

**Arpa y Marimba a la big band: Trascendencia de los conjuntos musicales del Llano y Pacífico colombiano a través de dos arreglos para el formato big band**

**Diego Felipe Rojas Puentes**

**Código: 2016275036**

**Trabajo de grado como requisito parcial para optar por el título de Licenciado en  
Música**

**Universidad Pedagógica Nacional de Colombia**

**Facultad de Bellas Artes**

**Departamento de Educación Musical**

**Licenciatura en Música**

**Bogotá D.C.**

**2022**

**Arpa y Marimba a la big band: Trascendencia de los conjuntos musicales del Pacífico y Llano colombiano a través de dos arreglos para el formato big band**

**Diego Felipe Rojas Puentes**

**Código: 2016275036**

**Asesor Específico**

**Guillermo Plazas Reyes**

**Universidad Pedagógica Nacional de Colombia**

**Facultad de Bellas Artes**

**Departamento de Educación Musical**

**Licenciatura en Música**

**Bogotá D.C.**

**2022**

## Índice

1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	10
1.1. Descripción	10
1.2. Pregunta Generadora	12
1.3. Objetivo General	12
1.4. Objetivos Específicos	12
1.5. Justificación	13
1.6. Antecedentes	14
2. MARCO REFERENCIAL	16
2.1. Generalidades de la música del llano	16
2.1.1. Instrumentación	20
2.1.1.1. Arpa	21
2.1.1.2. Bandola llanera	24
2.1.1.3. Cuatro	25
2.1.1.4. Maracas	26
2.1.1.5. Bajo	27
2.1.2. Miguel Ángel Martín	28
2.2. Generalidades de la música del Pacífico	29
2.2.1. Instrumentación	32
2.2.1.1. Marimba de chonta	33
2.2.1.2. Cununo	35
2.2.1.3. Guasá	36
2.2.1.4. Bombo	37
2.2.2. Inés Granja	37
2.3. Generalidades del jazz	38
2.4. Generalidades de la Big band	40
2.5. Generalidades de la Big band en Colombia	42
3. Marco Metodológico	44
3.1. Generalidades de la investigación-creación	44
3.2. Momentos de la investigación	45
3.2.1. “Carmentea”	46
3.2.1.1. Etapa 1	46

	4
3.2.1.2. Etapa 2	47
3.2.1.3. Etapa 3	47
3.2.1.4. Etapa 4	48
3.2.1.5. Etapa 5	48
3.2.1.6. Etapa 6	48
3.2.2. “A la memoria de Justino”	49
3.2.2.1. Etapa 1	49
3.2.2.2. Etapa 2	49
3.2.2.3. Etapa 3	50
3.2.2.4. Etapa 4	50
3.2.2.5. Etapa 5	50
3.2.2.6. Etapa 6	51
3.3. Instrumentos de la investigación	51
3.4. Análisis del producto artístico	52
3.4.1. Análisis de la canción “Carmentea”	52
3.4.1.1. Sonido	54
3.4.1.2. Melodía	55
3.4.1.3. Armonía	56
3.4.1.4. Ritmo	56
3.4.2. Análisis del arreglo para Big band de la canción “Carmentea”	58
Parte 1: Introducción	59
Parte 2: Tradicional	65
Parte 3: Puente 1	67
Parte 4: Quirpa	71
Parte 5: Catira	73
Parte 6: Puente 2	77
Parte 7: Blues	78
Parte 8: Puente 3	82
Parte 9: Final	82
3.4.3. Análisis de la canción “A la memoria de Justino”	85
3.4.3.1. Sonido	86
3.4.3.2. Melodía	87

3.4.3.3. Armonía	87
3.4.3.4. Ritmo	88
3.4.4. Análisis del arreglo para Big band de la canción “A la Memoria de Justino”	89
Parte 1: Introducción	91
Parte 2: Tradicional	92
Parte 3: Contramelodías	97
Parte 4: Puente 1	99
Parte 5: Rearmonización	101
Parte 6: Ostinatos	104
Parte 7: Pedal	107
Parte 8: Puente 2	109
Parte 9: Funk y Swing	110
Parte 10: Joga	114
3.5. Grabación, edición y presentación del producto artístico	116
4. conclusiones	117
Bibliografía	119
5. anexos	124
Anexo 1: Músicos Big band “Carmentea	124
Anexo 2: Músicos Big band “A la memoria de Justino”	125
Anexo 3: Partituras y video de “Carmentea	126
Anexo 4: Partituras y video de “A la memoria de Justino”	126
Anexo 5: Entrevista Doris Arbeláez	127
Anexo 6: Entrevista Marcel Mindinero	141
Anexo 7: Entrevista Gregorio Uribe	151

## Tabla de ilustraciones

Ilustración 1: Matriz rítmica en 3/4 .....	18
Ilustración 2: Matriz rítmica en 6/8 .....	18
Ilustración 3: Sistema Acentual por Corrido .....	19
Ilustración 4: Sistema acentual por Derecho .....	19
Ilustración 5: Sistema acentual Chipola .....	20
Ilustración 6: Arpa .....	22
Ilustración 7: Técnicas interpretativas del arpa 1 .....	23
Ilustración 8: Técnicas interpretativas del arpa 2 .....	23
Ilustración 9: Técnicas interpretativas del arpa 3 .....	24
Ilustración 10: Registro bandola llanera .....	24
Ilustración 11: Bandola llanera .....	25
Ilustración 12: Registro cuatro.....	26
Ilustración 13: Cuatro .....	26
Ilustración 14: Evolución de las maracas .....	27
Ilustración 15: Maracas .....	27
Ilustración 16: Bajo.....	28
Ilustración 17: Miguel Ángel Martín .....	29
Ilustración 18: Mapa Pacífico sur .....	30
Ilustración 19: Balafón.....	33
Ilustración 20: Marimba de chonta .....	34
Ilustración 21: Cununo .....	35
Ilustración 22: Guasá .....	36
Ilustración 23: Bombo.....	37
Ilustración 24: Inés Granja .....	38
Ilustración 25: Organización de la Big band .....	41
Ilustración 26: Carmentea .....	52
Ilustración 27: Código QR de la versión de "Carmentea" .....	54
Ilustración 28: Melodía "Carmentea" .....	55
Ilustración 29: Armonía "Carmentea" .....	56
Ilustración 30: Ritmo "Carmentea" .....	57
Ilustración 31: Grupo 1, introducción.....	60
Ilustración 32: Grupo 2, introducción.....	60
Ilustración 33: Grupo 3, introducción.....	60
Ilustración 34: Grupo 4, introducción.....	61
Ilustración 35: Grupo 5, introducción.....	61
Ilustración 36: Campanas metales, introducción .....	62

Ilustración 37: Corte final, introducción .....	64
Ilustración 38: Hemiola trombones .....	65
Ilustración 39: Sustituto tritonal y cueriao, Tradicional .....	66
Ilustración 40: Glissando en trombones, tradicional .....	67
Ilustración 41: Melodía trompetas, puente 1 .....	68
Ilustración 42: Melodía arpa armonizada en la Big band, puente.....	68
Ilustración 43: Melodía del arpa en el brass, puente 1 .....	69
Ilustración 44: Comparación arpa, 1.....	69
Ilustración 45: Comparación arpa, 2.....	70
Ilustración 46: Comparación arpa, 3.....	70
Ilustración 47: Contramelodía base, Quirpa .....	71
Ilustración 48: Contramelodía saxo, Quirpa .....	71
Ilustración 49: Hemiola base, Quirpa .....	72
Ilustración 50: Hemiola vientos, Quirpa.....	72
Ilustración 51: Bordoneo arpa, Quirpa.....	72
Ilustración 52: Armonía, Quirpa.....	73
Ilustración 53: Corte en 2/4, Catira.....	73
Ilustración 54: Ostinato Saxofones y arpa, Catira .....	74
Ilustración 55: Ostinato Trompetas, Catira .....	74
Ilustración 56: Ostinato Trombones y Arpa, Catira.....	75
Ilustración 57: Shout Choruses y 6/8, Catira .....	76
Ilustración 58: Armonía Catira .....	76
Ilustración 59: Puente 2.....	78
Ilustración 60: Primera melodía, Blues.....	79
Ilustración 61: Segunda melodía, Blues .....	79
Ilustración 62: Tercera melodía, Blues .....	80
Ilustración 63: Cuarta melodía, Blues.....	80
Ilustración 64: Hemiola brass, Blues .....	81
Ilustración 65: Armonía Blues .....	81
Ilustración 66: Puente 3.....	82
Ilustración 67: Campana 1 brass, Final .....	83
Ilustración 68: Campana 2 brass, Final .....	83
Ilustración 69: Armonía Final.....	84
Ilustración 70: Corte Final Carmentea.....	84
Ilustración 71: Código QR de la versión de "A la memoria de Justino" .....	86
Ilustración 72: Melodía "A la memoria de Justino" .....	87
Ilustración 73: Armonía "A la memoria de Justino" .....	88
Ilustración 74: Marimba, Introducción.....	91
Ilustración 75: Melodía marimba armonizada, Introducción .....	91
Ilustración 76: Primer corte Big band, Introducción .....	92
Ilustración 77: Campanas saxofones, Tradicional.....	93
Ilustración 78: Superposición armónica Trombones y trompetas, Tradicional .....	94
Ilustración 79: Acorde disminuido .....	95

Ilustración 80: Relación entre el acorde disminuido y los acordes dominantes.....	95
Ilustración 81: Fragmento del Himno Nacional de Colombia.....	96
Ilustración 82: Himno Nacional de Colombia - Marimba, Tradicional .....	96
Ilustración 83: Armonía, Contramelodías .....	97
Ilustración 84: Grupo 1, Contramelodías.....	98
Ilustración 85: Grupo 2, Contramelodías.....	98
Ilustración 86: Grupo 3, Contramelodías.....	98
Ilustración 87: Grupo 4, Contramelodías.....	99
Ilustración 88: Contramelodía saxofones, Puente 1 .....	100
Ilustración 89: Puente 1.....	100
Ilustración 90: Contramelodía Saxofones y marimba, Puente 1.....	100
Ilustración 91: Armonía cuartal, Rearmonización .....	101
Ilustración 92: Acordes, Rearmonización .....	102
Ilustración 93: Acordes utilizados generalmente .....	102
Ilustración 94: Contramelodía saxofones, Puente 1 .....	103
Ilustración 95: Melodía en forma de canon, Rearmonización.....	103
Ilustración 96: Melodías a raíz de la marimba, Rearmonización .....	104
Ilustración 97: Ostinato saxofones y guitarra .....	105
Ilustración 98: Ostinato trombones.....	105
Ilustración 99: Cortes trompetas .....	105
Ilustración 100: Acorde de G13.....	106
Ilustración 101: Acorde de D13 .....	106
Ilustración 102: Voces y marimba .....	107
Ilustración 103: Cortes de la percusión .....	108
Ilustración 104: Pedal.....	108
Ilustración 105: Melodías en el pedal.....	109
Ilustración 106: Melodía trombones, Puente 2 .....	109
Ilustración 107: Corte Puente 2 .....	110
Ilustración 108: Base del Funk .....	111
Ilustración 109: Saxofones, Funk .....	111
Ilustración 110: Cortes, Funk .....	112
Ilustración 111: Trompetas, Funk.....	112
Ilustración 112: Interpretación del Swing.....	113
Ilustración 113: Indicación de ritmo, Funk .....	114
Ilustración 114: Indicación de ritmo, Swing .....	114
Ilustración 115: Comparación de métricas .....	115
Ilustración 116: Juga .....	115

# INTRODUCCIÓN

Colombia es un país rico musicalmente hablando, tiene diferentes aires musicales en cada una de sus regiones, departamentos o ciudades como el vallenato, joropo, cumbia, guabina, bambuco, currulao, entre muchos más. Dada la riqueza cultural de las regiones, muchas expresiones musicales no fueron tan conocidas en todo el territorio nacional por factores como la difusión en los medios, los cuales resaltaban unos ritmos más que otros, al menos hasta hace poco, puesto que gracias a la tecnología se ha garantizado la difusión musical de diferentes aires musicales colombianos.

La escritura en notación musical de algunas expresiones musicales colombianas, más que todo los ritmos andinos, ayudó para que la música del llano y pacífico no fuera tan conocida ya que, como muchos ritmos colombianos, la enseñanza fue a partir de la oralidad en las regiones, esto hizo que el intercambio cultural normalmente no fuera más allá de las comunidades. También, la limitada mixtura musical la cual no permitió desde un principio que la música del llano y pacífico colombiano, no se impregnara con diferentes saberes y conocimientos de otras expresiones musicales que pudieron enriquecer aún más la música de estas dos zonas del país.

La finalidad de este trabajo de investigación es exaltar el formato tradicional llanero y pacífico sur colombiano a partir de la creación de dos arreglos para el formato big band, el cual, a través del jazz permeará las sonoridades e instrumentación de dos canciones de estas regiones. A su vez, se propondrán diferentes técnicas sonoras, melódicas, armónicas y rítmicas que serán empleadas a lo largo de los dos arreglos para fortalecer musicalmente tanto a los dos géneros a trabajar como al formato de big band.

Por otra parte, se realizarán diferentes entrevistas con músicos, concedores e intérpretes de la cultura del llano y pacífico colombiano, para así poder tener un mayor conocimiento y entendimiento de la cultura y música de estas dos regiones del país, además, se llevará a cabo otra entrevista con un músico el cual tenga experiencia en el

ámbito de las big bands, más que todo con la fusión de ritmos y géneros colombianos con este formato. Asimismo, se fortalecerá el aprendizaje logrado a partir de las entrevistas con contenido académico musical ubicado en plataformas digitales como YouTube, Blogs y revistas digitales.

Finalmente se llevará a cabo la grabación en audio y video de los arreglos con músicos egresados y estudiantes de la Universidad Pedagógica Nacional, también con músicos expertos invitados a participar en esta producción, los cuales harán aportes musicales a partir de su conocimiento en los instrumentos representativos de cada una de las regiones.

## **1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA**

### **1.1. Descripción**

El autor de este trabajo desde el ingreso a la licenciatura en música de la Universidad Pedagógica Nacional ha tenido la fortuna de integrar la big band de esta universidad, llamada Nogal Jazz big band, logrando un desarrollo del lenguaje de esta agrupación y la música que por lo general interpreta, el jazz. Con el tiempo, el autor noto las posibilidades sonoras de este formato y todo lo que se puede explorar.

Gracias a las orquestas y big bands de Lucho Bermúdez, Pacho Galán, Nairo Cáceres, Gregorio Uribe y muchos más, el autor se ha dado cuenta de la interesante combinación entre la big band con los aires típicos musicales colombianos, pero también percibió la escases de géneros trabajados con este formato musical.

Con base en esta observación como interprete y apasionado por la música folclórica del país, se trazó la meta de realizar dos arreglos para el formato big band de canciones tradicionales colombianas, “Carmentea” de Miguel Ángel Martin y “A la Memoria de Justino” de Inés Granja integrando las sonoridades y los conjuntos de conjunto llanero y marimba de chonta respectivamente.

Las dos canciones seleccionadas no representan la vasta estética, cultura ni tradición de estas dos regiones del país, ya que no solo con los actuales representantes musicales de estas canciones, sino también con los diferentes ritmos y variantes que existen desde hace tiempo, hay bastante diversidad musical para seguir explorando y creando. Sin embargo, si caracterizan una parte de estas dos regiones por su instrumentación y musicalización, además, cada una de ellas hace parte significativa del repertorio tradicional en cada territorio.

Uno de los retos para abordar los arreglos es la poca familiaridad con los géneros e instrumentos representativos de cada aire musical a trabajar, ya que estos dos estilos musicales vienen de la tradición oral de cada región y el autor no hace parte de ninguna de estas regiones, además de no conocer las particularidades técnicas de los instrumentos autóctonos. El aprendizaje de las especificaciones de cada género por lo general no es de fácil acceso en algunas instituciones educativas ni se encuentra en algunos libros, para aprenderlo hay que nacer en la región o compartir con las personas conocedoras de esta tradición. Por ello el comprender los golpes o aires de cada territorio es importante para tener las herramientas necesarias y así lograr realizar el arreglo.

No hay que desconocer todo el trabajo realizado por los nuevos grupos o ensambles de estas músicas que son transversalizados por diferentes estilos, formatos y sonoridades, ya que gracias a ellos se puede fortalecer musicalmente cada uno de los arreglos. Igualmente, los recursos teóricos musicales que se van a implementar en los dos arreglos serán abordados de tal manera que los tres conjuntos, el conjunto llanero, de marimba de chonta y big band, se beneficiarán musicalmente de cada uno de ellos.

También hay que considerar que la parte armónica de cada una de las canciones, “Carmentea” y “A la memoria de Justino” tienen el círculo armónico característico de los golpes o ritmos tanto de la música del llano como la del pacífico colombiano respectivamente. A la hora de elaborar una rearmonización para la big band hay que tener en cuenta que el producto final busca mezclar sonoridades a partir del estilo de la big band y las músicas tradicionales, permitiendo la implementación de armonías enriquecidas características del formato instrumental trabajado y estructuras rítmicas,

sonoras y melódicas del folclore llanero y pacífico para así mismo poder lograr una mixtura entre los formatos a trabajar.

## **1.2. Pregunta Generadora**

¿Cómo acoplar los elementos sonoros, melódicos, armónicos y rítmicos de los formatos de las regiones del llano y pacífico colombiano a las sonoridades características de la big band?

## **1.3. Objetivo General**

- Exaltar las sonoridades propias de las regiones del llano y pacífico colombiano a través de dos arreglos para big band acoplando elementos rítmicos, tímbricos y armónicos de este formato y estableciendo mixturas con los instrumentos autóctonos.

## **1.4. Objetivos Específicos**

- Fortalecer la investigación a través de una serie de entrevistas a intérpretes y concedores de las diferentes sonoridades, ensambles y características de la música del llano, pacífico y de big band para transmitir el conocimiento adquirido a través de los arreglos.
- Mezclar los recursos técnicos musicales utilizados en el formato big band, marimba de chonta y conjunto de arpa a partir de dos canciones de la música llanera y pacífica colombiana para la lograr acoplar musicalmente los formatos a trabajar.

- Ejecutar con músicos estudiantes y egresados de la UPN e instrumentistas experimentados en la cultura llanera y del pacífico colombiano para el montaje de las obras finales.

## 1.5. Justificación

En diferentes instituciones del país, ya sea escuelas de música, programas de formación musical no formal o universidades, fomentan el conocimiento del folclore colombiano a través de cátedras o conjuntos musicales. En la Universidad Pedagógica Nacional, aunque existen conjuntos que exaltan algunos formatos típicos colombianos, falta profundizar en músicas del llano y pacífico colombiano, ya que es importante para nuestra labor como músicos y docentes en formación. Además, el aprendizaje de estas músicas en un ambiente académico como el de la Universidad Pedagógica Nacional fomentaría el folclore nacional, ya que se podría aprender de los diferentes instrumentos de estas dos regiones, su forma de notación musical, y generalidades de la música del llano y pacífico colombiano.

Estas dos culturas musicales, para el autor, le llaman mucho la atención porque tienen instrumentos que le dan la sonoridad propia a cada una de ellas (arpa llanera en la cultura llanera y marimba de chonta en la cultura del pacífico), también porque la música es el eje transversal de toda su cultura, forma de hablar, gastronomía, cotidianidad y arraigo a su tierra, así mismo, las piezas musicales escogidas, “A la memoria de Justino” de Inés Granja y “Carmenita” de Miguel Ángel Martín, se eligieron por ser parte insigne de nuestro folclore, además, la parte musical denota varias características de los aires o ritmos de cada región y en ambas se realzan las virtudes, sencillez, belleza de sus personajes e influencia en su entorno.

Esta propuesta musical tiene como objetivo aportar a los estudiantes de la Universidad Pedagógica Nacional, músicos e interesados en el folclore musical colombiano una sonoridad diferente a los conjuntos del llano, pacífico y la big band a partir del mestizaje de estas tres agrupaciones, cabe resaltar el uso de recursos sonoros de diferentes

artistas modernos de cada región, para así poder lograr un lenguaje sonoro que converja lo tradicional con lo moderno y con los lenguajes propios de la big band.

## 1.6. Antecedentes

El autor va a segmentar este ítem en dos partes, los antecedentes teóricos, los cuales son aquellos trabajos escritos y con un producto sonoro para la conclusión de una investigación a partir de una pregunta problema y los otros antecedentes son los sonoros, los cuales son proyectos musicales profesionales, que dejan ver la buena incorporación musical entre ritmos colombianos con Jazz o el formato de big band.

En la Universidad Industrial de Santander en la ciudad de Bucaramanga en el año 2017 el estudiante Jhon Felipe Dávila Rincón realizó el trabajo titulado “Cinco piezas del folklore colombiano en arreglo para formato big band” el cual ayuda al autor a comprender como incorporar los diferentes ritmos colombianos al formato big band y además mezclar esos géneros con otras vertientes musicales como lo son el swing o el son cubano, mal llamado salsa, sin embargo, este trabajo se diferencia al no mezclar los instrumentos autóctonos de cada región trabajada.

En el mismo año, 2017, en la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, se llevó a cabo el trabajo titulado “Adaptación e interfluencia de sonoridades propias del formato big band y el género Ska” por el trombonista Juan Manuel Gualteros Romero, donde se resalta las técnicas de arreglos que empleó para ese trabajo, extraídas del libro *Arranging for large jazz ensemble* de Dick Lowell y Ken Pulling, la diferencia que tiene este trabajo es que se basa en el Ska, género que es una mezcla de música caribeña que llegó a Jamaica y con la mezcla del jazz y música afroamericana, lo cual quiere decir que la raíz del Ska es el Jazz, en cambio los dos ritmos propuestos en este trabajo de grado no tienen al Jazz como su raíz musical.

“Retazos del carnaval composición para big band sobre temas en las murgas del carnaval de negros y blancos de Pasto” es un trabajo realizado en el año 2015 en la Universidad Distrital Francisco José de Caldas por David Fernando Valencia Salas, en

el trabajo se puede evidenciar la gran mezcla entre las músicas colombianas y en este caso las murgas del carnaval de negros y blancos con el formato de big band, la diferencia es que en esta tesis de grado se trabajó a partir de un paisaje sonoro, en cambio en el presente trabajo no es necesario ya que los arreglos se basan a partir de canciones grabadas.

Existen varios referentes sonoros los cuales confirman que es posible y también el buen resultado sonoro de la mezcla entre los ritmos colombianos con el formato big band. Estas big bands han tenido bastante prestigio a lo largo de los años, como lo son la Orquesta de Lucho Bermúdez, Edmundo Arias y Pacho Galán, también actualmente la big band de Nairo Cáceres, Gregorio Uribe y Carrera Quinta son muestra fehaciente del gran resultado sonoro.

También, en la escena musical resaltan diferentes bandas las cuales no necesariamente utilizan una big band para realizar la mezcla entre lo folclórico con diferentes sonoridades musicales. Algunas bandas que combinan diferentes expresiones musicales de la región de llano colombiano con otras músicas son Ensamble Sinsonte, Edmar Castañeda, Tractatus, Laura Lambuley Ensamble, C4 Trio, Cesar Orozco, Cimarrón, Chimó Psicodélico entre muchas más. Y entre las bandas que exponen la fusión entre los ritmos del pacífico colombiano y diferentes géneros musicales están Yurgaki, Cununao, Alexis Lozano, Esteban Copete y si Kinteto pacífico, Chontadelia, Mojarra Eléctrica, Electrochonta entre otras más.

## 2. MARCO REFERENCIAL

### 2.1. Generalidades de la música del llano

La región de los Llanos orientales está dividida en dos países, Colombia y Venezuela, por efectos de este trabajo de grado solo nos vamos a concentrar en la parte de los Llanos orientales colombianos. La región de la Orinoquía, como comúnmente se le conoce a esta región, está conformada por los departamentos del Arauca, Casanare, Meta y Vichada.

