

Una aproximación urbana a la Música de Marimba

ADRIAN SABOGAL PALOMINO

ASESOR: RICHARD NARVÁEZ

PROYECTO DE GRADO

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

FACULTAD DE ARTES

Carrera de Estudios Musicales con Énfasis en Jazz (Guitarra)

Bogotá D.C.

2010

Agradecimientos

Quiero agradecer a Dios, a mis padres y a toda mi familia, por ser toda fuente de alivio y fortaleza en mi vida. Agradezco a Richard Narváez y a todos los maestros que me brindaron de una u otra forma sus conocimientos. Agradezco a todos los músicos que fueron entrevistados por su disposición y gran aporte al presente trabajo. Finalmente quiero hacer un agradecimiento especial al Taita Oscar Mojomboy y a Gaviota Acevedo quien ha sido un apoyo constante y esencial en todo momento.

Tabla de contenidos.	Pág.
I Abstract	8
II Introducción	9
1. Antecedentes	10
2. Objetivos	
2.1. General	11
2.2. Específicos	12
2.3 Justificación	12
3. Metodología	
3.1 Recopilación de material bibliográfico y transcripciones.	13
3.2 Relatos de la Música urbana inspirada en la tradición de la Marimba.	14
3.3 Trabajo de campo.	15
3.4 Análisis	18
Una aproximación urbana a la Música de Marimba.	
Capítulo 1 Música de Marimba	
a) Roles de cada instrumento	19
b) Forma del currulao	22
Capítulo 2 Algunos antecedentes de la síntesis de géneros musicales.	
a) Primitivismo: Música del siglo XX	24
b) Jazz Fusión	25
Capítulo 3 Análisis y Síntesis de componentes musicales.	
a) Currulao Acurrucao- J.S Monsalve	27
b) La Rana- Adrian Sabogal	31
Capítulo 4 Conclusión	33
Bibliografía	35
Discografía	36
Videografía	36
Entrevistas	37
Anexos	
A. Formato Tradicional de la Música de Marimba	38
B. Algunos patrones de ejecución en el currulao	41
C. Referencia de otros ritmos interpretados en el Pacífico Sur Colombiano	45
D. Pasos de la Danza del currulao	46
E. Currulao Acurrucao- J.S Monsalve	48
F. La Rana- Adrian Sabogal	51
G. Relatos de la Música urbana inspirada en la tradición de la Marimba	56

Abstract

Por circunstancias ajenas a cualquier acción premeditada o racional, la música suele capturar sin previo aviso. Es así y solo así que surge la inspiración, motivación y justificación principal del presente trabajo. Variados e interesantes han sido los cuestionamientos planteados alrededor del tema a tratar, pero resulta justo sin más, reconocer el gusto personal por la Música de Marimba y el Jazz como estímulo esencial de toda la presente labor.

“Yo doy gracias a Dios que ustedes los músicos entienden la marimba, la dominan y sacan de ahí para hacer montajes, para hacer otras músicas, y eso es importante porque

Así es que se hace rendir la música, así es!”

José Antonio Torres- Gualajo.

Introducción

La música tradicional desarrollada en el Litoral Pacífico Colombiano puede dividirse en dos partes claramente diferenciadas: la música del sur del Pacífico y la música del norte del Pacífico. Este texto concentrará la atención en la música urbana influenciada por la expresión musical del sur del Litoral Pacífico: Música de Marimba. Como lo expresa Nino Caicedo en su libro “El festival de la Marimba y la música del Pacífico”, esta música tanto en su expresión originaria como en la urbana, ha sido privada de cualquier tipo de difusión masiva (como muchas otras músicas colombianas) y sólo hasta los últimos años ha tomado tímidamente un lugar en los campos de investigación, interpretación y reinterpretación en el ámbito musical profesional.¹ Este proceso de reconocimiento de la cultura afrocolombiana por medio de su música ha tenido diferentes consecuencias en la concepción de la misma. El “rescate” de la tradición musical del Pacífico sur ha tenido como escenarios principales las grandes ciudades y no los pueblos originarios de la tradición en cuestión, hecho que de entrada ha transformado significativamente el sentido original de la música. El currulao, considerado la danza madre de la costa Pacífica, está profundamente ligado a múltiples elementos del contexto en que se originó.

*El currulao es un complejo cultural que se manifiesta alrededor del qué hacer y las vivencias del hombre de la Costa Pacífica colombiana. En él se manifiesta la música, la danza, la poesía oral y escrita, las costumbres, tradiciones, artesanías, gastronomía, celebraciones, creencias y demás actividades que conforman el folclor de una región y enmarcan el diario vivir del negro de esta zona.*²

Con la llegada de la Música de Marimba a espacios ajenos a su contexto originario se transforma inevitablemente, desligándose de muchos de los aspectos que menciona Alejandro Martínez en su tesis de grado al definir el currulao. Ajustándose a las necesidades de su nuevo ámbito: festivales, salas de concierto, bares, espacios académicos

¹ Caicedo Córdoba, Nino, 2008 *Sinopsis del libro El festival de la Marimba y La Música del Pacífico*, Cali (Valle) Gobernación del Valle del Cauca Ed. 2008.

² Martínez Carvajal, Alejandro, 2005 introducción de la tesis *Currulao: Aspectos generales, patrones de ejecución y análisis musical*. Universidad del Valle Ed. 2005.

entre otros, se mantiene sin embargo la música tradicional de Marimba con su formato original y muchos de sus elementos musicales originarios. Paralelo a esto se generan varias corrientes de música “no tradicional” (urbana) elaboradas con elementos tomados de la tradición de Marimba de la región Sur del Pacífico colombiano (y parte del Pacífico norte de Ecuador). Algunas de estas corrientes serán el principal objeto de estudio para el presente trabajo.

1. Antecedentes

El festival Petronio Álvarez realizado anualmente en la ciudad de Cali –Valle, ha sido durante los últimos doce años uno de los más importantes espacios para el encuentro y difusión de la música del Pacífico, tanto de la tradición como de las propuestas urbanas que allí se presentan. Aunque la categoría de lo urbano (libre) se ha caracterizado por una tendencia conservadora, por parte de los jurados y del público, este concurrido festival ha originado cambios importantes no solo por medio de las propuestas urbanas, sino también en el ámbito tradicional, en donde el contacto del músico tradicional (joven por lo general) con músicos de la ciudad, junto con los premios al mejor marimbero, mejor arreglo, mejor cantante, más las exigencias de un jurado y un público llenos de expectativa ante la innovación, han hecho que se incorporen elementos ajenos a la tradición originaria. Elementos que con el tiempo se han arraigado al punto de ser reconocidos como parte de la tradición: cortes elaborados, marimba temperada (lo que tuvo como consecuencia un notorio ajuste de la afinación de las voces al sistema temperado), solos, inicios y finales elaborados, entre otros.

Los actuales investigadores, compositores e intérpretes que se han interesado en la Música de Marimba para componer su propia música, aunque concuerdan en algunas de sus motivaciones para incursionar en esta práctica han asumido diversas posiciones en el asunto: Se ha tomado dicha música como referente para desarrollar un nuevo discurso planteado desde otros géneros (Jazz, Rock, Salsa, etc.). El caso contrario, que toma de otras músicas elementos para llevarlos al lenguaje de la música del Pacífico, conservando un

mayor énfasis en los componentes básicos de la tradición. Y por último otro tipo de acercamiento a la Música de Marimba que es el más escaso pero igual de interesante; este tipo de acercamiento es el que busca concentrar todo su desarrollo en la raíz, conserva el uso exclusivo de instrumentos tradicionales jugando con los elementos que le brinda la tradición (este caso es claramente ejemplificado por el grupo “Bahía Trío”). Todas estas aproximaciones se encuentran constantemente en cambio e interacción entre ellas. La guitarra, no como elemento propio de la tradición, pero como actor principal de algunas de las aproximaciones mencionadas asume roles distintos dependiendo de la necesidad de la música. Se transforma y se acopla para buscar un punto de encuentro entre la tradición de la marimba y la música moderna.

2. Objetivos

2.1 Objetivo general

El objetivo del proyecto de grado será comprender los elementos que implica elaborar una aproximación moderna a la música de Marimba en el aire de currulao, implementando dichas consideraciones en la elaboración e interpretación de improvisaciones y arreglos en dos composiciones (una propia) en el formato de batería, bajo, saxo tenor y guitarra eléctrica.

2.2 Objetivos específicos

1. Mediante entrevistas a músicos directamente involucrados con las expresiones urbanas de la música del Pacífico conocer cuáles han sido los aspectos más importantes de su experiencia, obteniendo una visión más amplia de esta música y su contexto.
2. Reconocer los elementos a utilizar en el proceso. Los pertenecientes a la tradición, y los de otras corrientes musicales. Principalmente el Jazz. Esto mediante la realización, recopilación, y análisis de transcripciones.
3. Asimilar toda la información recogida procediendo a relacionarla con los conocimientos técnicos y de Jazz adquiridos durante la carrera en curso.

4. Darle a la guitarra un rol claro donde se hagan evidentes los elementos encontrados en la tradición y en las demás músicas involucradas, elaborando algunos métodos sencillos que abran el rango de posibilidades en la síntesis de elementos para la interpretación e improvisación.
5. Realizar el montaje, arreglo e interpretación de un tema del repertorio urbano relacionado con la Música de marimba aplicando los procesos mencionados.
6. Hacer un aporte por medio de una composición propia para interpretarla junto a la anterior, sustentada en todos los precedentes mencionados haciendo que el rol de la guitarra sea funcional y fácilmente identificado.

