"SOBRE POTRO Y CANALETE"

OSCAR GABRIEL CERQUERA LOSADA

UNIVERSIDAD DISTRITAL "FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS"
INSTITUTO DISTRITAL DE CULTURA Y TURISMO
PROYECTO CURRICULAR DE ARTES MUSICALES
BOGOTÁ
2003

"SOBRE POTRO Y CANALETE"

TESIS DE GRADO PARA OPTAR EL TITULO DE MAESTRO EN ARTES MUSICALES

OSCAR GABRIEL CERQUERA LOSADA

UNIVERSIDAD DISTRITAL "FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS"
INSTITUTO DISTRITAL DE CULTURA Y TURISMO
ACADEMIA SUPERIOR DE ARTES DE BOGOTÁ
PROYECTO CURRICULAR DE ARTES MUSICALES
BOGOTÁ
2003

TABLA DE CONTENIDO

Intro. 6

1. La música regional, un sistema a prueba de sí mismo. 9

2. Analizando el sistema Currulao,

¿por qué considerar al Currulao como sistema? 12

2.1 Espacio geográfico. 13

2.2 El referente histórico. 17

2.3 Koiné 19

3. Elementos de análisis 20

3.1 Análisis tímbrico 24

3.1.1 Bombos 25

3.1.2 Cununos 29

3.1.3 Guasás 31

3.1.4 Marimba 32

3.1.5 Voces 34

3.2 Análisis Rítmico 36

3.2.1 Matriz 38

3.2.2 Articuladores 39

3.3 Análisis Métrico 42

3.4 Análisis Melódico 44

3.5 Análisis Armónico 53

3.5.1 Empleo de "Background" 55

3.5.2 Sobre los esquemas que definen ritmos y "toques" 57

3.5.2.1 Bambuco viejo 59

3.5.2.1.1 Bordones 60

3.5.2.2 Currulao 61

3.5.2.2.1 Bordones 61

3.5.2.2.2 Requintas 62

3.5.2.3 Pango 63

3.5.2.3.1 Bordones 63

3.5.2.3.2 Requintas 63
3.5.2.4 Juga 64
3.5.2.4.1 Bordones 64
3.5.2.4.2 Requintas 65
3.5.2.5 Patacoré 65
3.5.2.5.1 Bordones 65
3.5.2.5.2 Requintas 66
3.5.2.6 Berejú 66
3.5.2.6.1 Bordones 67
3.5.2.6.2 Requintas 67
3.5.2.7 Bunde 68
3.5.2.7.1 Bordones 68
3.5.2.7.2 Requintas 68
3.6 Análisis Morfológico 69
3.7 Relación Música Texto 72
3.7.1 Carácter Religioso 73
3.7.2 Carácter Profano y Coloquial 76
3.8 Análisis Textural 77
4 La búsqueda (información) 80
4.1 Mecánicas de aprendizaje 81
4.1.1 Tradición oral 81
4.1.2 Tradición Académica 82
5 Transformación del sistema 83
5.1 Aportes música popular urbana 84
5.1.1 De la música Caribe – Latinoamericana 86
5.2 Técnicas compositívas empleadas 91
5.3 Propuesta tímbrica 92
5.4 Tratamiento orquestal 92
5.5 Propuesta armónica 95
5.6 Propuesta rítmica y métrica 96
5.7 Propuesta morfológica 97

5.8 Propuesta interpretativa. 98
5.9 La propuesta estético – musical. 99
6 Las obras 100
6.1 "Arrullo" 101
Análisis general del diseño 102
6.2 "El Pilón" 105
6.2.1 El formato instrumental 107
6.2.2 Descripción general del diseño 112
6.3 "Eco de una tiniebla oscura" 116
Descripción general del diseño 117
6.4 "Sobre potro y canalete". 120
Descripción general del diseño 121
7 Proceso de montaje 124
7.1 Perfil del músico y música participante. 125
7.2 El proceso de inducción a la intención musical 126
7.3 Convenciones 127
7.3.1 Convenciones de escritura de los diseños "El Pilòn" y "Potro y canalete". 127
7.3.2 Convenciones de escritura del diseño "eco de una tiniebla oscura". . 129
8 Bibliografía 132
9 Discografía. 135
10 Material audiovisual 136

"Proponer, es hoy en día
más responsable que repetir."

Felix Guattari

INTRO...

La tarea auto-asignada de, indagar, practicar y gracias a ello proponer tratamientos musicales en instancias como la composición, la interpretación, la dirección o la escucha misma, es en primer término algo que sobre el papel puede parecer sencillo y si se quiere simple. Simple, si no se tienen en cuenta las complejas redes de flujos que contienen las músicas tradicionales y las dificultades que a su vez suministran en su proceso de comprensión.

Se hace aun más complejo realizar este trabajo cuando la materia y la práctica musical a tratar están inscritas en espacios tan complejos como la tradición oral o cuando este mismo material de estudio se halla presente de manera confiable en lugares alejados del sitio de residencia, incluso, cuando la información que se halla en algunos centros de documentación es insuficiente y donde a pesar de profesar un interés por el manejo y consulta del mismo, dificultan de diversas maneras su manipulación; estos entre otros casos complejizan la comprensión de la música de este circuito[1].

Recorridos estéticos, conceptuales y técnicos, de alguna manera ayudan pero no son prenda de garantía para la apropiación de una verdad frente a una cosmogonía ni a un pensar la vida desde la visión regional de expresiones culturales. Dado que a su vez estas concepciones mantienen sus propios ritmos y varianzas concebibles desde siglos de interrelaciones entre la misma región y las

---

[1] Samuel Bedoya, *"Regiones, músicas y danzas campesinas"*, Bogotá, en "a contratiempo" (2), 1987,pp 17.

probables influencias foráneas[2], *vivenciar de una manera significativa por medio de contactos culturales frecuentes (conversaciones, entrevistas, prácticas musicales y celebraciones entre tantas otras), permite comprender y adquirir un acervo fruitivo, que, unido a concepciones epistemológicas y lógicamente a prácticas técnicas apropiadas previamente, alcanzan, sino a develar el completo sentido de tales expresiones culturales, por lo menos a añadir componentes partidos desde la experiencia y la inquietud, componentes que no buscan más que ofrecer aportes serios y efectivos hasta donde se pueda en el área de la composición popular por ejemplo.*

Pero, ¿Qué componer? ¿Qué arreglar? ¿Para quien? ¿Como? ¿Bajo que parámetros estéticos? ¿Acaso busco algo en el oyente? Estas y varias preguntas más se van acumulando en el proceso de conceptualización que relegan el hecho de componer casi a un segundo plano, pero que indudablemente también nos acerca a uno más específico en relación con el que se tenía en un comienzo, pudiendo de esta forma dirigir esfuerzos a un espacio más preciso pero no menos amplio: la construcción musical a partir de músicas de contexto rural.

La música de origen rural de la región conocida como el anden pacífico Colombiano, más específicamente la zona sur que mantiene claras diferencias de diversos tipos culturales y sociales con la norte, es, sin lugar a dudas una de las músicas más ricas, puras y dentro de nuestra práctica una de las más exóticas, que permite y merece un estudio detallado, un tratamiento acorde con la actualidad musical y una mirada cada vez más cercana de lo ella significa para quienes participan de este agenciamiento[3].

---

[2] Nestor García Canclini, *" culturas Hibridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad"* Méjico, editorial grijalbo, 1990

[3] Felix Guattari, "*las tres ecologías*", España, editorial pretextos, 1990. *El concepto de agenciamiento parte del manejo de las relaciones y subjetividades humanas en términos de sociabilidad; refiere entre otras cosas por injerencia de esta monografía las manifestaciones culturales partidas del sentir general de una comunidad o un colectivo (agenciamiento colectivo).*

Pero no es solamente el hecho de vivenciar la música que se trabaja ni tampoco de fundamentarse de manera responsable realizando reflexiones teóricas lo que adquiere mayor importancia; el trabajo de montaje y de dirección, de selección de músicos y su inducción al trabajo de interpretación es también un asunto sumamente dispendioso, que requiere de un proceso especial dada la poca práctica de este tipo de música en nuestro medio a pesar de ser "música rural-urbana[4].

Hechos políticos y económicos (que no se tratarán de manera profunda en este documento) unidos a otros factores como la difícil indagación en centros de documentación y la falta de contactos oportunos en el ámbito regional, hacen también difícil la recolección de material audiovisual y escrito confiable, el análisis basado en la comparación, la consecución de análisis previos y demás insumos que harían más rápido y seguro el trabajo. Sin embargo, hace parte del quehacer musical cuando se busca el desarrollo de las expresiones sonoras populares, el indagar directamente en las fuentes confiables, intentando descubrir lo característico[5] *y por análisis y deducción aquello que no llega a pertenecer a la estructura musical examinada (lo no impertinente)*[6].

La finalidad de esta monografía es la de aportar un texto que facilite trabajos posteriores en el campo del análisis de sistemas musicales, que provea herramientas a quienes se interesen por la recopilación de material, por la indagación, el aprendizaje y la puesta en práctica de las músicas populares recibidas ofreciendo desarrollos posibles dentro de campos como la composición , la interpretación y la dirección de las mismas.

---

[4] Samuel Bedoya Sánchez, "*Regiones, músicas y danzas campesinas*", en "a contratiempo" (2), Bogotá, 1987, p. 14.
[5] Samuel Bedoya Sánchez, "*Conducción de líneas*", Bogotá, Música integral/Nueva Cultura, 1986, pp. 25
[6] *Ibid.*

Frente a lo musical, se intentan incluir todos aquellos elementos técnicos y estéticos analizados y organizados para de esta forma lograr arreglos compositivos y composiciones inéditas que de alguna manera evidencien los progresos y tendencias expresivas obtenidas durante el proceso académico dentro de la Academia Superior de Artes de Bogotá, tratando de abrir una puerta más a la interpretación de esta músicas de origen Afro – Colombiano y más especificamente del ámbito CIAM.

1. LA MÚSICA REGIONAL, UN SISTEMA A PRUEBA DE SÍ MISMO.

Aproximarse al estudio de músicas de cualquier región y en especial cuando su origen es campesino y cuando la intención es realizar composiciones, arreglos y/o arreglos compositivos como es el caso de este trabajo de grado, traduce búsquedas de elementos claros que permitan dar congruencia entre el nivel de fidelidad musical que se quiere en términos de funcionamiento interno y las propuestas estéticas que se desean plantear.

Cuando se habla de región, se está nominando "un espacio sociogeográfico con elementos fisicos y humanos que le dan unidad y lo distinguen de otros; más que la homogeneidad, es la integración de dichos elementos lo que determina la existencia de una región."[7] *Un área sobre y bajo la cual existen una cantidad inmensa de redes socioculturales vivas y latentes en todas las expresiones estéticas que generalmente no buscan serlo, que se producen en su interior y fuera de ella; hacia ellos mismos o hacia diferentes entornos. Se produce entonces un agenciamiento colectivo, representaciones formales en distintos sentidos que reflejan los intereses y sentires de un colectivo*

---

[7] Orlando Fals Borda " *Región e historia, Elementos sobre ordenamiento y equlibrio territorial en Colombia*", Bogotá, Tercer mundo editores, año 1996, pp 38 - 40

o una sociedad[8] que pone en evidencia todas las situaciones, experiencias necesidades, intereses y expectativas de esta región, en donde los elementos que se manejan internamente funcionan como canal de expresión de esas redes sea desde la plástica, el idiolecto, la gastronomía, etc. Todo aquello que es cotidiano y que sirve como elemento de intercambio con otros grupos o colectividades.

A la vez, quien brinda sus expresiones, recibe otras de manos de distintos colectivos o entornos a menos que tal comunidad excepcionalmente se encuentre aislada de forma completa de influencias exteriores. Mantiene entonces una "autenticidad" influida por otras culturas y tendencias y es esta autenticidad nacida de la multiplicidad la que fortalece – hasta cierto punto- un grupo social enriqueciendo en ambas direcciones sus expresiones.

Este espacio originado por un lugar geográfico, un antecedente étnico-cultural y unos límites naturales e imaginarios entre otras características, constituye a la larga un ambiente ideal para la conformación de un sistema. Un sistema de relaciones que funcionan indisolublemente, que interactúan y que a la larga producen e insumen diversos ingredientes externos que poco a poco van modificando el funcionamiento de ese sistema[9]. Pero tal sistema no asimila absolutamente todo lo que llega a él, se produce interna y casi imperceptiblemente una selección de tales elementos. La relación entre el sistema y su medio son unidireccionales;

---

[8] Gillez Deleuze *"que es la filosofia"*, Barcelona, Anagrama.1993, pp 164,169

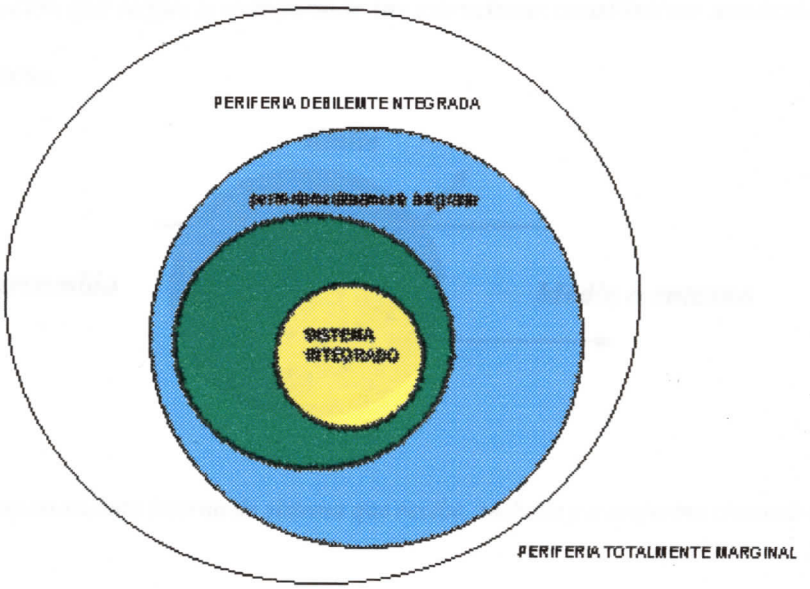


Fig. 1 niveles de marginalidad en una región frente a dimensiones de lo regional, lo local, lo nacional.[10]

Es decir, el sistema se ve afectado, pero el emisor de tales influencias no. Contrariamente, los elementos que circulan al interior del sistema interactúan constantemente creando bucles.[11]

De lo anterior se puede deducir, la teórica aceptación de elementos externos al interior de un sistema y la consecuente interfluencia entre ellos, la retroalimentación continua que se produce entre los elementos que son introducidos y los resultados de varianza que comienzan a producir; de tal manera, que se hace necesario analizar concienzudamente que elementos musicales intrínsecos y en que proporción pueden penetrar un sistema musical como el currulao e intervenirlo; indagando desde distintas miradas para posteriormente mantener un proceso de

---

[9] Javier Aracil, *Introducción a la dinámica de sistemas,* España, Santoja,, 1983, pp. 36
[10] *Jesus martin Barbero, y otr@ s* ***"Cultura y región"****, Medellín, 1999, Universisdad Nacional de Medellín, Coloquio cultura y región. pp. 45.*
[11] Javier Aracil, ***Introducción a la dinámica de sistemas****, Madrid,* Santoja,, 1983,

desterritorialización que llegue a transformar sus estructuras constitutivas manteniendo sus rasgos más característicos.

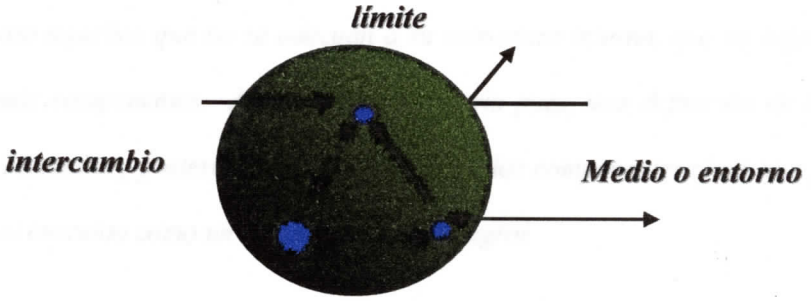


Fig 2 *comportamiento interno de sistema que recibe, rechaza y transforma elementos externos.*

2. *ANALIZANDO EL SISTEMA CURRULAO, ¿POR QUÉ CONSIDERAR AL CURRULAO COMO UN SISTEMA?*

El Currulao como generador musical, mantiene ciertas condiciones específicas que le permiten una particularidad frente a otras músicas regionales; entre ellas se puede contar su ubicación geográfica que aunque no tiene límites plenamente definidos, gracias a la antigua y constante interfluencia[12] producida por ríos, carreteras etc, si comparte algunos componentes musicales con otras regiones. Posee una riqueza étnica única, reuniendo además un antecedente histórico-social que ha sometido casi todas las expresiones y les ha dado un rostro propio.

En este caso, el concepto de sistema[13] se aplicaría tanto a un espacio geográfico – social definido, que recibe elementos foráneos de distinto orden, como a un tipo de música interpretada por un

---

[12] Samuel Bedoya Sánchez, "Regiones, *músicas y danzas campesinas*", en: a contratiempo, (N°2) Bogotá, 1987, p. 21,25.

[13] Es pertinente referir el enunciado de Javier Aracil en su "*introducción a la dinámica de sistemas*" ***Madrid, 1987,*** teniendo en cuenta que su observación es aplicable a este caso: "*... el bucle de retroalimentación o cadena cerrada de acciones elementales entre los elementos que conforman un sistema, constituye el concepto básico para la comprensión del comportamiento dinámico del mismo...*".

formato instrumental que mantiene constantes procesos dinámicos en su interior y que de igual forma rechaza aquellos que no se adecuan a su estructura interna, que no logran total cohesión con sus demás componentes. Aquí se hace necesaria pues, una definición de lo que es en sí el formato de Marimba y posteriormente un análisis de los componentes clave que permiten llegar a considerar al currulao como un sistema musical integral.

El currulao que es el insumo principal de esta monografía contiene como instrumento integrador y a la vez como eje central de su estudio y existencia a la marimba de chonta y al formato instrumental compuesto por bombos, cununos, voces y guasás. Distintas celebraciones rurales y urbanas en el plano cultural le poseen como elemento de confluencia reuniendo a su alrededor ya sea en los textos musicales o en el tipo de temática, múltiples sentires y actuares de las personas que habitan estas regiones. En el sentido directamente musical la marimba tiene la capacidad de contener y manejar muchos de sus elementos constitutivos: melodía, armonía, rítmica y dinámicas de interpretación. Siendo uno de los únicos instrumentos del formato junto con las voces que llegan a manejar espectros melódicos, tiene un lugar de suma importancia dentro de la jerarquización instrumental –de haberla- que le confieren aun mayor protagonismo. Los demás integrantes del formato no poseen menor importancia pues su existencia e interpretación son sumamente importantes para el formato de música de marimba, es casi inconcebible un currulao sin bombo golpeador, sin glosadora ó sin cununos. Por tal, son complejas las relaciones entre el formato y el ámbito cultural donde circula.

2.1 EL ESPACIO GEOGRÁFICO

Al que pertenece la música del formato de marimba, está definido no desde la generalización difundida hasta hace poco tiempo en la que se dividia al territorio Colombiano a partir de sus regiones naturales (amazonía, Orinoquia, llanos orientales etc.) Gracias a que hasta hace poco tiempo criterios más complejos en términos culturales geográficos y étnicos son los que determinan una distribución un poco más precisa, pues ha sido la comprensión y valoración progresiva de la diversidad cultural colombiana, la que ha ido cambiando de manera gradual los parámetros de organización y generalización que determinan una región geográfica homogénea en términos más concluyentes y precisos, adecuados para la realización de investigaciones y análisis musicales por ejemplo[14].

No podríamos aun con el referente de Fals Borda, asignar al currulao un espacio geográfico tan amplio y definido como el de la "región pacífica"puesto que no en toda la costa de la región pacífica se toca de manera predominante el currulao, ni es general de esta región el uso de sus componentes musicales más constitutivos; sería mucho más cómodo y adecuado tramitar su ubicación gracias a parámetros más específicos como el análisis de los componentes orgánicos de su música, las condiciones geográficas y los circuitos de interfluencia[15]*que se hacen evidentes en una región.*

La música, como otras expresiones, no posee por razones geográficas y socioculturales límites plenamente definidos, son márgenes y flujos vivos de interacción dinamizados por medios de

---

[14] *Orlando Fals Borda " Región e historia, elementos sobre ordenamiento y equilibrio regional en Colombia", tercer mundo, 1996.*

[15] Samuel Bedoya Sánchez, *"Regiones, músicas y danzas campesinas"*, a contratiempo, (2) Bogotá, 1987, p. 7.

comunicación, caminos y excepcionalmente carreteras, ríos, emisoras radiales, encuentros musicales inter-regionales y otros escenarios. Pero aun así, se puede encuadrar la influencia del currulao en el sector geográfico definido por el cauce del río San Juan a partir de la región norte desde la región de Nóvita siguiendo el curso del río influyendo sectores como el de Cabeceras hasta la desembocadura del San Juan en Boca Cacagual, en la región oriental el límite del estrecho "andén" selvático, está dado por el nacimiento de la misma cordillera occidental y su paso a regiones cercanas hasta encontrar la costa. Por ello es que se encuentran vestigios del bambuco en esta expresión costera y viceversa. Se bordea el andén por poblaciones importantes como San Francisco de Naya, Micay, Timbiquí, Guapi, Mosquera y Tumaco hacia el sur hasta traspasar el límite de la frontera Colombiana con el Ecuador hasta la región de Esmeraldas donde si existen mayores diferencias frente a la interpretación de la marimba y en aspectos como el temperamento, la modalidad, y los textos.

A pesar de ello, se encuentran los llamados corredores de interfluencia, que permiten la circulación de estas expresiones entre el mismo circuito y entre otras regiones, permitiendo la llegada y salida de tendencias y desarrollos musicales. En este sentido los afluentes de ríos como el San Juan u otros de menor caudal como Dagua, Naya o Saija y Babuey que funcionan en esta región selvática como carreteras transportan además de víveres, enseres y personas, conocimientos y recorridos musicales que enriquecen las de regiones cercanas y lejanas.

2.2 EL REFERENTE HISTÓRICO

Es igualmente importante tener una imagen antecedente, ya que las expresiones de la región están dadas por los antecedentes socioculturales presentes en la cuna de tales enunciados. La problemática presente a través del tiempo en ámbitos económicos, religiosos, educativos y hasta políticos en términos de violencia y situación social, dan referencias claras de los diversos movimientos que realizan expresiones artísticas como la musical que recoge las vivencias de diversos lugares y los evidencia en sus interpretaciones y sus creaciones.

El antecedente histórico de la región, es conocido. Brevemente se puede decir que el esclavo africano entra al proceso productivo de la nueva granada en la segunda mitad del siglo XVI, ya fuere en las plantaciones de grandes terratenientes, en las regiones mineras de Antioquia o en las zonas auríferas del Cauca.[16] *Y aunque el puerto negrero por excelencia no solamente en la nueva granada sino en casi toda Sudamérica era Cartagena de Indias, se sabe que gran parte del "contrabando" de negros llegaba por Riohacha (actualmente perteneciente al departamento de la Guajira), Santa Marta (Magdalena) y Buenaventura (Valle del Cauca) al interior del reino. Esto sumado a la alta explotación de mineral que se produjo en la región, multiplicó la población negra en esta zona por encima de la cada vez más diezmada raza indígena de la región, pasando a ser la mano de obra más utilizada como en otras regiones del país y con el tiempo la etnia predominante en dicha región.*

El poseedor de tierras y esclavos permitió en diversas regiones ratos de esparcimiento a sus servidores para disipar los intereses de sublevación, pero hasta estos tratos eran controlados y en ocasiones hasta censurados. Ello sumado a los procesos de evangelización fue lo que en diversos

lugares de la América provocó muestras de un sincretismo particular entre la religión traída e impuesta por los conquistadores y las creencias y prácticas rituales de los africanos. En Cuba como en Jamaica por ejemplo, los santos de tradición europea, adquirieron nombres de connotación Yoruba o de otras corrientes religiosas como ***olofi, ochum, obatalá*** *entre otros que tuvieron una gran importancia al mantener una figura como la del* ***Nasacó*** *que es lo que comúnmente se define como chamán o mago presidiendo los diversos rituales. Este sincretismo se dio también en la región pacífica pero en este proceso, los esclavos perdieron gran parte de su tradición africana recibiendo casi totalmente la influencia cristiana debido a las repetidas misiones enviadas a la selva del Chocó y a las del Cauca, en donde se evangelizó de igual forma a los negros como a los indígenas de la región.*

No se puede dejar de lado por tanto, la importancia que otros grupos étnicos han tenido en este territorio, como es el caso de los indígenas. como se anotaba anteriormente, las campañas religiosas del siglo XVIII y las que continuamente vendrían, tenían como objetivo convertir a toda esta población creciente a la religión cristiana. Para la época de la promulgación de la libertad de los esclavos dada por José Hilario López más como medida económica que humanitaria (1851), gran parte de las tierras de los grandes hacendados eran ocupadas por ***cimarrones*** *que fueron conformando los ya conocidos* ***palenques*** *y se fueron asentando tanto en el litoral pacífico como en el caribe manteniendo aun vestigios de sus costumbres ancestrales. Fueron resistentes no solo a los embates del duro clima de la región sino también a constantes abusos físicos, espirituales y religiosos. En este proceso de conversión, los textos de los cantos religiosos se fueron mezclando de una forma particular con los contenidos coloquiales y el estilo de canto que ya poseían, adquiriendo por ejemplo una parcial asimilación de los modos eclesiásticos predominantes y*

---

[16] Jorge Palacios *"la esclavitud y la sociedad de castas"*, en: Historia de Colombia, Juan Salvat ed;, vol.3 Bogotá. Printer Colombiana 1986 pp 665-670.

asumiendo actos religiosos como ocasiones propicias para tales expresiones como característica de sus interpretaciones.

En la amplia zona selvática que comprende la costa pacífica, se encuentras diversas tribus indígenas que de alguna u otra forma han influido en la elaboración de un sistema melódico, o en la interpretación de los cantos al entrar en contacto con las diversas etnias que han sido introducidas con el paso de los siglos; se cuentan entre los más representativos los Noanama – chokó que se encuentran en el medio y alto Decordó, al igual que grupos aislados en el sur (ríos Micay, Saija y Babuey). sin embargo en el territorio se encuentran en menor proporción los Andágueda, Baudó Citará, Chamí, Katíos y Cholos que pertenecen a la familia Emberá. Estos últimos por razones de desplazamiento se encuentran en zonas que interfluyen gracias al rió San Juan uno de los más importantes de toda la zona. Por su cercanía a poblaciones de predominancia negra es muy probable el intercambio de expresiones. No sería por tanto descabellado considerar que los "cantos de viaje" encontrados en la región por parte de los indígenas tengan mucha relación con los cantos de boga que los negros acostumbran; el río acerca e integra a tal punto que no se sabría a ciencia cierta quien comenzó a cantar mientras bogaba.[17]

2.3 KOINÉ (familia lingüística)

*La categoría **KOINÉ**, muy utilizada en la lingüística y particularmente en la orientación epistemológica del programa de Artes musicales y del área de análisis de sistemas que posee la Academia Superior de Artes de Bogotá y que hace referencia a una lengua regional común que debe su origen a "la adaptación más o menos difícil entre variedades diversas que han eliminado*

[17] Jesús Bermúdez Silva y Guillermo Abadía *"Algunos cantos nativos tradicionales de la región de Guapi (Cauca)"*, Bogotá, imprenta Nacional UN, 1966, pp 7-9 .

las características particulares más destacadamente locales..."[18]. *Este concepto de familia aplicado al campo musical hace dentro de sí una clara referencia a las características estrictamente formales y genéricamente culturales frecuentes en los diversos niveles constitutivos de una música conocida e interpretada regionalmente. Hay aquí también un referente lingüístico teniendo en cuenta el concepto de variabilidad de una lengua mayor que se desterritorializa formando estados nuevos pero siempre pertinentes.* [19] *Teniendo por tanto como parámetro, los niveles analizados en el presente texto y que aparecen con mayor detalle más adelante (nivel rítmico, melódico, armónico, métrico, textual y timbrico) se hace necesario procesarles previamente para llegar a dar pautas más precisas al momento de indagar, analizar y proponer tratamientos musicales que partan desde criterios de pertinencia y faciliten de alguna manera los procesos anteriormente expuestos.*

Tal como sucede en músicas de contexto caribe sabanero Colombiano por ejemplo, en donde la cumbia es la generadora (KOINÉ) y contenedora del concepto y lenguaje musical general de gran parte de los ritmos que allí se encuentran; en el pacífico colombiano, es el currulao quien da el punto de partida y congrega las diversas tendencias y elementos constitutivos musicales de la región, de tal forma que al manejar sistemáticamente el funcionamiento integral del currulao es más fácil llegar a conocer la mayor parte de las vertientes musicales que derivan y confluyen en él.

3. ELEMENTOS DE ANÁLISIS

Los diversos elementos que condensan la estructura del Koiné, rítmicos, melódicos, etc. deben ser previamente sistematizados y posteriormente comparados para lograr encontrar redundancias y

---

[18] Raimondo Cardona Giorgio *"diccionario de lingüística"*, Barcelona, editorial Ariel, 1991 pp. 161
[19] Gillez Deleuze, ***"mil mesetas"***, Valencia, editorial pretextos, 1988, pp. 105, 111

variantes que revelen rasgos algo más individuales que permitan diferenciarles por ejemplo para realizar propuestas musicales con un criterio algo más confiable.

Ahora, es de considerar que el currulao dentro del parámetro de familiaridad reúne dentro de todos sus elementos constitutivos lo suficiente para considerarse como receptáculo de todos los componentes estructural- musicales que conforman los ritmos relacionados con él: juga, patacoré, pango, berejú, bambuco viejo; al Bunde como único ritmo binario entre las músicas de formato de marimba y la loa, el arrullo, el salve, cantos de boga y de laboreo entre los exclusivamente de tipo vocal.

Inicialmente se establece un registro de elementos musicales constitutivos, necesarios para el análisis de las músicas a tratar basados en criterios de investigación ya propuestos y practicados en múltiples ocasiones por el programa de Artes Musicales de la Academia Superior de Artes de Bogotá. Tales elementos contribuyen en primer lugar a abordar la música de manera ordenada y sistemática[20] y en segundo lugar permite un orden similar con el fin de buscar una transformación cuidadosa de cada elemento:

Un análisis tímbrico, en donde las características tímbricas individuales y colectivas del formato desde los materiales con que son elaborados los instrumentos que allí intervienen hasta la función que mantienen dentro del formato son analizados para poder llegar a establecer relaciones internas de funcionamiento e interpretación.

[20] Alferez Lambuley Nestor, "*Música, sistema y estructura desde una aproximación interdisciplinaria*", en *Revista ASAB "Cobalto", Bogotá, 1999, pp 39*

Análisis rítmico, en el que los elementos rítmicos predominantes y característicos son detalladamente analizados con el fin de establecer redundancias y variantes que den rasgos significativos del ritmo analizado y posteriormente permitan un acercamiento a la jerarquización del Currulao.

Se establece en principio a partir de la recopilación de materiales audiovisuales, un inventario de interpretaciones que permitan extractar comportamientos rítmicos presentes en los instrumentos de percusión y en las voces. En este momento del análisis hay que tener muy en cuenta la relativa unidad frente al concepto que se toma para diferenciar un ritmo de otro ya que por tratarse de expresiones populares, su transmisión depende de una posible ambigüedad oral.

Análisis métrico, que hace referencia al manejo metronómico que se presenta en la interpretación de estas músicas en donde es fuerte la utilización del 6/8, 3/4 de manera alternada o en algunos casos simultanea, así como las resultantes métricas y las variantes o excepciones como es el caso del Bunde de un claro pero intervenido funcionamiento binario.

El análisis melódico, en donde las cualidades y tendencias melódicas a partir de referentes históricos sean igualmente recopiladas y observadas en su componente lineal (horizontal) para lograr establecer patrones de comportamiento interválico en el canto y en la interpretación de la marimba, que es el otro instrumento melódico que posee este formato. Para ello, el concepto de modo es igualmente importante para este aspecto como para el armónico.

***Análisis armónico,** es quizás el más fuertemente ligado con el melódico y se complementan mutuamente para identificar elementos constitutivos y definitivos presentes en el instrumento melódico y armónico por excelencia en este formato: la marimba.*

Como se enunciaba previamente, el modo juega un papel importante dentro de este análisis dado su precedente histórico que reúne de manera muy particular la influencia indígena, católica y negra. Se aborda finalmente la recurrencia armónica como aspecto igualmente recurrente de estas músicas en casi todas sus manifestaciones.

Análisis Textural, en el que la conformación organológica del formato da paso a análisis de estructura vertical y horizontal reuniendo ocasionalmente varios conceptos anteriormente analizados. Comportamientos tímbricos y armónicos al igual que el elemento rítmico, se asocian para extraer igualmente constantes de construcción que puedan dar unicidad al concepto de currulao.

Un análisis Téxtico, que recurre al análisis formal y estético de la construcción y canto de los textos utilizados en la interpretación de estas músicas. El reparo en elementos estructurales mínimos como as rimas y algo más grandes como las frases y versos, al igual que el concepto difundido popularmente como glosa y responsa, son aspectos necesarios al momento de realizar diseños o arreglos propios.

Finalmente un análisis de estructura formal, pues el conjunto de secciones secuenciales y de llegadas casi imperceptibles que se dan dentro de las interpretaciones musicales, dan verdaderos rasgos de pertinencia dentro del círculo de transformabilidad que posee el Currulao en varias de sus dimensiones a las cuales se integrarían conceptos más urbanas que no deberían llegar a transgredir la estructura base.

3.1 ANÁLISIS TÍMBRICO (FORMATO)

El formato de marimba al que nos referimos se encuentra en la región rural-selvática de los departamentos de Cauca, Valle del Cauca y Nariño y la parte baja del departamento del Chocó siendo su núcleo principal cerca de las costas de estos mismos departamentos, ya que su constitución varia con la interfluencia de otras culturas musicales en donde entran otros instrumentos a jugar papel determinante (flautas de carrizo, redoblantes artesanales, etc.) A pesar de la aparente simpleza de su conformación, reúne elementos muy importantes que se deben tener en cuenta al realizar análisis y diseños a partir de estos mismos. Aunque el formato es estándar, en las distintas regiones se suprimen o duplican instrumentos dependiendo del lugar y la celebración que se realiza. Lo importante aquí son entre otras cosas los materiales utilizados dada la variedad de elementos naturales propios de la región que permiten la construcción de los instrumentos, la función e importancia de cada instrumento dentro del formato y la unidad que todo lo anterior proporciona al ensamble:

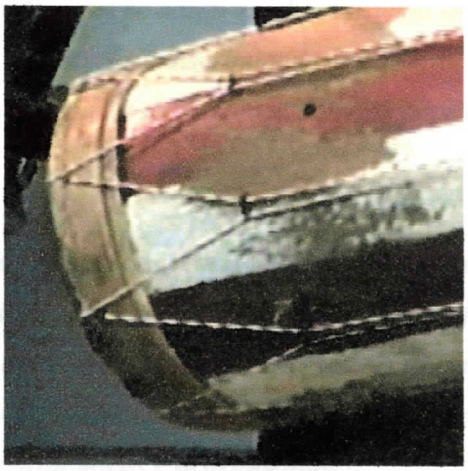
MEMBRANÓFONOS	*IDIOFONOS GOLPEADOS*	*IDIOFONOS SACUDIDOS*	*VOCES HUMANAS*
CUNUNOS: MACHO & HEMBRA	*MARIMBA: REQUINTAS (región aguda) BORDONES (región grave)*	*GUASÁS (distintos tamaños)*	*MASCULINAS: Glosadores Respondedores*
BOMBOS: GOLPEADOR (M) & ARRULLADOR (H)			*FEMENINAS: Glosadoras Respondedoras*

3.1.1 LOS BOMBOS

Los bombos con los que cuenta el formato de marimba, son pequeños y livianos con relación a los que encontramos en la zona atlántica de Colombia, dado que los materiales con que se fabrican

son de maderas livianas proporcionadas por la vegetación local con los que se construyen de igual forma cununos, guasás y la marimba misma.

El ***Sajo*** *(Camnosperma* panamensis*) o el* ***Balso (Ochroma*** pyramidale*), son las maderas más adecuadas para los bombos, ,*[21] *pero de igual forma se usan maderas de* ***Chimbusa, Palialte (Nectandra*** sp*) y* ***Chachajo (aniba perutilis)*** *que por su calidad y ligereza son de costosa consecución*[22]*. Debido al tipo de madera con que son fabricados, es común tocarlos colgados del brazo sin que lleguen a producir cansancio extremo. Su tipo de amarre también es distinto al utilizado en bombos de otras músicas costeras; la búsqueda de una tensión adecuada radica en el deslizamiento de aros de diversos materiales ubicados a los costados del instrumento a través de los cuales pasan las ataduras. Se maneja su tensión por medio del desplazamiento de tales anillos, las cuerdas se halan alternativamente, pudiendo posteriormente disminuir la tensión de las pieles, por ello es fácil manejar su timbre.*



[21] *Nombres usados por los habitantes de la zona para nombrar los árboles y por ende la madera con la que fabrican instrumentos musicales e implementos de uso diario.*
[22] ***Mahecha Vega, Gilberto Emilio, "Fundamentos y metodología para la identificación de plantas",*** *formato editores, Bogotá, 1997. Pp: 56-58.*

Las pieles utilizadas de manera general desde hace ya varias generaciones por los constructores de instrumentos son las de animales que se cazan en el ecosistema selvático de la zona: Tatabro, Venado o Saíno, que debido a su cacería indiscriminada y excesiva, es difícil encontrarles y se acostumbra recientemente el uso de pieles de animales domesticados en uno de sus parches y en ocasiones en los dos.

De tener las pieles y maderas requeridas, estas tienen una función y ubicación específica dentro de lo que tiene que realizar cada bombo pues además de su función dentro del formato instrumental, mantienen unas diferencias tímbricas que, como es común en la instrumentación popular costera hacen alguna referencia a diferencias de género. A continuación se encuentran las principales características morfológicas e instrumentales:

***El bombo arrullador**, que dentro de la genealogía popular es conocido como "hembra", es más pequeño, tiene un sonido brillante y es utilizado para realizar una base invariable pero muy estable cumpliendo la función de "marcante" dentro del formato. Tiene una dimensión*

aproximada de 35 a 40 cm. desde la base al tope y un diámetro de 40 cm. en la circunferencia en la que se ubica el parche. Como se anotaba anteriormente, mantiene una base muy sencilla además de cadenciosa que permite mantener estabilidad temporal gracias a que no es común realizar en el arrullador variantes.

Se encuentra además de lo anterior una distribución y manejo del cuero muy especial que permite apreciar la complejidad de esta música; el bombo arrullador tiene como es obvio dos pieles pero no se golpean las dos indiscriminadamente como pudiese pensarse, solo se golpea la que queda hacia el rostro del ejecutante (hay que tener en cuenta que por la forma de sujetarlo, solo un parche está al manejo del percusionista), esta piel que se ataca debe ser la de Venado, mientras que la de tatabro que se encuentra en el otro extremo del bombo sirve como ***resonador*** *del golpeo dado además a que su resistencia al golpe es menor que la del Venado. La base que identifica al Arrullador es muy general para los "tocadores" de la región:*

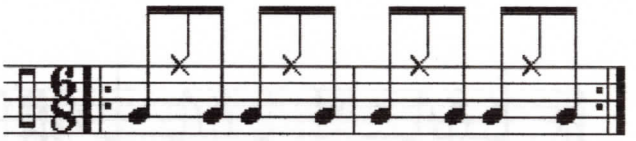


Fig. 4 *Estructura rítmica usual en la interpretación del bombo arrullador.*

El bombo golpeador, *tiene dentro del lenguaje popular el genero de "macho". Es, Similar en su forma fisica y en los materiales con los que es fabricado al arrullador, manteniendo usualmente la piel de tatabro como parche de golpeo y la de venado como resonador. A diferencia de los instrumentos presentes en otros circuitos, es de un tamaño mayor y tiene la posibilidad de ejecutar*

UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSE DE CALDAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS

*diversos toques básicos y de las consecuentes variantes[23]. Lo esencial como dicen los conocedores de la tradición es que el golpeador tenga "**jum**", es decir que su sonido sea profundo y fuerte, resonante.*

Sus esquemas rítmicos aunque son pocos, varían dependiendo básicamente del ritmo que se toca y lógicamente de la región donde se interpreta. Tiene la posibilidad de tocar los dos parches debido a su movilidad rítmica y a la fuerza de la misma, allí reside quizás la razón de su nombre; por ello en ocasiones su interpretación es incomoda dado que no se toca sobre un soporte y el intérprete debe hacer movimientos acrobáticos para tocar con la misma fuerza las dos membranas. Casi siempre al comenzar la interpretación, sus golpes se realizan sobre el parche dando un comienzo muy dinámico e intenso al tema, pero gradualmente descendente más que nada al entrar la intervención de las cantadoras y los glosadores y sobre todo de la marimba[24]. Solo en las partes donde la interpretación general es enérgica, tiene la posibilidad de realizar variantes que aporten un poco más de dinámica.

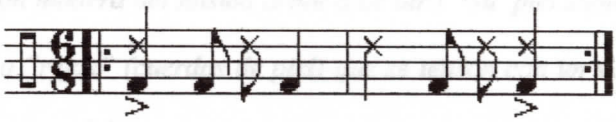


***Fig.5** esquema rítmico de la interpretación más usual del golpeador*

Los golpeadores con que se tocan los bombos son parecidos pero guardan diferencias entre sí. Cada uno de los "mazos" o "macetas" cuenta con las siguientes características: Para el parche se

---

[23] *Aunque esta clasificación genérica es muy común en los formatos musicales donde predominan los tambores, el criterio para identificarlos no es similar, dado que en algunos lugares como en Cuba y la costa Tanto en la costa Pacífica como en la costa Atlántica Colombiana por no ir muy lejos, los instrumentos más grandes tienen un género femenino (hembra) y los más pequeños masculino (macho).*

utiliza un mazo acolchado (más corto para el arrullador) que se fabrica de manera casera con trapos y permiten al contacto con la membrana un sonido profundo y menos seco, para la madera se usa una baqueta corta pero resistente sin acolchar. Estos percutores no son largos pues los instrumento están muy cerca del cuerpo y la técnica popular solo exige el uso de la muñeca y en algunos casos como es el del golpeador, ocasionalmente el del brazo.

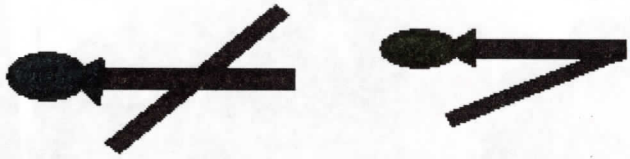


Fig 6 diseños y tamaños de golpeadores para arrullador y golpeador respectivamente

3.1.2 LOS CUNUNOS

Generalmente son dos y se elaboran con las maderas anteriormente mencionadas; de dimensiones entre los 50 cms de altura aproximadamente, tienen entre otras, la particularidad de ser cerrados en su parte inferior con madera del mismo árbol o de otro. Su piel siendo también de Venado, es tensada con cuerdas o "rejos" (cuerdas de piel) que se tensan con un sistema de cuñas que están ubicadas no en el centro del instrumento sino en la parte baja del mismo. A pesar de este mecanismo, su tensión generalmente no es muy alta, gracias a las características anteriormente señaladas, por ello el ejecutante requiere de gran intención y fuerza si desea un timbre más agudo.

---

[24] *Cantadoras y glosadores son términos que determinan la función vocal de las interpretes, en los que unos cantan un verso y las demás responden*

De igual forma se hace la referencia al género (macho - hembra) para identificarlos, pero en este caso no lo es tanto por su tamaño como por su timbre algo distinto y más por su función rítmica dentro del grupo; juntos realizan básicos, pero son muy limitados y solo en momentos en donde la intensidad aumenta, uno de ellos (el macho) asume variantes cortas pero si destacadas, que mantienen una polirritmia cada vez más rica compleja:

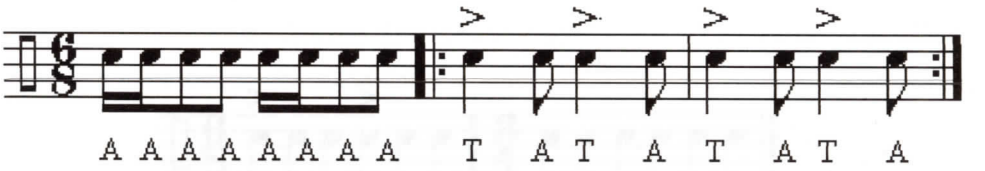


Fig. 7 *Esquemas rítmicos más difundidos de cununo hembra y macho.*

3.1.3 LOS GUASÁS

Al igual que los demás instrumentos del formato, los guasás son elaborados con maderas de la región, árboles delgados de una variedad similar a la guadua que se vacían y a los que se les introduce semillas de Achira. Su diferencia con los de otras zonas, es la inclusión de pequeños trozos de madera cruzados en el interior del cuerpo del instrumento y su acostumbrado tallado con diseños lineales sencillos en el exterior.

Aunque todos los instrumentos están sujetos a una connotación de manejo tradicional en la cual solo la experiencia permite el paso de uno a otro como en el caso de los bombos o de la misma marimba, es el guasá el instrumento que contiene una connotación sexual mucho más marcada dada su utilización exclusiva de las mujeres que cantan (cantaoras).

No es muy usual encontrar a varones que interpreten el guasá; como es poco probable – hasta hace poco por lo menos- encontrar mujeres que asuman la interpretación de la marimba o del bombo. Hoy día, esta acepción está menos arraigada en algunos lugares, pero la costumbre de los marimberos y "tocadores" ancianos así lo indica.

***Fig. 8** Esquemas usuales para la interpretación del guasá.*

3.1.4 LA MARIMBA

La marimba es el instrumento de mayor jerarquía dentro del formato del Currulao; reúne de manera conjunta los elementos étnicos, culturales y musicales en los niveles armónico, melódico y rítmico. Define gran parte de los movimientos estéticos del formato frente a las tramas internas de interpretación, y fruición, a la velocidad que se toca y en casos como estos, de igual forma decide conjuntamente con los esquemas rítmico - melódicos, el ritmo. Es de igual forma, el icono más representativo de las músicas del pacífico sur de Colombia.

De ascendencia africana, específicamente del Balafón usado en África central y occidental, se fabrica con maderas todavía más finas que las de los demás instrumentos: ***Chontaduro*** *(Gactris gasipaes),* ***Güinul ó Güino*** *(Carapa* guinanensis*),* ***Gualte, Palma mulata y Chachajo*** *(Aniba* perutilis*), son las maderas más apreciadas al momento de construir una marimba, se dice que en ocasiones pueden combinarse las tablas pero ello no es muy frecuente. Las bases de las marimbas son opcionales ya que en algunos lugares la marimba permanece dentro del hogar del tocador por lo que es muy usual suspenderlas del techo por medio de cuerdas o correas. De necesitar bases para las marimbas, se buscan maderas también de* ***Chachajo*** *ó de* ***Tangaré*** *que son maderas fuertes y resistentes*[25].

De acuerdo a tradiciones populares que recorren todas las regiones de Latinoamérica, el corte de la madera se realiza en periodos o épocas definidas para prevenir el daño de la misma. El corte más no tanto el tratamiento de la madera se hace en días del año en los que la luna presenta su

[25] *Agnes Barthlomaus y otros, "El manto de la tierra flora de los andes", Ediciones Lerner, Bogotá 1990.*

fase de menguante ya que al hacerlo en otro momento, la madera se deteriorará fácilmente por efecto de la alta cantidad de sabia que recorre su tronco en estos días.[26]

El proceso de construcción de la marimba incluye desde la fabricación de la base pasando por el corte y tratamiento de las tablillas que lleva consigo un proceso de afinación bien particular pues no se parte de la temperancia habitual usada por luthiers modernos, sino que se toman como referencia, patrones de afinación que provienen una antiquísima tradición oral, además de ello, los niveles melódicos que se manejan en este circuito no son pensados como imitación del sistema de temperamento occidental. por ello llamar a estas músicas "desafinadas" sería un acto además de irrespetuoso, irresponsable. Ahora, debido a la influencia de estas músicas en otras de corte más contemporáneo y urbano, se encuentran hoy con una dificultad menor a la de antes, marimbas temperadas pero poseedoras de un sistema diatónico dado que la marimba tradicional no maneja el cromatismo.

Las tablillas (placas) sonoras, descansan sobre unas fibras extraídas de la palma llamada ***Jícara (*** *Manicaria saccifera* ***)*** *para que la vibración constante de las mismas sobre la base no se interrumpa, Los resonadores o también llamados "cañutos" que son elaborados también de* ***Guadua*** *, son dispendiosamente trabajados por el constructor para no afectar demasiado la afinación de las placas; quedan suspendidos de la base por debajo de la marimba por medio de unos pasadores construidos del mismo material de la base o las tablillas. Existen marimbas de diversas dimensiones, pero las más comunes son las de veinticuatro (24) placas que permiten el desenvolvimiento cómodo de los interpretes de la misma que suelen ser dos: el "requintista" quien toca las placas agudas (requintas) y el "bordonero", quien toca las más graves (bordones)*

[26] *Esta tradición cultural trasciende fronteras en toda Colombia y en Latinoamérica siendo principalmente de transmisión oral. La misma que atribuye el deterioro de la madera a la mala época de corte. Se supone por tal, que la época adecuada para el corte de la misma es en fase lunar menguante.*

y en muchos casos define el ritmo. Ello no quiere decir que un solo marimbero no pueda tocar el instrumento, pero la densidad armónica entre "bajo y armonía" se ve afectada en algún sentido por esta situación. Los percutores (Baquetas) son elaborados con varas cortas de aproximadamente 15 a 20 cms; livianas y rematadas en la punta con bolas de caucho.

Fig. 9 *Imagen de marimba de chonta frecuentemente usada en la región generadora del Currulao.*

3.1.5 LAS VOCES

La conformación estructural de las voces obedece a condiciones igualmente dadas por la tradición, en aspectos como el número de integrantes y la función vocal entre otras. En el grupo de marimba, todas estas condiciones han producido un formato conformado igualmente por voces masculinas y femeninas, poro es en esta instancia donde la mujer adquiere una importancia

suprema debido a que la mayoría de los cantos son responsabilidad de ellas. Hay que comenzar por decir que las voces se encuentran divididas en dos categorías no por el timbre de voz como en la mayoría de los formatos populares sino por su función.

*El **"glosador"**o la **"glosadora"** son quienes introducen los textos sobre los cuales se cantará, marcan la pauta tanto en el aspecto modal como temático ya que con el comienzo de su canto (solo y ad libitum) sugieren a los **"respondedores"** el tema a interpretar para que ellos a su vez preparen la respuesta. Son famosas las voces de mujeres de edad que tienen un timbre muy agudo o de aquellas que a pesar de no tenerlo, exigen sus voces a niveles muy característicos de esta música, algo muy usual en la música de origen negro.*

En un tema no hay más que un glosador y sí varios respondedores, sin importar el número de ellos, en algunos casos es incluso el marimbero quien comienza los temas en ritmos que tienen como estructura instrumental esta condición como se verá más adelante. En el caso de los Cantos de Boga y los Arrullos en donde poco se encuentra la marimba, el juego contrapuntístico o la función de pregunta respuesta, recae directamente en las voces de diversas formas, masculina – masculina; femenina – femenina o mezclada.

Fig. 10. *Formato instrumental de Currulao (grupo de marimba) donde predominan las voces femeninas.*

3.2 ANÁLISIS RÍTMICO

Partiendo de las necesidades de definir los elementos rítmicos que intervienen y que destacan al Currulao entre otras músicas y de establecer diferencias claras que logren afianzar el reconocimiento de tales ritmos y dinámicas de interpretación, se hace necesario un inventario algo extenso y quizás no definitivo pero si disiente de los comportamientos rítmicos que hacen del Currulao un gran recipiente y contenedor de diferentes esquemas.

*Se parte de los conceptos de **Matriz** y de **Articulador**, amplia y denodadamente trabajados por investigadores como Samuel Bedoya Sánchez y que actualmente son de constante utilización dentro de la asignatura de Análisis de Sistemas Musicales en la Academia Superior de Artes de Bogotá.*

*Las músicas mantienen una constante fluir dentro de sí, frente al ámbito regional lo que las hace cercanas a otros circuitos, a otras expresiones; pero aun así, mantienen niveles rítmicos propios de redundancia y contraste que los hace característicos frente a otras, por ello se utilizan elementos de análisis como las **matrices rítmicas** que son básicamente eventos característicos que permiten alrededor de ellos un alto nivel de transformabilidad; son aportados por las mismas redundancias presentes en tales comportamientos reuniendo en si mismas las esencia de la música analizada gracias a la sistematización y análisis de este nivel. Ellas indican como se pueden producir las combinaciones y las variantes con esos mismos elementos rítmicos. Los **articuladores** son por su parte, estructuras mínimas de diversos niveles como las matrices, que además de ser en algunos casos más pequeñas, sirven como conectores hallados de manera repetida al interior del sistema. Cabe señalar que no solo el nivel rítmico posee la posibilidad de describir matrices o articuladores, pues otros niveles como el melódico y el armónico logran evidenciar comportamientos recurrentes de este tipo, en músicas de otros circuitos llegando de manera conjunta a establecer rasgos definitorios de una música.*

El Currulao es para nada ajeno a este análisis y gracias en esta ocasión a la recopilación de material escrito sonoro y audiovisual junto a indagaciones realizadas de manera personal en talleres, encuentros y con cultores de estas músicas se ha podido alcanzar un nivel de comprensión primario y lego aun pero suficiente para encontrar y entender estas matrices y articuladores que al

ir paulatinamente concretando y reconociendo, permiten un manejo destinado a la recreación de estos comportamientos por medio del arreglo compositivo.

3.2.1 MATRIZ

El tramo rítmico básico fundamental del Currulao es en principio, sencillo dado su tamaño y generalidad dentro del circuito macroestructural (nivel medio)[27] que define los rasgos particulares de varias músicas colombianas que se encuentran inscritas dentro del sistema ternario (joropo, pasillo, torbellino). Solo que sus niveles de transformación y de asociación, experimentan otros comportamientos.

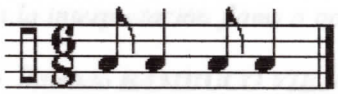


Fig. 11 matriz estructural principal del Currulao.

También conocido como tramo estructural por Rolando Pérez Fernández,[28]la Matriz presenta en su interior constantes dinámicas de transformación necesarias gracias a su mismo tamaño y simplicidad, a la diversidad de instrumentos que la interpretan y a la interacción interna que se presenta evidente en la constante polirrítmia gracias a la simultaneidad instrumental resultante, teniendo en cuenta solo algunas que llega a proveer la métrica de 6/8;

---

[27]Unos de lo sistemas de regionalización usado por investigaciones en música, comprende una serie de categorías determinantes que al ser analizadas histórica y socioculturalmente permiten establecer territorios de comportamientos dinámicos desde niveles amplios que abarcan circuitos musicales nacionales enteros, (gran alcance) regiones más pequeñas de orden interestatal o interdepartamental (nivel medio) y lo micro que define regiones más específicas (pequeño alcance).

[28] Rolando Antonio Pérez Fernández " La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina". Ediciones Casa de las Américas, 1986; 3ªy G , el Vedado, La Habana (Cuba).

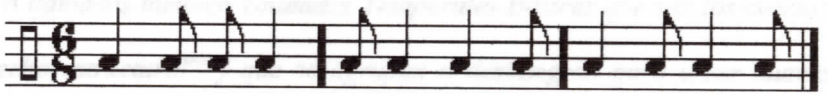


Fig. 12 *constantes de variación que presenta el Currulao en su interior para la generación de articuladores.*

Esta matriz, se halla presente casi siempre en todos los instrumentos del formato y en casi todos los toques de marimba conocidos desde la zona sur del pacífico Colombiano hasta la región de Esmeraldas en el Ecuador; aún cuando su patrón instrumental no lo tenga como obligado, agregando en muchas ocasiones a la interpretación flams o apoyaturas[29]. Incluso, es un elemento generador del ritmo antiguamente llamado ***BAMBUCO VIEJO,*** *ritmo con una actual tendencia a la desaparición y al que en algunos lugares le atribuyen el origen del Currulao. En él, el bordonero, con una de las baquetas o golpeadores de la marimba pega sobre el soporte de la misma mientras toca con la otra mano las placas bajas aportando un elemento más de percusión junto a la armonía.*

3.2.2 ARTICULADORES

Junto a ella, se encuentran múltiples estructuras rítmicas algo menos característicos pero no menos importantes que sirven como conectores entre las matrices y las variantes; los articuladores, unos muy utilizados (de primer orden) y otros no tanto (de segundo orden), complementan toda la estructura con el ingreso de variantes que se controlan y ordenan al interior de las interpretaciones. Entre estos articuladores encontramos los que originan las desintegraciones y manejos de la matriz y el mismo manejo aplicado a las ***Unidades Básicas***

Estructurales *ó llamadas también* ***Unidades Temporales Básicas*** *que son los eventos presentes en el tramo ó trecho estructural*[30] *y que se agrupan o desintegran para crear nuevas estructuras, todas inscritas gracias a múltiples efectos de combinación, en el sistema Currulao:*

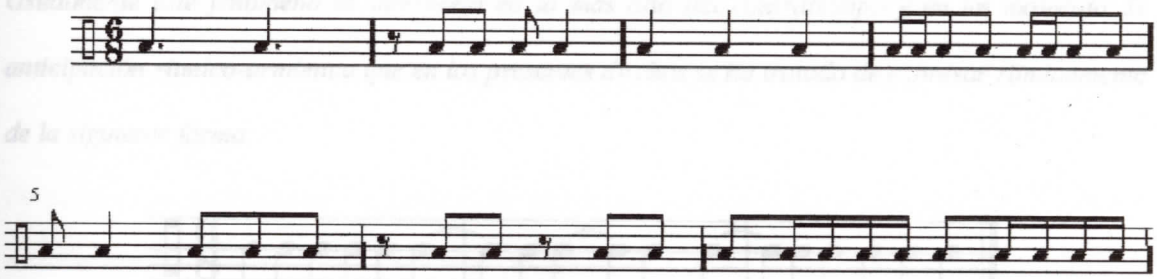


Fig. 13 *Articuladores más frecuentes en la interpretación del Currulao presentes en distintos instrumentos del formato y momentos de la interpretación.*

Pero dentro de este conglomerado de patrones, esquemas conectores y variaciones, encontramos una de las características que hacen sumamente especial y en ocasiones difícil el manejo del currulao en su nivel rítmico pero igualmente su aspecto interpretativo. Reúne el antecedente musical africano y su constante intención a sincopar lo tocado por más estable que sea, y la profunda injerencia que tiene ello dentro de los rasgos exclusivos del Koiné.

El acento tético se desplaza a tal termino, que se inscribe de manera casi imperceptible a la bimetría generándose de tal situación musical, una sesquialtera que entra y sale a voluntad del marimbero pues este fenómeno se presenta con mayor frecuencia sólo en las requintas cuando la marimba enfrenta el momento de la revuelta en el que la intensidad y la tensión rítmica

---

[29] *Esta técnica de golpe, figura como una de las más usadas por percusionistas de casi todo el mundo en la cual se ataca con las baquetas sobre una superficie de manera casi simultanea pero con una especie de apoyatura también llamada en algunos medios "acciacatura" (un golpe anticipa brevemente al otro)*

[30] *Rolando Antonio Pérez Fernández "La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina". Ediciones Casa de las Américas 1986; 3ª y G , el Vedado, La Habana (Cuba).*

desemboca con toda su fuerza en el canto; es difícil tocarlo, es difícil transcribirlo y es aun más complejo re-escribirlo de una manera clara para que la intención sea lo más sencilla y transmitida al intérprete y no dé lugar a confusiones.

Usualmente este fenómeno se interpreta en lo más alto del contratiempo y en un momento de anticipación rítmico-armónica que en los presentes diseños se ha tratado de expresar rítmicamente de la siguiente forma:

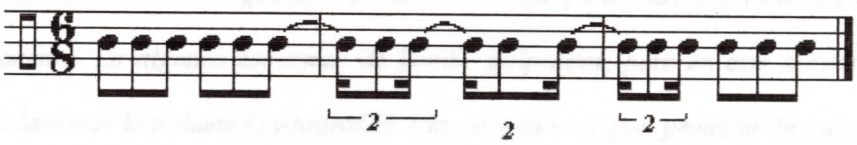


Fig. 14 *desplazamiento parcial del acento tético por medio del dosillo y retorno a la métrica 6/8*

Aunque en otras situaciones, cuando esta acción es reiterada y se mantiene durante un periodo prolongado, sería favorable la apropiación pasajera de un régimen metronómico propio para comodidad del intérprete:

Fig. 15 *desplazamiento total del acento tético por medio del dosillo y permanencia en el sistema binario.*

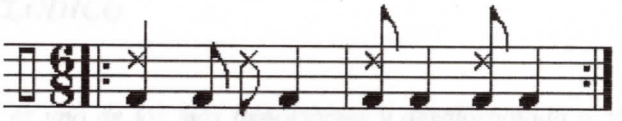
3.3 ANÁLISIS MÉTRICO

No siendo necesario realizar un inventario de las posibilidades que pueden extraerse de la matriz y los articuladores y su interacción por no ser el objetivo de este trabajo, se aborda un segundo nivel estructural que define rasgos importantes del Currulao frente a otras músicas de la región y

del país. En este sentido, hay muchos puntos de unión frente a otras músicas; pero por lo mismo existen diferencias claras y claves en este sentido que si son importantes relacionar.

