </ul>
<b>T: 4/4</b>	<b>Coro</b>	<b>Interludio</b>	<b>Coro</b>		
<b>Foundation</b>					
<b>Pad</b>	Bajo		Bajo		
<b>Rhythm</b>	Pad Maracas Percusión Electrónica: Bombo Efectos	Pad  Bombo	Pad Maracas Percusión Electrónica: Bombo Efectos		
<b>Lead</b>	Brass, Voz Principal	Sintetizador, Brass	Brass, Voz Principal		
<b>Fills</b>		voces			

## **Marco Teórico**

En el siguiente apartado se presentan las bases teóricas que sustentan este trabajo, abarcando conceptos como la identidad musical, la cultura y la sonoridad instrumental, junto con un análisis de las regiones andina y pacífica de Colombia. Además, se exploran elementos clave como la marimba de chonta, el charango, el género Afrobeat y su herencia africana, estableciendo el marco conceptual necesario para comprender cómo estas influencias convergen en las composiciones inéditas desarrolladas en este proyecto.

### **Identidad Musical**

Para definir el término identidad musical, es necesario acudir a la conexión emocional que los individuos desarrollan con la música, la cual contribuye a la construcción de identidad a lo largo de los años. Esta relación evidencia cómo la identidad puede moldearse y transformarse mediante la interacción con otros y en este caso, a través de la música. De este modo, comprender este concepto de identidad musical permite al ser humano profundizar en su propio sentido de identidad y en cómo esta influye en sus vidas y por qué no, producciones artísticas, específicamente musicales.

### ***Un Proceso en Evolución***

Simon Frith, con respecto a la identidad musical señala lo siguiente: “la identidad no es una cosa, sino un proceso: un proceso experiencial que se capta más vívidamente como *música*” (Frith, *Towards an Aesthetic of Popular Music. Music and Society*, 1982). La identidad musical no es algo estático o fijo, sino que es un proceso en constante evolución y experiencia. Adicionalmente, Hall & du Gay (1996) menciona que “la música parece ser una clave de la identidad porque ofrece, con tanta intensidad, tanto una percepción del yo como de los otros, de lo subjetivo en lo colectivo”. Lo anterior respalda

la idea de que la música es un elemento poderoso en la formación y expresión de la identidad, tanto individual como colectiva.

### ***Roles en la Creación Musical***

Por su parte, el profesor Brent C. Talbot de la Universidad de Gettysburg, en su artículo sobre educación musical, sostiene que la identidad musical abarca la percepción misma de un artista en diversos roles como aprendiz, maestro, intérprete, improvisador, compositor, oyente o consumidor y que se construye a través del acto de compartir música. Talbot (2013) destaca que las interpretaciones varían, incluso al ejecutar la misma obra musical, ya que la ejecución de cada músico refleja sus raíces, patrones culturales, enseñanzas y experiencias en particular.

De este modo, Frith (1982) señala que “la identidad viene de afuera, no de adentro; es algo que nos ponemos, que nos probamos, no es algo que se nos revela o descubrimos” lo que sugiere que nuestra identidad musical se construye a partir de lo que experimentamos y observamos en nuestro entorno. Así, las canciones no solo transmiten identidad a través de sus letras, sino también mediante las sonoridades elegidas en su instrumentación, que reflejan la influencia del contexto cultural y experiencial del artista.

Por lo tanto, una de las maneras para construir identidad radica en la apropiación de elementos externos, los cuales se desarrollan colectivamente y no de forma aislada. En consecuencia, los artistas de diversos géneros musicales poseen características distintivas que moldean la percepción de identidad en sus oyentes, permitiendo que estos se identifiquen a través del género, la melodía, las sonoridades, entre otros. Estos son aspectos que suelen resonar con su personalidad y forma de actuar.

### ***Elementos Sociales y Colectivos***

Según Hargreaves & North (2010), la identidad musical implica no solo los gustos y habilidades de un individuo, sino también cómo estos elementos construyen una relación continua y dinámica con la música. Esto sugiere que la identidad musical es un reflejo en evolución, moldeada tanto por la autoexpresión como por la exploración musical a nivel personal.

En este orden de ideas, Dronda (2000) plantea que la identidad es un fenómeno social que se transforma a través de la interacción. Esta perspectiva destaca la identidad musical como una construcción social, enriquecida por el intercambio constante con el otro, lo cual amplía la comprensión de la propia identidad a través de la mirada de los demás.

### ***Influencia del Contexto Sociocultural e Histórico***

Asimismo, DeNora (2000) propone que la identidad musical surge como un proceso colectivo y socialmente negociado, donde las experiencias personales se entrelazan con una identidad colectiva. Este enfoque se enfoca en el hecho de que la identidad musical no es algo fijo, sino que se construye a través de la interacción de tipo cultural y temporal, donde nacen géneros y estilos y a su vez evolucionan mediante la influencia de artistas y tradiciones.

En última instancia, Dronda (2000) enfatiza que la identidad es un proceso dinámico, definido por la cultura y la historia de las regiones y los pueblos. Esto implica que la identidad musical se transforma, arraigada al contexto sociocultural que le da forma y sentido a través del tiempo y las relaciones.

### **La Cultura**

La cultura ha sido descrita como un conjunto complejo de comportamientos y conocimientos que cada generación aprende y transmite a la siguiente (Mead, 1937). Este

concepto amplio y diverso puede tomar significados específicos según el contexto, y en el caso de la música, se manifiesta como un medio de expresión artística que conecta pensamientos, emociones y mensajes.

Giménez (2005) destaca que “la identidad es inseparable de la idea de cultura, ya que las identidades sólo pueden formarse a partir de las diferentes culturas y subculturas”, lo cual permite entender la variedad de subculturas, como las etnias, culturas regionales y de jóvenes y comunidades particulares. La música, entonces, no solo refleja una identidad cultural, sino que también contribuye a su construcción.

### ***La música como Manifestación Cultural***

En primera instancia, Taylor (2001) afirma que “cultura o civilización, es ese complejo de conocimientos, creencias en arte, moral, derecho, costumbres y cualesquiera otras aptitudes y hábitos que el hombre adquiere como miembro de la sociedad” permitiendo así a cada comunidad manifestar su cultura de manera única. A través de la música, estas manifestaciones culturales se expresan mediante ritmos, melodías y letras que transmiten experiencias colectivas o individuales, constituyendo un medio de comunicación cultural entre generaciones.

Como sostiene Dissanayake (2000) “La música es una forma importante de expresión cultural, y a menudo está asociada con una región geográfica particular, cuya historia y tradiciones pueden haber influido en su desarrollo y evolución”

### ***La Música como Patrimonio Cultural***

Al formar parte del patrimonio cultural de una comunidad, la música preserva historias, valores y creencias que son transmitidos de generación a generación. Este proceso fortalece el sentido de identidad cultural de una sociedad, especialmente en el caso de la música tradicional, que puede tener siglos de antigüedad.

La música no solo actúa como un medio de conexión, sino también como un puente de intercambio entre culturas, permitiendo fusiones y la creación de nuevos géneros musicales. En este sentido, el entorno cultural, así como las historias y geografía de una región, moldean el estilo y sonoridad de su música, enriqueciendo su identidad.

De acuerdo con el Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina (2024) la música actúa como un componente del patrimonio cultural que conecta generaciones y conserva sonidos propios de una comunidad. Los géneros transmitidos mediante oralidad, mantienen viva la herencia de los pueblos, pues son eco de historias que al ser compartidas, permiten a nuevas generaciones entender sus raíces. La música tiene un rol patrimonial, preservando la identidad de las culturas, manteniendo un vínculo directo con sus pasados.

### ***La Música como Fenómeno Cultural***

Bohlman (2003) resalta la dualidad de la música dentro de la cultura: primero como “una forma de expresión común para la humanidad” y segundo como “una de las formas de manifestación más extremas de la diferencia” (p. 47). Por un lado, esta expresión común convierte a la música en un lenguaje universal que facilita el entendimiento y la conexión entre distintos grupos humanos, funcionando como un puente de experiencias y emociones a lo largo de diferentes culturas y épocas. Por otro lado, la música permite a las comunidades expresar su singularidad y diferencia, reflejando la identidad cultural y particularidades de cada grupo social.

Finalmente, la música no solo une a las personas sino que también acentúa la diferenciación cultural. John Blacking complementa esta idea al afirmar que “la música tiene que ver con nuestros sentimientos, que son primeramente individuales y se inmersan en el cuerpo” (Frith, 1996).

De esta forma, la música actúa como vehículo tanto de cohesión social como de diferenciación cultural, ayudando a los individuos a identificarse con su grupo y a marcar su diferencia respecto a otros. Así, los estilos, ritmos y significados asociados a la música permiten la construcción de identidad en una sociedad diversa y en constante evolución.

### **Sonoridad Instrumental**

“La música de todos los tiempos, estética y artísticamente, y de una manera absoluta, es siempre reflejo del carácter del pueblo que la creó” (Ayala, 2020). Este concepto refleja cómo la sonoridad de los instrumentos conecta directamente con la identidad cultural y colectiva de una región. Desde el siglo XVII, en las regiones colombianas habitadas por poblaciones de origen africano, se fueron creando lenguajes únicos en la música y danza, marcados por una sonoridad instrumental distintiva que incluye timbres y ritmos característicos.

En este contexto, cada instrumento no solo aporta su propio timbre, sino que, mediante las combinaciones rítmicas y melódicas que se producen, moldea el sonido y el carácter de géneros específicos, enriqueciendo la identidad cultural de cada comunidad (Ministerio de Educación Nacional, s.f.).

### ***Instrumentos como Marcadores de Identidad***

La elección de los instrumentos en una región específica determina el paisaje sonoro y, a su vez, la percepción cultural de su música. Como señala Turino (2008), “los instrumentos musicales que se utilizan en una región específica pueden tener una sonoridad particular que define el sonido característico de la música que se produce en esa región”.

Los instrumentos tradicionales, al integrarse en la vida de una comunidad, se convierten en un símbolo de pertenencia, y su sonido pasa a ser parte de la identidad cultural. Estos instrumentos no solo son herramientas para hacer música; representan elementos de historia y tradición, moldeados por el contexto social y cultural.

### ***Significado Cultural y Preservación de los Instrumentos***

En esta misma línea, Rice (2014) apunta que “los instrumentos musicales son objetos culturales, y como tales están imbuidos de significado cultural. Los instrumentos que se utilizan en una región en específica pueden tener una sonoridad particular y pueden ser una fuente importante de identidad cultural para personas que viven en esa región”. Esta idea resalta que los instrumentos musicales, además de producir sonido, preservan historias y tradiciones de cada región. Cada instrumento aporta a la música una profundidad simbólica, que se hereda y mantiene viva en cada interpretación, conectando generaciones y creando un sentido de continuidad y orgullo cultural.

### ***Identidad Sonora en la Producción***

Para este proyecto, la selección de la sonoridad de las regiones del Pacífico y de los Andes de Colombia responde tanto a una preferencia personal como a una conexión histórica y cultural. La afinidad hacia estos sonidos, moldeada desde la infancia al escuchar grupos como los Kjarkas, y la experiencia práctica en el laboratorio latinoamericano andino, llevaron a una conexión profunda con el charango, un instrumento que se convirtió en parte integral del proceso creativo y de composición. Este instrumento, junto a la guitarra, que fue uno de los primeros en dominar, se ha convertido en una pieza central en la exploración y construcción de un estilo propio, que al mismo tiempo refleja las raíces culturales y sonoras de las regiones que lo inspiran.

## **Región Pacífica**

El Pacífico colombiano se extiende a lo largo de la costa occidental del país, caracterizado por una rica biodiversidad que incluye selvas, ríos y una extensa costa. Esta región, compuesta por el departamento del Chocó y partes de Valle del Cauca, Cauca y Nariño, alberga una de las comunidades afrodescendientes más representativas de Colombia, las cuales han preservado sus tradiciones a lo largo del tiempo.

La combinación de diversidad geográfica y ubicación del Pacífico ha permitido el desarrollo de una cultura rica en expresiones artísticas y rituales que conectan a sus habitantes con su entorno natural, de manera que cada río y montaña se convierte en un símbolo que inspira su música, sus creencias y su cosmovisión.

Por otro lado, esta mezcla cultural se refleja profundamente en la música de la región. Al integrar elementos de origen africano, indígena y español, los habitantes del Pacífico han creado estilos musicales únicos que se ajustan a las prácticas y tradiciones locales. Esta fusión ha dado lugar a una identidad musical que no solo representa la herencia ancestral, sino que también resalta la creatividad de sus habitantes para expresar sus emociones y vivencias.

En este sentido, la música afrocolombiana del Pacífico se convierte en un vehículo de unión y pertenencia, un vínculo inquebrantable entre las generaciones pasadas y presentes, y un patrimonio que ha ganado reconocimiento a nivel nacional e internacional.

### ***La Música como Expresión Patrimonial***

De otra parte, en la vida cotidiana del Pacífico colombiano, la música desempeña un papel fundamental, encontrándose en eventos tan diversos como celebraciones, rituales religiosos y actividades laborales.

Según Guapacha (2012), “aquí la música está presente en la cotidianidad: se canta al bogar, al festejar, en los velorios, en el trabajo, en los matrimonios y celebraciones, en la iglesia y en la casa”. Esto pone en evidencia cómo la música es una herramienta versátil que permite expresar alegría, tristeza, devoción y unión comunitaria, adaptándose a cada aspecto de la vida de la región. En cada ocasión en que la música suena, reafirma su rol como un medio para reforzar los lazos sociales y la identidad cultural.

Asimismo, es importante mencionar que los ritmos característicos del Pacífico, como el currulao y el calipso chocoano, están profundamente conectados con el contexto social en el que se interpretan. En los conjuntos musicales, la marimba de chonta, los cununos, los bombos y los guasás se combinan para crear un sonido distintivo que no solo acompaña, sino que da vida a los eventos y ceremonias de la región.

Esta musicalidad refleja la capacidad de la comunidad afrocolombiana de transformar las dificultades en expresiones de resistencia cultural y belleza, perpetuando un legado que no solo es un símbolo de su identidad, sino también un elemento de cohesión y fortaleza que sigue vigente y evolucionando en cada generación.

De este modo, a continuación se presenta una tabla que ofrece una visión general de los ritmos musicales más representativos del Pacífico colombiano, destacando las diversas regiones, festivales y formatos musicales que mantienen vivas estas tradiciones.

Tabla 3 Ritmos Musicales del pacifico Colombiano

DEPARTAMENTO	FESTIVALES	RITMOS	FORMATOS MUSICALES
Chocó	Las fiestas de San Francisco de Asís.	Jugas Abozao Son chocoano Danza Chocoana Mazurca Porro chocoano Makerule	(Valencia, 2009) “Los formatos musicales del eje Pacífico Norte están enmarcados en instrumentos de viento y percusión y la voz como instrumento principal en el formato vocal polifónico. El formato de mayor uso y reconocimiento es la chirimía; luego, en orden de prioridad el formato vocal polifónico, formato sexteto, conjunto tamborito y conjunto de marimbula” <sup>16</sup>
Valle	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Festival Petronio Álvarez.</li> <li>• Festival del Currulao.</li> <li>• Festival de Cantaoras del río.</li> <li>• Fiesta de San Buenaventura.</li> <li>• Festival del Peregoyo.</li> </ul>	Currulao Juga de arrullo Bunde Berejú Bambuco Viejo	Formatos de marimba: Marimba, cununos, bombo, guasá, Cantaoras.
Cauca	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fiestas Patronales de Guapi.</li> <li>• Festival Dalia Valencia</li> </ul>	Chirimía Currulao Alabao Juga Canto de boga	Formatos de marimba: Marimba, cununos, bombo, guasá, Cantaoras.  Conjunto vocal femenino. Conjunto de violines. Conjunto de guitarras y flautas
Nariño	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Carnavales (El Charco).</li> <li>• Fiesta de la virgen del Carmen.</li> </ul>	Berejú Pango	Marimba, cununos, bombo, guasá, Cantaoras. Conjunto de guitarras y flautas.

Nota. Pineda Monroy, S. A. (2016). *A Cuerda de Chonta tres composiciones para guitarra eléctrica y formato de marimba basadas en el género del currulao del Litoral Pacífico sur de Colombia*. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/11349/5464>.

## ***El Legado de la Afrocolombianidad***

La música en el Pacífico colombiano ha sido una herramienta esencial de resistencia y preservación de la identidad cultural de las comunidades afrocolombianas, quienes, a pesar de los desafíos históricos de la esclavitud y la opresión, han utilizado la música para mantener su cohesión y reafirmar su legado.

Como señala García (2022), “la música y la danza africanas han sido esenciales para la resistencia y la memoria de los pueblos afrodescendientes, actuando como un ‘cemento’ que mantiene unidas a las comunidades a través de las adversidades.” En este sentido, los cantos y ritmos tradicionales, junto con los instrumentos autóctonos, han permitido a estas comunidades expresar sus historias, anhelos y luchas.

Por su parte, Aguirre (2001) refuerza esta idea al explicar que “las expresiones estéticas de los afrodescendientes han perdurado a pesar de las condiciones opresivas de la sociedad esclavista,” una resistencia que se encuentra en la música y danza afrocolombianas. Estos elementos no solo representan una forma de comunicación y expresión artística, sino también una estrategia de supervivencia y preservación de la memoria histórica. Los ancestros esclavizados, aun enfrentando prohibiciones, encontraron en los instrumentos y en el canto un medio para conectar con su herencia cultural y con los valores de sus comunidades, conservando prácticas que hoy son símbolos de alegría, celebración y patrimonio cultural.

Finalmente, el currulao, uno de los ritmos más representativos de la región, es comúnmente interpretado en contextos sociales y ceremoniales. En este ritmo, las voces femeninas cumplen un rol especial, pues el canto responsorial permite que las cantadoras o glosadoras inicien la narrativa con coplas, mientras que las respondedoras contestan en una dinámica de versos reiterativos.