“El folclor Llanero, (...) es un el folclor básicamente mestizo, una destilación de rasgos tanto españoles (especialmente andaluces) como nativos de América que comenzaron a interactuar en el siglo XVI con los primeros encuentros entre misioneros e indígenas, no obstante, el contacto externo que siempre ha existido” (Llano Adentro, 2022).

Con la colonización y evangelización de América Latina, la cultura europea y en especial la española se enraizó con los saberes de los indígenas que habitaban en esta tierra. El joropo nace de allí, de la adaptación de instrumentos como la guitarra y el arpa en el entorno y vida cotidiana de los indígenas, conquistadores y esclavos llevados a los Llanos orientales. Más adelante se hablará un poco más sobre los instrumentos y su evolución o adaptación en la cultura llanera colombiana.

Esta región se caracteriza por estar en la cuenca occidental del río Orinoco, además de ser una zona con grandes planicies, lo que la hace perfecta para la ganadería, generando así, que la gran mayoría de su cultura gire en torno a ella.

En el 2005 el Plan Nacional de la música para la convivencia bajo la dirección del Ministerio de Cultura y el Fondo cultural suizo, crearon una revista la cual se llamó “Al son de la tierra, Músicas tradicionales de Colombia” y en ella hablan sobre el Llano y lo describen así, “Los hombres de los Llanos Orientales están acostumbrados al caballo, al monte y al cuchillo. Viven de apacentar ganado y de marcarlo, de corretear la vida entre los ríos y las extensas llanuras que se abren al oriente de Colombia. Sus voces son templadas, agudas y potentes y animan tanto una jornada de trabajo como el descanso

necesario después de ella. Los llaneros le cantan y le han cantado siempre a la vida diaria y por eso los temas que les importan han cambiado tanto con el paso del tiempo. Sus necesidades, en especial en los últimos años, han cambiado” (Plan nacional de la música para la convivencia, 2005).

La cultura de los Llanos orientales se caracteriza por estar enmarcada en los trabajos agrícolas, más que todo en el ganadero y de esto hablan sus canciones tradicionales. Los cantos de trabajo o cantos de vaquería hacen parte de la tradición del llanero, estos cantos eran los que acompañaban las jornadas de trabajo y se fue popularizando la zona. Como también es costumbre, las músicas de santo eran ejecutadas cuando había algún velorio de alguien conocido de la región.

El joropo es la música por excelencia de esta región, además como lo dice el Maestro en música German Armando Paredes en el 2014 en su tesis de maestría en la Universidad del Cauca “El Joropo es la expresión cultural por excelencia de los pueblos llaneros, y aunque se dice que el origen de la palabra se deriva del árabe, es más acertada la tesis de que proviene del vocablo indígena “Soropo”, palabra que evoca las casas o caseríos antiguos donde se llevaban a cabo los Parrandos de las sabanas llaneras. También se enmarca dentro de lo enigmático, pues a pesar de encerrar una expresión musical popular instrumental, cantada yailable, sus orígenes se hunden en la tradición anónima del pueblo y hoy, no se puede precisar con exactitud sus inicios. Siguiendo las fuentes de investigación encontradas tanto venezolanas como nacionales, en un comienzo el término “Joropo” se utilizó como sinónimo de fandango, para denominar los “jolgorios o saraos” donde la gente del pueblo se divertía bailando y cantando” (Paredes, 2014).

Para entender la música del Llano hay que partir de la matriz rítmica de la gran mayoría de canciones de este género, la cual es de 6 corcheas divididas en ordenes de dos o tres, o sea en métricas de  $\frac{3}{4}$  o  $\frac{6}{8}$ . Carlos Arturo Salamanca en su tesis de pregrado nos explica de mejor forma la matriz rítmica de las músicas del Llano “Dentro del sistema musical del joropo la matriz rítmica se convierte en la unidad de significado, la cual, pese a su constante repetición, tanto en el cuatro como en las maracas, varía por su modo de articulación y también por el hecho de intercambiar variantes o ejecuciones alternativas,

además de recursos tímbricos como el floreo y el repique, entre otros” (Salamanca, 2017).

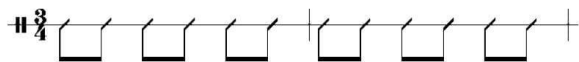


Ilustración 1: Matriz rítmica en 3/4

Tomado del libro “Música Llanera, Cartilla de iniciación musical” de Carlos Rojas.

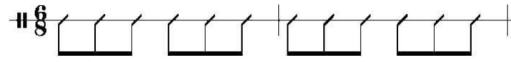


Ilustración 2: Matriz rítmica en 6/8

Tomado del libro “Música Llanera, cartilla de iniciación musical” de Carlos Rojas.

En la música llanera existen dos grandes géneros en los cuales se dividen, uno es *el golpe* o *son de parranda* el cual es el más recio y además “contiene un número importante de variantes o subdivisiones, las cuales pueden variar en cantidad según la zona, departamento o país, sin embargo, las diferencias entre ellos están marcadas fundamentalmente por las secuencias armónicas, las cuales son fijas.” (Reyes & Betancourth, 2016) y el otro es *el pasaje* o *vals* el cual “tiene un ritmo más lento que el de los golpes de joropo, aun cuando los instrumentos son los mismos. Se destaca por letras poéticas, nobles, que hablan del sentimiento, del amor y de la naturaleza” (Armas, 2010).

A partir de la clasificación de estos dos géneros y también de la matriz rítmica se derivan los sistemas de acentuación, la diferencia entre ellos es la acentuación que tiene cada uno de ellos a partir del bajo, las maracas y el cuatro. A continuación, se realiza una descripción de cada uno de ellos.

- **Sistema de acentuación por Corrido:** Este sistema acentual se caracteriza por la fuerza acentual de forma tética, eso quiere decir que el bajo acentúa la primera y tercera negra del compás, siendo la primera negra la fuerza acentual del sistema por corrido o *corrío*. Además, en el cuatro la acentuación se hace a partir de los “apagados” o “golpe trancado” los cuales se realizan en la tercera y sexta corchea de la matriz rítmica la cual ya hemos explicado en este documento.

## Textura Por Corrió

The musical notation for 'Textura Por Corrió' consists of four staves. The top staff is for the Cuatro, showing a rhythmic pattern of eighth notes with accents on the first and fourth notes of each measure. The second staff is for Maraca MD, showing a pattern of eighth notes with accents on the second and fourth notes. The third staff is for Maraca MI, showing a pattern of eighth notes with accents on the first and third notes. The bottom staff is for Zapateo (Bajos), showing a pattern of eighth notes with accents on the second and fourth notes.

Ilustración 3: Sistema Acentual por Corrido

Tomado del libro "Música Llanera, cartilla de iniciación musical" de Carlos Rojas.

- **Sistema de acentuación por Derecho:** El sistema por Derecho tiene la fuerza acentual de forma anacrúsica, es decir que el bajo acentúa la segunda y tercera negra del compás, siendo la segunda negra la fuerza acentual de este sistema. Así mismo, el cuatro acentúa la primera y cuarta corchea de la matriz rítmica de este género, o sea que realiza los "apagados" o golpes trancados" en estas corcheas ya antes mencionadas.

## Textura Por Derecho

The musical notation for 'Textura Por Derecho' consists of four staves. The top staff is for the Cuatro, showing a rhythmic pattern of eighth notes with accents on the first and fourth notes of each measure. The second staff is for Maraca MD, showing a pattern of eighth notes with accents on the second and fourth notes. The third staff is for Maraca MI, showing a pattern of eighth notes with accents on the first and third notes. The bottom staff is for Zapateo (Bajos), showing a pattern of eighth notes with accents on the second and fourth notes.

Ilustración 4: Sistema acentual por Derecho

Tomado del libro "Música Llanera, cartilla de iniciación musical" de Carlos Rojas.

- **Sistema de acentuación de Chipola:** El arpista colombiano Carlos "El Cuco" Rojas, arpista y creador del grupo de folclore llanero Cimarrón, en la

cartilla “Música Llanera del año 2004, escrita para el Ministerio de Cultura de Colombia explica de muy buena forma este sistema de acentuación, dice “El régimen de acentuación de Chipola o toque chipoliao tiene una extensión de dos compases, (...). El patrón de Chipola combina alternadamente un primer segmento de un compás de tiempo ternario, acentuado en segundo y tercer tiempo (además del natural acento métrico en primer tiempo) y un segundo segmento de un compás de tiempo binario acentuado en su segundo tiempo (además del natural acento métrico en primer tiempo). La particular acentuación de este segundo segmento se conoce como compás partido y se aplica como una variación ritmo-métrica en piezas configuradas en los modelos de acentuación Por Corrió y Por Derecho” (Rojas C., 2004).



*Ilustración 5: Sistema acentual Chipola*

*Tomado del libro “Música Llanera, cartilla de iniciación música” de Carlos Rojas.*

### 2.1.1. Instrumentación

“Fueron los misioneros jesuitas quienes se preocuparon porque los indígenas tuvieran instrumentos musicales. (...) La guitarra o guitarra llanera, (...), en Venezuela se llamó cuatro, nombre con que ahora conocemos este instrumento. (...) Los jesuitas nos trajeron el arpa que nuevamente ha florecido en nuestros Llanos. (...) La bandola llanera o de cuatro cuerdas entró por el río Meta y se entronizó en Casanare. (...) Las maracas son nativas y se afirma que los indios tupíes le dieron el nombre.” (Martín, 1979).

Con la llegada de los conquistadores españoles a América Latina, varios instrumentos musicales de herencia europea llegaron a estas regiones, los cuáles eran utilizados para evangelizar e implementar las costumbres, ritos y cultura. La

mezcla de instrumentos traídos desde Europa y los instrumentos que ya existían en la zona, realizados con huesos de animales o semillas de frutos secos, dio origen a nuevos instrumentos los cuales se fueron acoplando a la vida cotidiana de los habitantes de la región.

“El conjunto instrumental funciona en torno a un instrumento solista, llamado *instrumento mayor* (arpa, bandola, bandolín, guitarra) y dos instrumentos acompañantes, el cuatro y los capachos (maracas) (Bermúdez, 1985). Esta instrumentación que habla el maestro Egberto Bermúdez, musicólogo de la Guildhall School of Music y el King’s Collage de la Universidad de Londres, en su libro *Los instrumentos musicales en Colombia*, nos da una idea de cómo es la instrumentación básica del grupo llanero.

#### **2.1.1.1. Arpa**

El Arpa es un instrumento el cual su historia se remonta a la antigüedad de Asia, África y Europa, además es un instrumento que ha tenido varias transformaciones a lo largo de la historia ya que en los países donde ha llegado se transforma para mezclarse con la idiosincrasia y cultura de cada país.

Este instrumento es introducido por los españoles y fue utilizado principalmente para la evangelización de los indígenas a partir de la enseñanza de canciones religiosas. La maestra Doris Arbeláez, en su tesis para maestría en musicología de la Universidad Nacional de Colombia, cita a Egberto Bermúdez el cual dice “que el protagonismo de este instrumento se mantuvo en toda América gracias al trabajo sistemático de las misiones, especialmente jesuitas, del cual se derivaron tradiciones musicales que pervivieron hasta el siglo XX entre campesinos y pueblos indígenas desde Estados Unidos, México, Guatemala, Belice, Colombia, Cuba, Venezuela, Ecuador, Perú, Paraguay, Chile y Argentina” (Arbeláez, 2016)

Está clasificada en la familia de los cordófonos, es un instrumento el cual produce sonido a partir de la pulsación o rasgueo de una o varias cuerdas al mismo tiempo.

“Su afinación se modifica manualmente teniendo en cuenta que es un instrumento diatónico. El registro abarca cuatro octavas y media, y tradicionalmente el arpa es afinada en Re o en Do” (Rozo & Krejci, 2021). El arpa llanera tiene entre 32 y 33 cuerdas de nylon, están divididas en 3 órdenes, “las cuerdas más gruesas se llaman bajos (generalmente tiene 11 bajos), luego vienen las cuerdas intermedias llamadas tenores o tenorettes (10 cuerdas) y por último hay 11 primeras o primas” (Garzón, 2016).



Ilustración 6: Arpa

Tomado de <http://3.bp.blogspot.com/-HI-Ac59qWV8/UF4NkrMpnjI/AAAAAAAAAI4/ZC-jK9AvzGE/s1600/partesdelarpa.jpg>

Para la realización del arreglo se utilizaron algunas técnicas de interpretación las cuales se consultaron del trabajo de grado de Daniel Naranjo (Naranjo, 2017) y el libro Interpretación del arpa llanera, formas, recursos y elementos técnicos de William Castro Rueda (Castro, 2014), allí se encontraron explicaciones y formas de escribirlas en partitura.





EFEECTO	NOTACIÓN	DESCRIPCIÓN
Arpeggio cerrado ascendente en acorde		Es un signo que se escribe antes de un acorde o un intervalo para convertirlo en arpeggio cerrado ascendente. Ej.:  En este caso el acorde ya no suena a la vez, sí no arpegiado ascendentemente.
Acento	>	En las partes del ritmo se describe el acento como el pulso fuerte, pero también tiene la propiedad de desplazarse y/o repetirse dentro del compás, para lograr las acentuaciones necesarias que requiera el efecto del compás. Se ubica bajo o sobre la plica de la figura rítmica según su direccionalidad. Ej.: 
Staccato	.	Es recortar la prolongación o la duración de la figura rítmica, en el arpa llanera se logra este efecto tapando la cuerda con el empeine de la mano en los bordones, o con el mismo dedo en la mano de la melodía, inmediatamente después de ser pulsada. Se ubica bajo o sobre el punto de la figura rítmica según su direccionalidad. Ej.: 

Ilustración 7: Técnicas interpretativas del arpa 1



EFEECTO	NOTACIÓN	DESCRIPCIÓN
Chamarrío o cueriao		Este efecto es la combinación de varios y también se identifica como uno de los efectos más expresivos en el arpa llanera "recia", ya que su resultado sonoro es agresivo y fuerte. Se puede interpretar con acorde o con arpeggio ascendente, dándole énfasis al staccato con apoyo que hace el pulgar.
Alteraciones accidentales (sostenidos)		En el arpa llanera las alteraciones accidentales se convierten en un efecto melódico, porque solamente se obtienen presionando con la cara de la uña cualquiera de los dos extremos de la(s) cuerda(s) (arriba o abajo) y siempre la alteración que se logra es "sostenido"; en cuanto a la lecto escritura se reemplaza la(s) nota(s) bemol(es) por el efecto en la(s) nota(s) anterior(es), para que se convierta en nota(s) sostenida(s). Ej.: si la nota de la alteración es Sib hacemos este efecto (sostenido) en la nota LA para que el Sib reemplazado por el LA#.
Bordoneo		Es uno de los efectos más expresivos en el arpa llanera, especialmente en la música "recia", ya que se interpreta con mayor intensidad hacia el extremo superior de la cuerda y logra un sonido especial para este estilo de música; aunque su función tímbrica se desarrolla especialmente en los tenoretos y los bordones, puede recorrer toda el arpa utilizando cualquiera de las dos claves con una o las dos manos; para la lectoescritura se identifica la mano de la melodía con la figura que tiene la plica hacia arriba y la mano de los bajos con la figura que tiene la plica hacia abajo, generalmente es interpretado con los dedos pulgares.

Ilustración 8: Técnicas interpretativas del arpa 2

Tomado de [https://issuu.com/dario.robayo/docs/la\\_interpretacion\\_del\\_arpa\\_llanera](https://issuu.com/dario.robayo/docs/la_interpretacion_del_arpa_llanera)

Otro recurso importante utilizado es el del bajo gotera, la cual dentro de la música llanera es “uno de los recursos más usados para el acompañamiento, característico en pasajes y golpes criollos. Se ejecuta en el registro medio y bajo del arpa” (Naranjo, 2017).



Ilustración 9: Técnicas interpretativas del arpa 3

Elaborado por el autor.

### 2.1.1.2. Bandola llanera

“Deriva de los laúdes o bandurrias traídos por los españoles en el siglo XVI” (Lengwinat, 2015). Este instrumento tiene un orden de cuatro cuerdas las cuales van “de agudo a grave: Mi, La, Re, La” (Plan nacional de música para la convivencia, 2005). Al igual que el arpa, es considerada un instrumento mayor en la música llanera ya que lleva la melodía y puede reemplazar el arpa en algunos casos.

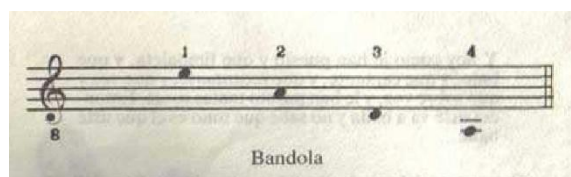


Ilustración 10: Registro bandola llanera

Tomado del libro “Los instrumentos musicales en Colombia” de Egberto Bermúdez.



*Ilustración 11: Banola llanera*

Tomado de <https://tucuatro.com/aprende/topico/instrumento-banola-llanera/>

### **2.1.1.3. Cuatro**

El cuatro es un instrumento el cual su rol en el conjunto llanero es el del acompañamiento armónico. Al igual de la banola, descende de la guitarra renacentista y fue introducida a América Latina y más específicamente a los Llanos orientales por los conquistadores españoles.

“Aunque presenta una extensión bastante parecida a la de la banola, se diferencia de ella, por supuesto en la forma de la caja de resonancia, pero además en la longitud del diapasón, que es significativamente mayor en el cuatro que por lo general tiene 14 trastes. También se distingue el tipo de cuerdas que son más delgadas y así suenan distinto, aparte de ser atacadas con técnicas diferentes” (Lengwinat, 2015). Tiene un orden de 4 cuerdas y su afinación es B, F#, D, A, donde la primera cuerda, B, y la cuarta cuerda, A, están en la misma octava, de esta forma se le da la sonoridad característica al instrumento.

La interpretación de este instrumento se basa a partir de “la oposición sonora entre timbres plenos y timbres apagados” (Sossa, 1988). Este instrumento, mantiene la base rítmica, esto quiere decir que, al realizar un acorde se toca seis (6) corcheas, de las cuales los timbres apagados son en la tercera y sexta corchea en el sistema

acentual *por corrido* y en la primera y cuarta corchea en el sistema acentual *por derecho*.



*Ilustración 12: Registro cuatro*

Tomado del libro "Los instrumentos musicales en Colombia" de Egberto Bermúdez.



*Ilustración 13: Cuatro*

Tomado por el autor.

#### **2.1.1.4. Maracas**

Egberto Bermúdez cita a José Machado y dice que es "el único idiófono del conjunto está constituido por los dos capachos (maracas esféricas u ovoides) fabricadas de calabazos secos. Los instrumentos (a veces uno ligeramente más pequeño que el otro) tienen diferente cantidad de semillas secas en su interior, lo que hace da como resultado dos sonidos distintos" (Bermúdez, 1985).

El percusionista William León, en un artículo de la revista *A contratiempo* nos habla de las maracas y expone que este instrumento lo más probable es que venga de los indígenas que poblaban las planicies de los Llanos orientales, ellas eran utilizadas para las ceremonias y ha tenido bastantes “cambios en el tamaño, la forma y constitución del instrumento que necesariamente determinan cambios en la intensidad, el timbre y la calidad del sonido producido” (León W., 1988).

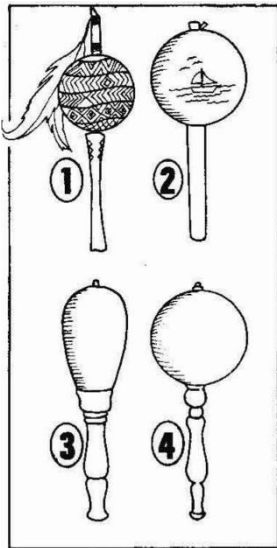


Ilustración 14: Evolución de las maracas

Tomado de la revista “*A contratiempo, Las maracas llaneras*” William León.



Ilustración 15: Maracas

Tomado de [https://articulo.mercadolibre.com.co/MCO-593386362-maracas-llaneras-palo-cruzao-profesionales-JM#position=2&search\\_layout=stack&type=item&tracking\\_id=724e4564-06c3-4ef8-9779-a0c5d04d8748](https://articulo.mercadolibre.com.co/MCO-593386362-maracas-llaneras-palo-cruzao-profesionales-JM#position=2&search_layout=stack&type=item&tracking_id=724e4564-06c3-4ef8-9779-a0c5d04d8748)

### 2.1.1.5. Bajo

El bajo eléctrico se podría decir que no es un instrumento el cual se conciba en el formato típico del Llano, ya que el arpa cumplía esta función con las cuerdas más graves del instrumento, los bordones. Se fue incorporando de a poco en las grabaciones de música llanera, después de varios festivales, bajo el estilo urbano, muy diferente en esa época al “estilo criollo”.

Según la maestra Doris Arbeláez, a los puristas no les gustaba mucho la incorporación de este instrumento, ni en grabaciones ni en vivo, pero a medida que pasaba el tiempo se fue aceptando y adaptando al formato típico tanto que hoy en día hace “parte fundamental de la música llanera en casi todos los contextos de su ejecución” (Arbeláez, 2016).



Ilustración 16: Bajo

Tomado de <https://yamhamusical.co/tienda/inicio/369-bajo-electrico-trbx-305-blanco.html>

### 2.1.2. Miguel Ángel Martín

Nació en Tame (Arauca) en 1932 y murió en Bogotá en 1994, Miguel Ángel Martín es uno de los compositores más conocidos en la tradición musical de los Llanos orientales. “Miguel Ángel Martín fue un gran guerrero del folclor. Escribió varias obras dedicadas a su tierra y la tradición folclórica que cabalgaba en el potro indómito del joropo” (Ferreira, 2020).

Realizó estudios musicales en Cúcuta y Madrid (España) lo cual le dio muchas herramientas musicales para la composición, arreglos y enseñanza de la música y del folclore. Su composición más conocida es “Carmentea” la cual habla de un amor de juventud hacia Carmen Teresa Aguirre.

Aparte de su labor como músico y docente del folclore llanero impulsó y creó varios festivales y escuelas donde se fomenta las músicas y el folclore llanero, “Padre de la Academia Folclórica del Meta, el Festival de la Canción Colombiana, el Torneo Internacional del Joropo, el Reinado del Llano y cátedras de música en colegios, Miguel

dedicó toda su vida a crear y consolidar un mundo cultural derivado de la experiencia cotidiana del pueblo llanero” (Redacción El Tiempo, 2004).



*Ilustración 17: Miguel Ángel Martín*

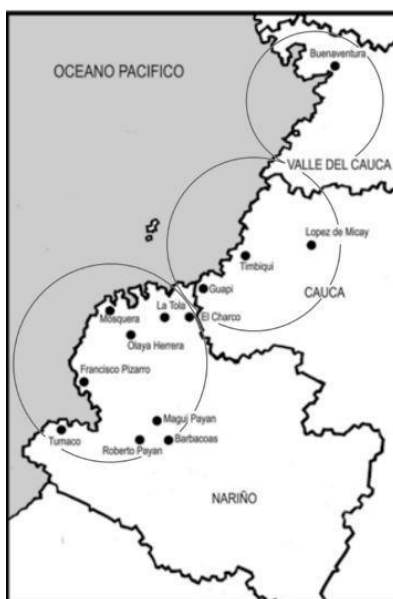
Tomado de <https://boyaca7dias.com.co/2020/08/17/hace-65-anos-nacio-carmentea/>

## **2.2. Generalidades de la música del Pacífico**

El litoral pacífico colombiano, como también se le conoce a esta zona del país, se divide en dos subregiones, el pacífico norte el cuál comprende el departamento del Chocó, y el pacífico sur que hacen parte los departamentos de Valle del Cauca, Cauca y Nariño, más que todo las zonas costeras de estos tres departamentos. Germán Paredes lo explica mejor en su tesis de maestría, *Abstracciones sonoras para banda sinfónica*, “musicalmente el pacífico colombiano se divide en dos zonas bien diferenciadas: La primera es el norte, que está determinada por el departamento del Chocó y en la que la chirimía, una manifestación musical heredera de las bandas militares tradicionales, convive con los alabaos, arrullos y cantos de boga que se hacen sentir entre los ríos. En el sur, el territorio conformado por la zona costera de los departamentos de Cauca, Valle del Cauca y Nariño, la principal expresión musical está marcada por la marimba, instrumento fabricado con láminas de madera de chonta que al ser interpretado abre

paso a una actividad fundamental en las tradiciones del litoral: el Currulao” (Paredes, 2014).

