

**Convergencia sonora: Guitarra eléctrica solista en formato rock incorporando la bandola
y el tiple colombianos**

Luis Ernesto Sánchez Castillo

Asesor

Nelson Andrés Mera Idarraga

Universidad Nacional Abierta y a Distancia UNAD
Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades ECSAH
Programa de Música

2026

Dedicatoria

El siguiente trabajo de grado está dedicado a mi madre Martha Castillo, a mi esposa Ángela Guerrero y a mi hijo Felipe Sánchez; quienes fueron un pilar fundamental para la consecución de este trabajo, me apoyaron y creyeron en mí de manera incondicional e incansable.

Agradecimientos

Para este trabajo de grado quiero agradecer en primer lugar a la Universidad Nacional Abierta y a Distancia UNAD por brindarme la oportunidad de estudiar esta maravillosa carrera. A mi primer maestro de teoría del Conservatorio del Tolima Adrián Camilo Ramírez quien marcó la parte inicial de mi carrera. A mis maestros de la UNAD John Alexander Amézquita y Luis Ramírez por enseñarme cosas que nunca pensé hacer; y finalmente y no menos importante a mi familia por apoyarme desde diferentes dimensiones, tanto en lo emocional como en lo material, por entender y aguantar tantas las horas de ausencia por las actividades académicas, por levantarme cuando me sentía que no podía y por ser el combustible que alimentó mi sueño de ser un músico profesional.

Resumen

Las experimentaciones tímbricas que integran instrumentos típicos han desempeñado un papel crucial en las músicas populares colombianas, siendo fundamentales para la formación de diversos ensambles y géneros musicales. No obstante, este campo aún presenta un amplio espacio por explorar. Con lo anterior, el objetivo principal de esta propuesta de investigación-creación es desarrollar la composición de un ciclo de cuatro obras tituladas: Territorium, Armero 13-11-85, Un Pálido Punto Azul y Sine Finibus, mediante la integración de la guitarra eléctrica solista en formato rock con los elementos sonoros y orquestales de las cuerdas típicas colombianas tiple y bandola. Para llevar a cabo esta propuesta, se seguirá una metodología estructurada en cinco fases: primero, un análisis documental tanto de los recursos interpretativos del tiple y la bandola; como de las canciones “Losing My Religion” de la banda R.E.M y “Bordonero” de Daniel Saboya; seguidamente, se realizará una entrevista semi estructurada con el bandolista y tiplista Harol Pobre; después, se procederá a la composición de las cuatro obras basadas en los elementos obtenidos; finalmente, se llevará a cabo la socialización del trabajo.

Palabras clave: Guitarra eléctrica, tiple colombiano, bandola andina, rock, mezcla tímbrica.

Abstract

Timbral experimentation with traditional instruments has played a crucial role in Colombian popular music, proving fundamental to the formation of diverse ensembles and musical genres. However, this field still presents ample room for exploration. Therefore, the main objective of this research-creation proposal is to develop a cycle of four musical works: Territorium, Armero 13-11-85, Un Pálido Punto Azul, and Sine Finibus, through the integration of solo electric guitar in a rock format with the sonic and orchestral elements of the traditional Colombian string instruments, the tiple and bandola. To carry out this proposal, a five-phase methodology will be followed: first, a documentary analysis of both the interpretive resources of the tiple and the bandola, as well as the songs "Losing My Religion" by the band R.E.M. and "Bordonero" by Daniel Saboya; subsequently, a semi-structured interview will be conducted with bandola and tipola player Harol Pobre; Afterwards, the composition of the four musical works based on the elements obtained will take place; finally, the socialization of the work will be carried out.

Keywords: Electric guitar, Colombian tiple, Andean bandola, rock, timbre fusion.

Tabla de Contenido

Introducción.....	9
Planteamiento Temático	10
Justificación.....	11
Objetivos	12
Objetivo General	12
Objetivos Específicos.....	12
Marco Teórico	13
Desarrollo metodológico	28
Proceso creativo	31
Documentación y apropiación instrumental.....	31
Exploración tímbrica y simulación sonora	33
Planeación formal y guion compositivo	34
Construcción extra musical y detonantes creativos	36
Desarrollo compositivo de las obras.....	37
Territorium	37
Un Pálido Punto Azul.....	39
Armero 13-11-85	41
Sine Finibus	43
Recursos orquestales y tímbricos.....	44
Efectos tímbricos y técnicas extendidas	47
Texturas orquestales	49
Grabación y validación sonora con intérpretes reales	50
Conclusiones.....	52
Referencias bibliográficas.....	55
Anexos	58
Anexo A.....	58
Anexo B.....	64
Anexo C.....	64
Anexo D.....	65

Tabla de Figuras

Figura 1 Notación guitarra eléctrica	14
Figura 2 Tabla de notación del método Pérez para tiple	18
Figura 3 Fragmento “Bordonero” de Daniel Saboya como ejemplo de textura polifónica	22
Figura 4 Tiple con rol melódico principal y bandola acompañamiento melódico compás 1	22
Figura 5 Bandola rol melódico y tiple en acompañamiento compás 17	23
Figura 6 Acorde de cuatro voces en la bandola compás 32.....	23
Figura 7 Ejemplo técnico de ejecución de la mandolina con plectro en Losing My Religion.....	24
Figura 8 Uso de bordaduras dentro del acompañamiento	24
Figura 9 Ejemplo de textura homofónica en Losing My Religion	25
Figura 10 Textura contrapuntística en Losing My Religion.....	25
Figura 11 Uso de órdenes pulsados y al aire de la mandolina en Losing My Religion.....	26
Figura 12 Diapasón cromático de bandola andina de 6 órdenes	32
Figura 13 Ejemplo efecto “let ring”	33
Figura 14 Matriz de análisis musical suministrada	35
Figura 15 Matriz adaptada para guion compositivo	35
Figura 16 Ejemplo de texto preliminar para “Territorium”	36
Figura 17 Introducción Territorium tiple, bandola y guitarra eléctrica.	37
Figura 18 Guion compositivo Territorium	38
Figura 19 Compás 29 al 32 de Territorium uso de cuerdas al aire y melodía pulsada en la guitarra.....	39
Figura 20 Compás 7 y 8 elementos musicales progresivos y amplitud melódica.....	40
Figura 21 Guion compositivo de Un Pálido Punto Azul	40
Figura 22 Roles orquestales tradicionales	42
Figura 23 Guion compositivo de Armero 13-11-85.....	42

Figura 24 Armónicos artificiales en el tiple intro de Sine Finibus	43
Figura 25 Fragmento sección progresiva de Sine Finibus compases 55 y 56.....	43
Figura 26 Guion compositivo de Sine Finibus.....	44
Figura 27 Interacción melódica unísono de guitarra eléctrica y bandola compases 15 al 18. ...	45
Figura 28 Bandola tomando rol armónico	46
Figura 29 Uso de efecto “aplatillado” ascendente y descendente en la obra Territorium compases 17 y 18.....	47
Figura 30 Uso de efecto de tambora en el tiple	47
Figura 31 Uso de tremolo en la bandola, brisado en el tiple y textura onomatopéyica	48
Figura 32 Ejemplo acompañamiento figurado en el tiple.....	48
Figura 33 Uso de textura polirítmica	50
Figura 34 Uso de textura monofónica	50

Introducción

La presente propuesta de investigación-creación surge del interés por explorar nuevas posibilidades tímbricas entre instrumentos pertenecientes a contextos estilísticos diferentes como la guitarra eléctrica, el tiple colombiano y la bandola andina. Si bien estos últimos dos instrumentos han desempeñado un papel fundamental dentro de las músicas andinas colombianas y hacen parte importante de la identidad sonora de la región andina, su integración con formatos contemporáneos como el rock aun presenta un amplio campo de exploración. En este sentido, el presente trabajo parte del problema de investigación relacionado con la búsqueda de posibilidades sonoras, técnicas, orquestales y de notación que permitan articular dichos instrumentos dentro de una propuesta musical coherente y efectiva.

Con base en lo anterior, el objetivo general de este proyecto consiste en desarrollar una composición de un ciclo de cuatro obras tituladas: Territorium, Armero 13-11-85, Un Pálido Punto Azul y Sine Finibus, mediante la integración de la guitarra eléctrica solista en formato rock con los elementos sonoros y orquestales de las cuerdas típicas colombianas tiple y bandola. Para ello, se implementó una metodología de carácter cualitativo con un desarrollo en bucle, permitiendo una retroalimentación constante entre el análisis documental, estudio de referentes, entrevista semi estructurada, exploración técnica de los instrumentos y práctica compositiva.

El documento se encuentra estructurado en diferentes capítulos donde se aborda en primer lugar el planteamiento temático y el marco teórico relacionados con los referentes tanto teóricos como artísticos; posteriormente, el desarrollo metodológico y el proceso creativo, donde se exponen las decisiones compositivas, recursos usados y hallazgos obtenidos durante la construcción de las obras; luego, se presentan las conclusiones derivadas del proceso investigativo y creativo; finalmente los anexos donde están alojadas la partituras de la obra y las evidencias del proceso.

Planteamiento Temático

El tiple y la bandola son instrumentos de cuerda emblemáticos de la región andina colombiana, cuyo timbre y sonoridad distintivos constituyen un componente esencial de la identidad cultural de Ibagué y el departamento del Tolima. (Londoño & Tobón, 2004). Estos instrumentos han acompañado diferentes aires y ritmos a lo largo de la historia y encuentran sus antecedentes en cordófonos europeos como la vihuela de mano y la bandurria, respectivamente. (Bernal, 2003). Asimismo, instrumentos como la guitarra renacentista, el laúd y posteriormente, la guitarra clásica española moderna, configuran un eslabón fundamental dentro de la evolución histórica de estos instrumentos (Montoya, 2022).

En este sentido, el tiple y la bandola no solo responden a una tradición local, sino que también forman parte de un proceso más amplio de transformación organológica y musical que conecta prácticas europeas con desarrollos propios del contexto latinoamericano (Bermúdez, 2011).

Por su parte, la guitarra eléctrica surge a principios del siglo XX en los EE. UU, inicialmente en géneros como el blues y el jazz, como respuesta a la necesidad de mayor proyección sonora y balance en formatos instrumentales amplios (Bacon, 2000; Millar, 2004).

Es por esto que el proyecto de investigación - creación “Convergencia Sonora: Guitarra Eléctrica Solista en el Formato Rock Incorporando la bandola y el tiple Colombianos”, enmarcado en la profundización en composición y arreglos, y con el tratamiento tímbrico como eje temático, surge de la necesidad de explorar la fusión tímbrica entre cordófonos tradicionales de la región andina colombiana con el formato de rock instrumental, compuesto principalmente por batería, bajo y guitarra eléctrica, siendo este último el instrumento principal.

De aquí que surja la siguiente pregunta de investigación:

¿De qué manera pueden integrarse los elementos compositivos, sonoros y orquestales de la bandola y el tiple colombianos con los recursos estilísticos e interpretativos de la guitarra eléctrica solista en formato rock dentro de un ciclo de cuatro obras instrumentales?

Justificación

Ibagué, como ciudad musical, cuenta con una amplia diversidad de expresiones musicales (Molano, Sáenz, Cifuentes & Aroca, 2018); sin embargo, existe poca experimentación en el rock instrumental con otros timbres. A nivel nacional, el rock tiene una trayectoria histórica significativa (Ortegón Munevar, 2019), aunque las exploraciones tímbricas dentro del género suelen enfocarse en mezclas como el rock sinfónico, el rock folk entre otras.

Por otro lado, la guitarra eléctrica, el tiple y la bandola convergen en una misma línea de desarrollo histórico y técnico, compartiendo principios constructivos, lógicas interpretativas y funcionales que, pese a sus diferencias contextuales, permiten establecer puentes entre sus lenguajes sonoros (Bermúdez, 2011). Esta convergencia posibilita su integración dentro de una propuesta compositiva, en la que se articulan elementos tímbricos, técnicos e interpretativos provenientes de distintas tradiciones.

A nivel disciplinar, la experimentación tímbrica ha estado generalmente limitada a los formatos establecidos, como los duetos, tríos y estudiantinas, los cuales, por sí mismos, ya representan una forma de experimentación (Londoño & Tobón, 2004). En este contexto, es crucial explorar las diversas posibilidades orquestales, técnicas e interpretativas, como las texturas, las interacciones melódicas, los planos sonoros, los efectos tímbricos y las técnicas junto con formatos instrumentales disruptivos como lo son la fusión de las cuerdas típicas con la guitarra eléctrica solista, todo esto integrado en un formato de rock y junto con ello, enriquecer el repertorio de la guitarra eléctrica solista en estilo y formato de rock, a través de los recursos compositivos y la riqueza sonora del tiple y la bandola, generando así un aporte a la identidad y a las estéticas musicales de la región.

Finalmente, este proyecto busca contribuir a la exaltación de los sonidos propios, en consonancia con la misión institucional del programa de Música de la UNAD, que fomenta el desarrollo de una identidad sonora y estética en los proyectos artísticos.

Objetivos

Objetivo General

Desarrollar la composición de un ciclo de cuatro obras tituladas: Territorium, Armero 13-11-85, Un Pálido Punto Azul y Sine Finibus, mediante la integración de la guitarra eléctrica solista en formato rock con los elementos sonoros y orquestales de las cuerdas típicas colombianas tiple y bandola.

Objetivos Específicos

Identificar los elementos sonoros, técnicos y de notación del tiple y la bandola para su integración en las cuatro obras.

Analizar las obras "Losing My Religion" de la agrupación R.E.M. y "Bordonero" de Daniel Saboya con el fin de identificar elementos compositivos y orquestales que puedan ser aplicados en la creación de las obras.

Profundizar en los elementos interpretativos y en las particularidades de la notación del tiple y la bandola a través de una entrevista semi estructurada al tiplista Harol Pobre.

Aplicar los hallazgos de la investigación a un ciclo de 4 obras donde se integren los elementos compositivos, sonoros y orquestales del tiple y la bandola, con la guitarra eléctrica solista en el formato rock.

Marco Teórico

La investigación del presente trabajo se fundamenta en los conceptos musicales y analíticos que sostienen la composición de un ciclo de cuatro obras, desarrolladas sobre el eje temático tímbrico el cual tiene como propósito, integrar de manera efectiva los elementos sonoros, compositivos y técnicos del tiple y la bandola con la guitarra eléctrica solista, todo esto en el contexto y formato rock.

Uno de los pilares fundamentales para la creación de cualquier estilo o género musical es la experimentación de diferentes timbres instrumentales, Belkin (2001) señala que “El timbre es un aspecto potente del carácter musical” ... “No existe ningún área musical que no sea dependiente del timbre”. Además, comprende el acto compositivo como una acción consciente de “componer con timbres” desde el punto de vista orquestal. (Belkin 2001, p. 3).

No obstante, estas experimentaciones tímbricas tienen que cumplir aspectos y conceptos fundamentales para que sean efectivas. Elementos como el balance y las relaciones técnico - físicas de los instrumentos y las texturas, hacen que la toma de decisiones sea un poco más sencilla, pero con retos a solucionar (Alder, 2006; Piston, 1969).

Sumado a esto, tenemos la orquesta sinfónica, tal como se conoce hoy, la cual fue el resultado de múltiples procesos históricos. Desde sus inicios, existieron agrupaciones de familias instrumentales con cierto grado de homogeneidad tímbrica y otras con características más contrastantes, ambas con respaldo compositivo. Con el tiempo, la curiosidad y la experimentación de los compositores propiciaron la integración de estos distintos ensambles, descubriendo que tanto la uniformidad como la diversidad tímbrica podían generar resultados artísticos enriquecedores al unificarse en una misma obra.

Para el objeto de estudio se presentan dos mundos, cada uno con sus propios antecedentes. Por una parte, está el universo de la guitarra eléctrica en el formato rock ya sea solista o acompañante, esto quiere decir que dicho formato se conforma en su estructura más básica de: Guitarra eléctrica, bajo eléctrico y batería; que per se, ya es una experimentación

tímbrica gestada a principios del siglo XX (Shuker, 1998). Por otro lado, está el universo del tiple colombiano y la bandola andina que también tuvieron un viaje en solitario y que junto a la guitarra española formaron lo que hoy se conoce como el trío andino colombiano (Londoño & Tobón, 2015; Bermúdez, 2011).

Con base en lo anterior, se reconoce que la guitarra eléctrica, en su rol de instrumento solista, ha sido ampliamente estudiada en sus dimensiones técnicas y tímbricas (DePue, 2020). Sin embargo, en el marco de esta investigación se consideró pertinente la utilización del software de notación Guitar Pro, empleado exclusivamente como herramienta de apoyo en la notación, dado que ofrece un repertorio completo de recursos de escritura estándar vinculados a las posibilidades técnicas y tímbricas de la guitarra eléctrica solista. En este sentido, se presentará una breve conceptualización de las grafías más empleadas en dicho software, con el fin de sustentar y organizar los elementos técnicos y expresivos propios del instrumento.

Figura 1

Notación guitarra eléctrica



Nota. Pantallazo de las técnicas de interpretación para guitarra eléctrica solista. Tomado de Guitar Pro8.

En cuanto a la notación en partitura del tiple y la bandola se encuentra que estos han tenido un proceso de cambios constantes, los cuales han suscitado discusiones académicas donde se ha revisado tanto bibliografía de finales del siglo XIX hasta comienzos del siglo XXI

como postulados de actores académicos donde se devela falta de organización y sistematización de escritura para dichos instrumentos. Dichos análisis han permitido identificar las formas de escritura más recurrentes para estos instrumentos. Surge entonces la pregunta del ¿Por qué? de esta necesidad de estandarización. Al respecto, Bernal (2012) señala “Creo que de varias dinámicas de especialización que han venido afectando de manera diversa y no homogénea a compositores, arreglistas, intérpretes y docentes de estos instrumentos en las últimas cuatro décadas” (p. 51). También, Rendón y Tobón (2012) inicia su justificación acerca de las grafías de cordófonos colombianos diciendo “La necesidad de construir un lenguaje que identifique los componentes de interpretación y ejecución de la música de cuerda en nuestro país es latente.

Si bien cada compositor puede construir su propia tabla de notación para indicar a los intérpretes como hacer determinada técnica o sonido particular, (lo cual es más común cuando se pretende realizar un sonido muy específico de técnica extendida), es pertinente valerse de estas investigaciones para tener mayor certeza de la escritura para tiple y bandola. Esto también con el objetivo de volver más fácil y replicable la interpretación del presente producto de investigación-creación.

Basado en lo anterior, la Facultad de Artes ASAB en su ponencia para Discusiones sobre grafías para cordófonos colombianos (2012 p. 76), plantea 4 criterios específicos desde la academia para estandarizar la notación y el lenguaje escritural. El primero, que sean propios del lenguaje del instrumento, el segundo que tengan coherencia con el pensamiento estético, el tercero que procedan de las músicas regionales y populares de Colombia y América Latina y cuarto que incluya variedad de roles.

