

**Composiciones desde los elementos explorados en la música de
Chirimía del Río Napi**

Daniel González Rodríguez

Asesor: Enrique Mendoza

**Pontificia Universidad Javeriana
Facultad de Artes
Carrera de Estudios Musicales: Énfasis en Jazz y Músicas
Populares
Bogotá, mayo de 2018**

Composiciones desde los elementos explorados en la música de Chirimía del río

Napi

Trabajo de grado presentado por Daniel González Rodríguez, bajo la dirección del profesor Enrique Mendoza, como requisito parcial para optar al título de Maestro en Música con Énfasis en Guitarra Jazz y Músicas Populares

Pontificia Universidad Javeriana
Facultad de Artes
Carrera de Estudios Musicales: Énfasis en Jazz y Músicas Populares
Bogotá, mayo de 2018

Agradecimientos

A Miguel Velázquez, Juan Felipe Calderón, Sebastián López y Mafe Pinilla por su ayuda en el desarrollo de este proyecto.

A mis padres por su comprensión y apoyo, a Mateo Marín por ser mi compañero musical todos estos años, y a Kike Mendoza por ser mi mentor en mi proceso como músico y por su constante apoyo para seguir adelante.

Tabla de contenidos

1.	Introducción
1.1	Objetivo General
1.2	Justificación
1.3	Metodología
1.4	Introducción: producto final - composiciones
2.	Marco teórico y conceptual
2.1	Análisis del entorno
2.1.1	Influencia de otras músicas en la historia del Jazz
2.1.2	Conceptualización de la música de chirimía
2.2	Aspectos técnicos
3.	Composiciones
3.1	Composición 1
3.2	Composición 2
3.3	Composición 3
3.4	Composición 4
4.	Conclusiones
5.	Bibliografía
6.	Documentos anexos: Partituras

1. Introducción:

1.1 Objetivo General:

El presente trabajo sustenta el proceso creativo de la composición de cuatro piezas musicales originales, partiendo del disco “*El pajarillo*” del grupo *Chirimía del río Napi*¹, como referente creativo para enmarcar los elementos presentes en esta música dentro de los lineamientos estéticos y dinámicas que proponen las diferentes corrientes del Jazz en la actualidad.

Dentro de la formación que he tenido en el énfasis de Jazz, he podido observar cómo este género ha sido permeado por otras músicas en distintas épocas. El objetivo de este proyecto es poder incorporar algunos elementos musicales presentes en “*El pajarillo*” para que puedan permear la música que he estudiado en mi formación musical.

1.2 Justificación:

Como músico colombiano, nacido en Cali, criado en su mayor parte en Bogotá, sin estar expuesto a una edad temprana a las músicas folclóricas, sino con una influencia de los géneros del rock, el blues y el jazz, pretendo a través de este proyecto lograr integrar la música de la Chirimía del Río Napi a mi formación musical actual.

¹ Véase el punto 2.1.2, en las páginas 12-15

En mis primeros semestres como estudiante universitario en la Javeriana, tuve la oportunidad de ver a la Chirimía del río Napi en el Auditorio Pablo VI. de la antigua Facultad de Artes de la Universidad. En retrospectiva, creo que fue la primera vez que escuché en vivo música del pacífico y ahora que planteo este trabajo que incorpora una investigación de las tradiciones del pacífico, resuena mucho la idea de centrar mi análisis en esta agrupación que tiene un importante trabajo musical.

Esto no quiere decir que mis composiciones van a sonar a la música de chirimía caucana, si no que pretendo aprender de estos elementos musicales y vincularlos a la música que he aprendido en estos años en mi trayectoria universitaria-musical, y al contexto de lo que vivo en esta ciudad.

1.3 Metodología:

El proceso metodológico de este trabajo parte del análisis de los elementos de mi interés en las músicas del pacífico colombiano. Estos elementos han sido seleccionados desde la intuición como materiales a trabajar para desarrollar composiciones desde una estética más jazzística. Para ello he escogido centrarme en el disco “El Pajarillo” de Chirimía del río Napi (2012). El material musical del cual parto como detonante creativo para mi trabajo se concentrará en: los elementos melódicos y los roles de los instrumentos dentro del formato musical (aunque no trabajaré sobre estos mismos formatos en mis composiciones).

Ya que me centré en un disco para los análisis, este trabajo inició por la transcripción de algunas piezas musicales (o fragmentos de estas) del disco “El Pajarillo” de Chirimía del río Napi. La decisión de las piezas/fragmentos de los que se ocupa la transcripción se orientó

desde los elementos que intuitivamente llamaron mi atención como posibles herramientas para la composición.

A partir de una escucha consciente del disco, se extrajeron determinados elementos musicales², por ejemplo:

- Contornos melódicos
- Patrones rítmicos
- Otros recursos compositivos como la tercera ambigua
- Los roles de los instrumentos dentro de este formato musical

Los elementos mencionados anteriormente, se utilizaron como detonantes creativos en la composición de cuatro piezas musicales propias (se profundizará en este tema en el punto 3.), pero no necesariamente usan estos de las mismas maneras, es decir: la idea principal es reinterpretar estas ideas como estructuras de desarrollo de las piezas musicales desde una visión propia, la cual puede no sonar como lo haría la Chirimía del río Napi.

El formato musical propuesto para la interpretación de las composiciones propias en el recital es: Guitarra, Batería, Bajo y Saxofón Alto o Soprano.

1.4 Introducción: Producto final - composiciones

Como producto se presentan las partituras de cuatro composiciones propias, inspiradas en “El Pajarillo”, con elementos presentes en este disco, que son resignificados desde una propuesta que no pretende ser tradicional/folclórica, sino una integración de estos elementos al Jazz, así como su interpretación en el recital de grado.

² Considero importante hacer la aclaración de que no necesariamente busco analizar los elementos más difundidos o los que tal vez se puedan considerar los más representativos de las músicas del Pacífico, sino aquellos que llaman mi atención para incorporar en el proceso creativo.

