

**UN ACERCAMIENTO A LA MÚSICA DE ARRULLOS Y CURRULAOS  
DESDE EL SAXOFÓN**

**KAREN JOHANA MAYORGA BECERRA**

**Asesores: Andrés Samper**

**César Medina**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
FACULTAD DE ARTES - DEPARTAMENTO DE MÚSICA  
CARRERA DE ESTUDIOS MUSICALES - ÉNFASIS EN JAZZ Y  
MÚSICAS POPULARES- SAXOFÓN**

**BOGOTÁ**

**2018**

## Contenido

Introducción .....	3
Objetivo general.....	5
Marco Teórico .....	6
El origen de la Marimba .....	7
Afinación .....	7
Aspectos armónicos- rítmicos.....	8
Aspecto métrico .....	9
Esquema formal .....	10
Capítulo I .....	11
La Juga .....	11
El Currulao .....	12
Ejercicio previo a la hora de improvisar o interpretar la música del Pacífico colombiano .....	13
A la hora de interpretar la música escrita.....	14
Primera pieza “Arrullar la mano” (Voces) .....	15
Capítulo II .....	18
Segunda pieza “Mi currulao” (Marimba) .....	18
La Marimba .....	18
Para entender cómo funcionan los acordes en la marimba.....	21
Capítulo III .....	27
Tercera pieza “La marimba de los espíritus” (Patrones de percusión) .....	27
Sobre la construcción de la pieza:.....	27
Capítulo IV .....	33
Cuarta pieza – Rumba “Con el tumbao” .....	33
Sobre el género de Rumba:.....	33
El esquema formal.....	34
Aspectos armónicos .....	34
Sobre la pieza: .....	35
Conclusiones .....	37
Bibliografía.....	39
Anexos.....	41

## Introducción

El término autoetnografía se refiere en la actualidad a estrategias de investigación que pretenden describir y analizar sistemáticamente la experiencia personal del investigador para comprender algunos aspectos de la cultura, fenómeno o evento a los que pertenece o participa (Adams y Bochner en Cano, 2011, p. 273). De hecho la autoetnografía comparte algunos aspectos con la autobiografía, algunos autores dicen que es una especie de fusión (Adams y Bochner en Cano, 2011. p 275).

Pero hay una diferencia precisa entre ellas, y es que mientras la autobiografía es el recuento de los principales acontecimientos de la vida del sujeto que la escribe, empleando sus propios criterios, la autoetnografía es un estudio de la introspección individual en primera persona, que pretende arrojar luz sobre la cultura a la que pertenece el sujeto por medio de “descripciones culturales mediadas a través del lenguaje, la historia, y la explicación etnográfica”. (Ellis y Bochner en Cano, 2000. p 742). Entonces lo que vendría siendo es una conexión entre lo personal y lo cultural (p. 739).

De este modo *la auto- introspección* es la descripción, reflexión y autoevaluación de la experiencia y la subjetividad personal, y por otro lado *la relación e interacción con objetos o procesos*, es la significación personal dada a ciertos objetos físicos o simbólicos y ciertos procesos que condensan una serie de significados personales como objetos literarios, artísticos y experiencias. (Rodríguez y Ryave, en Cano. 2002).

Según el libro “*Investigación artística en música*” una de las características que diferencia la autoetnografía artística de otros ámbitos, es que no sólo trae a colación eventos del pasado, sino que registra de manera minuciosa acontecimientos presentes desarrollados durante el proceso mismo de la investigación - creación. (López y Opazo, en Cano. 2014. p 143).

Con base a estos planteamientos, inicié mi propio proceso de introspección y autoetnografía, relacionando de manera sistemática en un diario de trabajo los asuntos dentro y fuera del contexto musical que me caracterizan hoy en día como intérprete. Así mismo destacando aspectos musicales específicos tales como: hacia donde me inclino, qué estilos me llamaban la atención; indagando un poco mis raíces, con cuáles géneros había crecido, cómo era mi entorno, la música que me rodeaba entre otros cuestionamientos, que me llevaron a realizar lo que presento hoy como un proyecto de creación-investigación.

Para iniciar, identifiqué en qué género me quiero enfocar, qué características me llaman la atención, qué sonoridades me cautivan, qué melodías y ritmos producen una sensación en mí, para así poder escoger un género en el cual trabajar.

A pesar de que es difícil delimitar opto por seleccionar la música del Pacífico Sur colombiano. Soy una saxofonista que se desarrolló en un entorno en donde su diario vivir estaba direccionado a la música “*popular*”, no necesariamente desde una profesión, sino desde una pasión por algún instrumento por parte de mi familia materna, o el hecho que quien ayudó en mi crianza era oriunda de Tumaco- Nariño y traía consigo sus tradiciones.

No obstante sólo hasta que entré a la universidad y durante mí proceso académico, mi interés por conocer el lenguaje de las músicas tradicionales colombianas, de igual importancia que otras músicas del mundo, se hacía indispensable. Tuve la fortuna de contar con mentores a quienes el rescate de estas tradiciones les era de gran importancia, y fue así como decidí que mi proyecto de investigación- creación se basara en entender desde el saxofón el lenguaje de la música de arrullos y currulaos.

La metodología con la cual voy trabajar consiste en cuatro piezas estilísticas adaptadas para el saxofón y en distintos formatos. Cada una de ellas representa ciertos aspectos característicos de algunos géneros y en general factores en común de ésta música; como lo son el tratamiento de las voces en la juga, la marimba (requinta) en el currulao, la síncopa en la rumba y por último patrones de percusión en la juga y en el currulao.

Dichas piezas no sólo trabajan el estilo, sino que a su vez van exigir una atención especial a aspectos técnicos por parte del intérprete tales como: columna de aire, respiración, sonido, registro, afinación, resistencia, técnicas extendidas, agilidad en los dedos y ritmo.

## Objetivo general

1. Generar un material compositivo a partir de una reflexión pedagógica y musical sobre los ritmos elegidos del Pacífico Sur colombiano.

## Objetivos específicos

2. 1. Elegir los ritmos a trabajar a partir de una revisión del material sonoro y escrito disponible. Reconocer los factores característicos de la música de arrullos y currulaos.
3. Identificar los aspectos técnicos y musicales a trabajar.
4. Componer las piezas musicales trabajando aspectos estilísticos y técnicos desde el saxofón y en distintos formatos.

## Marco Teórico

Colombia está comprendida por seis regiones: Andina, Atlántica, Llanos Orientales, Amazonia, Pacífico e Insular. La Región Pacífica está delimitada entre el Océano Pacífico, la vertiente occidental de La Cordillera Occidental de los Nados, al norte con la provincia del Darién y al sur con Esmeraldas (Ecuador).

La influencia Afro - descendiente, es fuertemente marcada por el periodo de esclavitud. Al ser abolida ésta en el año de 1852 (Friedman, Arocha 1986), los esclavos liberados migraron hacia las zonas costeras siguiendo el curso de los ríos consolidando las nuevas poblaciones de El Charco, Guapi y Tumaco.

Este legado africano nos deja manifestaciones musicales como el Currulao y con él, la marimba. Por otra parte. La tradición oral es la forma generalizada de transmisión del conocimiento de estas culturas; de esta manera se transmiten las creencias, costumbres, parentescos, control social, jerarquías, entre otros. Aunque la inquisición en el periodo de la conquista no tuvo tanto auge en la Región Pacífica por su difícil acceso, es un hecho que los elementos religiosos católicos se ven destacados en los cantos de sus poblaciones. (Camacho 2004, 171)

La música es una de las manifestaciones más relevantes del pacífico Sur Colombiano, al igual que la tradición oral de mitos, leyendas, cuentos y fábulas. Ésta hace parte de fiestas, adoraciones a santos, velorios de niño y adultos, en contextos sagrados y profanos. Los siguientes son algunos contextos socio- culturales en donde hay manifestaciones musicales. (Ochoa, Convers, Hernández 2015)

- Canto de Boga: es un canto que tiene lugar mientras se rema en el potrillo, se interpreta *a capella*.
- Alabao: es un canto fúnebre, principalmente en los velorios de adultos y se interpreta *a capella*.
- Bunde: es una canción de carácter infantil, por lo tanto, se utiliza en los velorios de niños, también se canta en los arrullos a los santos, se puede interpretar *a capella* o con acompañamiento de percusión.
- Joga: se canta en las fiestas, en los arrullos a los santos y los velorios de niños o “angelito”, se interpreta con acompañamiento de percusión (la marimba es opcional.)
- Currulao: se canta únicamente en celebraciones o festividades. Además de tener voces se interpreta con el conjunto de marimba completo, en este caso la marimba toma un papel primordial.

## El origen de la Marimba

Según Alejandro Martínez muchas fuentes aseguran que el origen de la marimba es africano, concretamente de África occidental en donde se conoce como balafón -aunque en esa región africana en vez de resonadores de guadua tiene calabazos. La marimba representa así en el Pacífico Sur una fuerte tradición ancestral con los negros esclavos y un símbolo de identificación cultural. Sin embargo, existen teorías que discrepan de esta afirmación alegando que la poca migración de esclavos a la zona sur del Pacífico hace que sea difícil afirmar que se conservara el instrumento. En este sentido, hay otras posibles proveniencias de la marimba, como grupos indígenas de Mesoamérica quienes hacían también uso de este instrumento con resonadores de guadua o por el contrario afirmar que es una creación local y no una recreación de la música africana. (Reichel, Dolmatoff 1998)

En cualquier caso, el primer registro certero que se tiene de la marimba en el Pacífico Sur, es en una crónica de viaje de Fray Juan de Santa Gertrudis en el año de 1578, quien describe dicho instrumento en la celebración de los mulatos para velar a la Virgen, con estas palabras “Allá tienen para sus funciones un instrumento que llaman marimba. Este se compone de cañutos de guadua colgados en línea, y tajados de mayor a menor, y con la misma proporción en lo largo.” (1970, 235-236, en Ochoa, Convers, Hernández. 2015 p. 58).

Es importante recordar que la marimba es un instrumento característico de la música de estas regiones, pero sólo es indispensable en los currulaos o bambucos viejos, no en todos sus cantos.

En cuanto a su construcción y propiedades, la Marimba de chonta es un xilófono que tiene entre 19 y 23 tablas hechas de diferentes palmas, (chontaduro, quita sol, pambil) y resonadores de guadua. Está dividida en dos secciones: la parte más angosta y aguda conocida como requinta, tiple, revuelta y/o primera y la parte más ancha, de registro grave bordón. Su función principal es llevar la armonía, y enriquecer las interpretaciones con síncopas y variaciones rítmicas.

## Afinación

Cabe resaltar que la música de marimba y sus diferentes géneros no se pueden asimilar con una afinación “temperada occidental”. Las voces están demarcadas en una escala de seis sonidos. Comprendida por los grados 1, 2, 3, 4, 5 y 7, es decir se omite el 6º grado. Pero en su afinación los grados 3 y 7 presentan variación, algunas veces tienden a un modo mayor y otras veces a un modo menor; o por el contrario se ubican en ambas. Es común escuchar coros donde unas voces tienden hacia la 3º mayor y otros a las 3º menor. Lo mismo ocurre con la séptima. Esta particularidad es una característica estilística, y parte importante del “color” del instrumento. Lo que implica adaptarse a nuevas sonoridades puesto que el oído occidental está acostumbrado a una afinación temperada de influencia europea.

La marimba se construye entonces con una escala diatónica (de siete sonidos), pero buscando obtener una 3a y 7a que se encuentre a medio camino; ellos lo denominarían- una tercera menor alta o una tercera mayor baja en afinación. Esto hace que la afinación de tonos y medios tonos no sea tan diferente, teniendo una funcionalidad muy práctica para esta música puesto que puede acoplarse casi que a cualquier tonalidad que las cantadoras propongan en sus melodías, sin necesidad de que ambos estén en el mismo tono. (Ochoa, Convers, Hernández 2015)

## Formato

No existe un formato definitivo para la interpretación de estas músicas, sin embargo, con el paso del tiempo se ha estandarizado el conjunto de dos bombos, dos cununos, una voz solista masculina o femenina, tres o cuatro cantadoras con guasás y una marimba.

