

**ARREGLO, COMPOSICIÓN Y EJECUCIÓN DE 8 PIEZAS PARA ENSAMBLE  
MODERNO BASADAS EN CONSIDERACIONES SOBRE MÚSICA  
AFRODESCENDIENTE**

**CARLOS HUMBERTO ORTIZ ARIZA**

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BUCARAMANGA  
FACULTAD DE MÚSICA  
BUCARAMANGA**

**2011**

**ARREGLO, COMPOSICIÓN Y EJECUCIÓN DE 8 PIEZAS PARA ENSAMBLE  
MODERNO BASADAS EN CONSIDERACIONES SOBRE MÚSICA  
AFRODESCENDIENTE**

**Monografía presentada como requisito para optar por el título de:**

**MAESTRO EN MÚSICA**

**CARLOS HUMBERTO ORTIZ ARIZA**

**Asesor**

**ADOLFO HERNÁNDEZ**

**UNIVERSIDAD AUTONOMA DE BUCARAMANGA**

**FACULTAD DE MÚSICA**

**BUCARAMANGA**

**2011**

## DEDICATORIA

*A toda mi familia y a mi novia con total amor y agradecimiento por su apoyo*

## AGRADECIMIENTOS

### **El autor expresa su agradecimiento a:**

A José Antonio Torres y su grupo “Gualajo”, por su currulao, la botella de arrechón y por hacerme sentir como en casa.

A la Dra. Maria Teresa Linares, por compartir su hermosa presencia y sabiduría. También por sus invaluable regalos que han sido un aporte fundamental para este proyecto.

A José Luís Quintana “Changuito”, por abrirnos la puerta de su casa y su corazón, por compartir su inmensa sabiduría y por los todos los regalos y generosidad demostrada a mí y a mi familia.

A Los muñequitos de Matanzas por abrirme las puertas de su casa y por una inolvidable tarde rumbera en la localidad de Perico.

A todas las personas y músicos que de una u otra manera aportaron ideas y energías al autor.

A la gente de Cuba por su inmensa generosidad y afecto.

A el cuerpo de asesores: Adolfo Hernández, Rubén Gómez y Gustavo Rodríguez, por sus consejos y guía.

A todos los músicos y amigos involucrados en el proyecto.

Al Maestro Blás Atehortua, por compartir su invaluable tiempo y sabiduría.

A Mi novia por toda su ayuda, amor y apoyo.

A Mi familia por su infinito amor.

## CONTENIDO

<b>GLOSARIO</b>	<b>12</b>
<b>RESUMEN</b>	<b>18</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>20</b>
<b>JUSTIFICACIÓN</b>	<b>23</b>
<b>1. OBJETIVOS</b>	<b>24</b>
1.1 OBJETIVO GENERAL	24
1.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	24
<b>2. ELEMENTOS MUSICALES DE HERENCIA AFRICANA COMUNES</b>	<b>25</b>
2.1 INCLINACIÓN HACIA LA PERCUSIÓN Y LAS TÉCNICAS PERCUSIVAS	25
2.2 AFINACIONES NO TEMPERADAS Y FLEXIBILIDAD EN EL USO DE ALTURAS	25
2.3 IGUALDAD O PREDOMINANCIA DEL RUIDO FRENTE AL SONIDO	28
2.4 LA IMPORTANCIA DEL TIMBRE	29
2.5 AMBIGÜEDAD EN EL USO DE LOS INSTRUMENTOS	31
2.6 USO CÍCLICO DEL TIEMPO	32
2.7 USO DE RITMOS DIVISIVOS Y ADITIVOS	33
2.8 USO DE LA HEMIOLA	34
2.9 LA LÍNEA DE TIEMPO	35
2.10 RITMOS MULTILINEALES	37
2.11 CANTO RESPOSORIAL	38
<b>3. ANÁLISIS DE LAS OBRAS</b>	<b>40</b>
3.1 ARREGLOS	40
3.1.1 Enkame	40
3.1.1.1 Forma	40

3.1.1.2 Instrumentación	40
3.1.1.3 Versión Original	41
3.1.1.4 Arreglo	41
3.1.2 Canto ritual de un poseso	45
3.1.2.1 Forma	45
3.1.2.2 Instrumentación	45
3.1.2.3 Versión original	45
3.1.2.4 Arreglo	46
3.1.3 Ya repunta el agua	52
3.1.3.1 Forma	52
3.1.3.2 Instrumentación	52
3.1.3.3 Versión original	52
3.1.3.4 Arreglo	53
3.1.4 Torbellino pacifico	60
3.1.4.1 Forma	60
3.1.4.2 Instrumentación	60
3.1.4.3 Versión original	60
3.1.4.4 Arreglo	61
3.2 COMPOSICIONES	<b>65</b>
3.2.1 Reconstrucciones 1 y 2	65
3.2.1.1 Reconstrucción 1	65
3.2.1.1.1 Forma	65
3.2.1.1.2 Instrumentación	66
3.2.1.1.3 Grabaciones de referencia	66
3.2.1.1.4 Análisis	66
3.2.1.2 RECONSTRUCCIÓN 2	70
3.2.1.2.1 Forma	70
3.2.1.2.2 Instrumentación	71
3.2.1.2.3 Análisis	71
3.2.2 Homenaje a Changuito	75

3.2.2.1 Forma	75
3.2.2.2 Instrumentación	75
3.2.2.3 Análisis	76
3.2.3 Yemayá	80
3.2.3.1 Forma	80
3.2.3.2 Instrumentación	80
3.2.3.3 Análisis	80
<b>4. CONCLUSIONES</b>	<b>87</b>
<b>5. BIBLIOGRAFIA</b>	<b>89</b>
<b>6. DISCOGRAFIA</b>	<b>91</b>
<b>7. RECURSOS ELECTRONICOS</b>	<b>92</b>
<b>8. ANEXOS</b>	
ANEXO A. ORGANOLOGÍA	
ANEXO B. PARTITURAS	
ANEXO C. GUIONES DE LAS VERSIONES ORIGINALES DE LOS ARREGLOS	
ANEXO D. VERSIONES ORIGINALES DE LOS ARREGLOS	
ANEXO E. MATERIAL AUDIVISUAL RECOPIADO EN LA INVESTIGACIÓN	

## LISTADO DE FIGURAS

Figura 1. Sonido y ruido .....	29
Figura 2. Uso cíclico del tiempo, ejemplo 1. ....	32
Figura 3. Uso cíclico del tiempo, ejemplo 2. ....	33
Figura 4. Ritmo divisivo .....	34
Figura 5. Ritmo aditivo .....	34
Figura 6. Hemiola lineal .....	35
Figura 7. Hemiola multilineal .....	35
Figura 8. Línea de tiempo (Ekón) .....	36
Figura 9. Línea de tiempo. Ejemplo 2. Bombo golpeador (línea superior). ....	37
Figura 10. Ritmo multilineal. Ejemplo 1 .....	37
Figura 11. Ritmo multilineal. Ejemplo 2. ....	38
Figura 12. Melodía en la percusión en el arreglo de la obra “Enkame” .....	42
Figura 13. Responsorial entre guitarra y marimba en el arreglo de la obra “Enkame” .....	43
Figura 14. Parte aleatoria del arreglo de la obra” Enkame” .....	44
Figura 15. Transcripción del canto en la versión original grabada por María Teresa Linares de la obra “Canto ritual de un poseso” . ....	46
Figura 16. Hemiola lineal en la melodía del arreglo “Canto ritual de un poseso .....	47
Figura 17. Melodía en el arreglo “Canto ritual de un poseso” . ....	47
Figura 18. Melodía en la percusión del arreglo “Canto ritual de un poseso” .....	48
Figura 19. Ritmo de cencerro - .....	48
Figura 20. Ritmo del Pacifico colombiano Fuente: Tradicional.....	49
Figura 21. Melodía en guitarra en el arreglo “Canto ritual de un poseso” .....	49
Figura 22. Ritmo tradicional de cununo tapador. ....	49

Figura 23. Ritmo tradicional de cununo repicador.....	50
Figura 24. Pensamiento rítmico en gaita y marimba en el arreglo de la obra “Canto ritual de un poseso” .....	50
Figura 25. Melodía segunda sección del arreglo de la obra “Canto ritual de un poseso” .....	51
Figura 26. Arreglo “Canto ritual de un poseso” .....	51
Figura 27. Transcripción de la marimba en la obra “Ya repunta el agua “por José Antonio Torres:”Gualajo” .....	53
Figura 28. Marimba en el arreglo de la obra “Ya repunta el agua” .....	53
Figura 29. Introducción de gaita en el arreglo “Ya repunta el agua”. .....	54
Figura 30. Adaptación de requinta a guitarra eléctrica en el arreglo “Ya repunta el agua” .....	55
Figura 31. Gaita ejecutando una escala pentátona sobre un centro modal distinto al de la guitarra y la marimba. ....	55
Figura 32. Transcripción del solo de marimba en la obra “Ya repunta el agua” por: José Antonio Torres “Gualajo” .....	56
Figura 33. Transcripción los instrumentos de percusión en la obra “Ya repunta el agua” por el grupo “Gualajo” .....	56
Figura 34. Sonoridades poco comunes, tritono en el coro. Fuente en el arreglo “Ya repunta el agua” .....	57
Figura 35. Variación de la revuelta en la marimba Arreglo “Ya repunta el agua” .....	58
Figura 36. Arrullo en el Arreglo “Ya repunta el agua” . ....	59
Figura 37. Transcripción de la marimba(requinta) “Torbellino pacífico” Tradicional.....	61
Figura 38. Transcripción Patacoré en Marimba“Torbellino pacífico” . Tradicional:.....	61
Figura 39. Patacoré en guitarra (requinta).Arreglo “Torbellino pacífico” .....	62
Figura 40. “Respondido” de guitarra. Arreglo “Torbellino pacífico” .....	62
Figura 41. Ondeada de requinta en la guitarra. Arreglo “Torbellino pacífico” .....	63
Figura 42. Marimba haciendo contracantos con una distancia de cuarta entre las voces. Arreglo “Torbellino pacífico” .....	63

Figura 43. Marimba juega dinámicamente con este tremolo que proporciona diversos timbres en la marimba tocado a diversas dinámicas. Arreglo “Torbellino pacífico” .....	64
Figura 44. Transcripción arrullo del torbellino interpretado por el maestro “Gualajo” y su grupo. .	64
Figura 45. Patrones tradicionales de marimba superpuestos. “Reconstrucción 1” .....	67
Figura 46. Sección aleatoria. “Reconstrucción 1” .....	68
Figura 47. Politonalidad modal y ciclo temporal de tensión-relajación armónica invertido entre guitarra eléctrica y marimba por un lado y marimba tocada por percusión 1 por otro. “Reconstrucción 1”. .....	69
Figura 48. Coda. “Reconstrucción 1” .....	70
Figura 50. Textura con notación proporcional. “Reconstrucción 2” .....	71
Figura 51. Notación metriproporcional. “Reconstrucción 2” .....	72
Figura 52. Rezo a Changó voz líder. ....	73
Figura 53. Ritmo abakuá. “Reconstrucción 2”. Fragmento inspirado en video-grabaciones realizadas por el autor sobre este ritmo.....	73
Figura 54. Canto a <i>Babalú ayé</i> en gaita. Ritmo alterna subdivisión binaria y ternaria, hemiola lineal. ....	74
Figura 55. Cadenza. “Reconstrucción 2” .....	74
Figura 56. Texto de declamación. “Homenaje a Changuito” .....	77
Figura 57. Acompañamiento a la declamación. “Homenaje a Changuito” .....	78
Figura 58. Fragmento de sección B. “Homenaje a Changuito” .....	79
Figura 59. Segunda parte aleatoria. “Yemayá” .....	82
Figura 60. Currulao corona base. “Yemayá” .....	83
Figura 61. Toque de batás base. “Yemayá” .....	83
Figura 62. Solo de guitarra. “Yemayá”. .....	85
Figura 63. Frase de marimba improvisando rítmicamente respetando el ciclo temporal de dos compases .....	85

## LISTADO DE TABLAS

Tabla 1. Forma del arreglo de la obra “Enkame” .....	40
Tabla 2. Forma del arreglo de la obra “Canto ritual de un poseso” .....	45
Tabla 3. Forma del arreglo de la obra “Ya repunta el agua” .....	52
Tabla 4. Forma de arreglo de la obra “Torbellino pacífico” .....	60
Tabla 5. Forma de “Reconstrucción 1” .....	65
Tabla 6. Forma “Reconstrucción 2” .....	70
Tabla 7. Forma de la composición “Homenaje a Changuito” .....	75
Tabla 8. Forma “Yemayá” .....	80

## GLOSARIO

### **Términos referentes a las músicas del Pacífico Sur Colombiano<sup>1</sup>**

**ARRULLO:** sección del currulao en el cual se realizan múltiples improvisaciones y es el momento en el que los bailarines sacan lo mejor de sus repertorios y coreografías. En contraposición con la glosa es menos formal y los instrumentos aumentan su volumen.

**BORDÓN:** sector de la marimba de chonta compuesto por las tablas más largas y graves del instrumento. Una marimba de 18 o 24 tablas puede contar con 5 u 8 bordones, o incluso ampliarse hasta 10 tablas.

**BORDONERO:** ejecutante del bordón en la marimba de chonta. Su papel por lo general es repetir una base con algunas pocas variaciones.

**CANTADORA:** nombre que recibe tradicionalmente la voz femenina líder dentro del conjunto de marimba de chonta.

**CURRULAO:** aire que se encuentra en toda la zona del Pacífico Sur Colombiano desde la frontera con Chocó en el río San Juan, pasando por Buenaventura, en el Valle del Cauca; Timbiquí y Guapi, en el Cauca. Tumaco en Nariño y finalizando en Esmeraldas, en el norte del Ecuador.

El currulao es un sistema compuesto por música, danza, gastronomía y fiesta, que cumple funciones sociales en las comunidades donde se desarrolla. Está fuertemente ligado a la cotidianidad de estos pueblos.

---

<sup>1</sup> Para la realización de esta sección del glosario se toma como referencia principal el trabajo de Hector Javier Tascón, citado en la bibliografía del presente trabajo.

Los músicos tradicionales parecen haber creado una especie de concepto general alrededor de la palabra currulao. Se acostumbra denominar así a cualquier tipo de música que cumpla con las siguientes características: 1) participa la marimba; 2) participan bombos, cununos y guasás; y 3) está en compás de 6/8. Además de esto, en la marimba existen bordones, requintas y ondeadas particulares. El currulao se refiere entonces a todos estos conceptos mencionados anteriormente, pero también tiene un significado musical y cultural particular para las gentes del Pacífico Sur.

En algunos municipios los nombres de los ritmos determinan los tempos, como lo evidencian expresiones propias de Tumaco como: “toquemos un currulao a ritmo de caderona”, lo que equivale interpretar un currulao en tempo rápido.

En el sistema currulao se interpretan diferentes aires, que entre si mantienen rasgos musicales comunes.

**GLOSA:** es el momento de mayor estabilidad del conjunto de marimba, en el que la voz líder (cantaora o marimbero), canta el texto de la estrofa, adquiriendo mayor importancia.