2. Marco Teórico y conceptual

2.1 Análisis del entorno

2.1.1 Influencia de otras músicas en la historia del Jazz

La tradición del Jazz tiene sus orígenes en los Spirituals, y el Blues de las personas afrodescendientes de Estados Unidos. En sus años formativos, el Jazz se vio nutrido de los diálogos musicales de los afroamericanos, y las personas blancas de Estados Unidos y de otros países que llegaban al puerto de Nueva Orleans a finales del siglo XIX y principios del XX. En el Jazz de esa época se puede ver la influencia de la música europea con el ritmo y el lenguaje de los afroamericanos en un contexto en el que estaba presente la improvisación dentro de la interpretación. Nace dentro de un contexto en el que la raza negra aún era bastante segregada en los Estados Unidos, por lo que es una música que se ve desarrollada en los lugares del barrio Storyville en Nueva Orleans, que a pesar de recibir una gran cantidad de visitantes, era un lugar decadente.

Dentro del desarrollo del Jazz, se ve cómo alrededor de la década de 1930 se empieza a incluir en el repertorio la música escrita para las obras de Broadway y posteriormente de las películas norteamericanas. Esta es una de las raíces más importantes en el desarrollo de los *Standards* de Jazz (Aunque no todos vienen de una obra o película), que define Mark Levine como:

“Un tema popular entre los músicos de Jazz, usualmente, pero no siempre, compuesto por un cancionista no Jazzista (George Gershwin, Cole Porter, y así). Muchas de las

canciones de Duke Ellington y Billy Strayhorn también son consideradas *Standards*.”

-Levine, M.; 1995 (Traducción del autor)³

Los *Standards* forman parte importante del repertorio jazzístico ya que se convirtieron en eso, un Estándar de lo que tocan los músicos de Jazz, y una forma en la que pueden relacionarse, a través de un lenguaje común, los músicos que conocen esta tradición sin la necesidad de conocerse previamente. Es también la manera de aprender a tocar esta música: a través de su repertorio, y se nota en este los cambios que tuvo esta música en cada década.

De manera análoga a los *Standards* del Jazz, se puede observar cómo en la música colombiana, dependiendo de la región, existen piezas musicales que con los años se han constituido como un Estándar. Esto es evidente en la música de las celebraciones regionales, y las fiestas tradicionales, especialmente aquellas con las que se celebra el fin de año en los distintos pueblos colombianos y en toda Colombia en general. Dentro de la cultura afrocolombiana del Pacífico sur, se han transmitido músicas durante generaciones a través de la práctica y de la palabra hablada.

A través de la historia del Jazz, varios de sus exponentes más importantes han querido dar una mirada hacia la música de otras culturas, encontrando en estas una riqueza de la cual podían nutrir su música. Es este el caso de Coltrane, quien tuvo búsquedas constantes en su evolución musical, como es su aproximación a la música de las tradiciones hindúes, como lo cuenta Ratliff, cuando describe cómo con “*Africa/Brass*”, de 1961, Coltrane había puesto por primera vez un solo modo a una pieza (hay que recordar que poco antes en 1959, había salido

³ Levine, M.. (1995). *The Jazz Theory Book*. Estados Unidos: Sher Music co.. Cita original: “*A tune popular with jazz musicians, usually, but not always, composed by a non-jazz songwriter (George Gershwin, Cole Porter, and so on). Many of Duke Ellington and Billy Strayhorn’s songs are also considered standards*”. Pág. xiii

a la luz “*Giant Steps*” con sus exploraciones armónicas), después de haber escuchado música de India. (Ratliff, B. 2015). Esto lo llevaría a nuevos caminos que motivaron su creatividad.

Así, en distintos momentos de su historia, el Jazz ha vuelto a mirar hacia afuera tal como lo hace Chris Lightcap en su disco “*Epicenter*”, mirando hacia las tradiciones del oeste de África. Al dar una mirada a éstas, hay una variedad de músicas bastante enriquecidas en cuanto a su desarrollo rítmico desde las polirritmias que funcionan de manera simultánea en la percusión, hasta cómo interactúan los distintos instrumentos a través del ritmo. Se percibe la influencia de estas músicas en temas como “*Nine South*”, de este disco, cuyo ostinato en el teclado recuerda a estos ritmos con una melodía que presenta un carácter de movimiento (muchas de las músicas del occidente de África están fuertemente ligadas a los bailes y al movimiento) y que interactúa con las melodías de los saxofones creando un ritmo entretejido.

En el caso específico de la música colombiana existen propuestas que involucran fusiones dentro de lo que posteriormente se vendría a conocer como “Jazz Colombiano”. Estas se pueden rastrear a varias décadas atrás en la historia musical de Colombia, con grabaciones como “Macumbia” de Zumaque, o para ir aún más atrás, se puede ver la influencia de los formatos y arreglistas estadounidenses en la música de Lucho Bermúdez, quién usó una adaptación del formato de Big Band para su orquesta de músicaailable. También en los años 60’s, Luis Rovira (Músico español, radicado en Colombia en esa época) realizó una grabación con su sexteto en Bogotá (que contaba con el músico colombiano León Cardona) en el que incluyó la grabación de algunas composiciones de Lucho Bermúdez como “*Atlántico*”, y “*Cosita Linda*”, pero tocados desde una propuesta más cercana a la del Jazz tradicional estadounidense.