Sin embargo, en el libro “¡Que te pasa a Vo!”, una de las cartillas de iniciación musical enfocadas en la música tradicional de cada una de las regiones de Colombia, subdividen la región del Pacífico sur en tres partes, sur, centro y norte. “Estas microrregiones subyacen sobre las relaciones de movilidad y conexión fluvial entre municipios. Entre ellos se destacan tres polos urbanos de influencia o circulación de las músicas que parecieran de manera individual conservar ciertos rasgos musicales propios. Estas tres microrregiones de influencia son: Tumaco, en el sur; Guapi, en el centro y Buenaventura, en el norte” (Duque, Sánchez, & Tascón, 2009).



*Ilustración 18: Mapa Pacífico sur*

*Tomada del libro “Que te pasa a Vo, canto de piel, semilla y chonta” de Alexander Duque, Héctor Sánchez y Héctor Tascón.*

Como lo afirma el maestro Germán Paredes, el pacífico se divide en dos grandes subregiones y cada una de ellas con expresiones musicales diferentes, en este trabajo de grado solo abordaremos lo que tiene que ver con el pacífico sur ya que la canción “A

la memoria de Justino” es de una compositora timbiquireña y Timbiquí es una ciudad del departamento del Cauca, así que hace parte del pacífico sur.

En el libro “Músicas y prácticas sonoras del Pacífico afrocolombiano” afirman que “Las comunidades de la región del litoral y las zonas ribereñas que penetran en la cordillera occidental que mira al Pacífico están integradas en un 90% por población afrocolombiana, descendiente de los contingentes de esclavos que a partir del siglo XVI fueron traídos por los españoles al suroccidente. Una parte de estos grupos fueron llevados, a partir del siglo XVII, a los reales de minas abiertas en la parte media de los ríos, que procedentes de la muy lluviosa cordillera andina, cruzan las llanuras y colinas bajas buscando el Océano Pacífico. Otra parte de esta población esclava fue ocupada como mano de obra en las haciendas y servicio doméstico en los valles interandinos, especialmente en la zona del norte del Cauca y sur del Valle. Con el tiempo, las riberas de los ríos del Pacífico fueron gradualmente copadas por descendientes de la población minera inicial, por cimarrones que se fugaron de la zona andina, y por libertos y libres que migraron a la región pacífica, particularmente a partir de la supresión de la esclavitud en 1851. Esta población afrocolombiana llegó a acuerdos de convivencia con los dispersos asentamientos indígenas que lograron sobrevivir al desastre demográfico de la Conquista y la Colonia, y que aún subsisten en la región en condiciones de extrema pobreza” (Ochoa, Santamaría, & Sevilla, Músicas y practicas sonoras en el Pacífico afrocolombiano, 2010).

La raíz de la mayoría de los ritmos y músicas colombianos vienen de Europa, más específicamente España ya que en el proceso de evangelización se les enseñó a los pueblos originarios de estas regiones tocar instrumentos para así poder “educarlos”. El otro lugar de donde viene la mayoría de ritmos colombianos es de África, lugar de donde provienen la mayoría de esclavos traídos a América Latina para trabajar.

Además de estos aires musicales e instrumentos de estos dos continentes, se combinaron con la cultura de los nativos americanos, los cuales ya tenían un sistema cultural. Así mismo, los instrumentos europeos sufrieron modificaciones para adaptarse a las nuevas condiciones en que se encontraban, lo mismo pasó con los instrumentos

de los esclavos africanos, solo que ellos tuvieron que crearlos nuevamente con materiales de fácil acceso en sus lugares de trabajo.

La antropóloga Ana María Arango, afirma en su tesis de pregrado de la Universidad de los Andes que “un hecho que pudo haber influido respecto a la supervivencia de técnicas africanas tanto vocales como orales, es la fuerte presencia criolla más que española, a diferencia de las comunidades en el Chocó en donde existió un mayor vínculo con la cultura europea debido al contacto con los centros urbanos de comercio de la costa Atlántica. Por lo tanto, la chirimía se desarrolló con los instrumentos de la banda de guerra europea” (Arango, 2008). En el pacífico sur es una de las pocas regiones colombianas donde la influencia africana es mucho más fuerte que la española, en cuanto a saberes, cultural y música, esto se puede ver en los instrumentos, también en los cantos similares a los africanos (Plan nacional de la música para la convivencia, 2005), contrastando con el pacífico norte donde hay más influencia española en su cultura y música.

### **2.2.1. Instrumentación**

Existen dos conjuntos típicos en esta región los cuales son los predominantes en el pacífico sur, uno es el de marimba, el cual es conformado por marimba de chonta, cununos, bombos, guasás y cantadores y el otro el de violines caucanos, donde encontramos cantadores, bombos, guasás y los violines caucanos, los cuales son elaborados de guadua. En este trabajo de grado nos vamos a enfocar en el conjunto de marimba de chonta.

“El conjunto de marimba está integrado, además, por uno o dos cununos (tambores cónicos de un solo parche percutidos con las manos), uno o dos bombos o tamboras (tambores cilíndricos de dos parches con aros, percutidos con un palo y un mazo: el palo sobre la madera y el mazo sobre uno de los parches), varios idiófonos (guasás, maracas o guacharaca) y las voces de los cantadores y cantadoras” (Miñana, 1990), cada uno de

ellos hace parte vital del conjunto de marimba de chonta y a continuación se explicarán más detalladamente.

### 2.2.1.1. Marimba de chonta

El instrumento más representativo de la región del Pacífico sur es la marimba de chonta, su origen no es muy claro si es africano o indígena ya que la marimba se encuentra en muchos países latinoamericanos y en África, muchas investigaciones dicen que proviene de Balafono, o Balafón, es un instrumento africano el cual se parece mucho a la marimba de chonta, pero las leyendas del Pacífico son las que manifiestan su origen en las comunidades indígenas, así como dice Javier Tascón y Hugo Candelario, músicos e investigadores de la marimba de chonta, en un artículo para el periódico el país (Peláez, 2004).



Ilustración 19: Balafón

Tomado de <https://patrimonioactual.com/page/el-balafon-es-un-instrumento-tocado-basicamente-por-hombres-danzado-por-las-mujeres-y-acompanado-por-todos-los-presentes-en-el-canto/>

“La marimba de la costa pacífica colombiana y ecuatoriana es un Xilófono constituido por una serie de placas o láminas (de 18 a 24) de chonta o palma de chontaduro (Guilielma gasipaes o Humiria Procera) con resonadores de tubos de guadua (Bambusa Americana). Se percuten con los “tacos”, es decir, unas baquetas con una bola de caucho crudo en la punta que hace contacto con las placas. Se interpreta normalmente entre dos personas, cada una usando dos Tacos: una percute en las tablillas más graves y largas (bordones) y otra en las más agudas y cortas (tiples)” (Miñana, 1990).

La marimba es un instrumento el cual se ha ido modificando, pero esta transformación ha sido en los últimos años gracias a la “popularidad” que ha tenido, estos cambios se realizaron para la comercialización y mayor divulgación de este instrumento y la música del Pacífico. “La marimba de chonta ha tenido una serie de transformaciones a través de la historia debido a la necesidad del contexto musical en que se encuentra sujeta, la marimba de chonta tradicional no tiene una afinación convencional, los constructores de marimba tradicional apelan a su memoria interválica, fruto de la herencia cultural a la cual están sujetos (...) La transformación más abrupta que ha tenido la marimba no ha sido desde su estructura, sino con respecto a su universo sonoro ya que en la actualidad encontramos marimbas con una afinación occidental es decir marimbas de 18 a 24 tablas con una afinación diatónica y cromática, esto producto de la comercialización en masa para integrar este instrumento a nuevas estéticas musicales inmersas en el concepto de industrias culturales” (Gómez, 2018).

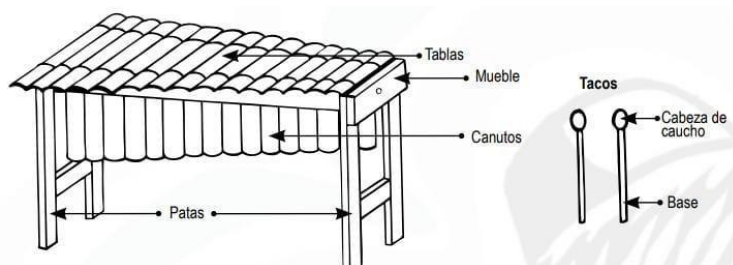


Ilustración 20: Marimba de chonta

Tomada del libro “Que te pasa a Vo, canto de piel, semilla y chonta” de Alexander Duque, Héctor Sánchez y Héctor Tascón.

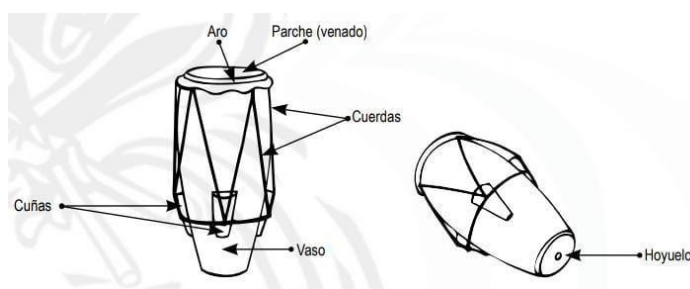
Para la escritura de la partitura de la marimba de chonta en este arreglo hay que tener en cuenta que no todos los marimbistas cuentan con marimbas cromática, así que la partitura a realizar no podrá tener notas que no se puedan realizar en una marimba diatónica, además no cambiar el rol de la marimba en el conjunto, ya que este rol es melódico pero en gran parte de las canciones tradicionales es más armónico, puesto que es el único instrumento del conjunto de marimba que puede realizar armonía, la voces también realizan este trabajo armónico pero en menor medida. Quien toque la marimba en estos conjuntos tiene la tarea de marcar la armonía durante la gran mayoría de las

canciones. Así, para que el arreglo tenga más arraigo a la tradición si se escribirán secciones obligadas conjunto con la Big band, pero en mayor medida se escribirá el cifrado para que el papel de la marimba en el conjunto de marimba de chonta no se modifique en el arreglo.

### 2.2.1.2. Cununo

En el conjunto de marimba generalmente se utilizan dos cununos, el cununo apagador o macho y el cununo replicador o hembra, el cununo apagador es más grande que el replicador, lo cual hace que su sonido sea más grave que el replicador y las funciones que cumplen cada uno de ellos en el conjunto de marimba es intercambiable, el cununo apagador por lo general lleva la base y el replicador replica y juega con las frases propuestas por la marimba, pero pueden cambiar su función dentro del conjunto al pasar de la canción.

“El nombre de cununo se deriva según Tascón, de la voz quechua “cunununum” que es la onomatopeya del trueno, esto a causa de su sonido retumbante” (Fundación BAT, 2021). Es un instrumento el cual a diferencia del alegre o el llamador<sup>1</sup>, es de fondo cerrado, eso quiere decir que en su base solo tiene un pequeño hueco “para que respire el instrumento” (Plan nacional de música para la convivencia, 2005), esto le da su brillo particular en la música de Pacífico sur.



*Ilustración 21: Cununo*

*Tomada del libro “Que te pasa a Vo, canto de piel, semilla y chonta” de Alexander Duque, Héctor Sánchez y Héctor Tascón.*

<sup>1</sup> Instrumentos membranófonos propios de las músicas de la costa caribe colombiana.

### 2.2.1.3. Guasá

Es el único instrumento idiófono<sup>2</sup> del grupo de marimba, según la zona del Pacífico sur que se encuentra en el norte, centro y sur, se interpreta diferente y también el número de guasás que hay en el conjunto.

Katherine Ramírez Mateus, en su trabajo de grado para la Universidad Pedagógica Nacional, afirma que es un “Instrumento que produce alturas indeterminadas (...) Tiene dos tapones en los extremos para sellar su contenido, generalmente los guasás contienen semillas llamadas chirillas que también son usadas para la construcción de los maracones. Dentro de este cilindro encontramos una serpentina en espiral y el sonido simula al susurro de la lluvia, se puede interpretar con ambas manos ubicadas en los extremos realizando movimientos frontales como especie de meneo” (Ramírez, 2015).

Para este trabajo de grado se realizaron entrevistas para fortalecer el conocimiento previo y una de ellas fue al maestro Marcel Mindinero, percusionista tumaqueño de amplia carrera musical e investigación en la percusión del Pacífico sur. En la entrevista realizada él habla sobre las diferentes formas de tocar el guasá en la zona del Cauca y la de Nariño, en la zona del Cauca es mucho más definido el golpe que en la de Nariño la cual es más “regado” (Mindinero, 2021).



Ilustración 22: Guasá

Tomado de <https://cococauca.org/2019/07/26/quasa/>

---

<sup>2</sup> Instrumentos musicales que su sonido se produce a partir de la vibración del cuerpo del instrumento.

### 2.2.1.4. Bombo

“Dos palos llamados el boliche o mazo y el apagante. El primero se utiliza para golpear el bombo y está recubierto con un trozo de tela en la parte superior. El apagante es empleado para detener la vibración del bombo por el parche que no se golpea” (Plan nacional de la música para la convivencia, 2005)

“El bombo macho es más grande y tiene un sonido más grave que el bombo hembra, se llama «golpeador», mientras el bombo hembra es conocido como «arrullador»” (Cococauca, 2019).

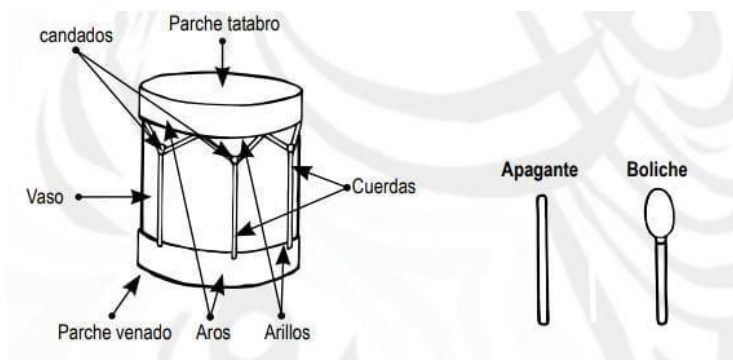


Ilustración 23: Bombo

Tomada del libro “Que te pasa a Vo, canto de piel, semilla y chonta” de Alexander Duque, Héctor Sánchez y Héctor Tascón.

### 2.2.2. Inés Granja

Cantadora que nació en el año 1950 en Timbiquí, Cauca, Inés Granja, hija de músicos de la tradición del Pacífico sur colombiano, es una cantautora y compositora no solo de ritmos de pacífico sino también de vallenatos y salsas. Ha sido embajadora de la música y cultura del Pacífico colombiano a través de su divulgación desde la música y su enseñanza.

“Dueña de tremenda versatilidad para componer y una garganta privilegiada, Inés Granja, (...), ha dejado piezas instauradas en las mentes de amantes de los ritmos del

Pacífico. *Memoria de Justino, Sube la Marea, Mi Canalete, Que Baile el Abuelo o Soy Timbiquiereño*, temas de su repertorio, han sido interpretadas por decenas de artistas” (Cifuentes, 2020).

“Ha grabado con los grupos más representativos de la música tradicional timbiquireña como el grupo Socavón y el grupo Canalón y fue directora del Grupo Santa Bárbara de Timbiquí con quienes obtuvo el premio Petronio Álvarez 2009 y 2010” (Ojo de agua comunicación, 2017).



Ilustración 24: Inés Granja

Tomado de <https://uniandes.edu.co/es/noticias/teatro-cine-y-musica/voces-del-Pacifico-ines-granja>

### 2.3. Generalidades del jazz

El jazz es un género musical el cual proviene a partir de varios sucesos y aspectos musicales, religiosos, culturales y sociales entre los siglos XIX y XX en Estados Unidos en la ciudad de Nueva Orleans. Uno de estos sucesos son los cantos y costumbres de las personas esclavizadas que llegaban a Estados Unidos para trabajar en las plantaciones de algodón del sur del país.

Ellos eran trasladados principalmente desde América del sur o de algunos países caribeños cercanos y algunos movilizados desde el continente africano. Todas estas

personas esclavizadas llegaban a Nueva Orleans y de allí ya los conducían a todo el país.

“Nueva Orleans es una localidad portuaria levantada en el delta del Mississippi. Se fundó como colonia francesa, luego fue colonia española, después volvió a Francia hasta que Napoleón Bonaparte se la vendió a Estados Unidos. Fue uno de los centros más importantes del comercio atlántico de esclavos africanos; a la vez, residencia de la colectividad de personas de color libres -criollos, migrantes caribeños- más grande, próspera y educada del país. Una combinación curiosa: un puerto de tradición colonial española y francesa, de cultura caribeña, criolla, negra, francoparlante y cosmopolita, enclavado en el corazón de la economía esclavista y la política segregacionista de los estados del algodón del sur.” (Pisarro, 2017)

Otro aspecto importante fue la creación de la decimotercera enmienda, en la cual se abolió la esclavitud en Estados Unidos al finalizar la guerra civil estadounidense o también llamada guerra de secesión en 1865. Pero esto no logro que en la ciudad de Nueva Orleans se frenará con el comercio de personas esclavizadas hacia todo el país.

A partir de la guerra de secesión, en Nueva Orleans se popularizaron las bandas de guerra las cuales eran conformadas en su mayoría por los instrumentos de viento y los tambores. Después de la guerra de secesión todos los instrumentos se quedaron en la ciudad y por esto, no era nada raro escuchar estos instrumentos a músicos, personas esclavas o personas de color libres, los cuales se llamaban a sí mismos como criollos de color.

Gracias a todo lo anteriormente mencionado, en la ciudad Nueva Orleans se dio paso a varios géneros musicales los cuales se pueden denominar como “pre-jazz”, tales géneros serían los *Works Songs* (cantos de trabajo los cuales eran interpretados por los trabajadores en las plantaciones de algodón y eran *a capella* e improvisados y los cuales llevaban un ritmo muy marcado para trabajar según el ritmo de la canción), *Spirituals* (canciones provenientes de los himnos religiosos cristianos, “canciones europeas en lo que se refiere al lenguaje musical y a la forma, pero africanas en el estilo de canto y el modo de expresión” (Calatayud, 2010)), Góspel (canciones que surgen de los cantos religiosos de los pentecostales), *Minstrelsy* (género teatral y musical en el cual los

blancos pintaban su cara de negro para interpretar música y formas de expresión de los negros en tono burlesco), *Ragtime* (la mezcla entre música de banda de guerra, la clásica europea y ritmos sincopados africanos) y el *Blues* (canciones que hablan de la melancólica y triste realidad de las personas esclavizadas) (Rojas W. , Anotaciones a partir de la clase , 2020)

“El período victoriano tardío también vio el surgimiento del jazz, un nuevo idioma musical revolucionario que se convertiría en la mayor contribución cultural de Nueva Orleans a la nación y el mundo. La música siempre ha sido un derecho de nacimiento en Nueva Orleans; Incluso antes del jazz, diversos grupos étnicos y raciales (francés, español, africano, italiano, latino, alemán, anglo, irlandés) encontraron puntos en común en la creación de música y hasta el día de hoy, la ciudad realiza contribuciones enormes en varios géneros musicales, incluido el rap, hip-hop, rebote y funk.” (New Orleans, 2022), esta es una de las mejores explicaciones de cómo era visto Nueva Orleans a finales del siglo XIX y principios del XX.

A partir de todos estos elementos musicales y extra musicales es que nace el jazz en las calles de Nueva Orleans y gracias a músicos como Buddy Bolden, Louis Armstrong, Jerry Roll Morton, Ella Fitzgerald, Duke Ellington, Count Basie, George Gershwin, Charlie Parker, Glenn Miller, Chet Baker, Benny Goodman, Miles Davis entre muchos otros, el jazz tuvo una gran acogida y transformación a través de los años e innovaciones musicales tanto así que en la actualidad encontramos diferentes bandas que adoptan el jazz como base musical de sus grupos.

## **2.4. Generalidades de la Big band**

“La aparición del estilo de las Big bands, con su sutil entrelazamiento de cuatro secciones (saxofones, trompetas, trombones y sección rítmica), puede parecer a posteriori una evolución inevitable en el desarrollo de la música de jazz. (...). La tendencia hacia un estilo de música de baile de orientación más compositiva bajo la denominación de Big band jazz no fue en su momento un fenómeno obvio ni homogéneo. Las presiones

comerciales, más que las prerrogativas artísticas, fueron el acicate que impulsó a muchos de los músicos del primer jazz (como Armstrong, Beiderbecke y Hines) a adoptar el estilo de las Big bands. Pero aun en este nuevo contexto siguieron siendo ante todo improvisadores, no orquestadores ni compositores. Haría falta que otro grupo de individuos con diferentes talentos e inclinaciones (Don Redman, Fletcher Henderson, Duke Ellington, Bill Challis, Art Hickman, Ferde Grofé y otros) descifrasen las implicaciones artísticas de este cambio en los gustos del público, concibiéndolo como guía para un cambio no ya evolutivo sino realmente revolucionario en el sonido del jazz” (Gioia, 1997).

El clarinetista español José María Peñalver en el artículo de la revista Sonograma nos habla sobre la importancia que le dio el nuevo formato Big band a darle partes obligadas a cada sección como introducciones o espacios para solos, partes las cuales en la orquesta de jazz de Nueva Orleans no se tenía planeado, sino que se ejecutaba sobre la marcha.

Las primeras orquestas de jazz estaban conformadas por una trompeta, un clarinete, un trombón y la base rítmica y armónica, que eran un banjo, piano y una batería y a veces una tuba. A lo largo de los años la instrumentación del formato pequeño de Nueva Orleans fue cambiando y ampliándose para la creación de la Big band aproximadamente en 1920, la cual está formada por cuatro (4) trompetas, cuatro (4) trombones, cinco (5) saxofones, de los cuales son dos (2) saxofones altos, dos (2) saxofones tenores y un saxofón barítono, y la sección rítmica y armónica.

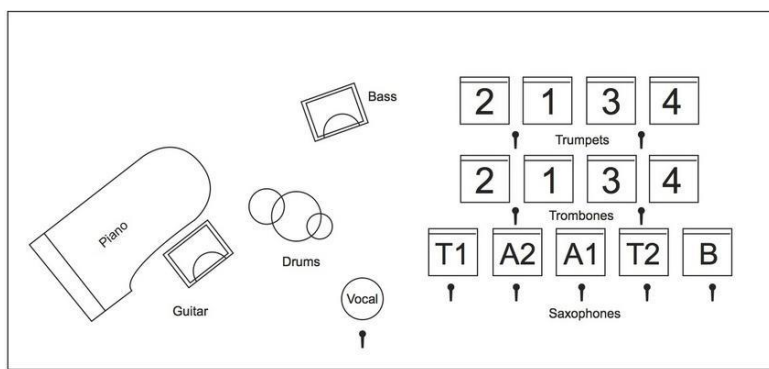


Ilustración 25: Organización de la Big band

Tomado de [https://www.bandskool.com/?page\\_id=1247](https://www.bandskool.com/?page_id=1247)

“El empleo de los saxofones, menos estridentes que los clarinetes y más aptos para articular armonías elaboradas en los registros medio e inferior, se impuso gradualmente como fuerza dominante en la sección de lengüeta. Los tríos de metal crecieron hasta convertirse en secciones de metal completas, que podían subdividirse en unidades de trompetas y de trombones, las cuales podían actuar por separado o de manera conjunta. Los instrumentos rítmicos también empezaron a tomar cuerpo como sección aparte; formaban ésta el piano, la tuba (posteriormente sustituida por el contrabajo), la batería y el banjo (reemplazado más tarde por la guitarra). El papel de estos instrumentos dentro del grupo se hizo más especializado, consistiendo en aglutinar la banda, proporcionándole un impulso rítmico y un respaldo sonoro por detrás del sonido de los solos y secciones” (Gioia, 1997).

