

TRABAJO DE GRADO

NUEVAS MÚSICAS COLOMBIANAS

Entre porros cumbias y fandangos

DANNY STEVEN JAIMES LIZARAZO

U00035575

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BUCARAMANGA
DEPARTAMENTO DE CIENCIAS SOCIALES, HUMANIDADES Y ARTES
FACULTAD DE MÚSICA
BUCARAMANGA
2012

TRABAJO DE GRADO
NUEVAS MÚSICAS COLOMBIANAS

Entre porros cumbias y fandangos

DANNY STEVEN JAIMES LIZARAZO
U00035575

Trabajo de grado para optar por el título de Maestro en Música

Asesor: Vladimir Quesada Martínez

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BUCARAMANGA
DEPARTAMENTO DE CIENCIAS SOCIALES, HUMANIDADES Y ARTES
FACULTAD DE MÚSICA
BUCARAMANGA
2012

Nota de aceptación:

Firma del presidente del jurado

Firma del jurado 1

Firma del jurado 2

Firma del jurado 3

Bucaramanga, 7 de mayo de 2012

TABLA DE CONTENIDO

TABLA DE ILUSTRACIONES	6
1. INTRODUCCIÓN	8
2. JUSTIFICACIÓN	8
3. OBJETIVOS	9
OBJETIVO GENERAL	9
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	9
4. REPERTORIO	10
5. FORMATO INSTRUMENTAL	10
6. MARCO TEÓRICO	10
6.1 QUE SON LAS NUEVAS MUSICAS COLOMBIANAS	10
6.2 LA INFLUENCIA MUSICAL DEL CARIBE COLOMBIANO	13
6.3 EL PORRO	15
6.4 EL FANDANGO	17
6.5 LA CUMBIA	19
7. ANÁLISIS DE OBRAS	20
7.1 ANÁLISIS EL DIABLO ANDA SUELTO	20
7.2 ANÁLISIS DE SINESTESIA DEL GUAYABO	26
7.3 ANÁLISIS DE PORRO DEL DÍA SIGUIENTE	31
7.4 ANÁLISIS DE EI TORO NEGRO	39
7.5 ANÁLISIS DE ME DUELE EL ALMA	41
7.6 ANÁLISIS DE LA CUMBIA ESTA HERIDA	43

7.7 ANÁLISIS DE AGUACERO DE MAYO.....	45
8. GLOSARIO	47
9. BIBLIOGRAFIA	48
10. REFERENCIAS ELECTRÓNICAS	49
11. DISCOGRAFIA	50

TABLA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1.....	17
Ilustración 2.....	18
Ilustración 3.....	20
Ilustración 4.....	22
Ilustración 5.....	22
Ilustración 6.....	23
Ilustración 7.....	24
Ilustración 8.....	25
Ilustración 9.....	27
Ilustración 10	28
Ilustración 11	28
Ilustración 12	29
Ilustración 13	30
Ilustración 14	30
Ilustración 15	32
Ilustración 16	33
Ilustración 17	33
Ilustración 18	34
Ilustración 19	35
Ilustración 20	35
Ilustración 21	36

Ilustración 22	37
Ilustración 23	38

1. INTRODUCCIÓN

Tomando como punto de referencia las músicas tradicionales colombianas (en este caso de la región Caribe) y los conocimientos adquiridos en la academia tanto instrumentales como teóricos, el presente proyecto plantea un concierto con tres composiciones y cuatro arreglos para un formato instrumental con una investigación formativa que incluye tanto el contexto como los análisis de las piezas que se trabajarán.

2. JUSTIFICACIÓN

El interés en conocer e implementar el movimiento de las nuevas músicas colombianas en el presente proyecto se forja con el fin de entender las transformaciones de nuestras músicas tradicionales, las propuestas y estéticas que se están generando en el país y el aporte que estos nuevos elementos nos brindan para justificar y soportar la propuesta musical del proyecto.

La aplicación de conocimientos teóricos académicos y de las músicas tradicionales, nos acerca a nuevos estilos sonoros que posibilitan la vigencia de una forma actual de hacer música para un público con interés en el movimiento musical moderno.

3. OBJETIVOS

OBJETIVO GENERAL

Realizar un concierto con ritmos tradicionales de la región caribe colombiana en el cual se interpretarán tres composiciones y cuatro arreglos para el formato musical propuesto.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Identificar propuestas musicales colombianas actuales relacionadas con las nuevas músicas colombianas, que sirvan de referente para el tratamiento de las músicas tradicionales del Caribe.
2. Comprender y aplicar el procedimiento de las distintas técnicas arreglistas y compositivas a las músicas tradicionales del caribe colombiano en el concepto de las llamadas nuevas músicas colombianas
3. Homologar la instrumentación tradicional al formato propuesto sobre las formas de interpretación de las músicas tradicionales del Caribe, como propuesta de músicas colombianas actuales.
4. Realizar una investigación formativa que dé cuenta del aporte sociocultural de las músicas tradicionales de la región Caribe colombiana al desarrollo actual de estas músicas en la academia.

4. REPERTORIO

1. El diablo anda suelto. Danny Jaimes Lizarazo. (Composición)
2. Porro del día siguiente. Danny Jaimes Lizarazo. (Composición)
3. Sinestesia del guayabo. Danny Jaimes Lizarazo. (Composición)
4. El toro negro. Pedro María Torres. (Arreglo)
5. Me duele el alma. Diana Hernández y Leonardo Gómez. (Arreglo)
6. La cumbia está herida. Pablo Flórez. (Arreglo)
7. Aguacero e mayo. Sonia Bazanta Vides. (Arreglo)

5. FORMATO INSTRUMENTAL

Bajo eléctrico, saxofón soprano, guitarra eléctrica y batería.

6. MARCO TEÓRICO

6.1 QUE SON LAS NUEVAS MUSICAS COLOMBIANAS

Se entiende por nuevas músicas colombianas: “...toda aquella que resulta de la exploración, búsqueda, profundización e innovación de los elementos que conforman el patrimonio de las músicas populares colombianas, ampliando y desarrollando su lenguaje”.¹

Carolina Santamaría² nos define las llamadas nuevas músicas colombianas por medio de un análisis del desarrollo de este movimiento, partiendo desde como la

¹<http://www.fundacionbat.com.co/noticia.php?idnot=357>

²Maestra en Música con énfasis en clavecín de la Pontificia Universidad Javeriana, en el

globalización y los discursos sobre multiculturalidad influyen en la rearticulación de la idea de lo nacional en la música.