2.3Justificación

Si bien es cierto que hay una evidente debilidad en la existencia y divulgación (principalmente debilidad en lo segundo) de información académica que permita un acercamiento de este tipo a la tradición de la Música de Marimba, una innegable debilidad se esconde tras la primera. La expresión urbana basada en la tradición tiene ya un largo recorrido en la historia de dicha música, y variados han sido sus manifestaciones y contextos hasta la fecha, pero pocos y carentes del apoyo necesario para tener un impacto significativo han sido los esfuerzos formales por reconocer y estudiar este proceso:

La guitarra por ejemplo, apareció en el Pacífico según las cuentas desde por lo menos 1760, a veces tocando junto con el ensamble de marimba. Poco se sabe acerca del primer repertorio para guitarra, pero se presume que este contenía formas de danzas Afro-españolas tales como el paracumbé, el cual se parece a la actual música de marimba y jugas en su estructura rítmica. A comienzos del siglo XX, el repertorio para guitarra incluía tanto repertorio internacional: waltz, fox-trot, conga Cubana como expresiones Colombianas tales como pasillo y bambuco, a menudo acompañados por violines y otros instrumentos de cuerda. Estos géneros también eran tocados por un ensamble de cinco vientos y percusión llamado chirimía (no confundir con el formato de Chirimía típico del chocó). Ambos repertorios, el de chirimía y guitarra incluían también versiones de la música

*tradicional de marimba y jugas. Estos currulaos para guitarra serían cada vez más populares junto a varios compositores de ciudades a lo largo del Pacífico como Petronio Álvarez en Buenaventura y “Caballito” Garcés en Tumaco quienes compondrían currulaos para guitarra que fueron interpretados en reuniones formales y salas de baile en dichas ciudades.*³

En este sentido y al comprobar personalmente la existencia de unos cuantos textos, artículos, transcripciones, y grabaciones bastante completos, que hablan y describen con lujo de detalle la tradición Música de Marimba, no se quiere hacer de este trabajo una reiteración sin más de lo que allí se habla . Se dará entonces un paso al lado para mirar desde afuera toda la información recogida, traduciéndola al fenómeno de las expresiones urbanas escogidas para obtener una visión más amplia del contenido.

3. Metodología

3.1 Recopilación de material bibliográfico y transcripciones

Se ha realizado una importante labor de recopilación de documentos, transcripciones y grabaciones de audio y video, que dan cuenta de una investigación académica y contextual de la música de Marimba. Por otro lado se ha buscado documentación que presente el concepto de Fusión en el Jazz, se reitera, no con el ánimo de generar o clasificar el resultado del trabajo como tal, sino para tener argumentos en la experiencia de trabajar con elementos de varias expresiones musicales simultáneamente. Se han encontrado varios artículos relacionados con los antecedentes del uso de música folclórica por compositores eruditos del siglo XX tales como Béla Bartók, Stravinski y Schoenberg. . Se han consultado algunas entrevistas hechas a Miles Davis (precursor del Jazz- Fusión) realizadas desde el año 1969 hasta 1984.

³Lameca.net http://svr1.cg971.fr/lameca/dossiers/afro_colombian_music/eng/index.htm

Se han encontrado dos tesis de grado que estudian principalmente la tradición de la Música de Marimba. El primer documento es la tesis de grado de Alejandro Martínez Carvajal, “Currulao: Aspectos Generales, Patrones de Ejecución y Análisis Musical” del año 2005. Este trabajo contiene una completa y profunda revisión del currulao, sus orígenes, los diferentes significados de la palabra currulao, variantes y una cantidad considerable de transcripciones de la base rítmica del ensamble de Marimba. Todo esto respaldado en el substancial testimonio de músicos, musicólogos, bailarines, y conocedores de la cultura del sur del Pacífico tales como Hugo Candelario, , Guillermo Abadía, Julio Abadía, Paloma Muñoz, Inés Granja, Antonio Torres “Gualajo”, Octavio Marulanda entre muchos otros. El segundo documento es la tesis de grado titulada “Contexto, análisis rítmico y adaptación a la batería de los ritmos de currulao, juga y bunde” de Luis Javier Londoño, baterista egresado de la Universidad Javeriana en el 2006. En este trabajo, además de encontrar un análisis rítmico de la tradición, se encuentran análisis rítmicos de algunas piezas de expresión urbana basadas en los ritmos de currulao, juga, y bunde, piezas entre las cuales se analiza el “Currulao acurrucao” de Juan S. Monsalve que será analizado e interpretado como parte del proceso del presente trabajo. Se cuenta también con una gran cantidad de transcripciones de marimba hechas por Juan Sebastián Ochoa, quien facilitó esta valiosa información para el desarrollo del presente trabajo. Estas son transcripciones realizadas a maestros de la marimba tales como José Antonio Torres “Gualajo” y Ángel Marino Beltrán en donde se especifican sus versiones de las variantes del currulao y algunos otros géneros relacionados con la tradición.

3.2 Relatos de la Muisca urbana inspirada en la tradición de la Marimba

Se han realizado una serie de entrevistas a músicos colombianos, intérpretes y compositores de música basada en la tradición del Pacífico (que a pesar de no haber tenido gran reconocimiento algunos) llevan años de experiencia en el tema. Esto con el propósito de tener un referente vívido, real, de la experiencia de estas prácticas en los diferentes espacios urbanos. Las motivaciones principales para este punto son varias. La primera de ellas es, sin el ánimo de generalizar, señalar que así mismo como la parte tradicional sustenta su razón de ser en un contexto específico y todo el sentir de un pueblo y sus costumbres, las expresiones elaboradas en un contexto urbano no prescinden de este

sentido, y por el contrario son una clara manifestación de la cultura y la cotidianidad de la vida en la ciudad. Por otro lado se quiere resaltar el gusto personal como fuente principal de motivación para realizar una propuesta honesta en esta práctica.

3.3 Trabajo de campo

Se dará cuenta de los procesos de aprendizaje realizados a través de la experiencia pasiva y activa en los géneros de Jazz y Música de Marimba. Géneros primordiales en la interpretación propuesta para el trabajo.

Se tuvo una introducción principalmente teórica al género antes de ingresar a cualquier institución hasta el 2004, año en que se participó activamente en el “*Octavo taller nacional de Jazz L’aula*”. Escuchando, tocando y asistiendo por tres semanas consecutivas a todo tipo de actividades alrededor del Jazz: *jams*, clases magistrales, conciertos, etc.; se tuvo un primer acercamiento a lo que fuera el Jazz como sentimiento, como expresión artística vivida. Seguido a esto se participó activamente en un segundo taller. El “*Noveno taller nacional de Jazz L’aula*” en el 2005, año en el cual también se hizo formal el ingreso a la carrera en el énfasis de Guitarra Jazz. Seguido a esto se cursó todo el programa de la carrera, con el acompañamiento del maestro Richard Narváez principalmente, como profesor de guitarra y con quien se profundizaron durante 5 años numerosos aspectos de la técnica y el lenguaje del Jazz en la guitarra. Todo el proceso estuvo acompañado tanto de la audición de la discografía y conciertos de importantes músicos de Jazz como Randy Breker como de las respectivas prácticas musicales o ensambles de Jazz donde se puso en práctica lo aprendido en las clases de teoría y guitarra. En estas prácticas se contó con el apoyo de músicos activos colombianos en la escena del Jazz como Adrian Herrera, Lucho Guevara, Kike Mendoza, Pablo Balcázar, Richard Narváez, Kike Purizaga, como también de músicos alemanes de Jazz como Tillman Dehnhard, Cristoph Adams, Johannes Blockholt, Malte Duerrschnabel y Niko Meinhold. Se tuvo la oportunidad de presenciar clases magistrales con Martin Friedman, Tillman Dehnhard, Pablo Balcázar, Ernesto Jodos y Ronald Carter. En el año 2009 se participó activamente en el proyecto realizado en la facultad de Artes de la Universidad Javeriana dirigido por Juancho Valencia, quien estuvo

dos semanas montando un repertorio de su autoría (moderno basado en tradiciones musicales colombianas) contando un grupo de estudiantes de la facultad de Música del cual se hizo parte. Se ha desempeñado una experiencia de trabajo en interpretación y composición relacionada directamente con el Jazz hace aproximadamente un año y medio con el trío Redil (que ahora es cuarteto).

Por otro lado se tuvo el primer acercamiento a la música del pacífico en el “IX Festival Petronio Álvarez” en el 2005. Se repitió la experiencia al asistir al festival en el siguiente año (2006, versión XX del festival), conociendo cada vez más las formas, la estética y sobre todo profundizando cada vez más en la sensación de la música en la forma en que la conciben los maestros. En el año 2007 se tiene la fortuna de participar activamente en el festival con el grupo *Pambil* en la categoría tradicional de marimba, donde se consiguió el premio a mejor tema inédito contando con el apoyo y dirección de Guillermo Rentería, talentoso nativo joven de la región de Guapi a quien se debió gran parte del valioso aprendizaje transmitido tal como le fue transmitido a él por su profesor Héctor Sánchez. Se asiste al festival una vez más en el 2008, y al siguiente año se participa de nuevo activamente en la categoría de propuestas urbanas (libre) con el grupo bogotano Phonoclórica.

Entre 2008 y 2009 se realizan dos visitas consecutivas a Guapi en el mes de Diciembre (Fiestas en Guapi). En donde se asienta aún más el sentir de esta música observándola en su contexto original, siendo parte activa de los llamados arrullos de novenario, conociendo y tocando con los viejos de la región.



Adrian Sabogal, Yair Caicedo, Cantaoras de la región, Guillermo Rentería. Guapi Cauca.

Comiendo todos tipos de “pescao” y comida típica, montando en potrillo, siendo partícipe de la elaboración de una marimba entre muchas otras innumerables experiencias que impulsaron a un entendimiento más profundo de la música y su esencia primigenia.