**MARIMBERO:** nombre con el que se le conoce tradicionalmente al intérprete de la marimba de chonta.

**ONDEADA:** la ondeada se realiza durante la estrofa (glosa) y se compone de dos partes: acompañamiento o base armónica y la variación de acompañamiento, que consiste en pequeñas modificaciones que se realizan a la ondeada cuando la voz ha dejado de cantar.

**REQUINTA:** sector de la marimba compuesto por las tablas (entre 10 y 14) del registro medio y agudo que están después de los bordones.

**REQUINTERO:** desempeña dos funciones: la de hacer la base (ondeada) y las variaciones.

**RESPONDIDO:** nombre que recibe tradicionalmente la parte de respuesta que se dá en la forma responsorial de cantar en éstas músicas.

**RESPONDEDORA:** nombre que recibe tradicionalmente la voz femenina encargada de responder en los coros en el conjunto de marimba de chonta.

**REVUELTA:** es el clímax de la ejecución. El conjunto desfoga su energía musical, los bailadores zapatean con entusiasmo, los tambores suben el volumen, las cantadoras agitan velozmente sus guasás y el marimbero recorre su instrumento y demuestra su virtuosismo.

El coro responde a la cantadora o a la voz líder, sucesivamente. A este responsorial se suma el marimbero glosador y los demás instrumentos del formato con improvisaciones enérgicas.

La revuelta en la marimba es un resumen de todo lo que ha sucedido a lo largo de la pieza musical. En ésta se repiten los modelos de la “ondeada de bordón” y “ondeada de melodía”, pero esta vez se incrementa la extensión de ambos y se introducen múltiples y variados adornos.

## **Términos referentes a la música de los cabildos afrocubanos<sup>2</sup>**

**ABAKUÁ:** 1 sociedades secretas surgidas de los cabildos *carabalí*. Se les llamó *carabalí* a los esclavos provenientes de los embarcaderos de los ríos del aceite (Oil Rivers), ubicados en la zona comprendida entre el sudeste de Nigeria y el actual Camerún, dentro del Golfo de Guinea, área que se conoció como Calabar.

---

<sup>2</sup> Para la realización de esta sección del glosario se tomó como referencia principal el trabajo de Helio Orovio citado en la bibliografía del presente escrito.

En Cuba los *carabalí* se agruparon en cabildos de nación integrados primero por africanos y más tarde por sus descendientes, y allí, como parte de los procesos de transculturación, comenzaron a desarrollar sus ritos religiosos y manifestaciones artísticas con nuevas y originiales características. Los cabildos *carabalí* se ubicaron fundamentalmente en áreas de las provincias occidentales de Ciudad de La Habana y Matanzas, aunque también se conocieron en la antigua provincia de Oriente y de una forma u otra influyeron en el centro de la isla.

**2 nombre** que se le dá a un ritmo popular cubano derivado de la música cultivada por la sociedad secreta *abakuá*.

**BONKÓ:** nombre que se la dá a los membranófonos utilizados por la sociedad *abakuá* para su música ritual.

**CHANGÓ:** una de las deidades más populares del panteón *yoruba*. Es considerado *orisha* de los truenos, los rayos, la justicia, la virilidad, los tambores, la danza y el fuego. Es rey, guerrero, orisha de la justicia y la fuerza viril, dueño de los tambores *batá*, del baile y la música.

**COLUMBIA:** ritmo perteneciente a la rumba cubana. Se caracteriza por ser el mas veloz y enérgico dentro de los ritmos pertenecientes a este género. La columbia tiene una estructura simple, de carácter fijo. El inicio lo marca la percusión que ejecuta un ritmo rápido. De inmediato sale la voz del cantor, nombrado gallo, que va emitiendo unos lamentos o quejidos en inflexiones cortadas que se denominan lloaos. Luego de esta introducción, el solista levanta el canto, en texto breve, que alude a sucesos, asuntos o personas, casi siempre del entorno social específico.

**GUAGUANCÓ:** ritmo perteneciente a la rumba cubana. En el aspecto rítmico, el *guaguancó* es más vivo, más dinámico, más rápido que su antecesor, el *yambú*. Y el canto es más fluido. Se acompaña con tres tambores –salidor, tres golpes y quinto--, un par de claves, con las que marca el tiempo, y una cajita, tronco de caña brava, o algún tipo de madera, donde se percute de modo estable con dos

cucharas. En matanzas particularmente, el quinteador usa en sus muñecas unas marugas llamadas *nkembi*.

**EKÓN:** nombre que recibe el idiófono consistente en una campana sin badajo, a modo de cencerro, utilizado por la sociedad *abakuá* para la ejecución de su música ritual.

**PALERO:** nombre que recibe el practicante de la religión conocida como regla de palo, son un grupo de creencias de origen *Bantú*, desarrolladas en África central y llevadas posteriormente a Cuba. Otros nombres asociados con esta religión son: “*Palo Monte*”, “*Palo Mayombe*”, “*Palo Congo*”, “*Brillumba*” y “*Kimbisa*”.

**RUMBA:** conjunto de ritmos que cumplen todos con las mismas características musicales entre sí, y que provienen de la influencia directa de la música de antecedente africano conservada en los cabildos de nación cubanos.

La rumba es la manifestación folklórica del pueblo afrocubano por excelencia. Se ha cultivado desde tiempos de la esclavitud y funciona como un elemento unificador entre la población afrocubana, así como una manera de comunicar la cotidianidad y los temas que interesan a la sociedad.

**YAMBÚ:** ritmo perteneciente a la rumba cubana. Se caracteriza por un tempo mucho más lento, de mayor regodeo rítmico y percusivo, que lo diferencia de las rumbas primigenias, así como de las posteriores maneras alcanzadas por el género”.

La estructura del *yambú* es similar a la de las otras formas de rumba. Se inicia con el típico toque de clavos, luego se entona el lalaleo o diana -más extensa que en el *guaguancó*-, sigue una breve parte de canto, responde el coro, viene el estribillo, y entonces es cuando sale al ruedo la pareja de bailarines.

**ORISHA:** deidad del panteón *yoruba*.

**YEMAYÁ:** deidad del panteón *yoruba*, *orisha* femenina de la maternidad, fertilidad y la vida, representada por el mar y el movimiento de las olas, madre de los peces. sincretiza con la virgen de regla.

**YORUBA:** grupo étnico proveniente de Nigeria. Cuentan con un sistema religioso que se ha expandido alrededor del mundo, en lo que se podría considerar una diáspora *yoruba*.

En Cuba y América Latina, existen muchas personas de ascendencia *yoruba*, ya que un porcentaje significativo de esclavos traídos al continente americano provenían de esta región.

En Cuba y otros lugares de América Latina, se mantuvo y se sincretizó la religión *yoruba*. Esta religión se conservó en los llamados cabildos de nación.

**KLANGFARBENMELODIE:** melodía por timbres.

## RESUMEN

**TITULO:** ARREGLO, COMPOSICIÓN Y EJECUCIÓN DE 8 PIEZAS PARA ENSAMBLE MODERNO BASADAS EN CONSIDERACIONES SOBRE MÚSICA AFRODESCENDIENTE

**AUTOR:** CARLOS HUMBERTO ORTÍZ ARIZA <sup>3</sup>

**PALABRAS CLAVE:** Currulao, Guaguancó, Afrodescendiente, Cabildos afrocubanos, Pacífico Sur colombiano, Marimba de chonta.

### DESCRIPCIÓN

El proyecto pretende encontrar vínculos (esencialmente africanismos<sup>4</sup>) e indagar elementos esenciales en estas músicas ubicadas en diferentes áreas geográficas. Específicamente se trata de la región del Pacífico Sur colombiano y la isla de Cuba. Posteriormente se plasmarán en arreglos y composiciones los resultados encontrados en el proceso de exploración investigativa.

El formato escogido está constituido por voces (solista y coro), guitarra eléctrica, marimba, instrumentos de percusión afrocubana y del Pacífico colombiano, así como instrumentos de percusión de otra procedencia y aerófonos como ocarinas y gaita. Se busca que cumplan la doble función de: tomar citas literales de estas músicas y acentuar elementos encontrados en la indagación, que sirvan como bases y pretextos para experimentar con los instrumentos ajenos a estas músicas que se usarán en las composiciones y arreglos.

---

<sup>3</sup> Universidad Autónoma de Bucaramanga. Facultad de Música.

<sup>4</sup> Según el D.R.A.E: influencia de costumbres y usos africanos en otros pueblos.

Teniendo en cuenta que la improvisación es un elemento inherente a las músicas a tratar, cuando se usa, se justifica con base en el proceso previo a la etapa compositiva.

Estas consideraciones respecto al formato y la improvisación, así como la etapa de exploración investigativa previa a componer, se deben al propósito de no incluir elementos y procedimientos compositivos exógenos a las músicas que conciernen al presente trabajo, aparte de la instrumentación anteriormente mencionada.

La música está seleccionada de acuerdo a criterios históricos específicos, ya que son músicas con poca influencia extraña al legado africano.

## INTRODUCCIÓN

El marco histórico donde tienen lugar los procesos que permiten la aparición de las expresiones musicales que competen a este trabajo, (música de los cabildos afrocubanos y música afrocolombiana del pacífico sur colombiano) se desenvuelve desde el inicio de la esclavitud en las Américas, cuando miles de personas de diversas procedencias fueron traídas desde el continente africano para ser explotadas. La mayoría de ellas fueron utilizadas como fuerza de trabajo y otros para labores domésticas.

Sin embargo, desde su obligatoria llegada al continente, los negros se caracterizaron por encontrar la manera de conservar los elementos que los distinguían culturalmente: su idiosincrasia, cosmovisión, música, costumbres, etc.

Incluso entre los esclavos, que eran mezclados en grupos de diferentes nacionalidades africanas, se conservaban las tradiciones de tal o cual pueblo en particular.

También cabe aclarar que con el tiempo muchas de estas expresiones particulares se perdieron, ya que los esclavos eran mezclados a propósito por sus captores de tal manera que quedaran en grupos donde nadie hablará el mismo idioma o incluso donde hubieran rivalidades entre ellos, lo cual generaba la pérdida de muchos elementos, pero también el reemplazo o adaptación de muchos otros.

Es así como el eminente Fernando Ortiz<sup>5</sup>, crea y emplea el término *transculturación* para clasificar el estudio del contacto entre culturas diversas, y la posterior adopción de formas culturales que provienen de grupos ajenos (de un grupo a otro).

---

<sup>5</sup> Etnólogo, antropólogo, jurista, arqueólogo y periodista. Estudiante de las raíces histórico-culturales afrocubanas. Criminólogo, lingüista, musicólogo, folklorista, economista, historiador y geógrafo. Realizó notables aportes relacionados con las fuentes de la cultura cubana. Considerado el tercer descubridor de Cuba.

Esto es crucial para entender porque algunos lugares de América Latina fueron tomados como una segunda casa para las culturas de origen africano que pudieron permanecer bajo diversos “disfraces” que era necesario adoptar como parte del proceso de adaptación a un nuevo ambiente y el choque que producía un encuentro entre culturas tan disímiles como la europea.

La creación de los cabildos de nación<sup>6</sup> en Cuba, permitió que los bailes, la música y los instrumentos de procedencia africana, así como las creencias sacro-mágicas y ritos de diversas procedencias, se mantuvieran vivos a través de las generaciones. Es en 1536 cuando sucede la creación del primer cabildo en Cuba. Posteriormente, los instrumentos, ritmos, melodías y bailes cultivados en estos cabildos influirían de manera crucial el devenir de la música cubana que conocemos hoy día. De hecho, muchos de los instrumentos que han llegado a convertirse en patrimonio inmaterial de la humanidad, y que incluso han llegado a las salas de conciertos de música culta, tienen su origen en instrumentos de construcción más primitiva, conservados en estos cabildos. Es el caso de los *bonkó*, utilizados por los denominados *Abakuás*<sup>7</sup>, que posteriormente devendrían en el bongó que conocemos actualmente.

Es en estos cabildos es donde se encuentra la esencia tanto del legado africano dejado por los ancestros, como de la música folklórica cubana que se desarrollaría en épocas posteriores y donde se ven los procesos de transculturación más marcados con la cultura europea. Actualmente siguen existiendo estos cabildos y algunas de estas prácticas y costumbres sobreviven.

---

<sup>6</sup> Organizaciones de grupos de esclavos dependiendo de su etnia de origen, a manera de club social, donde se apoyaban y mantenían su idiosincrasia y su pensamiento mágico-religioso, ritos y costumbres.

<sup>7</sup> Personas de procedencia Bantú organizadas en juegos o potencias secretas con su propio sistema de creencias sacro mágicas

En Colombia, algunos autores, entre los que destacamos a Nina Friedmann<sup>8</sup> por su amplia experiencia en el estudio de las comunidades negras del Pacífico colombiano, afirman que las comunidades que hoy habitan el litoral del Pacífico Sur colombiano fueron antiguas comunidades de cimarrones,<sup>9</sup> que buscaron zonas selváticas y de difícil acceso para escapar de los trabajos forzosos a los que eran sometidos en el campo de la minería. Se asentaban en lugares donde fuera difícil el acceso a sus antiguos captores. Allí vivieron un proceso de adaptación de sus antiguas expresiones culturales a un nuevo ambiente lleno de mejores oportunidades para este propósito. Así, fue como estas comunidades recrearon, con los materiales que les proporcionaban las selvas y los manglares, sus ancestrales instrumentos y músicas.

En Colombia, a diferencia de Cuba, el proceso de transculturación fue mucho más fuerte, dando como resultado la pérdida o *hispanización*<sup>10</sup> de gran parte de las creencias sacro-mágicas ancestrales, así como de características en su música, ritos, costumbres y manera de pensar.

Sin embargo, en lugares como el Pacífico Sur colombiano, se siguen observando elementos en sus músicas, costumbres y cosmovisión, de claras influencias africanas, así como una mezcla étnica mucho menos marcada que en otros lugares de confluencia negra en Colombia.

---

<sup>8</sup> Nacida en Bogotá, cursó estudios en el Instituto Colombiano de Antropología, en el Hunter College y en la Universidad de California. Ha ejercido la docencia en la Universidad Nacional de Colombia y, en calidad de profesora visitante, en la Universidad Estatal de Georgia y en la Universidad de Alabama. Ha participado en numerosas investigaciones sobre grupos negros y relaciones interétnicas.

<sup>9</sup> Negros insurrectos al sistema de esclavitud y que debido a su estatus de fugitivos se refugiaban en zonas remotas y de difícil acceso, donde organizaban palenques o comunidades de cimarrones.

<sup>10</sup> Según DRAE: dar a algo o alguien un carácter hispánico.

## JUSTIFICACIÓN

Este proyecto nace de la necesidad personal de explorar y componer música con los vínculos y los elementos existentes entre dos vertientes de música afro descendiente: cubana y Pacífico-colombiana. Específicamente se tratarán la música de los cabildos afrocubanos y la música del Pacífico Sur colombiano.

En ambos casos encontramos elementos muy similares y que provienen esencialmente de un legado africano considerado homogéneo en nuestro continente. Esta afirmación se basa en trabajos hechos por varios autores estudiosos del tema y por hallazgos realizados en el proceso de este trabajo.