*La métrica que usualmente se asocia con el Currulao por su fácil y generalizado manejo es el de **6/8,** también es utilizada la inclusión esporádica o constante por algunos instrumentos en diversos pasajes o ritmos, de la métrica de 3/4.*

*Su uso es muy utilizado en los **guasás** en donde se superponen las dos métricas (6/8, 3/4) de manera adyacente. En algunos esquemas de bombo **golpeador**, pero en este sentido también es importante relacionar la influencia geográfica o la escuela oral que propicia la inclusión de tal o cual patrón rítmico; en la Juga por ejemplo el uso de un esquema claro de 6/8 puede intercambiarse sin inconveniente por los practicantes de estas músicas en otro de 3/4.*



por:

***Fig. 16** Esquemas de bombos que alternan la utilización de la bimetría en sus interpretaciones.*

Este nivel rítmico es afectable por procesos de aumentación y de disminución, donde frases rítmicas requieren de un nivel de división menor o mayor pero siempre manteniendo la cantidad de unidades estructurales internas. Es el caso de compases de 3/8 o de 6/4, e incluso de 12/8;

aunque los más usados a través del tiempo tanto en la música popular y en la llamada "erudita" es la de 6/8.

Otra excepción dentro de las músicas que interpreta el formato de marimba es el ***BUNDE*** *que mantiene una clara posición dentro del sistema binario aunque en momentos del esquema requiere de intervenciones ternarias:*

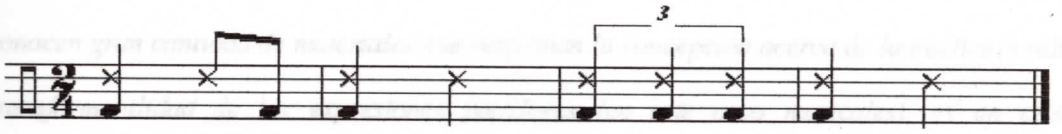


Fig. 17 esquema metro-rítmico del Bunde junto a su principal variante rítmica. Nótese como a pesar de ser de predominancia binaria, el elemento ternario tiene una fuerte presencia.

3.4 ANÁLISIS MELÓDICO

Este nivel de análisis es uno de los más importantes y desafortunada o afortunadamente uno de los cuales quedan incompletos dentro del proceso de selección sistematización y análisis que pretende de manera somera esta monografía; no se podría dar a ciencia cierta ni de manera completa dentro de la misma - dado que no lo pretende- un resultado contundente de todos los diversos y múltiples elementos que dan forma y variedad al complejo sistema melódico de las músicas de la zona del pacífico sur de Colombia. En algunos casos se propone la teoría de descargar toda la responsabilidad en la influencia negra llegada desde el África occidental; en otros, se intenta proponer un importante origen a partir de los cantos litúrgicos que igualmente llegaron con la evangelización al interior de la selva y otras atribuyen un ingrediente todavía más

importante, la relación de la música negra con la indígena logrando una compenetración y un colorido especial.

La música de Latinoamérica y esto ya es un concepto indagado hasta la saciedad por teóricos, e investigadores etnomusicólogos como Isabel Aretz[31] y maestros del mismo programa de artes musicales de la Academia Superior de Artes de Bogotá como Samuel Bedoya Sánchez de quien se conocen gran cantidad de materiales que reafirman la concepción acerca de la multiculturalidad y transformabilidad de las expresiones populares (en este caso musicales), es un crisol de tradiciones fuertemente decantadas que ofrece como resultado una música que no se espera sea pura pero que dentro de su misma "impureza" mantiene fuertes y muy definidos rasgos de autenticidad que se ha ido con el paso del tiempo, cimentando en sus regiones de origen y que sus mismos interpretes y compositores fortalecen. El Currulao, no es la excepción y así como las músicas de la costa atlántica y las de la región andina de Colombia tiene diversos puntos de amarre con expresiones musicales no - solo de otras regiones sino también de origen transnacional, mantiene unas particularidades que la hacen gozar de un equilibrio dado por el mismo sistema señalado anteriormente.

Acudiendo directamente al análisis melódico de las diversas expresiones que así lo demuestran, se encuentran primeramente en el referente negro, los cantos monódicos y polifónicos con tejidos sumamente complejos que parten de la improvisación, pero que de ninguna manera pueden llegar a considerarse desordenados, pues poseen internamente un fluir entrópico que tiende a la homogeneidad y comprensión colectiva, en donde una voz mantiene un esquema rítmico parejo y acompasado que permite el seguimiento de otras voces bajo intervalos de octava, sextas y terceras superpuestas en el momento del coro, que por pertenecer a una temperancia

propia, no pueden llegar a considerarse perfectos para el sistema occidental. Manejan de manera general registros amplios acompañados de la percusión realizando saltos interválicos en ocasiones de manera brusca y alternando tecituras vocales bajas con altas más frecuentes en cantos de carácter nostálgico y triste. Casi siempre existe lo que llamaríamos un bajo dado que hace las voces de "soporte" armónico sobre el que los demás realizan lo que podría considerarse una especie de "organum". Las escalas son solo un poco parecidas a las que se manejan en la música occidental pero tienen una mayor tendencia hacia las escalas pentáfonas ó heptáfonas que permiten el reconocimiento de fuertes rasgos característicos.

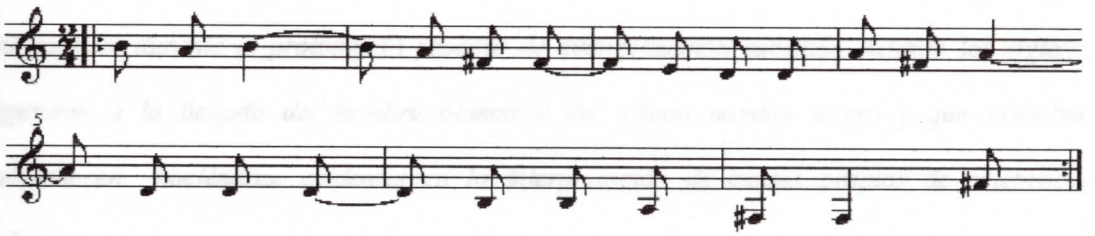


Fig.18. Canto de Jaibaná o chamán de una tribu asentada en la región del río San Juan.[32]

Frente a la influencia indígena ya mencionada anteriormente, se puede decir que los regímenes melódicos comparten algunos puntos sobre todo lo referente al pentafonismo y su recurrencia armónica basada en el uso de las posibilidades que ofrece la misma estructura, su acompañamiento musical es algo más sencillo pero no simple dado que su secuencia se repite invariablemente dando paso a una regularidad importante que no encuentra puntos de improvisación descollantes como si ocurre en la música de procedencia africana.

---

[31] Isabel Aretz, "*Que es el folklore*" Caracas, 1977, pp 11 -50

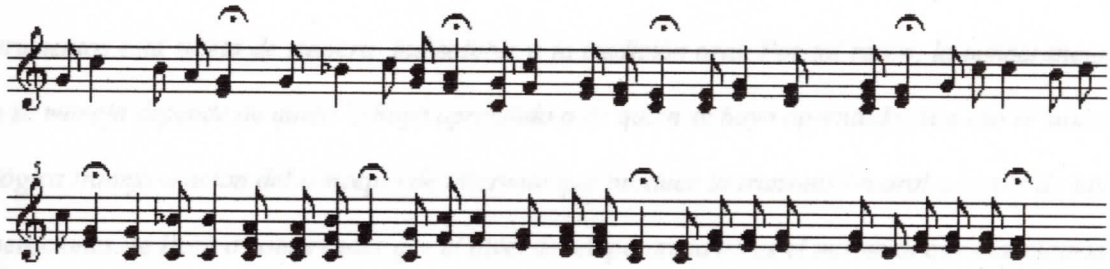


Fig 19. Gbòlò, perfil melódico de las estrofas I y II de Danza recreativa ampliamente difundida entre tribus de la región Suroriental de África (Ghana).[33]

Tomando un tercer punto de influencia, se encuentra la música de origen sacro con texto plenamente identificable y una estructura tonal marcada a partir de los modos clásicos griegos retomados por la doctrina católica. Tales usos melódicos fueron implantados en varias regiones del pacífico durante el prolongado proceso de evangelización sucedido durante los siglos que siguieron a la llegada del hombre blanco y del mismo nombre negro y que actualmente permanecen haciéndose evidentes en la interpretación de cantos propias de celebraciones religiosas.

Las mismas, contribuyeron en algún sentido a la construcción melódica de los rasgos del Currulao que asimiló este comportamiento junto al propio de la raza negra e indígena creando un sistema melódico único y personal que se ha mantenido hasta nuestros días.

Pero a esta serie de convergencias, se unen condiciones que hacen del nivel melódico del Currulao algo todavía más particular: debido a la procedencia natural de los elementos con que se construyen instrumentos melódicos como la marimba y los de otras regiones como las flautas de la

---

[32] Transcripción realizada en 1963 contenida en: Jesús Bermúdez Silva y Guillermo Abadía, *"algunos cantos nativos tradicionales de la región de Guapi(Cauca)"*, Centro de Estudios Folklóricos, Universidad Nacional de Colombia, 1996. pp 17.

[33] Victor Agawu Kofi, *"African Rhythms a Northern ewe perspective*, Cambrigde, 1995, Cambrigde universisty press. Pp 74, 80

chirimía Caucana y del pacífico en su parte alta, la construcción y por ende la afinación de estos instrumentos está sujeta de manera indisoluble a la tradición oral. Por tal razón, la temperancia que se maneja depende de quien la haya aprendido o de quien se haya aprendido; si a eso se suma la lógica transformación del concepto de intervalo que produce la transmisión oral a través de las generaciones, se llega a comprender que el nivel de temperancia no es el mismo al que manejamos cotidianamente dentro del contexto musical urbano, lo que en ocasiones limita su adecuación al formato para el cual está diseñada.

Dentro de las indagaciones que se realizaron con músicos provenientes de la zona, se encuentra una gran sorpresa; aunque se haya distorsionado el referente melódico con el pasar del tiempo, las similitudes con una escala diatónica aun sorprenden más aun cuando se comprende que estos instrumentos no tienen ningún soporte acústico ni electrónico de afinación. A continuación a manera de claro ejemplo, aparece un acercamiento al registro interválico de una marimba de chonta, propiedad del maestro José Antonio Torres "Gualajo", reconocido constructor e interprete de marimba desde muy corta edad y quien es hoy uno de los maestros del instrumento que habitan actualmente en la ciudad de Santiago de Cali.

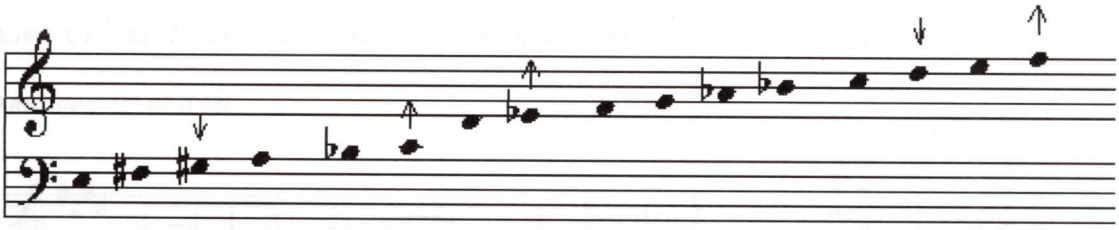
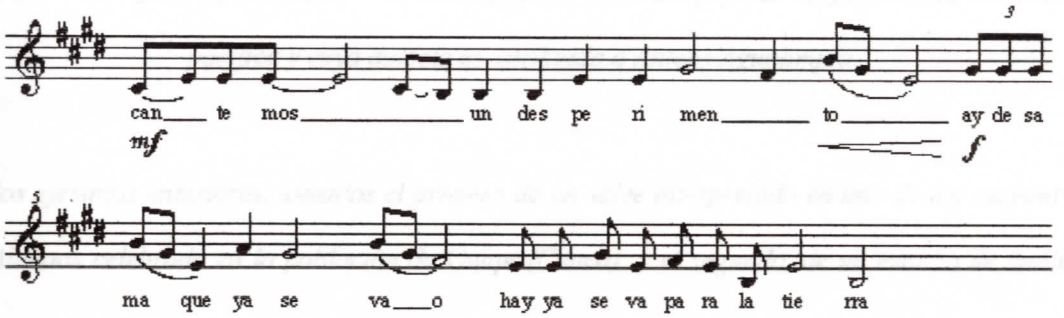


Fig. 20. *Registro de marimba de chonta de 16 placas fabricada por José Antonio Torres "Gualajo", conocido interprete de este instrumento; las flechas indican aumento o disminución de temperancia (440).*

Aparte de la marimba, quien maneja el espectro melódico dentro del formato instrumental es la voz; y la misma está condicionada por parámetros interpretativos que se tratan más adelante. Sin

embargo, se puede decir que funciona en comunión con la marimba cuando esta es interpretada, siendo las placas un soporte armónico relativo al momento de cantar, un tipo de referente armónico muy distinto al que muchos tipos de música urbana están acostumbrados a manejar; pues muy a pesar de la guía que establecen las placas, las voces no le siguen totalmente sin llegar a considerar el concepto de desafinación pero manteniendo un amplio rango de sonidos posibles para la interpretación de la misma melodía encontrando diferencias simultaneas de cuartos de tono y semitonos.

Los melotipos, estructuras melódicas sencillas características de ciertos tipos de música que poseen rasgos determinados y que permanecen generalmente en estrecha relación con la estructura armónica de la música a la que pertenecen, son en este caso de carácter recurrente y centrífugo,[34] girando constantemente sobre un grado de la escala presentando reiteradas llegadas sobre el quinto grado tanto en el registro bajo como en el alto. Y cuando aparentemente llega a la tónica, solo lo hace por un corto momento y a manera de apoyatura en algunos casos. Son sumamente exigentes frente a la amplitud de la tesitura lo que en el caso de los hombres estimula el falsete y hasta el grito sobre todo en los cantos de velorio y en las fiestas donde el momento de estremecimiento es total.



[34] Samuel Bedoya, "*Conducción de líneas*", Bogotá, Música integral/Nueva Cultura, 1986, pp. 26

Fig. 21. *(página anterior) "cantemos un despedimento" Canto de Alabao propio de velorio de difunto extraído de grabación realizada en Guapi (Cauca)*[35]

Pero todas las celebraciones no son estrictamente de carácter religioso, existen las que se han visto total o fuertemente permeadas por lo profano como las celebraciones de Navidad, o festividades de algunos santos que cuentan con alto aprecio por parte del habitante de la zona. Estas músicas tienen en la mayoría de los casos un esquema o perfil melódico muy similar a las estrictamente religiosas, pero están mucho más sujetas a los cambios que otras músicas puedan ejercer sobre ellas.

Entre las más afamadas se encuentra el "Tio Guachupecito", un Alabao con texto y letra muy cercana a lo religioso pero con injerencia profunda de lo profano.

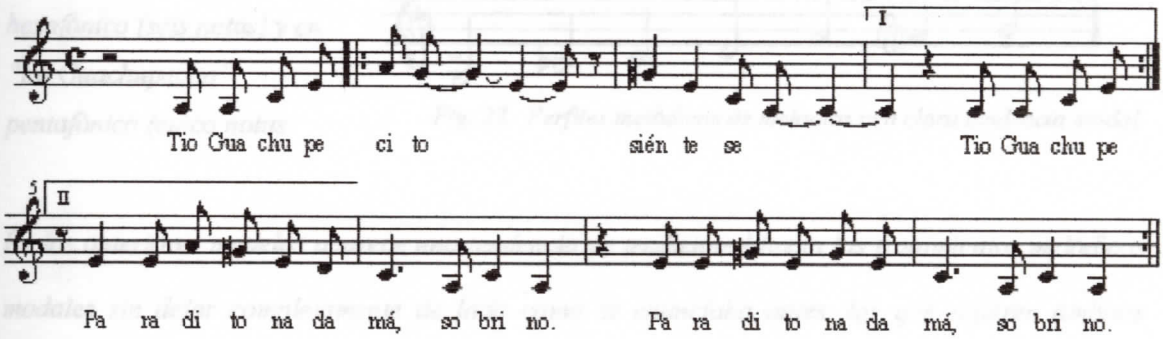


Fig. 22. *Verso y coro y inicial de "Tío Guachupecito" melodía popular muy difundida en la costa pacífica y cuya autoría es atribuida a Antero Agualimpia.*

En los ejemplos anteriores, tomados el primero de un salve interpretado en uno de los encuentros de Alabaos celebrado en la población de Guapi (Cauca), y el segundo, de un estudio de análisis

---

[35] *Anualmente se realiza en la población de Guapi (Cauca) el encuentro de Alabaos que reúne a personas y grupos folclóricos de las regiones vecinas alrededor del canto de alabaos y en general cantos para difuntos y celebraciones religiosas, esta transcripción fue realizada a partir de documento audiovisual perteneciente al archivo de Aury Tolosa.*

realizado por Andrés Pardo Tovar y Jesús Pinzón Urrea con la colaboración de Blas Emilio Atehortua, se observan varias cualidades redundantes en el aspecto melódico que son importantes de resaltar; la primera tiene que ver con la escala o modo sobre el cual funcionan.

Observando el perfil melódico que poseen estas melodías y su comportamiento lineal horizontal y posteriormente asociando los resultados, se obtienen constantes de funcionamiento que se tendrán en cuenta para la elaboración posterior de melodías.

Se presentan en este caso, dos tipos de escalas: en el caso de "cantemos un despedimento" el modo hexafónico (seis notas) y en "tío Guachupecito" pentafónico (cinco notas

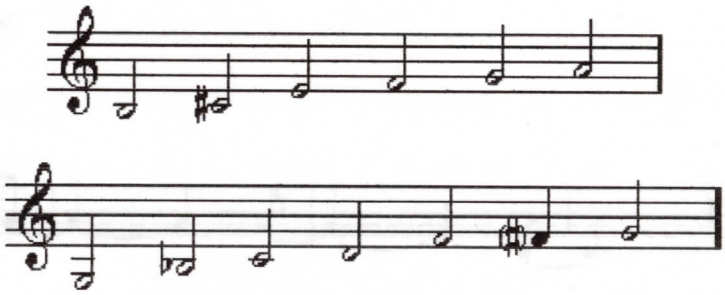


Fig. 23. Perfiles melódicos de melodías con clara tendencia modal.

En los anteriores modelos aparece una tendencia ya tradicional hacia los tratamientos melódicos modales sin dejar completamente de lado como se enunciaba antes, las que refieren ámbitos tonales en los que utilización del sexto grado no es frecuente. Se encuentran además tanto en estas como en otras melodías, el acercamiento alternativo mediante ascenso de la subtónica inferida en el mismo modo hacia el primer grado desempeñando la función de sensible. Tales modelos de construcción melódica, son muy usuales en las músicas generadas de ese circuito.

Un último elemento sumamente importante y definitivo en el canto de muchos de los ritmos interpretados por el formato de marimba, es el ejecución de notas largas o de varias notas sobre

una misma letra o sílaba. Esta especie de leco es además de frecuente, muy característico reuniendo al interior de él diversas particularidades:

Como se anotaba anteriormente, la afinación que posee esta interpretación no siempre está regida por el parámetro dado por la marimba, es hecho por una sola persona, llámese "glosadora" en el caso de la cantaora o "chuleador" en el caso del cantante quien generalmente es el marimbero. Es un canto muy gutural que casi siempre termina con las vocales a, o y u ó fonemas que asemejan la unicidad de dos de ellas, ae, y en ocasiones oa describiendo movimientos interválicos cortos al comienzo y más amplios hacia el final. En el caso de los alabaos y los arrullos, son varias notas las que pasan por una sola sílaba:

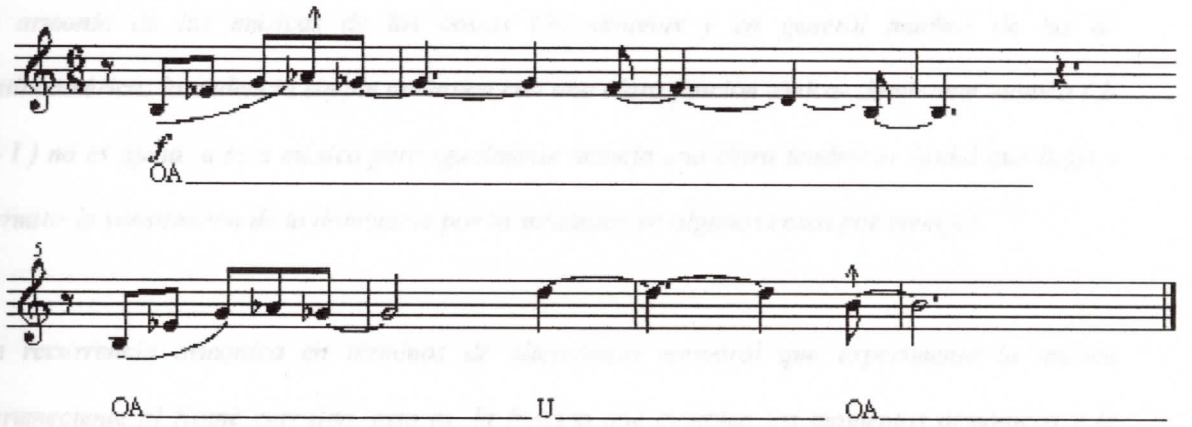


***Fig 24.** Transcripción del canto o "chuleo" del marimbero al comienzo de la interpretación de un pango en el cual, vocales individuales o fonemas que reúnen sonidos de dos vocales simultaneas son interpretadas antes del texto principal. Las flechas sobre las notas indican un aumento o disminución leve de la afinación cromática.*

3.5 ANÁLISIS ARMÓNICO

Este nivel de observación es complemento del anterior ya que son convergentes y sumamente dependientes el uno del otro. para ello partimos de nuevo desde el referente melódico más importante como es la marimba para describir los movimientos armónicos y ya tener un concepto claro de lo que cantan y tocan los interpretes de este formato.

Teniendo en cuenta los parámetros de funcionamiento tonal de las melodías provenientes del contexto religioso, se puede prever en algún sentido los giros y recurrencia armónica que distingue a esta música. Pero de igual manera, en este aspecto se halla presente la tradición africana que usa igualmente giros sencillos y frecuentes entre la dominante y la tónica. Ello define la armonía de las músicas de las costas Colombianas y en general muchas de las de Latinoamérica; la cadencia simple auténtica con una clara función tónica- dominante –tónica (I-V- I) no es ajena a esta música pero igualmente maneja una clara tendencia modal que llega a permitir la substitución de la dominante por la subtónica en algunos casos por ejemplo.

La recurrencia armónica en términos de alternancia temporal que experimenta la música perteneciente al Koiné currulao, esto es, la función que cumplen los momentos armónicos y la distancia entre uno y otro dentro de una interpretación musical, se define por los cambios percibibles tanto en el canto como en la marimba pero más exactamente en los bordones de esta última. Se encuentran cambios de tónica y dominante muy frecuentes (dos en un solo compás como en el caso de la Juga) y otros más extensos (dos compases en tónica y dos en dominante), aunque el más frecuente es el que posee un grado por compás, es decir uno en tónica y otro en dominante, ó viceversa dependiendo del momento y el modo analizado.

Dado que se habla de modos, es importantes describir el comportamiento modal presente en estas músicas; las posibilidades que permite la marimba por ser un instrumento diatónico son como es de suponer los usados en músicas de contexto más urbano: Jónico, mixolidio y Locrio para los modos mayores; Dórico e igualmente mixolidio y Locrio para los menores con posibilidades dependiendo de la extensión del instrumento. Ello permite además una gama algo amplia de registros. Dentro de las particularidades que se encuentran dentro de la estructura general armónica del Currulao se encuentra el ocasional cambio de disposición de los acordes tanto para el marimbero requintista como para el bordonero, al igual que la poca utilización del sexto grado.

En el caso del bordoneo, aparte de ejecutar una clara función rítmico- armónica, se desplaza claramente por la región tonal en la que se encuentra (sea tónica o dominante) realizando arpegios ascendentes y descendentes o combinando intervalos de sexta, cuarta, quinta u octava cambiando eventualmente la disposición del acorde y del "toque", ya que en un momento en el que el requintista está "jondeao" es decir, cuando hay una estabilidad dinámica y melorítmica del instrumento; se debe respetar este momento en términos de interpretación, permaneciendo lo más estable posible y no cambiar mucho de disposición acórdica.

3.5.1 EMPLEO DEL "BACKGROUND"

*Así como dentro de una construcción musical de carácter popular se encuentra la melodía, la armonía y el ritmo como componentes fundamentales, se halla el "**background**" como sustento simultáneo entre la armonía y el ritmo.*

En este sentido encontramos tres tipos de backs que pueden encontrarse de manera separada o coexistente en la composición y/o el arreglo:

- ***Soporte armónico***
- ***Melodía y contramelodía***
- ***Rítmico Armónico***[36]

Cada uno de estos tratamientos se pone de manifiesto sin proponérselo de distinta forma dentro de las músicas que se presentan en nuestro país teniendo un énfasis en un aspecto o en otro, desde luego sin llegar a niveles complejos y modernos, pero si manteniendo esa función a favor del movimiento cómodo de voces e instrumentos. En el caso del formato de marimba, estos tipos de back se presentan de alguna manera primaria y con diferentes niveles de presencia.

El background de soporte armónico suele presentarse entre las voces y la marimba en el comienzo de algunas interpretaciones preferiblemente entre los llamados Bundes y las Jugas de arrullo que son de predominancia vocal. La marimba realiza un "piso armónico" cuya figuración de notas largas apoyan el canto del grupo.

El referente a la melodía y contramelodía se halla presente en el juego contrapuntístico complejo entre las voces del formato al interpretar la glosa y las responsas (coro y versos) en el que una estructura melódica coherente con la armonía responde a la que inmediatamente le precedió. Muy frecuentemente se presenta este tratamiento a dos partes, pero en ocasiones se presentan contrastes entre una melodía principal cíclica contra dos completamente diferentes, en texto y melodía.

[36] Enric Herrera "*Técnicas de arreglos para la orquesta moderna*", Antoni Bosch editor, Barcelona, 1986, pp117 –120.

El back "rítmico armónico" es el de mayor y permanente presencia en la marimba como instrumento representativo del formato. Mantiene un tipo de esquema que semeja al del piano en otras músicas llegando a mantener esquemas parcialmente definidos para cada tipo de interpretación llamados "toques".

3.5.2 SOBRE LOS ESQUEMAS QUE DEFINEN RITMOS Y "TOQUES"

Dentro de esta estructura rítmico – armónica se encuentran los "toques" de marimba que son patrones básicos sobre los cuales giran y se basan los cantos de currulao. Dentro de su interpretación, se toca la marimba por uno o dos interpretes según la dimensión de la misma. De tener el número de placas suficiente (generalmente entre 16 y 24) son dos los interpretes que la ejecutan; uno en su parte baja llamada Bordones y otro encargado de las placas agudas llamado requintista.

La función básica del bordonero es la de mantener un esquema rítmico y armónico corto y poco variable destinado a interpretar una función de bajo que permita al requintista una libertad en la ejecución de su correspondiente patrón; Tiene un ritmo muy sencillo casi siempre sin la sincopa que si posee el resto de la percusión. En el caso del requintista, los esquemas que complementan la armonía ejecutada por el bordonero están llenos de variantes, sincopas, dosillos y tienen la particularidad de casi nunca ser iguales de una región a otra manteniendo solo algunos rasgos similares que mutan progresivamente y hacen difícil su reconocimiento. Generalmente, tanto para bordón como para requintas existen uno o dos esquemas básicos de cada uno de los ritmos que constituyen al Koiné Currulao difundidos, pero los mismos están sujetos a cambios naturales dados por la "escuela de marimberos" o la región a la que pertenecen.

Estos esquemas, pueden considerarse los "backs" rítmico – armónicos del currulao, pues así como no existen patrones únicos para la interpretación de músicas populares urbanas o campesinas

como el porro o el son en instrumentos como la guitarra o el piano, si existen modelos estilísticos que permiten diferenciarlos entre sí, pues mantienen características estructurales definidas.

El requintista es uno de los interpretes de mayor responsabilidad dentro del conjunto pues él es quien escoge el registro y el modo a manejar para cada interpretación además que debe mantener la regulación de la velocidad y la cadencia en el aspecto rítmico, pero en el pleno sentido armónico debe mantener los cambios de armonía con leves variantes rítmicas que en su interior armónico contengan una melodía intrínseca que dinamice el canto. Este asciende de manera mucho más libre por el acorde de tónica, de dominante o en su defecto por el del séptimo sin dejar de realizar el esquema rítmico que define cada ritmo o toque. Suele en este proceso trabajar sobre octavas para realizar melodías introductorias o realiza unísonos con las cantaoras; combina alternativamente sextas, terceras, cuartas ó quintas cerrando o abriendo el intervalo de octava a sexta o de sexta a tercera o cuarta en un proceso de conducción de voces muy interesante, pues si bien se frecuenta el uso de intervalos consonantes paralelos, igual y sorprendentemente, se describen en bordones y requintas conducciones oblicuas y contrarias.

Los movimientos esquemáticos más difundidos o los más interpretados por diferentes agrupaciones musicales de la zona tienen en su interior este tipo de conducción; unos con mayor o menor tradición y manejo, tienen dentro de sus prácticas usos más sencillos o complejos.

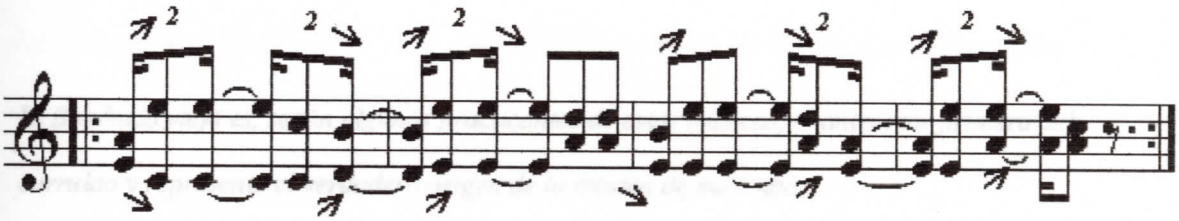


***Fig.25** Modelo esquema de Requintas para marimba combinando sincopadamente la rítmica binaria con la ternaria en la conducción armónica oblicua, paralela y contraria.*

El uso del sexto grado de la tonalidad, o en algunos casos del modo por excelencia pocas veces se utiliza para dar mayor color modal a la pieza, por tal razón los acordes de sexta y cuarta son poco usados. Se recurre de esta manera a intervalos cortos siempre menores o iguales a octava tanto en el requintista como en el bordonero pero en constante movimiento.

A partir de análisis elaborados desde grabaciones consultadas y otras recogidas "in situ" a marimberos de distintas corrientes estéticas, o a documentos audiovisuales que se han recopilado de diversas formas y en distintas épocas en centros de documentación o en encuentros musicales, se han establecido por ahora de manera no concluyente esquemas melorítmicos que definen tanto en el "bordoneo" o en el "requinteo" el ritmo o toque que relacionan ó diferencian uno de otro siendo sin embargo todos ellos miembros de la familia del currulao; Hay que aclarar que las características diferenciales que se dan en este sentido se deducen igualmente a partir de diversos factores, como el canto, la estructura formal y los textos por ejemplo. A continuación, aparecen las principales características encontradas tanto en el bordoneo y las requintas como en los demás instrumentos de percusión dentro del rango rítmico, melódico y armónico, que posteriormente servirían de modelo para una propuesta musical; más adelante se tratarán elementos del canto que permitirán mayores puntos de comprensión.

3.5.2.1 BAMBUCO VIEJO

El Bambuco viejo es, según algunos practicantes de estas músicas, el antecesor primero del currulao y representa el verdadero origen de la música de marimba:

"...El bambuco viejo no se toca casi...aunque yo tengo, tengo mi teoría que...el Currulao interno es bambuco, bambuco es el principal, el ritmo madre. Es el bambuco. Y de esos pues hay varios como el currulao corona, el currulao caramba; por ejemplo esas variantes casi ya no se tocan... los viejos eran los que sabían esas variantes..."[37].

Su interpretación tiende actualmente a desaparecer no obstante su esquema que es de por sí muy sencillo y muy parecido al Currulao, Tiene un tempo algo más lento y en ocasiones un bordoneo particular que incluye el golpe de una de las baquetas sobre el marco de la marimba

3.5.2.1.1 BORDONES

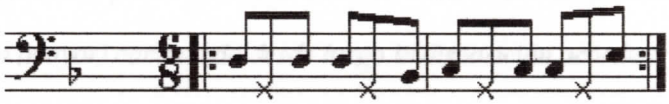


Fig. 26 *bordones de Bambuco viejo, el código (x) hace referencia al golpe de una de las baquetas sobre el marco de la marimba manteniendo el esquema rítmico en la entrada del tema interpretado.*

[37] Fragmento de entrevista con Hugo Candelario González, Santiago de Cali, Junio 2001

Las requintas poseen igualmente un gran parecido con el del currulao con una tendencia a la sincopa pero manteniendo como se anotaba anteriormente, un tempo lento que permite el canto un poco más pausado:

3.5.2.2 CURRULAO

Dentro de los ritmos interpretados dentro de celebraciones populares fuera del ambiente religioso, es este el de mayor difusión y el que más se ha prestado para interpretaciones de tipo orquestal más por su nombre y generalidades que por el real conocimiento que se tiene sobre él, Agrupa en su interior, muchas de las variantes melódicas y rítmicas de los instrumentos de percusión y de las mismas voces presentes en los demás toques; Aunque es difícil de diferenciar, se encuentran algunas características importantes en los esquemas de marimba que permiten su reconocimiento.

3.5.2.2.1 LOS BORDONES

Existe un bordoneo básico muy característico difundido por la escuela desarrollada por la familia Torres, reconocidos constructores e interpretes de marimba en la población de Guapi (Cauca), Tal esquema rítmico armónico puede ser usado tanto en el modo Eólico y Dórico (menor) como en el Jónico y mixolidio (mayor) cambiando desde luego la disposición acórdica:

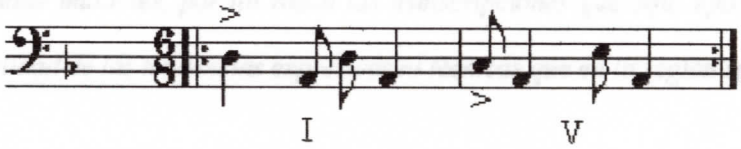


***Fig. 27** Bordoneo básico de Currulao en requintas de marimba.*

Este bordoneo que se realiza al comienzo de la interpretación, puede ser substituido más adelante por uno con simultaneidad de intervalos que solo son dos sonidos y nunca más de dos. Tras ejecutarlo con alguna frecuencia se retoma el inicial.

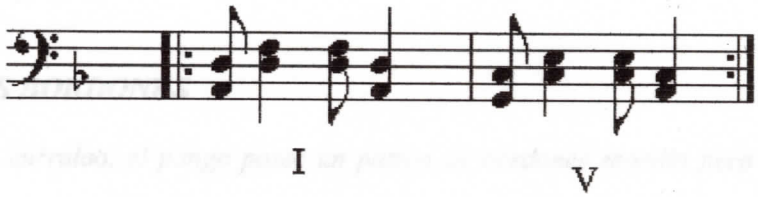


Fig. 28. *Variante del Currulao en los bordones*

3.5.2.2.2 LAS REQUINTAS

Reconociendo el movimiento del bordoneo, se aborda el comportamiento de las requintas que son de mayor variación y libertad: Para cada interpretación de currulao y de casi cualquier otro ritmo se toma como patrón principal la ejecución de la requintas que entre otras cosas indica la velocidad, el modo y en general el tema a interpretar por ello comienza siempre su interpretación, con lo cual el resto del grupo percibe lo que hay que tocar y como hay que tocar.

Tanto en el currulao como en otros ritmos, los esquemas de requinta y en general de la marimba son constantemente mutables, por tal razón las transcripciones que aquí aparecen no pretenden contener la totalidad de las tendencias expresivas ni técnicas que en la región suelen aparecer.

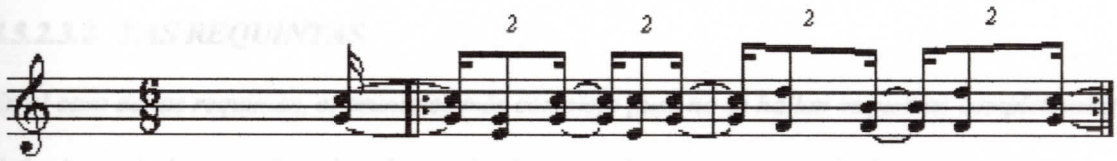


Fig. 29. *Transcripción de un esquema de requinta en el Currulao*

3.5.2.3 PANGO

Las particularidades del Pango frente a otros toques, no son muy sencillas de definir pero existen, tanto en la interpretación de la marimba y la voz como en la percusión. Entre otros elementos que pueden permitir su reconocimiento se encuentran la velocidad de interpretación que es de las más rápidas de los toques analizados.

3.5.2.3.1 LOS BORDONES

Al igual que el currulao, el pango posee un patrón de bordones sencillo pero muy estable, que permite a las requintas una dinámica interpretativa más libre; según lo recopilado y analizado, sin embargo este es interpretado de diferentes formas dependiendo de la tradición y de su uso con instrumentos fueras del formato tradicional; Al ser interpretado por el formato de percusión y voces mantiene una estructura en donde el acento se desplaza de la primera a la segunda corchea, sin embargo se han escuchado interpretaciones que manifiestan una tendencia a desplazar el primer ataque hacia el acento tético de la métrica.

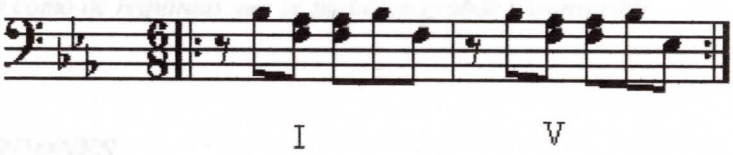


Fig. 30. *Esquema rítmico – armónico del Pango en las requintas.*

3.5.2.3.2 LAS REQUINTAS

En el caso de las requintas, el asunto es más complejo pues no se hallan esquemas completamente definidos, más la mayoría reúne dentro de sí una tendencia antes que técnica, interpretativa que hace en el caso de las personas que practican estos ritmos, más fácil de aprender; se trata

sencillamente de una imitación rítmica en las requintas, de la frase "yo soy el negrito pango" que al ser pronunciada, reúne parcialmente la rítmica a continuación expuesta:

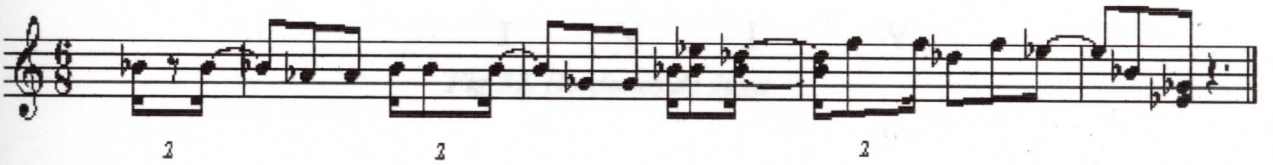


Fig. 31. *Esquema rítmico y melódico de las requintas en el Pango.*

3.5.2.4 JUGA

Este ritmo tiene una participación activa durante las festividades de carácter religioso en el que el canto suele acompañar procesiones y en donde se programan actividades artísticas en donde este toque es protagonista. Es allí donde el aspecto profano de estas músicas adquiere mayor importancia. Igualmente se encuentran diversidad de toques en las requintas y alguna unicidad en la interpretación de los bordones; a pesar de ello, aquí aparecen estructuras básicas muy sencillas tanto de bordones como de requintas que se pudieron grabar y transcribir.

3.5.2.4.1 BORDONES

Los bordones tienen una similitud muy grande con los del Currulao, solo que mantienen por mayor tiempo su esquema estable y no pasan a una variante salvo por situaciones en las que el toque esté lo suficientemente estable. Notese la anticipación armónica en la última corchea del compás y el rápido ritmo armónico:

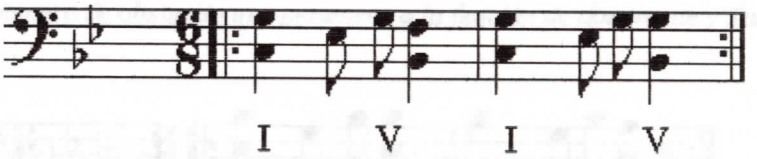


Fig 32. Bordones de Juga

3.5.2.4.2 REQUINTAS

Las requintas de la Juga mantienen un esquema un poco más complejo que el del Currulao; aunque la armonía del bordoneo cambia muy rápido, la armonía que poseen las requintas no Cambia tan rápidamente y encuadra muy bien complementando la subyacente.

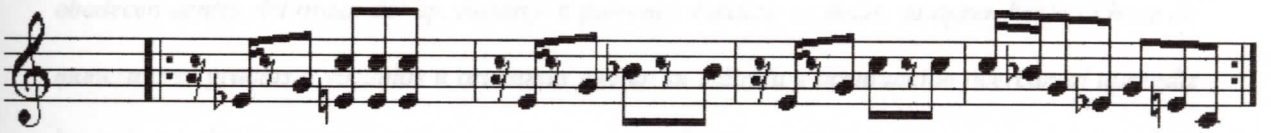


Fig 33. Requintas de Juga.

3.5.2.5 PATACORÉ

Son varias las suposiciones que se tienen respecto a los nombres de los diversos toque existentes; el Patacoré, no es la excepción. Se dice que hace referencia a demonios o un mal de la selva que contagia a las personas que en ella se adentran sin pedir permiso a los espíritus habitantes de la misma.

3.5.2.5.1 BORDONES

Guardan estrecha relación con los demás bordones solo que tienen como característica la no anticipación armónica en la parte baja de las placas como si lo tiene la Juga, como característica

por resaltar, se evidencia un esquema melódico, yuxtapuesto a la quinta de la fundamental en la parte superior a manera de obstinato que pertenece a la función de dominante y Tónica .

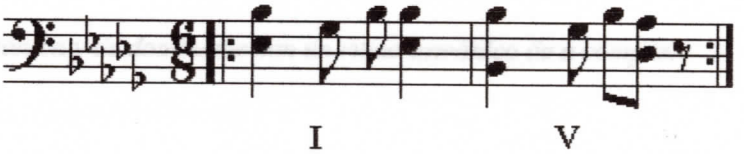


***Fig 33.** Bordones de Patacoré.*

3.5.2.4.3 REQUINTAS

Muchos de los esquemas empleados en los toques de marimba generalmente en las requintas obedecen dentro del orden del aprendizaje a patrones vocales; es decir, su aprendizaje se hace de manera oral gracias a vocablos u oraciones que en su métrica y acentuación acercan al aprendiz hacia la resultante rítmico armónica deseada, de tal forma que al no tener una escritura musical, esta, se convierte en el mejor medio para su transmisión. En el caso del Patacoré, obedece a la siguiente oración "El Patacoré ya me va cogé".

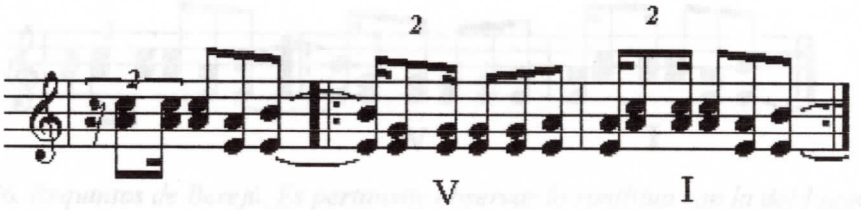


***Fig 34.** Esquema rítmico melódico y armónico del Patacoré.*

3.5.2.6 BEREJÚ

No se pudo encontrar un esquema estable o realmente diferente del bordón del Berejú frente a otros toque, los bordones son similares al requinteo, pero se escucharon muy complementarios.

3.5.2.6.1 BORDONES

Como figura en el anterior ejemplo, los bordones, obedecen a una frase reconocible como "ay mi Berejú" que se repite reiterativamente sobre las funciones armónicas; como las anteriores rodean los cambios de tónica y de dominante con un ritmo armónico de a compás.

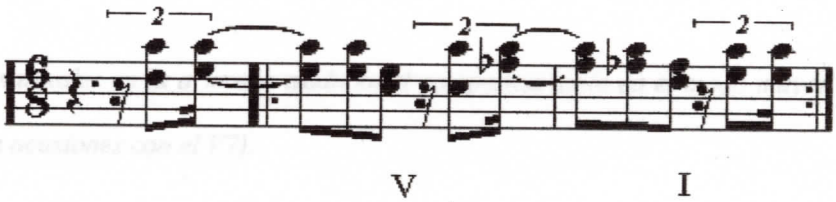


Fig 35. *Bordones de Berejú.*

3.5.2.6.2 REQUINTAS

Las requintas mantienen un nivel de sincopa de alta frecuencia casi compartiendo por compás las acentuaciones ternaria y binaria, ello obliga al resto del formato a mantener una base cerrada y muy estable y así no permitir un "desface" del ritmo global.

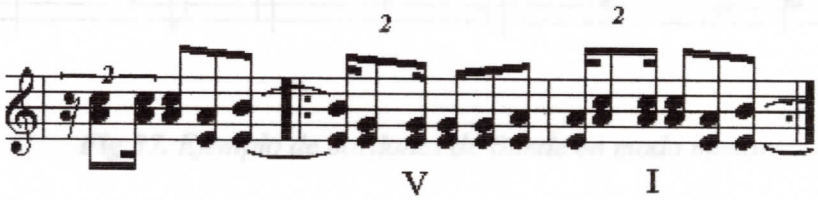


Fig 36. *Requintas de Berejú. Es pertinente observar la similitud con la del Patacoré.*

3.5.2.7 BUNDE

El Bunde es uno de los pocos (sino el único) de los toques de marimba que está completamente inscrito en el sistema de división binaria, es usualmente usado en las festividades navideñas o en otras de carácter religioso como velorios de niñ@s o comúnmente llamado GUALÍ. Su armonía es diversa pero casi siempre comprende los

grados más usuales en la armonía tradicional campesina tanto en el modo mayor como menor: I, IV y V (en ocasiones con el V7).

3.5.2.7.1 BORDONES

Son de por sí muy estables y se limitan a acentuar el tiempo fuerte y la entrada de la armonía que esta ocasión si entra con el acento tético del compás. Su sincopa es casi inexistente salvo por ocasionales intervenciones del tresillo al interior del compás lo que sucede justo al terminar una frase.

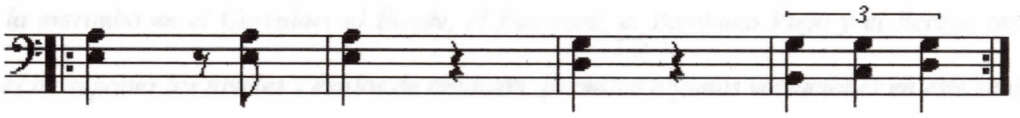


***Fig 37.** Ejemplo de bordones de Bunde en modo menor.*

3.5.2.7.2 REQUINTAS

Los bordones generalmente describen la melodía que identifica el tema entre verso y verso o hacen un apoyo a la misma de manera simultánea y en relación armónica con los bordones, en otras realizan redobles, notas largas sobre placas sea por sextas o terceras.

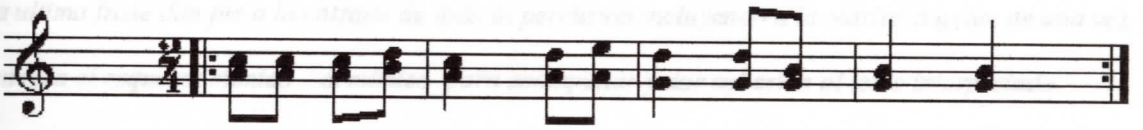


Fig 38. *Requintas de Bunde describiendo una melodía a dos partes en modo menor.*

3.6 ANÁLISIS MORFOLÓGICO

El estudio de una estructura morfológica definida llega a permitir el contraste de ritmos, de tendencias estéticas, e incluso de interpretaciones regionales. Por tal razón, se considera importante conocer un poco de este aspecto para dar un poco más de coherencia al diseño ofrecido.

En la música de marimba, los esquemas morfológicos son similares y las posibles diferencias, muy sutiles; de manera general, las interpretaciones son iniciadas por el "chuleador" o la "cantaora" en el caso del Arrullo y el lamento de Currulao, en la Juga o en los cantos de Boga[38] *y por la marimba en el Currulao, el Bunde, el Patacoré, el Bambuco Viejo y el Berejú, aunque como es de suponer los niveles y estilos de creación, permiten algunas variaciones en este sentido.*

Generalmente las interpretaciones pueden darse por iniciadas ante dos situaciones definidas: una, por medio de cantos introductorios en donde se mantienen notas y fraseos largos que introducen en muchos casos el contexto o el tema del texto general; labores cotidianas, sentimientos, etc. Generalmente los realiza una voz solista a la que después se suman "respondedores" quienes en

---

[38] *También llamado Aguabajo se trata de un canto realizado por mujeres y hombres habitantes de las zonas selváticas de la región mientras se desplazan –Bogan- por los recodos de manglar en embarcaciones que ellos llaman "potros" o "champas"; al acompasar de los remos -"canaletes"- se entonan cantos a capella que relatan historias ficticias o reales de la zona y que de alguna forma sirven de canal de comunicación.*

la ultima frase dan pie a la entrada de toda la percusión incluyendo a la marimba quien de una vez integra el esquema rítmico – armónico para acompañar y dar cohesión al tema interpretado.

La segunda, cuando la marimba al realizar el registro inicial, da a conocer el ritmo y tema específico así como su velocidad y dinámica general. Tras varias glosas y responsas (entre tres y cuatro) la percusión comenzando por la marimba en sus requintas, realiza variantes cortas de manera alterna y cada vez más creciente para dar paso de nuevo al canto con nuevas glosas y responsas para finalizar con una superposición temática de dos o tres partes en las que la voz principal crea variantes de la responsa interpretada, la segunda continúa con el esquema responsorial que realizaba desde el comienzo y la última integra de manera yuxtapuesta vocales abiertas o cerradas a manera de pedal con rítmicas definidas para todos las que la realizan.

Este tejido crece en términos de intensidad y densidad rítmica de manera paulatina con variantes de cununo esporádicas hasta rematar en un retardando final de las voces y en muchas ocasiones en un redoble suave de todos los instrumentos para dar conclusión al tema[39].

Cuando es la marimba quien da comienzo a la interpretación, el marimbero interpreta de manera inicial un registro tal como lo haría un interprete de la bandola llanera en el circuito Andino - llanero gracias al cual el interprete y sus acompañantes reconocen entre otras cosas, fragmentos de la melodía principal y el modo por el cual se moverá melódica y armónicamente el canto.

No existe pausa entre esta "contextualización tonal" y el comienzo real del tema general, dado que el interprete de la marimba da comienzo al esquema principal antes de que el bordonero le

---

[39] *Es importante aclarar, que la definición de tema aquí enunciada es el de diseño o expresión musical completa para no incluir términos como el de canción por ejemplo que pueden dar lugar a confusiones.*

siga con su esquema y así a continuación, el total del ensamble instrumental (percusión) dé cuerpo a la interpretación con un comienzo simultaneo, fuerte y decidido que continúa con el canto por parte también del marimbero por medio de vocales largas y guturales, casi gritadas acudiendo en muchos casos al falsete para superar el registro y la intensidad presentada por la marimba.

En estos casos la dinámica vocal no es mayor al primer caso, pues es la marimba quien tiene el protagonismo melódico y armónico, tan solo en apartes intermedios y hacia el final cuando se hace presencia del coro es cuando instrumentos y voces realizan un contrapunto entre sí (voces – marimba).

En la actualidad, existen tendencias por parte de diversos grupos musicales en diversas zonas tanto de la región Pacífico –Andina como de otras que igualmente se interesan por este tipo de música, en las cuales los esquemas base se modifican dependiendo de las búsquedas estéticas o en ocasiones por conocimiento parcial de estas particularidades.

La estructura general de interpretación frente a la forma, no está definida por cánones occidentales y menos Europeos, pero aun así se encuentran referencias indirectas de estas músicas quizás no por casualidad sino por injerencia de otras músicas que mantuvieron contacto directo y permearon esta expresión africanizada y cada vez más criolla llevándola a adquirir una forma sino muy bien definida, si con rasgos de reconocimiento. La estructura formal general, si se puede llamar así, es sencilla y está armada secuencialmente por las siguientes particularidades:

Canto de solista y responsa de grupo vocal - tres veces- **(Introducción)**	*Registro y comienzo del tema Por parte de la marimba* **(Introducción)**
Entrada de percusión con la base rítmico – armónica en bordones y requintas Junto a la glosa y al coro principal. **(A)**	
"revuelta" o interludio de la marimba gracias a variaciones de la melodia y del esquema melorítmico del tipo ritmo usado junto a variaciones alternadas y nada protagónicas de la percusión acompañante **(casi nunca por parte del bordoneo) (B)**	
Superposición final de voces y aumento de la intensidad y densidad rítmica llevando al tema hacia su clímax y al final. **(C)**	

3.7 ANÁLISIS RELACIÓN MÚSICA TEXTO

Se halla en estas músicas, como en tantas otras de nuestro folklore, una relación interesante entre el texto y la música ya que en la mayoría de los casos el modo (mayor -menor) y el ritmo o velocidad no tienen que ver con el texto que contiene la expresión musical general, por eso se encuentran tempos rápidos y dinámicos para letras de carácter alegre y viceversa, sin embargo, existen excepciones en los que se presentan ritmos rápidos con textos tristes o melancólicos (a

excepción de Bunde) esto esta más dado por los gustos e intereses de quienes crean que por reglas tradicionalmente establecidas.

También como en otras regiones, los textos hacen corta pero plena referencia a situaciones o sentires cotidianos. En este caso con dos principales aspectos temáticos:

3.7.1 DE CARÁCTER RELIGIOSO

Dentro de las expresiones músico – vocales que se presentan en nuestro país, las de la costa pacífica encuentran en lo religioso una fuente inagotable de recursos textuales y musicales basados como se enunciaba anteriormente, en la influencia religiosa (católica) que afectó para bien o para mal muchas de las expresiones culturales de la región, desde las fiestas hasta los textos de las canciones que los niños de la zona usan para sus juegos. No obstante su connotación cambia un poco con relación a lo que se considera como influencia directa de la doctrina católica; pues, si bien es cierto, aunque los textos usados en salves y otro cantos no difieren mucho de los contenidos en breviarios y lexionarios de usanza católica, en algunos casos, su texto es creado a partir de estructuras contenidas en romanceros del siglo XVIII y XIX que hacen referencia directa a actividades propias de celebraciones religiosas con solo una breve referencia a elementos profanos o a quehaceres cotidianos.

Dentro de sí mismos, estos textos tienen distintas connotaciones, desde canciones propias de la vida y la muerte, la natividad y hasta para viacrucis en la semana santa. Casi todas están compuestas por estructuras heptasilabas sencillas y comunes que son alternadas con versos y/o responsas (coros).

En el caso de cantos a difuntos, son comunes las combinaciones entre versos octosílabos o de "redondilla" y de otra estructura que tienen dentro de sí un contenido completo y que tienen complemento con el siguiente:

Pa´ onde vas mujer perdida / mira que estás en pecado

Mira que el mundo es traidor / y allá te han de dar pago.

Agota un poco los pasos / ponéte a considerar

Lo que no es hoy es mañana / en eso no hay que dudar.

En una cárcel de fuego / donde aprisionarán

Te darán muchos tormentos / a llegar la eternidad.

El infierno es un profundo / una escuridad de fuego

Que el alma que cae allá / allá no encuentra sosiego.

Allá no hay padre ni madre / ni quien te pueda salvar

Tan solo tus buenas obras / podrá mi Dios perdonar.[40]

En cuanto a los romances y alabaos, se encuentran unos mucho más cercanos a las vivencias de la cultura afro- Colombiana que predomina en la región:

Por el rayo re la luna

Cuando un negro agonizaba

Yo vide bajar a María

Por que allí junto esperaba.

Negro era el ataú

Negros quienes lo llevaban

Negro cara 'e pabilo

Negro la paveza y llama

Por el rayo de la luna

Un negro al cielo subía

Por que rezaba el rosario

Y también el Ave María

De esta pobre alma

Que te ofendió

Que te ofendió.[41]

De acuerdo con los anteriores versos, se nota la afirmación de rasgos fonéticos de la zona, presente en la extracción de consonantes al final de una palabra (elipsis), apócopes (pa') el reemplazo de vocales por otras y en otros muy frecuentes casos, sinéresis usuales (Boca'e, pata'e, etc). De igual forma como en otras expresiones, se encuentran las sinalefas y la substitución habitual de la "d" por la "r" cuando no su desaparición ej: "guardanos re consuelo"[42]*; "no lo rejes condená";*[43] *por nombrar tan solo unos pocos*[44].

Apartándose un poco de los textos obligados de salves y rezos, el poblador de estas regiones, se permite realizar creaciones que en su contenido permiten dilucidar el comienzo de un leve

---

[40] ***Garrido José Miguel*** "Tras el alma de un pueblo", ***edición particular del vicariato de Tumaco, 1980, pag: 153***

[41] Octavio Marulanda ***"Colección música folclórica"***, Instituto Colombiano de Cultura, Vol 1; costa pacífica de Colombia, pag 19.

[42] Texto de arrullo compuesto para el presente trabajo de grado.

[43] Texto de "Tio Guachupecito" Alabao de la región pacífica Colombiana (norte y sur) "Rítmica y melódica del folclor chocoano", Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1961, pp 18.

[44] Esteban Torre, "*El ritmo del verso*", España, Universidad de Murcia, primera edición, 1999, pp 60 –65.

contraste entre lo religioso y lo profano en este caso, un canto de alabanza, composición poética que se canta en honor a alguien:

(glosador)

Vengan a ver, la llegada del Mesías, vengan a ver.

(Coro)

Vengan a oír lo que ha dicho Jeremías

Vengan a ver, la llegada del Mesías vengan a ver.

(glosador)

vengan a oír, el primero fue bautismo

vengan a ver, segundo confirmación, vengan a ver...

3.7.2 DE CARÁCTER PROFANO Y COLOQUIAL

Pero no son los textos y temáticas religiosas las únicas fuentes de creación presentes en la región; aunque es cierta la creencia que afirma la creación de textos y músicas menos cadenciosas y nostálgicas en sectores más cercanos a la zona andina y más alegres y vivos cerca al litoral. De manera general, el texto hace cada vez mayor referencia a vivencias cotidianas y gracias a un contenido textico muy coloquial, permanece en la memoria colectiva de los pueblos de quienes las ejecutan, es el caso de cantos como "Ronca Canalete", "Caderona", "Aguacerito llové" entre tantos otros, en los que el contenido es totalmente cotidiano y hace en realidad muy poca referencia a lo religioso, salvo términos usuales. Estos cantos son los que más fácilmente llegan a encuentros y festivales de música de esta categoría; donde se canta a los frutos de la tierra, al mar, a las labores campesinas, a la nostalgia por el lugar de origen y hasta hace poco y en

contados casos, a las repercusiones colectivas que trae la violencia social que actualmente afecta a casi todas la regiones del país.

Los textos que hacen referencia a insinuaciones sexuales, no son muy usuales en estas músicas (salvo contadas excepciones) como si lo son en expresiones musicales de la región norte (chocó), donde van de la par con el baile "vacunao", en donde las parejas demás de bailar muy cerca lo hacen con movimientos incitantes relacionados con el acople sexual. Muy por el contrario en la región sur (región punto del estudio), el baile tradicional se hace de manera separada y con ademanes y movimientos muy elegantes.

La estructura métrica y de versificación (estilística), no presenta muchas diferencias salvo en el contenido general pues su funcionamiento de pregunta – respuesta se mantiene en las distintas regiones donde se practica; ***A-B-A-B*** *o* ***A-B–A-C*** *entre otras. Las características fonética son similares en casi todas las representaciones.*

3.8 ANÁLISIS TEXTURAL

El "tejido" presente en la interpretación del currulao está basado en una estructura polirrítmica y armónica compleja, en donde cada instrumento tiene una función cohesora que permite el amarre integral de las matrices y articuladores de manera que en el aspecto eminentemente rítmico, se encuentran distintas acentuaciones téticas y sincopadas que dan una cadencia sumamente dinámica.

El contrapunto vocal resultante está definido por texturas de dos y tres partes entre los que se mezclan diversas consonancias y tensiones.