## **2.5. Generalidades de la Big band en Colombia**

Colombia es un país rico cultural y musicalmente hablando, cada región está representada por diferentes idiosincrasias en cuanto a tradiciones, culturas y géneros musicales, entre los muchos géneros o ritmos musicales colombianos encontramos estos ejemplos: joropo, mapalé, cumbia, currulao, vallenato, pasillo, carranga y muchos más. Todos estos géneros nos identifican como colombianos, deberíamos conocerlos, exaltarlos, aprenderlos y reproducirlos para así no permitir que esta cultura musical se extinga o se olvide.

En Colombia las primeras Big band que se crearon fueron a partir de músicos que estuvieron en el extranjero, más específicamente en Estados Unidos, los cuales vieron este tipo de orquestas y notaron las posibilidades armónicas y de densidad sonora que podían encontrar en este formato de orquesta y lo quisieron implementar en el país, pero con la música colombiana.

Los compositores Lucho Bermúdez, Pacho Galán y Edmundo Arias fueron de los pioneros al fusionar el formato de la Big band con la música del caribe colombiano.

Ritmos como los fandangos, porros, mapalés, cumbias y demás ritmos tradicionales de esta zona colombiana sonaban por todo el país en los salones de baile. A partir del trabajo de cada uno de ellos se generó un gran interés por este nuevo formato en nuestro país.

En la actualidad, estas tres orquestas siguen vigentes y además dieron pie a la creación de nuevas orquestas como Nairo Cáceres Big band y Juancho Torres y su orquesta. Estas dos orquestas al igual que sus predecesoras, combinan el formato de la Big band con ritmos del caribe colombiano. Pero aparte de estas dos orquestas ya mencionadas hay otras dos las cuales han mezclado diferentes ritmos al formato de la Big band, Gregorio Uribe Big band y José Aguirre y su Salsa Big band, han mezclado ritmos como el vallenato y la salsa respectivamente, demostrando muy buenos resultados musicales de la fusión del formato Big band con ritmos latinos y más específicamente ritmos colombianos.

Uno de los mejores exponentes de dicha fusión es Carrera Quinta Big band. Esta agrupación compone aires de música colombiana de la región andina con el formato Big band y con el lenguaje Jazz. “Carrera Quinta (...), fue creada en 2006 por Javier Pérez Sandoval y Francys Montalvo, su estilo combina elementos e influencias de las músicas tradicionales de la región andina colombiana y conceptos de otras músicas como el Jazz.” (Carrera Quinta, 2006)

Se resalta cuatro puestas en escena de diferentes Big bands, en el año 2010 la Big band Bogotá para el festival Jazz al Parque interpretó la composición de Edmar Castañeda llamada “Colibrí” la cual es una mezcla entre el ritmo Pajarillo, el formato Big band y el jazz (Big band Bogotá, 2010); en el 2014 la misma Big band en el marco del mismo festival interpretó la obra “Macumbia” de Francisco Zumaqué la cual mezcla sonoridades de ritmos colombianos como el aguabajo con sonoridades de jazz (Big band Bogotá, 2014).

El músico bogotano Gregorio Uribe, realizó en el 2014 junto con Arturo O’Farrill & The Afro Latin Jazz Orchestra una grabación de la “Suite Colombia” creada por Gregorio Uribe, en la cual los ritmos como bambuco, currulao, joropo y vallenato se entre mezclan con un ensamble de jazz (Gregorio Uribe, 2014), también creó un álbum en el 2015

llamado “Cumbia Universal” (Gregorio Uribe, 2015) en el cual se destaca la fusión entre ritmos colombianos como el vallenato, cumbia, puya entre otros más con sonoridades y tímbricas propias de la Big band. En el año 2021 en la ciudad de Stuttgart, Alemania, el maestro Hugo Candelario en representación del grupo Bahía, uno de los mayores exponentes de la música del Pacífico en Colombia, junto a la Big band SWR realizó un concierto el cual interpretaron canciones de la autoría de Hugo Candelario como canciones representativas del repertorio de la música del Pacífico colombiano (Hugo Candelario, 2021).

## **3. MARCO METODOLÓGICO**

### **3.1. Generalidades de la investigación-creación**

Este trabajo está bajo la modalidad de investigación creación, Ligia Asprilla, pianista e investigadora musical, afirma que “Aunque la investigación es siempre de naturaleza creativa, desde el panorama del desarrollo del pensamiento, la creación-investigación (o investigación artística o investigación desde las artes) es un campo de tensiones entre distintas formas de construcción del conocimiento que se ponen en juego en la producción de lo original, de lo novedoso. Se trata de una indagación que realiza un artista desde su formación disciplinar, su ejercicio profesional y/o su experiencia pedagógica; propicia que una práctica artística sea permeada y refundada por el conocimiento reflexivo, a la vez que se compromete a generar referentes conceptuales, teóricos, analíticos y creativos que impacten el campo cognitivo, artístico, académico, educativo, productivo, social y/o cultural” (Asprilla, 2013).

La investigación-creación es una rama de la investigación la cual está enfocada, como su nombre lo dice, en creación y a partir de allí se realiza una investigación que sustente

el proceso creativo, normalmente no intenta esclarecer una pregunta de investigación, el trabajo parte de la creación en sí misma y las preguntas que surjan a partir de allí.

La siguiente investigación se rige a partir de la metodología cualitativa la cual según el libro Rubén López-Cano y Úrsula San Cristóbal “Ponen su énfasis no en descubrir grandes normas sociales, ni tendencias cuantificables, sino en indagar a fondo las motivaciones, ilusiones y significados de las acciones de actores individuales. No quieren obtener cantidades, sino el sentido de experiencias humanas” (López-Cano & San Cristóbal, 2014).

Esta investigación busca satisfacer las necesidades musicales del autor a partir del contexto y ambiente musical en el cual creció y se encuentra tras su paso en la Universidad Pedagógica Nacional, adicionalmente, el trabajo queda como referente de investigación para los demás músicos que quieran experimentar con el mestizaje que se puedan crear entre la Big band y formatos típicos colombianos.

### 3.2. Momentos de la investigación

A fin de realizar este apartado, el autor se basa en cuatro (4) momentos generales para las dos canciones, los cuales son *la investigación, las entrevistas, la realización de los arreglos* y por último *la grabación* de cada uno de ellos. Cabe mencionar que cada una de las canciones se llevará a cabo por separado, eso quiere decir que se realizará primero estos cuatro (4) momentos en la canción de “Carmentea “, y al finalizar en la canción “A la memoria de Justino”.

- **Investigación:** A partir del conocimiento ya adquirido por el autor, gracias a su recorrido musical en las músicas a trabajar (llanera, pacífica y jazz), la investigación se centrará en afianzar estos conocimientos ya adquiridos y reunir nuevos saberes para así tener más herramientas teóricas y musicales para la realización de los arreglos.
- **Entrevistas:** Para cada una de las regiones se realizará unas entrevistas con músicos expertos en cada uno de los temas, (música del Llano, pacífico y

realización de arreglos para Big band), el objetivo de estas entrevistas es poder conocer y entender de mejor manera cada uno de los lenguajes musicales de cada región para poderlas plasmar en cada arreglo.

- **Realización de los arreglos:** Gracias a los dos momentos anteriores y el conocimiento adquirido en cada uno, la realización de los arreglos tiene argumentos teóricos y musicales los cuales le dan mayor influjo musical a cada uno de ellos. Cabe aclarar que, si bien la investigación se realizó en el primer apartado, esta sigue siendo parte fundamental en cada uno de los cuatro (4) momentos, ya que siempre hay dudas que resolver las cuales aparecen en cada uno de los momentos de la investigación.
- **Grabación:** Es la culminación musical del trabajo, aunque se supone que es una etapa en la cual ya la gran mayoría del trabajo está terminado, existen diversas variantes que pueden modificar el trabajo realizado, como dificultades técnicas de cada instrumento en la ejecución de ciertas líneas musicales planteadas por el autor, también la realización de la grabación sin presencia del mismo, el cual la guiaría y podría estar pendiente de cuestiones musicales que se pueden cambiar en esta etapa de la investigación.

A pesar de tener en común los cuatro (4) momentos de la investigación, cada una de las canciones, “Carmentea” en la región de Llano colombiano y “A la memoria de Justino” del Pacífico colombiano, tienen diferentes formas de abordar la investigación para la creación de los arreglos ya que cada canción y los dos arreglos tienen entre ellos particularidades musicales diferentes.

### **3.2.1. “Carmentea”**

#### **3.2.1.1. Etapa 1**

Se realiza una investigación sobre la música llanera, los golpes más ejecutados, sus canciones folclóricas más conocidas, los diferentes formatos, las diferentes épocas y formas de tocar dependiendo de la época, las fusiones con otros ritmos musicales como

el rock o el jazz, a partir de allí, se decide escoger tres canciones, las cuales al escucharse representarán lo mejor posible la cultura llanera. Las canciones escogidas fueron “Predestinación” de Aries Vigoth, “La muerte del Rucio Moro” de Reinaldo Armas y “Carmentea” de Miguel Ángel Martín. Las dos primeras canciones se descartaron, aunque también son canciones icónicas en la cultura llanera, tienen bastante letra, lo cual le agrega más dificultad, al posible arreglo, en cambio, la tercera canción tiene solo tres estrofas y puentes entre cada estrofa las cuales se pueden aprovechar muy bien en el arreglo.

### **3.2.1.2. Etapa 2**

Después de escoger la canción, se escuchan bastantes versiones de diferentes autores llaneros y en diferentes formatos al llanero para lograr una visión más amplia de las posibilidades que se podrían lograr, además se realiza una transcripción de la versión escogida, para comenzar el arreglo a partir de la versión escogida y pensar en las partes que podría llevar el arreglo.

### **3.2.1.3. Etapa 3**

Se consulta con diferentes músicos expertos en la cultura llanera para solucionar dudas sobre escritura para el arpa, diferencia entre golpes llaneros, características de la música llanera y de la canción en específico. Se recibió una llamada telefónica del maestro Raimundo Cruz el cual aclaró algunas dudas y además envió una partitura del arpa, como se escribiría tradicionalmente en la canción “Carmentea”, la cual se confrontó con la transcripción ya realizada y se complementó. A partir de la investigación realizada, el autor, se contacta con la maestra Doris Arbeláez, la cual acepta realizar una entrevista con fines académicos, para aclarar más preguntas para la realización efectiva del arreglo.

#### **3.2.1.4. Etapa 4**

Al terminar las entrevistas, se procede a comenzar a escribir el arreglo, se piensa en realizar una introducción instrumental para darle mayor relevancia al conjunto tradicional cuando entre, además se llevará a cabo la división del arreglo según la voz, se divide en tres, las cuales cada una de ellas va a ser diferentes entre sí.

#### **3.2.1.5. Etapa 5**

Se definen las tres partes, la primera parte con base a la versión escogida, la segunda a algún golpe llanero y la tercera más parecido al jazz. El autor indaga sobre los diferentes golpes los cuales podrían funcionar armónicamente para la segunda parte de la voz. La Quirpa es el golpe escogido para realizar una transición para otro golpe que es el de Catira para así exaltar dos diferentes golpes llaneros, además se Investiga sobre el blues de 12 compases para la realización de la tercera y última parte de la voz.

#### **3.2.1.6. Etapa 6**

Después de la finalización del producto creativo y el arreglo de cada partitura individual, se contacta a instrumentistas para que revisen las partituras de los instrumentos, para verificar los registros de cada instrumento y también saber si es posible tocar la partitura por cuestiones técnicas de cada instrumento las cuales no se tuvieron en cuenta. Al finalizar esta parte, se realiza la grabación instrumento por instrumento, por facilidad del autor y también para conseguir una grabación más limpia por la cantidad de detalles escritos en la partitura.

## **3.2.2. “A la memoria de Justino”**

### **3.2.2.1. Etapa 1**

A partir del conocimiento previo se investiga sobre la música del pacífico colombiano, ritmos más ejecutados, categorización de ritmos según la zona, épocas sonoras, artistas y canciones más conocidos, mezclas con diferentes ritmos musicales como el rap o el jazz, con base en esto, se decide escoger cuatro canciones, las cuales al escucharse representarán de mejor manera la cultura pacífica. Las canciones escogidas fueron “El birimbí” de Neivo Jesús Moreno, “Kilele” del folclore tradicional, “Parió la luna” de folclore tradicional y “A la memoria de Justino” de Inés Granja. Las dos primeras canciones se descartaron por sus ritmos, abozao y son chocono respectivamente, ya que son ritmos de la zona norte del pacífico y se quería exaltar los aires del sur del pacífico junto con su instrumento típico, la marimba de Chonta, la siguiente canción se descartó por que el autor ya había realizado un ejercicio con esta canción y prefiere realizar el arreglo sin tener referentes de arreglos propios de la canción, además, esta canción por su sencillez armónica y melódica se presta para la realización de un arreglo en el cual se exalte la marimba de chonta conjunto a la Big band.

### **3.2.2.2. Etapa 2**

Posteriormente de seleccionar la canción, se buscan diferentes versiones, para conocer lo que se ha hecho anteriormente y así tener una idea más clara de cómo abordarla, desde la investigación se detecta el ritmo, rumba timbiquireña , además se realiza una transcripción de la voz de la versión escogida y también de la marimba a partir de un video encontrado en internet (Adan Tafur, 2017) e igualmente pasa con los instrumentos de percusión, los cuales a partir de un video se saca la matriz rítmica de la rumba (Marcel Mindinero, 2020). Así mismo, el autor comienza a tomar clases con Gregorio Uribe sobre la realización de arreglos para Big band a partir de ritmos colombianos.

### **3.2.2.3. Etapa 3**

Gracias a la investigación previa se contacta con el autor del video de los instrumentos de percusión para la realización de una entrevista para aclarar dudas sobre los diferentes ritmos del pacífico, sus características generales y de la canción escogida. Además, realiza una entrevista al maestro Gregorio Uribe para conocer cómo realizar de mejor manera un arreglo para Big band, ya que es la primera vez que el autor se enfrenta a realizar un arreglo para este formato.

### **3.2.2.4. Etapa 4**

Con base a las entrevistas realizadas y la investigación realizada por el autor, se establece una estructura del arreglo con base a la voz, la cual se cambia la forma de la versión escogida y se unifican estrofas y se realza el coro en la parte final del arreglo, y se realiza una rearmonización a partir de conservar la línea melodía original de la versión establecida por el autor.

### **3.2.2.5. Etapa 5**

Se realiza una investigación sobre el Funk y el Swing, dos ritmos utilizados en la Big band, para así llevar a cabo una mixtura entre estos ritmos y la canción seleccionada, además se escuchan referentes sonoros de estos dos ritmos, así mismo, se realizan ensayos sonoros para trasladar la melodía de la canción de un compás de 2/2, métrica que es la original, a un 6/8, métrica base del ritmo de Juga, el cual el autor ha investigado sus características y sonoridades.

### 3.2.2.6. Etapa 6

Para finalizar el autor se reunió con instrumentistas especializados en los instrumentos de la Big band realizan una revisión de las partituras por instrumentos para no tener inconvenientes de registro o frases las cuales no se puedan realizar por cuestiones técnicas de cada instrumento, y para finalizar se realiza la grabación del arreglo de la misma forma en que se hizo el anterior arreglo.

## 3.3. Instrumentos de la investigación

En este trabajo de grado se utilizaron varios instrumentos para la investigación, como entrevistas, clases e investigación de documentos. En el libro Investigación en la música, problemas, métodos, experiencias y modelos, (López-Cano & San Cristóbal, 2014) categorizan cada uno de estos instrumentos de investigación y según el texto las muestras tomadas para este trabajo se dividen en:

- **Entrevista semiestructurada:** Se llevaron a cabo tres (3) entrevistas a expertos, en músicas del Llano a Doris Arbeláez, en músicas del Pacífico a Marcel Mindinero y en arreglos para Big band de músicas colombianas a Gregorio Uribe. Las entrevistas realizadas se enmarcan en esta categoría ya que se realizó un guion de preguntas pero que se modificó a lo largo de las entrevistas.
- **Observación externa indirecta:** Se realizaron observaciones a partir de libros, videos, audios sobre la música del Llano y Pacífico colombiano, y también sobre arreglos y técnicas implementadas para Big band. Estas observaciones se sitúan en esta categoría ya que la información obtenida fue a partir de instrumentos mediados por la tecnología, no fue observación presencial.
- **Observación participante:** Para comprender mucho más sobre los temas a trabajar en la investigación, el autor tomó clases de cuatro llanero, en la página web <https://tucuatro.com/es> donde está dividido en módulos y es de fácil acceso y aprendizaje, además, el autor fue uno de los ganadores de la convocatoria organizada por la Universidad Sergio Arboleda, Big band Confluencias: laboratorio

de Big band, la cual fue dirigida por el maestro Gregorio Uribe, y donde se realizaron clases virtuales desde agosto hasta diciembre de técnicas de arreglos para Big band, música colombiana, y cómo combinar el jazz y la música colombiana, igualmente se realizaron grabaciones de algunas composiciones y arreglos de los músicos participantes en las clases, de igual manera el día cinco (5) de diciembre del 2021, se realizó un concierto con las composiciones y arreglos hechos por cada uno de los estudiantes de la Big band. Las dos prácticas se rigen a partir de la observación participante ya que “el investigador se matricula a un curso donde simultáneamente realiza todas las actividades prescritas, al tiempo que las observa y analiza” (López-Cano & San Cristóbal, 2014).

### **3.4. Análisis del producto artístico**

Para la realización del análisis de las versiones escogidas como de los arreglos el autor se va a basar en dos libros, Análisis del estilo musical de Jan LaRue y Apuntes sobre apreciación musical de Daniel Belinche y María Elena Larregle. Se va a especificar en la parte del sonido, armonía, melodía y ritmo de cada una de ellas.

#### **3.4.1. Análisis de la canción “Carmentea”**



*Ilustración 26: Carmentea*

*Tomado del libro “Del folclor llanero” de Miguel Ángel Martín*

Esta canción tiene diferentes versiones entre las cuales destacan versiones como la del compositor vallenato Silvio Brito, donde realizan la canción con un grupo de vallenato y ritmos y armonías del vallenato donde el acordeón es el principal instrumento en esta versión (Silvio Brito, 2011), también se destaca la versión del pianista Oscar Acevedo la cual es en versión de trio, piano, batería y canto, el cual lo realiza el barítono Valeriano Lanchas, esta versión es bastante equilibrada en cuanto a sonoridad se refiere, aunque utiliza bastantes armonías que son del jazz también utiliza muchas rítmicas de la música del Llano y aunque la armonía cambia bastante en comparación a la versión de Miguel Ángel Martín, la línea melódica de la voz se mantiene en comparación a la versión original (Oscar Acevedo, 2004).

La interpretación del grupo Melao modifica la métrica de  $\frac{3}{4}$  a un  $\frac{2}{2}$ , ya que es una versión en el ritmo de salsa, y realiza un cambio bastante drástico en cuanto forma, sonoridad, armonía y fraseo rítmico, además tiene los elementos que caracterizan a una canción de salsa como los pregones y secciones de puentes realizados por los vientos (Grupo Melao, 1988). También está la versión en orquesta sinfónica, la cual es realizada por la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia, la cual la orquesta sinfónica realiza una interpretación de esta canción con ritmos llaneros y con las maracas de protagonistas (Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia, 2007).

La canción del compositor Miguel Ángel Martín “Carmentea” es una de las canciones más conocidas en el folclore llanero. Para la elaboración de este trabajo se realizaron entrevistas, en las cuales se encuentra una entrevista hecha a la maestra Doris Arbeláez, Magister en musicología y antropóloga de la Universidad Nacional de Colombia, además es una reconocida arpista de agrupaciones llaneras, en la entrevista realizada ella dice que la canción “Carmentea” “se piensa como *golpe* por la agógica (...) pero Carmentea también fue concebida como *pasaje*, pero por la costumbre y práctica se ha vuelto más un *golpe*, una pieza rápida” (Arbeláez Doncel, 2020).

Además, en la tesis de grado de los maestros Carlos Reyes y Leandro Betancourth elaborada para la Universidad Pedagógica Nacional en el año 2016, en la cual afirman que en el pasaje “el compositor desarrolla su obra desde el sentir más profundo de su

corazón, dejando fluir sentimientos y emociones que describen la alegría de nuevos amores y el desencanto de las traiciones, la belleza de sus paisajes, la riqueza natural de sus pueblos, la belleza de las mujeres” (Reyes & Betancourth, 2016). Según lo dicho por la maestra Doris Arbeláez y los maestros Carlos Reyes y Leandro Betancourth, “Carmentea” es un *pasaje*, el cual se caracteriza porque su parte armónica es sencilla y la letra utiliza la jerga popular.

Como “Carmentea” es una canción bastante conocida de tradición llanera lo cual hace que tenga varias versiones, pero para la realización de este trabajo se basó en la versión de Miguel Ángel Martín, en cuanto a estructura de la canción, la letra y movimiento melódico, al menos la primera parte la cual es igual al de la grabación. El siguiente código QR da acceso a la versión trabajada.

<https://www.youtube.com/watch?v=YvKgEv71m04>



Ilustración 27: Código QR de la versión de "Carmentea"

Elaborado por el autor.

### 3.4.1.1. Sonido

Según el libro de LaRue (LaRue, 1989), la cual divide el sonido en tres (3) aspectos, *timbre*, *dinámica* y *textura*, esta versión en cuanto a *timbre* se refiere, tiene uno bastante agudo, por el arpa y maracas, los cuales están presentes en toda la canción y las voces típicas llaneras, se caracterizan por ser bastante brillantes y nasales ya que sus inicios se basan en los cantos de trabajo.

En esta canción los cambios dinámicos son pocos, no se escucha una diferencia desde el principio al final de la canción. La *textura* de esta interpretación se clasificaría en melodía más acompañamiento donde “la trama temática es orientada por los acordes” (LaRue, 1989).

### 3.4.1.2. Melodía

“La melodía (...) es una sucesión de sonidos rítmicamente ordenada, ejecutados por una voz o un instrumento, como expresión de una idea estética” (Bartolomé, Rubio, Tejedor, Campos, & Sánchez, 2008)”. La melodía de la canción “Carmentea” está compuesta por notas del acorde en el cual se encuentra, además de saltos de intervalos de tercera ascendente y descendente.

Can-tar del lla-no can-tar de bri - sas del ri - o Ay Car - men -  
 6 te - a tu co - ra - zon se - ra mi - o can - tar del lla - no can - tar de bri - sas del  
 12 ri - o ay Car - men - te - a tu co - ra - zon se - ra mi - o si te / es - qui - vas de mis  
 18 la - bios si te / a - le - jas de mi vi - da no / ol - vi - des que des - te / a - mor tu se - ras co - rres - pon - di - da

Ilustración 28: Melodía "Carmentea"

Elaborado por el autor.