Por otro lado, Torres (2012), postula aspectos de desarrollo respecto a la notación de los instrumentos musicales:

Dentro del contexto del tiple y la bandola y cualquier otro contexto instrumental estos pueden ser Intrínsecos, o sea propios del instrumento; paralelos o sea análogos a otros

instrumentos (por ejemplo: la guitarra) y extrínsecos, o sea adaptados de otros instrumentos (por ejemplo: instrumentos de percusión). (p.46).

Luego, Torres (2012, p.46) plantea unos importantes postulados segregando el tiple y la bandola por separado, los cuales se ve pertinente resaltarlos en la siguiente cita completa:

Para la bandola

1. Hay una historia técnica intrínseca de la música nacional para la ejecución de la plumada con graffías equivalentes a los golpes de arco de las cuerdas rozadas.
2. Toda técnica proveniente de las plumadas de otros instrumentos puede ser aplicada (ejemplo: guitarra eléctrica).
3. Los dos órdenes (de la bandola moderna) permiten el uso de intervalos en la misma cuerda.
4. Las técnicas de la mano izquierda pueden originarse en los sistemas de digitación de la guitarra clásica.
5. La tensión de las cuerdas dificulta la efectividad de las notas ligadas (especialmente las descendentes).
6. Las posibilidades tímbricas se amplían con armónicos naturales y artificiales, pizzicatos, trémolos, pulsación de dedos, apagados, cambios de región, etc.
7. La construcción del instrumento permite explorar la sonoridad tras el puente.
8. Las técnicas extendidas apuntan a roces de plumada y efectos percusivos, los cuales pueden ser graficados sobre convenciones universales aplicadas a la percusión o a la cuerda.

Para el tiple

1. Hay una historia técnica intrínseca de la música nacional para la ejecución, especialmente en los llamados roces, chasquidos y movimientos de la mano derecha.
2. Su técnica puede derivarse de la guitarra clásica.

3. Los tres órdenes pueden ser aprovechados para generar diferentes notas, pero el efecto debe ser aplicado en matiz piano.
4. Las posibilidades tímbricas se amplían con el uso de armónicos naturales y artificiales, pizzicatos, trémolos, pulsación de dedos, apagados, cambios de región etc.
5. Las técnicas extendidas apuntan a efectos percusivos.
6. Los chasquidos generan armónicos indeterminados de alta efectividad.
7. La poca tensión de algunas cuerdas permite el trabajo por microtonos.

En el caso puntual del tiple, se tomó como base el Método de Tiple de Elkin Pérez Álvarez (1996) el cual ofrece una tabla de notación ampliamente reconocida en la práctica académica y profesional. Este método presenta grafías coherentes con las necesidades técnicas del instrumento, especialmente en lo referente a los tipos de ataque, ligados, trémolos y apagados. A partir de dicha referencia, se aplicó al ciclo de cuatro obras, garantizando una lectura idiomática y clara tanto para intérpretes como para el compositor.

En relación con la escritura para bandola andina, la ponencia de Bernal (2012) para el texto “Discusiones sobre grafías para cordófonos colombianos”, propone una extensa conclusión donde plantea desde cuales son los elementos técnicos y tímbricos más relevantes y postula cito “Lo que ya está inventado, busquémoslo y adoptémoslo críticamente según su pertinencia; lo que nos inventamos nombrémoslo y pongámoslo a prueba haciéndolo circular y evaluemos su utilidad”. Desde esta óptica concluye que la escritura contemporánea para bandola debe priorizar la claridad en la indicación de ataques tradicionales heredados del repertorio andino entre otros elementos de notación adaptados de otros instrumentos tradicionales como el violín y la guitarra eléctrica. Esta postura está en sintonía con el enfoque del presente trabajo de creación, el cual busca una mezcla tímbrica efectiva entre dichos instrumentos y la guitarra eléctrica solista, lo cual genera una coherencia técnica que da como resultado una cohesión sonora.

Figura 2

Tabla de notación del método Pérez para tiple

↓	ACORDE BAJANDO	Con el dedo medio de la mano derecha.		RASGUEO Y PERCUSION	Con la punta del anular (M- der)	
↑	ACORDE SUBIENDO	Con el dedo pulgar de la mano derecha.		ACORDE Y PERCUSION	Con el nudillo del pulgar sobre la 4a.	
R	RASGUEO	Con los dedos meñique, anular, medio e índice.		APLATILLADO TAMBORA	Sobre las cuerdas, en la boca (M- der)	
⊙	RASGUEO REDONDO	Rasgueos continuos.		TREMOLO	Batido a gran velocidad sobre la misma nota.	
∩	RASGUEO CON EL PULGAR	Deslizando hacia abajo el pulgar (M-der)		VIBRADO	Deslizando la cuerda con el dedo que la pisa.	
⊥	APLATILLADO BAJANDO	Con los dedos índice y pulgar.		TREMOLO Y VIBRATO	Las dos acciones anteriores al tiempo.	
τ	APLATILLADO SUBIENDO	Con los dedos pulgar, medio y anular.		Tam.	TAMBORA	Golpes sobre las cuerdas junto al puente.
⊥	APAGADO BAJANDO	Con la segunda falange del pulgar (M-der.)		Izq.	IZQUIERDA SOLA	Pasajes melódicos en ligados.
†	APAGADO SUBIENDO	Con la 2a. falange de los dedos m, a (M-der)		Arm.	ARMONICOS NATURALES	En los trastes 5º, 7º, 12º, 19º y 24º.
	PERCUSION EN EL ARO	Con las puntas de los dedos bajo el tacón.		Arm 8a	ARMONICOS OCTAVADOS	Una 8a. arriba de la digitación.
	PERCUSION EN EL PUENTE	Con el nudillo del pulgar (M-der)		⊖	SILENCIO DE CESURA	Silencio ejecutado con el meñique (M- izq)

Nota. Tomado de Pérez (1996), Método para tiple.

Dentro de los elementos más relevantes a nivel técnico y tímbrico de la bandola andina se encuentran: La plumada, en la que su notación es cien por ciento adaptada de las arcadas de los instrumentos de cuerda frotada y posteriormente acogido en la escritura para guitarra eléctrica. Luego plantea el primer criterio tímbrico el cual se define por región de ataque, esto desencadena 3 tipos de sonoridades: La primera, sonoridad metálica o sul ponticello, la cual es producida al tocar cerca al puente, la segunda es normal, que es producida al ejecutar sobre la boca del instrumento y la tercera es sul tasto o en otros textos también llamada como flautando o pastoso, la cual se produce tocando cerca al diapason del instrumento.

Como segundo criterio lo establece por intervención simultánea o alternativa del plectro y otro elemento de la mano en los cuales está, la sordina, que para efectos prácticos es lo que en la guitarra eléctrica se conoce como “palm mute” y que musicalmente el ponente lo traduce a “pizzicatos” ya que genera un efecto similar a dicha técnica de las cuerdas frotadas. En este aspecto técnico se debe aclarar que la técnica de pulsación del tiple y la bandola ya sea con plectro o con los dedos, se puede considerar técnicamente como un “pizzicato”. Luego, siguiendo con los elementos tímbricos y técnicos se abordan los armónicos, tanto naturales correspondientes a los parciales de las cuerdas al aire, como artificiales correspondientes a los

parciales con cuerdas pulsadas. En la misma línea seguimos con un efecto llamado “campanella” que se produce al pulsar con plectro y la uña del dedo medio de manera simultánea, la “tranquilla” que es la pulsación de 2 cuerdas o más con plectro y dedos medio y anular de manera simultánea y un efecto llamado eco, el cual consiste en tocar la misma nota con plectro y dedo medio consecuentemente. Siguiendo con el siguiente criterio tímbrico el cual lo llama “por ataque controlado”, entran efectos como el “zumbido”, el “delay”, “tremolo” y “zumbido por giro de plectro”, todos ellos interviniendo ya sea en cuerdas diferentes del mismo orden, cuerdas adyacentes, movimientos específicos de plectro y cambios de dirección del mismo. El cuarto y último criterio tímbrico lo llama “por cambio de articulación” e intervienen efectos como la transparencia y los trinos.

En esta misma línea, se debe mencionar un material audiovisual producido por la Orquesta Filarmónica de Bogotá y dirigido por la maestra Oriana Medina que está en sincronía con lo anteriormente mencionado. En dichos materiales hacen referencia a aspectos puntuales que, si bien ya se acotaron, toman relevancia por su eficiencia de difusión. Como ejemplo, el efecto de transparencia se plantea como tres notas cromáticas tocadas simultáneamente o rasgada, donde una de esas notas es un orden al aire, aprovechando el sustain de la bandola. Este mismo efecto es homologable tanto en el tiple como en la guitarra eléctrica reafirmando una sincronía tanto sonora como técnica de los instrumentos usados para el presente producto artístico. Otra técnica abordada en el material audiovisual de Medina (2019) es el tremolo, en este van mucho más allá ya que además de plantearlos tanto medidos como desmedidos, muestra las diferentes sonoridades que produce el plumado en diferentes posiciones del plectro, esto es de mucha importancia ya que enriquece el aspecto tímbrico importante para el presente trabajo de investigación-creación.

Finalmente, con referencia al material de Medina, hacen una breve pero efectiva explicación acerca del manejo de las dinámicas y cómo producirlas de manera correcta valiéndose de la estructura articular de todo el brazo, esto es de mucha relevancia para el

producto creativo ya que como veremos más adelante, los instrumentos que conforman este proyecto ocuparan diferentes planos sonoros. Lo anterior reafirma cada vez más la efectividad tímbrica de dichos instrumentos soportados por un formato y estilo rock en la totalidad del producto artístico final.

Con el fin de validar la pertinencia de la notación adoptada, se realizó una entrevista semiestructurada al tiplista Harol Pobre¹. De este diálogo se desprendieron tres hallazgos importantes: en primer lugar, se comprobó que la notación empleada en la obra Raíces, basada en el método Pérez, es funcional y comprensible para el intérprete. En segundo lugar, se corroboró que la escritura general de la primera composición, Territorium, resulta idiomática tanto para el tiple como para la bandola, garantizando la fluidez técnica y expresiva. Y en tercer lugar, el intérprete realizó una demostración sonora de los principales recursos tímbricos que él considera más relevantes en el tiple, lo cual permitió al investigador reafirmar y continuar de manera más segura con el uso de estos elementos dentro de la obra.

A manera de reflexión, se puede decir que, si bien hay una extrema necesidad de una metodología de escritura para tiple y bandola, las investigaciones y ponencias revisadas han sentado unas bases importantes en la sistematización y organización de los elementos. En este proceso, compositores, instituciones e intérpretes han ido construyendo consensos progresivos que fortalecen el desarrollo académico y artístico de estos instrumentos. Es de resaltar que, desde los compositores del siglo XIX hasta la actualidad, se vienen empleando herramientas basadas en la escritura musical occidental, lo que ha permitido una comunicación fluida entre creadores, intérpretes e instituciones, facilitando así un lenguaje común y eficaz para la composición y ejecución del tiple y la bandola.

Desde el punto de vista orquestal, los planteamientos de John Frederick McKay (1963) se vuelven fundamentales para entender cómo la textura, el balance y la densidad influyen en

¹ Entrevista a Harold Pobre, tiplista y compositor huilense. Disponible para su consulta online, ver Anexo B

la claridad del discurso musical. Por eso en el capítulo número 2 de su libro *Creative Orchestration* postula “La orquestación es efectiva cuando es clara y definida, por el contrario, no es efectiva, cuando el resultado es confuso o vago” (p 35). Esta afirmación se vuelve más pertinente cuando el concepto de textura empieza a tomar relevancia en el discurso, por eso más adelante McKay define las texturas musicales como “tipos elementales de unidad que son necesarios para la claridad del significado musical”. Dichas texturas han sido clasificados en la teoría orquestal de McKay, y se mencionan a continuación: Textura monofónica (un solo instrumento), cordal (bloques de acordes, polifónica (contrapunto), homofónica (melodía más acompañamiento), politemática (diferentes motivos), polirítmica (diferentes ritmos), heterofónica, (diferente material simultáneamente) y onomatopéyica (emulación de sonidos cotidianos).

Se puede decir que las texturas orquestales son exclusivas de la orquesta sinfónica, sin embargo, estas están presentes en toda manifestación musical, tanto en obras solistas como en formatos de ensamble. Por lo anterior, resulta pertinente y adecuada su aplicación para la obra resultante, ya que aplica los conceptos de textura, balance, claridad y densidad propios de la orquestación en la presentación de sus diferentes elementos musicales. Es así como el tratamiento tímbrico se aborda no solo desde el punto de vista del color y combinación instrumental, sino también desde la organización de las capas sonoras, la distribución de roles y la relación entre las líneas melódicas y de acompañamiento, buscando una integración equilibrada entre el tiple, la bandola y la guitarra eléctrica solista dentro del formato rock.

Luego, también es de suma importancia resaltar que dichos conceptos de orquestación también han sido aplicados de manera consciente o inconscientemente en las orquestas y ensambles de cuerdas típicas colombianas. Conceptos como la claridad de textura, el balance sonoro y la organización de los registros son fundamentales tanto en la escritura orquestal como en el trabajo de agrupaciones conformadas por tiple, bandola y guitarra. Para efectos prácticos y explicativos se realizó un análisis de una pieza “Bordonero” del compositor

colombiano Daniel Saboya, en ella se puede observar que los conceptos de orquestación encajan perfectamente, por ejemplo, vemos texturas homofónicas, muy comunes en músicas populares, sin embargo, también vemos texturas polirítmica y polifónicas, aprovechando la versatilidad de dichos instrumentos.

Figura 3

Fragmento “Bordonero” de Daniel Saboya como ejemplo de textura polifónica

Nota: Tomado de “Bordonero” de D. Saboya, 2019, Primera Edición

Dentro del análisis de “Bordonero” también se identificó un tratamiento flexible de los roles instrumentales tradicionalmente asignados al tiple y la bandola. Si bien en formatos de cuerdas colombianas la bandola suele asumir funciones predominantemente melódicas y el tiple labores de acompañamiento, en esta obra se observa un intercambio de dichas funciones permitiendo que ambos instrumentos alternen protagonismo dentro del discurso musical.

Figura 4

Tiple con rol melódico principal y bandola acompañamiento melódico compás 1

Nota: Tomado de “Bordonero” de D. Saboya, 2019, Primera Edición

Figura 5

Bandola rol melódico y tiple en acompañamiento compás 17

The image shows a musical score for two instruments. The top staff is a single melodic line for the bandola, featuring a series of eighth and quarter notes with a long slur over the entire phrase. The bottom staff is a four-voice accompaniment for the tiple, consisting of four parallel lines of notes, each with an accent (>) above it. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

Nota: Tomado de “Bordonero” de D. Saboya, 2019, Primera Edición

Por otro lado, también se observa como Daniel Saboya usa la bandola para ejecutar acordes de hasta cuatro notas, ampliando considerablemente la función tradicionalmente melódica atribuida a este instrumento dentro de los formatos andinos colombianos. Este recurso evidencia una exploración más amplia de sus posibilidades, generando soporte armónico y densidad y contraste orquestal, conceptos fundamentales para la composición de este proyecto los cuales fueron usados ampliamente.

Figura 6

Acorde de cuatro voces en la bandola compás 32

The image shows a musical score for a bandola. The staff is labeled 'Bdla.' and contains a melodic line with a slur over the first three notes. The fourth measure shows a four-voice chord, which is circled in red. The chord consists of four notes: G4, A4, B4, and C5. The dynamic marking 'mp' is written below the chord.

Nota: Tomado de “Bordonero” de D. Saboya, 2019, Primera Edición

Estas experiencias dialogan directamente con el referente artístico seleccionado: “Losing My Religion” de la banda “R.E.M”. Esta obra constituye un ejemplo emblemático de la integración de timbres similares como el de la mandolina dentro del contexto del rock el cual había sido poco habitual hasta ese momento, su inclusión no solo amplió las posibilidades tímbricas del formato tradicional de bajo, batería y guitarras, sino que además redefinió la identidad sonora de la canción, otorgándole un carácter orgánico que contrasta con la energía

del formato rock convencional, lo cual es un aspecto trascendental en la estructura conceptual del presente trabajo.

Para este referente se realiza un análisis microestructural donde se abordan cuatro aspectos: técnico, interpretativo, orquestal y tímbrico, los cuales se explicarán a continuación.

Desde el punto de vista técnico se puede resaltar que la mandolina es un instrumento ejecutado con plectro, técnica que define su ataque brillante y articulación precisa. Este recurso técnico se adoptó en muchos aspectos a la bandola andina colombiana, la cual comparte con la mandolina su carácter melódico y percusivo. En ambos instrumentos, el control del ataque del plectro y la alternancia de las plumadas determinan la claridad del timbre y la proyección sonora.

Figura 7

Ejemplo técnico de ejecución de la mandolina con plectro en Losing My Religion



Desde lo interpretativo, la mandolina en *Losing My Religion* cumple una función expresiva más que acompañante. Su fraseo constante y uso de bordaduras genera una sensación de movimiento y melancolía, aportando identidad emocional a la canción. Este tratamiento puede compararse con la búsqueda expresiva del tiple y la bandola, donde la precisión técnica se equilibra con la intención musical. La interpretación busca un sonido claro, con matices dinámicos que resaltan la organicidad del timbre.

Figura 8

Uso de bordaduras dentro del acompañamiento



En cuanto al elemento orquestal, la canción combina texturas homofónicas propias del formato rock (melodía más acompañamiento armónico y rítmico, junto con momentos contrapuntísticos entre guitarra, mandolina y voz. El bajo sostiene la estructura armónica mientras la batería define la estructura rítmica general. Los planos sonoros son claramente definidos donde el background lo ocupan la batería y el bajo, el middleground la guitarra folk y la mandolina en los pasajes de acompañamiento y el foreground la voz y la mandolina en la introducción y el intermedio. Estos recursos tanto texturales como espectrales, se aplican de manera pertinente a lo largo de las cuatro obras del presente proyecto.

Finalmente, los elementos tímbricos y efectos de la mandolina destacan por el uso de cuerdas al aire, que aportan resonancia y claridad.

Figura 9

Ejemplo de textura homofónica en Losing My Religion



Figura 10

Textura contrapuntística en Losing My Religion

Este recurso genera una sensación de apertura sonora similar a los efectos tímbricos de transparencia usados en el tiple y la bandola. En los 3 instrumentos e incluso en la guitarra eléctrica, las cuerdas al aire actúan como resonadores naturales que amplían el espacio sonoro, sumando armónicos y fortaleciendo la identidad sonora en un contexto de rock fusión.

Figura 11

Uso de órdenes pulsados y al aire de la mandolina en Losing My Religion



Es importante mencionar que timbres similares se han usado a lo largo de la historia del rock dado que la “bandurria”, en su recorrido hacia América, inspiró el desarrollo de instrumentos con una sonoridad similar como la bandola, el banjo, la cítara y el sitar. Estos instrumentos ganaron popularidad en la música folclórica europea y, posteriormente, se integraron en géneros como el country, blues, folk y rock en Norteamérica e Inglaterra. Bandas icónicas como The Eagles, The Beatles, Led Zeppelin, The Rolling Stone y The Who exploraron estos timbres en sus composiciones, creando fusiones innovadoras entre el rock y la música tradicional.