Según el Ministerio de Educación Nacional, esta interacción fortalece la estructura rítmica y refuerza la conexión entre los participantes, logrando así una interpretación que involucra tanto a la comunidad como al entorno. Esta práctica no solo permite la preservación de la memoria y de la identidad afrocolombiana, sino que revitaliza constantemente el legado cultural en cada interpretación, manteniendo vivo el sentido de pertenencia y unión.

### ***Instrumentos Autóctonos en la Identidad Cultural***

En otro orden de ideas, los recursos naturales de la región, como la chonta, la guadua y la madera, proporcionan los materiales esenciales para la construcción de instrumentos tradicionales, como la marimba. Estos materiales no solo representan la riqueza de la biodiversidad del Pacífico, sino que también son transformados mediante técnicas locales que son herencia de generaciones. García (2022) subraya que la marimba de chonta es el “instrumento representativo del Pacífico sur”, un instrumento que no solo produce sonidos, sino que, en su fabricación y ejecución, refleja los conocimientos y habilidades comunitarias. Así, el proceso de creación musical comienza incluso antes de que se toque una sola nota, en la recolección y transformación de los recursos de la tierra.

Además, la marimba y otros instrumentos tradicionales, como los cununos y las tamboras, no son simplemente herramientas para hacer música, sino portadores de significado cultural profundo. Cada ritmo interpretado en estos instrumentos conecta a sus habitantes con una herencia que se mantiene viva, y sus sonidos representan un lenguaje único que narra la historia de un pueblo y su relación con el territorio. En ceremonias y celebraciones, estos instrumentos cobran vida, y sus sonidos evocan la ancestralidad y el espíritu de comunidad que caracteriza a la región. La música creada en

el Pacífico colombiano, entonces, no es solo arte, sino una expresión viva de la identidad y resistencia cultural.

### ***La Marimba de Chonta***

Para el presente trabajo nos enfocamos en la zona centro-sur del Pacífico, donde se encuentra presente la marimba de chonta, un instrumento emblemático del Pacífico colombiano que fue declarado Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO en 2010. Nacida de la palma de chontaduro, la marimba consta generalmente de entre 18 y 24 tablillas de chonta, las cuales se apoyan sobre una base de madera que actúa como caja resonante, por donde viaja el sonido del instrumento.

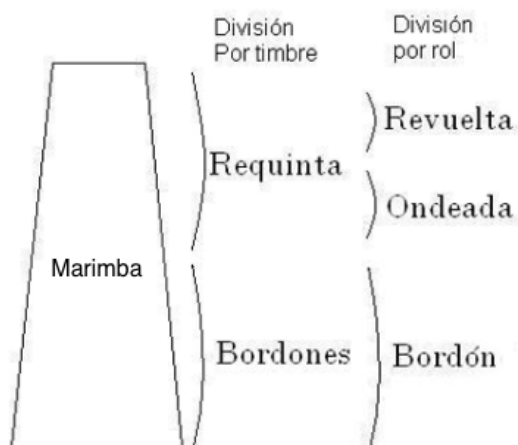
Además, debajo de las tablillas se conecta una estructura de guaduas que funciona como resonadores, amplificando el sonido de las tablas. El instrumento se toca con baquetas que tienen una bola de caucho natural en la punta, y su afinación, que tradicionalmente se basaba en el oído del constructor y el canto de las cantoras, hoy en día es temperada.

La marimba se interpreta generalmente entre dos personas, cada una utilizando dos baquetas: una percute las tablillas más graves, llamadas bordones, y la otra, las más agudas y cortas, llamadas tiples. El conjunto de marimba se complementa, además, con uno o dos cununos, uno o dos bombos o tambores, guasas, maracas y las voces cantadoras (Miñana Blasco, 1990). Cada parte de la marimba desempeña una función única.

La sección que el marimbero ejecuta depende del rol que los músicos quieran crear en la estructura de la canción. La zona de la requinta, o tiple, se subdivide en dos áreas adicionales: una ondeada y otra revuelta, mientras que el bordón permanece

constante. Como se puede visualizar en la siguiente Figura 1, estas tres divisiones coinciden con la estructura musical.

Figura 1 División marimba de chonta



Nota. Tomado de *A marimbar* [imagen] por Héctor Javier Tascón, (2008), N-Textos (<https://repository.bellasartes.edu.co/handle/123456789/1>)

Por otra parte, el músico Colombiano Javier Tascón en su libro *A marimbar método OIO para tocar la marimba de chonta* explica la función de cada sección de la marimba representada en la Figura 1 (Tascón, 2008) indicando lo siguiente:

**Bordón.** Es una base rítmico-armónica que se repite constantemente con pocas variaciones en el registro más bajo de la marimba (bordones), cumpliendo el papel de “bajo”. El marimbero que toca el bordón se denomina bordonero.

**Ondeada.** Es una base rítmico-armónica en la que se repite un motivo básico con pocas variaciones o la melodía. En ambos casos, se proporciona soporte armónico a las voces. Se interpreta en el registro medio de la marimba, cumpliendo el papel de la armonía. La ondeada forma parte de las funciones del marimbero requintero.

**Revueita.** Se denomina así a la improvisación en la marimba. Se desarrolla en el registro agudo (segunda parte de la requinta), desempeñando el papel melódico. La revuelta se origina a partir de los motivos rítmicos de la ondeada, a los que se suman

elementos de la melodía vocal y la habilidad instrumental-musical del intérprete. La revuelta forma parte de las funciones del marimbero requintero (p. 28).

Además, en canciones como *Quítate de mí escalera* de Canalón de Timbiquí, se puede analizar que en este currulao los bordones cumplen el papel de bajo, manteniendo la estabilidad con un mismo patrón rítmico. Por otro lado, las requintas, al estar en el registro alto, son las encargadas de la línea melódica, ya que tienen mayor libertad rítmica e improvisan sobre la base establecida por el bordón. Su línea melódica se mueve dentro de las notas estables del acorde, en forma de arpeggios. El currulao se considera polimétrico, ya que se encuentra en un compás de 6/8.

### ***Percusión***

En un conjunto de marimba, los instrumentos de percusión son tocados exclusivamente por hombres. El ritmo lo marcan dos grandes tambores, conocidos como bombos. Estos se tocan con un palo que golpea el costado del tambor mientras se utiliza una baqueta para percutir sobre la piel.

Cada uno de los bombos, el pequeño o arrullador y el grande, llamado golpeador, tiene un rol específico dentro de la música. El bombo arrullador tiene un patrón rítmico más restringido, marcando una pauta regular con pocas variaciones. En cambio, el bombo golpeador tiene mayor libertad para improvisar dentro del esquema rítmico, variando sus golpes en función de la intensidad de la música.

Otros instrumentos de percusión utilizados por hombres son los cununos, tambores cónicos hechos de piel de venado con una base sellada de madera para producir un sonido más profundo y denso. El cununo tiene dos golpes básicos: uno agudo y otro más grave. El cununo hembra, de menor tamaño, tiene la función de marcar el tiempo, mientras que el cununo macho, de mayor tamaño, se encarga de reforzar la base rítmica, aportando variación en la intensidad de la música.

## **Región Andina**

La región andina de sudamérica, conocida por sus majestuosas cordilleras y su rica diversidad cultural, ha sido cuna de una música que refleja la confluencia de influencias indígenas, europeas y africanas, dando lugar a un legado sonoro único. La música andina, con sus melodías características y el uso distintivo de instrumentos como el charango, las quenenas y las zampoñas, se ha convertido en un símbolo de identidad para las comunidades que habitan estas tierras.

La historia de esta música está profundamente entrelazada con la historia de la región, desde el Imperio Inca hasta los tiempos coloniales y más allá, donde la fusión de sonidos y culturas ha dado lugar a expresiones artísticas que capturan la esencia de la gente andina. En este contexto, la música no solo representa un arte, sino también un vehículo de resistencia cultural, una manifestación de identidad y un medio de comunicación que ha trascendido fronteras, llevando las sonoridades de los Andes a audiencias globales. Este viaje musical es un testimonio de la capacidad de las culturas para adaptarse y evolucionar, preservando a la vez su identidad y las raíces ancestrales que las nutren.

## ***Construcción de la Colombianidad***

Durante el siglo XIX, Colombia procuraba mostrar a las potencias europeas y norteamericanas que poseía una identidad propia, diferenciada de los paradigmas heredados del antiguo Imperio español, con el objetivo de establecer relaciones comerciales en condiciones de equidad.

Este proceso de construcción nacional se reflejó en el ámbito cultural, incluyendo la música, donde se adoptaron influencias de países como Inglaterra, Francia y Estados Unidos, lo cual se manifestó en la creación de sociedades filarmónicas. La intención era

demostrar a las potencias que Colombia tenía una identidad única y estaba preparada para establecer relaciones comerciales en condiciones de igualdad.

En la segunda mitad del siglo XIX, el vals se integró al repertorio de la música nacional como parte de un nacionalismo modernizador con una inclinación cosmopolita y una fuerte influencia francesa (Rodríguez Melo, 2020). La música desempeñó un papel crucial en este proceso, ya que se incorporaron instrumentos europeos modernos, como el piano y el violín, reflejando así esta orientación modernizadora y cosmopolita en el ámbito cultural.

De esta manera, la música popular colombiana, como el bambuco cantao, empezó a integrarse en el discurso romántico de la época. Este género se convirtió en un símbolo de identidad criolla y, aunque inicialmente era solo una forma de entretenimiento para fiestas, serenatas y ceremonias, llegó a ser apreciado por las élites urbanas, consolidando su papel en la cultura nacional.

A medida que avanzaba el siglo XIX, se produjo una revalorización de la música tradicional como medio para expresar la "colombianidad" y fortalecer la identidad nacional. Este movimiento fue impulsado tanto por intérpretes aficionados como profesionales, quienes promovieron géneros populares en salones y teatros, dando a conocer los instrumentos que se convertirían en la base de las futuras agrupaciones populares del interior colombiano. En este orden de ideas, Ramírez Uribe (2020) afirma que:

Autores como Pedro Morales Pino y la generación inmediatamente posterior pudieron coexistir y trabajar tanto en las esferas "cultas" como en las "populares", favoreciendo la revaloración de los instrumentos cordófonos de la zona andina colombiana: el tiple, la bandola y la guitarra, principalmente (p. 133).

## ***Música Latinoamericana***

Para hablar de la región Andina, es fundamental considerar el contexto histórico de la música latinoamericana y comprender la fusión entre elementos europeos e indígenas. La colonización europea, que comenzó en el siglo XVI con la llegada de los colonizadores a América, transformó profundamente las expresiones culturales nativas, incluida la música. Este proceso introdujo nuevos instrumentos, como la guitarra, la vihuela y el arpa, que se integraron y adaptaron a las tradiciones musicales preexistentes, generando nuevas sonoridades y estilos que aún persisten en la identidad musical de la región.

Los misioneros jesuitas usaron la música como herramienta para evangelizar y asimilar a los indígenas, quienes aprendieron a tocar y fabricar instrumentos europeos, aunque sin permiso para desarrollar su creatividad. La música se convirtió en un "arma" poderosa que facilitó el sometimiento religioso, social y cultural de los pueblos indígenas. Una carta escrita por el padre Techo en 1594 da testimonio de cómo los indígenas no sólo participaban en los oficios religiosos, sino que también imitaban la música europea de manera clandestina (Botina Paz, 2013). Esta práctica contribuyó a la creación de una música mestiza que incorporaba elementos indígenas, africanos y europeos, dando origen a una expresión musical única y representativa de la diversidad cultural de la región.

Por otro lado, la llegada de los esclavos traídos del centro-occidente de África, conocedores del instrumento laúd, compartió sus conocimientos culturales, como la manera de fabricar instrumentos. Como lo menciona Botina-Paz:

Utilizando elementos naturales como calabazas o caparzones de animales, los que usaba como caja de resonancia y crines o tripas de animales, tensionadas como cuerdas sobresalientes del mismo anudadas a un arco o mástil. Esta forma de construcción instrumental la aprenderían más tarde los nativos (p. 34).

Antes de la llegada de los españoles, el Imperio Inca, uno de los centros culturales más importantes de América del Sur, ya poseía una rica tradición musical. La música inca era homófona y utilizaba un sistema pentáfono, lo que contrastaba con la polifonía diatónica europea introducida por los conquistadores.

A pesar de la imposición cultural, el encuentro de diversas culturas en Latinoamérica permitió que los indígenas lograran preservar y mezclar sus tradiciones musicales. Un ejemplo de ello es la vihuela, que más tarde daría origen a una serie de variantes, entre ellas el charango, elaborado con el caparazón del armadillo, el cuatro venezolano, el guitarrón chileno y el cavaquinho brasileño (Botina Paz, 2013).

La música latinoamericana contemporánea es el resultado de un proceso continuo de transculturación, en el cual se mezclan influencias indígenas, africanas y europeas. Este proceso ha dado lugar a una diversidad de géneros y estilos que reflejan la riqueza cultural de la región, abarcando desde la música andina hasta las expresiones urbanas y populares.

### ***Música Andina***

La historia de la música andina se remonta a tiempos antiguos, mucho antes de la expansión del imperio Inca desde la región de Perú hasta Ecuador y Chile. Con la llegada de los españoles, se introdujeron instrumentos de cuerda, escalas pentatónicas temperadas y diversas armonías, así como innovaciones en instrumentos de viento y percusión. A pesar de estas influencias externas, los indígenas lograron mantener su fidelidad a sus raíces y realizaron importantes innovaciones en los instrumentos de viento y percusión que ya existían en su cultura.

En la década de los 60, grupos y solistas latinoamericanos triunfaron interpretando las sonoridades andinas para el público europeo, especialmente en París. Posteriormente, en la década de los 80, grupos bolivianos como los Kjkarkas dieron a conocer su tradición

musical nacional andina mediante la fusión con otros estilos y formas musicales. Así, la percepción pública comenzó a asociar la música andina con las sonoridades instrumentales de quenás, zampoñas, guitarras y charangos.

### *Nariño en el Mapa Andino*

En la región de Nariño, Colombia, la proximidad con Ecuador ha fomentado una conexión natural con la música y cultura andina de los países vecinos. Durante los años 70, el ambiente estudiantil latinoamericano estaba marcado por un sentimiento de inconformidad, el cual se manifestaba en encuentros culturales donde resonaban las voces icónicas de Atahualpa Yupanqui, Mercedes Sosa, Víctor Jara y Violeta Parra (Botina Paz, 2013).

Tras el golpe militar en Chile en 1973, surgieron numerosos grupos musicales que iniciaron un movimiento revolucionario con la música andina, el cual fue relevante y recibió admiración en Colombia, especialmente entre los estudiantes. Según Bastidas (2003), en Nariño hubo una mayor afinidad hacia estos ritmos, aunque no se contaba con suficientes elementos para sustentar la tradición incaica. Las flautas vendidas por los sibundoyes en los mercados locales producían sonidos inusuales para la gente de la región, pero los aires andinos no les eran del todo ajenos, probablemente debido a la cercanía con Ecuador.

De igual manera, la radio jugó un papel crucial en la difusión de esta música, con programas como "Sentimiento Andino", que promovieron la formación de grupos locales como Nucanchy, quienes interpretaron canciones de reconocidos conjuntos chilenos como Inti-Illimani y Quilapayún.

El charango, un instrumento fundamental en la música andina, fue introducido en Nariño gracias a los esfuerzos de los miembros de Nucanchy, quienes lograron obtener

uno de estos instrumentos desde Argentina, marcando un hito en la música de la región.

Así lo relata Bastidas (2003):

Al principio el grupo [Nucanchy] no disponía del charango, instrumento fundamental en esta música y su función era reemplazada por la guitarra. El cuatro también servía para esta tarea. Iván le encargó un charango y el sacerdote regresó con un magnífico Ricordi argentino, el primer charango que sonó en tierras nariñenses. Fue todo un acontecimiento. Nucanchy fue invitado alguna vez a la televisión colombiana y causó gran curiosidad pues era el primer grupo colombiano de este género musical (p. 100).

En los años 80, la influencia de la música andina continuó creciendo con la formación de grupos andinos como Sindamanoy en Bogotá, que contribuyeron a profesionalizar el género. Además, la llegada de grupos bolivianos como Los Kjarkas a Pasto amplió aún más el público de la música andina, alejándose de un enfoque político para adoptar una línea más romántica. En la actualidad, la escena musical andina en Pasto sigue siendo vibrante, con numerosas agrupaciones que continúan explorando y fusionando estilos musicales.

### ***El Charango***

Con la llegada de los españoles a América del Sur en el siglo XVI, se introdujeron instrumentos de cuerda europeos, como la guitarra y el laúd. La combinación de estos instrumentos con los autóctonos dio lugar al desarrollo del charango, un instrumento que fusionó elementos de ambas tradiciones, adaptando las influencias europeas al contexto cultural andino.

Por su parte, Mendivil (2007) señala que los indígenas pronto adoptaron los instrumentos de cuerda europeos, descripción que se basó en documentos históricos. Los

aprendieron con gran dedicación y, en poco tiempo, lograron dominar su manejo y fabricación. Con el paso del tiempo, un cordófono de mango de doble cuerda llegado de Europa se fue transformando en el charango, con las características que hoy conocemos.

Asimismo, según Ernesto Cavour, músico e investigador boliviano, el origen del charango se debe a la llegada de la vihuela de mano que los europeos trajeron consigo cuando abordaron estas tierras, indicando que:

La participación era general y allí cantaban y bailaban al son de vihuelas, instrumento que fue imitado por el "indio" boliviano, en cuyo corazón perdura y da origen al Charango como el único y renovado vástago de la antigua vihuela de mano (Botina Paz, 2013, p. 56).

En 1944, el boliviano Mauro Nuñez comenzó a divulgar la música folclórica con el charango, renovando al mismo tiempo la interpretación de este instrumento. En la ciudad de Pasto, Nariño, en los años 90, surgió un interés por la música afro-boliviana, aunque más como un consumo comercial. Grupos ya reconocidos, como Los Kjarkas y Proyección, empezaron a crear un cancionero incorporando la saya en sus letras amorosas, siguiendo esa línea romántica que caracteriza la mayoría de sus obras.