### 3.4.1.3. Armonía

La armonía de esta versión se basa en los grados I – IV – V, hay que saber que la tonalidad de esta versión es de D mayor, eso quiere decir que el I grado es D, el IV es G y el V es A. Ahora, para ir del I grado al IV grado, es decir de D a G, se realiza dos compases en D7, el cual es la dominante de G, a este acorde de D7 se le denomina *dominante secundaria* los cuales son acordes que cumplen un rol de dominante pero que no forma parte de la tónica.

The image displays six staves of musical notation, each representing a different voice part in a harmonic progression. The key signature is D major (one sharp). The chords are indicated above each staff as follows:

- Staff 1: D, D7, D7, G
- Staff 2: G, A7, A7, D
- Staff 3: D, D7, D7, G
- Staff 4: G, A7, A7, D
- Staff 5: D, A7, A7, D
- Staff 6: D, A7, A7, D

Ilustración 29: Armonía "Carmentea"

Elaborado por el autor.

### 3.4.1.4. Ritmo

En el libro *Apuntes sobre apreciación musical* definen al ritmo de la siguiente forma, “El ritmo musical se extiende mucho más allá de la estructuración de las duraciones y se aplica a todos los componentes de la forma sonora. Su transcurso se modifica con las variaciones en el sonido, la armonía, la melodía, la textura” (Belinche & Larregle, 2006).

Rítmicamente hablando la música del Llano es bastante compleja, por la utilización de síncopas internas y externas<sup>3</sup>, hemiolías<sup>4</sup> y más variaciones rítmicas. En cuanto al arpa nos referimos, la mano derecha, va realizando figuras rítmicas muy diferentes a la de la mano izquierda, además, la base rítmica del conjunto de arpa, el cuatro y las maracas, generalmente van marcando el pulso en corcheas de las canciones, esto genera que la rítmica hecha por el arpa, aunque en concordancia con lo que realiza el cuatro y las maracas, se sienta “atravesada” rítmicamente.

Ilustración 30: Ritmo "Carmen"

Elaborado por el autor.

<sup>3</sup> Prolongación acentual de uno o más acentos débiles al fuerte.

<sup>4</sup> Variación momentánea de un compás ternario a uno binario o al revés, que da resultado un cambio en los acentos y agrupaciones en las notas.

### 3.4.2. Análisis del arreglo para Big band de la canción “Carmentea”

Para entender mejor el arreglo habría que dividirlo en partes para así poder entender su totalidad, cabe aclarar que las letras (A, B, C, D, etc.), que se encuentran en los dos arreglos no definen las partes de cada uno de ellos, solo son letras de ensayo para su mayor comprensión para las grabaciones y/o montaje.

La primera parte sería la comprendida entre el compás 1 hasta el compás 72, esta primera parte la denominaremos *Introducción*, acá la Big band es la protagonista para ya darle paso a la canción como tal. La segunda parte es del compás 73 al compás 133, esta parte se caracteriza por ser la entrada del arpa y todo el conjunto de arpa y más adelante la voz, la parte armónica y melódica está apegada a la versión con la que se trabajó, más adelante se explicará con mayor detalle esta parte, se dominará *Tradicional*.

La siguiente sección es desde el compás 134 o la letra C de ensayo al compás 161, la cual denominaremos como *Puente 1*, ya que es un puente instrumental que conecta el primer verso con el segundo. El siguiente segmento es del compás 162 al compás 183, se caracteriza por la utilización del golpe de *Quirpa*, esta sección la denominaremos *Quirpa*. La quinta parte va del compás 184 al 243, el cual se encuentra la improvisación del arpa y la llamaremos *Catira*, por la utilización de este golpe llanero.

Del compás 244 al 252 es una sección de transición entre la última parte instrumental y el siguiente verso, la llamaremos *Puente 2*. La siguiente parte es del compás 253 o letra F de ensayo al compás 276, se caracteriza por utilizar la estructura básica del blues de 12 compases, esta parte la nombraremos *Blues*. El siguiente segmento comprende desde el compás 277 al 284, es una sección instrumental que conecta con el último verso de la canción, la designaremos como *Puente 3*. Y la última parte va del compás 285 al último compás, lo mencionaremos como *Final*.

Para la escritura de la batería y maracas, el autor se basó en dos libros, el primero es “Música colombiana en batería” (Hernández, 2010), el cual categoriza diferentes ritmos colombianos en dos sistemas acentuales, por corrido y por derecho y realiza varias variaciones por aire o golpe y el otro libro es “La percusión y sus bases rítmicas en la

música popular” (León G., 2001), el cual realiza una demostración de ritmos en los instrumentos autóctonos y después los implementa en la batería.

Además, en la entrevista realizada para la materialización de este trabajo al compositor y arreglista Gregorio Uribe, él dio su opinión sobre algunos elementos musicales que podrían ser parte del arreglo. “ Mucha variación, porque como es tan repetitivo, porque solo tiene una A y una B, si no me equivoco, como vas a pasar cuatro veces por el tema , ya sea un vez solo, una vez melodía, una vez al final, además que puede que añadas otras secciones, toca que cada sección tenga su variación, hay veces con instrumentación, hay veces con rearmonización, hay veces que hay que cambiarle de pronto hasta el ritmo, y una pasada digamos que es joropo, pero una pasada quisiste hacerla en hip hop , no sé, entonces yo buscaría eso, que es lo chévere, a veces de las limitaciones es donde sale la creatividad, entonces chévere, porque es un tema sencillo, entonces yo buscaría eso, que no me suene cuatro veces la misma cosa” (Uribe, 2021). Cabe aclarar que es una opinión de un músico experimentado y no una ruta a seguir en el arreglo, así que puede ser que se lleve a cabalidad todas las sugerencias como también solo una parte.

## **Parte 1: Introducción**

La introducción del arreglo está realizada de forma instrumental para darle un mayor impacto a la entrada del conjunto de arpa en la siguiente parte. Esta primera parte se divide en dos, la primera del compás 1 al 41 y del compás 42 al final de esta parte introductoria, el compás 72.

En la primera parte se dividió la Big band en 5 grupos, los cuales van entrando consecutivamente después de que desarrollan una línea melódica de 8 compases, la cual todas comienzan rítmicamente igual, con un arpeggio ascendente o descendente haciendo ovación a un elemento ritmomelódico utilizado en la parte 2 del arreglo por el arpa y la voz y está basada en la escala menor armónica. Los grupos están conformados así

Grupo 1: Saxofón alto 1, saxofón tenor 1, trompeta 1 y trombón 1.

Musical score for Group 1 introduction. The score consists of four staves: Saxofón alto 1, Saxofón tenor 1, Trompeta en si<sup>b</sup> 1, and Trombón 1. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Each instrument part begins with a dynamic marking of *p* (piano).

Ilustración 31: Grupo 1, introducción  
Elaborado por el autor.

Grupo 2: Saxofón barítono, trompeta 4 y trombón 4.

Musical score for Group 2 introduction. The score consists of three staves: Saxofón barítono, Trompeta en si<sup>b</sup> 4, and Trombón 4. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Each instrument part begins with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano).

Ilustración 32: Grupo 2, introducción  
Elaborado por el autor.

Grupo 3: Saxofón tenor 2, trompeta 3 y trombón 3.

Musical score for Group 3 introduction. The score consists of three staves: Saxofón tenor 2, Trompeta en si<sup>b</sup> 3, and Trombón 3. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Each instrument part begins with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte).

Ilustración 33: Grupo 3, introducción  
Elaborado por el autor.

#### Grupo 4: Saxofón alto 2, trompeta 2 y trombón 2.

*Ilustración 34: Grupo 4, introducción*

*Elaborado por el autor.*

#### Grupo 5: Guitarra Eléctrica y Piano.

*Ilustración 35: Grupo 5, introducción*

*Elaborado por el autor.*

Cada vez que termina un grupo de exponer su melodía realizan un motivo el cual imita al típico grito el cual es propio de los cantos de ordeño o vaquería de la zona llanera, se ha escuchado en grabaciones como “Llanero, si soy llanero” del Cholo Valderrama (Cholo Valderrama, 1997). Y después, cuando el grupo 5, está desarrollando su motivo melódico, los demás grupos realizan este motivo en forma de campana, en el orden en el que fueron entrando a la canción.

Ilustración 36: Campanas metales, introducción

Elaborado por el autor.

Algo importante de mencionar es la parte armónica, la cual está basada en el golpe de Catira, que se explicara mucho mejor más adelante, además, al principio del arreglo el tiempo es de 130 igual a negra, y cada vez que se une un grupo sube 10 puntos, hasta terminar esta primera parte de la introducción en un tiempo de 180 igual a negra.

Algo más de resaltar en esta primera parte de la introducción y a medida del arreglo, es la utilización de cambios dinámicos, como lo dice la maestra Doris Arbeláez en la entrevista realizada para la elaboración de este trabajo de grado, “la música llanera es pobre en dinámicas, terriblemente pobre o sea se comienza así alto y termina así. No hay matices, no hay dinámicas (...) se puede jugar un poco con eso, o sea como darle musicalidad, una musicalidad de otras músicas, eso puede enriquecer la pieza porque es que la música llanera en esto es bastante aburrida no, (...) tiene demasiada riqueza, eso no se niega, pero la riqueza está en otras cosas, pero no está en la dinámica, eso es lo que quiero decir” (Arbeláez Doncel, 2020). Cada vez que entra un grupo la dinámica

sube, también por el aumento de instrumentos, a lo que se denomina densidad. La densidad “se refiere a la cantidad de voces que se suman simultáneamente, no alterando la densidad el hecho de que varios instrumentos doblen la misma nota” (Herrera, 1998), según el concepto de densidad de Herrera, el grupo 1 es densidad 2, el grupo 2 es densidad 3, el grupo 3 es densidad 2, el grupo 4 es densidad 2 y el grupo 5 es densidad 3.

La segunda parte de la introducción comienza con la sección de los trombones haciendo notas largas, realizando un colchón armónico para cambiar de ambiente a lo sucedido anteriormente, después entran la sección de los saxos realizando una contramelodía a los trombones, más adelante realizan un juego rítmico entre ellos en el cual se visualiza claramente los tiempos fuertes del sistema por corrido. En el compás 57 entran las cuatro trompetas con unísono de tres notas, el cual ya había sonado y sonará más adelante en el arpa y la voz, para después realizar una melodía armonizada a 4 voces.

Para finalizar esta parte entra el arpa ejecutando la acentuación del sistema por corrido, antes hecha por los saxos, de manera que la mano izquierda acompañe al saxo barítono, trombones 3 y 4, bajo eléctrico y mano izquierda del piano y con la mano izquierda a los saxos y trombones faltantes, guitarra eléctrica y mano derecha del piano, mientras las trompetas tocan notas largas para llegar al primer corte de toda la Big band el cual es en la tónica, D mayor, pero tiene las tensiones de 7° mayor, 9° mayor, 4° justa y 6° mayor, a esta técnica se le llama *cluster*<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Es una técnica en la cual predominan los intervalos de 2, “su mejor uso está en situaciones percusivas o en determinados puntos predominio vertical de una melodía” (Herrera, 1998)

The image displays a musical score for a band, consisting of multiple staves for different instruments and voices. The score is written in 4/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). The instruments and parts include:

- Voz:** Vocal line with lyrics and dynamics.
- Guitar:** Electric guitar part with chord diagrams (G, A7, D) and dynamics.
- Piano:** Piano accompaniment with chord diagrams (G, A7, D) and dynamics.
- Bajo Eléctrico:** Electric bass line.
- Batería:** Drum part.
- Saxo Alto 1, Saxo Alto 2, Saxo Tenor 1, Saxo Tenor 2, Saxo Barítono:** Saxophone parts.
- Trompeta en Bb 1, Trompeta en Bb 2, Trompeta en Bb 3, Trompeta en Bb 4:** Trumpet parts.
- Trombon 1, Trombon 2, Trombon 3, Trombon 4:** Trombone parts.
- Maracas:** Maraca part.

The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (e.g., *f*, *mf*), and articulation marks. The page number '66' is visible at the bottom left of the score.

Ilustración 37: Corte final, introducción  
Elaborado por el autor.

Hablando de la armonía de este segundo segmento de la introducción, comienza en G mayor, IV grado de la tonalidad, después un V7 para realizar una cadencia rota<sup>6</sup> al VI grado, B menor, después vuelve a realizar este movimiento armónico de IV – V, pero esta vez sí resuelve al I grado. Para finalizar esta primera parte el tiempo termina en 190.

## Parte 2: Tradicional

Esta parte comienza con conjunto de arpa solo, incorporando la batería, de esta manera se realiza el conjunto de arpa con relación a la Big band. En el compás 81 entra la guitarra realizando el mismo motivo rítmico de la mano derecha del arpa, asimismo, los 4 trombones entran en el mismo compás ejecutando un colchón armónico a partir de la hemiola, de esta forma crear retardos<sup>7</sup> en las voces de los trombones.

Ilustración 38: Hemiola trombones

Elaborado por el autor.

Después hay un juego de pregunta respuesta entre las trompetas y los saxofones, y seguidamente se realiza un corte con toda la Big band para la entrada de la voz. Rítmicamente podemos encontrar en este corte notas largas presentes en el trombón 4 y en saxo barítono, negras marcando los tres tiempos del compás de  $\frac{3}{4}$  realizadas por las trompetas, negras con puntillos que acentúan los pulsos fuertes si se marcara en  $\frac{6}{8}$  interpretadas por los saxofones faltantes y la mano izquierda del arpa, también

<sup>6</sup> La resolución de un acorde dominante otro acorde “la alternativa más frecuente a V – I es V – VI” (Piston, 1998)

<sup>7</sup> Si una nota “en su movimiento gradual y en la sucesión de una acorde a otro, se detiene y se prolonga sobre el segundo acorde” (Rimsky-Korsakov, 1997)

encontramos acentuación de la segunda y quinta corchea del compás gracias a los trombones faltantes, el bajo, el piano y la mano derecha del arpa.

En cuanto a lo armónico se basa en la misma armonía del principio de esta parte *tradicional*, sin embargo, en el compás 99 se realiza un acorde de Eb7, el cual es conocido como sustituto tritonal, este acorde es bastante utilizado en la música del jazz ya que “por compartir el mismo tritono, puede reemplazar al dominante principal o secundario” (Crespo, 2010), su función en esa posición del arreglo es por cuestión de darle un color diferente a lo que venía sonando, también para mezclar poco a poco las sonoridades típicas con el jazz y así no sea de improviso el cambio sino que el oyente y/o músico escuche un cambio gradual durante todo el arreglo, adicionalmente podemos apreciar una de las técnicas en el arpa, el *cueriao*.

The image shows a musical score for three instruments: Arpa (Acoustic Guitar), Cuatro, and Maracas. The Arpa part is written in treble clef and shows a sequence of chords: A7, G, D, A7, Eb7, D. The Cuatro part is written in treble clef and shows a sequence of notes: A, G, D, A, Eb, D. The Maracas part is written in a single line and shows a rhythmic pattern of eighth notes.

Ilustración 39: Sustituto tritonal y *cueriao*, Tradicional

Elaborado por el autor.

El compás 101 entra la voz, la cual ya hemos oído con bastante anterioridad el motivo de las primeras tres notas, seguidamente, entra todo el conjunto de arpa para acompañarlo, después entran los saxofones respondiéndole a la voz con un motivo descendente en corcheas, en el siguiente compás las trompetas realizan otro motivo descendente pero en negras el cual acompaña las negras interpretadas por la voz para finalmente todos los vientos, saxos, trompetas y trombones realizan un acorde de A7, con tensiones de 9° y 6° en los dos saxos tenores, con dos blancas con puntillos ligadas para su posterior resolución en un acorde de D.

Aparece la primera contramelodía armonizada a 3 voces la cual está en la voz del saxo alto 2, trompeta y trombón 2, comienza con una nota larga y una resolución al IV grado, y después se complementa rítmicamente con lo que hace la mano derecha del arpa. La contramelodía está escrita en movimiento paralelo<sup>8</sup> del saxofón alto 2 y la trompeta 2 y movimiento contrario<sup>9</sup> del trombón 2. A continuación, entran los trombones realizando figuras rítmicas armonizadas a 4 voces y la utilización de un elemento diferencial de este instrumento como lo es el glissando.

Ilustración 40: Glissando en trombones, tradicional

Elaborado por el autor.

### Parte 3: Puente 1

Esta parte 3, la dividiremos en 2 partes, la primera es desde que comienza esta sección del *puente 1* hasta un compás antes de la letra C y la otra es desde la letra C hasta el final del *puente 1*. Esta sección comienza con las trompetas las cuales retoman la melodía del coro de la canción, la cual se acaba de escuchar en la voz, en un unísono el cual después se abre para las cuatro voces, mientras los saxofones y los trombones realizan un colchón armónico a partir de una campana. La mano derecha del arpa, realiza una melodía parecida a la de la trompeta, con la diferencia de algunos ritmos y el final, el cual son unas corcheas que van al mismo tiempo con la mano derecha del piano y la

<sup>8</sup> “Cuando dos voces van en la misma dirección, ascendiendo o descendiendo, pero conservan los mismos intervalos” (Rimsky-Korsakov, 1997).

<sup>9</sup> “Cuando una voz sube y la otra baja” (Rimsky-Korsakov, 1997).

guitarra. Esta primera parte del *punteo 1* finaliza con la nota, tocada al unísono por la mano izquierda del arpa, saxofón barítono, trombones 3 y 4, piano y bajo.

Ilustración 41: Melodía trompetas, puente 1

Elaborado por el autor.

La siguiente parte, la letra C de ensayo, está basada en la melodía escrita para el arpa, ya que la melodía escrita para el arpa está armonizada en otros instrumentos como el saxofón tenor 1, trompeta 1, guitarra eléctrica y el trombón 3. Además, esta melodía fue basada en la primera parte del arpa, en la letra A de ensayo, la parte *tradicional*, se realizaron cambios melódicos y armónicos, pero partiendo como base lo anteriormente presentado. En la ilustración 44, 45 y 46 se refleja la comparación entre las dos partes.

Ilustración 42: Melodía arpa armonizada en la Big band, puente

Elaborado por el autor.

En la ilustración 43, se muestra como el saxofón barítono, la sección de trompetas y trombones realizan una figuración rítmica antes expuesta por el arpa, de la misma manera se puede visualizar que el arpa también la está ejecutando al mismo tiempo y es el *lead voice*<sup>10</sup> de toda esta sección del *punteo 1*. Allí se demuestra la mixtura realizada entre arpa, instrumento típico, y la Big band.

Ilustración 43: Melodía del arpa en el brass, puente 1

Elaborado por el autor.

Ilustración 44: Comparación arpa, 1

Elaborado por el autor.

<sup>10</sup> Voz principal.

Ilustración 45: Comparación arpa, 2

Elaborado por el autor.

Ilustración 46: Comparación arpa, 3

Elaborado por el autor.

Esta sección continua con el arpa en la parte de la melodía, y los saxofones, trombones y trompetas realizando contra melodías las cuales se articulan con lo realizado por el arpa. Armónicamente no varía mucho con respecto a la parte *tradicional*, pero se destaca la utilización del acorde de E7 el cual va a un A7<sup>11</sup> y después al acorde de subdominante, G, este movimiento armónico es bastante reconocido en la música llanera<sup>12</sup>. Asimismo, el uso del acorde de F (tercer grado menor) para reemplazar un acorde de D (primer grado), y el acorde de F#min (tercer grado) por el Acorde de dominante, A7. Por último, para destacar es la realización de una escala descendente en tresillos de corchea por parte de la mano derecha del arpa, toda la sección de los saxofones, la guitarra eléctrica y el piano al unisónó.

<sup>11</sup> Cadena de dominantes, cuando un acorde dominante no resuelve a tónica sino a otro acorde dominante.

<sup>12</sup> Este movimiento en tratados de armonía antiguas es llamado como retrogresión y no era bien visto musicalmente hablando.

## Parte 4: Quirpa

Inicia con la voz, la cual, por la armonía, cambia la parte melódica, pero no la rítmica de la voz, el elemento armónico ya explicaremos más adelante, además, la guitarra y la mano izquierda del piano y en algunos momentos el bajo, realizan una contramelodía al arpa y la voz, al mismo tiempo que el saxo alto 1 ejecuta otra contramelodía a las anteriores.

The image shows a musical score for three instruments: Electric Guitar, Piano, and Electric Bass. The score is in 4/4 time and features a contramelodía base. The guitar and bass parts are marked with 'mf' (mezzo-forte). The piano part is marked with 'mf' and has a red line under the bass line. The guitar part has a red line under the treble line. The bass part has a red line under the bass line.

Ilustración 47: Contramelodía base, Quirpa

Elaborado por el autor.

The image shows a musical score for Saxophone Alto 1. The score is in 4/4 time and features a contramelodía saxo. The saxophone part is marked with 'f' (forte). The score has a red line under the saxophone line.

Ilustración 48: Contramelodía saxo, Quirpa

Elaborado por el autor.

Al finalizar la contramelodía del saxo alto 1, comienza una hemiola entre los instrumentos de viento (saxofones, trompetas y trombones) y la base armónica y rítmica (piano, guitarra, bajo, maracas, cuatro y arpa) la cual se destaca por el uso de acordes con sextas mayores o menores, cuartas o novenas mayores, menores o aumentadas (6b, 6°, 4° y 9b, 9, 9#°) en los acordes dominantes. Igualmente, el arpa en esta sección realiza una técnica llamada *bordoneo*.

Musical score for 'Hemiola base, Quirpa'. The score includes staves for Mencia, Cuernu Buzina, Flaut, Buz Buzina, and Cantos. The Cantos staff shows a sequence of chords: F#7, B m, B 7, E m, F#7, B m.

Ilustración 49: Hemiola base, Quirpa

Elaborado por el autor.

Musical score for 'Bordoneo arpa, Quirpa' showing a single staff with a melodic line.

Ilustración 51: Bordoneo arpa, Quirpa

Elaborado por el autor.

Musical score for 'Hemiola vientos, Quirpa' showing multiple staves for various wind instruments: Quirpa Alto 1, Quirpa Alto 2, Quirpa Tenor 1, Quirpa Tenor 2, Quirpa Baritone, Tocarito B 1, Tocarito B 2, Tocarito B 3, Tocarito B 4, Tocarito 1, Tocarito 2, Tocarito 3, and Tocarito 4.

Ilustración 50: Hemiola vientos, Quirpa

Elaborado por el autor.

La Quirpa es uno de los muchos golpes llaneros de los cuales tiene una progresión armónica establecida. Cada golpe tiene características diferentes dependiendo de cada contexto, el libro de Carlos Rojas, “Música Llanera, cartilla de iniciación musical” y el libro de William Castro “Interpretación del arpa llanera” tienen diferentes formas de explicar, pero entre estos dos libros hay acordes los cuales cambian siendo el mismo golpe, así que el autor se basó en un canal de YouTube llamado Corazón Llanero multimedia, el cual realiza videos de divulgación de la música llanera. Esta página creó varios videos en los cuales exponen cada golpe y se realiza una improvisación a partir de la armonía de cada uno de ellos (Corazón Llanero multimedia, 2020).

Es un golpe mixto, eso quiere decir que comienza en modo mayor y después pasa a modo menor, más específicamente al VI menor de la tonalidad, es del sistema acental por corrido y se puede llamar Quirpa o Kirpa. La progresión según el audio es la siguiente:

- IV – V – V7 – I
- IV – V – V7 – I
- V7/II – II – V7/VI – VI
- VI – V7/VI – V7/VI – VI
- V7/II – II – V7/VI – VI
- VI – V7/VI – V7/VI – VI

Ilustración 52: Armonía, Quirpa

Elaborado por el autor.

## Parte 5: Catira

Del compás 184 al 188 es una transición entre el golpe de Quirpa y el siguiente golpe y el cual le da nombre a esta sección, la Catira. Teniendo en cuenta que en la parte anterior está basada en un golpe mixto, el cual tiene una modulación al VI grado menor, estamos bajo la nueva tonalidad pasajera de Bm y desde ahora nos referiremos a tónica al acorde de Bm. En estos cuatro compases se realiza un corte, primero dos blancas con puntillo del acorde de IV grado y después un corte en métrica de 2/4 de toda la Big band en un acorde dominante, con 7°, 9° y 9#°.