Se han tenido dos gratificantes experiencias internacionales con el grupo Pambil cuya propuesta radica en dos formatos distintos. Uno el tradicional de la Música de Marimba, y un formato con la inclusión de la guitarra y bajo eléctricos, batería y saxofón tenor (con arreglos relativamente modernos).



Grupo pambil en el “Carnaval internacional de Danza y Música Afro Esmeraldas 2009”

La primera experiencia de este tipo se tuvo en el 2009 con la participación en el “Carnaval internacional de Danza y Música Afro Esmeraldas 2009” ocasión en la que el grupo Pambil fue declarado ganador absoluto del festival llevándose el mayor premio allí otorgado: “La Marimba de Oro”. En el presente 2010 se tuvo la oportunidad de mostrar de nuevo la Música del Pacífico en el marco del festival internacional de músicas en resistencia “Ollín Kan” realizado en la delegación de Iztapalapa- Ciudad de México.

3.4 Análisis

Se realizará como paso trascendente hacia el entendimiento de las dos piezas a ejecutar en el recital, el desarrollo de un análisis formal minucioso. Esto con el propósito específico de identificar en la partitura cuales elementos han sido traídos de la tradición, que otros elementos se pueden encontrar allí y a partir de esto generar una hipótesis del trato que se les está dando tanto al elemento en sí como a la síntesis de las unidades.

Capítulo 1

Música de Marimba

Aunque muchos aspectos se han esclarecido en los últimos años gracias a numerosos esfuerzos de músicos e investigadores, aun quedan vacíos en la definición de algunos conceptos. Esto debido principalmente gran divergencia en definiciones y formas de interpretar las variantes del Currulao, que cambian de pueblo en pueblo o incluso de maestro en maestro pertenecientes a un mismo pueblo. Se presentará entonces a continuación el formato original y la descripción del Currulao como principal género en la tradición de la Marimba junto a una breve reseña (una versión) de sus variantes y una referencia de otros géneros que si bien no son originalmente parte de la Música de Marimba se han vuelto de uso común en la tradición de los ensambles de Marimba.

El currulao

Cuando se habla de Música de Marimba se habla esencialmente de currulao⁴. Es por esto que este género tomará gran protagonismo en el proyecto. A continuación se explicará la estructura musical básica de un currulao: roles que asume cada instrumento y forma.

Ritmo ternario que es generalmente interpretado como un 6/8 pero puede comprenderse como una bimetría entre 6/8 y 3/4. También se encuentran marcadas relaciones de tres contra dos en algunos patrones básicos y repiques de cada instrumento. Se interpreta con el siguiente ritmo armónico V - I - V - I (un compás por función). Con la marimba tradicional muchas veces no pueden definirse textualmente como quinto o primero las funciones, solo se deduce una clara una sonoridad de reposo y otra de tensión o tensión mayor (ya que a veces el acorde de “reposo” es de entrada disonante).

⁴ Currulao como ritmo musical ya que currulao significa: ritmo, danza y la fiesta en donde se hallan dichas expresiones.

a) Roles de cada instrumento

(Descripción específica y patrones escritos de cada instrumento ver anexos A y B)

Bombos

Estos tambores tienen cuatro sonoridades básicas: golpe sobre la madera, que aquí se denominará “paliteo”; golpe con el boliche sobre el parche dejándolo resonar, que será denominado “golpe abierto”; golpe con boliche sobre el parche sin dejarlo resonar (dejándolo pegado), que será llamado “golpe apagado”; y golpe del palo sobre el parche, poco frecuente y ocurre solamente en el bombo hembra⁵. (Ir a Anexo 1 Convenciones de notación).

- *Bombo Golpeador o macho*: Su función principal es marcar las formas de los temas llevando un esquema rítmico básico que varía según la región habitualmente. Para marcar las formas y apoyar las improvisaciones de la marimba este bombo se vale de los “repiques”: patrones improvisados que se salen del esquema básico y dan la pauta para el aumento gradual en densidad y tempo característicos del currulao.

- *Bombo Arrullador o hembra*: Este bombo es tradicionalmente llamado el corazón del ensamble de Marimba. Esto según palabras de Guillermo Rentería y Ferney Segura quienes le atribuyen esta cualidad por mantenerse casi todo el tiempo en la misma figura rítmica muy similar al sonido del corazón ayudando a “amarrar” el ensamble. Este bombo mantiene una constante “conversación” con lo que hace el bombo golpeador.

Cununos

Poseen dos sonoridades básicas: golpe abierto (sobre el borde del tambor generalmente); quemado (golpe cerrado) que se hace propiciando un golpe seco sobre el parche que produce un sonido más agudo que el golpe abierto. El uso del *flam* es característico en este instrumento como en la Marimba.

⁵ Londoño, Luis Javier. 2006 Tesis *Contexto, análisis rítmico y adaptación a la batería de los ritmos de currulao, juga y bunde*. Pontificia Universidad Javeriana Ed 2006.

- *Cununo Macho*: Aquí se invierte la lógica de los bombos pues el cununo macho se mantiene en una base sólida casi todo el tiempo acentuando los primeros tiempos del compás y con pocos espacios de improvisación.⁶

- *Cununo Hembra*: Interpreta un patrón con un carácter fuertemente sincopado. Tiene espacios de improvisación cuando entran las secciones de solo de marimba generalmente y en las cuales acentúa casi todo el tiempo la sexta corchea del compás. El patrón básico de este tambor es rítmicamente igual a uno de los patrones básicos del currulao en la marimba.

Marimba

Desempeña varios roles dentro del ensamble. En primer lugar un claro papel armónico que brinda dos sonoridades en las cuales se mueve el currulao y que poco a poco la “occidentalización” de esta música resumió como quinto y primero. Por medio de patrones repetitivos y generalmente sincopados dibuja las armonías y melodías de los temas. Estos patrones varían según el tema o la variación de currulao y, aunque tiene una estructura bien definida, no hay un patrón que pueda definirse como la base del currulao en general. La marimba imita en muchas ocasiones patrones rítmicos de la percusión (o viceversa) especialmente guarda una estrecha relación con los patrones del cununo hembra. Se mantiene en constante interacción con el resto del ensamble el cual se ciñe a lo que hace la marimba para hacer las entradas, repiques (improvisaciones), formas y chureos (grito característico en el currulao. Ver voces). Se divide en dos partes.⁷

Guasás

Cumplen una función vital en los ensambles de marimba y arrullo, ya que su sonido es un complemento necesario para la sonoridad generada por tambores y marimba. A tal punto que no se concibe una cantaora (en el ámbito tradicional) que no sepa tocar o que no tenga un guasá a la hora de cantar un currulao o un arrullo. Aún cuando no se canta están presentes. Dan sensación de amarre, ya no en el sentido rítmico sino en el tímbrico. Es algo

⁶ Este es uno de los aspectos con menos claridad con motivo de la ya tan mencionada divergencia en las definiciones y formas de tocar. Muchos maestros dicen que los dos cununos se turnan las funciones, otro plantean una relación opuesta incluso en los bombos etc. La experiencia personal y los documentos consultados concuerdan con las versiones expuestas en este texto.

⁷ Algunos marimberos como José Antonio Torres Gualajo prescinden en varias ocasiones del bordón para interpretar currulao como se ve en la grabación *Esto sí es Versdás* del año 2000.

un poco difícil de poner en términos académicos. Hacen que toda la masa sonora de tambores y marimba se balanceen perfectamente. Entre guasás se mantiene constantemente un juego rítmico generado por distintos patrones ejecutados simultáneamente.

Voces

Desempeñan varios roles en el currulao. El chureo o glosa es un grito característico del currulao que se da en partes específicas de la forma del currulao. Este se responde por un coro generalmente de cantaoras, con una nota larga armonizada. Hay dos partes en donde se hace principalmente este chureo. En los inicios en donde seguido de la nota larga hay una pequeña sección de solo marimba. También en el clímax del currulao donde las voces generan un contrapunto acortando la longitud del chureo y su respuesta. La voz principal (generalmente el marimbero) ejecuta una improvisación de lagunas pequeñas estrofas o frases encima del contrapunto agitado. Los chureos son imperantes en el clímax de todo currulao tenga o no tenga letra. Puede decidirse si hacerlos o no al comienzo del tema.

b) Forma del currulao

La forma en los currulaos tiene una estructura definida que varía ligeramente según el tema, la variación del currulao o el arreglo que este tenga. El desarrollo de estas formas ha venido de la mano con el desarrollo descrito anteriormente (generado por espacios como el festival Petronio Álvarez, etc. Pag.7) y también por el desarrollo paralelo de las formas en la danza del currulao. El siguiente gráfico que muestra el análisis de un currulao del grupo Naidy expone muy bien las proporciones y organización general del currulao.