El charango es un instrumento musical de cuerda pulsada, originario de la región andina de América del Sur, específicamente de los territorios de Perú, Bolivia, norte de Argentina, suroeste de Colombia, Chile y Ecuador. Al igual que la quena, es uno de los instrumentos más representativos de la música andina. Es un instrumento pequeño, similar en diseño a una guitarra, pero con un cuerpo más compacto y un mástil más corto.

Tradicionalmente, está hecho de madera, aunque también se utilizan materiales como el caparazón de armadillo o de quirquincho. Es un cordófono de 5 cuerdas, cada una de ellas compuesta por dos cuerdas afinadas de manera similar a las cuerdas de una

guitarra, aunque en un rango más agudo. Existen variantes con menos o más cuerdas, pero la mayoría tiene cinco cuerdas dobles.

Para el etnomusicólogo Josafat Roel Pineda, como se citó en Vasquez (2007), los timbres agudos y, muchas veces, incisivos tienen una especial relevancia en la cultura andina, tanto en la voz como en los diversos instrumentos. También son muy importantes los glissandos, los adornos y el trabajo tímbrico que caracterizan esta música, así como el uso de la "escala andina", una escala menor con el sexto grado en mayor.

Una de las características más distintivas del charango es su resonancia y sonido brillante, lo que lo hace ideal para la música andina. Se toca principalmente utilizando técnicas de punteo y rasgueo, y es un instrumento versátil que se emplea en una variedad de géneros musicales, desde música folclórica tradicional hasta música contemporánea. La afinación E – A – E – C – G permite ejecutar piezas en La menor. Para tocar canciones en Si menor, se puede afinar el instrumento un tono más arriba, es decir, F# – B – F# – D – A.

*Figura 2 Imagen Charango*



Nota. Tomado de *TuCuatro* [Fotografía] por Maria Alejandra Rodriguez, 2018, TuCuatro (<https://tucuatro.com/>).

*Figura 3 Afinación Charango*



Nota: Demostración de la afinación del charango en el pentagrama.

### ***Características de Interpretación del Charango***

Las características de interpretación de charango más destacadas son las siguientes:

**El Trémolo.** Consiste en tocar todas las cuerdas de arriba hacia abajo con la mano derecha de manera equilibrada, rápida y clara. Proviene de la articulación de la muñeca, utilizando como punto de referencia el dedo índice en la mayoría de los casos, aunque también se puede ejecutar con el dedo medio. Se utiliza con frecuencia para prolongar el sonido de un acorde, generar efectos y acompañar fragmentos melódicos. Su especial atractivo radica en el cambio de dinámica, que puede comenzar muy fuerte (forte) y disminuir hasta pianissimo (suave), o viceversa.

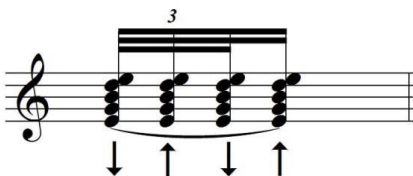
*Figura 4 Escritura del Redoble*



Nota. Tomado de *Un Charango Colombiano* [Imagen] por Cindy Gómez Gutiérrez, 2014, Universidad Pedagógica Nacional

**El Repique.** Se reconoce fácilmente porque define el desempeño rítmico del instrumento y generalmente forma parte de sus bases de acompañamiento. Básicamente, es un trémolo más corto, con pausas breves. Puede realizarse en cuatro o cinco movimientos, comenzando hacia arriba o hacia abajo, y finaliza dependiendo de la cantidad de movimientos y de la dirección en la que empieza.

*Figura 5 Repique de 4 movimientos*



Nota. Tomado de *Un Charango Colombiano* [Imagen] por Cindy Gómez Gutiérrez, 2014, Universidad Pedagógica Nacional

**K'alampeo.** Para entender mejor la técnica del k'alampeo, se puede describir como un rasgueo melódico, en el que se reproduce la melodía de la canción que se está cantando, pero sin pulsar o "puntear" las cuerdas individualmente. En lugar de eso, se rasguean todas las cuerdas al mismo tiempo.

Para desarrollar el k'alampeo, se trata de una elaborada combinación de posiciones de la mano izquierda y movimientos hacia arriba y hacia abajo con la mano derecha. En esta técnica, la mano derecha rasguea principalmente con el dedo índice y apaga los sonidos utilizando la base del pulgar.

De acuerdo con el charanguista Ítalo Pedrotti (2012), no se trata simplemente de rasguear esas posiciones, sino de resaltar la melodía dentro de los acordes que se van formando. Para lograr esto, es necesario que el rasgueo de la mano derecha dé mayor énfasis a algunas cuerdas más que a otras.

Figura 6 Escritura Kálampeado



Nota. Tomado de la transcripción de "Paisaje en Huayno" realizada por Tatiana Naranjo, 2005.

El charango es un instrumento musical icónico de la región andina, con una historia que se remonta a la época precolombina y una importancia cultural y musical significativa en la actualidad. Su sonido distintivo y su versatilidad lo convierten en un elemento fundamental de la música folclórica andina y una expresión vibrante de la riqueza cultural de la región. Es un símbolo de identidad y orgullo para muchas comunidades indígenas, y su presencia en festivales, celebraciones y eventos culturales es clave para mantener viva la tradición musical andina.

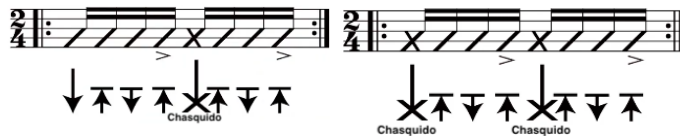
## Ritmos del Charango

**El Huayno.** Es un ritmo originario del Perú y se escribe en compás 2/4.

Figura 7 Ritmo Huayno



Figura 8 Ritmo Huayno con chasquido



El chasquido se puede interpretar como un apagado de las cuerdas.

**San Juanito.** Es un ritmo originario de Ecuador, es un ritmo alegre y bailable.

Figura 9 Ritmo San Juanito Opción 1

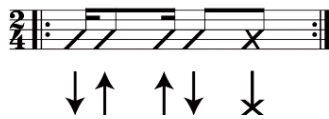
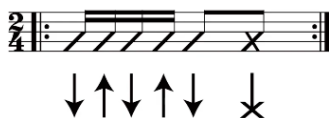


Figura 10 Ritmo San Juanito Opción 2



**La Saya Caporal.** Proviene de Bolivia y es un ritmo a 6/8, muy popular gracias a la agrupación Los Kjarkas.

Figura 11 Ritmo Saya Caporal



**Tinku.** Es un ritmo boliviano, muy marchante y alegre.

Figura 12 Ritmo Tinku



**Chacarera.** Su métrica se establece en 6/8, es un ritmo que proviene Argentina.

Figura 13 Ritmo Chacarera



### Una Herencia Africana

La música africana, especialmente la de la región occidental, ha tenido una influencia significativa en las tradiciones musicales de Colombia, particularmente en la región del Pacífico. A través de la llegada de los esclavos africanos, los ritmos, instrumentos y formas musicales africanas se integraron con las tradiciones locales, dando lugar a nuevas expresiones culturales. Este legado se manifiesta en géneros como el afrobeat, que fusiona ritmos africanos con influencias de jazz, funk y soul, y sigue siendo una parte esencial de la música contemporánea. En este apartado, se destacan elementos que siguen siendo fundamentales en las expresiones musicales de la región.

Este tipo de música se caracteriza por su naturaleza cíclica y repetitiva, simbolizando el ciclo de la vida humana. La ideología cultural prioriza el bienestar colectivo sobre los intereses individuales. Así lo menciona Castilla (2021), quien señala que esta conexión entre la individualidad y el entorno está presente en su visión de la naturaleza y la religión, donde lo divino se forma gracias a la suma de todas las existencias diversas. En la música, esta ideología se manifiesta en la interacción entre lo individual y lo colectivo, evidenciada en la forma en que los diferentes elementos rítmicos y melódicos se complementan entre sí.

### ***Tradiciones Musicales Africanas***

Así mismo, Castilla (2021) menciona las tradiciones musicales de las regiones africanas, destacando la occidental, donde se encuentra Nigeria y donde nace el género afrobeat. Esta región de África tuvo una gran influencia en la música latinoamericana, no solo a través de sus ritmos, sino también por su instrumentación.

**África Oriental.** Esta región comparte similitudes con las tradiciones musicales de las áreas del Níger y Congo, pero está fuertemente influenciada por culturas árabes, indias, indonesias y polinesias.

**África Central, Occidental y Meridional.** Estas regiones tienen una tradición musical compartida donde el tambor es el instrumento predominante debido a su estrecha relación con el lenguaje hablado. Otros instrumentos incluyen instrumentos de cuerda como la kora, instrumentos de semillas como el shekere y vibráfonos como la marimba.

**África Occidental.** Esta área tiene una influencia mutua con la música europea, norteamericana, caribeña y latinoamericana, en gran parte debido al comercio de esclavos transatlánticos.

### ***Características de la Música Africana***

Para abordar las características, en este caso, nos centraremos en la región occidental, que fue la que tuvo una mayor influencia en Latinoamérica debido al tráfico de esclavos que comenzó a partir del siglo XV.

**Polirritmos y Polifonías.** La música africana presenta una interacción dinámica entre elementos individuales y colectivos, evidente en sus polirritmos y polifonías. Los instrumentos y las voces se organizan en tres registros principales: bajo, medio y alto. El estrato grave-medio es utilizado por instrumentos que hacen el acompañamiento de la melodía principal que se ubica en el registro agudo (Castilla, 2021).

Asimismo, en la música contemporánea se evidencia que los instrumentos de los registros agudos como trompeta, guitarra, saxofón alto entre otros son los protagonistas para hacer los solos en las canciones. En el caso del afrobeat es una guitarra eléctrica la mayoría de las veces, aunque esto puede variar según el productor o artista.

**Naturaleza Repetitiva-Cíclica.** La música a menudo utiliza motivos cortos y repetitivos, reflejando la naturaleza cíclica de la vida con un ritmo o una melodía constante. Como lo menciona, Pérez Guarnieri (2007) La funcionalidad de la música es lo que le brinda su carácter repetitivo-cíclico, ya que no está orientada a la contemplación o a la distracción, sino principalmente a crear un ritmo que acompañe la acción.

**Canto Antifonal.** Una característica prevalente es la técnica de llamada y respuesta, donde un solista improvisa y el coro responde, destacando la interacción entre lo individual y lo colectivo. Según Pérez Guarnieri (2007) este aspecto es una herramienta para la comunicación, común en sus rituales ancestrales y en la unión de la comunidad al compartir el canto, una práctica arraigada en su tradición cultural comunitaria.

Se establece así un diálogo entre voces, instrumentos y danzas- y esta característica se perpetúa en todos los estilos derivados de esta cultura. Este dialogismo no se limita a la voz cantada, sino que se observa en todos los instrumentos (Pérez Guarnieri, 2007, p. 31).

### ***Africanos en los Litorales Colombianos***

Las tradiciones musicales africanas han estado presentes en los litorales colombianos desde la llegada de los barcos con esclavos a Cartagena de Indias. A partir del siglo XVII desarrollaron nuevas formas de lenguaje, música y danza en todas las áreas del país con presencia de africanos adquiriendo características únicas en cada localidad. En el ámbito musical, la sonoridad de los instrumentos fueron esenciales para establecer ritmos regionales. Una de las influencias de los africanos fue el tambor y la percusión que

son característicos de la música afrocolombiana, alrededor de los cuales se desarrollaron tradiciones religiosas, festividades y políticas.

En este orden de ideas, África es la madre de la cultura de la región del Pacífico, la cual recibió una gran influencia en su música, especialmente como herramienta de resistencia y búsqueda de libertad. El Ministerio de Educación Nacional señala que:

Los ritmos vigentes de la región está representada en el predominio de la instancia rítmica sobre la melódica, la relevancia de lo vocal sobre lo instrumental, la connotación religiosa, ceremonial y social de sus cantos, bailes y festividades, y la creación o asimilación de instrumentos musicales que son interpretados con cierto dejo de melancolía son expresión clara de africanía (Ministerio de Educación Nacional, s.f.).

### **El Género Afrobeat**

El afrobeat es un género musical que surgió en la vibrante y diversa escena cultural de África Occidental a finales de los años 60 y principios de los 70, gracias a la visión y creatividad del músico nigeriano Fela Kuti. Este estilo se caracteriza por una fusión innovadora de ritmos tradicionales africanos, especialmente del highlife y la música yoruba, con influencias del jazz, el funk y el soul.

La música afrobeat se distingue por sus estructuras rítmicas complejas, la repetición de grooves, y la potente presencia de secciones de viento, solos de guitarra y percusión, elementos que invitan al oyente a un estado de trance bailable. Este género ha dejado una huella indeleble en la música global, inspirando a artistas de todo el mundo y manteniéndose relevante en la escena musical contemporánea.

### ***Contexto Histórico***

Para brindar una contextualización, es necesario mencionar a Fela Kuti, nacido el 15 de octubre de 1938 en Abeokuta, estado de Ogun, Nigeria. Fue un músico visionario

cuyo trabajo cambió la escena musical de África y del mundo. Impulsado por la necesidad de innovación en la música nigeriana, Fela Kuti comenzó a experimentar con la fusión de dos géneros que le apasionaban: el jazz y el highlife. Este último, originario de Ghana a principios del siglo XX, alcanzó gran popularidad en Nigeria en la década de 1950.

El highlife se caracteriza por el uso de secciones de vientos, guitarras múltiples y la inclusión de sintetizadores para crear variaciones rítmicas y tempos rápidos. Además, un patrón rítmico clave, conocido como campana en la música cubana, tiene sus raíces en las tradiciones musicales de Ghana y Nigeria, y es fundamental en la estructura rítmica del highlife (Villavicencio Sandoval, 2019).

La motivación de Fela Kuti por encontrar una identidad musical que conectara con sus raíces africanas se expresa claramente en sus propias palabras: “Debo identificarme con África. Entonces tendré una identidad. Eso es lo que estaba pensando para mí. Debo darle un nombre, un nombre africano real que sea pegadizo. Y he estado pensando en llamarlo Afrobeat” (Moore, 1982). Este proceso de búsqueda de identidad no sólo dio origen al nombre del género, sino que marcó el comienzo del afrobeat, un estilo musical que fusionó los ritmos tradicionales africanos con influencias del jazz, el funk y el soul.

A través de esta creación, Fela Kuti no solo consolidó su propio legado musical, sino que también dio voz a una nueva expresión cultural profundamente enraizada en las tradiciones africanas, pero abierta a la innovación global.

Más adelante, en la década de 1970, el soul tuvo un gran impacto en África, mientras que el rock and roll y el rock británico también gozaban de gran popularidad. Influenciados por el género soul, comenzaron a surgir en Nigeria bandas conocidas como "copycats" o "beat groups", que intentaban emular estos estilos musicales que se habían popularizado a nivel mundial.

La incorporación de nuevos géneros musicales provenientes de Estados Unidos y Europa influyó en la renovación del género highlife, el cual comenzó a destacar por sus características rítmicas distintivas. Los vamps y el rasgueo de guitarra característicos de James Brown fueron adoptados por Fela, fusionándolos con su versión reinventada del highlife (Casa Africa, 2017).

Impulsado por la necesidad de innovación musical en Nigeria, Fela Kuti se inspiró en la cultura afroamericana, fusionando el jazz y el highlife con los ritmos africanos del yoruba. Además de incorporar elementos del funk, como el vamp, añadió su propio toque con el saxo tenor, lo que reflejaba tanto influencias jazzísticas como la espiritualidad de la música cristiana y yoruba de su infancia (Casa Africa, 2017). Estos elementos conformaron la esencia de lo que hoy conocemos como afrobeat.

### ***Características Musicales***

**Repetición.** La repetición en su percusión es fundamental para la base rítmica y destacable del género, que proviene de la música yoruba, donde utilizaban el groove de repetición de los tambores para que las personas puedan entrar en un estado de trance místico en los rituales. De tal manera, que la intención de la percusión en el afrobeat, permanece durante todo el tiempo con el mismo ritmo motivico realizando pequeños cambios para diferenciar el clímax. Como lo mencionan Manrique (2007) esta repetición de grooves sirve para crear intención y dinámica en el tema, resultando en un clímax, que baja de intensidad sorpresivamente, dando paso a letras cargadas con mensaje político, social y espiritual.

Para lograr ese estado de trance bailable en la audiencia, el género afrobeat tuvo influencias del soul y el funk. Del género soul, el afrobeat tomó el uso de vamps, que es cuando se repite una sección rítmica con una armonía estática . Asimismo, lo menciona

el baterista Bob Moses en su libro “Drums wisdom” (1989) la repetición es el arma motívica por excelencia en este género, rasgo característico de la música yoruba.

También se aplica la lógica de los “vamps” del funk, en la que se le otorga más importancia al aspecto rítmico y a la repetición de una misma sección. Para Moses, es importante la relación de la música con el baile: “los vamps y las figuras repetitivas son muy bailables. Tiende a poner al oyente en un trance y realmente se siente bien” (Moses, 1989, p. 7).

**Instrumentación.** De acuerdo con el análisis realizado por Villavicencio Sandoval (2019), se evidenció que en las presentaciones de Fela Kuti con el grupo Egypt 80, la instrumentación se basaba en batería, bajo e instrumentos de percusión como dunun, yembé y congas. Por otro lado, las armonías eran proporcionadas por la guitarra eléctrica y el órgano eléctrico, mientras que las melodías eran protagonizadas por la voz principal y los coros, acompañados por vientos como saxofones, trompetas y trombones.

Esta instrumentación sigue siendo relevante para la música de afrobeat contemporánea, aunque, debido a las diferentes tendencias y avances tecnológicos, se han incorporado más efectos y sonidos electrónicos en la percusión. Además, el formato de instrumentación puede volverse más sencillo, con una combinación básica de percusión, instrumentos armónicos, bajo y cantante, adaptándose a las nuevas corrientes musicales sin perder la esencia del género.