A modo de reflexión, se puede concluir que en la mandolina en canción “Losing My Religion” de la banda “R.E.M” tiene diferentes roles, primero, brinda contraste tímbrico, esto da ese sonido característico y orgánico a lo largo de la canción. Luego, se puede observar que cumple un papel jerárquico ya que ocupa tanto el foreground como en el midground y tanto en lo melódico como en lo armónico produciendo texturas como la homofónica, cordal y polifónica. A su vez, resaltan los aspectos interpretativos como el uso de bordaduras en el acompañamiento, los cuales generan acordes suspendidos y efectos similares a las transparencias propias de las cuerdas típicas colombianas. Finalmente se resalta de análoga manera el uso del plectro o pick en la ejecución de la mandolina, dándole solidez a la interpretación y acoplándose de manera fluida con el formato y estilo rock.

Con base en todo lo inmediatamente anterior, se concluye que la guitarra eléctrica, el tiple, la bandola e incluso el bajo eléctrico, comparten similitudes técnicas e interpretativas, especialmente en el uso del pick o plectro, rasgueos, pizzicatos, pulsaciones, uso de palm

mute, sordinas, efectos tímbricos como el sul ponticello y sul tasto, transparencias, entre otros. Es por ello que estos instrumentos permiten una exploración melódica, armónica, rítmica y por supuesto tímbrica, que se adapta efectivamente al lenguaje rock, facilitando la mezcla de timbres en un contexto de fusión, propios del presente producto de investigación-creación.

Desarrollo metodológico

El presente trabajo se desarrolló bajo una metodología de bucle y un enfoque cualitativo, ya que buscó comprender y explorar posibilidades sonoras, tímbricas y orquestales del tiple y la bandola, para posteriormente integrarlas dentro del proceso creativo con el fin de enriquecer las obras propuestas. Según Hernández y Mendoza (2018) “En la ruta cualitativa predomina la lógica o razonamiento inductivo, dirigiéndose de lo particular a lo general. Primero explorar y describir individualidades, para posteriormente generar teoría” (p.9). Este enfoque resultó fundamental para el desarrollo del proyecto, dado que el proceso compositivo de las cuatro obras se nutrió constantemente de nuevos hallazgos obtenidos tanto en el análisis documental como en la entrevista realizada, permitiendo una retroalimentación continua entre investigación, experimentación y creación artística.

Es de suma importancia acotar que desde el inicio se llevó un registro de la investigación en un diario de campo² donde se escribió en color rojo lo que dicen los referentes, en color negro lo que dice el investigador y en color azul la reflexión al respecto.

En una primera fase, en agosto del 2024, se llevó a cabo por un lado el análisis de la canción “Losing My Religion” de “R.E.M” con el objetivo de analizar cómo usaron la mandolina en un formato rock y por otro lado la obra para trío andino “Bordonero” de “Daniel Saboya” con el objetivo de sacar información acerca de escritura, notación, orquestación y texturas musicales.

Posteriormente en la segunda fase 2, en septiembre de 2024, se realiza un análisis documental donde se exploraron diferentes fuentes bibliográficas, audiovisuales y musicales con el fin de identificar recursos sonoros, interpretativos, orquestales, de notación y afinación del tiple y la bandola, para que la escritura sea clara y efectiva para los intérpretes, esto en diálogo con Rendón y Tobón (2012) quienes plantean que la partitura no es la obra como tal,

² Diario de campo manual. Evidencia disponible en Anexo A

sino un medio. Esto dio cabida a definir como ruta base la notación plateada en el método Pérez para tiple y en cuanto a la bandola en la ponencia de Rendón, H. (2012, del 22 al 24 de agosto). *Grafías para cordófonos colombianos. Consensos y disensos en los discursos escriturales del tiple y la bandola*. En esta misma fase en noviembre del 2024, se refuerzan conocimientos previos en la notación de guitarra eléctrica y bajo eléctrico, tomando como base las grafías del software “Guitar Pro8”. Por otro lado, se refuerzan los conceptos de texturas orquestales de “McKay, F.” (1963).

En la fase número 3, en diciembre del año 2024 se inició la composición de la primera obra llamada “Territorium”. Se realizan los primeros acercamientos a la sonoridad que da la guitarra eléctrica junto con el tiple y la bandola, esto con ayuda de herramientas digitales como librerías de samples y sonido de amplificadores emulados directamente al software de notación. Es de aclarar que, en calidad de intérprete de la guitarra eléctrica, el autor del presente trabajo de investigación-creación realiza una grabación de video tocando encima del backing track generado por el software de notación usando las librerías de tiple y bandola, dicho material será adjuntado en los anexos.

Al finalizar la primera obra se continuó a la fase 4, en octubre de 2025 y se logró realizar la entrevista semi estructurada con el tiplista huilense Harol Pobre, la cual quedará consignada en los anexos del presente trabajo. Dicha entrevista apoyó teóricamente gran parte de la documentación e investigación realizada en las fases anteriores, corrigiendo elementos de notación ya usados en la primera obra y dando viabilidad a elementos de grafía ya usados para luego, continuar con la composición de las siguientes obras.

En la fase número 5 se realizó la composición de las siguientes 3 obras instrumentales llamadas: “Un Pálido Punto Azul”, “Armero 13-11-85” y “Sine Finibus”. También en esta fase, entre abril y mayo de 2026, se realizó la grabación del tiple y la bandola por intérpretes reales y la guitarra eléctrica por el investigador del presente trabajo. Esto con el objetivo de tener un

resultado real y objetivo de la mezcla entre dichos instrumentos en la dimensión sonora y en un contexto real. Dichos audios están incluidos dentro del presente trabajo como resultado sonoro.

Proceso creativo

Documentación y apropiación instrumental

Durante la primera etapa del proyecto se identificó una limitación importante relacionada con el conocimiento técnico del tiple y la bandola, ya que, aunque ambos instrumentos constituyen un elemento importante dentro del proyecto, no se contaba con experiencia e información suficiente en aspectos como, afinación, digitación, registro, posibilidades sonoras y funciones orquestales. Ante esta situación se tomó la decisión de realizar una fase específica de documentación y estudio instrumental antes de iniciar formalmente la escritura musical. Esta decisión respondió a la necesidad de evitar aproximaciones intuitivas o imprecisas, garantizando que la escritura fuera coherente con las características idiomáticas e históricas de ambos instrumentos, todo esto, sustentado bajo el marco teórico ya expuesto.

Como parte de la búsqueda se realizó una revisión de fuentes bibliográficas, audiovisuales y musicales enfocadas al estudio del tiple y la bandola en contextos académicos. Se decidió tomar como referencia el método Pérez para tiple (1996) y el texto de ponencias Tiple Bandola de Rendón y Tobón (2012) en torno a grafías de cordófonos colombianos. La aplicación de estos textos permitió establecer criterios claros de escritura y lectura musical, especialmente en temas relacionados con notación, posibilidades tímbricas y técnicas de expresión.

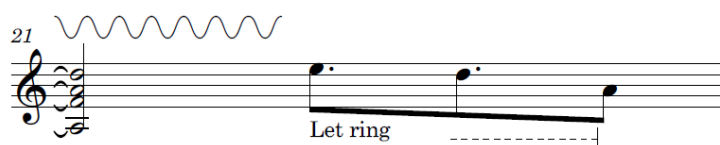
En el caso específico de la bandola, se evidenció una dificultad adicional relacionada con la visualización del instrumento durante la composición. Por esta razón se tomó la decisión de trabajar constantemente con dos imágenes, una de un diapasón cromático de bandola y otra de la afinación en pentagrama de una bandola de 6 órdenes, esto como apoyo visual para la escritura melódica, armónica y técnica. Esta herramienta permitió comprender mejor la distribución interválica, el registro disponible y las digitaciones posibles, facilitando una escritura acertada.

ya planteada en el marco teórico, que tiene que ver con los aspectos del desarrollo de escritura instrumental, más específicamente de los elementos de escritura “paralelos” o “análogos” de otros instrumentos (por ejemplo: la guitarra o las cuerdas frotadas). Esta decisión agilizó considerablemente el proceso compositivo, permitiendo concentrar mayor atención en la exploración tímbrica y orquestal.

Una vez aplicada y consolidada la documentación y aplicación de la escritura para tiple y bandola surgió la necesidad de estandarizar y definir la escritura para los demás instrumentos (guitarra eléctrica, bajo eléctrico y batería). Por esta razón y con base en conocimientos previos del investigador en lecto-escritura para guitarra eléctrica, se toma la decisión de utilizar el software Guitar Pro8 como referencia principal para grafías y notación para dichos instrumentos. La elección de este software responde a su claridad en la representación de recursos propios del lenguaje rock, tales como “bends”, “ligados” (hammer on - pull off), “slides”, “vibratos”, “palm mute”, “tapping” y otro que se usó constantemente como el “Let ring” o “déjalo sonar”.

Figura 13

Ejemplo efecto “let ring”



Nota: Compás 21, Territorium, Sánchez (2024)

Exploración tímbrica y simulación sonora

Al iniciar la composición de la primera obra “Territorium” surgió la necesidad de escuchar los resultados parciales de la integración sonora entre el tiple y la bandola con la guitarra eléctrica solista y el resto del formato, esto debido a que no se encontraron antecedentes directos de dicha experiencia. Ante esto, se decidió integrar al proceso de

escritura, librerías virtuales de tiple y bandola dentro del software de notación. Esta decisión permitió evaluar temporalmente elementos orquestales como, balance, contraste e interacciones instrumentales.

Por otro lado, la guitarra eléctrica solista en el contexto de rock instrumental, aplica unos procesos específicos de saturación que normalmente se logran a través de amplificadores y pedales. Por esta razón, se usó un plugin de simulación de amplificador de guitarra de alta calidad insertado al sonido limpio generado por el software de notación. Dicha acción reprodujo gran parte de las articulaciones escritas en la guitarra eléctrica, permitiendo viabilidad estética antes de proceder con las grabaciones reales, reduciendo la incertidumbre dentro del proceso creativo.

Planeación formal y guion compositivo

Previo al desarrollo de la primera obra y las siguientes, el compositor tiene como metodología hacer un guion antes de iniciar cualquier composición y así organizar de manera visual aspectos musicales, compositivos y narrativos. Como respuesta, se tomó la decisión de adoptar una matriz de análisis musical suministrada en clases de análisis y orquestación en periodos académicos anteriores, transformándola y adaptándola en una herramienta de planeación o guion compositivo. Esta decisión respondió efectivamente a la necesidad y metodología del compositor para estructurar previamente cada obra antes y durante el proceso de escritura.

La matriz adaptada integró categorías como forma, planos sonoros (foreground, middleground y background), transiciones y partes adicionales, material musical-creativo y elementos extra musicales. Se decidió mantener estas categorías debido a su capacidad para condensar múltiples dimensiones del proceso compositivo en un solo documento. Esto facilitó una visión global de cada obra y permitió planear y ejecutar cada obra.

Figura 14

Matriz de análisis musical suministrada

TEMA: EJEMPLO

ESTRUCTURA PUEDE USARSE CUALQUIER SISTEMA DE NOMENCLATURA PARA LA ESTRUCTURA Y PUEDE PONERSE EL NÚMERO DE COMPÁS

	Intro	A (estrofa)		B (puente)	Solo
PLANOS SONOROS	Foregroud	ESCRIBA LOS INSTRUMENTOS QUE POR CADA SECCIÓN SE UBICAN EN LOS DIFERENTES PLANOS		VOZ FLAUTA	ESTA LÍNEA DIVISORIA DEBE USARSE CUANDO EXISTAN CAMBIOS INSTRUMENTALES AL INTERIOR DE UNA MISMA SECCIÓN
	Midlegroud	SI MÁS DE UN INSTRUMENTO ACTÚA EN EL MISMO PLANO, UBIQUE EL QUE ESTÉ MÁS PRESENTE EN LA PARTE SUPERIOR DE CADA COLUMNA		TECLADO	GUITARRA TECLADO
	Backgroud	BATERÍA	BAJO BATERÍA	BAJO BATERÍA	
	Transición	ESCRIBA AQUÍ LOS RECURSOS UTILIZADOS PARA MARCAR CAMBIOS DE SECCIÓN		DRUM FILL	DRUM FILL, FRASE EN TROMPETAS
Anotaciones	ACÁ ESCRIBA ANOTACIONES RELEVANTES POR EJEMPLO, PROGRESIONES ARMÓNICAS, USO DE EFECTOS, IMÁGENES MENTALES, ENTRE OTROS.		/ A-7 / D7 / G7 / G#dim /	EL TECLADO AÑADE UNA TEXTURA BRILLANTE Y LA GUITARRA CON DISTORSIÓN AÑADE FUERZA A LA SEGUNDA PARTE DE LA SECCIÓN	

Nota: Tomada de clases de análisis musical y orquestación previamente vistas

Figura 15

Matriz adaptada para guion compositivo

**PLANTILLA GUIÓN COMPOSITIVO
(NOMBRE OBRA Y AUTOR)**

	INTRO	A	B	C	D	FINAL
FOREGROUNDO	Instrumentación					
MIDLEGROUNDO						
BACKGROUNDO						
TRANSICIONES O PARTES ADICIONALES	xxxxx					
Mat. Musical y creativo	xxxxxxx					
El EXTRAMUS						

Nota: Tomado de, plantilla de guion compositivo, Sánchez (2024).

Un resultado importante que produjo esta herramienta fue la capacidad de tener una doble función, tanto de guion compositivo como de análisis musical en las 4 obras compuestas. Esto permitió que sirviera de manera simultánea como mapa estructural y bitácora creativa, permitiendo registrar ideas, modificaciones y relaciones entre narrativa y material musical, aportando orden y coherencia al proceso general.

Construcción extra musical y detonantes creativos

Antes de iniciar cada composición, el compositor suele contar con un punto de partida conceptual que orienta las decisiones musicales más allá de criterios puramente técnicos. Por esta razón se tomó la decisión de redactar textos pequeños preliminares para cada obra. Esto respondió a la intención de vincular contenido musical con una dimensión narrativa y simbólica, que, si bien no hace parte del eje temático, es siempre un punto de partida para el compositor hacerlo de esta manera.

Figura 16

Ejemplo de texto preliminar para "Territorium"

Territorio como visión cultural:

- Representación simbólica: El territorio se convierte en un símbolo de pertenencia, identidad y arraigo cultural. Las comunidades lo perciben y representan de maneras que reflejan su relación histórica y afectiva con el espacio.
- Identidad colectiva: El territorio funciona como un elemento cohesionador, dando lugar a sentidos de comunidad y pertenencia que fortalecen los lazos sociales.

Nota: Tomado de Territorium, Sánchez (2024).

Durante esta fase, la guitarra eléctrica como instrumento principal del compositor, funcionó como herramienta principal de exploración creativa. Así que para cada una de las obras se usó este instrumento siempre a la mano, permitiendo que las ideas emergieran de la interacción directa entre la lectura conceptual, la conciencia de la instrumentación y la improvisación instrumental. Esta decisión produjo un flujo compositivo más orgánico y conectado con la identidad instrumental del proyecto.

Desarrollo compositivo de las obras

Territorium

La composición de “Territorium” marcó el primer acercamiento práctico a la convergencia sonora entre guitarra eléctrica, tiple y bandola dentro del formato planteado. Durante esta etapa surgió la necesidad de representar musicalmente la noción de territorio desde una perspectiva simbólica asociada a la identidad, pertenencia y arraigo. Ante ello, se decidió iniciar la obra con un motivo en la bandola y el tiple en acompañamiento sobre un compás de 7/4 formando una textura homofónica (melodía más acompañamiento), presentando ambos timbres de manera directa y contundente antes de la entrada de la guitarra en crescendo.

Figura 17

Introducción Territorium tiple, bandola y guitarra eléctrica.

The musical score for the introduction of "Territorium" is presented in three staves. The top staff is for the Electric Guitar, the middle for the Bandola, and the bottom for the Tiple. The time signature is 7/4. The Electric Guitar part begins with a rest for the first three measures, then enters in the fourth measure with a melodic line marked *mp* and includes performance instructions: "P.M.-| P.M.-| P.M.-| let ring ...". The Bandola part starts in the first measure with a melody marked *f*. The Tiple part provides a harmonic accompaniment with chords marked *f* throughout the first four measures.

Nota: Tomado de Territorium, Sánchez (2024).

Esta decisión respondió a la intención de generar una información sonora inicial, funcionando como declaración identitaria del material instrumental principal, como se hace de manera tradicional donde la bandola lleva la melodía y el tiple el acompañamiento. Todo esto respaldado por el guion compositivo construido previamente y durante la composición. A nivel armónico, durante el desarrollo de la obra se evidenció representar musicalmente procesos de transformación y desplazamiento apoyando los elementos extra musicales. Por esta razón no se hacen cambios de tonalidad en la armadura durante la obra ya que no se mueve a otras tonalidades específicas si no que usa armonía neo-riemanniana, como ejes de Bartók y mediante cromáticas. Esta decisión permitió evitar una sensación tonal estática y

generar desplazamientos armónicos asociados simbólicamente al transido de una persona a través de distintos territorios, culturas e identidades.

Figura 18

Guion compositivo Territorium

TERRITORIUM									
Territorio como visión cultural: -Representación simbólica: El territorio se convierte en un símbolo de pertenencia, identidad y arraigo cultural. Las comunidades lo perciben y representan de maneras que reflejan su relación histórica y afectiva con el espacio. -Identidad colectiva: El territorio funciona como un elemento cohesionador, dando lugar a sentidos de comunidad y pertenencia que fortalecen los lazos sociales.									
	INTRO Raíces		A Arraigo	B Díspora	C Crisis		D Identidad		CODA Carácter
FOREGROUND	Bandola Tiple	Guitarra	Guitarra	Guitarra	Tiple Bandola Guitarra Bajo	Guitarra Tiple	Bandola Tiple	Guitarra	Guitarra
MIDDLEGROUND		Bandola Tiple	Bandola Tiple	Tiple	Batería	Bajo Batería		Tiple Bandola	Bandola Tiple
BACKGROUND		Batería Bajo	Batería Bajo	Batería Bajo			Bajo Batería		Bajo Batería
TRANSICIONES O PARTES ADICIONALES		Cortes acentuados en 7/4		Preparación: efecto con cuerda al aire Cortes abiertos en blancas en la batería	cortes repetidos y llamado a part C		Cortes en 5/8		Corte con riff de guitarra de parte A y fill de batería
Mét. Musical y creativo	Tonalidad: Re menor Intro bandola haciendo melodía y tiple rasgeos en motivo inicial Compás: 7/4 Textura: Homofónica Guitarra entre con riff Tiple: apolla la melodía en da parte del intro		Pasa a 6/8 Guiarra: hace melodía principal Tiple: Acompañamiento Bandola: Contramelodías y duplicaciones	Armonía sobre E y C estilo blues con pentatonica menor	Sección en 11/8 tiple inicia y luego todos en seccion prog unisono tutti. Sección tonos enteros, textura heterofónica con todos los istrumentos		Admosfera con armonía sobre E - C - A - Gb Guitarra haciendo un solo suave, tiple brisado (o arpegios) y bandola haciendo arreglos. Lentamente vuelve a tema inicial de E - C pero sobre C E A Gb todos add9		Riff de guitarra de parte A y termina con el 7/4 de tema 2 con final con cortes agresivos
El EXTRAMUS			Algo que respresente el trasegar de nuestra vida inicial y la de nuestros ancestros	Algo que represente un cambio de cultura, de lugar, de concepto y de contexto	Algo que represente una crisis de identidad existencial		Algo que represente el volver a sus raíces con sentido de pertenencia e identidad pero mezclado con nuevos saberes que nos forjan como personas.		Algo que represente el hecho de reconocer y llevar esas raíces en su constructo, reconociendo también la diferencia y la riqueza cultural que ha adquirido

Nota: Tomado de Territorium, Sánchez (2024).