Gráfico 1

	Introducción		Sección 1		Sección 2		Sección 3		Jondeo(clímax)
Marimba (Requinta)	Introducción	Patrón base y revueltas	Patrón Base	Revueltas	Patrón base	Revueltas	Patrón Base	Revueltas	Patrón base y revueltas
Marimba (Bordón)	Bordón		Bordón		Bordón		Bordón		Bordón
Cantante Hombre			Chureo		Chureo		Chureo		Líneas improvisadas
Cantaora Líder				Respuesta		Respuesta		Respuesta	Líneas improvisadas
Coro Cantaoras				Respuesta		Respuesta		Respuesta	Respuesta corta
Percusión y guasás		Entrada	Continúa		Continúa		Continúa		Continúan con más repiques
Bailarines	I		II	III	IV	V	VI	VII	VIII

Adaptado de Tascón (2008).⁸

Cada cambio en la forma va acompañado de un cambio en la danza (ver partes de la Danza del currulao Anexo D). En el gráfico se puede observar un progreso gradual que se dirige hacia el clímax o “jondeo”, parte que tanto en la danza como en la música se da un aumento en la densidad de elementos. En la danza se ve un aumento notorio de interacción entre hombre y mujer simbolizando el éxito o fracaso de la conquista, se realiza en esta parte mucho zapateo marcando los compases.⁹ En la música dicha densidad se ve manifestada en una textura de contrapunto en las voces, quienes reducen la respuesta a la mitad repitiéndola más reiteradamente, los instrumentos repican mucho más y el tempo se acelera en la mayoría de los casos. En cada cambio de sección se hacen propicios los repiques del golpeador articulando las entradas de las secciones siguientes. Cada que la

⁸ Quintero, Michael Birenbaum. 2009. “Afro Colombian Music-Documentation File”. Lameca.org. http://svr1.cg971.fr/lameca/dossiers/afro_colombian_music/eng/sources.htm. Fecha de consulta: Marzo 15 del 2010.

⁹ Martínez Carvajal, Alejandro. 2005. “Currulao: Aspectos generales, patrones de ejecución y análisis musical”. Universidad del Valle, Cali Valle.

marimba sale a las revueltas es una salida del puesto en la danza. En esta sección el cununo repica apoyando las revueltas de la marimba.

c) Referencia de otros géneros del pacífico Sur

(Ver anexo C)

Capítulo 2

Algunos antecedentes de la síntesis de géneros musicales

Hay que partir del hecho tangible de que muchas de las músicas o géneros musicales que hoy concebimos como tales han surgido o han estado constantemente sujetas a procesos de transformación gracias a la síntesis de elementos musicales. Géneros de música popular como el Jazz, la Salsa, el Rock, la Cumbia, el Vallenato, el Flamenco, el Tango, el Bossa Nova, R & B etc. Son reconocidos hoy en día como géneros compactos que identifican ciertas culturas, pero que sin embargo han sido producto de distintas circunstancias que llevaron a través del tiempo a consolidar sólidamente la síntesis de elementos musicales de distintas culturas. En la historia de la música occidental existen varias expresiones en donde los compositores se han interesado por la síntesis de elementos de distintos géneros musicales ya sea premeditada o intuitivamente, exitosa o infructuosamente. Algunas de ellas serán brevemente referenciadas con el propósito de conocer a grandes rasgos las circunstancias en que se dieron para dar luces en el camino hacia el objetivo principal del trabajo.

a) Primitivismo: Música del siglo XX

Muchas de las expresiones populares consolidadas a lo largo del siglo XX han tenido un desarrollo paralelo (no necesariamente temporal) al fenómeno de la música erudita. Estas dos expresiones vivieron un proceso de retroalimentación que expandió de forma significativa sus horizontes tan claramente distintos. El primitivismo fue un

movimiento caracterizado por el gran auge nacionalista en Europa y que influyo en los compositores de la época quienes empezaron a tener un acentuado interés por involucrar elementos folclóricos de sus respectivos sitios de origen. Entre dichos compositores se encuentran Igor Stravinsky autor de la obra representativa del primitivismo “Le sacre du printemps” o “La consagración de la primavera” y Béla Bartók. Este movimiento liderado por estos dos compositores principalmente tuvo como característica esencial el estudio riguroso de melodías y ritmos del folclor Ruso y Húngaro respectivamente. Este estudio tuvo como objeto incluir estos elementos en sus composiciones conjugándolos con herramientas sofisticadas como la bitonalidad, escalas octatónicas, escalas por tonos, escalas disminuidas, modulaciones rítmicas entre algunas otras. Aunque el resultado es considerablemente lejano a la música tradicional de la que extraían sus ideas en muchas ocasiones (según las etapas de cada compositor) se sienten en su música claros esbozos de esta preocupación logrando algunas veces citar claramente la sensación o la esencia de las músicas folclóricas como lo es el caso de las obras *Romanian Dances* y *Concerto for orchestra* de Béla Bartók.

b) Jazz Fusión

El Jazz se ha convertido en la actualidad en una herramienta universal para manifestar las expresiones autóctonas de muchas regiones del mundo. Esta circunstancia ha tenido muchas caras, pues aunque como se mencionó anteriormente hay géneros sólidamente consolidados y reconocidos ya mundialmente, muchas de estas expresiones son sometidas a juicios de valor, legitimidad etc. También por medio de ello se ha consolidado un lenguaje que de una u otra manera ha puesto a disposición del mundo entero herramientas y estéticas a las que antes no se accedía fácilmente. Según la información consultada en el artículo de Al García e la página Jazz Rock Page:

Este fenómeno tiene sus antecedentes en los años setenta. La muerte de John Coltrane en 1967 marco una etapa de crisis en el Jazz, género que venía de un constante movimiento desde su origen hasta el Free Jazz de los 60's. Esta crisis, similar a la que generó todas las transformaciones del Jazz en las décadas pasadas, volteó la mirada esta vez hacia el entonces creciente fenómeno del Rock. A su vez el

*Rock vio en el Jazz una oportunidad de expandir su lenguaje en otras direcciones. La integración de elementos fue relativamente natural de ambos lados, esto debido que dichos géneros comparten los mismos orígenes: Worksongs, Soul, Blues, Góspel y Rithm and Blues. Las primeras aproximaciones de estos géneros se realizaron por músicos como el guitarrista Larry Coryell junto a Bob Moses y Jim Pepper quienes formaron la agrupación Free Sprits en 1966. Está fue probablemente la primera banda de Jazz-Rock. Además de Larry Coryell otros músicos que incursionaron en esta música como el flautista Jeremy Steig quien formó un grupo de Jazz-Rock 1967 llamado Jeremy and The Satyrs. Entre otros grupos pioneros se encuentran: Gary Burton's quartet, John Handy's quintet, Mike Nock's Fourth Way, Charles Lloyd's quintet, Brecker Brothers group Dreams y el grupo británico Soft Machine.*¹⁰

El Rock por su lado también empezó a incluir elementos del Jazz como largas secciones de solos, armonías y melodías como en el caso de *Jimi Hendrix Experience*. Simultáneamente el trompetista de Jazz Miles Davis, quien venía de recorrer un vasto camino en varios géneros del Jazz ve en este movimiento una oportunidad para salirse de lo que empezó a considerar cliché en su propia música. Es así, con este propósito y con la idea clara de una nueva sonoridad en su cabeza graba el álbum “*In a silent Way*” junto con Joe Zawinul, Chick Corea, Herbie Hancock en el piano eléctrico, John McLaughlin en la guitarra eléctrica y Tony Williams en la batería. Graba posteriormente el álbum “*Bitches Brew*” considerado el álbum emblemático del Jazz-Rock con miras a un sonido electrónico. Este disco además de ser simbólico por el valor musical tiene también el valor de haber sido semillero del Jazz Fusión. Tony Williams se despidió del grupo de miles en 1969 para conformar su propia banda Lifetime. Chick Corea tuvo su auge entre 1970 y 1980 años en los cuales hizo un laboratorio completo en lo que llamó Electronic Jazz-Rock con el grupo Return to Forever en donde experimentó con ritmos brasileros y posteriormente tuvo influencia también del flamenco. Muestra de esto son las famosas composiciones “Spain” y

¹⁰ Adaptado del artículo de García Al. Año desconocido. “A history of Jazz-Rock fusión”. *Jazz-Rock Page*. <http://www.liraproductions.com/jazzrock/htdocs/histhome.htm>. Fecha de consulta :Lunes 17 de Mayo del 2010.

“Fiesta”. En 1986 Corea conforma la *Elektrik Band*. John McLaughlin conforma su propio grupo llamado Mahavishnu Orchestra en donde se experimenta con Blues, música de la India y Rock. Posterior a esto forma el grupo Shakti en 1975. Joe Zawinul y Wayne Shorter conforman Weather Report quienes influenciaron fuertemente en los seguidores del Jazz-Rock de la época. Herbie Hancock también continuó su camino en la experimentación enfocándose en la fusión con el Funk y posteriormente añadió voces con un tinte Pop.

Capítulo 3.

Análisis y Síntesis de componentes musicales

a) Currulao Acurrucao

Esta composición original de Juan Sebastián Monsalve grabada en el año 2001 por él mismo en el álbum “*Bunde Nebuloso*” junto a Anat Cohen en el saxo tenor y Pheeroan ak Laff en la batería, mantiene un vínculo con la estética de la Música de Marimba, el Jazz, y según Monsalve, también con el Raga de la India. El formato y la forma de la pieza son recursos tomados del Jazz. Tiene un ritmo ternario con la clara bimetría de $6/8 - 3/4$, junto con claras reticencias de rítmicas propias de la Música de Marimba en la melodía y la base rítmica. La armonía estática del tema puede relacionarse con el trato modal de algunos standards de Jazz como “So What” de Miles Davis o “Impresions” de John Coltrane con algunas diferencias, sin embargo músicos como Debussy en obras como “La danse de Puck” también hicieron uso de este recurso. Sin embargo la sonoridad general del tema es una alusión al Raga de la India junto con algunos aspectos rítmicos. La forma de abordar los solos en la pieza es sumamente Jazzística. A continuación se mostrará un análisis minucioso de cada uno de estos aspectos para dar mayor claridad. Se hizo un arreglo del tema para adaptarlo a un nuevo formato de cuarteto (añadiendo la guitarra al formato extraído de la grabación) tratando de respetar la versión grabada en múltiples aspectos. Se añadió una introducción sencilla y un obligado final para retomar el tema.