En este análisis Santamaría define las nuevas músicas colombianas, como una marcada tendencia utilizada por los jóvenes músicos colombianos hace algunos años para definir la recuperación y reinterpretación de nuestro repertorio tradicional. Es necesario hablar de la *world music*; sociedad encargada de comercializar las músicas folklóricas del mundo, encontrando esto como estrategia de mercado en los años 80 al ver que pequeñas casas discográficas grababan géneros y estilos musicales locales que para la época ellos habían ignorado.

Con la aparición de la *world music*, las músicas folklóricas del mundo dejaron de ser un misterio y exotismo, lo que dio oportunidad a la globalización de distintas expresiones músico-culturales, que facilitó la aparición de nuevos espacios musicales, entre ellos el festival BAT³. El objetivo de este festival es proyectar e incentivar el desarrollo de la nueva música popular colombiana, fortaleciendo una nueva plaza musical, y a su vez, generar un mercado que estimule la creación de nuevas músicas. En este festival se expresan las distintas propuestas musicales existentes de nuestro país, el principal ideólogo de este festival es el maestro Arnedo.

año 2000 obtuvo una beca Fulbrigh para realizar sus estudios de postgrado en Etnomusicología. En 2006 recibió su título de Doctora en Etnomusicología de la Universidad de Pittsburgh, donde también cursó la Maestría en la misma disciplina y dos certificados en estudios avanzados en las áreas de Estudios Culturales y Estudios Latinoamericanos.

³La Fundación British American Tobacco tiene como objetivo único promover la difusión y la apropiación de la cultura popular Colombiana en todas sus manifestaciones con el fin de contribuir al fortalecimiento del tejido social en nuestro país.

Antonio Arnedo⁴ nos dice acerca de las nuevas músicas colombianas: “¿Donde se encuentra hoy la música colombiana? ¿Cuál es el camino que han tomado las nuevas propuestas estéticas de nuestros compositores y músicos? ¿Cuál es el aporte de las músicas que contienen elementos de la música popular colombiana? Crear es lo que nos salva del aislamiento. La labor de los nuevos creadores es la de generar un lenguaje propio acorde a la percepción de los diversos entornos. Algunos de ellos se han planteado la tarea del estudio, apropiación e investigación de la música tradicional como camino para encontrar “su propia voz”. Esto les ha permitido la construcción de puentes entre lo rural y lo urbano o contemporáneo y la memoria sonora de nuestros pueblos. Así aparecen las “nuevas músicas colombianas” con músicos que son capaces de identificar desde su diversas perspectivas e influencias los elementos que los unen a las fuentes de origen de nuestras músicas, traduciéndolas o moldeándolas para que sirvan como vehículos de expresión de sus propuestas...”⁵

Mario Rodríguez ⁶ comenta acerca de las nuevas músicas colombianas: “las músicas colombianas desde hace unos 20 años para acá han tenido unas transformaciones desde las propuestas en los formatos pasando por las composiciones, un poco de intervención en las formas, los melodipos también han cambiado un poco, ampliación en las progresiones armónicas, pero básicamente se conserva en lo que respecta a las matrices rítmicas. Estas transformaciones abrieron otros espacios, sobre todo por los músicos de la academia, encontrando en lo ritmos colombianos una manera de expresarse musicalmente,

⁴Antonio Arnedo es un músico de Jazz colombiano (aunque él prefiere que se le catalogue como músico colombiano), es uno de los músicos más influyentes de la escena Jazz colombiana y ha liderando todo un movimiento musical que busca crear un Jazz colombiano enraizado en el folclor nacional.

⁵Extraído del escrito “El espíritu de renovación de la música colombiana” realizado por el maestro Antonio Arnedo en la revista ANACONDA. Página 69 a través de internet.

⁶Músico con preparación académica en la interpretación de guitarra clásica y bajo eléctrico con experiencia en el campo de la música tradicional de la región Andina Colombiana, el rock, el jazz y en el área de arreglos y composición. Ganador del Gran premio Mono Núñez en la modalidad instrumental. Estudió en la Academia superior de artes de Bogotá y se desempeña actualmente como docente de la Academia Luis A. Calvo.

implementando otros tipos de sonoridad y un estilo mas urbano. Hay que buscar la manera de contemplar otras sonoridades sin desvirtuar nuestras músicas.

En una experiencia directa con el maestro German Sandoval,⁷ se le preguntó acerca de su amplia experiencia con las distintas agrupaciones de fusión y jazz en Colombia y nos hablo de su propuesta musical actual. La definía como una propuesta que no pretendía rotularse dentro de uno u otro género en particular, que podía ser una música influenciada por la música colombiana, el jazz hasta del pop, que podía ser tanto instrumental como lirica, decía que la importancia se apoyaba en tener el sentido estético, por encima de cualquier idea cercada de uno u otro género. Dice el maestro German que su música no tenía una pretensión mas allá que despertar la sensibilidad del oyente, como característica fundamental trabajar la parte emotiva, procura manejar más que la parte racional la parte intuitiva, basando sus composiciones en experiencias de su vida afectiva.

6.2 LA INFLUENCIA MUSICAL DEL CARIBE COLOMBIANO

Colombia al igual que algunos países de Latinoamérica, ha tenido que sufrir cambios y difíciles momentos con el fin de encontrar una identidad, una libertad y un reconocimiento de sí misma. Tanto así, que hasta la reforma de la constitución de 1991 Colombia se reconoció como nación pluricultural y pluriétnica, aceptando ser una nación de raíces africanas e indígenas. Este nuevo paradigma de nación influyó inminentemente en el contorno musical de nuestro país, incitando la aparición y aceptación de los ritmos populares en la academia, sobre todo provenientes de raíz africana, ya que eran músicas segregadas y marginadas por

⁷Músico con más de 20 años de experiencia en las áreas de la interpretación, docencia y composición. Como intérprete se destaca como pionero en la escena del jazz nacional, liderando con músicos de su generación diversas propuestas originales. Se desempeña como docente en la Universidad Sergio Arboleda, Universidad UNINCCA, Universidad Javeriana y fue docente en la Universidad Autónoma de Bucaramanga.

no ser composiciones musicales elaboradas y escritas, basadas en las teorías de la música de occidente. No estrictamente en esta época se oriento con otra mirada estas músicas, ya años atrás Colombia contaba con exponentes de los ritmos caribe colombianos, investigadores, compositores explorando e investigando los aires caribe colombianos.