Un ejemplo que vale la pena resaltar entre estas fusiones musicales es el de Antonio Arnedo, quien habiendo vuelto de estudiar en Estados Unidos, presenta sus primeras producciones discográficas que serían el catalizador que propulsaría un nuevo estilo en el Jazz Colombiano en la década de los 90's. Arnedo mezcla los elementos colombianos, particularmente desde el ritmo con la corriente del jazz en su primer disco "Travesía", que inspiraría a varios grupos a perseguir esa idea de mezclar el jazz con las músicas folclóricas colombianas que en ese contexto eran opacadas por otras propuestas como el Latin Jazz, como lo cuenta Arnedo en una entrevista de 2016, refiriéndose al Jazz en Colombia hace 20 años:

No era un momento en donde la música colombiana fuera protagonista. Era el comienzo de algo. Había un interés en otras músicas. Era un momento más lleno de *latin jazz*, música fusión, el jazz traía mucho de esas cosas. Entonces cuando salió *Travesía* fue un momento de ruptura. Fue como una burbuja en medio de todo eso y pues lo que pasó fue que el proceso, que duró muchos años, llegó al punto climático en esa grabación. Nosotros ya teníamos la idea de que íbamos a grabar algo, pero no sabíamos que iba a ser ese repertorio. (Recogido en una entrevista a Antonio Arnedo por Revista Arcadia)⁴

Este tipo de propuestas musicales hacen reflexionar acerca de la forma en que la música es inevitablemente afectada por nuestro contexto, encontrando espacios comunes entre las

⁴ César Rojas. (2016). Antonio Arnedo y los 20 años del nuevo jazz colombiano. Diciembre 06, 2017, de Revista Arcadia Sitio web: <http://www.revistaarcadia.com/musica/articulo/jazz-en-colombia-entrevista-antonio-arnedo-saxofonista-20-aniversario-travesia/46126>

distintas dimensiones que permean el contexto colombiano, como fueron para Arnedo el Jazz, las músicas tradicionales andinas colombianas y de la región caribe.

Dentro de estas búsquedas por permear el Jazz de otras músicas se encuentra también la agrupación de Adrian Sabogal, quien desarrolló su trabajo de grado de la Pontificia Universidad Javeriana, acerca de la adaptación de la música de Marimba del pacífico afrocolombiano en un contexto urbano; a través de este trabajo investigó para hacer música con su agrupación Redil Cuarteto, que estuvo activa en el círculo urbano Bogotano por varios años.

Si bien dentro de estas fusiones se encuentra a Arnedo y a Sabogal, es importante saber que la fusión entre las músicas populares urbanas y las músicas tradicionales colombianas es un proceso que lleva varios años, y en el cual han participado varias agrupaciones como Puerto Candelaria, Juan Andrés Ospina y Teto Ocampo, entre muchos otros.

Después de haber tenido en cuenta estas reflexiones, este trabajo se desarrolla en esta área, en la que se busca una estética dentro de la línea de Arnedo y de Lightcap, cómo permear el Jazz con la influencia de una música proveniente de otra tradición. En este caso la del pacífico, dados mis orígenes en el pacífico y mi desarrollo en Bogotá. Alineado con encontrar un discurso dentro de las dinámicas del Jazz desde el contexto en que me encuentro, como parte de mi formación musical.

2.1.2 Contextualización de la música de Chirimía

El pacífico sur colombiano es un gran espacio de riqueza musical y cultural en el que se encuentran muchas tradiciones. Existe una gran cantidad de discursos musicales a lo largo de la región, con exponentes muy importantes como Hugo Candelario, de Guapi, que toca marimba y que ha tenido un importante trabajo en la investigación y en la enseñanza, así como en la música popular con el Grupo Bahía. Así mismo existen agrupaciones de diversos formatos como la del Grupo Palmeras, un grupo de violines caucanos, perteneciente al municipio de Santander de Quilichao⁵, que acogió ese instrumento hace muchos años.

El Pacífico colombiano presenta una variedad de formatos en las músicas tradicionales, con diferencias evidentes entre los del Pacífico norte y el Pacífico sur. Por ejemplo, en el Pacífico sur se encuentra el conjunto de marimba, los violines caucanos y la chirimía afro-indígena; y en el Pacífico norte uno de los ejemplos más claros es la chirimía chocoana (chirimía tradicional).

Dentro de las agrupaciones de chirimía, se encuentra la *Chirimía del río Napi*, la cual está conformada por músicos del Cauca, en el Pacífico sur, que vienen de distintas poblaciones a lo largo del río Napi como Calle larga, San Agustín, Belén y Soledad. Los formatos más conocidos de esta región del pacífico son los conjuntos de marimba y los coros de cantadoras. Por el contrario, la *Chirimía del Río Napi* es una agrupación en un formato menos conocido fuera de esta región, ya que es una banda de flautas transversas y percusión. Como explica Carlos Miñana, al introducir el disco “El pajarillo”:

Si bien este tipo de bandas de flautas se suelen asociar al mundo indígena, campesino y urbano de los Andes, los afrocolombianos también interpretan abozos, porros choicanos y marchas, pasillos, paseos, rumbas y bambucos “viejos” con una rica percusión heredera de sus

⁵ Santander de Quilichao es un municipio ubicado al norte del departamento del Cauca, a 45 km al sur de Cali.

tradiciones africanas. En cuanto a las flautas, las voces se mueven en forma bastante paralela, como en Popayán, en Guambía o en Riosucio, a diferencia de los juegos más polifónicos de las bandas de flautas del Macizo caucano. No obstante, esta es la música de flauta menos estudiada y documentada en el país, por lo que el disco que tiene en sus manos es tal vez pionero en la difusión y documentación de esta rica tradición en registro digital. (Miñana, 2012.)⁶

El formato de esta agrupación está compuesto de tres flautas, redoblante o caja, bombo, maracas y triángulo. Además, cuentan con voces y guasá interpretados por las mujeres del grupo Cantares del Napi, en “*Soy del Río Napi*”, “*Mi sombrerito se ahogó*”, “*La virgen me dio un librito*” y “*Yo soy la María*” y cuentan con otros cantantes que incluyen voces masculinas en “*Que lindo es el río Napi*”

Una de las características de los músicos de esta agrupación, es que son en su mayoría agricultores en su región, y la forma en la que han llegado a interactuar para interpretar su música ha sido a través de las fiestas regionales. Este contexto es importante para su tradición musical dentro de la comunidad.