El carácter de la melodía es sumamente pausado, con unos largos respiros al final de cada frase. El ritmo es extraído bien de patrones de la marimba, o del cununo hembra quien tiene muchas similitudes rítmicas con los patrones de marimba (Ver explicación marimba Pag.18). La decisión que toma Monsalve de aumentar el ritmo en las notas de llegada de las frases hace que esta alusión a los patrones rítmicos del currulao se difumine hasta el punto de no distinguirlo en una escucha desprevenida. La reducción del ritmo en dichas frases demostrará mejor lo explicado (Gráficos 2 y 3).

Gráfico 2

Primera frase (sin reducción)

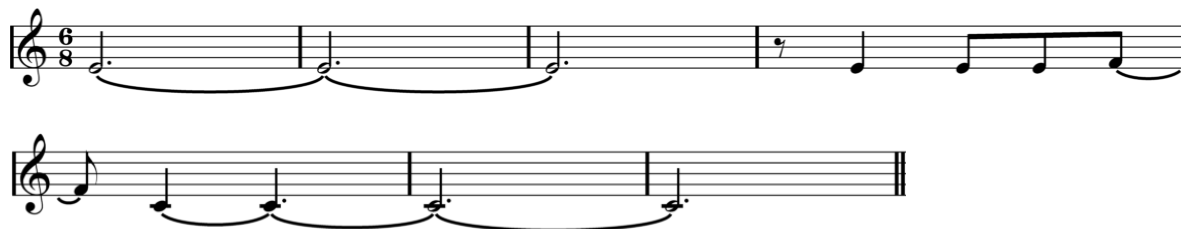


Gráfico 3

Primeras cuatro frases (reducidas)



En la Gráfica 3 puede verse la similitud de las frases de la pieza con las características rítmicas del currulao. La síncopa reiterada y la omisión de la primera corchea del compás son características que pueden observarse en los patrones de la base rítmica del currulao (ver patrones de ejecución del currulao anexo B).

Por otro lado la línea melódica está construida con giros melódicos, o melodiosos característicos del currulao, adaptados al modo (se explica con más detalle después) que utiliza Monsalve en la melodía. Comparando el siguiente ejemplo tomado de una

transcripción hecha por Juan Ochoa con la Gráfica 3, se pueden encontrar algunas de estas similitudes en la estructura rítmico-melódica: la omisión de la primera corchea del compás, el giro melódico descendente -ascendente- descendente por saltos de tercera y el uso constante de notas repetidas.

Gráfico 4



11

La línea melódica del bajo se mantiene en un ostinato durante lo largo de la pieza a modo de pedal. Este pedal da la sonoridad característica modal a la pieza junto con las notas de la melodía y los solos. Esta sonoridad según Monsalve es una alusión al raga de la India mediante el uso de una escala hexatónica de uso común en esta música:

- Nota pedal: E
- Notas usadas en la melodía: E F G Ab Bb C (escala hexatónica del raga)

Se puede tomar según esto, aunque no aparezca el sexto grado del modo, el F como fundamental de una escala melódica o armónica con un pedal constante en el séptimo grado E. Las notas en general usadas en los solos de bajo y saxo en la grabación se ciñen esencialmente a las notas expuestas en la melodía, y muchas veces se hace alusión a los melodiosos del currulao. Se hace uso ocasionalmente de otras notas para generar sonoridades “outside”, generando aproximaciones cromáticas o colores.

- Algunas Notas usadas para los solos: Notas de la melodía + B D Db (usadas como cromatismos o colores, aporte jazzístico)

Como complemento a esto servirá revisar el minucioso análisis de la interpretación de la batería en la tesis de Luis Javier Londoño “Contexto, análisis rítmico y adaptación a la batería de los ritmos de currulao” consignada en la biblioteca de la Universidad Javeriana.

¹¹ Transcripción hecha por Juan Sebastián Ochoa al marimbero Ángel Marino Beltrán.

El arreglo propuesto para la pieza está basado principalmente en el fluir natural de la música a la hora de los ensayos. Hace parte del aporte que se quiere dar desde la experiencia en Jazz y Música de marimba.

La introducción del tema se elaboró transformando un patrón tradicional de marimba que resume bordón y revuelta (Gráfico 5).

Gráfico 5



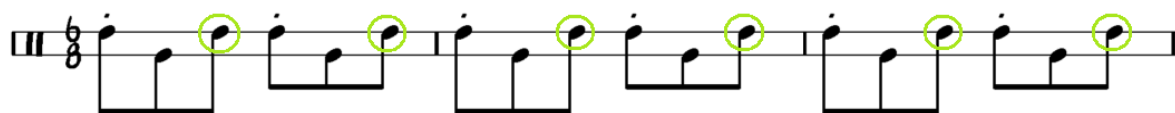
Se ajustaron las notas adaptándose a la sonoridad general de la pieza (Gráfico 6).



El bajo que acompaña esta introducción es tomado del golpe abierto del bombo arrullador (Gráficos 6).

Gráfico 6

Patrón Básico bombo arrullador.



Bajo introducción.

Adicional a esto se ha construido un pequeño puente (que se puede observar en la transcripción) a modo de “riff” que se repite varias veces al terminar el último solo para volver al tema.

b) La rana

Este tema propio está inspirado en todas las vivencias con la gente y la cultura del pacífico y en la experiencia misma de la ciudad y su gente. Se contó con la colaboración de Ferney Segura y está basada en la idea original de Leonel Merchán quien dio la pauta elaborando el bajo de la segunda sección.

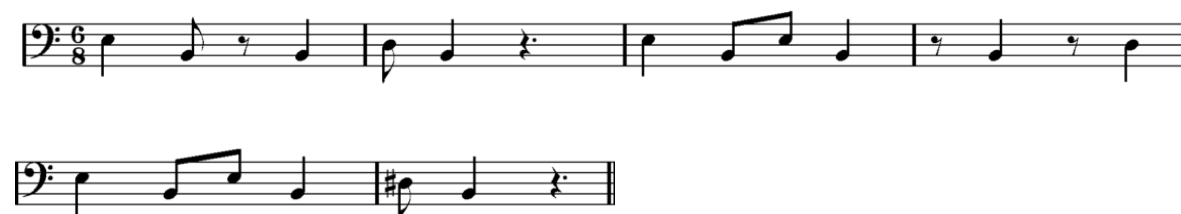
La pieza está dividida en dos secciones claramente diferenciadas a modo de A-B. La primera sección está construida pensando en “mambos”¹² acompañados de un bajo que está citando uno de los bordones característicos del currulao (Gráfico 8).

Gráfico 8

Bordón Currulao



Bajo primera sección La rana



Como se observa en los ejemplos lo que se hace para construir el bajo es quitar algunas notas del patrón del bordón ajustándolas a las exigencias de alturas de la pieza.

¹² Patrón melódico rítmico repetitivo. Podría decirse que es un “riff” de esta música. Aunque esta práctica no hace parte de la tradición de la Música de Marimba, es una influencia de la Chirimía, quien hace uso de estos patrones para estructurar sus aires y sus versiones del currulao: los Abozaos. Un ejemplo del uso de estos mambos en el currulao se puede escuchar en las grabaciones del Grupo Bahía.

La ambigüedad modal del currulao es una característica muy particular en la Música de Marimba. En los ensambles antiguos que contaban con la marimba afinada tradicionalmente se hacía un poco más evidente este fenómeno. Muchas veces las voces cantan en modo mayor mientras la marimba esta en menor o viceversa. También se ha notado una tendencia en la conclusión de las frases en las voces. Cantan toda la frase en modo menor y terminan la frase con una tercera alta casi mayor todas las veces. La ambigüedad modal entre E mayor, E menor y E lidio dominante es en la pieza una clara alusión a este fenómeno. La segunda sección está basada en el cuarto modo de la escala menor melódica: Lidio dominante. Esta sonoridad se logra a través de un bajo ostinato con un claro énfasis en la nota pedal E. La melodía está construida como si fuera un patrón de marimba. De ahí los acentos melódicos en la sexta corchea, la recurrente omisión de la primera corchea del compás y el uso reiterado de arpeggios. También se hace uso de una figura rítmica característica de la marimba en secciones de la melodía (Gráfico 9).

Gráfico 9

Parte de transcripción a Gualajo.



C. 65 La rana.



Adicional a esto se han creado algunos obligados como puente para la salida a los solos y para retomar el tema después de los mismos (ver partitura anexo E). Las secciones de los solos y el formato son un aporte preponderante del Jazz en el desarrollo de la pieza.

¹³ Transcripción hecha por Juan Sebastián Ochoa al marimbero Antonio Torres "Gualajo".

Capítulo 4

Conclusión

Al comenzar este trabajo se pensó en el gusto como columna vertebral, como eje alrededor del cual se desenvolvería el trabajo de investigación, análisis, arreglo, composición e interpretación. Las entrevistas realizadas y los videos de entrevistas hechas a Miles Davis, dieron un gran sustento a esta estructura mediante varios planteamientos que van encadenados:

Cuando se desarrolla un gusto inicial por una u otra música, esto genera un apetito de dicho contenido. Es decir cuando se ha generado este gusto resulta fácil empaparse de todas las características que rodean esta música: su contexto, sus formas, las técnicas de interpretación, el sentimiento etc.

Cuando este fenómeno sucede, se genera una libertad para moverse en ese nuevo universo que se explora. Entre más se conozca y entre más se conserve el gusto inicial, más libertades podrán ser asumidas en este universo. Incluso podrá ser complementarlo con otro universo en el que se hayan ganado las mismas libertades bajo las condiciones mencionadas de gusto y exploración.