Las músicas del caribe colombiano se han mantenido por tradición de un pueblo que enseña a sus herederos a través del aprendizaje directo, por medio de la vivencia y la práctica inmediata dentro sus ritos culturales que constantemente reviven un pasado y una tradición que aseguran un futuro trascendental. Aquí no habían existido explicaciones ni análisis teóricos, se aprendía de “oído”, la observación y la experiencia directa han sido parte de la inminente continuidad de esta cultura.

A principios del siglo XX, Cartagena se había convertido en un puerto y punto geográfico estratégico con condiciones sociales y ambientales que facilitarían la convocatoria de distintos fenómenos culturales entre esos el jazz “[...] en el transcurso del siglo XX Colombia va asimilando la música jazz y de alguna manera la va haciendo suya; adaptándola, y quizás, expresándola de manera intuitiva en el porro como una muestra clara de las raíces musicales del sustrato africano en Colombia y su parentesco con el jazz [...]”⁸

Fortuitamente la región Caribe ha sido un puente por el cual nuestro territorio colombiano se ha permeado de elementos culturales foráneos, entre esos la música. Se puede evidenciar en diversos instrumentos utilizados en los porros y fandangos de estas tierras caribeñas. Barranquilla y Cartagena fueron puertos en donde se acentuaron varios de los fenómenos socio-culturales que permearon nuestro territorio, allí se agrupó y se sentó una cantidad de personajes y

⁸ MUÑOZ. Luis Enrique. Libro JAZZ EN COLOMBIA, desde los alegres años 20 hasta nuestros días. Barranquilla: Editorial La iguana ciega. 2007

componentes culturales que dieron incentivo a la aparición de nuevos espacios, ambientes y agrupaciones musicales que impetuosamente impregnarían nuestra cultura. A pesar de ser permeados de estos elementos extranjeros, los músicos de aquella época no pecaron en dejarse consumir en un estilo, un género y una música que no era de ellos, por el contrario, sustrajeron estos elementos y los incursionaron dentro de sus músicas costeñas.

El nacimiento de grandes intérpretes y compositores en estas tierras caribeñas a principios del siglo XX sería otro de los puntos claves para comprender el aporte socio-cultural de la zona Caribe a nuestras músicas. Lucho Bermúdez y Pacho Galán, famosos compositores y orquestadores, incursionaron en sus obras y arreglos musicales ese aire y estilo jazzístico que para la época se estaba poniendo de moda, tomando gran aceptación y asombro por parte del público y músicos de la misma época. Lucho Bermúdez ha sido el músico mas celebrado en la música popular colombiana y el mejor de todos en su formación, un aventajado que supo darle un toque moderno a nuestra música y a divulgarla a nivel internacional.

6.3 EL PORRO

El porro es un género autóctono de la zona Caribe colombiana, originalmente danzado por los negros esclavos en torno de los tambores de forma troncada y de una sola membrana llamados "porros". El porro antiguo parece que se tocaba en la costa atlántica con instrumentos indígenas complementados con el ritmo que hacía un coro usando las palmas de las manos y repitiendo estribillos convencionales. Con el pasar del tiempo el porro fue adoptando instrumentos provenientes de Europa y acogiendo diferentes elementos musicales foráneos hasta transformarse en el ritmo musical que conocemos hoy día ejecutado por las

bandas payeras. Este aire musical tiene un carácter alegre y fiestero, escrito en compás partido o 2/2.

“El porro tiene dos modalidades: El porro tapao o sabanero y porro palitiao o payero. El porro tapao o sabanero llegó a Córdoba procedente de las sabanas de lo que se conoce como el Bolívar grande. El palitiao es autóctono de las tierras del Sinú, específicamente del municipio de San Pelayo. El porro palitiao o payero está conformado por la introducción, la danza, el diálogo instrumental entre las trompetas, clarinetes y bombardinos, y el nexo preparatorio o introducción a la “bozá” o amarre del porro”.⁹

La siguiente es una mejor descripción de la estructura de el porro palitiao; una danza introductoria generalmente de 8 compases que en ocasiones se interpreta en compás de 2/4, luego se inicia un desarrollo tanto rítmico como melódico, en este desarrollo surge un contrapunteo melódico, una especie de diálogo entre instrumento agudos y graves, trompetas preguntan, bombardinos responden, mientras los trombones de embolo armonizan. Con el nexo preparatorio el diálogo es interrumpido por los clarinetes quienes aparecen a hacer su intervención musical en el llamado “bozá”, sección característica del porro palitiao en la que los clarinetes ofrecen un recital y toman un papel dominante, mientras los bombardinos improvisan sobre una progresión armónica en la que se intercalan tónica y dominante con una duración ritmo armónica de dos compases por acorde. El bombero deja de golpear el parche de su instrumento y pasa a golpear las orillas del bombo y en ocasiones una tablilla puesta sobre el bombo ejecutando un repique llamado paliteo, de ahí el nombre de porro palitiao. Al terminar el “Bozá” el tema retoma la introducción y se repite nuevamente de principio a fin, clausurando con la danza.

⁹<http://www.sinic.gov.co/SINIC/ColombiaCultural/ColCulturalBusca.aspx?AREID=3&SECID=8&IdDep=23&COLTEM=222>

El porro tapao a diferencia del porro palitiao está más estructurado, sin tantas improvisaciones, se caracteriza por ser urbano, de arreglos afianzados y determinantes, puede ser también cantado. Generalmente el porro inicia con el diálogo entre trompetas y bombardinos, en el intermedio existe una parte en donde intervienen los clarinetes, el bombero nunca deja de tocar el parche pero existe un elemento particular y es que el bombero por un lado del parche golpea y por el otro va tapando con la mano amortiguando el golpe de allí el nombre de porro tapao.

En la interpretación del porro, juega un papel importante el redoblante puesto que su función es la de dar vida por medio de improvisaciones con un sentido sincopado y a gusto de cada intérprete, en donde el borde del tambor y parche al mismo tiempo (rimshot), producen un timbre que caracteriza la interpretación de éste ritmo.

La siguiente gráfica es el patrón rítmico del porro reducida para batería:



Ilustración 1

6.4 EL FANDANGO

Estructuralmente el porro y el fandango son relativamente iguales, existen diferencias y rasgos marcados entre estos dos ritmos ya que los dos ritmos son de división binaria pero la pulsación de fandango es ternaria (un tresillo de corchea por pulso), y por lo general de un tempo más ágil que el porro. Podríamos decir que musicalmente el fandango “es un aire del Caribe Colombiano que contiene movimientos vivos, ritmos alegres, y rápidos escrito en 6/8, donde predomina la

percusión, produciendo golpes continuos abiertos y cerrados. Su melodía es muchas veces improvisada, otras veces determinada o codificada entre un juego de preguntas y respuestas ente los instrumentos melódicos”¹⁰. Las melodías caracterizan también a este aire musical porque tienen una intención rítmica dentro de la misma melodía, este sentido rítmico-melódico lo determinan los estacatos, síncopas, acentuaciones y una serie de elementos que le construyen el carácter a este género musical.