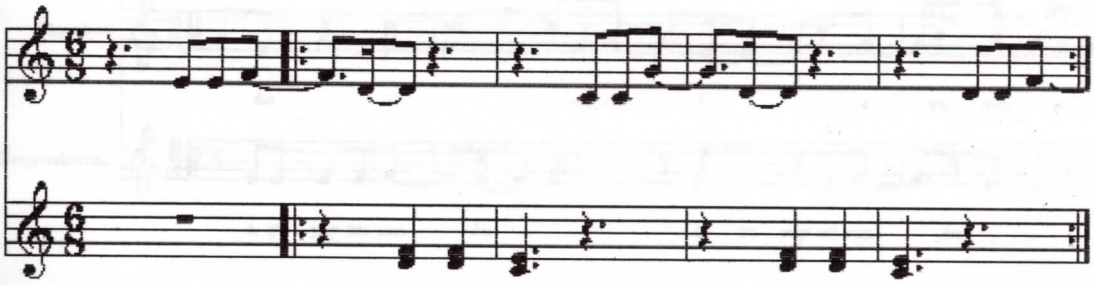


Fig 39. *Esquema melódico descrito por 3 voces a dos partes al final de una Juga de Arrullo; La voz superior corresponde a la glosadora y los inferiores, a las de respondedoras.*

A pesar de la aparente sencillez en la densidad rítmica y armónica, el funcionamiento textural general de este sistema, permite manejos homofónicos y polifónicos en el canto presentes en glosa y responsa y más que nada en la finalización de la interpretación cuando se realizan superposiciones melódicas entre las voces; se pasa entonces eventualmente del tratamiento monofónico al comienzo con el canto individual de la glosadora o la introducción de la marimba con la sugerencia de melodía sin acompañamiento, a la construcción homofónica de una voz o varias voces a intervalos de unísonos o de octavas versus una armonía dada por requintas y bordones de manera simultanea; finalmente, se llega a un desarrollo notable de la estructura textural al contener de manera global, una polifonía que abarca desde la segunda a la tercera especie sin ambiciones de ostentación técnica teniendo en cuenta el movimiento rítmico – armónico realizado por la marimba junto al total de las voces entre las que se realizan igualmente polirrítmias que no hacen más que enriquecer la complejidad de la textura:

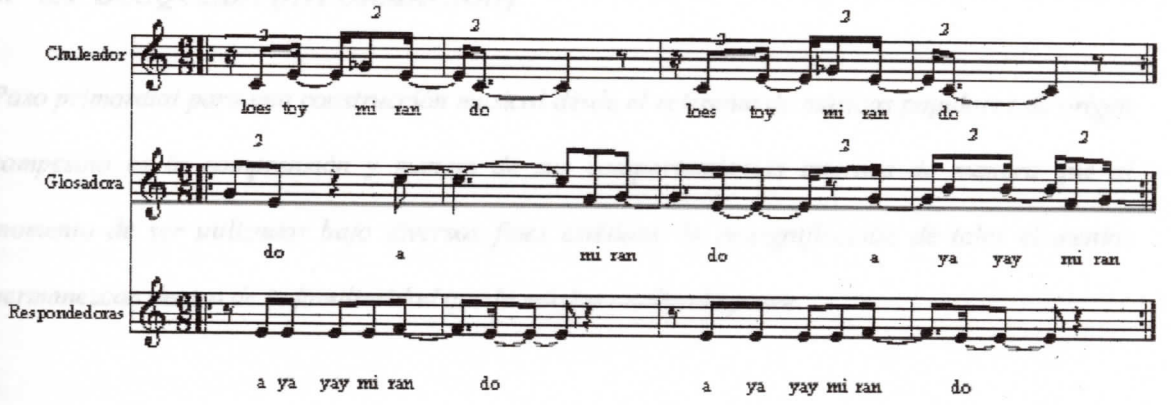


Fig 40. *Textura vocal de tres partes con voces diversas, en la parte superior el chuleador (marimbero en la mayoría de los casos) quien realiza una figuración sumamente inestable a manera de pregón improvizado, en la intermedia se encuentra la glosadora con un esquema algo más estable pero igualmente sincopado y la inferior corresponde a el coro general interpretado indistintamente por hombre y mujeres.*

Aunque todas tienen un nivel de independencia en ocasiones entrópico desde el punto de vista tonal (modal), mantienen un equilibrio interno que les da coherencia, no influyen en su disposición y movimiento, la observación de reglas de la armonía tradicional occidental: (eludir quintas y cuartas paralelas por ejemplo) aunque se vislumbran en ellas, vestigios heredados de la tradición católica (organum, faux –bourdon).

Pero la estructura textural general es un entramado profuso que fiel a la lejana tradición africana yuxtapone una gran cantidad de timbricas, métricas y voces para ofrecen un resultado musical de complejidad profunda que no resulta para nada desordenado y que por el contrario se regula de manera interna hasta para incluir elementos interpretativos.

3. LA BÚSQUEDA (INFORMACIÓN)

Paso primordial para una construcción musical desde el referente de músicas populares de origen campesino es la comprensión y manejo de sus comportamientos internos de manera que al momento de ser utilizados bajo diversos fines estéticos, la re-significación de tales elementos permanezcan dentro de la familiaridad que la música analizada posee.

Pero previo a tal análisis es preciso establecer un inventario confiable de material escrito y audiovisual del cual tras ser observado y transcrito minuciosamente, puedan obtenerse insumos necesarios que establezcan parámetros de funcionamiento desde lo musical y desde los diversos aspectos culturales que rodean tales expresiones y que estos documentos pueden aportar.

En el curso particular de este trabajo, se requerían tanto material sonoro como audiovisual ante la imposibilidad de realizar una recopilación "in-situ" en el espacio geográfico que generan estas músicas. A manera de pesquisa etnográfica, se realizan entonces búsquedas en centros de documentación de Bogotá en donde además se pueda tener acceso a entrevistas o conversaciones entre investigadores e intérpretes de estas músicas siendo esto último, algo muy dificil de realizar y localizar.

Ante una escasa documentación confiable y actualizada, se opta por realizar un breve acercamiento e indagación en el centro urbano más cercano e importante al núcleo de funcionamiento de estas músicas; Siendo Santiago de Cali la ciudad en la cual confluyen múltiples grupos de danza e interpretes de marimba, se realizan encuentros con integrantes de diversas

UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSE DE CALDAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS

agrupaciones musicales con el objetivo de relacionar la mayor cantidad de información de fuentes directas.[45]

Tras esta búsqueda, se pudieron establecer dos tipos de enseñanza del Currulao tan solo en la actualidad; una de carácter oral y una con dinámica naciente perteneciente al área académica.

4.1 MECANISMOS DE APRENDIZAJE

Dados los diferentes aspectos culturales de este tipo de expresión, es de calcular el tipo de enseñanza empleado que permite la existencia de estas músicas, sin embargo ya que posee una tendencia a la difusión nacional, es normal que se adopten otro tipo de mecanismos para que su manejo sea más amplio. Infortunadamente el interés general solo llega hasta conocer solo algunos aspectos del Currulao obviando otros que son de suma relevancia. Nuevos pautas de enseñanza y de transmisión de esta herencia se implementan poco a poco, pero no tienen aun el desarrollo necesario y efectivo como para considerársele como un esquema garante de enseñanza, sin embargo como fenómeno, merece ser señalada.

4.1.1 TRADICIÓN ORAL

Esta tendencia es la más difundida y la predominante hasta hace poco entre las personas que suelen practicar estas música. Generalmente, este proceso se da entre miembros de una misma familia o una comunidad transmitiendo los conocimientos de una manera generacional constante.

---

[45] *En este proceso de indagación se visitaron centros de documentación de la biblioteca nacional en Bogotá y el Instituto Popular de Cultura de Santiago de Cali en donde se localizaron grabaciones de buena calidad pero que no revelaban indicaciones de clasificación en cuanto a tipo de toque o al lugar de procedencia y sobre las cuales no se les podía realizar ningún tipo de grabación.*

Existen familias muy reconocidas en la región como interpretes y constructoras de instrumentos; en su mayoría, la vida de estas familias gira alrededor de la agricultura, la pesca y de la venta de instrumentos.

Son los mismos niños y niñas quienes se inclinan con mayor frecuencia hacia la interpretación de estos instrumentos, siendo dirigidos por abuelos o padres con mayor conocimiento y experiencia en la ejecución e los esquemas básicos siendo el abordaje de la marimba una etapa generalmente intermedia o final del proceso de aprendizaje.

Este tipo de aprendizaje posee múltiples beneficios, la predominancia de un gusto y una intención artística entre las personas más jóvenes y la renovación de quienes tocan el currulao y los ritmos afines; pero igualmente presenta inconvenientes como la distorsión paulatina de la información misma gracias al cambio generacional que poco a poco dispone una tendencia a la desaparición de rasgos o particularidades de los toques o los cantos. Sin embargo es la tradición más arraigada y la más confiable en la actualidad.

4.1.2 TRADICIÓN ACADÉMICA

Es esta una forma de transmisión algo más actual en la medida que esta planteada como un mecanismo de difusión mayor a partir del conocimiento y la comprensión técnico-musical de los comportamientos intrínsecos en aspectos rítmicos, melódicos, armónicos etc.

Generalmente esta comprensión y uso va de la mano con el aprendizaje empírico que unido a un coherente manejo técnico, logran dar una información más detallada. Infortunadamente, este tipo de enseñanza no es común y por el contrario es complejo de seguir ya que no se encuentran fácilmente personas que conozcan muy bien las estructuras musicales y simultáneamente logren

dar pautas musicales claras hacia el manejo complejo que compone toda la estructura del Currulao.

5 TRANSFORMACIÓN DEL SISTEMA

Una vez indagado, trabajado y finalmente comprendido el funcionamiento del KOINÉ, se entra a trabajar la propuesta que se tiene pensada desde la búsqueda de posibilidades en todos los aspectos anteriormente trabajados, para ello son de suma importancia las corrientes estéticas que rodeen el trabajo arreglístico y compositivo con la finalidad de aportar la mayor cantidad de conceptos desde el punto de vista instrumental, téxtico, armónico etc.

El tratamiento planteado para el proceso de pregrado no pretende de ninguna manera dar un giro definitivo a la perspectiva que se tenga del currulao mismo, solo pretende dar una visión propia del formato y de los elementos que la integran; tampoco pretende ser una expresión totalmente innovadora en este campo, pues son conocidos los tratamientos hechos para este formato y estas músicas desde hace tiempo por músicos y agrupaciones musicales de contexto nacional como "Bahía" y "la contundencia" que comienzan a tener cierta figuración nacional, además de otras tendencias estéticas. Es el medio de intervención que se considera conveniente para poner en evidencia los intereses musicales y estéticos que rodean el proceso musical de quien prepara y presenta el producto resultante.

Producto que parte de la inclinación por esta música y por la posibilidad que el formato ofrece; por la influencia que la música popular de origen rural con un alto contenido de africanidad ha ejercido por mucho tiempo y por el deseo de dar a conocer una música que presenta un alto nivel de intervención en donde además es clave conocer antecedentes musicales de músicas

iberoamericanas que permitan encontrar constantes de transformación similares al propuesto y de igual forma trabajos nacionales que aporten elementos de juicio para escoger o desechar posibilidades frecuentes en la música popular actual.

5.1 APORTES DE LA MÚSICA POPULAR URBANA

La creciente tendencia actual de incluir técnicas musicales de contexto transnacional en la interpretación de las músicas de origen campesino local y más específicamente en los litorales de Latinoamérica, permitió que agrupaciones desde mediados y finales del siglo pasado dieran a conocer este tipo de música como una oferta más al gusto del interior de Colombia como lo hiciera "Lucho" Bermúdez y "Pacho" Galán entre los más conocidos de la costa atlántica alrededor de los 50`s y Petronio Álvarez como compositor junto al conocido "Peregoyo" que en los años 70´s se convirtieron en los representantes del género en la costa pacífica. Componer, arreglar e interpretar para el formato de orquesta, fue adquiriendo unas formas y manejos instrumentales y de texto ya establecidos que se generalizaron a través del tiempo y permitieron la mayor difusión de estas músicas en las que los elementos más representativos (generalmente de la percusión) se quedaron. En el caso de la cumbia, los esquemas de llamador y alegre junto con algunos del bombo y maracón, en el plano armónico la constante cadencia quinto-primero. A diferencia de ello, los esquemas melódicos, comenzaron a buscar posibilidades dentro de lo que la recurrencia armónica podía permitir y de lo que los compositores deseaban.

De allí datan la utilización de la percusión popular, de los instrumentos de viento, del contrabajo y del piano como refuerzo armónico en el aspecto instrumental. Del tratamiento armónico más elaborado basado en dimensiones nuevas de agrupación musical y todo un carácter propio que todas estas innovaciones aportaron.

Muchas de estas tendencias llegaron provenientes de la tendencia "Big Band"que se integraba al manejo musical criollo desde Norteamérica por intermedio de Cuba con orquestas como la de Benny Moré, "Chano" pozo y más actualmente con las de "Machito" y que encontraron en Colombia un buen receptáculo en orquestas como las anteriormente mencionadas en ciudades como Barranquilla y Cartagena.

Frente a los diversos niveles de interpretación y de composición nacidos al interior de las ciudades con músicos empíricos en muchos casos y académicos en otros, las posibilidades y las intervenciones técnicas fueron proporcionando un nivel de exigencia cada vez más creciente que permitió a las mismas músicas de origen rural, salir del ámbito regional en que permanecían. De igual forma, la interfluencia paulatina de otras tendencias y tipos de música, redireccionaron el comportamiento mismo de tales expresiones logrando sin embargo, en la mayoría de los casos mantener los rasgos característicos predominantes. De este tratamiento y tendencia musical se pretende retomar tanto el lenguaje musical usado desde hace ya tiempo en agrupaciones tipo "combo"[46] cada vez más usuales no solo en Latinoamérica, que son en últimas el objetivo de estas composiciones, (cifrados, convenciones, tipos de ataque, efectos) como la integración de lenguajes particulares de interpretación y lectura de acuerdo a los usos comunes dentro de la músicas manejadas por estos formatos; Es pretensión además, adecuar manejos texturales igualmente comunes en esta músicas específicamente en instrumentos de viento y en los comúnmente llamados de base armónica (bajo –piano) con técnicas compositivas y de arreglísticas de acuerdo a las búsquedas estéticas planteadas desde el comienzo del proceso de grado.

---

[46] ***Samuel Bedoya Sanchez*** "Modulos de capacitación para instrumentistas y directores de bandas de vientos", *Modulo 10: formas musicales, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura., 1990, pp 2.*

5.1 DE LA MÚSICA POPULAR CARIBE - LATINOAMERICANA

Como se anotaba anteriormente, la influencia de la música popular del caribe en el país fue muy fuerte, no solo desde las antillas sino también desde México, con reconocidos y prolíficos compositores, nuevos y llamativos ritmos, con interpretes que adquirieron fama internacional y con un interés por la música campesina como plataforma para llegar a otros públicos.

En Cuba, como en otros países las músicas de contexto popular salen del campo y son grabados en la ciudad (cuando no en otros países) adquiriendo reconocimiento como músicas famosas dentro del contexto regional. Se generan ritmos en todo el litoral y en los Estados Unidos como el Mambo, el cha-cha-chá, el merengue, el bolero, el calipso, entre otros. Se afianzan las agrupaciones y los cantantes más famosos de la historia que datan de esta época, recorren Latinoamérica con sus espectáculos y con su nueva versión de la música de origen rural.

Tales ritmos, instrumentos y desde luego músicas fueron retomados por compositores de otros géneros para enriquecer sus propuestas no solo en los ritmos antillanos sino también en los del Brasil, Colombia y otros países Latinoamericanos. Casos como el de Dizzie Gilespie, Tom Jobim y Stan Getz por nombrar unos pocos, demuestran el éxito de las músicas en un inicio rurales como generadoras de estilos como el CUBOP, el BOSSA NOVA o el mismo LATIN JAZZ que hoy en día representan expresiones propias y muy independientes dentro del ámbito musical mundial. Todas manteniendo esos rasgos que permiten reconocer sus elementos constitutivos más profundos.

Los instrumentos de percusión popular caribeños y brasileños influyen sobre manera en las músicas de la región, tanto así que en muchos lugares del caribe, se usaron y aun se usan. El canto es también influido pero en menor medida dado que el mismo ambiente regional provee un

ethos especial al momento de interpretarlo. El tratamiento armónico se extiende en la búsqueda de nuevas posibilidades siempre con el referente de dominancia existente en todo el caribe. Se comienza a generar en adelante un movimiento de creación basado en lo popular con alto contenido de sofisticación debido a la exigencia del público y a los intereses de los mismos artistas.

¿Pero cuales son los principales aportes de la música popular Latinoamericana y caribeña que se tienen en cuenta dentro de los diseños propuestos, que se consideran como viables y que se cree no llegan a socavar los principios de pertinencia que requiere el currulao?

Fundamentalmente son los que afectan los manejos instrumentales y armónicos junto a las de ejecución en aspectos como la percusión popular que posee sus orígenes en los antecesores de origen campesino por ejemplo y que hoy por hoy representan un surtidor de sonoridades y efectos, o en el canto y en la integración de las tendencias presentadas por el formato de marimba junto a las propuestas por músicas de este contexto transnacional, que de todas formas no transgredan en alta medida la estructura de la primera.

En el aspecto armónico, se combinan en muchas regiones de los diseños, la lectura de obligados así como de estructuras ritmico–armónicas también llamadas "tumbados" tanto en el piano como en el bajo que permiten un nivel de libertad en la interpretación de los cifrados que tanto para el bajo como para el piano, aparecen con un modelo ofrecido previamente en la partitura.

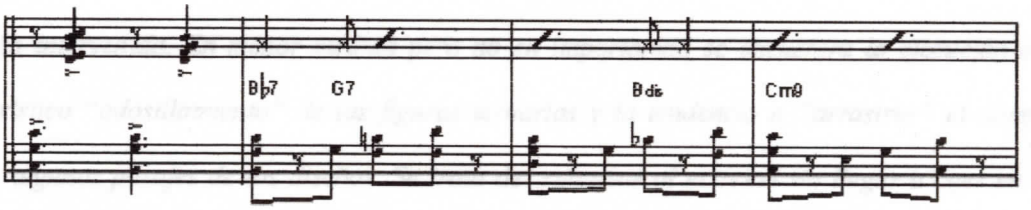


Fig 41. *Estructura rítmico-armónica diseñada para piano presente en las composiciones y arreglos compositivos del presente trabajo de grado; en él figuran los tratamientos de cifrado y repetición usados en la escritura popular.*

Un tratamiento similar se halla en la percusión por ser más práctico el uso de indicadores de repetición que la lectura continua de un mismo patrón, de tal forma que la o el percusionista puedan mantener concentración en las indicaciones de intensidad, dinámicas y ocasionalmente en los cortes rítmicos que frecuentemente se manejan es este tipo de tratamiento musical.

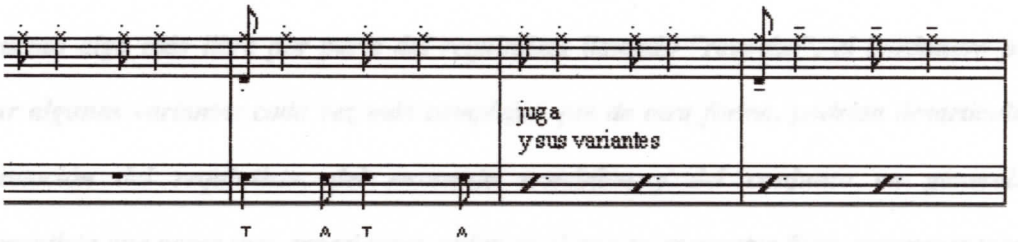


Fig 42 Usos compositivos frecuentes de esquemas de percusión en bucle; para no crear confusión en el intérprete frente a la escritura en patrones de percusión.

No hay que olvidar la importancia que el idiolecto tiene dentro de esta música como una muestra de su originalidad y pertinencia, la sustracción de algunas letras y la transformación de silabas por demás muy frecuente en la región, además de acento fácilmente reconocible permiten dar un carácter más cercano dentro de lo lejano, siempre dentro de los límites del respeto por la

expresión intervenida. En menor medida pero no en importancia se encuentra la ejecución del característico "adosillamiento" de las figuras ternarias y la tendencia a "arrastrar" el tiempo durante algunos pasajes de los diseños. Se trata de rubatear al extremo sin llegar a caer en la binarización absoluta; es llevar el pulso al máximo de su transformación interna. Para dominar tal efecto por parte del grupo instrumental, se hace necesario durante los ensayos una inducción rápida pero concienzuda de este efecto tan poco común y sí muy complejo dentro de la práctica musical pacífica.

La manera misma de interpretar los instrumentos posee un especial cuidado y atención pues muchos de los elementos tímbricos importantes recaen en la adecuada y exigente interpretación de las percusiones y de los instrumentos encargados de la función armónica y hasta melódica.

En la marimba, al momento inverso, es decir al tener mayor dinámica y energía con un movimiento algo más libre por parte del requintista llamado "revuelta", el bordonero puede realizar algunas variantes cada vez más complejas que de otra forma, podrían desarticular la interpretación del requintista, del momento armónico y del conjunto en general. El instrumentista que posee más experiencia, quien es el que se encuentra frecuentemente tocando requintas, ejecuta diversas disposiciones del acorde hasta cuando la interpretación da paso de nuevo a las voces.

En la armonía, se puede decir que la música latinoamericana ha adoptado casi por completo el manejo occidental y Norteamericano de las cadencias y las posibilidades de re – armonización y substitución así como técnicas de modulación parcial o completa. Por ello en este sentido el aporte latino y Caribeño frente al norteamericano y europeo en este sentido (popular) es muy similar.

El empleo de efectos muy utilizados en las músicas transnacionales de la amplia región latinoamericana pero especialmente en el caribe gracias a la profesionalización de los músicos que a mitad del siglo XX comenzaron a conformar orquestas en las ciudades llevando tras de sí no solo el conocimiento académico sino también el empírico que rodeó desde un comienzo todas esta músicas de origen rural y de consumo masivo.

Tales niveles lejos de desaparecer o menguar, han venido aumentado con el paso del tiempo llegando a niveles de virtuosismo cada vez más sorprendentes, por ello es muy usual encontrar en orquestas tipo combo tanto a instrumentistas de un alto nivel de interpretación técnica, como a composiciones que requieren de un manejo significativo de tales técnicas para poder ejecutar improvisaciones musicales teniendo o no a la base armónica o rítmica como soporte.

En la percusión, la utilización de los códigos desarrollados dentro de la técnica popular como el fondeo (U); punta de dedos (P); slap o quemado (T) y el abierto (A); además de ello se propone un efecto de bajo con la palma de la mano, una especie de fondeo buscando el bajo de la tumbadora muy utilizado en los tambores alegres de la costa atlántica (Ub), al igual que el "canteo" que es el golpe de la punta de los dedos sobre el borde del cuero que produce un sonido muy particular y delicado.

En los instrumentos de viento, efectos sonoros como Druit, Bend, fall junto a otros que se fueron dando dentro del ambiente orquestal urbano, dan personalidad propia a las composiciones que las poseen, aunadas a ciertos manejos de carácter empírico que lejos de desmejorar el desempeño sonoro, en muchos casos le revitalizan y enriquecen.

5.2 TÉCNICAS COMPOSITIVAS EMPLEADAS

Teniendo como parámetro, a la música contemporánea tanto en su sentido popular como erudito, se aplican elementos trabajados durante el periodo de fundamentación en aspectos tradicionales de la composición para diversos formatos y tipos de tratamientos dependiendo del resultado estético buscado. Corrientes compositivas del siglo XX desde el neoclasicismo, pasando por el periodo de postguerra, el atonalismo, y finalmente el serialismo con su concepto de creación a partir de unos parámetros constructivos pre – establecidos, sirven al propósito compositivo ya no teniendo a lo técnico como objetivo, sino como generador de una visión estética de las imágenes sonoras ideadas por el autor.

Las diversas posibilidades tímbricas que distintos formatos han sido capaces de ofrecer gracias a autores contemporáneos y a ensambles que cada día buscan nuevas posibilidades sonoras desde la forma revolucionada, la misma textura llevada a límites apenas concebibles, los manejos de tiempo, la mensuralidad, etc. abren una paleta de posibilidades que permiten no el uso indiscriminado de las mismas sino su coherente y creativa combinación.

El trabajo ofrecido, pretende poner en evidencia aquellas tendencias que pudieron comprenderse, trabajarse y exponerse, durante el periodo de enseñanza en los últimos niveles de composición, desde luego tratando de no divorciar el real sentido de las composiciones y los arreglos con las técnicas utilizadas, tanto desde la forma como una estructura no encadenada a esquemas fijos y preestablecidos pero si ordenada y hasta donde se puede coherente, llegando a una búsqueda tímbrica dentro de músicas de contexto popular, pasando por el canto como expresión independiente pero igualmente "gregaria" de un formato. En últimas, una asociación encadenada de posibles soluciones a una búsqueda estética definida.

5.3 PROPUESTAS TÍMBRICAS

Dentro de los manejos que se realizan en esta propuesta musical, el timbre juega un papel importante en el camino de dar una sonoridad propia a cada diseño tratando de buscar ambientes distintos dentro del proceso de concierto y en el transcurso mismo de los diseños.

Gracias a diversos manejos instrumentales y de ejecución usando por ejemplo bloques sonoros o estructuras melódicas sencillas, se contrasta con la densidad y tejido textural de las mismas explotando de diversas combinaciones posibles que el mismo formato ofrece. Se hace uso igualmente de técnicas puramente eruditas como la variación y la micropolifonía por ejemplo, combinándolas con técnicas orquestales populares como la superposición temática y el doblaje o la misma yuxtaposición sonora que permite una dinámica de variedad para cada diseño.

Se buscan sonoridades contrastantes tras momentos largos de reposo o muy consecutivos que dan paso por momentos a regiones de transición en donde tanto la percusión o los instrumentos de viento pueden tener igual protagonismo. Las superposiciones temáticas o un contrapunto difuso hacen parte de la interpretación personal expuesta en un tratamiento formal, timbrico y temporal. De esta forma, estructuras que parecen sumamente difusas dan paso a unas un poco más predecibles y concretas; eso es la música de marimba, un cuerpo musical lleno de momentos contrastantes y siempre dinámicos que permiten un nivel de fruición solo quebrantable por los elementos internos que no podemos comprender aún fácilmente.

5.4 El TRATAMIENTO ORQUESTAL

Gracias al referente previo en términos de orquestación (antecedente histórico y estilístico) junto a lo trabajado durante el proceso de pre-grado, se propone el uso de un formato de dimensión media

distribuido en grupos instrumentales que entre sí presenten balance y permitan técnicas usuales en músicas que posean este tipo de formato.

Cada una de las creaciones realizadas reúne características distintas con las precedentes dentro del concierto comenzando por el arrullo que es exclusivamente vocal para cantante solista y seguido por otros tres que mantienen pocas variaciones instrumentales entre sí pero que en su grueso cuentan con el siguiente formato.

Sección de vientos

Esta sección es de mucha importancia dentro del apoyo y contraste que ofrece a la melodía y a los juegos y dinámicas melódico-armónicas. Incluye maderas y metales de la siguiente forma:

Grupo de maderas:

**- Flauta traversa.*

**- Saxofón soprano en Bb*

**- Saxofón alto en Eb*

**- Saxofón tenor en Bb*

Grupo de metales:

**- Trompetas en Bb(2)*

**-Trombones (2)*

Sección de armonía:

Los instrumentos que intervienen en esta sección, no – solo tienen la función armónica básica frecuente en la música popular. Mantienen por momentos "obligados" melódicos necesarios para la dinámica y estructura funcional del arreglo o la composición. Los instrumentos que lo conforman son:

***- Piano**, que puede ser tanto acustico como electrónico observando siempre que el balance con el resto del formato sea balanceado con instrumentos transductores (micrófonos, amplificación).*

- Bajo eléctrico.

***- Marimba cromática**, puede considerarse como instrumento de percusión pero carácter de apoyo armónico y melódico le hacen partícipe de este grupo. Por asuntos logísticos puede ser reemplazada por xilófono; debe tener una extensión de mínimo cuatro octavas para la interpretación del requintista y el bordonero (C1 a C5) y estar necesariamente afinada con el teclado, sea este acústico o electrónico.*

Sección de percusión:

Es este un grupo de gran responsabilidad dentro del formato pues la estabilidad, dinámica y rítmica del conjunto descansa en el manejo apropiado de patrones de Currulao permitiendo el afianzamiento de la base general sobre la cual se sostienen los demás instrumentos. Está conformada por la siguiente instrumentación:

- Batería

*- ***Tumbadoras*** *(3) para un solo ejecutante*

*- *Bombo golpeador*

*- *Guasás (para el arreglo del pilón)*

Grupo vocal

Las voces que intervienen en el arreglo y las composiciones buscan la semejanza con los timbres usuales en esta músicas, por tanto se buscaron las voces de contralto, tenor y barítono, que ofrecen muy buenos resultados tanto de manera individual como grupal en la instancia de glosa y responsa. Ello no implica la exclusión del resto del grupo instrumental en la interpretación de los coros.

Por otro lado, se busca la interpretación onomatopéyica de esquemas que realizan instrumentos de percusión al intercambiar roles instrumentales; para este caso, la exigencia sólo se realiza en el manejo adecuado de la respiración.

5.5 PROPUESTA ARMÓNICA

Debido a que la armonía que maneja este tipo de música está resumido en una cadencia autentica de primera especie sumamente repetitiva (I – V - I), se hace necesario pensar en posibilidades de substitución y modulación que no limiten el desarrollo de los diseños y la interpretación misma, por esto y teniendo en cuenta la tendencia modal del currulao, se piensa en los modos dórico, eólico, y mixolídio además del Jónico para buscar una mayor gama de posibilidades armónicas que llegaran a acercarse directamente a músicas de un contexto urbano sin perder ese rasgo característico.

Por ello se pensó en la recurrencia del séptimo al primero o la ampliación de la dominante entre el séptimo (subtónica) y el quinto con séptima menor (dominante siete) para descansar la cadencia en el primero. La ampliación misma de la tónica por medio del tercer grado (casi nunca al sexto) y dar paso a la dominante. Finalmente, se opta por la modulación a grados cercanos y lejanos preferiblemente por uso del tritono proporcionado por la dominante o por su enarmónico.

Pero definitivamente, los diseños no están condenados a la recurrencia tónica- dominante todo el tiempo, también se hallan momentos en los que una libertad en la armonía distensiona al arreglo o composición misma. Por momentos se usa el sexto grado como base de la estructura del acorde o como parte de la supraestructura de otro grado como eminente búsqueda del color (X6, X13). Existen segmentos del diseño en el que los acordes de acompañamiento son simples pues no tienen mayor tensión que el séptimo o el sexto grado,; pero hay otros en los que las tensiones que son distribuidas entre el bloque de instrumentos o en la base armónica son más complejas, llegando de esta forma a producirse sonoridades saturadas.

5.6 PROPUESTA RÍTMICA Y MÉTRICA

A pesar de que la métrica de 6/8 es la que predomina en la interpretación del currulao, el presente trabajo pretende desterritorializar parcialmente este modelo con intervenciones momentáneas de métricas binarias, superposición de métricas (polirritmia), alternancia rítmica (bimetría) y desplazamiento del acento tético por medio del contratiempo buscando dar una "imagen" sonora de binariedad transitoria o constante que luego retorna a lo ternario.

La misma superposición 6/8 – 3/4 ofrece un juego de complemento rítmico siempre mutable al que luego entra en participación lo binario (3/4 sobre 6/8, sobre 4/4) dando como resultado una

compleja trama productora de tensión que se resuelve con el retorno a la bimetría. La inclusión de un esquema rítmico característico de la marimba recurrente en el manejo de las requintas y en algunos pasajes del grupo de vientos, representa un nuevo manejo en la interpretación de transcripciones cercanas. Este esquema moviliza además tratamientos complejos que deben asumirse con cautela y segura unanimidad durante el proceso de montaje.

5.7 PROPUESTA MORFOLOGICA

La estructura de los diseños no está regida por estrictos esquemas o patrones formales, pero se acerca tanto a una tradición como a otra; Por un lado, trata de establecer un modelo coherente con la presentación y reexposición de ideas muy usual en la música que nos influye desde siglos atrás y que rige el funcionamiento de muchas de nuestras expresiones musicales tradicionales (Porro, Bambuco), pero igualmente tiene la tendencia hacia la búsqueda de libertad en la estructura misma con la intención de explorar aspectos de construcción, por tal se encuentran sectores conocidos como la introducción, una parte en donde se expone un motivo y otra donde el mismo se desarrolla, pero se encuentran otros sectores, todos separados por letras A,B,C etc. Que permiten un seguimiento y un proceso de montaje ordenado.

La misma estructura de presentación del concierto posee un orden que busca en los cambios contrastantes un crecimiento paulatino no solo en la textura del diseño sino en la intensidad y carácter del mismo.

Por ser modelos de composición de carácter popular urbano no pueden dejarse de lado aspectos que hacen parte de las estructuras musicales actuales: los solos y las improvisaciones. Como es de común conocimiento, estos momentos musicales en los que uno o vario interpretes tienen un

espacio temporal durante el cual realizan una re- interpretación de lo que el diseño representa para ellos, dinamizan aun más la interpretación general llenando de expectativa y dando un carácter más vivo a lo que se toca. Desde luego todos los diseños que aquí se presentan no poseen este elemento, pero los que si lo tienen promueven la conservación de modelos rítmicos y armónicos del currulao para de esta forma poder salir del sistema sin presentar transgresiones profundas.

Usualmente para esta circunstancia se establecen patrones de ocho a dieciséis compases que pueden cambiar con el pasar de los ensayos o en el momento mismo de la interpretación, una improvisación puede parecerse pero no trata de ser igual a otra por lo que esto debe manejarse con un lenguaje sonoro-visual que no permita mayores dificultades. A diferencia de ello se encuentra la ***cadenza,*** *en donde la persona encargada del instrumento debe realizar una lectura* ***ad libitum*** *de lo escrito ajustándose de cierta forma a una velocidad pero con cierto nivel de interpretación.*

5.8 PROPUESTAS INTERPRETATIVAS

Existen varios elementos de tipo interpretativo que aparecen dentro de los diseños propuestos, tanto para los diferentes instrumentistas como para las personas encargadas del canto que permiten dar una mayor pertinencia a lo que aparece en la partitura; desde el ataque hasta la interpretación de la figuración.

En el caso de los instrumentistas de las sección de vientos, se encuentran diversos ataques en los que interviene tanto la digitación como el ataque de la lengua o del labio, en registros graves o agudos, se presentan notas muy largas o de alta densidad, incluso algunas que requieren

crecimiento periódico de la velocidad (ver hoja de convenciones), para la sección de percusión los ataques dependen del momento por el que cruce el diseño, pueden en algunos casos cambiarse los códigos e incluso los patrones guia por otros que desde luego posean la misma intención rítmica.

En el canto, la responsabilidad es mayor debido a que la misma interpretación dinamiza el movimiento del tema general, un buen canto en términos de afinación e interpretación favorece la ejecución del resto del grupo y redunda en la buena presentación del diseño o el arreglo. Para el caso del arrullo, la dinámica de duración e intensidad a pesar de ser acordada de manera conjunta por el director del montaje y por la interprete, es sumamente libre tratando de crear un ambiente específico.

5.9 PROPUESTA ESTÉTICO- MUSICAL

Tan valiosa y compleja como cualquier otra manifestación musical de los circuitos que componen las músicas Caribe y Latinoamericana resulta ser el Currulao desde muchos aspectos y puntos de vista, ya desde el plano estrictamente musical con sus componentes que guardan estrecha relación con su antepasado africano, con su melodía de tipo entrópico, su particular mixtura de timbres casi primitivos, hasta las particulares condiciones geográficas y socioculturales que le originan, protegen y en algún sentido le asfixian.

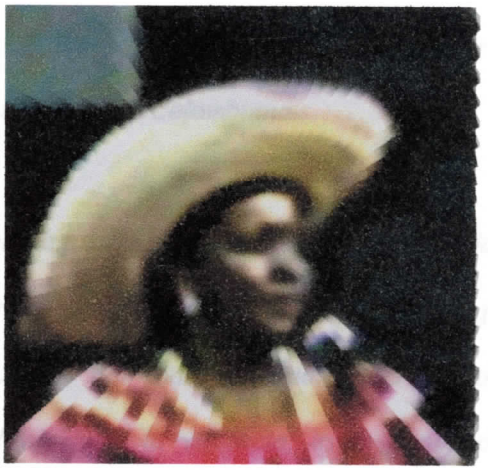
La búsqueda que se realizó, permitió apropiar algunos conceptos generales que se transforman posteriormente en momentos y aspectos partidos de la experiencia y tendencia musical obtenida durante el periodo de pregrado tanto fuera como dentro de la Academia Superior de Artes de Bogotá.

Se trata de una re-interpretación rítmica, melódica, armónica, tímbrica y formal del hecho y el cuerpo sonoro presente en el Currulao. Gracias a las manipulación conjunta de elementos compositivos de corrientes musicales diversas y una plena intensión de acercar al oyente a estas músicas por fortuna cada vez menos exóticas en nuestro medio, se plantean diseños en donde confluyen concepciones estéticas personales acerca del fenómeno Currulao y su ambiente.

No solo buscan reproducir la estructura orgánica del Currulao; igualmente propenden ir más allá, a la creación de ambientes y momentos musicales con un sentido y sustento completo. Ambientes diversos y contrastantes, que reúnen igualmente en sus textos recreaciones sentidas de textos originales de la región. Hay nostalgia y quizás tristeza en el canto del Aguabajo y de las loas, pero se difuminan con el gozo y la esperanza en el ambiente del currulao o el Gualí como estados culturales que congregan y representan la vitalidad y presencia del arte regional tradicional.

Estos diseños son una propuesta libre de cualquier interpretación que busca por algunos medios abrirse paso hacia una sonoridad y por ende una personalidad propia gracias a rasgos definitivos.

6 LAS OBRAS



6.1 "ARRULLO"

"Arrullo" es el primero de cuatro diseños entre los que se encuentran composiciones y arreglos compositivos dispuestos en un orden específico para crear un ambiente de dinámica creciente en el concierto. Por ello es que esta composición de carácter pausado y poseedor de la menor intensidad y densidad tímbrica entre los cuatro, se encuentra en primer lugar.

En el pacífico como en otras regiones del país, el arrullo hace parte constitutiva del acervo musical, es una expresión que se encuentra dentro del repertorio de tradición oral que trasciende de generación en generación y que gradualmente con la misma descendencia, va cambiando palabras, nombres, lugares y rimas dependiendo de la región y de la antigüedad de los mismos. Casi nadie puede asegurar con exactitud que antigüedad tienen ni tampoco quien las introdujo, pero aquellas madres y padres que las interpretan suelen asegurar que son de vieja data gracias a que ellos mismos en su niñez las aprendieron de sus madres y abuelas.

Es una característica del arrullo del pacífico, además de la lentitud propia de todas las canciones de cuna, el carácter triste y quejumbroso, propio de los cantos negros de América que transmiten un sentimiento de profunda melancolía; la misma melancolía de algunos cantos negros del Brasil, de Cuba, de los creadores del Blues en Nueva Orleans y por no ir muy lejos, de los cantos de lumbalú presentes en la costa atlántica Colombiana.

Este carácter nostálgico, tal vez provenga del sentimiento de congoja que rodeó al negro esclavo americano sometido a una constante explotación en las minas y plantaciones de los grandes terratenientes en siglos pasados por todo el continente. Hoy también en nuestro país, sus descendientes enfrentan el olvido y la violencia, están llenos de privaciones y angustias.

Exteriorizan en muchas expresiones musicales sus inequidades, sus tristezas, pero también sus esperanzas.

Esta es la intención que la letra y la música del arrullo presente, buscan encontrar y medianamente expresar a como tratara de hacerlo un padre o una madre en la región del pacífico Colombiano como en cualquier lugar en donde la violencia destroza a una familia; el dolor, la angustia y la resignación disfrazada de canto. El arrullo en apariencia, es interpretado al infante pero de igual manera quien lo canta lo hace para sí; de allí se pueden entender los cambios de registro y las terminaciones melismáticas agudas que no son propias de canciones para arrullar niños; es en ultimas, una búsqueda estética que parte del insumo dado por herramientas necesarias como el análisis de cantos existentes de la zona en sus componentes melódicos, texticos y rítmicos unidos al decantamiento del texto propuesto en el que se encuentran elementos lingüísticos propios de la región.

Se busca finalmente gracias a la inclusión de elementos cotidianos que tienen culturalmente dentro de la mitología regional un nombre y un poder, dar un mayor nivel pertinencia a la composición.

Análisis general del diseño

Para la concepción y construcción general del diseño, se tomaron en cuenta cantos de la región incluyendo entre ellos los característicos de entierro, salves y lógicamente el de arrullos conocidos analizando su régimen acentual, la coherencia de su texto; su fraseo, estructura silábica, melódica, escalística y rítmica para poder ofrecer una propuesta propia de arrullo.

Inicialmente se piensa en la voz que interpretaría el arrullo, para a partir de allí decidir el tono y registro más adecuado; surge entonces la opción de contralto, por presentar un timbre muy apropiado para la música de este tipo; se estima un amplio pero posible rango con el fin de lograr intensidades diversas gracias a una alta exigencia a la voz de la interprete. La característica principal de esta voz ha de ser la capacidad de pasar de un registro agudo y brillante, a uno grave y aterciopelado con facilidad. Es de anotar que las pausas (calderones) que el mismo diseño propone, permiten una interpretación además de libre, cómoda en asuntos de respiración y emisión. A pesar del amplio rango, exhibe la timbrica necesaria para preparar al oyente hacia el siguiente arreglo.

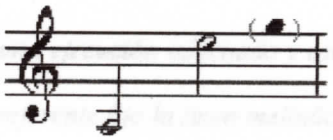


Fig 43. *Registro de la voz contralto requerida para el arrullo*

En la estructura interválica que maneja el arrullo predominan los grados conjuntos, los saltos de terceras y eventualmente de cuartas justas, debido al mismo carácter del diseño. De manera ascendente y descendente indistintamente, girando permanentemente alrededor de notas claves del modo como el La 2 en los lugares de baja tesitura y el Mi 4 en las de mayor exigencia y tensión, produciendo por momentos glissandos de quintas justas. Aunque mantiene una predominancia modal Eólica también pasa por el modo Dórico de manera fluctuante remitiendo la estructura al referente religioso de estas músicas.

En cuanto a las articulaciones y demás elementos que permiten una interpretación más cercana a la ideada, se encuentran:

*Los indicadores de expresión van desde el **Piano** hasta el **forte;** pues aunque el arrullo tradicionalmente maneja tesitura media – baja con una intensidad igualmente moderada, este particularmente presenta la tendencia de la voz a salir de este margen; intenta liberar su manifiesta intención con escapes de altura e intensidad.*

*Los reguladores largos y cortos fortalecen la dinámica de intensidad variable y contrastante. La indicación al comienzo del canto indicado como **rubato** y los calderones propuestos en la composición que la cantante asume conjunta y previamente con el compositor o el director durante los ensayos, proponen una pausa corta provista de expectativa tras terminar cada frase. Unido a ello, se busca una interpretación casi libre del arrullo teniendo en cuenta las propuestas que la interprete tenga en pos de una ejecución adecuada y estéticamente relacionada con lo que el compositor ideó, teniendo como referente fijo la línea melódica y el plano rítmico.*

En cuanto a su estructura formal, el arrullo está dividido en tres versos de tipo contrastante que presentan características particulares frente a otros arrullos conocidos y analizados:

1.- No todos riman. En la mayoría de las creaciones de carácter popular rural, los versos riman entre sí ya sea de diversas formas ABAB ó ABCB; sin embargo esta condición sólo se da en el primer y segundo verso de la composición:

A. No llores tesoro	*A..Guarda con cautela*
B. por ver el cajón	*B. tu bien más preciado*
C. pues su alma yace	*C. Una novenita*
B. en tu corazón	*B. Y un mechón dorado*

Presenta además estructuras silábicas diversas de la siguiente forma: ***El primer verso****, posee frases penta y hexasilábicas;* ***El segundo verso****, frases hexasilábicas;* ***El tercer verso****, presenta un tratamiento distinto a las dos anteriores, pues aunque existe rima, esta no es ni rítmica ni silábicamente estable. Reúne métricas a manera de amalgama; 6/8; 5/8 y 3/4 de forma alternada creando una desarticulación formal a la que sumamos el retardando que lo hace todavía más complejo. El final del arrullo retoma el texto inicial en la rítmica de las frases finales para no repetir el comienzo exactamente igual, realizando una especie de coda no conclusiva que termina en una nota aguda que contrario a lo esperado, produce una sensación expectante.*

El texto del diseño es composición inédita, en donde se tratan de reunir sentimientos de ternura, dolor y esperanza en un solo enunciado musical, no solo desde el significado del texto sino también desde lo que la misma melodía provoca; la relación texto-música con todos los elementos que lo constituyen, trata de crear un entorno especial dentro del concierto. Es un intento por buscar ambientes contrastantes tal como lo representa para el autor, la zona del pacífico sur colombiano.

6.2 "EL PILÓN"

"El pilón", es el primer arreglo compositivo que presenta este trabajo de grado y en orden, el tercer tema propuesto para el concierto. Se toma un canto de laboreo proveniente de la tradición oral y se realiza una versión orquestal proponiendo entre otras cosas tratamientos texturales, una orquestación que no se usa frecuentemente en la interpretación de estos cantos, junto a un tratamiento formal distinto al que generalmente expone esta expresión musical de la región.

Se conoce como pilón a aquel artefacto elaborado en madera de una sola pieza utilizado en las regiones rurales de muchos países aunque no precisamente con el mismo nombre, para la molienda de granos y otros frutos de consumo rural, que al ser usado por una o dos personas, llega a generar una estabilidad rítmico percutiva. Tal ritmo es usado en algunos casos para la entonación de cantos mientras se desarrolla la labor de molienda.

"El pilón" como expresión musical, es un canto de laboreo que se practica en la región rural del Pacífico Colombiano pero más específicamente en las zonas cercanas al rió San Juan. Usado durante las largas jornadas de trabajo en las plantaciones, en los cortes de madera, y en la recolección de frutos de la tierra; actividades por demás muy usuales en el litoral, entre ellas, festividades de cosecha.

Aunque su letra a simple vista no ofrece un contenido muy complejo, dentro de sí misma posee un doble sentido, como lo hace mucha de la música que gira alrededor de las actividades cotidianas en las que participan de igual forma mujeres y hombres; la letra del tema describe al pilón como un elemento capaz de producir un sonido tan atractivo como el de instrumentos que están diseñados especialmente para hacer bailar.

Describe toda una cantidad de emociones y efectos que genera el rítmico golpeo del mortero en quienes lo escuchan y resaltan lo importante que es el mismo ritmo dentro de cualquier actividad laboral del campesino.

La letra y la melodía que aparecen solamente en la introducción del diseño pertenecen originalmente a un texto presente en recopilación hecha alrededor de los años ochenta por el padre José Miguel Garrido del vicariato de Tumaco, a la cual se adecuó una melodía dentro de la misma estructura melódica del tema arreglado.

El diseño presenta diversos ambientes y tratamientos texturales y lingüísticos entre otras cosas que no alcanzan a alterar el carácter festivo y alegre que originalmente tiene este canto pero que si le dan una dinámica diversa aprovechando la instrumentación presente dentro del montaje, el ritmo de ***JUGA*** *y las calidades interpretativas que puede proveer la misma. Contiene por ello algunos elementos de carácter religioso y otros algo más profanos unidos a una armonía sujeta a la recurrencia armónica que esta misma posee.*

6.2.1 FORMATO INSTRUMENTAL

El formato instrumental que interpreta el pilón, esta conformado por un grupo de dieciocho interpretes con las siguientes características:

Las voces; *el barítono quien canta la voz principal del tema y el tenor que realiza apoyos a intervalos cortos sobre la primera voz en algunos apartes del canto y es fundamental junto con la voz de contralto que interpretó previamente el arrullo, en los coros. Manejan conjuntamente un*

registro medio, cómodo pero que al estar acompañados por metales, percusión y base armónica, necesitan de amplificación para un balance de intensidad que no permita la perdida del canto.

La flauta traversa; *durante el diseño duplica figuras junto a las trompetas para buscar un timbre especial, pero también mantiene momentos de protagonismo en apartes de solista o con la compañía del saxofón soprano. Cumple una función antes que nada rítmica en varios lugares y complementa los backs rítmicos[47] que realizan los metales y los saxofones.*

Los metales; *cumplen una importante función proporcionando dinámica al diseño de diversas formas, sea por medio de notas largas, pasando por efectos rítmicos y superposiciones temáticas repetidas terminadas varias veces en tutti. El rango que manejan los instrumentos es amplio requiriendo por tanto para una buena ejecución, interpretes capacitados y versátiles en músicas populares ya que además hacia el final se encuentra una sección de improvisación que prepara el diseño para el final; además existen figuras rítmicas que requieren de alta capacidad interpretativa. Los metales están distribuidos así:*

2 trompetas en Bb

2 trombones (tenores)

Los saxofones; *instrumentos casi imprescindibles en la música popular actual, mantienen una tesitura cómoda que permite junto con los metales, la densidad armónica deseada y en algunos momentos del diseño acompañamientos tipo "pedal" junto con otros tipos de interpretación. Al igual que los "brass", los saxos tienen una importante responsabilidad frente a la improvisación.*

Existe una particularidad con este diseño y es la inclusión de tres saxofones:

Soprano en Bb,

Alto en Eb

tenor en Bb,

La inclusión de solo uno por voz y no la acostumbrada distribución por pares obedece a la necesidad tímbrica de asociar a la flauta un instrumento que tenga un timbre y una tesitura cercana tanto a ella misma como a los saxofones para realizar pasajes similares y la de permitir estructuras rítmico armónicas junto al saxofón alto sin requerir cambios de instrumentos o de mayor número de instrumentistas. Así, de esta forma, resulta conveniente su participación al momento de las melodías a dúo con la flauta y con los demás saxofones.

***La base armónica**; compuesta por piano, bajo eléctrico, y marimba, reúne las siguientes características:*

***El piano,** de preferencia de cola puede ser reemplazado en caso de dificultades logísticas, por un teclado que produzca un sonido muy similar al sugerido gracias a una buena amplificación y a la calidad del instrumento, que posea además de un pedal de "sustain" y que tenga un número de octavas superior a seis **(6).** La exigencia anterior frente al teclado se debe al registro que manejan los diseños en su parte baja.*

Ejecuta de igual forma obligados escritos en la partitura, esquemas rítmico – armónicos que en la mayoría de los casos se cifran pero que además de ser propuestos deben recibir la sugerencia y criterio del interprete a pesar del esquema sugerido.

El bajo, *debe ser un bajo eléctrico al que no se le exigen condiciones físicas excepcionales frente a otros bajos (número de cuerdas, materiales, efectos ni tipos de conexión) pero si debe presentar una amplificación balanceada con el resto del formato.*

Al igual que el piano presenta obligados y regiones en donde lo único fijo es la métrica junto al cifrado y el tipo de ataque que aparece en la ***particella*** *y en la hoja de convenciones. El bajo es uno de los instrumentos que presenta mayor libertad dentro de la interpretación de todo el formato junto con la percusión pero que debe mantener una acentuación estable que no lo saque del carácter ni del sistema buscado.*

La marimba, *en cambio, por ser un instrumento de poco manejo en nuestro ámbito popular, requiere de una constante lectura y sobre todo de un manejo cuidadoso ya que cualquier distracción, puede traducir en cruces de armonía y de acentuación rítmica. Sus intérpretes son dos: un requintista que toca las placas agudas y un bordonero que golpea las bajas, manejan tesituras separadas que en algunos momentos se acercan y no dejan de complementarse.*

Por no poseer una marimba de las características morfológicas ni tímbricas, y por requerir un temperamento distinto al que originalmente utilizan estas músicas, se hace necesario utilizar por lo menos una marimba similar física y tímbricamente a la usada en la costa pacífica, que posea más de 4 octavas y que desde luego en este caso, sea cromática.

La demás percusión; está conformada por instrumentos de uso orquestal popular que tienen la posibilidad de producir un timbre y una base muy similar a la que el formato de marimba posee; sin embargo la estructura del diseño trata hasta donde es posible, de mantener el mismo orden y jerarquización instrumental que al interior de la percusión folclórica existe.

***La batería**, emplea diversos recursos técnicos dentro de su interpretación y hace las veces de bombo arrullador con su bombo de piso y muy frecuentemente imita la rítmica del guasá con el hi-hat, por lo demás son ataques ajustados a una estructura definida con anterioridad, más encuentra en su recorrido lugares en los que la improvisación es sumamente importante (fills). Su aporte es significativo en los cortes y apoyos que realizan grupos instrumentales o la banda en general y se complementa con las tumbadoras y el bombo golpeador*

***Las tumbadoras;** realizan la misma función de los cununos hembra y macho dentro del formato de marimba, solo que las ejecuta un solo interprete y para buscar una mayor riqueza de sonidos se usan tres: (salidor, tres golpes y quinto) afinadas preferiblemente por terceras o cuartas. Los códigos interpretativos son los usados regularmente por los interpretes profesionales de la percusión (ver hoja de convenciones).*

***El bombo golpeador,** que en este caso si tiene que ser un bombo original de balso con las dimensiones y materiales que estos instrumentos poseen (pieles y madera), será un elemento importantísimo en la adquisición de un color muy característico dentro del formato, además de las amplias posibilidades de enriquecimiento rítmico por ser uno de los instrumentos que más variantes realiza. No obstante igualmente ha de adecuarse a obligados presentes durante todas las composiciones y los arreglos en los que se encuentre.*

6.2.2 DESCRIPCIÓN GENERAL DEL DISEÑO

El arreglo compositivo, comienza con treinta (30) segundos de improvisación solitaria por parte de las tumbadoras utilizando esquemas rítmicos de currulao utilizados no solo por los cununos y el bombo sino también por la marimba; se halla presente de igual forma la tendencia a binarizar el ritmo con retornos a la métrica ternaria. Los cambios súbitos de intensidad dando continuidad al tema anterior (arrullo) son importantes para el crescendo que busca el concierto.

Posterior a ello, el saxofón soprano y la flauta realizan una desarticulación de la métrica de 6/8 gracias al desplazamiento del acento apoyado por el guasá ejecutado por el tenor de manera simultánea; sin embargo la batería realiza de manera clara y continua la métrica que regirá el tema más adelante. La desarticulación total llega con la entrada de las tumbadoras y la final práctica por parte de la batería de un patrón rítmico que desemboca en un corte entre flauta, y saxofón soprano a octavas y unísonos y el apoyo respectivo de la percusión, el piano y el bajo.

Seguidamente, el piano ejecuta una secuencia ascendente de los sonidos C, D, Gb y Ab. Quintas disminuidas superpuestas que abarcan un registro desde la región baja hasta la aguda entregando la situación a la percusión y a la voz que comienza con el texto compuesto que posee el espectro melódico del canto de laboreo (C, Eb, F, G, Bb).

*En la parte **A**, se canta esta melodía introductoria bajo el acompañamiento tremolado de la marimba a cuatro manos, con armonía muy ceñida a las posibilidades dadas anteriormente. Al comenzar, se encuentra una armadura que hace pensar inicialmente en Bb. mayor o sol menor, la verdad es que existe una tendencia por el Do menor solo que aquí encontramos una característica importantísima de este diseño y en general de las músicas de esté contexto; la exclusión del sexto*

grado en la interpretación de la marimba y en el canto, por ello el La que en la tonalidad de Do menor debe ser bemol, aquí no se altera pues casi ni se usa salvo búsquedas armónicas y melódicas.

Podría decirse que el tema está en un modo Do dórico, es decir interpretando una escala de Do con las alteraciones de Bb. mayor. Esto nos amarra todavía más teniendo que evitar acordes como el de segundo grado, el cuarto y el sexto, pero no de manera definitiva, pues más adelante algunos de estos acordes son utilizados de manera rápida.

Al canto inicial se suma el bajo eléctrico realizando un apoyo momentáneo en una repetición cadenciosa que da paso a una especie de leco muy característico en esta música pero en otras circunstancias. Este tipo de canto usualmente se interpreta mientras se toca la marimba, pero se optó por él para que fuera acompañado justo en esta parte por los trombones y las trompetas en intervalos consonantes y por un plato suspendido que le provee mayor efecto.

Y aquí es donde comienza con un tempo más dinámico (. =120) el pilón en su parte rápida: mientras el cantante interpreta los versos del canto, la base armónica le apoya con una progresión armónica de Im, bVII7, V7, Im. que se mantendrá casi invariablemente durante casi toda la diseño el bajo interpreta el cifrado con efecto tipo "slap" para darle mayor fuerza a la percusión que interpreta los esquemas de Juga practicados previamente en los ensayos de afincamiento de base, dado que es una base que de permanecer demasiado repetitiva, destrozaría la dinámica evolutiva del diseño.

Aunque los diversos instrumentos que conforman el formato se distribuyen de diferente forma la responsabilidad armónica y contrapuntística, se encuentran en el corte y apoyo rítmico –

armónico de las casillas siguientes; allí la armonía se estabiliza en otro esquema aun más sencillo: bVIII, Im. Con agregaciones que lo hacen menos monótona entrando entonces al primer coro (C). Allí, los instrumentos del "combo" esperan en silencio menos el plato hi-hat de la batería que mantiene una marcación sencilla y acompaña una sola vez el canto, para la segunda vuelta se despliega toda la instrumentación en bloques independientes y superposiciones temáticas que parecen no tener control hasta que llegan de nuevo a las casillas de final de frase. Aquí por fin entra la marimba en sus bordones, marcando la intención y la velocidad del tema, durante un momento las requintas le esperan y entran con el delicado "adosillamiento" que hace al currulao tan complejo, la anticipación armónica ya no se presenta y ya hacia la parte **C**, *el piano junto al bajo entran en escena apoyando la armonía con algunas agregaciones; tensiones que en la parte superior reproducen las trompetas y la flauta y que pertenecen simultáneamente a los dos acordes de tónica y subtónica. La percusión alcanza aquí su protagonismo al no haber voz y poder realizar variantes fuertes.*

Un corte reducido llama a la voz que acude al segundo verso profusamente desarrollado por percusión y vientos; la progresión armónica cambia de nuevo hacia la inicial llegando de nuevo al coro. Aquí encontramos la principal dificultad de lectura para todos los instrumentos ya que a pesar de escribirse de una forma relativamente clara, es la intención la que realmente le da el sentido rítmico y extremadamente sincopado. Al terminar esta casilla los saxofones obtienen el protagonismo realizando figuras ágiles que el resto de la orquesta complementa.

Ya casi sobre el final, se suceden las improvisaciones (parte **C)** *y para ello se considera suficiente la intervención de saxofón tenor, marimba y bajo eléctrico con una armonía no más compleja pero si un poco menos amarrada a la falta del sexto grado liberándose pues al acorde de subdominante mayor siete como dominante del séptimo que salta a su vez a la dominante de la*

tónica, al séptimo menor con séptima y quinta menor (disminuido siete) y llegar finalmente a la tónica que lleva a las casillas; muy sincopadas y que retornan la improvisación. Es recomendable para el improvisador el empleo del modo C dórico.

Se realiza el último coro en el cual los vientos realizan otro "back" rítmico –armónico, que va llevando el diseño poco a poco hacia una coda de predominancia vocal y percutiva de corte cadencioso en la que gracias a la interrupción sorpresiva del grupo en su mayoría, la voz sobresale repitiendo mediante un obstinato una parte del texto expuesto inicialmente y el bajo que imita el efecto rítmico del golpeador le complementa preparando gracias al cambio de textura y de intensidad, el final propinado por toda lo orquesta en un tutti con dinámica de ***sforzato*** *que da fin al "Pilón".*

La duración total de la interpretación no se puede dar con absoluta certeza debido a que la improvisaciones pueden tener varias vueltas de armonía uniendo a ello el tiempo usado durante las mismas, suele fluctuar un poco dependiendo de lo que se considere adecuado en lo referente al tempo en los ensayos. Se estima una duración total de este diseño aproximada a los seis (6) minutos.

6.2 "ECO DE UNA TINIEBLA OSCURA"

"Eco de una tiniebla oscura", es el segundo arreglo compositivo y la segunda en aparición dentro del concierto proyectado durante algo más de dos años. Este diseño intenta atravesar distintos estados propios de estas músicas gracias a sus texturas y trabajo de timbres para los cuales se ha decidido por un formato muy similar al anterior exceptuando a los saxofones alto y baritono esperando obtener una sonoridad distinta.

El diseño está basado en un salve del circuito estudiado que contiene en su interior una estructura rítmico –melódica definida más no así su armonía por tratarse de un canto a capella para ocasiones en las que se rinde respetuoso tributo a los santos o a difuntos. Se intenta en primer término definir una rítmica definida cercana a la transcrita sobre una grabación discográfica, para posteriormente proponerle estados armónicos y melódicos a partir de conceptos estéticos propios.

DESCRIPCIÓN LINEAL DEL DISEÑO

Está distribuido en diez partes ininterrumpidas pero definidas alfabéticamente; La parte inicial (introducción), es eminentemente ambiental, preparatoria, que reúne solo a la cuerda de los instrumentos de viento (metales y maderas) con entradas alternativas creando un bloque sonoro; posteriormente, la base armónica hace su aparición para complementar la estructura armónica Su sonoridad está guiada por el carácter que define la palabra místico =50 aproximadamente.

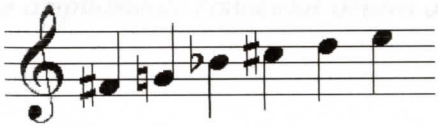
Para ello, se usa una sucesión y acumulación de tipo armónico gracias a intervalos que inicialmente son consonantes. La comienzan los trombones al realizar intervalos basados en la raíz armónica del tono usado que van complementando las trompetas con la suma de terceras menores todos en una intensidad de ***PPP*** *y que complementan con tensiones el saxofón soprano y la flauta traversa creando progresivamente un acorde de A7 b9 (compases 1-7).*

A partir de allí, la progresión armónica comienza entonces a cambiar constantemente pero también de manera sutil y alternada las dinámicas de intensidad que mantienen independientes manteniendo así la generación del ambiente anteriormente mencionado. Van creciendo con una variante melódica ofrecida por la flauta que es acompañada de paso por la entrada del bajo eléctrico en un ataque tremolado exageradamente débil y casi imperceptible ante la masa sonora que le precede (***pppp*** *) usando en este caso al instrumento como productor de un "piso" exclusivamente armónico. Las dinámicas van creciendo hasta que los instrumentos se detienen dejando solo al saxofón soprano que realiza a partir de allí una breve melodía donde gracias a un rubato plasma tipos de ataque y perfiles melódicos que usarán tanto él como los demás instrumentos en el transcurrir del diseño (compases 20 – 36 parte* ***A*** *).*

De nuevo la intervención sorpresiva y corta esta vez de la marimba doblada en la octava superior por la flauta (compás 37), nos da la entrada al motivo principal de esta construcción musical con un carácter y una velocidad distinta de interpretación sin hablar de la métrica =50, el motivo al que anteriormente se hace referencia por fin aparece ***(B)*** *y lo hace con una mensuralidad del tipo* ***rubato*** *que permite al interprete la libertad de realizar melismas y variaciones rítmicas enriquecedoras, práctica muy común entre las músicas de este circuito y las de contexto urbano contemporáneo.*

El motivo principal, es interpretado por la flauta y saxofón de manera simultanea en métrica de 6/8 tratando de mensurarla lo mejor posible para facilitar una lectura cómoda de estos instrumentos. Ahora, como en casi la totalidad del diseño, la utilización de sordinas de diversos tipos para las trompetas, facilita el logro de variantes tímbricas; en este caso, son los trombones que de manera suave pero decidida acompañan este canto. Para este momento el piano ejecuta junto a la marimba intervenciones que ejercen el contraste dinámico que anteriormente realizara la flauta hasta que llegamos al compás 48.