## **Metodología**

Para el desarrollo de este trabajo de investigación y creación, se ha seguido un enfoque estructurado que integra tanto los aspectos teóricos como los técnicos del proceso de producción del fonograma. La metodología empleada abarca distintas fases, comenzando con la composición, donde se ha utilizado la interfaz MIDI (Musical Instrument Digital Interface) para estructurar las ideas musicales iniciales, combinando las sonoridades de la marimba de chonta, el charango y otros elementos del género afrobeat. La fase de producción fue clave, y en ella se emplearon herramientas tecnológicas avanzadas como la Tecnología de Estudio Virtual (VST) para la creación y edición de los sonidos, permitiendo una mayor precisión y versatilidad en la integración de los instrumentos tradicionales en el contexto sonoro moderno.

En cuanto a la grabación, se utilizaron técnicas especializadas para cada instrumento. El charango y la marimba de chonta fueron grabados utilizando métodos de captura adecuados a sus características sonoras, tales como la respuesta direccional con patrones polares y la utilización de micrófonos estratégicos. Asimismo, la grabación de la guitarra eléctrica y la percusión, junto con la quena, se realizaron con técnicas específicas para garantizar la calidad y el detalle sonoro. Finalmente, el proceso de mezcla se llevó a cabo aplicando herramientas de control de audio y ecualización que aseguran una correcta balance y cohesión entre los diversos elementos musicales. Todo este proceso se desarrolló con el objetivo de lograr una producción final que refleja la identidad musical investigada, combinando tradición y modernidad a través de una interpretación innovadora del afrobeat.

## **Fase de Composición**

En primera instancia, utilizando el programa Musescore, se escribieron los acordes y melodías de cada instrumento para escuchar la sonoridad de cada uno con la progresión armónica seleccionada. A medida que avanzaba la composición, se realizaron ajustes en las notas y alteraciones en la interpretación de los instrumentos. Posteriormente, se exportó cada instrumento en formato MIDI de manera individual para reproducirlo en el programa de producción Pro Tools.

### ***Musical Instrument Digital Interface (MIDI)***

La *Musical Instrument Digital Interface* (MIDI, por sus siglas en inglés), es un protocolo estándar industrial que permite a computadoras, sintetizadores, secuenciadores, controladores y otros dispositivos musicales electrónicos comunicarse y compartir información para la generación de sonidos (Morantes Guiza, 2022).

De esta manera, los sonidos son generados o manipulados mediante técnicas digitales, en lugar de ser producidos por instrumentos acústicos o grabados desde fuentes naturales. Según García Arbaizar (2012), MIDI no almacena "sonido grabado", sino que contiene las indicaciones para que un sintetizador o cualquier otro dispositivo MIDI "interprete" una serie de notas u otras acciones.

Por consiguiente, los instrumentos musicales como los controladores MIDI no producen su propio sonido, sino que están diseñados para transmitir información sobre cómo debe interpretarse y reproducirse la música, como la presión de una nota, la duración de la misma, la modulación del sonido, entre otros. Para la producción se utilizó el controlador MIDI Arturia Mini Lab 3 Universal.

### ***Tecnología de Estudio Virtual (VST)***

VST es una interfaz de software que permite que los instrumentos y efectos virtuales se comuniquen con una aplicación anfitriona, generalmente una estación de trabajo de audio digital (DAW, por sus siglas en inglés). (AUDIOPHILE ON, 2023).

De manera que, con un teclado controlador MIDI, se puede simular el sonido de cualquier instrumento sin necesidad de grabarlo físicamente en el estudio, como mencionan Mendoza Salazar y Amenero Vega (2014), quienes afirman que:

Un VST puede “generar” los sonidos de un instrumento musical por sí mismo y ser reproducidos mediante órdenes MIDI para ser ejecutados. La mayoría de VSTs son plugins que se cargan directamente a un secuenciador o ambiente de audio digital DAW que trabaja con VSTs (VST host). (p. 14)

Igualmente, lo menciona Santiago Morantes Guiza (2022):

El VST (tecnología de estudio virtual de su traducción del inglés) es una interfaz creada para conectar sintetizadores de audio y plugins de efectos físicos para ser usados en el software de audio reemplazando los sistemas de grabación simulando los instrumentos musicales como piano, bajo, guitarra, batería, etc. Como también permite la creación y procesamiento de efectos físicos de manera virtual, en otras palabras, es tener un estudio virtual como si tuviéramos todos esos elementos de manera física. (p. 26).

Por lo tanto, en la producción se utilizarán plugins VST de instrumentos para crear la base rítmica, así como para el piano, el pad, el bajo y los efectos que se agregarán a los instrumentos.

### **Fase de Producción**

En esta fase, utilizando el DAW Pro Tools, se crea una sesión que incluye canales de instrumento y de audio. En cada canal de instrumento se importa un archivo MIDI

proveniente de Muscore. Una vez distribuidos los archivos MIDI en los canales correspondientes, se inserta un plugin de instrumento virtual VST en cada canal, según el instrumento que se desea simular. Por ejemplo, si el archivo MIDI corresponde a un piano, el instrumento virtual VST insertado en el canal será el piano.

### ***Grabación de Instrumentos***

En esta etapa, los canales de audio se utilizaron para grabar la voz, el charango, la marimba, la guitarra eléctrica, percusión y quena. Cada instrumento se grabó de manera individual, asegurando que se pudiera trabajar de forma independiente en la mezcla de cada uno de ellos.

**Método de Grabación del Charango.** El método de grabación del charango se realizó utilizando la técnica estéreo X/Y, recomendada en el libro *The Recording Engineering Handbook* del ingeniero de audio y productor Bobby Owsinski. En su obra, Owsinski menciona: “For a guitar-only recording, try two small-diaphragm condensers in an X/Y configuration. Aim one at the body below the bridge and the other at about the twelfth fret” [Para una grabación solo de guitarra, intenta dos micrófonos de condensador con diafragma pequeño en la configuración X/Y. Apunta uno al cuerpo debajo del puente y el otro cerca del duodécimo traste] (Owsinski, 2009, p. 208).

Dado que la morfología del charango es similar a la de una guitarra, pero en una versión más pequeña, la técnica X/Y fue útil para capturar tanto el sonido del cuerpo del charango como el sonido natural de sus cuerdas. La posición de los micrófonos se puede evidenciar en la Figura 14, Figura 15 y Figura 16. Maiocchi (2013) brinda una descripción más detallada de este sistema:

El sistema X-Y estéreo es una técnica de coincidencia que usa dos micrófonos cardioides situados en el mismo punto y con un ángulo típico de 90° entre sus ejes para producir una imagen estéreo. Teóricamente, las dos cápsulas necesitan estar

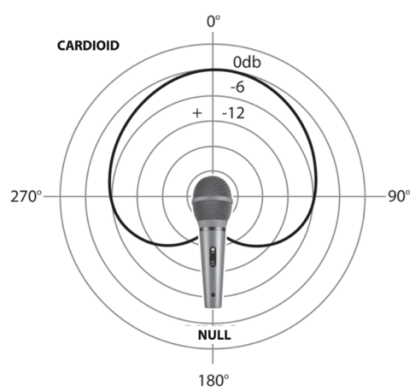
exactamente en el mismo punto para evitar problemas de fase producidos por la distancia entre los micrófonos. (Maiocchi, 2013, pág. 1).

**Respuesta Direccional (Patrón Polar).** La capacidad de un micrófono para captar sonidos desde distintas direcciones se conoce como su respuesta direccional, la cual se ilustra en un gráfico denominado diagrama polar. Este gráfico muestra el nivel de captación de señal en decibelios desde todos los ángulos y en diferentes rangos de frecuencia (Owsinki, 2009). Es importante destacar que la respuesta direccional de los micrófonos puede variar según la frecuencia; por ejemplo, algunos micrófonos pueden ser altamente direccionales en frecuencias altas, pero casi omnidireccionales en otras.

El patrón de respuesta polar de un micrófono es crucial para su aplicación en grabaciones, especialmente en entornos con múltiples micrófonos, donde la interferencia entre ellos puede ser problemática. Los patrones de captación más comunes en el diseño de micrófonos son: omnidireccional, en forma de 8, cardioide e hipercardioide. Para la grabación de este proyecto, se utilizó exclusivamente el patrón polar cardioide, que permite una captación frontal. Como menciona Bobby Owsinski (2009):

El micrófono cardioide tiene una captación fuerte en el eje (en la parte frontal) del micrófono, pero reducción de la captación fuera del eje (hacia los lados y hacia atrás). Esto proporciona una mayor o menor patrón en forma de corazón, de ahí el nombre cardioide (p. 13).

*Figura 14 Patrón Polar Cardioide*



Nota. Tomado de *The recording engineer's handbook Second Edition [El manual de ingenieros de grabación Segunda Edición]* [imagen] por Bobby Owsinki, 2009, Course Technology PTR ([http://kmh.aaneton.net/pdf/The%20Recording%20Engineers%20Handbook%20E~tqw~\\_darksiderg.pdf](http://kmh.aaneton.net/pdf/The%20Recording%20Engineers%20Handbook%20E~tqw~_darksiderg.pdf))

*Figura 15 Técnica X/Y vista instrumentista*



*Figura 16 Técnica X/Y vista por encima de micrófonos*



*Figura 17 Microfoneo Charango Técnica X/Y*



**Guitarra Eléctrica.** La grabación de la guitarra se realizó de dos maneras diferentes. Primero, en un canal de audio se grabó la señal limpia de la guitarra mediante una conexión directa a través de una caja directa (Figura 19). Grabar la señal limpia

significa obtener la grabación de la guitarra sin efectos como ecualización, distorsión u otros procesos. En otro canal de audio, se grabó el sonido de la guitarra conectada a un amplificador Boss Katana 50 MK II, el cual fue colocado sobre una silla para evitar que los reflejos del piso interfieran o cancelen el sonido directo proveniente de los altavoces. Para la grabación del sonido del amplificador se utilizó la técnica recomendada por Bobby Owsinski (2009) el cual menciona que:

Coloque un micrófono SM57 aproximadamente a 1 pulgada de distancia altavoz con mejor sonido en el gabinete. Coloque el micrófono aproximadamente a las tres cuartas partes del camino entre el borde del altavoz y la bobina móvil (lejos de la bobina móvil); luego muévalo hacia la bobina móvil para obtener más agudos o muévalo hacia el borde del altavoz para más cuerpo. Asegúrese de que el micrófono no toque el cono del altavoz durante los pasajes más ruidosos (y la excursión de altavoz más larga) reproducidos.

Puede obtener diferentes tonos simplemente moviendo el micrófono más hacia el tapa antipolvo del altavoz o hacia el sonido envolvente (el borde del altavoz donde se encuentra con la canasta de metal). Diferentes ángulos diferentes micrófonos y diferentes las distancias desde el gabinete alterarán la calidad tonal. (p. 223)

Por consiguiente, el micrófono SM57 se colocó a una pulgada de distancia del amplificador, como se muestra en la Figura 18. La ubicación del micrófono fue dirigida hacia el borde de la bobina para capturar más graves, evitando situarlo demasiado cerca de la bobina para no acentuar los agudos. Esto se hizo con el fin de no opacar la sonoridad natural del charango, que es predominantemente aguda, y asegurar que su protagonismo no se viera alterado.

*Figura 18 Microfoneo Amplificador Guitarra Eléctrica*



*Figura 19 Grabación Con Caja Directa*

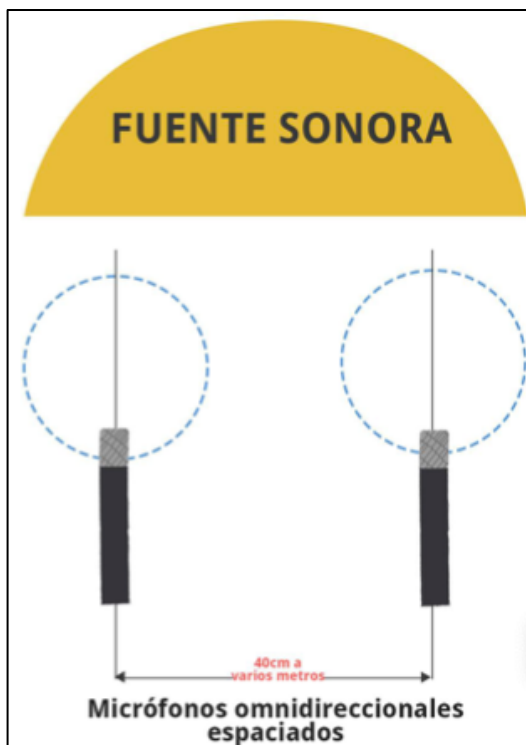


**Método de grabación de la marimba.** El método de grabación de la marimba fue utilizando la técnica A/B para grabación estéreo. Céspedes Piña (2010) indica que:

Se caracteriza porque se utilizan 2 micrófonos o a veces 3 idénticos separados una cierta distancia entre sí. Los micrófonos pueden tener cualquier patrón polar pero el más usado es el patrón omnidireccional ya que ofrece la mejor respuesta en bajas frecuencias y la menor coloración fuera del eje del micrófono. (pág. 9)

Es así como se recomienda que la distancia óptima entre micrófonos esté entre 40 y 60 cm. Si la distancia es mayor, es necesario utilizar un tercer micrófono entre ambos para evitar interferencias y cancelaciones de fase. Según Céspedes Piña (2010), se debe aplicar la regla 3:1, que establece que la distancia entre los dos micrófonos debe ser tres veces mayor que la distancia entre el primer micrófono y la fuente sonora.

*Figura 20 Técnica A/B*



Nota. Tomado de *Par Espaciado A-B* [imagen] por Andres Felipe Cespedes Piña, 2010, Scribd (<https://es.scribd.com/document/318748980/Tecnicas-de-Microfonia-Estereo>)

Durante la grabación de la marimba, se utilizaron dos micrófonos AKG Perception P170 cardioides a una altura de 25 cm de la marimba. Siguiendo la regla 3:1, la distancia entre los dos micrófonos fue de 75 cm, y se orientaron a un ángulo de 90° para captar el sonido directo. Debido al tamaño de la marimba, fue necesario añadir dos micrófonos adicionales AKG P170 en cada lado, ya que los dos micrófonos iniciales no eran suficientes para capturar el sonido de todas las tablas laterales. Con los micrófonos adicionales se logró captar la sonoridad completa de la marimba.

*Figura 21 Ubicación Microfoneo A/B*



*Figura 22 Grabación Marimba de Chonta*



**Grabación de Percusión.** El método de grabación del bombo legüero consistió en el uso de dos micrófonos: un dinámico AKG D112 con patrón polar cardioide y un condensador pequeño AKG P170 cardioide. Para capturar el sonido grave característico del instrumento, se colocó el micrófono dinámico frente al parche del bombo a una distancia de 8 cm, con el fin de obtener un sonido suave, como lo recomienda la guía de AKG by Harman (2015). Por otro lado, el micrófono de condensador se colocó como overhead para captar la sonoridad del borde del bombo, que es más aguda, logrando así una combinación ideal para grabar la fuente sonora.

Más adelante, para la grabación del cununo se utilizó la recomendación de Bobby Owsinski (2009) para la grabación de congas, dado que la morfología del cununo es similar a la de las congas. Owsinski sugiere colocar un micrófono de condensador o dinámico de diafragma pequeño a unas 1 o 2 pulgadas del borde exterior y a unas 12 pulgadas por encima de cada tambor. En este caso, se utilizó el micrófono dinámico Shure SM57 de diafragma pequeño, colocado a una distancia de 30 cm por encima del cununo para captar no solo los golpes de la mano, sino también la resonancia y el sonido grave en el caso del cununo macho, y más agudo en el de la hembra. El mismo método de grabación se aplicó para la grabación de la guasá, ajustando únicamente la distancia y la inclinación del micrófono para obtener una mejor captación sonora.

*Figura 23 Grabación Bombo Vista 1*



*Figura 24 Grabación Bombo Vista 2*



*Figura 25 Grabación Cununo Macho*



*Figura 26 Grabación Cununo Hembra*



*Figura 27 Grabación Guasá 1*



*Figura 28 Grabación Guasá 2*



**Grabación de Quena.** Según Owsinski (2009), para la grabación de la flauta traversa, se recomienda colocar el micrófono normalmente al frente o arriba del instrumento, evitando grabar desde el extremo abierto de la flauta. Si el micrófono se posiciona cerca del orificio de soplado, se obtendrá un sonido aireado, mientras que si se coloca demasiado cerca, se captarán ruidos indeseados de las teclas, como clics. Debido a que la flauta traversa por la estructura es similar a la quena que se parece a una flauta se utilizó esta técnica de grabación.

En el caso de la quena, se utilizó un micrófono de condensador Audio-Technica AT 4050 con patrón polar cardioide. El micrófono se posicionó por encima del instrumento, apuntando al centro de la boca del músico y a una distancia de aproximadamente 20 cm, en paralelo al instrumento. No se colocó demasiado cerca para evitar captar un sonido excesivamente aireado; el objetivo era lograr un balance entre los registros graves, medios y dulces, capturando así la esencia del sonido suave característico de la quena.

*Figura 29 Grabación Quena Vista de lado*



*Figura 30 Grabación Quena Vista desde arriba*



### ***Proceso de Mezcla***

En el proceso de mezcla, se comenzó con un "rough mix", que consiste en ajustar los volúmenes y los paneos (la ubicación de los instrumentos en el espectro sonoro, hacia la izquierda o derecha). Con el rough mix, se obtiene una idea general de cómo se organizará la imagen sonora, lo que permite empezar a trabajar en la mezcla de manera más precisa. El proceso de mezcla de cada instrumento comienza con el ajuste del volumen, seguido de la compresión y la ecualización, aunque en algunas ocasiones solo se ajusta uno de estos dos parámetros. Posteriormente, se crean canales auxiliares inputs estéreos y en cada auxiliar se inserta un plug in de efectos en este caso fueron tres: reverberación, tres delays, chorus, distorsión o flanger, para darle más carácter y profundidad al sonido. Una vez distribuidos los efectos en sus respectivos canales, se les asignó un número de bus a cada uno, y a medida que se mezclaba cada instrumento dependiendo los efectos que se quisieran añadir se insertaban los buses de efectos al instrumento, el cual puede tener más de un efecto insertado en él.

