

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS
FACULTAD DE ARTES ASAB

INTERFLUENCIAS: IMPLEMENTACIÓN DE ELEMENTOS MUSICALES PROPIOS DEL PACÍFICO COLOMBIANO A DOS COMPOSICIONES BASADAS EN LA FORMA BLUES Y RHYTHM CHANGES

CAMILO ANDRÉS PASCAGASA TORRES

CÓDIGO: 20192098026

BOGOTÁ D.C.

MAYO 2024

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS
FACULTAD DE ARTES ASAB

PROYECTO CURRICULAR ARTES MUSICALES

TRABAJO DE GRADO

INTERFLUENCIAS: IMPLEMENTACIÓN DE ELEMENTOS MUSICALES PROPIOS DEL PACÍFICO COLOMBIANO A DOS COMPOSICIONES BASADAS EN LA FORMA BLUES Y RHYTHM CHANGES

CAMILO ANDRÉS PASCAGASA TORRES

CÓDIGO: 20192098026

ÉNFASIS:

MODALIDAD DE TRABAJO DE GRADO: CREACIÓN E INTERPRETACIÓN

TUTOR: WILLIAM RICARDO BARRERA TACHA

BOGOTÁ D.C.

MAYO 2024

Resumen

El currulao y el porro chocoano son géneros que surgen en el Litoral Pacífico colombiano, uno correspondiente al costado sur (currulao) y el otro al costado norte (Porro chocoano). Estos géneros tienen características musicales e instrumentales de gran interés académico, por consecuencia, están expuestos a estudios e investigaciones musicales, las cuales abren la posibilidad de realizar fusiones de estas músicas con cualquier tipo de género o formato. A través de una exploración de carácter contextual y musical, desde el análisis rítmico, armónico e instrumental, realizo dos composiciones que hibridan estas dos músicas con géneros musicales norteamericanos: *blues* y *rhythm changes,* de los cuales tomo principalmente la forma de cada uno y los componentes armónicos e interpretativos, dando como resultado la hibridación musical del currulao con la forma blues, cuyo nombre referencia uno de los ríos más importantes del pacifico sur y el mismo género norteamericano: *Guapi Blue;* y el porro chocoano con la forma *rhythm changes*, cuyo nombre también referencia uno de los ríos más importantes del pacifico norte y el género norteamericano con el que se está fusionando: *Atrato Rhythm.*

Palabras Clave

Currulao, porro chocoano, *blues, rhythm changes,* hibridación, fusión, análisis, composición, contexto.

Summary

The currulao and the porro chocoano are genres that arise on the Colombian Pacific Coast, one corresponding to the south side (currulao) and the other to the north side (Porro chocoano). These genres have musical and instrumental characteristics of great academic interest, consequently, they are exposed to musical studies and research, which open the possibility of fusions of these music with any type of genre or format. Through an exploration of a contextual and musical nature, from rhythmic, harmonic and instrumental analysis, I make two compositions that hybridize these two musics with North American musical genres: blues and rhythm changes, from which I mainly take the form of each one and the harmonic and interpretative components, resulting in the musical hybridization of the currulao with the blues form, whose name refers to one of the most important rivers in the South Pacific and the same North American genre: *Guapi Blue*; and the porro chocoano with the rhythm changes form, whose name also refers to one of the most important rivers in the North Pacific and the North American genre with which it is merging: *Atrato Rhythm.*

Keywords

Currulao, porro chocoano, blues, rhythm changes, hybridization, fusion, analysis, composition, context.

TABLA DE CONTENIDOS

Capítulo I 1
1.1 Contexto geográfico e histórico del Litoral Pacífico 1
1.1.1 Conquista y esclavitud 2
1.1.2 Siglo XIX 2
1.1.3 Currulao 3
1.1.4 Porro Chocoano 3
1.2 Discografía del Pacífico sur: Caracterización del currulao a partir de la escucha, transcripción y descripción de ejemplos 4
1.2.1 Canción: Vamo' a Levanta' 4
1.2.2 Canción: Apurá 6
1.2.3 Canción: Justino No Morirá 8
1.2.4 Canción: Quitate De Mi Escalera 9
1.3 Discografía del Pacífico Norte Caracterización del porro chocoano a partir de la escucha, transcripción y descripción de ejemplos 10
1.3.1 Canción: Maximina 10
1.3.2 Canción: Aurora 11
1.3.3 Canción: La Vamo a Tumbá 12
1.3.4 Canción: Bambazú 13
1.4 Blues: caracterización de las variaciones del blues a partir de la transcripción y descripción de ejemplos 14
1.4.1 Blues tradicional 15
1.4.2 Urban blues / city blues 15
1.4.3 Riff blues 16
1.5 Tipos de progresiones blues 18
1.5.1 Uso del II-7 - V7 - I7 18
1.5.2 Disminuidos de paso y secuencias de V7 19
1.5.3 Sustitutos tritonales 20
1.5.4 Blues menor 21
1.5.4.1 Blues menor - sustitutos tritonales 21
1.6 *Rhythm Changes*: caracterización de las progresiones del *Rhythm changes* a partir de la transcripción y descripción de ejemplos 22
1.6.1 *Rhythm changes* tradicional 22
1.6.2 *Rhythm changes* alterado 23

Capítulo II 24
2.1 Hibridación 24
2.2 Composición número 1: Guapi Blue (currulao - blues) 24
2.2.1 Melodía 24
2.2.2 Armonía 26
2.2.3 Estructura 27
2.2.4 Transferencia de melotipos y ritmotipos 27
2.3 Composición número 2: *Atrato Rhythm* (Porro chocoano - *rhythm changes*) 28
2.3.1 Melodía 29
2.3.2 Armonía 31
2.3.3 Estructura 32
2.3.4 Transferencia de melotipos y ritmotipos 32

4. Conclusiones 35
5. Bibliografía 37
6. Glosario batería 38
7. Glosario 38
8. Anexos 39
7.1 Guapi Blue introducción 39
7.1.2 Guapi Blue tema 40
7.1.3 Guapi Blue Puente 43
7.2 *Atrato Rhythm* introducción 44
7.2.2 *Atrato Rhythm* tema 45
7.2.3 *Atrato Rhythm* Gozadera 49
9. Audios 50

INDICE DE IMAGENES

Figura 1 - Tambora de *Vamo' a Levantá* 5
Figura 2 - Cununos de *Vamo' a Levantá* 5
Figura 3 - Guasá de *Vamo' a Levantá* 5
Figura 4 - Marimba de *Vamo' a Levantá* 6
Figura 5 - Tambora de *Apurá* 6
Figura 6 - Cununos de *Apurá* 6
Figura 7 - Guasá de *Apurá* 7
Figura 8 - Marimba de *Apurá* 7
Figura 9 - Tambora de *Justino No Morirá* 8
Figura 10 - Cununo de *Justino No Morirá* 8
Figura 11 - Guasá de *Justino No Morirá* 8
Figura 12 - Marimba de *Justino No Morirá* 9
Figura 13 - Marimba de *Quitate De Mi Escalera* 9
Figura 14 - Voz de *Quitate De Mi Escalera* 9
Figura 15 - Tambora de *Maximina* 10
Figura 16 - Redoblante de *Maximina* 10
Figura 17 - Bajo de *Maximina* 10
Figura 18 - Clarinete de *Maximina* 10
Figura 19 - Tambora de *Aurora* 11
Figura 20 - Bajo de *Aurora* 11
Figura 21 - Guasá de *Aurora* 11
Figura 22 - Yembé agudo de *La Vamo a Tumbá* 12
Figura 23 - Bajo de *La Vamo a Tumbá* 12
Figura 24 - saxofón de *La Vamo a Tumbá* 12
Figura 25 - Piano de *La Vamo a Tumbá* 12
Figura 26 - Bajo de *Bambazú* 13
Figura 27 - Tambora de *Bambazú* 13
Figura 28 - Marimba de *Bambazú* 13
Figura 29 - Lead sheet de *Bags' Groove* 17
Figura 30 - Relación escala blues con región de I - IV - V 17
Figura 31 - Imagen de apoyo II - V - I 18
Figura 32 - Imagen de apoyo Disminuidos de paso y secuencias de V7 18
Figura 33 - Imagen de apoyo sustitutos tritonales 19
Figura 34 - Imagen de apoyo Blues menor 20
Figura 35 - Imagen de apoyo blues menor y sustitutos tritonales 20
Figura 36 - Imagen de apoyo *rhythm changes* tradicional 21
Figura 37 - Imagen de apoyo *rhythm changes* alterado 22
Figura 38 - Imagen de apoyo sección B *rhythm changes* 23
Figura 39 - Melodía *Guapi Blue* Primera A 24
Figura 40 - Melodía *Guapi Blue* segunda A 25
Figura 41 - Melodía *Guapi Blue* B 25
Figura 42 - Transferencia de melotipos y ritmotipos *Guapi Blue* - Piano 27

Figura 43 - Transferencia de melotipos y ritmotipos *Guapi Blue* - Batería 27
Figura 44 - Transferencia de melotipos y ritmotipos *Guapi Blue* - Batería 28
Figura 45 - Transferencia de melotipos y ritmotipos *Guapi Blue* - Bajo 28
Figura 46 - Melodía *Atrato Rhythm* primera A 29
Figura 47 - Melodía *Atrato Rhythm* primera A 29
Figura 48 - Melodía *Atrato Rhythm* segunda A (Segunda casilla) 29
Figura 49 - Melodía *Atrato Rhythm* B 30
Figura 50 - Melodía *Atrato Rhythm* B 30
Figura 51 - Melodía *Atrato Rhythm* tercera A 30
Figura 52 - Transferencia de melotipos y ritmotipos *Atrato Rhythm* - Piano 32
Figura 53 - Transferencia de melotipos y ritmotipos *Atrato Rhythm* - Batería 32
Figura 54 - Transferencia de melotipos y ritmotipos *Atrato Rhythm* - Bajo 33
Figura 55 - Transferencia de melotipos y ritmotipos *Atrato Rhythm* - Bajo (Gozadera) 33
Figura 56 - Transferencia de melotipos y ritmotipos *Atrato Rhythm* - Piano (Gozadera) 33

INTRODUCCIÓN

A través de este trabajo experimento la composición principalmente desde el concepto de hibridación, el cual hace hincapié en la unión de dos elementos con características distintas. En primer lugar, se abarca la fusión de estructuras rítmicas, tímbricas y melódicas del currulao con la forma blues y del mismo modo, estructuras rítmicas y melódicas del porro chocoano con la forma *Rhythm Changes*. De manera qué, estas dos formas puedan combinarse con componentes de las músicas del pacifico anteriormente mencionadas. El objetivo central es representar características de la música del pacifico en el jazz con uno de sus formatos tradicionales (piano, bajo, batería y saxofón). Toda la idea será plasmada en dos composiciones, una referenciando al Pacifico Norte y la otra al Pacifico Sur. Es importante aclarar que la música compuesta no pretende ser en lo absoluto música tradicional, sino simplemente una representación misma de la idea de fusión.

El primer capítulo es de carácter informativo y descriptivo, el cual se desarrolla brevemente desde lo contextual (geografía, historia XIX, el currulao como expresión cultural) y explícitamente desde lo musical. Está dividido de la siguiente manera: la primera parte abarca el contexto que antecede a cada música, este tiene por prioridad consolidar una base de datos sobre el desarrollo contextual de las mismas, su propósito es adentrarnos históricamente al estilo que se está tratando. La siguiente parte es la sección músico-descriptiva, la cual por medio de la transcripción de currulaos y porros chocoanos brinda todos aquellos componentes musicales considerables para la composición y su correspondiente hibridación (qué instrumento del formato de jazz, en este caso saxofón, piano, bajo y batería sustituye a los instrumentos pertenecientes al formato currulao y porro chocoano). La siguiente y última sección corresponde al *blues* y *rhythm changes*, esta describe las formas en las que se componen, principalmente desde la forma tradicional y sus variaciones más conocidas. Es importante recalcar que estas son las estructuras principales de ambas composiciones.

El segundo capítulo analiza las dos composiciones mediante la transición de melotipos y ritmotipos musicales de un formato a otro, en términos conceptuales, la hibridación. También se realiza un análisis melódico, armónico, estructural; qué elementos musicales se están usando, entre ellos técnicas, estilos y escalas.

Planteamiento del problema

Cómo fusionar el currulao con el *blues*, y el porro chocoano con el *rhythm changes*, de manera que cada música pueda ser detectable y fácil de identificar en las dos composiciones. Para ello es importante un uso considerable de los componentes que proporcione una asequible determinación con respecto a las características de cada música. Este procedimiento se lleva a cabo en el punto: metodología y actividades metodológicas.

Antecedentes

Mi motivación ha estado implícita no solo en el surgimiento de mis ideas, sino también en su desarrollo, cómo las proyecto y posteriormente, cómo resultan. Experimentar nuevas sonoridades en mi instrumento ha sido aquel acicate para desplegar proyectos cuyos fines sean dar el fruto de algo nuevo, o por lo pronto, algo poco escuchado. Además, mi motivación ha estado relacionada con la

naturaleza, la cual, abunda en el Pacífico, las creencias de su comunidad se reflejan no solo en la fabricación de sus instrumentos, como la marimba de chonta, sino también en su mismo canto. Es una conexión espiritual con la fauna y flora que por tradición ha mantenido su perennidad, y esto es una convicción que comparto y respeto.

Ya existen intérpretes que han contribuido a los registros musicales con la maravillosa combinación entre el jazz, saxofón y la música del Pacífico. Uno de ellos ha sido Hugo Candelario González, quien con el Grupo Bahía ha introducido el saxofón a la diversa música del pacifico colombiano con su composición *"Liberando"* cuya música transcribí y arreglé combinando un poco de los fraseos del saxofón jazz en su línea melódica, este fue un trabajo realizado para mi recital de V semestre. Así que, desde mi experiencia, combinaré ambas músicas, de manera que sea audible cada característica y se distinga cada región (Pacifico norte y sur) ritmo y vertiente del jazz.

Además, está el trabajo de grado *Un acercamiento a la música de arrullos y currulaos desde el saxofón* de Karen Mayorga, este trabajo plantea abarcar desde el saxofón las sonoridades que surgen en el Pacifico colombiano, direccionado más hacia la zona sur de esta región. El Litoral Pacifico está enriquecido con diversos ritmos, cada uno surge de allí: currulao, arrullo, juga, bunde, entre otros. Sin embargo, este trabajo está orientado más hacia los dos primeros. Por medio de cuatro piezas estilísticas, claramente diferenciadas en formatos y en tratamiento compositivo, cuya idea es proveniente de una reflexión pedagógica y musical donde el saxofón está implícito en estas músicas, acatando detalles y características propias correspondientes y, en general, factores en común, como el tratamiento de las voces en la marimba del currulao junto con sus patrones rítmicos; y desde los arrullos, las intenciones interpretativas en sus cantos. Este documento expone directamente qué tipo de interpretación utiliza desde el saxofón para estas músicas, lo que me resulta de utilidad, ya que puedo utilizar herramientas interpretativas para mis dos composiciones.

Justificación

Mi experiencia en las músicas del pacifico colombiano no es considerablemente extensa. No obstante, a nivel personal, pienso que el siguiente es uno de los retos por el que los y las artistas debemos experimentar, consiste en hallar la forma en la que podemos desarrollar nuestros conocimientos frente a campos no explorados, o por lo menos, no tan conocidos. Aquí se concreta mi justificación, el porqué de esta idea. La noción de explorar está muy implícita, experimentar cómo por medio de mi conocimiento adquirido dentro y fuera de la academia, logro desenvolver mi lenguaje no solo desde la improvisación sino también, desde la composición. Cabe aclarar que este es un trabajo de creación e interpretación, y para estar más ligado a mis objetivos, es necesario reconocer modelos característicos tanto de la música del pacífico como del jazz, procedimiento fundamental para la escritura de cada instrumento.

No existen registros donde el blues y el *rhythm changes* se involucren con la música del Pacífico en una composición, por eso creo pertinente qué, por medio de este proyecto, nuestra academia pueda ser enriquecida con nuevas fusiones, nuevas sonoridades que manifiesten cómo podrían dos músicas relativamente distantes, unirse. Para ello es importante reconocer las bases principales de cada una, hablando desde el pacífico, no solo su formato, sino también las particularidades rítmicas y melódicas

propuestas desde la percusión y la voz. De la misma manera, reconocer semejanzas y diferencias con el jazz, ambas son provenientes de las comunidades negras, y sus características principalmente rítmicas pueden llegar a tener una gran similitud. Eso sin dejar a un lado las estructuras líricas del jazz (AAB, AABA, secciones de improvisación, etc.) las cuales están presentes en nuestras músicas.

Este proyecto se inscribe en la línea de *Arte y culturas tradicionales y populares* de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Manifestará las características propias correspondientes tanto de los dos ritmos del Pacífico mencionados como el jazz. Para ello, será necesario introducirnos en el contexto que antecede a cada cultura, comprender los comportamientos musicales y cómo se reflejan en la sociedad. De manera que se puedan identificar las estructuras representativas de ambos géneros; motivos rítmicos, melódicos, formas líricas, formatos y los respectivos roles que emplea cada instrumento. El proyecto está vinculado con la línea del Proyecto Curricular de Artes Musicales *Agentes culturales, políticas e instituciones: creadores, gestores, productores, difusores, intérpretes.* Se contribuirá a la cultura musical desde la composición de dos piezas, las cuales ocupan nuestra música tradicional junto con la música extranjera.

Pregunta problema

¿Cómo articular características musicales representativas del currulao y el porro chocoano bajo la forma del blues y *rhythm changes* en dos composiciones?

Objetivo general

Realizar dos composiciones para el formato de batería, piano, bajo y saxofón que permitan expresar la fusión del *blues y rhythm changes* con los ritmos del pacífico ya mencionados.

Objetivos específicos.

- Buscar discografías, grupos y música representativa del currulao y el porro chocoano.
- Indagar a fondo los componentes musicales característicos del currulao y el porro chocoano (ritmos, formatos, melodías, improvisaciones y motivos.
- Profundizar en los modelos básicos del jazz, comprender sus intenciones discursivas y captar similitudes con las formas de desarrollo de las músicas del pacifico, de esta forma facilitar la hibridación de ambos géneros.
- Ejecutar las dos composiciones de manera que sean deducibles las características propias de cada música en su combinación.
- Describir el proceso de composición.
- Realizar el montaje de las piezas.

Documentos que apoyan el trabajo de grado

- En el trabajo *Composición de piezas de jazz colombiano desde el saxofón* de Ernesto Granados Diaz la exploración es una herramienta muy importante que se desarrolla a lo largo de las composiciones. A partir de una perspectiva personal que tiene solidez con base en descripciones y opiniones propias desde la composición e interpretación, Granados creó una serie de piezas musicales en las que el saxofón tiene un rol muy importante En estas piezas incorporó elementos técnicos correspondientes al lenguaje jazzístico, como jazz moderno, *Bebop*, Pacífico y, finalmente, la unión de este género con las músicas colombianas. Como se mencionó anteriormente, la manera en la que aquella exploración se manifiesta en la música es desde la improvisación, si bien, el jazz, aunque esté escrito, le compete una libre interpretación, y es aquí donde se dignifica la perspectiva personal, de manera que se pueda reflexionar sobre el desarrollo de una pieza a partir de la intuición, improvisación e interpretación. La manera en la que Ernesto desarrolla el concepto de experimentación y composición por medio de diversos subgéneros del jazz funciona para el desarrollo de mi trabajo, ya que esclarece de qué manera puedo combinar las músicas colombianas con el jazz moderno.

.

- El trabajo de grado *Composiciones Desde Los Elementos Explorados en la Música de Chirimía del Río Napi* de Daniel Gonzales Rodríguez consistió en realizar cuatro piezas musicales originales las cuales tuvieron principalmente por referente creativo el disco “El pajarillo” del grupo Chirimía del Grupo Napi. Estas cuatro piezas estuvieron influenciadas con elementos estéticos y dinámicos que están presentes en el jazz de la actualidad, como contornos melódicos, patrones rítmicos e inclusive los roles de los instrumentos en el formato musical bajo, batería guitarra y saxofón alto o soprano. Aunque González, a lo largo de su recorrido académico ha estado más influenciado con géneros como el rock, blues y jazz que con sonoridades del Pacífico, su proyecto no pretende representar un resultado de música tradicional/folclórica, sino más bien demostrar el fruto que nace de la unión de estos dos componentes no solo desde la composición, sino también desde el desarrollo en su interpretación. Este proyecto resulta útil para mi trabajo ya que, como menciona anteriormente, no pretende ser una composición de música tradicional, sino solo la implementación de componentes musicales del Pacífico al jazz, y esta noción es principalmente la que determina mi proyecto, por consiguiente, tomar la forma en la que incorpora los elementos musicales sin necesidad de pretender ser música tradicional puede ser una manera para mi desarrollo compositivo.