Es clara la riqueza en esta música dados sus elementos y su contexto, y es una música en la que considero que se pueden hallar nuevos horizontes creativos en mi formación para componer e incorporar a los lenguajes musicales que conozco. Me llamaron la atención los siguientes elementos durante el proceso de composición:

- La interacción entre las flautas
- La tercera ambigua de la tonalidad por su afinación

⁶ Recogido en el escrito corto “La Chirimía del río Napi en el contexto de la música tradicional de flautas traversas en Colombia” por Carlos Miñana, que se encuentra en el folleto del álbum “El Pajarillo” de Chirimía del río Napi. - Miñana, C. (2012). La chirimía del río Napi en el contexto de la música tradicional de flautas traversas en Colombia. Párrafo 2. En el folleto del álbum “El Pajarillo” de Chirimía del río Napi.

- La idea de un coro responsorial (coro de cantadoras)
- Los contornos melódicos en la voz de “Qué lindo es el río Napi”
- Los ritmos de la percusión en “Qué lindo es el río Napi” (Rumba)
- El ritmo de la percusión en “Dame tu Reloj Pastora” (Paseo)
- El ritmo de la percusión en “Soy del río Napi” (Juga)

En el proceso de análisis de estos elementos, pude observar dentro de la propuesta musical de *Chirimía del río Napi*, cómo la relación que tienen las flautas entre ellas, entreteje una textura que se mantiene a través del disco y es uno de los elementos más importantes que soporta el sonido de esta música por su carácter de individualidad en cada flauta, pero con estas complementándose entre ellas, llenando el espacio que dejan las otras. Así mismo, se puede ver una percusión activa que da el impulso rítmico, soportando la textura.

Estos sonidos y estas relaciones me inspiraron a hacer mis propias composiciones.

2.2 Aspecto Técnico:

A continuación, los roles de los instrumentos dentro del formato de la Chirimía del Río Napi:

Cantadoras: Como lo describen Convers, Ochoa y Hernández en su libro “Arrullos y Currulaos, Material para abordar el estudio de la música tradicional del Pacífico sur colombiano. Tomo II”, las voces cuentan con una voz solista y al menos dos respondedoras con sus guasás. Esto es evidente en las canciones de “El pajarillo”, como “*Soy del río Napi*”.

También describen las inflexiones de la voz, que se encuentran en las músicas del pacífico:

“Hay glosas y coros muy estilísticos en el repertorio, en donde las melodías involucran una inflexión al registro agudo con la vocal *u* o, menos frecuentemente, con la *i*. Allí las

cantadoras cambian a la voz de cabeza con gran agilidad.” (Ochoa, J., Convers, L., & Hernández, O. 2014)⁷

Flautas:

Ya que esta música difiere de las músicas populares más conocidas en que no tiene unos instrumentos armónicos base, las tres flautas se ocupan de distintos roles:

- La primera flauta, es la que lleva la melodía principal. Estas melodías están en su gran mayoría basadas en fragmentos que se repiten con variaciones rítmicas y melódicas dentro del estilo.
- La segunda flauta, va alrededor de la primera, no necesariamente respondiendo en todos los casos. Visto desde el concepto occidental se puede considerar que esta flauta toca un contrapunto. De nuevo, como en la primera flauta, son melodías en fragmentos que se repiten varias veces, y que incluyen variaciones. Los cambios a otras secciones de la forma van, por supuesto, con la primera flauta.
- La tercera flauta tiene un papel quizás menos protagónico que las otras dos, pero igual de importante. Funciona de una manera similar a lo que sería un Bordón en la música de Marimba, acercándose al papel de lo que en la música occidental popular podría ser el bajo. Tiene unas fórmulas específicas para describir la armonía y “soportar” a las otras dos. Es posible también que la tercera flauta se una a las otras dos, tomando por momentos un rol más protagónico.

⁷ Ochoa, J., Convers, L., & Hernández, O. (2014). Arrullos y currulaos: material para abordar el estudio de la música tradicional del Pacífico sur colombiano. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana. Pág. 29

Percusión:

La percusión funciona como la base de los ritmos o los aires presentes en esta música.

Funcionan tímbricamente en distintos planos, siendo el bombo el más grave, seguido por el redoblante y luego el triángulo.

3. Composiciones:

3.1 Composición 1 - “*Los Gemelos*”

3.1.1 Temática central

Esta composición toma como referencia del disco “El pajarillo”, la canción “Qué lindo es el río Napi”. De esta se tomaron como elementos para la composición los ritmos del triángulo y el redoblante, la idea de la tercera que fluctúa entre mayor y menor, y los contornos melódicos en la parte de la voz.

Los elementos se trabajaron de la siguiente manera:

A continuación, se pueden observar los ritmos transcritos de el triángulo y el redoblante. Por supuesto, esta música es muy rica en ritmos y dentro de la interpretación de sus canciones, la Chirimía del río Napi hace uso de variaciones estilísticas de estos elementos rítmicos.

Describo aquí los que identifiqué como ritmos que forman parte integral de la percusión para el tema y que llamaron mi atención.

Este es uno de los ritmos principales que hace el triángulo:



Figura 1.1: Ritmo del triángulo, presente en la grabación original alrededor del segundo 0:32'

La siguiente es una variación del ritmo anterior del triángulo:



Figura 1.2: Variación del ritmo del triángulo, presente en la grabación original alrededor del segundo 0:34'

Este es el ritmo del Redoblante:



Figura 1.3: Ritmo del redoblante, presente en la grabación alrededor del segundo 0:31'

Estos ritmos fueron usados para la parte A de la Composición 1. Se escribieron las líneas del Bajo y del Saxofón/Guitarra desde estos ritmos. Para la línea del bajo se usa el ritmo del triángulo de la Figura 1.1; para el ritmo de la línea que comparten la guitarra y el saxofón se usa el ritmo del redoblante de la figura 1.3. El resultado preliminar de este ejercicio de composición es el siguiente:

Score

Ejercicio preliminar 1

The image displays a musical score for 'Ejercicio preliminar 1'. It consists of two systems of staves. The first system includes a 'Guitar' staff in treble clef and a 'Double Bass' staff in bass clef. The time signature is 12/8, and the tempo is marked as ♩. = 102. The guitar part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the double bass part provides a rhythmic accompaniment with quarter and eighth notes. The second system continues the piece, with the guitar part marked with a '3' above the first measure, indicating a triplet. The double bass part also has a '3' above the first measure, indicating a triplet. The score concludes with double bar lines at the end of each system.