- Los bombos: Son tambores cilíndricos de dos parches uno de cuero de venado y otro de cuero de tatabro, se percuten con palos, uno golpea la madera y el otro recubierto con espuma en su cabeza, golpea el parche. Existen dos bombos; golpeador o macho, y el arrullador o hembra, el primero más grande por lo tanto es más grave, responsable de la sensación rítmica y el segundo respectivamente más pequeño y agudo.
- Los Cununos: Son tambores cónicos de un sólo parche, son interpretados con el golpe de las manos y al igual que el bombo se dividen en dos categorías, macho y hembra. El macho es más grande en tamaño y marca un patrón rítmico constante permitiendo aclarar la sensación rítmica de la métrica. Por el contrario, la hembra es más pequeña en tamaño y tienen la función de variar e improvisar constantemente en su ejecución. No obstante, el cununo macho puede improvisar, destacando que el cununo restante tiene que mantener la base rítmica para que no se pierda la estabilidad.
- Los Guasás: Son tubos de guadua rellenos de semilla de achira, a los que se les atraviesan unos palitos para que se estrellen en “su viaje” de descenso u/o ascenso. Ejecuta un ritmo constante aclarando el tempo y la métrica. Son interpretados por las cantadoras.
- La Voz solista: Está encargada de cantar la línea melódica principal.

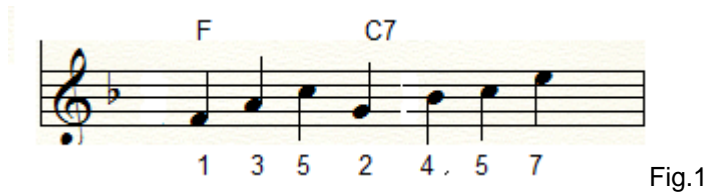
## Aspectos armónicos- rítmicos.

La mayor parte de la música de “marimba” tiene un comportamiento armónico – melódico similar. Parte de una escala de seis sonidos (1, 2, 3, 5 y 7) y se usan a partir de los arpeggios de tónica (1, 3, 5) y dominante con séptima (5, 7, 2, 4), que cumplen funciones de tensión y relajación. Exceptuando las jugas y la rumba que su ciclo armónico es doble; más adelante explicaré con detenimiento este aspecto.



Lo característico de esta música de marimba es la interpretación de los arpeggios con variaciones rítmicas. La ausencia del sexto grado hace parte de la sonoridad estilística.

Las seis notas utilizadas están distribuidas en un rango de una octava, para efectos académicos lo explicaré basado en la tonalidad de Fa mayor.



### Aspecto métrico

La música de arrullos y currulaos se puede agrupar en dos grandes grupos: los géneros binarios de subdivisión ternaria (compás de 6/8) y los géneros binarios de subdivisión binaria (compás 2/4, 4/4, 2/2). Correspondiendo al primer grupo los géneros de currulao, juga, juga grande y torbellino; al segundo bunde y rumba (Ochoa, Convers, Hernández 2015).

Los géneros binarios de subdivisión ternaria tienen una estructura rítmica muy similar en cuanto a la base de los cununos, bombos y guasás. Al igual que el fraseo de la marimba.

Si bien existen variaciones todas parten de una base en común. Hay que aclarar que no hay una verdad absoluta del patrón originario o base, por la misma razón a la que se debe que sea una música tradicional, que ha trasgredido de generación en generación y que su origen es desconocido.

Aunque por cuestiones de practicidad se escribe y se entiende en una métrica de 6/8, es importante entender que parte de la característica de su riqueza rítmica; el “sabor”, existe precisamente en la dualidad métrica con el compás de  $\frac{3}{4}$ .

Un claro ejemplo está en los guasás, uno de ellos marca una base de 6/8, mientras que el otra marca las negras como si estuviera en compás de  $\frac{3}{4}$ .

Otra de las particularidades está en el acento a la quinta corchea del compás, esa quinta corchea corresponde en un compás de  $\frac{3}{4}$  a la tercera negra, es el acento más importante, el soporte de la base para todo el ensamble, la cual mantiene la sensación rítmica.

## Esquema formal

En esencia esta música tiene una fuerte característica de tipo responsorial. Una voz solista y un coro que contesta.

Las canciones con estrofas se alternan sin ningún límite, cuantas veces desee la voz líder, eso sí, siempre alternando una estrofa con un coro responsorial. Para indicar el final, ella vuelve a cantar la melodía inicial. En los currulaos y arrullos la voz solista lo marca en el coro cantando con un *ritardando*.

Durante ya un tiempo se ha empezado incluir los solos de marimba para que las cantadoras descansen, se alarguen los temas, y el marimbero pueda mostrar sus habilidades, una fuerte influencia generada por los festivales como el Petronio Álvarez. En cuanto a la percusión, esta puede empezar con la voz, pero usualmente no es así, inicia la voz principal primero y luego si ingresan los instrumentos percutidos, puede ser al tiempo o uno a uno. Esto en especial porque no siempre se sabe qué tema van a interpretar, entonces esto les da tiempo a los instrumentistas para saber si es un género binario o ternario y así poder acompañar.

## Capítulo I

### Los géneros escogidos

A continuación presento algunos comentarios generales relacionados con los géneros que elegí para este trabajo.

#### La Juga

La Juga es la que más se canta y que más repertorio se tiene en la música del pacífico colombiano. Tiene en esencia la misma base del currulao, torbellino y juga grande. (Ochoa, Convers, Hernández 2015).

La particularidad de este género es su secuencia armónica, en su mayoría dos compases de tónica y dos de dominante (I-V-V-I-I-V-V-I) o algunas veces cambian cada 3 o 4 compases.

Como ya habíamos dicho anteriormente la marimba no es tradicional en las jugas, son las voces femeninas quienes lideran este género.

Las jugas también se caracterizan por tener melodías recurrentes con poca variación, pero con distintos textos.

En general la música de arrullos y currulaos se interpreta en grupo debido a que cumplen una función social; reunir personas en un mismo lugar con algún fin, bien sea para adorar un santo o festejar. Además de los dos cununos, dos bombos y la marimba (opcional), puede haber tantas cantadoras como quieran, y todas pueden tocar el guasá. Es decir para que la música se pueda interpretar es necesario que mínimo este el formato básico; un cununo, un bombo y tres cantadoras con guasá; una solista y dos respondedoras. La presencia de cantadoras es indispensable, no existe ningún repertorio de arrullos y currulaos que no lleve voz, por lo tanto es la más importante, se puede decir incluso más que la marimba. Los músicos tradicionales no interpretan si no hay una cantadora y voces responsoriales.

En una entrevista a la cantadora guapireña Liomedes Portocarreño en el libro *Arrullos y Currulaos*, ella da esta respuesta al pedírsele que cante una juga: “Pero yo cantando sola, (...) porque todos los arrullos se glosan, pero tienen que tener una segundera. (...)”<sup>1</sup>

---

1. <sup>1</sup> Fragmento completo en el libro *Arrullos y Currulaos*, Ochoa, Convers, Hernández, 2014. Tomo I, pág. 97

Una característica que también se presenta en la mayoría de las jugas, es que adentrada en ella, el ritmo armónico se acelera, es decir que en vez de darse los cambios cada dos compases se da compás por compás. (Si en dado caso los cambios eran cada 3 o 4 compases ahora serán cada dos). A esta modificación en el ritmo tradicionalmente ellos lo denomina como “*arrullar la mano*” (Martínez 2015). Es muy importante en este género, porque lo que produce es elevar la energía, dar ímpetu a la interpretación. Para que esto suceda y sea orgánico lo que se hace es que la interacción entre la voz solista y las respondedoras sea más rápida, por consiguiente si la voz solista ocupaba dos compases y las respondedoras dos, en el momento que se “*arrulla la mano*” la voz solista reduce su frase a un compás igual que las respondedoras.

## El Currulao

En la Provincia del Gran Cauca, propiamente en las haciendas coloniales nacieron el currulao y el bambuco andino caucano como una misma expresión musical pero progresivamente se fueron independizando. (Davidson 1969). Esta tesis se reafirma según Bernal con la teoría de que anteriormente se les denominaba a los currulaos ‘bambuco viejo’ y es porque los ritmos de 6/8 llevan una célula rítmica base similar a la del bambuco andino (Bernal 2003). Esta base enfatiza la quinta corchea del compás. En la música del pacífico es acentuado por el bombo golpeador que es el responsable en gran medida del “sabor” y estabilidad del ritmo. (Ochoa 2006)

Por otra parte, el currulao o baile de currulao es un evento social, una fiesta. No tiene ningún carácter religioso sólo tiene como fin gozar, bailar y cantar. Se celebra, se bebe y se come en cantidad. Es usual que el currulao le siga a un canto de Arrullos, recordemos que son cantos de adoración a santos; aprovechado dicha reunión y la cantidad de catadoras y percusionistas se prende la fiesta.

En éste género el hombre puede asumir el liderazgo interpretando las canciones. Es acá uno de los contextos en donde el más puede sobresalir. En este género la marimba es indispensable, no hay currulao sin marimba y es casi una regla que sea interpretada por un hombre, claro está que se ha ido abriendo la posibilidad de que sea interpretada por una mujer.

## Ejercicio previo a la hora de improvisar o interpretar la música del Pacífico colombiano

Agregando a la información anterior, y para poner en práctica alguno de los aspectos vistos, formulo un estudio preliminar de ritmo (Ver anexo No. 1). Este nos ayuda a entender cómo es el acercamiento en los solos y en general en la música de arrullos y currulaos.

**Nota:** Es importante entender que no hay una manera exacta y precisa que permita, con la escritura, representar plenamente la interpretación de esta música; Más bien, hay aproximaciones, en este y en los materiales que encontramos referentes a las tradiciones musicales de la Región Pacífica.

Cuando escuchamos la música de arrullos y currulaos podemos identificar patrones rítmicos característicos que hacen que exista un estilo propio. Esta es la idea de la cual parto.

Para empezar propongo entender la música desde la subdivisión más grande hasta las más características, aquellas que generan la sensación de división binaria en un contexto ternario. Por tal motivo lo planteo primero solo con ritmo, para que luego, al darle alturas, este aspecto importante ya esté interiorizado.

Se puede escoger cualquier nota sin importar contexto alguno, y así mismo lo propongo por células rítmicas, que la persona pueda repetir cuantas veces desee; yo aconsejo que primero sea sin metrónomo, para luego si agregarlo, a un pulso lento y subir gradualmente su velocidad.

Paso siguiente: las alturas. Para ellas también propongo un acercamiento metódico, inicialmente comenzar sólo con las notas pertenecientes al acorde de tónica y luego continuar sólo con las notas pertenecientes al acorde de dominante.

**Nota:** Se pueden utilizar las células rítmicas tal cual se demarcan o combinadas, para ambos ejercicios, siempre y cuando lo básico ya esté incorporado.

Para finalizar, se mezclan todos los pasos anteriores, ritmo, notas y cambios, bien sea cada compás o cada dos o tres compases, según el género lo requiera. Acá quiero hacer una aclaración. Como dije anteriormente, entender el ritmo desde la escritura es un paso, más no significa que al hacer el estudio ya se toque esta música, pero si busco que se entienda de una manera aproximada cómo es su comportamiento rítmico y melódico (explicación que doy durante el trabajo), para así poder acercarse a tocar de forma estilística.

En este sentido, considero que para darle un sentido a este material la mejor manera de iniciar y la más natural es la imitación.

Se hace referencia a la imitación al hecho de escuchar y cantar encima de las grabaciones, para así poder entender la naturalidad con la que los músicos tradicionales juegan rítmicamente dentro de un pulso.

No es necesario pensar en un primer momento en su escritura sino en la sensación y posteriormente si se quiere, si hacerlo.

Ya teniendo una idea base por parte de la escucha, el estudio preliminar puede ser un material que ayude a desglosar de manera sistemática el ritmo, para así utilizar otro recurso muy útil que es la transcripción, empezando con las entradas de la marimba, las melodías de las voces e incluso los mismos solos.

## A la hora de interpretar la música escrita.

Encontrar material de diferentes acercamientos a la música del pacífico colombiano es algo que puede llegar a no ser algo novedoso, pero si complementario, cada material que he encontrado es una guía que me lleva a comprender como es el acercamiento desde distintos instrumentos. Por mi parte y desde el saxofón, una propuesta que doy partiendo del resultado de la investigación y la interacción con otros músicos, es la división de la marimba en partes diferenciadas para los saxofones.