- El trabajo de grado *El Jazz y la Música Colombiana Pasillos y Porros* de Rubén Darío Pardo Bejarano tiene como propósito situar principalmente el pasillo y el porro a un nivel de complejidad que igualen al jazz. Debido a la escasez de la música colombiana en gran parte de las academias de música y universidades, la forma en la que se puede introducir nuestro folclor en la academia es por medio de estas fusiones. En primer lugar, consta del

acercamiento del jazz a los dos géneros anteriormente mencionados, para ello es importante estudiar los componentes característicos de cada música, lo que refiere a ritmos, formas, formatos, estructuras, improvisaciones, lenguaje, entre otros importantes elementos. Con esto ya concretado, se halla la manera más pertinente en la que se pueda componer una coalición que mantenga vigente y activa la música colombiana, y así poder contar con un estilo más actual y complejo involucrado en la academia. Este proyecto resulta de utilidad para mi trabajo ya que fusiona en cierta complejidad la música tradicional y el jazz. Las construcciones armónicas son de utilidad para rearmonizar las formas estándares en mis composiciones.

- El trabajo *Kilele: Una travesía por el Pacífico* de Andrés Mauricio Barragán, consta de la composición de 6 piezas distintas a través de ritmos tradicionales del pacifico y un arreglo aparte de la pieza *Mi Buenaventura* de Petronio Álvarez para el formato Big Band. Este trabajo tiene por principio no recurrir a instrumentos propios de la región. La representación misma del Pacífico no se hará desde la implementación de sus instrumentos, como la marimba de chonta, cununos, entre otros, sino más aún desde la apropiación rítmica correspondiente adaptada al formato Big Band. Las piezas fueron compuestas bajo un arduo trabajo de análisis y pruebas rítmo-melódicas. Los experimentos fueron la base de las 6 composiciones, cuyos objetivos y estructuras se distinguen una de la otra. Principalmente destacan los conceptos de hibridación, análisis y deconstrucción como herramientas de composición. La posible relación que presenta este trabajo con el enfoque de mi propuesta consiste en aplicar el concepto de hibridación, ya que, por medio de este, la conjugación de ambas músicas puede ser más clara para las dos composiciones

- El trabajo *Tres Arreglos de Músicas Colombianas para el Ensamble Jazz-Rock de la Universidad Pedagógica Nacional* de Jhoan Andrés Gamboa Ardila consta principalmente de la hibridación de tres piezas tradicionales de música colombiana con elementos de interpretación, improvisación y sonoridades tímbricas correspondientes al jazz, rock y funky. Para ello, Gamboa utilizó el enfoque metodológico cualitativo propuesto por Lopez-Cano y San Cristóbal que consiste en el concepto de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión. Se analizaron principalmente tres obras de los ritmos tradicionales: Tamborito, tambora-tambora y currulao por medio del enfoque analítico de Jan LaRue de su libro *Análisis Al Estilo Musical,* dando por resultado los arreglos de *Tumba Hombre*, *Tres Golpes* y *Quitate De Mi Escalera,* Al que le corresponde un formato instrumental conformado por tres guitarras eléctricas, bajo eléctrico y batería. La posible relación que presenta este trabajo con el enfoque de mi propuesta consiste en la metodología interactiva y retroalimentativa de Lopez-Cano y San Cristóbal. Por medio de esta forma puedo consolidar una interiorización de las músicas desde la práctica y la reflexión.

- El Trabajo *Modelos y Variaciones de la Interpretación Melódica del Aguabajo en Dos Temas de Hugo Candelario Gonzales* presentado por Katherine Ramirez Mateus, representa por medio del análisis musical, qué elementos relevantes y considerablemente representativos fueron encontrados en la interpretación melódica del Maestro González en dos aguabajos.

Este trabajo tiene dos grandes pilares, el primero demuestra los principales tipos de variación del material melódico, apoyado principalmente por los conceptos básicos analíticos del trabajo de Simha Arom sobre las músicas centroafricanas *Modelización* y *Modelos en las Músicas de Tradición Oral,* abarcando en primer lugar el capítulo de modelización y modelos. Y el segundo, expone el análisis y la metodología que se llevó a cabo para detallar las variaciones desde la transcripción de las obras *El remanso inicial* y *Pacifico Amoroso.* Este documento resulta de utilidad para mi trabajo ya que proporciona características melódicas desde la interpretación del saxofón de Candelario, esto expande la rama de posibilidades interpretativas que podría emplear desde mi saxofón y sus correspondientes técnicas.

- El trabajo *Arpa y marimba a la big band: trascendencia de los conjuntos musicales del Llano y Pacífico colombiano a través de dos arreglos para el formato big band* de Diego Felipe Rojas Puentes propone relacionar tres principales componentes musicales: arpa, marimba de chonta y big band. Esto por medio de dos arreglos para big band en la que cada instrumento correspondiente a cada región está integrado. Los temas tratados son *Carmentea* y *A la Memoria de Justino,* en los cuales se toman y mezclan elementos propios de las músicas mencionadas: armonías, sonoridades, ritmos, melodías, entre otros aspectos, involucrados con el fin de proporcionar una combinación con el jazz, su técnica y formato. Finalmente, este proyecto invitó a músicos experimentados de cada área, los cuales aportaron al desarrollo desde su conocimiento en la ejecución de los arreglos. La relación con mi propuesta consiste en emplear de forma estratégica la inclusión de componentes musicales de músicas tradicionales (instrumentos, formas, melodías, entre otros) a formatos populares.

- La cartilla *¡Qué Te Pasa Vo! Canto de Piel, Semilla y Chonta* escrito por Alexander Duque, Hector Francisco Sánchez y Hector Javier Tascón describe las músicas tradicionales del Pacífico Sur, principalmente destacando que existen diversas maneras de interpretarse, no solo desde la música, sino también desde la danza. El documento se desarrolla en dos sistemas rítmicos, bunde (2/4) y currulao (6/8) conformados cada uno por 4 ejes esenciales. 1. Componentes contextuales como: qué es, dónde se toca, por qué se toca, de dónde proviene, cómo se baila, cuál es la estructura del texto, entre otros. 2. Ejercicios de interpretación instrumental con herramientas como: onomatopeyas y ejemplos gráficos. Todo con el fin de familiarizarse con la música. 3. Ejecución del canto, basado en la premisa "se canta como se habla" aludiendo a la jerga local de la región y cómo está implícita en los cantos y 4. Lógicas ritmo armónicas de la marimba y cómo consolidar un nivel improvisatorio vocal y ritmo-percusivo desde su configuración armónica. La cartilla incluye un disco compacto con 43 tracks que ilustran pedagógicamente los elementos mencionados. Este documento resulta de utilidad para mi trabajo ya que describe meticulosamente cómo se desarrolla cada música desde el ámbito contextual y práctico, lo cual presenta un beneficio compositivo para el desarrollo de mis dos obras.

- En la cartilla *Al son que me toquen canto y bailo* elaborada por Leónidas Valencia presenta por medio de ejes las músicas tradicionales no solo de la región del Pacífico Norte, sino también, en general, todas las regiones que consolidan el país. Cómo sus músicas se relacionan con el territorio de donde provienen y de qué manera simbolizan su identidad son los pilares por el cual Valencia abarca ya específicamente las músicas del Pacífico Norte. El documento es de carácter pedagógico, principalmente introduce al lector en los componentes musicales representativos de los territorios de este eje, desarrollando progresivamente los ámbitos ritmos percusivos, armónicos, melódicos e improvisatorios, y también el contexto que consigo llevan y al cual pertenecen. Este documento resulta de utilidad para mi trabajo ya que proporciona información útil para mi composición correspondiente al pacifico norte, además, los elementos contextuales que expone pueden llegar a tener un impacto compositivo en su desarrollo. Esta Cartilla cuenta con un material sonoro adjunto que ilustra las diversas bases y elementos musicales de los ámbitos mencionados, lo cual ayuda a estudiar y comprender mejor estas músicas en función de lograr una propuesta vinculada a ellas.

Metodología

Para el desarrollo del trabajo se estableció una metodología que buscará encontrar las cualidades musicales y expresivas de las músicas que son objeto de estudio de este trabajo. Es Cualitativa en ese sentido con un concepto descriptivo de eventos sonoros como principal recurso metodológico. Está basada, por una parte, en la consulta a fuentes que aportan una información de contexto general que incide en la construcción del primer capítulo. También la metodología implica acciones concretas en la transcripción y el análisis musical que fundamentan de manera particular el desarrollo del proceso de composición.

En relación con el segundo capítulo, la metodología para las dos composiciones es igual. Dado que la forma es establecida (*blues y rhythm changes*) luego de adherir algunos cambios armónicos, podemos proceder con la composición melódica, la cual, posteriormente a su composición, se desarrolla sobre las progresiones de las formas anteriormente mencionadas. En adelante, prosigue la hibridación, las transcripciones musicales de percusión en ambas músicas colombianas (currulao y porro chocoano) que se realizan en la tambora, guasá, cununos, redoblante, bombo, djembe africano, entre otros. se adaptan a la batería. Posteriormente, se lleva a cabo la composición ritmo melódica del bajo y el piano por medio de las referencias transcritas.

Actividades Metodológicas

1. Investigación de referencias sobre músicas del pacifico y estándares de jazz.
2. Análisis detenido acerca de en qué consiste ambas músicas, definir sus componentes musicales característicos.
3. Apropiación del lenguaje de la música del pacifico y el jazz, escuchando composiciones importantes que representan el género.
4. Transcripción de piezas correspondientes a ambos géneros, así comprender cómo se comporta cada instrumento y qué rol maneja.

5. Identificación sobre los elementos en los qué se compone cada música, estructuras, formatos, armonía, escalas, ritmos y motivos melódicos recurrentes.
6. Detección de la forma más pertinente de incluir los elementos del pacifico a los estándares de jazz en la composición, desde ritmos e intenciones melódicas.
7. Escritura del primer tema, este tendrá como prioridad elementos del Pacífico Sur y blues.
8. Escritura del segundo tema, este tendrá como prioridad elementos del Pacífico Norte y *rhythm changes.*
9. Asignación de papeles a los músicos/as acompañantes, organizar ensayos y dar aclaraciones respecto a las composiciones.
10. Ensamble.

Herramientas necesarias

- Realizar asesorías con profesionales especializados en ambas músicas, Pacífico y Jazz.
- Disponer de un salón para realizar los ensayos.
- Disponer de un computador con programas de edición de partituras tipo Finale y programas de edición tipo Word.
- Plataformas de música para audición de referentes sonoros (Spotify, YouTube)

Capítulo I

Para abarcar el desarrollo de este trabajo, es importante sumergirnos en el contexto que antecede la música involucrada. Su desarrollo histórico y geográfico son parte fundamental para comprender la diversificación de sus ritmos subregionales (Pacifico Norte y Pacifico Sur). Los datos que posteriormente son mencionados, hacen parte del trabajo de investigación *Arrullos y Currulaos: material para abordar el estudio de la música tradicional del pacifico sur.*

1.1 Contexto geográfico e histórico del Litoral Pacífico

El litoral Pacífico se encuentra ubicado en la zona occidental del país, compartiendo gran parte de lo que conforma la cordillera occidental de los Andes. Su extremo norte se limita al costado sur de Panamá en la provincia de Darién, y su extremo sur se limita al costado norte de Ecuador en la provincia de Esmeraldas. La zona costera de la región del Pacífico alcanza alrededor de 1.300 kilómetros de punta a punta, y abarca al menos los 83.170 kilómetros cuadrados de los departamentos cuyas costas se encuentran ubicadas allí: Pacífico Norte; Chocó; Pacífico Sur; Valle del Cauca, Cauca y Nariño. Esta región es distinguida por su diverso catálogo de fauna y flora; su infinidad de recursos naturales tales como la madera, de la cual muchos de sus instrumentos son creados; su alto potencial de minerales metálicos, no metálicos, energéticos e industriales; su elevado movimiento marino que promueve el turismo y la pesca y, por supuesto, sus innumerables fuentes hídricas. Como mencionamos anteriormente, el Litoral Pacífico se distribuye en dos subregiones, Pacífico Norte y Pacífico Sur. Cada una se caracteriza por la singularidad que no solo se manifiesta desde el entorno geográfico, sino también desde el cultural, principalmente debido al tipo de música y formatos que surgen. Sin embargo, de esto hablaremos más adelante. El Pacífico Norte es caracterizado por tener zonas rocosas y montañosas situadas en el departamento del Chocó y el costado occidental del departamento de Antioquia. Este último, aunque no conforma la costa pacífica, si hace parte de la región. Al Pacífico Sur, le corresponden más las zonas costeras conformadas por los tres departamentos ubicados allí. En totalidad, ambas subregiones son reconocidas por tener un clima cálido y bastante húmedo, principalmente por la constante precipitación. "*La vertiente del Pacífico Colombiano es uno de los lugares más lluviosos del planeta, con precipitaciones promedias entre 8.000 y 13.000 mm por año*." (Trojer 2017) También, debido a la alta marea, la cual puede llegar a tener 4 o 5 metros de altura, esta región es la que lleva consigo el más grande ecosistema de manglares en el país. Sus terrenos montañosos, pantanosos, selváticos e hídricos, hacen que su conexión desde el interior sea de difícil acceso, siendo las rutas terrestres Pasto - Tumaco y Cali - Buenaventura las únicas carreteras existentes que conectan el litoral Pacífico con la región Andina. Su sistema de transporte, en mayor medida debido a su ecosistema, es el transporte marítimo, el cual no sólo navega dibujando la silueta de toda la zona costera del litoral, sino también, sumergiéndose dentro de los ríos o esteros que conectan los municipios tierra adentro; como es el caso del río San Juan, Baudó, Patía, Guapi y Atrato, entre otros.

1.1.1 Conquista y esclavitud.

Antes del siglo XVII, los intentos de conquistar esta zona del país también ocurrieron, alrededor de 1525, el conquistador Diego De Almagro intentó dominar el litoral pacifico colombiano. (Colmenares, 1999, 337 - 339) Sin embargo, las dificultades que no le permitieron tomar esta zona no solo se centraban en las comunidades nativas que allí existían, sino también, en las condiciones ambientales, las cuales no le proporcionaban la posibilidad de adentrarse fácilmente a la región. Fue hasta 1630 que las comunidades del Pacifico Sur fueron sometidas al mando de Francisco de Prado y Zuñiga. () Treinta y ocho años después, los grupos indígenas que habitaban la subregión del Chocó, fueron reducidos y dominados. Eran aproximadamente dos pueblos indígenas los que habitaban el Pacifico; los Emberá y los Wananá. Y con ellos, diversas tribus chibchas que se repartían en el norte y sur, principalmente en sus zonas montañosas. Estas tribus eran: Cayapa, Cualquier, Sindagua y Chupa, entre otras. Sin embargo, los españoles generalizaron a estos pueblos nativos llamándolos indios de la provincia de las Barbacoas. Posteriormente a la conquista, el objetivo principal fue implementar un procedimiento de explotación minera a base de esclavos indígenas, ya que las fuentes hídricas de la región poseían tanto oro como para construir las reliquias de la monarquía española. Toda gestión se ejerció desde Popayán, en el Nuevo Reino de Granada, siendo este el principal centro administrativo, económico, político y religioso. Alrededor de 1640, se redujo el número de esclavos indios debido a las complejas actividades que tenían a cargo, ya que estas comprometían su salud, y algunos se enfermaban al simple contacto con los europeos. Debido a esto, se llevó a cabo la importación de esclavos negros africanos hacia Colombia, principalmente de la costa occidental del continente africano: Golfo de Benin y Golfo de Biáfara. El principal puerto esclavista del país fue Cartagena, allí arribaban familias étnicas como los Akán, Yoruba, Fanti, Ewe-Fon y Lbo, entre otros. Cuya función era reforzar las labores de minería y agricultura que tenían a cargo los indígenas.

1.1.2 Siglo XIX

Posteriormente a la abolición de la esclavitud, hecho ocurrido entre 1820 y 1852, los enclaves mineros desaparecieron, y los esclavos africanos liberados se esparcieron en diversas zonas del Pacifico Sur colombiano, y siguiendo los canales de agua de la región, arribaron a las zonas donde se consolidarían sus principales comunidades. Entre ellas, El Charco, Guapi y Tumaco. Del mismo modo, los ríos Mira, Rosario, Chagüí, Patía y Sanquianga, delimitaron parte de su población. Años más adelante, con el fin de explorar más territorios y expandir su comunidad, los migrantes africanos llegaron al norte de la región del pacífico sur (Buenaventura) y también a la provincia de Esmeraldas en Ecuador. A diferencia de los afrodescendientes quienes se establecieron en las costas y las zonas bajas de los ríos, los indígenas ocuparon las colinas, y con ello, las partes altas de los ríos.

El Pacífico Colombiano es distinguido por el poco mestizaje en su población, tanto los indígenas como los grupos negros se han mantenido bastante diferenciados. Estudios antropológicos han demostrado que dentro de las características que conforman sus comunidades, existen algunos componentes culturales compartidos entre ambos grupos, tales como la práctica de extracción minera, eco construcción, pesca, medicina, entre otros. Inclusive, el uso de la marimba como instrumento está presente en ambas culturas; en la indígena, esta se conoce como marimba de la música Awá.

Desafortunadamente la información acerca de la comunidad negra después de la abolición es escasa, ya que la única razón que mantenía a su población en escritos se debía únicamente a su condición de mercancía; registros de importación, precios, condiciones de salud, país de origen, organización en los enclaves mineros y todo aquello relacionado a su posición subordinada. Consecuentemente a su liberación, al ser una gente sin tierras, sin trabajo y sin todo aquello que les permitiera estar en el papel, dejaron de tener su lugar en la historia. Por lo menos, en la historia escrita del pacifico colombiano desde mediados del siglo XIX hasta comienzos del siglo XX. El periodo entre 1852 hasta 1914 es el que representa el auge de la sociedad negra del Pacífico, ya que en este lapso conformaron sus sociedades, sus normas, y en general, su cultura. El currulao y la música de arrullos comenzaron a desarrollarse al igual que el concepto religioso, familiar, social y económico. Las principales fuentes de riqueza fueron el comercio de caucho, semillas de tagua, y la minería artesanal.

1.1.3 Currulao

Esta expresión musical y dancística representa parte de las costumbres tradicionales que nacen en el continente africano, las cuales, al igual que muchas de sus tradiciones, llegaron al continente con la esclavitud. Posteriormente a la abolición de la misma, estas prácticas, tanto musicales como dancísticas, se desarrollaron y variaron en todo el Pacifico colombiano desde el siglo XVII. Como mencionamos anteriormente, el término no sólo ocupa una danza tradicional, también representa uno de los ritmos tradicionales más conocidos de la región, el currulao, tradicionalmente conocido como “bambuco viejo”, característico del pacífico sur, en el cual se enfoca este trabajo. Este ritmo agrupa el formato de marimba de chonta, los cununos (hembra y macho), el guasa y el bombo, esta música se realiza principalmente en 6/8 pero también hace uso de estructuras rítmicas en 3/4. Sus aspectos armónicos se establecen principalmente en tónica y dominante, generalmente un compás situado a cada región, y en la gran mayoría, esta es una progresión que no presenta variación alguna en el currulao. El uso de la marimba es indispensable, no podría pensarse un currulao sin ella, y está dividida en dos secciones: marimba requinta y marimba bordón. Este instrumento es interpretado por una persona, la cual de manera opcional, tiene también el papel de cantar la letra del currulao (si tiene). No obstante, en algunos casos, existen dos personas interpretando la marimba, la primera se encarga de la zona requinta, (registro agudo) mientras que la segunda se encarga de la zona bordón (registro grave), realizando unos patrones ritmo-melódicos de acompañamiento más sencillos, conocidos como bordones. También existe una característica fundamental en el currulao, y es el canto que se ubica después de la introducción de la marimba, a este canto se le conoce como “glosa” o “chureo” y podemos apreciarlo junto con los dos intérpretes de marimba simultáneos en el tema “*Quitate De Mi Escalera”* de Canalón De Timbiquí.