Figura 1.4: Ejercicio preliminar de composición 1 con elementos rítmicos

En la Figura 1.4, se pueden observar los ritmos descritos anteriormente para cada instrumento. En esta etapa de la composición, los ritmos en las líneas melódicas son usados exactamente como aparecen en las Figuras 1.1 y 1.3.

Con el propósito de generar una sensación de espacio más fluida y un ritmo menos sistemático, se alteraron estos ritmos para que en los compases 6 y 8, la voz del bajo no empiece en el tiempo fuerte del compás, y que la voz de la guitarra/saxofón no empiece en el

tiempo fuerte en el compás 7. Esto se puede observar en la Figura 1.5.



Figura 1.5: Sección A

Otro concepto importante al desarrollar esta sección de la composición, se encuentra en la idea de tener un tercer grado (en la tonalidad, el intervalo respecto a la Finalis) que sea ambiguo entre la cualidad mayor y menor. Este es un elemento que está presente en la música de Chirimía del Río Napi y en muchas músicas del pacífico, ya que sus instrumentos no tienen el mismo temperamento que los instrumentos occidentales usuales. Esto logra que a veces algunos intervalos suenen un poco más altos o bajos en su altura, y es un elemento que se distingue en la tercera de una tonalidad, ya que esta puede sonar en algún lugar en la mitad de como suena una tercera mayor y una tercera menor.

En la figura 1.5 se ve como la forma de aplicar esto en la “Composición 1”, es teniendo la tercera mayor en la voz superior y la tercera menor en la voz inferior, dentro de la misma sección formal. La sonoridad que causa esto, si bien es diferente a la de Chirimía del Río Napi, presenta un color que remite a elementos no tan comunes en el Jazz tradicional, pero

que recuerda sin embargo, si se considera como un elemento aislado, al Blues y su uso en las melodías de la tercera menor sobre un acorde dominante.

La parte B de la “Composición 1” usa un contorno melódico similar al que canta la voz en la parte B (cc.10-13) de “Qué lindo es el río Napi”. A continuación, se puede observar la transcripción de la voz en esta canción:

Transcripción:
"Qué lindo es el río Napi" - Voz

6

12

17

Figura 1.6: Transcripción de la parte de la voz en “Qué lindo es el río Napi)

En esta línea (cc.10-13), el contorno melódico sigue un arpeggio ascendente de Sol menor-menor (Gm7) que reposa en la séptima de este arpeggio, antes de ser resuelta de manera descendente al quinto grado de la tonalidad (Re en la tonalidad de Sol menor). Es importante tener en cuenta la presencia de la nota Mi en el compás 12. Esta nota es el sexto grado natural

(o mayor) en la tonalidad de Sol menor, y aunque es muy breve su presencia, presenta el color del modo dórico.

En la “Composición 1”, la sección B que tiene la armonía de un acorde de Do mayor-menor (C7 en la tonalidad de Sol), tiene una línea que presenta un contorno melódico similar, el cual comienza con un arpeggio de Do mayor-menor (C7) que reposa en la novena de este acorde, y luego es resuelto de manera descendente hasta la tercera del acorde (C7). Este acorde (IV7 en la tonalidad de Sol) presenta al igual que lo hacía la nota Mi en “Qué lindo es el río Napi” una sonoridad que se puede interpretar como dórica, dentro de la tonalidad de la composición, ya que este acorde puede ser considerado como el IV presente en el modo dórico. Esto se puede observar en la figura 1.7.



Figura 1.7: Contorno melódico en parte B de la Composición 1.

En el compás 11 de la Composición 1, el bajo hace una línea que armoniza una cuarta abajo a esta melodía:

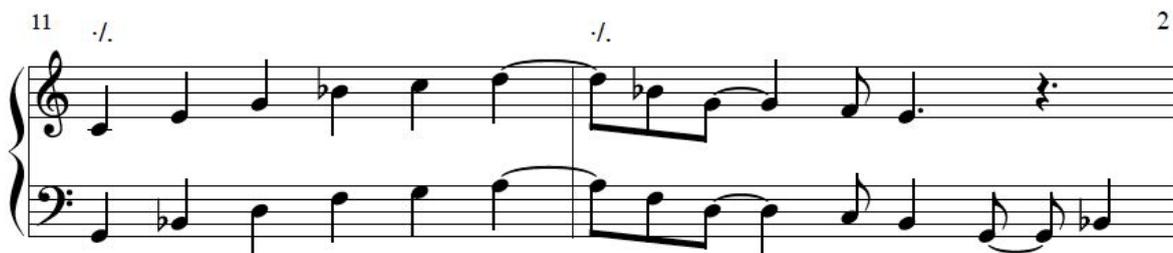


Figura 1.8: Desarrollo de las melodías en parte B (cc.11-12), Composición 1.

De los compases 13 al 16 en la sección B de mi composición se hace una elongación de la línea melódica presentada en las Figuras 1.7 y 1.8. Mientras que la voz superior lo hace a

través de aproximaciones diatónicas (Bordados dobles) a cada grado de la tonalidad (desde el sexto al primero) de forma descendente, la voz del bajo se queda en el ritmo de hemiola de la negra hasta que ambas voces resuelven a la nota Sol en el compás 16.