Muchas veces vemos que la marimba es tocada por dos personas, una de ellas interpreta el bordón y la otra la requinta. En la pieza para dos saxofones “*La Marimba de los Espíritus*” es una de las herramientas que utilizo, y a causa de este suceso, abro la posibilidad de implementar este recurso en las demás piezas.

Lo importante para que funcione, primero, es que ambos intérpretes sean conscientes del ciclo armónico, de manera a estar en capacidad de utilizar las notas características y pertinentes dependiendo si es un acorde de tónica o de dominante. Segundo, utilizar los recursos rítmicos que nos llevan a ese juego ambiguo entre un compás binario y uno ternario. Para esto último puede llegar a ser útil entender y tener interiorizado las células rítmicas con sus variaciones que expongo durante mi trabajo. Y sobre todo: ¡¡ ESCUCHAR MÚCHA MÚSICA DE ESTA TRADICIÓN!!

Esta propuesta se hace efectiva cuando hay dos instrumentos de vientos e incluso hasta un tercero que puede improvisar mientras dos de ellos semejan el rol acompañante de la marimba y demarcan la armonía. Es importante escuchar y dejar fluir el acompañamiento; por ser ambos instrumentos melódicos se puede abordar

la armonía desde las melodías y así fusionar esas terceras características de la música de arrullos y currulaos.

## **El primer acercamiento al ejercicio de componer.**

Para componer lo primero que tuve que hacer fue buscar referencias, escuchar mucha música, entender su esencia, su fraseo, su estilo, los papeles que jugaban cada uno de los instrumentos, la procedencia del género; qué lo hace diferente, cuáles son sus características, las similitudes y diferencias entre sus ritmos, y luego de eso si sentarme a componer.

Como soy saxofonista y mi idea es plasmar desde mi instrumento la música del pacífico colombiano, parto de la idea que no soy un instrumento armónico, pero quiero trabajar con el desafío de reflejarlo desde el aspecto melódico.

Cuando uno se acerca a un estudio técnico en el instrumento, es porque quiere desarrollar ciertas habilidades que le van a permitir tener una mejor ejecución del mismo, no obstante mi objetivo con este trabajo es un acercamiento estilístico. Una pregunta inicial que me surge es: ¿Se requiere de una técnica particular para interpretar esta música? Pienso que sí. Aunque esta música originalmente no es temperada, si se necesita tener de una conciencia especial del sonido; de la fuerza, “sabor”, estilo, roles, escucha de los otros instrumentos, sensación rítmica, etc., para que en conjunto, con todos estos aspectos se logre tener un acercamiento medianamente cercano a sus sonoridades tradicionales. Digo ‘medianamente cercano’ porque es un trabajo cuya profundización depende de cada persona y su interés por seguir ahondando en la temática. Este trabajo apenas da una idea general de cómo desde el saxofón, u otro instrumento melódico, se puede entender e interpretar de manera estilística esta expresión musical.

### **Primera pieza “Arrullar la mano” (Voces)**

Lo que quise plantear con este primer ejercicio, es el tratamiento de las voces en la música tradicional del pacífico colombiano. Como vengo describiendo, las voces son indispensables en esta música, para el rol de los instrumentos acompañantes, y para la tradición como tal.

En mi conocimiento previo suponía que la marimba estaba presente siempre y era la encargada de dar la característica sonora. Pero cuando escuchamos la música perteneciente a esta zona del Pacífico Sur colombiano en especial, nos

damos cuenta que la voz siempre está presente. Me parece que la presencia de las cantadoras se va extinguiendo; esta pieza es un homenaje que busca rescatar su valor en esta tradición musical.

Desde este punto de vista, en esta composición para el saxofón es vital liderar. Es quien lleva la melodía y de él dependen la energía y la fuerza. La contundencia en su interpretación va a permitir que tenga sentido la construcción musical general de la pieza. Por otra parte, como no hay voces, el saxo es quien las reemplaza. El sonido pleno en el instrumento va a permitir un sonido con fuerza, pero a su vez es importante mantener la conciencia en la respiración para que no se sature el sonido y se pierda la afinación, ni tampoco la sutileza.

Rítmicamente maneja el especial fraseo “*patraseado*” que es rítmicamente, valga la redundancia, similar a un “*dosillo*”. A lo que me refiero con una ambigüedad de una sensación ternaria en un compás binario.

Yo basé esta composición en una juga llamada “*Mano ‘e Currulao*” interpretada por Benigna Solís. Esta juga en particular comienza con una estrofa de la voz solista, y el coro responsorial sólo aparece hasta el final de ella, estructura muy parecida de otra juga conocida como *Ronca Canalete*.

También característico en las jugas, es una pequeña entrada de la voz solista glosando el tema, usualmente en los dos primeros compases y las voces responsoriales en los dos siguientes, como en la *Marimba Enferma, o Los Pastores y Los Reyes*.

Para entender cómo funcionan la melodías y así crear una, en mi opinión el primer acercamiento debe ser desde la voz, intentar cantar melodías pequeñas, y luego buscar crear una respuesta a aquella melodía. El paso siguiente es sentarse desde el piano y tocarla, quizá haya que hacerle unas pequeñas modificaciones de ritmo, teniendo en cuenta los cambios armónicos. Al principio no es tan fácil, uno encuentra mucha información y crear melodías que suenen estilísticas a pesar de tener tan pocas notas no resulta en el primer intento, pero poco a poco van surgiendo las ideas y es posible encontrar la manera de construirlas.

Lo planteo desde el piano porque tenemos allí como un mapa visible, la idea es crear un tejido con estas notas (Tónica y dominante) y conducir las. Al tener los cambios armónicos cada dos compases, sobre todo en el grado de tónica se siente la necesidad de resolver antes, los recursos melódicos no son tan amplios por lo que se cuenta con tres grados: 1, 3 y 5. Sin embargo el recurso a usar es el ritmo, la repetición de notas con ritmo es muy estilístico en la música de arrullos y currulaos.

Usualmente la primera entrada de la voz solista es *ad libitum*, la percusión entra luego, puede ser después del primer responsorial, que se hace al tempo que la voz solista lo propone o por el contrario en la mitad de la estrofa. La percusión



puede entrar junta o primero la marimba en caso de que participe y consecutivamente los otros instrumentos percutidos al tiempo o progresivamente.

La melodía puede repetirse cuantas veces se desee; esto se le conoce como *glosar*. Si es con letra, es melódicamente igual, pero cambia la letra cada estrofa; en este caso la vamos a interpretar igual porque no hay letra, (si se quiere podría variarse un poco).

Un aspecto muy importante son los coros, la creación de una pregunta y respuesta, la respuesta siempre es la misma, pero la pregunta es un juego de notas, se puede partir de la misma melodía inicial y crear unas pequeñas variaciones, acá también es muy válido y común, *el chureo* – (no tienen un texto sino que utilizan sílaba y vocales alargadas y fraseadas).

Para crecer utilicé el recurso de acelerar la armonía, como lo expliqué antes conocido como “*arrullar la mano*”.



fig.2 En el ejercicio de voces c. 31 se empieza “arrullar la mano”.

En la Figura N° 2 se puede observar como el coro responsorial (azul oscuro) va casi al tiempo que la voz principal (azul claro).

El uso del bajo, implica una propuesta más moderna. Me basé en una versión de “*Ale Kuma*”, de *Ronca Canalete (2014)*, en la que el bajo aporta un color y soporte armónico, teniendo como resultado una especie de colchón en la melodía, ya que en este caso hay ausencia de texto. El patrón que utilicé son unas variaciones del bombo golpeador, instrumento que marca la pauta en la música de arrullos y currulaos.



Fig.3 variación del bombo golpeador en la ju

## Capítulo II

### Segunda pieza “Mi currulao” (Marimba)

En esta pieza, quiero trabajar el lenguaje de la marimba en la parte superior conocida como “*Requinta*”. Ella es la encargada de acompañar y enriquecer a las voces y también tiene a su disposición un solo durante la interpretación en los temas.

Su fraseo enmarcado por la yuxtaposición de métricas, sus variaciones rítmicas y el recurso de anticipaciones a las notas, son algunos de los aspectos técnicos a los cuales el saxofonista se va a exponer. Al igual que el manejo de la resistencia, puesto que exige que este ahí presente como intérprete, en especial rítmicamente. Dado que no habrá una marimba, será él quien la reemplace y le dé el sabor bailable característico del currulao.

### La Marimba

Los toques de la marimba se basan en diferentes formas de interpretar los arpeggios de tónica y dominante, especialmente utilizando el recurso de variaciones rítmicas. Por la particularidad del instrumento, a diferencia de las voces, los arpeggios se presentan de manera más clara.

Como norma general los fraseos en la marimba utilizan exclusivamente las notas de los acordes de tónica y dominante, obteniendo más movimientos por terceras que por grados conjuntos (lo que es más usual en las voces). Cuando aparecen grados conjuntos se debe a dos circunstancias: la primera por un cambio de armonía y la segunda, al usar la séptima en el acorde de dominante, la cual se encuentra a una segunda de la fundamental de ese mismo acorde.



Fig. 4                      Tónica                      Dominante



Tónica          Dominante

Fig. 5 cambio de armonía

Estos tratamientos no sólo se dan a la hora de acompañar, sino también a la hora de improvisar o crear entradas.

**Nota:** aunque en los ejemplos presentados anteriormente no hay anticipación por parte de la melodía en la armonía, también es un recurso muy recurrente. Es decir si se está en un acorde de tónica y se quiere anticipar la armonía hacia un acorde de dominante, la última corchea del compás toca las notas pertenecientes al acorde a llegar o viceversa.

Otro aspecto melódico característico en el discurso de la marimba, son los gestos cadenciales que se presentan desde el 7 grado en un acorde de dominante resolviendo en el 3 grado de un acorde de tónica.

Ejemplo:



Fig. 6

Con respecto al aspecto rítmico, había dicho que en la música de arrullos y currulaos es característico la dualidad métrica entre la sensación de un compás de 6/8 y uno de 3/4.

Una de las figuras rítmicas recurrentes en las voces, cununos y marimba es el siguiente:

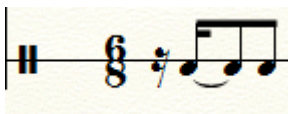


Fig. 7



Para entender cómo funcionan los acordes en la marimba.

- Sabemos que la música de arrullos y currulaos se basa en los acordes de tónica y dominante (1, 3, 5 – 7, 2, 4, 5) respectivamente.

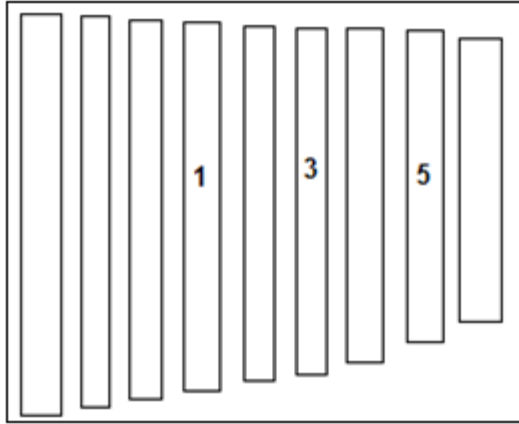


Fig. 10 Acorde de tónica

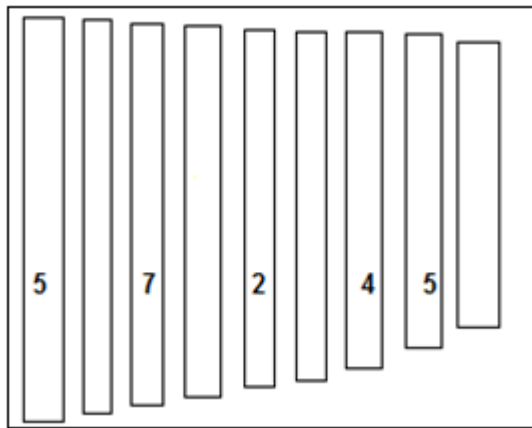


Fig.11 Acorde de dominante

Uniendo los dos acordes quedaría distribuido de esta manera (Fig. 12):

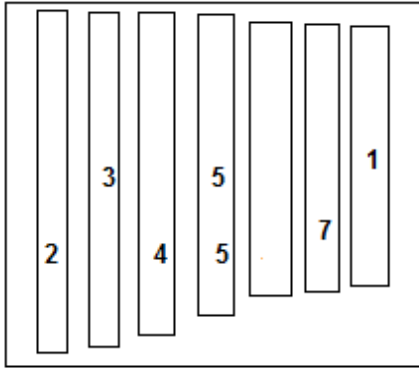


Fig. 12

Cuando hacemos una melodía podemos hacerlo por grupo de notas, un ejemplo sería así; en un acorde de Tónica (1- 3) ó (3- 5) y en dominante (5- 7), (7- 2) ó (2- 5). En este caso se evita tocar simultáneamente 4 y 5 en el arpeggio de dominante porque es poco estilístico.