Durante el proceso compositivo se evidenció que el lenguaje estilístico comenzaba a aproximarse de manera natural al rock y el metal progresivo, dado a la implementación de material rítmico como amalgamas, cambios de métrica y desplazamientos acentuales, que, aunque no habían sido planeadas desde el inicio, salieron de manera natural. Ante este hallazgo, se tomó la decisión de aceptar y consolidar dicho estilo como parte del lenguaje general del proyecto. Esto, responde al reconocimiento de influencias musicales y experiencias previas del investigador, lo cual permitió mayor organicidad dentro del proceso creativo y terminó influyendo en las obras posteriores.

Finalmente, y como elemento de orquestación relevante, se identificó la posibilidad de generar vínculos idiomáticos entre la guitarra eléctrica, tiple y bandola. Por esta razón, se incorpora el uso frecuente de cuerdas al aire en la guitarra más melodía pulsada con mano derecha, particularmente en pasajes como el compás 29 y su repetición posterior en la sección B, denominada “Diáspora”. Esto se decide debido a la búsqueda de concordancia sonora y técnica con los efectos tradicionales de “transparencia” propios del tiple y la bandola, fortaleciendo así la relación histórica entre las familias de cordófonos y a su vez en conexión directa con el referente “R.E.M” que en “Losing My Religion” (1991) usa cuerdas al aire mientras hace la melodía principal de la canción en la mandolina.

Figura 19

Compás 29 al 32 de Territorium uso de cuerdas al aire y melodía pulsada en la guitarra.



Nota: Tomado de Territorium, Sánchez (2024).

Un Pálido Punto Azul

Al iniciar la composición de “Un Pálido Punto Azul” en octubre de 2025 surgió la necesidad de mantener continuidad estética con la obra anterior, preservando el lenguaje de rock y metal progresivo ya consolidado. Por esta razón, se decidió componer elementos melódicos virtuosos en la guitarra eléctrica los cuales interactúan con la bandola y el tiple creando una sonoridad específica y respondiendo al resultado estético propio del estilo progresivo solista. Esta decisión permitió conservar una identidad compatible entre obras.

Desde la perspectiva narrativa, esta obra se apoyó en las ideas asociadas a perspectiva cósmica, pequeñez humana y contemplación existencial. Es por ello que se decidió usar atmósferas expandidas, desarrollos progresivos, y materiales temáticos de mayor amplitud melódica. Esta decisión respondió a la necesidad de traducir los elementos extra musicales con elementos musicales, de arreglo y orquestales.

Figura 20

Compás 7 y 8 elementos musicales progresivos y amplitud melódica

Nota: Tomado de Un Pálido Punto Azul, Sánchez (2025).

Figura 21

Guion compositivo de Un Pálido Punto Azul

UN PÁLIDO PUNTO AZUL									
Formato: Guitarra Elec, tiple, bandola, bajo y batería									
	A INTRO Nómadas		B Revelaciones		A	D Filosofía		E Preservación	
FOREGROUND	Guitarra	Tiple Guitarra	Guitarra	Guitarra	Guitarra	Guitarra	Guitarra	Guitarra	
MIDDLEGROUND	Bandola Tiple	Bandola	Bandola Tiple	Tiple	Bandola Tiple	Bandola Tiple	Bandola Tiple	Bandola Tiple	
BACKGROUND	Batería Bajo		Batería Bajo	Batería Bajo	Batería Bajo	Batería Bajo	Batería Bajo	Batería Bajo	
TRANSICIONES O PARTES ADICIONALES	continuación de los ligados hasta llegar al Bb para resolver en acorde de F# e ir a parte A (estrofa I)		Fill de batería y vuelve a A		Fill de batería para ir a D	intermedio, con progresión de parte E, cressendos en las cuerdas pulsadas, mid gain en la guitarra haciendo acordes abiertos. Luego abren todos en parte E		Termina en calderón	
Material musical y creativo	Inicia con cortes abiertos, la guitarra haciendo legatoss hybrid sobre E-F con 5/4 y luego corte subido para seguir con los		Compás 4/4 Riff en el bajo con material rítmico de batería de intro Melodia simple en la guitarra con intervalos lejanos correspondiendo a la armonía Progresión: F#-D-F#-Bb-E-F#		Misma parte A pero con variación rítmica, técnica y melódica en el bajo	Para representar el geo y homo centrismo y el cambio de conciencia hacia el helio centrismo: Usar una progresión modal de relación binaria de acordes dentro de B mayor. Mixo F# - C#m Mixo E - F#		Estructuras ordenadas, acordes estables, consonancias, ritmo, melodía y armonía suave Ab menor (eólico) Progre: Abm - B - C#m - E Guitarra haciendo un solo final	
Elementos Extramusicales	La naturaleza del hombre primitivo lo llevó a ser nómada y explorar diferentes lugares. 5 acordes representando las 5 eras de la humanidad: Prehistoria, Edad antigua, Edad media, Edad Moderna y Edad contemporánea		El pálido punto azul le revela al ser humano una visión real del universo, que las distancias son muy lejanas, tan lejanas que la luz viaja en millones de años, que somos heliocéntricos y que el univ se expande.		Mirar el PPA le da al ser humano la conciencia que no es el centro, busca la humildad, reflexiona acerca de nuestra existencia y si este universo realmente fue creado para nosotros llegando a mi la conclusión de que no es así. Representa el rompimiento de la tonalidad (jerarquía)	Conocer el PPA, nos llama a un estado de conciencia del cuidado del planeta, de la especie y de la ciencia. Un llamado a tratarnos bien los unos a los otros en pro a la preservación.		El humano a pesar de tener todo en contra como especie, plantea una dialéctica de preservación y cuidado de el PPA, un llamado a la conciencia para que el PPA pueda seguir siendo un lugar posible.	

Nota: Tomado de Un Pálido Punto Azul, Sánchez (2025)

Armero 13-11-85

Para la composición de Armero 13-11-85 iniciada en febrero de 2026 surgió la necesidad de construir una obra con mayor recordación temática y conexión emocional directa. Por esta razón, se tomó la decisión de abandonar el carácter progresivo predominante en las obras anteriores y trabajar bajo una estructura de forma canción convencional. Esto, respondiendo a la intención de generar mayor accesibilidad auditiva y facilitar procesos de identificación emocional a través del discurso musical y la instrumentación, dado que estos timbres son familiares a la ciudad de Armero y el departamento del Tolima.

A nivel orquestal se hizo un tratamiento mucho más estable y homogéneo. Por esta razón se decide usar roles orquestales definidos como, la batería y el bajo en el plano de fondo, el tiple haciendo acompañamiento y la guitarra y la bandola melodías principales. Esto respondiendo precisamente a lo planteado anteriormente, donde uno de los objetivos es generar recordación y carácter emocional.

En términos formales y armónicos, esta se estructuró mediante forma canción Intro, verso que inician en tonalidad de D menor, pre-coro el cual va hacia zona de tercer grado o relativo mayor y el coro retorna al grado inicial en D menor. Esto, de nuevo respondiendo a la búsqueda de una obra con elementos musicales locales, donde el principal objetivo es evocar la memoria dolorosa de una tragedia.

Figura 22

Roles orquestales tradicionales

Nota: Tomado de Armero 13-11-85, Sánchez (2026)

Figura 23

Guion compositivo de Armero 13-11-85

ARMERO 13-11-85						
	INTRO	A (VERSO)	B (CORO)	A'	B (CORO)	B (CODA)
FOREGROUND	Tiple Bandola	Guitarra eléctrica	Guitarra eléctrica	Guitarra eléctrica Bandola	Guitarra eléctrica Bandola	Tiple
MID-LEGAROUND		Tiple Bandola	Bandola Tiple	Tiple	Tiple Tiple	Bajo
BACKGROUND		Bajo Batería	Bajo Batería	Bajo Batería	Bajo Batería	
TRANSICIONES O PARTES ADICIONALES	Corte seco	Pre coro (premonición): 2 compases sobre el relativo mayor F mayor Guitarra hace disonancia de 2as en crescendo junto a batería	Transición: Pausa y arpeggio en tiple	Pre coro pero la guitarra eléctrica hace figura con técnica tapping La bandola pasa un poco mas al foreground		
Material musical y creativo	<ul style="list-style-type: none"> Forma general (canción) Intro ABASCB Medida 6/8 Tonalidad D menor Inicia el tiple brisando y la bandola en tremolo en crescendo asemejando el viento de Armero con progresión Im - VI - VII 	<ul style="list-style-type: none"> Tema inicial (ciudad blanca) sobre progresión Im-VI-VII Signatura 6/8 textura homofónica donde la GE lleva melodía principal Sobre D menor 	<ul style="list-style-type: none"> Tema coro (Deceso) sobre tonalidad principal con melodía descendente Tiple hacieno acompañamiento Prog (Dm-F-G (prestamo modal)-A-Dm-Bb-G-A Bandola duplicando tema coro 	<ul style="list-style-type: none"> Repetición parte A, vuelve a melodía principal Sobre D menor 		<ul style="list-style-type: none"> Tiple se queda solo haciendo arpeggios. Bajo hace tema de coro Acorde final D mayor
EL EXTRA-MUS	<p>Existe el lugar donde uno nace y otro donde quisiera vivir; pero también existen lugares con los que se establece una conexión profunda, incluso sin haberlos habitado plenamente. En mi caso, ese lugar es Armero.</p> <p>Mi madre y mis tíos nacieron allí. Afortunadamente, salieron una década antes de la tragedia; sin embargo, en mi familia siempre ha permanecido el recuerdo de aquella tierra fértil y próspera, conocida como la "Ciudad Blanca" de Colombia por la riqueza de su algodón. Mi madre vivió allí su infancia y parte de su adolescencia, llegando incluso a ser reina de Armero.</p> <p>En las palabras de mi madre y de mis abuelos siempre estuvieron presentes las historias de esa ciudad: relatos luminosos y también profundamente dolorosos. Mis abuelos perdieron familiares y grandes amigos en la tragedia de 1985, pero fue gracias a Armero que pudieron ofrecerle a mi madre y a mis tíos una vida digna, fundamentada en el trabajo y la disciplina.</p> <p>De no haber existido Armero, quizá yo no existiría, ni mi hermano, ni mi hijo. Tal vez allí reside la razón de esta conexión tan profunda.</p> <p>Gracias, Armero, por haber existido.</p>					

Nota: Tomado de Armero 13-11-85, Sánchez (2026)

Sine Finibus

En marzo de 2026 se compone “Sine Finibus” la cual es el cierre del ciclo de obras y planteó la necesidad cerrar con elementos que fueron jerárquicos dentro de toda la obra en sí, este elemento principal fue el estilo de metal progresivo resultante durante el proceso. Ante ello, se tomó la decisión de iniciar la obra mediante técnicas extendidas, específicamente armónicos artificiales en el tiple interactuando con la guitarra eléctrica.

Figura 24

Armónicos artificiales en el tiple intro de Sine Finibus

The musical score for the introduction of "Sine Finibus" is presented in three staves. The top staff is for the Electric Guitar (Guitarra Eléctrica), the middle for the Bandola, and the bottom for the Tiple. The music is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). A tempo marking of quarter note = 123 is indicated at the beginning. The Electric Guitar part starts with a natural harmonium (8va) and a dynamic marking of *mf*. The Bandola part also starts with a natural harmonium and a dynamic marking of *mf*. The Tiple part starts with a dynamic marking of *f* and features a complex melodic line with many natural harmoniums. The score is divided into two measures by a vertical bar line.

Nota: Tomado de Sine Finibus, Sánchez (2026)

En términos formales, se estructuró una forma intro ABAB con sección intermedia C de carácter progresivo. Dentro de esta estructura, se decidió incorporar una sección en compás $\frac{7}{8}$ como contraste rítmico y energético. Esto permitió volver a introducir estos elementos del lenguaje progresivo previamente consolidado, aportando cohesión y cierre del ciclo.

Figura 25

Fragmento sección progresiva de Sine Finibus compases 55 y 56

The musical score for the progressive section of "Sine Finibus" (measures 55 and 56) is shown for the Electric Guitar (G. Elc). The music is in 7/8 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The score is divided into two measures by a vertical bar line. The notation includes eighth notes, quarter notes, and rests, with a dynamic marking of *f*.

Nota: Tomado de Sine Finibus, Sánchez (2026)

A nivel instrumental, se asignó inicialmente a la bandola un rol armónico, alejándola nuevamente de su rol melódico tradicional. Esto, respondiendo al interés constante de redistribuir funciones instrumentales y en coherencia con el referente artístico “Bordonero” de Saboya D. (2019), sacando provecho a las posibilidades tímbricas y consolidando una propuesta orquestal no convencional dentro del formato planteado.

Figura 26

Guion compositivo de Sine Finibus

SINE FINIBUS										
	INTRO		A	B	C Intermedio			E		
FOREGROUND	Guitarra Tiple Bandola	Guitarra Bandola	Guitarra	Guitarra	Guitarra	Guitarra	Guitarra	Tiple Bandola	Guitarra Tiple Bandola	
MIDDLEGROUND		Tiple	Tiple Bandola	Tiple Bandola			Tiple Bandola	Tiple Bandola	Bajo Batería	
BACKGROUND		Bajo Batería	Bajo Batería	Bajo Batería	Batería	Bajo Batería	Bajo Batería	Bajo Batería	Bajo Batería	
TRANSICIONES O PARTES ADICIONALES	Fill de batería		Fill de batería	Fill de batería	Sección de transición sobre C#m. Acorde napolitano bII - V/VII (acorde pivote para volver a tonalidad dde B menor (tonalidad inicial)			Gran final, tutti haciendo textura monofónica		
Material musical y creativo	Tonalidad Si menor Sig: 4/4 6/8 Guitarra, tiple doblan melodía. Bandola hace acordes: F#sus6 - Bm. Entra todo, bajo hace nota B formando armonía de Bsus2 + 3 / Dadd6 Segunda parte del intro cambia de tonalidad un tono arriba (C# menor) haciendo mismo material musical de intro		Toda la parte es en la tonalidad inicial. Textura homofónica (acompañamiento mas melodía Acompañamiento figurado, los instrumentos hacen diferentes ritmos		La parte B sube un tono (tonalidad C# menor) Tiple apegiando Bandola hace melodía similar a la guitarra Bajo y batería base Se repite forma desde A, repetición hace en B riff en guitarra			Sección en 7/8 donde la guitarra y batería inician con la misma figura rítmica, luego se van uniendo los demas instrumentos. Bandola usa efecto de tambora Sobre esa gran sección la GE hace solo y luego la bandola.		
Elementos Extramusicales					El cambio de tonalidad hace referencia a la capacidad del ser humano de cambiar de lugar, cruzar fronteras y conservar sus costumbres y cultura.			Esto, haciendo referencia a como las comunidades se van uniendo a medida que van cruzando fronteras.		

Nota: Tomado de Sine Finibus, Sánchez (2026)

Recursos orquestales y tímbricos

A lo largo de las cuatro obras del presente proyecto se evidenció la necesidad de establecer criterios orquestales claros que permitieran integrar de manera coherente la guitarra

eléctrica solista con el tiple y la bandola dentro de un formato influenciado por el rock y el metal progresivo. Ante esta necesidad, se tomó la decisión de abordar la escritura instrumental desde principios de orquestación como lo son el balance sonoro, la distribución funcional de planos instrumentales y el contraste. Esta decisión respondió a la intención de evitar una simple superposición de instrumentos y, en cambio, construir una convergencia sonora donde cada timbre cumpliera funciones estructurales específicos dentro del discurso musical.

En primer lugar, a lo largo del desarrollo de la obra se quiso experimentar y ejecutar la sonoridad derivada de la superposición entre la guitarra eléctrica con distorsión con el tiple y/o bandola ejecutando material melódico y rítmico equivalente, tanto al unísono como en disposiciones de diferentes voces dentro de la armonía. A partir de este hallazgo, se tomó la decisión de emplear de manera recurrente, duplicaciones y paralelismos entre dichos instrumentos, especialmente en melodías importantes, secciones de clímax y pasajes de alta complejidad. Esta decisión se da por la búsqueda de identidad tímbrica híbrida, en la cual el sustain, peso armónico y agresividad espectral de la guitarra eléctrica distorsionada se fusionan con el ataque brillante, definición y riqueza armónica del tiple y bandola.

Como resultado, se obtuvo una sonoridad que conserva el carácter contundente propio del rock y el metal progresivo, pero enriquecida por una capa tímbrica más compleja y orgánica, producto de la interacción entre fuentes eléctricas y acústicas. Este recurso permitió además reforzar material temático favoreciendo una integración sonora más equilibrada.

Figura 27

Interacción melódica unísono de guitarra eléctrica y bandola compases 15 al 18.

The musical score for Figure 27 consists of two staves. The top staff is for guitar and the bottom staff is for bandola. Both are in 8/8 time. Measures 15 and 16 show a unison melodic line with a rhythmic pattern of eighth notes. The guitar part has 'P.M.' markings indicating a pedal point. Measures 17 and 18 show a sustained, powerful chord marked 'ff'.

Nota: Tomado de Territorium, Sánchez (2024)

Otro de los recursos relevantes, aplicados a la obra fue la redistribución de los roles instrumentales tradicionales. Durante el proceso compositivo se identificó que limitar la bandola exclusivamente a funciones melódicas y el tiple a funciones de acompañamiento generaba una sonoridad monótona, limitando la obra a una textura netamente homofónica. Por esta razón, se decidió intercambiar dichos roles a lo largo del discurso musical de las cuatro obras, asignando a la bandola pasajes armónicos y al tiple apoyos melódicos, doblajes y acompañamientos figurativos. Esta decisión buscó ampliar el espectro funcional de ambos instrumentos y generar mayor contraste tímbrico.

Figura 28

Bandola tomando rol armónico

The musical score for Figure 28 consists of three staves: Guitarra Eléctrica, Bandola, and Tiple. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 140 (♩ = 140). The key signature has one sharp (F#). The Guitarra Eléctrica part features a melodic line with dynamic markings 'p' and 'f'. The Bandola part provides harmonic support with chords and dynamic markings 'f' and '1/2C'. The Tiple part provides harmonic support with chords and dynamic markings 'f' and '1/2C'. The score is divided into two measures, with first and second endings indicated by '1' and '2'.