Para este momento, la armadura resulta una camisa de fuerza para lo que a continuación viene a realizarse, por ello desaparece; el motivo principal se ejecuta nuevamente como de hará repetidas veces con tratamientos de variación muy cortas, pero se hace presente en todos los instrumentos de manera alternada. Los tipos de técnica de ejecución se hacen distintos y entrar a jugar la integración de modelos rítmicos sobre una escala exafónica:



Pero,¿ por qué este modelo? Porque los intervalos que lo componen, permiten la variabilidad de posibilidades acordicas. Además, la sonoridad de esta escala no deja de ser atractiva para el tratamiento contrapuntístico que le precede; Este perfil melódico sucederá a la aparición de cada motivo en cada instrumento que le realice. Cuando se sucede la superposición de motivos y el posterior desarrollo del modelo melódico (C), se observa un contrapunto cada vez más nutrido y complejo con un tratamiento textural no muy tradicional; está dado estéticamente como una interlocución simultanea de varios instrumentos en un mismo campo idiomático, pero no necesariamente comunicándose entre sí, llegando finalmente a un tipo de micropolifonía que rítmicamente incluye hasta a la batería como elemento que enriquece la densidad de la presente trama.

Cuando este tejido se hace paulatinamente más denso y gracias a las dinámicas más intenso, llegamos a otra manera de realizar el motivo gracias a la armonía en bloque, a quien de manera activa se une otra estructura rítmica comúnmente llamada clave de abacuá que se consideró oportuna de incluir en el diseño.

Esta especie de tutti, da comienzo a una cadenza para tres tumbadoras realizada por el / la instrumentista a cargo de las tres tumbadoras D. Esta cadenza esta pensada para dar libertad casi total a la persona que la interpreta pues posee una serie de timbre extraídos

de la piel del instrumento como armónicos y golpes sobre el canto de tambor (borde), además de los códigos ya ampliamente conocidos dentro de la técnica de instrumentistas populares.

Ya en el compás 139, el ritmo se estabiliza con su velocidad inicial (= 120 tempo de Currulao) con un patrón propicio para la entrada de la batería en el compás 169 (E). El esquema de la misma es muy sencillo y apoya lo hecho por las tumbadoras propiciando la entrada del bajo en una línea melódica cadenciosa en la tonalidad de Do sostenido menor; se superponen en su orden el piano; los trombones; las trompetas y la flauta simultáneamente con el saxo soprano siendo apoyos rítmicos los unos de los otros bajo la armonía propuesta por los instrumentos que generan el soporte armónico. Aquí se vuelve a exponer el motivo principal (compases 191- 193) este ha sido una especie de interludio que finaliza en una figura rápida introductoria a la siguiente parte ***F.*** *Se instala la entrada de la marimba en D menor (sin el Bb en la armadura por la poca utilización del mismo sonido). Las tumbadoras dan un conteo percutido para las maderas y metales que por medio de ataques cadenciosos en grupo dan inicio a una serie de versiones del motivo principal G. Se duplica el contenido del compás a 12/8 para no dividir el motivo más que en los dos compases originales. Realizan los timbres yuxtapuestos de saxofón soprano y trompetas los motivos principal y complementario; al terminar, es la flauta con el apoyo del saxofón quien interpreta una réplica con una variación en la armonía por parte del bajo y el piano. Es importante mencionar que la interpretación está sujeta a cifrado para facilitar la interpretación de los mismos dado el esquema presentado al comienzo y la experiencia de los instrumentistas escogidos.*

Trombones y piano, finalizan esta parte de manera muy rítmica para volver a la métrica de 6/8. H, igualmente acude al motivo pero ya sobre otro grado tonal que además de la percusión los instrumentos de viento apoyan de manera constante. Finaliza con notas largas por parte de maderas contra los cortes rítmicos de los demás instrumentos.

La particularidad de I, es el retorno a la polifonía que ya B presentaba casi al comienzo pero esta vez es el saxofón soprano quien lo ejecuta desde el comienzo. Se suman y aglutinan las sonoridades y rítmicas de los instrumentos en su totalidad hasta llegar al tutti final, un corte en bloque que finaliza con un acorde que paulatinamente desaparece.

6.3 "SOBRE POTRO Y CANALETE"

Este diseño reúne dentro de sí aspectos formales que los anteriores ya poseen pero esta vez con un carácter más sencillo y apegado a esquemas frecuentes en músicas populares, a pesar de ello cambios y superposiciones métricas, junto a sectores modulantes entre otros tratamientos, buscan dar un carácter propio a este cuarto y último tema. Los instrumentos que intervienen en él incluyendo las voces adquieren roles, más que nada rítmicos y tímbricos que no pretenden en otros diseños.

El ritmo que le sustenta es el Pango, un tipo de toque perteneciente al Koiné Currulao de dinámica rápida y cadenciosa en donde el chuleador quien casi siempre interpreta la marimba, interpreta el canto inicial al que responden respondedores masculinos y femeninas. Mantiene diferencias con los demás ritmos en la estructura melódica principalmente y en algunas variantes rítmicas del bombo golpeador tendientes al 3/4.

DESCRICIÓN LINEAL DEL DISEÑO

"Potro" es introducido con un modelo rítmico – melódico de la flauta y los bordones de la marimba; en su tercera repetición es realizada una tercera arriba con el apoyo esta vez de las requintas y el piano para dejar a la flauta utilizando una rítmica y un efecto tímbrico imitando el sonido del guasá que marca la entrada del patrón de cununos que se realiza en voz de tenor y barítono superponiendo dos células rítmicas: primero del cununo hembra y posteriormente el de cununo macho. Se realizan a partir de onomatopeyas que tímbicamente sobresalen del total del formato.

Muy pronto el bajo esquematiza la función del bombo golpeador, con variantes plenas de dinámica que finalmente se estabilizan abriendo el espacio rítmico por la aparición simultánea de trombones cumpliendo por el momento la función de bordones y de la marimba, realizando la del bombo arrullador. La progresión y el ritmo armónico dado por los trombones (V- I), en la región de dominante primero a una sola voz y luego a dos, invoca la entrada de la trompeta con el modelo rítmico y melódico que identifica este Pango.

Hacia el final del dúo, se interpreta por toda la sección de vientos una superposición armónica que entrega la apertura de la siguiente parte al piano; A. Junto a él, la percusión comienza su esquema definido con el golpeador al igual que la batería para que casi de inmediato marimba en requintas y bordones ejecuten un patrón que a pesar de estar escrito en compás binario (4/4), tienen un comportamiento cíclico ternario; gracias a ello, el mismo se desplaza continuamente entre los compases. Los bordones vuelven rápidamente al 6/8 cuando ya las tumbadoras tienen definido su patrón de cununos y hacia el final cuando la base rítmica está definida entre toda la percusión, trompetas y saxofón tenor cortan de nuevo con la propuesta armónica del resto del formato para que la marimba desarrolle su real esquema, momento en el que aparece un canto del tenor (esta vez la voz principal) como frecuentemente lo hiciere el marimbero en su función de "chuleador".

Es de resaltar la propuesta de articulación en la que dos vocales se interpretan de manera casi simultanea por la misma voz. La base continúa estable y permanece así hasta llegar a

la parte B con el canto más significativo en términos de texto, a ello sigue una "revuelta" que aunque permanece ceñida a la escritura reúne dentro de sí elementos característicos de este "momento" interpretativo.

En C, la marimba vuelve a jondearse" por que el texto ya adquiere un aspecto definido al interpretar el primer verso del diseño; al finalizar su segunda interpretación ya que se repite como es la característica formal de este canto, es apoyada por las dos voces que le acompañan; los metales responden de manera escalonada. En D, los saxofones llaman al segundo verso y el complemento del mismo a tres partes; pero esta vez el bajo participa de este background y comienza su patrón rítmico – armónico acompañante al que se suma el piano. Mientras la base rítmica y armónica se estabiliza y el tenor desarrolla el texto en su parte inicial, los saxofones introducen la finalización de la frase con la compañía de las demás voces hasta entregar la melodía principal a la flauta. Un corte de creciente de la percusión lleva a la improvisación de la batería.

Tras la finalización de la misma, la percusión realiza un cierre apretado de improvización que desemboca a la siguiente parte, el Bunde.

E corresponde al sector de Bunde introducido casi de manera repentina a la estructura formal del diseño tanto en el plano rítmico como en el armónico y melódico pues ello corresponde a su injerencia en las músicas de marimba: un contraste total. Se desplaza sobre la tonalidad de Bb menor con una métrica de 2/4; la marimba realiza un modelo

melódico y armónico a dos partes con el sustento armónico proporcionado por la sección de vientos.

La armonía que posee esta sección tiene un poco más de libertad pasando por algunos grados de la tonalidad según modelos estudiados de este tipo de música que tienen un carácter algo menos modal y más tonal. Posteriormente, es la sección de metales junto a la de maderas quienes realizan breves diseños melódicos e interpretan algunas superposiciones rítmico – melódicas y ejecuciones rápidas como cierres de frase. El final de este segmento de Bunde se sucede con la improvisación del trombón y marca la continuidad al Pango esta vez modulando a la tonalidad de Do sostenido menor.

*En **F**, de nuevo es la marimba y la armonía quienes introducen el ámbito armónico como preparación a la entrada de la voz principal de los trombones y en adelante una superposición temática entre los instrumentos de viento. En el sector **G**, la voz participa con una melodía conclusiva a capella para después de cierto fraseo ser acompañada por las voces en un ostinato a tres partes con frases y melodías diferentes que después de cierta recurrencia son acompañadas por los instrumentos del resto del formato con una intención claramente rítmica. Poco a poco los protagonistas de este tipo de reexposición llevan densamente a un corte que da un fuerte y decisivo pero aparente final; tras unos compases en los que el bombo Golpeador realiza un corto solo, el "combo" ataca de nuevo con un sforzato conclusivo.*

7 EL PROCESO DE MONTAJE

Se puede decir que el proceso de montaje se divide en dos etapas. Una que atañe directamente a la construcción de los diseños pues desde un principio en que el formato se plantea, existe una imagen general de las sonoridades que se buscan y las posibilidades instrumentales que se encuentran a mano.

A partir de allí, se presentan situaciones que se han de sortear constantemente como el manejo adecuado de registros, digitaciones, alternancias y en general todas aquellos elementos que hasta el momento de componer y/o arreglar se comienzan verdaderamente a solucionar y manejar con alguna suficiencia; es apenas obvio que deban realizarse ajustes a lo escrito inicialmente y en algunos casos, que deban suprimirse pasajes por no presentar coherencia y resultados satisfactorios. Pero aparte de ello, es la capacidad de agrupamiento y dirección de ensayos parciales y generales, lo que requiere de un gran esfuerzo por parte del compositor o arreglista debido a la situación temporal de los músicos escogidos para tal fin, pues como es sabido, es muy complejo reunir en un solo lugar y a una misma hora a la totalidad de los integrantes del formato así como la consecución de elementos importantes para los ensayos mismos: Instrumentos de percusión mayor, equipos de amplificación en algunos casos, etc.

Por tal motivo, se considera de prioridad la organización de ensayos parciales por grupos instrumentales, lo que comúnmente en música popular llaman "cuerda"; así, se ensaya con la cuerda de instrumentos de viento de maderas, con los de metal, con las voces y principalmente, con la base armónica y rítmica que en últimas asegura la cohesión general de la totalidad del grupo, quedando un poco más fácil la integración de melodías y "Backs" armónicos, al igual que los cantos y los coros cuando el diseño lo posee. Finalmente se realizan ensayos generales, siendo

estos los más dificiles de lograr por las situaciones anteriormente descritas. Aunque es difícil considerar un número preciso de ensayos, sería ideal para este trabajo debido a lo complejo de algunos pasajes, un número aproximado de cuatro a cinco ensayos parciales y quizás tres generales para solucionar dudas e inquietudes y para poder atender la recomendaciones que puedan realizar tanto quien dirige como los mismos interpretes.

7.1 EL PERFIL DEL MÚSICO O MÙSICA PARTICIPANTE

Debido al carácter popular de los diseños, los y las instrumentistas requeridos son principalmente y de preferencia, aquellos instrumentistas que junto a su capacidad y su orientación profesional, describan un recorrido dentro de la música popular urbana sin rasgos demasiado específicos, pero que logren dominar un lenguaje musical igualmente popular, entendiéndose por ello, la comprensión de cifrados, de los momentos de improvisación, etc.

De manera inicial se piensa desde luego en los estudiantes de la Academia Superior de Artes de Bogotá como los primeros candidatos a la interpretación de los diseños, dada su experiencia en el campo y su crecimiento constante en el manejo de tales lenguajes y prácticas. Es un hecho el avance que se ha mantenido en este sentido por parte tanto de los maestros y de los mismos estudiantes frente a sus instrumentos principales con ensambles asumidos cada vez más complejos y con el creciente nivel de ejecución, lectura y técnica. Por tal motivo se busca contactar en su mayoría a estudiantes sobresalientes de semestres iniciales o avanzados y hasta a compañeros y compañeras de estudio que posean la experiencia para cumplir cabalmente con este objetivo.

7.2 EL PROCESO DE INDUCCIÓN A LA INTENCIÓN MUSICAL

Pero aun así, con niveles de interpretación y experiencia sobresalientes es difícil garantizar el correcto manejo de todas las herramientas y requerimientos musicales propuestos en estos diseños. Debido a la particularidad de los niveles integrantes de los mismos, se hace necesaria una corta pero muy concisa introducción al manejo de lo que rítmica, armónica, instrumental y fruitivamente significa el currulao y sus variantes para el objetivo interpretativo del concierto final. Se trata de socializar desde el punto de vista técnico y estético los comportamientos presentes en varios momentos.

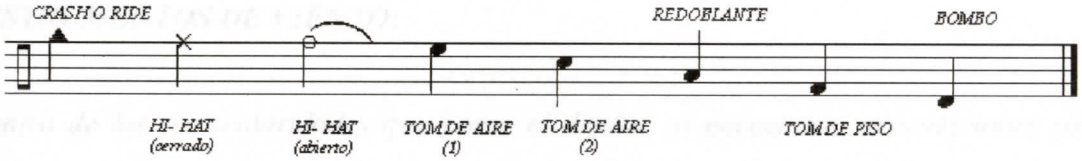
7.3 CONVENCIONES

Además de las convenciones habituales para los diferentes instrumentos que actualmente aparecen dentro de arreglos y composiciones de tipo popular urbano (salsa, porro, funk, reggae) en lo referente a instrumentos de percusión y de vientos, aparecen otras que son diseñadas por necesidades del mismo arreglo: ubicación visual dentro del pentagrama de los tambores y platos de la batería, la disposición timbrica de las tumbadoras.

7.3.1 CONVENCIONES DE ESCRITURA DEL DISEÑO "EL PILÓN" Y "POTRO Y CANALETE"

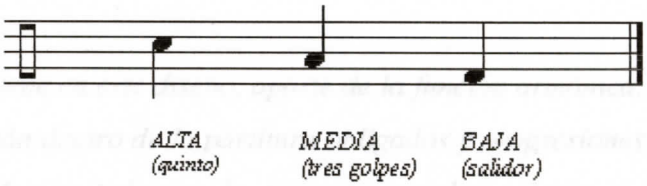
Para la sección de percusión son estas las especificaciones:

BATERÍA:



La afinación de los tambores dentro del batería depende casi exclusivamente del gusto del instrumentista de común acuerdo con el director del montaje.

TUMBADORAS:

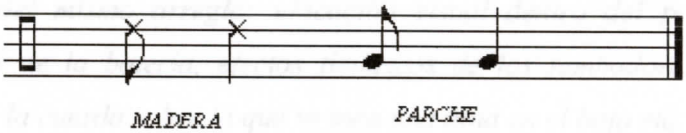


-A abierto *-T slap o quemado.* *-P punta de dedos.* *-U fondeo con la palma de la mano; sin embargo para buscar un efecto de mayor resonancia,*

*se incluye en este diseño **Ub**; una especie de bajo producido al golpear la piel del tambor con vigor. Este efecto resulta más efectivo al levantar un poco el instrumento del piso.* [48]

BOMBO GOLPEADOR:

Como otros instrumentos de percusión de doble parche, posee por lo menos dos posibilidades de sonoridad, siendo ellas la madera del aro o barril y la piel o membrana. Hasta donde sea posible, es necesaria la utilización de un bombo golpeador de fabricación original de la región (madera de balso y piel de tatabro o venado)



INSTRUMENTOS DE VIENTO:

Dentro de las particularidades que posee el diseño, se encuentran articulaciones para instrumentos de viento muy frecuentes en las músicas de manejo popular contemporáneo. druit, Bend así como los nombres de las sordinas que usan trompetistas y trombonistas, se hallan claramente relacionadas dentro de la partitura.

BAJO ELÉCTRICO

El bajo eléctrico, tiene en este diseño, aparte de la función armónica, una clara intención rítmica. Por tal, están dentro de la partitura obligados y progresiones cifradas de manera habitualmente usadas en músicas de contexto popular urbano que en algunos casos

---

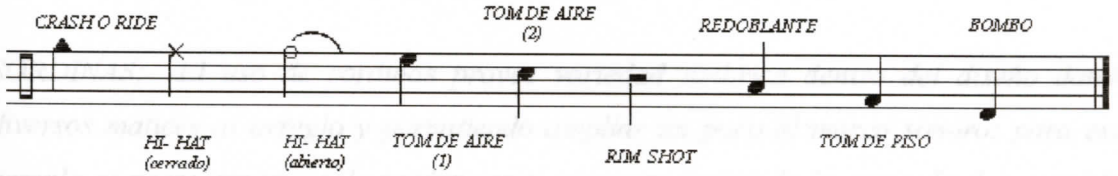
[48] *(Es importante tener en cuenta que la afinación entre las mismas debe ser de preferencia de intervalos entre terceras menores y quintas aumentadas.)*

*aparecen aclarados con la indicación **SLAP BASS** por ejemplo, que un bajista con nivel medio de conocimiento e interpretación puede manejar.*

7.3.2 CONVENCIONES DE ESCRITURA DEL DISEÑO "ECO DE UNA TINIEBLA OSCURA"

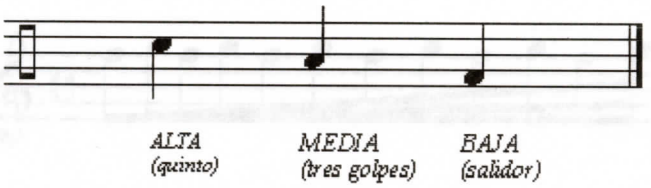
Además de las convenciones habituales para los diferentes instrumentos que actualmente aparecen dentro de arreglos y composiciones de tipo popular urbano (salsa, porro, funk, reggae) en lo referente a instrumentos de percusión y de vientos, aparecen otras que son tomadas de músicas de contexto contemporáneo no tan popular y otras que son diseñadas por necesidades del mismo arreglo: ubicación visual dentro del pentagrama de los tambores y platos de la batería, efectos tímbricos de las tumbadoras, sordinas en la sección de cobres, la cuerda sobre la que se toca una nota en el bajo etc.

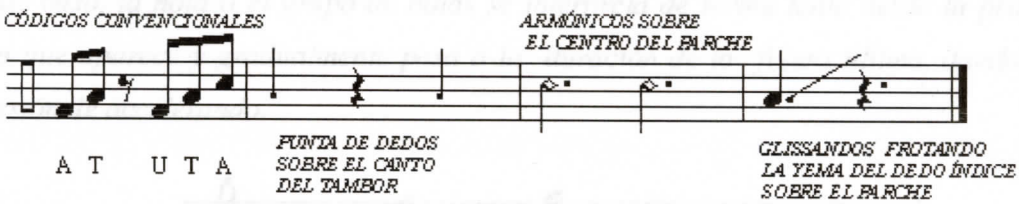
BATERÍA:



TUMBADORAS:

El manejo que se hace de los códigos de la tumbadoras, es el usual, pero para el caso de la cadenza que se realiza dentro del arreglo compositivo, se hace necesario el uso de figuras que dentro de su complejidad, permitan también un manejo visual de los sonidos propuestos.





-A abierto. -T slap o quemado. -P punta de dedos. –U fondeo con la palma de la mano; sin embargo para buscar un efecto de mayor resonancia, se incluye en este diseño Ub; una especie de bajo producido al golpear la piel del tambor con vigor. Este efecto resulta más efectivo al levantar un poco el instrumento del piso.

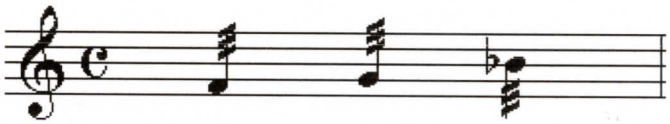
Nota: (Es importante tener en cuenta que aunque la afinación entre las mismas es de decisión autónoma del interprete, debe ser de preferencia entre terceras menores ó cuartas aumentadas.)

GRUPO DE VIENTOS

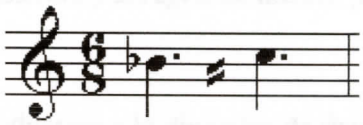
SORDINAS; El uso de sordinas provee variedad tímbrica dentro del diseño dando diversos matices al arreglo y permitiendo ampliar un poco el marco sonoro: para este arreglo es necesaria una sola sordina para trompeta dentro de la gama de las posibles para el instrumento. Estas es la straight.

ESCRITURA: Debido al carácter del diseño, la escritura pasa por estados complejos y por otros mucho más comunes, por lo cual, algunos elementos de la escritura que no son muy usados, merecen claridad.

En este caso, la nota o el grupo de notas se interpreta de forma lenta desde la primera figura que aparece y gradualmente pasa a la duración de la figura ultima, dando una impresión de accelerando.



Para esta figuración corresponde un trino en las maderas y en los cobres con la lengua y los labios sobre la nota afectada. No debe confundirse con un tipo de trino que también se encuentra en el diseño y que se hace con la digitación:



Este se realiza de manera uniforme sobre dos notas entre las cuales aparece el signo de trino o de redoble para el caso de la percusión.

El efecto "gutural" se realiza al ejecutar en el instrumento un sonido "zumbado". En este caso la flauta reproduce un sonido, mientras la voz del interprete simultáneamente canta otro. Aunque puede realizarse cualquier intervalo entre flauta y flautista dependiendo de la practica del músico, son más usuales los sonidos justos o melodías independientes; para este caso, se requiere la octava baja o el unísono dependiendo de si el interprete es masculino o femenina.

8. BIBLIOGRAFÍA

AGAWU KOFI, Victor. **"African rhythms, a nothern ewe perspective",** Cambridge university press, 1995.

ABADIA MORALES, Gillermo. **"Compendio general del folklore Colombiano"** 4ª. ed., Fondo de promoción de cultura del banco popular, Bogotá, 1983.

IBID. **"Currulao",** boletín de programas, Radiodifusora Nacional de Colombia, Mayo, 1972.

ALCHOURRÓN, Rodolfo. **"Composición y arreglos de música popular".** Buenos Aires, 1991.

ARACIL SANTOJA, Javier. **"introducción a la dinámica de sistemas",** alianza, Madrid, 1978.

ARETZ, Isabel. **"Que es el folklore",** Conac editor, Caracas, 1977.

IBID. **"Síntesis de la etnomusicología en América Latina".** Avila editores. Caracas, 1980.

BARTHOLOMÄUS, Agnes y otros. **"el manto de la tierra"**, Lerner ediciones, Bogotá 1990.

BEDOYA SÁNCHEZ, Samuel. " **Módulos de capacitación para instrumentistas y directores de bandas de vientos";** módulo 10, formas musicales Colombianas. Plan nacional de música, Instituto Colombiano de Cultura, 1990?

IBID. **"Regiones, músicas y danzas campesinas",** En: A contratiempo (Números 1 y 2), Bogotá, 1987.

BERMUDEZ SILVA, Jesús y ABADÍA MORALES, Guillermo. **"Algunos cantos nativos tradicionales de la región de Guapi (Cauca)".** imprenta Nacional .Bogotá 1996.

CARDONA, Giorgio. **"Diccionario de lingüística",** Ariel editorial, Barcelona, 1991.

DELEUZE, Gillez **"Mil Mesetas"**. Editorial Pretextos, Valencia, 1991.

DÍAZ, Oligario. **"Latin Jazz piano technique".** New York. 1981.

FALS BORDA Orlando. **"Región e historia, elementos sobre ordenamiento y equilibrio regional en Colombia",** Tercer mundo editores,1996

GARCÍA CANCLINI, Nestor **."Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad",** Editorial Grijalbo, Méjico, 1990.

GARRIDO, José Miguel. O.C.D. **"Tras el alma de un pueblo"**, Vicariato apostólico de Tumaco, sin fecha.

GUATTARI, Felix. **"Las tres ecologías".** Editorial pretextos, Valencia (España), 1990.

HERRERA Henric, **"Técnica de arreglos para la orquesta contemporánea",** Barcelona. 1986.

LAMBULEY ALFEREZ, Nestor. **"Música, sistema y estructura desde una aproximación interdisciplinaria"**, en Revista ASAB "Cobalto", Bogotá, 1999.

LA ROTTA, Constanza. **"recopilación bibliográfica sobre 117 especies vegetales útiles de la zona alto Andina y el Chocó biogeográfico" ,** En: Cespedesia vol 21, instituto Vallecaucano de investigaciones científicas, Enero – Julio 1996. Cali.

LOCATELLI DE PERGAMO, Ana María. **"la notación de la música contemporánea",** Ricordi, Buenos Aires, 1973.

MARTIN BARBERO, Jesús y otr@s. "**Cultura y región**", Medellín, 1999, Universidad Nacional de Medellín, Coloquio cultura y región.

PARDO, Tovar Andrés. **"rítmica y melódica del folclore chocoano"**, Conservatorio Nacional de Música, centro de estudios musicales. Bogotá D.E. 1961.

PEREZ, Fernández Rolando Antonio. **"La binarización de los ritmos ternarios Africanos en América Latina",** Casa de las Américas, Cuba, 1986.

PISTON, Walter. **"Orquestación",** Real Musical, Madrid. 1987.

RAMON Y RIVERA, Luis Felipe. **" La música afrovenezolana",** Universidad central de Venezuela, Caracas, 1971.

SALVAT, Manuel. **"La música contemporánea",** Barcelona 1973.

SAUSSURE, Ferdinand. **"Curso de lingüística",** Madrid, Alianza editorial. 1987

SCHULLER, Gunther. **"El jazz, sus raíces y su desarrollo"**, traducción de Gerardo V. Urtubey, Editorial Victor Lerú S.A. Buenos Aires, 1973.

TORRE, Esteban. **"El ritmo del verso".** 1ª edición, Universidad de Murcia (España), 1999.

VAN CIGCH, john. **"Teoría general de sistemas",** editorial trillas, Méjico, 1998.

KERNFELD, Barry. **"The new Grove Dictionary of jazz"** (vol 1), edited by Macmillan Press United. MI, USA 1988.

9. DISCOGRAFÍA

"TRIBUTO A NUESTROS ANCESTROS"

Naidy (Irlando Lopez)

Fuentes 200?

"LA CONTUNDENCIA SOLO EXITOS"

La contundencia (Leonidas Valencia)

Colmúsica, CDC 2007

"EL REINO DE LA RUMBA"

Celeste Mendoza y "Los Papines"

Egrem CD 0236

1997.

"CON EL CORAZÓN . . . CERCA DE LAS RAÍCES"

Grupo Bahia (Hugo Candelario González)

MTM, 018124-2.

199?

"OYELO DE NUEVO"

Los muñequitos de Matanzas

Artex S.A., CD078

1993.

"FUSIÓN"

La contundencia (Leonidas Valencia)

Leo records

"CHIRIMIA A LA LATA"

La contundencia (Nicomedes Cordoba)

Leo records

L809 K309234-1

1995

10. MATERIAL AUDIOVISUAL

"FESTIVAL DEL RETORNO"

Audiovisuales,

"LA MARIMBA DE LOS ESPÍRITUS"

Audiovisuales

"CANTOS Y DANZAS DE VIDA Y MUERTE"

Audiovisuales

"GUALÍ"

Audiovisuales

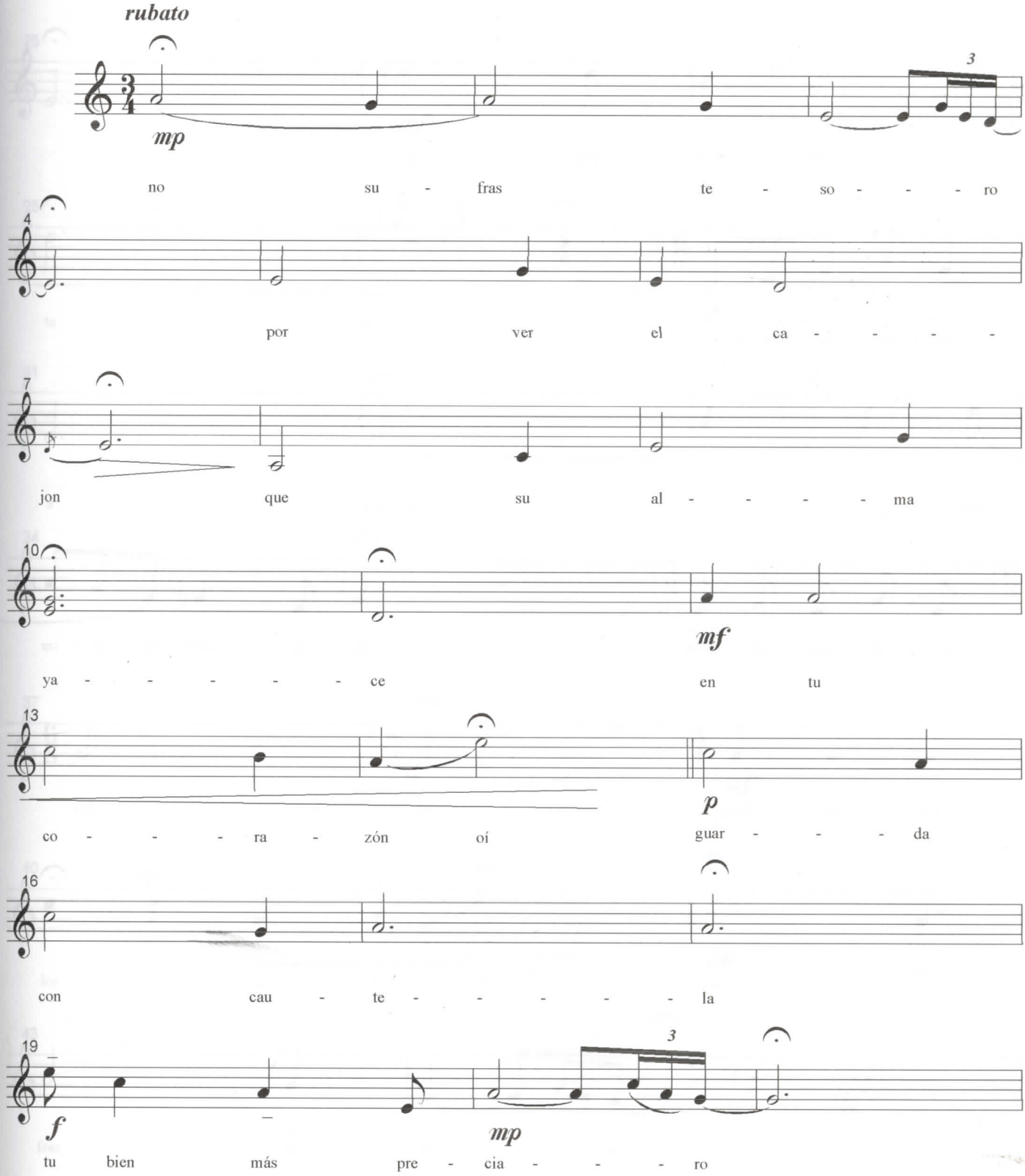
"CANTOS EN LA MINA DE POLONIA ALEGRÍA"

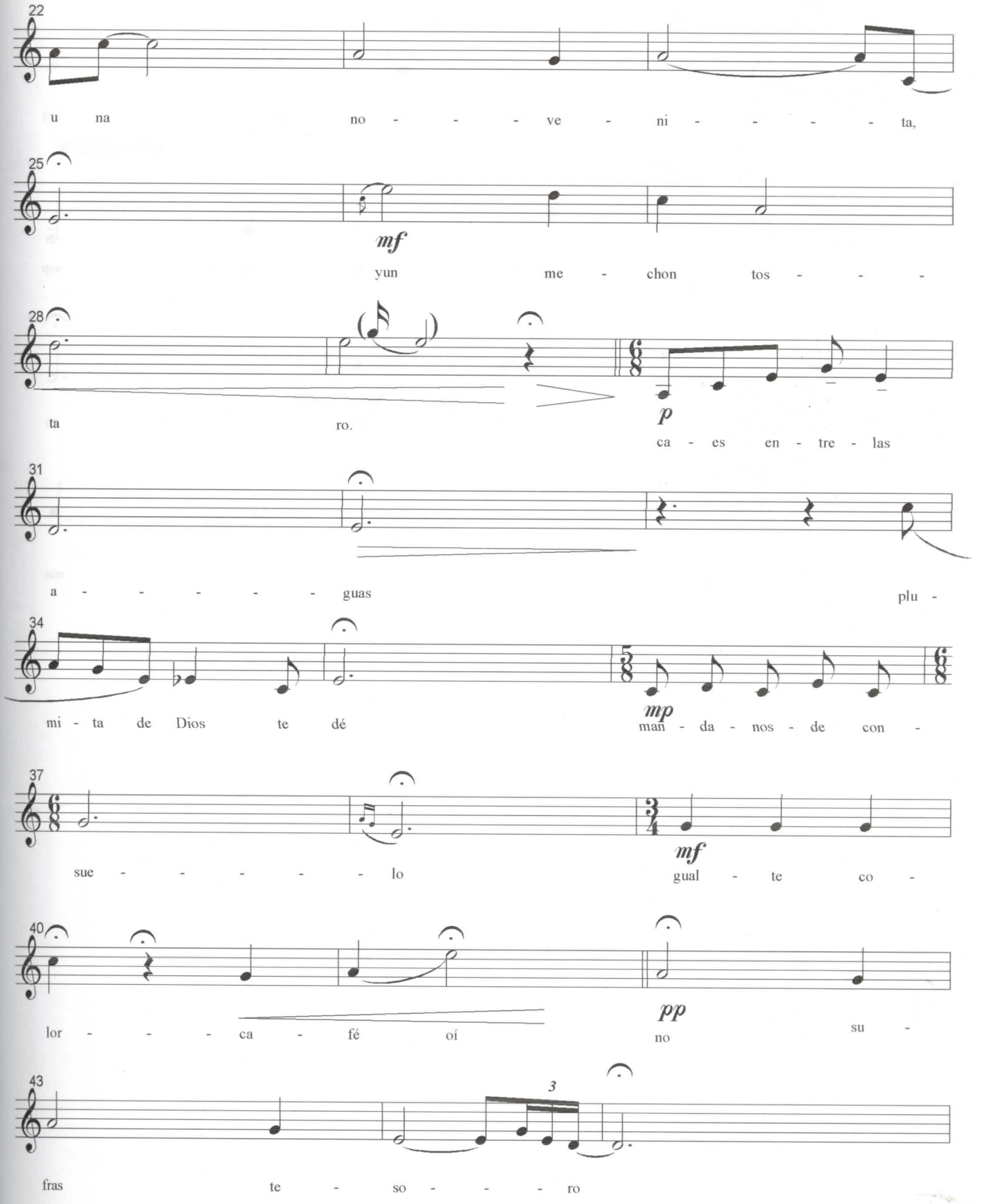
Audiovisuales

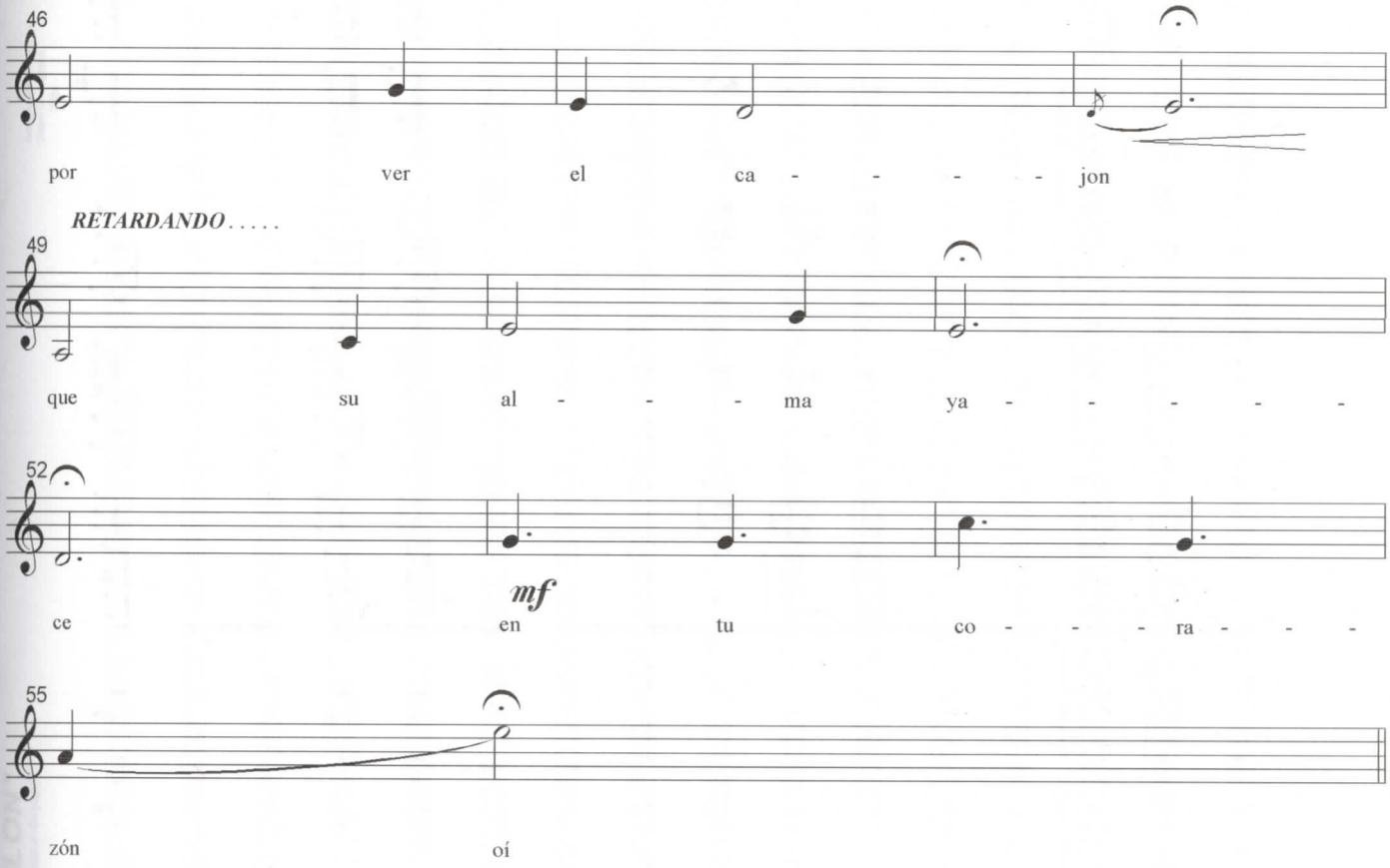
"ARRULLO"

(a capella para voz de contralto)

letra y mùsica:
Oscar G Cerquera



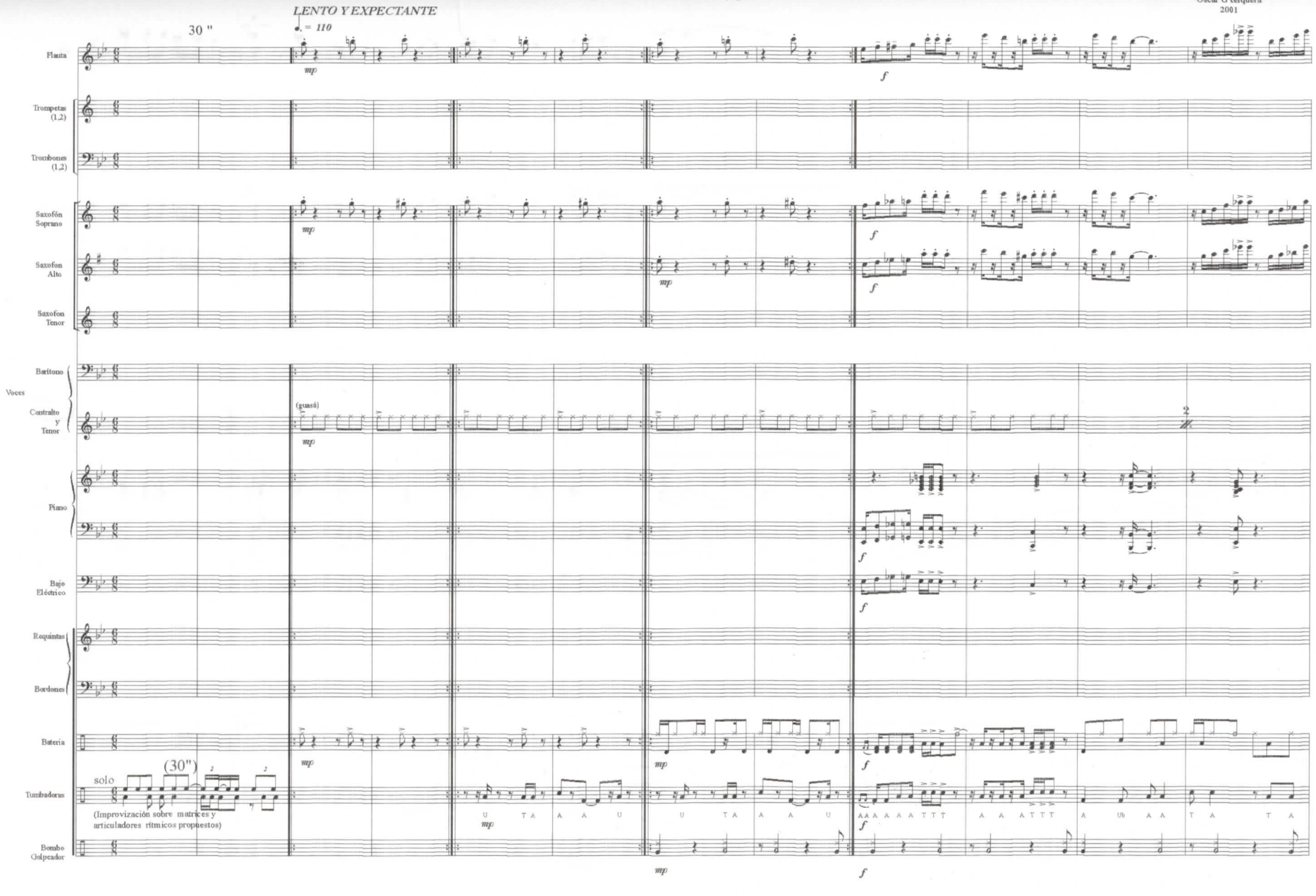

22
u na no - - - ve - ni - - - - ta,
25
mf
yun me - chon tos - - -
28
ta ro.
p
ca - es en - tre - las
31
a - - - - - guas plu -
34
mi - ta de Dios te dé
mp
man - da - nos - de con -
37
sue - - - - - lo
mf
gual - te co -
40
lor - - - ca - fé oí
pp
no su -
43
3
fras te - so - - - ro

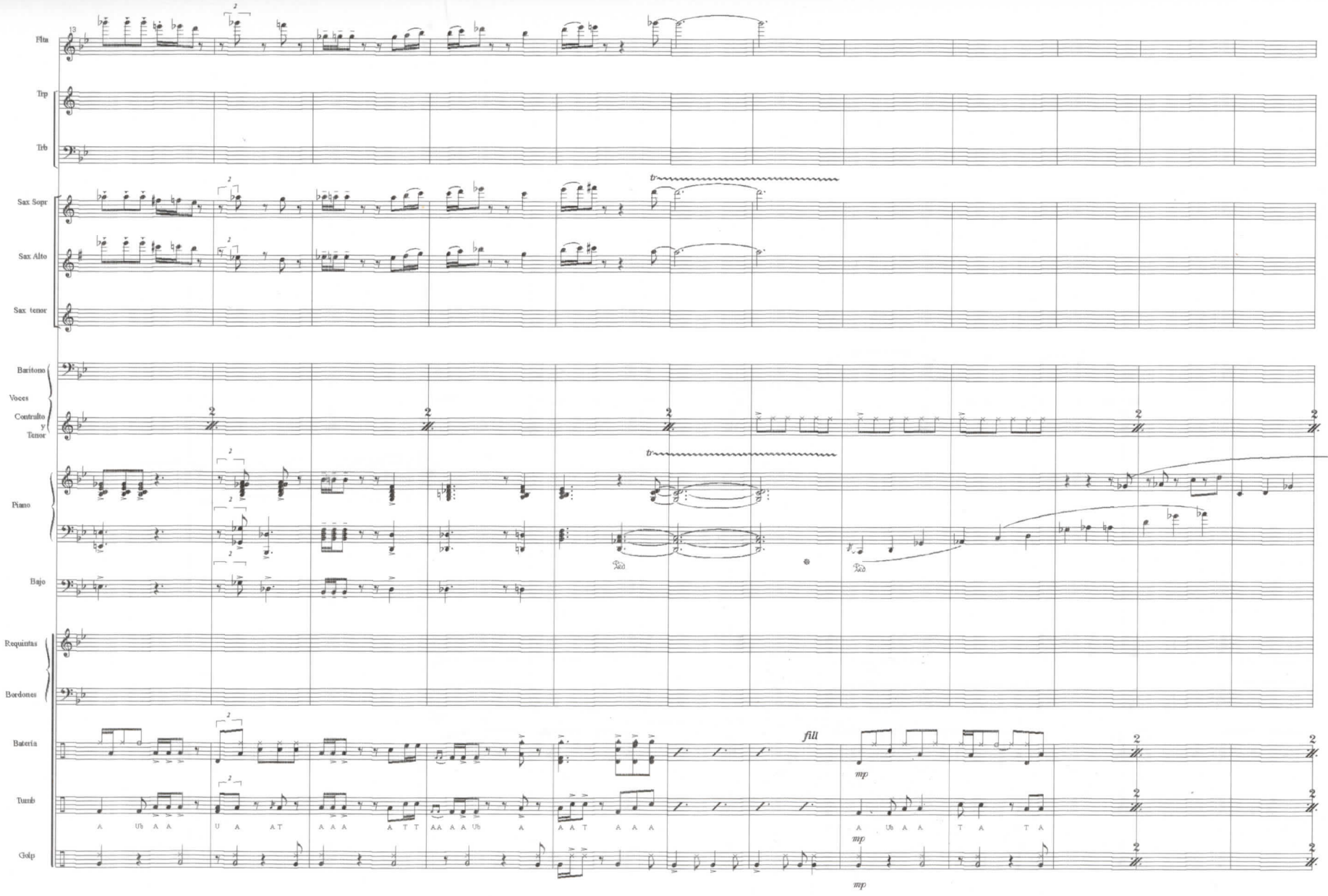

46
por ver el ca - - - - jon
RETARDANDO . . . . .
49
que su al - - - ma ya - - - - -
52
ce en tu co - - - ra - - -
mf
55
zón oí

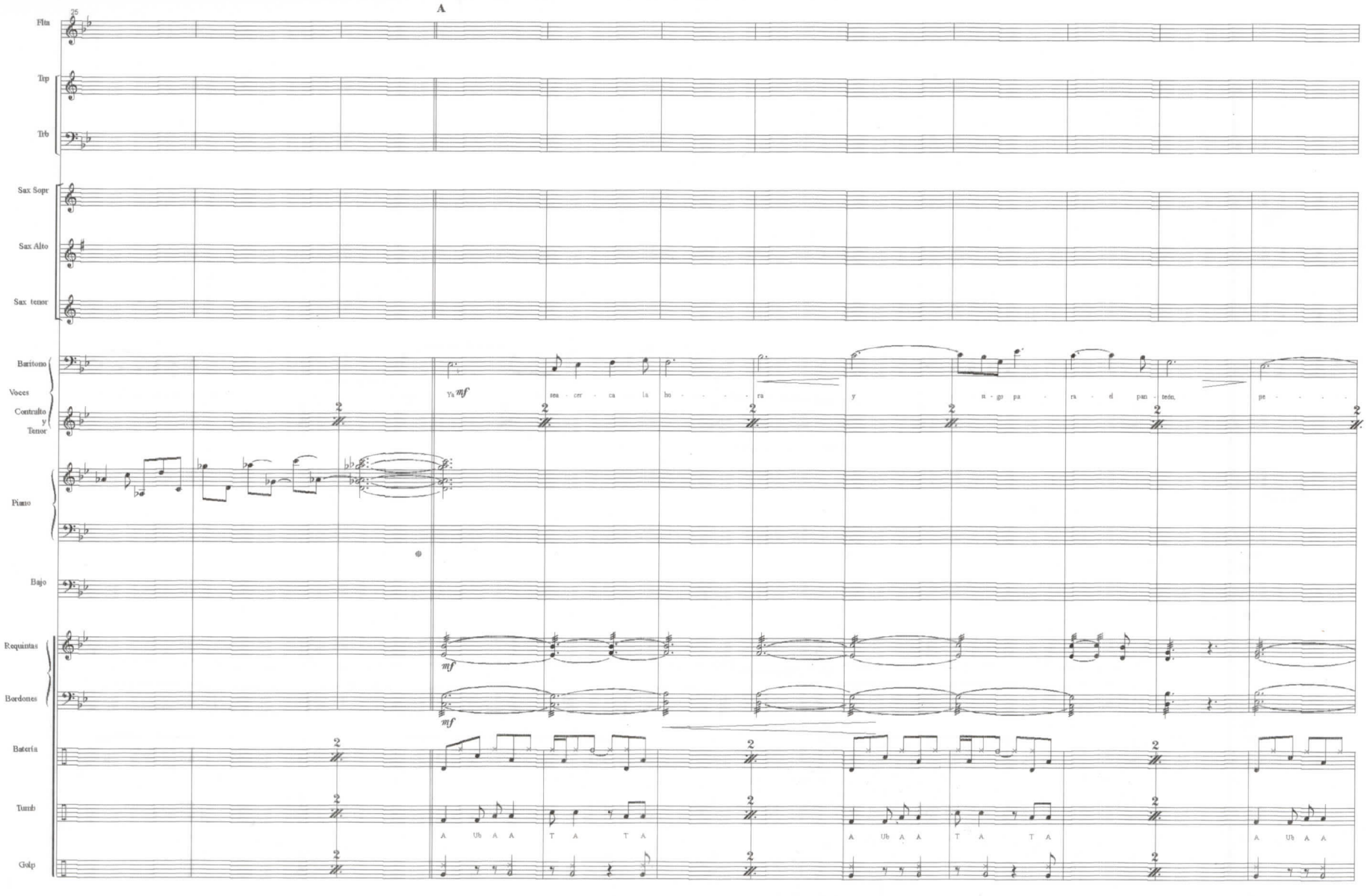
"EL PILON"

(canto de laboreo a ritmo de juga)

Arreglo compositivo
Oscar G cerquera
2001




Flta
Trp
Trb
Sax Sopr
Sax Alto
Sax tenor
Baritono
Voces
Contralto
y
Tenor
Piano
Bajo
Requintas
Bordones
Batería
Tumb
Golp
fill
mp
A Ub A A U A AT A A A A T T AA A A Ub A A A T A A A
A Ub A A T A T A


25
A
Flta
Trp
Trb
Sax Sopr
Sax Alto
Sax tenor
Barítono
Voces
Contralto
y
Tenor
Piano
Bajo
Requintas
Bordones
Batería
Tumb
Golp
Ya mf
sea - cer - ca la ho - - - - - ra y a - go pa - ra el pan - teón, pe - - - -
mf
mf
A Uh A A T A T A
A Uh A A T A T A
A Uh A A

37

Flta

Trp

Trb

Sax Sopr

Sax Alto

Sax tenor

Barítono

Voces

Contralto y Tenor

Piano

Bajo

Requintas

Bordones

Batería

Tamb

Golp

ro por de - lan - te lle - - - - - vo

af

la lin - da con - - - cep - ción

mp

es - cu - char su so - ni - - - - - do

mf co mu pe - cho

mp

mp

mf

mf

mf

mp

mf

mp

mf

mp

T A T A

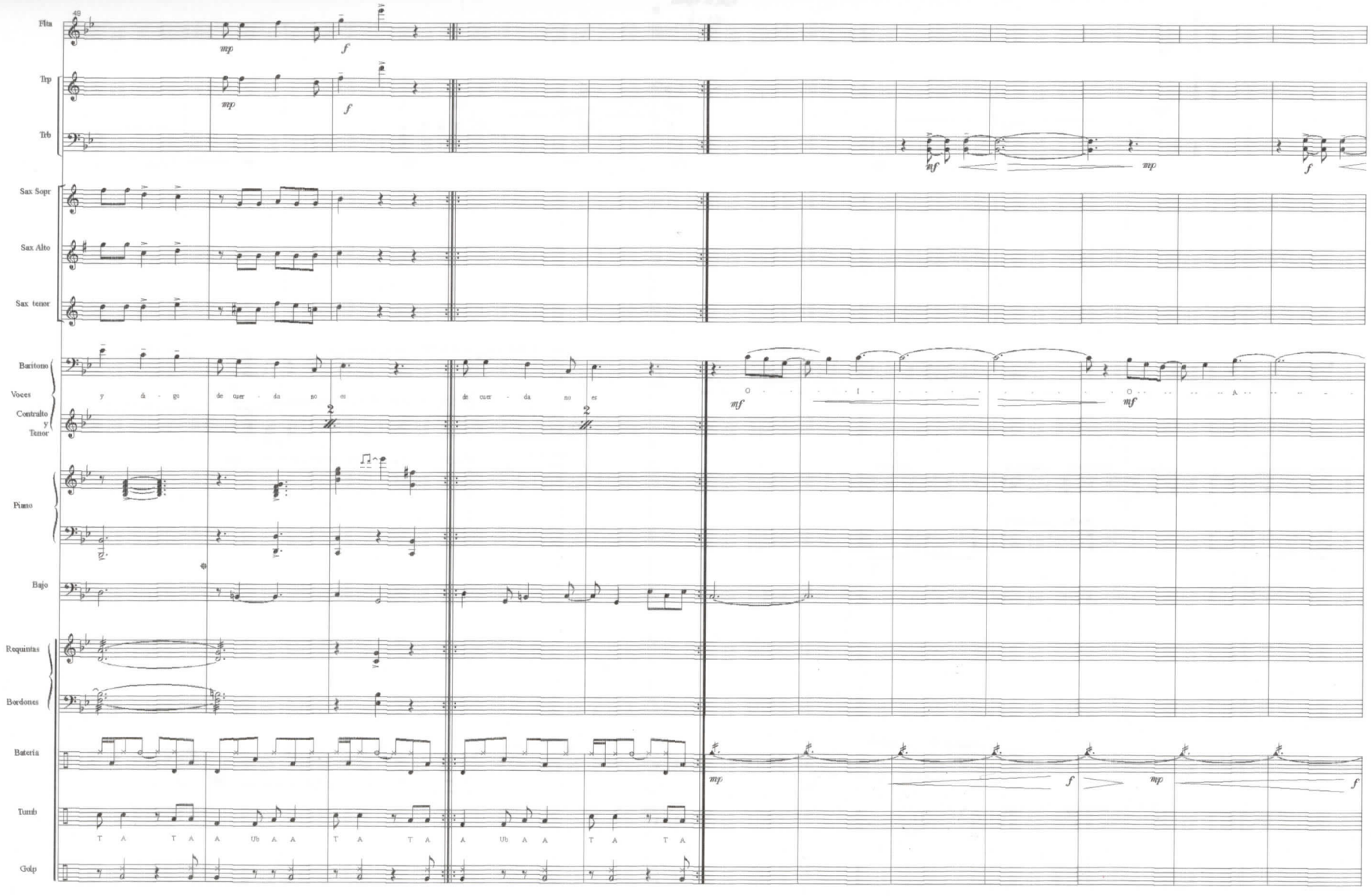
A Ub A A T A T A

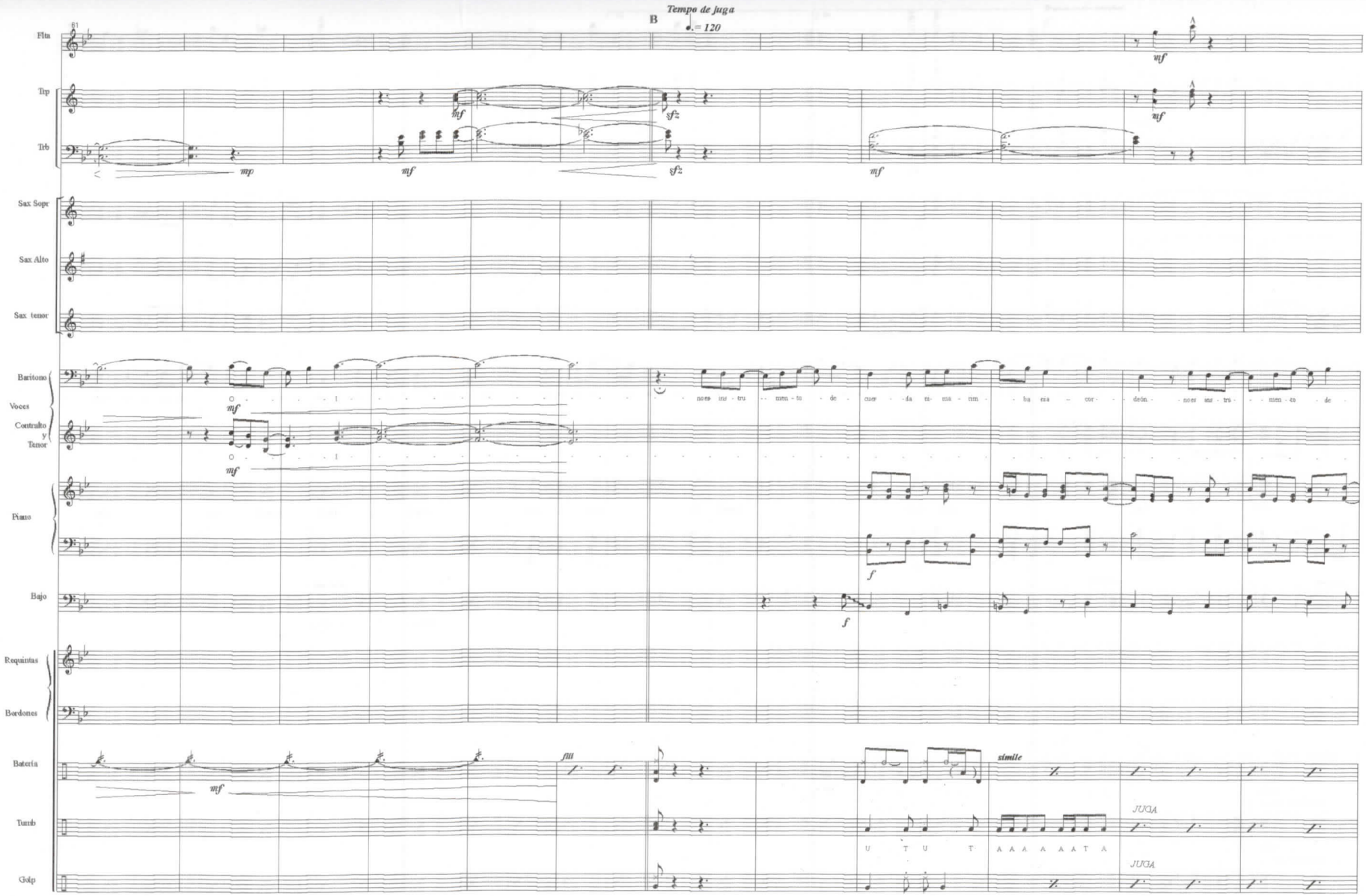
A Ub A A T A T A

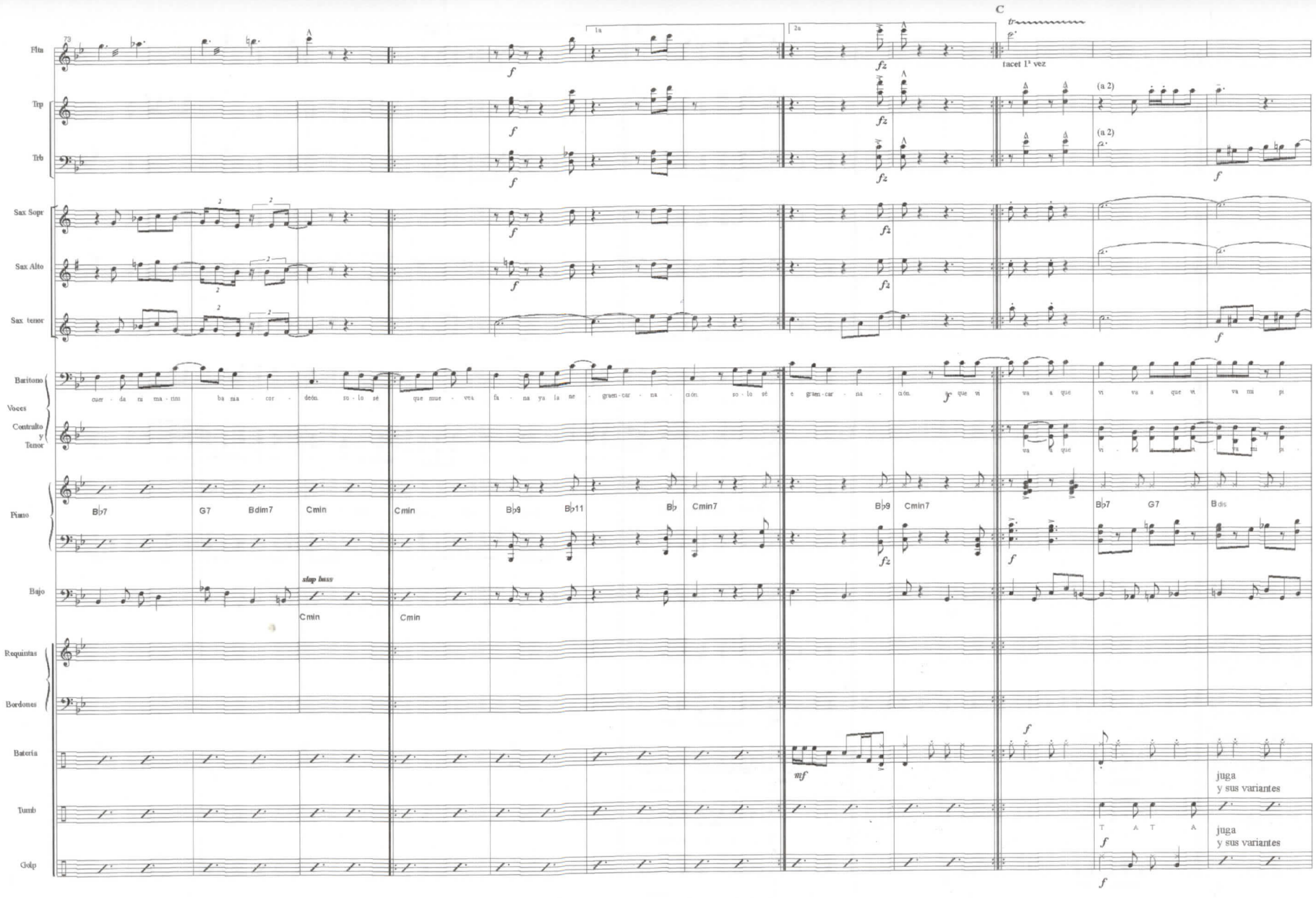
A Ub A A

mp

mp


49
Flta
Trp
Trb
Sax Sopr
Sax Alto
Sax tenor
Baritono
Voces
Contralto
y
Tenor
y á - go de cuer - da so es
de cuer - da no es
O - - - - I - - - - - - - - - - - - O - - - - - - A - - - - - -
Piano
Bajo
Requintas
Bordones
Batería
Tumb
T A T A A Ub A A T A T A A Ub A A T A T A
Golp