Así mismo existe todo un universo extra-musical de ritos, costumbres, bailes, sincretismos, etc. que aportan una cosmovisión y un hábitat muy similar entre las músicas a estudiar. Esto permite enmarcar y encaminar el proceso de creación que resultará de la exploración de estas músicas y culturas.

Estas son algunas citas tomadas del musicólogo Cubano Rólando Pérez que sustentan la pertinencia de explorar y componer música con los vínculos y los elementos existentes entre estas dos vertientes de música afrodescendiente:

“La herencia musical africana presente en nuestro continente (América Latina), se adscribe a un área cuya pluralidad de tradiciones musicales muestra suficientes rasgos comunes como para ser considerada una unidad dentro del universo de culturas musicales de África”.

“Entendemos que existen suficientes evidencias de que, en efecto, puede hablarse de una relativa homogeneidad de las culturas africanas en general, y en particular de las culturas musicales de los pueblos africanos que contribuyeron a la integración de la población americana”

## **1. OBJETIVOS**

### **1.1 OBJETIVO GENERAL**

Arreglar y componer ocho piezas, (cuatro y cuatro respectivamente) como resultado de un proceso de exploración entre el currulao (música del pacífico sur colombiano) y las músicas de los cabildos afrocubanos.

### **1.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

- Explorar las músicas del Pacífico Sur colombiano y las músicas de los cabildos afrocubanos, que si bien están apartadas geográficamente, provienen de una influencia africana considerada homogénea debido a sus características históricas, Esto para encontrar un sustrato común del cual tomar ideas y decisiones compositivas.
- Encontrar procedimientos y elementos compositivos que sugieran las músicas a tratar, para acentuar y mostrar en el campo sonoro, lo encontrado en la etapa de exploración de trabajos musicológicos e históricos, así como de grabaciones y documentos que se recopilaron en el proceso de investigación.
- Producir un texto donde se evidencien los resultados de la exploración investigativa, y como éstos afectan y justifican los procesos y elementos usados en las composiciones y arreglos.

## 1. ELEMENTOS MUSICALES DE HERENCIA AFRICANA COMUNES<sup>11</sup>

### 2.1 INCLINACIÓN HACIA LA PERCUSIÓN Y LAS TÉCNICAS PERCUSIVAS.

Hay una mayor uniformidad en la selección y uso de estructuras rítmicas que en la selección y uso de sistemas de escalas y afinación. Se observa un mayor número de instrumentos de percusión que de cualquier otra clase en estas músicas.

Además, ya que la música africana está predispuesta hacia la predilección de la percusión y las texturas percutivas, hay un entendible énfasis en el ritmo. Esto hace que el interés rítmico encontrado en esta música, sobrepase en muchos casos el de la elaboración melódica y armónica que se da en la misma.

“La música de un instrumento con solo dos o tres notas puede considerarse estéticamente satisfactoria para sus intérpretes y audiencia si tiene suficiente interés rítmico” (Nketia, 1974).

### 2.2 AFINACIONES NO TEMPERADAS Y FLEXIBILIDAD EN EL USO DE ALTURAS

Se observa una falta de uniformidad en estas músicas en la elección y uso de sistemas de alturas y afinación, esto ocurre incluso dentro del marco de una sola comunidad de habitantes con su música particular. Por ejemplo, en la del Pacífico Sur, entre la marimba y el canto, no hay una diferencia sustancial entre un semitono y un tono, lo que significa que se considera estético por ejemplo, hacer intervalos de segunda menor o unísono en una parte donde la voz hace la misma figuración rítmica que la marimba. Sin embargo, hay que tener en cuenta que

---

<sup>11</sup> Los puntos de confluencia encontrados en las músicas que conciernen al presente trabajo, están basados en la reconocida obra musicológica titulada, *Music of Africa. Escrita por el importante estudioso del tema, Kwabena Nketia, musicólogo de origen Africano radicado en Estados Unidos y reconocido mundialmente por este meritorio trabajo.*

debido a los principios de tensión-relajación que se dan en esta música, sería insostenible mantener un intervalo disonante como dicha segunda por mucho tiempo. Esta flexibilidad es posible debido a que el pensamiento y la práctica musical se inclinan más hacia el libre movimiento entre tonos y el juego rítmico. El marimbero también piensa su ejecución de una manera más espacial y rítmica, ya que no está en sus objetivos encontrar frecuencias precisas de tono:

“Existe una lógica de la espacialidad relacionada con el uso de patrones de las tablas de la marimba, que se fundamenta en un modelo de afinaciones flexibles. El principio de este modelo de afinación, establece que los sonidos que componen las diferentes escalas sobre las cuales se desarrollan las músicas de marimba, no obedece a una afinación o interválica específica, sino más bien a unos rangos de afinación flexibles; es decir, que para un oído educado en la música tradicional del Pacífico, pueden ser conmutables o equivalentes dos sonidos que tengan, incluso, una diferencia de medio tono, según el sistema de afinación occidental. En conclusión, las afinaciones en la música tradicional del Pacífico Sur se establecen desde espectros de afinación, más que desde un punto de afinación absoluta<sup>12</sup>”.

Tampoco existe la noción de tonalidad. Las cantoras simplemente se guían a oído por los tonos de referencia que les da la marimba para producir la melodía y las *respuestas*. El *marimbero*, muchas veces tiene que tocar en marimbas elaboradas por diversos constructores, por eso no tiene en cuenta las alturas precisas en las que se ejecuta tal o cual pieza, sino que tiene mecanizados y aprendidos los patrones, las melodías, los giros melódicos, frases y cadencias característicos de cada aire, así como el espaciado físico entre las tablas del instrumento. Esto le permite interpretar en diversas marimbas sin tener problemas en la ejecución por la divergencia de afinación que se presentan en las mismas.

Por esta misma razón, dicen los músicos de estas comunidades, que es difícil encontrar una verdadera *cantaora* de estas músicas actualmente, ya que la

---

<sup>12</sup>.TASCÓN, Hector Javier. Que te pasa vo!: cartilla de iniciación musical. Ministerio de Cultura.

mayoría de jóvenes influenciadas por músicas occidentalizadas no cantan como se hacía antaño y tienden a cambiar el carácter original que le imprimían las buenas *cantaoras* a estas músicas.

La misma afinación de la marimba se hace a oído y es un ritual de tradición y sabiduría ancestral, sustentada en una concepción y percepción espiritual ligada al instrumento que es heredada y se mantiene viva en este territorio. Generalmente el constructor también es intérprete.

Cada etapa de la construcción, desde el cortado de la madera, hasta su afinación, tiene su tiempo y su lugar, así como la marca individual que le imprime cada constructor y que hace que cada instrumento sea único. *“Las ceremonias de la construcción tenían que hacerse en determinados momentos en que la luna les fuera favorable y “la cortada” de las notas, es decir, los palos que se pulían con la peinilla hasta dar el sonido deseado, tenían que ser de palma de chonta. El palo tenía que secarse en la orilla del mar y cuando se bautizaba se le escupía con aguardiente. Así me contaba mi amigo Teófilo Potes”*<sup>13</sup>. Incluso entre las marimbas que hace un solo constructor y si se trata de un verdadero artesano conocedor de la tradición ancestral, vamos a encontrar que cada pieza es única en cuestiones tímbricas y de afinación, aunque las diferencias no sean tan amplias como las que se podrían encontrar si se comparan las marimbas producidas por dos artesanos distintos.

El maestro marimbero Hugo Gonzáles “Candelario”, alumno destacado del maestro José Antonio Torres “Gualajo”, menciona la importancia que tiene en el resultado final de la afinación del instrumento el estar en un entorno tranquilo, alejado de los ruidos y la contaminación de la ciudad. Tal entorno es el que proporciona el río y la selva del lugar de donde el proviene (Guapi), población con una tradición muy fuerte en la construcción e interpretación de la marimba de

---

<sup>13</sup> ESCOBAR, Luis Antonio. La Música en Cartagena de Indias, La Marimba, Colección Eduardo Nieto Calderón.

chonta. También es importante la adecuada realización cronológica de las etapas de la construcción, sin saltarlas ni acortarlas. Este proceso mal desarrollado en la construcción del instrumento generalmente sucede cuando se trata de un constructor no artesanal, sacrificando calidad por una agilización del proceso de construcción y venta de sus instrumentos.

En África se observa el mismo caso en la flexibilidad en el uso de alturas, lo cual sugiere que dichos elementos encontrados en las músicas afroamericanas que conciernen el presente trabajo muy posiblemente fueron traídos y conservados por las personas provenientes de este continente y sus descendientes:

*“Las escalas usadas en la música vocal, que tienen de 4 a 7 tonos, no son muy distintas de las usadas en la música instrumental; Sin embargo, no siempre se encontrará correspondencia absoluta entre los tonos vocales y las afinaciones de los instrumentos. En la práctica de la música africana, las áreas de flexibilidad en la variación de tono para alturas particulares de la escala son mucho mayores que en aquellas tradiciones que basan su música en un tono fijo de 440 vibraciones por segundo para LA” (Nketia).*

### **2.3 IGUALDAD O PREDOMINANCIA DEL RUIDO FRENTE AL SONIDO**

Debido al pensamiento estético musical que se heredó de la cultura africana, existe una igualdad y en algunos casos una predominancia de los ruidos<sup>14</sup> sobre los sonidos en las músicas de las culturas exploradas. Esto se debe en parte a la inclinación hacia la percusión y el uso de técnicas percusivas.

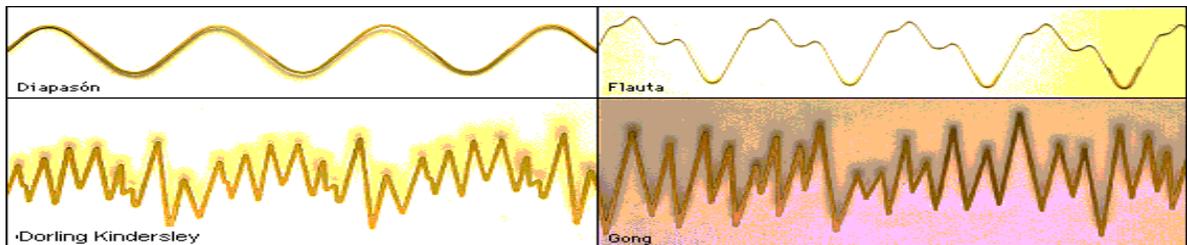
En la siguiente gráfica se ven las ondas de algunos instrumentos musicales. Los dos de arriba producen vibraciones regulares y por eso se consideran

---

<sup>14</sup> La diferencia que concierne a este trabajo entre estos dos conceptos, obedece a una explicación meramente acústica, sin entrar en discusiones estéticas.

acústicamente sonidos, mientras que los de abajo muestran patrones irregulares en la vibración y por esta razón se consideran ruidos<sup>15</sup>:

Figura 1. Sonido y ruido



Fuente: MIRAYA, Federico: La música, el sonido y el ruido

También las texturas musicales que se logran explorando las sonoridades tímbricas de los instrumentos que usan estas culturas contribuyen a que se cumpla esta predominancia del ruido frente al tono.

## 2.4 LA IMPORTANCIA DEL TIMBRE

Las cualidades que puede poseer el timbre particular de un instrumento, cumplen un papel primordial en la totalidad sonora, tanto que dichas cualidades pueden suplir la necesidad de buscar una mayor elaboración armónica o melódica. Es el caso de la marímbula, instrumento de ascendencia africana<sup>16</sup> usado en diferentes formatos de la música afrocubana como bajo. Pese a que no da tonos precisos, además de ser estos limitados muchas veces a sólo 3 o 4 de ellos, este

<sup>15</sup> Se entiende como ruido, desde un plano acústico, a las vibraciones acústicas que se manifiestan en formas irregulares de la onda, caso contrario al sonido que se manifiesta vibraciones regulares.

<sup>16</sup> Llamada *mbira* o *sansa* en África, consiste en series graduadas de láminas de metal o de madera organizadas en una tabla de resonancia plana y montadas en un resonador como una caja, totuma o incluso un barril. Se percuten sus láminas con la yema de los dedos.

instrumento es apreciado y muchas veces preferido a otros que podrían cumplir sin limitaciones de esa índole esta función, como el contrabajo. Esto se debe a sus cualidades tímbricas, que suplen estas limitaciones armónicas y melódicas<sup>17</sup>. Esto se cumple, en gran parte, debido a la apreciación y aprovechamiento de los diferentes aspectos tímbricos de los instrumentos.

En la marimba pasa algo similar. En palabras del maestro José Antonio Torres “Gualajo”: “la marimba, con que usted toque aunque sea una tablita, ella ya solita tiene su propio canto (sic)”. El timbre de la marimba de chonta es divisible en tres partes:

1. El que es amplificado por los canutos.<sup>18</sup>
2. El tono que produce cada tabla por si misma al ser golpeada, que es mucho más agudo que el producido por el canuto, y que además corresponde a una frecuencia distinta a la producida por los canutos.
3. El ruido percusivo generado por el entrecchoque del “taco” (golpeador) con la tabla.

Todos estos timbres son usados en las músicas del pacífico sur colombiano y su adecuado manejo, aunque es muy libre y va en cada intérprete hace parte importante de las destrezas que debe poseer un buen marimbero.

La siguiente cita del musicólogo Kwabena Nketia, nos da suficiente evidencia de que la importancia del timbre aquí expuesta, es un rasgo que sobrevive en nuestras músicas afro latinoamericanas desde tiempos inmemoriales, ya sea consciente o inconscientemente:

---

<sup>17</sup> Según fue relatado por José Luis Quintana “Changuito” al autor del presente trabajo.

<sup>18</sup> Tubos de guadua que amplifican la vibración producida por el golpe a las tablas, se colocan debajo y en proporción de tamaño a estas mismas.

*“En la afinación de estos instrumentos, no siempre es el tono fundamental el que se tiene en consideración, sino también sus armónicos. En otras palabras, el complejo total del tono es relevante. Dos notas tocadas juntas no sólo representan dos tonos sino un complejo armónico”<sup>19</sup>.*

## **2.5 AMBIGÜEDAD EN EL USO DE LOS INSTRUMENTOS**

Esta característica también tiene que ver con el timbre y el uso que se le da. Así tenemos que a veces los tambores o algunos idiófonos, que principalmente son usados como un elemento puramente rítmico en la mayoría de la música de concepción occidentalizada, se usan como elementos primordiales del complejo armónico y melódico del entramado sonoro: “Nos bastarían para sostener la potencialidad melódica de los tambores unas referencias de viajeros y etnógrafos afrólogos y las observaciones hechas de los tamboreros afrocubanos, sobre todo en sus toques rituales”<sup>20</sup>.

En el caso contrario, algunos instrumentos idiófonos y cordófonos del continente africano son apreciados más como elementos rítmicos en la construcción de algunas músicas. Mientras que los instrumentos de las mismas familias son usados por la cultura occidental como instrumentos que cumplen un rol melódico o armónico en la mayoría de los casos.

Hay varios casos de este rasgo en la música del continente africano, el siguiente es uno de ellos: “El intérprete del laúd llamado Konkomba raspa la piel adherida al instrumento para conseguir un efecto rítmico”.

Hay un principio que se cumple al pie de la letra en algunos casos de la música de xilófonos del continente africano y en la música del pacífico sur colombiano:

---

<sup>19</sup> *Music of Africa, Idiophones, pág.79.*

<sup>20</sup> La africanía de la música folklórica cubana, la música instrumental y la coral de los negros, pág. 307.