Nota: Tomado de Un Pálido Punto Azul, Sánchez (2025)

Esto, en concordancia de nuevo con “Bordonero” de Daniel Saboya (2019), en la cual se observan intercambios similares entre tiple y bandola, así como una organización instrumental basada en contraste y balance.

Asimismo, se identificó que tanto la bandola como la mandolina comparten afinidades técnicas relacionadas con el uso del plectro y la claridad de articulación. A partir del análisis de la canción “Losing My Religion” de R.E.M, se incorporaron ataques definidos, articulaciones precisas y líneas melódicas expuestas en la bandola. Esto, respondiendo a la necesidad de resaltar el carácter brillante, percusivo y melódico del instrumento dentro del formato rock.

Efectos tímbricos y técnicas extendidas

Durante el proceso, se quiso ampliar el espectro tímbrico del formato mediante recursos técnicos que permitieran diversificar colores sonoros y compensar ciertas limitaciones naturales de los instrumentos involucrados. Ante esta situación, se tomó la decisión de incorporar efectos tímbricos y técnicas extendidas como aplatillados, armónicos artificiales, efecto de tambora y brisado en el tiple y uso recurrente de trémolo en la bandola. Esto respondió a la búsqueda de una paleta sonora más amplia y expresiva, capaz de enriquecer tanto el discurso musical como la dimensión orquestal de las obras.

Figura 29

Uso de efecto “aplatillado” ascendente y descendente en la obra Territorium compases 17 y 18

The musical score for Figure 29 consists of three staves: G. Elc (Electric Guitar), Bdl. (Bandola), and Tpl. (Tiple). The music is in 6/8 time and begins at measure 17. The G. Elc and Bdl. staves feature a melodic line with a forte (ff) dynamic marking and a wavy line above it indicating a tremolo effect. The Tpl. staff shows a series of chords with upward and downward arrows indicating a 'tambores' effect.

Nota: Tomado de Territorium, Sánchez (2024)

Figura 30

Uso de efecto de tambora en el tiple

The musical score for Figure 30 shows the use of the 'tambores' effect on the tiple. The score is in 6/8 time and features a single staff labeled Tam (Tambora). The music shows a series of chords with a forte (ff) dynamic marking and a wavy line above it indicating a tremolo effect.

Nota: Tomado de Sine Finibus, Sánchez (2026)

En el caso del trémolo y el brisado, su aplicación resultó particularmente funcional al contribuir a la limitada capacidad de sustain natural de la bandola, permitiendo prolongar notas y sostener material melódico con mayor continuidad, apoyando a su vez al discurso musical

desde las dimensiones narrativa y extra musical. Como ejemplo, se puede ver el uso de estas técnicas en la introducción de Armero 13-11-85.

Figura 31

Uso de tremolo en la bandola, brisado en el tiple y textura onomatopéyica

The musical score for Figure 31 consists of three staves: Guitarra Eléctrica, Bandola, and Tiple. The tempo is marked as 120. The Guitarra Eléctrica staff is mostly empty. The Bandola staff shows a tremolo pattern with dynamics p, mp, p, mp, p, mp, p. The Tiple staff shows a brisado pattern with dynamics p, mf, p, mf, p, mf, p.

Nota: Tomado de Armero 13-11-85, Sánchez (2026)

En términos de acompañamiento, se incorporaron recursos como bordaduras internas, figuraciones arpegiadas, duplicaciones melódicas y acompañamientos cordales. Durante el proceso compositivo se observó que dichos procedimientos aportaron dinamismo, contraste y variedad textural al discurso musical, favoreciendo una organización más clara de los materiales sonoros. Por esta razón, se emplearon de manera recurrente a lo largo de las cuatro obras, ya que constituyen recursos fundamentales dentro de la construcción orquestal inherente a cualquier formato instrumental.

Figura 32

Ejemplo acompañamiento figurado en el tiple

The musical score for Figure 32 consists of three staves. The top staff has a melodic line with dynamics mp and p. The middle staff has a melodic line with dynamics p and mf. The bottom staff has an arpeggiated accompaniment with dynamics mp and mf.

Nota: Tomado de Armero 13-11-85, Sánchez (2026)

Texturas orquestales

Desde el punto de vista textural, las obras incorporan de manera recurrente múltiples categorías propuestas por el referente McKay, F. (1963), particularmente texturas monofónicas, homofónicas, polifónicas, heterofónicas, polirítmicas y onomatopéyica específicamente en la introducción de Armero 13-11-85 la cual fue expuesta anteriormente. Durante el proceso, se observó que la variedad textural contribuía significativamente a la construcción formal y narrativa de cada obra. Por ello, se utilizaron cambios de textura como mecanismo de articulación estructural y contraste. Esto permitió diferenciar secciones, controlar densidad instrumental, y reforzar narrativas extra-musicales específicas.

Los tres compases presentados en la figura 31 corresponden al cierre de la cuarta obra “Sine Finibus” y, en consecuencia, al final del ciclo de obras propuesto en el presente trabajo de investigación-creación. Para este momento conclusivo, se tomó la decisión de emplear una textura monofónica en tutti, recurso ampliamente utilizado en obras orquestales y otros ensambles instrumentales debido a su capacidad de concentrar la atención del oyente sobre un único material musical ejecutado de manera colectiva. Esto permitió consolidar un cierre sonoro contundente y unificado, en el que todos los instrumentos convergen sobre una misma idea musical, simbolizando conceptualmente la integración lograda entre la guitarra eléctrica, el tiple, la bandola, el bajo y la batería a lo largo del proyecto. A su vez, este recurso refuerza la sensación de resolución y cierre estructural del ciclo, otorgando al discurso musical una conclusión clara, cohesionada y de alto impacto tímbrico.

Figura 33

Uso de textura polirítmica

Nota: Tomado de Territorium, Sánchez (2024)

Figura 34

Uso de textura monofónica

Nota: Tomado de Sine Finibus, Sánchez (2026)

Grabación y validación sonora con intérpretes reales

Durante el proceso de composición y simulación sonora de las obras, se identificó que, aunque las librerías virtuales de tiple y bandola permitieron realizar aproximaciones preliminares útiles para evaluar la sonoridad de dicha hibridación, estas no resultaron

suficientes para representar con precisión el comportamiento tímbrico real de dichos instrumento dentro de la propuesta dado que efectos y elementos tímbricos como, aplatillados, tambora, brisados y armónicos deben ser ejecutados por un instrumentista real, inclusive la diferencia de octava en la cuarta cuerda del tiple no es reproducida correctamente por dichas librerías. Asimismo, en técnicas de interpretación y expresión de la guitarra eléctrica como slides, bends, ligados y manipulación de ganancias del amplificador. Ante esta limitación, se tomó la decisión de realizar la grabación real del tiple, la bandola y la guitarra eléctrica, contando con la participación de los maestros Nicolás Forero en el tiple, Felipe Duarte en la bandola y el investigador del proyecto en la ejecución de la guitarra eléctrica los tres de la ciudad de Ibagué. Esta decisión respondió a la necesidad de obtener un resultado sonoro objetivo y verificable que permitiera contrastar la propuesta desarrollada mediante software de notación con experiencia acústica real.

Conclusiones

El presente trabajo de investigación-creación permitió desarrollar satisfactoriamente la composición del ciclo de cuatro obras llamadas Territorium, Un Pálido Punto Azul, Armero 13-11-85 y Sine Finibus, cumpliendo con el objetivo general planteado de integrar la guitarra eléctrica solista en formato rock con los elementos sonoros y orquestales del tiple y la bandola colombianas. A partir del proceso compositivo y experimental se concluye que dicha convergencia sonora es viable tanto desde el punto de vista técnico como estético, evidenciando que estos instrumentos pueden coexistir dentro de un mismo formato sin perder sus características tímbricas particulares ni comprometer la identidad sonora del lenguaje rock.

En relación con el primer objetivo específico, orientado a identificar elementos sonoros, técnicos y de notación del tiple y la bandola, se concluye que ambos instrumentos poseen recursos interpretativos y tímbricos altamente funcionales dentro de contextos compositivos no tradicionales. Aspectos como el uso del plectro, trémolos, aplantillados, palm mute para hacer staccatos, efecto de tambora en el tiple y recursos de transparencias evidenciaron un potencial significativo para enriquecer el lenguaje sonoro del formato pospuesto. Asimismo, la revisión de métodos, ponencias y referentes especializados permitió establecer criterios de escritura claros y coherentes, particularmente en aspectos relacionados con grafías, digitaciones, registro y funciones instrumentales.

Como mecanismo de validación práctica de dichos hallazgos, las obras fueron posteriormente grabadas por intérpretes del tiple, bandola y guitarra eléctrica, permitiendo contrastar las decisiones de escritura, orquestación y notación desarrolladas durante el proceso investigativo. Esta etapa permitió comprobar la viabilidad técnica e interpretativa del material compuesto, evidenciando que los recursos identificados e implementados durante la investigación resultaron funcionales dentro de un contexto real. De este modo, la grabación final no solo consolidó el resultado sonoro del proyecto, sino que también funcionó como criterio de comprobación práctica frente a los objetivos planteados.

Respecto al análisis de las obras “Losing My Religion” de R.E.M y “Bordonero” de Daniel Saboya, se concluye que ambos referentes aportaron insumos significativos al proceso creativo, particularmente en dimensiones relacionadas con el tratamiento tímbrico, distribución de planos sonoros, texturas orquestales, roles instrumentales y balance orquestal. En el caso particular de “Losing My Religion”, resultó especialmente relevante el cómo usaron la mandolina en un formato de rock como un elemento protagónico y expresivo. Mientras que “Bordonero” permitió comprender de manera más profunda el uso de los roles instrumentales donde la bandola puede llegar a ejecutar acordes y el tiple llevar la melodía principal. Asimismo, se identificó como Saboya usó las texturas dentro del trío andino colombiano.

En cuanto a la entrevista semi estructurada al tiplista y compositor Harol Pobre, se concluye que esta constituyó un insumo fundamental para validar y complementar los hallazgos obtenidos durante el análisis documental. Los aportes del intérprete permitieron profundizar en aspectos relacionados con grafías, posibilidades técnicas reales y criterios de notación del tiple y la bandola, fortaleciendo decisiones previamente implementadas durante la composición de las obras, resaltando la importancia de la relación compositor-intérprete dentro de los procesos de composición musical.

Respecto a la estética general de la obra se evidenció que, aunque el objetivo inicial del proyecto estaba centrado principalmente en un estilo netamente rock mezclando los timbres de cordófonos tradicionales, este resultado fue orientándose de manera natural hacia lenguajes asociados al rock y metal progresivo dado a las influencias y experiencias del compositor. Esto logró consolidar una identidad estética caracterizada por el uso de métricas amalgamadas, cambios de textura, secciones contrastantes, armonías neo-riemannianas, así como desarrollos formales no convencionales.

Finalmente, en relación con la aplicación de los hallazgos investigativos al ciclo de las cuatro obras, se concluye que la integración entre guitarra eléctrica, tiple y bandola no solo es posible y efectiva, sino que genera resultados tímbricos originales y estéticamente pertinentes

dentro del formato rock. La superposición entre guitarra eléctrica distorsionada y cuerdas típicas, tanto en unísono como en disposiciones a diferentes voces, permitió construir una identidad sonora híbrida en la que confluyen elementos del rock progresivo, metal progresivo y sonoridades propias de las músicas andinas colombianas. De este modo, el presente trabajo aporta una propuesta compositiva que amplía las posibilidades de exploración tímbrica y orquestal entre instrumentos tradicionales asociados a contextos culturales distintos, abriendo posibilidades para futuras investigaciones y producciones musicales en campo.

Referencias bibliográficas

- Alder, S. (2006). *El estudio de la orquestación*. Idea Books S.A. Barcelona.
- Arobas Music. (1997). *Guitar Pro*. (versión 8) [software]. <https://www.guitar-pro.com/es/>
- Bacon, T. (2000). *The ultimate guitar book*. Dorling Kindersley.
- Belkin, A. (2001). *Orquestación Artística*.
- Bermúdez, E. (2011). *The bandola and its history through iconographic sources (1850–1900)*. Ensayos. Historia y Teoría del Arte.
- Bernal, M. (2003). *Cuerdas más, cuerdas menos. Una visión del desarrollo morfológico de la bandola andina colombiana*. Bogotá. D.C. [Monografía de grado Universidad Pedagógica Nacional].
- Bernal, M. (2012, del 22 al 24 de agosto). De la claridad de la escritura para bandola andina colombiana homogeneidad, ¿Necesaria? vs. Heterogeneidad real [Ponencia]. I Seminario nacional sobre grafías para cordófonos colombianos Tiple y Bandola. Medellín, Colombia.
- DePue, R. (2020). *The Rock Guitar Solo: Virtuosity, Technology, and Identity* [Tesis doctoral, University of California, Los Angeles]. eScholarship University of California. escholarship.org
- Hernández Sampieri, R., Mendoza Torres, C.P. (2018). *Metodología de la investigación: Las rutas cuantitativa, cualitativa y mixta*. McGraw-Hill.
- Ibarra, S. (2012, del 22 al 24 de agosto). Estilo y transformaciones en la música de Álvaro Romero, Luis Uribe Bueno y Samuel Ibarra. Acuerdos en la escritura de la música para tiple y bandola [Ponencia]. I Seminario nacional sobre grafías para cordófonos colombianos Tiple y Bandola. Medellín, Colombia.
- Londoño, E., Tobón, A., Franco, J. (2012, del 22 al 24 de agosto). Guía técnica para la interpretación de cordófonos [Ponencia]. I Seminario nacional sobre grafías para cordófonos colombianos Tiple y Bandola. Medellín, Colombia.

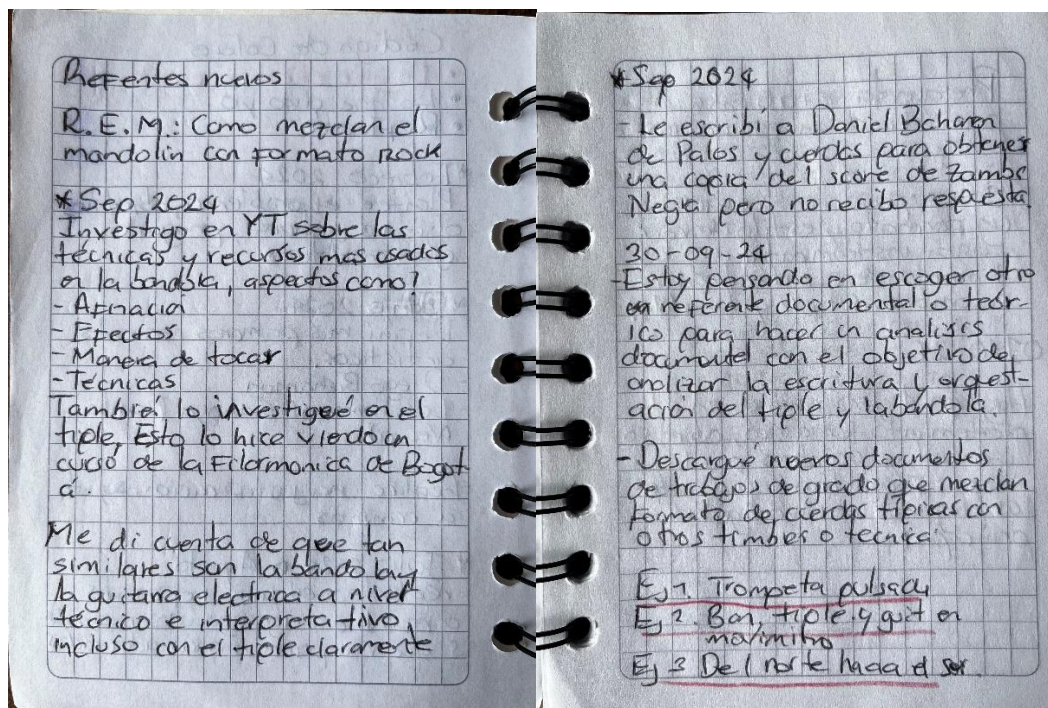
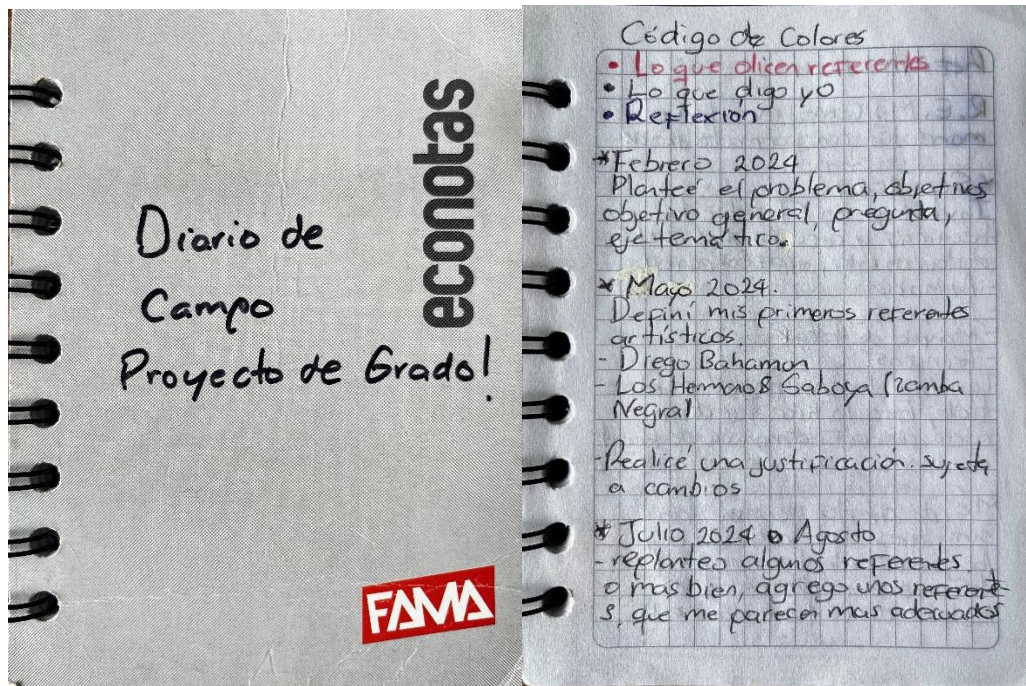
- Londoño, M. E., & Tobón, A. (2004). Bandola, tiple y guitarra: de las fiestas populares a la música de cámara. *Artes la revista*, 4(7), 44-53.
- McKay, F. (1963). *Creative Orchestration*. Editorial Allyn and Bacon INC.
- Millard, A. (2004). *The electric guitar: A history of an American icon*. Johns Hopkins University Press.
- Molano, A., Sáenz, C., Cifuentes, T. & Aroca, Y. (2018). Ibagué imaginada como ciudad musical. *Revista Perspectivas Educativas*, 8, 107- 122.
- Montoya, J. (2022). *Nuestro tiple: Historia y técnica del instrumento*. Editorial EAFIT.
- Núñez, E. (2012, del 22 al 24 de agosto). Criterios técnico-musicales a tener en cuenta para la adecuación de una melodía a la idiomática tiple en la modalidad solista instrumental [Ponencia]. I Seminario nacional sobre grafías para cordófonos colombianos Tiple y Bandola. Medellín, Colombia.
- Ortegón Munevar, Camilo Andrés (2019). La historia del rock en Colombia desde los años 60 hasta la actualidad (parte 1). *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, 5(6) pp. 102-116. DOI: <https://doi.org/10.14483/25009311.14106>
- Pérez, E. (1996). *Método de Tiple. Acompañante, Melódico, Solista*. Editorial Edúcame.
- Piston, W. (1969). *Orchestration*. Lowe anf Brydone: Great Britain.
- Proyecto Educativo. (2019). Bandola [Lista de reproducción]. YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=KoKM3swbTI0&list=PLne6ZoC735phj36H5_oTclYFontY7_ZOf
- Proyecto Educativo. (2019). Tiple [Lista de reproducción]. YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=Ple1JBX1_bQ&list=PLne6ZoC735piAnuiQMNQg-0d6ggBb8KTM
- R.E.M. (1991). *Losing My Religion*. [Canción]. Warner Bros. Records.
- Reinaldo, (2023). *Diapasón cromático de la Bandola Andina Colombiana*. [Ilustración]. Boyacá Musical. <https://boyacamusical.com/bandola-andina-colombiana/>