El fandango y la puya suelen ser ritmos ágiles y suelen confundirse, una de las diferencias se encuentra en el que el ritmo de fandango es de subdivisión ternaria ya que se encuentra en compás 6/8, y por el contrario la puya es de subdivisión binaria en compás 4/4 o compás partido. En cuanto a la organización del discurso melódico encontramos que la del fandango se da por la improvisación de solista de cada sección instrumental con coro de banda, mientras que en la puya se da por la sumatoria de un número indeterminado de frases que se repiten varias veces.

El fandango en sus principios era acompañado con gaitas tambores y maracas, pero ocurría esto antes de la colonización y después de esta resultó un remplazo en los instrumentos por los que conocemos hoy día adoptados por Europa, entre ellos el clarinete, la trompeta, los platillos, el bombo el redoblante entre otros.

En la siguiente gráfica podemos observar el esquema del ritmo de fandango con reducción para batería:

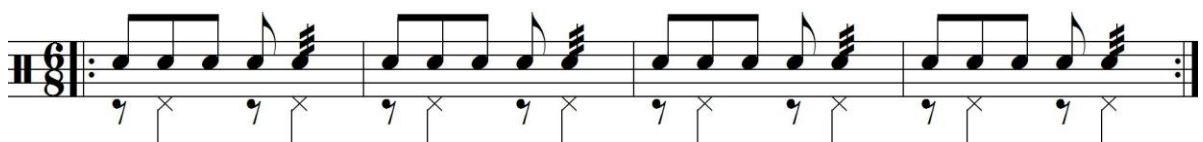


Ilustración 2

¹⁰ Tomado de <http://www.cordobaparaelmundo.com/es/cultura/55-expresiones-culturales/116-el-fandango.html>

6.5 LA CUMBIA

Es uno de los ritmos más representativos del folclor Colombiano, caracterizado por su tempo lento y cadencioso, que encierra todo un contenido histórico. La cumbia está constituida e influenciada por diferentes componentes étnicos, entre ellos y más representativo la influencia extraída de la cultura africana, en la que prevalece una fuerte columna rítmica a la cual se le agrega una línea melódica de sabor aborígen o indígena. Añadiendo a estos elementos el ámbito cultural español, del cual adopta el idioma en que se asume el canto y el concepto armónico europeo.

Respecto a la estructura musical, Enrique Luis Muñoz Vélez¹¹ nos dice: “la cumbia no obedece a una fórmula genérica sino a un modo y forma de acentuación general en consonancia con ciertos patrones rítmicos, que varían de acuerdo al instrumental utilizado, al margen de su escritura sea en compás de 2/4 o en 2/2, y que bien puede señalar giros y adaptaciones regionales si se mira el entorno donde predomina una población indígena o negra, y eran ellos quienes realizaban la cumbiamba de acuerdo con su herencia cultural”.

Los ritmos o géneros musicales producto de la influencia africana se caracterizan por la riqueza en los instrumentos percutidos y la poli-ritmia. La cumbia no solo adquirió la percusión de la cultura africana sino también de los aborígenes que ya vivían en el territorio colombiano, entre las dos culturas aportaron instrumentos de percusión como el llamador, el tambor alegre, el guacho, las maracas, la tambora que hoy en día hacen parte de los instrumentos más representativos de dicho género. En otra definición de la particularidad y características rítmicas de la cumbia encontramos: “Cumbia corresponde al sistema de acentos binario 4/4 cuyo elemento a resaltar da cuenta de la importancia del tiempo “débil” para esta

¹¹ Músico pedagogo, filósofo, antropólogo, conferencista internacional sobre temas de folclor, investigador sociocultural con énfasis en la música y la cultura popular.

aquí toma otro significado acentual, es de más peso rítmico- expresivo...”¹²

Esquema de ritmo de cumbia reducido para batería:



Ilustración 3

7. ANÁLISIS DE OBRAS

7.1 ANÁLISIS EL DIABLO ANDA SUELTO

Compositor: Danny Jaimes Lizarazo

Género: fandango

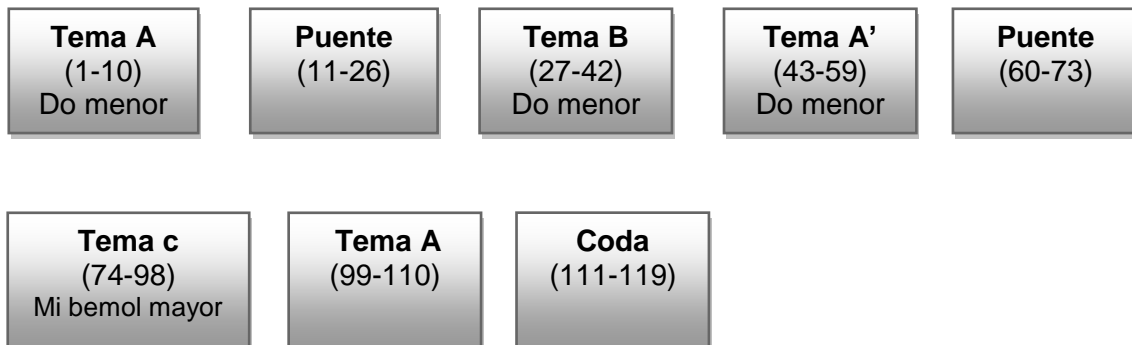
Compás: 6/8

Tonalidad: Do menor

Formato saxofón soprano, Guitarra eléctrica, bajo eléctrico, batería y percusión auxiliar

¹² LAMBULEY ALFÉREZ, Néstor. Revista "ACONTRATIEMPO". Revista 3. Biblioteca nacional

Forma ó estructura:



Es la estructura de esta obra similar a la forma “rondo”, se trata de un estilo forma que tiene por lo menos tres repeticiones de su tema A, los demás temas son llamados episodios que son contrastantes del tema repetitivo. Aquí a esos episodios los conoceremos como temas B y C, de ello encontraremos unos puentes conectores y una coda.