1.1.4 Porro Chocoano

Hablar de las músicas del Pacifico Norte de Colombia, en relación a su contexto histórico, es hablar de una combinación cultural durante la colonización que posteriormente se desarrolló. Las influencias europeas, africanas e indígenas están explícitas en gran medida en la música colombiana. Para adentrarnos al porro chocoano debemos partir desde el caribe colombiano, ya que la música que surgió en el Caribe, más la música cubana que llegó del exterior, viajó por los extensos canales de agua que conectan esta zona con el Pacifico, siendo el Río Atrato, el principal conducto fluvial. Este río fue

la puerta de una cadena de influencias musicales alrededor de los años 60. Y fueron los intercambios, apropiaciones y relaciones comerciales del Atlántico al Pacifico y viceversa, los que permitieron que, desde el trueque de conocimientos económicos, culturales, académicos, entre otros, el gran contenido musical se compartiera entre ambas regiones. De esta manera fue que el porro se introdujo al costado norte del pacifico colombiano. Es importante mencionar qué, debido a que estos intercambios culturales no solo se realizaron desde lo material, sino también desde la oralidad, mucha de la información suministrada no era considerablemente exacta, lo que ocasionó que los saberes compartidos seguramente fueran nada más que versiones variadas o alteradas, caso que ocurre con el porro chocoano, el cual también es un resultado híbrido con el porro y el fandango de la costa atlántica.

El porro chocoano o también conocido como son chocoano, en su formato más tradicional hace uso del clarinete, bombo, redoblante y platillos, conocido como formato de "Chirimía Chocoana" también, por influencia de los porros del atlántico, el formato se extiende a otro formato popular: una cuerda de vientos conformada por clarinete, saxofón y bombardino o fliscorno; la adición de percusión menor, como el djembé africano, bajo eléctrico y piano, entre otros. Este grupo de instrumentos los podemos apreciar en el tema "*La Vamo' a Tumba'"* de Grupo Saboreo. El formato tradicional de chirimía intenta imitar la sonoridad de la banda pelayera del atlántico, la cual en su repertorio musical interpreta el porro sabanero, y es de allí donde se oficializa el nombre "porro chocoano". Generalmente esta música se desarrolla en una base ritmo percusiva binaria de **4/4**, la sección rítmica enfatiza los tiempos débiles, es decir el segundo y cuarto pulso; se desarrolla en gran medida en la región de tónica y dominante, y realiza algunas cadencias con uso de subdominante **(I - IV - V)**

1.2 Discografía del Pacífico sur: Caracterización del currulao a partir de la escucha, transcripción y descripción de ejemplos.

A continuación, se presentará una serie de transcripciones que representan los componentes musicales característicos del currulao. Es importante aclarar que no se tienen en cuenta la totalidad de instrumentos de la canción transcrita, la elección ha sido a conveniencia de la composición debido a que el formato de jazz es considerablemente menor al formato de currulao y porro chocoano. Estas transcripciones no tienen en cuenta la forma de cada tema, sino únicamente líneas de acompañamiento: rítmicas y melódicas, las cuales, se complementan con una breve descripción, y entre paréntesis el tiempo en el que se reproduce cada fragmento.

1.2.1 Canción: Vamo' a Levantá
Artista: Grupo Bahía
Album: Mulataje
Fecha de lanzamiento: 201

Tambora (segundo 40)

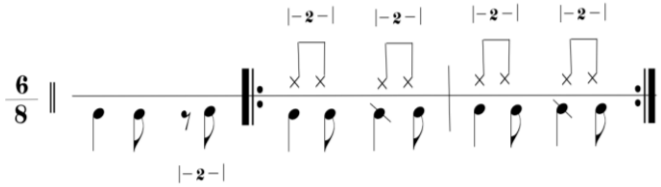


Figura 1.

Fragmento que detalla la bimetría rítmica entre los golpes a la madera y al parche respectivamente, siendo figuras de 6/8 en el parche y dosillos de corchea en la madera.

Cununos (minuto 1:20)

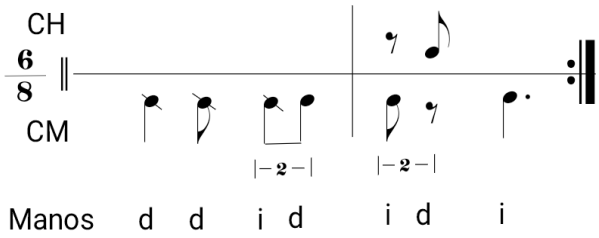


Figura 2.

En esta sección de los cununos podemos apreciar del mismo modo que la tambora, el uso de la bimetría presente en la métrica de 6/8. Además, se representa el uso de las diferentes alturas que dispone el cununo hembra en comparación al cununo macho.

Guasá (segundo 40)

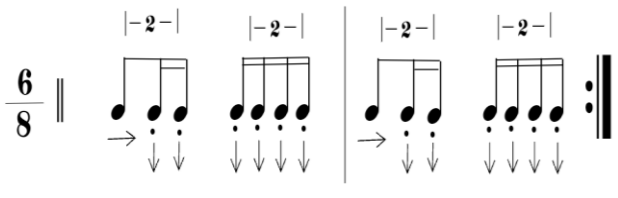


Figura 3.

El guasá emplea el dosillo durante todo el patrón rítmico, su primera figura ejecuta un golpe largo en corchea seguido de semi corcheas en staccato.

Marimba (minuto 3:35)
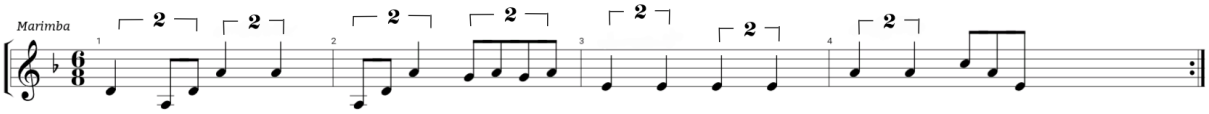


Figura 4.

La marimba ejecuta un melotípo cuya proporción rítmica enfatiza el dosillo, esta se usa sobre el solo de los cununos, por consiguiente su propósito es de acompañamiento. La frase de los dos primeros compases se sitúa en la región de tónica, y aunque hace uno del cuarto grado **(G)** en el segundo tiempo del segundo compás, prepara el paso a la región de dominante que se desarrolla durante los siguiente dos compases.

1.2.2 Canción: Apurá
Artista: Socavón de Timbiquí
Álbum: Apurá
Fecha de publicación: 2021

Tambora (Segundo 20)

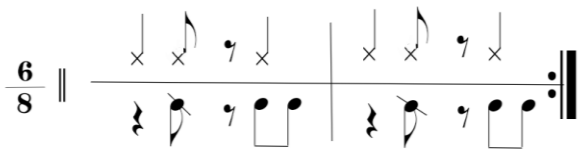


Figura 5.

La tambora en su combinación rítmica ejecuta uno de los patrones más tradicionales del currulao que se ubica en el golpe a la madera. El golpe al cuero usa dos tipos de articulaciones (apagado y abierto) enfatiza en el patrón los tiempos débiles de la primera división.

Cununos (Segundo 15)

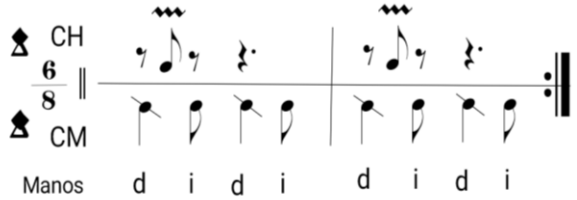


Figura 6.

*Los símbolos que anteceden la métrica refiere que cada cununo es interpretado por un instrumentista.

En el cununo macho (CM) utiliza el golpe correspondiente a la onomatopeya “qué, por qué” el cual aparece explícito en la cartilla *Qué Te Pasa a Vo’* y aparece con una línea que atraviesa la corchea, la

cual representa el golpe tapado sobre el cuero. El cununo hembra adorna con un trino en tiempo débil del primer pulso.

Guasá (minuto 2:50)

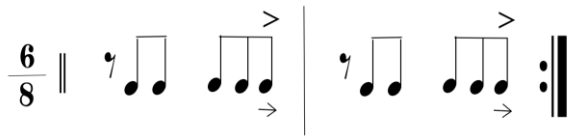


Figura 7.

Aunque el guasa use en el segundo pulso la unidad completa de primera división, el acento prioriza el tiempo débil y no el fuerte. La flecha que se encuentra por debajo de la última corchea indica que para efectuar el acento, la ejecución del guasa se tiene que emplear a un costado para dicha articulación.

Marimba (Minuto 4:24)
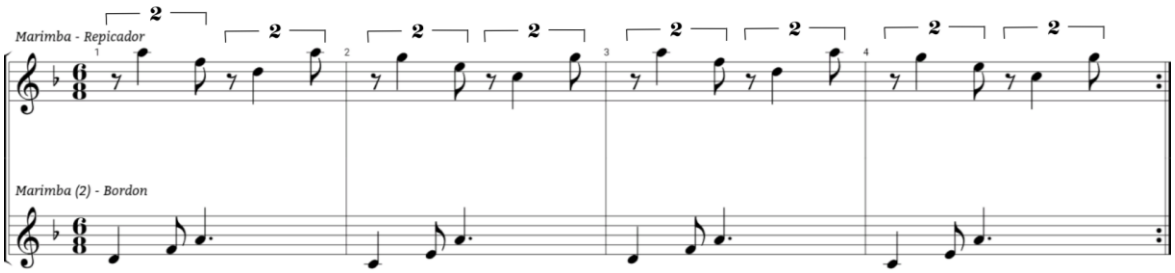


Figura 8.

La marimba desarrolla un patrón rítmo-melódico en dosillo situado en el repicador, mientras que el bordón se mantiene en 6/8. El dosillo es un componente que está muy presente en el currulao y se ejecuta en todos instrumentos. Este fragmento se desarrolla en una progresión de Im y Vm.

1.2.3 Canción: justino No Morirá
Artista: Socavón De Timbiquí
Album: Sonar De Marimba
Fecha de publicación: 2023

Tambora (Segundo 50)

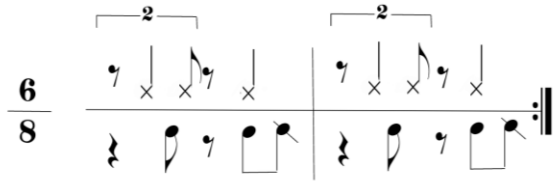


Figura 9.

Esta es una variación del ritmo presente en el currulao Apurá; la diferencia la marca el dosillo ubicado en el golpe a la madera. Este se ejecuta tanto en el tema principal como en los solos apropiando su rol de tambor acompañante.

Cununo (7:05)

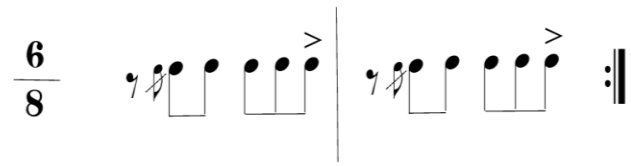


Figura 10.

El cununo hace uso del patrón rítmico correspondiente a la onomatopeya “tráigalo pa’ ca" Este es una variación de la onomatopeya anteriormente mencionada “qué te pasa a vo”, la diferencia radica en la adición de la acciaccatura situada a la mitad del primer pulso.

Guasá

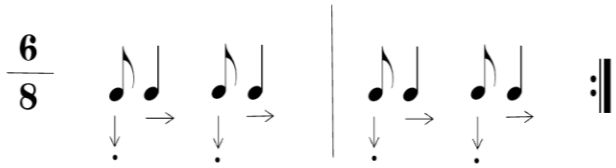


Figura 11.

En la combinación rítmica del guasá se ejecuta la figura del primer pulso con staccato, luego la correspondiente al segundo pulso enfatiza los tiempos débiles con la duración. Las flechas indican la direccionalidad de la ejecución, cuando esta se encuentra hacia abajo, el golpe de la semilla en el guasá es seco; cuando es hacia un lado, las semillas recorren la forma cilíndrica del instrumento haciendo que se prolongue el sonido.

Marimba (segundo 40)
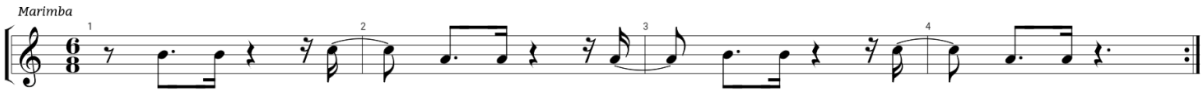


Figura 12.

Esta sección de la marimba es una célula de acompañamiento que abarca gran parte del tema, usando como característica la síncopa.

1.2.4 Canción: Quitate De Mi Escalera
Artista: Canalón De Timbiquí
Album: De Mar y Rio
Fecha de publicación: 2019

Marimba
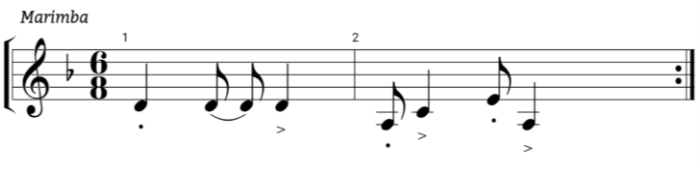


Figura 13.

Línea de bordón que está construida sobre notas del acorde. Esta célula rítmica también se encuentra en la composición “Señor bordón”

Voz

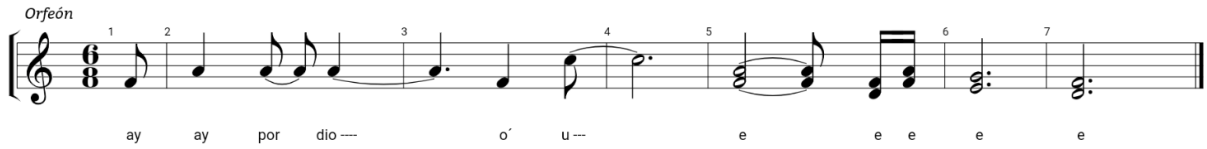


Figura 14.

En esta transcripción podemos apreciar el diseño interválico de terceras mayores y menores que se encuentran en la sección coral presente al inicio del tema,

1.3. Discografía del Pacífico Norte: Caracterización del porro chocoano a partir de la escucha, transcripción y descripción de ejemplos.

A continuación la transcripción y análisis de porros chocoanos

1.3.1 Maximina
Canción: Maximina
Artista: Leonor Gonzales Mina
Album: Lo Mejor De Mi Vida
Fecha de publicación: 2014

Tambora (Ritmo usado para la clase de sistemas regionales 1 a cargo del maestro Néstor Lambuley)

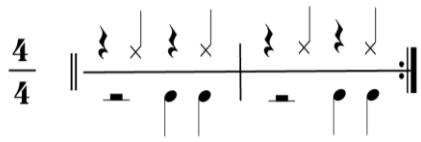


Figura 15.

Uno de los factores más importantes en la base rítmica del porro chocoano es la marcación del pulso 2 y 4; este se ubica en alguna sonoridad aguda de la percusión, y como el ejemplo lo indica, es la tambora que sitúa el respectivo golpe en la madera.

Redoblante (Introducción)
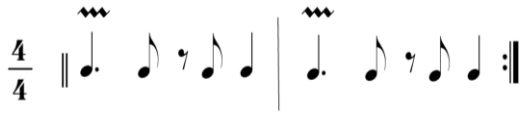


Figura 16.

Este es un ritmo tradicional del porro chocoano, generalmente ubicado en el redoblante por el tipo de articulación; la convención sobre la negra con puntillo indica que se debe realizar un redoble con la respectiva duración

Bajo (Segundo 35)



Figura 17.

El bajo realiza una base de acompañamiento sobre este patrón rítmico, el cual abarca los grados 1, 3 y 5 del respectivo círculo armónico.

Clarinete (minuto 1:23)
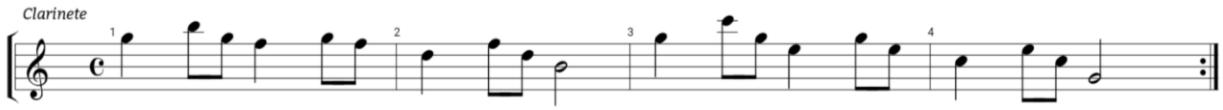


Figura 18.

Esta línea melódica que interpreta el clarinete se realiza sobre los coro-pregones como recurso de acompañamiento.

1.3.2 Canción: Aurora
Artista: La Chirimía De la Nacho
Fecha de publicación: 2021

Tambora

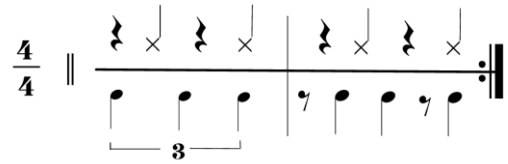


Figura 19.

La tambora realiza este patrón rítmico en gran parte del tema; desarrolla unas variaciones en el golpe al cuero, (como se muestra en el segundo compás) pero la ejecución en la madera nunca cambia, enfatizando la importancia del pulso 2 y 4.

Bajo
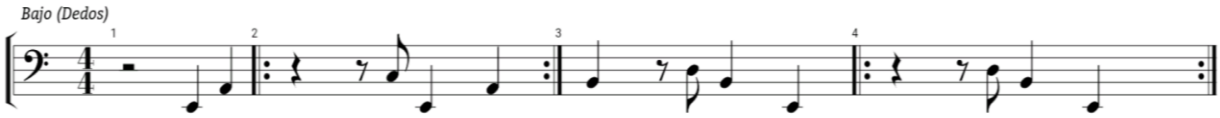


Figura 20.

El bajo desarrolla esta línea de acompañamiento en dos regiones, región de tónica y región de dominante; el tiempo de ejecución es de cuatro compases en cada una. Cuando se encuentra en tónica (A-) usa el melotípo presente en el compás número 2, y cuando la base armónica está en dominante (E) realiza el transcrito en el compás número cuatro.

Guasá

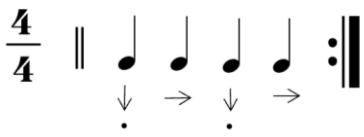


Figura 21.

Como se describe anteriormente la ejecución del guasá en *Justino No Morirá* esta sección usa exactamente la misma técnica. solo que en compás de 4/4

1.3.3 Canción: La Vamo A Tumba
Artista: Grupo Saboreo
Álbum: The Rough Guide To Colombian Street Party

Yembé Agudo



Figura 22.

El uso de la negra en el primer y último pulso de cada compás, refuerza las resoluciones del tiempo inestable junto con la línea melódica del bajo, además, el acento proporciona mayor énfasis al cambio de región.

Bajo

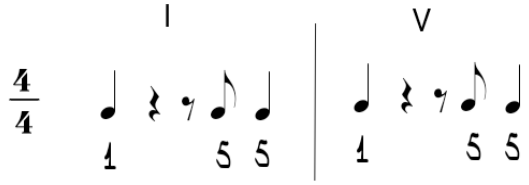


Figura 23.

Como indica la imagen, el patrón ritmo melódico del bajo abarca la región de tónica y dominante por medio del uso del primer y quinto grado de cada uno.

Saxofón (minuto 2:45)
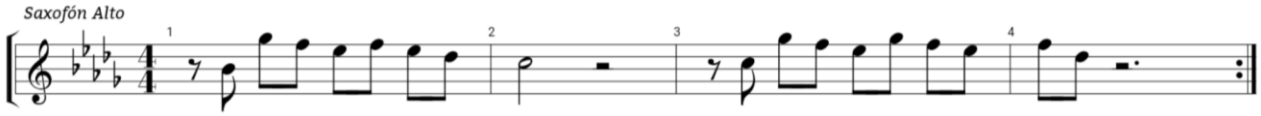


Figura 24.
Esta secuencia que se aprecia desde el saxofón se usa como melodía de acompañamiento en la sección de solos.

Piano
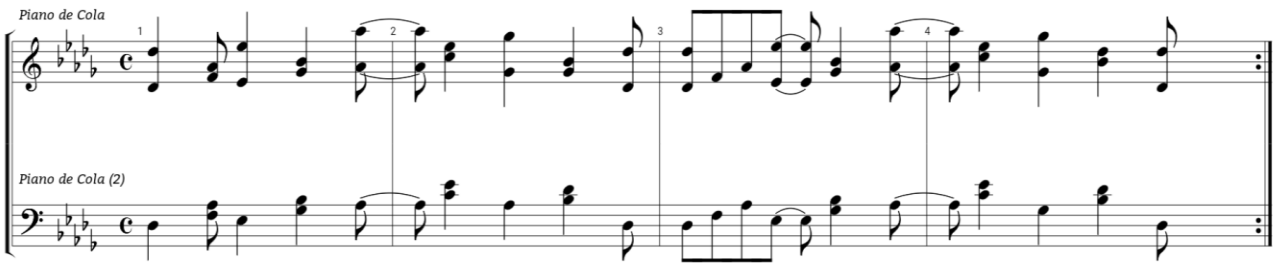


Figura 25.

El piano realiza un acompañamiento con patrón tradicional de salsa.