- Rendón Tangarife, G. A. (2017). *La música para trío de cuerdas andinas colombianas (1954–2013)*.
- Rendón, H. (2012, del 22 al 24 de agosto). Grafías para cordófonos colombianos. Consensos y disensos en los discursos escriturales del tiple y la bandola [Ponencia]. I Seminario nacional sobre grafías para cordófonos colombianos Tiple y Bandola. Medellín, Colombia.
- Rendon, H. (Ed.), Tobón A. (Ed.). (2012). *Tiple Bandola Discusiones sobre grafías para cordófonos colombianos*. Editorial Valores Musicales Regionales. Facultad de Artes. Universidad de Antioquia.
- Rolodoom, (2012). *Afinación de la Bandola Andina colombiana*. [Ilustración]. Wikimedia Commons. <https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Afinacion-bandola-andina-colombiana.svg>
- Saboya, D. (2019). *Bordonero Bambuco*. [Partitura]. Editorial UPTC.
- Shuker, R. (1998). *Popular Music The Key Concepts*. Routledge. 2° Edition. New York.
- Torres, H. (2012, del 22 al 24 de agosto). Semiótica y semántica de la notación musical. Nuevas fronteras [Ponencia]. I Seminario nacional sobre grafías para cordófonos colombianos Tiple y Bandola. Medellín, Colombia.
- Tyler, J., & Sparks, P. (2002). *The guitar and its music: From the Renaissance to the Classical era*. Oxford University Press.
- Urrego, H. (2012, del 22 al 24 de agosto). Análisis contrastado de dos formas de escribir para tiple solista: Luis Fernando León y Elkin Pérez. Posibilidades de conjunción y consolidación de escrituras para instrumento solista y acompañante. [Ponencia]. I Seminario nacional sobre grafías para cordófonos colombianos Tiple y Bandola. Medellín, Colombia.

Anexos

Anexo A

Diario de campo



Pregunta problema o pregunta de investigación.

¿Que pasaría si mezclo un formato y estilo de rock fusión instrumental con los timbres de cuerdas típicas colombianas tiple y bandola?

01/10-24

Hago un ligero cambio en el planteamiento temático, Objetivo general y palabras en el específico también afecta la pregunta de investigación principal.

→

¿Que pasaría si mezclo un estilo de guitarra eléctrica solista de estilo rock fusión con los timbres de cuerdas típicas colombianas tiple y bandola?

Objetivo general

Componer 4 canciones para guitarra eléctrica de estilo rock fusión, incorporando las cuerdas típicas colombianas tiple y bandola.

Escogencia de referentes

12-11-2024

Tiple

Afinación

1 = E Lira } Orden de 3
 2 = B E } Cuerdas
 3 = G } en el 2º, 3º y 4º
 4 = D } string son stretched y liras

Instrumentación

(Efectos tímbricos)

1. Platillado

Afinación

1ª 2ª 3ª 4ª

Liras

1ª Lira

2ª Lira

12 cuerdas en total

Textura Registro bajo

Rec5

Rec4 Registro bajo

Registro medio
Si 4

Registro alto
Si 6

Re 5

Conclusión,
Tesisura del tríplice es

Re 4
↓
4ª cuerda al aire.

Si 6
↓
Traste 19 pulsado.

Dinámicas

P → Pieno } Se pulsa con MD suave o Fuerte }
F → Forte }

+ o - fuerza

Efectos tímbricos

- Aplatillado → usando las uñas golpeando las cuerdas hacia abajo de modo más metálico hacia abajo de modo sonar.

Aplatillado bajando

⊥ ⊥

Aplatillado subiendo

T T

Rasgue arriba ↓
Rasgueo abajo ↑

El arrastre pulsado la última nota

Arrastre sin pulsar la última nota

Lo brisa - rozar las cuerdas con la parte interna de los dedos arriba y abajo

El pizzicato

El porticello

El biccato
VR... o ~

- Silencio de Censura.

7 → silencio de
dedo meñique

- Golpes de percusión.

en arco \curvearrowright X → Espante

dedo pulgar β → Pág 157
158 → Algar

La tambora - Pág 158

TAMBORA o Tam

- Aplanillado tambora

- El trémulo
y dedo índice

f = f

- El trémulo guitarrístico

- Rasgueo → desgrane
de los dedos
Jus y baj.

R

Rasgueo redondo \textcircled{R}

Tabla de signos y efectos

Página 165

y método Pérez

La Bandola,

Afinación → por fas

6 órdenes de 2 cuerdas

Afinación

1 = G

2 = D

3 = A

4 = E

5 = B

6 = F#

Traste 19 7er orden

Reg

F#3

6º orden al aire

Efectos tímbricos

Glissando

Portato

Portato

Portato

Pulsado la última nota

*** Efectos por región de ataque**

- sul ponticello
 - ↳ cerca al puente
 - Sonidos metálicos
- normal
 - ↳ Región de la boca
- sul tasto
 - ↳ sobre los trastes

*** Efectos por intervención**
Simultanea pectro y otro elemento de la mano.

Texturas McKay

- Monofónica
 - Una sola melodía
- Cordal
 - Blques de sonidos
- Polifónica
 - Contrapunto
 - líneas independientes
 - Troba Juntas
- Heterofónica
 - Mismo tema prescrito en diferentes maneras
 - Mismos elementos Variación

- Homofónica
 - Melodía + Acompaña
- Politemétrica
 - Diferentes motivos simultaneos
 - Diseño motivico
- Polirítmica
 - Mezcla de ritmos simultaneos (mezcla de métricas)

- Onomatopéyica
 - Evocación de sonidos del mundo y de la naturaleza
- Roles
- Dinámica
- Densidad
- Planos
- Registros espectrales
- Articulación

Afinación de la Bandola

* Por cuerdas

- 1 - G
- 2 - D
- 3 - A
- 4 - E
- 5 - B
- 6 - F#

Afinación Madolina

* Igual al violín por 5^{ta}s

- 1 - E
- 2 - A
- 3 - D
- 4 - G

Diciembre 2024

Inicié la composición del primer tema (canabí) llamado Territorium. A continuación, expongo las 4 canciones que harán parte del proyecto.

1. Territorium
2. Un Palido Punto Azul
3. Armero 13-11-85
4. Sine Finibus

Para el primer tema (Territorium) usé una plantilla de análisis de puros sonoros aprendida en el curso de Analisis Music al, si bien es una herramienta de análisis, encajo bien dentro de mi metodología de composición, la cual se basa en hacer un guion compositivo donde incluyo: Forma, instrumentación, planos sonoros, transiciones,

anotaciones y elementos extramusicales. En este último, realito en texto de apoyo donde plasma la historia, que quiero contar y en anotaciones, los elementos musicales que voy a usar para apoyar dicha historia.

Todo lo anterior está en función (principalmente) del uso de las posibilidades interpretativas del T₃ B interactuando con la guitarra elec, en formato y estilo rock, y a su vez en función del discurso musical.

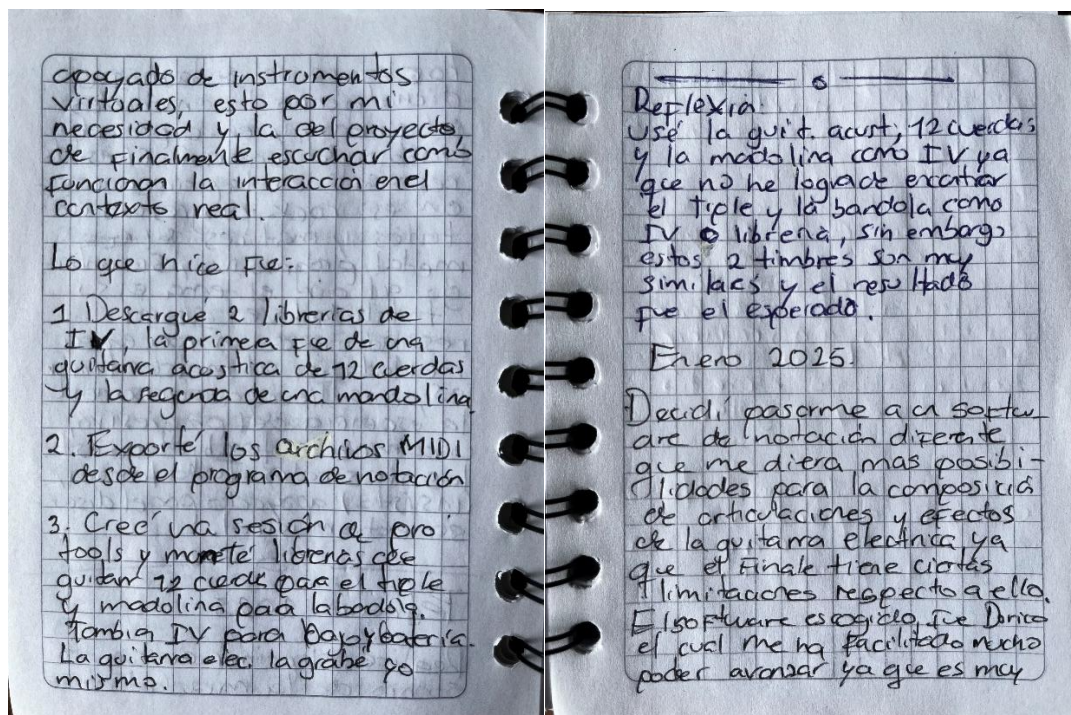
Enero 2025

Me referire ahora, al resultado sonoro de la primera canción. Si bien, el estilo planteado en el proyecto es netamente

rock, es de destacar que dicho género tiene múltiples subgéneros, y en el presente trabajo de creación, el estilo resultante en la primera canción es rock progresiva con tintes y matices de ~~rock~~ metal progresivo. Sin embargo al oír el tema en su totalidad veo que el resultado es de un rock experimental que al mezclar timbres, nos lleva a precisamente, la esencia del progresivo, una mezcla también de estilos musicales. Todo también, (insisto) apoyado por el discurso extramusical.

Febrero 2025

Realicé el primer acercamiento sonoro de la mezcla tímbrica



Anexo B

Entrevista semi estructurada

<https://www.youtube.com/watch?v=BvxAV9F2pDk>

Anexo C

Evidencia fotográfica grabación





Anexo D

Partitura completa del ciclo de 4 obras

**CICLO DE CUATRO OBRAS
PARA GUITARRA ELÉCTRICA,
TIPLÉ Y BANDOLA EN
FORMATO ROCK**

Compositor

Luis Sánchez Castillo

- I Territorium
- II Un Pálido Punto Azul
- III Armero 13-11-85
- IV Sine Finibus

Instrumentación

Guitarra Eléctrica

Bandola

Tiplé

Bajo Eléctrico

Batería

Ibagué
2026

Notación

Tiple

Elementos de grafía a considerar



Misma nota pulsado mas nota al aire



Aplatillado



Rasgeo con dedo meñique, anular, medio e indice

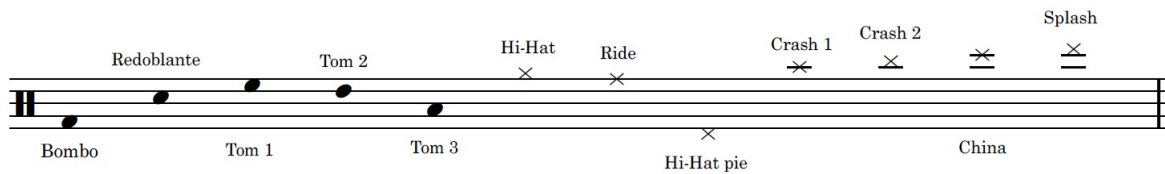


Aplatillado subiendo apagado



Rasgeo con pulgar

Drum key



Territorium

Luis Castillo

Vivace ♩ = 160

First system of the musical score for 'Territorium'. It features five staves: Guitarra Eléctrica, Bandola, Tiple, Bajo Eléctrico, and Batería. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 7/4. The tempo is marked 'Vivace' with a quarter note equal to 160 beats per minute. The Guitarra Eléctrica part begins in the fourth measure with a melodic line, including a 'P.M.-|' (palm mute) instruction and a 'let ring' instruction. The Bandola part starts with a forte (*f*) dynamic and includes 'V' (vibrato) markings. The Tiple part also starts with a forte (*f*) dynamic and includes an 'R' (rhythm) marking. The Bajo Eléctrico and Batería parts are currently silent.

Second system of the musical score, starting at measure 5. It features five staves: G. Elc (Guitarra Eléctrica), Bdl. (Bandola), Tpl. (Tiple), B.E. (Bajo Eléctrico), and Bat. (Batería). The G. Elc part continues with a forte (*f*) dynamic. The Bdl. and Tpl. parts continue with their respective melodic lines. The B.E. part features a bass line with a forte (*f*) dynamic and a slur over the notes. The Bat. part features a drum pattern with a forte (*f*) dynamic and a slur over the notes.

9

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

P.M.---| P.M.---| P.M.---| P.M.---| P.M.---| P.M.---| P.M.---| P.M.---|

f

f

13

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

P.M.-----| P.M.-----| P.M.-----| P.M.-----| P.M.-----| P.M.-----|

f

16

G. Elc

P.M.-----|

ff

Bdl.

mf *ff* *mf*

Tpl.

arpeggiando -----|

B.E

f

Bat

f

20

G. Elc

P

f *ff* *P*

Bdl.

f *ff* *P*

Tpl.

B.E

Bat

24

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

P

3

f

T

28

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

V

f

w/ bar-----

32

G. Elc

(w/ bar)-----

Bdl.

ff

Tpl.

B.E

Bat

36

G. Elc

m *6* *m* *6* *tr* *v*

Bdl.

f

Tpl.

B.E

Bat

40

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

ff

8^{va}

TH

44

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

f

f

p

ff

mf

w/ bar-----

R|

48

Score for measures 48-51. The system includes five staves: G. Elc, Bdl., Tpl., B.E., and Bat. The G. Elc staff has a wavy line above the first measure and a dashed line labeled '(w/ bar)'. The Bdl. staff has a rhythmic pattern of eighth notes. The Tpl. staff has chords with dynamics *ff*, *f*, and *p*, and includes 'R' markings. The B.E. staff has a bass line with a *ff* dynamic. The Bat. staff has a drum line with dynamics *f* and *mf*.

52

Score for measures 52-55. The system includes five staves: G. Elc, Bdl., Tpl., B.E., and Bat. The G. Elc staff has a wavy line above the first measure and a dashed line labeled '(w/ bar)'. The Bdl. staff has a rhythmic pattern of eighth notes. The Tpl. staff has chords with dynamics *ff* and *f*. The B.E. staff has a bass line. The Bat. staff has a drum line with a *f* dynamic.

56

G. Elc (w/ bar)-----

Bdl.

Tpl.

B.E.

Bat

60

G. Elc (w/ bar)-----

Bdl. *mf*

Tpl. *mf*

B.E.

Bat

64

G. Elec

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

H

This system contains measures 64 through 67. The G. Elec part starts with a 12/8 time signature and a key signature of one flat. It features a melodic line with a 'V' (vibrato) marking over the first measure and an 'H' (hairpins) marking over the third measure. The Bdl. part consists of block chords. The Tpl. part also consists of block chords. The B.E part has a simple bass line. The Bat part includes various percussion symbols: 'x' for snare, 'o' for cymbal, and '+' for tom-tom.

68

G. Elec

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

H

This system contains measures 68 through 71. The G. Elec part continues the melodic line from the previous system, with a 'V' marking over the first measure and an 'H' marking over the third measure. The Bdl. part continues with block chords. The Tpl. part continues with block chords. The B.E part continues with a simple bass line. The Bat part continues with various percussion symbols: 'x' for snare, 'o' for cymbal, and '+' for tom-tom.

72

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

This musical system covers measures 72 to 75. The G. Elc part begins with a series of chords and a melodic line that includes a half note with an accent and a wavy line. The Bdl. part consists of chords. The Tpl. part features chords with a dynamic marking of *f*. The B.E. part has a melodic line with a half note and a quarter note. The Bat. part shows drum notation with 'x' marks and a '+' sign.

76

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

This musical system covers measures 76 to 79. The G. Elc part starts with a melodic line that includes a circled '2' and a dynamic marking of *f*. The Bdl. part has chords. The Tpl. part features chords with a dynamic marking of *f*. The B.E. part has a melodic line with a half note and a quarter note. The Bat. part shows drum notation with 'x' marks.

80

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

ff

$\frac{3}{4}$

Detailed description: This system contains measures 80 through 83. The G. Elc part features a melodic line with a trill in measure 83. The Bdl. part has a melodic line starting in measure 81 with a forte (*ff*) dynamic. The Tpl. part consists of chords with a key signature change to one sharp in measure 82. The B.E. part has a bass line with a fermata in measure 83. The Bat. part shows drum notation with various symbols like 'x' and 'o'.

84

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

P.M.-----|

②

Detailed description: This system contains measures 84 through 87. The G. Elc part has a melodic line with a 'P.M.' (pedal point) instruction and a second ending bracket in measure 87. The Bdl. part is silent. The Tpl. part has chords with a key signature change to one sharp in measure 85. The B.E. part has a bass line with a fermata in measure 87. The Bat. part shows drum notation with 'x' symbols.

88

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

92

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

104

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

H

Detailed description: This system contains measures 104 through 107. The G. Elc part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents and a final note marked with an 'H' and a breath mark. The Bdl. part is silent. The Tpl. part plays a series of chords, with a key signature change from one flat to two flats between measures 105 and 106. The B.E. part consists of a steady eighth-note bass line with accents. The Bat. part provides a rhythmic accompaniment with a mix of eighth and sixteenth notes.