Del tema A se puede precisar que es la sección que caracteriza la pieza, ya que es la más reiterativa, usada como conector o puente entre algunas secciones por su color y contraste característico a las demás secciones de la pieza. Este tema contiene cierta singularidad melódica que intenta representar un aire aborígen de aire andino, motivo por el cual se plasmo dentro de la obra, con la pretensión de encontrar un sonido ancestral colombiano. Contiene unos cromatismos y alteraciones melódicas en la que su tonalidad en Do menor auxilia en su carácter oscuro, místico y espiritual que procuran dar mención al nombre de la pieza, al igual el ritmo melódico contiene unos saltos que pretenden interpretar un tipo de danza pagana.



Ilustración 4

Los puentes de esta obra tienen como característica no solo el ser conectores entre secciones sino también el ser secciones de improvisación y de transiciones para modular, al igual de pretender matices por medio de supresión instrumental e indicaciones dinámicas. Observemos el primer puente que es usado como conector entre la sección A y B:



Ilustración 5

Claramente vemos en la figura una interacción solo entre el bajo y batería con la intención de bajar la intensidad con la que venía la pieza del tema A, luego de esto se superponen los demás instrumentos para realizar una melodía en bloque con la intención de generar un clímax antes de entrar y conectar con el tema B.

El tema B sugiere fraseos melódicos aproximados al fandango con su respectivo carácter de motivos propuestos e improvisados con respuesta o contra canto. A pesar de que el lenguaje melódico es del fandango, tritonos y alteraciones en la melodía que procuran un carácter de tensión con el propósito de reflejar oscuridad por medio de las tensiones que se generan entre dicha melodía. Podemos observarlo en la siguiente gráfica:



Ilustración 6

Se puede observar también en el fragmento del tema B que a comparación del tema A, posee una ligereza en la melodía principal sin tantos saltos y de expresión ligada que le da fluidez y sensación de desarrollo a la obra.

El siguiente puente abre un espacio al bajo como solista, la intención de esto es de ilustrar un tipo de voz robusta y pastosa como si se tratara de una voz profunda y oscura. También permite este espacio relajar la densidad sonora de la obra por medio de la supresión del resto de los instrumentos.



Ilustración 7

Luego de la intervención del bajo se puede observar en la anterior gráfica unos acordes que le dan un cambio de color y un fuerte contraste a la pieza, ya que su pretensión es el modular a la tonalidad relativa en que esta escrita la obra, esto suele ser característica de los fandangos tradicionales.

El tema C de esta pieza es un bastante contrastante dentro de la obra, posee características del tema B como los tritonos y alteraciones fuera de tonalidad pero a pesar de esto, el hecho de modular a tonalidad mayor esta sección cambia el carácter de la obra y ofrece otros colores, dejando de un lado esa densidad oscura, pasando a tener un color mas alegre y pintoresco. Observemos el siguiente fragmento del tema C.

83

83

83

83

The image shows a musical score for four staves, measures 83 through 90. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including accents and slurs. The second staff is also in treble clef with a key signature of one flat, featuring a more sparse melodic line with accents. The third staff is in bass clef with a key signature of one flat, showing a steady eighth-note accompaniment. The fourth staff is in bass clef with a key signature of one flat, featuring a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with many beamed pairs and slurs.

Ilustración 8

7.2 ANÁLISIS DE SINESTESIA DEL GUAYABO

Compositor: Danny Jaimes Lizarazo

Género: cumbia

Compás: 2/2

Tonalidad: Mi menor

Formato: saxofón soprano, Guitarra eléctrica, bajo eléctrico, batería con percusión auxiliar.

Forma ó estructura:



La forma de esta pieza como se puede observar es extensa, cada tema tiene una ó 2 variaciones, por lo general las cumbias contienen formas mas sencillas y tienden a ser muy repetitivas, lo que se pretende con esta pieza es no perder ese elemento repetitivo, pero sí encontrar elementos y materiales nuevos en cada repetición que puedan captar la atención del oyente y no solo ser una pieza de danza sino también intenta atraer un interés auditivo.

La introducción de esta obra posee un carácter tranquilo, se debe al carácter de los acordes en su progresión armónica; acorde tenues sin alteraciones que puedan hacer sonar esta sección densa, por el contrario dan un carácter tranquilo, precisamente se plasmo este tipo de introducción para sentir el desarrollo que va tomando la obra, además se reitera como puente conector para relajar la obra cuando a llegado a sus clímax y al final la encontramos como coda.

En cada una de sus funciones (introducción, coda, puente) esta sección varía sus finales y solo como introducción contiene una melodía. Finaliza siempre con un color tensionante, que intenta dar impresión de estar en función de dominante para relajar en el comienzo de los temas que desarrollan la pieza. Veamos el siguiente fragmento.



Ilustración 9

En el intento de crear una cumbia no tradicional, se llevó a forjar contrastes fuertes entre las secciones, un tipo de juego tensión relajación. Podemos encontrar melodiosos que suenan aproximados a la cumbia tradicional y por otra parte encontramos secciones que tienen cambios inmediatos y bruscos a otros tipos de ritmos, con melodías atonales y cromatismos melódicos como algunas de las características. Observemos dichas características en las siguientes gráficas



Ilustración 10

La siguiente gráfica muestra una línea de bajo particular, en la que a pesar que el acompañamiento de la batería y la melodía son de aspecto tradicional, la línea del bajo intenta salirse un poco de su función usual y muestra mas que un acompañamiento, una línea melódica dentro de la sección.



Ilustración 11

Como se ha dicho anteriormente esta cumbia posee secciones de un contraste fuerte dentro de la obra debido al cambio de estilo rítmico y líneas melódicas densas por sus cromatismos y notas atonales. Lo que estas características pretenden es expresar sensación de angustia y nerviosismo, como en otras secciones lo que pretende es manifestarse desorientación y locura.

El siguiente puente contiene una densidad melódica y armónica que pretende generar y expresar tensión, característica en la que asiste la batería con ritmo de calipso auxiliando el carácter.



Ilustración 12

Los siguiente fragmentos pertenecen a una sección destacada dentro de la obra por sus reiteraciones dentro de la misma y su atractivo desarrollo en el que prevalece la superposición y resta instrumental que procuran generar distintos colores y dinámicas. Esta sección adquiere una fuerza contundente en su desarrollo, debido a sus momentos de melodía en bloque, en lo que favorece a su carácter interesante y rítmicamente atractivo el acompañamiento de la batería en ritmo de songo.