Se aplicaron dos técnicas de mezcla: la sustractiva, que reduce las frecuencias no deseadas para evitar que afecten el sonido final, logrando así un equilibrio entre las pistas. Esta técnica se utiliza para eliminar los sonidos nasales y para crear espacio para ciertos instrumentos. La segunda es la ecualización auditiva, que aumenta la ganancia de frecuencias específicas que se desea resaltar sin saturar la mezcla, y se emplea para dar color al sonido.

En general, a las voces se les añadió reverberación para dar espacialidad y en la parte de ecualización se cortó en poca medida las frecuencias bajas y se utilizaron compresores para las notas altas. Se realizó un ajuste para evitar que la percusión compitiera con el bajo, paneando el bombo al centro y el bajo a 12 grados a la izquierda, equilibrando los volúmenes de ambos instrumentos. En todo proceso de mezcla, cada instrumento se posiciona en el paneo con grados específicos, además de ser ecualizado y ajustado en volumen. Esto se realiza teniendo en cuenta el rol de cada instrumento según su función en la composición. Por ejemplo, si un instrumento lidera con un solo, se debe asegurar que los demás no opaquen la melodía principal (lead). Por otro lado, si varios instrumentos están ejecutando ritmos o fills, es esencial distribuirlos de manera adecuada en el paneo (izquierda y derecha) para que cada uno se escuche claramente, sin competir con la voz principal. Esto garantiza una mezcla equilibrada y bien definida.

## **Canciones Inéditas**

Este proyecto musical incluye tres composiciones que expresan el amor y la identidad cultural a través del afrobeat. La primera canción es instrumental, destacando los contrastes sonoros de las regiones andina y pacífica. “Contigo” es una declaración de amor sincero, donde el protagonista encuentra a su persona ideal. Finalmente, “Fuego de tu amor” explora la intensidad de un amor mutuo y apasionado, reflejando una conexión profunda entre ambos. Cada tema resalta ritmos y sonidos propios que unen lo tradicional con lo moderno.

En lo concerniente a la fuente de inspiración de donde surgió el tema de las letras de las canciones inéditas, se puede destacar la historia de un amor multiétnico, entre una mujer oriunda de la ciudad sorpresa, Pasto, Nariño y su eterno enamorado originario de Nuquí, Chocó. Este romance florece en medio de los carnavales de blancos y negros, donde se celebra la diversidad cultural a través de comparsas, bailes, carrozas y música, siendo el centro de atención para los visitantes. Entre tanta gente, ellos se encuentran, y sus miradas, desde el primer momento, unen sus almas y cuerpos. Al final, él, con su aura alegre y su sonrisa contagiosa, que resalta en cada lugar, logra conquistar esa mirada tímida y temerosa de lo desconocido.

De este modo, las canciones “Contigo” y “Fuego de tu amor” evocan esos sentimientos de amor y pasión que nacen con cada encuentro, cada una danza de miradas y sonrisas, creando un fuego de complicidad que los envuelve y los conecta en medio de la multitud. Su historia de amor se convierte en una inspiración romántica, donde no hay miedos ante la autenticidad de un sentimiento genuino.

Para el siguiente análisis se hace uso del cifrado americano de las notas musicales que son C – D – E – F – G – A – B que en la nomenclatura latina sería Do – Re – Mi – Fa – Sol – La – Si. En el cifrado americano se utiliza la letra *m* para identificar un acorde

menor y si no la tiene quiere decir que es acorde mayor. También se utiliza el símbolo *b* para indicar que el acorde es bemol, *dis* (°) o *dim* para referirse al acorde disminuido, *aug* para acorde aumentado, *7* para el acorde con séptima, que puede ser *7M* (la letra mayúscula quiere decir un acorde con séptima Mayor o *7m*, un acorde con séptima menor).

### ***Canción Instrumental***

La canción instrumental busca ofrecer a los oyentes una inmersión en la sonoridad única de cada región, resaltando la diversidad de ritmos e instrumentos que caracterizan tanto la música del Pacífico como la del Andino. A través de una composición sin voz, se pretende que el público perciba de manera clara y diferenciada las particularidades de los sonidos de cada región, poniendo en evidencia sus contrastes.

En este orden de ideas, el enfoque radica en la riqueza de los ritmos y las texturas instrumentales, como la marimba de chonta del Pacífico y las cuerdas del charango en los Andes, invitando a los oyentes a experimentar la identidad musical de ambos territorios de manera directa.

*Tabla 4 Elementos de Canción “Ecos de Región”*

<b>T: 6/8 Pacífica</b>	<b>Intro Seccion A</b>	<b>Sección B, C &amp; D</b>	<b>Sección E</b>	<b>Sección F &amp; G</b>	<b>Corte cambio Andino</b>
<b>Foundation</b>	Bajo	Bombo Cununos Guasá Bajo	Bombo	Bombo Cununos Guasá Bajo	Bombo
<b>Pad</b>	Sonido de pájaros & agua	Guitarra	Sonido de pájaros & agua	Guitarra	
<b>Rhythm</b>	Marimba	Guitarra		Guitarra Marimba	
<b>Lead</b>	Marimba	Marimba	Marimba	Marimba	
<b>Fills</b>				Sonido de pájaros & agua	
<b>T: 6/8 Andino</b>	<b>Intro Seccion H</b>	<b>Seccion I</b>	<b>Seccion J</b>	<b>Seccion K</b>	<b>Seccion L &amp; Fade out</b>

<b>Foundation</b>	Bombo	Bombo	Bombo	Bombo	Bombo
<b>Pad</b>		Bajo	Bajo	Bajo	
<b>Rhythm</b>	Charango	Guitarra Charango	Guitarra Charango	Charango Guitarra	Charango
<b>Lead</b>	Guitarra	Quena	Charango	Quena	Quena
<b>Fills</b>					

La sección de la región pacífica está en tonalidad de Fa mayor. Con el fin de crear un ambiente sonoro para el oyente que genere una idea del océano pacífico y su naturaleza, se integraron sonidos de pájaros y agua en la introducción y como fills durante la sección A para evocar la riqueza medioambiental de nuestro pacífico colombiano. Por su parte, el lead durante toda la canción lo lleva la marimba de chonta la cual es el instrumento protagonista de la región. Durante el tema se mantiene un ritmo de bambuco viejo en donde la marimba se destaca con bordones. Así mismo, antes de pasar a la región andina se realiza una ondeada en la sección aguda de la marimba. La percusión tiene el mismo patrón rítmico y la guitarra acústica actúa en toda la canción como un Pad y Rhythm.

La canción empieza con un bordón de bambuco viejo en Fa mayor, el cual aparece como modelo de acompañamiento cuando la marimba no está realizando la melodía principal (ver Figura 31). Aunque también aparece una variación en algunos compases como se evidencia en la figura 32.

*Figura 31 Melodía Marimba*



*Figura 32 Variación Marimba*



En el compás 11 empieza el bajo y en el compás 14 la guitarra en forma de arpeggio. Luego, en el compás 20 entra la percusión característica del “*Bambuco viejo*”, el bombo, cununo macho, cununo hembra y guasá.

Figura 33 Percusión Pacífica

The image shows a musical score for four percussion instruments: Bombo, Cununo Macho, Cununo hembra, and Guasa. The music is in 6/8 time. The Bombo part consists of two measures, each with a half note followed by a quarter note and a quarter rest. The Cununo Macho part consists of two measures, each with a half note followed by a quarter note and a quarter rest. The Cununo hembra part consists of two measures, each with a quarter note followed by a quarter rest and a quarter note. The Guasa part consists of two measures, each with a quarter note followed by a quarter rest and a quarter note.

En el compás 31 la marimba realiza la voz principal con la repetición de dos frases de 8 compases. En el compás 39 aparece la segunda melodía principal, esta se desarrolla a lo largo de 4 compases, este se repite una vez.

Figura 34 Compás No. 31

The image shows a musical score for marimba. The first system starts at measure 31 and shows a melodic phrase in the right hand and rests in the left hand. The second system starts at measure 35 and shows a melodic phrase in the right hand and rests in the left hand.

Figura 35 Compás No. 39

The image shows a musical score for marimba. The first system starts at measure 39 and shows a melodic phrase in the right hand and rests in the left hand, with a 'D' chord symbol above the first measure. The second system starts at measure 43 and shows a melodic phrase in the right hand and rests in the left hand.

Luego en la sección E hay un corte donde se le da protagonismo a los sonidos de pájaros y agua como si fueran un Pad. Además, la percusión se reduce a la marca de división la cual la interpreta solo el bombo y el bajo lo acompaña (ver figura 36). Mientras la marimba sigue teniendo el lead con melodía rítmica, desde la sección E hace tres variaciones de motivos melódicos donde combina bordones y ondeada. Además, aparece de nuevo la percusión completa, pero el ritmo de la marimba cambia en las secciones F Y G (ver figura 37).

Figura 36 Corte Sección E

The musical score for Figure 36 shows five staves. The top four staves are for percussion: Bombo, Cno M, Cno H, and Guaza. The Bombo staff has a double bar line at the start, followed by three measures of quarter notes. The Cno M, Cno H, and Guaza staves have a double bar line at the start and are otherwise empty. The fifth staff is for the Bajo, which has a double bar line at the start, followed by three measures of quarter notes.

Figura 37 Marimba Sección E,F,G

The musical score for Figure 37 shows three staves for the Marimba. The first staff is labeled 'E' and starts with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a melodic line with eighth and quarter notes. The second staff is labeled 'F' and contains a similar melodic line. The third staff is labeled 'G' and contains a more complex melodic line with eighth and quarter notes.

La segunda parte es la región Andina que comienza a partir de la sección H. Tiene una influencia del ritmo chacarera, en métrica de 6/8. En el compás 79 empieza la segunda parte en ritmo Huayno, que se conecta con la anterior por medio de la tonalidad ya que la primera parte (Bambuco viejo) se desarrolló en Fa mayor y la segunda (Huayno) se

desarrolla en Re menor, siendo esta tonalidad relativa menor (VI Grado) de Fa mayor, (ver tabla 5). La progresión armónica de la sección Andina es Dm – C – Bb – F, que en grados armónicos es I – VII – VI – III.

*Tabla 5 Relativa menor de Fa Mayor*

Fa mayor						
<b>F</b>	<b>G</b>	<b>Am</b>	<b>Bb</b>	<b>C</b>	<b>Dm</b>	<b>E°</b>
I	II	iii	IV	V	vi	VII°
Dm						
<b>Dm</b>	<b>E°</b>	<b>F</b>	<b>Gm</b>	<b>Am</b>	<b>Bb</b>	<b>C</b>
i	ii°	III	iv	v	VI	VII

La guitarra realiza un arpeggio y en la parte de los acordes Dm y C destaca el juego entre las notas F y E en la parte aguda, que corresponden a la primera cuerda de la guitarra (ver figura 38).

*Figura 38 Melodía Guitarra en Dm*



En el compás aparece la quena con la melodía principal desarrollando una melodía lenta en la escala pentatónica de Am. Aunque aparecen las otras notas de esta escala, se excluye la nota G.

*Tabla 6 Escala Pentatónica Am*

Escala pentatónica de Am				
<b>A</b>	<b>C</b>	<b>D</b>	<b>E</b>	<b>G</b>

Figura 39 Melodía Quena

Quena

The musical score for the Quena is written in 6/8 time and consists of four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 6/8 time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4 and Bb4. A repeat sign follows, with a first ending leading to a half note G4 and a second ending leading to a half note F4. The second staff continues with a half note E4, a quarter note D4, and a quarter note C4. The third staff continues with a half note Bb3, a quarter note A3, and a quarter note G3. The fourth staff concludes with a half note F3, a quarter note E3, and a quarter note D3, followed by a repeat sign and first/second endings.

Esta melodía se repite dos veces y después aparece el charango haciendo la melodía de una manera pausada, puesto que este instrumento no puede sostener notas por mucho tiempo a no ser que estén en forma de trémolo.

Figura 40 Melodía Charango

Charango

The musical score for the Charango is written in 6/8 time and consists of four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 6/8 time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4 and Bb4. A repeat sign follows, with a first ending leading to a half note G4 and a second ending leading to a half note F4. The second staff continues with a half note E4, a quarter note D4, and a quarter note C4. The third staff continues with a half note Bb3, a quarter note A3, and a quarter note G3. The fourth staff concludes with a half note F3, a quarter note E3, and a quarter note D3, followed by a repeat sign and first/second endings.

La canción finaliza con la misma melodía inicial de la quena, terminando en un ambiente de calma, que es reflejada en la dinámica de los instrumentos. De esta manera, y en Fade out, termina la canción con el charango.

## ***Canción “Contigo”***

Esta es una declaración de amor profunda y sincera, en la que el protagonista expresa haber encontrado al amor de su vida. Con emotividad, revela que no necesita nada más que la presencia y compañía de esa persona especial a su lado. La letra está impregnada de un sentido de plenitud y gratitud, capturando el sentimiento de haber hallado aquello que completa su vida (ver anexo 1).

La canción está en tonalidad de Em. Se usó un círculo de progresión armónica repetitivo en el Pad es C – B – Em – G – C – B – Em, que en grados armónicos es VI – V – i – III – V – i. Se crea una cadencia perfecta usando el acorde dominante B hacia la tónica Em, lo que da una sensación conclusiva en el círculo. Igualmente el charango y la guitarra acústica tienen la misma progresión, solo que con extensiones de séptimas en la mayoría de acordes que son Cmaj7 – B7 – Em7 – G – Cmaj7 – B7 – Em7. La progresión varía únicamente en los coros donde en la primera parte el Pad solo hace dos acordes que son Em y B, pero después en la segunda parte del coro hace Em – D – C – D – Em – B – C – D. El charango y la guitarra hacen prácticamente los mismos acordes pero agregando la séptima y solamente reemplazan el acorde de D por B7.

Para la canción, se utilizó una percusión afrocolombiana en la introducción, empleando plug ins VST de instrumentos como la tambora, palos y cajón para lograr una sonoridad rítmica afrocolombiana, a la cual luego se agrega un bombo eléctrico para darle un low end (frecuencias bajas) a la canción junto con un bajo eléctrico. También se aplicó la lógica del género afrobeat, manteniendo una misma sección rítmica con una armonía estática y figuras repetitivas.

Durante toda la canción el charango tiene el rol de rhythm donde es el encargado de hacer rasgueo rítmico el cual se combina con el ritmo huayno de forma rápida con

trémolos y repiques para tener una variación. De igual manera la marimba hace parte del rhythm durante los pre coros y coros manteniendo un motivo melódico constante. Adicionalmente, se tomó el uso de los vamps característicos del afrobeat en donde con una armonía estática se repite un misma sección rítmica, que se puede evidenciar en toda la canción. La armonía cambia en los coros pero sigue siendo estable con un mismo patrón rítmico.

*Tabla 7 Elementos de Canción “Contigo”*

<b>T: 4/4</b>	<b>Intro</b>	<b>Verso 1</b>	<b>Pre Coro 1</b>	<b>Coro 1</b>	<b>Solo</b>
<b>Foundation</b>	Tambora Cajón Palos Shaker	Bombo Cajón Snare Palos Shaker	Bombo Tambora Cajón Snare Palos Shaker	Bombo Tambora Cajón Snare Palos Shaker	Bombo Cajón Snare Palos Shaker
<b>Pad</b>	Pad	Pad Gtr Acústica	Pad Gtr Acústica	Pad Gtr Acústica	
<b>Rhythm</b>	Charango Marimba	Bajo Charango Marimba	Bajo Charango Marimba	Bajo Charango Marimba	Bajo Marimba
<b>Lead</b>	Gtr Acústica 1 Marimba	Voz Principal	Voz Principal	Voz Principal	Guitarra Eléctrica
<b>Fills</b>		Gtr Acústica	Gtr Acústica	Gtr Acústica	Tambora
	<b>Verso 2 Parte 1</b>	<b>Verso 2 Parte 2</b>	<b>Pre coro 2</b>	<b>Coro 2</b>	<b>Outro</b>
<b>Foundation</b>		Bombo Cajón Snare Palos Shaker	Bombo Tambora Cajón Snare Palos Shaker	Bombo Tambora Cajón Snare Palos Shaker	
<b>Pad</b>	Bajo	Pad Gtr Acústica	Pad Gtr Acústica	Pad Bajo Guitarra Eléctrica	Pad

<b>Rhythm</b>	Charango Gtr Acústica	Charango Marimba	Bajo Charango Marimba	Charango Marimba	
<b>Lead</b>	Voz Principal	Voz Principal	Voz Principal	Voz Principal	Gtr Acústica
<b>Fills</b>		Gtr Acústica	Gtr Acústica	Gtr Acústica Efectos	Voz

La canción empieza con un ritmo de afrobeat acompañando un Pad que va aplicando los acordes de la canción, marcando cada compás con notas largas. La percusión empieza con la tambora y cajón junto con el uso de los palos de la tambora como shakers. Este sonido de palo contra palo da un golpe seco. Más adelante, en el compás 3 inicia la guitarra marcando un arpeggio muy característico de los géneros como el soul y afrobeat.

*Figura 41 Percusión*



*Figura 42 Melodía & Acordes Guitarra*



En el compás 5 entra toda la percusión, incluyendo el shaker, que le da un aire más brillante a la percusión (ver figura 43). Adicionalmente, aparece el bajo realizando el rol de Pad para darle una base de frecuencias bajas a la armonía a través de notas largas. Igualmente, aparece la marimba y el charango, ayudando al crecimiento de intención, precedido por un platillo en reversa, en el compás 4.

Figura 43 Percusión Completa



Figura 44 Compás No. 5



En el compás 9 comienza el primer verso de la canción con la frase “Contigo me pierdo en tus ojos...”, en este inicio no hay percusión y hay una caída dinámica general de los instrumentos para potenciar lo que dice la voz.

En el compás 13 vuelve a aparecer toda la percusión y se mantiene. En el compás 17 empieza el pre-coro y aparece de nuevo el charango, dándole más movimiento y expectativa para el coro. Es así como la guitarra comienza a realizar juegos melódicos que convergen con la voz principal.