En tanto se sigue el proceso de entendimiento e interiorización de la música junto con la motivación inagotable de un gusto primigenio, se gana honestidad en la propuesta artística. Una honestidad consigo mismo que nadie ni nada puede juzgar más que uno mismo. Sin embargo y si se sale victorioso de esta contienda con su propio ego y vanidades se mostrará algo digno de valorar indiferentemente de su contenido pero por su sinceridad.

De este trabajo puedo concluir que la aproximación urbana a la Música de Marimba exige un poco más allá del entendimiento mismo de las músicas que allí se involucran. Aunque queda claro que es ineludible el sentido del estudio de todos los elementos que componen una expresión musical para interactuar con ella. Queda claro también que la expresión urbana de la Música de Marimba esta ceñida como todo arte de vida a una ineludible subjetividad. Ningún proceso nos garantiza más que otro el éxito en esta práctica, como en ninguna otra en el arte, o si se quiere, en la vida misma. Por estas razones

y aunque se han tomado las consideraciones musicales, técnicas e investigativas aconsejadas por todos los interlocutores del trabajo, puedo concluir también que es el gusto que siento al hacer esta práctica el elemento primordial para hacer una aproximación correcta, en cuanto sincera, a la expresión urbana de la Música de Marimba; ya que por el camino del gusto entró el respeto en cuanto investigué y profundicé. Entró la facilidad de asumir un proceso de síntesis en las herramientas académicas con las empíricas. Entró la capacidad de entender el fenómeno musical más allá de lo técnico. Entra la necesidad de comprender que todos somos dueños de todas las expresiones existentes y que el mínimo respeto que deberíamos guardar hacia todos y hacia todo es el de ser en todo momento honestos con nosotros mismos.

“You take out what you want and leave which you don’t like, you know, like food...”

Miles Davis.

Bibliografía

Caicedo Córdoba, Nino. 2008 *El festival de la Marimba y La Música del Pacífico*, Cali (Valle) Gobernación del Valle del Cauca Ed. 2008.

García, Al. Año desconocido. “A history of Jazz-Rock fusion”. *Jazz-Rock Page*. <http://www.liraproductions.com/jazzrock/htdocs/histhome.htm>. Fecha de consulta: Lunes 17 de Mayo del 2010.

Londoño, Luis Javier. 2006. “Contexto, análisis rítmico y adaptación a la batería de los ritmos de currulao, juga y bunde” Tesis para Pregrado. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.

Martínez Carvajal, Alejandro. 2005. “*Currulao: Aspectos generales, patrones de ejecución y análisis musical*”. Universidad del Valle, Cali Valle.

Martínez Bernal, Manuel. 2000. Documento *Taller de Música Colombiana*, Bogotá D.C. Manuel Rodríguez Ed.2000.

Quintero, Michael Birenbaum. 2009. “Afro Colombian Music-Documentation File”. Lameca.org. http://svr1.cg971.fr/lameca/dossiers/afro_colombian_music/eng/sources.htm. Fecha de consulta: Marzo 15 del 2010.

Rodríguez, Manuel Antonio. 2000. “Pacífico Sur”. María Cristina Martínez. En la página Web *Musical Afrolatino* Colombia. <http://www.musicalafrolatino.com/indexmarcos.htm>

Tascón, Héctor. 2007. “Músicas del Pacífico Sur”. Ministerio de Cultura, Bogotá D.C. De la Página web *Cartografía de prácticas musicales en Colombia*, Omar Romero G. http://www.mincultura.gov.co/recursos_user/documentos/migracion/musica/zoomuno.swf

Discografía Consultada

Asdrúbal. 2004. *La revuelta*. CD. Colombia, La Distritofónica.

Bahía Trío. 2005. *Pura chonta*. CD. Colombia, Independiente.

Davis, Miles. 1999. *Bitches brew*. CD. U.S. Sony.

Grupo Bahía. 2001. *Cantaré*. CD. Cali, Independiente.

Grupo Buscajá. 2001. *Al Rescate de Nuestras Raíces*. CD. ALO Producciones.

Grupo Gualajo. 2003. *Esto sí es Verdás*. CD. Bogotá, Producción independiente.

Grupo Socavón. 2002. *En Memoria a Nuestros Ancestros*. CD. Colombia, Fundación Socavón.

Juan Sebastián Monsalve. 2001. *Bunde Nebuloso*. CD.

Videos Consultados

Concurso de Agrupaciones Musicales. 1997-2006. *Festival de música del Pacífico, Petronio Álvarez*. DVD. Cali. Fundación Festival Petronio Álvarez. Biblioteca Pontificia Universidad Javeriana Bogotá.

Gumbel, Bryant. 1982. *Miles Davis interviewed by Bryant Gumbel*. Video online. U.S. "The Today Show NBC's.

W. Adams, Malcolm. 1988. Documental *I Remember Miles*. Vhs. Tokyo, Japan. Company of Totown Communications Group Japan.

Entrevistas

Castaño, Juan David. Bogotá. Mayo 12 del 2010.

Guevara, Lucho. Bogotá. 29 de Marzo del 2010.

Gonzales, Candelario Hugo. Bogotá. 13 de Mayo del 2010.

Monsalve, Juan Sebastián. Bogotá. 19 de Mayo del 2010.

Ochoa, Juan Sebastián. Bogotá. 5 de Mayo del 2010.

Sarmiento, Urián. Bogotá. Mayo 19 del 2010.

Sepúlveda, Jorge. Bogotá. 6 de Mayo del 2010.

Vélez Jacobo. Bogotá. 13 de Mayo del 2010.

Anexo A

Formato Tradicional de la Música de Marimba

Las descripciones a continuación están apoyadas en el trabajo de campo y en la tesis de grado de Alejandro Martínez “*Aspectos generales, patrones de ejecución y análisis musical*”¹⁴.

Marimba de Chonta

Instrumento que reúne las cualidades rítmica, melódica y armónica a modo de un piano, el “piano de la selva”. Aunque no existe un orden jerárquico entre los instrumentos de este formato, la marimba además de estar rodeada de un alto contenido místico en la región, es el eje alrededor del cual se desenvuelven los demás elementos en el currulao. “Todo va muy acorde con lo que pide la marimba: si la marimba pide repique hay que repicar” dice Hugo Candelario Gozales en la tesis de Alejandro Martínez “*Aspectos generales, patrones de ejecución y análisis musical*”. La marimba es un xilófono construido por una serie de placas de “chonta” o palma de chontaduro cada una con su respectivo resonador elaborado en guadua ajustado según la afinación de la tabla. Estas tablas se percuten con dos “tacos”, que son baquetas cuya punta está recubierta por caucho que sacan de un árbol de la región que lleva el mismo nombre. La afinación tradicional de la marimba esta desligada de todo concepto de afinación temperada, los maestros de la región afirman con un tinte misterioso que la afinación de la marimba se saca de los sonidos de su entorno: la selva, el río, los animales etc. La marimba se divide en dos funciones específicas: la función de bordón y requinta o revuelta se ubican en el registro bajo y alto de la marimba respectivamente. El bajo o bordón posee un esquema sencillo que marca los primeros tiempos y la forma armónica de los temas (varía rara vez dentro de un tema). La revuelta o requinta marca las melodías y dibuja la armonía con patrones sincopados característicos del género. Estos

¹⁴ Martínez Carvajal, Alejandro, 2005 introducción de la tesis *Currulao: Aspectos generales, patrones de ejecución y análisis musical*. Universidad del Valle Ed. 2005.

patrones determinan en muchas ocasiones los subgéneros del currulao: Patacoré, Pango, Berejú, Currulao Caramba, Currulao Corona, etc.¹⁵

Bombos

Tambores hechos en madera, cilíndricos y de cuerpo ahuecado compuestos por dos membranas o “parches” colocadas a lado y lado del cilindro. Las membranas usadas son distintas a cada lado, venado y tatabro comúnmente. Se afina por medio de dos aros situados alrededor de los “parches” tensados con cuerdas o “amarres”. Este tambor es golpeado con dos baquetas que llaman en la región “boliches”. El “golpeador” está recubierto de tela en la punta y se usa para el “parche”; el “apagante” está libre de cualquier recubrimiento y se usa para la madera. El ensamble de Marimba y Arrullo (comparten la misma base rítmica) usan dos bombos, uno denominado “macho” y otro “hembra”, “golpeador” y “arrullador” respectivamente. Estos dos tambores se afinan sin remitirse al sistema temperado, pero conservan siempre una relación simple. El “arrullador” esta siempre más alto que el “golpeador”.

Cununos

Tambores huecos de madera con forma cónica. El costado más ancho está recubierto por una membrana de vaca o venado y el costado más angosto está sellado. Se afina por medio de un aro puesto alrededor de la membrana tensado por cuerdas o amarres sujetos a cuñas de madera a los costados del tambor. También se usan dos para los formatos de Arrullo y Marimba. “Macho” y “hembra” tienen una relación de afinación también: el macho en este caso conserva la afinación más alta.

Guasás

Idiófono tubular relleno de semillas de achira generalmente. Está elaborado con guadua y al interior tiene una especie de travesaños con los que chocan las semillas al interior dando un sonido más “lleno” a este instrumento. El guasá según la gente de la región es una alusión al agua. La combinación de los Guasás produce una sonoridad similar a la de las olas o

¹⁵ Las diferencias entre géneros y subgéneros también están dadas por aspectos ajenos a lo musical, tales como el contexto en que se tocan, el baile y las temáticas de las letras.

agua corriendo. Aunque estas poblaciones tienen un contacto directo con el río más que con el mar, los aguaceros, la humedad y las mareas están siempre a la orden del día. El número de guasas en un ensamble de marimba varía según el número de cantaoras, ya que son ellas quienes los interpretan (desde el Petronio tres o cuatro generalmente).