52

52

M.P(mutear con palma)

mp

52

Ilustración 13

64

mp

64

mp

64

mp

Ilustración 14

7.3 ANÁLISIS DE PORRO DEL DÍA SIGUIENTE

Título: Porro del día siguiente

Compositor: Danny Jaimes Lizarazo

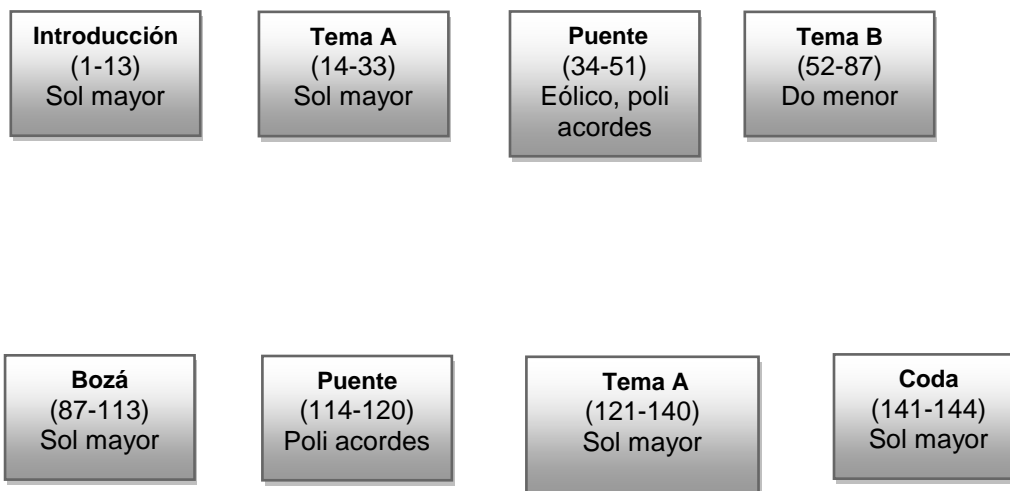
Género: porro, cumbia y puya

Compás: 2/2

Tonalidad: Sol mayor

Formato: saxofón soprano, Guitarra eléctrica, bajo eléctrico, batería y percusión auxiliar

Forma ó estructura:



Esta pieza tiene como característica la variedad de frases y semiperiodos contenidas dentro de cada tema, el propósito de esto, es poder mostrar distintas posibilidades respecto a contrastes y colores, elementos como armonía modal, atonalidad, cromatismo melódico y armónico se quisieron expresar en los diferentes temas de la pieza. A esto se le suma la intervención de distintos cambios rítmicos, a pesar de ser un porro contiene secciones y frases con otro tipo

de aire rítmico pero circulando el desarrollo de la obra entorno al ritmo de porro. Contiene secciones que son de los porros tradicionales como el bozá, la danza introductoria, la reiteración de temas, motivos melódicos y rítmicos aproximados al aire musical del porro.

En el intento de una enérgica apertura de la obra, esta sección despliega una melodía en bloque, ágil y de movimientos cromáticos con apoyo melódico rítmico en la percusión. El propósito en la creación de esta introducción es la de aludir la danza introductoria de los porros tradicionales, a pesar que está en un lenguaje no tradicional. El carácter de esta introducción es oscuro y tenso debido a los movimientos cromáticos y densidad armónica. Veamos en el siguiente fragmento y captar los elementos citados.



Ilustración 15

Dentro del tema A encontramos la primera frase con un prototipo o variación de ritmo de cumbia conocido en nuestro país como chucu - chucu, el propósito de la utilización de este ritmo en la pieza se debe a que el porro es un ritmo derivado de la cumbia, por ende encaja en la obra y ayuda a que la obra tenga un carácter y un color diferente. El juego melódico en esta frase se trata de un movimiento dentro de la tonalidad pasando por algunas notas fuera de ellas, estas notas

atonales se hacen intencionalmente con el propósito crear un aire pintoresco y gracioso, esto la hace una de las frases más recordadas y atractivas de la pieza. Veamos el siguiente fragmento.



Ilustración 16

La frase que veremos a continuación es del mismo tema A, contiene un color de tipo modal (eólico) con la pretensión de mostrar un lenguaje distinto a de la mayoría de la obra y tratando de encontrar otros colores. No solo en la armonía y melodía se pretende dar variedad sonora a la pieza sino también en los constantes cambios rítmicos, en lo que alterna ritmo de porro y chucu - chucu en esta sección.



Ilustración 17

El puente que veremos a continuación se divide en tres frases cada una con características particulares pretendiendo una atención al oyente utilizando distintos elementos y técnicas compositivas interactuando entre diferentes lenguajes melódicos y armónicos; la primera hace que la obra tome una dinámica suave para relajar la pieza tocando notas largas, acordes de carácter de lenguaje modal, reduce movimiento de la percusión para así lograr alivianar la densidad con la que viene sonando la obra. Veamos esta sección del puente.

Ilustración 18

La segunda frase del puente es una melodía de un color cómico y circense realizada en bloque, con cierta energía aparece un clímax dentro del mismo puente generando un fuerte contraste colaborando en ello también el lenguaje melódico, prácticamente podríamos decir que el puente competo es un tema más dentro de la obra.



Ilustración 19

Esta tercera frase que veremos a continuación posee como característica una serie de poli acordes que progresivamente van tomando una tensión armónica, con la intención de seguir distintas dinámicas y colores dentro del puente. El movimiento de estos poli acordes se presenta con un acorde pedal en el bajo mientras los demás instrumentos se mueven alterando el bloque armónico y generando densidad progresivamente, el objetivo de este elemento es el de preparar la obra a la siguiente sección que modula a una tonalidad menor, con un tiempo y tipo de ritmo mas ágil.



Ilustración 20

El tema B es una sección creada para establecer un contraste definitivo dentro de la obra debido a que se encuentra en otra tonalidad, ejecuta otro tipo de aire rítmico (puya) con la intención de generar otras sensaciones, de alguna manera adquiere la pieza en esta sección un carácter angustioso en el que progresivamente se va desenvolviendo dicha sensación por la ejecución de elementos como superposición instrumental, cromatismo melódico y paralelismo armónico por movimiento cromático. Observemos en el siguiente fragmento dichos elementos.

51 *tempo de puya*

The musical score for Illustración 21, measures 51-60, is written in 2/4 time and B-flat major. The first staff (treble clef) contains rests for all measures. The second staff (bass clef) features a melodic line starting in measure 51 with a quarter rest, followed by eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in measure 55. The third staff (percussion clef) shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with 'x' marks indicating specific rhythmic events.

Ilustración 21

Algo que podemos resaltar de esta sección B es que el bajo toma un protagonismo apropiándose de la línea melódica del tema y además ejecutando frases o pequeños semiperiodos como bajo solista podemos notarlo en el siguiente fragmento.