The image shows a musical score for section B, measures 13-17. It is written for piano in a 3/4 time signature. Measure 13 starts with a C7 chord. The melody in the treble clef consists of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass line consists of eighth notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Measure 14 continues the melody: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass line continues: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Measure 15 starts with a Gm chord. The melody in the treble clef consists of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass line consists of eighth notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Measure 16 has a Gm chord and a fermata over the final note. The bass line has a fermata over the final note. Measure 17 is a whole rest in both staves, marked with 'fine'.

Figura 1.9: Desarrollo de la sección B, cc. 13-17

En la sección C de mi composición, se presenta en el bajo un ritmo con una sonoridad desplazada que parte de la idea de la hemiola presente en los ritmos que ya he mencionado, en

que hace sentir durante esos compases un espacio más grande dentro del compás.

The image shows a musical score for Section C, measures 18-21. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 18 with a common time signature 'C' in a box and a Gm chord. The bass line features a sequence of eighth notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. The treble clef staff has a whole rest. The second system starts at measure 20 with a Gm chord. The bass line continues with eighth notes: F1, E1, D1, C1, B0, A0, G0, F0. The treble clef staff has a whole rest. Both systems end with an F chord in measure 21.

Figura 1.10: Sección C, cc. 18-21

3.2 Composición 2 - “Río Chapinero”

3.2.1 Temática central

Esta composición toma como referente la canción “Soy del río Napi”.

Aquí se hace uso de una abstracción del ritmo de la percusión para la línea del bajo, y de la idea de los roles pregunta/respuesta que existen entre la cantante principal del coro de cantadoras y coro responsorial.

El ritmo abstraído de la percusión es el siguiente ritmo en 6/8:

The image shows a transcription of a percussive rhythm in 6/8 time. The notation is on a single staff with a 6/8 time signature. The rhythm consists of two measures. The first measure contains a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The second measure contains a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The staff ends with a double bar line.

Figura 2.1: Transcripción del ritmo de percusión

La composición 2 está en la métrica 5/4. La abstracción del ritmo en la percusión de “Soy del río Napi” para la composición 2, fue la de la sensación de movimiento hacia adelante que tienen las semicorcheas en tiempo fuerte que anticipan a la segunda corchea del compás en tiempo débil. En la línea de bajo (que funciona a manera de introducción y también como transición a la sección de los solos) de la composición, esta idea de movimiento fue emulada al empezar con corcheas en el primer tiempo del compás que reposan rítmicamente en el segundo tiempo de este compás.



Figura 2.2: Línea de Bajo en Composición 2

Cuando hay un coro de cantadoras, lo más usual es que haya una cantante principal y un coro responsorial, que funcionan bajo la dinámica de pregunta/respuesta.

En esta composición, durante la parte A, el saxofón tiene la melodía principal y la guitarra tiene la respuesta a esta en los espacios. En el c.5 la respuesta está armonizada por terceras (un intervalo que es bastante usado en el tipo de canto que se toma como referente aquí, y que está presente en “Soy del río Napi”, en las respuestas), en el c.9 usa un contorno melódico ascendente (que va en dirección opuesta a la “pregunta” del saxofón), y al final del c.13 es la línea de la guitarra la que continúa con la melodía secuencial que el saxofón termina en ese momento justo. Todas estas características se pueden observar en la Figura 2.3:

Figura 2.3: Sección A de la Composición 2 (las líneas de la guitarra están representadas por las notas con notas de menor tamaño)

En la sección B, la guitarra aparece haciendo unísonos con el saxofón, pero de los compases 19 al 22 hace el unísono y armoniza la línea del saxofón con terceras inferiores a la melodía.

Figura 2.4: cc.19-22

3.3 Composición 3 - “El Reloj Averiado”

3.3.1 Temática central

La Composición 3 toma como referente la pieza “Dame tu reloj Pastora”, para usar uno de los ritmos recurrentes que hace la flauta principal y recontextualizarlo en otro estilo; en este caso un Swing. Esta pieza se escogió por ser la única con un aire de Paseo, el cual está en 2/2, y tenía un estilo y un ritmo diferente a las demás canciones al estar en una métrica binaria.

En el compás 1 (con su antecompás), se presenta la primera mitad del ritmo transcrito, empezando desde el mismo punto de partida en la métrica. En el compás 2, en la octava corchea, se presenta la segunda mitad del ritmo, que comparado al ritmo transcrito de la figura 3.1, entra un compás tarde. En la línea de los compases 4 y 5, se vuelve a presentar la primera parte del ritmo transcrito, pero esta vez, con las notas número cuatro y cinco elongadas, cambiando el punto de resolución de la frase.

Es así como a través del ritmo se desarrolla la composición.

3.4 Composición 4 - “Ecos”

3.4.1 Temática central

La composición 4, no está basada en una canción específica del repertorio de “El pajarillo”. Más bien, dentro de las conclusiones del entendimiento de los elementos se generó un acercamiento de una manera un poco más general o quizá más intuitiva a lo que se iba a abordar. Esto es por supuesto, después de haber hecho las composiciones y las transcripciones presentes en este texto de trabajo, y haberse familiarizado con el repertorio.

La idea de esta canción surge de un aire de Currulao, pero que se encuentra partido pues su métrica es una métrica irregular: $11/8$ (Aunque en la partitura está escrito como $6/8$, $5/8$ por la facilidad a la hora de interpretarlo). El currulao es un ritmo que no aparece en “El Pajarillo”, pero que es quizá uno de los más conocidos dentro de la música del conjunto de marimba propio de la región del Pacífico sur colombiano. Este ritmo se vio transformado durante el proceso de la composición.

Figura 4.2: Línea del bajo en Composición 4

La guitarra y el saxofón toman de nuevo en esta pieza los roles de las flautas. En estos ciclos, cada melodía podría funcionar independientemente, pero se están complementando al llenar los espacios que la otra deja. También existen en la relación de estas melodías algunos paralelismos como los de intervalos de terceras que están presentes en la música de “*El Pajarillo*”. Un ejemplo de esto es cómo de los compases 9 al 11, las melodías funcionan de forma independiente, sin embargo en el compás 12, se acoplan en un paralelismo de terceras.