1.3.4 Canción: Bambazú
Artista: Juancho Valencia
Álbum: Bocaditos Colombianos Vol. 1
Fecha de publicación: 2018

Bajo
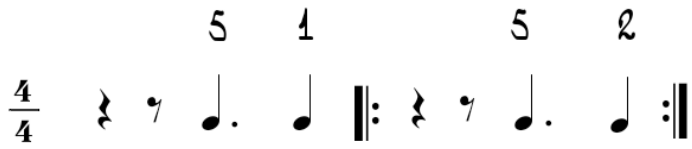


Figura 26.

El bajo en esta sección realiza la base de acompañamiento de manera sincopada, como se puede apreciar en la negra con puntillo, antecediendo la negra que en el cambio de región, resuelve en anacrusa.

Tambora

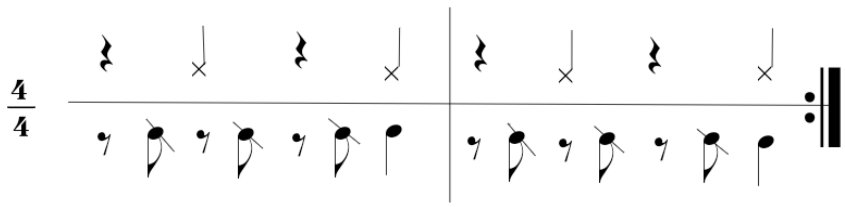


Figura 27.

Aquí podemos apreciar cómo la tambora realiza los golpes del pulso 2 y 4 en la madera, ya que en formato chirimía, este los realiza ya sea el redoblante o la batería.

Marimba (segundo 30)
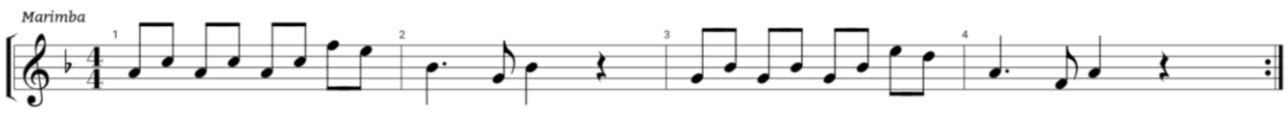


Figura 28.

1.4 Blues: caracterización de las variaciones del blues a partir de la transcripción y descripción de ejemplos.

El blues es un género musical que surgió a finales del Siglo XIX, fue compuesto por la población africana esclavizada en trabajos de campo en EEUU. Las tradiciones musicales africanas como cantos de trabajo y espirituales, las cuales son de naturaleza pentatónica, fueron empleadas en los campos de trabajo ya mencionados y dieron pie a la creación de este género. A lo largo del Siglo XX, el blues ha pasado por diversos cambios estructurales y armónicos debido a los avances musicales, y por supuesto a la experimentación.

A continuación, se expondrá la transcripción y el análisis de la forma fundamental junto con sus variaciones, formas líricas y discursos armónicos a través de los siguientes temas: Wandering Blues, *Nows the Time* y *Bags' Groove.*

1.4.1 Blues tradicional
Canción: *Wandering Blues*
Artista: Jhon Lee Hooker
Año: Entre 1930 - 1940
Álbum: - - -
Forma lírica: A - A - B

Parte	Categoría lírica	Tiempo a partir de	Armonía	Característica de letra
1	A	inicio	Bbm	Afirmación / Pregunta
2	A	15s	Bbm	Repetición / Refuerzo
3	B	28s	Bbm	Conclusión / Respuesta

Uno de los precursores del blues fue Jhon Lee Hooker y su composición *Wandering Blues*, esta nos muestra la forma tradicional compuesta por tres partes, cada una acompañada por la misma propuesta ritmo armónica sin cambio de región; su forma lírica es A - A - B, donde la primera A se entiende como la "afirmación" o "pregunta" la segunda A es un refuerzo melódico semejante o igual a la primera y finalmente la B es una respuesta que concluye y dar por terminado el tema. Su estructura generalmente es tema seguido de la sección de improvisaciones y finaliza con el tema; este último puede contener variaciones. Los cambios que caracterizan las secciones son en mayor medida expuestos por la línea melódica que propone Jhon Lee Hooker.

1.4.2 Urban Blues / City Blues

Canción*: Now's the Time*
Artista: Charlie Parker
Año: 1952
Albúm: *Now's The Time: The Genius Of The Charlie Parker #3*

Forma lírica: A - A - B

Parte	Categoría Lírica	Compases de duración	Tiempo a partir de	Armonía
1	A	4	4s - 10s	**I7** F7 / % / % / % /
2	A	4	10s - 15	**IV7 I7** Bb7 / % / F7 / % /
3	B	4	15s - 20s	**V7 IV7 I7 V7** C7 / Bb7/ F7 / C7 /

En esta composición podemos identificar cómo Charlie Parker realiza un estilo que hibrida el lenguaje del blues tradicional correspondiente a la escala pentatónica blues y lo extiende al lenguaje del jazz en sus solos, esto debido a que adiciona tensiones en frases muy completas que abarcan los modos de cada acorde situado en las partes, armonías más complejas, ritmos más complejos, y escalas bebop.

El urban blues describe la forma estandarizada del blues, le pertenece un círculo armónico de 12 compases dividido en tres partes cuya duración es de cuatro compases cada una. Esta forma sigue conservando las características correspondientes a cada sección, y en adición, involucra más instrumentistas, y una base armónica sobre la región de tónica (I7) subdominante (IV7) y dominante (V7). El uso del séptimo grado menor en cada acorde nos proporciona una mayor inestabilidad en el cambio de región, además, el séptimo grado en la región de subdominante hace uso de la tercera menor de la tónica, es decir la nota blues.

1.4.3 Riff Blues
Canción: *Bags' Groove*
Artista: Milt Jackson
Año: 1956
Forma lírica: A - A - B

Parte	Categoría Lírica	Compases de duración	Tiempo a partir de	Armonía
1	A	4	Inicio	**I IV7 I I7** F / Bb7 / F / F7 /
2	A	4	7s	**IV7 I** Bb7 / % / F / % /
3	B	4	13s	**II-7 V7 I II-7 V7** Gm7 / C7 / F / Gm7 - C7 /

Esta es la antítesis del tema *Wandering Blues*; mientras que en la composición de Jhon Lee Hooker, el acompañamiento armónico es literalmente igual en todas las secciones, en Bags' Groove lo que es repetitivo no es la armonía, sino la melodía.
Este standard de blues nos expone una gran variación del mismo, no solo proporciona novedades con los cambios armónicos en la primera y tercera parte, sino también tiene una nueva propuesta melódica respecto a las características de las secciones, pero, ¿cómo funciona la melodía en cada sección siendo la misma? bajo un principio y es que, dependiendo del acorde, las notas pueden cambiar como grados, como está en la figura 30. Por ahora procederemos a analizar la armonía de las partes mencionadas.

Armonía

Parte 1:

I IV7 I I7
F / Bb7 / F / F7 /

Anteriormente, la tónica lleva consigo en todo momento la séptima menor. Este no es el caso, al no involucrar la séptima en el acorde, la sonoridad nos lleva a un estado jónico, mucho más estable en comparación con el modo dominante **(F7)** esto proporciona un mayor contraste con los acordes que si llevan la séptima. Sin embargo, no es del todo estable cuando la melodía hace uso de la tercera menor **(Ab)** sobre la triada de la tónica **(F - A - C)**

Parte 2: al igual que en el standard *Now 's the time*, la progresión hace dos compases en subdominante y dos compases en tónica.

Parte 3:

II-7 V7 I II-7 V7
Gm7 / C7 / F / Gm7 - C7 /

En la sección número tres se puede apreciar el uso del conocido "Two Five One" en este caso **Gm7 (II-7)** siendo parte de la región de subdominante **(IV)** sustituye el convencionalmente usado cuarto grado **(Bb7)** luego se dirige a **C7 (V7)** y resuelve en **F (I)**, en adelante, se ejecuta de nuevo la cadencia, pero esta vez resolviendo en la repetición del tema, es decir, el regreso a la parte 1.

Melodía
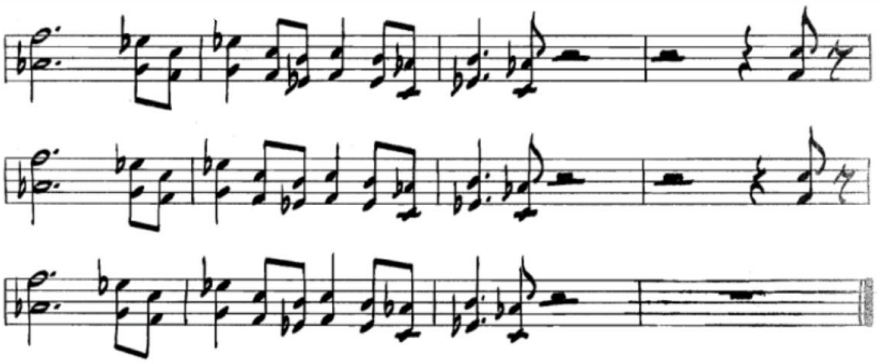


Imagen tomada del libro *Jazz harmony* de *Frank Sikora*
Figura 29.

Previamente, las propuestas melódicas del blues promovieron el concepto de afirmación-repetición-conclusión. No obstante, Milt Jackson en esta composición llevó a cabo una melodía semejante en las tres partes del blues (A - A - A) como tal, esta característica define la vertiente del blues "riff blues" la cual podría entenderse desde las características de cada sección de la siguiente manera: afirmación - afirmación - afirmación, son exactamente iguales, y la causa por la que podemos comprender las secciones del blues, se debe a que la progresión respeta los cambios regionales de tónica, subdominante y dominante. No obstante, no está de más profundizar de qué manera los grados de la escala blues se conectan con las regiones anteriormente mencionadas. La siguiente figura nos expone las características que tiene cada grado en relación con la tónica **(F7)**, subdominante **(Bb7)** y dominante **(C7)**

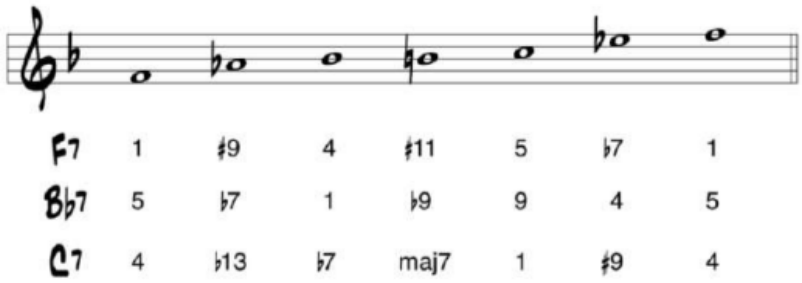


Imagen tomada del libro *Jazz harmony* de *Frank Sikora*
Figura 30.

1.5 Tipos de progresiones blues.

En adelante se presentarán algunas variaciones distinguidas del blues.

1.5.1 Uso del II-7 - V7 - I7

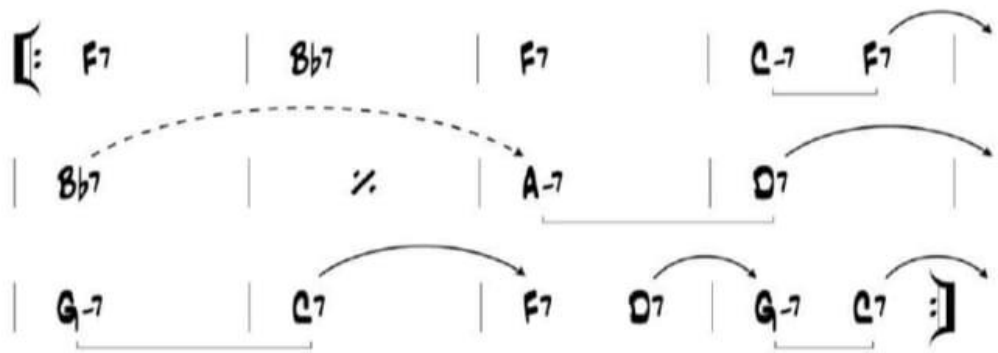


Imagen tomada del libro *Jazz harmony* de *Frank Sikora*
Figura 31.

En esta versión presenciamos el uso del **II-7 - V7 - I7**, el cambio de **II-7** a **V7** está representado por el corchete que se encuentra por debajo, mientras que el paso de **V7** a **I7** está representado por la flecha curva de resolución. Esta secuencia no solo está presente en la resolución a la tónica, sino también en el cambio a subdominante **(Bb7)** ubicado en el segundo sistema. En seguida, el cuarto grado cumple una segunda función como sustituto tritonal (representado con una flecha intermitente en curva) al cual se aproxima al **A-7(IIIm)**. A partir de allí comienza la secuencia "two-five-one" correspondiente al **G-7** del tercer sistema. El uso de esta secuencia proporciona una cadencia que conecta con un mayor acercamiento a las regiones que le corresponden al blues. No obstante, podemos presenciar que el tercer sistema no comienza con **V7**, sino lo sustituye el **II-7**, en consecuencia, la cadencia **II-7 - V7 - I7** nos funciona para conectar a cualquier grado de la escala.

1.5.2 Disminuidos de paso y secuencias de V7

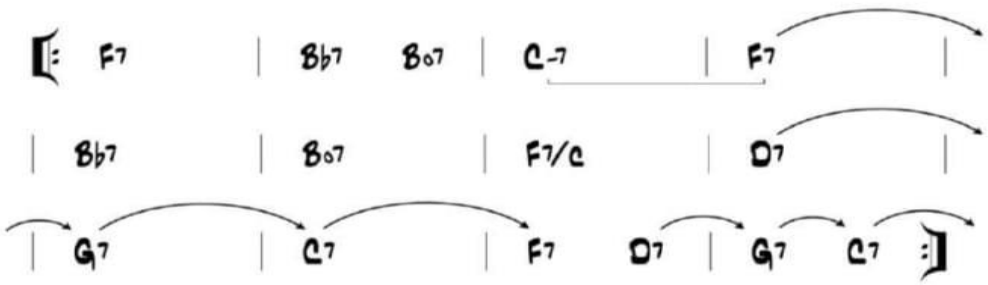


Imagen tomada del libro *Jazz harmony* de *Frank Sikora*
Figura 32.

El primer disminuido se encuentra en el segundo compás del primer sistema **(B°7)** su función de paso es más comprensible debido a su movimiento cromático (**Bb - B - C**) Luego, hace presencia después del subdominante **(Bb7)** para conectar a **F7/C,** pero, ¿por qué a **F7** y no a **C-7** si este se encuentra más cerca? En adelante se explica por qué este acorde de paso funciona: al ser **B** y **D** las

dos primeras notas de **B°7 B** resuelve a **C** (lo que explica por qué el acorde de F7 está con bajo en **C**) y **D** a **Eb**, ambas a medio tono de distancia. Luego, las dos notas restantes del disminuido que son **F** y **A** ya hacen parte del acorde de **F7/C.**

La secuencia de quintas (dominantes secundarias) está a partir de **D7** ubicado al final del segundo sistema **(D7 - G7 - C7 - F7)**
nuevamente se repite para el final, y el orden establecido funciona intencionalmente para resolver a la tónica en la repetición.

1.5.3 Sustitutos tritonales

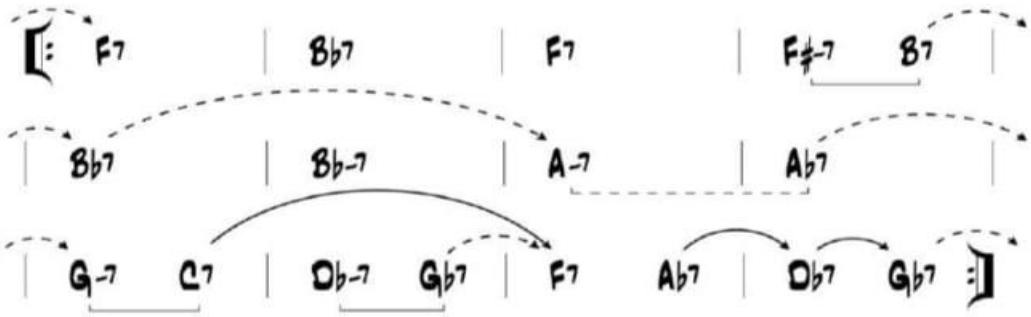


Imagen tomada del libro *Jazz harmony* de *Frank Sikora*
Figura 33.

Analizaremos por partes el discurso armónico de esta forma.
Primera parte: F7 / Bb7 / F7 / F#-7 B7

La principal novedad que podemos apreciar en la primera sección es el último compás **(F#-7 - B7)** inicialmente podría ser el "two five one" tradicional **(C-7 - F7 - Bb7)** para resolver a la subdominante **(Bb7)** en el segundo sistema, pero debido al uso de sustitutos tritonales, el **F7 (V7)** lo reemplaza **B7** el cual se encuentra a medio tono de distancia de la subdominante, y el **C-7** lo reemplaza **F#-7** este realiza la función de **V-7** de **B7**, y al no tener la tercera mayor, no tiene la tensión suficiente para acaparar la resolución del sustituto tritonal, en lugar de ello, la prepara.
B7 y F7 son sustitutos tritonales porque comparten las mismas notas guía (A y Eb/D#)

Segunda Parte: Bb7 / Bb-7 / A-7 / Ab7

Cómo ya había ocurrido anteriormente, el **Bb7** cumple una doble función (subdominante/ sustitución de E7), este no solo es la resolución, sino al mismo tiempo es el sustituto tritonal que se dirige a **A-7**, sin embargo, entre estos acordes hay un **Bb-7** que cumple la función de subdominante menor, este agrega un cromatismo adicional desde el tercer grado, es decir, la siguiente conducción melódica de cada acorde a partir del tercer grado: **D** de **Bb7, Db** de **Bb-7** y **C** de **A-7.** Armónicamente se llama cadencia deceptiva la resolución de IVm a IIIm (Bbm7- Am7)
A-7 tiene la misma cualidad de doble función, es un acorde al que se resolvió y al mismo tiempo prepara el sustituto tritonal **Ab7** para resolver a **G-7** en el tercer sistema.

Tercera parte: G-7 C7 / Db-7 Gb7 / F7 Ab7 / Db7 Gb7 /

En esta sección podemos apreciar la resolución cadencial de manera prolongada, el **C7** del primer compás resuelve al **F7** del tercer compás no sin antes pasar por la prolongación del acorde de dominante a través del del sustituto tritonal **Db-7 Gb7**, los cuales comparten enarmonicamente los grados guías **(3-7)** de la dominante. A partir de **Ab7** comienza una secuencia de quintas que concluye en el sustituto tritonal para resolver en la repetición.

1.5.4 Blues menor

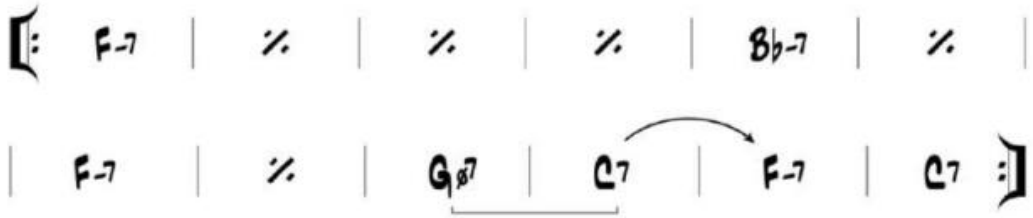


Imagen tomada del libro *Jazz harmony* de *Frank Sikora*
Figura 34.

El blues menor mantiene la estructura establecida del blues mayor (usos de tónica menor, subdominante menor y dominante), conserva la forma lírica AAB y los cambios de región. Sin embargo, en algunos casos en la sección C, el **G°7** lo sustituye el sexto grado correspondiente a la tónica, es decir **Db7** (en la siguiente imagen se puede apreciar). La novedad que presenta esta secuencia menor es el uso del segundo grado disminuido **(G°7)** que prepara la cadencia hacia la dominante **(C7)** y resuelve al primer grado **(F-7)**. El restante acompañamiento armónico no es ajeno a lo que se ha expuesto anteriormente.