Tempo de juga
B
♩.= 120
Flta
Trp
Trb
Sax Sopr
Sax Alto
Sax tenor
Baritono
Voces
Contralto
y
Tenor
Piano
Bajo
Requintas
Bordones
Batería
Timb
Golp
mf
mp
sfz
f
fill
simile
JUGA
U T U T A A A A A A T A


Flta
Trp
Trb
Sax Sopr
Sax Alto
Sax tenor
Baritono
Voces
Contralto
y
Tenor
Piano
Bajo
Requintas
Bordones
Batería
Tumb
Golp
C
tacet 1ª vez
(a 2)
(a 2)
cuer - da ru ma - nm ba ma - cor - déon. so - lo sé que nue - ve. fa - na ya la ne - gren - car - na - ción. so - lo sé e gren - car - na - ción. se que vi va a que vi va a que vi va mi pi
B♭7 G7 Bdim7 Cmin Cmin B♭9 B♭11 B♭ Cmin7 B♭9 Cmin7 B♭7 G7 Bdis
slap bass
Cmin Cmin
T A T A
juga
y sus variantes
juga
y sus variantes

Flta

Trp

Trb

Sax Sopr

Sax Alto

Sax tenor

Baritono

Voces

Contralto y Tenor

lón que vi va a que vi va a que vi va ma pi lón que vi va ma pi lón

lón que vi va a que vi va a que vi va ma pi lón que vi va ma pi lón

Piano

Cm9 Bb7 G7 Bb7 G7 Bdis Bdis Cm9 Bb7 Bm7(b5) Cmin7

Bajo

Requintas

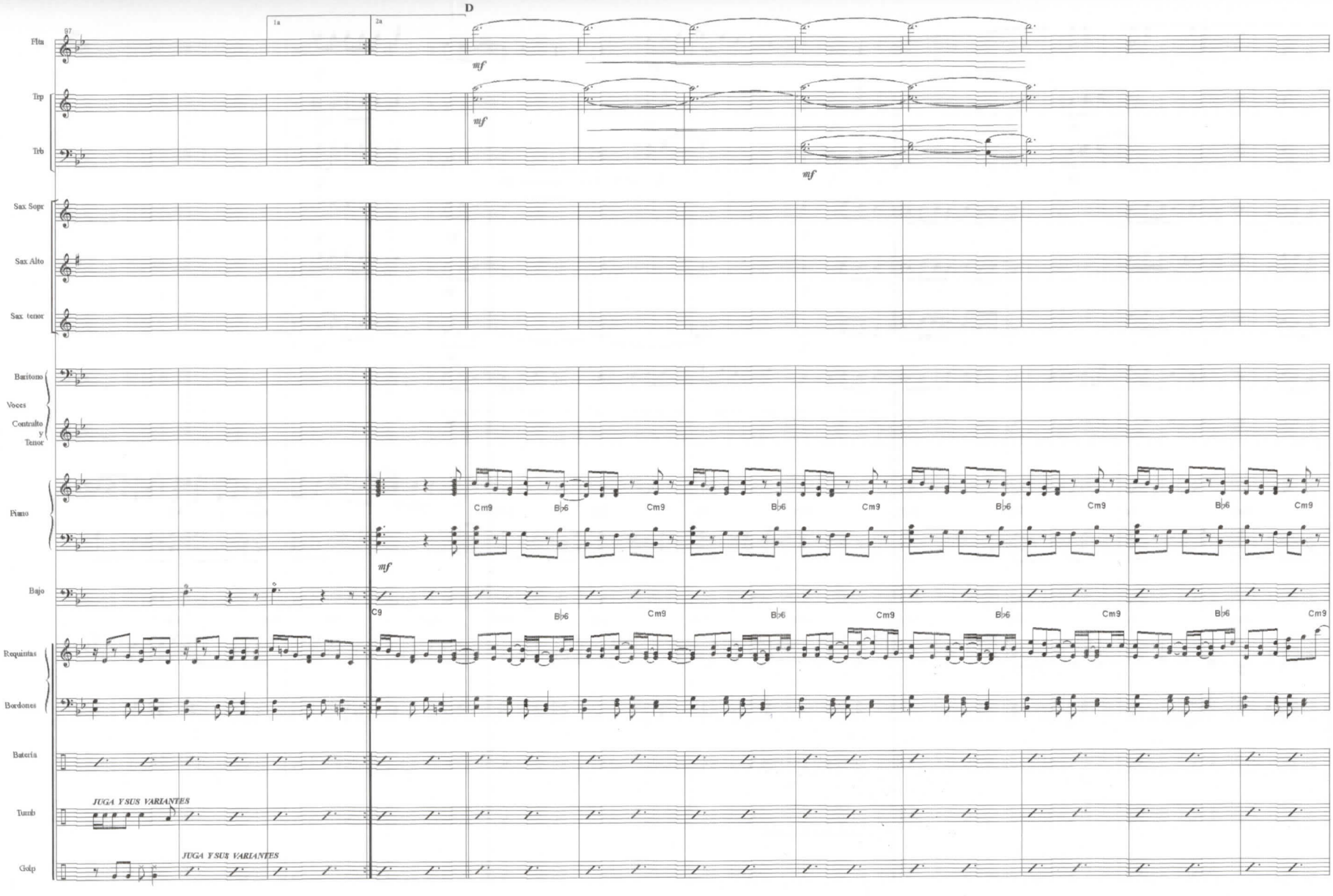
Bordones

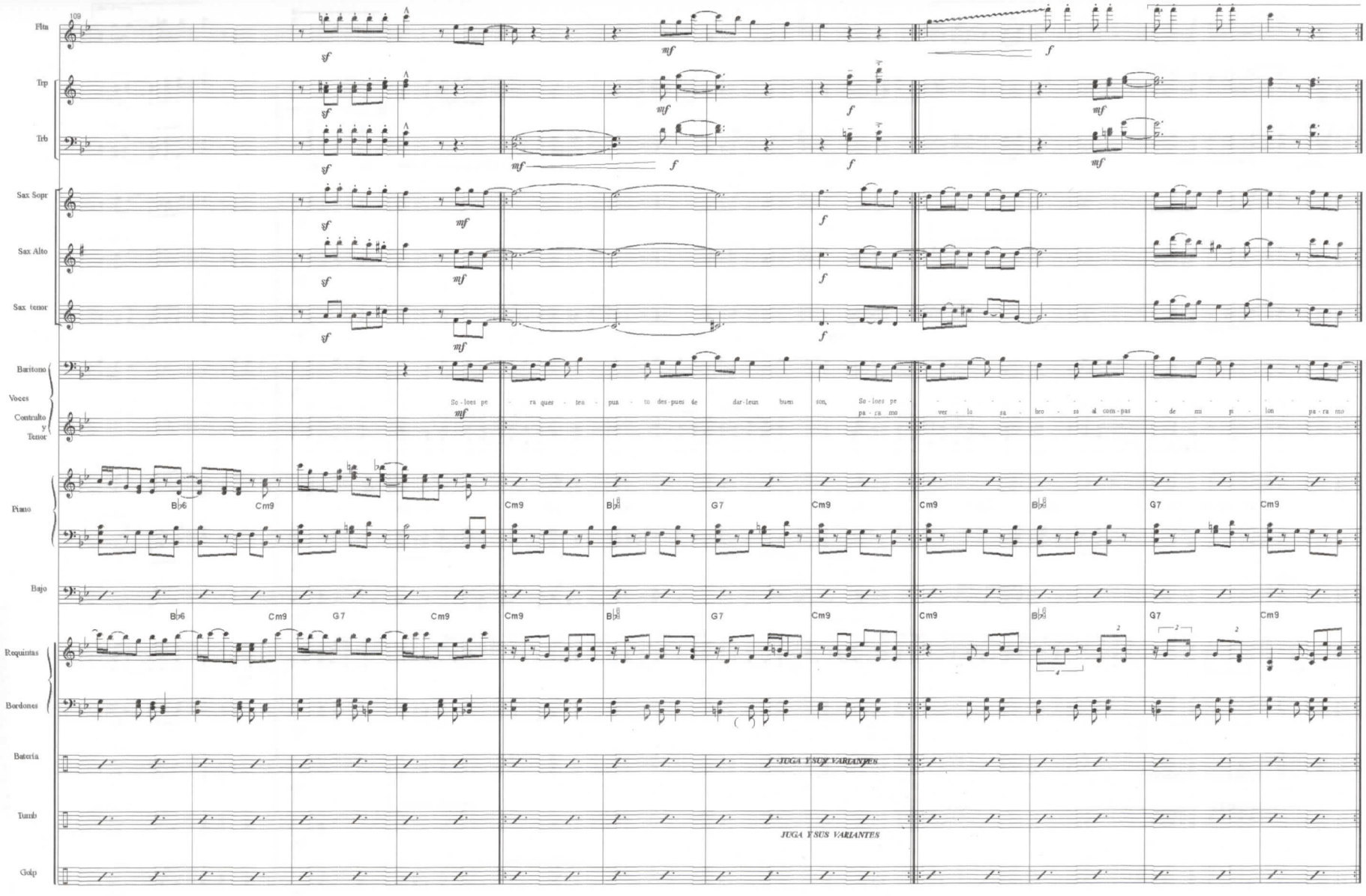
Batería

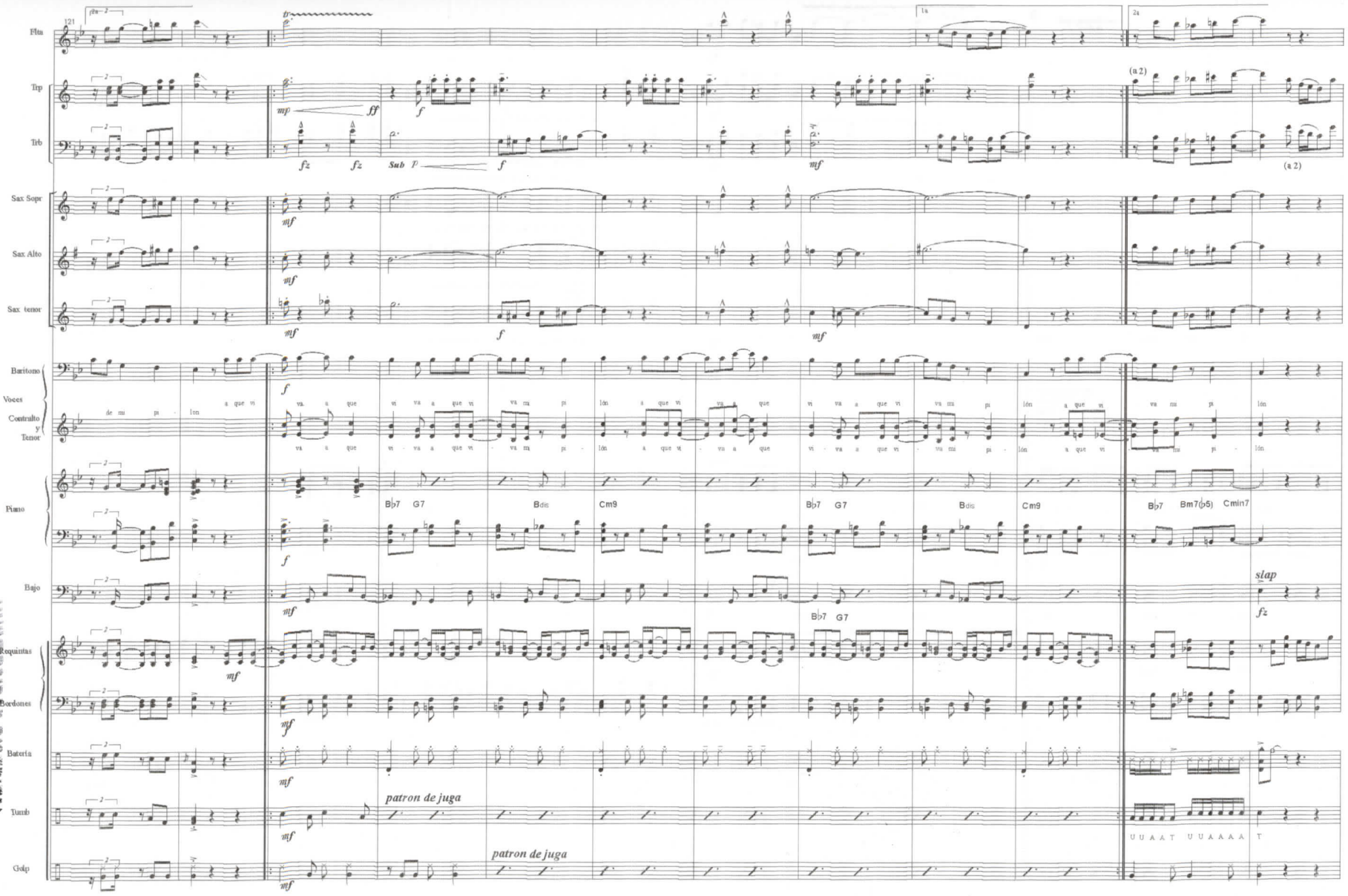
Tumb

Golp

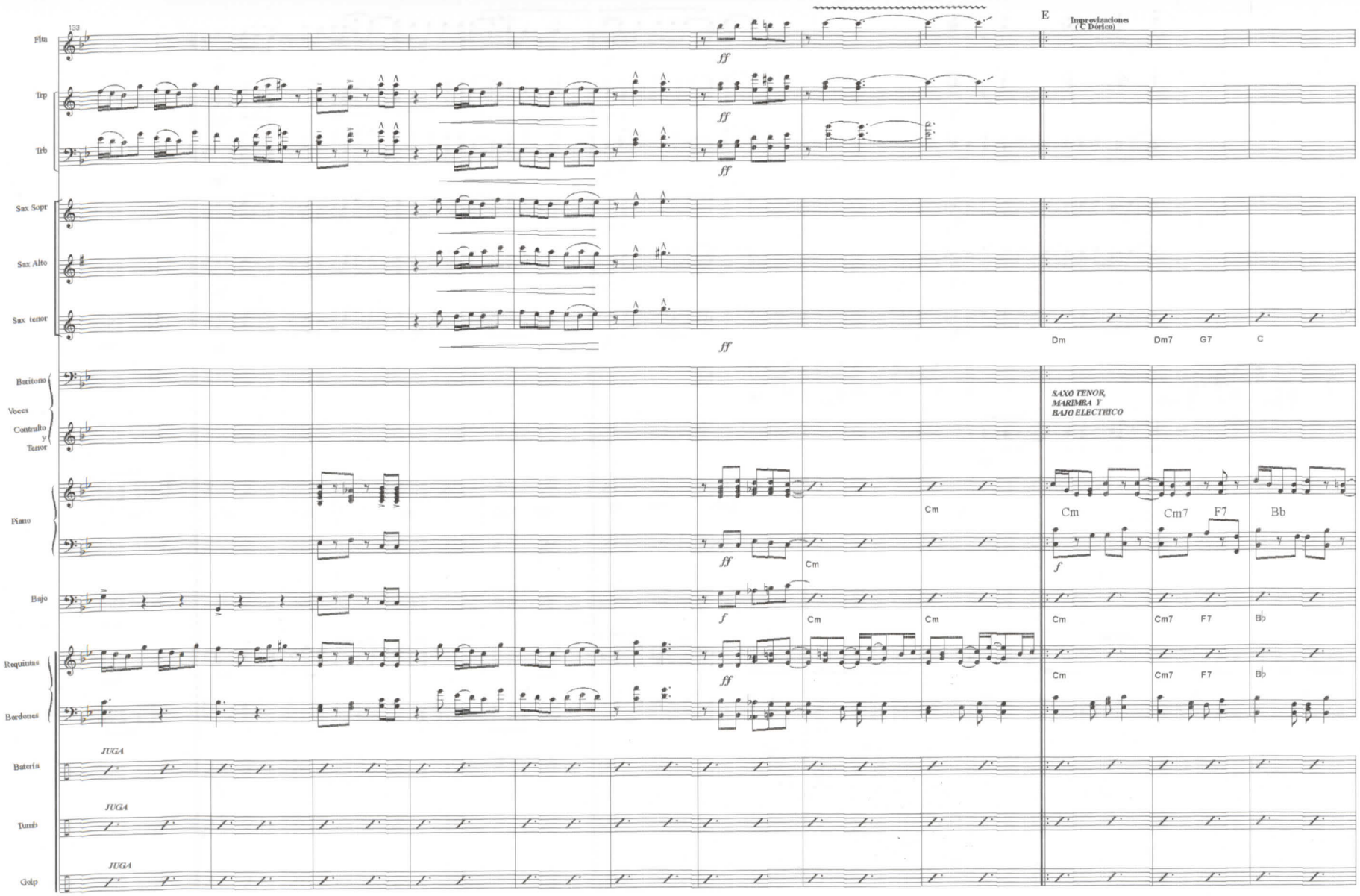
JUGA Y SUS VARIA

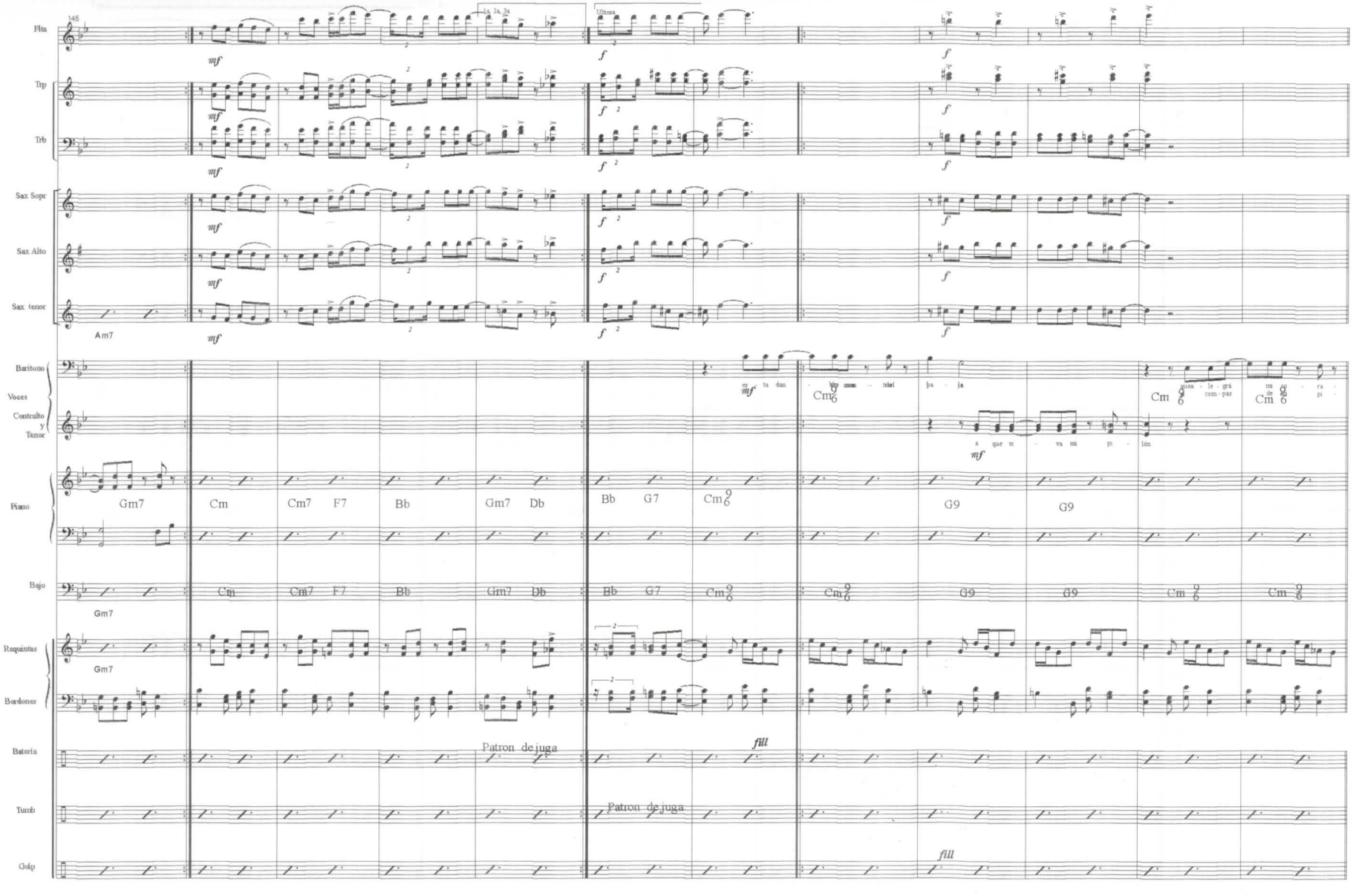

D
1a
2a
Flta
Trp
Trb
Sax Sopr
Sax Alto
Sax tenor
Baritono
Voces
Contralto
y
Tenor
Piano
Bajo
Requintas
Bordones
Batería
Tumb
Golp
mf
Cm9
B♭6
C9
JUGA Y SUS VARIANTES


109
Flta
Trp
Trb
Sax Sopr
Sax Alto
Sax tenor
Baritono
Voces
Contralto
y
Tenor
So - loes pe - ra ques - tra - pus - to des - pues de dar - leun buen son, So - loes pe - ra - ra mo
ver - lo sa - bro - so al com - pas de mi pi - lon pa - ra mo
Piano
Bajo
Requintas
Bordones
Batería
Tumb
Golp
JUGA Y SUS VARIANTES
JUGA Y SUS VARIANTES



UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSE DE CALDAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS


133
E
Improvizaciones
(C Dórico)
Flta
Trp
Trb
Sax Sopr
Sax Alto
Sax tenor
Dm
Dm7
G7
C
Baritono
Voces
Contralto
y
Tenor
SAXO TENOR,
MARIMBA Y
BAJO ELECTRICO
Piano
Cm
Cm7
F7
Bb
Bajo
Requintas
Bordones
Batería
Tumb
Golp
JUGA


145
Flta
Trp
Trb
Sax Sopr
Sax Alto
Sax tenor
Am7
Baritono
Voces
Contralto
y
Tenor
Piano
Gm7
Cm
Cm7
F7
Bb
Gm7
Db
G7
Cm9/6
G9
Bajo
Requintas
Bordones
Batería
Patron de juga
fill
Timb
Golp
mf
f

157

Flta

Trp

Trb

Sax Sopr

Sax Alto

Sax tenor

(Impro saxofon alto)

Cm

(Impro saxofon alto)

Cm

G9 Cm Bb G7 Cm7

(Impro saxofon alto)

Baritono

Voces

Contralto y Tenor

zón lón

cuan - do su

lón va mi pi - lón

(contralto)

a que vi - va mi pi - lón

sue - na mi pi - lón

mi pi lón

m pi lón

sue - na mi pi - lón

lón to - co mi pe - cho y di - go

Piano

G9 G9 Cm G9 G9 Cm7 G9 Cm Bb G7 Cm9 Cmin/E♭ G7/D

Bajo

G9 G9 Cm G9 G9 Cm7 G9 Cm Bb G7 Cm9

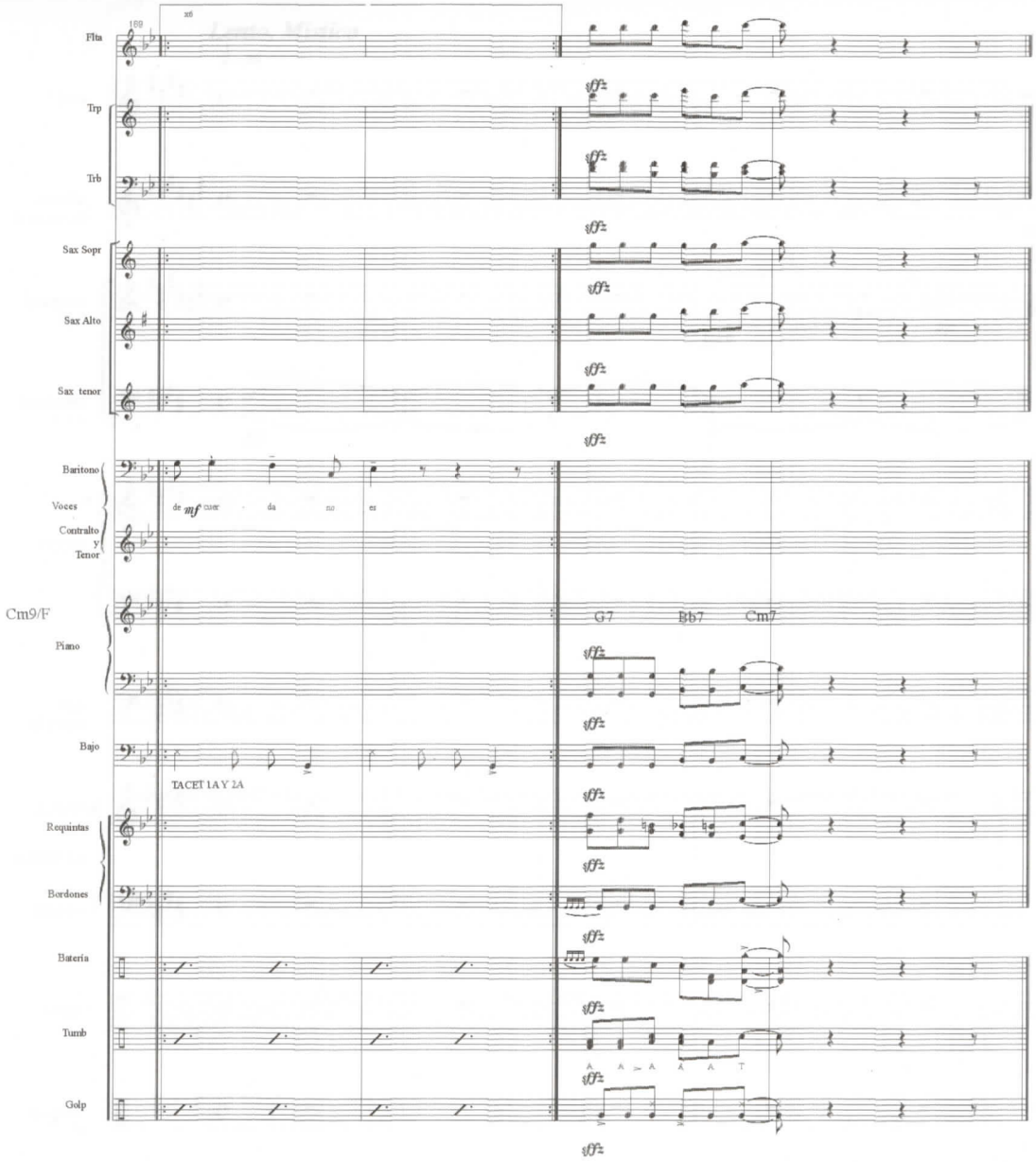
Requintas

Bordones

Batería

Timb

Golp

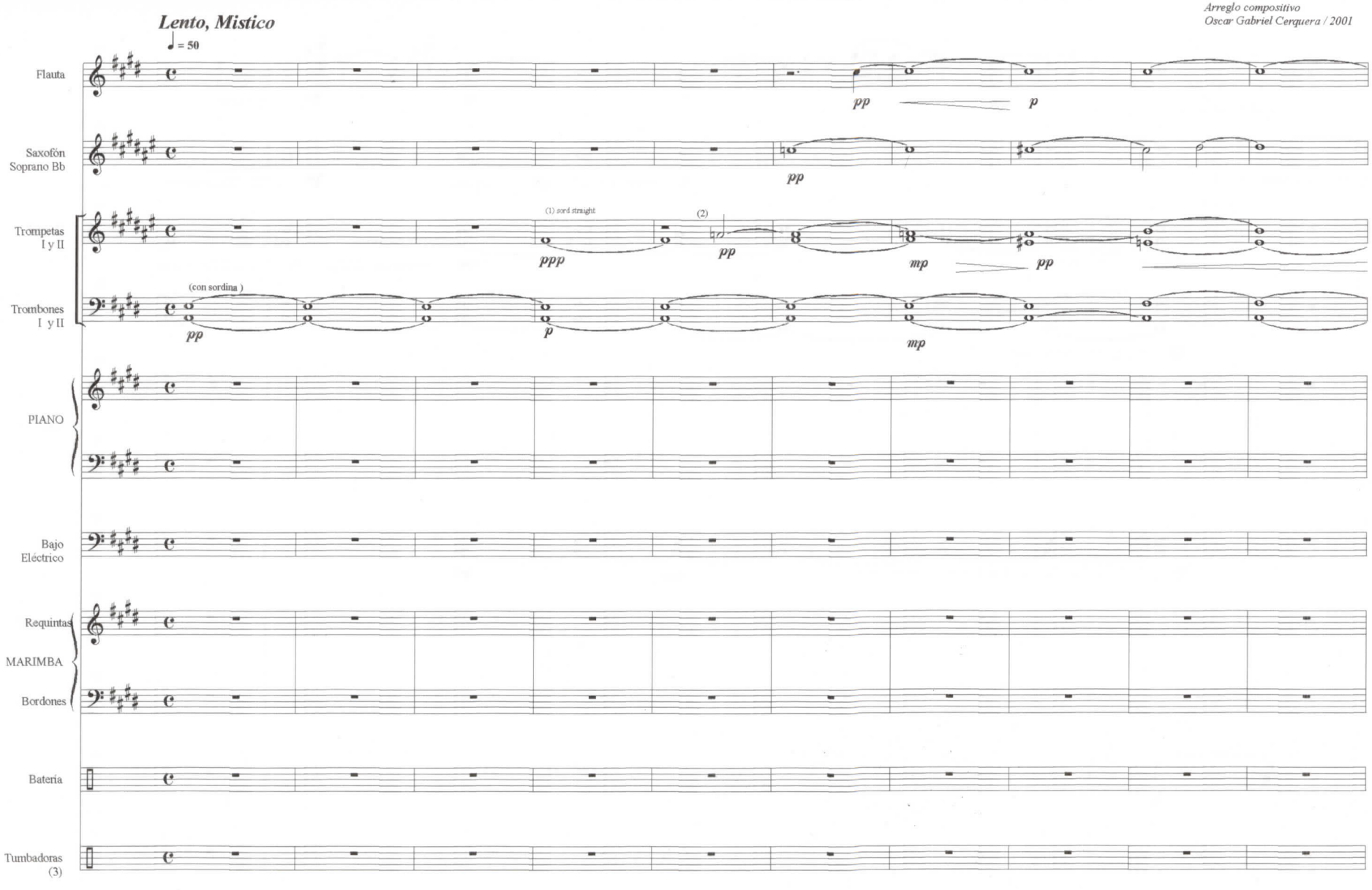

159
x6
Flta
Trp
Trb
Sax Sopr
Sax Alto
Sax tenor
Baritono
Voces
Contralto
y
Tenor
de
mf
cuer
da
no
es
Cm9/F
Piano
G7
Bb7
Cm7
Bajo
TACET 1A Y 2A
Requintas
Bordones
Batería
Tumb
Golp

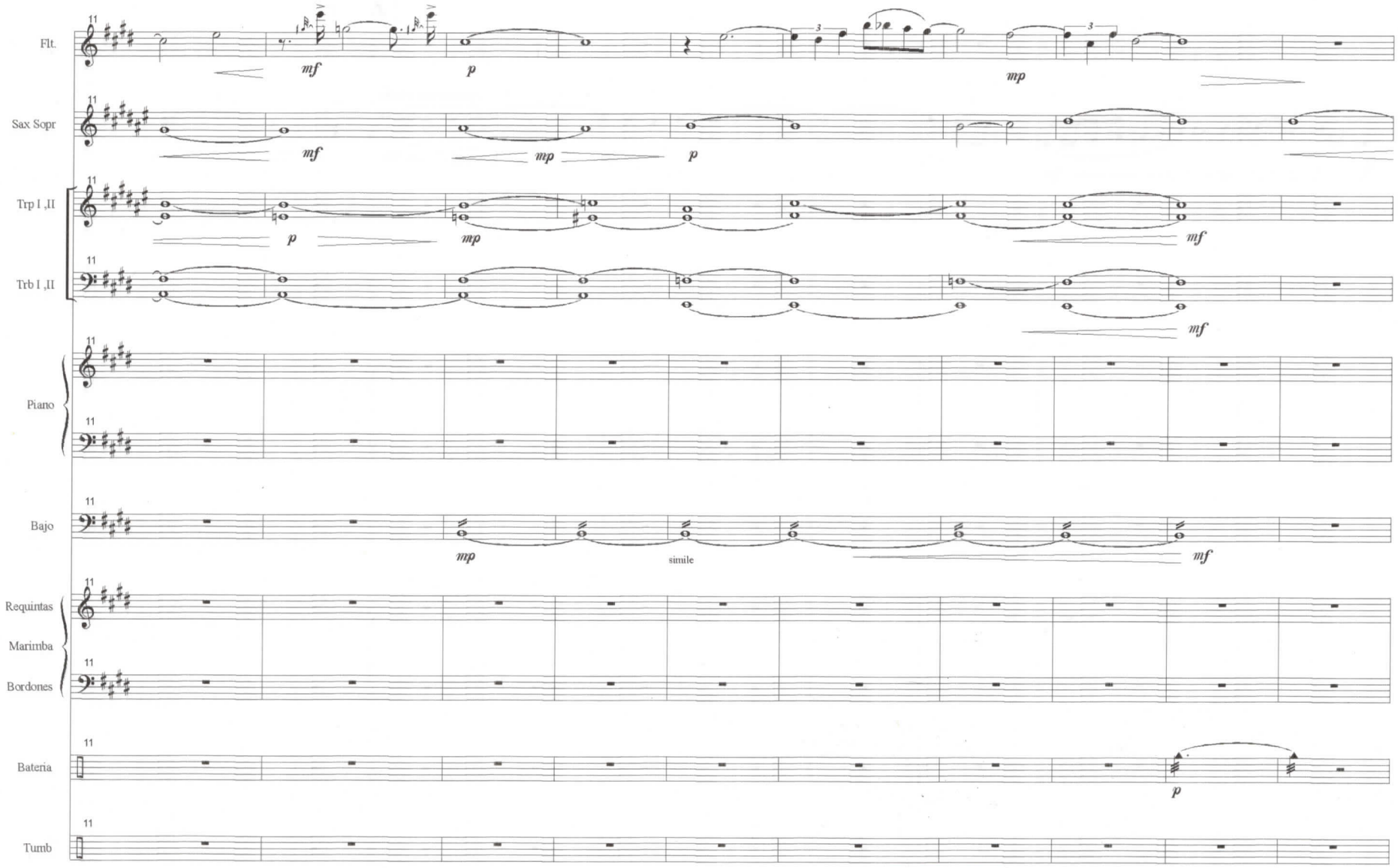
FIN

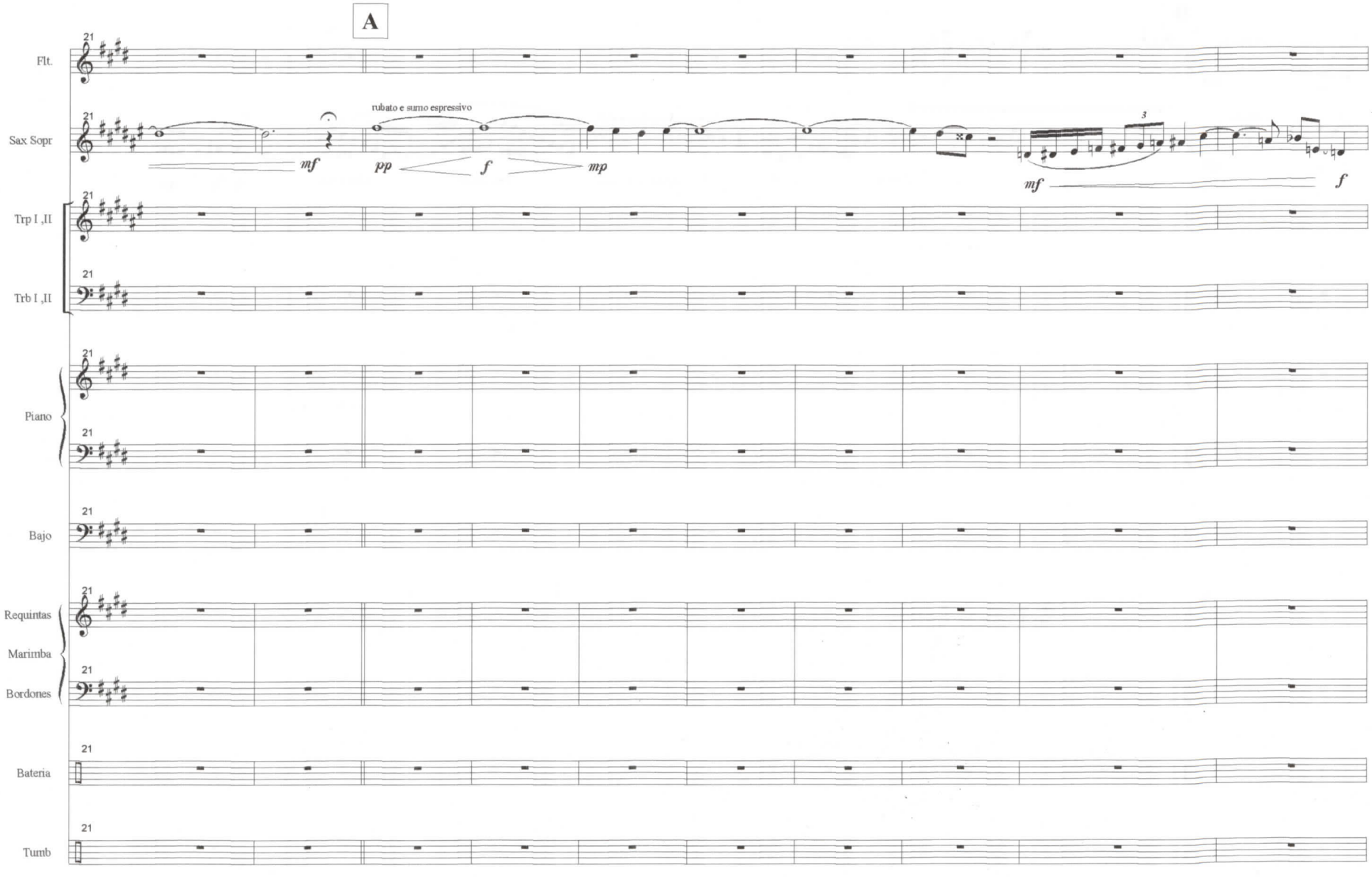
"ECO DE UNA TINIEBLA OSCURA"

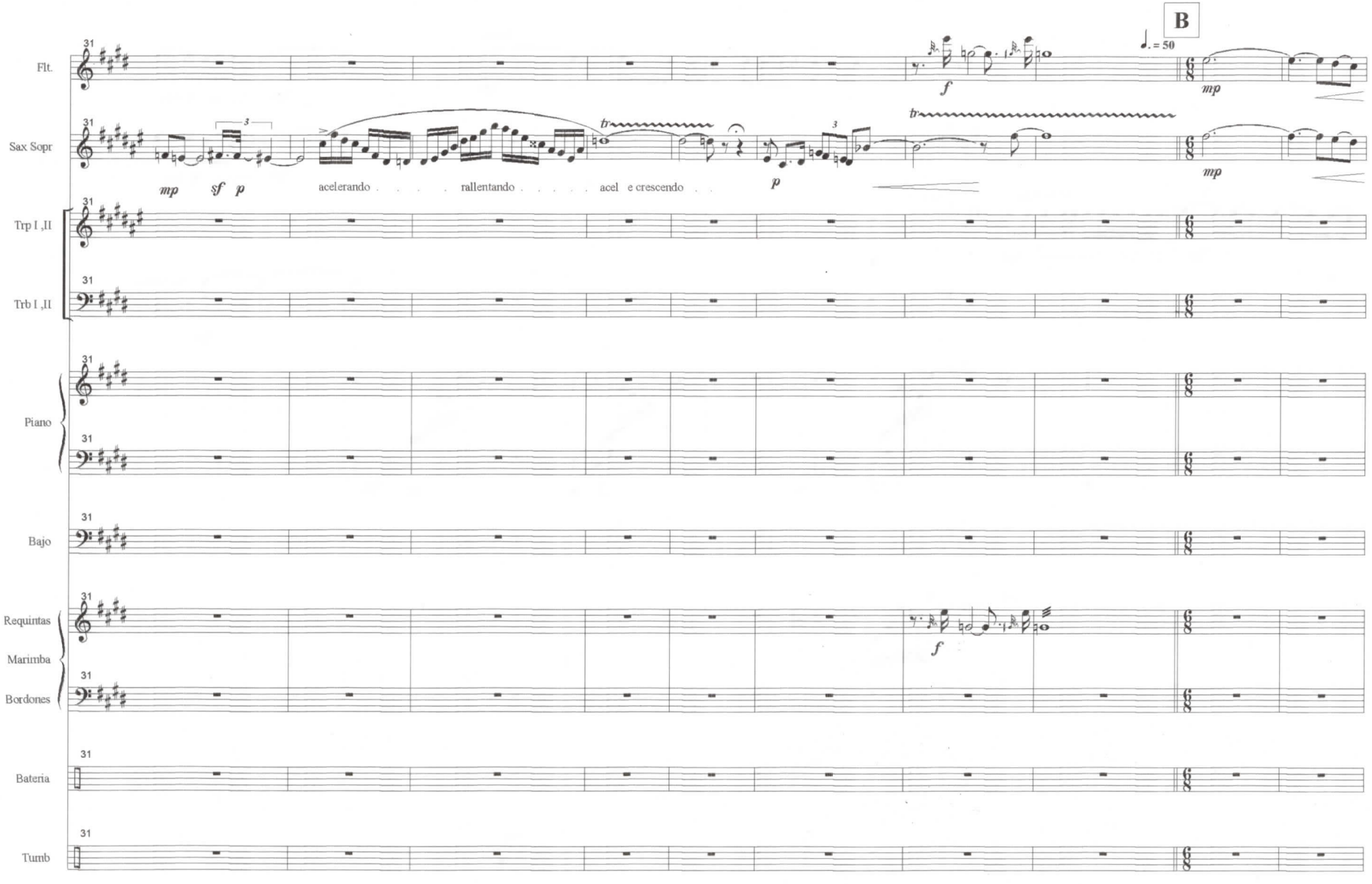
(basado en el salve "en una tiniebla oscura")

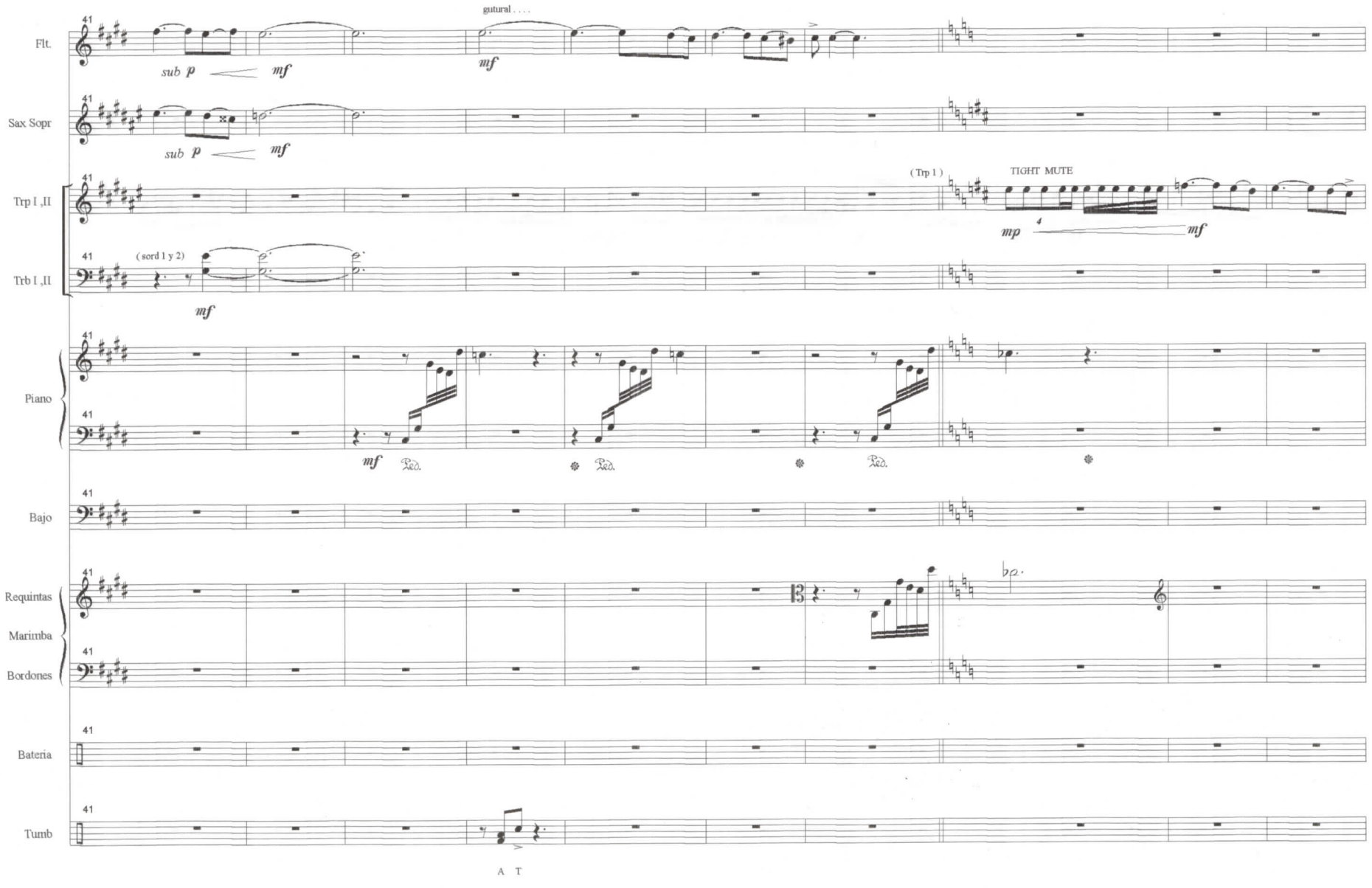
Arreglo compositivo
Oscar Gabriel Cerquera / 2001

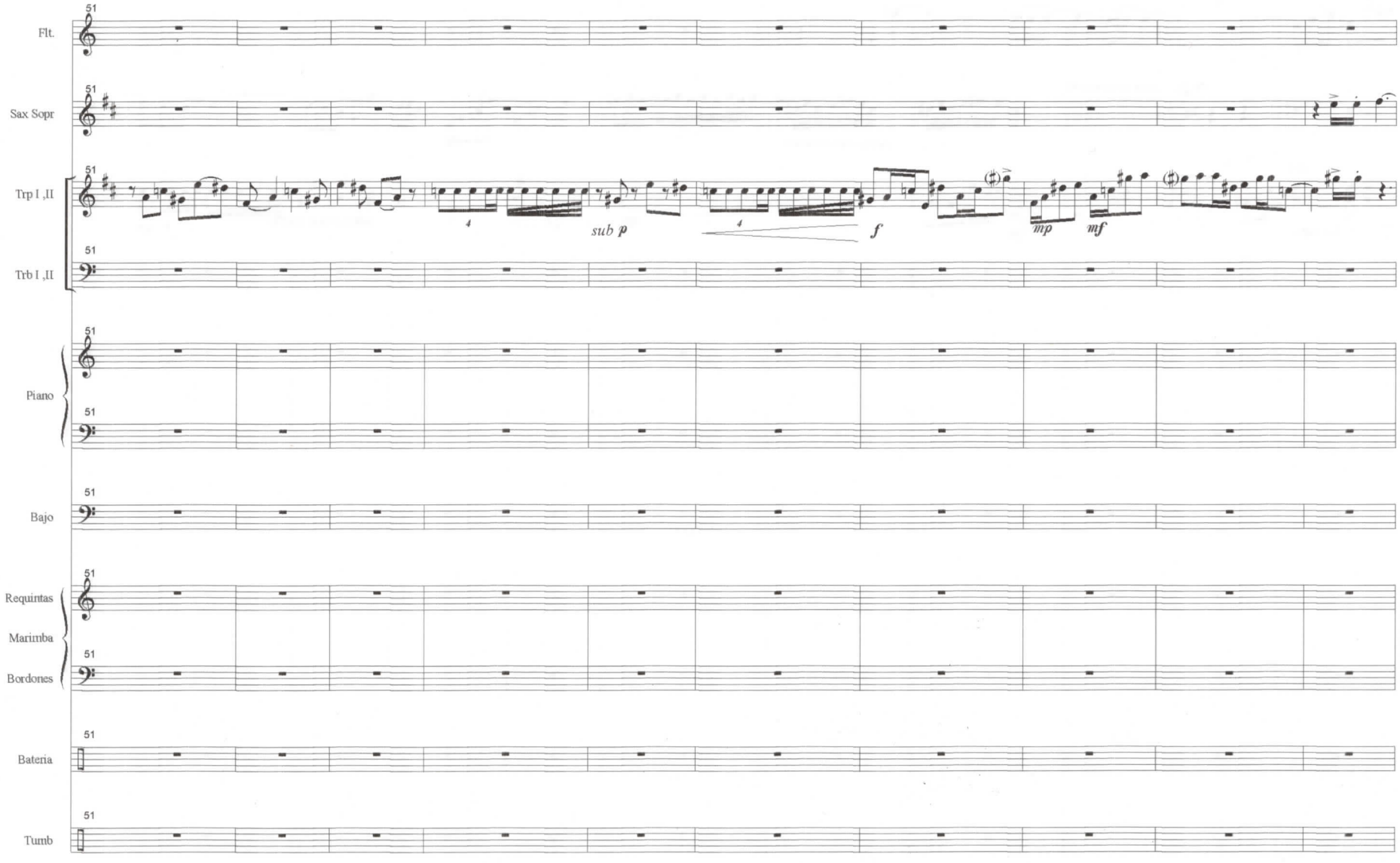


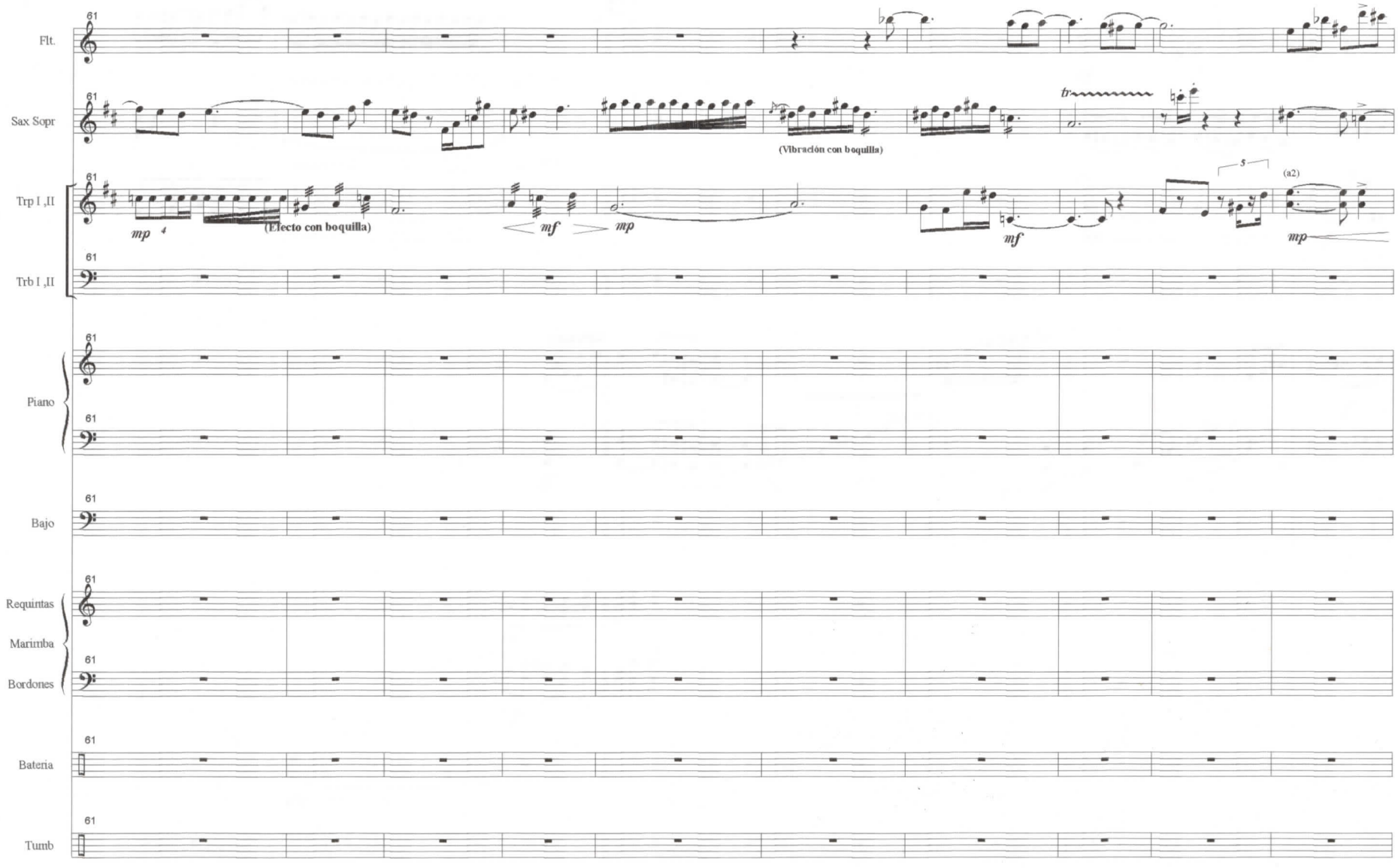

Flt.
Sax Sopr
Trp I ,II
Trb I ,II
Piano
Bajo
Requintas
Marimba
Bordones
Bateria
Tumb
11
mf
p
mp
mf
mp
p
p
mp
mf
mf
mp
simile
mf
p

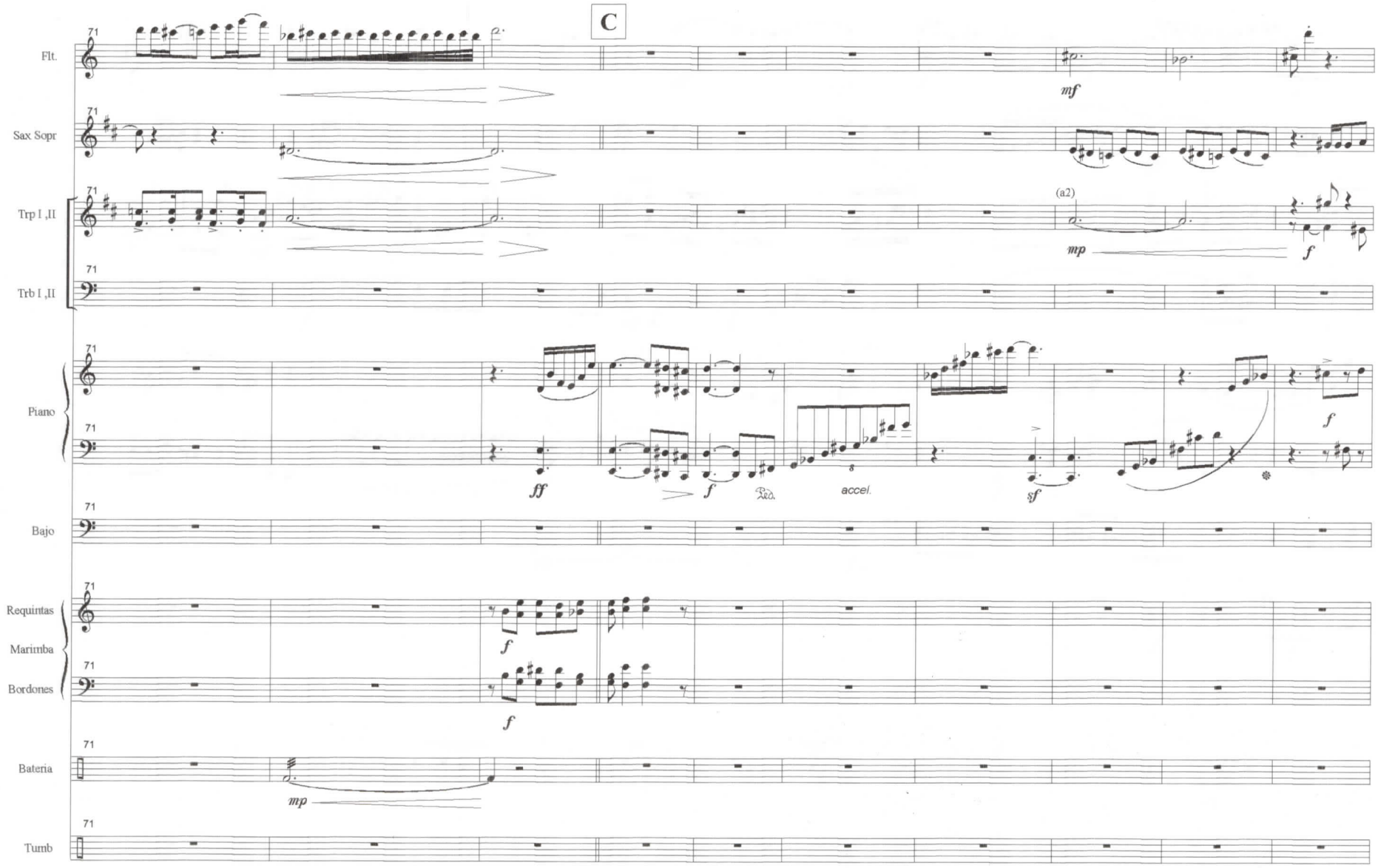

A
Flt.
Sax Sopr
rubato e sumo espressivo
mf
pp
f
mp
mf
f
Trp I ,II
Trb I ,II
Piano
Bajo
Requintas
Marimba
Bordones
Bateria
Tumb

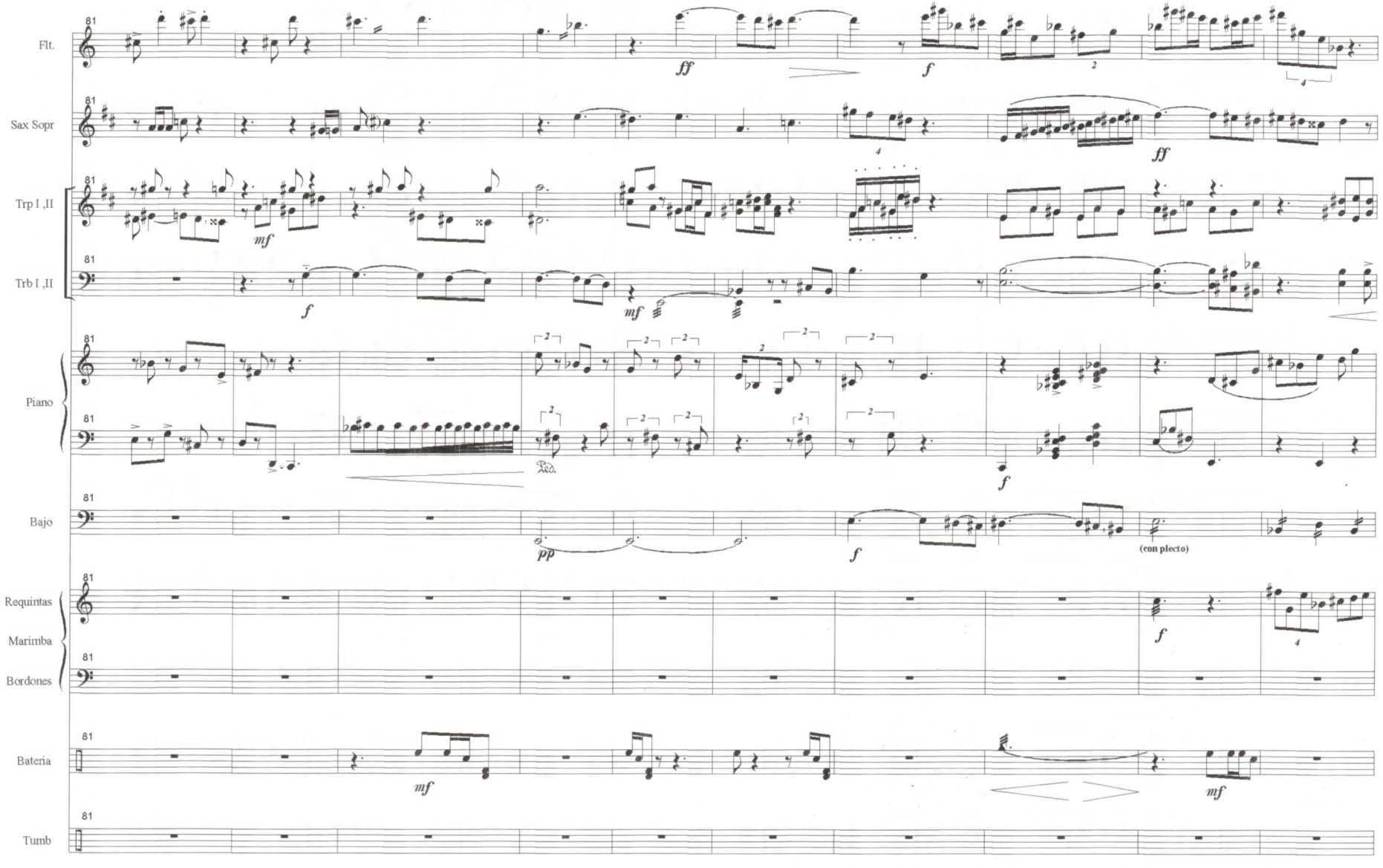

B
♩. = 50
Flt.
Sax Sopr
Trp I ,II
Trb I ,II
Piano
Bajo
Requintas
Marimba
Bordones
Bateria
Tumb
31
mp
sf
p
acelerando
rallentando
acel e crescendo
f
tr