108

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

VII

V

arpegiando

m i

m i m

i m i

p

f

p

p

Detailed description: This system contains measures 108 through 111. The G. Elc part continues with the eighth-note pattern, ending with a rest. The Bdl. part is silent. The Tpl. part features a melodic line with slurs and fingerings, starting with a 'VII' chord and moving to a 'V' chord. A dashed line labeled 'arpegiando' spans the first two measures. The final measure has a dynamic shift from *f* to *p*. The B.E. part continues with eighth notes, ending with a rest. The Bat. part continues with its rhythmic accompaniment, including some sixteenth-note patterns.

112

G. Elec

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

f

p

mf

115

G. Elec

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

p

f

f

118

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

121

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

f

o open

124

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

128

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

132

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

P.M.

ff

136

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

p

f

p *i* *m* *p* *m* *i*

mf arpegiando

mf

f

mf *pp*

140

G. Elc

Bdl. *p* *f*

Tpl. (arpeggiando)

B.E.

Bat. *pp* *mf* *p* *mp*

Detailed description: This system covers measures 140 to 143. The G. Elc part is silent. The Bdl. part starts with a piano (*p*) chord in measure 140, which then transitions to a forte (*f*) chord in measure 141 and remains there through measures 142 and 143. The Tpl. part plays a continuous arpeggiated pattern throughout. The B.E. part features a melodic line with some rests. The Bat. part has specific rhythmic markings: a half note in measure 140, quarter notes in 141 and 142, and a half note with an accent (>) in measure 143. Dynamic markings are *pp*, *mf*, *p*, and *mp*.

144

G. Elc

Bdl. *p* *f*

Tpl. (arpeggiando)

B.E.

Bat. *p* *p*

Detailed description: This system covers measures 144 to 147. The G. Elc part is silent. The Bdl. part starts with a piano (*p*) chord in measure 144, which then transitions to a forte (*f*) chord in measure 145 and remains there through measures 146 and 147. The Tpl. part continues with the arpeggiated pattern. The B.E. part has a melodic line. The Bat. part has a half note with an accent (>) in measure 144, followed by a half note with an accent (>) in measure 145, and then a half note with an accent (>) in measure 146. A dynamic marking of *p* is shown with a hairpin across measures 145 and 146.

148

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E.

Bat

p

f

(arpegiando)

mp

mf

152

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E.

Bat

mf

p

(arpegiando)

f

f

vo

+ close

156

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

160

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

164

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

let ring

(arpeggiando)

168

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

(let ring)

(arpeggiando)

172

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

(arpeggiando)

176

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

f

(arpeggiando)

180

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

P *P* *H* *H*

mf *mf*

(arpeggiando)

184

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

H *P* *H*

ff *f* *ff* *f*

(arpeggiando)

188

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

192

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

196

G. Elc

Bdl.

Tpl. (arpeggiando)

B.E.

Bat

200

G. Elc

Bdl. *p*

Tpl. (arpeggiando) *mf*

B.E.

Bat

w/ bar-----

204

G. Elc (w/ bar)-----

Bdl. *mf* *p*

Tpl. (arpeggiando)

B.E.

Bat

Detailed description: This system contains measures 204 through 207. The G. Elc part features a melodic line with a wavy hairpin above it, starting with a fermata and a bar line. The Bdl. part has a sustained chord that starts at *mf* and drops to *p* at the beginning of measure 205. The Tpl. part plays a steady arpeggiated eighth-note pattern. The B.E. part has a simple bass line with eighth notes. The Bat part shows a drum pattern with eighth notes and rests.

208

G. Elc (w/ bar)-----

Bdl. *mf* *p*

Tpl. (arpeggiando)

B.E.

Bat

Detailed description: This system contains measures 208 through 211. The G. Elc part continues with the melodic line and wavy hairpin, including a second fermata and bar line. The Bdl. part maintains the sustained chord, dropping to *p* at the start of measure 209. The Tpl. part continues the arpeggiated eighth-note pattern. The B.E. part continues with the bass line. The Bat part continues with the drum pattern.

212

G. Elc (w/ bar)-----

Bdl. *mf* *p*

Tpl. (arpeggiando)

B.E.

Bat

216

G. Elc (w/ bar)-----

Bdl. *mf* *f*

Tpl. (arpeggiando)

B.E.

Bat

220

G. Elc (w/ bar)-----

Bdl.

Tpl. (arpeggiando)

B.E.

Bat

Detailed description: This system contains measures 220 through 223. The G. Elc part features a wavy line above the first measure and a wavy line above the last measure, with a dashed line labeled '(w/ bar)'. The Bdl. part has a melodic line with a sharp sign in the first measure. The Tpl. part is marked '(arpeggiando)' and has a dashed line. The B.E. part has a bass line with a 7th fret marking. The Bat part has a drum line with vertical strokes.

224

G. Elc (w/ bar)-----

Bdl.

Tpl. (arpeggiando)

B.E.

Bat

Detailed description: This system contains measures 224 through 227. The G. Elc part features a wavy line above the first measure and a wavy line above the last measure, with a dashed line labeled '(w/ bar)'. The Bdl. part has a melodic line with a sharp sign in the first measure. The Tpl. part is marked '(arpeggiando)' and has a dashed line. The B.E. part has a bass line with a 7th fret marking. The Bat part has a drum line with vertical strokes.

235

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

p

mp

(arpeggiando)

pp

p

Detailed description: This system covers measures 235 to 237. The G. Elc part features a sustained chord with tremolos, marked *p*. The Bdl. part has a melodic line starting in measure 237 with accents and a *mp* dynamic. The Tpl. part plays an arpeggiated pattern, marked (arpeggiando). The B.E part has a low, sustained line marked *p*. The Bat part has a complex rhythmic pattern with accents, marked *pp* and *p*.

238

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

p

p

Detailed description: This system covers measures 238 to 240. The G. Elc part is silent. The Bdl. part continues with a melodic line, marked *p*. The Tpl. part is silent. The B.E part has a rhythmic pattern starting in measure 238, marked *p*. The Bat part has a rhythmic pattern with accents, marked *p*.

241

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

This musical score block covers measures 241 to 243. It features five staves: G. Elc (Guitar Electric), Bdl. (Bass Drum), Tpl. (Tom Tom), B.E (Bass Electric), and Bat (Bass Drum). The G. Elc staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a dynamic marking of *ff*. It contains six measures of eighth-note patterns, with pairs of measures marked with a dashed line and 'P.M.'. The Bdl. staff starts with a dynamic marking of *f* and shows a transition from a single note to a continuous eighth-note pattern. The Tpl. staff begins with a dynamic marking of *f* and features a series of chords with a crescendo hairpin. The B.E staff starts with a dynamic marking of *f* and plays a simple eighth-note bass line. The Bat staff includes various drum notations such as 'x', 'vo', '+', and 'o' above the notes, indicating specific drum sounds and techniques.

244

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

This musical score block covers measures 244 to 246. It features the same five staves as the previous block. The G. Elc staff continues with eighth-note patterns, with two measures marked with a dashed line and 'P.M.'. The Bdl. staff maintains its eighth-note pattern. The Tpl. staff continues with chords, showing a change in texture. The B.E staff continues with its eighth-note bass line. The Bat staff includes drum notations such as '+', 'x', and 'o' above the notes, indicating specific drum sounds and techniques.

246

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

This musical system covers measures 246 and 247. It features five staves: G. Elc (Guitar Electric), Bdl. (Bass Drum), Tpl. (Tom Tom), B.E (Bass Electric), and Bat (Bass Drum). The G. Elc staff has a complex rhythmic pattern with many accents. The Bdl. staff has a steady eighth-note pattern. The Tpl. staff has a pattern of eighth notes and chords. The B.E staff has a bass line with some triplet markings. The Bat staff has a pattern of eighth notes with some rests and an 'open' marking.

248

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

This musical system covers measures 248, 249, and 250. It features the same five staves as the previous system. The G. Elc staff continues with its complex rhythmic pattern, ending with a double bar line and a final chord. The Bdl. staff continues with its eighth-note pattern. The Tpl. staff continues with its eighth-note and chord pattern. The B.E staff continues with its bass line. The Bat staff continues with its eighth-note pattern, ending with a double bar line and some final notes.

Un Pálido Punto Azul

Luis Castillo

Allegro $\text{♩} = 140$
P H P H P H H P H H
8va

Guitarra Eléctrica
Bandola
Tiple
Bajo Eléctrico
Batería

4 (8)

G. Elc
Bdl.
Tpl.
B.E.
Bat

Un Pálido Punto Azul

7 (8)

G. Ele

Bdl.

Tpl. $\frac{1}{2}C$

B.E.

Bat

Arpeggiando

P P P P S P P P

10 (8)

G. Ele

Bdl.

Tpl. $\frac{1}{2}C$

B.E.

Bat

(Arpeggiando)

P S P

o open

13

G. Ele. *w/ bar* *mf*

Bdl. *f*

Tpl. *bris* *mp* *mf* *mp*

B.E.

Bat.

16

G. Ele. *w/ bar* *Let ring* *w/ bar*

Bdl.

Tpl. *mp* *mf* *mp* *mp*

B.E.

Bat.

Un Pálido Punto Azul

19

G. Ele

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

w/ bar

Let ring

mf *mp* *mp* *mf* *mp*

22

G. Ele

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

w/ bar

w/ bar

mf *mf*

25

G. Ele

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

Let ring

w/ bar

28

G. Ele

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

Let ring

w/ bar

$\frac{1}{2}C$

f

Arpegiando

mf

31

G. Ele

Bdl.

Tpl. (Arpegiando)

B.E

Bat

34

G. Ele

Bdl.

Tpl. (Arpegiando)

B.E

Bat

37

G. Ele

Bdl.

Tpl. (Arpeggiando)

B.E

Bat

40

G. Ele

Bdl.

Tpl. (Arpeggiando)

B.E

Bat

Un Pálido Punto Azul

43 (8)

G. Elc

Bdl.

Tpl. (Arpegiando) *f* R R

B.E.

Bat

46 8va

G. Elc

Bdl. *mf*

Tpl. 1/2C Arpegiando

B.E. *f* P P P P S P P P P S

Bat

49 (8)

G. Ele

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

(Arpegiando)

$\frac{1}{2}C$

finger

52 (8)

G. Ele

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

(Arpegiando)

f

mf

mf

55

w/ bar

G. Elec

Bdl.

Tpl.

B.E.

Bat

58

tr

G. Elec

Bdl.

Tpl.

B.E.

Bat

61

G. Elec *mf*

Bdl. *ff*

Tpl.

B.E. *f*

Bat

Detailed description: This system covers measures 61, 62, and 63. Measure 61 features a guitar solo with a sixteenth-note run. Measure 62 has a bass drum solo with a snare line. Measure 63 is a full band entry with guitar, bass, and drums. Dynamics include *mf* for guitar, *ff* for bass, and *f* for bass line.

64

G. Elec Let ring.

Bdl.

Tpl.

B.E.

Bat

Detailed description: This system covers measures 64, 65, and 66. Measure 64 has a guitar solo with a 'Let ring.' instruction. Measure 65 continues the bass drum solo. Measure 66 is a full band entry with guitar, bass, and drums. Dynamics include *mf* for guitar, *ff* for bass, and *f* for bass line.

67

G. Ele

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

70

G. Ele

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

8va

f

73

G. Elec

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

76

G. Elec

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

XI

mf
Let ring

mf

Arpeggiando

mf

79

G. Ele (Let ring)

Bdl.

Tpl. (Arpeggiando)

B.E.

Bat.

82 VI C VII

G. Ele (Let ring)

Bdl.

Tpl. (Arpeggiando)

B.E.

Bat.

85

CVII

G. Elc (Let ring)

Bdl.

Tpl. (Arpeggiando)

B.E.

Bat

mp *f*

88

G. Elc (Let ring)

Bdl.

Tpl. (Arpeggiando)

B.E.

Bat

91

G. Ele (Let ring)

Bdl.

Tpl. (Arpeggiando)

B.E.

Bat

C VII

94

G. Ele Solo

Bdl. mp mf mp

Tpl. (Arpeggiando)

B.E.

Bat mf

97

G. Ele
Bdl.
Tpl.
B.E
Bat

mf
mp
mf

(Arpeggiando)

Detailed description: This system covers measures 97, 98, and 99. The G. Ele part has whole rests. The Bdl. part features a sustained chord with dynamics *mf*, *mp*, and *mf*. The Tpl. part has an arpeggiated chord at the start, followed by a melodic line. The B.E part has a sustained bass line. The Bat part has a steady drum pattern.

100

G. Ele
Bdl.
Tpl.
B.E
Bat

mp
mf
mp

(Arpeggiando)

Detailed description: This system covers measures 100, 101, and 102. The G. Ele part has whole rests. The Bdl. part features a sustained chord with dynamics *mp*, *mf*, and *mp*. The Tpl. part has an arpeggiated chord at the start, followed by a melodic line. The B.E part has a sustained bass line. The Bat part has a steady drum pattern.

103

G. Ele

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

Musical score for measures 103-105. The score is for five instruments: G. Ele, Bdl., Tpl., B.E, and Bat. The key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#) and the time signature is 3/4. Measure 103: G. Ele has a whole rest. Bdl. has a chord of F#4, C#5, G#5, D#5 with a *mf* dynamic. Tpl. has a whole note chord of F#4, C#5, G#5, D#5 with the instruction *(Arpeggiando)*. B.E has a whole note chord of F#4, C#5, G#5, D#5. Bat has a quarter note chord of F#4, C#5, G#5, D#5. Measure 104: G. Ele has a whole rest. Bdl. has a chord of F#4, C#5, G#5, D#5 with a *mp* dynamic. Tpl. has a quarter note chord of F#4, C#5, G#5, D#5. B.E has a whole note chord of F#4, C#5, G#5, D#5. Bat has a quarter note chord of F#4, C#5, G#5, D#5. Measure 105: G. Ele has a whole rest. Bdl. has a chord of F#4, C#5, G#5, D#5 with a *mf* dynamic. Tpl. has a quarter note chord of F#4, C#5, G#5, D#5. B.E has a whole note chord of F#4, C#5, G#5, D#5. Bat has a quarter note chord of F#4, C#5, G#5, D#5.

106

G. Ele

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

Musical score for measures 106-108. The score is for five instruments: G. Ele, Bdl., Tpl., B.E, and Bat. The key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#) and the time signature is 3/4. Measure 106: G. Ele has a whole rest. Bdl. has a chord of F#4, C#5, G#5, D#5 with a *mp* dynamic. Tpl. has a whole note chord of F#4, C#5, G#5, D#5 with the instruction *(Arpeggiando)*. B.E has a whole note chord of F#4, C#5, G#5, D#5. Bat has a quarter note chord of F#4, C#5, G#5, D#5. Measure 107: G. Ele has a whole rest. Bdl. has a chord of F#4, C#5, G#5, D#5 with a *mf* dynamic. Tpl. has a quarter note chord of F#4, C#5, G#5, D#5. B.E has a whole note chord of F#4, C#5, G#5, D#5. Bat has a quarter note chord of F#4, C#5, G#5, D#5. Measure 108: G. Ele has a whole rest. Bdl. has a chord of F#4, C#5, G#5, D#5 with a *mp* dynamic. Tpl. has a quarter note chord of F#4, C#5, G#5, D#5. B.E has a whole note chord of F#4, C#5, G#5, D#5. Bat has a quarter note chord of F#4, C#5, G#5, D#5.

109

G. Elec *mf*

Bdl. *mf*

Tpl. (Arpegiando)

B.E.

Bat. *mp* *f* ○ open

112

G. Elec

Bdl.

Tpl.

B.E.

Bat.

115

G. Elec

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

118

G. Elec

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

f

VII
R

121

G. Ele
Bdl.
Tpl.
B.E
Bat

8^{va}

Detailed description: This system contains measures 121, 122, and 123. The G. Ele part features a steady eighth-note accompaniment. The Bdl. part has a melodic line with a fermata over the final note of measure 123, marked with an 8^{va} (octave) sign. The Tpl. part consists of block chords with some ties. The B.E part has a simple bass line. The Bat part shows a drum pattern with 'x' marks for cymbals and stems for the drum.

124

G. Ele
Bdl.
Tpl.
B.E
Bat

(8)

Detailed description: This system contains measures 124, 125, and 126. The G. Ele part continues with eighth notes, ending with a melodic phrase in measure 126. The Bdl. part has a long note in measure 124 with a fermata and an 8^{va} sign, followed by a rest in measure 125 and a chord in measure 126. The Tpl. part continues with block chords. The B.E part has a simple bass line. The Bat part shows a drum pattern with 'x' marks for cymbals and stems for the drum.

127

G. Ele

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

130

G. Ele

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

133

G. Ele
Bdl.
Tpl.
B.E
Bat

VII
R

Detailed description: This system contains measures 133 through 136. The G. Ele part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Bdl. part provides harmonic support with chords. The Tpl. part includes a complex rhythmic pattern with accents and slurs, and a 'VII R' marking above the first measure. The B.E. part has a steady bass line. The Bat. part shows a drum pattern with 'x' marks for cymbals and stems for other drums.

137

G. Ele
Bdl.
Tpl.
B.E
Bat

Detailed description: This system contains measures 137 through 140. The G. Ele part continues the melodic line. The Bdl. part has chords. The Tpl. part has a complex rhythmic pattern with accents and slurs. The B.E. part has a steady bass line. The Bat. part shows a drum pattern with 'x' marks for cymbals and stems for other drums.

Armero 13-11-85

Luis Castillo

♩ = 120

Guitarra Eléctrica

Bandola

Tiple

Bajo Eléctrico

Batería

p *mp*

5

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

p *mp*

9

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

p *mp*

13

Mid gain

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

p *mf* *mp*

Let ring. -----

No bris

8va-----

p *mf* *p*

17

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

mp

p *mf*

mp Arpegiando *mf*

mf

21

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

m.
w/ bar

mp

p *mf*

mp (Arpegiando) *mf*

25

Score for measures 25-28. The system includes five staves: G. Elc (Guitar Electric), Bdl. (Bass), Tpl. (Trumpet), B.E. (Bass Electric), and Bat. (Bass Drum).
- **G. Elc:** Measure 25 has a quarter note. Measure 26 has a half note with a wavy line above it and the instruction "w/ bar".
- **Bdl.:** Measures 25-26 have a half note with a slur and *mp*. Measures 27-28 have a half note with a slur and *p*.
- **Tpl.:** Measures 25-26 have a half note with a slur and *mp* (Arpeggiando). Measures 27-28 have a half note with a slur and *mf*.
- **B.E.:** Measures 25-26 have a half note. Measures 27-28 have a half note.
- **Bat.:** Measures 25-26 have a quarter note with an 'x' above it. Measures 27-28 have a quarter note with an 'x' above it.