1.5.4.1 Blues menor - sustitutos tritonales

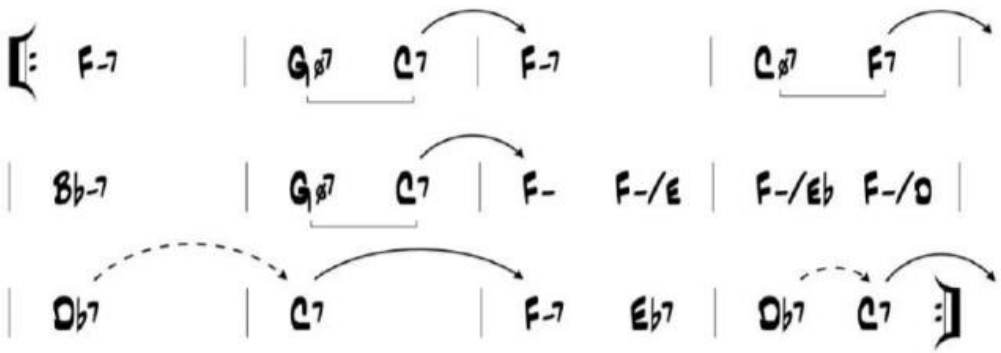


Imagen tomada del libro *Jazz harmony* de *Frank Sikora*
Figura 35.
En algunas secuencias “two-five-one” desde su primer acorde se aplica en función tonal hacia la nota de resolución, es decir: la cadencia en el último compás del primer sistema (**C°7 - F7 - Bb-7)** está en

función de **Bb-7** ya que en la tonalidad de **F-**, **C** tiene su quinto grado natural **(G)**, mientras que en la tonalidad de **Bb-**, **C** al ser el segundo grado de la escala, y en consecuencia a sus alteraciones que están construidas a partir de la escala menor armónica, si lleva su quinto grado bemol, es decir **Gb,** el cual le proporciona la cualidad de Do disminuido **(C°7)** y realiza la secuencia anteriormente mencionada.

En los dos últimos compases del segundo sistema, se puede observar el uso de grados cromáticos en los bajos de cada acorde, estos presentan la siguiente conducción: **F- E - Eb - D**, el cual, en el tercer sistema, resuelve al sexto grado de la tonalidad (**Db7)** que a su vez cumple la función de sustituto tritonal hacia el quinto grado y resuelve. La anterior secuencia se repite de nuevo, solo que emplea **Eb7,** y es característico de una cadencia llamada Frigia.

1.6 *Rhythm Changes*: caracterización de las progresiones del *rhythm changes* a partir de la transcripción y descripción de ejemplos.

El *rhythm changes* es una progresión de acordes de jazz que surgió a partir de la composición *I Got Rhythm* de *George Gershwin* en 1930*,* este estilo musical se desarrolla en la forma AABA y le corresponde la cantidad de 32 compases, cada sección tiene un total de 8, y originalmente se interpreta en la tonalidad real de Bb mayor. El *rhythm changes* es la segunda mejor combinación de acordes en los jams, después de los 12 compases del blues, y al igual que este, también fue expuesto a diversas variaciones, algunas muy conocidas como *Óleo* de *Sonny Rollings*, *Moose THe Mooche* de *Charlie Parker* y *Cotton Tail* de *Duke Ellington,* entre otras.

Muchas de las progresiones que podemos apreciar en el *rhythm changes* no son ajenas a lo que ya hemos apreciado en el blues, e inclusive en la música clásica. Sin embargo, al ser empleadas en el jazz, proporcionan nuevas sonoridades, colores musicales, y en general, nuevas formas de percepción.

A continuación, comprenderemos cómo se desarrolla este subgénero en su progresión.

1.6.1 *Rhythm changes* tradicional

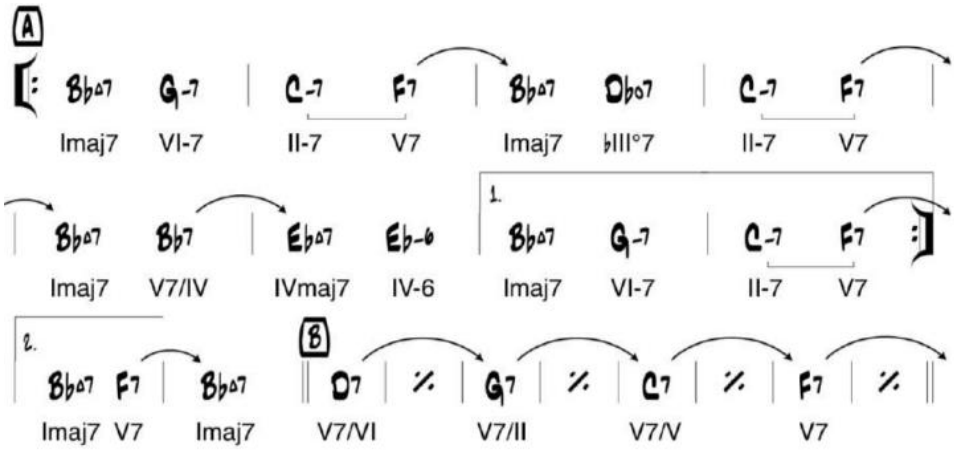


Imagen tomada del libro *Jazz harmony* de *Frank Sikora*
Figura 36.

sección A

En el primer compás presenciamos por primera vez dos acordes de la misma región de tónica, **Bbmaj7 (Imaj7)** y **G-7 (VI-7)** cuando con regularidad siempre le correspondía a esta región un compás entero en primer grado, en el segundo compás se ejecuta una cadencia **II- / V7 / I** y continúa hacia **Db°7** cómo disminuido de paso que resuelve a **C-7** en el cuarto compás.
El sexto compás tiene una secuencia interesante correspondiente a la región de subdominante, pasa de estar de **Ebmaj7** a **Eb-6,** este cambio tiene dentro de su conducción melódica algunas notas que mueven diatónica y cromáticamente conectando hacía **Bbmaj7,** este cambio lo podemos entender como una semi-cadencia plagal por ser el cuarto grado menor.

Sección B

Esta sección se desarrolla por medio de una secuencia de quintas a partir de **D7 (V7/VI)** seguido de **G7 (V7/II)** en adelante **C7 (V7/V)** y finalmente **F7** para resolver al primer grado **(Bbmaj7)**
Esta parte del standard con normalidad no suele tener una melodía impuesta, en la mayoría de casos se dispone para una sutil improvisación dentro del tema, o inclusive únicamente se ejecutan los instrumentos de base. (Bajo, piano, batería y/o guitarra)

1.6.2 *Rhythm changes* alterado

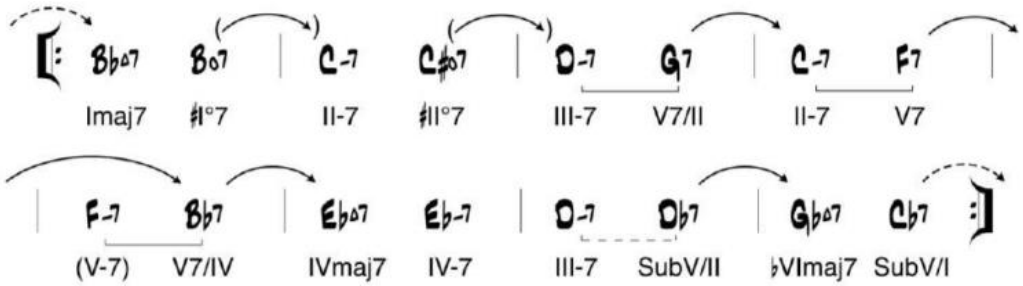


Imagen tomada del libro *Jazz harmony* de *Frank Sikora*
Figura 37.

En el primer sistema de esta sección hace uso de los acordes disminuidos con séptima disminuida de paso; a esta técnica se le conoce como **cadencia deceptiva** y define el paso por medio de una triada o tétrada disminuida hacia un grado de la región de subdominante o tónica. El primer ejemplo que podemos apreciar se encuentra del compás número 1 al 2, el cual usa **Bdis7** para dirigirse a **C-7** (II-7 / región de subdominante) y el segundo ejemplo se ubica del compás número 2 al 3, **C#dis7** hacia **D-7** (III-7/ región de tónica) Si bien, esta cadencia puede presentarse de manera ascendente o descendente. Al final del compás 4 el **F7** es una dominante suspendida que resuelve hasta el final del compás 5, pasando sobre un **II-7 (F-7)** que hace parte de la cadencia "Two-five-one" hacia **Ebmaj7**. En adelante, la progresión que surge a la mitad del tiempo del sexto compás, es decir a partir del **Eb-7** no solo prepara la cadencia, sino también realiza una conducción melódico cromática para concluir la sección.



Imagen tomada del libro *Jazz harmony* de *Frank Sikora*
Figura 38.

La sección B es una secuencia de dominantes suspendidas cuya resolución se ejecuta dos compases más adelante, mientras que, en el compás ubicado en medio del anterior proceso, la dominante pasar a convertirse en menor para consolidar el inicio de la siguiente cadencia “two-five-one” suspendida.

Capítulo II

2.1 Hibridación

Después de una base de datos constituida principalmente por la transcripción y análisis de los 4 ejes de este proyecto (currulao, porro chocoano, *blues* y *rhythm changes*) ya podemos continuar con este capítulo que lleva a cabo la hibridación, es decir, la unión de dos elementos de componentes distintos, en este caso la música colombiana y el jazz, cuyo resultado son dos composiciones de características mixtas. Por medio de las transcripciones de cada composición, explico de qué manera usé los componentes de las músicas mencionadas.
Los nombres de las dos composiciones hacen referencia a ambas músicas, la primera parte especifica un río de suma importancia, ya que permitió el auge de la población africana en Colombia situada en el Pacífico, y la segunda parte hace referencia a las músicas con las que se está hibridando. (*blues y rhythm changes*)

2.2 Composición número 1: **Guapi Blue** (Currulao-Blues)

Guapi Blue es una composición desarrollada en la tonalidad de **Gm** real, y para saxofón alto **Em**. Esta combina componentes musicales del currulao con la forma blues, y por supuesto, tiene forma AAB, también lleva consigo una extensión y un puente de ocho compases para separar las improvisaciones y re exponer el tema. Sin embargo, este análisis se enfocará principalmente en lo que corresponde a la melodía y armonía de la sección AAB (forma blues), detallar la forma de la composición y hacer mención a importantes transferencias de ritmo de currulao a blues en la instrumentación.

2.2.1 Melodía

Primera A
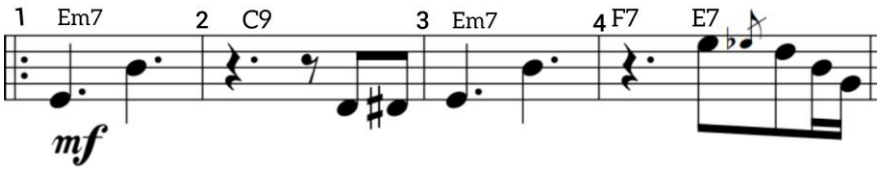


Figura 39.

Esta primera sección es un periodo motívico de cuatro compases que se divide en dos partes, del primer compás hasta el segundo hay una frase motívica, y esta se repite con una variación en la segunda parte, es decir del tercero al cuarto compás. La melodía en esta primera A emplea una característica importante y es el uso del séptimo grado mayor como nota de paso, tanto en figura de corchea (segundo compás) como en acciaccatura (cuarto compás). También dispone la nota blues. Podemos observar que la armonía acompañante en el segundo tiempo del cuarto compás nos muestra un **E7**, por consecuencia, su tercer grado es mayor, es decir **G#**, y al mismo tiempo la melodía emplea un **G** natural, característica importante del blues, el uso de las dos terceras. Es

importante recordar que esta primera propuesta melódica en la forma blues tiene la característica de “afirmación”.

Segunda A

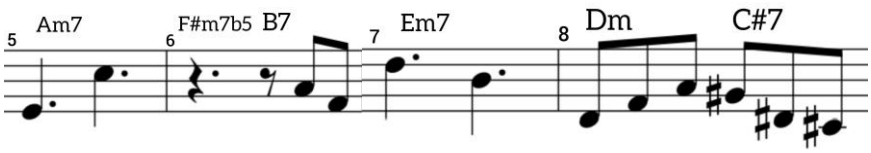


Figura 40.

En la segunda A seguimos con una intención melódica similar expuesta en la primera, esto es debido a que en esta sección la melodía tiene la característica de “refuerzo”. Sin embargo, está sujeta en la primera parte a la región subdominante, por ende, su disposición melódica se adapta a la misma. En la segunda parte, el séptimo compás vuelve a la región tónica sin mayor novedad, y en el octavo presenciamos una secuencia funcional con respecto a la armonía, esta secuencia se titula “triada par” y se explica de la siguiente manera: sube con el arpegio del primer acorde, y baja del mismo modo con la nota más cercana del siguiente.

B
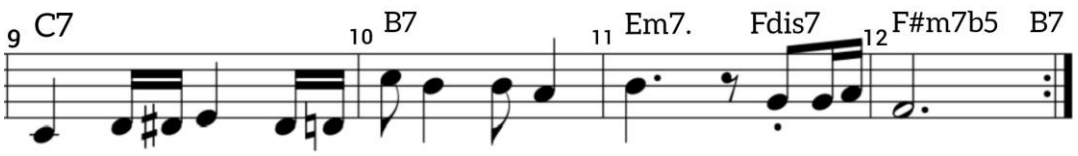


Figura 41.

La sección B, como lo menciona el capítulo correspondiente a la forma blues, es de carácter conclusivo, y esta parte tiene una intensidad rítmica y melódica mayor en comparación a las dos anteriores, así mismo, la armonía también comparte dicho carácter. El compás 9 con respecto a la tonalidad del tema, de nuevo hace uso de la séptima subtónica y sensible; el compás 10 tiene un patrón rítmico característico del currulao el cual está acompañado de la instrumentación para el refuerzo del mismo; y finalmente el compás 11 y 12 su melodía es en función de dominante para la repetición.

2.2.2 Armonía

Primera A

Compás	1	2	3	4
Cifrado	Gm7	Eb9	Gm7	Ab7 - G7
Función	I-7	bVI9	I-7	bII7 - V7/IV

La primera sección de la forma blues corresponde a tónica a excepción del último compás que prepara una cadencia para para dirigirse hacia la segunda A. Los tres primeros compases usan acordes correspondientes a la tonalidad, en el segundo compás se hace un giro hacia el sexto grado **(Eb9)** para adornar con los mismos grados disponibles de la región tónica. El cuarto compás usa el sustituto tritonal **Ab7** para dirigirse a **G7** y completar la cadencia hacia la región subdominante.

Segunda A

Compás	5	6	7	8
Cifrado	Cm7	Am7(b5) - D7	Gm7	Fm - E7
función	IV-7	II-7(b5) - V7	I-7	VII- - VI7

La segunda sección del blues inicia con la región subdominante **(Cm7)** posteriormente en el compás 6 se realiza una cadencia two-five-one para dirigirse de nuevo hacia tónica en el compás 7. A partir del compás 8 se realiza una secuencia cromática que inicia desde **Fm**, luego se dirige a **E7** para así llegar al **bVI** de la siguiente sección, es decir **Eb7.**

B

Compás	9	10	11	12
Cifrado	Eb7	D7	Gm7 - G#°7	Am7(b5) - D7
Función	bVI7	V7	I-7 - #I°7	II-7(b5) - V7

Finalmente, en la sección B, luego de haber pasado por el **bVI7** del compás 9 y el **V7** del compás 10 para resolver a tónica en el siguiente, se realiza una **cadencia deceptiva (**técnica explicada en la figura 36) a partir de **G#°7** para dirigirse al segundo grado de la tonalidad correspondiente a la región subdominante, es decir **Am7(b5),** de esta manera se prepara la cadencia hacia **D7** para la repetición del tema.

2.2.3 Estructura

Sección 1	Sección 2	Sección 3	Sección 4	Sección 1	Sección 2
Tema (AAB)	Extensión	Improvisaciones	Puente entre improvisaciones y reexposición de tema	Tema (AAB)	Extensión (final)

2.2.4 Transferencia de melotipos y ritmotipos.

Piano

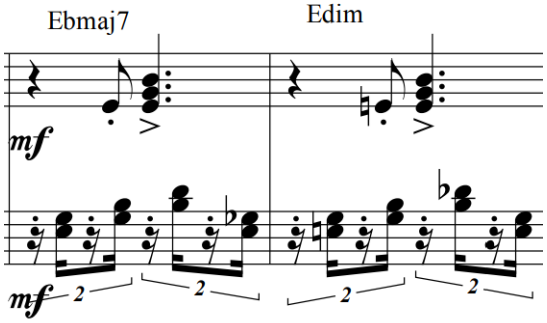


Figura 42.

La transferencia de la marimba al piano la podemos presenciar en la siguiente imagen, la referencia para esta adaptación fue tomada de la figura 8 del documento, correspondiente a la sección 1.2.2, canción *Apurá*. Aquí podemos presenciar el uso de la bimetría, la cual es muy característica en la sección rítmica del currulao, específicamente en este tema.

Batería

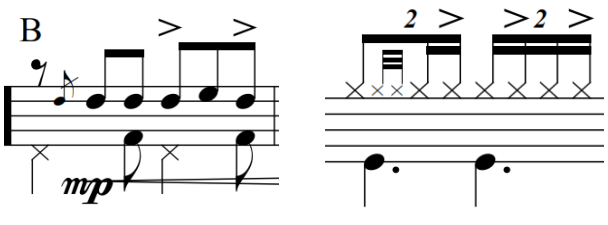


Figura 43. (Revisar glosario de notación de batería en el ítem No.6)

Esta transición a la batería hace parte de la sección Extensión, la referencia de la primera imagen (figura nn) es la adaptación de la figura 9, perteneciente al cununo del tema *Justino No Morirá;* representa la onomatopeya “Traiga eso pa' ca"' y se interpreta con la sección de tom de la batería. La referencia de la segunda imagen (figura nn) es una variación del guasa (figura 3) del tema *Vamo’ a Levanta’*, esta se ubica en el hi-hat de la batería.

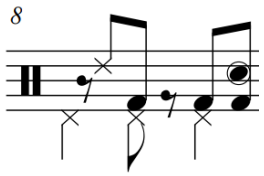


Figura 44. **(**Revisar glosario de notación de batería en el ítem No.6)

Este patrón rítmico en la batería se ubica en la sección de Tema, es el resultado híbrido que combina el primer tiempo de la figura 6, correspondiente a los cununos de la canción *Apurá*, y el segundo tiempo de la figura 5, el cual pertenece a la tambora del mismo tema.

Bajo
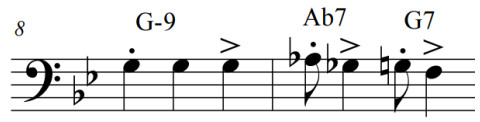


Figura 45.

La adaptación del bajo se realizó a partir de uno de los bordones representativos del currulao, este bordón lo podemos encontrar en la figura 13, el cual pertenece a la composición *Quitate de mí Escalera.*

2.3 Composición número 2: *Atrato Rhythm* (Porro chocoano - *rhythm changes*)

Para continuar con la tonalidad original de los *rhythm changes*, *Atrato Rhythm* se realiza a partir de **Bb** real, cuya tonalidad para saxofón alto se transpone a G mayor. Esta hibridación lleva a cabo la unión del porro chocoano con la forma del ya mencionado anteriormente *rhythm changes*, es decir AABA. Esta composición la conforman tres secciones: la primera es la introducción, esta se realiza a partir de un solo de batería; la segunda es el tema correspondiente a la forma AABA, al cual se enfocará el análisis; y la última y tercera sección es la que se titula “Gozadera” que es una parte adicional de improvisación, separación de solos y reexposición de tema.

2.3.1 Melodía

Primera A

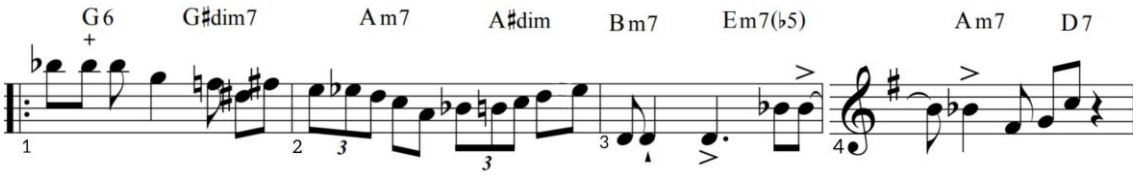


Figura 46.

La melodía correspondiente a las dos primeras A están divididas por dos periodos motívicos, cada uno conformado por 4 compases. En el primer periodo podemos encontrar las siguientes características: en el primer compás, el signo + indica un cuarto de tono, que es una de las técnicas extendidas del saxofón; el uso de componentes cromáticos como nota de paso está muy presente, en el segundo tiempo del primer compás podemos apreciar un bordado cromático sobre la cadencia deceptiva **(G#dim7)** que nos acerca al quinto grado **(E)** de **Am7**, así mismo, el segundo compás emplea cromatismos de paso por medio de los tresillos; los siguientes dos compases realizan una melodía sobre la nota blues (Bb), esta frase es de carácter concluyente para dirigirnos al segundo periodo motívico.