En el compás 21 se suma la marimba realizando el motivo de acompañamiento principal de la canción y sumando como puente a la llegada del coro.

Figura 45 Marimba Compás No.21



El coro empieza en el compás 25 y tiene un cambio en la configuración del ciclo armónico. Aparece Em7 y Bm7, al establecer Bm7 (B – D – F# – A) se hace uso de la escala menor natural, omitiendo la sensible que aparecía en el verso con el B7 (B – D# – F# – A), creando así el ambiente contrastante característico del coro.

Figura 46 Ciclo Armónico

**Pre Coro**

Guit. Cmaj7 B7 Em7 G

**Coro**

Guit. Em7 Bm7 Cmaj7 D

Este coro se extiende hasta el compás 33 donde entra el solo de guitarra, este solo tiene las características armónicas del verso (C – B7 – Em7 – G) y el ciclo se repite dos veces y una tercera vez solo la mitad en el compás 37.

En el compás 38 empieza el verso de nuevo y se presenta la misma estructura anterior, con la misma cantidad de compases. De esa manera se llega al compás 54 donde vuelve a aparecer el coro, el cual se extiende hasta el compás 61. En el compás 62 hay un efecto general en reversa que sirve como puente para repetir el coro. La repetición del coro continua para dar un cierre instrumental hasta finalizar la canción.

### ***Canción “Fuego de tu amor”***

Esta obra captura el momento en el que el amor mutuo entre dos personas alcanza su máxima intensidad, llevándolos a un estado de idilio donde la pasión y el deseo se expresan libremente. En este encuentro, cada uno descubre en el otro una conexión profunda que enciende un fuego emocional, reflejando la belleza de un amor compartido que crece y se fortalece (ver anexo 2).

*Tabla 8 Elementos de Canción “Fuego de tu amor”*

<b>T: 4/4</b>	<b>Intro</b>	<b>Verso 1</b>	<b>Coro 1</b>	<b>Interludio</b>	<b>Verso 2</b>
<b>Foundation</b>	Percusión Tambora Cununo Maracas	Percusión Tambora Conga Bombo Snare  Maracas	Percusión Electrónica: • Bombo • Snare • Shakers  Bajo	Percusión Electrónica: • Bombo • Snare • Bajo	Percusión Electrónica: • Bombo • Snare • Efectos • Shakers
<b>Pad</b>	Piano Bajo	Piano	Piano, Guitarra Electrica		Piano, Bajo
<b>Rhythm</b>	Percusion	Percusión Charango	Charango Percusion Marimba	Bombo Snare Shakers Bajo	
<b>Lead</b>	Guitarra Electrica	Voz Principal	Voz	Charango	Voz Principal
<b>Fills</b>	Charango	Voz 2 Charango			Charango, Marimba
	<b>Coro 2</b>	<b>OUTRO</b>			
<b>Foundation</b>	Percusión Electrónica: • Bombo • Snare • Shakers Bajo	Percusión Electrónica: • Bombo • Snare • Shakers			
<b>Pad</b>	Piano, Guitarra Electrica				
<b>Rhythm</b>	Charango Percusión Marimba	Marimba Percusión			
<b>Lead</b>	Voz Principal	Guitarra Eléctrica			
<b>Fills</b>	Voz 2				

La canción está en tonalidad de Bm. Se usó el mismo círculo de progresión armónica de Bm – A – Em7 – F#7, que en grados armónicos es i – VII – iv7 – V7, a lo largo de toda la canción. Se crea una semicadencia usando el subdominante Em7 hacia el dominante F#7. Este círculo armónico se mantuvo constante, dado que el género afrobeat suele tener un movimiento armónico limitado, manteniéndose en un patrón repetitivo con pocos o ningún cambio.

Para la canción, se utilizó una percusión afrocolombiana en la introducción, empleando plug ins VST como la tambora y las maracas para lograr una sonoridad rítmica afrocolombiana, que luego cambió a una percusión electrónica a partir del verso 1. También se aplicó la lógica del género afrobeat, manteniendo una misma sección rítmica con una armonía estática y figuras repetitivas.

Durante el verso, el interludio y los coros, se pasó a una percusión más electrónica, utilizando shakers, bombo y snare (redoblante). Además, el bajo eléctrico cumple una doble función en la canción, actuando tanto como Pad como elemento Rhythm.

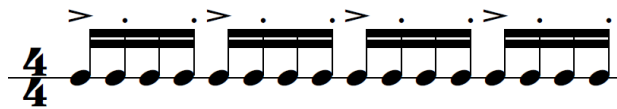
El charango es el instrumento más destacado durante toda la canción, actuando como ritmo melódico en los versos y coros. En el interludio, toma protagonismo con el lead melódico y aparece como fill en la introducción y los versos. Durante la canción, se puede observar que en la introducción el charango interpreta los acordes con trémolos. Luego, en los versos y coros, acompaña con ritmos que incluyen chasquidos, similares al huayno, combinados con trémolos. En el interludio, el charango utiliza la técnica de K'alampeo, donde realiza rasgueos melódicos, alternándolos con repiques. Finalmente, en los coros, acompañan con los acordes en un estilo rítmico distintivo.

Por otro lado, la marimba interpreta los acordes en arpeggio antes de la entrada de los coros y en los fills del verso 2. Durante los coros, realiza una interpretación ondeada,

manteniendo un ritmo armónico constante que se integra con el ritmo melódico, repitiendo el mismo círculo del motivo y aportando continuidad y cohesión al acompañamiento.

La canción empieza con dos compases de introducción rítmica, se destaca la presencia del Shaker acentuando cada tiempo de manera fuerte.

*Figura 47 Ritmo Shaker*



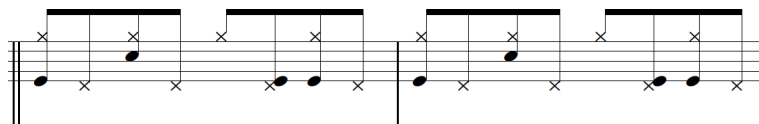
En el compás 3 empieza la introducción instrumental. El papel protagonista lo tiene la guitarra eléctrica, la cual aparece con una melodía con ante compás.

*Figura 48 Compás No. 2 Gtr. Eléctrica*



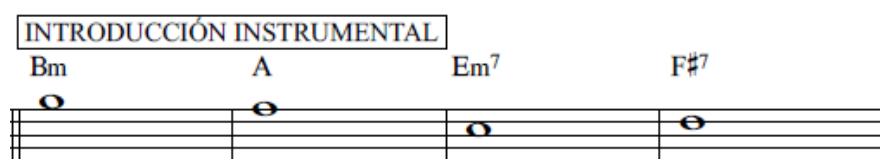
Esta introducción instrumental presenta una idea rítmica en la percusión acentuando los tiempos fuertes, que combinado con el charango en trémolo crea un ambiente de tensión que se resuelve cuando entra la voz.

*Figura 49 Compás No. 3 Batería*



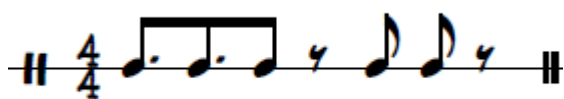
Aparece el bajo realizando poco movimiento, marcando cada acorde con nota larga, este modelo se repite hasta el coro.

Figura 50 Notas Bajo



A partir del verso 1, se establece la base rítmica de la percusión de la canción de la siguiente manera:

Figura 51 Base Rítmica



Esta base rítmica es igual a la clave cubana, la cual al igual que el afrobeat, tiene sus orígenes en África. Este patrón comienza a ser apoyado por el charango cuando empieza el verso en el compás 7, realizando la primera parte del compás sincopada y la segunda parte marcando los pulsos.

Figura 52 Base Rítmica y Charango



El Charango tiene una gran importancia a lo largo de la obra puesto que es el único instrumento que está desarrollando un acompañamiento rápido.

Luego, en el compás 14, como transición al coro, el bajo deja de hacer notas largas y hace unos seisillos que no se sienten tan exactos, esto gracias a que el bajo presenta un ataque lento, lo que lo hace parecer como si estuviera en reversa. En este mismo compás se introduce la marimba, que realiza un motivo y coincide con la base rítmica.

Figura 53 Compás No.14 Bajo

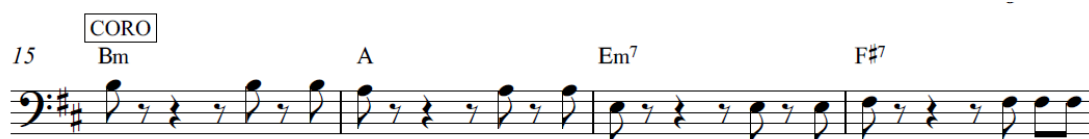


Figura 54 Compás No.14 Marimba



También aparece el charango realizando un trémolo, que junto al silencio de la percusión en la mitad del compás, logra un ambiente de tensión, el cual se resuelve en el coro. En el compás 14 entra el coro. Aquí el bajo comienza a tener más movimiento realizado en notas cortas y a sincopadas.

Figura 55 Movimiento Bajo



La marimba establece un modelo de acompañamiento que también va acorde a la base rítmica, realizando un ritmo sincopado y con intervalos de cuartas y terceras.

Figura 56 Acompañamiento Marimba



En el compás 23 aparece el interludio, el cual dura 4 compases. En el interludio toma gran importancia el charango, realizando melodías entre los rasgueos intercalando el registro. Cada compás tiene una melodía en el registro medio que se desarrolla a lo largo de 3 tiempos del compás y otra melodía en el registro alto que se desarrolla en el último tiempo.



## Conclusiones

El análisis realizado durante el proceso de investigación y producción ha demostrado la viabilidad y riqueza de integrar instrumentos tradicionales, como la marimba de chonta y el charango, en composiciones inéditas, funcionando como un recurso fundamental para plasmar la sonoridades que ayudan a mostrar la identidad musical, sin alterar el género original de la canción, que fue el afrobeat.

A través de un enfoque metodológico que combina técnicas de grabación modernas con la interpretación de instrumentos autóctonos, se ha logrado una producción musical que respeta las raíces culturales de estos. Este proyecto ha seguido la línea de artistas como Lido Pimienta, quien ha integrado con éxito elementos sonoros tradicionales en su música, destacando la importancia de mantener viva la identidad cultural a través de la innovación musical.

Se realizó el análisis de los 5 elementos de producción que se tuvieron en cuenta a la hora de la composición y producción de las canciones para determinar el rol de cada instrumento durante sus secciones, de tal manera que se pueda dar un carácter protagónico a los instrumentos tradicionales que se desean destacar sin que se salgan de la línea de género o le quiten protagonismo a la melodía líder. Utilizando técnicas de grabación estéreo recomendadas por Owsinski (2016) se logró captar la sonoridad de los instrumentos, sin interferencias y problemas de proximidad logrando un sonido de buena calidad.

Así mismo, debido a los avances tecnológicos, se han incorporado más efectos y sonidos electrónicos con el uso de tecnologías como el MIDI y los plug ins VST. Esto ha facilitado la creación de un espacio sonoro donde lo tradicional y lo contemporáneo

coexisten armoniosamente, ofreciendo nuevas posibilidades creativas para los productores musicales.

La conclusión principal de este trabajo radica en que las canciones lograron mantener un mismo motivo rítmico en las secciones de los versos, cambiando únicamente en los coros, solos o intros, logrando generar un estado de trance bailable en la audiencia. A partir de esta estructura rítmica constante, se muestra que es posible preservar las sonoridades características de los instrumentos tradicionales, destacando las formas rítmicas autóctonas sin comprometer el estilo del género afrobeat. Esto se consiguió mediante la incorporación de una percusión afrocolombiana que incluyó tambora, palos de tambora y cajón, mientras que a su vez se integraron elementos electrónicos como shakers, bombo y toms. Además, se adoptó el uso de *vamps* del afrobeat, caracterizado por la repetición de una sección rítmica con armonía estática, lo cual permitió que la percusión mantuviera una constante intención durante toda la obra, con pequeños cambios para marcar el clímax y mantener el dinamismo en la producción.

Este proceso confirma que es posible fusionar lo ancestral con lo moderno, sin comprometer la sonoridad cultural. En las canciones, la marimba de chonta y el charango se adicionaron con motivos melódicos rítmicos cortos y repetitivos variando solamente en coros y secciones donde se encontraban los solos. De igual modo, se respeta la forma de interpretación de cada instrumento y sus ritmos característicos. El rol de estos en la producción se evidencia en el elemento del *rhythm* ya que son instrumentos que pueden crear ritmos melódicos, que a su vez se combinaron con la percusión general de las canciones, adicionando una sonoridad bailable. En el caso de la canción “Fuego de tu amor” aunque el charango lleva el *Lead* en la sección del interludio, no logra alterar el género por la presencia rítmica de la percusión y el bajo, logrando establecer el diálogo de los instrumentos en conjunto sin que llegaran a competir.

Con las composiciones inéditas se logró la incorporación exitosa de las sonoridades culturales, enriqueciendo las composiciones contemporáneas. La integración de la marimba de chonta y el charango, combinados con las técnicas de grabación adecuadas, evidenció cómo las tradiciones musicales de una región pueden seguir vivas y ser celebradas a través de la música actual, permitiendo así que las culturas se mantengan presentes y trasciendan generaciones. Este trabajo no solo contribuye al campo de la producción musical, sino que también ofrece una reflexión sobre la importancia de preservar y valorar las tradiciones culturales en un mundo cada vez más interconectado. La música, como lenguaje universal, sigue siendo una herramienta esencial para la expresión de la identidad y la conexión entre culturas.

## Referencias

- Borgo, D. (2005). Musical Influences: Some reflections on the nature of musical creativity. *Leonardo Music Journal*, 15,53-58.
- Small, C. (1998). *Musicking: The meanings of performing and listening*. Lebanon: University Press of New England Hanover and London.
- Romero Giraldo, V. (2016). *Creación de una propuesta sonora a partir de elementos del jazz y la música afroamericana moderna como manifestación de una identidad propia*. Bogota, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana.
- Revelo Burbano, J. (2012). León Cardona García: Su aporte a la música de la zona andina colombiana. *Universidad EAFIT*.
- Naranjo Valencia, L. (2019). *Producción Fonográfica, "Greenland"*. Bogota, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana.
- Hargreaves, D., & North, A. (2010). *Musical imaginations: Multidisciplinary perspectives on creativity, performance and perception*. Oxford: Oxford University Press.
- Sloboda, J. A. (1985). *The musical mind: The cognitive psychology of music*. Oxford: Oxford University Press.
- DeNora, T. (2000). *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dronda, F. (2005). *Identidad y cultura en la posmodernidad*. Madrid: Universitaria Ramón Areces.
- Frith, S. (1982). *Towards an Aesthetic of Popular Music. Music and Society*. Cambridge: Cambridge university Press.
- Dissanayake, E. (2000). *Art and intimacy: How the arts began*. Seattle, WA: University of Washington Press.
- Rice, T. (2014). *Ethnomusicological encounters with music and musicians: Essays in honor of Robert Garfias*. Farnham, UK: Ashgate.
- Turino, T. (2008). *Music as social life: The politics of participation*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Talbot, B. (2013). *The music identity project. Action, Criticism, and Theory for Music Education*. Gettysburg College: May Day Group.
- Mead, M. (1937). *Culture and commitment*. The American Museum of Natural History.
- Giménez, G. (2005). *La cultura como identidad y la identidad como cultura*. Mexico: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Guapacha, O. (2012). *"Esto es currulao"*. Bogota: Universidad Distrital F.J.C.
- Miñana Blasco, C. (1990, Noviembre). *Afinación de las marimbas en la costa pacífica colombiana*. Bogota: Universidad Nacional de Colombia. Retrieved from [www.unal.edu.co/red](http://www.unal.edu.co/red).
- Botina Paz, R. W. (2013). *Paisaje Musical Andino*. Pasto: Universidad de Nariño.
- Mendivil, J. (2007). *La construcción de la historia: el charango en la memoria colectiva mestiza ayacuchana*. Chile: Facultad de Artes, Universidad Nacional de Chile.
- Valencia, L. (2009). *Al son que me toquen canto y bailo*. Bodogota DC: Ministerio de cultura.
- Tascón, H. J. (2008). *A marimbar, método oio para tocar la marimba de chonta*. Cali: N Textos.
- Maiocchi, C. (2013, Julio 18). *Técnica X-Y*. Retrieved from Equaphon Academy: <https://academy.equaphon.net/tecnica-x-y/>

- Amenero Vega, J. E., & Mendoza Salazar, F. L. (2014). *Desarrollo de una librería de samples y loops de instrumentos de percusión característicos de la música afroperuana y criolla basado en la aplicación del procesamiento digital de audio para su uso en producción musical*. Peru: Universidad Privada Antenor Orrego.
- Morantes Guiza, S. (2022). *Producción musical en el género de la balada utilizando instrumentos virtuales e instrumentos reales*. Bogota: Universidad Nacional Abierta y a Distancia.
- García Arbaizar, E. (2012). *Bloque 1-Parte 1 - El Sonido - Características Técnicas. Grabación y Registro Del Sonido*. Retrieved from Scribd: <https://es.scribd.com/document/685582634/Bloque-1-Parte-1-El-sonido-Characteristicas-tecnicas-Grabacion-y-registro-del-sonido>
- Cespedes Piña, A. (2010). *Técnicas de Microfonía Estéreo*. Retrieved from Scribd: <https://es.scribd.com/document/318748980/Tecnicas-de-Microfonia-Estereo>
- Moore, C. (1982). *Fela Kuti: This bitch of a life*. A Cappella Books.
- Casa Africa. (2017). *Fela Kuti*. Retrieved from Casa Africa: <http://www.casafrika.es/detalle-who-is-who.jsp%3FDS7.PROID=44710.html>
- Moses, B. (1989). *Drums Wisdom*. Modern Drummer Publications Inc.
- Ministerio de Educación. (s.f.). *7 Instrumentos de la música tradicional [PDF]*. Retrieved from Red Aprende: <https://redaprende.colombiaaprende.edu.co/metadatos/recurso/7-instrumentos-de-la-musica-tradicional/>
- García Ortiz, D. L. (2022). La música en el rescate de la ancestralidad y la memoria oral desde la Cátedra de Estudios Afrocolombianos. *Infancias Imágenes*, 21(2), 204-215.
- UNESCO. (2024). *La Música como tesoro intangible de nuestra cultura*. Retrieved from Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina: <https://crespial.org/la-musica-tesoro-intangible-nuestra-cultura/>
- Bohlman, P. (2003). *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. Nueva York y Londres: Routledge.
- Hall, S., & du Gay, P. (1996). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Aguirre Beltrán, G. (2001). Bailes de negros. *Desacatos*, (7), 151-156.
- Ministerio de Educación Nacional. (2016). *Músicas de Marimba, Cantos y Danzas Tradicionales del Pacífico Sur*. Retrieved from Corpografías: [https://corpografias.com/wp-content/uploads/2021/09/Negro\\_he\\_sido\\_negro\\_soy\\_negro\\_vengo\\_negro\\_voy.pdf](https://corpografias.com/wp-content/uploads/2021/09/Negro_he_sido_negro_soy_negro_vengo_negro_voy.pdf)
- Ministerio de Educación Nacional. (s.f.). *Músicas Tradicionales y Contemporáneas*. Retrieved from Red Aprende: <https://redaprende.colombiaaprende.edu.co/metadatos/recurso/6-musicas-tradicionales-y-contemporaneas/>
- Castilla, A. (2021). *Afrobeat y su sintaxis musical: Un análisis de la composición y los arreglos de la música de Fela Kuti*. Buenos Aires: Universidad Nacional de la Plata.
- Villavicencio Sandoval, T. A. (2019). *AFROBEAT DESDE LA RAÍZ: PRODUCCIÓN DE TRES TEMAS INÉDITOS BASADOS EN LA EXPLORACIÓN SONORA DEL GÉNERO AFROBEAT DE LA ÚLTIMA DÉCADA*. Ecuador: Universidad de las Américas.