“Variedades de xilófonos se usan para simular la percusión, así como para tocar melodías. Ambos usos resaltan el carácter esencial de estos dos instrumentos: como son básicamente percusión afinada, la intensidad de sus sonidos es explotada en la organización rítmica de su música”<sup>21</sup>.

## 2.6 USO CÍCLICO DEL TIEMPO

La interrelación de patrones rítmicos y frases se controla enmarcando el entramado rítmico en un determinado ciclo de tiempo. En este ciclo de tiempo hay varias capas de densidad rítmica que salen de la subdivisión de los tiempos de dicho ciclo. A mayor número de divisiones, mayor es la densidad del pulso.

En la primera gráfica se muestra una densidad de pulso mayor a la encontrada en la segunda. Ambas constan de un ciclo de dos compases:

Figura 2. Uso cíclico del tiempo, ejemplo 1.

The musical score consists of three staves. Above the staves, two large double-headed arrows point left and right, each labeled "Ciclo de dos compases".

- Percusión 1:** Labeled "clave". It uses a treble clef. The rhythm consists of quarter notes and eighth notes, with a repeat sign in the first measure of each two-measure cycle.
- Percusión 2:** Labeled "tambor 1". It uses a double bar line. The rhythm consists of eighth notes with accents, with a repeat sign in the first measure of each two-measure cycle.
- Percusión 3:** Labeled "tambor 2". It uses a double bar line. The rhythm consists of eighth notes with accents and rests, with a repeat sign in the first measure of each two-measure cycle.

Fuente: Ritmo de la tradición yoruba, tomado de un canto a *yemayá*

<sup>21</sup> Music of Africa, Idiophones, pág. 77.

Figura 3. Uso cíclico del tiempo, ejemplo 2.

The musical score is written for three percussion instruments: Cununo, Bombo Arrullador, and Bombo Golpeador. The time signature is 6/8. The score consists of four measures. The Cununo part is a melodic line. The Bombo Arrullador and Bombo Golpeador parts are rhythmic patterns. A double-headed arrow at the bottom indicates the cyclical nature of the time signature.

Fuente: Currulao, tradicional.

Las frases rítmicas pueden durar más o menos que lo que dura este ciclo, es decir el ciclo solo actúa como una referencia de medida a la que las frases se deben relacionar.

## 2.7 USO DE RITMOS DIVISIVOS Y ADITIVOS

Los ritmos divisivos articulan las divisiones regulares del ciclo de tiempo, mientras que los aditivos no. Así, en los ritmos aditivos, las duraciones de los valores de algunas notas se extienden más que las divisiones regulares contenidas dentro del ciclo. Este uso de los ritmos aditivos y la combinación con ritmos divisivos es lo que caracteriza la organización rítmica de la música africana.

En estos dos ejemplos encontramos frases ejecutadas en dos compases de 6/8, por lo tanto las divisiones regulares contenidas dentro del ciclo temporal de dos compases serían de 12 corcheas, divididas en seis y seis, tal cual se cumple en el primer ejemplo. En el segundo ejemplo la marimba ejecuta un ritmo aditivo ya que la división contenida en el ciclo temporal se hace de manera irregular. En este



Figura 6. Hemiola lineal

Sub. Binaria

Voz Solista

Coro

Sub. Ternaria

Fuente: "Canto ritual de un poseso" Grabado por María Teresa Linares

Figura 7. Hemiola multilineal

Bonkó 1

Bonkó 2

*Ekón*

Ekón

Fuente: "Marcha Efí de La Habana", grabado por: María Teresa Linares

## 2.9 LA LÍNEA DE TIEMPO

Debido a la necesidad y la complejidad de mantener una medida metronómica, un sentido claro del tiempo, el carácter del fraseo y el movimiento a través de la

noción de ciclo, las tradiciones musicales africanas han dado la solución de externalizar el pulso básico a través de palmoteos o de algún idiófono.

Figura 8. Línea de tiempo (Ekón)

The image shows a musical score for three instruments: Ekón, Bonkó 1, and Bonkó 2. The time signature is 6/8. Ekón is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. Bonkó 1 and Bonkó 2 are written on two staves with a treble clef and a key signature of one flat. The score consists of four measures. Ekón plays a rhythmic pattern of eighth notes. Bonkó 1 plays a pattern of eighth notes with some rests and a doublet in the fourth measure. Bonkó 2 plays a pattern of eighth notes with rests.

Fuente: “Marcha Efí de La Habana”, grabado por: María Teresa Linares

Para dar un carácter más musical a esta línea de tiempo se usan patrones más complejos, que no solo marquen el pulso básico del tema, sino que estén organizados como patrones rítmicos en forma aditiva o divisiva. La densidad de esta línea de tiempo debe ser moderada o si no perdería su carácter de guía.

Este elemento se encuentra en gran parte de la música cultivada por los cabildos afrocubanos y en gran parte de la música folklórica cubana que se desarrolló después. Un ejemplo de esto es la famosa clave cubana, instrumento xilofónico que cumple estrictamente esta función.

En la música del pacífico sur lo podemos encontrar en el golpeador que se percute en la madera de los bombos. En ambos casos encontramos que debido a su función de “guía” de todo el conjunto, se encuentra ejecutado en un instrumento con un timbre que sobresale de los demás por sus cualidades y su proyección acústica:

Figura 9. Línea de tiempo. Ejemplo 2. Bombo golpeador (línea superior).

Fuente: Currulao tradicional.

## 2.10 RITMOS MULTILINEALES

El uso de un ciclo de tiempo y en consecuencia una línea de tiempo, permite que diversas estructuras rítmicas convivan dentro de este marco en una organización multilínea. Debido a esto se pueden utilizar una diversa gama de timbres e instrumentos, cada uno aportando al entramado rítmico su sonido y estructura particular:

Figura 10. Ritmo multilínea. Ejemplo 1

Fuente: Currulao tradicional.

Para que este principio se cumpla sin problemas, cada estructura del entramado rítmico debe tener una densidad de acuerdo a su papel en la totalidad rítmica propuesta. Así los instrumentos de acompañamiento, respuesta o solistas, tendrán cada uno su densidad, de acuerdo a su rol en la estructura total en cuestión.

También debe haber un sentido del espaciamiento de los patrones, de tal manera que estén organizados en una forma coherente cada uno de los ritmos con respecto a los demás.

Figura 11. Ritmo multilíneal. Ejemplo 2.

The image shows a musical score for three instruments: Ekón, Bonkó 1, and Bonkó 2. Each instrument has a staff with a common time signature. Ekón's part consists of a continuous eighth-note pattern. Bonkó 1's part features a more complex rhythm with eighth notes, rests, and accents. Bonkó 2's part is simpler, using quarter notes and rests. The score is organized into four measures, showing the interaction of these different rhythmic patterns.

Fuente: “Marcha Efi de la Habana” grabado por: María Teresa Linares

Esta organización multilíneal del ritmo hace que se produzca un efecto poli-rítmico, en el que generalmente se involucran ritmos de diferentes radios o proporciones en el tiempo.

Cabe resaltar que para un mayor discernimiento del patrón total resultante de la mixtura de patrones rítmicos, se deben usar timbres y alturas distintas en cada instrumento. Esto ayuda a dar un sentido melódico y de contrapunto rítmico.

## 2.11 CANTO RESPONSORIAL

Consiste en la ejecución de frases con una relación de llamado-respuesta. Generalmente en las músicas que nos conciernen, este llamado lo ejecuta el cantante solista al cual el coro responde.

Esta organización de las frases musicales se debe en muchos casos al carácter colectivo y funcional que cumple la música en el continente africano y que se

heredó posteriormente a tierras americanas. Comparemos estas dos citas, la primera de Nketia, escritor africano y otra de Tascón, escritor colombiano, ambos estudiosos de la música tradicional de sus territorios.

“En las sociedades africanas tradicionales, la música se organiza como un evento social. Las presentaciones en público, en consecuencia, toman lugar en ocasiones sociales. Esto es, cuando los miembros de un grupo o comunidad se reúnen para disfrutar del ocio, actividades recreativas, o para ritos, ceremonias, festivales y todo tipo de actividad colectiva”.

“El currulao es un sistema compuesto por música, danza, gastronomía y fiesta, que cumple funciones sociales en las comunidades donde se desarrolla”<sup>22</sup>.

Tascón también se refiere a esta manera de cantar en la música del Pacífico Sur colombiano: “La construcción vocal de estos aires, su compleja red de voces y contracantos, enriquece sin lugar a dudas, las ejecuciones de la marimba. Gran parte de las melodías vocales de los aires tradicionales del Pacífico, son apoyados por la requinta de la marimba”.

---

<sup>22</sup> TASCÓN, Hector Javier. Que te pasa vo!: cartilla de iniciación musical. Ministerio de Cultura.

### 3 ANÁLISIS DE LAS OBRAS

#### 3.1 ARREGLOS

##### 3.1.1 Enkame (Tradicional)

##### 3.1.1.1 Forma

Tabla 1. Forma del arreglo de la obra "Enkame"

Introducción	A	B	C
Rítmica	Dos centros tonales. Melodía SI mayor, acompañamiento RE mayor.	aleatorio	Solo de guitarra basado en recitativo.

Fuente: El autor

##### 3.1.1.2 Instrumentación

- Guitarra eléctrica
- Marimba, espiral, bongós.
- Cencerro.
- Baquetas, sonajero, darbuka y bombo arrullador.
- Bongós.
- Congas.

### 3.1.1.3 Versión Original

ANTOLOGÍA DE LA MÚSICA AFROCUBANA. Abakuá Vol X, track 10. egrem, 2005.

“Limitado por los estrictos mandamientos y tabúes propios de la membresía de las sociedades *abakuá* y por restricciones económicas y tecnológicas, las grabaciones para este disco en 1988 hubieron de realizarse en condiciones estrictamente especiales nunca antes observadas en la Antología de la Música Afrocubana contando con el desempeño voluntario de destacados músicos concedores de *abakuá* de las provincias Ciudad de La Habana y Matanzas convocados a locales de instituciones culturales en las referidas provincias. La grabación fue realizada en Ciudad de La Habana, sala “Fernando Ortiz” y el patio del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana CIDMUC, el 16 de diciembre de 1988”<sup>23</sup>

### 3.1.1.4 Arreglo

El arreglo se basa en cantos, rezos y rituales del cabildo afrocubano conocido como *abakuá*. Sus fundadores eran hombres que venían de la región del Calabar africano. Tenían sub-tribus y un sistema religioso y social basado en una leyenda que sustenta todas sus creencias y ritos.

“Narra la leyenda principal de estas sociedades que un brujo *efó* (tribu) dominaba el secreto del bramido del pez *Tanze*, la voz del misterio que representaba a *Abassi*, el dios supremo, pero éste fue revelado a una mujer *efó*, la *Sikán* o *Sikanekua*, a los *efí*. Se señala que esta traición femenina impidió la participación de las mujeres en éstas agrupaciones”<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> Notas acerca de la grabación tomadas del folleto con información que provee el disco.

<sup>24</sup> LINARES, María Teresa, Antología de la música Afrocubana, vol. X.

Esta herencia dio pie a que los *abakuá* desarrollaran sus ritos religiosos y manifestaciones artísticas con nuevas y originales características si se comparan con las manifestaciones de otros cabildos. Así, en estos ritos se desarrollan cantos, recitativos sacro-mágicos y toques, todos unidos como pasajes litúrgicos en lo que se denomina como *enkame*. La obra se divide en 3 partes. La primera se basa en toques y cantos rituales. La segunda en sonoridades y elementos descriptivos de la ceremonia en sí. La tercera es un recitativo sacro-mágico de un solista en el que se basan las frases con que se debe improvisar en la guitarra. De esta manera se aprovechan los distintos momentos de esta ceremonia ritual para dar una forma musical a la pieza basada en los mismos. En la primera parte se exponen los toques de los instrumentos de percusión que se ejecutan en esta música buscando un sentido melódico a la combinación de estos patrones.

Figura 12. Melodía en la percusión en el arreglo de la obra “Enkame”

The musical score for Figure 12 consists of five staves, each representing a different percussion instrument. The instruments are labeled on the left: Espiral, Cencerro, Baquetas, Bongós, and Congas. The music is written in 8/8 time and begins at measure 19. The Espiral staff features a melodic line starting in measure 20 with a dynamic marking of *f*. The Cencerro staff has a melodic line starting in measure 20 with a dynamic marking of *f*. The Baquetas staff has a melodic line starting in measure 20 with a dynamic marking of *f*. The Bongós staff has a melodic line starting in measure 19 with a dynamic marking of *ff*. The Congas staff has a melodic line starting in measure 20 with a dynamic marking of *f*. The score includes various musical notations such as beams, accents, and dynamic markings.

Fuente: El autor.

Posteriormente la guitarra toma la melodía principal y la marimba la respuesta del coro en los cantos originales. Esta estructura corresponde a la de canto responsorial.

Figura 13. Responsorial entre guitarra y marimba en el arreglo de la obra “Enkame”

**Llamado**

**Respuesta**

Fuente: El autor.

La frase que ejecuta la marimba en el compás 31 del anterior gráfico, es tomada de las alturas producidas por el tono fundamental de los tambores de la grabación del toque en el que se basó el arreglo. Corresponde a un ciclo temporal de dos compases. Armónicamente la sección se basa en este pedal sobre la nota RE, que se produce en la grabación original durante todo el toque producido por la fundamental del golpe abierto en los tambores. Las notas que dibujan la melodía principal, tienen como centro tonal a Re mayor. A estos dos elementos se le da un tratamiento politonal.

La segunda sección hace uso de la notación proporcional aleatoria para imitar la parte del ritual donde se hace sonar un tambor que se dice contiene la voz del leopardo “*Ekue*” o voz del misterio. En estos rituales se ofrendan sacrificios a este “*Ekue*”, entre otras muestras de una gran tragedia al estilo de los ritos eleusinos de la antigua Grecia. “Todo está rayado, los conjuros han sido dichos, la sangre del gallo propiciatorio ha sido bebida por el misterio, el “*Ekue*” “habla”, diríase que “truenan” como Dionisos, la orquesta percute sus ritmos en vibraciones metálicas, vegetales y animales, o sea pánicas. Una atmósfera mística llena el ambiente”<sup>25</sup>. Este “*Ekue*” es representado en la obra por el sonido de una derbuka, un

<sup>25</sup> ORTIZ, Fernando, La tragedia de los ñañigos, pág. 20.

membráfono originario de medio oriente con el cual se imita esta voz o bramido de leopardo.

Figura 14. Parte aleatoria del arreglo de la obra "Enkame"

The musical score for Figure 14 consists of six staves: Gtr E., Mar., Cen., Drbk., Bgos., and Cgas. The Gtr E. staff begins with a circled '2' above the staff. The Mar. staff has circled '3' and '4' above it, with '8'' and '5'' above the '3' and '4' respectively. The Drbk. staff has 'gliss' written above it. The Cgas. staff has a circled '8'' above it. The score is divided into measures by vertical dashed lines.

Fuente: El autor.

La última sección se basa en un recitativo ejecutado por el cantante principal que se puede apreciar en la grabación original. La idea es tomar las organizaciones de notas y los ritmos intrincados que el cantante ejecuta para ser reinterpretados por la guitarra eléctrica en el arreglo.