Cantaoras

Las cantaoras están encargadas, como su nombre lo dice, de cantar además de interpretar casi obligatoriamente un guasá. Cumplen una función vital en los aires cantados y están acostumbradas tradicionalmente a improvisar versos en los arrullos o en los clímax del currulao.

Anexo B

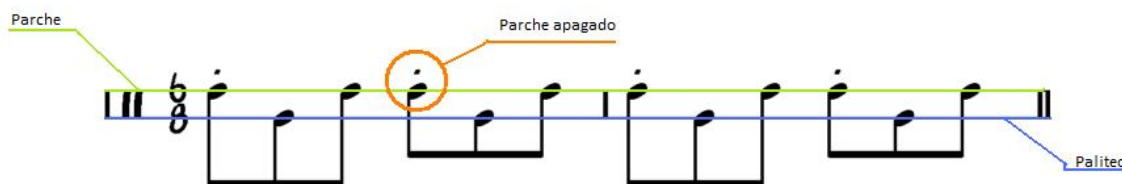
Algunos patrones de ejecución en el currulao

Este es un pequeño glosario de los patrones de ejecución que son recogidos de la experiencia propia en la Música de Marimba junto con algunos recopilados en textos y transcripciones.¹⁶ Algunos son patrones antiguos y otros más actuales generados por la ya tan nombrada interacción de la tradición con elementos modernos.

Convenciones para la percusión:

Todos los compases a continuación tienen como métrica 6/8.

Bombos

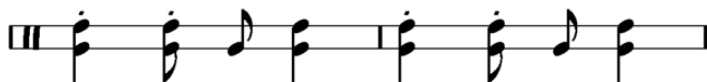


Cununos



- Bombo golpeador o macho:

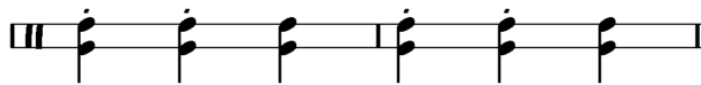
1)



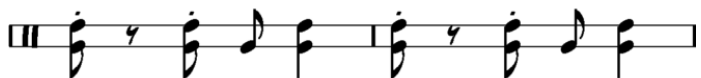
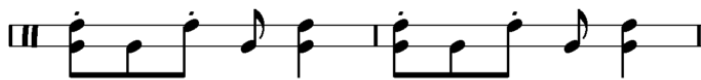
2)

¹⁶ - Martínez Carvajal, Alejandro, 2005 introducción de la tesis *Currulao: Aspectos generales, patrones de ejecución y análisis musical*. Universidad del Valle Ed. 2005.

- Transcripción hecha por Juan Sebastián Ochoa al marimbero Antonio Torres "Gualajo" y a Ángel Marino Beltrán.

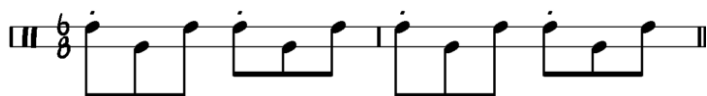


3)



- **Bombo arrullador o hembra:**

1)



2)



3)



- **Cununo macho:**

Patrón base.



- **Cununo hembra:**

Patrón base.



- **Marimba (transpuestos a Dm)**

a) Bordón

1)



2)



3)



4)



5)



b) Revueltas o requintas.

1)



2) Variación o reinterpretación.



3)



4) Revuelta Lawey



5) Patrón melódico observado en Hugo Candelario



6) Patrón observado en Gualajo



7) Revuelta y bordón simultáneos



8) Revuelta y bordón simultáneos



Anexo C

Referencia de otros ritmos interpretados en el Pacífico Sur Colombiano

Juga

Ritmo ternario más propio de la música de Arrullo¹⁷ que de la tradición de Marimba aunque guarda muchas similitudes con el currulao. La forma básica en la percusión es la misma. También tiene un carácter responsorial Coro-Voz Líder y se diferencia del currulao por el ritmo armónico: V – V – I – I (dos compases por cada función). En el punto climático de la juga el ritmo armónico se reduce a un compás por función y los coros se reducen proporcionalmente. En esta parte de la juga se desarrolla un contrapunto improvisado en las voces dirigido por la voz líder. La percusión apoya con repiques dándole a este punto climático mucha más explosión. También se diferencia del currulao por los melodiosos de las voces. Hay tres tipos de Juga consignados en los documentos: Juga de Arrullo, Juga Grande y Juga de laboreo.

Bunde

Ritmo binario de cadencia lenta y muy marcado (primer tiempo acentuado). La marimba no es protagonista y por lo tanto se prescinde de ella en muchas ocasiones. La percusión sin embargo mantiene las funciones de repique y marcación con un espectro de repiques mucho más reducido. Recurrente uso de tresillos y figuras que inducen métricas ternarias.¹⁸

Otros

Arrullo (voces y percusión), Chigualo (funeral de niño), Alabao (voces), Salve (voces), Cantos de Boga (voces) entre otros.

¹⁷ En este formato se mantiene la percusión del Conjunto de Marimba pero se toca sin marimba y las voces reemplazan sus funciones armónico-melódicas.

¹⁸ En toda la música de Marimba se desarrolla la superposición de métricas binarias y ternarias (legado africano).

Anexo D

Pasos de la Danza del Currulao

La siguiente referencia es una cita textual de la tesis de Alejandro Martínez Carvajal.¹⁹

Octavio Marulanda presenta una descripción de la coreografía del currulao en versión de Jacinto Jaramillo:

Los bailarines llevan pañuelos que van marcando el ritmo. La rutina de esta danza se compagina en un ritmo de tres por cuatro. El movimiento de los pies se ejecuta en el siguiente orden: derecho-izquierdo-derecho.... Izquierdo-derecho-izquierdo. Se ejecutan muy sueltamente los movimientos.

I: Las parejas aparecen frente a frente formando un corredor.

II: Los hombres danzan enfrente de las mujeres, marcando los cuatro vértices de un cuadrado, mientras ellas marcan los compases en el puesto.

III: Las mujeres se desplazan alrededor de los hombres, regresando a sus puestos de espaldas, mientras estos permanecen en sus puestos.

IV: Las mujeres y los hombres hacen el mismo desplazamiento anterior cruzándose en el centro del corredor.

V: Una vez colocadas las parejas en el puesto primitivo, dan vuelta en el puesto para iniciar un desplazamiento que cambia de frente el corredor; este juego se ejecuta hasta que los bailarines lleguen a sus puestos anteriores. Si se quiere este cambio de

¹⁹ Martínez Carvajal, Alejandro, 2005 introducción de la tesis *Currulao: Aspectos generales, patrones de ejecución y análisis musical*. Universidad del Valle Ed. 2005.

corredor se puede repetir en sentido contrario, hasta lograr nuevamente la posición anterior.

VI: (las parejas se cruzan). Una vez colocadas en los puestos mujeres y hombres ejecutan zapateado con uno y otro pie alternativamente y los rematan con vueltas en el puesto.

VII: Las parejas se cruzan en ocho tiempos y en la siguiente forma: avanzan hasta el centro del corredor dándose el frente, hacen ademán de cruzarse adelantando el hombro izquierdo y retroceden para hacerlo con el hombro derecho, y se cruzan dándose la espalda. Cambian de puesto y el regreso lo hacen de la misma forma.

VIII: Ya en sus antiguos puestos, proceden a hacer la figura de salida, que consiste ir marcando notoriamente en zapateo los compases, a la vez que el movimiento de los pies se acompaña con extensión alternativa de los brazos hacia arriba.

Anexo E

Currulao Acurrucao

J. Sebastián Monsalve
Trans. y arreglo: Adrian Sabogal.

INTRO

System 1 (Measures 1-5):
Guitarra: Treble clef, 6/8 time, key of Bb. Starts with a *p* dynamic. Saxo Tenor: Rest. Bajo: Bass clef, 6/8 time, key of Bb. Rhythmic accompaniment.

System 2 (Measures 6-11):
Gtr.: Treble clef, 6/8 time, key of Bb. Starts at measure 6 with a *ppp* dynamic. Saxo Ten.: Treble clef, 6/8 time, key of Bb. Saxophone enters at measure 10 with a *p* dynamic. Bajo: Bass clef, 6/8 time, key of Bb. Rhythmic accompaniment. A repeat sign is placed above the system.

System 3 (Measures 12-17):
Gtr.: Treble clef, 6/8 time, key of Bb. Saxo Ten.: Treble clef, 6/8 time, key of Bb. Saxophone plays a melodic line. Bajo: Bass clef, 6/8 time, key of Bb. Rhythmic accompaniment.

System 4 (Measures 18-23):
Gtr.: Treble clef, 6/8 time, key of Bb. Saxo Ten.: Treble clef, 6/8 time, key of Bb. Saxophone plays a melodic line. Bajo: Bass clef, 6/8 time, key of Bb. Rhythmic accompaniment.

24

Gtr. 1.

Saxo Ten.

Bajo 1.

30

Gtr.

Saxo Ten.

Bajo

36

Gtr. 2.

ppp

Saxo Ten.

Bajo 2.

42


Gtr. Fill Batería Solos sobre la misma base

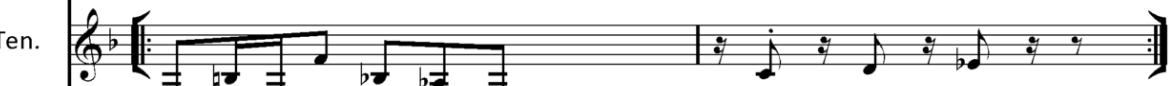
Saxo Ten.