Ilustración 22

Prácticamente otra de las intenciones del tema B es preparar la pieza a la siguiente sección, que se dedica a darle su total espacio al bajo como solista.

Los porros palitiaoos tienen como una de sus características principales un espacio de improvisación al que le llaman bozá. La razón por la cual aquí el bajo toma este protagonismo es la de acercarnos o aproximarnos al bozá tradicional en la que los bombardinos (bajos de las bandas pelayeras) son los que improvisan, además de ello el acompañamiento de este tipo de improvisación se hace tradicionalmente con una tablilla, pero aquí esta es remplazada por un block aproximándonos al sonido que dicha tablilla genera. El lenguaje tanto del bajo como del block, procura aproximarse e imitar el del porro tradicional, con un toque de lenguaje moderno e impregnado de expresiones foráneas. Veamos un pequeño segmento del bozá.

95

95

95

Ilustración 23

7.4 ANÁLISIS DE EL TORO NEGRO

Título: El toro negro

Compositor: Pedro María Torres

Género: Porro

Compás: 2/2

Tonalidad: Do mayor

Formato: saxofón soprano, Guitarra eléctrica, bajo eléctrico, batería y percusión auxiliar

El toro negro es una de las piezas mas ejecutadas y representativas del género del porro, se puede decir que es uno de los himnos en las corralejas tradicionales de las tierras del Sinú, motivo por el cual se le quiso cometer una versión a la expectativa de aportar elementos arreglistas que enriquezcan y lleven esta obra a otros lugares y ambientes para ser reconocida en otras plazas de la música.

Prácticamente su forma se altera por la aparición de otras secciones y puentes, en el caso de este arreglo encontramos una introducción que no es algo usual en los porros sabanero o tapao y su lenguaje tampoco se aproxima a la danza introductoria de los porros palitiaos. Una sección de un fuerte contraste podemos encontrar dentro del arreglo, su fuerte contraste se debe al manejo de un lenguaje melódico no aproximado el del porro y adicional a ello el aire rítmico cambia también.

Su introducción muestra un pequeño fragmento de una sección de complemento creada para este arreglo, para así mostrar un poco de lo que se va a escuchar durante el desarrollo de la obra. Parte de esta introducción contiene una melodía en bloque por medio de tritonos generando un carácter sombrío con la intención de dar alusión al nombre de la pieza.

Dentro del tema principal de la pieza encontramos marcados elementos como contra melodías, voces y octavas en la melodía principal en intención de generar distintos colores, la melodía principal no la lleva siempre un instrumento, existe un intercambio de roles para generar matices por medio también de la superposición instrumental y resta instrumental. Con respecto a la armonía podemos encontrarnos con acordes agregados que hacen la pieza armónicamente más densa, la re armonización e intercambios funcionales procuran de generar colores que hagan del sonido de la pieza algo distinto. No se trata de hacer de la obra otro tipo de canción, sino de dar un de vista cambiando un poco sus contrastes en el intento de implantar un híbrido entre lo tradicional y no tradicional.

7.5 ANÁLISIS DE ME DUELE EL ALMA

Título: Me duele el alma

Compositor: Diana Hernández y Leonardo Gómez

Género: Fandango

Compás: 6/8

Tonalidad: Mi menor

Formato: saxofón soprano, Guitarra eléctrica, bajo eléctrico, batería y percusión auxiliar

La escogencia de esta obra fue debido a la importancia y reconocimiento que posee, ya que fue premiada en viña del mar con una gaviota de plata como mejor pieza folclórica. Para este concurso fue interpretada con un formato de cantadoras y tambores, apuntándole más hacia un aire de bullerengue fandango, pero en su álbum “Los vestidos de la cumbia” Diana Hernández propone esta pieza con un sonido mas hacia el fandango popular conocido con el formato de banda pelayera.

Varios de los elementos de las dos versiones fueron tomados en cuenta para el arreglo propuesto, con la intención de mantener ciertos aspectos tradicionales de la pieza, cosa que tuvo su dificultad respecto a la homologación instrumental ya que generalmente los fandangos son piezas de pulso ágil y mantienen una particularidad en el lenguaje no solo tímbrico sino también interpretativo, se caracterizan por el uso de lenguaje antifonal y repetitivo.

La creación de secciones de complemento, intención dinámica por medio de superposición y resta instrumental, el manejo de distintos colores, contrastes y matices por medio de la modulación armónica y re armonización, cambios de carácter a través de la utilización de otros ritmos, hacen parte de los elementos arreglistas propuestos en esta pieza.

Es preciso resaltar una sección propuesta en el arreglo con la pretensión de generar un fuerte contraste dentro de la pieza, ya que no solo modula, sino también es ejecutada con otro estilo rítmico manteniéndose en el mismo tipo de compás (6/8). Esta sección contiene un particular desarrollo utilizando superposición y resta instrumental generando colores por medio de la combinación de los de los instrumentos y el intercambio de roles, también se abren espacios y frases en los que cada instrumento sobresale. En otra descripción de esta sección se puede decir que pretende relajar el carácter de la obra, como su mismo nombre lo dice el carácter de esta obra es de dolor, expresa una pena con cierta agresividad, en la que esta sección interviene con la intención de darle una sosiego y serenidad a esa pena expresada en la obra.

7.6 ANÁLISIS DE LA CUMBIA ESTA HERIDA

Título: La cumbia está herida

Compositor: Pablo Flórez

Género: Cumbia

Compás: 2/2

Tonalidad: Si menor

Formato: saxofón soprano, Guitarra eléctrica, bajo eléctrico, batería y percusión auxiliar

Esta es una de las composiciones del juglar Pablo Flores nacido en las tierras de córdoba, músico e intérprete que ocupa un puesto destacado en la cultura musical colombiana. Por su importancia en nuestra cultura fue seleccionada esta obra musical, con la intención de explotar ese aire de protesta, repudio y tristeza que expresa, en esta se habla un poco de la violencia y la realidad que ha existido en nuestro territorio colombiano, siendo esta otra de las importantes razones de realizar una versión a esta obra musical.

Elementos armónicos, melodías y frases de complemento fueron tomados en cuenta para este arreglo a partir de una versión realizada por totó la Momposina, ya que es una versión musicalmente con cierta complejidad arreglista y orquestal que ofrecieron buenas herramientas modernas para realizar la versión que en este proyecto se pretende. Una de las frases de complemento en la pieza fue originalmente creada con la intención de generar un contraste y un color que diera otro carácter a la pieza, se puede decir que se procuró expresar un aire de esperanza y serenidad que alivianara el carácter de pena con el que viene esta cumbia.