### 3.1.2 Canto ritual de un poseso (Tradicional)

#### 3.1.2.1 Forma

Tabla 2. Forma del arreglo de la obra "Canto ritual de un poseso"

A		B		A
A	A''	B	A''	A
Percutivo	LA menor	LA menor pentatónica	LA menor	Percutivo

Fuente: El autor

#### 3.1.2.2 Instrumentación

- Guitarra eléctrica y platillo suspendido.
- Marimba y platillo suspendido.
- Gaita hembra y shékere
- Percusión 1: pandereta, cununos y bombo.congas
- Congas
- bombo golpeador

#### 3.1.2.3 Versión original

ANTOLOGÍA DE LA MÚSICA AFROCUBANA. Viejos cantos afrocubanos Vol I, track 6. Egrem, 2005.

“En las fiestas para la iniciación de los *paleros*, a veces cae alguien poseso en el *munanso-bela* (cuarto sagrado) y canta golpeando el suelo con la mano o con un garabato. Estos cantos que presentamos son *a capella*, respondiendo el coro de los presentes a boca cerrada. Grabación en estudio, 1967”<sup>26</sup>.

### 3.1.2.4 Arreglo

Esta pieza es un arreglo de un canto ritual de los cabildos afrocubanos de procedencia *conga*. Se canta cuando un santo u *orisha* (deidad), se dice, que “monta” a un creyente o hijo suyo, esto quiere decir que toma posesión de sus facultades físicas y mentales para manifestarse a través de este.

En la grabación original el canto se encuentra en LA menor, consta de dos partes. La primera es un ostinato que nos dibuja un acorde de LA menor con la sexta menor. Este ostinato es cantado por el coro:

Figura 15. Transcripción del canto en la versión original grabada por María Teresa Linares de la obra “Canto ritual de un poseso”.

Voz Solista

Coro

Fuente: El autor

La otra parte es la melodía que canta el solista. Esta tiene como características el uso de colores armónicos y el uso de patrones que se repiten con algunas variaciones en la entonación y en el ritmo. Esta melodía del solista tiene un

<sup>26</sup> Notas del disco que contiene la grabación original.

carácter disonante, debido al uso de apoyaturas, generalmente al final de cada frase.

A nivel rítmico dicha melodía cumple las características del uso de la hemiola lineal, al alternar a través del tiempo y en una misma línea los compases de seis octavos y tres cuartos.

Figura 16. Hemiola lineal en la melodía del arreglo “Canto ritual de un poseso

Voz Solista

70

Subdivisión binaria      Subdivisión ternaria

Fuente: El autor

Esta estructura llamado-respuesta conforma un patrón de 4 compases en 6/8. Este es el ciclo en el cual la pieza se desarrolla.

Figura 17. Melodía en el arreglo “Canto ritual de un poseso”.

57

Guitarra Eléctrica  
Platillo Suspendido

Gaita Hembra

Cununos

Congas

Bombo Golepador

*p*      *f*

Fuente: El autor.



## Ritmo del Pacífico colombiano

Figura 20. Ritmo del Pacífico colombiano



Fuente: Tradicional.

En la segunda parte de la primera sección (A') se exponen fragmentos del tema del canto en la guitarra, se pretende imitar la sonoridad y las dicciones melódicas y acentos del canto original pero ejecutadas y adaptadas a las posibilidades que nos brinda el instrumento.

Figura 21. Melodía en guitarra en el arreglo "Canto ritual de un poseso".

Musical score for three instruments: Guitarra Eléctrica, Gaita Hembra, and Cununos. The score is in 6/8 time and starts at measure 49. The guitar part includes a *palm mute* instruction and dynamic markings *p* and *f*. The gaita and cununos parts have accents and dynamic markings.

Fuente: El autor.

Este tema va acompañado de bases rítmicas y frases propias de la tradición del pacífico sur colombiano pero descontextualizadas de su uso tradicional, al ser usadas en el presente arreglo proveniente de la música de los cabildos afrocubanos..

## Cununo tapador

Figura 22. Ritmo tradicional de cununo tapador.



Fuente: Tradicional

## Cununo repicador

Figura 23. Ritmo tradicional de cununo repicador.



Fuente: Tradicional

La marimba de chonta y la gaita cumplen roles de acompañamiento, ejecutando frases que debido a su carácter repetitivo y el uso de pocas notas van enfocadas más hacia el pensamiento rítmico que el melódico. Sin embargo se usan notas dentro de la escala de LA menor y algunas que sugieren un cambio de modo, como el DO sostenido en la marimba que da una sensación de cambiar a modo mayor.

Figura 24. Pensamiento rítmico en gaita y marimba en el arreglo de la obra “Canto ritual de un poseso”.

58

Gaita

Marimba

The image shows two staves of musical notation for 'Canto ritual de un poseso'. The top staff is for Gaita and the bottom staff is for Marimba. Both are in 6/8 time. The Gaita part starts at measure 58 with a quarter note followed by eighth notes. The Marimba part is mostly rests, with a melodic phrase starting in measure 61 marked with *mf*. The piece ends with a double bar line.

Fuente: El autor

Viene otra sección donde se usa el mismo esquema de un ostinato y una respuesta melódica, este primero se toma de la terminación (último compás) de las frases melódicas del canto original y consta de un ciclo de 2 compases. La respuesta melódica a este ostinato usa notas de la escala de LA menor pentatónica. El uso de esta sonoridad pentáfona es muy característica de los cantos afrocubanos y del pacífico sur colombiano.

Figura 25. Melodía segunda sección del arreglo de la obra “Canto ritual de un poseso”.



Fuente: El autor

La percusión crea un efecto polirrítmico al combinar ritmos en subdivisión ternaria y binaria.

Figura 26. Arreglo “Canto ritual de un poseso”

Musical notation for percussion instruments in 6/8 time, starting at measure 77. The instruments are Cununos, Congas, and Bombo Golepador. The Cununos part is marked with a mezzo-forte (mf) dynamic and features a steady eighth-note pattern. The Congas part is also marked with mf and features a pattern of eighth notes with accents and slurs. The Bombo Golepador part is marked with fortissimo (ff) and features a pattern of eighth notes with rests and accents.

Fuente: El autor.

Luego de esto se vuelve a exponer el tema, pero esta vez acompañado de un aire de currulao en la marimba en LA mayor, tocado a una dinámica suave debido a que es disonante respecto a lo que suena en la guitarra. Las cualidades tímbricas de la marimba permite utilizar disonancias, “ensuciando” un poco las sonoridades de los instrumentos que están en un primer plano sin interferir con la claridad y definición de estos

### 3.1.3 YA REPUNTA EL AGUA (José Antonio Torres “Gualajo”)

#### 3.1.3.1 Forma

Tabla 3. Forma del arreglo de la obra “Ya repunta el agua”

A	Puente  (Variación de la revuelta)	A´	Puente  (Variación de la revuelta)	B	Solo  De marimba	B´  (Arrullo)
---	--	----	--	---	------------------------	---------------------

Fuente: El autor.

#### 3.1.3.2 Instrumentación

- Guitarra eléctrica, palo de agua y guasá,.
- Marimba
- Gaita hembra, guasá, palo de agua y sonajero
- Cununo, palo de agua y sonajero
- Bombo arrullador
- Bombo golpeador.

#### 3.1.3.3 Versión original

“GUALAJO”. El Pianista de La Selva. Colombia: Millenium, 2008. TRACK 4.

### 3.1.3.4 Arreglo

El tema musical hace parte del repertorio tradicional del Pacífico Sur colombiano, sin embargo la letra y la versión en la que se basa el arreglo es obra de José Antonio Torres “Gualajo”.

El aire del tema es currulao alabao y se caracteriza por ser candencioso, pariente del bambuco viejo. En las siguientes gráficas se muestra la marimba ejecutando la requinta y el bordón tradicional de este aire. Estas agrupaciones de 2 notas cada medio compás de 6/8, que generalmente están conformadas por una corchea y una negra, a veces se convierten en dosillos en algunas frases del tema original. Este elemento de los dosillos también se utiliza en el arreglo como un elemento rítmico importante.

#### Marimba en el tema original

Figura 27. Transcripción de la marimba en la obra “Ya repunta el agua” por José Antonio Torres: “Gualajo”

The musical score for Figure 27 is written in 6/8 time and marked 'Moderato'. It consists of two staves. The top staff, labeled 'Marimba requinta', features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in the second measure. The bottom staff, labeled 'Marimba bordón', provides a rhythmic accompaniment with pairs of eighth notes (twoillos) in the first, third, and fifth measures, and rests in the second and fourth measures.

Fuente: El autor.

#### Marimba en el arreglo

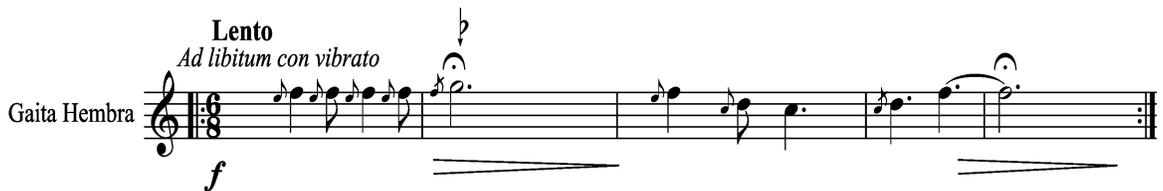
Figura 28. Marimba en el arreglo de la obra “Ya repunta el agua”

The musical score for Figure 28 is written in 6/8 time and starts at measure 32. It features a single staff for 'Marimba' with a melodic line that includes eighth notes, sixteenth notes, and a triplet of eighth notes. The score concludes with a double bar line.

Fuente: El autor.

La introducción del arreglo, se basa en la del tema original, en la cual dos cantaoras interpretan una melodía con una entonación e inflexión características de la manera de cantar en estas músicas tradicionales. Algunas de estas particularidades en la manera de cantar consisten en la imprecisión en las alturas, la ausencia de una métrica fija, el uso de melismas, en este caso apoyaturas y glissandos, y el uso de un timbre fuerte, como desgarrando la voz, en la manera de cantar. En este caso la gaita se encarga de este rol en el arreglo:

Figura 29. Introducción de gaita en el arreglo “Ya repunta el agua”.



Fuente: El autor.

Pese a que el tema original se encuentra en modo menor y debido a las posibilidades de la marimba de chonta que se usa para ejecutar este arreglo, se alterna este modo en la guitarra y el frigio en la marimba tomando como centro FA#. Esto, debido a que dicha marimba nos da la posibilidad de trabajar adecuadamente en este modo para los propósitos del presente arreglo.

Posteriormente se expone en la guitarra una adaptación de algunas frases ejecutadas por la llamada “requinta” (ver glosario) de la marimba, con la inclusión de una línea de bajo.

Figura 30. Adaptación de requinta a guitarra eléctrica en el arreglo “Ya repunta el agua”

The musical score for electric guitar is written in 6/8 time with a tempo of 96. It begins at measure 6. The first measure contains a double bar line, a '2' above the staff, and a dynamic marking of *p*. The subsequent measures feature a melodic line with eighth notes and rests, with dynamic markings of *mf* and accents (>) over several notes. The piece concludes with a double bar line.

Fuente: El autor.

En esta parte la armonía es fiel a la del tema original ya que no se cita el modo frigio en la marimba como en otras secciones, sino que el tema se mantiene en modo menor. Sin embargo, se encuentran algunos sonidos extraños a dicho modo sugerido en el tema original. Estos sonidos se encuentran ejecutados por la gaita y se incluyen para enriquecer la sonoridad armónica de algunas partes específicas como en el siguiente ejemplo:

Figura 31. Gaita ejecutando una escala pentáfona sobre un centro modal distinto al de la guitarra y la marimba.

The musical score consists of three staves: Guitarra Eléctrica, Gaita, and Marimba, all in 6/8 time. Measure 18 is marked at the beginning. The guitar part features a series of chords and a melodic line. The gaita part plays a pentatonic scale with two-measure rests. The marimba part has two-measure rests followed by a melodic line with two-measure rests.

Fuente: El autor.

Cabe resaltar que uno de los propósitos de este arreglo es destacar el uso y virtuosismo en la marimba de chonta como instrumento solista dentro de su

formato tradicional. Para este propósito se toman varias transcripciones de fragmentos del tema que se encuentran en la grabación original citada en el presente arreglo, e improvisaciones ejecutadas por el maestro José Antonio Torres “Gualajo”.

**Figura 32. Transcripción del solo de marimba en la obra “Ya repunta el agua” por: José Antonio Torres “Gualajo”**



Fuente: El autor.

Así mismo se toman frases ejecutadas por los cununos y bombos de la grabación original para elaborar un arreglo que rememore fielmente las sonoridades y la comunicación musical entre los miembros de este reconocido grupo de músicos del Pacífico Sur colombiano:

**Figura 33. Transcripción los instrumentos de percusión en la obra “Ya repunta el agua” por el grupo “Gualajo”**



Fuente: El autor.

También cabe resaltar el uso de algunos intervallos con sonoridades poco comunes en las músicas tradicionales, como las segundas y el tritono. Esto aporta una nueva sonoridad que contrasta con los demás elementos tomados literalmente de la grabación original.

Figura 34. Sonoridades poco comunes, tritono en el coro. Fuente en el arreglo “Ya repunta el agua”

The musical score is for the piece "Ya repunta el agua" and consists of four staves: Voz (Voice), Coro (Chorus), Gaita, and Marimba. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The Voz part starts at measure 52 and includes lyrics: "Ya - re - pun - tael - aaa aa - gua - ya - vie - nen - las - ve -". The Coro part also includes lyrics: "Ya - re - pun - tael - aa aaa guaa". The Gaita part features a tritone interval marked with a wavy line. The Marimba part consists of a few chords in the lower register.

Fuente: El autor.

En medio de cada sección importante del tema se ejecutan frases que tradicionalmente el marimbero improvisa, en lo que se conoce como variación de la revuelta<sup>27</sup> (ver glosario), sin embargo en el presente arreglo se emula esta estructura tradicional, más no este carácter improvisatorio, ya que las frases que se ejecutan en el arreglo son transcritas de la grabación original.

<sup>27</sup> TASCÓN, Hector Javier. Que Te Pasa Vol!; Cartilla de iniciación musical, Ministerio de cultura. Colombia.

Figura 35. Variación de la revuelta en la marimba Arreglo “Ya repunta el agua”

The musical score is for a piece titled "Ya repunta el agua" and is arranged for four instruments: Electric Guitar, Marimba, Guasá, and Bongo Golpeador. The score begins at measure 85. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The Electric Guitar part starts with a 7-measure rest followed by a melodic line with a double bar line and a '2' above it. The Marimba part starts with a 2-measure rest followed by a melodic line with a double bar line and a '2' above it, and a dynamic marking of *mf*. The Guasá part consists of a steady rhythmic pattern of eighth notes. The Bongo Golpeador part consists of a steady rhythmic pattern of eighth notes with rests.

Fuente: El autor.