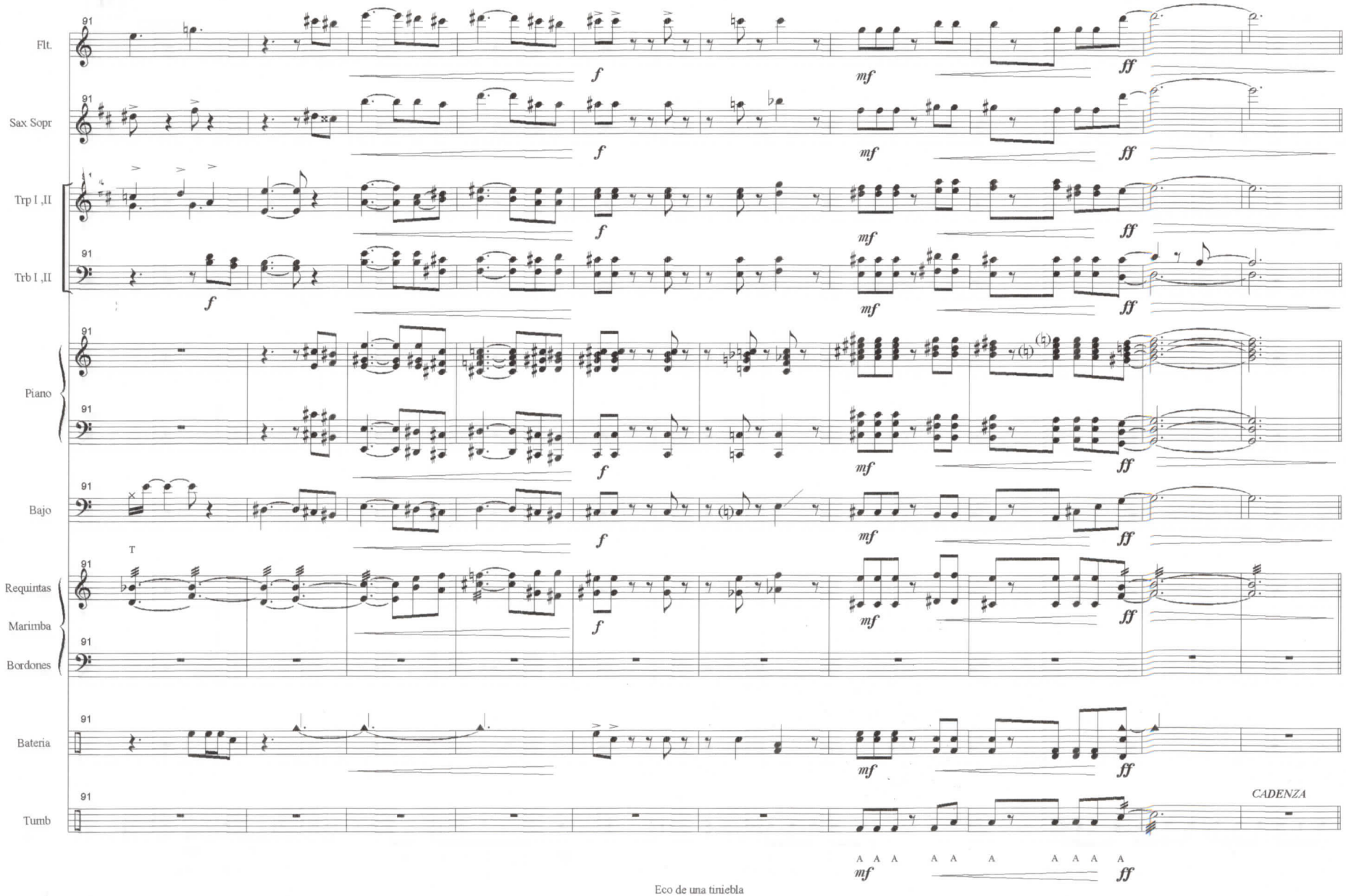

Flt.
gutural . . . .
sub p
mf
mf
Sax Sopr
sub p
mf
Trp I ,II
(Trp 1)
TIGHT MUTE
mp
mf
Trb I ,II
(sord 1 y 2)
mf
Piano
mf
Ped.
Ped.
Ped.
Bajo
Requintas
Marimba
Bordones
Bateria
Tumb
A T

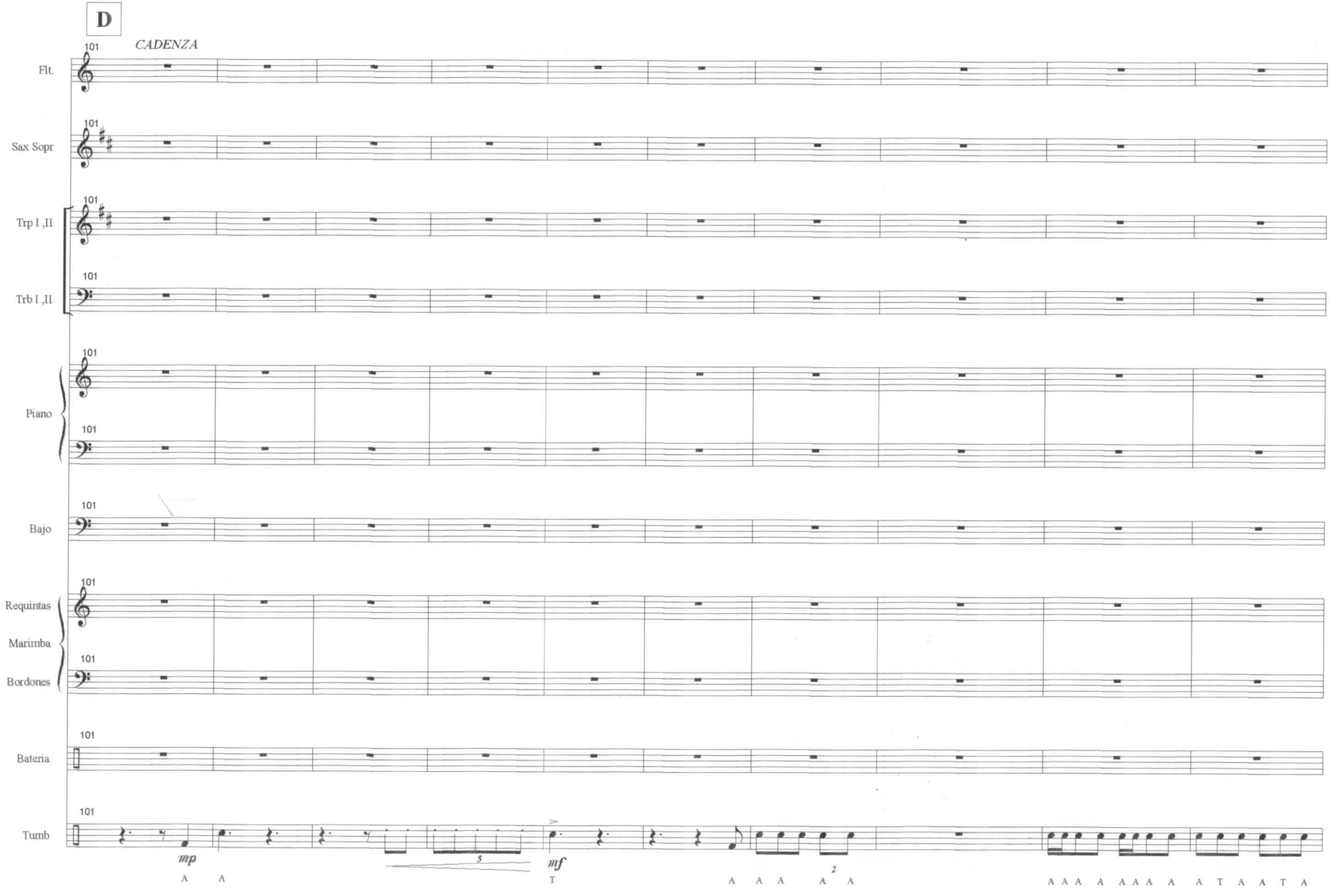

51
Flt.
Sax Sopr
Trp I ,II
Trb I ,II
Piano
Bajo
Requintas
Marimba
Bordones
Bateria
Tumb
sub p
f
mp
mf

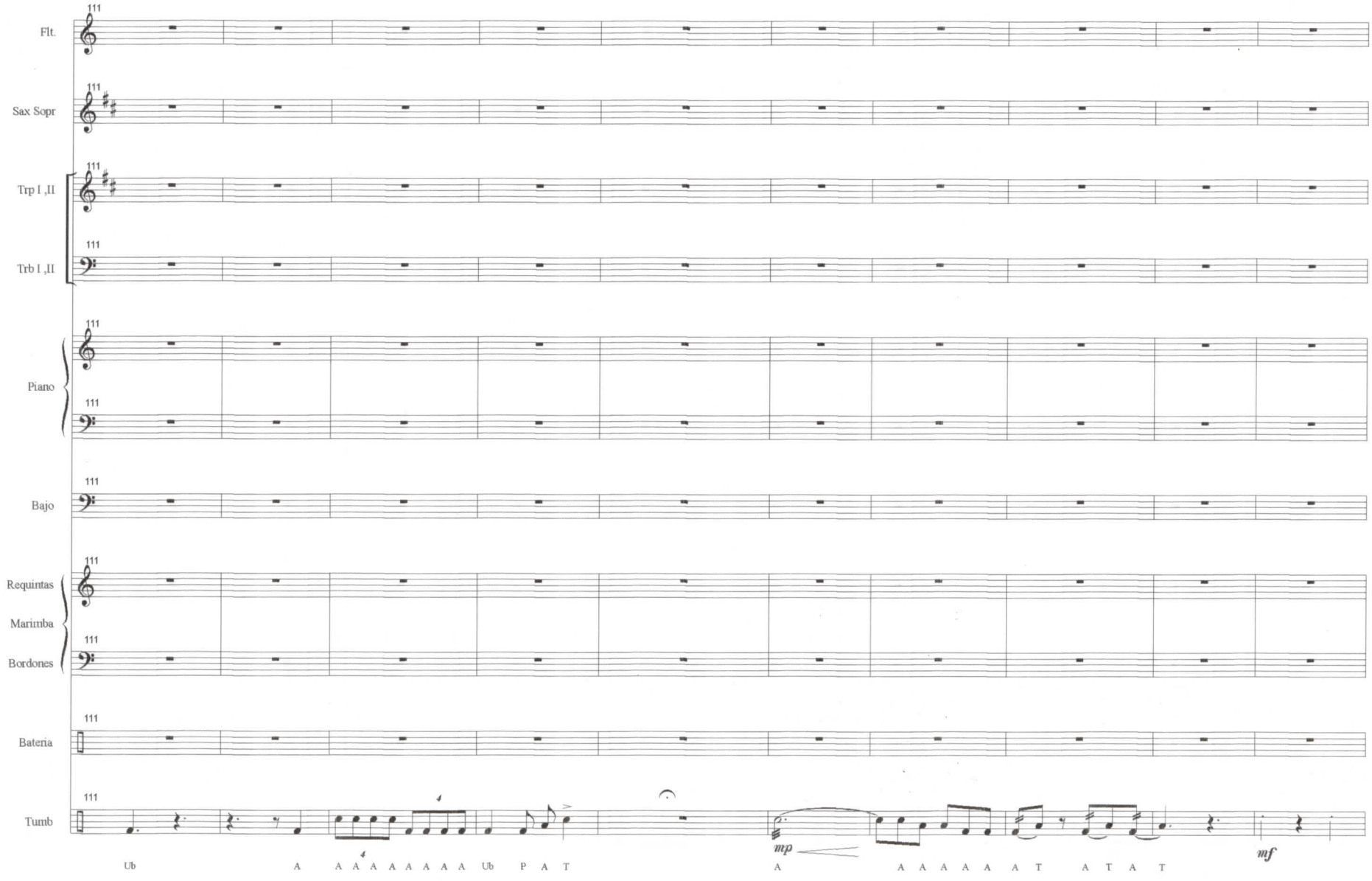

Flt.
Sax Sopr
(Vibración con boquilla)
Trp I ,II
mp
(Efecto con boquilla)
mf
mp
mf
(a2)
mp
Trb I ,II
Piano
Bajo
Requintas
Marimba
Bordones
Bateria
Tumb

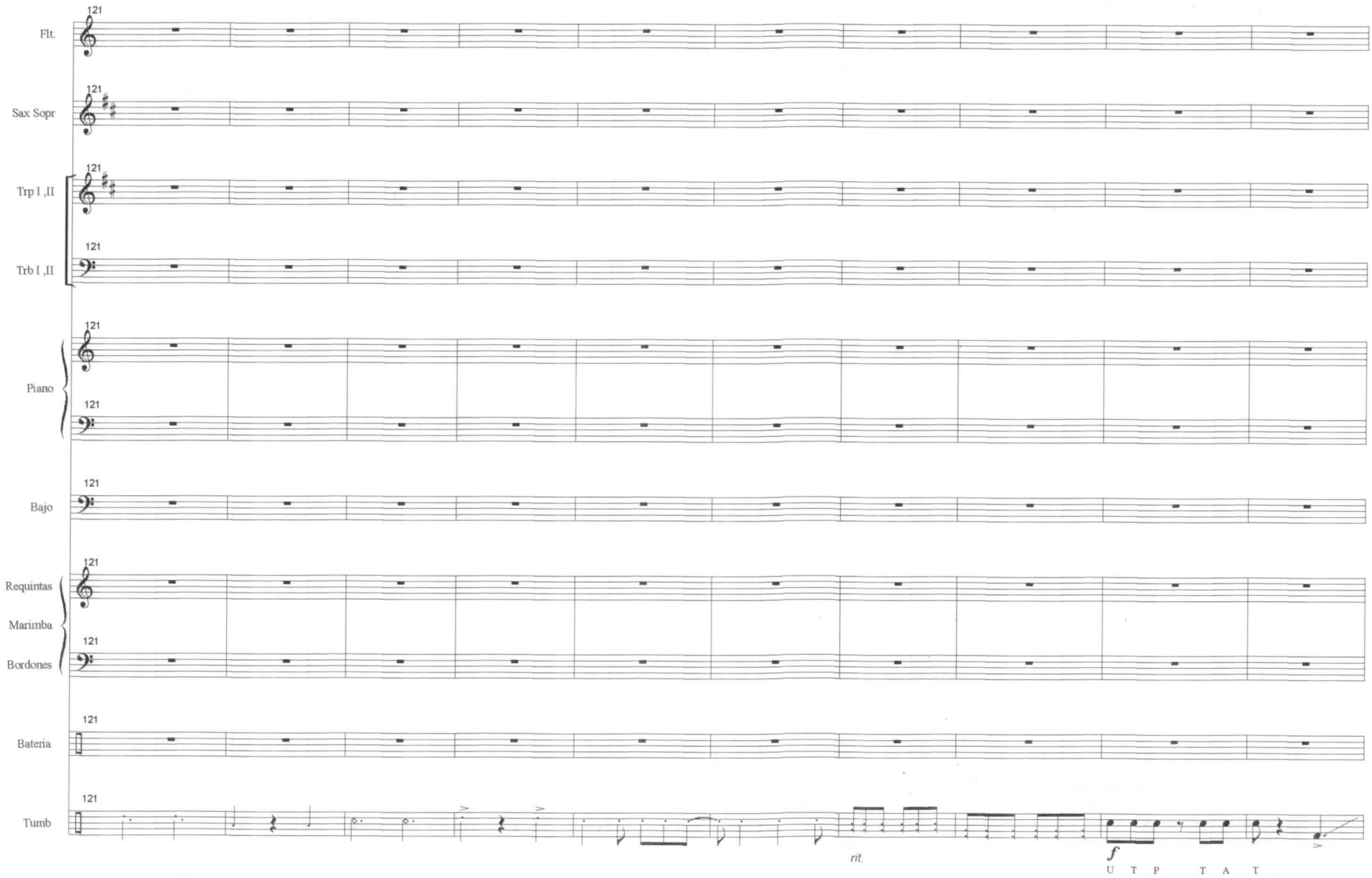

C
Flt.
Sax Sopr
Trp I ,II
Trb I ,II
Piano
Bajo
Requintas
Marimba
Bordones
Bateria
Tumb
71
mf
(a2)
mp
f
ff
Ped.
accel.
sf

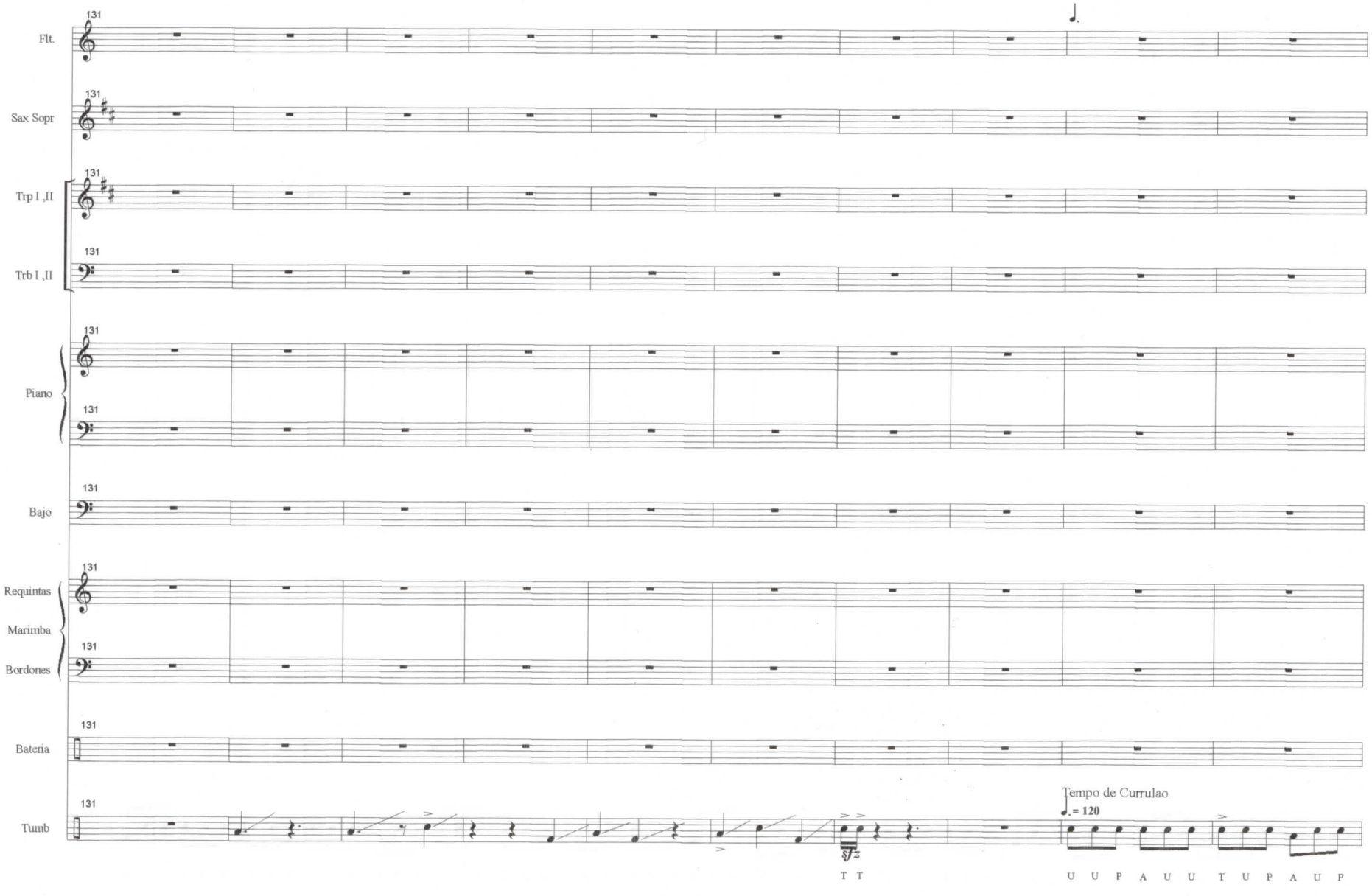

Flt.
Sax Sopr
Trp I ,II
Trb I ,II
Piano
Bajo
Requintas
Marimba
Bordones
Bateria
Tumb
81
ff
f
mf
pp
Ped.
(con plecto)

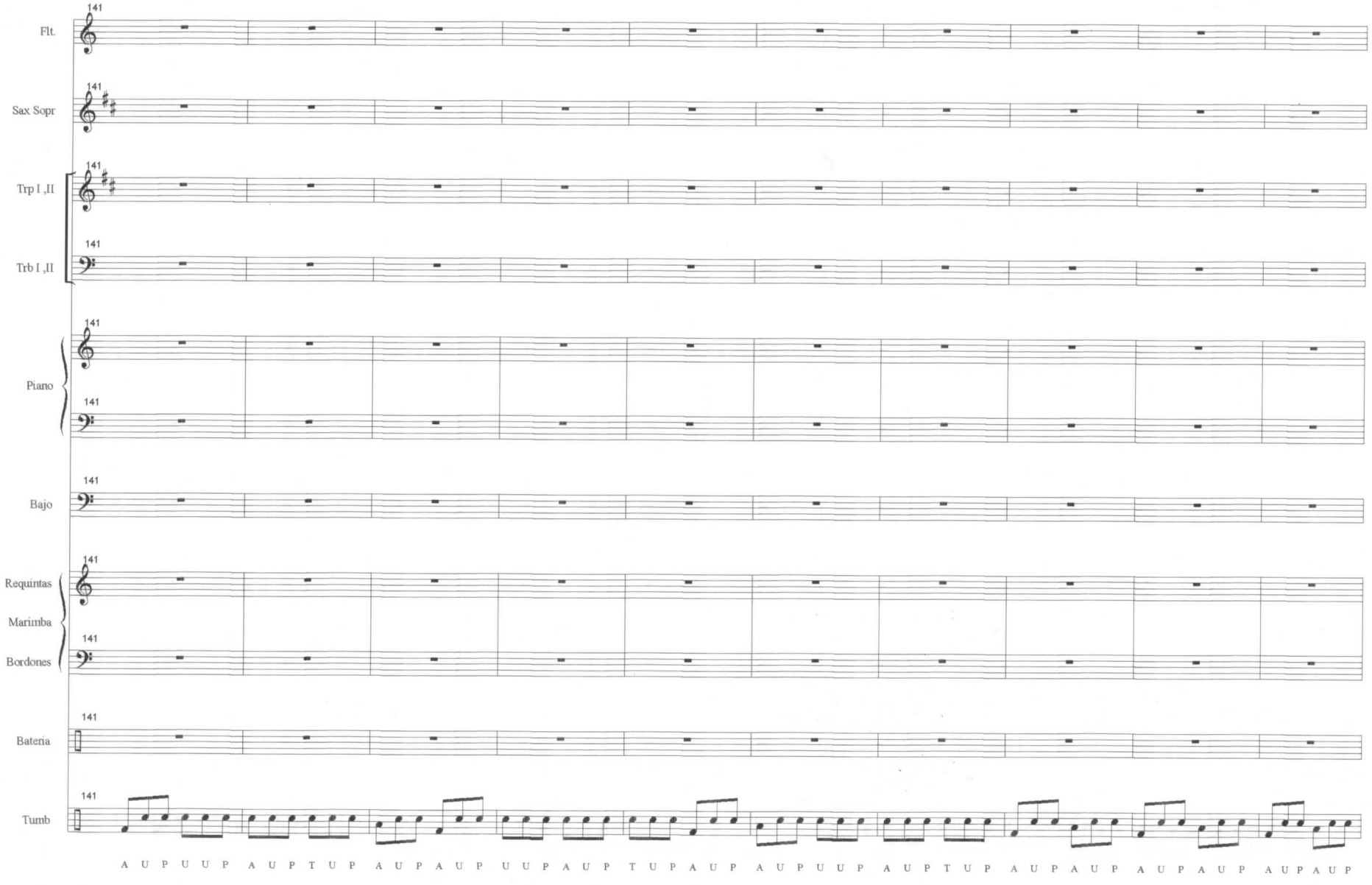

Flt.
Sax Sopr
Trp I ,II
Trb I ,II
Piano
Bajo
Requintas
Marimba
Bordones
Bateria
Tumb
91
f
mf
ff
T
A A A A A A A A A A
CADENZA

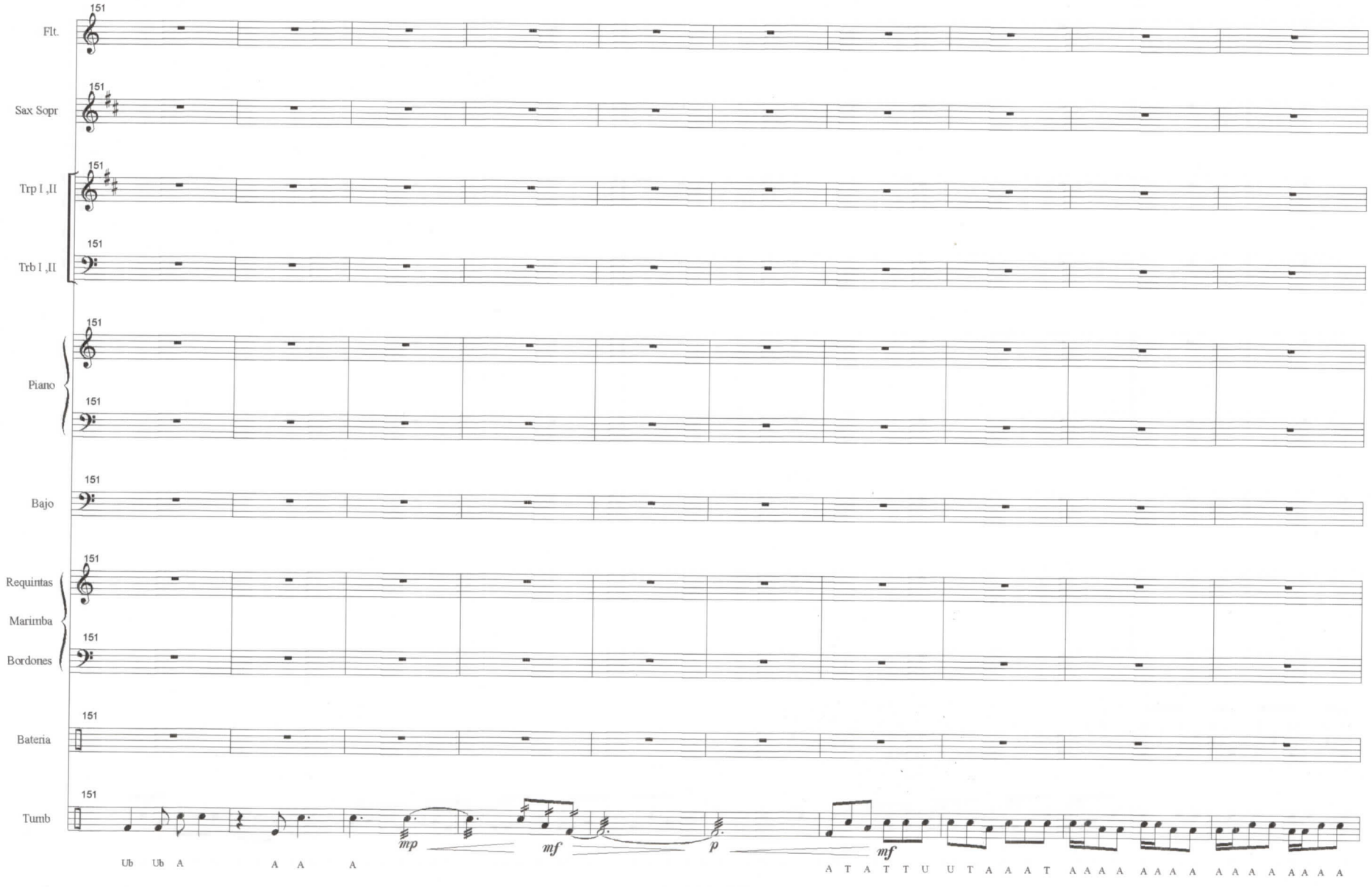

D
CADENZA
101
Flt.
Sax Sopr
Trp I ,II
Trb I ,II
Piano
Bajo
Requintas
Marimba
Bordones
Bateria
Tumb
mp
mf
5
2
A A
T
A A A A A
A A A A A A A A A T A A T A

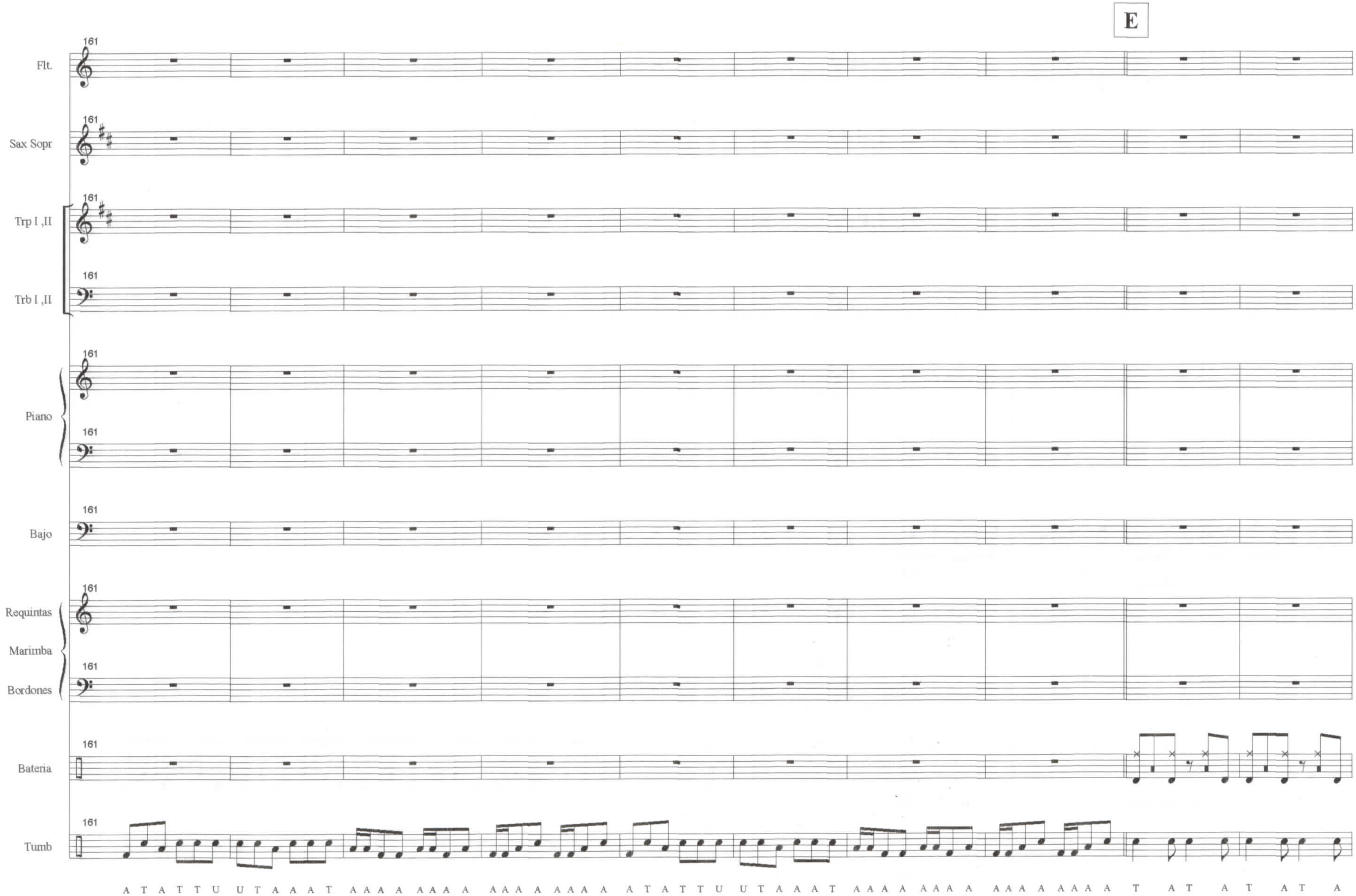

Flt.
Sax Sopr
Trp I ,II
Trb I ,II
Piano
Bajo
Requintas
Marimba
Bordones
Bateria
Tumb
111
4
mp
mf
Ub A A A A A A A A A Ub P A T A A A A A A T A T A T

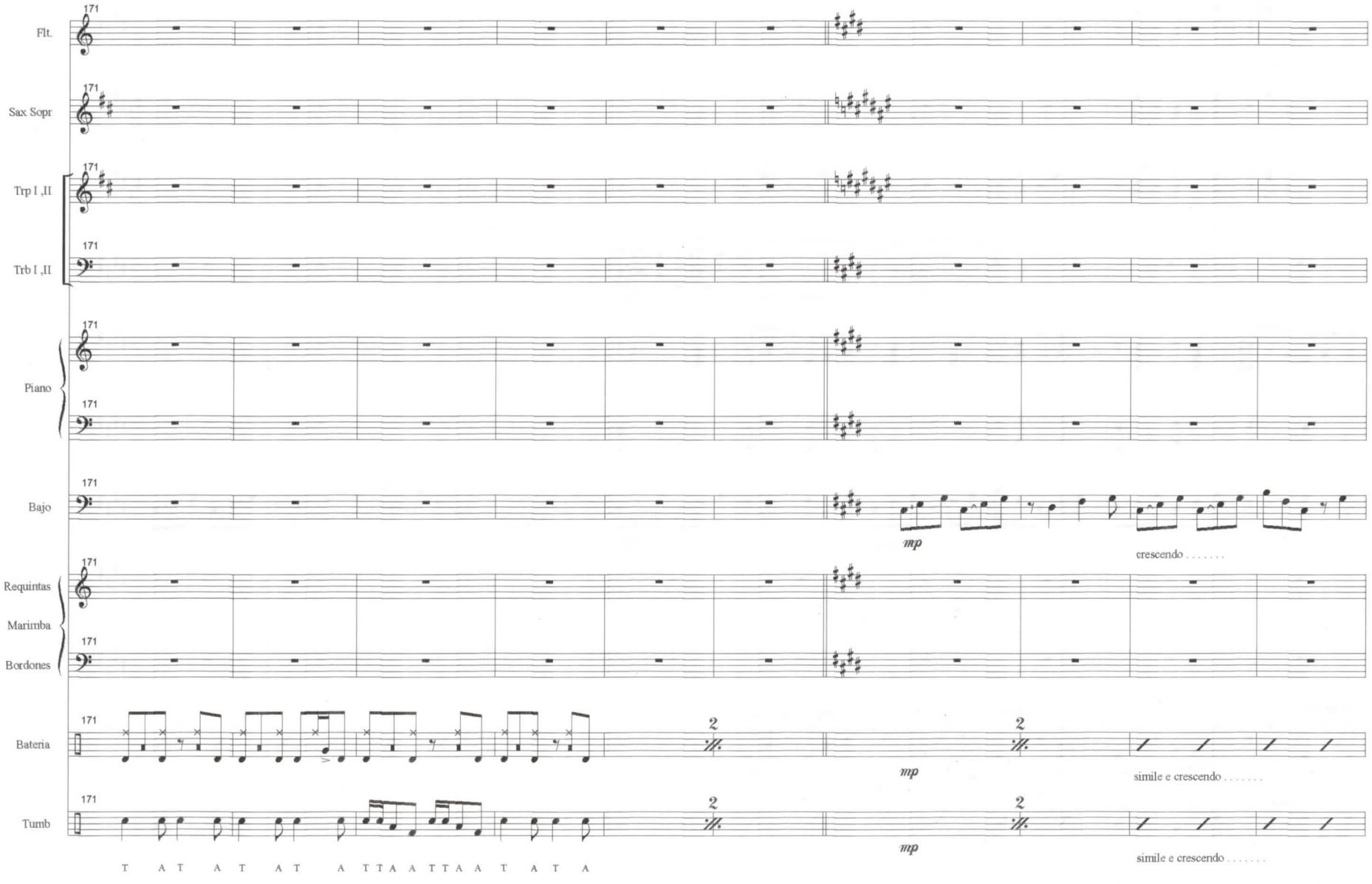

Flt.
Sax Sopr
Trp I ,II
Trb I ,II
Piano
Bajo
Requintas
Marimba
Bordones
Bateria
Tumb
121
rit.
f
U T P T A T

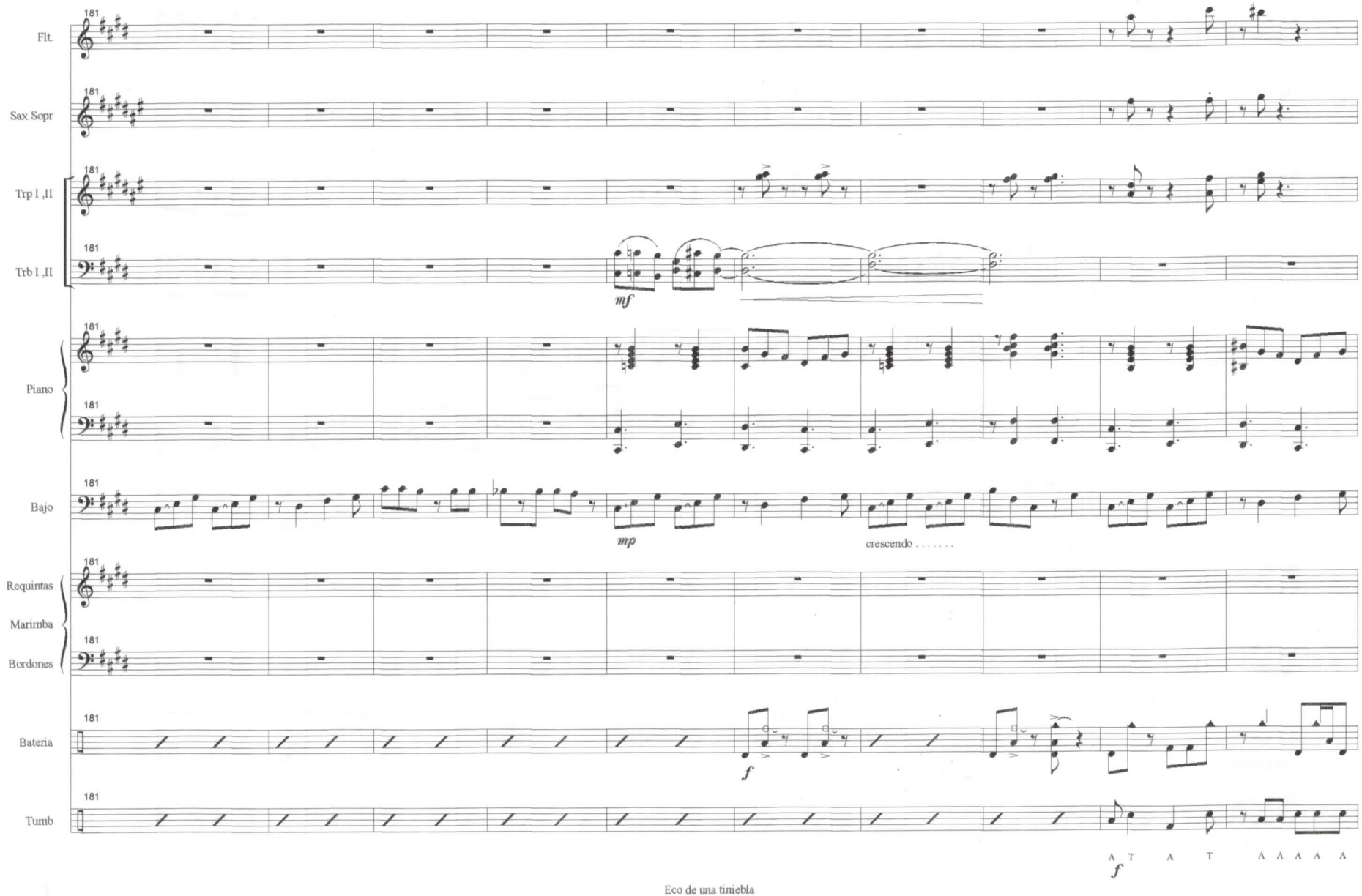

131
Flt.
Sax Sopr
Trp I ,II
Trb I ,II
Piano
Bajo
Requintas
Marimba
Bordones
Bateria
Tumb
Tempo de Currulao
♩. = 120
T T
U U P A U U T U P A U P

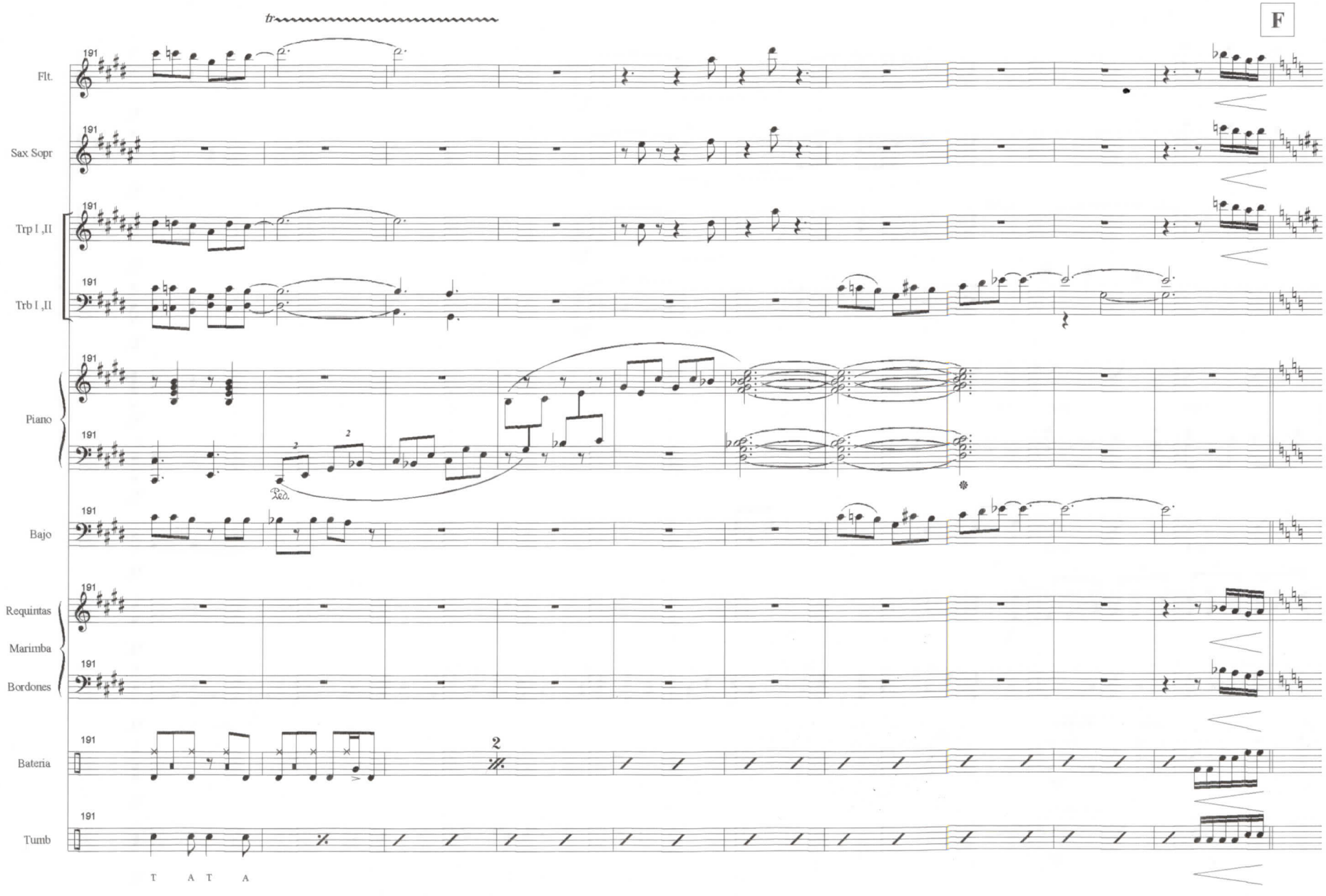

141
Flt.
Sax Sopr
Trp I ,II
Trb I ,II
Piano
Bajo
Requintas
Marimba
Bordones
Bateria
Tumb
A U P U U P A U P T U P A U P A U P U U P A U P T U P A U P A U P U U P A U P T U P A U P A U P A U P A U P A U P A U P

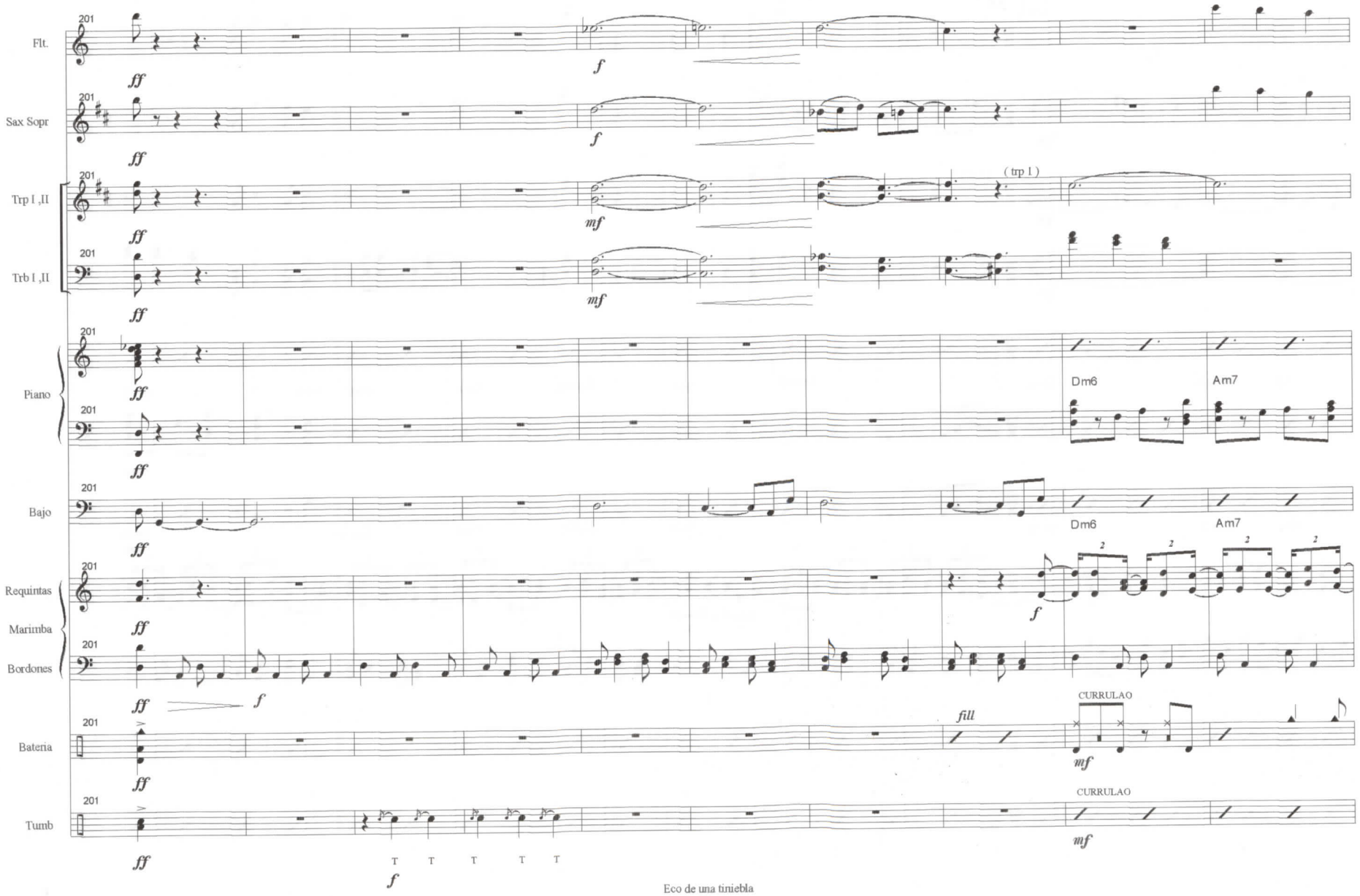

151
Flt.
Sax Sopr
Trp I ,II
Trb I ,II
Piano
Bajo
Requintas
Marimba
Bordones
Bateria
Tumb
mp
mf
p
mf
Ub Ub A
A A A
A T A T T U U T A A A T A A A A A A A A A A A A A A A A A A

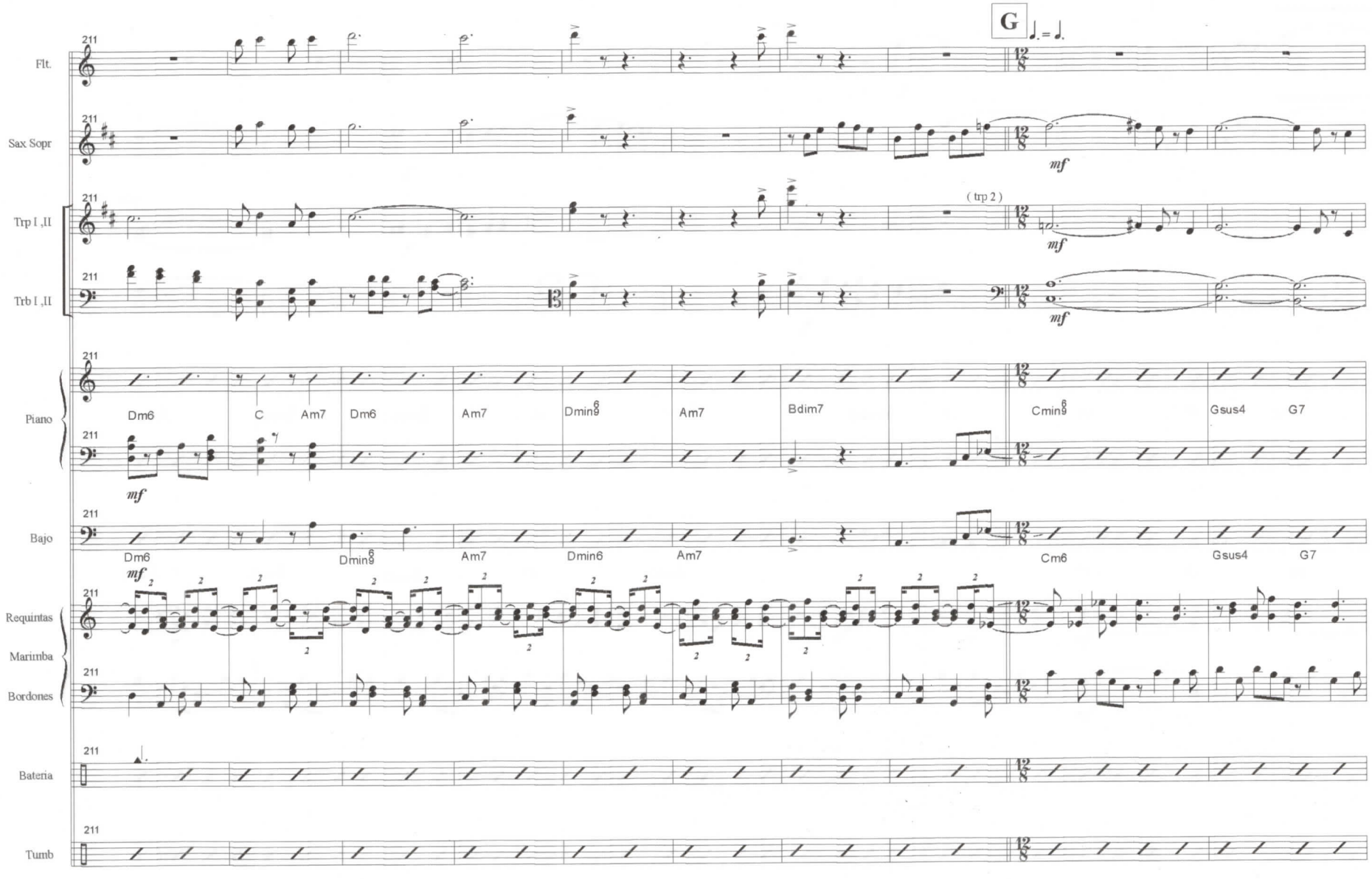

E
161
Flt.
Sax Sopr
Trp I ,II
Trb I ,II
Piano
Bajo
Requintas
Marimba
Bordones
Bateria
Tumb
A T A T T U U T A A A T A A A A A A A A A A A A A A A A A T A T T U U T A A A T A A A A A A A A A A A A A A A A A T A T A T A T A

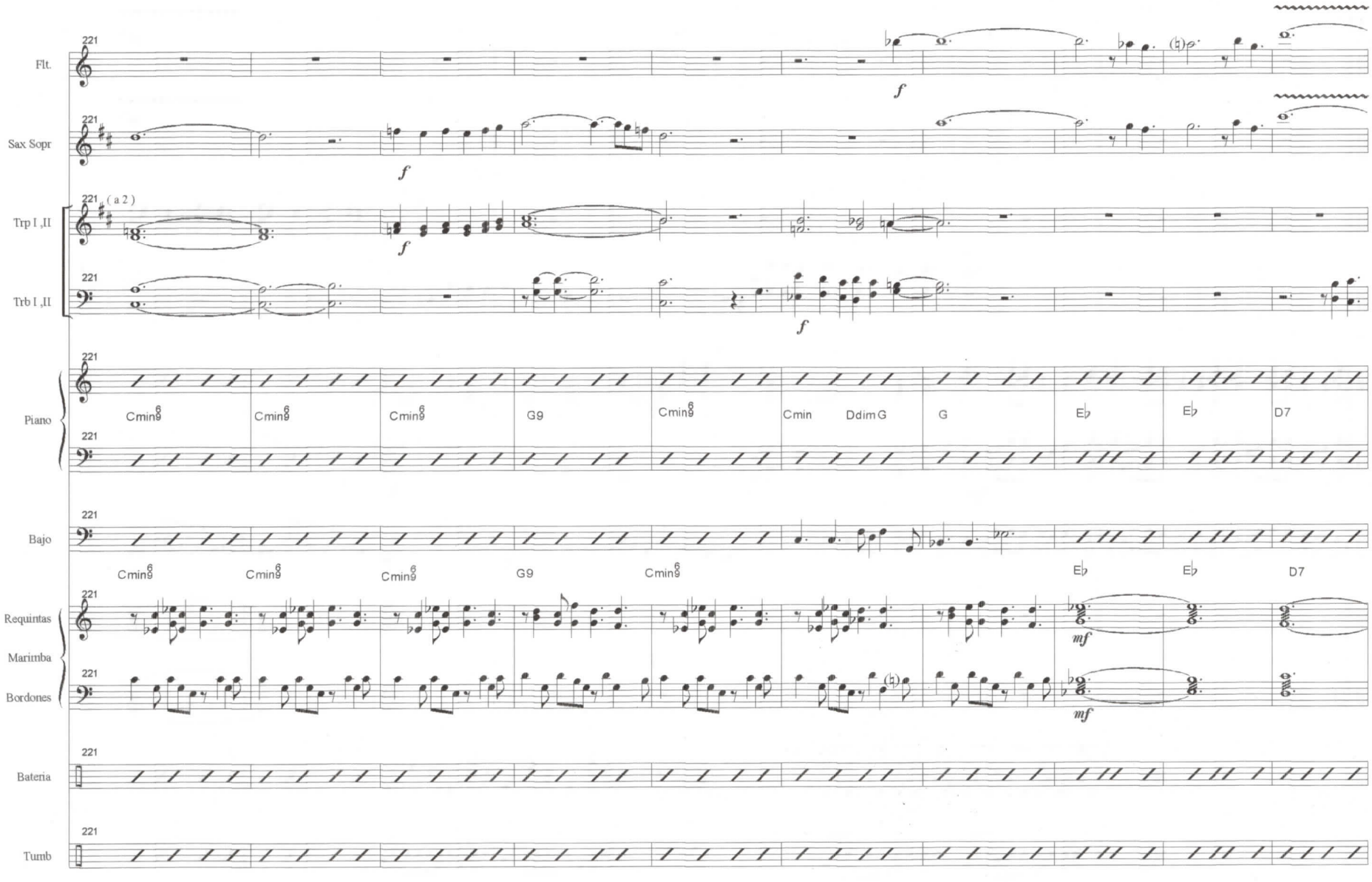

171
Flt.
Sax Sopr
Trp I ,II
Trb I ,II
Piano
Bajo
mp
crescendo . . . . . .
Requintas
Marimba
Bordones
Bateria
2
mp
simile e crescendo . . . . . .
Tumb
T A T A T A T A T T A A T T A A T A T A

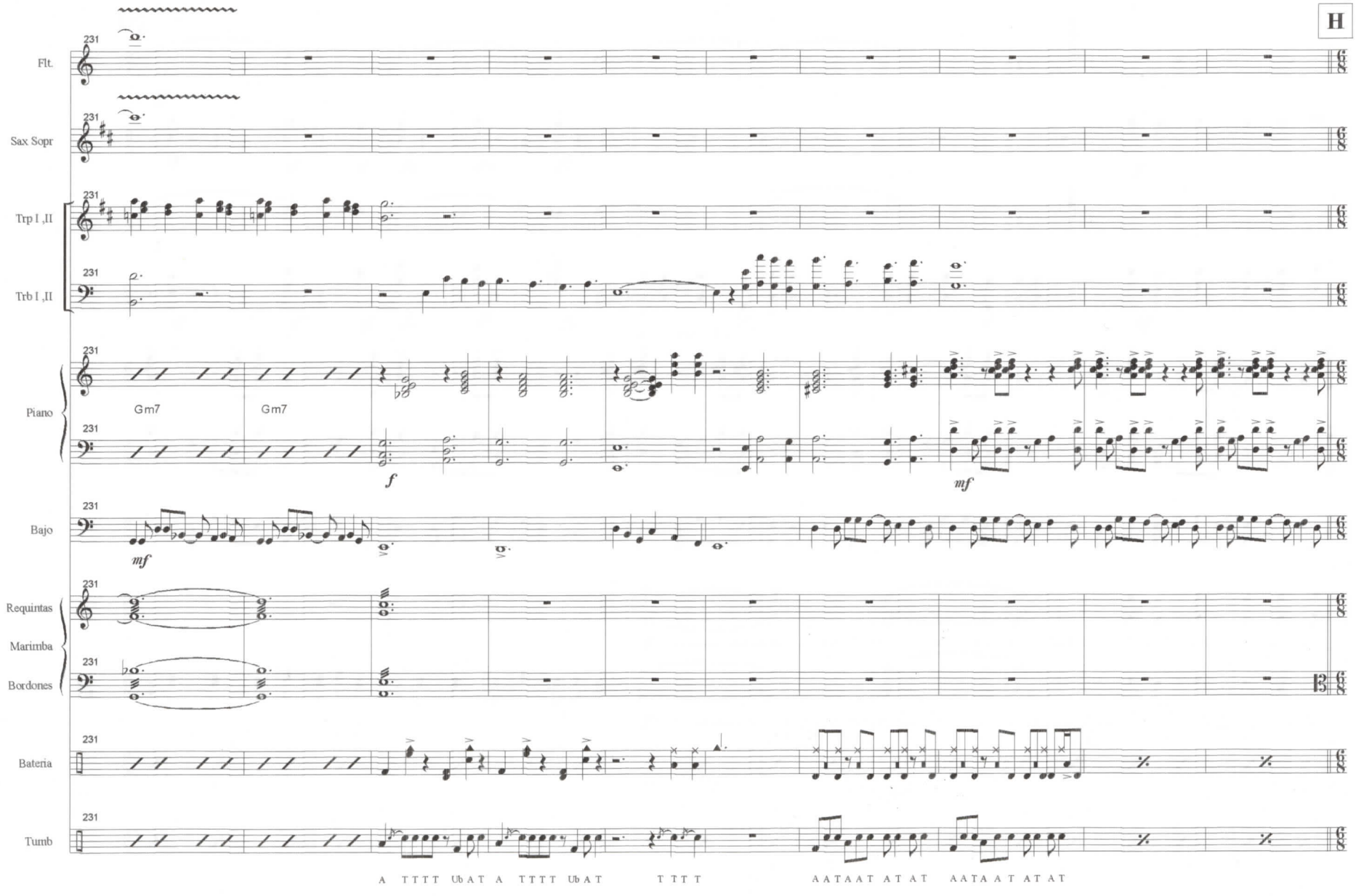

181
Flt.
Sax Sopr
Trp I ,II
Trb I ,II
mf
Piano
Bajo
mp
crescendo . . . . . .
Requintas
Marimba
Bordones
Bateria
f
Tumb
A T A T A A A A A
f