Una melodía basada en lo anteriormente dicho podría ser así:



Fig. 13

Los acordes tanto de tónica como de dominante se pueden utilizar en inversión, por ejemplo si tenemos un acorde en primera inversión (3, 5, 1) y un acorde de séptima en segunda inversión  $V4/3$  (2, 4, 5, 7), lo que cambia es la distribución en la marimba pero es exactamente el mismo tratamiento que el ejemplo anterior.

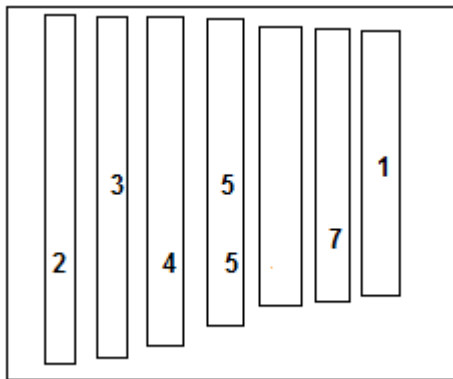


Fig. 14

Una posible melodía con esta nueva disposición serías así:

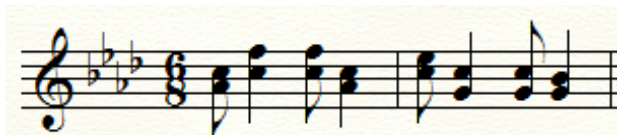


Fig. 15

La música de marimba tiene como característica principal una introducción propia del instrumento, antecediendo las voces y la misma percusión. En las entrevistas que se les ha hecho a los grandes marimberos con tradición (José Torres “Gualajo”, Baudilio Cuama, Mario Beltrán, entre otros)<sup>2</sup>explican que primero parte de las bases, de la imitación, el escuchar y observar lo que sus maestros, -muchas veces sus ancestros- , les va enseñando, y poco a poco se van apropiando y colocando su sello personal. Cabe resaltar que cada marimbero tiene su propia entrada, sin embargo todas son semejantes entre sí.

En el caso del ejercicio que planteé para comprender el lenguaje de la requinta en el saxofón, primero inicié con una entrada característica del currulao propia del marimbero Marino Beltrán, transcrita en el libro *Arrullos y currulaos* (Ochoa, Hernández, Convers .2014.Tomo II, Pág. 136); en ella se encuentran algunos elementos como; la agrupación de las voces y los anticipos o un rebote a la misma, más conocida como “*flam*”. Es un acercamiento sencillo en cuanto al ritmo, no hace uso del “dosillo”, así que me parece que es un buen inicio, no obstante a medida que se desarrolla el tema, esta figura se empieza a encontrar.

Durante la construcción de la pieza soy consciente de que tocar de manera continua en el saxofón es difícil, además de que se ve afectada la interpretación y el papel al que originalmente se le concede a la marimba en esta música, por tal motivo tomo como decisión otorgar ese rol al piano en algunos momentos y que los saxofones vuelvan a intervenir en los interludios entre estrofa y estrofa con unas pequeñas variaciones; secciones que son usuales en el repertorio.

---

<sup>2</sup> Extraído del documental Marimba, reina del Pacífico, entrevista realizada al marimbero Baudilio Cuama Rentería para el Banco de la República. Publicado el 16 de mayo de 2016.  
< <https://www.youtube.com/watch?v=WRAO4PBKMeQ&t=1385s>>.



Fig.16 inicio de la introducción planteada en la pieza Mi currulao.

En la introducción de la pieza “Mi currulao”, como dije anteriormente las aproximaciones a las notas son un gesto muy característico de la música de currulaos, en el caso de la marimba por fisonomía de la misma puede ser de la misma (nota uno de los “*tacos*” lo realiza, mientras el otro responde), pero en el caso del saxofón no es orgánico, por dicha razón lo planteo como una aproximación cromática o por tercera.

Otro aspecto importante es *el bordón*. Es la base armónica, por lo tanto es una melodía constante rítmica y armónicamente; a la vez que se presenta en el registro grave del instrumento. Muy característico de la música de arrullos y currulaos, es antes de que la entrada de la re-quinta replique, le anteceda únicamente el bordón unos dos a cuatro compases. En el caso del ejercicio, este papel lo toma el piano.



Fig. 17. Ejemplo del ejercicio marimba

Parte de la ambigüedad armónica se puede evidenciar en este bordón, el ritmo armónico es por compás siendo un acorde de tónica y otro de dominante (i-V), sin embargo vemos que la tercera (3°) del acorde de dominante no es un La sostenido, sino que por el contrario es natural. Realmente es una tercera menor alta o una tercera mayor baja, pero su sonoridad temperada se acerca más a una tonalidad menor.

Paso siguiente en el análisis de la métrica del currulao (métrica binaria 6/8), destacamos un acento característico y predominante del género en la quinta



corchea del compás; tal cual se muestra en la figura N° 18. Dicho elemento se ve apoyado por varios patrones de la percusión.



Fig. 18 Melodía de introducción en los saxofones en el ejercicio de “marimba”.

**Nota:** La re- quinta (parte superior de la marimba) es quien tiene la libertad en acompañar la voz. Dicha melodía va armonizada por lo general en terceras u octavas. (En el caso de la pieza esa armonización será la que realice el saxofón tenor). No obstante, en aspectos generales la voz es la líder, los demás son acompañantes de ella, ya lo habíamos dicho son indispensables. Básicamente si no hay cantadoras no está la esencia. Por lo tanto, la marimba siempre sigue la voz, pero varía su patrón en su mayoría rítmicamente, a veces melódicamente, pero lo usual es que esa libertad se le otorgue en el solo.

Ahora bien, el esquema formal comúnmente utilizado en los currulaos es el siguiente:

Introducción - Estrofa I - Interludio I (por parte de la marimba) - Estrofa II - Interludio II, (nuevamente por parte de la marimba) - Coro/ pregón - solo de marimba - coro /pregón.

Otro aspecto importante que me parece relevante destacar y que a pesar de que no lo hace la marimba, si aparece en la pieza, son los “chureos” o “glosas”. Siempre que estos se cantan terminan con una respuesta del coro que enfatiza el acorde de tónica prolongado- sin importar que la marimba cambie de acorde. A este le sigue una intervención de la marimba con variaciones de su base principal (Ochoa, Convers, Hernández 2015).



Fig.19 prolongación de acorde de tónica.

**Nota:** En la pieza *Mi currulao* he escrito un solo a manera de propuesta; sin embargo es libertad del intérprete si lo quiere leer o si por el contrario desea plantear uno propio. Si lo lee, aconsejo que seguido de que termine el ya escrito, se de la libertad de continuarlo con los elementos que se ven en los ejercicios previos.

## Capítulo III

### Tercera pieza “La marimba de los espíritus” (Patrones de percusión)

En esta tercera pieza el saxofonista se va a enfrentar primero a su habilidad técnica porque se hará uso de técnicas extendidas en el instrumento, segundo a su imaginación, ya que esta pieza busca crear un ambiente sonoro y tercero a su resistencia, pues es una de las piezas más exigentes.

La pieza mezcla los tres aspectos para lograr como resultado una representación sonora de algunos de los patrones que se evidencian en la percusión, a su vez que se alude a bases de la marimba, incluyendo el bordón y el característico aspecto responsorial de las voces.

#### Sobre la construcción de la pieza:

Según el documental titulado bajo el mismo nombre que la pieza, se afirma basado en los testimonios de los marimberos, que la marimba no fue un invento del hombre, sino que apareció en la mitad de la selva del África y fue hecha por los malos espíritus, dueños de los bosques. (Tomado de RTVC PLAY 2017)

Rescatando esta fuerte tradición y respeto por la interpretación del instrumento construyo esta pieza. Primero hago uso de técnicas extendidas;<sup>3</sup> para buscar imitar sonoridades y timbres, como el aire, los pájaros, ruidos de la selva, etc.

Algunas técnicas que utilicé fueron las siguientes:

- **Flullato o fluterzung:** es una técnica adaptada de la flauta traversa y consiste en hacer vibrar la nota bien sea con la lengua o con desde la garganta utilizando fonemas como *rrrrr* o *grrrr*.
- **Key Percussion:** La primera se denomina *key clap*; es un efecto percutido basado en golpear las notas o una posición determinada con algo de fuerza pero sin soplar, sólo se puede hacer utilizando

---

<sup>3</sup> Se le conoce como técnicas extendidas a la producción de sonidos no convencionales.

dinámicas *piano* o *pianissimo*, sin embargo si se hace con la boquilla puesta logra resonar un poco más y si le agregamos aire se logra un efecto también sonoro. El segundo es el *key noise* y se obtiene al golpear algunas notas con la mano, especialmente las laterales del lado derecho.

- **Blissbigliando:** Es la intervención de una nota en su posición natural alterando su afinación al presionar llaves cercanas.
- **Multifónicos:** esta técnica permite realizar acordes o sonidos simultáneos, requiriendo una digitación específica, manipulación de la embocadura y la columna de aire.
- **Breath Noise:** también conocido como ruido en la respiración, reemplaza el sonido por aire.

**Nota:** Las técnicas que utilicé tienen dos propósitos, uno sonoro y el otro percutido.

En la sección sobre el ‘formato’ al comienzo de este documento, expuse cuales son los instrumentos de percusión que se utilizan en la música de arrullos y currulaos (i.e. Cununo macho y hembra, bombo arrullador, bombo golpeador, y guasá). En la pieza se ven algunos de estos patrones distribuidos por células, y con ayuda de las técnicas extendidas se van a hacer visibles; a continuación voy a explicar de qué se trata cada una de ellas:

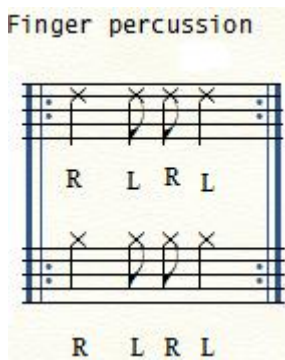


Fig. 20

Como vemos en la figura N °20, quise que los saxos con efecto percutido de llaves hicieran el patrón del cununo macho.

En el siguiente patrón que encontramos vemos que el saxofón alto (pentagrama superior) se mantiene haciendo el patrón del cununo macho, mientras

que el saxofón tenor (pentagrama inferior) cambia al patrón del bombo arrullador, como se ilustra en la figura N° 21.

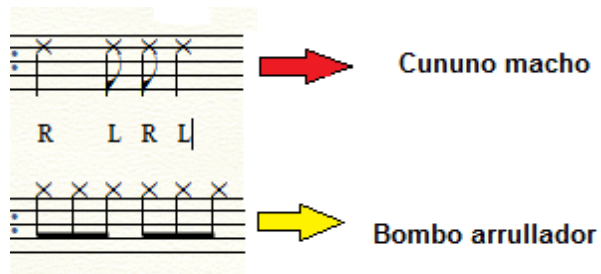


Fig. 21

En la figura N° 22 vamos a observar que por medio del efecto del aire y utilizando la silaba “sh” el saxofón alto realiza el patrón del guasá y el saxofón tenor la variación del mismo.