Ilustración 53: Corte en 2/4, Catira

Elaborado por el autor.

Esta sección de la *Catira* el autor la va a dividir en tres secciones para su mayor comprensión, la primera es la sección de los *ostinatos*, la siguiente la parte del solo del arpa y la última es del *Shout Choruses* de la Big band con el arpa. La primera parte comienza la base, después entran los saxofones con un trino<sup>13</sup> y enseguida con el primer *ostinato*<sup>14</sup>, primero en unísono y después armonizado el cual también es realizado por el arpa, en seguida entran las trompetas con su ostinato en unísono y después a 4 voces y de últimas los trombones los cuales también realizan un ostinato a unísono y después armonizado y acompañados por la mano derecha del arpa. Además, la base armónica, bajo, guitarra y piano, se turnan y cada 8 compases realizan un motivo rítmico que consta de 6 corcheas, primero lo realiza el bajo, enseguida el piano y por último la guitarra.

Ilustración 54: Ostinato Saxofones y arpa, *Catira*

Elaborado por el autor.

Ilustración 55: Ostinato Trompetas, *Catira*

Elaborado por el autor.

<sup>13</sup> “La ejecución, lo más rápido posible de la nota indicada y su diatónica superior” (Herrera, 1998).

<sup>14</sup> “Motivo rítmico corto que se repite a través de una composición o dentro de una sección. Puede aparecer como idea rítmica, melódica o armónica” (Rochinski, 1995).

Ilustración 56: *Ostinato Trombones y Arpa, Catira*

Elaborado por el autor.

La segunda parte es la improvisación del arpa, en la grabación se realizó un espacio de 4 repeticiones de la armonía, pero es un espacio donde se puede repetir las veces que se quiera a petición del director o instrumentista. Y la tercera parte es el *Shout choruses*<sup>15</sup> La melodía está construida igual que en la parte de la *introducción*, de la escala menor armónica y también la escala blues<sup>16</sup> que se destaca por la utilización del cuarto grado sostenido (4#) y esta parte del arreglo hace referencia a esa nota como anticipación a lo que viene a continuación. Para la finalización de esta parte se destaca la utilización de dos compases en 6/8, en los cuales se realiza como figura rítmica un dosillo, esto se llevó a cabo para bajar la intensidad melódica y rítmica de toda esta parte de la *Catira*, y conectar con la siguiente parte, además, el uso de este recurso tiene un referente sonoro el cual es la banda colombiana *Ensamble Sinsonte*, quien utiliza este recurso en la canción “Melodía ausente” del disco “De vuelta al mundo” (Ensamble Sinsonte, 2016).

<sup>15</sup> “Sección culminante al final o cerca del final de un arreglo de Big band durante el cual toca toda la banda” (Lowell & Pullig, 2003).

<sup>16</sup> “La escala de blues no tiene parecido con ninguna otra escala de la música occidental. (...) La estructura de la escala de blues consta de los siguientes intervalos: 3a menor, tono entero, semitono, semitono, 3a menor, tono entero” (Levine, 1995)

Ilustración 57: Shout Choruses y 6/8, Catira

Elaborado por el autor.

Toda esta parte se destaca por tener la armonía del golpe de Catira, el cual es un golpe en modo menor y con sistema acentual por corrido. Su armonía se destaca por el uso de los grados de tónica, subdominante y dominante en tonalidad menor (Corazón Llanero multimedia, 2020).

- I – IV – V7 – V7
- I – IV – V7 – V7

Ilustración 58: Armonía Catira

Elaborado por el autor.

La mezcla entre el género *pasaje* y los golpes de *Quirpa* y *Catira* se realizan teniendo como base la entrevista realizada a Doris Arbeláez, en donde explica que es el *entreverao*, “el entreverado es una forma musical y es una especie de popurrí, en el que los instrumentistas mezclan distintos golpes, (...), es muy recurrente en la música Llanera

de espectáculo por ejemplo de festival, en los años 80 por ejemplo los arpistas y los bandolistas empezaron a concursar haciendo *entreverados*, es como diciendo, mire yo sé tocar Quirpa, Zumba que Zumba<sup>17</sup>, entonces mire todo lo que yo toco en el arpa y era como una mezcla de todos los golpes, bueno no todos, pero de algunos golpes representativos (...) y hoy en día se hace lo mismo, tú vas a un festival o consultas grabaciones de festivales y los músicos (...) en sus piezas instrumentales tocan *entreverados* o sea mezclas de los golpes. (Arbeláez Doncel, 2020)”.

Gracias a la explicación de la maestra se realiza el arreglo sabiendo que se hizo un *entreverao* y la mezcla de diferentes golpes llaneros no es ajeno a la tradición de la música del Llano colombiano.

## Parte 6: Puente 2

Se caracteriza por ser una sección de transición, tanto armónicamente como en cuanto a sonido. Se regresa a la tonalidad anterior, D, a partir de una serie de acordes que reafirman esta tonalidad como tónica, subdominante y dominante. Asimismo, al dejar al arpa sola con la base rítmica (maracas y batería) y la base melódica del conjunto tradicional (cuatro y bajo), se cambia totalmente el sonido, en cuanto a timbre, dinámica y textura nos referimos, a la parte anterior.

En cuanto a la armonía, ésta comienza dos compases antes del inicio de esta parte, en el 6/8, es un acorde de Em, el cual es un acorde pivó<sup>18</sup>, y después realiza un acorde de C7 el cual hace una cadencia rota al acorde del siguiente centro tonal, D, estos dos acordes se pensaron como una progresión básica del jazz, II – V – I, siendo Em el segundo grado, C7 el quinto grado, originalmente sería un séptimo grado, pero se piensa como una dominante secundaria y D el primer grado y termina con una cadencia perfecta, dominante y tónica, la cual termina de reafirmar esta nueva tonalidad.

---

<sup>17</sup> Nombre de otro golpe llanero tradicional.

<sup>18</sup> Acorde el cual permite realizar una modulación ya que es común entre las dos tonalidades.

Ilustración 59: Punteo 2

Elaborado por el autor.

## Parte 7: Blues

La voz es quien da el inicio de esta parte la cual es la última estrofa de la canción, la melodía de la voz cambia con respecto a las dos partes anteriores, junto a ella se destacan dos melodías, una realizada por los vientos y otra por la sección armónica y la mano derecha del arpa. Esta parte es la variación rítmica de la sección *tradicional*, la cual se ha basado en el arpa y se ha desarrollado durante todo el arreglo, en todos los instrumentos de la Big band.

Hay una melodía la cual se reparte en los diferentes instrumentos de la Big band, en forma de pregunta respuesta, preguntan los vientos y responden los instrumentos de la base armónica.

Musical score for Illustración 60: Primera melodía, Blues. The score is for a 12-piece band and includes parts for Saxofón alto 1, Saxofón barítono, Trompeta en si-4, Trombón 3, Guitarra e eléctrica, Piano, Arpa, and Bajo eléctrico. The music is in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The saxophones and trumpets play a melodic line starting with a quarter rest followed by a quarter note, then a half note, and a quarter note. The guitar and piano play a rhythmic accompaniment. Dynamics include mf and f.

Ilustración 60: Primera melodía, Blues

Elaborado por el autor.

Musical score for Illustración 61: Segunda melodía, Blues. The score is for a 12-piece band and includes parts for Saxofón tenor 1, Trompeta en si-1, Trombón 1, Guitarra e eléctrica, Piano, Arpa, and Bajo eléctrico. The music is in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The saxophone and trumpets play a melodic line starting with a quarter rest followed by a quarter note, then a half note, and a quarter note. The guitar and piano play a rhythmic accompaniment. Dynamics include mf and f.

Ilustración 61: Segunda melodía, Blues

Elaborado por el autor.

Ilustración 62: Tercera melodía, Blues

Elaborado por el autor.

Ilustración 63: Cuarta melodía, Blues

Elaborado por el autor.

En las tres primeras melodías se resalta el empleo de la nota C, la cual es la séptima menor del acorde tónica y la cual le da un color de dominante a la melodía así esté en tónica. Y en la cuarta melodía se destaca la implementación de la nota F, la cual en este contexto también hace parte de la escala blues y además estas últimas dos frases de la melodía 4 hacen referencia melódica y rítmica a lo presentado hace unos momentos al final de la parte del *Shout Choruses*. Al mismo tiempo que la melodía 4 se está presentando, los demás vientos interpretan una hemiola, presentada antes al final de la

*Quirpa* y al principio de la parte *tradicional* por los trombones, solo que esta vez cambia la figuración y el tiempo en el que comienza la hemiola, esta hemiola está basada en la canción “Autentica llanera” del grupo Cimarrón del disco “Orinoco” (Cimarrón, 2019).

Ilustración 64: Hemiola brass, Blues

Elaborado por el autor.

En cuanto a la armonía está basada en el blues, en una de las primeras armonías que se le atribuyen a este estilo musical, la cual es característica por utilizar solo acordes de dominante sin dar una resolución. La progresión escogida para la realización de este arreglo fue la planteada en el libro “Teoría del jazz” de Mark Levine la cual es la siguiente:

- I7 – IV7 – I7 – I7
- IV7 – IV7 – I7 – I7
- V7 – IV7 – I7 – V7

Ilustración 65: Armonía Blues

Elaborado por el autor.

## Parte 8: Puente 3

Esta parte se basa en el arpa e igual que en todo el arreglo, la matriz rítmica y melódica viene a partir de la parte *Tradicional*, pero con algunos cambios no esenciales para conservar en todo el arreglo la sonoridad y rítmica propia de las músicas del folclore llanero. En la parte armónica, esta es la sección más parecida a lo *tradicional*, lo cual hace que se note un reencuentro con lo conocido, con lo tradicional. Además, el arpa realiza otra técnica interpretativa, ya antes realizada, pero no se había mencionado antes y es el acorde arpegiado.

The musical score for 'Puente 3' is a multi-staff arrangement. It includes parts for Trombon 4, Guitarra Eléctrica, Piano, Arpa, Bajo Eléctrico, Cuatro, and Maracas. The score is written in 4/4 time and features a variety of musical notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *f*. The Arpa part shows arpeggiated chords. The Cuatro part includes a sequence of chords: D7, A7, G, D, D, A7, G, F#m, Em, D. The Maracas part is represented by a series of diagonal slashes indicating a steady rhythmic pattern.

Ilustración 66: Puente 3

Elaborado por el autor.

## Parte 9: Final

En la voz, la letra dice lo mismo que la primera estrofa, es rítmicamente igual pero melódicamente tiene algunos cambios. Los trombones y las trompetas ejecutan unas líneas melódicas, las cuales son creadas como campanas, primero los trombones y después las trompetas y viceversa, en la segunda campana las trompetas están

acompañadas por el piano y los trombones por la guitarra mientras los saxofones están realizando un colchón armónico el cual es apoyado por los instrumentos armónicos.

*Ilustración 67: Campana 1 brass, Final*

*Elaborado por el autor.*

*Ilustración 68: Campana 2 brass, Final*

*Elaborado por el autor.*

Desde el comienzo de esta parte en el compás 285 hasta la letra G, el arpa realiza el mismo movimiento rítmico que la voz, realizando dos voces, una en cada mano y armonizando la línea de la voz y desde la letra G realiza un motivo rítmico presentado con anterioridad. En cuanto a lo armónico, es la parte donde más densidad de acordes se presentan, no solo por la riqueza armónica, sino también por las agregaciones y tensiones que se realizan, los acordes de C y el Am están presentes en esta parte del arreglo, los cuales vienen a partir del modo mixolidio. Además, los acordes Fmaj7, Gmaj7, Bbmaj7 y C9 no se pensaron a partir de una progresión a partir de algún modo, fueron pensados en una progresión ascendente, para dar la sensación de final, los acordes principales son los ya mencionados, los que están entre ellos, son acordes de paso.



Ilustración 69: Armonía Final

Elaborado por el autor.

Y para terminar el arreglo toda la Big band realiza un corte dónde se hace uso de un  $fp^{19}$ , para darle más relevancia al final el cual desemboca a una escala hecha por el arpa a dos manos y el acorde final el cuál es un D9.

Ilustración 70: Corte Final Carmentea

Elaborado por el autor.

<sup>19</sup> Forte Piano, es una dinámica musical, en la cual el instrumentista debe tocar la nota en la que esta señalado forte (fuerte) e inmediatamente tocar piano (suave).

### 3.4.3. Análisis de la canción “A la memoria de Justino”

Es una de las canciones más conocidas y difundidas del repertorio de músicas del Pacífico colombiano y gracias a ello tiene diversas versiones en diferentes formatos al tradicional de marimba de chonta. Entre los que se destaca la versión de Quantic and his Combo Bárbaro la cual con su armonía llevada al jazz le da un toque novedoso, pero también conservando la sencillez de la canción original (Quantic and his Combo Bárbaro, 2009). Otra versión es la del grupo La Jagua, la cual además de conservar los instrumentos del conjunto de marimba, integran un acordeón dándole alusión a la música vallenata, y también tres vientos, trombón, eufonío y saxofón soprano los cuales hacen líneas que hacen mención a la música de las bandas pelayeras y además en una parte de la canción le dan espacio para el rap (La Jagua, 2016). Igual que “Carmentea”, “A la memoria de Justino” también tiene una versión sinfónica interpretada por la Orquesta sinfónica nacional de Colombia bajo el marco del concierto Pazcífico Sinfónico, en el cual se mezclaron los instrumentos del conjunto de marimba de chonta con la orquesta sinfónica (Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia, 2016).

“A la memoria de Justino” es una rumba timbiquireña, ya que su subdivisión es binaria y se escribe en compás de 2/2 o 4/4 y su raíz rítmica viene de salsa o el son cubano. Dependiendo del lugar donde se toque tiene un nombre diferente y diferencias mínimas en cuestión de ejecución de los bombos, como lo explica el maestro Marcel Mindinero en la entrevista realizada para este trabajo, “En el pacífico sur hay estilos dependiendo de las zonas donde nos encontremos, (...), por ejemplo en Nariño, en Tumaco de donde yo vengo, se toca muy parecido a la rumba timbiquireña, pero para nosotros no es rumba sino que es murga, es murga tumaqueña y el patrón rítmico en el bombo es muy parecido” (Mindinero, 2021).

Como ya lo mencionamos, “A la memoria de Justino” tiene diferentes versiones, el autor se basó en la del grupo Socavón donde la cantante es la autora de la canción. El siguiente código QR da acceso a la versión con la cual se trabajó.

<https://www.youtube.com/watch?v=1fBEEANitDY>

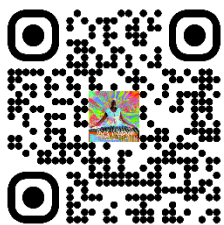


Ilustración 71: Código QR de la versión de "A la memoria de Justino"

Elaborado por el autor.

### 3.4.3.1. Sonido

Esta versión de esta canción tiene un *timbre* opaco, gracias a la cantidad de instrumentos de percusión los cuales le dan ese timbre particular, además, la marimba de chonta, por ser un instrumento hecho de madera, contribuye a ese timbre que dan los instrumentos de percusión y las voces, a pesar de que son bastantes voces y todas son de mujer, no son tan brillantes, ya que desde los inicios de la música en esta región la voz se asemeja al timbre de la marimba, como lo dice Ana María Arango citando a Egberto Bermúdez “La presencia de este instrumento (marimba de chonta) en rituales de cultos a antepasados, en los cuales la presencia de la voz del antepasado es importante y no puede ser directamente una voz, tanto sonora de instrumento como humana, porque esto traería consigo la ruptura de la relación que existe entre la persona que es el intermediario -o chamán-, entre el pueblo y los antepasados. Así, la voz tiene que ir disfrazada con una máscara si es humana, o con este tipo de aparatos si es un objeto sonoro (...)” (Arango, 2008).

En cuanto a *dinámica* igual que “Carmentea”, es una canción que cuenta con poco movimiento dinámico, y en *textura* según el libro de Larue, esta canción está en la categoría de monodia con acompañamiento ya que es una melodía, primero de la marimba la cual es acompañada por los instrumentos de percusión y después la voz realiza la melodía y la marimba realiza el papel de acompañante a partir de la armonía

### 3.4.3.2. Melodía

En esta versión se encuentra varios saltos en intervalos de tercera ascendente y descendente, también hay saltos de cuarta y quinta justa. Es una canción la cual tiene un rango amplio ya que su nota más grave es un G4 y su nota más aguda es un A5, además en la gran mayoría de la voz, en la grabación se escucha más de dos voces cantando al unísono y otras realizando voces por debajo de la voz principal.

The image shows a musical score for the melody "A la memoria de Justino". It consists of six staves of music in a single system. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The melody is written in a treble clef. The lyrics are written below the notes. The lyrics are: "Se-ñor Jus-ti-no Gar-ci a un hom-bre muy no-ju-rar Con su ma-rim-ba/en la ma-no pu-so tem-blar el li-to-ral Co-mo to ca-ba co-mo se'o-i-a co-mo re-pli ca-ba/e-sa ma-rim-ba Co-mo to ca-ba co-mo se'o-i-a co-mo re-pli ca-ba/e-sa ma-rim-ba".

Ilustración 72: Melodía "A la memoria de Justino"

Elaborado por el autor.

### 3.4.3.3. Armonía

La parte armónica de esta versión está bajo la responsabilidad de la marimba de chonta, aunque no es un instrumento armónico, es el único instrumento que realiza esta función en el conjunto tradicional de marimba de chonta. La armonía está basada en dos acordes, primer grado (Gm) y quinto grado (Dm), aunque en la gran mayoría de canciones occidentales cuando están en una tonalidad menor, se basan en la escala menor armónica, ya que su séptimo grado se altera para así lograr la cadencia perfecta

(V7 – I), pero en este caso no se toma a partir de la escala menor armónica sino de la escala menor natural, ya que las primeras marimbas elaboradas en la comunidad eran marimbas diatónicas y como la voz se acoplaba a la marimba, era común que se basaran en la escala menor natural y no armónica.

25 G m D m D m G m G m D m D m G m

33 G m D m D m G m G m D m D m G m

41 G m D m D m G m G m D m D m G m

Ilustración 73: Armonía "A la memoria de Justino"

Elaborado por el autor.

#### 3.4.3.4. Ritmo

"A la memoria de Justino" es una canción, que al igual que "Carmentea", en la parte melódica tanto de la marimba como en la voz, tiene diferentes síncopas, tanto internas como externas, esto se debe, como se dijo anteriormente, a la música de África, la cual es mucho más rítmica y gracias a la mezcla de culturas que ocurrió en Colombia, se potenció la parte rítmica en la música del Pacífico colombiano.

### 3.4.4. Análisis del arreglo para Big band de la canción “A la Memoria de Justino”

Para una mayor comprensión del arreglo realizado, el autor lo divide en partes para así poder entender cada una de ellas por separado y después si comprenderlo en conjunto. Cada una de las partes se va explicar con mayor detalle en cuanto a lo melódico, armónico y el papel que cumple cada instrumento en cada una de ellas.

La primera parte es del compás 1 al 24, la llamaremos *Introducción* y se caracteriza por la entrada de toda la percusión y tener a la marimba de chonta en el lead voice, la siguiente parte va del compás 25 o letra A de ensayo al compás 56, es la entrada de la voz con la primera estrofa, también se caracteriza por estar arraigada a la parte tradicional según la versión escogida, esta parte se nombrará como *Tradicional*.

La tercera parte comprende del compás 57 o letra de ensayo C al compás 80, se caracteriza por el cambio de armonía y el uso de líneas melódicas en los vientos como contramelodía a la voz y la marimba de chonta, la llamaremos *Contramelodías*, la siguiente sección va del compás 81 o letra E de ensayo al compás 96 y se distingue por ser un puente instrumental entre el coro y las siguientes estrofas, lo denominaremos *Puente 1*, la quinta parte va del compás 97 o letra de ensayo F al compás 136, el cambio de armonía se acentúa en esta parte y aunque hay una gran diferencia a comparación de la parte *Tradicional* la melodía de la voz no cambia, asimismo, la marimba de chonta tiene varias secciones melódicas junto con la Big band lo cual es la parte diferencial a las anteriores, esta sección la nombraremos como *Rearmonización*.

Del compás 137 o la letra de ensayo I, al compás 160 es la sexta parte, la cual resalta por los ostinatos realizados por toda la Big band, mientras la voz canta el coro de la canción, esta parte se llamará *Ostinatos*, la siguiente parte va del compás 161 o la letra de ensayo J al compás 192, esta sección hace hincapié en el contrapunto de las voces con la marimba y también en el uso del pedal en dominante en los instrumentos de registro bajo, esta sección se nombrará como *Pedal*, la parte a continuación se dominará

*Puente 2*, es donde la marimba de chonta realizará una improvisación como puente para la última parte y va del compás 193 o letra de ensayo L al compás 209.

La octava parte va del compás 210 o letra de ensayo N al compás 157, se destaca por el cambio rítmico, el uso del funk y del swing refresca la parte del coro la cual ya habrá sonado con anterioridad, este fragmento lo nombraremos como *Funk y Swing* y la última parte es desde el compás 158 o letra de ensayo P hasta el final del arreglo en el compás número 270, en esta sección se vuelve a dar un cambio de ritmo y se vuelve a los ritmos tradicionales del pacífico colombiano, la Joga es el ritmo que le da cierre al arreglo y por eso esta última parte se llama *Joga*.

Para la escritura de la batería se tomó como base el DVD Batería colombiana, ganador de la beca de creación en la convocatoria pública arte y cultura para la vida 2015, realizado por el baterista colombiano Juan Guillermo Aguilar, donde “contiene explicaciones de nueve ritmos colombianos, vistos inicialmente en los instrumentos tradicionales y posteriormente aplicados a la batería” (Aguilar, 2015). Y del libro “Música colombiana en batería” de Manuel Antonio Hernández (Hernández, 2010).

Al igual que en el arreglo de “Carmentea” el compositor y arreglista Gregorio Uribe dio su opinión sobre que podría tener el arreglo de “A la memoria de Justino”, “Creo que me gustaría oír una sección de solo vientos rítmica, como los vientos inspirados en la marimba y en los tambores y en el guasá o lo que sea, como traducir un poco eso, como una canción repente un pedazo donde queden son los vientos y mantengan ese sabor y ese swing, traducir la rítmica a los vientos me parece algo bien chévere. (...) Pero si, una parte instrumental de vientos, como tienes tres secciones en la que puedes hacer polirritmias, que mantiene ese espíritu. Entonces como es una canción tan groovera pues también, hay que pensar si la quieres hacer comoailable. (...) Si lo haces o noailable, aunque tenga sus sitiosailables, y así puedes jugar también con eso, con dinámicas. Una parte que sería chévere podría meterle un pedazo de seis octavos” (Uribe, 2021). De la misma manera que en el arreglo de “Carmentea”, la opinión del maestro Gregorio Uribe es bastante valiosa pero no quiere decir que va a ser la forma de realizar el arreglo.

## Parte 1: Introducción

El arreglo comienza con toda la percusión del conjunto de marimba más la batería realizando la base de la rumba durante cuatro (4) compases para después dar inicio a la melodía realizada por la marimba de la versión escogida. Al mismo tiempo toda la Big band realiza un corte el cual se realiza en el primer y cuarto pulso de negra, que se realiza para exaltar a la marimba que queda sola realizando la melodía. Luego de esta parte, la marimba junto con el saxofón alto 2, trompeta 1, trombón 1 y la guitarra realizan la misma melodía, pero armonizada a cuatro voces. Al finalizar esa melodía, entra la marimba realizando la melodía en los triples y un bajo en los bordones a la par que la base armónica de la Big band, bajo, piano y bajo, realizan la armonía con juegos rítmicos entre los tres.