9 Em FMaj7 G6 Em FMaj7 G6

Figura 4.3: cc. 9-12.

4. Conclusiones

En mi primer semestre en la universidad, asistí a uno de los conciertos del martes musical que se realizaba en la facultad. En el escenario, los seis músicos de la agrupación *Chirimía del Río Napi* (junto a Urián Sarmiento⁸) contaban su travesía para poder llegar a compartir su música con los estudiantes javerianos. Atravesaron selva, navegaron por el río y finalmente tomaron un avión que se dirigía a la ciudad capital. Tocaron su música con honestidad, como si no

⁸ Urián Sarmiento es un músico bogotano con una amplia trayectoria en varios géneros musicales. Tiene bastante experiencia con la música de gaita y algunas músicas tradicionales colombianas. Ha desarrollado un trabajo importante con el sello disquero, agencia y plataforma de proyectos culturales *Sonidos enraizados*, con quienes realizó el trabajo de grabación y divulgación de la música de *Chirimía del río Napi* con “*El Pajarillo*”.

hubieran podido tocar nada más en ese momento. Escuché sus flautas cantando las melodías de las fiestas patronales, que reflejaban su origen, su tradición, y su verdad. Me pareció increíble que al dedicarse a otros oficios como la minería y la agricultura, estuvieran haciendo ese largo viaje para poder mostrar su música. Casi seis años después, en mi última etapa universitaria, luego de haber explorado distintas músicas como el Jazz, el Blues, la música experimental y la música clásica, quise buscar en mis raíces y conectarme con la región en que nací.

Recordando las enseñanzas de maestros como Teto Ocampo y Daniel Giraldo (cuya visión de la música se centraba en explorar las músicas tradicionales), y motivado por el maestro Kike Mendoza, a ser curioso e indagar en otras sonoridades, quería enfocarme en un grupo de la región del Pacífico colombiano para mi proyecto de grado, y como me dijo Daniel Giraldo: “uno siempre está atado al lugar en el que nació”.

El grupo *Chirimía del río Napi*, viene de una tradición que no es tan conocida. Sabía que ya se había trabajado con la música de marimba en este tipo de proyectos, y resonó en mí la idea de cerrar este ciclo, volviendo a ese primer acercamiento a las músicas del Pacífico colombiano que había tenido en 2012.

Descubrí a través de este proceso, nuevos recursos compositivos e interpretativos:

1. En la “*Composición 1*” (“*Los gemelos*”), a través del uso de varios recursos musicales encontrados en “Qué lindo es el río Napi”, como la idea de una tercera ambigua, los ritmos del redoblante y del triángulo y el contorno melódico de un fragmento (que interpreta la voz), se desarrollaron secciones de la forma de la pieza, con estos elementos como ejes articuladores de la misma.

2. En la “*Composición 2*” (“*Río Chapinero*”), aprendí a través de la adaptación de algunos elementos del ritmo de la percusión en “Soy del río Napi”, a utilizarlo y revestirlo con un carácter más urbano, evocando el ajetreo de la ciudad. Por otro lado, también logré utilizar el recurso de la pregunta/respuesta, que está presente en el coro de cantadoras (“Soy del río Napi”), pero a través de la Guitarra y el Saxofón.
3. En la “*Composición 3*” (“*El reloj averiado*”), aprendí a tomar el motivo rítmico de la flauta en “Dame tu Reloj Pastora” y explorar sus posibilidades dentro de un contexto de *Swing*, al desarrollarlo a través de la expansión y los desplazamientos del mismo.
4. En la cuarta composición “*Ecos*”, pude explorar la manera en que las flautas interactúan, para finalmente adaptarlas a un formato distinto (Contrabajo, Guitarra y Saxofón). Fue desafiante (usando un formato tan ajeno a esta música) lograr imprimir esa intención y sonoridad a mi composición. El resultado fue una pieza de carácter meditativo, con elementos minimalistas en cuanto a los ciclos musicales que se repiten, y con un lenguaje que se acerca al de la música de chirimía, pero dentro de mi contexto jazzístico.

La interiorización de estos elementos pertenecientes a la música de la *Chirimía del río Napi*, aportó a mi formación, al ampliar el campo de lo que he conocido musicalmente en una dirección que no había explorado hasta el momento a cabalidad; lo que contribuye a la experiencia de la música con la que he tenido contacto, y deja herramientas útiles para acercarse en un futuro a proyectos similares.

A través de este proyecto, también encontré el valor de analizar las composiciones propias para entender y poder reconocer las herramientas compositivas que puedo usar como músico, así como las diferentes paletas de colores que es posible hallar en lugares inesperados, como el río Napi.

5. Bibliografía:

- Ochoa, J., Convers, L., & Hernández, O. (2014). Arrullos y currulaos: material para abordar el estudio de la música tradicional del Pacífico sur colombiano. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- “Músicas y Prácticas sonoras en el Pacífico afrocolombiano” - Juan Sebastián Ochoa, Carolina Santamaría y Manuel Sevilla
- Hernández, O. (2009). Músicos Blancos, Sonidos Negros: Trayectorias y redes de la música del pacífico colombiano en Bogotá (Tesis de maestría)
- Hobsbawm, E., Ranger, T., Morgan, P., Cannadine, D., Trevor-Roper, H. & Cohn, B.. (1983). The Invention of Tradition. Cambridge: Cambridge University Press.
- Levine, M.. (1995). The Jazz Theory Book. Estados Unidos: Sher Music co..
- Ratliff, B.. (2008). Coltrane: the story of a sound. Estados Unidos: Picador.