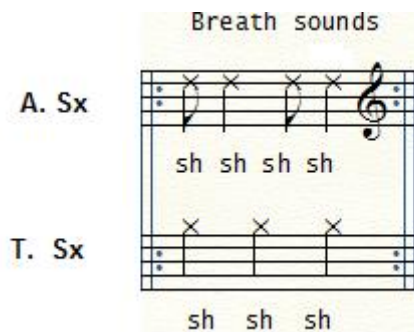


Fig. 22

Continuando con la pieza, se visualiza que en otra sección de la obra, (Fig.23) vamos a observar al saxofón alto realizando una de las variaciones del bombo golpeador en las jugas o currulaos; mientras que el saxofón tenor estará encargado de una de las variaciones del bombo arrullador.

Se puede denotar que el saxofón alto tiene alturas y articulaciones de *staccato* en algunas notas; esto se debe a que hay varios tipos de golpes que se percuten en el bombo, en este caso las nota con *staccato* pertenecen a un *golpe quemao* o *tapao* y las que no a un *golpe abierto*.



Fig.23

Lo que veremos a continuación (fig.24) ya no hace uso de técnicas extendidas sino que los saxofones presentan un bordón típico de los currulaos.



Fig. 24

Para luego continuar con una entrada que hace Gualajo y adaptada para saxofones del tema “Mirando” del álbum *Tributo a nuestros ancestros*, solo que acá la presentamos en modo menor.

**Nota:** Aclaro que esta composición no busca seguir ningún esquema formal típico de la música del Pacífico Colombiano sino adaptar varios elementos propios de ellos e incluirlos, tales como patrones rítmicos, coro / pregón, ambigüedad rítmicas, etc.

En la pieza también encontramos los patrones del bombo golpeador (voz superior) junto al bombo arrullador (voz inferior) (Fig.25), que se harán de manera percutida con palmas, no solo con el propósito de representar la sonoridad rítmica cuando se unen ambos instrumentos, sino también con el objetivo de que el intérprete descanse un poco y pueda retomar con el instrumento.

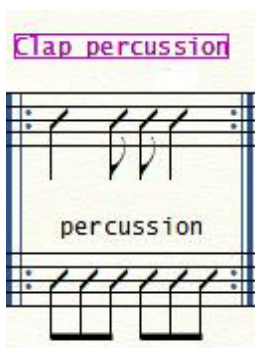


Fig. 25

Y seguido el saxofón alto va a mostrar algunas variaciones en el currulao y la juga del cununo hembra con la técnica de *key percussion*, mientras el saxofón tenor se mantiene haciendo la base del cununo macho. Como se muestra en la figura N°26.

1\* 2\* 3\*

A. Sax

R R L R R L R L R L R L R L

Clap percussion

T. Sax

Fig.26 variación de patrones cununo hembra por A. Sx

**Nota:** Recordemos que la libertad de improvisación en los tambores la tiene el cununo hembra, y todo gracias a que el cununo macho se mantiene para que este pueda aportar variaciones en los patrones y así mismo enriquecer el acompañamiento, usualmente cuando las voces no están sonando.

Para generar contrastes en la pieza y crear un clímax, decidí utilizar el recurso usual y característico de la música de arrullos y currulaos; pregunta – respuesta o conocido como coro - pregón; aspecto que nos recuerda que seguimos representando esta tradición musical a pesar de tener sonoridades externas o ambiguas expuestas durante el transcurso de la pieza.

Coro

Pregón

Fig.27 características responsoriales típicas de la música de arrullos y currulaos.

Ya para finalizar lo que hice fue una mezcla de patrones de la percusión que había mostrado anteriormente (los guasás, cununo macho y hembra, bombo arrullador y bombo golpeador); cada uno con distintas técnicas extendidas en el saxofón y combinadas éstas con dos de las bases tradicionales de la marimba. Un ejemplo es el que demuestro en la siguiente figura (Fig. 28)

Key Noise

Al Sx.

Tl Sx.

Fig. 28.

**Nota:** Como recomendación general para el manejo de la pieza y también para que haya una cohesión y control entre las secciones del inicio doy como propuesta estipular tiempos con un cronómetro. Lo dejo a determinación de los intérpretes dependiendo de lo que quieran desarrollar. Para las secciones siguientes en donde se presentan melodías intercaladas con patrones rítmicos, quién sea responsable de la voz principal o por el contrario tenga cambios de ritmo, es la persona encargada de liderar el paso a la siguiente sección, lo que va a evitar interrumpir la pieza.



## Capítulo IV

### Cuarta pieza – Rumba “Con el tumbao”

Con la pieza “*Con el tumbao*” lo que quiero trabajar principalmente son aspectos rítmicos.

Es usual en el género de rumba los anticipos, las síncopas y el juego rítmico. Como saxofonistas muchas veces nos encontramos con ritmos en cualquier tipo de métrica desde la más sencilla hasta algo más complejas, pero en varias oportunidades lo que se evidencia son las diferentes entradas y los desplazamientos motivicos. Tener conciencia de los pulsos y sus contratiempos es una herramienta de gran ayuda y en esta pieza se evidencia este aspecto.

También se trabaja con el registro: En su mayor parte la pieza trabaja el registro medio- agudo. Todo el tiempo el saxofón está liderando por lo tanto su registro tiene que sobresalir. Al igual que la pieza de voces, esta exige tener una conciencia de la columna de aire para que el sonido no se quiebre, no se sature y la afinación no se vea afectada.

#### Sobre el género de Rumba:

La Rumba es el género de más reciente aparición. Musicalmente se reconoce porque es una reinterpretación de la salsa en el formato y estilo de la música de arrullos y currulaos; en compás de subdivisión binaria (2/4 o 4/4). En la rumba los cununos imitan los patrones de las congas en la salsa, los bombos marcan los acentos del bajo, los guasás se asemejan al güiro o las maracas, la marimba imita los tumbaos del piano y las melodías de las voces son similares a las del son cubano o la salsa tradicional. (Ochoa, Convers, Hernández 2015).

Rumbas reconocidas son ‘A la Memoria de Justino’ del Grupo Socavón (2002) en el disco *En memoria a nuestros ancestros*, La marimba de Socavón (Socavón 2005), “Botella vasito” (Gualajo 2008), “Los Zapatos” (Gualajo 2008), “Rumba Chonta” (Grupo Bahía 2005).

Iniciaré proporcionando a grandes rasgos las características más relevantes del género de la rumba.

### El esquema formal

Es muy común que se inicie con una introducción por parte de la marimba mostrando la melodía del coro o la estrofa. La percusión por su parte puede entrar al tiempo o por medio de un corte unos compases después; a la que luego la voz principal se le va introducir con una estrofa; para que el coro - que usualmente es al unísono - de una respuesta. La voz puede hacer varias estrofas (por lo general son tres) y existe un lapso para descansar con un solo de marimba donde se varía la melodía o patrón de acompañamiento, lo que conocemos como "*Tumbao*". Para finalizar el tema se repite el coro.

### Aspectos armónicos

El ritmo armónico puede ser por compás, uno de tónica y uno dominante con séptima (I- V7) o por el contrario cada dos compases uno de tónica, dos de dominante con séptima y uno de tónica (I-V7-V7- I).

**Nota:** el séptimo grado es ambiguo al igual que el tercero, esto debido a la afinación de la marimba.

### Aspectos rítmicos

Es usual en este género que la marimba esté cargada de anticipaciones y su fraseo apoye el pulso dos y cuatro del compás enfatizados con saltos ascendentes.

El cuarto tiempo es muy importante, es apoyado por los patrones rítmicos de la percusión y las voces al igual que la aparición de la síncopa en el primer y tercer tiempo, sin embargo este último aspecto puede variar a veces.

## Sobre la pieza:

El formato que decidí utilizar para esta pieza es de dos saxofones - un alto y el otro tenor - trombón, piano, bajo y percusión, debido a que, como lo comenté anteriormente, a la rumba se le compara mucho con la salsa; entonces opté por generar esta sensación bailable y como no va haber una marimba que se encargue de apropiarse del “*tumbao*”, el piano y el bajo le van a dar esta sensación.

En el tema yo inicié con el saxofón alto presentando el motivo, como lo haría la marimba originalmente y seguido del corte que hace el bajo junto con la percusión, se une el tenor y por último el trombón.

The image shows a musical score for four instruments: Alto Saxophone (A. Sx.), Tenor Saxophone (T. Sx.), Trombone (Tbn.), and Euphonium (E.B.). The score is in 4/4 time and features a key signature of two flats. The Alto Saxophone part begins with a melodic line, with red boxes highlighting notes on the fourth beat of measures 1, 2, 3, 4, and 5. The Tenor Saxophone part enters in measure 4 with a rhythmic pattern, also with red boxes on the fourth beat of measures 4, 5, and 6. The Trombone part enters in measure 6 with a rhythmic pattern, with red boxes on the fourth beat of measures 6, 7, and 8. The Euphonium part enters in measure 6 with a rhythmic pattern, with red boxes on the first and third beats of measures 6, 7, and 8, and purple boxes on the first and third beats of measures 7 and 8. The score is marked with a '4' at the beginning of each staff.

Fig.29. Ilustración tema “con el tumbao”, entrada del bajo, saxofón tenor y trombón.

Como se puede observar en la figura N° 29, ilustro una parte de la pieza; los recuadros rojos recalcan el énfasis al cuarto tiempo del compás y los recuadros morados la aparición de la síncopa en el primer y tercer tiempo.

Durante casi la totalidad de la presentación del tema, uso un unísono rítmico con algunas variaciones entre los instrumentos. Luego hay una pequeña intervención sola del saxofón alto para interactuar con el saxofón tenor y trombón, alusivo a la voz principal y la respuesta del coro.

No delimito mucho la forma tradicional puesto que en este caso no haré uso de las voces. Entonces tomo como decisión seguir jugando con el motivo rítmico pero esta vez ir desarrollándolo, armonizando las voces con algunas sonoridades más modernas, pero siempre estando presente el aspecto rítmico. (Fig. 30)

Fig. 30 Ilustración del desarrollo del tema “Con el tumbao”.

Para darle otro aire introduzco el espacio de solos, la armonía trata de seguir delimitando la sensación de tensión relajación o acorde de tónica -dominante, pero con colores y sonidos agregados.

Para unir los solos con el tema, agrego un pequeño interludio por los tres instrumentos que me pueden generar un sonido grave, pero a la vez tenue. El tenor, el trombón y el bajo, con el avance de la melodía van a ir creando una textura que de nuevo incorpora el coro; allí se evidencia el juego rítmico característico del tema, primero solo con los vientos y finalmente con la base.

Fig.31 Melodía que denota distintas entradas en los pulsos de compás binario.

Para finalizar abro un espacio de solo al tenor, únicamente, en acordes tónica – dominante (I- V) para que tenga la libertad de jugar con los motivos y cerrar así el tema con una frase alusiva a las sonoridades que hemos estado escuchando todo el tiempo por parte de los instrumentos.

## Conclusiones

Al culminar este proyecto de investigación-creación me regreso en el tiempo y sintetizo cómo fue este proceso. El primer desafío fue definir qué género deseaba trabajar, por qué razón lo escogía, y que quería lograr con él. Ya resolviendo esta pregunta, empiezo una investigación previa a la composición, indago cuáles son los orígenes del género elegido, los sub géneros que lo componen, su organología y formato, el manejo de sus ritmos y melodías, los aspectos que lo hacen característico y distintivo de otras músicas y clasifico la información.

Al tiempo que indago sobre todos estos aspectos empiezo a transcribir melodías de temas ya existentes, trabajo en los patrones rítmicos con base en lecturas, documentales y libros que encontré con referencia a la temática de mi proyecto. Pienso que uno de los aspectos fundamentales para entender un lenguaje cualquiera que sea, es escucharlo bastante, para posteriormente tratar de imitarlo.

Con todas las ideas que se me vienen a la mente con base en mi escucha e investigación, rescato y describo en mi diario algunos elementos que podría trabajar tales como: contrapunto de voces, sonoridades, bordón, melodías, ritmos, formas, registro, entre otros.

Crear un proyecto, trae consigo ciertas dificultades tan sencillas como por ejemplo: ¿Por dónde iniciar con la información que he recolectado? ¿Cuántos aspectos trabajo por pieza? ¿Qué formato utilizo?, entre otros cuestionamientos que pueden surgir en el momento. Para mí fue fundamental organizar mis ideas por parámetros, y delimitar los elementos que eran más factibles de ser adaptados. Ya fuera por separado o por el contrario agrupándolos para trabajarlos en conjunto.