29

Score for measures 29-32. The system includes five staves: G. Elc (Guitar Electric), Bdl. (Bass), Tpl. (Trumpet), B.E. (Bass Electric), and Bat. (Bass Drum).
- **G. Elc:** Measure 29 has a quarter note. Measure 30 has a half note with a wavy line above it and the instruction "w/ bar". Measure 31 has a half note with a slur and *p*. Measure 32 has a half note with a slur and *p*.
- **Bdl.:** Measures 29-30 have a half note with a slur and *mp*. Measures 31-32 have a half note with a slur and *p*.
- **Tpl.:** Measures 29-30 have a half note with a slur and *mp* (Arpeggiando). Measures 31-32 have a half note with a slur and *mf*.
- **B.E.:** Measures 29-30 have a half note. Measures 31-32 have a half note.
- **Bat.:** Measures 29-30 have a quarter note with an 'x' above it. Measures 31-32 have a quarter note with an 'x' above it.

33

G. Elc. Bdl. Tpl. B.E. Bat.

mp *p* *mf*

mp (Arpeggiando) *mf*

Detailed description: This system contains measures 33 through 36. The G. Elc. part features a complex texture with multiple overlapping lines and a wavy line above the staff. The Bdl. part has a melodic line with dynamics *mp*, *p*, and *mf*. The Tpl. part plays a steady eighth-note arpeggiated pattern with dynamics *mp* and *mf*. The B.E. part has a simple bass line. The Bat. part shows a drum pattern with x marks for cymbals and stems for snare and bass drum.

37

G. Elc. Bdl. Tpl. B.E. Bat.

w/ bar w/ bar w/ bar

m *p* *mf*

(Arpeggiando) *mf*

Detailed description: This system contains measures 37 through 40. The G. Elc. part has a wavy line above the staff and notes below, with dynamics *m*, *p*, and *mf*. The Bdl. part has a melodic line with dynamics *p* and *mf*. The Tpl. part continues the arpeggiated pattern with dynamics *mf*. The B.E. part has a simple bass line. The Bat. part shows a drum pattern with x marks for cymbals and stems for snare and bass drum.

41

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

mp

p

mf

mp
(Arpeggiando)

mf

Let ring. -----

45

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

mp

p

mp
(Arpeggiando)

mf

w/ bar

49 P.M.-----

G. Elc *mp* *mp* *mf*
Let ring. -----

Bdl. *mp* *mf*

Tpl. *mp*

B.E. *mp*

Bat. *mf*

53 P.M.-----

G. Elc *mp* *p* *f*

Bdl. *mp* *mp*

Tpl. *mp*

B.E. *mp*

Bat. *mp* *f*

57 *8^{va}*

G. Elc

Bdl.

f

Tpl.

mf
Apergiando

B.E.

f

Bat

61 (8)

G. Elc

Bdl.

Tpl.

(Apergiando)

B.E.

Bat

65 (8)

G. Elc. w/ bar

Bdl.

Tpl. (Apergiando)

B.E.

Bat.

Detailed description: This system contains measures 65 through 68. The music is in 4/4 time with a key signature of one flat. The guitar (G. Elc.) part features a wavy line above the staff in measure 68, with the instruction 'w/ bar' below it. The bass drum (Bdl.) part has a steady quarter-note pulse. The trumpet (Tpl.) part plays a rhythmic eighth-note pattern, marked '(Apergiando)'. The bass (B.E.) part has a simple bass line. The snare drum (Bat.) part has a pattern of quarter notes and rests.

69 (8)

G. Elc.

Bdl.

Tpl. (Apergiando)

B.E.

Bat.

Detailed description: This system contains measures 69 through 72. The music continues in 4/4 time with one flat. The guitar (G. Elc.) part has a wavy line above the staff in measure 72. The bass drum (Bdl.) part has a steady quarter-note pulse. The trumpet (Tpl.) part plays a rhythmic eighth-note pattern, marked '(Apergiando)'. The bass (B.E.) part has a simple bass line. The snare drum (Bat.) part has a pattern of quarter notes and rests.

73

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

mp

f

f

f

p

Let ring. -----|

R

(Apergiando)

77

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

mp

p *mf*

mf

mf

Apergiando

Musical score for measures 81-84. The score is in 4/4 time and features five staves: G. Elc., Bdl., Tpl., B.E., and Bat. The key signature has one flat (Bb).
- **G. Elc.:** Starts at measure 81 with a treble clef. It features triplet eighth notes (marked '3') and a trill (marked 'tr'). A 'P.M.' (Pedal Marking) is indicated with a dashed line. Measures 82-84 include a 'V' (Vibrato) marking and an octave sign '8va' with a dashed line.
- **Bdl.:** Bass drum part with a treble clef. It consists of dotted half notes. Dynamics range from *p* to *mf*.
- **Tpl.:** Tom-tom part with a treble clef. It consists of eighth notes. Dynamics range from *mp* to *mf*. The instruction '(Apergiando)' is written below the staff.
- **B.E.:** Bass line with a bass clef, consisting of dotted half notes.
- **Bat.:** Snare drum part with a bass clef, consisting of eighth notes.

Musical score for measures 85-88. The score is in 4/4 time and features five staves: G. Elc., Bdl., Tpl., B.E., and Bat. The key signature has one flat (Bb).
- **G. Elc.:** Starts at measure 85 with a treble clef. It features a melodic line with slurs and accents.
- **Bdl.:** Bass drum part with a treble clef. It consists of dotted half notes. Dynamics range from *mp* to *mf*.
- **Tpl.:** Tom-tom part with a treble clef. It consists of eighth notes. Dynamics range from *mp* to *mf*. The instruction '(Apergiando)' is written below the staff.
- **B.E.:** Bass line with a bass clef, consisting of dotted half notes.
- **Bat.:** Snare drum part with a bass clef, consisting of eighth notes.

89

Score for measures 89-92. The score includes parts for G. Elc, Bdl., Tpl., B.E., and Bat. The G. Elc part features a wavy line above the staff and a note with a bar line. The Bdl. part has a dynamic change from *mp* to *p*. The Tpl. part has dynamics *mp* (Apergiando), *mf*, and *mp*. The B.E. part has a steady bass line. The Bat. part has a rhythmic pattern with accents.

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E.

Bat

mp

p

mp (Apergiando)

mf

mp

w/ bar

93

Score for measures 93-96. The score includes parts for G. Elc, Bdl., Tpl., B.E., and Bat. The G. Elc part has a dynamic of *mp* and a *8va* marking. The Bdl. part has dynamics *mp*, *mf*, and *f*. The Tpl. part has a dynamic of *mf* (Apergiando). The B.E. part has a dynamic of *mp*. The Bat. part has a dynamic of *mf*. Above the G. Elc staff, there is a sequence of 'T' characters with dots, indicating a specific rhythmic pattern.

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E.

Bat

mp

mp

mf (Apergiando)

mp

mf

f

mf

T . T . T . . . T . . . T . T . T . . . T . . . T .

97 (8)

T . T . T . . . T . . . T . T . T . T

G. Elc

Bdl.

mp

mf

Tpl.

mp

B.E.

Bat

mp *f*

101 *8va*

G. Elc

f

Bdl.

f

Tpl.

mf
Apergiando

B.E.

f

Bat

105 (8)

G. Elc

Bdl.

Tpl. (Apergiando)

B.E.

Bat

109 (8)

G. Elc

Bdl.

Tpl. (Apergiando)

B.E.

Bat

w/ bar

113 (8)

G. Elc

Bdl.

Tpl. (Apergiando)

B.E.

Bat

Detailed description: This system contains measures 113 through 116. The music is in 4/4 time with a key signature of one flat. The G. Elc part features a melodic line with slurs and accents. The Bdl. part provides harmonic support with dotted quarter notes. The Tpl. part has a rhythmic pattern of eighth notes, marked '(Apergiando)'. The B.E. part has a simple bass line. The Bat part shows a drum pattern with 'x' marks for cymbals and stems for the drum.

117 (8)

G. Elc

Bdl.

Tpl. (Apergiando)

B.E.

Bat

Detailed description: This system contains measures 117 through 120. The notation continues from the previous system. The G. Elc part has a more complex melodic structure with slurs. The Bdl. part continues with dotted quarter notes. The Tpl. part maintains the eighth-note pattern, marked '(Apergiando)'. The B.E. part has a simple bass line. The Bat part shows a drum pattern with 'x' marks for cymbals and stems for the drum.

121 (8)

G. Elc

Bdl.

Tpl. (Apergiando)

B.E.

Bat

125 (8)

G. Elc

Bdl.

Tpl. (Apergiando)

B.E.

Bat

w/ bar

129 (8)

G. Elc

Bdl.

Tpl.
(Apergiando)

B.E.

Bat

Detailed description: This system covers measures 129 to 132. The G. Elc part features a melodic line with a circled '8' above the first measure. The Bdl. part has a simple harmonic accompaniment. The Tpl. part plays a rhythmic eighth-note pattern, marked '(Apergiando)'. The B.E. part provides a bass line with quarter notes. The Bat. part shows a drum pattern with 'x' marks for cymbals and vertical lines for other drums.

133

G. Elc
f

Bdl.
mp

Tpl.
mf
(Apergiando)

B.E.

Bat

Detailed description: This system covers measures 133 to 136. The G. Elc part has a sustained chordal texture marked '*f*'. The Bdl. part has a sustained chordal texture marked '*mp*'. The Tpl. part continues with the eighth-note pattern, marked '*mf* (Apergiando)'. The B.E. part has a sustained bass line with quarter notes. The Bat. part shows a drum pattern with 'x' marks for cymbals and vertical lines for other drums.

137

G. Elc

Bdl.

Tpl.
(Apergiando)

B.E

Bat

141

G. Elc

Bdl.

Tpl.
(Apergiando)

B.E
mp

Bat

145 *rall.*.....

G. Elc

Bdl.

Tpl. (Apergiando)

B.E.

Bat

149

G. Elc

Bdl.

Tpl. (Apergiando)

B.E. *pp*

Bat

Sine Finibus

Luis Castillo

$\text{♩} = 123$

Guitarra Eléctrica *mf* *f*

Bandola *mf* *f*

Tiple *f* *mf*

Bajo Eléctrico *f*

Batería *f*

G. Elc *f*

Bdl.

Tpl.

B.E. *f*

Bat *f*

9

Musical score for measures 9-12. The score is for five instruments: G. Elc (Guitar Electric), Bdl. (Bass), Tpl. (Trumpet), B.E. (Bass Electric), and Bat. (Bass Drum). The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4. Measure 9 starts with a treble clef and a key signature change to two sharps. Measure 10 has a 6/8 time signature. Measure 11 has a 4/4 time signature. Measure 12 has a 6/8 time signature. The G. Elc part features a melodic line with a long slur across measures 9-10 and 11-12. The Bdl. part provides harmonic support with chords. The Tpl. part has a rhythmic pattern. The B.E. part has a bass line with an 8va marking. The Bat. part has a drum pattern with 'x' marks for cymbals.

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E.

Bat

13

Musical score for measures 13-16. The score is for five instruments: G. Elc (Guitar Electric), Bdl. (Bass), Tpl. (Trumpet), B.E. (Bass Electric), and Bat. (Bass Drum). The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4. Measure 13 starts with a treble clef and a key signature change to two sharps. Measure 14 has a 6/8 time signature. Measure 15 has a 4/4 time signature with an 8va marking. Measure 16 has a 6/8 time signature. The G. Elc part features a melodic line with a long slur across measures 13-14 and 15-16. The Bdl. part provides harmonic support with chords. The Tpl. part has a rhythmic pattern. The B.E. part has a bass line with an 8va marking. The Bat. part has a drum pattern with 'x' marks for cymbals and an 'open' marking.

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E.

Bat

8va

f

Arpeggiando

open

17

G. Elc

Bdl.

Tpl.
(Arpeggiando)

B.E
(8)

Bat

o open

o open

Detailed description: This system contains measures 17 through 20. The music is in 4/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 17 starts with a repeat sign and a circled '8'. The guitar (G. Elc) and bass (B.E) parts feature eighth-note patterns. The trumpet (Tpl.) part is marked '(Arpeggiando)'. The drums (Bat.) part includes 'open' circles above the snare line. The system concludes with a double bar line.

21

G. Elc

Bdl.

Tpl.
(Arpeggiando)

B.E
(8)

Bat

o open

mf

mf

mf

Detailed description: This system contains measures 21 through 24. It begins with a double bar line and a repeat sign, followed by a circled '8'. The key signature changes to two sharps (F#, C#) at measure 23. The guitar (G. Elc) and bass (B.E) parts continue with eighth-note patterns. The trumpet (Tpl.) part is marked '(Arpeggiando)'. The drums (Bat.) part includes 'open' circles above the snare line. The dynamic marking '*mf*' (mezzo-forte) is present in the bass, trumpet, and drum parts. The system concludes with a double bar line.

25

G. Elc
Bdl.
Tpl.
B.E.
Bat

Detailed description: This system contains measures 25 through 28. The music is in 4/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). The instrumentation includes Guitar (G. Elc), Bass Drum (Bdl.), Tom (Tpl.), Bass (B.E.), and Snare Drum (Bat). The guitar part starts with a whole note chord in measure 25, followed by eighth-note patterns in measures 26-28. The bass drum and snare drum parts provide a steady rhythmic accompaniment with various patterns of hits and rests. The bass line consists of quarter and eighth notes. Measure numbers 25, 26, 27, and 28 are indicated at the top of the system.

29

G. Elc
Bdl.
Tpl.
B.E.
Bat

mf
ff
f Arpeggiando
f
open

Detailed description: This system contains measures 29 through 32. The music continues in 4/4 time with the same key signature. The guitar part features a more active eighth-note pattern in measure 29, followed by a change in texture in measure 30. Measures 31 and 32 show a shift to a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a more complex rhythmic pattern. The bass drum and snare drum parts continue with their respective patterns, with the snare drum having an 'open' hit in measure 31. The bass line remains active with quarter and eighth notes. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) for the guitar in measure 31, *ff* (fortissimo) for the bass drum in measure 31, *f* (forte) for the guitar in measure 32, and *f* for the bass in measure 32. The instruction 'Arpeggiando' is written below the guitar staff in measure 32. Measure numbers 29, 30, 31, and 32 are indicated at the top of the system.

33

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

(Arpeggiando)

P.M.

(8)

o open

37

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

(Arpeggiando)

f

mf

mf

mf

mf

o open

Musical score for measures 41-44. The score is for five instruments: G. Elc, Bdl., Tpl., B.E., and Bat. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 41 starts with a treble clef and a common time signature. Measure 42 changes to a 6/8 time signature. Measure 43 returns to 4/4. Measure 44 changes to 6/8. The G. Elc part has trills marked with 'T' and accents. The Bdl. part has chords. The Tpl. part has a melodic line with slurs. The B.E. part has a bass line with an 8-measure rest in measure 41. The Bat. part has a drum line with accents and slurs.

Musical score for measures 45-48. The score is for five instruments: G. Elc, Bdl., Tpl., B.E., and Bat. The key signature changes to three sharps (F#, C#, G#) in measure 45. Measure 46 changes to 6/8. Measure 47 returns to 4/4. Measure 48 changes to 6/8. The G. Elc part has a trill in measure 45, a *mf* dynamic in measure 46, and a *Let ring* instruction in measures 47 and 48. The Bdl. part has a *ff* dynamic in measure 47. The Tpl. part has a *f* dynamic and *Arpeggiando* instruction in measure 47. The B.E. part has an 8-measure rest in measure 45 and a *f* dynamic in measure 47. The Bat. part has an *open* instruction in measure 47. The G. Elc part has a wavy line above it in measure 46.

49

G. Elc

Let ring -----|

Bdl.

Tpl.

(Arpeggiando)

B.E

Bat

o open

53

high gain

G. Elc

Let ring -----|

f

Bdl.

Tpl.

(Arpeggiando)

B.E

Bat

o open

57

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

61

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

65

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

Detailed description: This system contains measures 65 through 68. The G. Elc part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The B.E part mirrors this pattern in the bass clef. The Bat part provides a steady accompaniment of eighth notes. The Bdl. and Tpl. parts are silent, indicated by a horizontal line across the staves.

69

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

ff

f

Detailed description: This system contains measures 69 through 72. The G. Elc part continues with the same rhythmic pattern. The B.E part also continues. The Bat part remains consistent. The Bdl. part begins in measure 70 with a rhythmic pattern similar to the G. Elc. The Tpl. part begins in measure 70 with a series of chords, marked with a forte (*f*) dynamic and a *ff* dynamic. The notation includes upward and downward arrows above the chords.

73

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

77

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

f

Tam

ff

f

81

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

f

85

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

mf

8va

89 (8)

Musical score for measures 89-92. The score is for five instruments: G. Elc, Bdl., Tpl., B.E., and Bat. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 3/4. Measure 89 is marked with a circled 8. The G. Elc part features a melodic line with triplets. The Bdl. part has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Tpl. part consists of dense chordal textures. The B.E. part has a steady eighth-note bass line. The Bat. part includes a drum set accompaniment with snare and bass drum patterns.

93 (8)

Musical score for measures 93-96. The score is for five instruments: G. Elc, Bdl., Tpl., B.E., and Bat. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 3/4. Measure 93 is marked with a circled 8. The G. Elc part continues with triplets and ends with a *mf* dynamic marking. The Bdl. part has a *f* dynamic marking in measure 96. The Tpl. part has a *mf* dynamic marking in measure 96. The B.E. part has a *mf* dynamic marking in measure 96. The Bat. part continues with its drum set accompaniment.

97

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

101

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

105

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

mf *mp* *mf*

mf

mf

109

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

mp *mf* *mp* *mf* *mp*

mf

113

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

Mid gain w/ bar

w/ bar

p

mf

mf

p *mf*

mf

117

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

w/ bar

w/ bar

121

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E.

Bat

mf

f

125

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E.

Bat

129

Musical score for measures 129-132. The score is for five instruments: G. Elc, Bdl., Tpl., B.E., and Bat. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature changes from 6/8 to 4/4, then to 3/4, and back to 4/4. The dynamic marking *f* (forte) is present in the first three measures. The bass drum part includes 'open' pedal markings in the second and third measures.

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E.

Bat

133

Musical score for measures 133-136. The score is for five instruments: G. Elc, Bdl., Tpl., B.E., and Bat. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature changes from 3/4 to 4/4, then to 3/4, and back to 4/4. The dynamic marking *f* (forte) is present in the first three measures. The bass drum part includes 'open' pedal markings in the second and third measures.

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E.

Bat

137

G. Elc

Bdl.

Tpl.

B.E

Bat

Detailed description: This is a musical score for five instruments: G. Elc (Guitar Electric), Bdl. (Bass), Tpl. (Trumpet), B.E (Bass Electric), and Bat (Bass). The score is in 6/8 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). The G. Elc, Bdl., and Tpl. parts are written in treble clef, while B.E and Bat are in bass clef. The G. Elc, Bdl., and Tpl. parts consist of a series of eighth-note chords, often beamed together in pairs. The B.E part features a rhythmic pattern of eighth notes, and the Bat part features a rhythmic pattern of eighth notes with a consistent interval. The score is divided into four measures, with a double bar line at the end of the fourth measure.