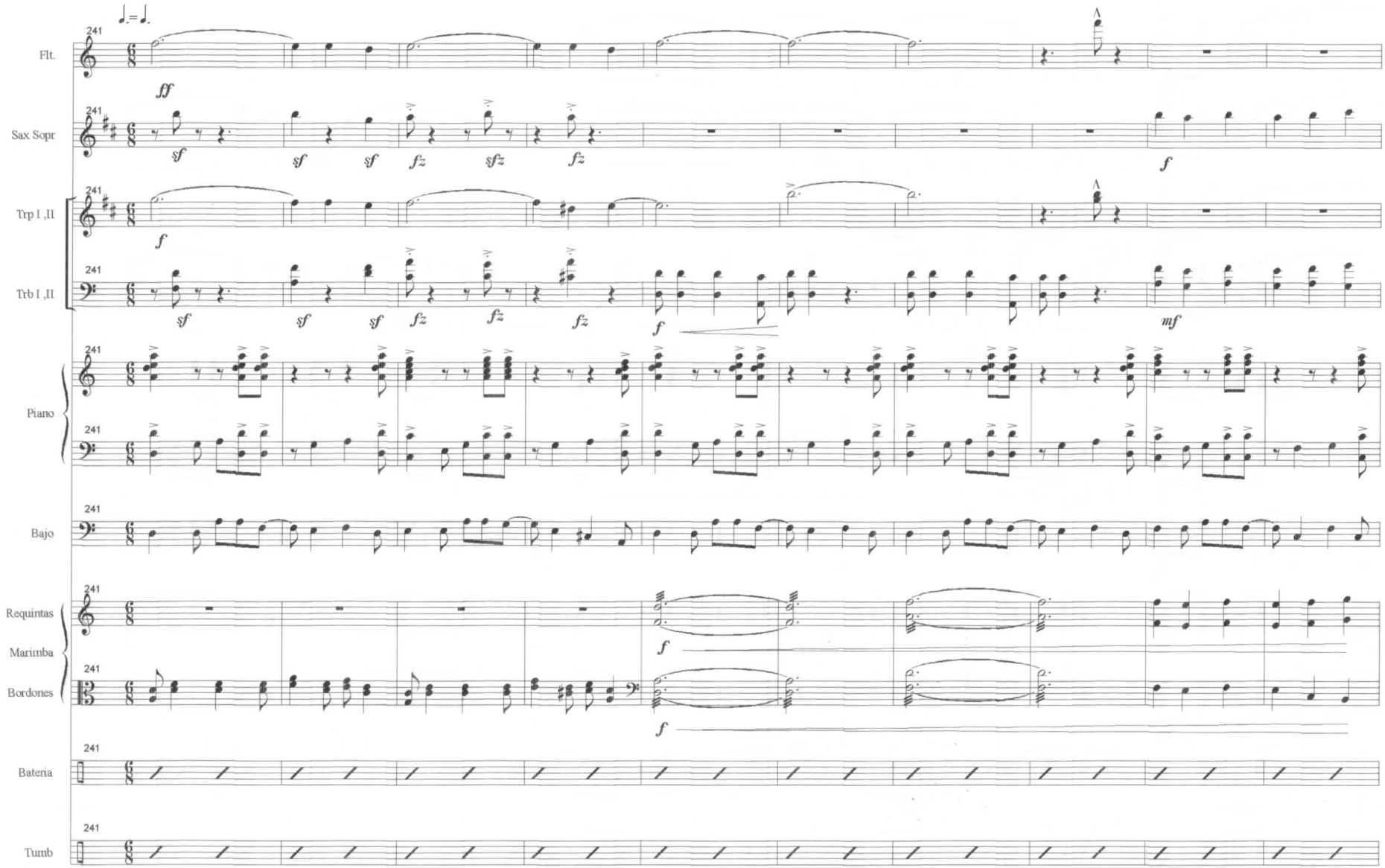

F
Flt.
Sax Sopr
Trp I ,II
Trb I ,II
Piano
Bajo
Requintas
Marimba
Bordones
Bateria
Tumb
191
2
T A T A

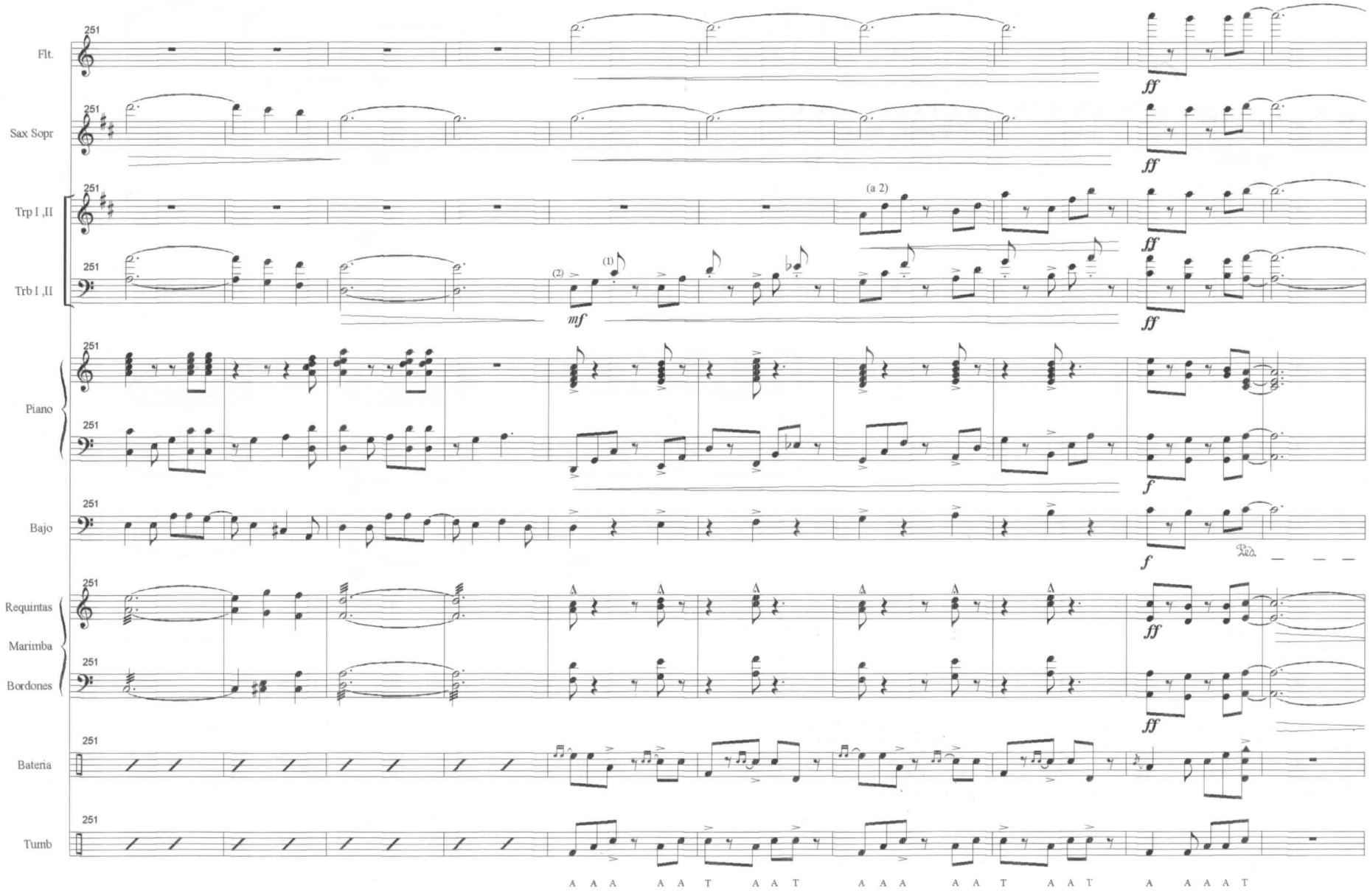

Flt.
Sax Sopr
Trp I ,II
Trb I ,II
Piano
Bajo
Requintas
Marimba
Bordones
Bateria
Tumb
201
ff
f
mf
(trp I)
Dm6
Am7
2
fill
CURRULAO
T T T T T

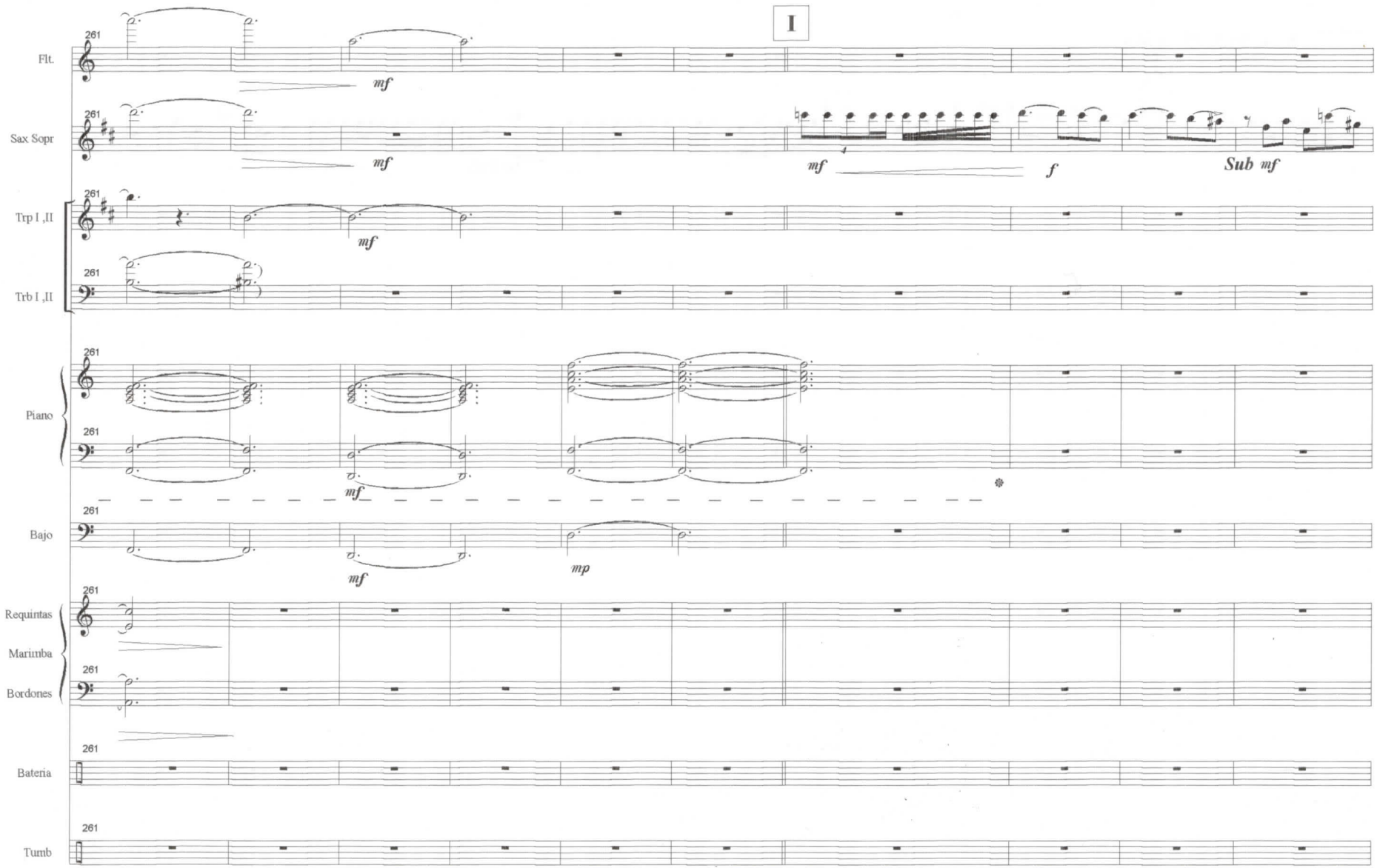

G
Flt.
Sax Sopr
Trp I ,II
Trb I ,II
Piano
Bajo
Requintas
Marimba
Bordones
Bateria
Tumb
211
mf
(trp 2)
Dm6
C
Am7
Dm6
Am7
Dmin9
Am7
Bdim7
Cmin9
Gsus4
G7
Dmin6
Cm6

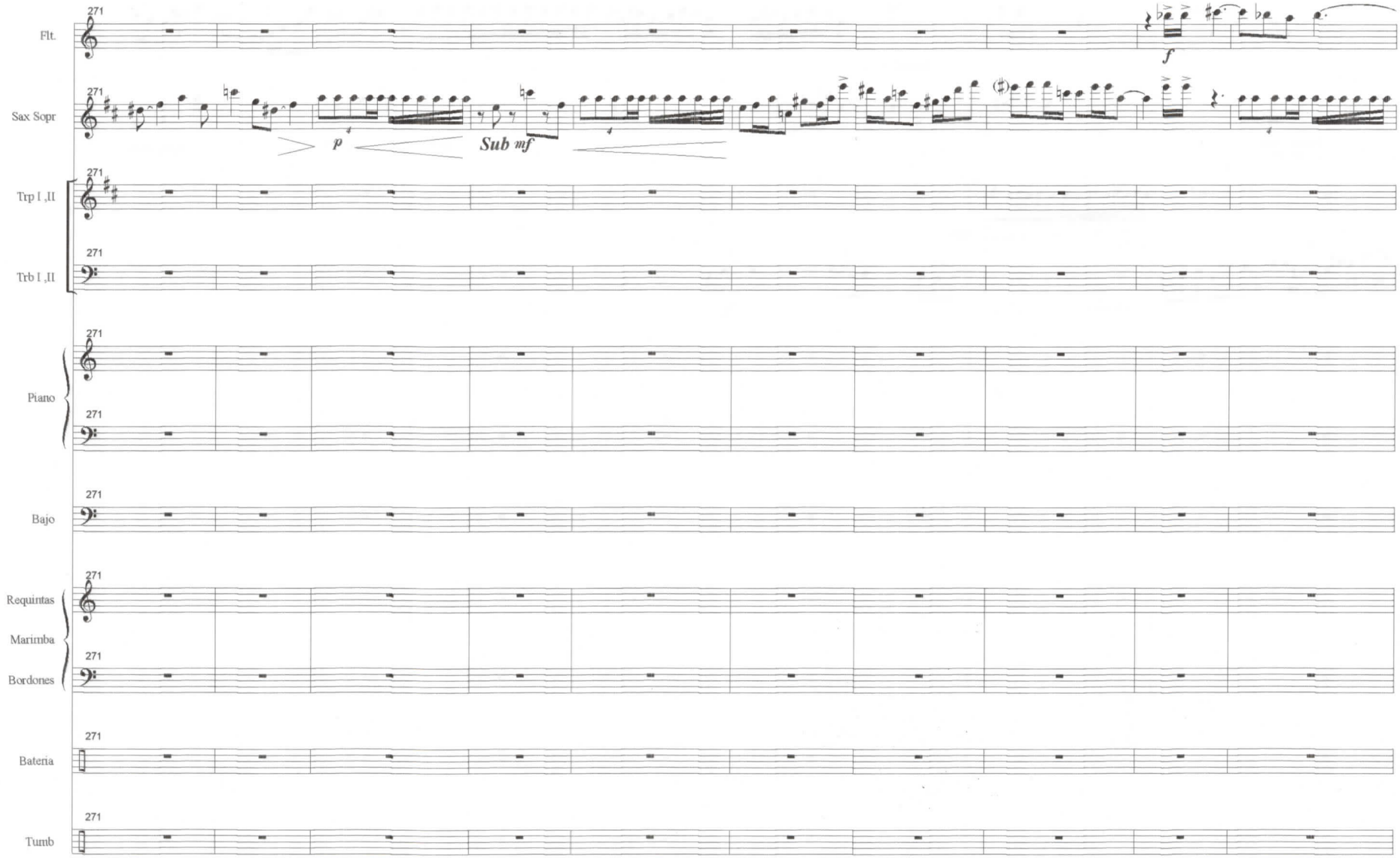

Flt.
Sax Sopr
Trp I ,II
Trb I ,II
Piano
Bajo
Requintas
Marimba
Bordones
Bateria
Tumb
221
(a 2)
f
mf
Cmin9 6
G9
Cmin
Ddim G
G
E♭
D7

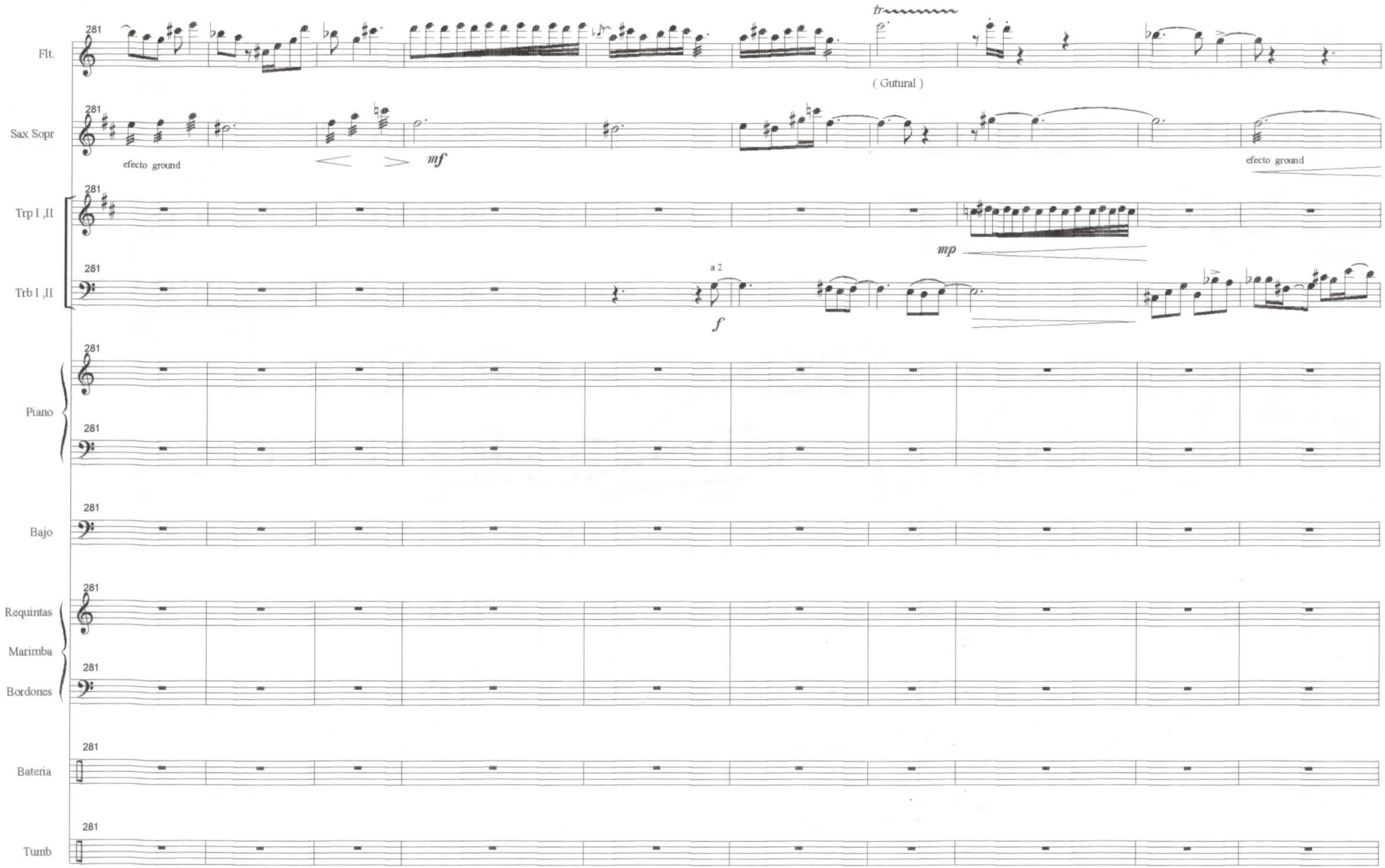

H
Flt.
Sax Sopr
Trp I ,II
Trb I ,II
Piano
Gm7
Gm7
f
mf
Bajo
mf
Requintas
Marimba
Bordones
Bateria
Tumb
231
A TTTT Ub A T A TTTT Ub A T
T T T T
A A T A A T A T A T
A A T A A T A T A T

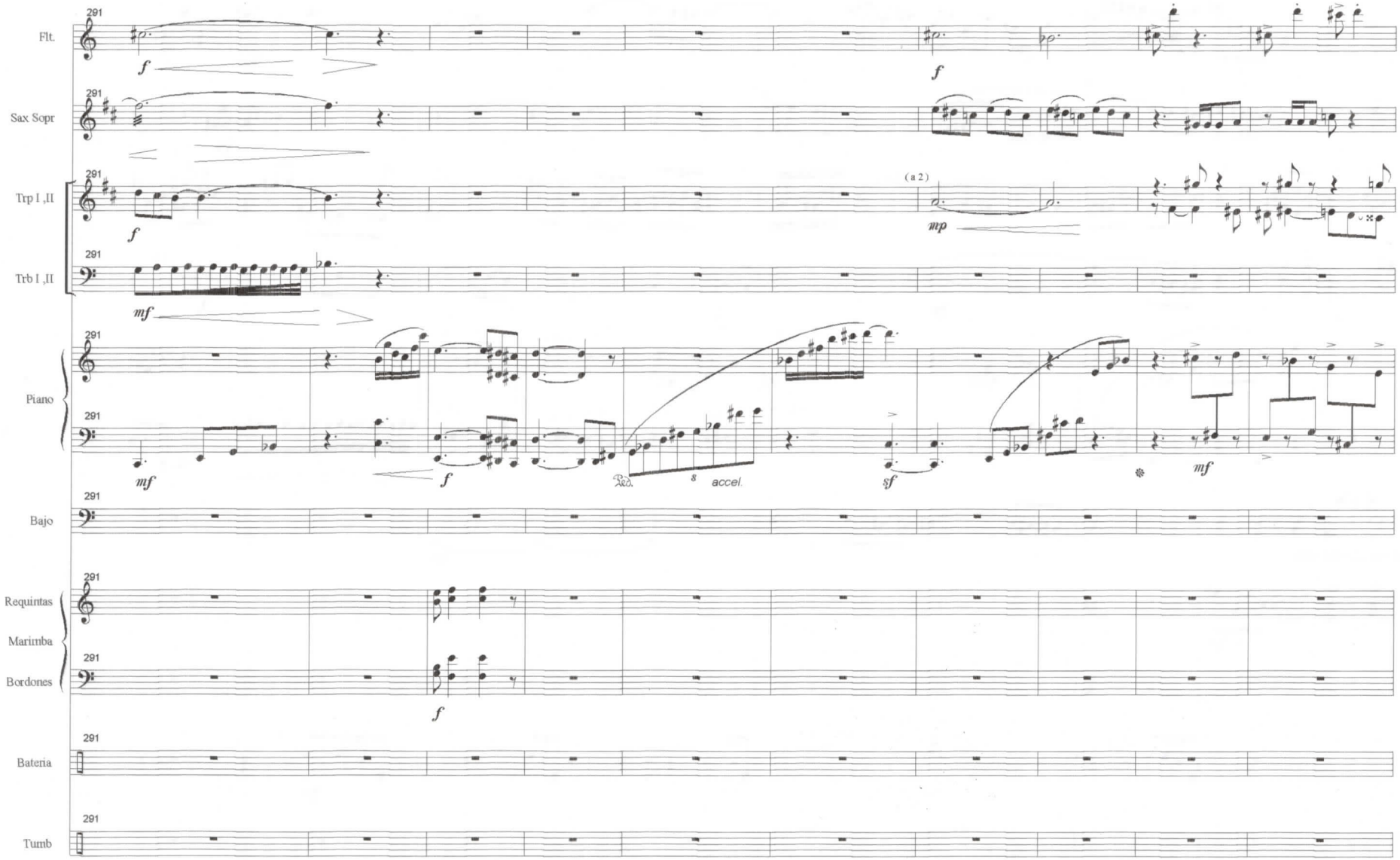

241
Flt.
Sax Sopr
Trp I ,II
Trb I ,II
Piano
Bajo
Requintas
Marimba
Bordones
Bateria
Tumb

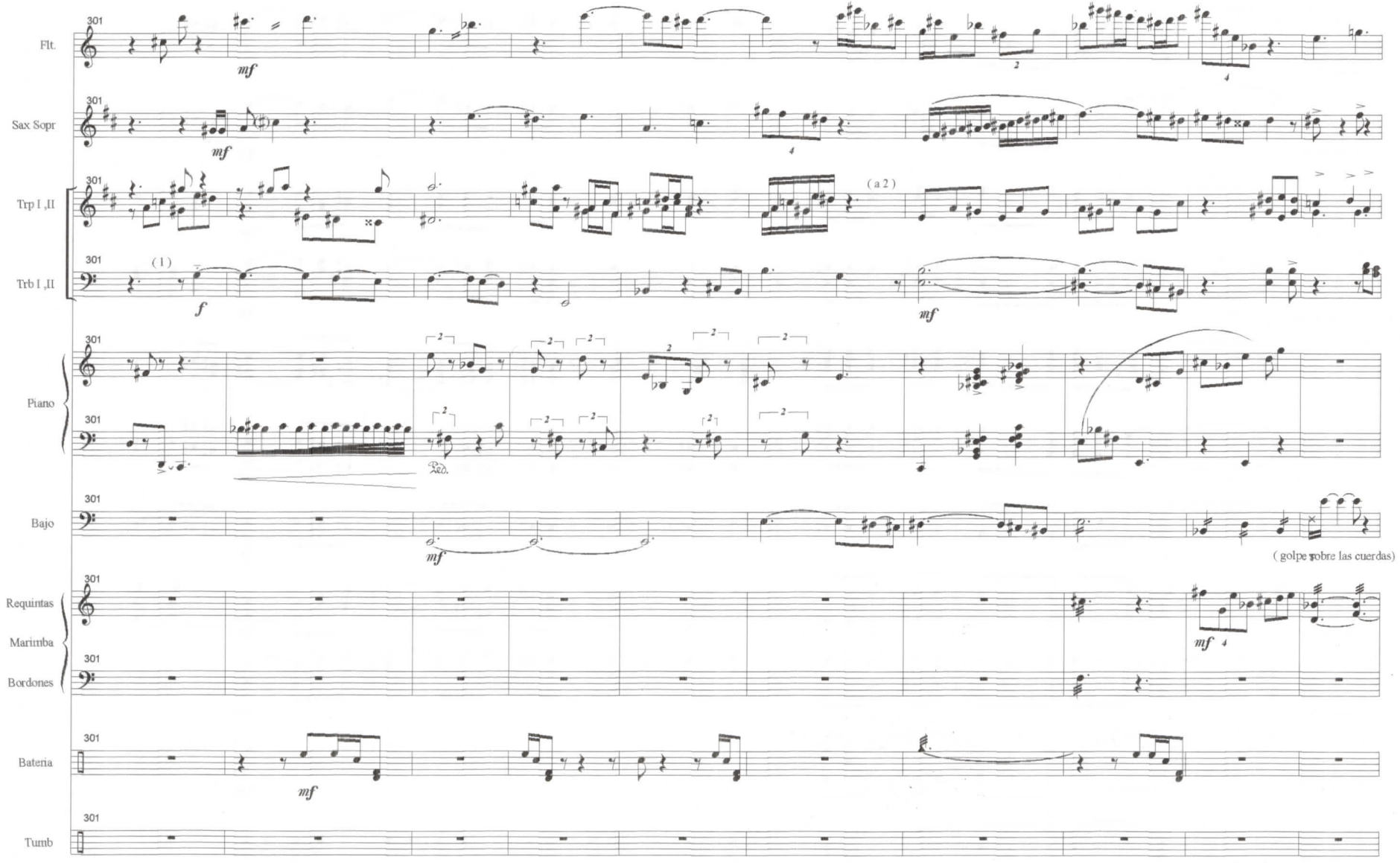

251
Flt.
Sax Sopr
Trp I ,II
Trb I ,II
Piano
Bajo
Requintas
Marimba
Bordones
Bateria
Tumb
(a 2)
(1)
(2)
mf
ff
f
Ped.
A A A A A T A A T A A A A A T A A T A A A A T

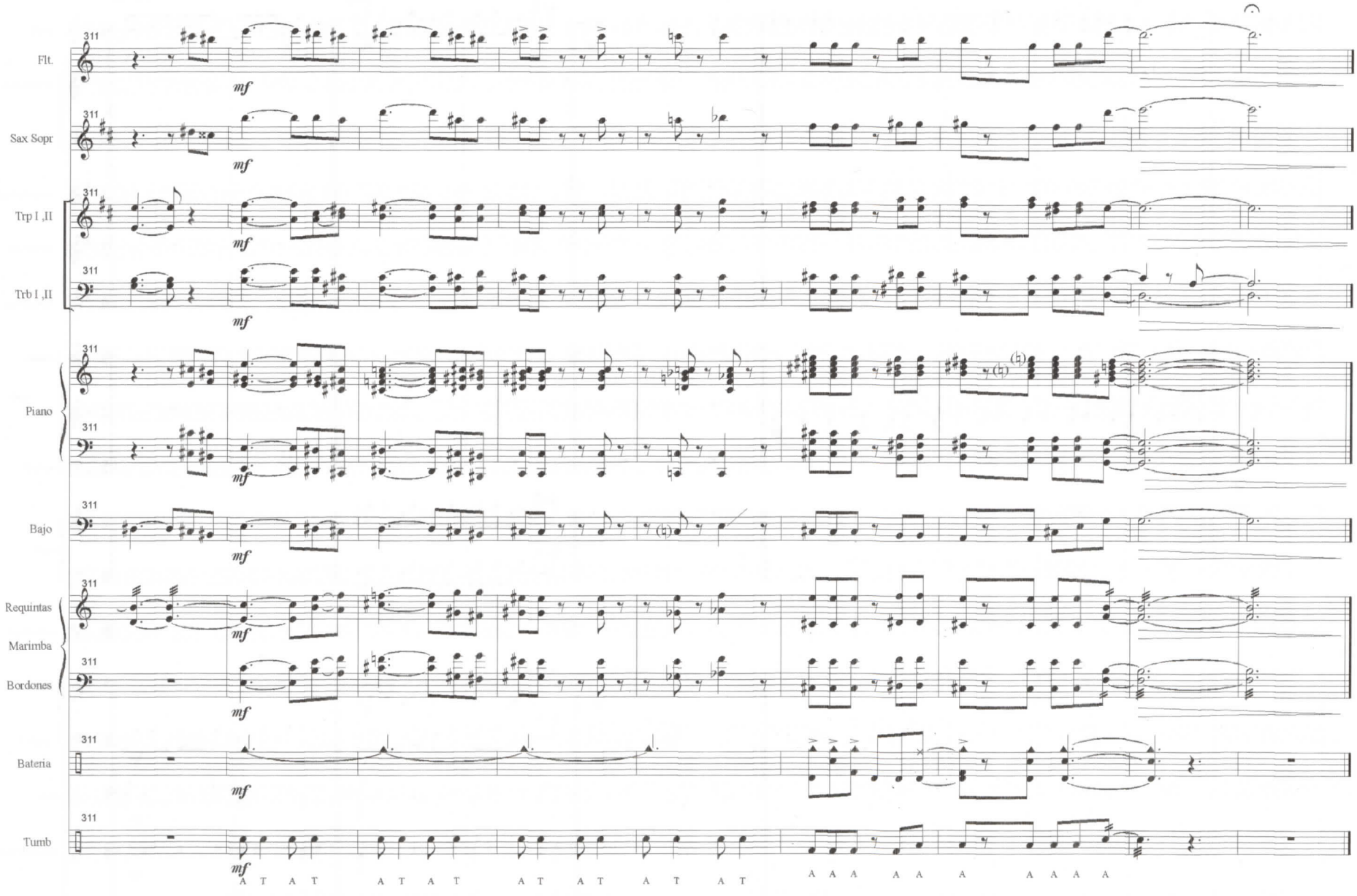

I
Flt.
Sax Sopr
Trp I ,II
Trb I ,II
Piano
Bajo
Requintas
Marimba
Bordones
Bateria
Tumb
261
mf
f
Sub mf
mp


271
Flt.
Sax Sopr
p
Sub mf
f
Trp I ,II
Trb I ,II
Piano
Bajo
Requintas
Marimba
Bordones
Bateria
Tumb


Flt.
Sax Sopr
Trp I ,II
Trb I ,II
Piano
Bajo
Requintas
Marimba
Bordones
Bateria
Tumb
281
tr
(Gutural)
efecto ground
mf
mp
a 2
f
efecto ground


291
Flt.
Sax Sopr
Trp I ,II
Trb I ,II
Piano
Bajo
Requintas
Marimba
Bordones
Bateria
Tumb
(a 2)
accel.

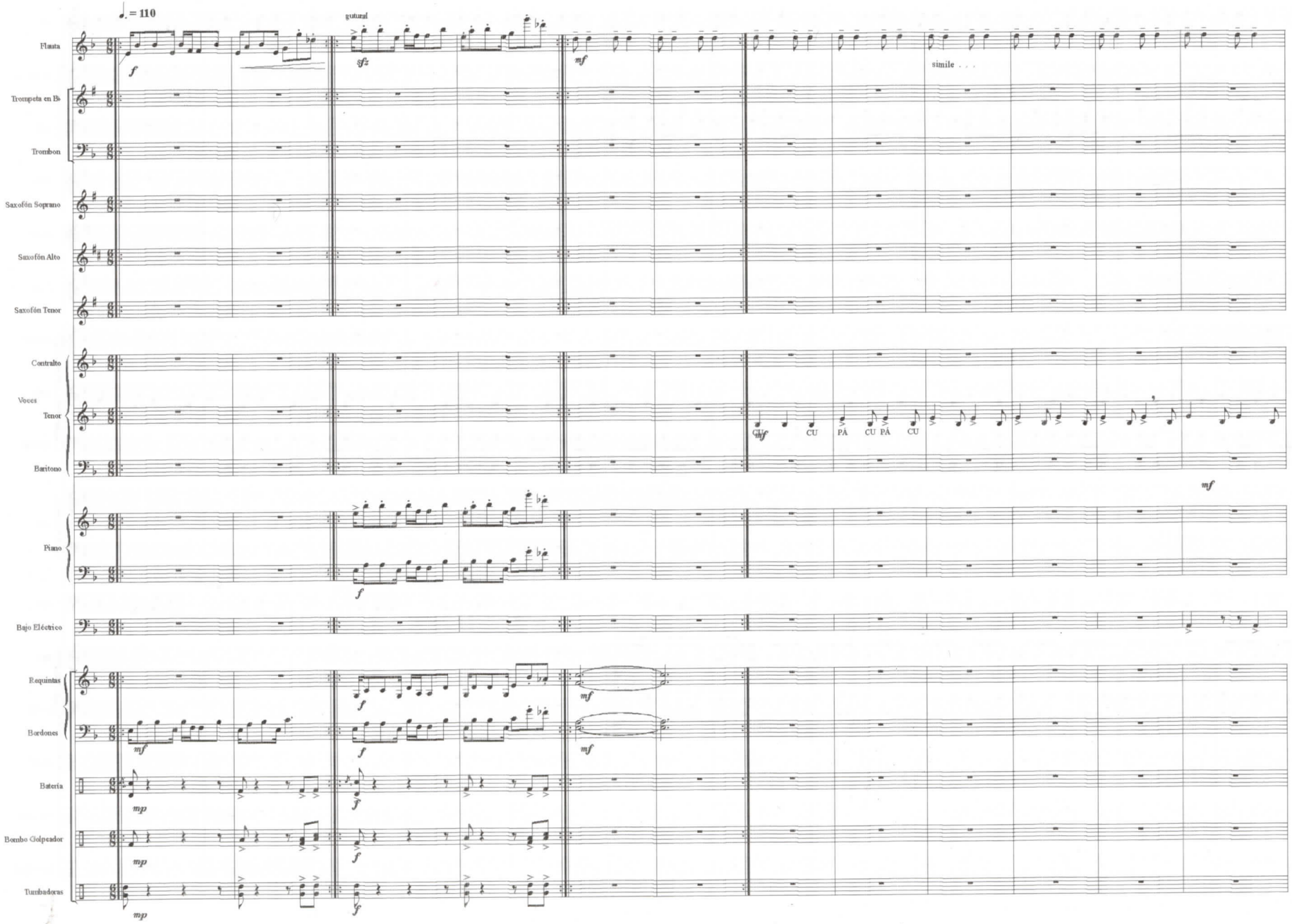

Flt.
Sax Sopr
Trp I ,II
Trb I ,II
Piano
Bajo
Requintas
Marimba
Bordones
Bateria
Tumb
301
mf
f
(1)
(a 2)
Ped.
(golpe sobre las cuerdas)

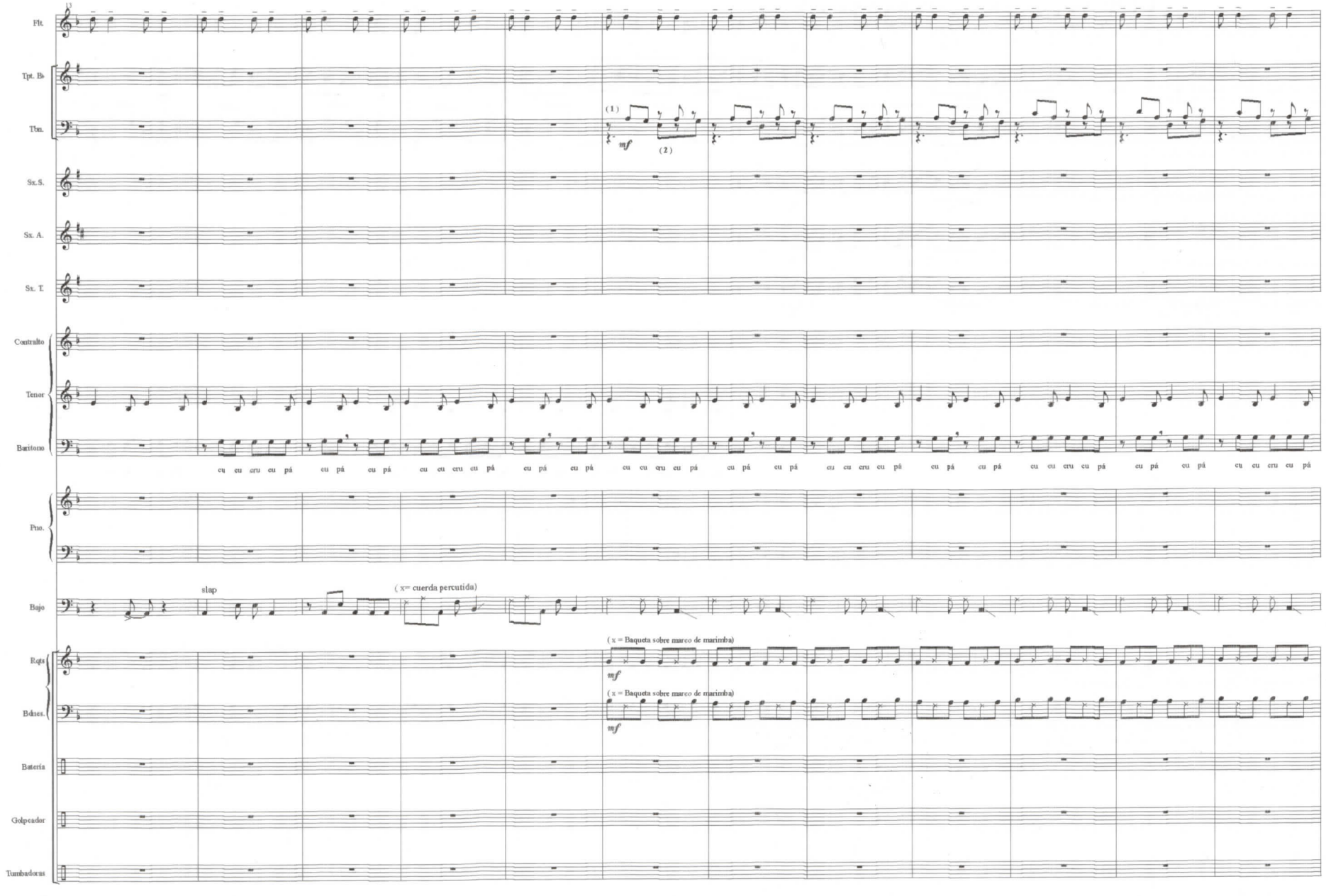

311
Flt.
Sax Sopr
Trp I ,II
Trb I ,II
Piano
Bajo
Requintas
Marimba
Bordones
Bateria
Tumb
mf
A T A T A T A T A T A T A T A T
A A A A A A A A A A

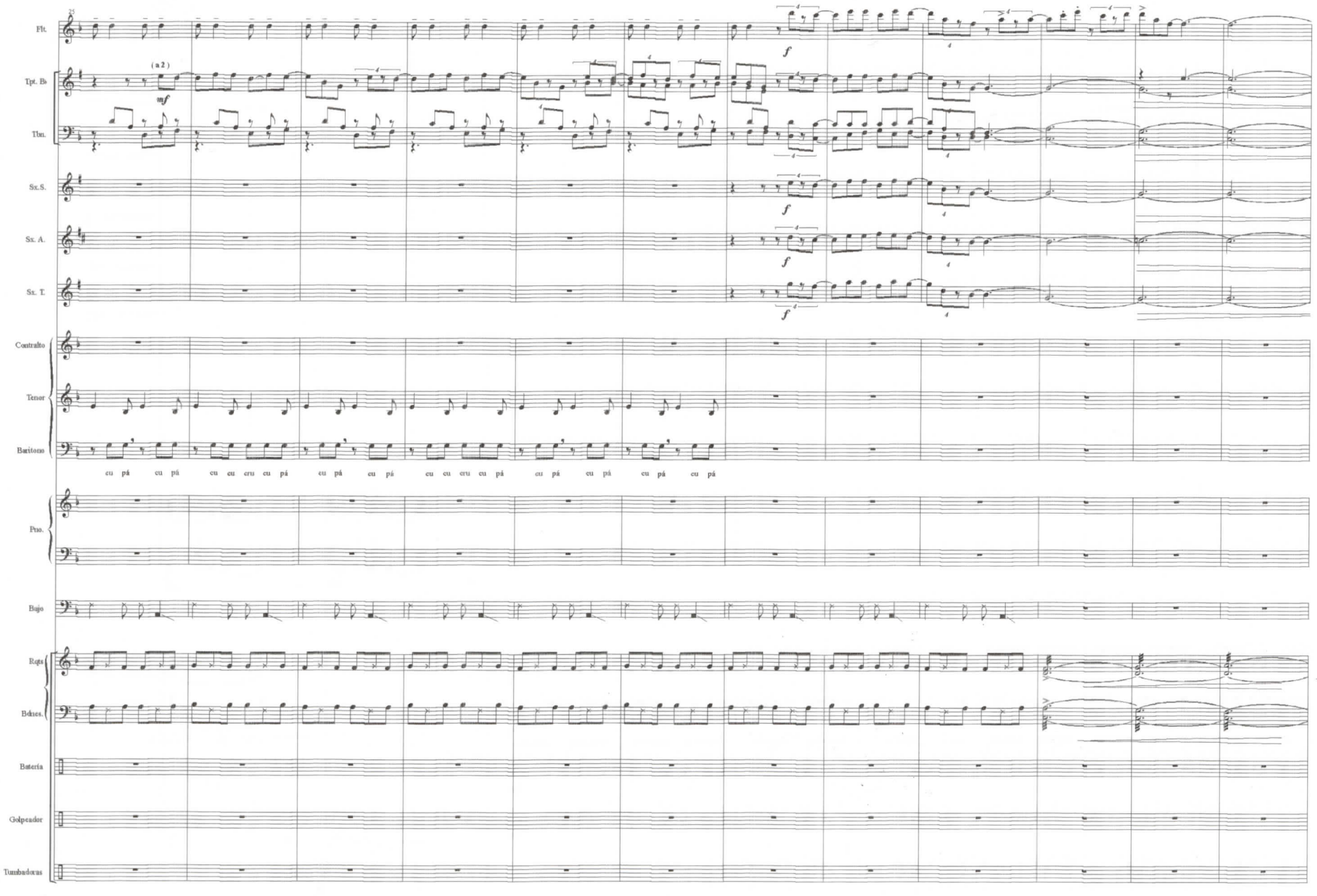
"POTRO Y CANALETE"

(PANGO)

Oscar G Carquera L
Nov 2002




13
Flt.
Tpt. Bb
Tbn.
(1)
mf
(2)
Sx. S.
Sx. A.
Sx. T.
Contralto
Tenor
Baritono
cu cu cru cu pá cu pá cu pá cu cu cru cu pá cu pá cu pá cu cu cru cu pá cu pá cu pá cu cu cru cu pá cu pá cu pá cu cu cru cu pá cu pá cu pá cu cu cru cu pá
Pno.
Bajo
slap
(x= cuerda percutida)
Rgts
(x = Baqueta sobre marco de marimba)
mf
Bdnes.
(x = Baqueta sobre marco de marimba)
mf
Batería
Golpeador
Tumbadoras


25
Flt.
Tpt. B♭
(a 2)
mf
Tbn.
Sx. S.
Sx. A.
Sx. T.
f
Contralto
Tenor
Barítono
cu pá cu pá cu cu cru cu pá cu pá cu pá cu cu cru cu pá cu pá cu pá cu pá cu pá
Pno.
Bajo
Rqts.
Bdrs.
Batería
Golpeador
Tumbadoras

A

17

Flt.

Tpt. B♭

Tbn.

Sx. S.

Sx. A.

Sx. T.

Contralto

Tenor

Barítono

Pno.

Bajo

Rgts

Bdnes.

Batería

Golpeador

Tumbadoras

mf

f

mp

f

f

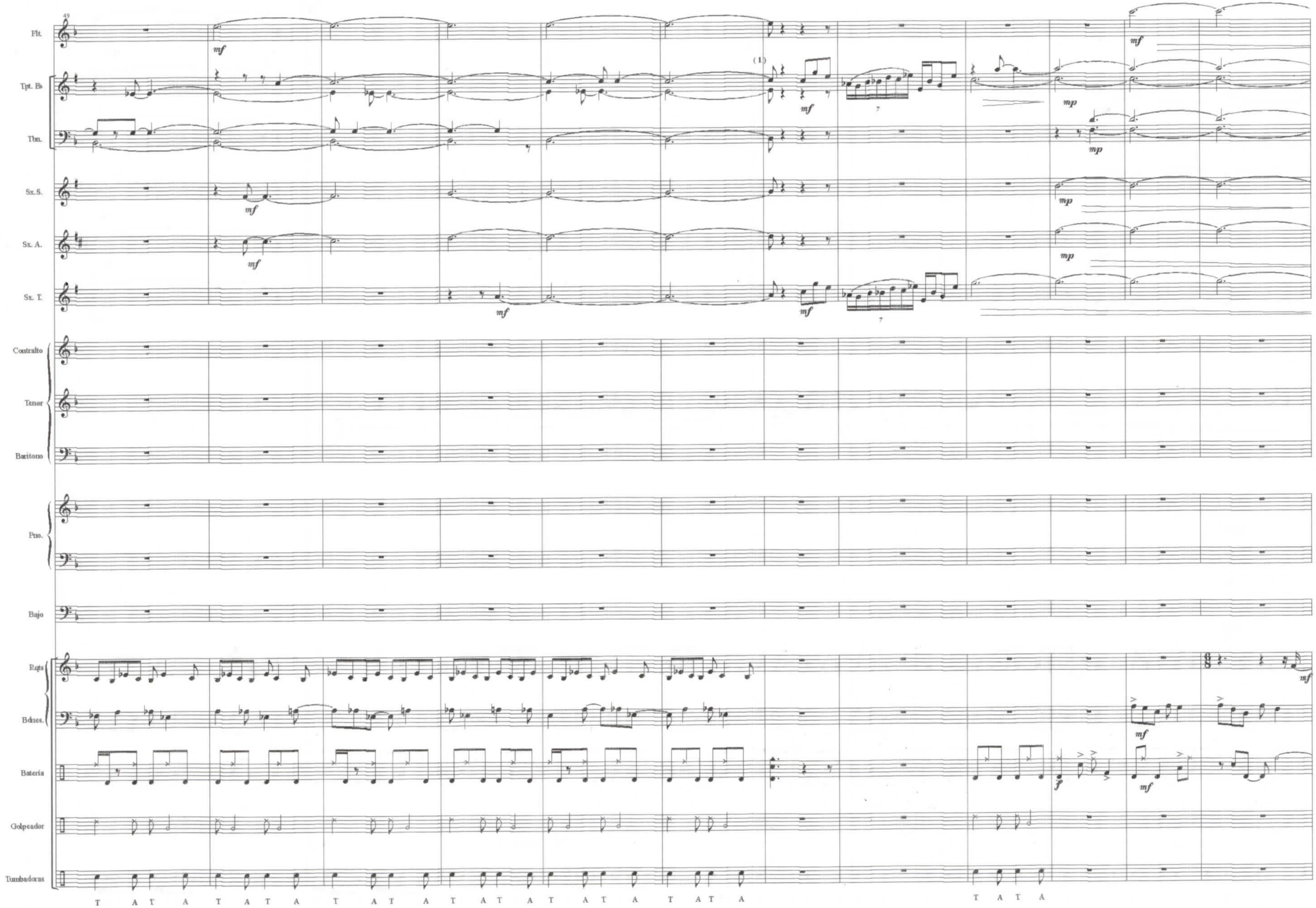
mf

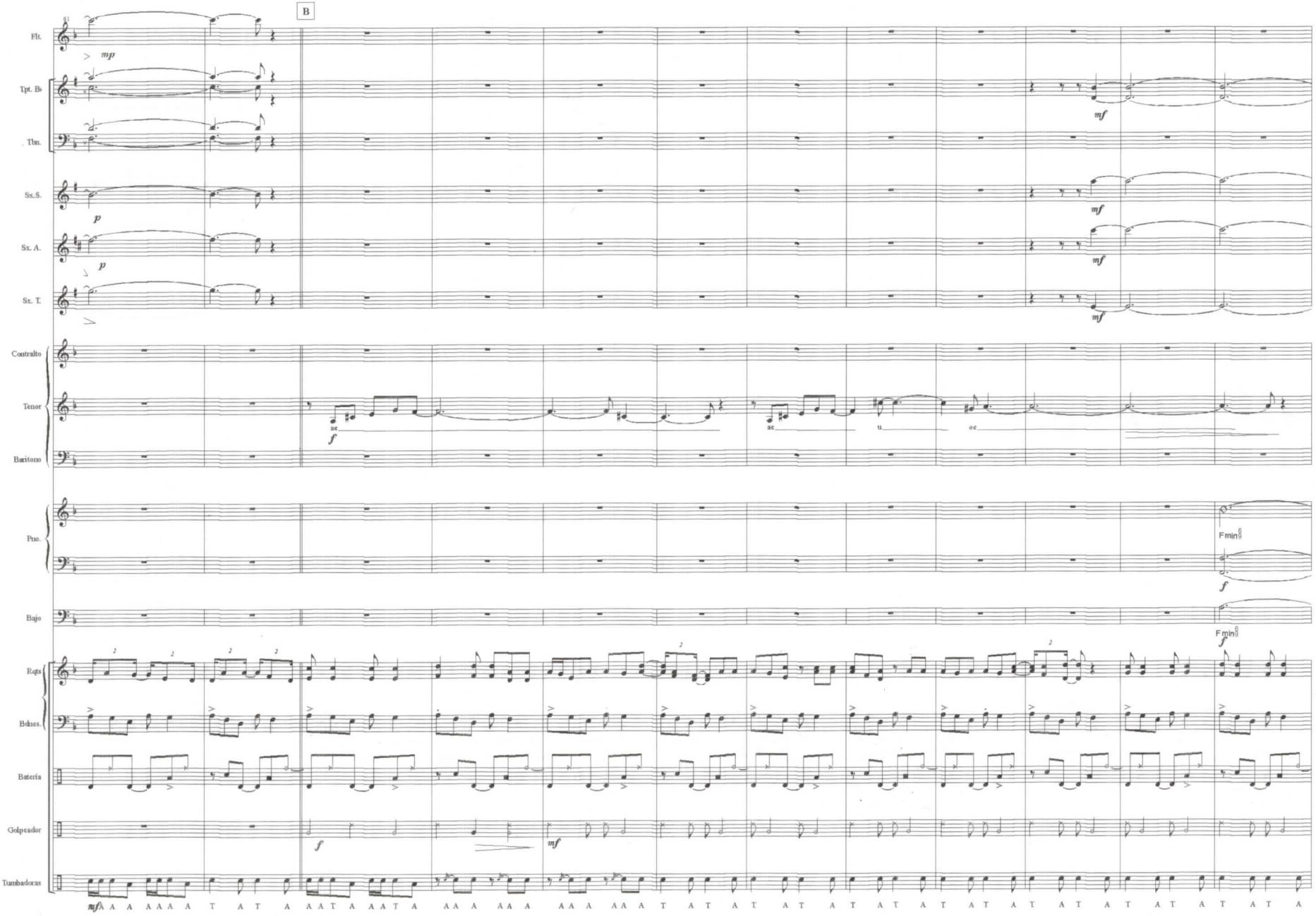
f

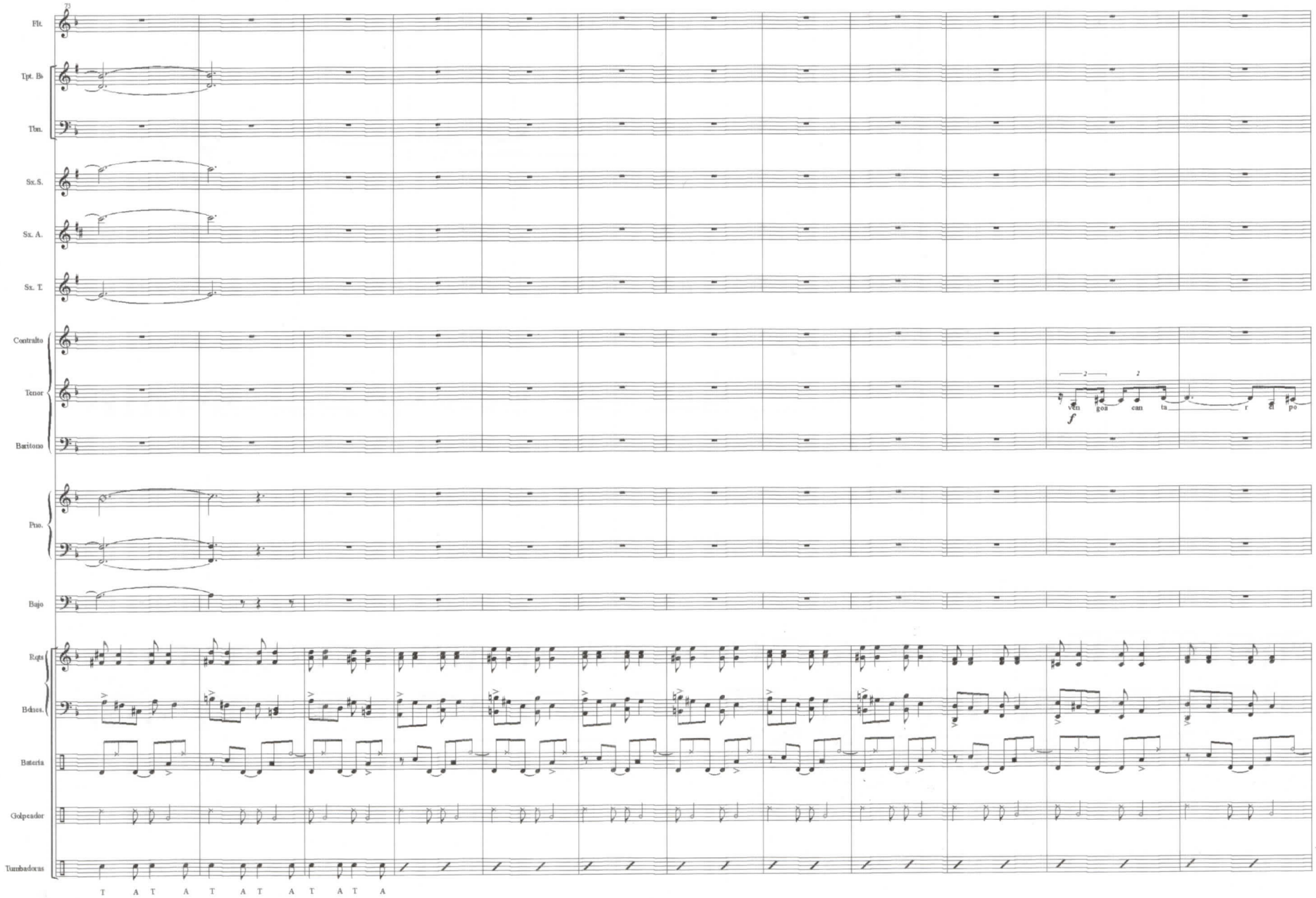
mf

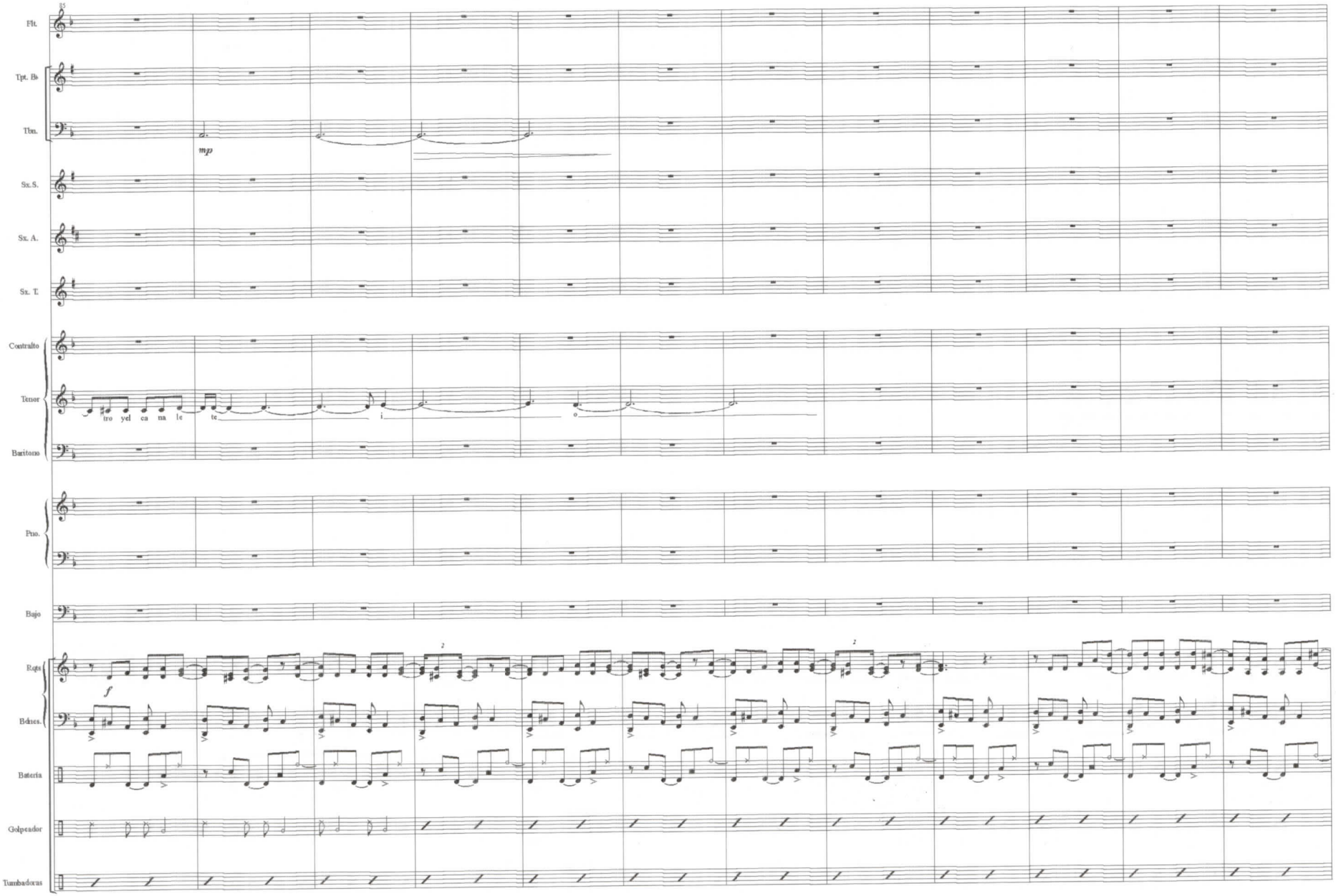
f

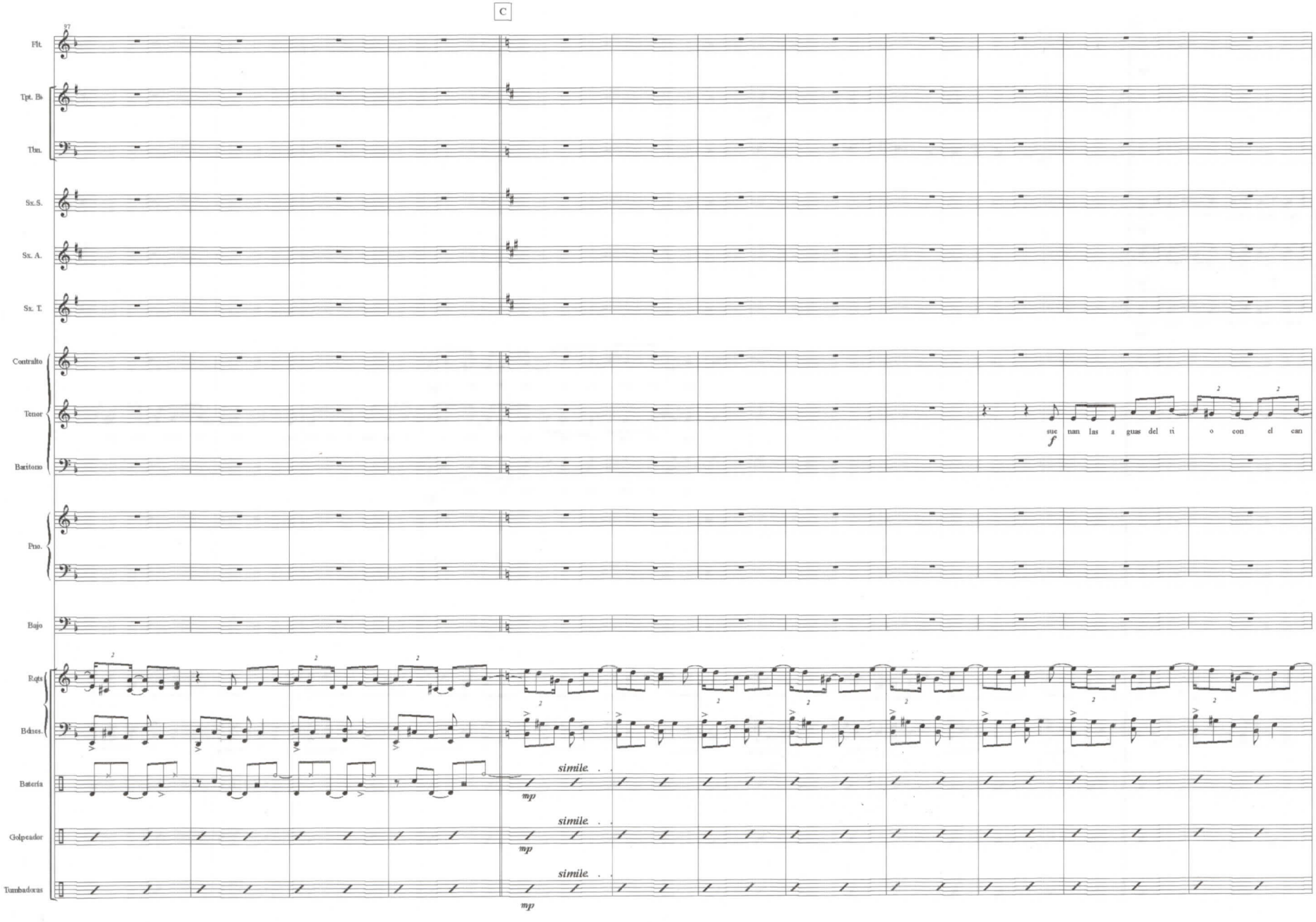
T T T T A T A T A T A T A T A T A T A T A