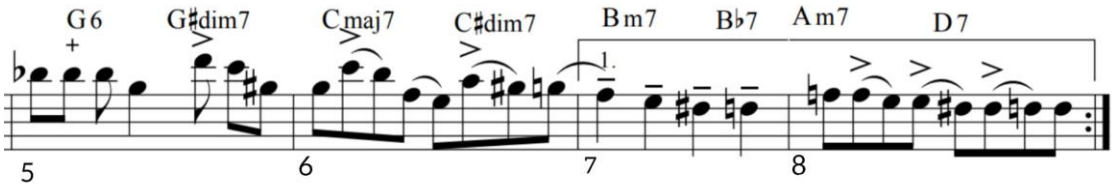


Figura 47.

Como podemos ver, la melodía comienza de igual forma a la anterior, salvo la mitad de ese mismo compás en adelante. De nuevo presenciamos el uso de cromatismos, estos con el fin de proporcionar una "coherencia" melódica con respecto a la secuencia presente a partir del segundo tiempo del compás 5 hasta finales del 6, lo que sucede en el compás 7 es una propuesta cromática que se desarrolla rítmicamente en el compás 8. El uso de secuencias y cromatismos hace parte del estilo *bebop* en el *rhythm changes*, el cual está presente en esta interpretación.

Segunda A (solo segunda casilla)
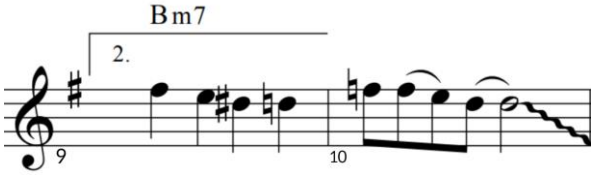


Figura 48.

La segunda A repite todo de la misma forma hasta el cambio a la segunda casilla, y aun así, lo que sucede en esta casilla es solo una sutil variación de la frase melódica propuesta en la primera.

B

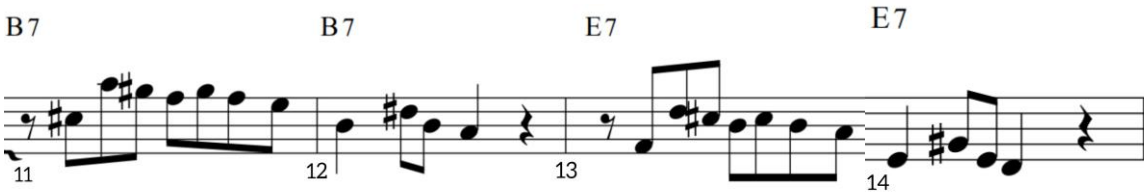


Figura 49.

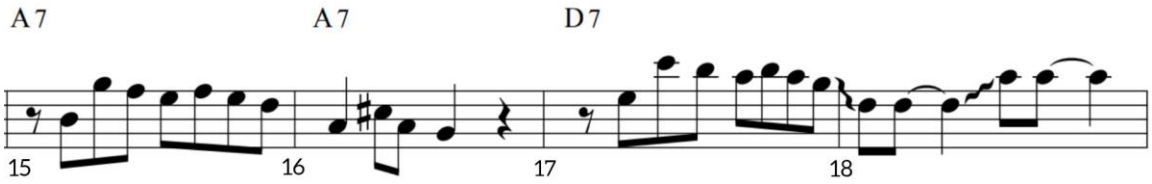


Figura 50.

La sección B es una secuencia de cuartas dominantes **(X7)** que surgen a partir del tercer grado **(B)** de la tonalidad, y como cada una tiene una duración de dos compases, su frase corresponde a la misma cantidad. Esta frase melódica es un "lick" que se transpone en cada acorde. Aproveché la simplicidad armónica para adaptar frases típicas del porro chocoano en dominante. Lo que expone en esta sección es el resultado híbrido del saxofón del tema *La Vamo' a Tumba'* (figura 24) y el clarinete del tema *Maximina* (figura 18).

Tercera A
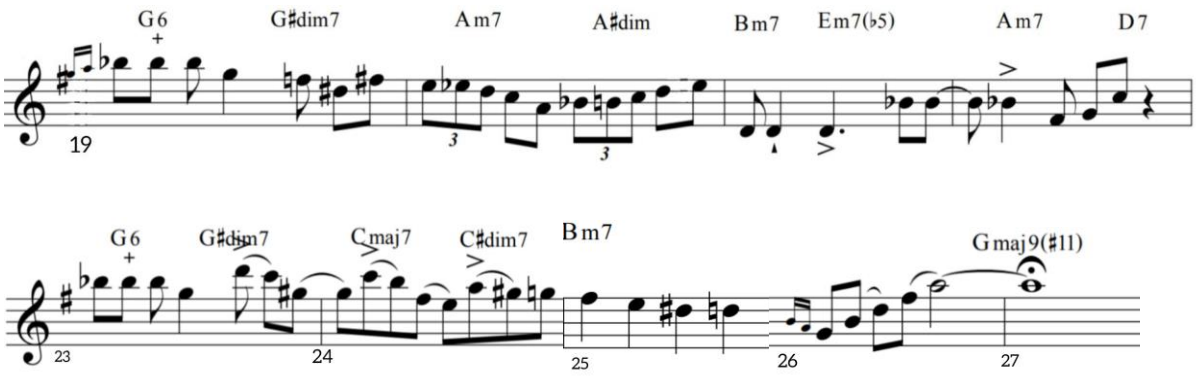


Figura 51.

La tercera y última A es la misma frase de las dos A anteriores, salvo algunas adiciones rítmicas como las acciaccaturas del compás 19 y la frase del compás 26 y 27 que corresponden al final de la forma.

2.3.2 Armonía

Sección A con casillas de repetición

Compás	**1**	**2**	**3**	**4**
Cifrado	Bb6 - Bdim7	Cm7 - C#dim	Dm7 - Gm7(b5)	Cm7 - F7
Función	I6 - #I°7	II-7 - #IIdim	III-7 - VI-7(b5)	II-7 - V7

En esta primera parte, la armonía usa cadencias deceptivas en los dos primeros compases, técnica explicada en la figura 37 del documento; nos proporciona una secuencia cromática que surge desde el **Bb6** hasta el **Dm7** del tercer compás. El tiempo débil de este mismo compás usa un **Gm7(b5)** que acompaña la melodía con la tensión agregada **(b5)**, el cual es la misma nota blues **(Db)** y finalmente en esta primera parte, el compás 4 emplea una cadencia "two five one" hacia el compás 5 (siguiente imagen)

Compás	**5**	**6**	**7** **1er casilla**	**8** **…**	**9** **2da casilla**	**10** **…**
Cifrado	Bb6 - B°7	Ebmaj7 - E°7	Dm7 - Db7	Cm7 - F7	Dm7	Dm7
Función	I6 - #I°7	VImaj7 - #VI°7	III-7 - bIII7	II-7 - V7	III-7	III-7

El comienzo de esta segunda parte usa dos disminuidos de paso: El **B°7** del primer compás que resuelve a **Ebmaj7,** el **E°7** a **Dm7 y** finalmente el **Db7** a **Cm7**, el cual prepara la cadencia para la repetición.

Finalmente, los cuadros correspondientes a la segunda casilla (compás 9 y 10) únicamente resuelven con una cadencia rota **(Dm7)** para dirigirse a la sección B del tema.

B

Compás	**11**	**12**	**13**	**14**
Acorde	D7	D7	G7	G7
Función	V7/VI-	V7/VI-	V7/II-	V7/II-

Compás	**15**	**16**	**17**	**18**
Acorde	C7	C7	F7	F7
Función	V7/V	V7/V	V7	V7

Por conveniencia de la melodía, (razón explicada en la figura 49 y 50) esta sección no fue alterada, por ende, conservó la propuesta original del *rhythm changes*

Tercer A
La armonía de la última A es exactamente igual a la repetición con la segunda casilla.

2.3.3 Estructura

Sección 1	**Sección 2**	**Sección 3**	**Sección 4**	**Sección 5**
Introducción solo de batería	Tema (AABA)	Improvisaciones	Gozadera	Tema como final (AABA)

2.3.4 Transferencia de melotipos y ritmotipos.

Piano
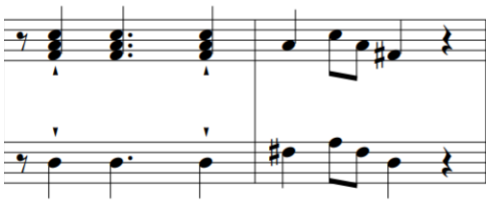


Figura 52.

El piano no hace parte del formato tradicional del porro chocoano, aunque podemos escucharlo en el tema *La Vamo a Tumbá.* Sin embargo, su disposición ritmo-armónica no encaja con los cambios armónicos correspondientes al rhythm changes, por lo que decidí adaptarlo como refuerzo para el bajo y la batería. Esta imagen corresponde a la sección B del tema, en el primer compás refuerza el patrón rítmico de la batería y el segundo apoya la línea melódica del bajo y el saxofón.

Batería

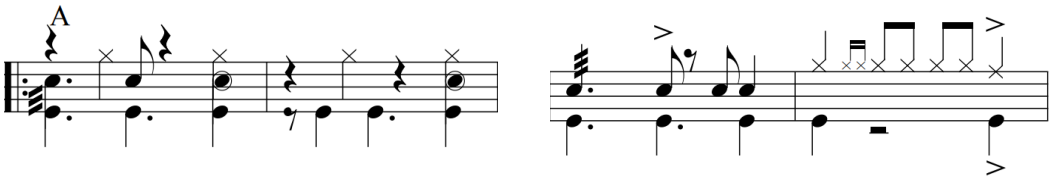


Figura 53. **(**Revisar glosario de notación de batería en el ítem No.6)

Este patrón rítmico corresponde a la sección A del tema, es la transferencia de la tambora de la composición *Aurora* de *La Chirimía de la Nacho* a la batería, además cuenta con una agregación desde el redoblante y es la negra con puntillo, la cual usa la técnica de redoble, la referencia la podemos apreciar en la figura 19.
La segunda imagen es la hibridación del redoblante de *Maximina* (Figura 16) y una ligera variación del yembé agudo de *La Vamo a Tumba'* (figura 22)

Bajo

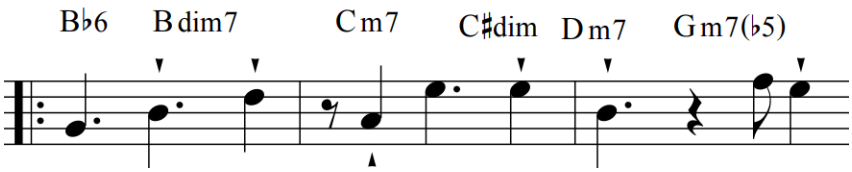


Figura 54.

Esta línea de acompañamiento del bajo se encuentra en la sección A del tema, y tiene incorporadas las siguientes referencias: el primer compás adopta el patrón rítmico del bajo correspondiente a la canción *Maximina* (figura 17); el segundo compás realiza una pequeña variación del bajo de Bambazú (figura 26), agregando el silencio de corchea y la negra en la primer mitad de tiempo; y finalmente el tercer compás usa el melotípo del bajo perteneciente a la composición *La Vamo a Tumba'* (figura 23).
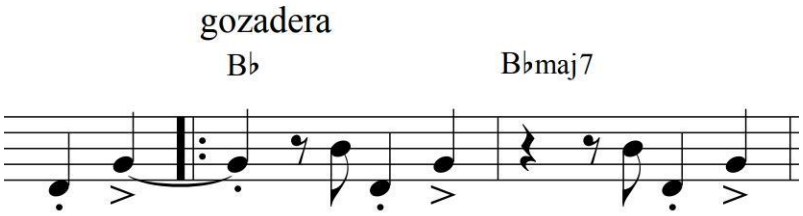


Figura 55.

Para la sección "Gozadera", decidí adaptar el bajo perteneciente al tema *Aurora* (figura 20), este proporciona un acompañamiento oportuno para las mismas, ya que su disposición melódica no emplea una considerable cantidad de silencios, y es importante esta adaptación debido a que en una parte de la sección el bajo es el único instrumento que acompaña los solos.

Piano en "Gozadera"

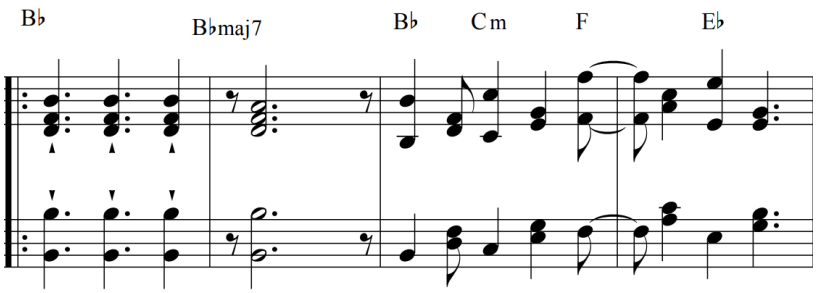


Figura 56.

Esta sección se encuentra en la Gozadera; en los primeros dos compases realiza un acompañamiento en región tónica, el cual se realiza para las improvisaciones de esta parte, los siguientes dos

compases son el resultado de la figura 25 correspondiente al tema *La Vamo' a Tumba',* este ejecuta el mambo de salsa interpretado en el tema, el cual también tiene la función de acompañamiento.

4. Conclusiones

La mayoría de los datos recogidos tuvieron trascendencia en las composiciones, no solo desde las transcripciones de referentes musicales, que fueron la columna vertebral del proceso compositivo, sino también desde el contexto histórico y geográfico, el cual asignó dos honoríficos nombres que conmemoran dos ríos de suma importancia para el Pacífico colombiano. Los objetivos planteados fueron culminados de manera óptima; se hallaron aspectos armónicos, rítmicos y melódicos similares entre la música del Pacífico colombiano y el blues y rhythm changes, los cuales proporcionaron ideas para hibridar los numerosos componentes musicales de cada una, del mismo modo, esto facilitó el proceso de composición, involucrando componentes propios sin alteración del Pacífico sobre las formas establecidas, un ejemplo pertinente es la parte B de *Atrato Rhyrhm*.
A partir de la búsqueda discográfica sobre el Pacífico, se realizaron transcripciones de 4 referentes sonoros por cada ritmo, cuyo formato tradicional pertenece a los principales exponentes del currulao y porro chocoano, de los cuales solo se tomaron fragmentos de uno o dos compases correspondiente a cada instrumento; estos fragmentos tienen elementos musicales comunes entre otras composiciones no incluidas, por ende, son ejemplos precisos de melotipos y ritmotipos característicos de los ritmos involucrados. Cabe aclarar que también se incluyeron versiones de canciones tradicionales, como lo es Bambazú en la versión de Juancho Valencia. La investigación sobre el blues y rhythm changes fue indispensable para re armonizar y considerar las formas de cada tema, sin embargo, no fueron composiciones únicamente basadas en las formas establecidas, ya que se realizaron puentes o secciones específicas ajenas a ellas con el propósito de unir fragmentos, como lo es “Puente” en *Guapi Blue* y “Gozadera” en *Atrato Rhythm.*

Como músico saxofonista, considero mi trabajo como un aporte cultural a la experimentación académica musical de Colombia, ya que nunca se ha fusionado en dos composiciones un currualo con *blues* y un porro chocoano con *rhythm changes*. El resultado final es un indicativo de que estas músicas funcionan para hibridarse, como bien mencioné en el documento, al ser provenientes de la comunidad afro, son relativamente cercanos, ya que comparten elementos característicos dentro del discurso musical. Contemplo la posibilidad de que la metodología propuesta en mi trabajo beneficie como antecedente a quien esté interesado en hibridar, ya que, por medio de una planeación compositiva desde mi percepción como músico intérprete, explico un método en el que podemos hibridar dos géneros musicales. Son bastantes los ritmos nacionales que podemos emplear en esta metodología, la posibilidad de fusionar nuestras músicas nacionales con las músicas del mundo es numerosa, casi que infinita.

5. Bibliografía

- Barragan, A. (2019)*Kilele: Una travesía por el pacifico de la Universidad Central* [Trabajo de grado, inédito] Universidad *Central.*

- Duque, A. Sanchez, H. Tascón, H. (2009) *¡Qué Te Pasa Vo! Canto de Piel, Semilla y Chonta.* Bogotá Ministerio De Cultura.

- Gamboa, A. (2020) *Tres Arreglos de Músicas Colombianas para el Ensamble Jazz-Rock de la Universidad Pedagógica Nacional.* [Trabajo de grado, inédito] Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional. *Recuperado de http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/12841*

- Granados, E. (2021) *Composición de piezas de jazz colombiano desde el saxofón*. Recuperado de https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/57586

- Mayorga, K. (2018) *Un acercamiento a la música de arrullos y currulaos desde el saxofón.* Recuperado de https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/35648

- Pardo, R. () *El Jazz y la Música Colombiana Pasillos y Porros.* Recuperado de https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/4495

- Ramírez, K. (2015)*Modelos y Variaciones de la Interpretación Melódica del Aguabajo en Dos Temas de Hugo Candelario Gonzales de la Universidad Pedagógica Nacional.* [Trabajo de grado, inédito] Bogotá. *Universidad Pedagógica Nacional. Recuperado de http://repositorio.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/1440*

- Rodríguez, D. (2018) *Composiciones Desde Los Elementos Explorados en la Música de Chirimía del Río Napi.* Recuperado de https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/35758/Proyecto%20de%20Grado%20Daniel%20Gonza%cc%81lez%20Rodri%cc%81guez%20%28Versio%cc%81n%20final%29.pdf?sequence=2&isAllowed=y

- Rojas, D. (2022)*Arpa y marimba a la big band: trascendencia de los conjuntos musicales del Llano y Pacífico colombiano a través de dos arreglos para el formato big band de la Universidad Pedagógica Nacional.* [Trabajo de grado, inédito] Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional. Recuperado de http://repositorio.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/17538

- Valencia, L. (2009)*Al son que me toquen canto y bailo*. Bogotá Ministerio de Cultura.

- Londoño, A. (1985) *El currulao.* Recuperado de file:///C:/Users/Biblioteca/Downloads/Dialnet-ElCurrulao-3642318.pdf

- Trojer, H. (2017). Meteorología y climatología de la vertiente del Pacífico colombiano. *Revista de la Academia Colombiana de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*, *41*(Suplemento), 467–490. https://doi.org/10.18257/raccefyn.583

- Delgado, M. (2018) Currulao, Bambuco, Cununo, Marimba, Guasá. Recuperado de: https://musicaybellasartes.wordpress.com/2018/03/17/el-currulao-y-sus-instrumentos

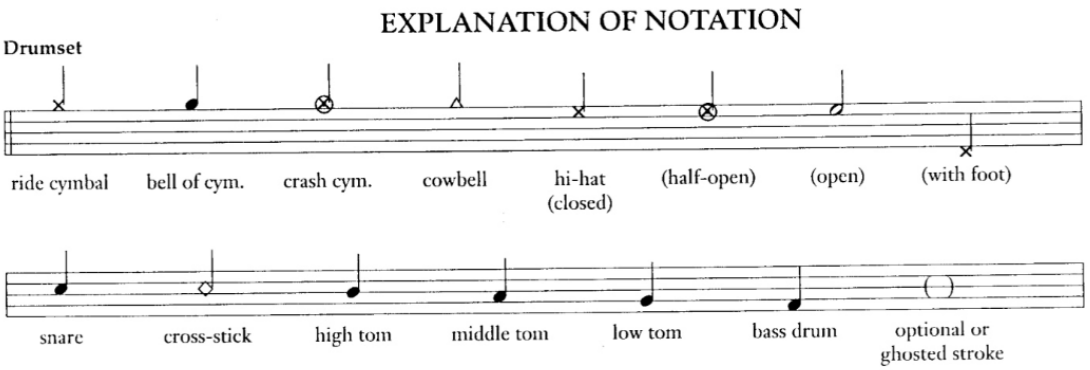
- Cabana, J. (2022) El Currulao: del Pacífico colombiano para el mundo. Recuperado de: https://bienaldanzacali.com/el-currulao-del-pacifico-colombiano-para-el-mundo/

- Sikora, F. (2022) *Jazz Harmony*. Schott Music GmbH, Alemania.