- Manrique, D. (2007, Agosto). *Fela Kuti, la leyenda del rebelde incómodo*. Retrieved from El País: [https://elpais.com/diario/2007/08/02/revistaverano/1186005608\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2007/08/02/revistaverano/1186005608_850215.html)
- Pérez Guarnieri, A. (2007). *África en el aula: una propuesta de educación musical*. Buenos Aires: Edulp – Educación e investigación.
- Botina Paz, R. W. (2013). *Paisaje Musical Andino*. San Juan de Pasto: Universidad de Nariño.
- Guestrin, N. (1986). *La guitarra y los instrumentos de cuerda pulsada*. Retrieved from <https://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2011/11/19627529-La-Guitarra-en-la-Musica-Sudamericana1.pdf>
- Bastidas, J. (2003). *Son sureño*. Bogota: Ediciones Testimonio.
- Ramírez Uribe, C. (2020). *Del rechazo a la legitimidad. El recorrido de la música andina colombiana en el siglo XIX y comienzos del XX*. España: Cuadernos de Etnomusicología 15(1).
- Pedrotti Galaz, Í. (2012). *EL CHARANGO K'ALAMPEADOR*. Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- Navarrete Hernández, J. J. (2018). *Adaptación de los ritmos de música andina Huayno, San Juanito Ecuatoriano, Saya Caporal y Tinku al set de batería*. Zipaquirá: Universidad de Cundinamarca.
- Pimienta, L. (2020, Junio 12). Lido Pimienta explora las texturas de la identidad en Miss Colombia. (R. F. Colombia, Interviewer)
- Owsinki, B. (2009). *The recording engineer's handbook Second Edition [El manual de ingenieros de grabación Segunda Edición]*. Boston: Course Technology PTR.
- Owsinski, B. (2016). *The Music Producer's Handbook 2nd Edition*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.
- Pimienta, L., & Smith, M. A. (2020). Nada [Canción]. En Miss Colombia. [Recorded by L. Pimienta, & L. Saumet].
- Pimienta, L., & Smith, M. (2020). Eso Que Tu Haces [Canción]. En Miss Colombia. [Recorded by L. Pimienta].
- Taylor, C. (2001). *Multiculturalismo y la "política de reconocimiento"*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Frith, S. (1996). *Performing rites. On the value of popular music*. Cambridge: Harvard University Press.
- Ayala, A. (2020). SONIDOS RE SONANTES UCE. ESTUDIO EN INSTRUMENTOS SONOROS PRECOLOMBINOS PERTENECIENTES A LOS ANDES SEPTENTRIONALES. *Chakiñan, Revista De Ciencias Sociales Y Humanidades*, (10), 41-59.
- Pineda Monroy, S. A. (2016). *A Cuerda de Chonta*. Bogota: Universidad Distrital Francisco José de Caldas .
- Rodríguez Melo, M. E. (2020). *Música nacional: el pasillo colombiano*. Bogota: Universidad de los Andes.
- Ramírez Uribe, C. (2020). *Del rechazo a la legitimidad. El recorrido de la música andina colombiana en el siglo XIX y comienzos del XX*. Barcelona: Cuadernos de Etnomusicología N°15(1).
- AUDIOPHILE ON. (2023, Noviembre 14). *AUDIOPHILE ON*. Retrieved from AUDIOPHILE ON: <https://www.audiophileon.com/news/vst-guide-to-virtual-studio-technology>
- Exposito, S. (2020). "Eso Que Tu Haces" de Lido Pimienta es una canción que debes conocer. *Rolling Stone*, 1.

- Epitaph Records. (2022). *Lido Pimienta*. Retrieved from Lido Pimienta:  
<https://lidopimienta.com/about>
- AKG by HARMAN. (2015). *D112 MKII*. Retrieved from AKG:  
[https://uk.akg.com/on/demandware.static/-/Sites-masterCatalog\\_Harman/default/dw03121106/pdfs/AKG\\_D112MkII\\_Quickstart\\_Guide.pdf](https://uk.akg.com/on/demandware.static/-/Sites-masterCatalog_Harman/default/dw03121106/pdfs/AKG_D112MkII_Quickstart_Guide.pdf)
- Radiónica. (2020, Diciembre 24). “*Nada*” de Lido Pimienta ft. Li Saumet: la canción del año. Retrieved from Radiónica: <https://www.radionica.rocks/musica/musica-colombiana/nada-de-lido-pimienta-ft-li-saumet-la-cancion-del-ano>
- Vásquez, C. (2007). *El Charango Peruano*. Peru.

## Glosario

**Cununo:** Es un instrumento de percusión tradicional en la región del Pacífico Sur de Colombia

**Guasá:** Es un instrumento ideófono se trata de un trozo de guadua que se cierra por ambos lados y adentro tiene semillas, similar al instrumento de maracas, pero con diferente sonoridad.

**Tremolo:** es un término musical que se usa para describir la rápida repetición de notas iguales cuando se toca un instrumento.

**Caja directa:** un dispositivo de adaptación de impedancia que evita el uso de un micrófono

**Daw:** Programa que se utiliza para la producción musical

## Anexos

### Anexo 1. Letra “Contigo”

#### Verso 1

Contigo me pierdo en tus ojos  
Con cada mirada,  
Me olvido de tus enojos

Sin rumbo,  
Me encuentro en milagros,  
Hablando de amor  
Sin miedo a los extraños

#### Pre-Coro

Porque al bailar se nos juntan los labios  
Con esa música que consume despacio  
Hablando de amor,  
Sin miedo a un extraño

Uuuuuuuh

#### Coro

Porque contigo no hace falta nada mas  
Porque contigo el tiempo no se va

Contigooooooooo uo uo uo  
Contigooooooooo uo uo uo

#### Verso 2

Contigo no hay olas contra el viento,  
Con cada mirada, me elevas con esos besos.

Sin dudas, me encuentro en tus brazos,  
Hablando de amor,  
Sin miedo a un extraño.

#### Pre-Coro

Porque al bailar se nos juntan los labios  
Con esa música que consume despacio  
Hablando de amor sin miedo a un extraño

Uuuuuuuuhh

Coro

Contigo no hace falta nada más  
Contigo el tiempo no se va

Contigoooooooooooo uo uo uo  
Contigoooooooooooo uo uo uo

Coro

Contigo no hace falta nada más  
Contigo el tiempo no se va

Contigoooooooooooo uo uo uo  
Contigoooooooooooo uo uo uo

## **Anexo 2. Letra “Fuego de tu amor”**

Verso 1

Cuando yo te veo  
Se me paraliza el tiempo  
Con tu boquita me haces perder  
El sentimiento  
Como sabes que yo te deseo  
todo el tiempo  
No me digas que no te dan  
ganas de comernos

Coro

A besos  
Seduciendo tu cuerpo  
con mi cuerpo  
En este fuego  
que nos quema y nos atrapa  
por dentro

Verso 2

Con tu movimiento  
vas seduciendo el momento  
Como me cautivas me haces sentir  
mil deseos  
Con tu movimiento  
vas seduciendo el momento  
No me digas que no te dan  
ganas de comernos

Coro

A besos  
Seduciendo tu cuerpo  
con mi cuerpo  
En este fuego  
que nos quema y nos atrapa  
por dentro

A besos  
Seduciendo tu cuerpo  
con mi cuerpo  
En este fuego  
que nos quema y nos atrapa  
por dentro

# ECOS DE REGIÓN

**A**

♩ = 100

Alison Chavez

Fx Aves - Agua

The musical score is arranged in a system of ten staves. The top staff is for the Marimba, which is divided into two parts: a treble clef part with a melodic line and a bass clef part that is mostly silent. Below the Marimba are four percussion staves: Bombo, Cununo Macho, Cununo hembra, and Guaza, each with a double bar line and a 6/8 time signature. The Guitarra staff is in the treble clef and is mostly silent. The Bajo staff is in the bass clef and has a melodic line starting in the final measure. The Quena, Charango, and Ritmo Chacarera staves are all in the treble clef and are mostly silent. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 6/8. The score is for a section labeled 'A' with a tempo of 100 beats per minute.

**B**

13

Mrm.

Musical notation for Mrm. (Maracas) in treble clef, showing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Bombo

Musical notation for Bombo (Bongos) in treble clef, showing a rhythmic pattern with 'x' marks and eighth notes.

Cno M

Musical notation for Cno M (Conga Medio) in treble clef, showing a rhythmic pattern with 'x' marks and eighth notes.

Cno H

Musical notation for Cno H (Conga Alto) in treble clef, showing a rhythmic pattern with 'x' marks and eighth notes.

Guaza

Musical notation for Guaza (Güira) in treble clef, showing a rhythmic pattern with eighth notes and accents.

C7 Fmaj7 C7 Fmaj7 C7 Fmaj7 C7

Guit.

Musical notation for Guit. (Guitar) in treble clef, showing a rhythmic pattern of eighth notes.

Bajo

Musical notation for Bajo (Bass) in bass clef, showing a rhythmic pattern of eighth notes.

Qna

Musical notation for Qna (Quena) in treble clef, showing a rhythmic pattern of eighth notes.

Chgo

Musical notation for Chgo (Chango) in treble clef, showing a rhythmic pattern of eighth notes.

Chaca

Musical notation for Chaca (Chaca) in treble clef, showing a rhythmic pattern of eighth notes.

21

Mrm.

Bombo

Cno M

Cno H

Guaza

Guit.

Bajo

Qna

Chgo

Chaca

Fmaj7 C7 Fmaj7 C7 Fmaj7 C7 Fmaj7

Detailed description: This is a musical score for a 7-piece band. The score is written in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The instruments are: Mrm. (Trumpet), Bombo (Bongos), Cno M (Congas), Cno H (Congas), Guaza (Güira), Guit. (Guitar), Bajo (Bass), Qna (Quena), Chgo (Chango), and Chaca (Chaca). The score consists of 7 measures. The Mrm. part has a melodic line in the right hand and rests in the left hand. The Bombo part has a rhythmic pattern of eighth notes and rests. The Cno M part has a rhythmic pattern of eighth notes and rests. The Cno H part has a rhythmic pattern of eighth notes and rests. The Guaza part has a rhythmic pattern of eighth notes and rests. The Guit. part has a melodic line in the right hand and rests in the left hand. The Bajo part has a rhythmic pattern of eighth notes and rests. The Qna, Chgo, and Chaca parts have rests throughout the score. Chord changes are indicated below the Guaza part: Fmaj7, C7, Fmaj7, C7, Fmaj7, C7, Fmaj7.

28 C

Mrm.

Bombo

Cno M

Cno H

Guaza

Guit.

Bajo

Qna

Chgo

Chaca

C7 Fmaj7 C7 Fmaj7 C7 Fmaj7 C7

35 D

Mrm.

Bombo

Cno M

Cno H

Guaza

Guit.

Bajo

Qna

Chgo

Chaca

Fmaj7 C7 Fmaj7 C7 Fmaj7 C7 Fmaj7

E

42

Mrm.

Bombo

Cno M

Cno H

Guaza

Guit.

Bajo

Qna

Chgo

Chaca

C7 Fmaj7 C7 Fmaj7 C7

50

Mrm.

Bombo

Cno M

Cno H

Guaza

Guit.

Bajo

Qna

Chgo

Chaca

Fmaj7 C7 Fmaj7 C7

Detailed description: This is a musical score for a band, starting at measure 50. The score is written for ten instruments: Mrm. (Trumpet), Bombo (Bass Drum), Cno M (Congas), Cno H (Congas), Guaza (Güira), Guit. (Guitar), Bajo (Bass), Qna (Quena), Chgo (Charango), and Chaca (Chaca). The key signature is one flat (B-flat). The Mrm. part features a melodic line in the treble clef, with a B-flat key signature. The Bombo part has a steady rhythm of eighth notes. The Cno M and Cno H parts have specific rhythmic patterns, with the Cno H part featuring a series of eighth notes with asterisks. The Guaza part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Guit. and Bajo parts have melodic lines. The Qna, Chgo, and Chaca parts are mostly silent. The score includes a progression of chords: Fmaj7, C7, Fmaj7, and C7. The page number 50 is written at the top left, and the page number 7 is written at the top right.

**F**

59

Mrm.

Musical notation for Mrm. (Maracas) in a 2-staff system (treble and bass clefs). The melody consists of eighth and quarter notes in a 4/4 time signature.

Bombo

Musical notation for Bombo (Bass Drum) using a single staff with a double bar line. It features a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

Cno M

Musical notation for Cno M (Conga Medio) using a single staff with a double bar line. It features a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

Cno H

Musical notation for Cno H (Conga Alto) using a single staff with a double bar line. It features a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

Guaza

Musical notation for Guaza (Güira) using a single staff with a double bar line. It features a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

Fmaj7 C7 Fmaj7 C7 Fmaj7 C7 Fmaj7

Guit.

Musical notation for Guit. (Guitar) in a single staff with a treble clef. The melody consists of eighth and quarter notes.

Bajo

Musical notation for Bajo (Bass) in a single staff with a bass clef. The melody consists of quarter and eighth notes.

Qna

Musical notation for Qna (Quina) in a single staff with a treble clef. It is mostly empty, indicating it is not played in this section.

Chgo

Musical notation for Chgo (Chango) in a single staff with a treble clef. It is mostly empty, indicating it is not played in this section.

Chaca

Musical notation for Chaca (Chaca) using a single staff with a double bar line. It is mostly empty, indicating it is not played in this section.

G

66

Mrm.

Bombo

Cno M

Cno H

Guaza

Guit.

Bajo

Qna

Chgo

Chaca

The musical score is written for a 10-piece band. The instruments and their parts are as follows:

- Mrm. (Maracas):** Treble clef, 4/4 time. The melody consists of eighth and quarter notes, with a more complex rhythmic pattern starting in the fourth measure.
- Bombo (Bass Drum):** Percussion clef. Features a consistent pattern of eighth notes with accents.
- Cno M (Conga Medio):** Percussion clef. Features a consistent pattern of quarter notes with accents.
- Cno H (Conga Alto):** Percussion clef. Features a consistent pattern of eighth notes with accents.
- Guaza (Güira):** Percussion clef. Features a consistent pattern of eighth notes with accents.
- Guit. (Guitar):** Treble clef, 4/4 time. Features a consistent pattern of eighth notes.
- Bajo (Bass):** Bass clef, 4/4 time. Features a consistent pattern of quarter notes.
- Qna (Quena), Chgo (Charango), and Chaca (Chaca):** All three instruments have a whole rest in every measure, indicating they are not playing in this section.

The score is in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). A 'G' chord symbol is placed above the first measure. The Guaza part includes a sequence of chords: C7, Fmaj7, C7, Fmaj7, C7, Fmaj7, C7.

**H**

♩ = 155

73

Mrm.

Bombo

Cno M

Cno H

Guaza

Guit.

Bajo

Qna

Chgo

Chaca

Fmaj7 C7 Fmaj7 C7 Fmaj7 Dm

Rasgueo Charango Dm

Bombo Leguero Bombo Leguero

81

Mrm.

Bombo

Cno M

Cno H

Guaza

Guit.

Bajo

Qna

Chgo

Chaca

C

Bb

C

Bb

I

90

Mrm.

Bombo

Cno M

Cno H

Guaza

Guit.

Bajo

Qna

Chgo

Chaca

F

Dm

F

Dm

Detailed description: This musical score is for a 9-piece ensemble. The instruments are Mrm. (Mridangam), Bombo (Bongos), Cno M (Congas), Cno H (Congas), Guaza (Guzza), Guit. (Guitar), Bajo (Bass), Qna (Qanun), Chgo (Chango), and Chaca (Chaca). The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). It begins at measure 90. The Mrm., Bombo, Cno M, Cno H, and Guaza parts are mostly rests, with some rhythmic notation in the final measures. The Guit. part has a melodic line with a 'F' chord above the first measure and a 'Dm' chord above the first measure of the second system. The Bajo part has a bass line with a 'F' chord below the first measure and a 'Dm' chord below the first measure of the second system. The Qna part has a melodic line with a 'F' chord below the first measure and a 'Dm' chord below the first measure of the second system. The Chgo part has a rhythmic pattern of diagonal lines. The Chaca part has a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

99

Mrm.