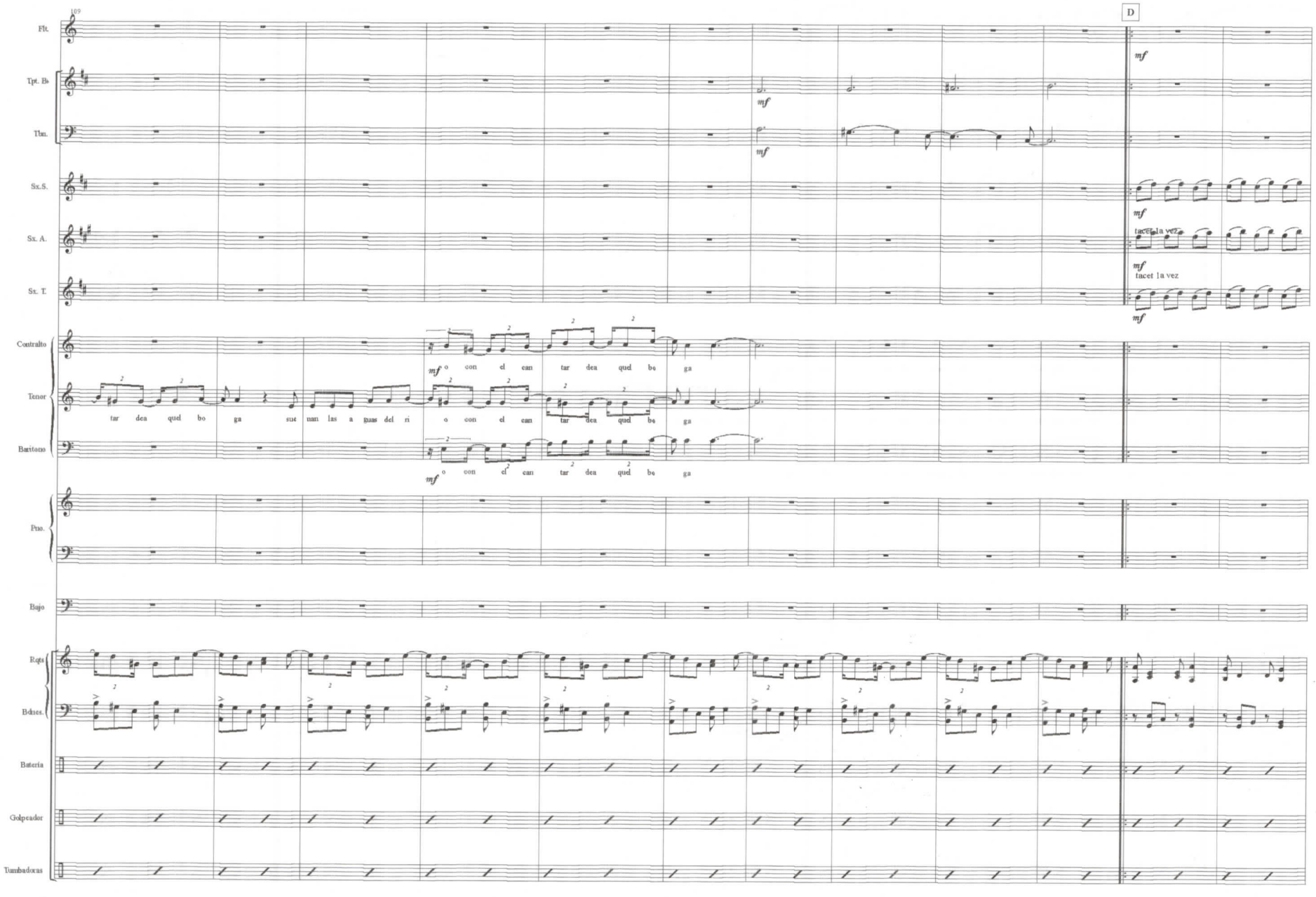

49
Flt.
Tpt. B♭
Tbn.
Sx. S.
Sx. A.
Sx. T.
Contralto
Tenor
Baritono
Pno.
Bajo
Rqts
Bdnes.
Batería
Golpeador
Tumbadoras
mf
mp
(1)
T A T A T A T A T A T A T A T A T A T A T A T A
T A T A

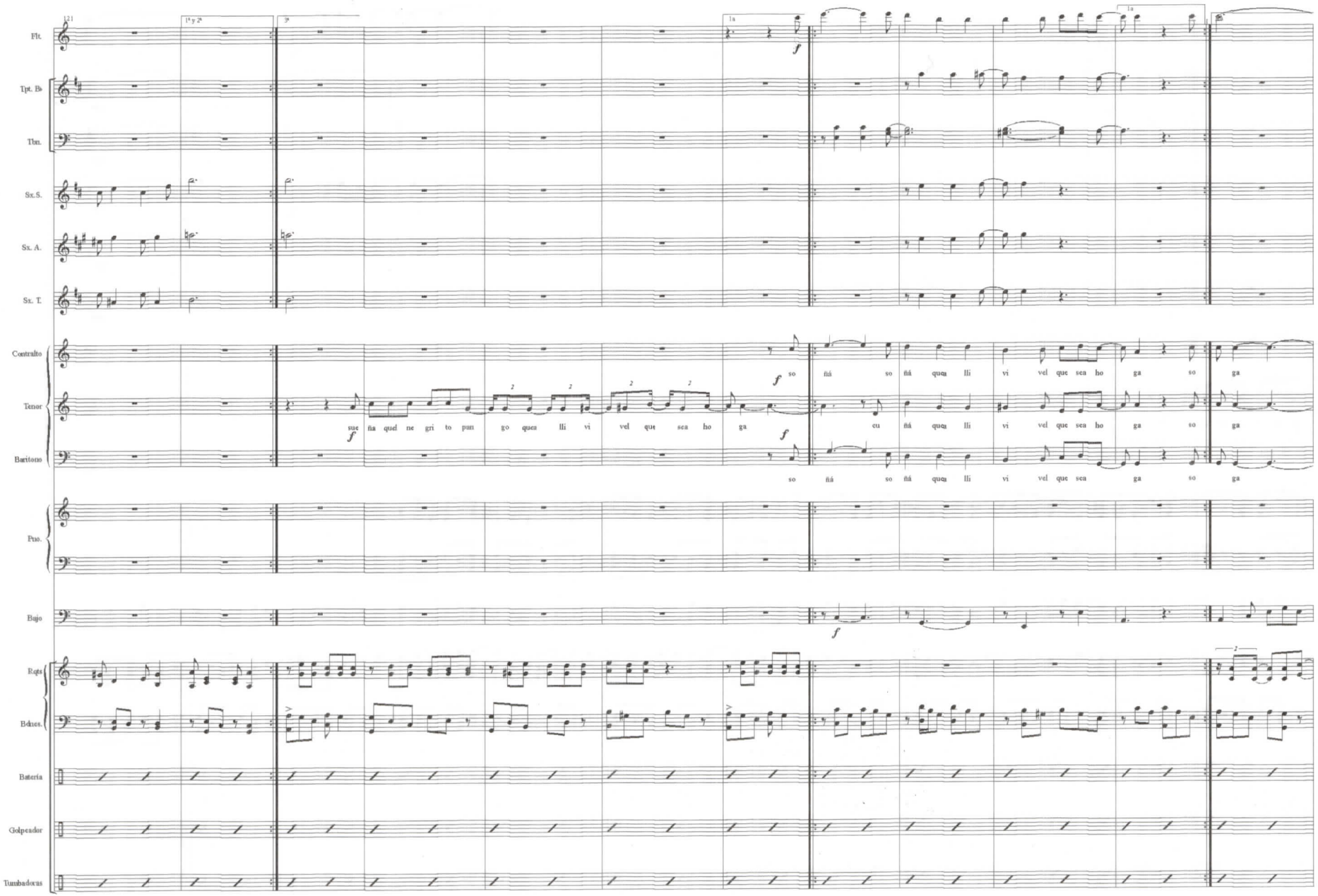

B
Flt.
Tpt. Bb
Tbn.
Sx. S.
Sx. A.
Sx. T.
Contralto
Tenor
Baritono
Pno.
Bajo
Rgts
Bdues.
Batería
Golpeador
Tumbadoras
mp
mf
p
f
ae
u
oe
Fmin8

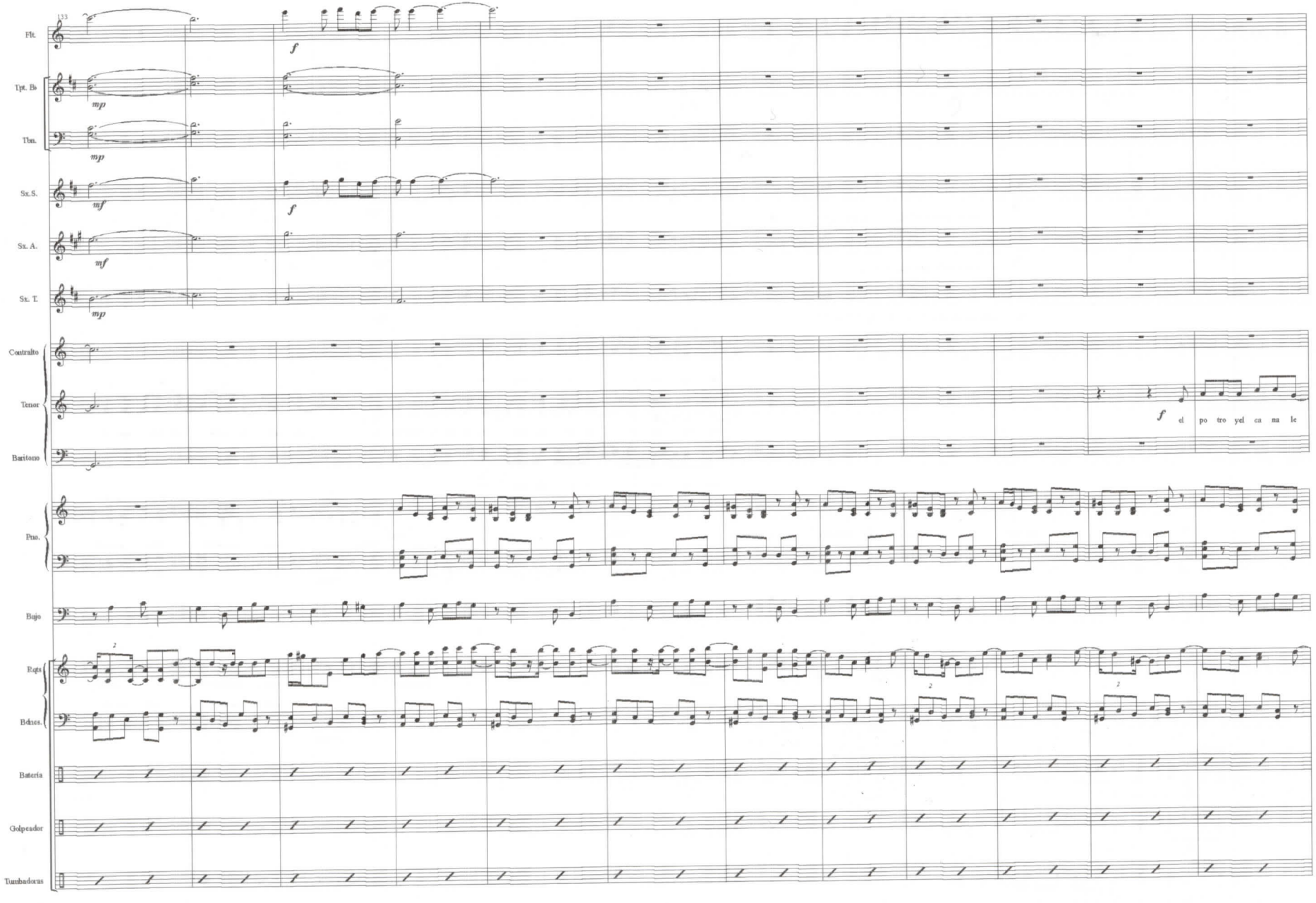

73
Flt.
Tpt. Bb
Tbn.
Sx. S.
Sx. A.
Sx. T.
Contralto
Tenor
Baritono
Pno.
Bajo
Eqts
Bdues.
Batería
Golpeador
Tumbadoras
ven goa can ta r el po
f
T A T A T A T A T A T A

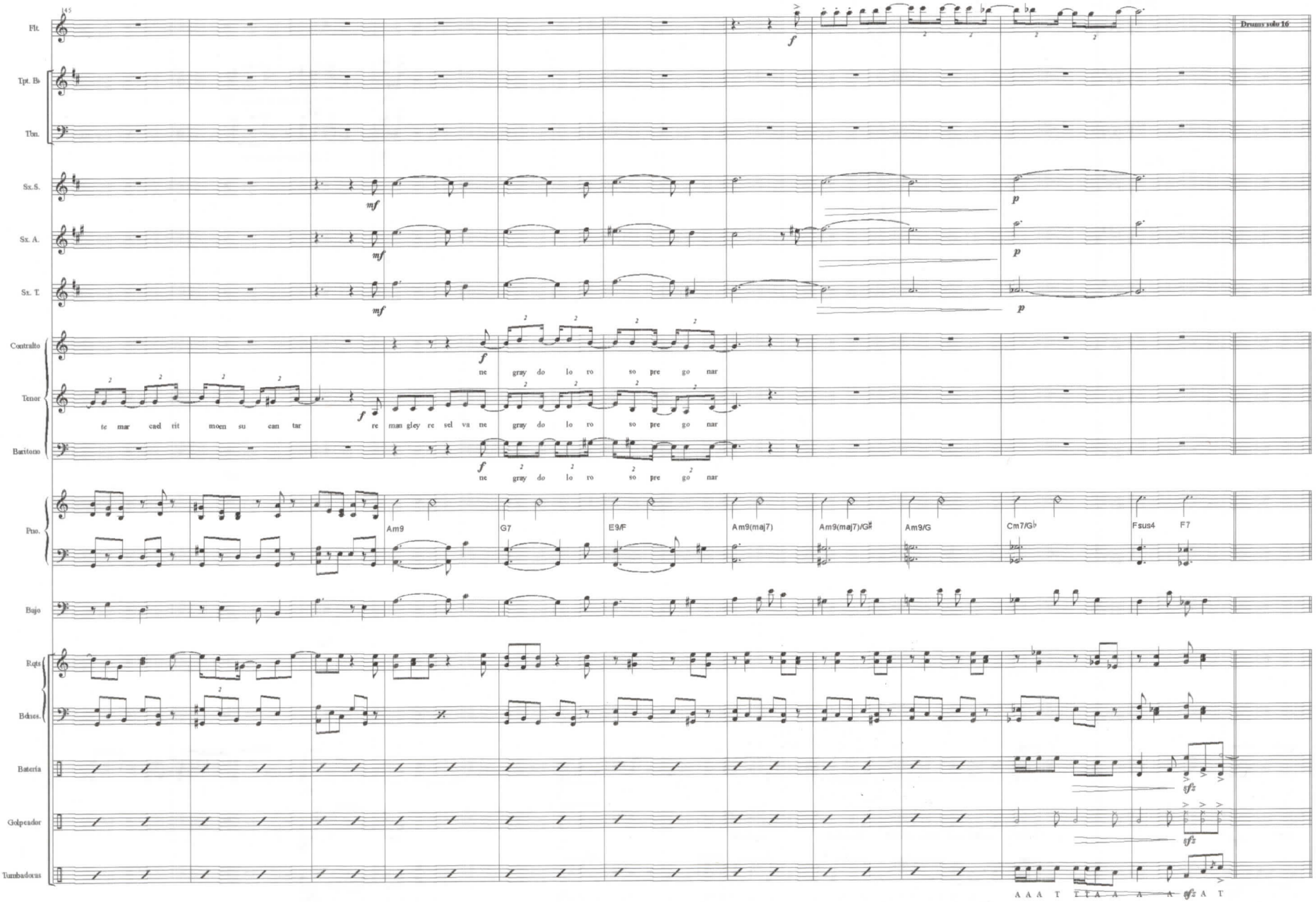

85
Flt.
Tpt. Bb
Tbn.
mp
Sx. S.
Sx. A.
Sx. T.
Contralto
Tenor
Baritono
tro yel ca ma le te
i
o
Pno.
Bajo
Rqts
f
Bdnes.
Batería
Golpeador
Tumbadoras

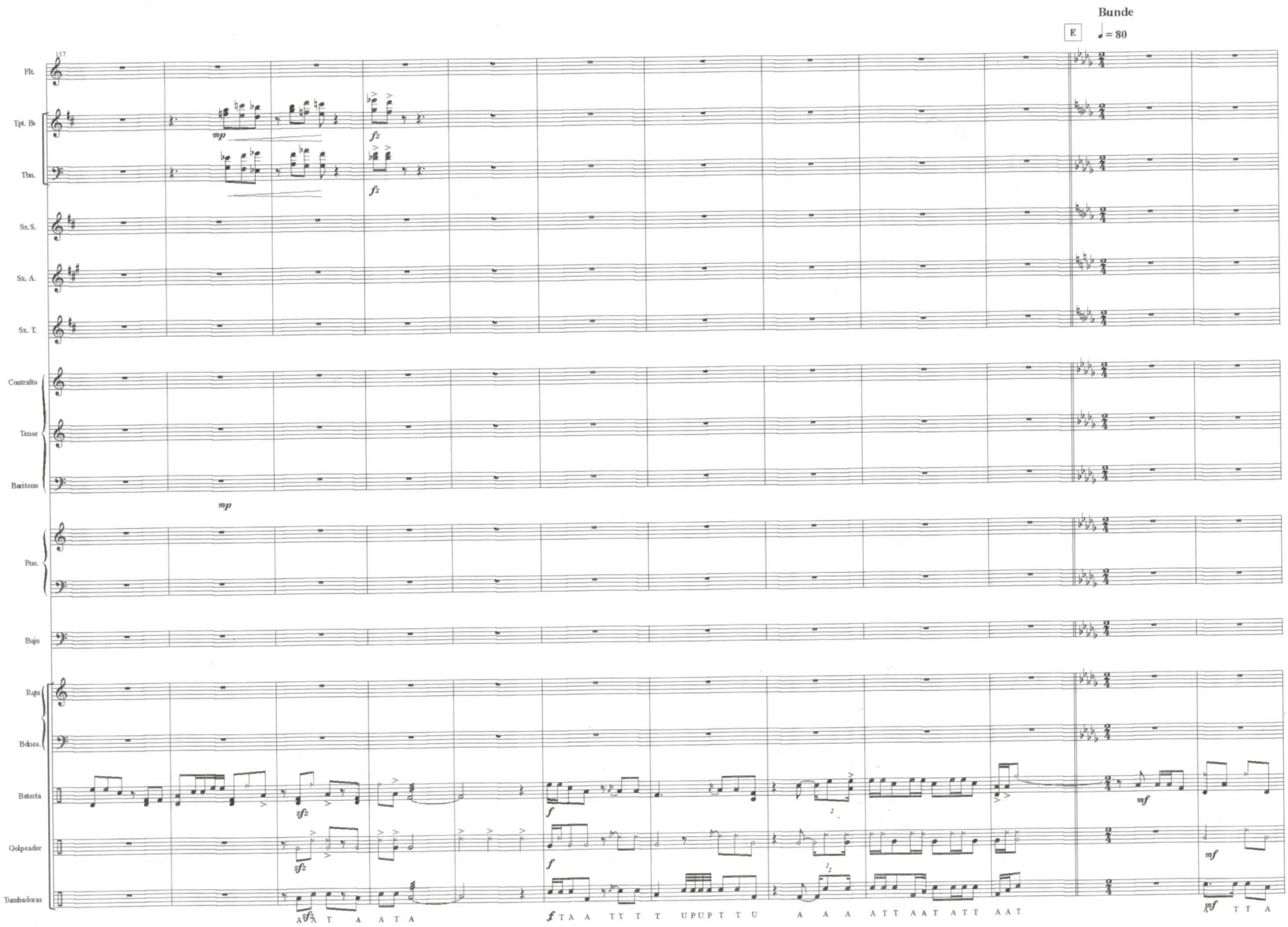

C
37
Flt.
Tpt. Bb
Tbn.
Sx. S.
Sx. A.
Sx. T.
Contralto
Tenor
Baritono
Pno.
Bajo
Rgts
Bdnes.
Batería
Golpeador
Tumbadoras
f
sue nan las a guas del ri o con el can
simile
mp
simile
mp
simile
mp

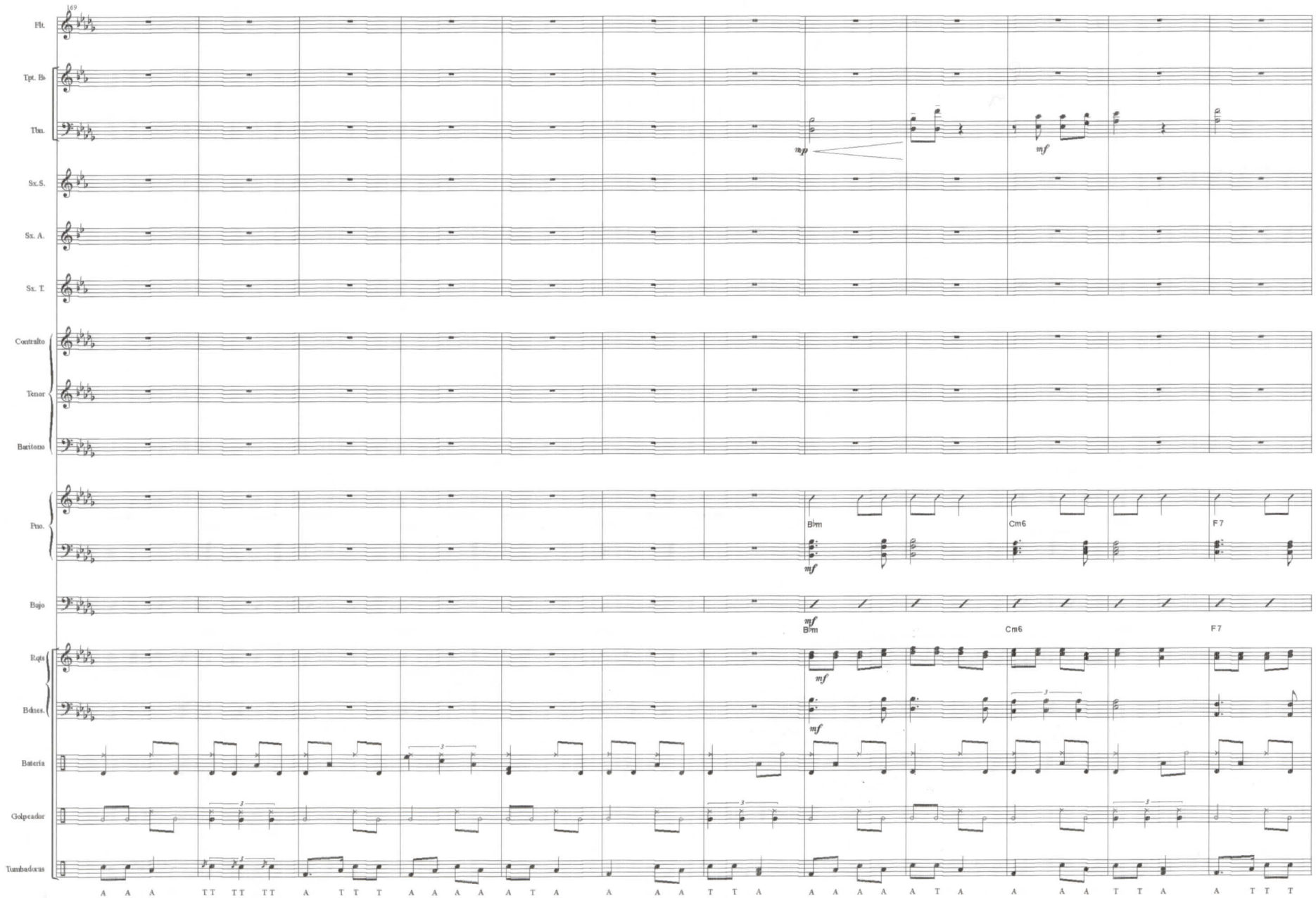

109
D
Flt.
Tpt. Bb
Tbn.
Sx.S.
Sx. A.
Sx. T.
Contralto
Tenor
Barítono
Pno.
Bajo
Eqts
Bdnes.
Batería
Golpeador
Tumbadoras
mf
tacet la vez
tacet la vez
o con el can tar dea quel be ga
tar dea quel bo ga sue nan las a guas del ri o con el can tar dea quel be ga
o con el can tar dea quel be ga

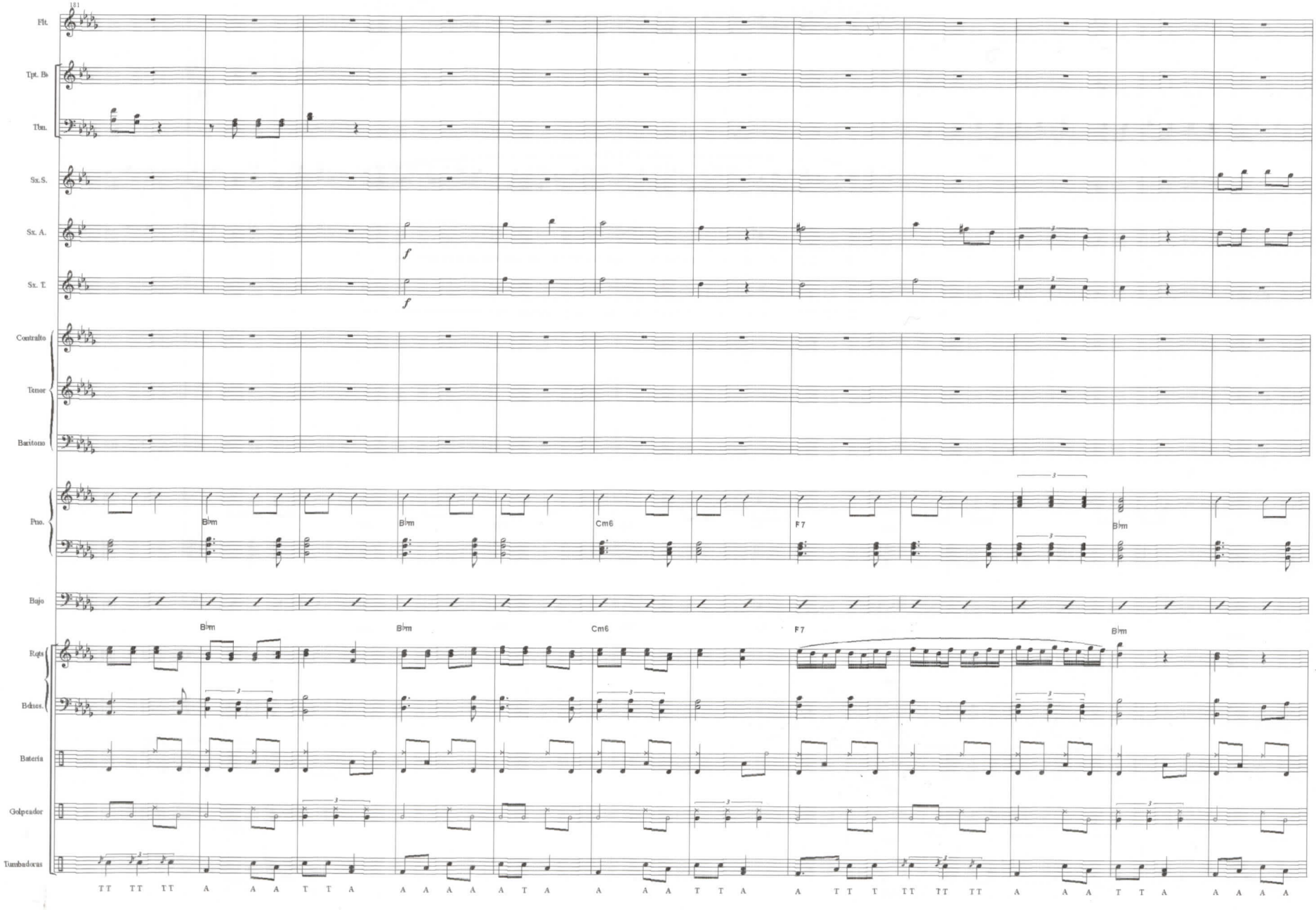

Flt.
Tpt. Bb
Tbn.
Sx. S.
Sx. A.
Sx. T.
Contralto
Tenor
Baritono
Pno.
Bajo
Egts
Bdnes.
Batería
Golpeador
Tumbadoras
21
1ª y 2ª
9
1a
1a
f
f
f
f
f
so ñá so ñá que lli vi vel que sea ho ga so ga
sue ña quel ne gri to pan go que lli vi vel que sea ho ga
eu ñá que lli vi vel que sea ho ga so ga
so ñá so ñá que lli vi vel que sea ga so ga

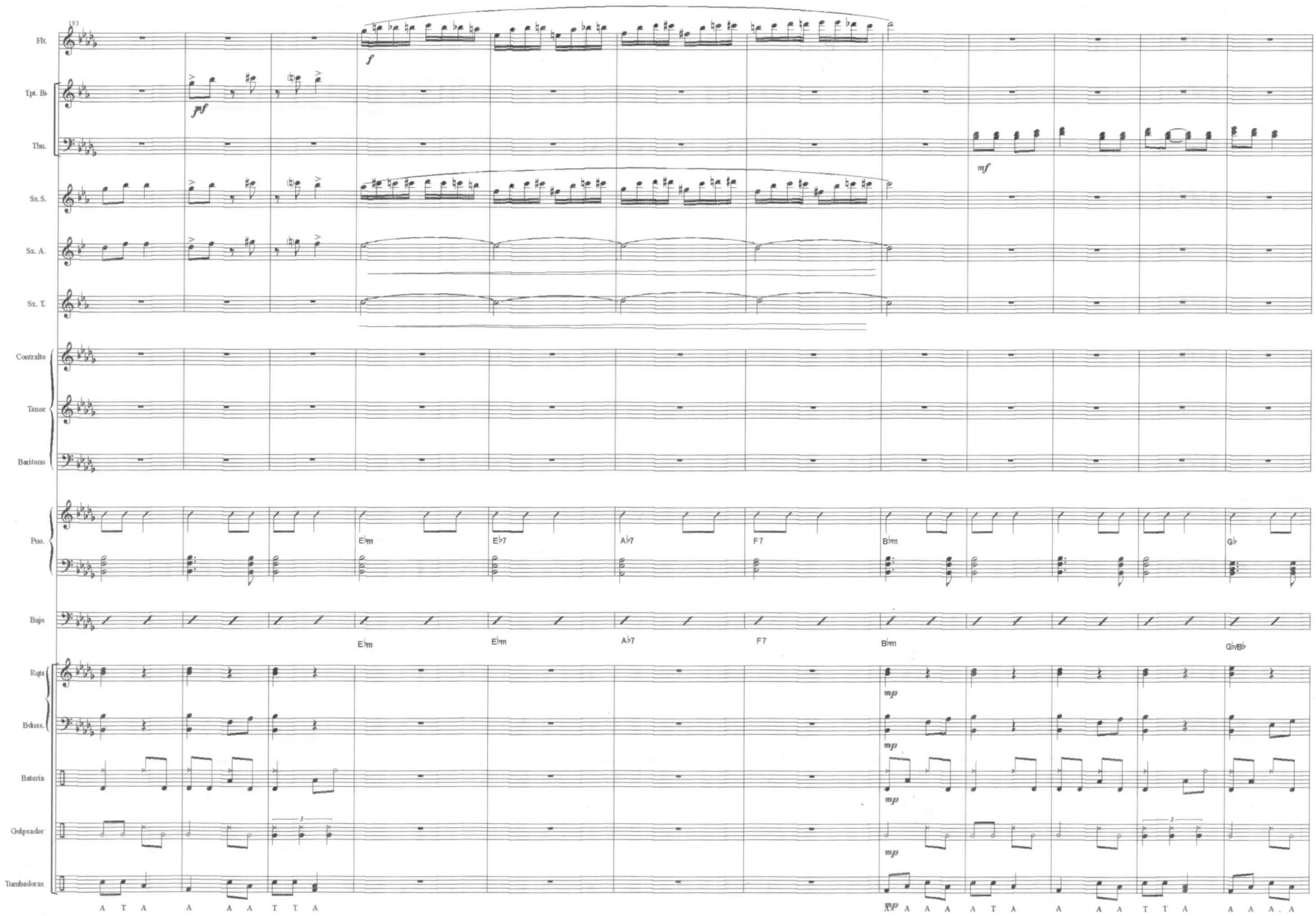

133
Flt.
Tpt. Bb
Tbn.
Sx. S.
Sx. A.
Sx. T.
Contralto
Tenor
Baritono
Pno.
Bajo
Egts
Bdnes.
Batería
Golpeador
Tumbadoras
f
mp
mf
el po tro yel ca na le

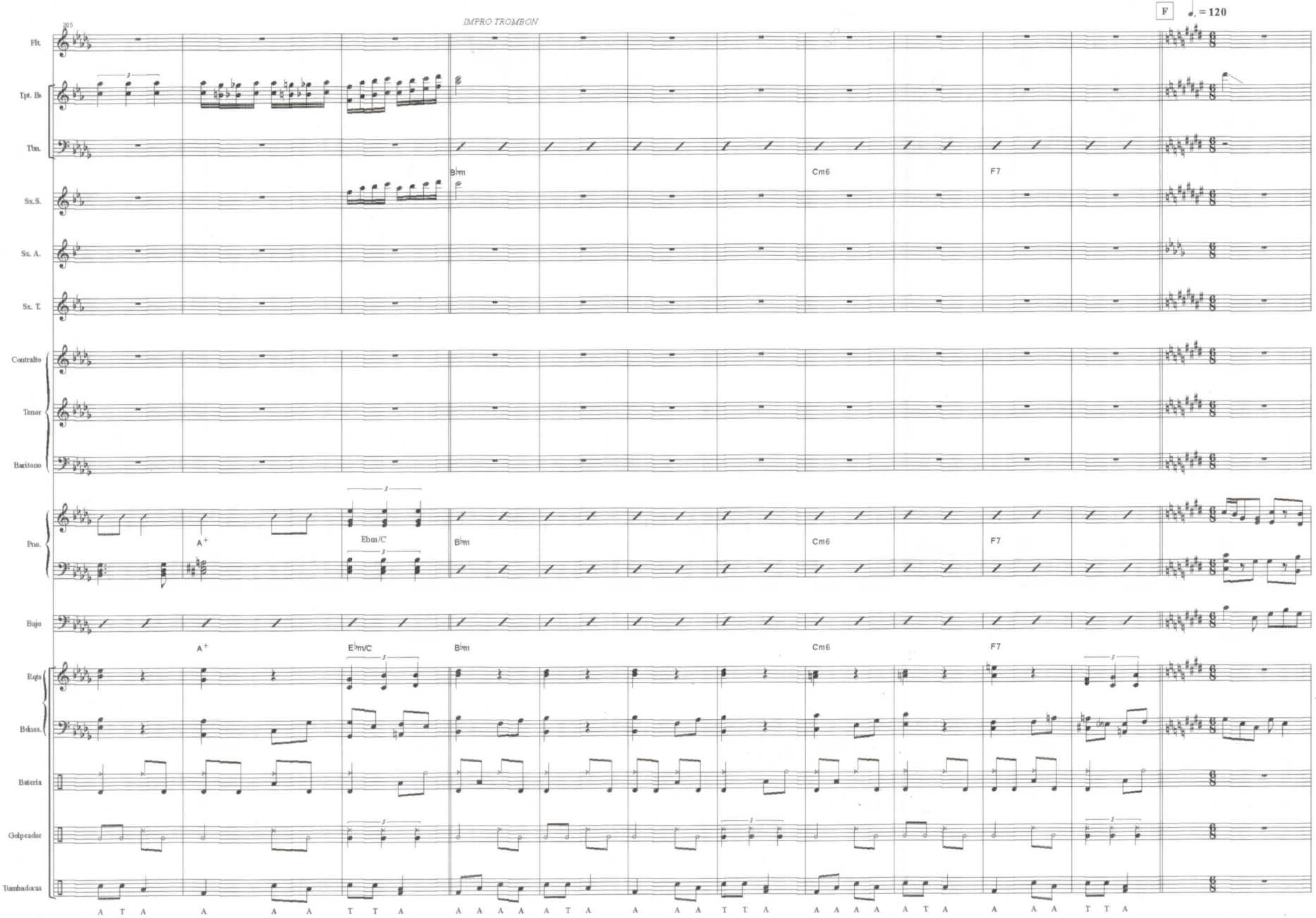

145
Flt.
Tpt. B♭
Tbn.
Sx. S.
Sx. A.
Sx. T.
Contralto
Tenor
Barítono
Pno.
Bajo
Rgts
Bdnes.
Batería
Golpeador
Tumbadoras
Drums solo 16
te mar cad tit moen su can tar
re man gley re sel va ne gray do lo ro so pre go nar
ne gray do lo ro so pre go nar
ne gray do lo ro so pre go nar
Am9
G7
E9/F
Am9(maj7)
Am9(maj7)/G♯
Am9/G
Cm7/G♭
Fsus4
F7
A A A T T T A A A A T

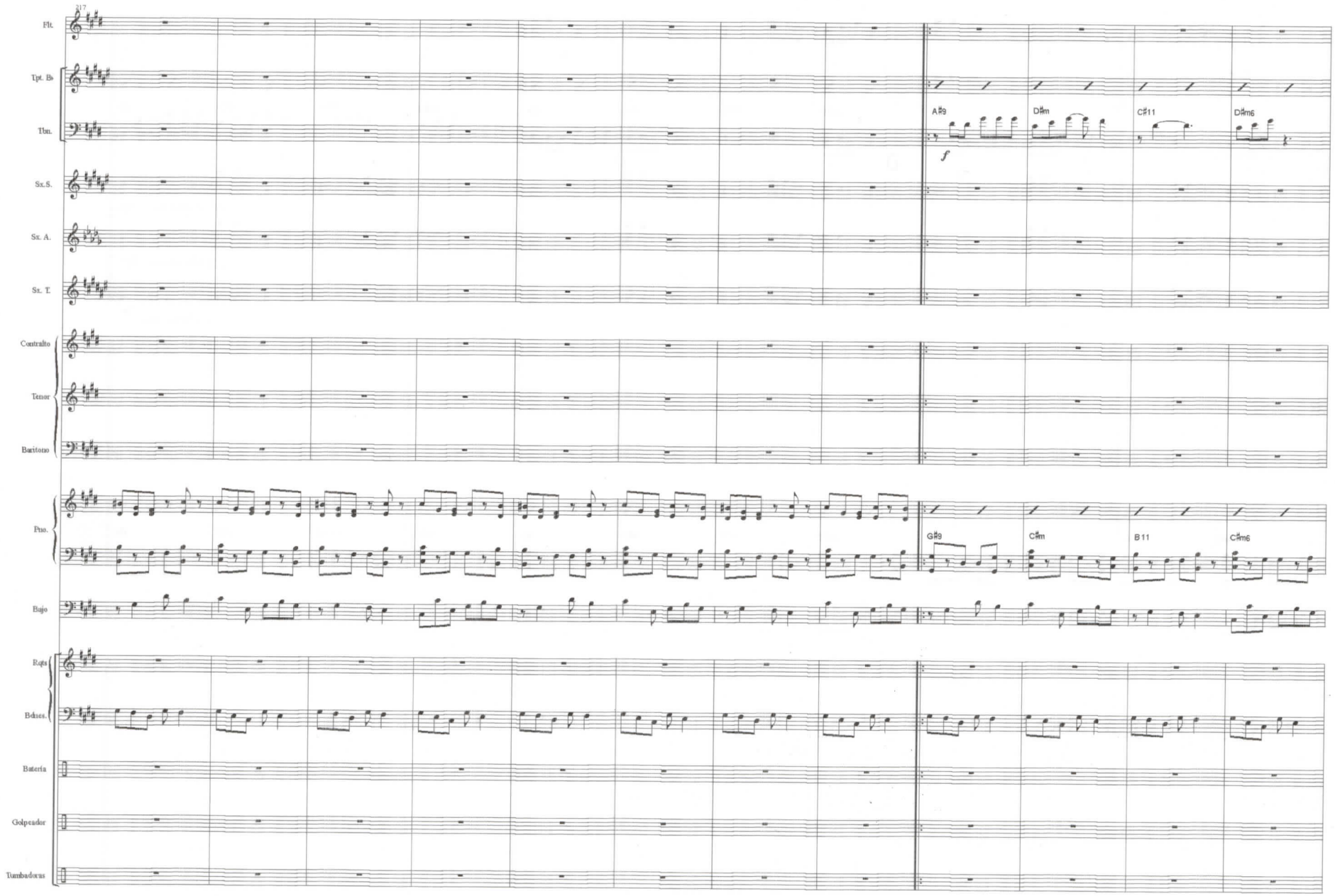

Bunde
E
♩ = 80
157
Flt.
Tpt. Bb
Tbn.
Sx. S.
Sx. A.
Sx. T.
Contralto
Tenor
Baritono
Pno.
Bajo
Eqts
Bdnes.
Batería
Golpeador
Tumbadoras
mp
fz
sfz
f
mf
A T A A T A
TA A TT T T UPUPT T U A A A ATT AAT ATT AAT
T T A

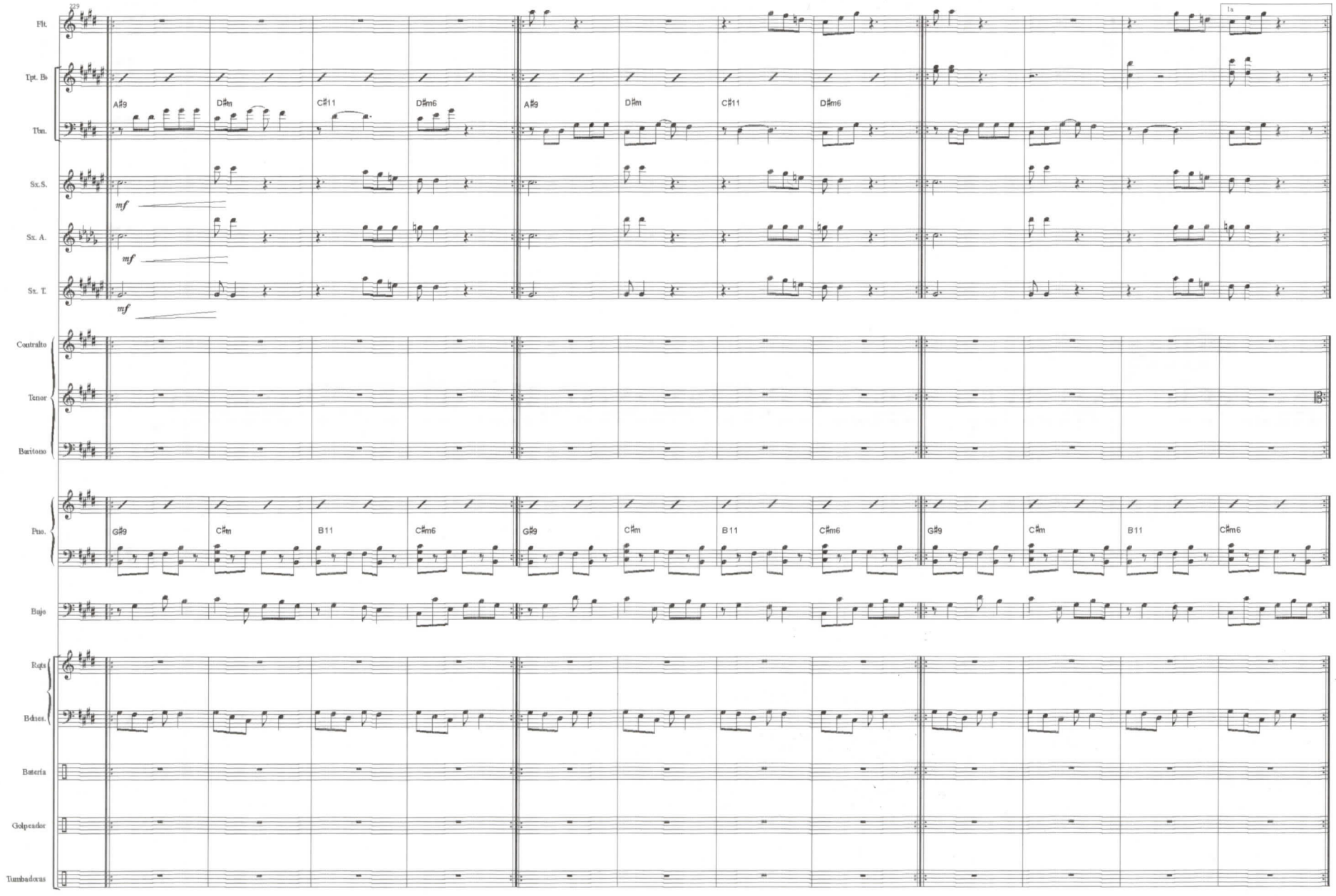

169
Flt.
Tpt. Bb
Tbn.
Sx. S.
Sx. A.
Sx. T.
Contralto
Tenor
Baritono
Pno.
Bajo
Rqts
Bdues.
Batería
Golpeador
Tumbadoras
mp
mf
Bbm
Cm6
F7
A A A TT TT TT A T T T A A A A A T A A A A T T A A A A A T A A A A T T A A T T T


181
Flt.
Tpt. Bb
Tbn.
Sx. S.
Sx. A.
Sx. T.
f
f
Contralto
Tenor
Barítono
Pno.
B♭m
B♭m
Cm6
F7
B♭m
Bajo
B♭m
B♭m
Cm6
F7
B♭m
Egts
Bdnes.
Batería
Golpeador
Tumbadoras
TT TT TT A A A T T A A A A A A T A A A A T T A A T T T TT TT TT A A A T T A A A A A


193
Flt.
Tpt. B♭
Tbn.
Sx. S.
Sx. A.
Sx. T.
Contralto
Tenor
Barítono
Pno.
Bajo
Egta
Bdnes.
Batería
Golpeador
Tumbadoras
f
pmf
mf
mp
E♭m
E♭7
A♭7
F7
B♭m
G♭
G♭/B♭
A T A A A A T T A
A A A A T A A A T T A A A A


F
♩. = 120
IMPRO TROMBON
205
Flt.
Tpt. Bb
Tbn.
Sx. S.
Sx. A.
Sx. T.
Contralto
Tenor
Barítono
Pno.
Bajo
Rgts
Bdues.
Batería
Golpeador
Tumbadoras
B♭m
Cm6
F7
A+
Ebm/C
B♭m
Cm6
F7
A+
E♭m/C
B♭m
Cm6
F7
A T A A A A T T A A A A A T A A A T T A A A A A T A A A T T A


217
Flt.
Tpt. Bb
Tbn.
Sx.S.
Sx. A.
Sx. T.
Contralto
Tenor
Barítono
Pno.
Bajo
Rqts
Bdues.
Batería
Golpeador
Tumbadoras
A#9
D#m
C#11
D#m6
f
G#9
C#m
B11
C#m6


229
Flt.
Tpt. Bb
Tbn.
Sx. S.
Sx. A.
Sx. T.
Contralto
Tenor
Barítono
Pno.
Bajo
Rqts
Bdnes.
Batería
Golpeador
Tumbadoras
A#9
D#m
C#11
D#m6
A#9
D#m
C#11
D#m6
mf
mf
mf
G#9
C#m
B11
C#m6
G#9
C#m
B11
C#m6
G#9
C#m
B11
C#m6
1a

G

241

2a

Flt.

Tpt. Bb

Tbn.

Sx. S.

Sx. A.

Sx. T.

Contralto

Tenor

Baritono

mf y los fan tas mas se que jan si jun toal to que gol pea ro ay si Can tan doy llo ran do vi voay si con ma rim bay glo sa dor con ma rim bay glo sa dor *f* con ma rim bay glo sa dor

hay con glo sa dor *f*

Pno.

C♯m6

Bajo

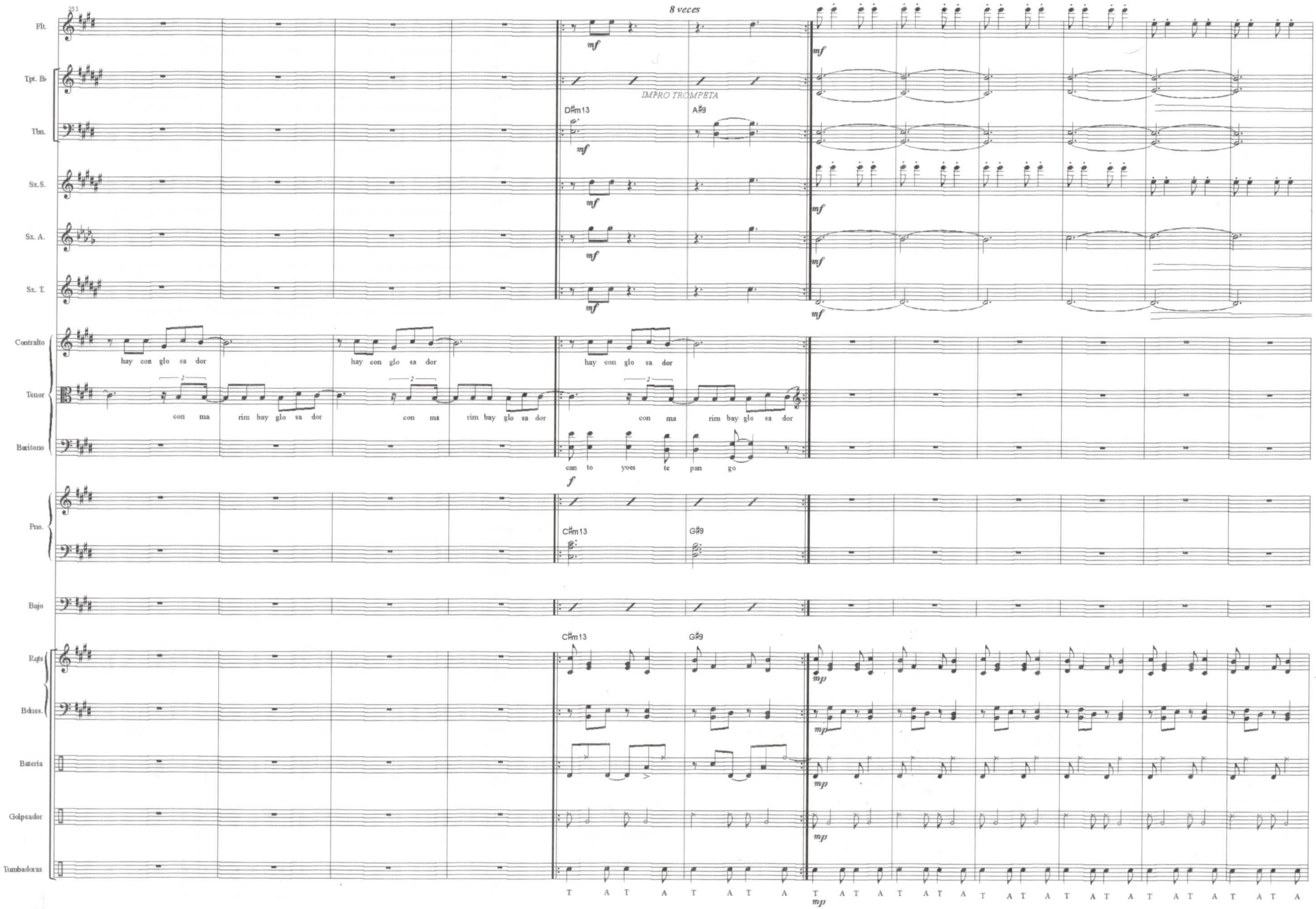
Rqts

Bdnes.

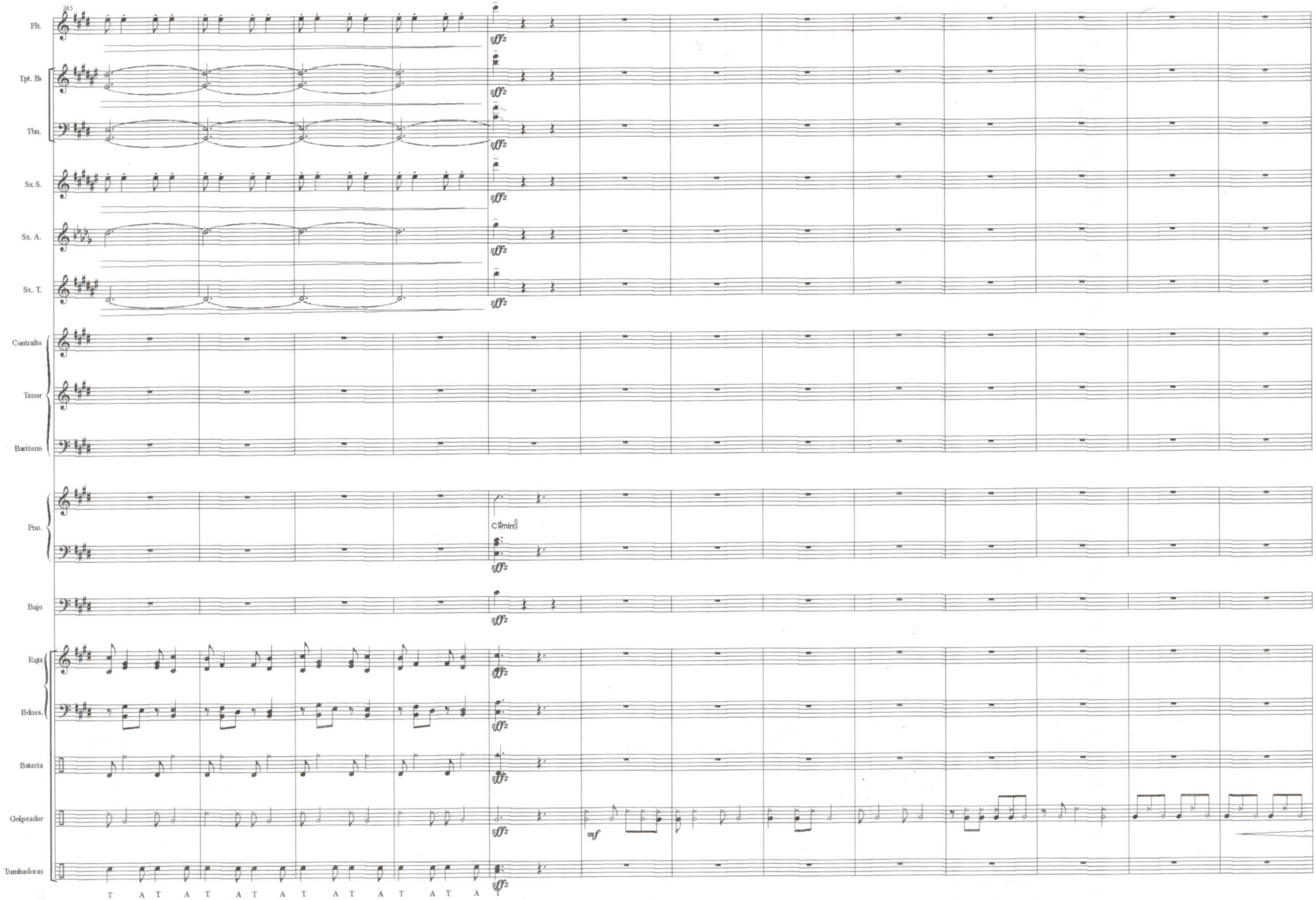
Batería

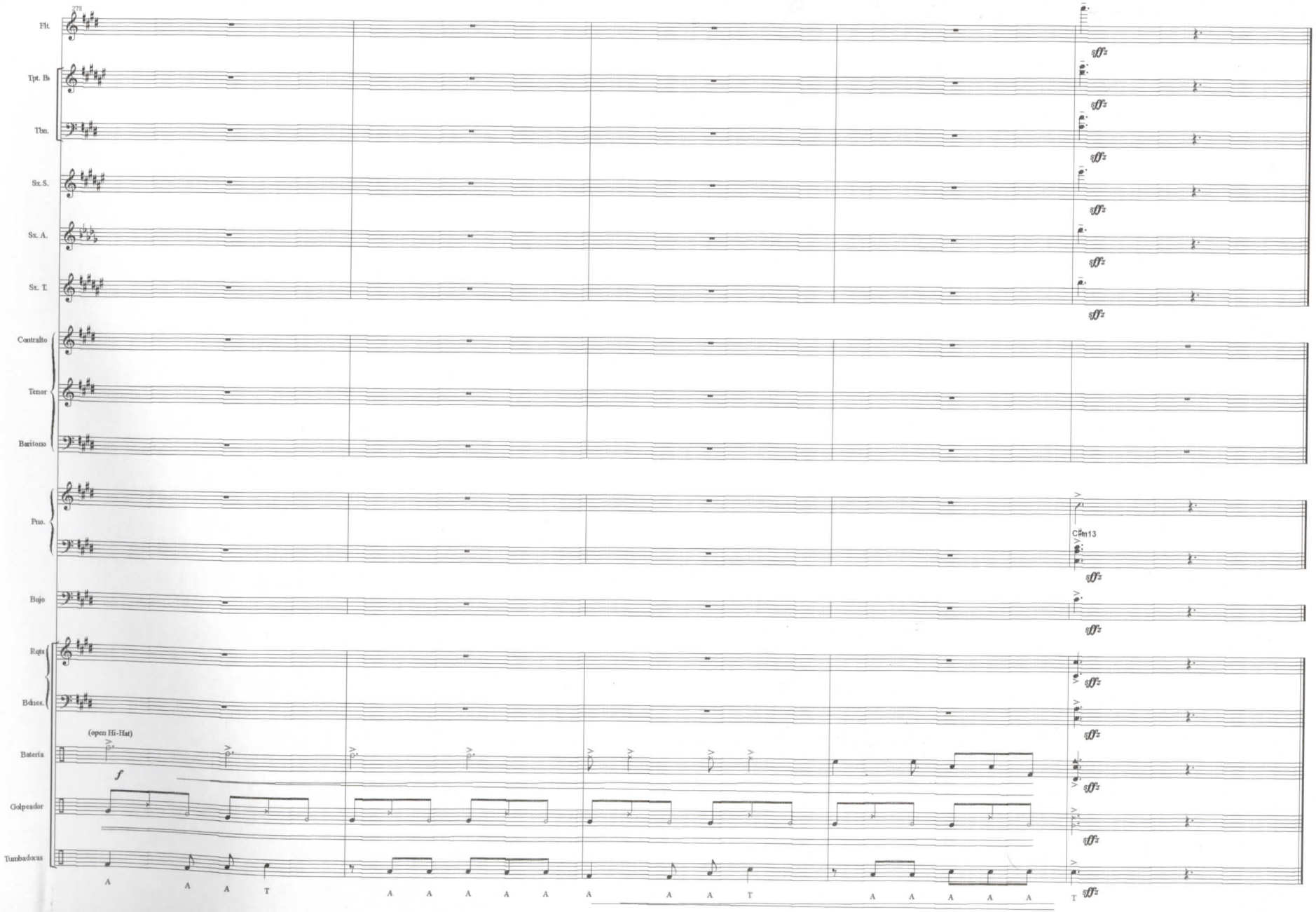
Golpeador

Tumbadoras



253
8 veces
Flt.
Tpt. B♭
Tbn.
Sx.S.
Sx. A.
Sx. T.
Contralto
Tenor
Baritono
Pno.
Bajo
Rqts
Bdnes.
Batería
Golpeador
Tumbadoras
IMPRO TROMPETA
D♯m13
A♯9
C♯m13
G♯9
hay con glo sa dor
con ma rim bay glo sa dor
can to yoes te pan go
T A T A T A T A T A


265
Flt.
Tpt. B♭
Tbn.
Sx. S.
Sx. A.
Sx. T.
Contralto
Tenor
Barítono
Pno.
C♯min
Bajo
Rqts
Bdnes.
Batería
Golpeador
Tumbadoras
sffz
mf
T A T A T A T A T A T A T A T A T


278
Flt.
Tpt. Bb
Tbn.
Sx. S.
Sx. A.
Sx. T.
Contralto
Tenor
Barítono
Pno.
C#m13
Bajo
Eqts
Bclues.
(open Hi-Hat)
Batería
Golpeador
Tumbadoras
A A A T
A A A A A A A A T
A A A A A T