- Salgar, O. Convers, L. Ochoa, S. (2015) *Arrullos y Currulaos: Material Para Abordar El Estudio De la Música Tradicional Del Pacífico Sur Colombiano*. Ed. Pontificia Universidad Javeriana

- Sher, C. (1999) *The Latín Real Book.* Ed. Sher Músic Co. U.S.A

6. Glosario Batería
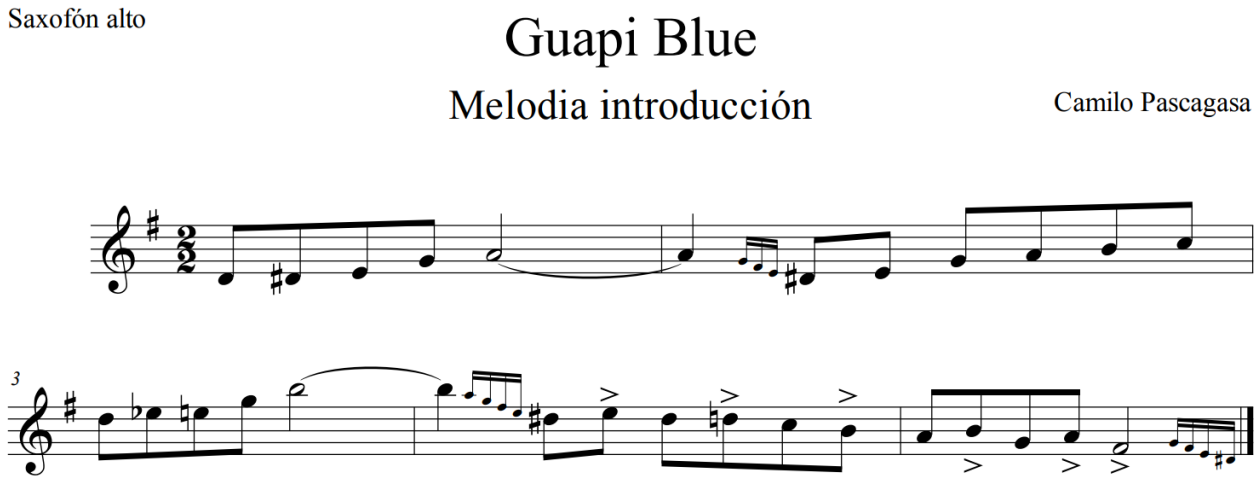


7. Glosario.
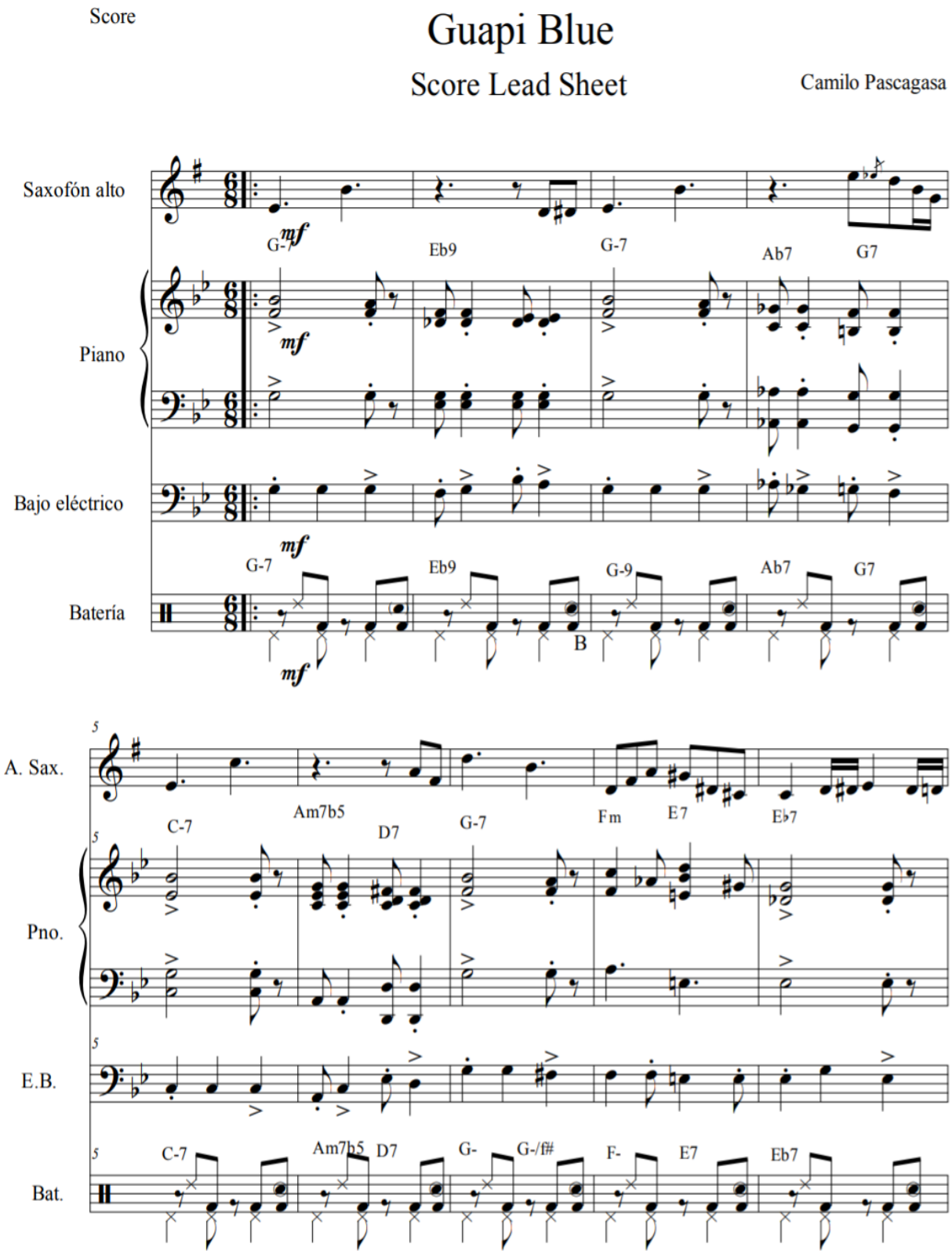
- **II - V - I (Two - Five - One):** Cadencia musical.
- **Melotípos:** Melodías características de un género.
- **Ritmotípos:** Ritmos características de un género.
- **Lead Sheet:** Partitura de la melodía de un estándar de jazz.
- **Big band:** Conjunto diverso de músicos que generalmente interpretan jazz.
- **Jam:** Actividad musical en la que músicos interpretan estándares de jazz e improvisan
- **Lick:** Melodía característica de la improvisación la cual se transpone en diversas tonalidades.
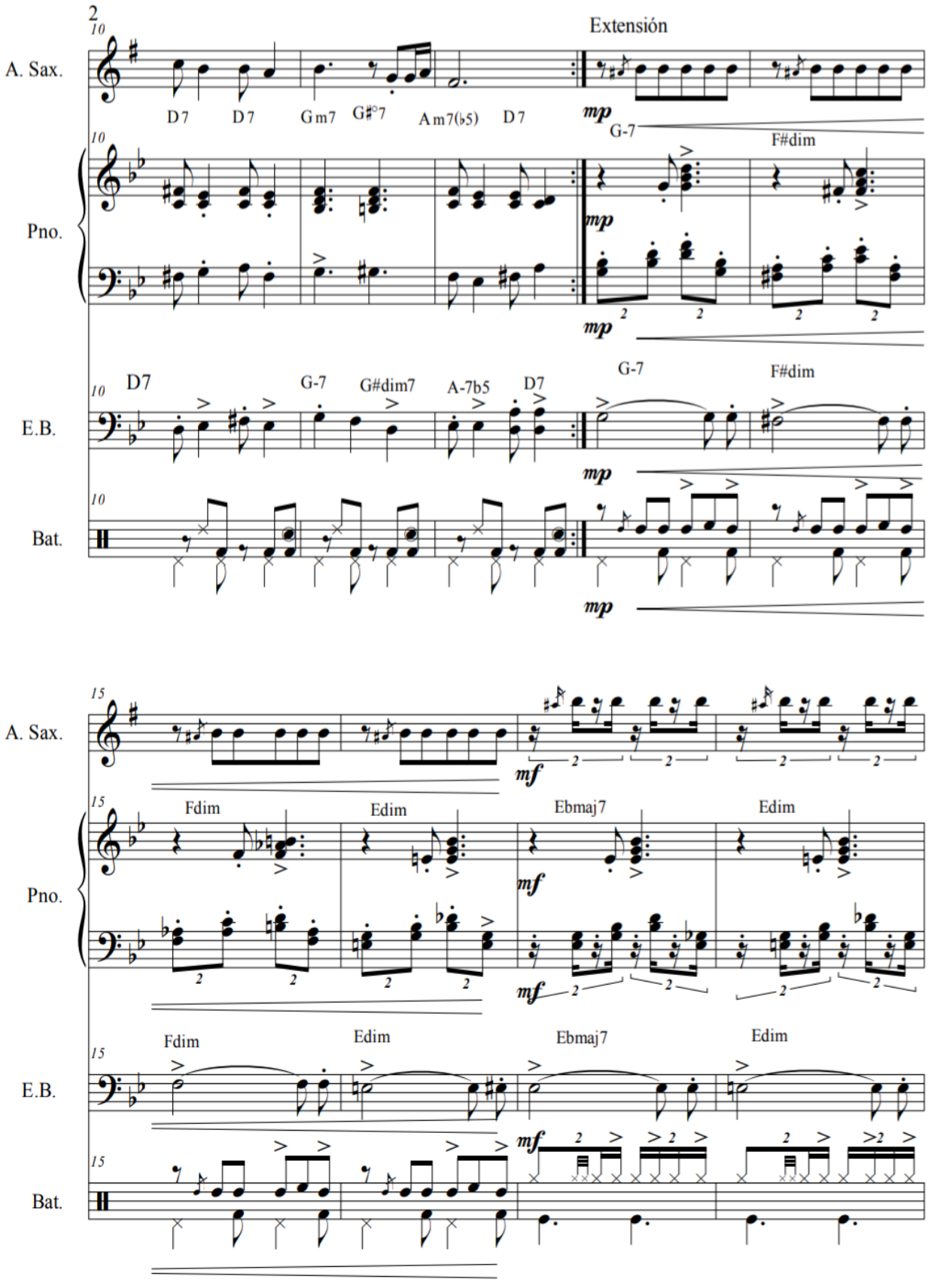
8.Anexos
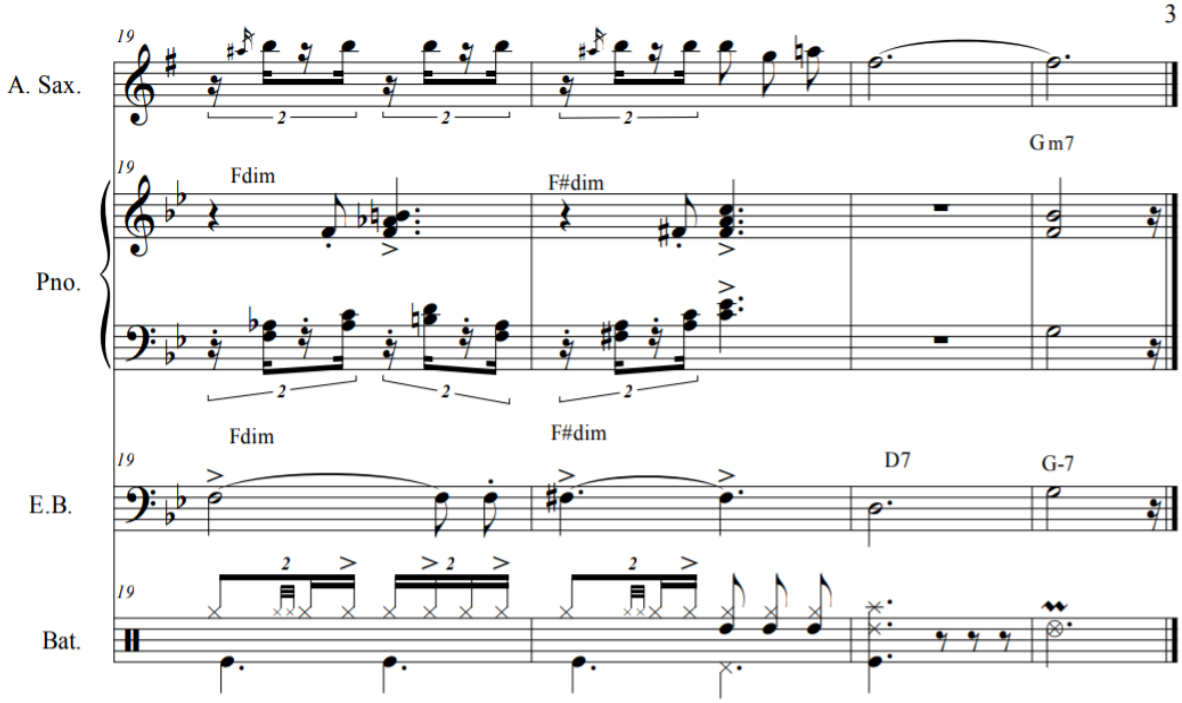
8.1 Guapi Blue introducción
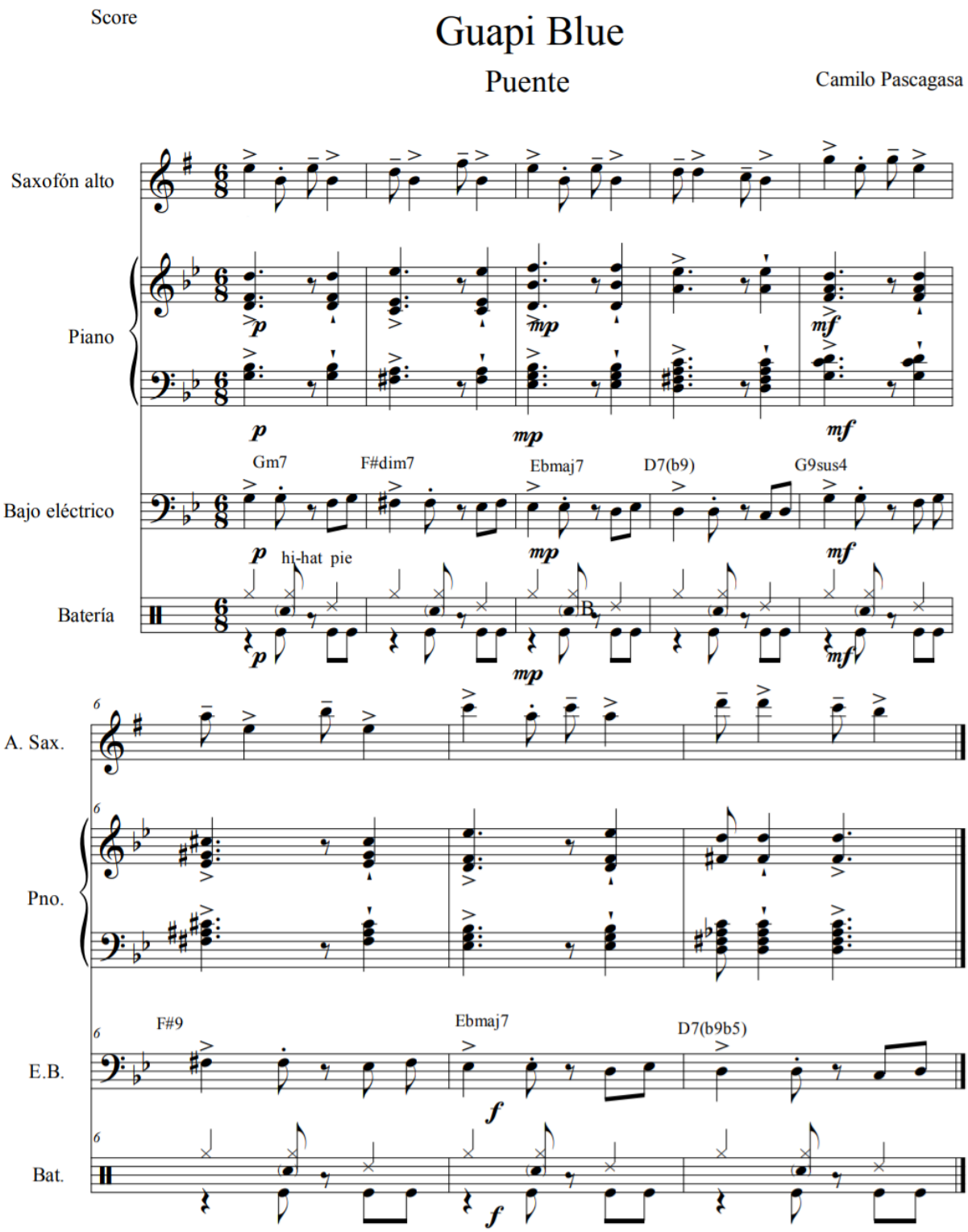


8.1.2 Guapi Blue tema
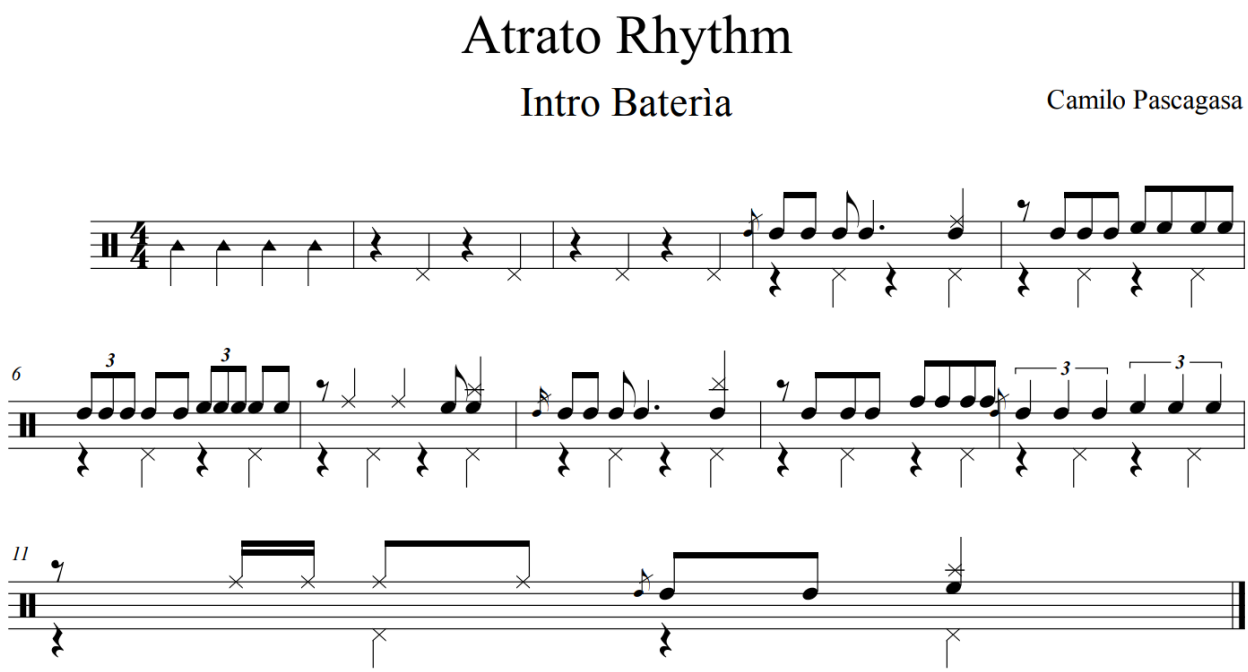



2
Extensión
A. Sax.
Pno.
E.B.
Bat.
D7 D7 Gm7 G♯°7 Am7(♭5) D7
G-7
F#dim
D7 G-7 G#dim7 A-7b5 D7
G-7 F#dim
mp
Fdim Edim Ebmaj7 Edim
mf