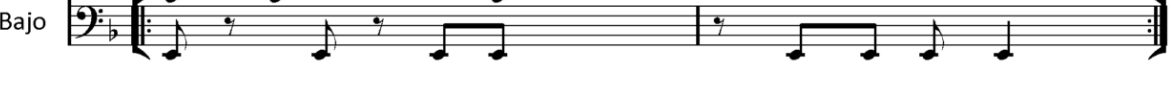
Bajo

Después de Solos
Puente "On cue" y del a lo $\frac{3}{4}$ \oplus


50


Gtr. 


Saxo Ten. 

Bajo 

52

Gtr. 

Saxo Ten. 

Bajo 

Anexo F

La rana

Saxo Tenor

Guitarra

Bajo

Measures 1-5. Saxophone Tenor and Guitar are silent. Bass plays a rhythmic pattern in 6/8 time.

6

Sax. Ten.

Gtr.

Bajo

Measures 6-8. Saxophone Tenor and Guitar enter with a melody. Bass continues the bass line.

12

Sax. Ten.

Gtr.

Bajo

Measures 12-16. Saxophone Tenor and Guitar play a more complex melody. Bass continues the bass line.

17

Sax. Ten.

Gtr.

Bajo

Measures 17-20. Saxophone Tenor and Bass play a melody. Guitar is silent.

22

Sax. Ten.

Gtr.

Bajo

27

Sax. Ten.

Gtr.

Bajo

33

Sax. Ten.

Gtr.

Bajo

38

Sax. Ten.

Gtr.

Bajo

43

Sax. Ten.

Gtr.

Bajo

A

A

48

Sax. Ten.

Gtr.

Bajo

53

Sax. Ten.

Gtr.

Bajo

58

Sax. Ten.

Gtr.

Bajo

62

Sax. Ten.

Gtr.

Bajo

67

Sax. Ten.

Gtr.

Bajo

PUENTE,
Después de cada solo ON CUE

73

Sax. Ten.

Gtr.

Bajo

78

Sax. Ten.

Gtr.

Bajo

SOLOS

Después de SOLOS del Sax a la 4

5

83

Sax. Ten.

Gtr.

Bajo

88 4

Sax. Ten.

Gtr.

Bajo

dim.

ppp

Anexo G

Relatos de la Música urbana inspirada en la tradición de la Marimba

De antemano pido disculpas a quien se tome el trabajo de escuchar las entrevistas. Estas no poseen un carácter cien por ciento formal y si bien mis cualidades como periodista son bastante precarias, muchas respuestas interesantes hacen que la información allí consignada sea de sumo valor. Por su amplia extensión me veo en la imposibilidad de hacer una transcripción textual. Transcripción en la que además se perdería el tono y la fuerza de las ideas que plantean por los interlocutores. Trataré de dar algunas pequeñas ideas particulares e interesantes de cada entrevista que podrán complementarse y confrontarse con la entrevista en audio consignada como anexo del presente trabajo.

Después de realizar las entrevistas se pudieron encontrar varios aspectos en común en los interlocutores. Cuando hablaban de su experiencia con la expresión urbana de la Música de Marimba, hablan de reconocer el contexto en que las muiscas se originan (las músicas que se quieren involucrar en la propuesta), empararse de ellas si es posible en su contexto original para de esta forma tener unas bases sólidas sobre las cuales proponer honestamente desde el gusto personal. El gusto personal también es un punto en que se encuentran de acuerdo al reconocerlo como punto clave para la elaboración de sus propuestas. La honestidad con ellos mismo fue un punto que apareció en varias ocasiones en las distintas entrevistas. Finalmente otro aspecto en común es la clara conciencia de estar en un contexto distinto, la ciudad; idea apoyada por los ruidos de fondo de las entrevistas.

Jacobo Vélez - Músico, director, fundador, arreglista y compositor de “La Mojarra Eléctrica”

Todos los seres humanos como habitantes del planeta tierra tenemos derecho y somos dueños de todas las músicas. La música es un modo de expresión y así se haga con tono de burla no deja de serlo. Por tanto es irrespetuoso el solo hecho de cuestionar, sea cual sea, cualquiera de dichas expresiones.

Somos parte de un eslabón en la música colombiana, eso iba a pasar tarde o temprano como ha pasado con toda la música del mundo. Sin embargo afirma que es imposible hacer algo que le guste a todo el mundo.

Se busca a través del gusto generar una expresión, en su caso, sustentada en un estudio profundo de las músicas que sintetiza. Esta síntesis la genera por compatibilidad en los elementos.

Hugo Candelario - Músico, director, fundador, arreglista y compositor de Bahía y Bahía trío.

Considera su labor como un puente sencillo entre las costumbres musicales de su pueblo natal, con las influencias de la cultura musical de la ciudad en donde también ha permanecido buena parte de su vida.

Afirma que el gusto primigenio que seduce de determinada expresión musical, es el que hay que conservar siempre para poder hacer una propuesta que se honesta (honestidad consigo mismo).

Cuando hay esta honestidad conjugada con el conocimiento previo de las expresiones musicales a trabajar, se puede crear con más libertad y naturalidad.

Hay una lucha implícita en proceso creativo musical. Esa lucha es en buena parte contra el ego, la vanidad, y otros factores que opacan la música.

Jorge Sepúlveda – Baterista y percusionista de Curupira. Participación importante en la escena del Jazz en Colombia.

Habla de ser consecuentes con nuestro entorno. Todos tenemos algo de tradicional, y así mismo los que tenemos acceso a una academia debemos ver los dos lados como herramientas complementarias y no la una como impedimento o negación de la otra.

Más que pensar en traducir cada golpe y sonoridad del ensamble de marimba a la batería propone la aproximación por medio de una sensación y textura rítmicas particulares, en este caso las del currulao.

La música naturalmente siempre está buscando nuevos cauces, y la academia ha sido el vehículo principal para que los códigos de los lenguajes tradicionales estén más a la disposición de los que se interesan por ellas.

Juan David Castaño - Músico, director, fundador, arreglista y compositor de La Revuelta y Marimbo. Importante participación en la escena del Jazz.

Da testimonio de que el Petronio Álvarez ha sido el espacio adecuado para beber del cauce de la tradición. Así mismo afirma haber recibido comentarios que demuestran que sus propuestas han influenciado a intérpretes tradicionales que un día lo influenciaron a él. Lo que demuestra que la relación es recíproca entre ciudad- campo en lo que a la música atañe.

Afirma vehementemente que los grandes contenedores de la música ancestral de la Marimba nunca se han mostrado celosos de las nuevas propuestas. Sus experiencias con Gualajo lo llevaron a concluir que para entrar a jugar con más libertad en esta música hay que ser auténtico y estar “dentro del colador”, es decir expresar el sentimiento de esta música adecuadamente.

Comprende que la problemática ética con las propuestas urbanas de la Música de Marimba se trascienden por la pasión, el sentimiento, el gusto, la honestidad y un misterio que rodea a todo ser humano y a la música misma.

Cree por experiencia propia en un carácter curativo de la Música de Marimba, afirma que por eso la necesita y por eso la sigue y seguirá haciendo.

Urián Sarmiento – Baterista y percusionista de Curupira. Gran conocedor e investigador de músicas tradicionales de las costas Colombianas. Importante participación en el ámbito del Jazz en Colombia.

Afirma que una de sus motivaciones principales es darle visibilidad a las músicas tradicionales. Compartir la información que considera no puede simplemente archivar en su casa.

Destaca la importancia de concebir a los maestros de la tradición como grandes contenedores de conocimiento y secretos, sin ponerlos más arriba o abajo de lo que es un músico de reconocimiento mundial como lo es el guitarrista Pat Metheny. Es decir ponerlos a lado de lo que uno considera digno de valorar.

Afirma que no tiene problema con las denominaciones de algunas propuestas urbanas que hacen alusión a ritmos tradicionales, pero afirma que le genera tristeza saber que hay fuentes para ello y no están siendo consultadas teniendo como resultado superficialidades.

Juan Sebastián Ochoa – Músico investigador con amplia experiencia en músicas de las costas Pacífica y Atlántica. Pianista de Alé Kumá.

Quiere generar con sus propuestas identidad, amor por lo propio y amor propio. Piensa que una de las principales fuentes de violencia es la falta de estos elementos. Aclara que no es una posición chauvinista del asunto, es simple y llanamente un reconocimiento y valoración de nuestro arte desde la academia.

Una de sus motivaciones principales es tener algo particular que mostrar, es decir, aprovechar su condición de colombiano para poder ganar espacios en los que pueda compartir su arte.

A veces la música se sale del control racional. Ella misma pide una u otra cosa a la hora de componer o interpretar.

Juan Sebastián Monsalve – Músico, director, fundador, arreglista y compositor de Curupira, Comadre Araña entre otros. Larga experiencia en varios ámbitos como la música comercial y el Jazz en Colombia.

Afirma que una de sus motivaciones principales es dar a conocer las músicas tradicionales a otros públicos, principalmente a los jóvenes ya que se les ha bombardeado por tanto tiempo de otros géneros sin tener la oportunidad siquiera de conocer lo propio.

Utiliza síntesis de todo tipo de géneros que maneja y conoce con profundidad involucrando las músicas tradicionales que también ha investigado.

Lucho Guevara – Bajista y contrabajista, compositor del grupo Zaperoco. Importante figura en el medio del Jazz en Colombia.

Comprende citando un amigo suyo que uno como artista es como un filtro. Por tanto afirma que su música involucra elementos tradicionales que le fluyen intuitiva y naturalmente, junto con muchos otros que son producto de sus experiencias musicales, de lo que oye a diario etc.

Afirma que aunque no ha tenido una experiencia de investigación profunda en las tradiciones musicales que trae a colación en su música, trata de ser muy cuidadoso en el sentido de valorar esa expresión que ha encontrado.