Luego de exponer el tema hay un solo de marimba transcrito de la versión original. Posterior a este solo, viene una parte final que se podría considerar como un arrullo de la música tradicional, ya que es la parte de más intensidad en la dinámica, velocidad y tensión. Para esto se utiliza un pedal que proporciona un estatismo armónico, sobre el cual se juega con motivos que son disonantes respecto a este. Además, una línea melódica ascendente genera tensión, teniendo en cuenta el principio de tensión melódica que dice que a mayor altura se genera una mayor tensión<sup>28</sup>. Este procedimiento llega a un climax tras el cual hay una breve coda y la pieza finaliza.

En esta sección además se encuentra tradicionalmente un canto responsorial con varias voces independientes, llegando a haber máximo cuatro. En este caso se imita este procedimiento y se utiliza este máximo de voces independientes.

<sup>28</sup> TOCH, Ernst. La Melodía. Span Press Universitaria, 1985.

Figura 36. Arrullo en el Arreglo “Ya repunta el agua”.

116

The musical score is for a piece in 6/8 time, starting at measure 116. It features several instruments and vocal parts:

- Gtr E. (Electric Guitar):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs, often in pairs.
- P. agu. (Percussion Aguinaldo):** Plays a similar rhythmic pattern to the electric guitar.
- Gsa. (Guitar Salsa):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs.
- Mar. (Marimba):** Plays a melodic line with eighth notes and slurs.
- Gta H. (Guitar Habanera):** Plays a melodic line with eighth notes and slurs.
- P. Agu. (Percussion Aguinaldo):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs.
- Sjro. (Sjro):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs.
- Voz M. (Male Voice):** Sings the lyrics: "en-su-ca no i ta y - trac - pes ca o en-su-ca no i".
- Coro (Chorus):** Sings the lyrics: "ra - des de - mar a fue ra - des de - mar a fue ra - des".
- B. Arr. (Bass Arr.):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs.
- B. Gol. (Bass Guitar):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs.

Fuente: El autor.

En la coda se retoma una frase anteriormente ejecutada por el marimbero en una variación de la revuelta, mientras las voces siguen y finalmente quedan solas ejecutando la misma frase que venían ejecutando en el arrullo. Esta manera de finalizar el tema es tradicional.

### 3.1.4 Torbellino Pacifico (Tradicional)

#### 3.1.4.1 Forma

Tabla 4. Forma de arreglo de la obra “Torbellino pacífico”

	A	B		A´	B´
Introducción	(Glosa <sup>29</sup> )	(Respondido <sup>30</sup> )	Arrullo		

El tema armónicamente alterna el modo mixolidio y el mayor en RE.

Fuente: El autor.

#### 3.1.4.2 Instrumentación

- Guitarra eléctrica
- Marimba y guasá
- Marimba, sonajero, shékere y cencerro.

#### 3.1.4.3 Versión original

“GUALAJO”. El Pianista de La Selva, track 8. Millenium, 2008.

---

<sup>29</sup> Ver glosario

<sup>30</sup> Ver glosario

### 3.1.4.4 Arreglo

Arreglo basado en la música tradicional del pacífico sur colombiano, conocido como torbellino. Esta música se encuentra dentro del conjunto de aires que conforman el género conocido como currulao<sup>31</sup>.

El formato consiste en un trío de ejecutantes en dos instrumentos: marimba de chonta (dos ejecutantes) y guitarra eléctrica. La guitarra eléctrica hace uso de cuerdas al aire en los bajos para imitar algunos ritmos y melodías características de la marimba de chonta en este aire y otros relacionados a él, como el patacoré.

Figura 37. Transcripción de la marimba\* (requinta) “Torbellino pacífico” Tradicional.

Marimba



Fuente: El autor.

Figura 38. Transcripción Patacoré en Marimba\* “Torbellino pacífico”. Tradicional:

Marimba



Fuente: El autor.

---

<sup>31</sup> Ver glosario.

\* Ejemplos tomados del álbum “El Pianista de La Selva” citado anteriormente. También se consultaron video-grabaciones realizadas por el autor del presente trabajo. Dichas videograbaciones se realizaron en un taller de marimba de chonta dictado por el maestro José Antonio Torres “Gualajo” en la ciudad de Bogotá.

Figura 39. Patacoré en guitarra (requinta).Arreglo “Torbellino pacífico”



Fuente: El autor.

La armonía del arreglo se basa en la alternancia de los modos mayor y mixolidio sobre RE. En la sección del “respondido” (B), donde se exploran sonoridades con intervalos disonantes. Esto tiene base en la idea de imitar los choques interválicos fuertes que se producen en la manera de responder que ejecutan en los coros respondidos tradicionales en esta música.

Figura 40. “Respondido” de guitarra. Arreglo “Torbellino pacífico”



Fuente: El autor.

El orden de la forma del tema se basa en cuatro momentos de la grabación original: La introducción, la glosa, el respondido y el arrullo<sup>32</sup>.

En la introducción se expone una adaptación a la guitarra de lo que se denomina ondeada de requinta tradicionalmente. Consiste en frases enmarcadas en un ciclo temporal de dos compases que se ejecutan en el registro medio de la marimba. Se destaca el carácter rítmico de estas frases, además cabe decir que esta predilección es una regla general en la manera de concebir la música tradicional

<sup>32</sup> Ver glosario

en esta región. Posteriormente se expone una ondeada en la marimba junto con algunas frases características de este aire ejecutadas en la guitarra.

Figura 41. Ondeada de requinta en la guitarra. Arreglo “Torbellino pacífico”

Guitarra Eléctrica

$\text{♩} = 105$   
Allegro  
*mp*

Fuente: El autor.

En la glosa se expone la melodía de los versos en la guitarra, con acompañamiento de la marimba cumpliendo su rol tradicional en el ejecutante de la región grave/media del instrumento. El otro ejecutante en el registro agudo, interpreta contracantos a la melodía. La reexposición es diferente, ya que el rol de la marimba deja de ser el tradicional y pasa a ejecutar frases melódicas de acompañamiento a la melodía principal.

Figura 42. Marimba haciendo contracantos con una distancia de cuarta entre las voces. Arreglo “Torbellino pacífico”

Guitarra Eléctrica

108

Marimba

Marimba

Fuente: El autor.

En el respondido, la guitarra expone sonoridades basadas en las de los coros tradicionales en el currulao. La marimba se une aportando notas largas con dinámicas que apoyan dichas sonoridades.

Figura 43. Marimba juega dinámicamente con este tremolo que proporciona diversos timbres en la marimba tocado a diversas dinámicas. Arreglo “Torbellino pacífico”

Musical score for Figure 43, measures 83-88. The score is in 6/8 time and D major. It features three staves: Electric Guitar, Marimba (top), and Marimba (bottom). The guitar part consists of a tremolo pattern. The marimba parts play chords with dynamic markings.

Fuente: El autor.

En el arrullo, basado en el de la versión original, quedan expuestas las sonoridades de la marimba al ser ejecutada por dos intérpretes. La sección es fiel a la transcripción original y a la improvisación (revuelta<sup>33</sup>) ejecutada por el maestro “Gualajo”.

Figura 44. Transcripción arrullo del torbellino interpretado por el maestro “Gualajo” y su grupo.

Musical score for Figure 44, measures 91-94. The score is in 6/8 time and D major. It features two staves for Marimba. The top staff has a melodic line with a forte (f) dynamic marking. The bottom staff has a rhythmic accompaniment with a forte (f) dynamic marking.

Fuente: El autor.

<sup>33</sup> Ver Glosario

## 3.2 COMPOSICIONES

### 3.2.1 Reconstrucciones 1 y 2

En estas piezas se reconstruyen sonoridades y elementos de la música del pacífico sur y de los cabildos afrocubanos. En “reconstrucción 1” se trabaja con la música del pacífico sur colombiano mientras que en “reconstrucción 2” se trabaja con la música de los cabildos afrocubanos.

La forma y la concepción de las piezas nacen de una idea tomada de los procesos creativos que se utilizan en el arte escultórico africano. El principio de análisis o descomposición de los detalles realísticos y su recomposición posterior, re combinados en una nueva concepción<sup>34</sup>.

#### 3.2.1.1 RECONSTRUCCIÓN 1

##### 3.2.1.1.1 Forma

Tabla 5. Forma de “Reconstrucción 1”

A	B	C	D	Coda
SI m	Sección aleatoria	Melodía por timbres.	Politonal y modal FA# frigio y SI Frigio.	

Fuente: El autor.

---

<sup>34</sup> LEÓN, Argeliers: introducción al estudio del arte africano, editorial arte y literatura ciudad de la Habana, 1980.

### **3.2.1.1.2 Instrumentación**

- Guitarra eléctrica
- Marimba
- Marimba, guasá y ocarina
- Shékere, sonajero, bongós y cununo
- Cununo, bombo arrullador y congas
- Bombo golpeador y platillo suspendido
- 

### **3.2.1.1.3 Grabaciones de referencia**

ANTOLOGÍA DE LA MÚSICA AFROCUBANA. Viejos cantos afrocubanos, tracks:3, 5, 8 y 17. Egrem, 2005.

### **3.2.1.1.4 Análisis**

Empieza la obra con unas exposiciones de sonoridades, melodías y ritmos tradicionales ejecutadas por un solo intérprete de marimba. Luego entra el segundo intérprete tocando la marimba de chonta al contrario de lo usual, esto con el propósito de que los dos intérpretes puedan ejecutar sus partes en el mismo registro y el mismo instrumento. Estas se superponen y se mezclan creando sonoridades inusuales a las de la música tradicional pese a estar usando citas de esta misma música. Esto sucede debido al choque interválico y el efecto rítmico producto de este procedimiento de superposición.

Figura 45. Patrones tradicionales de marimba superpuestos. "Reconstrucción 1"

The image shows a musical score for two marimbas. The top staff is labeled 'Marimba' and the bottom staff is also labeled 'Marimba'. The top staff has a tempo marking 'a tempo' and dynamic markings 'p', 'mf', and 'p'. The bottom staff has a tempo marking 'Marimba tocada al contrario de lo usual' and dynamic markings 'p', 'mf', and 'p'. Both staves are in 6/8 time and G major.

Fuente: El autor.

La segunda sección utiliza la notación aleatoria proporcional para crear un ambiente denso, descriptivo de una selva. Esto debido a la íntima conexión de la música del pacífico sur colombiano con este hábitat selvático, donde instrumentos, sonoridades y hasta gestos musicales provienen del denso verde de la selva filtrado a través de la mente y el espíritu de las comunidades que lo habitan.

La guitarra imita un llamado característico de esta música que se canta tradicionalmente con la técnica del falsete.<sup>35</sup> Para esto utiliza la técnica del slide. Este falsete es cantado tradicionalmente por el cantante y posteriormente respondido por un coro. Según explicó el maestro José Antonio Torres "Gualajo" al autor del presente trabajo en una charla informal, es un grito selvático, imitado del llamado de algún primate o habitante de la selva:

---

<sup>35</sup> Forma de emisión vocal en voces tanto masculinas como femeninas, usando solo la vibración de la mucosa de los labios vocales. Se utiliza para alcanzar notas que van más allá del registro natural de un cantante.

Figura 46. Sección aleatoria. "Reconstrucción 1"

The musical score is arranged in a vertical staff system. From top to bottom, the instruments and parts are:

- Gtr Elect:** Features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It includes circled numbers 1 and 2, and a 12" measurement. Techniques indicated include Slide, Gliss., R.A., and R.M. The dynamic marking is "Niveles dinámicos ad lib".
- Mar.:** Features a treble clef and a key signature of one sharp. It includes the instruction "Niveles dinámicos ad lib".
- Mar. Gsa:** Features a treble clef and a key signature of one sharp. It includes the instruction "Niveles dinámicos ad lib".
- Ocrn:** Features a treble clef and a key signature of one sharp. It includes the instruction "Niveles dinámicos ad lib".
- Shkr.:** Features a treble clef and a key signature of one sharp. It includes the instruction "Niveles dinámicos ad lib".
- Sjro.:** Features a treble clef and a key signature of one sharp. It includes the instruction "Niveles dinámicos ad lib".
- Bgos.:** Features a treble clef and a key signature of one sharp. It includes the instruction "Niveles dinámicos ad lib".
- Cunu.:** Features a treble clef and a key signature of one sharp. It includes the instruction "Niveles dinámicos ad lib".
- B. Arr.:** Features a treble clef and a key signature of one sharp. It includes the instruction "Niveles dinámicos ad lib".
- Cgas.:** Features a treble clef and a key signature of one sharp. It includes the instruction "Niveles dinámicos ad lib".
- B. Gol.:** Features a treble clef and a key signature of one sharp. It includes the instruction "Niveles dinámicos ad lib".
- P. Sus.:** Features a treble clef and a key signature of one sharp. It includes the instruction "Niveles dinámicos ad lib".

Additional annotations include "Ocarina", "Shekere y Sonajero", "Cununo", and "Bombo Frotado con los dedos y uñas alternando circularmente". A specific instruction "Lo más rapido posible" is placed above the Shkr. staff. The score uses various rhythmic notations, including beams, flags, and slurs, to indicate complex rhythmic patterns.

Fuente: El autor.

Viene una sección donde se juega con la tímbrica de los instrumentos basado en el recurso de *Klangfarbenmelodie* o melodía por timbres, utilizando una distribución puntillista de los timbres de los instrumentos de percusión. En la obra se usa para transformar el uso tradicional que se le da a estos instrumentos y generar contrastes. Esto también es un elemento del que se sirve el compositor de la obra para descomponer las sonoridades tradicionales y reconfigurarlas en la obra.

La última sección toma elementos melódicos y rítmicos de la música tradicional y utiliza recursos de armonización modal, paralelismo y politonalidad para combinar libremente estos motivos y sonoridades de distintos aires tradicionales, buscando una manera de conectarlos libremente y buscar que surja una nueva sonoridad por su superposición.

Además cabe resaltar en esta sección un fragmento donde se utiliza la politonalidad y el choque que produce la superposición vertical de dos ciclos temporales de dos compases en los que la relación de tensión-relajación armónica se encuentra invertida y en dos centros tonales diferentes

**Figura 47. Politonalidad modal y ciclo temporal de tensión-relajación armónica invertido entre guitarra eléctrica y marimba por un lado y marimba tocada por percusión 1 por otro. “Reconstrucción 1”.**

90

Guitarra Eléctrica

Marimba

Marimba  
Guasá  
Ocarina

Shekere  
Sonajero  
Bongós  
Cununo

Bombo arrullador  
Congas

Bombo golpeador  
Platillo suspendido

Fuente: El autor

Viene una Coda donde se utilizan armonías en paralelo en la marimba. En esta sección la marimba se toca a 6 manos:

Figura 48. Coda. "Reconstrucción 1"

116 *Marimba*

Guitarra Eléctrica *f*

Marimba *f*

Marimba Guasá Ocarina *f*

Bongoes

Shekere Sonajero

Bongós *mf* *f* *mf* *f*

Cununo

Bombo arrullador *mf* *f* *mf* *f*

Congas

Bombo golpeador

Platillo suspendido *mf*

Fuente: El autor

### 3.2.1.2 RECONSTRUCCIÓN 2

#### 3.2.1.2.1 Forma

Tabla 6. Forma "Reconstrucción 2"

Introducción	A	B	Cadenza	C
	Aleatoria	SI# menor	LA menor pentatónica	LA menor

Fuente: El autor

### 3.2.1.2.2 Instrumentación

- Guitarra eléctrica
- Marimba
- Ocarina, bombo, congas y marimba
- Ocarina, bombo, marimba y bongós
- Ocarina, gaita hembra y baquetas
- Ocarina, espiral, sonajero, guasá y clave

### 3.2.1.2.3 Análisis

La primera sección usa la notación proporcional aleatoria para crear una textura ruidosa y densa con diversas ocarinas e instrumentos de percusión.