A. Sax.
Pno.
E.B.
Bat.
19
Fdim
F#dim
Gm7
D7
G-7
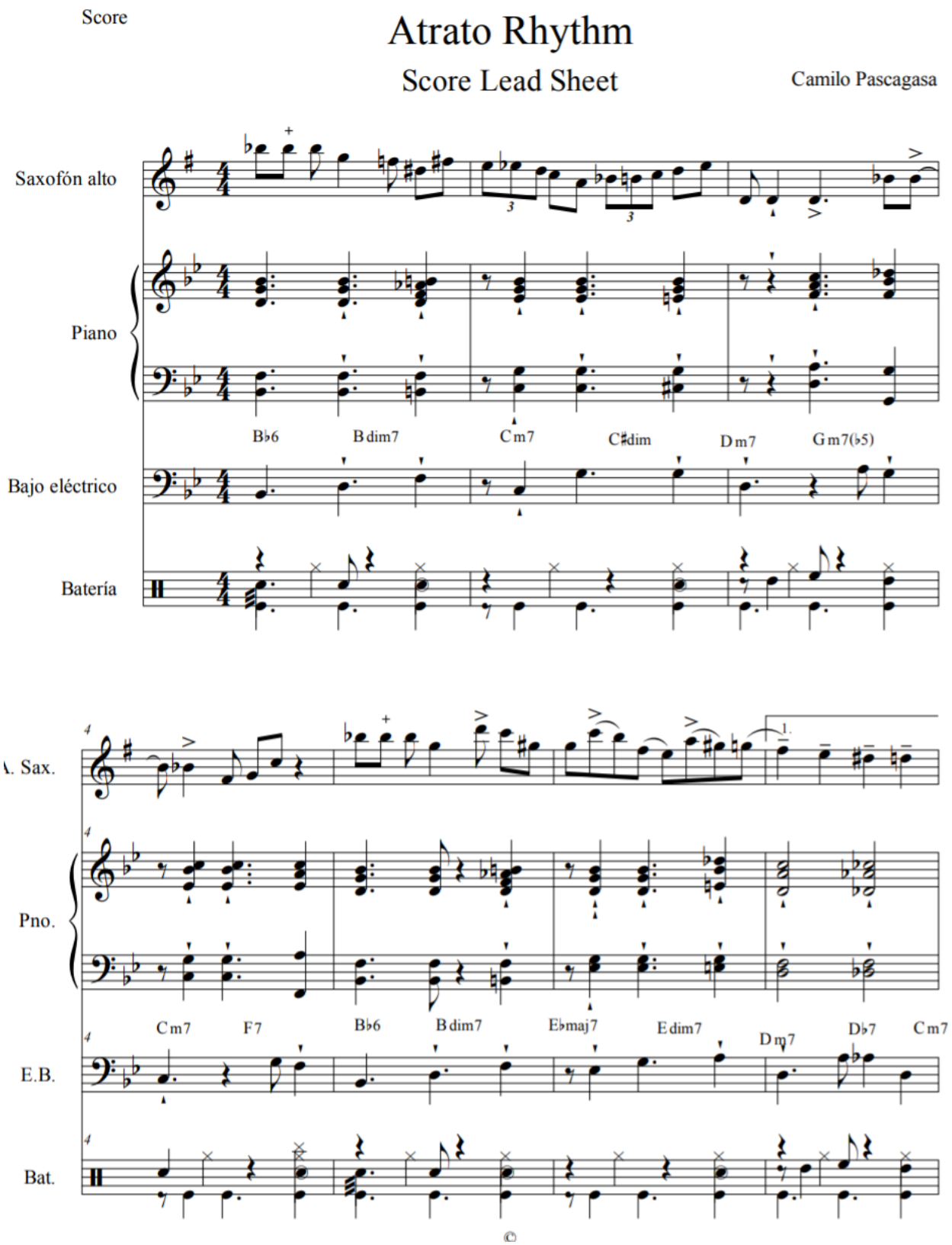
8.1.3 Guapi Blue Puente
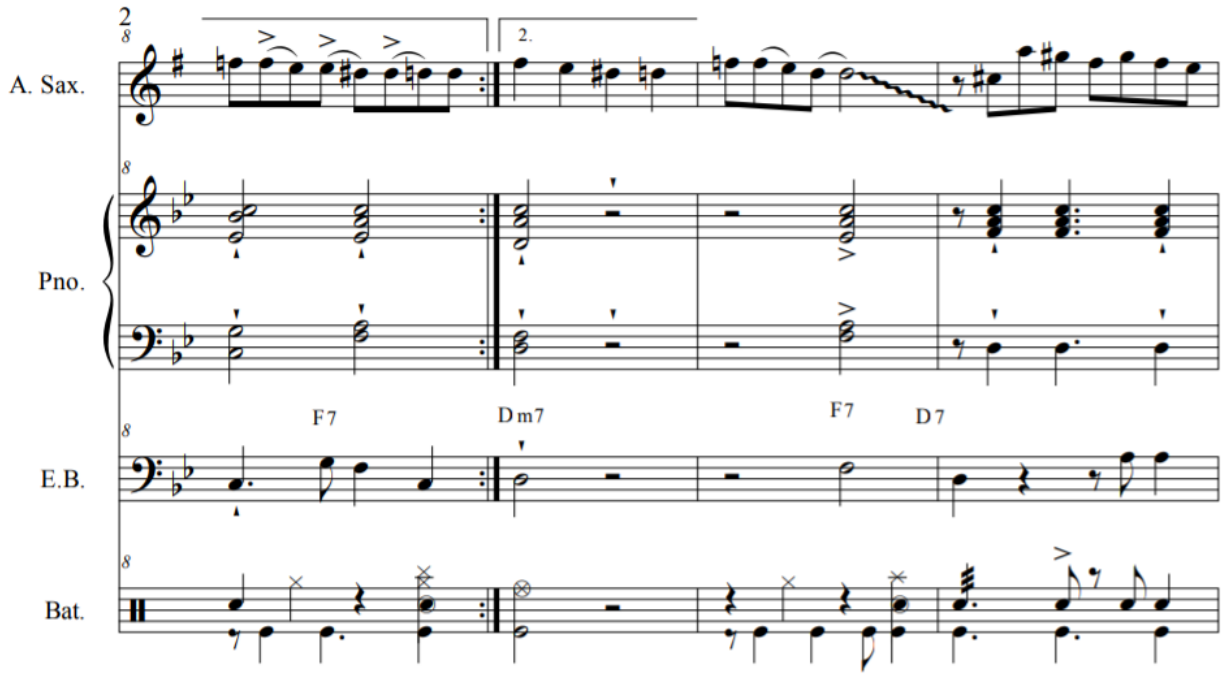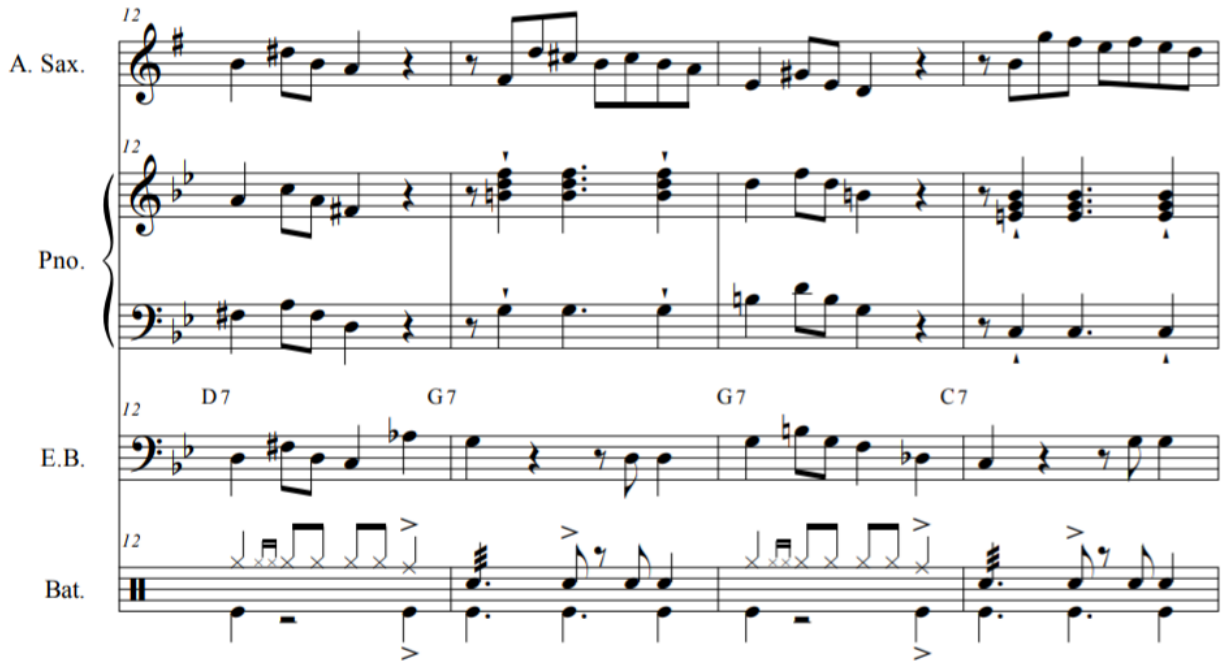


8.2 Atrato Rhythm introducción
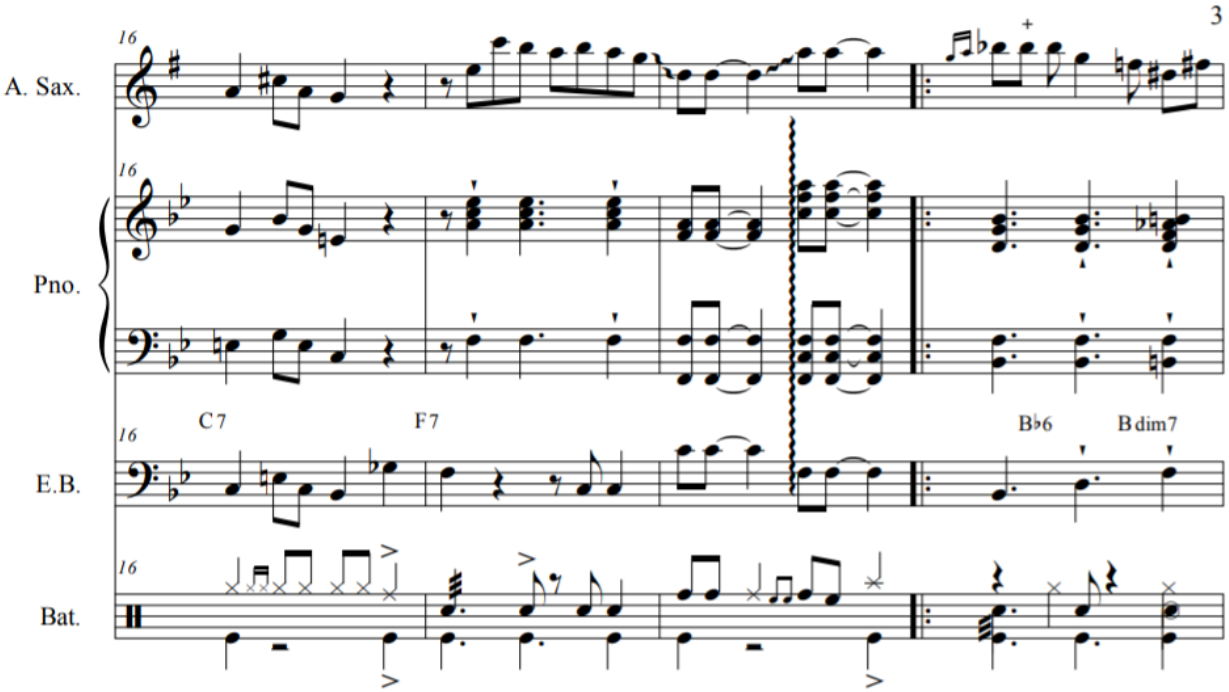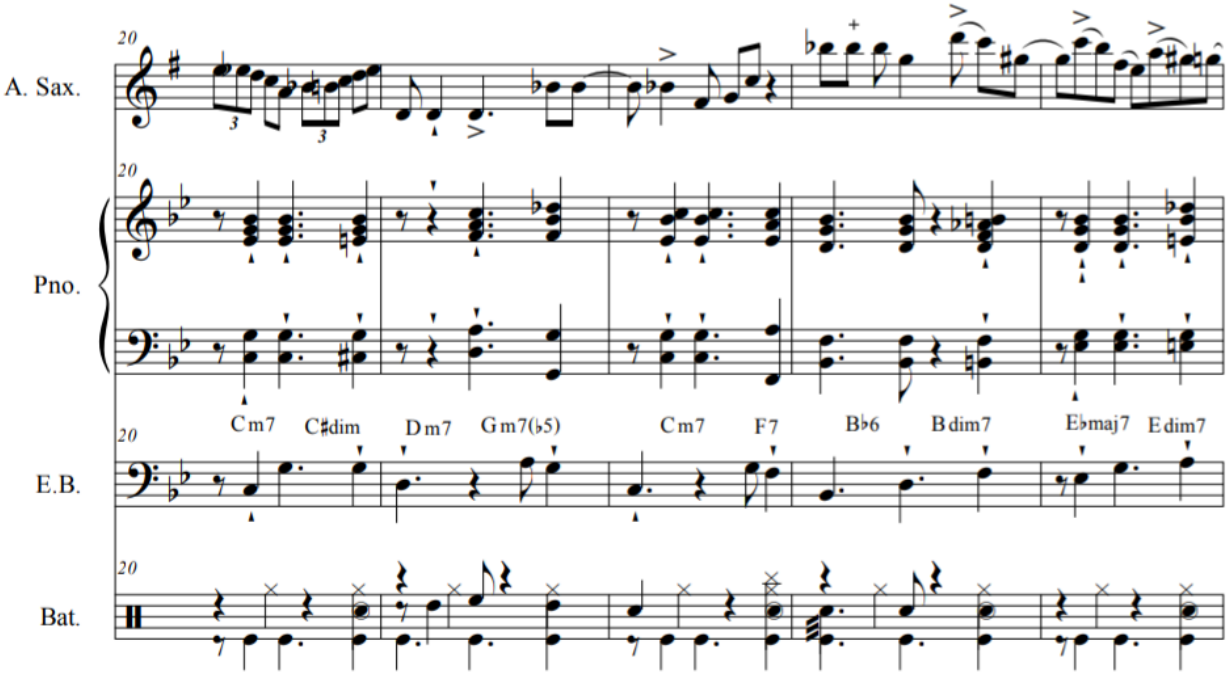


8.2.2 Atrato Rhythm tema

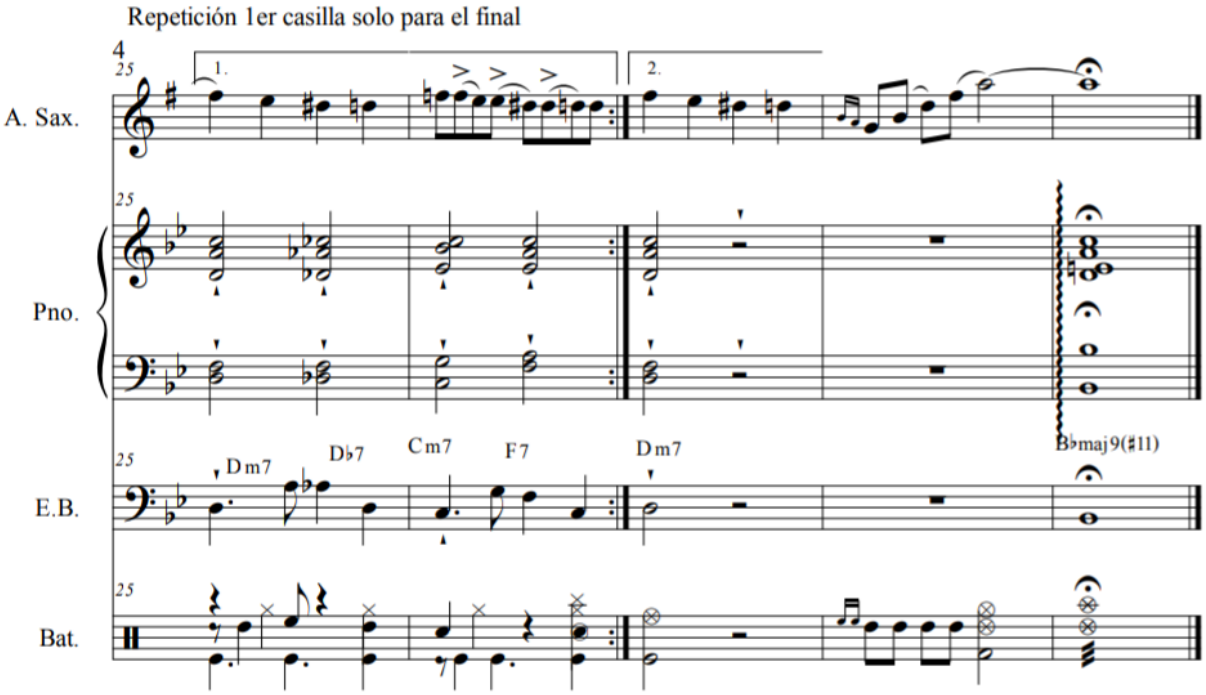



2
2.
A. Sax.
Pno.
F7
Dm7
F7
D7
E.B.
Bat.
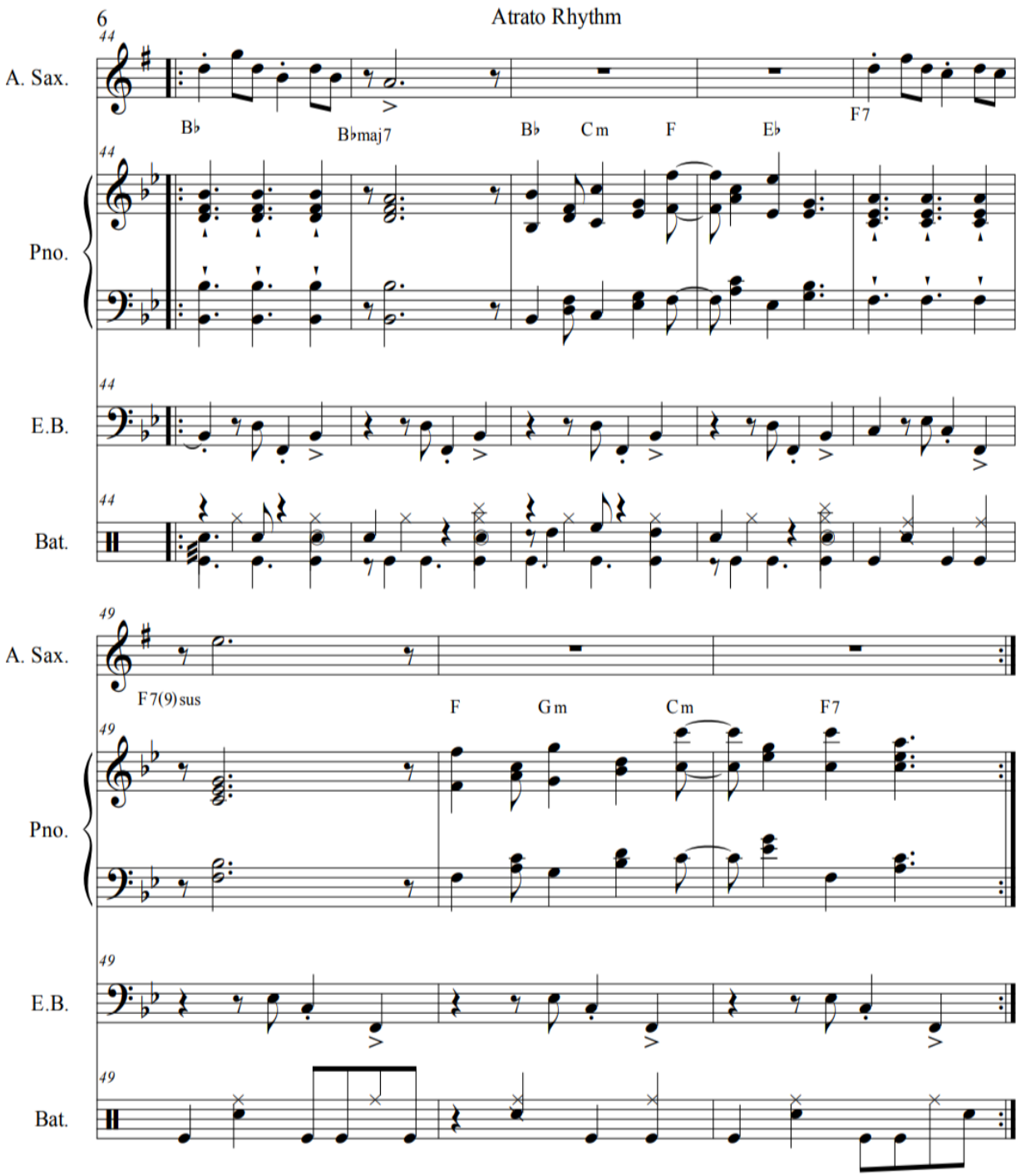

12
A. Sax.
Pno.
D7
G7
G7
C7
E.B.
Bat.


A. Sax.
Pno.
E.B.
Bat.
C7
F7
B♭6
Bdim7


A. Sax.
Pno.
E.B.
Bat.
Cm7
C♯dim
Dm7
Gm7(♭5)
Cm7
F7
B♭6
Bdim7
E♭maj7
Edim7


Repetición 1er casilla solo para el final
4
25
1.
2.
A. Sax.
Pno.
E.B.
Bat.
Dm7
D♭7
Cm7
F7
Dm7
B♭maj9(♯11)

8.2.2 Atrato Rhythm Gozadera



9. Audios

https://drive.google.com/drive/folders/19PBDxHMAsQNsUXKw0cu7Y2CwolL6fMb8