Por otro lado, dejar que la espontaneidad se apodere del proyecto es importante. Explorar, probar cosas y luego decidir si las quiero o no, hace que empiece a tomar cuerpo el trabajo creativo, me indica un camino por el cual me voy inclinando y así mismo me ayuda a divisar un punto de llegada.

Componer implica muchos aspectos a trabajar; investigar la escritura de los instrumentos, cuáles son sus registros, el timbre que quiero que cada uno aporte en lugares específicos de los temas. Al igual que saber para quiénes escribo influye muchas en mis decisiones, en especial en asuntos de interpretación, hay que preguntarse ¿Qué es posible para ellos tocar y qué es de un nivel de dificultad demasiado alto?

Este ciclo creativo conllevó muchos aprendizajes, hubo momentos de crisis, tensión. Despertó en mí una capacidad de aprender a enfrentar estas crisis y

encontrar soluciones, a tener dominio sobre mis decisiones, llevarlas a cabo con fuerza y determinación, poner mi sello propio y, ojalá, lograr despertar el interés por estas músicas a nuevos oyentes.

En especial este último enunciado lo digo por experiencias dentro de mi proyecto. Buscando músicos que me colaboraran e incluso compositores, pude ver el poco conocimiento que tenemos en la academia acerca de nuestras músicas tradicionales, lo había visto algunas veces a lo largo de mi carrera, pero ahora lo vivencí más directamente. Esta situación me dio un sentimiento de nostalgia y a la vez una preocupación al saber que es una realidad, y confirmó un pensamiento que he venido meditando: valorar, aprender y comprender el lenguaje de las músicas de otras culturas del mundo es tan importante como saber de nuestras tradiciones. Cuando se tiene la oportunidad de compartir fuera del contexto académico y suceden encuentros musicales con diversas personas y culturas, aportar desde nuestras músicas nos da un valor agregado como artistas y una posibilidad de autenticidad.

Desde esta reflexión, dejo a la carrera de Estudios Musicales, y al énfasis de Jazz y Músicas Populares, la inquietud sobre cómo desde la academia podemos promover e inculcar un mayor interés hacia nuestras músicas tradicionales en los estudiantes. Soy consciente de que hay un propósito valioso por parte del programa en promover en nosotros una formación como músicos integrales. En ese sentido, estoy segura que generar espacios donde haya una interacción más cercana con las músicas tradicionales que considere una experiencia más vivencial de ellas, abrirá un mundo de posibilidades que nos enriquecerá enormemente.

---

---

## Bibliografía

- Abadía, Guillermo. 1997. Compendio general de folclor colombiano. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Bernal, Manuel. 2003. "De el bambuco a los bambucos". Ponencia presentada en el V congreso IASPM-AI, Rio de Janeiro.
- Camacho, Juana. 2004. "Silencios elocuentes, voces emergentes: reseña bibliográfica de los estudios sobre la mujer afrocolombiana". *En Panorámica afrocolombiana*, 167-208. Bogotá: ICANH y Universidad Nacional de Colombia.
- Davidson, Harry. 1969. *Diccionario folclórico de Colombia. Música, instrumentos y danzas*, tomo I. Bogotá: Banco de la República.
- Ellis, Carolyn, Tony Adams y Arthur Bochner. 2011. "Autoethnography: An overview". *Historical Social Research/Historische Sozialforschung* 12 (1): 273- 290.
- Ellis, Carolyn y, Arthur Bochner. 2000. "Autoethnography, Personal Narrative, and personal reflexivity". En *Handbook of Qualitative Research*, editado por N. Dezin e Y. Lincoln, 733-68. Thousand Oaks, CA: sage
- Friedmann, Nina S. de y Jaime Arocha. 1986. *De sol a sol: génesis transformación y presencia de los negros en Colombia*. Bogotá: Planeta
- 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.
- López, Cano, Rubén, San Cristóbal Opazo, Úrsula. 2014. "Investigación artística en música". *Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona.
- Martínez Carvajal, Alejandro. 2005. "Currulao: Aspectos generales, patrones de ejecución y análisis musical". Universidad del Valle, Cali Valle.
- Ochoa, Juan Sebastián. 2006. "Currulao y bambuco: dos géneros diferentes con una misma raíz". Ponencia presentada en el II Foro Internacional de Música Tradicional y los Procesos de Globalización, México D. F.

---

Ochoa, Juan Sebastián, Leonor Convers y óscar Hernández. 2014. “Arrullos y Currulaos”. *Material para abordar el estudio de la música tradicional del Pacífico sur colombiano*. Tomo I- II. Bogotá, Colombia: Javeriana.

Reichel-Dolmatoff, Gerardo. 1998. *Colombia indígena*. Bogotá. Editorial Colina

Rodruiguez, Noelie y Alan Ryave. 2002. *Systematic Self- Observation*. Thousand Oaks: Sage

Sabogal, Adrián. 2010. Una aproximación urbana a la Música de Marimba. Tesis para pregrado, Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá.

Triana, Gloria. 2017.” La Marimba de los Espíritus”. Tomado de RTVC PLAY. Guapi, Cauca. Recuperado de < <https://www.youtube.com/watch?v=c-sjTajOuib>>



# Estudio preliminar ritmos en la marimba

score

Karen Mayorga

1 2 3 4 5

6 6 7 8 9 10

11 11 12 13 14

15 15 16 17 18

19 19 20 21 22

23 23 24 25 Acorde de tónica

28 Acorde de dominante

33

combinados

37

42

# Arrullar la mano

Karen Mayorga

Alto Sax *ad libitum* *mf* *a tempo*

Tenor Sax 1

Tenor Sax 2

Double Bass

A. Sx. *f*

T. Sx. 1

T. Sx. 2

D.B. *pizz.*

This musical score page, labeled '2' and 'Voces', begins at measure 14. It features a vocal ensemble with four parts: Alto Saxophone (A. Sx.), Tenor Saxophone 1 (T. Sx. 1), Tenor Saxophone 2 (T. Sx. 2), and Double Bass (D.B.). The instrumental accompaniment includes Clarinet in Middle C (C. M. 1), Clarinet in Bb (C. H. 2), Bassoon 1 (B.A. 1), Bassoon 2 (B. G. 2), Trumpet 1 (G1), and Trumpet 2 (G2). The vocal parts are written in bass clef with a key signature of one flat. The instrumental parts are in various clefs: C. M. 1 in alto clef, C. H. 2 in bass clef, B.A. 1 in bass clef, B. G. 2 in bass clef, G1 in bass clef, and G2 in bass clef. The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*. The notation includes various rhythmic values, rests, and articulation marks like accents and slurs.

20

A. Sx.

T. Sx. 1

T. Sx. 2

D.B.

C. M 1

C. H 2

B. A 1

B. G 2

G1

G2

1.

2.

*f*

*f*

Detailed description: This page of a musical score, titled 'Voces', contains measures 20 through 27. The score is arranged in a grand staff format with multiple parts. The vocal parts include Alto Saxophone (A. Sx.), Tenor Saxophone 1 (T. Sx. 1), and Tenor Saxophone 2 (T. Sx. 2). The A. Sx. part begins at measure 20 with a melodic line, featuring a first ending (1.) and a second ending (2.) starting at measure 25. The T. Sx. parts provide harmonic support with rhythmic patterns. The Double Bass (D.B.) part has a melodic line with some accidentals. The percussion section includes Conga M1 (C. M 1), Conga H2 (C. H 2), Bongos A1 (B. A 1), Bongos G2 (B. G 2), and two Gong parts (G1 and G2). The percussion parts use various notations, including 'x' for muffled sounds and diagonal slashes for sustained or rhythmic patterns. A dynamic marking of *f* (forte) is present in measures 25 and 26. The score concludes with a double bar line at the end of measure 27.

27

A. Sx.

T. Sx. 1

T. Sx. 2

This block contains the vocal staves for Soprano (A. Sx.), Tenor 1 (T. Sx. 1), and Tenor 2 (T. Sx. 2). The Soprano part is written in a soprano clef with a treble clef sign, and the Tenor parts are in bass clefs. The music begins at measure 27 with a repeat sign. The Soprano line features a melodic line with eighth and quarter notes, while the Tenor parts provide harmonic support with similar rhythmic patterns.

27

D.B.

This block contains the Double Bass (D.B.) part, written in a bass clef. It begins at measure 27 with a repeat sign. The part features a rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes, mirroring the vocal parts.

27

C. M 1

C. H 2

B. A 1

B. G 2

This block contains the staves for C. M 1, C. H 2, B. A 1, and B. G 2. All four staves are filled with diagonal slashes, indicating that these instruments are not playing in this section of the score.

27

G1

G2

This block contains the staves for G1 and G2. G1 is written in a soprano clef and G2 in a bass clef. Both parts consist of a steady eighth-note accompaniment starting at measure 27.

35

A. Sx.

T. Sx. 1

T. Sx. 2

D.B.

35

C. M 1

C. H 2

B.A 1

B. G 2

35

G1

G2

This musical score page contains eight staves. The top three staves are vocal parts: Soprano (A. Sx.), Tenor 1 (T. Sx. 1), and Tenor 2 (T. Sx. 2). The Soprano part is in treble clef, while the Tenor parts are in bass clef. The next staff is for Double Bass (D.B.) in bass clef. The following four staves represent a string quartet: Cello 1 (C. M 1), Cello 2 (C. H 2), Bassoon 1 (B.A 1), and Bassoon 2 (B. G 2). The bottom two staves are for Guitar 1 (G1) and Guitar 2 (G2). The score begins at measure 35, indicated by a bracket and the number '35' above the first staff. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The vocal parts feature a mix of whole, half, and quarter notes, with some rests. The instrumental parts include rhythmic patterns such as eighth-note runs and chords. The string quartet parts are marked with diagonal slashes, indicating that the specific notes are not written out. The guitar parts consist of rhythmic patterns of eighth notes.

A. Sx. <sup>43</sup>

T. Sx. 1

T. Sx. 2

D.B. <sup>43</sup>

C. M 1 <sup>43</sup>

C. H 2

B.A 1

B. G 2

G1 <sup>43</sup>

G2 <sup>43</sup>

Detailed description: This page of a musical score covers measures 43 to 50. The vocal parts (A. Sx., T. Sx. 1, T. Sx. 2, and D.B.) are written in bass clef with a key signature of one flat. The instrumental parts include C. M 1, C. H 2, B.A 1, B. G 2, G1, and G2. The vocal lines feature various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The instrumental parts are primarily rhythmic accompaniment, with some melodic lines in the G1 and G2 parts. The score is organized into systems, with each system containing a vocal line and its corresponding instrumental accompaniment.



50

A. Sx.

T. Sx. 1

T. Sx. 2

D.B.

C. M 1

C. H 2

B.A 1

B. G 2

G1

G2

1. 2.

Dm Dm A7

Detailed description: This is a page of a musical score for a vocal ensemble. The page is numbered '7' and titled 'Voces'. It contains measures 50 through 54. The score is arranged in a system with ten staves. The top two staves are for vocal parts: Alto Saxophone (A. Sx.) in treble clef and Tenor Saxophones 1 and 2 (T. Sx. 1, T. Sx. 2) in bass clef. The third staff is for Double Bass (D.B.) in bass clef. The next four staves (C. M 1, C. H 2, B.A 1, B. G 2) are for percussion instruments, each marked with a double bar line and a slash, indicating they are not played. The bottom two staves (G1, G2) are for guitar parts. The vocal parts have two endings, labeled '1.' and '2.'. The D.B. part has a melodic line with a key signature of one flat and a key signature change to one sharp in the second ending. The guitar parts have a rhythmic accompaniment. The page number '50' is written above the first measure of each staff.

58

A. Sx.

T. Sx. 1

T. Sx. 2

58

D.B.

A7 Dm Dm A7 A7 Dm Dm A7 A7 Dm Dm

58

C. M 1

C. H 2

B. A 1

B. G 2

58

G1

G2

69

1. 2.

A. Sx.

T. Sx. 1

T. Sx. 2

D.B.