Textos citados/referenciados en este proyecto:

- César Rojas. (2016). Antonio Arnedo y los 20 años del nuevo jazz colombiano. Diciembre 06, 2017, de Revista Arcadia Sitio web:
<http://www.revistaarcadia.com/musica/articulo/jazz-en-colombia-entrevista-antonio-arnedo-saxofonista-20-aniversario-travesia/46126>
- Miñana, C. (2012). La chirimía del río Napi en el contexto de la música tradicional de flautas traversas en Colombia. En el folleto del álbum “El Pajarillo” de Chirimía del río Napi.

Discografía:

- Chirimía del Río Napi - “El Pajarillo” (2012)
- Chris Lightcap’s Bigmouth - “Epicenter” (2015)
- Suricato - “Detrás del Sol” (2017)
- John Coltrane - “Africa/Brass” (1961)
- Luis Rovira Sexteto - “Luis Rovira Sexteto” (1961)

6. Documentos anexos: Partituras

Los Gemelos

Daniel González

Introducción

Musical notation for the introduction, measures 1-2. The piece is in 12/8 time. The bass line features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, while the treble line is mostly silent.

Musical notation for measures 3-4. The bass line continues with a similar rhythmic pattern, and the treble line remains silent.

Musical notation for measures 5-6, marked with section A. The treble line becomes active with eighth and quarter notes, while the bass line continues its pattern.

Musical notation for measures 7-8. The treble line continues with eighth and quarter notes, and the bass line continues its pattern.

Musical notation for measures 9-10, marked with section B. Chord changes are indicated as C7 and C7. The treble line features eighth and quarter notes, and the bass line continues its pattern.

13 C7 % % Gm Gm

fine

18 C Gm F

20 Gm F Bb F

24 C Eb

Forma de Solos 26 Gm7 % C7 %

Vamp hasta el cue.

30

B♭Maj 7 F#°7 Gm7 Em7b5

--	--	--	--

34

E♭Maj 7 Cm7 Am7b5 D7

--	--	--	--

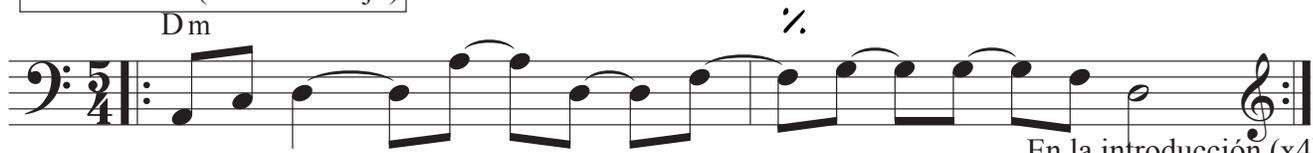
D.C. al fine

Río Chapinero

Daniel González

Introducción (Línea del bajo)

Dm



A Dm (G) Dm

En la introducción (x4)
Como transición a los solos (x2)
(G)

3



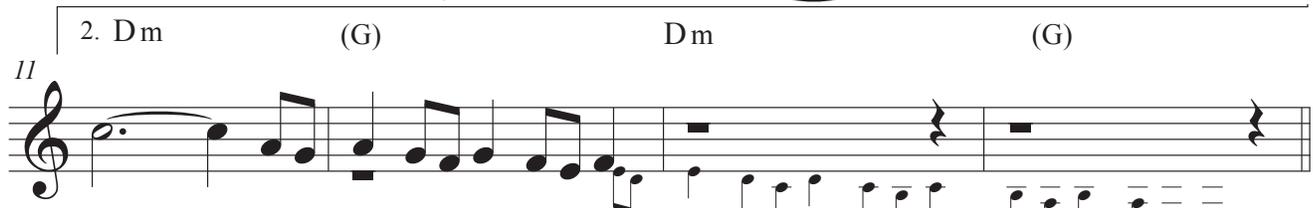
1. Dm (G) Dm (G)

7



2. Dm (G) Dm (G)

11



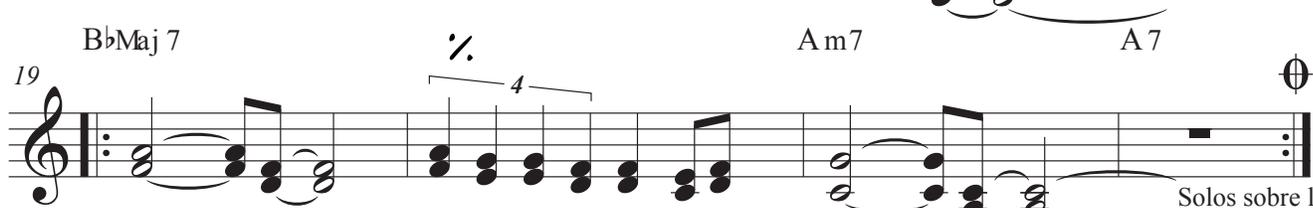
B B♭Maj 7 Am7 A7

15



B♭Maj 7 Am7 A7

19



B♭Maj 7 Gm7 FMaj 7 A7

23



rit. (en la última repetición)

Repetir hasta el cue

Solos sobre la forma
Después de Solos:
D.C. a Coda

ECOS (La Sombra)

Daniel González

(x4)

Soprano Sax

Guitar

Double Bass

5

S.Sax.

Guitar

D.Bs.

Em FMaj7 G6 Em FMaj7 G6

9

S.Sax.

Guitar

D.Bs.

(x4)

13 Am Em Am Em (x4)

S.Sax.

Guitar

D.Bs.

17 Am7 FMaj7 G6 Am7 FMaj7 G6 (x4)

S.Sax.

Guitar

D.Bs.

21 FMaj7 AbAug(#11) FMaj7 AbAug(#11) (x4)

S.Sax.

Guitar

D.Bs.

25

Am7 Em Am7 Em (Vamp until cue)

S.Sax.

Guitar

D.Bs.

29

FMaj7 AbAug(#11) FMaj7 AbAug(#11) (Vamp until cue)

S.Sax.

Guitar

D.Bs.

fade out