Entra el saxofón alto 1, saxofón tenor 2, trompeta 3 y trombones 2 y 4 los cuales realizan una nota larga cada uno con una nota del acorde de Dm7, a continuación, por parte del saxofón barítono, trompeta 4 y trombón 3 realizan una contramelodía a lo expuesto por la base armónica y la nota larga ya mencionada. Armónicamente hablando, toda esta sección se caracteriza por ser apegada a la versión escogida, la tónica es Gm y el quinto grado es Dm.

Ilustración 74: Marimba, Introducción

Elaborado por el autor.

Ilustración 75: Melodía marimba armonizada, Introducción

Elaborado por el autor.

The image shows a musical score for a Big Band introduction. It consists of ten staves, each representing a different instrument. The instruments listed are: Saxofón alto 2, Saxofón barítono, Trompeta 4, Trombón 4, Guitarra eléctrica, Piano, Bajo eléctrico, Batería, Bombo Hembra, Bombo Macho, and Cunano Hembra. The score shows the first few measures of music for each instrument, with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) throughout. The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The saxophones and trumpets play a melodic line, while the piano and bass provide a rhythmic accompaniment. The drums play a steady beat.

*Ilustración 76: Primer corte Big band, Introducción*

*Elaborado por el autor.*

## Parte 2: Tradicional

Esta sección comienza con la entrada de la voz, realizando la melodía, al mismo tiempo la guitarra y la mano derecha del piano realizan una figuración rítmica la cual apoya la voz. Para responder la melodía hecha por la voz, el trombón 2, la mano izquierda del piano y las trompetas 2 y 4 ejecutan una melodía en los silencios que se generan de la voz, con la idea de realizar una respuesta a la melodía de la voz. Continúa con una campana realizada por el piano y la sección de saxofones, está construida a partir de las primeras notas de la melodía de la voz en esa parte. Y resuelven al acorde de Gm.

*Ilustración 77: Campanas saxofones, Tradicional*

*Elaborado por el autor.*

A continuación, la sección de trombones realiza una melodía la cual la sección de trompetas lleva a cabo rítmicamente igual en el siguiente compás en forma de pregunta y respuesta. Se destaca el hecho de una armonía propuesta por estas dos secciones la cual no es la que propone los instrumentos armónicos de la Big band como el piano, bajo y guitarra. La base armónica está tocando el primer y quinto grado, Gm y D7, ya que desde la letra B de ensayo se cambió al acorde de dominante utilizando la escala menor armónica, pero la secciones de los trombones y trompetas en la resolución de la dominante primero llegan a un acorde de F7 y después a un acorde de Ab7. El músico español Tony Domenech realiza videos de divulgación musical en la plataforma de YouTube, él a esta técnica la llama superposición armónica (Tony Domenech, 2021).

*Ilustración 78: Superposición armónica Trombones y trompetas, Tradicional*

*Elaborado por el autor.*

Esta relación de acordes entre el D7 - F7 y D7 – Ab7, viene del acorde disminuido<sup>20</sup>, el cual es un acorde simétrico, ya que “al invertirlo el resultado es un acorde exactamente igual, es por este motivo que, por sonoridad, solo existen tres familias de acordes disminuidos diferentes: (C° - C#° - D°)” (Crespo, 2010). Ahora, al bajarle medio tono a una de las notas que conforman este acorde disminuido, se convierte en un acorde dominante, de esta forma, de la raíz de un acorde disminuido saldrán cuatro (4) acordes dominantes. (Rojas W., Anotaciones a partir de la clase, 2019). Hay que tener en cuenta las notas enarmónicas<sup>21</sup> para visualizar mejor los acordes creados por el acorde disminuido.

<sup>20</sup> “Está conformado por 4 intervalos idénticos y dos tritonos, estas características hacen del acorde disminuido un acorde muy disonante que debe resolver hacia cualquiera de múltiples consonancias posibles” (Son, 2018)

<sup>21</sup> “Dos notas que suenan igual, pero tienen nombres diferentes, como Cb y B, D# y Eb o F# y Gb” (Levine, 1995).

C<sup>°</sup>7 → Eb<sup>°</sup>7 → Gb<sup>°</sup>7 → Bbb<sup>°</sup>7  
 C<sup>#</sup>7 → E<sup>°</sup>7 → G<sup>°</sup>7 → Bb<sup>°</sup>7  
 D<sup>°</sup>7 → F<sup>°</sup>7 → Ab<sup>°</sup>7 → Cb<sup>°</sup>7

Ilustración 79: Acorde disminuido

Tomado del libro "Armonía funcional, volumen 1"  
De Néstor Crespo.

Ilustración 80: Relación entre el acorde disminuido y los acordes dominantes

Elaborado por el autor.

Para comprender mejor la ilustración 79, al ejemplo 1 si se le baja medio tono a la nota A, queda Ab y el acorde que queda es el de Ab7, en el ejemplo 2 al bajar medio tono a la nota C queda B, el acorde resultante es B7 ya que por enarmónico las notas Gb y Eb, cambian de nombre a F# y D# respectivamente. El ejemplo 3 la nota Eb baja medio tono y que la nota D, y el acorde resultante es D7, igual que el ejemplo anterior, por enarmónica el GB queda en F# y en el último ejemplo la nota Gb baja medio tono a la nota F dando como resultado el acorde de F7.

Después de estas melodías interpretadas por las trompetas y trombones, se realiza un corte de toda la Big band el cual utiliza las mismas figuras rítmicas utilizadas por los trombones y trompetas en la sección de la superposición armónica. A continuación, se utiliza un recurso el cual es empleado por varios artistas modernos, el cual es incluir la música con lo que dice el texto, en el texto de la canción dice "Con su marimba entonaba nuestro himno nacional", los saxofones y la marimba ejecutan un motivo ritmomelódico el cual da alusión al himno nacional de Colombia. El himno originalmente está en la tonalidad de Eb y en este arreglo se tiene como tónica a Gm, para lograr esta alusión al himno se cambió las figuras rítmicas sin hacer un cambio tan abrupto, además el

movimiento de los intervallos es el mismo solo que en el himno comienza en Eb y el del arreglo comienza en G.



Ilustración 81: Fragmento del Himno Nacional de Colombia

Elaborado por el autor.

Ilustración 82: Himno Nacional de Colombia - Marimba, Tradicional

Elaborado por el autor.

Esta parte finaliza con un corte de toda la Big band en un acorde de C7 con dos corcheas en el 4 tiempo del compás, el cual le da la entrada y una anticipación a la siguiente sección del arreglo. Armónicamente podríamos dividir esta parte *Tradicional* en dos partes, la primera desde el inicio de esta parte hasta el compás 40 la cual se destaca por tener una armonía basada en la versión escogida y la otra parte es desde la letra de ensaya B al final de esta parte, en donde la armonía también es de tónica y dominante, pero con el uso de una dominante mayor siete, la cual también se utiliza tradicionalmente cuando se realiza una interpretación de esta canción.

### Parte 3: Contramelodías

Al igual que la parte anterior, esta comienza con la voz, cantando la tercera estrofa de la canción, con un colchón armónico realizado por la base armónica de la Big band, se destaca por el cambio de acentuación, del primer tiempo al cuarto tiempo del compás, esto quiere decir que los instrumentos armónicos se anticipan armónicamente al resto de instrumentos que tocan en esta sección, existe un referente sonoro que realiza este cambio de acentuación, es el grupo Herencia de Timbiquí, quienes en su disco “This is gozar” del año 2015, realizan un arreglo a la canción “Pario la luna” de Alfonso Córdoba Mosquera, en la parte de la improvisación de la marimba realizan la acentuación en el cuarto (Herencia de Timbiquí, 2015). También habría que destacar el cambio de armonía que incluye un acorde de Cm, este acorde es el cuarto grado de la tonalidad, pero también el uso de un C7(9), el cual sería un cuarto grado mayor, este se realiza gracias a un intercambio modal<sup>22</sup> del modo dórico, en el cual el acorde del cuarto grado es mayor por la nota característica de este modo que es el sexto grado mayor en una escala menor.

The image shows a musical score for three instruments: Guitarra eléctrica (Electric Guitar), Piano, and Bajo eléctrico (Electric Bass). The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The guitar part features a melodic line with various chords indicated above it, including Cm, D7(b9), Gm7, C7(9), Cm, D7(b9), Gm7, and C7(9). The piano part provides harmonic support with chords corresponding to the guitar. The electric bass part plays a rhythmic line. The dynamic marking 'mf' (mezzo-forte) is present at the beginning of each part.

*Ilustración 83: Armonía, Contramelodías*

*Elaborado por el autor.*

En esta parte se dividió la Big band en cuatro grupos los cuales ejecutan una melodía en unísono, cada melodía es de 4 compases y se mueve dentro del contexto armónico ya explicado, los grupos se conforman así:

Grupo 1: Saxofón tenor 2, trompeta 2 y trombón 2.

<sup>22</sup> “Un intercambio modal ocurre (...) se toma prestado uno o varios de los acordes de un modo distinto” (Son, 2018).

Saxofón tenor 2  
Trompeta 2  
Trombón 2

*Ilustración 84: Grupo 1, Contramelodías*

*Elaborado por el autor.*

**Grupo 2: Saxofón alto 1, trompeta 4 y trombón 3.**

Saxofón alto 1  
Trompeta 4  
Trombón 3

*Ilustración 85: Grupo 2, Contramelodías*

*Elaborado por el autor.*

**Grupo 3: Saxofón tenor 1 y barítono, trompeta 3 y trombón 4.**

Saxofón tenor 1  
Saxofón barítono  
Trompeta 3  
Trombón 4

*Ilustración 86: Grupo 3, Contramelodías*

*Elaborado por el autor.*

#### Grupo 4: Saxofón alto 2, trompeta 1 y trombón 1.

The image shows a musical score for three instruments: Saxofón alto 2, Trompeta 1, and Trombón 1. The score is written in 4/4 time and features a melody with a red dashed line indicating a breath mark. The dynamic marking 'mf' is present on each staff.

Ilustración 87: Grupo 4, Contramelodías

Elaborado por el autor.

Al finalizar estas cuatro melodías siguen dos cortes realizados por las trompetas, trombones, la marimba, guitarra y piano el cual responde al coro que es interpretado por primera vez en el arreglo por la voz. En seguida de esto los trombones y la mano derecha del piano ejecutan una frase rítmica la cual es imitada por la sección de los saxofones y la mano izquierda del piano, de esta manera crear una contramelodía a la voz. En esta parte se realizan acordes de trece (13) los cuales serán explicados a más profundidad en siguientes apartados.

### Parte 4: Puente 1

Las trompetas dan comienzo al *Puente 1* con la melodía del coro armonizada a cuatro voces a la que el saxo alto 2 y tenor 2 hacen una contramelodía a esta a partir de tomar rítmicamente la última frase realizada por las trompetas y desarrollarla como una contramelodía, también la marimba les responde a las trompetas realizando la misma melodía de las trompetas, pero un compás después, creando una sensación de canon, este recurso se repetirá más adelante en el arreglo. Armónicamente esta parte se distingue por el uso de la progresión armónica II – V7 – I, que es bastante implementada en el jazz.

Ilustración 88: Contramelodía saxofones, Puente 1

Elaborado por el autor.

Seguido de esto los trombones realizan una melodía que responden los saxofones alto 1, tenor 1, barítono y la marimba. Estas dos melodías se rigen a partir de la armonía propuesta por los instrumentos armónicos, que en esta parte cambia, se realiza un acorde de F el cual viene del modo eólico, el acorde de F#° es un acorde disminuido que pasó según Néstor Crespo en su libro “Armonía funcional, volumen 1” “Son aquellos que unen dos acordes diatónicos vecinos” (Crespo, 2010). Continúa con un acorde de Bb el cual reemplaza al Gm, ya que es el tercer grado el cual puede reemplazar a la tónica y también se realiza el acorde de C° el cual es uno de los acordes disminuidos que resuelven al acorde de D7.

Ilustración 90: Contramelodía Saxofones y marimba, Puente 1

Elaborado por el autor.

Ilustración 89: Puente 1

Elaborado por el autor.

## Parte 5: Rearmonización

Esta sección la dividiremos en tres (3) partes las cuales comienzan y terminan a partir de cada letra de ensayo, o sea la primera parte es la letra F, la siguiente es la letra G y la última es la letra de ensayo H, se dividirá para una mayor comprensión de esta sección del arreglo.

La primera parte los vientos desempeñan un rol armónico, con notas largas o secciones pequeñas, esto para darle un cambio tímbrico del *Puente 1* a esta quinta parte, en cambio la mano izquierda del piano y la guitarra realizan unas contramelodías a la voz en esta parte. Los trombones y trompetas hacen dos campanas de diferentes formas, la primera es una campana que van entrando instrumento por instrumento y la segunda es una campana por secciones, primero las trompetas, que realizan una melodía con armonía cuartal<sup>23</sup> y después los trombones les responden realizando una imitación rítmica a lo realizado por las trompetas.

Armonía  
cuartal

The image displays a musical score for a section titled 'Armonía cuartal'. It features eight staves: four for trumpets (Trompeta 1-4) and four for trombones (Trombón 1-4). The trumpets play a melodic line with a quartal harmony, marked 'mf'. The trombones play a rhythmic response, also marked 'mf'. A vertical yellow line is drawn through the score at the beginning of the first measure.

Ilustración 91: Armonía cuartal, Rearmonización

Elaborado por el autor.

Esta parte y en general en toda esta quinta parte, se caracteriza por el cambio de armonía, pero como ya lo habíamos dicho antes, es una armonía la cual no cambia la

<sup>23</sup> Es una “estructura formada por cuartas justas debajo de la melodía, no hay notas a evitar en las voces armónicas y el único requisito es que las cuartas sean justas (no tritono)” (Herrera, 1998).

parte melódica de la voz, porque los acordes que se reemplazan tienen la misma función armónica que los acordes de la parte tradicional, por ejemplo, el C° reemplaza al D7 por ser un acorde disminuido y con función de dominante, el F sustituye al D7 por ser el tercer grado de la tonalidad el cual tiene función de dominante, el Eb por ser el sexto grado de la tonalidad tiene función de tónica y suple el Gm.

*Ilustración 92: Acordes, Rearmonización  
Elaborado por el autor.*

*Ilustración 93: Acordes utilizados generalmente  
Elaborado por el autor.*

La siguiente parte es desde la letra de ensayo G, la sección armónica y el saxofón tenor 2, trompeta 2 y trombón 1 realizan notas largas acentuando la armonía, pero la marimba, saxofón alto 2, barítono, trompeta 1 y trombón 3 ejecutan una figura rítmica, donde la última nota, realizan otro acorde al hecho por la sección rítmica o interpretan las tensiones del acorde, en vez de interpretar el acorde de Ab7 en el compás 115 estos instrumentos tocan el acorde de D7, en el compás 117 tocan las tensiones de 9°, 11° y 13°. Esta figuración rítmica ya se había escuchado en los saxofones alto y tenor 2 y que escucharemos más adelante en otra parte importante del arreglo.

Ilustración 94: Contramelodía saxofones, Puente 1

Elaborado por el autor.

Para finalizar esta segunda parte de la sección de la *Rearmonización*, la marimba, saxofón tenor1, trompeta 4 y trombón 2 ejecuta una melodía que 2 compases después es imitada ritmomelódicamente por el piano y la guitarra para terminar toda la Big band en un corte general que es la repetición rítmica de esta sección. Cabe destacar que cuando se habla de un corte de toda la Big band, esto también atañe a todos los instrumentos de percusión tradicional del conjunto de marimba de chonta.

Ilustración 95: Melodía en forma de canon, Rearmonización

Elaborado por el autor.

Y para finalizar la parte 5 de este arreglo, se realiza una contramelodía a la voz en los trombones y la guitarra que primero se interpreta en unísono y después si armonizada a cuatro voces, esta melodía proviene de la parte rítmica realizada por la marimba en el compás 17 en la parte de los bordones y en respuesta a esta melodía planteada, las trompetas junto con la marimba desarrollan una melodía hecha también por la marimba en el compás 17 pero en la mano derecha que igual que la melodía anterior primero en unísono y después si armonizada a cuatro voces. En la armonía de esta parte se realiza una subida cromática desde el acorde de F, F#° el cual sería un acorde de paso para llegar al acorde de tónica que es Gm.

The musical score for Illustración 96 consists of nine staves. From top to bottom, they are: Marimba (treble clef), Trompeta 1 (treble clef), Trompeta 2 (treble clef), Trompeta 3 (treble clef), Trompeta 4 (treble clef), Trombón 1 (bass clef), Trombón 2 (bass clef), Trombón 3 (bass clef), and Trombón 4 (bass clef). The bottom-most staff is labeled 'Guitarra eléctrica' (electric guitar). The score shows a complex arrangement of rhythms and dynamics, with various markings such as *mf* and *mp*. The marimba part features a prominent melody in the right hand, which is then taken up by the trumpets and trombones in a contrapuntal fashion. The guitar part provides a harmonic foundation, moving through a chromatic sequence of chords.

*Ilustración 96: Melodías a raíz de la marimba, Rearmonización*

*Elaborado por el autor.*

## Parte 6: Ostinatos

Es una sección en donde van entrando por familias de instrumentos, primeros los saxofones junto con la guitarra realizando un ostinato primero en unísono y después armonizada en cuatro voces, le siguen los trombones entran con otro ostinato que está basado en la figuración rítmica planteada por los saxofones, piano, guitarra y marimba

del compás 114 al 119, este motivo rítmico lo volveremos a encontrar en la siguiente sección, la de *Pedal*, y por último entran las trompetas realizando cortes la marimba retomando lo realizado en el compás 17, o sea el principio del arreglo.

*Ilustración 97: Ostinato saxofones y guitarra*

*Elaborado por el autor.*

*Ilustración 98: Ostinato trombones*

*Elaborado por el autor.*

*Ilustración 99: Cortes trompetas*

*Elaborado por el autor.*

El piano y el bajo ejecutan la parte armonía a partir de los acordes de trece (13), el bajo realiza la misma figuración rítmica realizada por la marimba en el compás 17 en el bordón

o mano izquierda, mientras que el piano marca los acordes con diferentes posiciones que se dejan escoger al instrumentista. El pianista barranquillero conocido como Oskar Ly, es un divulgador musical en la página de internet YouTube, él explica el acorde de 13 de la siguiente manera, este acorde se construye a partir de los grados 3 mayor, 7 menor y 13 mayor de un acorde, independientemente depende de la función en el que se realice (OsKar Ly, 2021).

Si el acorde de 13 se realiza en función de tónica menor se toma como base el acorde de 13 del cuarto grado justo ascendente al que queremos realizar, en este caso se realiza al Gm, el cuarto grado es C, o sea se toca el C13 con el bajo en G, quedaría de la siguiente forma, E, Bb y A. Ahora, este acorde cuando se realiza en función de dominante que resuelve a una tónica menor, como es el caso, se construye usando el tritono<sup>24</sup> de esa dominante, en este caso la dominante es D7 y la nota del tritono es Ab, ahora el Ab se realiza como el acorde 13, eso quiere decir, con los grados 3, 7 y 13 partiendo de Ab, estas notas serían C, Gb y F respectivamente, y después se pone el bajo en D, porque el acorde es D13 o mejor cifrado como D7(#9). En los acordes de 13 se le añadió la novena.

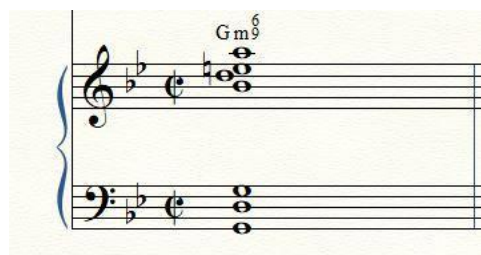


Ilustración 100: Acorde de G13

Elaborado por el autor.



Ilustración 101: Acorde de D13

Elaborado por el autor.

Por último, a destacar en esta parte es el uso de cambios dinámicos, toda la Big band cambia de dinámica y cada vez que un ostinato entra, sube la dinámica, con los saxos

<sup>24</sup> "Intervalo que consta de tres tonos enteros" (Levine, 1995).

comienza en *piano*, cuando entran los trombones sube la dinámica a un *mf* y con la última entrada, las trompetas y la marimba la dinámica sube a un *forte*.

## Parte 7: Pedal

Al principio de esta parte todos los instrumentos de la Big band, incluidos las percusiones del conjunto de marimba de chonta, no tocan a excepción de la marimba de chonta y la voz, además, entran dos voces realizando un apoyo a la voz principal con el coro, cada voz realiza un movimiento rítmico y melódico diferente, para exaltar la voz principal, este fragmento del arreglo se basa en la versión escogida, en la cual tiene un parte que realiza este juego de voces con la marimba, tan característica de la música del Pacífico sur.

Ilustración 102: Voces y marimba

Elaborado por el autor.

Después de esto entran los instrumentos de percusión, bombos, cununos, guasá y la batería ejecutando una serie de cortes, los cuales van de un número menor de corte a uno mayor, o sea, primero uno, luego dos, después tres y así sucesivamente hasta llegar a 8 y la resolución de los cortes la cual le da la entra al bajo, piano, marimba y guitarra, los cuales realizan una nota *peda*<sup>25</sup> en el ritmo ya escuchado anteriormente por los trombones en la parte 5 del arreglo. Enseguida entran los saxofones tenor 1, barítono, trombones 3 y 4 reforzando este pedal realizando una nota larga en la nota D, después

<sup>25</sup> “Es una nota que se mantiene a través de una progresión armónica” (Rochinski, 1995).

el saxo alto 2, trombón 1, trompeta 2 y 3 apoyando el coro realizando una imitación de la voz principal pero con una diferencia melódica y para terminar esta parte los saxofones alto 1, tenor 2, trompeta 1 y trombón 2 responden a esta melodía utilizando un recurso ya ejecutado por la marimba en los compases 85 al 89, este recurso es utilizar el mismo material rítmico planteado por la voz principal pero interpretarlo un compás después para así lograr una sensación de canon o respuesta imitativa al coro. Esta parte termina con una resolución al acorde de Gm, la tónica, para realizar la resolución del pedal implementado por los instrumentos ya nombrados.

Musical score for percussion instruments. The instruments listed are Bateria, Bombo Hembra, Bombo Macho, Cununo Hembra, Cununo Macho, and Guasaí. The score shows rhythmic patterns with dynamic markings like *mf* and *mp*.

*Ilustración 103: Cortes de la percusión*

*Elaborado por el autor.*

Musical score for pedal instruments. The instruments listed are Marimba, Saxofón barítono, Trombón 3, Trombón 4, Guitarra eléctrica, Piano, and Bajo eléctrico. The score shows harmonic and melodic lines with dynamic markings like *mf* and *mp*. Chord symbols Gm, D7, and Gm are visible above the Marimba staff.

*Ilustración 104: Pedal*

*Elaborado por el autor.*

*Ilustración 105: Melodías en el pedal*

*Elaborado por el autor.*

## Parte 8: Puente 2

Esta parte se identifica por tener un espacio para la improvisación de la marimba en la misma armonía ya explicada en la parte final de la sección de los *Ostinatos*, el final de la improvisación lo da la voz principal que entra realizando el coro de la canción, enseguida entran los trombones realizando una contramelodía al unísono la cual da paso a la sección de los saxofones que hacen una escala menor armónica ascendente en tresillos de corchea en unísono desde la nota A para llegar al acorde de Gm, en donde toda la Big band entra para realizar el corte final de esta sección y continuar con la siguiente parte del arreglo.