A7 A7 Dm Dm

C. M 1

C. H 2

B.A 1

B. G 2

G1

G2

*mf*

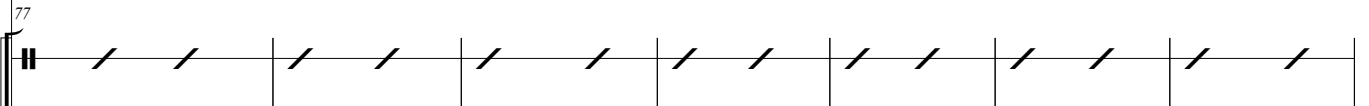
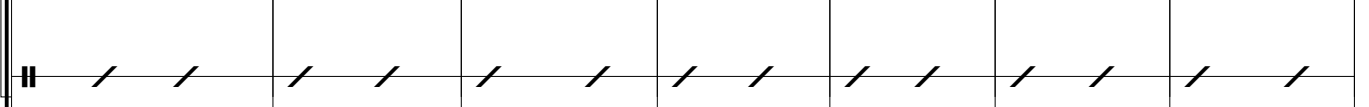
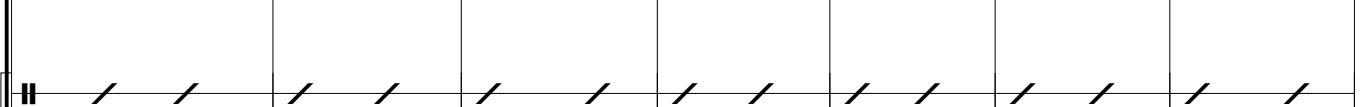

Detailed description: This page of a musical score, titled 'Voces', contains parts for vocalists and a guitar ensemble. The vocal parts include Soprano (A. Sx.), Tenor 1 (T. Sx. 1), and Tenor 2 (T. Sx. 2). The piano accompaniment (D.B.) features a bass line with chords A7 and Dm. The guitar ensemble consists of six parts: C. M 1, C. H 2, B.A 1, B. G 2, G1, and G2. The score is marked with a first and second ending for the vocalists. The tempo is marked *mf*. The guitar parts C. M 1, C. H 2, B.A 1, and B. G 2 are indicated as being played with a slash through the staff, suggesting they are not to be performed or are placeholders.

A. Sx.  T. Sx. 1  T. Sx. 2 

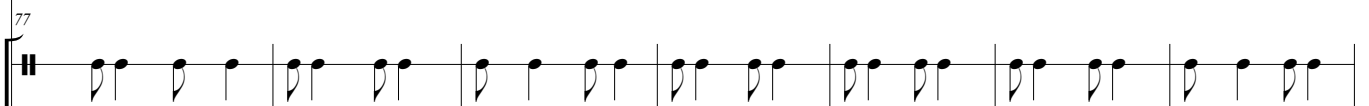

Musical notation for saxophones, starting at measure 77. The Alto Saxophone 1 part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a sharp sign on the C note in the third measure. The Tenor Saxophone parts are currently silent, indicated by horizontal lines.

D.B. 

Musical notation for Double Bass, starting at measure 77. The part consists of a rhythmic bass line with eighth and sixteenth notes.

C. M 1  C. H 2  B.A 1  B. G 2 

Musical notation for woodwinds, starting at measure 77. All four staves (Clarinet in B-flat 1, Clarinet in B-flat 2, Bassoon 1, and Bassoon 2) contain diagonal slashes, indicating that these instruments are silent for this section.

G1  G2 

Musical notation for trumpets, starting at measure 77. The Trumpet 1 part features a rhythmic pattern of eighth notes. The Trumpet 2 part consists of a steady eighth-note accompaniment.

84

A. Sx.

T. Sx. 1

T. Sx. 2

D.B.

C. M 1

C. H 2

B.A 1

B. G 2

G1

G2

*mf*

*mf*

91

A. Sx.

T. Sx. 1

T. Sx. 2

D.B.

91

C. M 1

C. H 2

B.A 1

B. G 2

91

G1

G2

Detailed description: This is a page of a musical score for a vocal ensemble and instrumental accompaniment. The page is numbered 12 and titled 'Voces'. It features a system of staves for voices and instruments. The vocal parts include Alto Saxophone (A. Sx.), Tenor Saxophone 1 (T. Sx. 1), Tenor Saxophone 2 (T. Sx. 2), and Double Bass (D.B.). The instrumental parts include Clarinet in Middle C (C. M 1), Clarinet in Alto C (C. H 2), Bassoon 1 (B.A 1), Bassoon 2 (B. G 2), Trumpet 1 (G1), and Trumpet 2 (G2). The score begins at measure 91. The vocal parts have a melodic line with some rests. The instrumental parts provide harmonic support, with the saxophones and double bass playing a similar melodic line, and the woodwinds and trumpets playing a rhythmic accompaniment. The woodwinds and trumpets are marked with a double bar line and a slash, indicating they are playing a specific part. The double bass part is marked with a double bar line and a slash, indicating it is playing a specific part. The trumpets are marked with a double bar line and a slash, indicating they are playing a specific part. The clarinets are marked with a double bar line and a slash, indicating they are playing a specific part. The bassoon parts are marked with a double bar line and a slash, indicating they are playing a specific part. The score is written in a key signature of one flat and a common time signature.

98

A. Sx.

T. Sx. 1

T. Sx. 2

D.B.

C. M 1

C. H 2

B. A 1

B. G 2

G1

G2

*f*

*f*

Detailed description: This page of a musical score, titled 'Voces' and numbered '13', covers measures 98 through 104. The score is arranged in a system with ten staves. The vocal parts include Soprano (A. Sx.), Tenor 1 (T. Sx. 1), Tenor 2 (T. Sx. 2), and Bass (D.B.). The instrumental parts include C. M 1, C. H 2, B. A 1, B. G 2, G1, and G2. The vocal lines feature melodic phrases with rests, while the instrumental parts provide accompaniment. The Tenor 1 and 2 parts, along with the Bass part, are marked with a forte (*f*) dynamic. The C. M 1, C. H 2, B. A 1, and B. G 2 parts are represented by double bar lines and diagonal slashes, indicating they are not played in this section. The G1 and G2 parts play a steady rhythmic accompaniment. The key signature has one flat, and the time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4.

105

A. Sx.

T. Sx. 1

T. Sx. 2

This section contains the vocal parts for Soprano (A. Sx.), Tenor 1 (T. Sx. 1), and Tenor 2 (T. Sx. 2). The Soprano part is written in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The Tenor parts are written in bass clef with the same key signature and time signature. The music begins at measure 105. The Soprano part features a melodic line with some grace notes and rests. The Tenor parts provide harmonic support with a steady eighth-note accompaniment.

105

D.B.

This section contains the Double Bass (D.B.) part, written in bass clef with a key signature of one flat and a common time signature. It begins at measure 105 and features a rhythmic accompaniment of eighth notes.

105

C. M 1

C. H 2

B. A 1

B. G 2

This section contains the parts for Cello (C. M 1), Viola (C. H 2), Bassoon (B. A 1), and Trombone (B. G 2). All parts are marked with a double bar line and a diagonal slash, indicating that they are silent or have a specific performance instruction for this section, starting at measure 105.

105

G1

G2

This section contains the parts for Guitar 1 (G1) and Guitar 2 (G2). Both parts are marked with a double bar line and a diagonal slash, indicating they are silent or have a specific performance instruction for this section, starting at measure 105.



The musical score is divided into two systems. The first system includes parts for A. Sx. (Alto Saxophone), T. Sx. 1 (Tenor Saxophone 1), T. Sx. 2 (Tenor Saxophone 2), and D.B. (Double Bass). The second system includes parts for C. M 1 (Cornet M 1), C. H 2 (Cornet H 2), B.A 1 (Baritone A 1), B. G 2 (Baritone G 2), G1 (Trumpet 1), and G2 (Trumpet 2). The score is marked with a 'III' rehearsal mark at the beginning of each system. The A. Sx. part is in treble clef, while the other parts are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The A. Sx. part features a melodic line with some grace notes and rests. The saxophone parts have a rhythmic pattern of eighth notes. The double bass part has a more complex melodic line. The brass parts are mostly rhythmic, with some melodic elements in the trumpet parts.

117

A. Sx.

T. Sx. 1

T. Sx. 2

117

D.B.

117

C. M 1

C. H 2

B.A 1

B. G 2

117

G1

G2

123

A. Sx.

T. Sx. 1

T. Sx. 2

123

D.B.

123

C. M 1

C. H 2

B.A 1

B. G 2

123

G1

G2

Detailed description: This page of a musical score, titled 'Voces', contains measures 123 through 128. The score is arranged in a system with ten staves. The top three staves are vocal parts: A. Sx. (Alto Saxophone) in treble clef, and T. Sx. 1 and T. Sx. 2 (Tenor Saxophones) in bass clef. The fourth staff is D.B. (Double Bass) in bass clef. The next four staves (C. M 1, C. H 2, B.A 1, B. G 2) are percussion parts, each starting with a double bar line and containing rhythmic slashes. The bottom two staves are G1 and G2 (Guitar) in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. Measure 123 begins with a repeat sign. The vocal parts feature melodic lines with some rests, while the saxophones play rhythmic patterns. The percussion parts are marked with slashes, and the guitar parts play a steady eighth-note accompaniment.

129

A. Sx.

T. Sx. 1

T. Sx. 2

D.B.

129

C. M 1

C. H 2

B.A 1

B. G 2

129

G1

G2

Detailed description of the musical score: The score is for measures 129-135. The vocal parts (A. Sx., T. Sx. 1, T. Sx. 2) are in a key with one flat and a 3/4 time signature. The Soprano part has a melodic line with slurs and accents. The Tenor parts have a similar melodic line. The Double Bass part has a bass line with slurs and accents. The Percussion parts (C. M 1, C. H 2, B.A 1, B. G 2, G1, G2) are in a key with one flat and a 3/4 time signature. The C. M 1, C. H 2, B.A 1, and B. G 2 parts consist of rhythmic patterns of slashes. The G1 part consists of rhythmic patterns of notes. The G2 part consists of rhythmic patterns of notes.

136

A. Sx.

T. Sx. 1

T. Sx. 2

136

D.B.

136

C. M 1

C. H 2

B.A 1

B. G 2

136

G1

G2

This musical score page, titled 'Voces' and numbered '19', contains measures 136 through 140. The score is organized into several systems. The first system includes the Alto Saxophone (A. Sx.) in treble clef, and the Tenor Saxophones (T. Sx. 1 and T. Sx. 2) in bass clef. The second system features the Double Bass (D.B.) in bass clef. The third system consists of four percussion parts: C. M 1, C. H 2, B.A 1, and B. G 2, each represented by a single line with a double bar line and a slash. The fourth system includes the Gong 1 (G1) and Gong 2 (G2) parts. The vocal parts (T. Sx. 1, T. Sx. 2, and D.B.) play a melodic line starting on a dotted quarter note, moving to a half note, and ending with a quarter rest. The percussion parts (C. M 1, C. H 2, B.A 1, B. G 2) are marked with a double bar line and a slash, indicating they are silent. The Gong parts (G1, G2) play a rhythmic pattern of quarter notes.

Score

# Mi Currulao

Composición: Karen Mayorga

Letra: Sarita Guitierrez

Choir

Ay oh i ----- oh ---- ay oh i ----- oh --- ay oh i ----- oh ay oh i

C

8 ----- oh

A. Sx.

*mf*

T. Sx.

*mf*

Pno.

*mf*

16

C

A. Sx.

T. Sx.

Pno.

16

23

C

A. Sx.

T. Sx.

Pno.

30

C

A. Sx.

T. Sx.

Pno.

Mi ma rim ba ati te can ta como el

36

mar en las ma ña nas u

C

ch

A. Sx.

T. Sx.

Pno.

42

C

A. Sx.

T. Sx.

Pno.



49

El que di ce que no bai la que no ven ga pa mi ca sa u

56

ch

56

56

Detailed description: This is a musical score for a Marimba, C, A. Sx., T. Sx., and Pno. The score is divided into two systems. The first system covers measures 49 to 55. The vocal line (C) has lyrics: "El que di ce que no bai la que no ven ga pa mi ca sa u". The piano accompaniment (Pno.) features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system covers measures 56 to 61. The vocal line (C) has a vocalization "ch". The piano accompaniment (Pno.) continues with the same rhythmic pattern. The Marimba (A. Sx. and T. Sx.) parts are mostly silent, with some activity in the final measures of the second system.