Figura 49. Textura con notación proporcional. "Reconstrucción 2"

The image shows a musical score for four Ocarinas, labeled 1, 2, 3, and 4. Each staff uses a treble clef and contains proportional notation. The notation consists of horizontal lines with various markings: some have wavy lines above them, some have 'p' (piano) markings, and some have 'f' (forte) markings. The notation is organized into two main sections, marked with circled numbers 1 and 2. Section 1 is a box containing the first two staves, and section 2 is a box containing the last two staves. The notation is dense and complex, representing a textured, aleatoric sound.

Fuente: El autor

Posteriormente con las ocarinas se cita una melodía de un rezo *yoruba*, mientras los instrumentos de percusión siguen creando un ambiente o textura escrita en este tipo de notación que permite liberarse del tiempo estricto en ciertas partes. Esta combinación de partes con métrica junto con otras sin ella, se denomina notación metriproporcional<sup>36</sup>.

Figura 50. Notación metriproporcional. "Reconstrucción 2"

The musical score consists of four staves. The top staff is for Ocarina, starting with a measure number '2'. It features a melody with notes and rests, including a long note with a 'Vibrato' instruction. The second staff is for Bombo, showing rhythmic patterns with 'Rápidamente' (Rapidly) markings. The third staff is another Ocarina part, mirroring the first but with different articulation. The bottom staff is for Espiral, showing rhythmic patterns with 'Rápidamente' markings. The score concludes with a 'Solo' marking.

Fuente: El autor.

En la segunda sección se buscaron varias melodías y patrones rítmicos tomados de diversas grabaciones de los cabildos afrocubanos citadas en el inicio del presente capítulo. Se buscaron específicamente para que estas melodías y ritmos por si solos y tomados como citas formaran temas coherentes y contrastantes entre sí a través de la obra.

El primer tema que se expone es tomado de un rezo a changó de la tradición *yoruba*. Este tema se expone varias veces con diferente armonía, en una curva de tensión armónica ascendente.

<sup>36</sup> COPE, David, Techniques of the contemporary composer, new noations, pág 150.

Figura 51. Rezo a Changó voz líder.

(♩=♩) Allegro

Mrb.

Voz

Coro

Oca. *Bombo con dos baquetas en el parche*

B. Arr.

Cgas.

Mar.

Oca.

Gta. H.

Btas.

Oca. *Sonajero y guasá*

Espr.

Sjro.

Gsa.

*f*

*f*

*p*

*Gaita*

mi - o ro - nig ba ti

Fuente: El autor

En esta sección se utiliza un puente rítmico que une diversos temas melódicos, y se basa en el ritmo conocido como *abakuá*, ritmo heredado de la música ritual utilizada en esta secta o cabildo secreto.

Figura 52. Ritmo abakuá. "Reconstrucción 2". Fragmento inspirado en video-grabaciones realizadas por el autor sobre este ritmo

Oca. *Congas*

B. Arr.

Cgas.

Mar.

Oca.

B. Gol.

Mar.

Bgós.

Oca. *Clave*

Espr.

Sjro.

Gsa.

*ff*

*Bongós*

*ff*

Fuente: El autor

La sección que le sigue a este puente se basa en un canto a *babalú ayé*. Armónica y melódicamente se conserva tal cual como el original, sin embargo se enmarcó dentro de unas frases rítmicas contrastantes debido al cambio de subdivisión ternaria y binaria con el que se varía.

Figura 53. Canto a *Babalú ayé* en gaita. Ritmo alterna subdivisión binaria y ternaria, hemiola lineal.

The musical score for 'Canto a Babalú ayé en gaita' is written in 2/4 time and consists of several staves. The instruments and their parts are as follows:

- Gtr. E. (Electric Guitar):** Starts at measure 37 with a rest, then plays a melodic line with a triplet of eighth notes. The dynamic is *mf*.
- Coro (Cora):** Starts at measure 37 with a rest, then plays a melodic line with a triplet of eighth notes. The dynamic is *mf*.
- Oca. (Congas):** Starts at measure 37 with a rest, then plays a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The dynamic is *mf*.
- B. Arr. (Bongos):** Starts at measure 37 with a rest, then plays a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The dynamic is *mf*.
- Mar. (Maracas):** Starts at measure 37 with a rest, then plays a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The dynamic is *mf*.
- Oca. (Bombo Golepador):** Starts at measure 37 with a rest, then plays a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The dynamic is *mf*.
- B. Gol. (Bongos):** Starts at measure 37 with a rest, then plays a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The dynamic is *mf*.
- Mar. (Maracas):** Starts at measure 37 with a rest, then plays a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The dynamic is *mf*.
- Bgós. (Bongos):** Starts at measure 37 with a rest, then plays a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The dynamic is *mf*.
- Oca. (Gaita):** Starts at measure 37 with a rest, then plays a melodic line with a triplet of eighth notes. The dynamic is *f*.
- Gta. H. (Guitarra Húngara):** Starts at measure 37 with a rest, then plays a melodic line with a triplet of eighth notes. The dynamic is *mp*.
- Btas. (Batería):** Starts at measure 37 with a rest, then plays a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The dynamic is *mp*.
- Oca. (Clave):** Starts at measure 37 with a rest, then plays a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The dynamic is *mp*.
- Espr. (Espresso):** Starts at measure 37 with a rest, then plays a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The dynamic is *mp*.
- Sjro. (Sjro):** Starts at measure 37 with a rest, then plays a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The dynamic is *mp*.
- Gsa. (Gsa):** Starts at measure 37 with a rest, then plays a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The dynamic is *mp*.

Fuente: El autor

Después de esto viene una sección donde queda la guitarra sola, que también puede verse como una cadenza dentro de la composición. Es una transcripción de un canto de trabajo afrocubano. Se caracteriza por estar sin métrica y dibujar una escala pentáfona menor.

Figura 54. Cadenza. "Reconstrucción 2"

The musical score for 'Cadenza. Reconstrucción 2' is written in 2/4 time and consists of a single staff for the electric guitar. The piece starts at measure 63 with a melodic line that is a reconstruction of a pentatonic minor scale. The dynamic is *mp*.

Fuente: El autor

En la última sección se utiliza la parte final de este mismo canto de trabajo. Consiste en un ostinato sobre el cual se crean frases con armonías paralelas. Además se utiliza un ritmo de los cabildos afrocubanos que se conoce como toque de tambor yuca. Este toque utiliza frases muy similares a las que se encuentran en el currulao. La idea es que esta sección vaya en aumento dinámico y de velocidad, emulando una característica general de estas músicas afrodescendientes que se utiliza inconscientemente ya que la energía de la música y el baile llevan a ello. Consiste en el *accelerando* que se da a través de las piezas que en la mayor parte de los casos terminan en un tempo mayor al que iniciaron.

### 3.2.2 HOMENAJE A CHANGUITO

#### 3.2.2.1 Forma

Tabla 7. Forma de la composición “Homenaje a Changuito”

Introducción	A	B	A´	B´	C
Rítmica	MIm	Declamación y ritmo	MIm	Declamación y ritmo	Solo rítmico guitarra con efecto, guaguancó.

Fuente: El autor

#### 3.2.2.2 Instrumentación

- Guitarra eléctrica
- Marimba
- Guasá y bombo

- Clave, cencerro y espiral
- Bongós y cununos
- Congas, sonajero y gaita

### **3.2.2.3 Análisis**

José Luis Quintana “Changuito”, gran percusionista cubano. Comenzó tocando desde muy temprana edad (8 años) con muchas orquestas profesionales, posteriormente se unió a “Los Van Van” y fue el creador del ritmo conocido como songo. Es reconocido timbalero y conguero, desarrollando sus propias técnicas y siendo reconocido como uno de los maestros de percusión más importantes del mundo. Ha sido maestro de Giovanni Hidalgo, Karl Perazzo, Billy Cobham y muchos otros grandes percusionistas.

Esta faceta de maestro de maestros de la percusión la posee changuito por sus conocimientos profundos acerca de la tradición, la historia y la mística de los tambores y la música afrocubana, además de ser el mismo un portador genético y espiritual de este legado afrocubano.

En el viaje que el autor de este proyecto realizó a La Habana, Cuba, tuvo la afortunada oportunidad de conocer a este gran maestro de la percusión. Este encuentro se multiplicaría en varios durante esos días de viaje, en los cuales “Changuito” fue muy generoso, y muy humildemente respondió muchas inquietudes del autor del proyecto .Además, enseñó sin ningún reparo, valiosa información que solo un maestro como él puede compartir con tanto desinterés.

Debido a esta vivencia, el autor del proyecto decidió crear una pieza donde se hiciera un homenaje a este maestro, utilizando algunos de los ritmos y conocimientos adquiridos con él y donde además se declama un texto en homenaje a Changuito creado por el autor del proyecto para esta pieza.

La idea de la narración nació de la mano del descubrimiento de la declamación con fondo musical que se dá en la música africana y afrocubana. Este género es muy libre. Pese a que se declame siempre un mismo texto, cambia la musicalidad de cada declamación, ya que no tenemos una melodía fija, sino mas bien una improvisación basada en un texto y en un acompañamiento rítmico. Este acompañamiento proporciona un elemento ideal para acentuar ciertas palabras e inflexiones y hacer el discurso más interesante. Se hace más, o menos interesante, de acuerdo a la habilidad del intérprete. Además, cada intérprete tiene la oportunidad de imprimir su propia musicalidad y carácter al pasaje.

Para dar a la obra una aproximación a este procedimiento declamatorio, se puso el texto encima de los compases donde debe ir sincronizado, para dar un parámetro de fluidez, sin llegar a dar indicaciones exactas de los detalles de esta misma.

**Figura 55. Texto de declamación. "Homenaje a Changuito"**

The image shows a musical staff for voice, labeled 'Voz' on the left. The staff is in 6/8 time, indicated by the '6' over the '8' below the staff. The music consists of four measures, each containing a single horizontal line representing a note. Above the staff, the text is written in four segments corresponding to the measures: 'el mundo entero recorrió', 'Tocando con los mejores', 'su tambor lejos se escuchó', and 'Desde la habana, Berlín Londres Nueva York'. The number '25' is written above the first measure.

**Fuente: El autor**

En cuanto a este acompañamiento en la música tradicional, por lo general se trata de un ostinato, a veces se acentúan partes importantes del discurso declamatorio por medio de este fondo, otras veces hay un diálogo entre un solista del conjunto de músicos acompañantes, casi siempre un percusionista y el declamador. Este último caso es el utilizado en la obra, donde la idea es que exista un diálogo musical entre el declamador y el percusionista que improvisa en las congas.

Figura 56. Acompañamiento a la declamación. “Homenaje a Changuito”

24 Rumbero de antaño, el mundo entero recorrió, Tocando con los mejores su tambor lejos se escuchó, Desde La Habana, Berlín Londres Nueva York

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Voz:** Treble clef, 6/8 time, lyrics: "Rumbero de antaño, el mundo entero recorrió, Tocando con los mejores su tambor lejos se escuchó, Desde La Habana, Berlín Londres Nueva York".
- Guasá/Bombo:** Treble clef, 6/8 time, dynamic *ff*. The notation shows a complex rhythmic pattern with accents.
- Clave/Campana/Espiral:** Treble clef, 6/8 time, dynamic *p*. The notation shows a steady rhythmic pattern.
- Bongós/Cununos:** Treble clef, 6/8 time, dynamic *p*. The notation shows a rhythmic pattern with accents.
- Congas/Gaita/Sonajero:** Treble clef, 6/8 time, dynamic *f*. The notation shows a simple rhythmic pattern with the word "improvisa" written above the staff.

Fuente: El autor

Los ritmos base de la pieza nacen de la descomposición de algunos elementos y ritmos de la rumba cubana. Recordemos que la rumba cubana es un género de la música tradicional del país al que pertenecen aires como el guaguancó, el yambú y la columbia entre otros<sup>37</sup>. Es la manifestación folklórica músico-danzaria afrocubana de más tradición secular. Se caracteriza musicalmente por su complejidad rítmica y por ser ejecutada por un formato de voces y percusión menor.

En contraste el estribillo de esta pieza (B) se caracteriza por tener ya una melodía fija, además de un cambio en la métrica y en el contexto de ritmos cubanos en el que las partes declamatorias y el solo se desenvuelven, ya que es un currulao.

<sup>37</sup> OROVIO, Helio: La conga, la rumba: Columbia, Yambú y Guaguancó, Editorial Oriente.

Figura 57. Fragmento de sección B. "Homenaje a Changuito"

The musical score is for a piece in 6/8 time. It features six staves: Marimba, Voice, Bombo, Clave, Cununos, and Congas. The Marimba part is in the treble clef and consists of eighth-note chords. The Voice part is in the treble clef and has the lyrics "La - ma no-se cre ta - la ma no' é Chan gó" with a forte (f) dynamic marking. The Bombo part is in the bass clef and features a rhythmic pattern of eighth notes. The Clave part is in the bass clef and has a similar rhythmic pattern. The Cununos part is in the bass clef and has a rhythmic pattern of eighth notes. The Congas part is in the bass clef and has a rhythmic pattern of eighth notes.

Fuente: El autor

La pieza presenta un énfasis en el pensamiento musical rítmico, utilizando una construcción armónica y melódica sencilla comparada al elemento rítmico que pretende desarrollar la pieza, en general con las improvisaciones.

Para terminar la pieza se ejecuta un solo rítmico de guitarra, haciendo uso de diferentes alturas y buscando un sonido con mucho ataque en el instrumento. Se toma como ejemplos de fraseo a los solistas de quinto<sup>38</sup> del formato de la rumba cubana.

<sup>38</sup> Conga o tumbadora más aguda del formato instrumental de la rumba cubana, se dice que a diferencia de los roles que cumple el solista en las tradiciones religiosas de los cabildos afrocubanos, en el que tiene el tambor más grave, en la rumba se utiliza el más agudo, como una clara influencia europea, ya que en esta música del viejo continente la voz solista tiende siempre a ser la más aguda.

### 3.2.3 Yemayá

#### 3.2.3.1 Forma

Tabla 8. Forma “Yemayá”

Introducción	A	B	A	C	D	Coda
Notación metriproporcional	FA# frigio.	Ritmico, declamatorio.	FA# frigio	Aleatoria	Solos e Improvisaciones	Aleatoria

Fuente: El autor

#### 3.2.3.2 Instrumentación

- Guitarra eléctrica
- Marimba, shékere y palo de agua
- Palo de agua, sonajero, platillo suspendido, clave,y guasá
- Cununos, espiral y bombo arrullador
- Bombo golpeador y sonajero.