Bombo

Cno M

Cno H

Guaza

Guit.

Bajo

Qna

Chgo

Chaca

C Bb

C Bb

J

2.

107

Mrm.

Bombo

Cno M

Cno H

Guaza

Guit.

Bajo

Qna

Chgo

Chaca

F

Dm

F

Dm

Detailed description: This musical score page, numbered 14, contains measures 107 through 110. It features a multi-staff arrangement. The top four staves are for percussion: Mrm. (Mridangam), Bombo (Bongos), Cno M (Cajon Medio), and Cno H (Cajon Grande), each with a single bar line and a repeat sign. The fifth staff is for Guaza (Ghatam), also with a single bar line and a repeat sign. The sixth staff is for Guit. (Guitar), showing a melodic line with a key signature of one flat and a 6/8 time signature. The seventh staff is for Bajo (Bass), showing a bass line with a key signature of one flat and a 6/8 time signature. The eighth staff is for Qna (Tabla), showing a melodic line with a key signature of one flat and a 6/8 time signature. The ninth staff is for Chgo (Chhota Ghata), showing a rhythmic pattern with a key signature of one flat and a 6/8 time signature. The tenth staff is for Chaca (Chhota Chhata), showing a rhythmic pattern with a key signature of one flat and a 6/8 time signature. A double bar line with repeat dots is placed after measure 107. A second ending bracket labeled '2.' spans measures 108-110, with a 'J' symbol above it. Chord markings 'F' and 'Dm' are present above the Guit. and Qna staves.

116

Mrm.

Bombo

Cno M

Cno H

Guaza

Guit.

Bajo

Qna

Chgo

Chaca

C

Bb

F

C

Bb

F

The musical score is arranged in a system of ten staves. The top four staves (Mrm., Bombo, Cno M, Cno H) and the fifth staff (Guaza) contain rests, indicating that these instruments are silent for this section. The sixth staff (Guit.) features a melodic line with a key signature of one flat and a common time signature. It includes three measures with a C chord, two measures with a Bb chord, and three measures with an F chord. The seventh staff (Bajo) provides a bass line with a similar harmonic structure. The eighth staff (Qna) contains rests. The ninth staff (Chgo) features a melodic line with a key signature of one flat and a common time signature, including three measures with a C chord, two measures with a Bb chord, and three measures with an F chord. The tenth staff (Chaca) contains a complex rhythmic pattern with various note values and rests.

**K**

125

Mrm.

Bombo

Cno M

Cno H

Guaza

Guit.

Bajo

Qna

Chgo

Chaca

The musical score is arranged in a system of ten staves. The top four staves (Mrm., Bombo, Cno M, Cno H) and the fifth staff (Guaza) are currently empty, with only a few horizontal lines indicating rests. The sixth staff (Guit.) features a melodic line in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It includes a 6/8 time signature and a '8' below the staff. The seventh staff (Bajo) is in bass clef with a key signature of one flat. The eighth staff (Qna) is in treble clef with a key signature of one flat. The ninth staff (Chgo) contains rhythmic notation represented by diagonal slashes. The tenth staff (Chaca) is in bass clef with a key signature of one flat and contains complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Chord markings 'Dm' and 'C' are placed above the Guit. staff and below the Qna staff. A box containing the letter 'K' is positioned at the top center of the page.

134

Mrm.

Bombo

Cno M

Cno H

Guaza

Guit.

Bajo

Qna

Chgo

Chaca

Bb

F

Bb

F

Detailed description: This is a musical score for a 9-piece ensemble. The instruments are Mrm. (Trumpet), Bombo (Bass Drum), Cno M (Conga Mediana), Cno H (Conga Grande), Guaza (Güira), Guit. (Guitar), Bajo (Bass), Qna (Quena), Chgo (Charango), and Chaca (Chaca). The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat (Bb). The Mrm. part consists of two staves with rests. The Bombo, Cno M, Cno H, and Guaza parts are represented by single staves with rests. The Guit. part has a treble clef and a '8' below the staff, with a melodic line and a key signature change from Bb to F in the 7th measure. The Bajo part has a bass clef and a steady bass line. The Qna part has a treble clef and a melodic line with a key signature change from Bb to F in the 7th measure. The Chgo part has a treble clef and a rhythmic pattern of diagonal slashes. The Chaca part has a single staff with a rhythmic pattern of eighth notes.

L

143

Mrm.

Bombo

Cno M

Cno H

Guaza

Guit.

Bajo

Qna

Chgo

Chaca

152

Mrm.

Bombo

Cno M

Cno H

Guaza

Guit.

Bajo

Qna

Chgo

Chaca

Bb

F

Detailed description: This musical score page contains ten staves. The top four staves (Mrm., Bombo, Cno M, Cno H) and the fifth staff (Guaza) are marked with a double bar line at the beginning, indicating they are silent. The sixth staff (Guit.) and seventh staff (Bajo) are also marked with a double bar line at the beginning. The eighth staff (Qna) features a melodic line starting with a Bb chord and moving to an F chord. The ninth staff (Chgo) contains a continuous pattern of diagonal slashes. The tenth staff (Chaca) contains a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

FADEOUT

# CONTIGO

Alison Chavez

## Intro

♩ = 95

FX - Reverse Cymbal

The musical score is arranged in a multi-stem format with the following instruments and parts:

- Soprano:** Four measures of rests.
- Sintetizador Pad:** Four measures of chords: G4, B4, D5, G4, B4, D5, G4, B4, D5, G4.
- Marimba:** Four measures of rests.
- Guitarra clásica:** Four measures of rests, followed by a melodic line in measures 5-8 with chords Cmaj7, B7, Em7, and G.
- Charango:** Four measures of rests.
- Bajo eléctrico:** Four measures of rests.
- Tambora:** Four measures of rhythmic patterns: eighth notes with accents, followed by slashes.
- Cajon:** Four measures of rhythmic patterns: eighth notes with accents, followed by slashes.
- Golpe de palos:** Four measures of rhythmic patterns: eighth notes with accents, followed by slashes.
- Beat:** Four measures of rests.
- Kick:** Four measures of rests.
- Shakers:** Four measures of rests.

5

S.

Sint. Pad.

Mrb

Guit.

Char

Guit. B.

Tambora

Cajon.

Palos

Beat

Kick

Shakers

Cmaj7 B7 Em7 G Cmaj7 B7 Em7 G

Cmaj7 B7 Em7

Verso 1

9

S.

Sint. Pad.

Mrb

Guit.

Char

Guit. B.

Tambora

Cajon.

Palos

Beat

Kick

Shakers

Cmaj7 B7 Em7 G Cmaj7 B7 Em7

13

S. *por qué al bai*

Sint. Pad.

Mrb

Guit. *Em7 G Cmaj7 B7 Em7*

Char

Guit. B.

Tambora

Cajon.

Palos

Beat

Kick

Shakers

**Pre Coro**

17

S. *lar..*

Sint. Pad.

Mrb

Guit. *Cmaj7 B7 Em7 G Cmaj7 B7 Em7 G*

Char

Guit. B.

Tambora

Cajon.

Palos

Beat

Kick

Shakers

21

S. *Singer*

Sint. Pad. *Synth Pad*

Mrb *Maracas*

Guit. *Guitar*

Char *Charango*

Guit. B. *Bass Guitar*

Tambora

Cajon.

Palos

Beat

Kick

Shakers

Chords: Cmaj7, B7, Em7, G

**Coro**

25

The musical score for the 'Coro' section, measures 25-28, is arranged for a variety of instruments. The vocal line (S.) features a melodic phrase with a dotted quarter note followed by an eighth note, and a quarter note. The accompaniment includes a Synth Pad (Sint. Pad.) with sustained chords, a Maraca (Mrb.) with a rhythmic pattern of eighth notes, and a Guitar (Guit.) with a melodic line and chord changes between Em7 and Bm7. The Charango (Char.) is marked with slashes, indicating it is not played. The Bass Guitar (Guit. B.) provides a simple harmonic accompaniment with half notes. The percussion section includes Tambora, Cajon, Palos, Beat, Kick, and Shakers, all of which have rhythmic patterns in the first two measures and are marked with slashes in the last two measures.

29

S.

Sint. Pad.

Mrb

Guit.

Char

Guit. B.

Tambora

Cajon.

Palos

Beat

Kick

Shakers

Em7 Bm7 Cmaj7 D Em7 Bm7 Cmaj7 D

**Solo**

33

S.

Sint. Pad.

Mrb

Guit.

Char

Guit. B.

Tambora

Cajon.

Palos

Beat

Kick

Shakers

Cmaj7 B7 Em7 G Cmaj7 B7 Em7

Cmaj7 B7 Em7

Verso 2

37

S.

Sint. Pad.

Mrb

Guit.

Char

Guit. B.

Tambora

Cajon.

Palos

Beat

Kick

Shakers

Cmaj7 B7 Cmaj7 B7 Em7 G Cmaj7 B7

Cmaj7 B7 Em7 G Cmaj7 B7

41

S.

Sint. Pad.

Mrb

Guit.

Char

Guit. B.

Tambora

Cajon.

Palos

Beat

Kick

Shakers

Em7 Cmaj7 B7 Em7 G Cmaj7 B7

Em7 Cmaj7 B7 Em7 G Cmaj7 B7

Pre Coro

45

The musical score is arranged in a multi-staff format. The top staff is for the vocal line (S.), with lyrics "por qué al bai lar..". The piano accompaniment (Sint. Pad.) is shown in a grand staff with treble and bass clefs. The maracas (Mrb) part is also in a grand staff. The guitar (Guit.) part is shown in two staves, with chord symbols Em7, Cmaj7, B7, and G. The charango (Char) part is indicated by a slash. The bass guitar (Guit. B.) part is in a single staff. The percussion section includes Tambora, Cajon, Palos, Beat, Kick, and Shakers, all indicated by slashes.

49

S.

Sint. Pad.

Mrb

Guit.

Char

Guit. B.

Tambora

Cajon.

Palos

Beat

Kick

Shakers

Em7 G Cmaj7 B7 Em7 G Cmaj7 B7

Em7 Cmaj7 B7 Em7 G Cmaj7 B7

Coro

53

The musical score for the 'Coro' section (measures 53-56) is arranged for a vocal line and a variety of instruments. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line (S.) features a melodic phrase with eighth and quarter notes. The Synth Pad (Sint. Pad.) provides harmonic support with sustained chords. The Maracas (Mrb.) play a rhythmic pattern of eighth notes. The Guitar (Guit.) has a melodic line with a capo on the 8th fret, and the Bass Guitar (Guit. B.) provides a bass line. The Charango (Char.) is marked with slashes, indicating it is not played. The Tambora, Cajon, and Palos play rhythmic patterns, while the Beat, Kick, and Shakers provide a steady accompaniment. Chord changes for the guitar are indicated as Em7 and Bm7.

57

S.

Sint. Pad.

Mrb

Guit.

Char

Guit. B.

Tambora

Cajon.

Palos

Beat

Kick

Shakers

Em7 Bm7 Em7 Bm7 Cmaj7 D Em7 Bm7

Em7 Bm7 Em7 Bm7 Cmaj7 D Em7 Bm7

Coro

61

S.

Sint. Pad.

Mrb

Guit.

Char

Guit. B.

Tambora

Cajon.

Palos

Beat

Kick

Shakers

Cmaj7 D Cmaj7 B7 Em7 G

Cmaj7 D Cmaj7 B7 Em7 G

65

S.

Sint. Pad.

Mrb

Guit.

Char

Guit. B.

Tambora

Cajon.

Palos

Beat

Kick

Shakers

Cmaj7 B7 Em7 G Cmaj7 B7 Em7 G

Cmaj7 B7 Em7 Bm7 Cmaj7 B7 Em7 G

69

S.

Sint. Pad.

Mrb

Guit.

Char

Guit. B.

Tambora

Cajon.

Palos

Beat

Kick

Shakers

Cmaj7 B7 Em7 D

Cmaj7 B7 Em7 D

73 Fade Out

S.

Sint. Pad.

Mrb

Guit.

Char

Guit. B.

Tambora

Cajon.

Palos

Beat

Kick

Shakers

# Fuego de tu Amor

Alison Chavez

The musical score is arranged in a system with seven staves. The top three staves are for the percussion section: Conjunto de batería (drum set), Shaker, and Marimba. The Conjunto de batería part features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes and rests. The Shaker part consists of a steady eighth-note pattern. The Marimba part is currently silent. The middle three staves are for the string section: Guitarra eléctrica (electric guitar), Charango, and Bajo (bass). The Guitarra eléctrica part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Charango and Bajo parts provide harmonic support with chords and single notes. The bottom two staves are for the vocal and keyboard sections: Voz (voice) and Teclado (keyboard). The Voz part is currently silent. The Teclado part provides harmonic support with chords and single notes. The score is in 4/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#).

Conjunto de batería

Shaker

Marimba

Guitarra eléctrica

Charango

Bajo

Voz

Teclado

Bm A Em7 F#7

Bm A Em7 F#7

7 **VERSO 1**

Bat.

Shk.

Mar.

Guit. el.

Char.

Bajo

Voz

Cuan - do yo te ve - o se me pa - ra - li - za el tiem - po con tu bo - qui - ta me ha - ces per - der el sen - ti - mien - to

Tecl.

*II*

Bat.

Shk.

Mar.

Guit. el.

Char.

Bajo

Voz

Tecl.

Musical score for a 4-measure section. The score includes staves for Bat., Shk., Mar., Guit. el., Char., Bajo, Voz, and Tecl. The Voz staff contains lyrics in Spanish. The Guit. el., Char., and Bajo staves show chord changes: Bm, A, Em7, and F#7. The Tecl. staff shows chord accompaniment.

Lyrics: tú no sa - bes que yo te de - se - ó to - do el tiem - po no me di - gas que no te dan ga - nas de co - mer - nos a

15 CORO

Bat.

Shk.

Mar.

Guit. el.

Char.

Bajo

Voz  
 be - - sos se - du - cien - do tu cuer - - po con mi cuer - po en es - te

Tecl.

Bat.

Shk.

Mar.

Guit. el.

Char.

Bajo

Voz  
 fue - - go que nos que - ma y nos a - tra - - pa - - por - - den - tro -

Tecl.

23 INTERLUDIO

The musical score for the Interludio section (measures 23-26) is arranged for the following instruments:

- Bat. (Bateria):** Features a rhythmic pattern of eighth notes with accents and rests, primarily in the first two measures.
- Shk. (Shaker):** Plays a steady eighth-note accompaniment with accents.
- Mar. (Maracas):** Remains silent throughout the section.
- Guit. el. (Electric Guitar):** Remains silent throughout the section.
- Char. (Charanga):** Plays a complex, fast-paced melodic line with many sixteenth notes and rests.
- Bajo (Bass):** Provides a rhythmic foundation with eighth notes and rests.
- Voz (Vocals):** Remains silent throughout the section.
- Tecl. (Piano):** Plays sustained chords, primarily in the Bm (B minor) position, indicated by the chord symbol above the staff.

27 VERSO 2

Bat.

Shk.

Mar.

Guit. el.

Char.

Bajo

Voz 

Con tu mo - vi - mien - to vas se - du - cien - doel mo - men - to co - mo me cau - ti - vas me ha - ces sen - tir mil de - se - os con tu mo - vi - mien - to vas se - du - cien - doel mo - men - to

Tecl.

CORO 2

Bat.

Shk.

Mar.

Guit. el.

Char.

Bajo

Voz

no me di - gas que no te dan ga - nas de co - mer - nos a be - sos se - du - cien - do tu cuer - po con mi cuer - po en es - te

Tecl.

39

Bat.

Shk.

Mar.

Guit. el.

Char.

Bajo

Voz

Tecl.

Bat.

Shk.

Mar.

Guit. el.

Char.

Bajo

Voz  
 fue - - go que nos que - - ma y nos a - tra - - pa por den - tro uh

Tecl.

47

OUTRO

Fade Out

This musical score is for an instrumental piece, likely a reggaeton or Latin pop track, during an 'OUTRO' section. The score is arranged in a grand staff format with the following parts:

- Bat. (Bateria):** Represented by a double bar line with a slash, indicating a rhythmic pattern.
- Shk. (Shaker):** Represented by a double bar line with a slash, indicating a rhythmic pattern.
- Mar. (Maracas):** Features a melodic line in G major with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes.
- Guit. el. (Electric Guitar):** Features a melodic line in G major, marked with an 8va (octave) sign, consisting of eighth notes.
- Char. (Charango):** Represented by a double bar line with a slash, indicating a rhythmic pattern.
- Bajo (Bass):** Represented by a double bar line with a slash, indicating a rhythmic pattern.
- Voz (Vocals):** Represented by a double bar line with a slash, indicating no vocal line.
- Tecl. (Teclado/Piano):** Represented by a double bar line with a slash, indicating no piano accompaniment.

The score is divided into four measures. The first measure is marked with the chord **Bm** (B minor). The section concludes with a 'Fade Out' instruction.

This musical score is arranged in a vertical staff format. The instruments and their parts are as follows:

- Bat. (Bateria):** Represented by a double bar line with a slash, indicating a rhythmic pattern.
- Shk. (Shaker):** Represented by a double bar line with a slash, indicating a rhythmic pattern.
- Mar. (Maracas):** A melodic line in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a sequence of eighth and quarter notes with some ties.
- Guit. el. (Guitar eléctrica):** A melodic line in treble clef with a key signature of two sharps, consisting of a steady eighth-note pattern.
- Char. (Charanga):** A line in treble clef with a key signature of two sharps, containing two chord symbols: **Bm** (B minor) and **Bm**.
- Bajo (Bajo Sexto):** A line in bass clef with a key signature of two sharps, containing whole rests.
- Voz (Voz):** A line in treble clef with a key signature of two sharps, containing whole rests.
- Tecl. (Teclado):** A grand staff in treble and bass clefs with a key signature of two sharps, containing whole rests.

The score is divided into two measures by a vertical bar line. The Maracas part includes a dotted line with a circled '8' below it, spanning across the bar line.