Para generar o sobresaltar un poco mas el carácter natural de la obra, se impuso en algunas secciones de la pieza un ritmo de rock en la batería de manera que el sonido fuera mas agresivo al igual el bajo mantiene un línea de bajo sobre la cumbia pero un poco mas moderno, todo esto fue tomado de la fusión de rock con folclor que creo la música de Carlos Vives. Por otra parte podemos encontrarnos con frases en ritmo de swing jazz, y matices rítmicos haciendo reducción y superposición instrumental, para así generar fuertes contrastes y distintos colores por medio el constante cambio de ritmos y la combinación e intercambio de roles entre los instrumentos.

7.7 ANÁLISIS DE AGUACERO DE MAYO

Título: Aguacero de mayo

Compositor: Sonia Bazanta Vides

Género: Cumbia

Compás: 2/2

Tonalidad: Do mayor

Formato: Voz, saxofón soprano, Guitarra eléctrica, bajo eléctrico, batería y percusión auxiliar

Aguacero de mayo fue compuesto por la famosa interprete y compositora de música colombiana “totó la momposina”, reconocida por su experiencia y trayectoria musical ha representado nuestro territorio colombiano en todo el mundo, prácticamente es una embajadora de nuestro folclor. Esta pieza pertenece a su álbum “toto la Momposina y sus tambores”, del año 1989 siendo una de sus composiciones más representativas de su carrera musical.

La intención en la adaptación de esta pieza fue el poder obtener un sonido que logre hacer llegar esta pieza en otros plazas musicales, impregnarla con un carácter más urbano y moderno, haciendo añadidura de otros lenguajes aplicando otros ritmos foráneos sin perder de vista el lenguaje y estilo. A pesar que encontramos otros aires rítmicos dentro de esta cumbia, se puede observar que todo gira entorno a la cumbia, se trata de un constante cambio rítmico que siempre retorna a su ritmo originario, tratando hacer de esta pieza algo auditivamente más atractivo a un público actual con otras exigencias musicales.

La búsqueda de contrastes mediante la creación de nuevas secciones y re armonización llevó a que se lograra otro carácter de la pieza, todos estos

elementos combinados con ritmos roqueros y latinos impregnaron la pieza de otros lenguajes para obtener otro estilo mas haya de una composición de folclor tradicional. El juego de trabajar con acordes de colores livianos y acordes densos, permitió notorios contrastes auxiliando las dinámicas propuestas.

Es preciso resaltar una sección que abre un espacio en el que sobresale la guitarra el bajo y la batería, es el contraste más fuerte dentro de la pieza, de un carácter oscuro con ritmo y un lenguaje aproximados al rock.

8. GLOSARIO

Papayera: grupo de música de carácter popular y festivo que tiene solo instrumentos de viento-metal con la agregación de instrumentos de percusión afro colombianos, típica de la región Caribe de la costa Caribe colombiana. Interpretan varios géneros de música festiva y de baile.

Banda pelayera: Grupo musical proveniente de San Pelayo Córdoba, que se dedica principalmente a interpretar porros y fandangos.

Cumbiamba: Espacio para la fiesta, reunión para bailar cumbia.

Rimshot: Golpe simultaneo entre el parche y el aro de un redoblante el cual produce un sonido con más ataque y fuerza que golpeando sobre el parche.

Atonalidad: La atonalidad es romper toda relación de tonos y semitonos de una escala, la atonalidad es destruir la sensación de una fundamental o tónica.

Background: Es tanto la instrumentación como los elementos musicales que acompañan, adornan y giran en torno a una melodía o instrumento principal.

Walkingbass :Forma de ejecución del bajo que usualmente se interpreta en el jazz, se traduce como bajo caminante.

Swing: Ritmo proveniente de la música jazz.

Calipso: Ritmo caribeño originario de Trinidad y Tobago que suele asociarse con el ritmo de champeta.

Songo: Ritmo afro-cubano derivado del son.

Ostinato: Se refiere a una repetición constante a un fragmento musical.

Melotipo: Rasgo melódico o pequeña melodía típica utilizada por una cultura musical.

Antifonal: El significado de este término es: Voz que responde.

Consiste en una melodía generalmente corta y sencilla, de estilo silábico, utilizada como estribillo que se canta antes y después de los versos de un cántico, himno o salmo

9. BIBLIOGRAFIA

1. ABADÍA MORALES, Guillermo. *Folklor colombiano*. Bogotá Colombia: Fondo de promoción de la cultura del banco popular.
2. ADLER, Samuel. *The study of orchestration*. W.W. Norton and company.
3. HERRERA, Enric. *Teoría musical y armonía moderna*. Editado por Antoni Bosh.
4. VALENCIA RINCÓN, Victoriano. *Pitos y tambores*. Cartilla de iniciación musical.

5. MUÑOZ VELEZ, Enrique Luis. JAZZ EN COLOMBIA desde los alegres años 20 hasta nuestros días.
6. OLIVARES, Camilo. Proyecto de grado “Sonidos de la rivera”.
7. PERSICHETTI, Vicent. Armonía del siglo XX. Editorial Real musical.

10. REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

http://www.musicalafrolatino.com/pagina_nueva_112b.htm

http://pwp.etb.net.co/fdrojas/Colombia/Origen_musica.htm

<http://www.sinic.gov.co/SINIC/ColombiaCultural/ColCulturalBusca.aspx?AREID=3&SECID=8&IdDep=23&COLTEM=222>

<http://www.torosycorraleja.com/porro.htm>

<http://www.fundacionbat.com.co/noticia.php?idnot=357>

<http://www.colombiaaprende.edu.co/html/etnias/1604/channel.html>

11. DISCOGRAFIA

Discografía popular del porro:

FLOREZ, Pablo. "Los sabores del porro"

SALCEDO, Rubén Darío. "Fiesta en corraleja (20 de enero)"

TORRES, Pedro María. "El toro negro"

GALAN, Francisco. "Boquita salá"

NARVAEZ, Rafael. "Soy pelayero"

NARANJO, Emiro. "Río Sinú"

Discografía popular del fandango:

FLOREZ, Pablo. "Goza Plinio sierra"

GUARIN MERCADO, Demetrio. "20 de enero"

FLOREZ, Pablo. "Tres clarinetes"

Discografía popular de cumbias:

BARROS, José. La piragua. 1969

BARROS, José. Navidad negra

CHOPERENA, Wilson. "La pollera colora". 1957

BARROS, José. "El pescador"