#### 3.2.3.3 Análisis

La religión *yoruba* llegó a Cuba y otros países de Latinoamérica como Brasil y Haití con la esclavitud. La iglesia católica trató de evangelizar a esta población de esclavos provenientes de lo que conocemos hoy como Nigeria, pero solo lograron que adoptaran algunos de sus elementos exteriormente como es el caso de los

nombres y figuras de algunos santos católicos para simbolizar a sus deidades, llamadas *orishas*. Los *yorubas* interiormente siguieron cultivando su religión, su música y sus ritos.

Los *orishas* son energías de la naturaleza que se representan en deidades, estas deidades son las que reciben el nombre de *orishas*. Así, para cada aspecto específico de la naturaleza hay un *orisha*. Los *yorubas* creen que estas energías influyen en el equilibrio o balance del universo y por tanto de la naturaleza y nuestras propias vidas.

*Yemayá* es la *orisha* de la maternidad, fertilidad y la vida, representada por el mar y el movimiento de las olas, madre de los peces y por tanto de todos nosotros, ya que se dice que por nueve meses nadamos en el vientre materno como peces.

También cuando *Yemayá* se manifiesta, su cuerpo baila como las olas del mar, primero suavemente y luego agitado por la tormenta. Esto muestra las dos caras de *Yemayá*. Su lado benevolente y su lado punitivo.

En el pacífico sur colombiano el formato de marimba de chonta suena a agua y selva. En la obra se explora el uso de timbres que nos remiten sonoramente a las diferentes manifestaciones de este *orisha* o fuerza de la naturaleza acuática. *“en el litoral Pacífico, los ámbitos acuáticos son por excelencia los tablados poéticos del drama de encantamientos y personajes del mundo sobrenatural, que emergen de los mares para entrar en el mundo de los hombres. Protagonistas como las enormes serpientes que causan las inundaciones, o las diminutas lombrices que salen y entran al cuerpo humano causando enfermedades y que viven en el agua, son patrimonio de la cultura negra de amplios territorios”*.

Se utilizan idiófonos que no hacen parte del formato tradicional de marimba de chonta para dicha exploración, así como la guitarra eléctrica con efectos. La escritura aleatoria sirve como medio para expresar estos propósitos compositivos.

Básicamente hay 3 partes aleatorias durante la obra, cada una con su propia intención. La primera tiene la intención de expresar el agua calma, el vaivén natural de las olas del mar. La segunda expresa el misterio que representa el mar para el hombre, la tercera parte retoma la idea expresiva de la primera, pero la desarrolla de una manera diferente a esta.

Figura 58. Segunda parte aleatoria. "Yemayá"

The musical score for the second aleatoric part, "Yemayá", is presented across several staves. The instruments listed on the left are: Gtr. E. (Electric Guitar), Mrb. (Maracas), Shkr. (Shaker), P. Agu. (Palo de Agua), P. Agu. (Palo de Agua), Sjro. (Sjro.), P. Sus. (P. Sus.), Clv. (Clv.), Gsa. (Gsa.), Cunu. (Cunu.), Espiral (Espiral), Cunu. (Cunu.), Espr. (Espr.), B. Arru. (B. Arru.), B. Gol. (B. Gol.), and Sjro. (Sjro.).

The score includes various performance instructions and markings:

- Gtr. E.:** Features a section labeled "Cumino" with a circled 3 and a 10' duration. It includes "Guitarra 12'" and "Gliss slide" markings. A circled 5 and a 20" duration are also present. A circled 1 and "Rápidamente" marking are at the end of the section, followed by a 10" duration.
- Mrb. Shkr. P. Agu.:** Includes a section labeled "Palo de agua y guasña alternando".
- P. Agu. Sjro. P. Sus. Clv. Gsa. Cunu.:** Includes a section labeled "Espiral Varian niveles dinámicos f-p".
- Cunu. Espr. B. Arru. B. Gol. Sjro.:** Includes a section labeled "Bombo y sonajero" with a circled 3 and a *p* dynamic marking.

Fuente: El autor

En medio de estas partes, hay otras secciones escritas a tempo que están inspiradas rítmicamente por diferentes aires del pacífico sur colombiano y de la música afrocubana con la que se le canta a este *orisha*. Todos estos aires están sobre una subdivisión rítmica ternaria con apariciones de la hemiola y el polirritmo.

La primera parte se basa en un aire de currulao corona

Figura 59. Currulao corona base. “Yemayá”

The musical score for 'Yemayá' is arranged for a large ensemble. It includes the following parts and instruments:

- Gr. E.** (Guitar): Treble clef, 6/8 time signature, starting at measure 14.
- Mrb. Shkr. P. Agu.** (Marimba): Treble clef, 6/8 time signature, starting at measure 14. Labeled *Marimba*.
- Voz.** (Voice): Treble clef, 6/8 time signature, starting at measure 14. Labeled *Palo de agua*.
- P. Agu. Sjro. P. Sus. Clv. Gsa. Cunu.** (Percussion): Treble clef, 6/8 time signature, starting at measure 14. Labeled *Pandereta*.
- Cunu. Espr.** (Cununo): Bass clef, 6/8 time signature, starting at measure 14. Labeled *Cununo*.
- B. Arru. B. Gol. Sjro.** (Bombo Golpeador): Bass clef, 6/8 time signature, starting at measure 14. Labeled *Bombo Golpeador*.

The score includes dynamic markings such as *f* and *f*, and articulation like accents and slurs. The lyrics "Ye ma yá a a" are written under the voice part.

Fuente: El autor

Luego se utiliza un toque de tambores *batá* dedicado a *yemayá*, pero instrumentado con una mezcla de instrumentos del pacífico sur colombiano y de otros idiófonos.

Figura 60. Toque de batás base. “Yemayá”

The musical score for 'Yemayá' continues with the following parts and instruments:

- Mrb. Shkr. P. Agu.** (Marimba): Treble clef, 6/8 time signature, starting at measure 33. Labeled *Shekere*.
- Voz.** (Voice): Treble clef, 6/8 time signature, starting at measure 33. Labeled *p*.
- Coro.** (Coro): Treble clef, 6/8 time signature, starting at measure 33.
- P. Agu. Sjro. P. Sus. Clv. Gsa. Cunu.** (Percussion): Treble clef, 6/8 time signature, starting at measure 33. Labeled *f clave*.
- Cunu. Espr. B. Arru.** (Cununo): Bass clef, 6/8 time signature, starting at measure 33. Labeled *p*.
- B. Gol. Sjro.** (Bombo Golpeador): Bass clef, 6/8 time signature, starting at measure 33. Labeled *fp*.

The score includes dynamic markings such as *p*, *f*, and *fp*, and articulation like accents and slurs. The lyrics "¡f- del-mar vi ve'el mis te río los que'a ven tu ran ja más vuel ven sa brá Díos que'hay a llá" are written under the voice and coro parts.

Fuente: El autor

Las voces se usan habladas y cantadas durante la obra. La forma de organizar la letra es en prosa. La letra en algunas secciones se habla, mas no se canta, debido a que esta es una característica de la música africana y de la *yoruba* en específico (entre otras). Esto es para dar a la obra esta característica de alternancia en la práctica de rezos y cánticos en los ritos donde se interpreta esta música.

Durante la obra se juega con diferentes combinaciones de texturas vocales, sin embargo todas implican el uso de más de una voz, esto con el propósito de dar la idea del carácter colectivo que tienen estas músicas en su lugar de origen en la obra.

Hay partes donde se citan rezos en lengua *yoruba*, sin embargo no se pretende imitar exactamente la pronunciación y acento de esta lengua, sino usarla como algo simbólico y musical, como es usada en la misma Cuba, donde como dice la musicóloga María Teresa Linares, raramente se encuentra a alguien que conozca realmente estas lenguas.

En la obra se busca una variación y exploración tímbrica en algunos pasajes alternando con pasajes de una cierta homogeneidad en este mismo aspecto. También se usa la alternancia de partes puramente rítmicas con partes modales muy marcadas, esto para generar un tema y ambiente armónico característico. Además este procedimiento imita el estatismo armónico característico de estas músicas negras. Armónica y melódicamente la obra se enmarca en el modo de FA sostenido frigio.

El papel solista de la guitarra se caracteriza por hacer uso de este modo citado anteriormente y la escala de tonos enteros para improvisar. Se buscó un interés rítmico en las frases que ejecuta. Las frases están inspiradas en el juego polirrítmico y sincopado que se da entre las recitaciones en prosa y los ritmos de base en la música africana. Estas también utilizan la organización rítmica aditiva, explicada en el punto denominado “elementos musicales de herencia africana comunes”.

Figura 61. Solo de guitarra. "Yemayá".

Musical score for Figure 61, featuring a guitar solo and various percussion instruments. The score is in 6/8 time and includes dynamic markings like *mp*, *mf*, and *p*. A double-headed arrow labeled "Ritmo aditivo" spans the first four measures, and the word "Poliritmo" is placed above the final measure.

Fuente: El autor

Figura 62. Frase de marimba improvisando rítmicamente respetando el ciclo temporal de dos compases

Musical score for Figure 62, showing a marimba improvisation and other instruments. The score is in 6/8 time and includes dynamic markings like *p*, *cresc...*, and *f*. The text "Varia última frase" is written above the guitar staff.

Fuente: El autor

La marimba tiene en algunas partes unos ostinatos tomados de aires de la música del Pacífico Sur colombiano, Debido a que estos aires se enmarcan rítmicamente en una noción cíclica del tiempo, se da libertad al intérprete para que improvise respetando este concepto rítmico. Se debe respetar tanto en el ritmo armónico, como en el melódico. (Ver figura 63)

## 4 CONCLUSIONES

La exploración en dos vertientes musicales con un vínculo ancestral africano como lo son la música del Pacífico Sur colombiano y la música de los cabildos afrocubanos permite trabajar sobre unos elementos musicales comunes, así como sobre una concepción estética afín.

Se encontró que elementos rítmicos como la hemiola, el uso de ritmos aditivos y divisivos, La inclinación hacia la percusión y las técnicas percusivas, el uso cíclico del tiempo, la línea de tiempo, los ritmos multilineales las afinaciones no temperadas, la flexibilidad en el uso de alturas, la igualdad o predominancia del ruido frente al sonido, la importancia del timbre y el canto responsorial, son comunes y muy usados en ambas músicas.

Gracias al trabajo de campo realizado por el autor en la ciudad de Bogotá y en Cuba, en el cual se entrevistó con músicos y personas consideradas autoridades en los temas concernientes al presente trabajo, así como a la indagación en diversos libros y documentos, se encontró un sentido de pertenencia comunitaria, una idiosincrasia y una carga histórica común muy similar entre el pueblo afrocubano y el del Pacífico Sur colombiano.

Se arreglaron cuatro piezas, dos tomadas de la música del Pacífico Sur colombiano y dos tomadas de la de los cabildos afrocubanos. En estas piezas se combinan elementos y patrones rítmicos y melódicos de ambas tradiciones musicales que el autor buscó y seleccionó en la etapa previa de exploración de las

dos vertientes musicales. Estos elementos y citas tienen el propósito de mostrar en el plano sonoro los resultados hallados en dicha etapa de exploración.

Se compusieron cuatro piezas donde se trabaja sobre elementos musicales y extramusicales hallados en la etapa de indagación y exploración. En reconstrucción 1 y 2 se toma un pretexto extramusical del arte escultórico africano como punto de partida para la composición musical. En Yemayá se trabajan elementos descriptivos de las creencias sobrenaturales de estos pueblos y en homenaje a Changuito se usan elementos musicales originarios heredados del continente Africano como la declamación con acompañamiento percusivo, y algunos criterios en la improvisación

## 5 BIBLIOGRAFIA

ABADÍA MORALES, Guillermo. Compendio general del Folklore Colombiano. Banco Occidente, Editolaser, 1985.

BETANCUR ÁLVAREZ, Fabio. Sin Clave Y Bongó, No Hay Són: Colombia en el meridiano Habanero. Editorial Universidad De Antioquía, 1999.

DUQUE, Alexander. SÁNCHEZ, Hector Francisco. TASCÓN Héctor Javier.: Que te pasa vol!: Cantos de Piel, Semilla y Chonta: Músicas del Pacifico Sur, Ministerio de cultura, 2009.

FRIEDEMANN, Nina S. DE. Criele criele son. Del Pacífico negro, Bogotá, 1989.

LEON, Argeliers. Introducción al Estudio del Arte Africano. Ciudad De La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1980.

LEYMARIE, Isabelle. Cuban Fire. La Música Popular Cubana y sus Estilos. Ediciones Akal S.A, 2005.

MORENO Denny. Un Tambor Arará. La Habana: Editorial De Ciencias Sociales, 1988.

NKETIA, Kwabena. The music of Africa. USA: W. W- Norton & company, 1974.

OROVIO, Helio. La Conga, la Rumba: Columbia, Yambú y Guagancó, Editorial Oriente.

ORTIZ, Fernando. La Tragedia de los Ñáñigos. Ciudad De La Habana: Editorial Publicigraf, 1993.

ORTIZ, Fernando. La Africanía en la Música Folklórica de Cuba. La Habana: Editoria Universitaria, 1965.

ORTIZ, Fernando. Los Instrumentos de la Música Afrocubana. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1995.

PARDO TOVAR, Andres y PINZON URREA Jesús. Rítmica y Melódica del Folclor Chocoano. Bogotá: Conservatorio Nacional de Música: Centro de Estudios Folclóricos y Musicales.

PEREZ FERNANDEZ, Rólando Antonio: La Binarización de los Ritmos Ternarios Africanos en América Latina. Ediciones Casa de las Américas, 1986.

PERSICHETTI, Vincent. Armonía del Siglo XX. Editorial Guerini Scientifica, 2009

RODRIGUEZ, Jorge Luis. OCA DE M, Beatrice. Munanso Ungundo: Sincretismo Sfrocubano de palo monte. Western New Mexico University.

SMITH BRINDLE, Reginald; contemporary percussion; use of percussion

TASCÓN, Hector Javier: A Marimbiar: “método ojo” para aprender a tocar marimba de chonta, Fondo mixto para la cultura y el arte del Valle del Cauca.

## 6 DISCOGRAFÍA

ANTOLOGÍA DE LA MÚSICA AFROCUBANA. Abakuá Vol X. Egrem, 2005.

ANTOLOGÍA DE LA MÚSICA AFROCUBANA. Viejos Cantos Afrocubanos Vol I. Egrem, 2005.

GUALAJO. El Pianista de la Selva. Millenium, 2008.

GRUPO GUALAJO. "Esto si es Verdás". Resistencia music, 2010.

LÁZARO ROS. Yemayá. Egrem, 2008.

LÁZARO ROS. Elewua. Egrem, 2008.

LOS MUÑEQUITOS DE MATANZAS. Tambor de Fuego. Bis music, 2007.

PAPO ANGARICA. Osun Lozun. Egrem, 2005.

RUMBATÁ. Rumbatá. Egrem, 2008.

## 7 RECURSOS ELECTRÓNICOS

### **Artículos descargados de la internet**

GOMEZ, Sara: La Rumba.

LEZAMA LIMA, Jose: Cantos negros anónimos.

PEREZ FERNADEZ, Rólando Antonio: El Tambor En Las Tonadas Trinitarias.

VARIOS, Bata Drumming, Notation and Discography.

VARIOS, Rumba Anthology, San francisco CA.

### **Enlaces Web**

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/libros/Antropolog%C3%ADa/a>

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/libros/Música/a>

<http://www.cubayoruba.net/>