63

C

A. Sx.

T. Sx.

Pno.

63

63

70

C

A. Sx.

T. Sx.

Pno.

70

70

to dos su pa re ja to do pa sa y to' vue la u

ch

76

C

A. Sx.

T. Sx.

Pno.

83

C

A. Sx.

T. Sx.

Pno.

89

con mi can tar mi cu rru la o con mi can tar

C

ay bai len bai len mi cu rru la o

A. Sx.

T. Sx.

Pno.

94

o i o a Bai len

C

ay bai len bai len mi cu rru la o ay bai len bai

A. Sx.

T. Sx.

Pno.

99

al pa so de

C

len mi cu rru la o ay bai len bai len

A. Sx.

T. Sx.

Pno.

*mf*

*mf*

104

bai len con mi can tar

C

mi cu rru la o ay bai len bai len mi cu rru la

A. Sx.

T. Sx.

Pno.

109

ay o i o a ay con mi ma rim ba

o ay bai len bai len mi cu rru la o

A. Sx. *mf*

T. Sx. *mf*

Pno.

114

ay bai len bai len

A. Sx. *ff*

T. Sx.

Pno.

119

C

A. Sx.

T. Sx.

Pno.

126

C

A. Sx.

T. Sx.

Pno.

133

C

A. Sx.

T. Sx.

Pno.

138

C

A. Sx.

T. Sx.

Pno.

mi — ma — rim — ba

ay — con mi — tum — ba — o —

ay — bai — len — bai — len — mi — cu — rru — la —

The image shows a musical score for a Marimba piece, spanning measures 133 to 142. The score is arranged in a system with five staves: C (Chorus), A. Sx. (Alto Saxophone), T. Sx. (Tenor Saxophone), Pno. (Piano), and another C (Chorus) staff. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The vocal lines (C and A. Sx.) contain lyrics in Indonesian. The piano accompaniment (Pno.) provides a rhythmic and harmonic foundation. The Marimba part (C) is indicated by a 'C' label and shows a melodic line in the upper register.



143

C

A. Sx.

T. Sx.

Pno.

*f*

*mf*

*mf*

e o i i o o i e o o i i o o i e

o ay bai len bai len mi cu rru la

147

C

A. Sx.

T. Sx.

Pno.

N veces

1.

o o i i e o i e o o e i e o i e

o ay bai len bai len mi cu rru la



151 2.

C

A. Sx.

T. Sx.

Pno.

*mf*

e o i e o o e i

mi cu ru la o

# La Marimba de los espíritus

Karen Mayorga

Nota: Cada sección se repite cuantas veces los interpretes deseen

Alto Sax      Breath sounds      Multiphonic sounds      Finger sounds

segundos:      segundos:      *p* segundos:

Tenor Sax

*p*

10      Finger percussion      Breath sounds

A. Sax.      R L R L      R L R L      sh sh sh sh      *mf*

T. Sax.      R L R L      sh sh sh      *mf*

17      Breath sounds

A. Sax.      sh sh sh sh

T. Sax.      sh sh sh

*mf*

24

A. Sax.      *p* <      *mp*      *mf*

T. Sax.      *mp*      *mf*

31

A. Sax.

T. Sax.

36

A. Sax.

T. Sax.

41

A. Sx.

T. Sx.

46

A. Sx.

T. Sx.

Clap percussion

Finger sound

Random \*

1 \*

2 \*

percussion

*mf*

Clap percussion

*p*

R R L R R L

R L R L

52

A. Sx.

T. Sx.

3\*

R L R L R L

*mp*

60

A. Sx.

T. Sx.

*f*

*mf*

65

A. Sx.

T. Sx.

70

A. Sx.

T. Sx.

75

A. Sx.

T. Sx.

80

A. Sx.

T. Sx.

86

A. Sx.

T. Sx.

Breath sounds

*mp* *mf*

*p* *mf*

sh sh sh sh

93

A. Sx.

T. Sx.

Key Noise

slap

99

A. Sx.

T. Sx.

*f*

104

A. Sx.

T. Sx.

Score

# Con el tumbao

Karen Mayorga

The musical score is written for a jazz ensemble. It features the following parts:

- Alto Sax:** The first staff, in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a common time signature (C). It begins with a melodic line marked *mf* (mezzo-forte). The melody consists of eighth and quarter notes, with some slurs and ties.
- Tenor Sax:** The second staff, in bass clef with a key signature of two flats and common time. It contains whole rests for the entire duration.
- Trombone:** The third staff, in bass clef with a key signature of two flats and common time. It contains whole rests for the entire duration.
- Electric Bass:** The fourth staff, in bass clef with a key signature of two flats and common time. It contains whole rests for the entire duration.
- Maracas:** The fifth staff, in common time. It features a rhythmic pattern of quarter notes with a cross symbol (x) above them, indicating a specific rhythmic articulation.
- Conga Drums:** The sixth staff, in common time. It features a complex rhythmic pattern with eighth notes, quarter notes, and rests, including a cross symbol (x) above some notes.
- Piano:** The bottom two staves, in treble and bass clefs with a key signature of two flats and common time. Both staves contain whole rests for the entire duration.

A musical score for a band, page 2, titled "Con el tumbao". The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat (Bb). The parts are arranged as follows:

- A. Sax. (Alto Saxophone):** Treble clef, playing a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- T. Sax. (Tenor Saxophone):** Bass clef, playing a rhythmic accompaniment with eighth notes, starting at measure 6 with a *mf* dynamic.
- Tbn. (Tuba):** Bass clef, playing a rhythmic accompaniment with eighth notes, starting at measure 6 with a *mf* dynamic.
- E.B. (Euphonium):** Bass clef, playing a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Mrcs. (Maracas):** Treble clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- C. Dr. (Congas):** Treble clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes with accents and rests.
- Piano:** Grand staff (treble and bass clefs), which is mostly empty in this section.

The score is divided into measures, with a section starting at measure 6. The dynamics *mf* (mezzo-forte) are indicated for the T. Sax. and Tbn. parts.

A. Sax. *mf*

T. Sax.

Tbn.

E.B.

Mrcs.

C. Dr.

Gm D7 Gm

*mf*

Detailed description: This is a musical score for a jazz ensemble. The title is "Con el tumbao" and it is page 3. The score includes parts for Alto Saxophone (A. Sax.), Tenor Saxophone (T. Sax.), Trombone (Tbn.), Euphonium/Bass (E.B.), Maracas (Mrcs.), Conga Drums (C. Dr.), and Piano. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The piano part begins with a dynamic marking of *mf*. The Conga Drums part includes specific rhythmic notations: a cross (x) for a muted stroke and an upward-pointing triangle (▲) for an accented stroke. The Maracas part consists of a steady eighth-note pattern. The Euphonium/Bass part features a melodic line with dotted rhythms. The saxophone parts have melodic lines with various articulations and dynamics. The Trombone part has a melodic line with slurs and accents. The piano part provides harmonic support with chords and a melodic line in the right hand.



This musical score is for the piece "Con el tumbao" and is page 4 of the score. It features seven staves: A. Sax., T. Sax., Tbn., E.B., Mrcs., C. Dr., and Piano. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The score begins at measure 16. The A. Sax. part has a dynamic marking of *f* in the final measure. The Mrcs. and C. Dr. parts have a consistent rhythmic pattern of eighth notes. The C. Dr. part includes a series of chords: D7, Gm, D7, Gm, D7. The Piano part features a complex accompaniment with chords and a bass line.

21

A. Sx.

T. Sx.

21

Tbn.

21

E.B.

21

Mrcs.

21

C. Dr.

Gm D7 Gm D7 Gm

21





Musical score for measures 37-41, titled "Con el tumbao". The score is for a jazz ensemble and includes the following parts:

- A. Sax. (Alto Saxophone):** Melodic line in the upper register, featuring eighth and quarter notes with slurs.
- T. Sax. (Tenor Saxophone):** Melodic line in the lower register, mirroring the alto saxophone's phrasing.
- Tbn. (Trumpet):** Melodic line in the lower register, similar to the tenor saxophone.
- E.B. (Euphonium):** Melodic line in the lower register, similar to the tenor saxophone.
- Mrcs. (Maracas):** Rhythmic accompaniment consisting of a steady eighth-note pattern.
- C. Dr. (Congas):** Rhythmic accompaniment with a pattern of eighth notes and accents, marked with 'x' above the notes.
- Piano:** Accompaniment in the grand staff, featuring chords and arpeggios. Chord changes are indicated as Gm, D7, Gm, D7, and Gm.

The score is in 4/4 time and the key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure numbers 37, 38, 39, 40, and 41 are indicated at the beginning of each staff.



48 F/G

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

E.B.

Mrcs.

C. Dr.

D7 Gm D7 Gm D7 F/G

*p*

Detailed description of the musical score: The score is for measures 48 through 52. It features seven staves. The Alto Saxophone (A. Sx.) and Tenor Saxophone (T. Sx.) parts have melodic lines with slurs and accents. The Trombone (Tbn.) and Euphonium (E.B.) parts also have melodic lines. The Maracas (Mrcs.) part consists of rhythmic slashes. The Conga (C. Dr.) part has a rhythmic pattern with accents. The Piano part has a complex chordal accompaniment with slurs and accents. Chord changes are indicated by 'D7', 'Gm', and 'F/G'. A dynamic marking of '*p*' (piano) is present at the end of the piano part.

54 D7/A Gm D7sus2 Gm/B<sup>add9</sup> C6 Gm/D

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

E.B.

Mrcs.

C. Dr.

54 D7/A Gm D7add9 Gm/B<sup>add9</sup> C6 Gm/D



60

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

E.B.

Mrcs.

C. Dr.

60

60

D7/C Gm F6/A Gm/Bb D7/A Gm

D7/C Gm F6/A Gm/Bb D7/A Gm

Masacote

D7/C Gm F6/A Gm/Bb D7/A Gm

Detailed description of the musical score: The score is for a six-measure piece titled 'Con el tumbao'. It is in 6/8 time and has a key signature of two flats (Bb and Eb). The instruments and their parts are:   
 - A. Sx. (Alto Saxophone): Treble clef, playing a simple rhythmic pattern of eighth notes.   
 - T. Sx. (Tenor Saxophone): Bass clef, playing a simple rhythmic pattern of eighth notes.   
 - Tbn. (Trombone): Bass clef, playing a simple rhythmic pattern of eighth notes.   
 - E.B. (Euphonium): Bass clef, playing a simple rhythmic pattern of eighth notes.   
 - Mrcs. (Maracas): Playing a steady 'tumbao' rhythm represented by diagonal slashes.   
 - C. Dr. (Conga): Playing a complex 'Masacote' rhythm with various note heads and accents.   
 - Piano: Treble and bass clefs. The treble clef part plays chords corresponding to the chord symbols above the staff. The bass clef part plays a simple rhythmic pattern of eighth notes.

66 F6add9 Gm Dm7/C

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

E.B.

Mrcs.

C. Dr.

66 F6add9 Gm Dm7/C

66 F6add9 Gm Dm7/C

*p espress.*

*p espress.*

*p espress.*





85

A. Sax.

T. Sax.

Tbn.

E.B.

Mrcs.

C. Dr.

85

85

85

85

85

Gm D7 Gm

Detailed description: This is a page of a musical score for a jazz ensemble. The page is numbered 16 and titled "Con el tumbao". It contains seven staves of music. The first staff is for Alto Saxophone (A. Sax.) in treble clef. The second staff is for Tenor Saxophone (T. Sax.) in bass clef. The third staff is for Trombone (Tbn.) in bass clef. The fourth staff is for Euphonium/Bass Trombone (E.B.) in bass clef. The fifth staff is for Maracas (Mrcs.) with rhythmic slashes. The sixth staff is for Congas (C. Dr.) with rhythmic notation and chord changes: Gm, D7, and Gm. The seventh staff is for Piano, with a grand staff (treble and bass clefs). The music is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes. A double bar line with repeat dots is present in the middle of the page.



95

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

E.B.

Mrcs.

C. Dr.

D7 Gm D7 Gm D7

Tumbao