*Ilustración 106: Melodía trombones, Puente 2*

*Elaborado por el autor.*

The image shows a musical score for a jazz ensemble. It consists of 13 staves, each labeled with an instrument: Saxofón alto 1, Saxofón alto 2, Saxofón tenor 1, Saxofón tenor 2, Saxofón barítono, Trompeta 1, Trompeta 2, Trompeta 3, Trompeta 4, Trombón 1, Trombón 2, Trombón 3, and Trombón 4. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The first measure shows a melodic line for the saxophones and trumpets, with dynamics marked *mf*. The second measure shows a similar melodic line, but with dynamics marked *f*. The saxophones play eighth-note patterns, while the trumpets and trombones play block chords.

Ilustración 107: Corte Puente 2

Elaborado por el autor.

## Parte 9: Funk y Swing

Comienza con un cambio de ritmo, implementado por la batería, pasa a *Funk*, el bajo también le da el carácter de funk al realizar notas cortas y varios *Slap*<sup>26</sup>, el piano y la guitarra realizan cortes con los acordes de tónica y dominante, mientras la voz continúa realizando el coro. Después van entrando progresivamente cada instrumento, primero entran el trombón 4, saxofón barítono, tenor 1 y 2 realizando una escala al unísono la cual termina en una nota larga en D y después en la nota G. Le sigue la marimba quien realiza la melodía del coro anteriormente escuchada, continua los dos saxofones

<sup>26</sup> Técnica utilizada en la guitarra y más comúnmente en el bajo, en donde se golpea una cuerda con el pulgar y se jala otra cuerda con los demás dedos, es una técnica percusiva que se utiliza en diferentes ritmos.

faltantes, el alto 1 y 2 quienes realizan la misma melodía de los saxofones una octava arriba.

The musical score for 'Base del Funk' consists of five staves. The top staff is for the Voice, with lyrics in Spanish: 'Como to ca-ha co-mo se-o - i-a co-mo re-pli-ca - ba-se-a ma-rim-ba Co-mo to ca-ha co-mo se-o - i-a co-mo re-pli-ca - ba-se-a ma-rim-ba Co-mo to'. The second staff is for Electric Guitar, showing chords and a melodic line. The third staff is for Piano, with a bass line and chords. The fourth staff is for Electric Bass, featuring a prominent 'Slap' technique. The fifth staff is for Drums, showing a complex rhythmic pattern. Dynamics include *mf* and *f*.

*Ilustración 108: Base del Funk*

*Elaborado por el autor.*

The musical score for 'Saxofones, Funk' features four saxophone parts. The first staff is Tenor Saxophone 1, the second is Tenor Saxophone 2, the third is Baritone Saxophone, and the fourth is Trombone 4. All parts play a similar melodic line with a 'mf' dynamic. The notation includes various articulations and phrasing marks.

*Ilustración 109: Saxofones, Funk*

*Elaborado por el autor.*

Enseguida entran la trompeta 4, trombones 1, 2 y 3 quienes tocan cortes en corcheas, se destaca que las notas que tocan son las tensiones del acorde, 5#, 6, 7, 9 y 9#, esto al juntarlo con las corcheas ya realizadas por la guitarra y el piano se visualiza un motivo rítmico entre estas dos secciones, a continuación entran las voces acompañando la voz principal y para finalizar entran las trompetas 1, 2 y 3 quienes ejecutan una contramelodía basada en la voz, esto se ve en la última parte de la contramelodía de las trompetas que realizan la misma figuración rítmica que la voz principal.

Ilustración 110: Cortes, Funk  
Elaborado por el autor.

Ilustración 111: Trompetas, Funk  
Elaborado por el autor.

Al terminar la entrada de todos los instrumentos, la batería realiza un corte el cual indica el cambio de ritmo a *Swing*, y quienes marcan principalmente este cambio es el bajo, batería y la guitarra. El bajo realiza un bajo caminante<sup>27</sup> y la guitarra al tocar acordes en negras, acentuando el segundo y cuarto pulso del compás. Hay otros instrumentos que contribuyen a este cambio de sonoridad, ninguno de los instrumentos que se va a nombrar cambia de notas o ritmo en esta parte del *Swing*, cambian la interpretación porque en este estilo de música “El músico produce deliberadamente un desplazamiento

<sup>27</sup> Técnica utilizada que “marca cada tiempo del compás, por lo general en figuras de negras y en distintos tipos de métricas. (...) La principal característica es la capacidad de moverse por grados conjuntos, utilizando pasos melódicos y evitando saltos en las notas” (Armonía contemporánea, 2015).

del tempo, en el cual se tiende a prolongar la duración del primer sonido (down-beat<sup>28</sup>) y a reducir el segundo (off-beat<sup>29</sup>) obteniendo una rítmica que se aproxima, en principio, a la subdivisión ternaria” (Peñalver, 2010). La sección de los saxofones, trombón 4, trompeta 1, 2, 3, los coros y la voz principal realizan la interpretación rítmica del *Swing*, de esta manera se acentúa el cambio entre la sección del *Funk* y el *Swing*.

Ilustración 112: Interpretación del *Swing*

Tomado del artículo “La Big band, la orquesta por excelencia” para la revista “Sonograma” escrita por José María Peñalver Vilar.

Para el cambio de las dos partes, tanto de *Funk* como del *Swing*, en la partitura se indicó el cambio de ritmo y cómo leer la corchea *Swing*, además estos cambios rítmicos tienen un referente sonoro. “It don't mean a thing (if it ain't got that swing)” es una canción que contó con la letra de Irving Mills y la composición de Duke Ellington, en 1960, el músico Matt Harris realizó un arreglo a esta canción en donde se destaca el cambio de ritmo durante toda la canción, pasando de *Swing* a *Funk* y también a *Salsa*, el final de este arreglo sirvió como referente sonoro para el arreglo ya que cambia del ritmo de *Funk* a *Swing* manteniendo las mismas líneas melódicas en los dos ritmos (Irving Mills; Duke Ellington; Matt Harris, 1960).

<sup>28</sup> Tiempo fuerte.

<sup>29</sup> Contratiempo.



Ilustración 113: Indicación de ritmo, Funk  
Elaborado por el autor.



Ilustración 114: Indicación de ritmo, Swing  
Elaborado por el autor.

## Parte 10: Joga

En esta última parte del arreglo se hace el último cambio de ritmo a Joga, según el libro “Arrullos y currulaos, material para abordar el estudio de la música tradicional del pacífico sur colombiano” escrito en el 2015 por Juan Sebastián Ochoa, Leonor Convers y Oscar Hernández, “La Joga es sin duda el género que más se canta y que más repertorio tiene en la música del Pacífico sur colombiano (...) y su base rítmica es en esencia la misma del currulao, el torbellino y la joga grande. La particularidad más notoria de las jugas es que la secuencia armónica es en la mayoría de los casos de dos compases de tónica y dos de dominante (o viceversa)” (Ochoa, Convers, & Hernández, Arrullos y Currulaos, Material para abordar el estudio de la música tradicional del Pacífico sur colombiano, 2015).

La métrica de 2/2 es un compás binario porque su subdivisión es de dos pulsos, un 6/8 es un compás ternario porque su subdivisión es de tres pulsos, en el 2/2 la unidad de pulso es la negra ya que marca cada uno de ellos y en el 6/8 es la negra con puntillo. Todo el arreglo hasta esta parte está en un tiempo de 180 = a negra, para no cambiar drásticamente el tiempo, se pasa a 90 = a negra, esto quiere decir que se cambió a la mitad, donde antes se realizaban cuatro (4) negras o pulsos por compás ahora solo se realizan dos (2). Como cambiamos de métrica de un 2/2 a un 6/8, la unidad de medida es la negra con puntillo, o sea el tiempo es de 90 = a negra con puntillo, cada compás de 2/2 realiza 4 pulsos mientras que en el 6/8 para complementar los cuatro pulsos se necesita dos compases.



Ilustración 115: Comparación de métricas

Elaborado por el autor

Para el cambio de métrica de un compás binario, 2/2, a uno ternario, 6/8, todos los instrumentos de percusión ejecutan unos tresillos de negra, estos tresillos serán la nueva subdivisión en la métrica de 6/8, se realiza esto para hacer una transición entre las dos métricas, sin que se note el cambio de una manera brusca o sin preparar. La canción “De mar a mar” del grupo La Pacifican Power, realiza este cambio métrico en esta canción la cual el autor tomó como referente sonoro (La Pacifican Power, 2019).

Ilustración 116: Jugu

Elaborado por el autor.

Después de la entrada de la percusión sigue la marimba ejecutando una línea melódica de la juga basada en la melodía de la canción, a continuación, la voz entra realizando la melodía, la cual se cambió de una métrica de 2/2 a 6/8, para terminar el arreglo en un acorde de Gm y en este ritmo del Pacífico sur colombiano.

### **3.5. Grabación, edición y presentación del producto artístico**

Para la realización de este apartado se recurrió a la aplicación para computadores Adobe Audition 2020 para la grabación de audio. No se grabó en bloque por cuestión de tiempos del autor y cada uno de los músicos que hicieron parte del montaje. Además, con la gran mayoría de músicos se grabó en presencia del autor del documento para guiar la grabación por si habrían dudas por parte de los músicos invitados a grabar, también, algunos músicos grabaron en las ciudades de Cali y Popayán, ya que residen en estas ciudades y era complicado el desplazamiento hasta Bogotá. No sé contó con ninguna técnica en especial para la grabación por desconocimiento de ellas. La edición y mezcla del audio fue realizada por la Ingeniera de Sonido Diana Maritza Rojas Puentes.

La presentación de los audios junto con el video se presentó por la plataforma digital YouTube en donde se busca tener una mayor difusión de los arreglos, además, junto a los videos está el link donde se pueden encontrar las partituras de los dos arreglos por si alguna Big band los quiera interpretar, tenga de primera mano todos los archivos.

Link "Carmentea": <https://youtu.be/bP9MN6AvL7Y>

Link "A la memoria de Justino": [https://youtu.be/eB7T4IDWR\\_s](https://youtu.be/eB7T4IDWR_s)

Link de las partituras: [Arpa y Marimba a la Big band](#)

## 4. CONCLUSIONES

Este trabajo quiere demostrar las oportunidades musicales que le aporta a los conjuntos de Marimba de chonta y de Arpa a la Big band y viceversa, gracias al enriquecimiento sonoro, melódico, armónico y rítmico de cada uno de los conjuntos. El abanico de oportunidades musicales que se abre para los conjuntos es infinito, ya que en la realización de este trabajo se exploró con dos canciones y con varios elementos teóricos, pero cada canción tiene demasiadas soluciones musicales diferentes que se pueden utilizar y aprovechar para potenciar cada conjunto.

Los dos arreglos se caracterizan por primero presentar elementos sonoros, melódicos, armónicos y rítmicos de la tradición de cada una de las regiones, conforme se va desarrollando el arreglo se van mezclando poco a poco sonoridades y armonías de la Big band gracias al mestizaje entre elementos que caracterizan a la tradición y a la Big band, por ejemplo, en “Carmentea”, el elemento rítmico se destaca de la parte tradicional, y gracias a la armonía del blues, se mantiene el elemento rítmico pero se cambia el armónico y el melódico gracias a la armonía del blues de 12 compases. Este es solo un ejemplo de la mezcla entre los diferentes aires, con sus armonías y rítmicas tradicionales de cada una de las regiones, con sonoridades y armonías que están presentes en un conjunto de Big band.

Cabe recalcar que, si es factible mantener las sonoridades características de los tres conjuntos, además de abrir el espectro sonoro a nuevas sonoridades producto de la relación simbiótica musical entre cada uno de las agrupaciones trabajadas, ya que no se preponderó ningún conjunto más que otro en el arreglo ni en la investigación, todos estuvieron en un mismo nivel musical y se dio realce a cada uno de ellos.

En el año 2021 gracias a la convocatoria organizada por la Universidad Sergio Arboleda, Big band Confluencias: laboratorio de Big band, dirigida por el maestro Gregorio Uribe, el autor, también realizó otro arreglo para el conjunto Big band, este se basó en la canción “St. James Infirmary” del compositor Don Redman y el letrista Irving Mills, pero armónicamente basado en el golpe llanero de San Rafael, la idea de los arreglos realizados por todos los estudiantes ganadores de la convocatoria, era escoger una

canción colombiana y llevarla al jazz o viceversa, tomar una canción del catálogo jazzístico y llevar a cualquier ritmo autóctono colombiano.

Tanto la experiencia vivida por la convocatoria como de la investigación se puede concluir que hay varias maneras de exaltar la música y ritmos colombianos a partir de composiciones, arreglos o investigaciones, cada una de ellas muy valiosas y que aportan mucho al arraigo de la cultura colombiana. Aunque nuestra música tiene raíces indígenas, también es producto de la mezcla de culturas que ocurrió en el país, es una música mestiza que gracias a todo el trabajo hecho por generaciones de músicos como Lucho Bermúdez, Hugo Candelario, Gentil Montaña, Carlos Rojas o Jorge Velosa, se ha fortalecido gracias a la investigación, difusión, exaltación, desarrollo y transformación de la música colombiana.

Este trabajo da pie a la realización de nuevas investigaciones, composiciones o arreglos para el formato Big band de diferentes ritmos colombianos que también tienen poca exploración en cuanto a la mixturas con otros formatos distintos a los típicos, como la carranga, chirimía chocoana, rajaleña o calipso, cada uno de estos ritmos tienen bastante elementos musicales que se pueden aprovechar, además de sus instrumentos típicos que al mezclarlos con un formato como el de la Big band se pueden crear músicas interesantes y que exalten a estos ritmos colombianos. También se podría realizar esta mixtura con música de los indígenas colombianos como el pueblo emberá, wayuu, misak o kogui, puesto que, si se ha hecho una labor importante de dar visibilidad a las culturas indígenas de nuestro país, pero todavía falta mucho camino que recorrer y la mezcla con otros formatos puede catapultar el interés de la música y cultura de los pueblos indígenas.

## BIBLIOGRAFÍA

- Adan Tafur. (2017). *YouTube*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=vhRELOD2scc&t=123s>
- Aguilar, J. G. (2015). *Batería colombiana*. Obtenido de <https://www.bateriacolombiana.com/dvd/>
- Arango, A. M. (2008). *Cantaré "Una canción que comienza en la selva y termina en California"*. Medellín, Colombia: Homo Habitus.
- Arbeláez Doncel, D. (1 de octubre de 2020). (D. F. Rojas Puentes, Entrevistador)
- Arbeláez, D. (2016). Tradición e innovación en las obras de concurso del arpa llanera. Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia.
- Armas, M. (septiembre de 2010). *Vivencias llaneras del abuelo*. Obtenido de <https://cuentaelabuelo.blogspot.com/2010/09/el-pasaje.html?m=1>
- Armonía contemporánea. (2015). *Armonía contemporánea*. Obtenido de <https://armoniacontemporanea.com/walking-bass-bajo-caminante.html>
- Asprilla, L. I. (2013). El proyecto de investigación-creación: la investigación desde las artes. Santiago de Cali: Instituto Departamental de Bellas Artes, Universidad del Valle.
- Bartolomé, I., Rubio, A. M., Tejedor, R., Campos, C., & Sánchez, S. J. (2008). *Cuerpo de maestros. Educación musical. temario*. Madrid, España: editorial CEP.
- Belinche, D., & Larregle, M. E. (2006). *Apuntes sobre apreciación musical*. Buenos Aires: Universidad Nacional de La Plara.
- Bermúdez, E. (1985). *Los instrumentos musicales en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Big band Bogotá. (2010). *YouTube*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=gOgqIGTdI0g>
- Big band Bogotá. (2014). *YouTube*. Obtenido de [https://www.youtube.com/watch?v=TTPDIgGq\\_K0](https://www.youtube.com/watch?v=TTPDIgGq_K0)
- Calatayud, P. (2010). *The Best of the Jazz*. Obtenido de <http://thebestofthejazz.blogspot.com/2010/05/espirituales.html>
- Carrera Quinta. (2006). *Carrera Quinta*. Obtenido de <https://carreraquinta.com/bio/>

- Castro, W. (2014). Interpretación del arpa llanera, formas, recursos y elementos técnicos. Bogotá, Colombia: Instituto departamental de cultura del Meta.
- Cholo Valderrama. (1997). *YouTube*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=SNUoZgQU0mo>
- Cifuentes, J. (septiembre de 2020). La efervescencia de los sonidos del Pacífico en el nuevo disco de Inés Granja. *Revista Shock*.
- Cimarrón. (2019). *YouTube*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=wxio3-gwVfE>
- Cococauca. (16 de agosto de 2019). Obtenido de Cococauca, tejiendo vida y permaneciendo en el territorio étnico: <https://cococauca.org/2019/08/16/bombo/>
- Corazón llanero multimedia. (2020). *YouTube*. Obtenido de <https://www.youtube.com/playlist?list=PLslzMqXgtCKFNNhwLpUn4YwR930ytkAL8>
- Crespo, N. (2010). Armonía funcional, volumen 1. Buenos Aires.
- Duque, A., Sánchez, H. F., & Tascón, H. J. (2009). En *¡Que te pasa a Vo! Canto de piel, semilla y chonta* (pág. 7). Plan nacional de Música para la convivencia.
- Ensamble Sinsonte. (2016). *YouTube*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=2ckRkuP1FVA>
- Ferreira, Ó. (agosto de 2020). *Boyacá radio*. Obtenido de <https://www.boyacaradio.com/noticia.php?id=30734>
- Fundación BAT. (2021). *Fundación BAT Colombia*. Obtenido de <https://www.fundacionbat.com.co/site2012/interna.php?ids=110&id=585>
- Garzón, S. J. (2016). *Hildo Ariel Aguirre Daza: 28 años de carrera, formación y difusión del arpa en la ciudad de Bogotá*. Bogotá, Colombia: Universidad Pedagógica Nacional.
- Gioia, T. (1997). En *The History of Jazz* (pág. 186). Oxford University Press.
- Gómez, D. H. (2018). *Tejidos de chonta: una mirada de saberes entre la marimba de chonta tradicional y la técnica a cuatro baquetas*. Bogotá, Colombia: Universidad Pedagógica Nacional.
- Gregorio Uribe. (febrero de 2014). *YouTube*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=gwOR42ra3F4>
- Gregorio Uribe. (2015). *Spotify*. Obtenido de <https://open.spotify.com/album/4adeFoVyUDvfhRNiiQcUY2>

- Grupo Melao. (1988). *YouTube*. Obtenido de [https://www.youtube.com/watch?v=q\\_Jj-GmCPJI](https://www.youtube.com/watch?v=q_Jj-GmCPJI)
- Herencia de Timbiquí. (2015). *YouTube*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=UbMuPedh9Xk>
- Hernández, M. A. (2010). *Música colombiana en batería, lenguajes contemporáneos*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Herrera, E. (1998). *Técnicas de arreglos para la orquestación moderna*. España: Music distribución.
- Hugo Candelario. (2021). *SWR Big band*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=3eVGxzN5pao>
- Irving Mills; Duke Ellington; Matt Harris. (1960). *YouTube*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=2fz9eFhsl-g>
- La Jagua. (agosto de 2016). *YouTube*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=ZSjM7DLh8xg>
- La Pacifican Power. (2019). *YouTube*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=l6xGgtibLQM>
- LaRue, J. (1989). *Análisis del estilo musical*. Barcelona: Labor.
- Lengwinat, K. (2015). *Joropo llanero tradicional en Venezuela*. *Musicaenclave*.
- León, G. (2001). *La percusión y sus bases rítmicas en la música popular*. Bogotá: Fundación Batuta.
- León, W. (1988). *Las maracas llaneras*. *A Contratiempo*, 63.
- Levine, M. (1995). *Teoría del jazz*. Estados Unidos: Shwe Music Company.
- Llano Adentro. (2022). *Llano Adentro*. Obtenido de <https://grupollanero.com/historia-musica-llanera/>
- López-Cano, R., & San Cristóbal, Ú. (2014). *Investigación artística en la música: problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona.
- Lowell, D., & Pullig, K. (2003). *Arranging for large jazz ensemble*. Boston, USA: Berklee press.
- Marcel Mindinero. (mayo de 2020). *YouTube*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=3kWD2KqBddA&t=603s>
- Martín, M. (1979). *Del folclor llanero*. Villavicencio.
- Mandinero, J. M. (11 de agosto de 2021). (D. F. Rojas Puentes, Entrevistador)

- Miñana, C. (noviembre de 1990). *Afinación de las marimbas en la costa pacífica colombiana: un ejemplo de la memoria interválica africana en Colombia*. Bogotá, Colombia.
- Naranjo, D. M. (2017). Elementos de composición de cinco profesionales del arpa llanera para contribuir en la formación de arpistas académicos emergentes. Bogotá, Colombia: Universidad Pedagógica Nacional.
- New Orleans. (2022). Obtenido de <https://es.neworleans.com/things-to-do/history/history-of-new-orleans-by-period/>
- Ochoa, J. S., Convers, L., & Hernández, O. (2015). Arrullos y Currulaos, Material para abordar el estudio de la música tradicional del Pacífico sur colombiano. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Ochoa, J. S., Santamaría, C., & Sevilla, M. (2010). En *Músicas y prácticas sonoras en el Pacífico afrocolombiano* (págs. 19 - 20). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Ojo de agua comunicación. (2017). *Ojo de agua comunicación*. Obtenido de <https://ojodeaguacomunicacion.org/ines-granja/>
- Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia. (2007). *YouTube*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=br0heyPxd4>
- Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia. (2016). *YouTube*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=llx6p1QDg>
- Oscar Acevedo. (2004). *YouTube*. Obtenido de [https://www.youtube.com/watch?v=0hjlLCOJ\\_I](https://www.youtube.com/watch?v=0hjlLCOJ_I)
- OsKar Ly. (2021). *YouTube*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=h5MCbtXsBdl&t=950s>
- Paredes, G. A. (2014). *Creación de la obra "Abstracciones sonoras para banda sinfónica", basada en los géneros de música tradicional colombiana: Pasillo, Pajarillo, Currulao y Cumbia*. Santiago de Cali, Colombia: Universidad del Valle.
- Peláez, R. (agosto de 2004). Marimba a la lata, la historia del patrimonio del Pacífico. *El país*.
- Peñalver, J. M. (2010). La Big band, la orquesta de Jazz por excelencia. *Sonograma, Pensamiento musical*.
- Pisarro, M. (2017). El jazz, un universo que oxigena y asfixia. *La Nación*.
- Piston, W. (1998). *Armonía*. España: Span Press Universitaria.
- Plan nacional de la música para la convivencia. (2005). *Al son de la tierra, músicas tradicionales de Colombia*, 25.

- Plan nacional de música para la convivencia. (2005). Al son de la tierra, músicas tradicionales de Colombia. 26.
- Quantic and his Combo Bárbaro. (2009). *YouTube*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=dDTILeE0CJM>
- Ramírez, K. (2015). *Modelos y variaciones en la interpretación melódica del aguabajo en dos temas de Hugo Candenario*. Bogotá, Colombia: Universidad Pedagógica Nacional.
- Redacción El Tiempo. (noviembre de 2004). Miguel Ángel Martín. *El Tiempo*.
- Reyes, C. R., & Betancourth, L. Y. (2016). *Cinco canciones para público infantil en género musical llanero*. Bogotá, Colombia: Universidad Pedagógica Nacional.
- Rimsky-Korsakov, N. (1997). Tratado práctico de armonía. Buenos Aires: Morello S.A. Artes gráficas.
- Rochinski, S. (1995). Armonía 4. Berklee Collage of Music.
- Rojas, C. (2004). *Música llanera, cartilla de iniciación musical*. Bogotá, Colombia: Plan nacional de música para la convivencia.
- Rojas, W. (2019). Anotaciones a partir de la clase. *Conjunto Big band*. Bogotá, Colombia: Universidad Pedagógica Nacional.
- Rojas, W. (2020). Anotaciones a partir de la clase. *Apreciación del jazz*. Bogotá, Colombia: Universidad Pedagógica Nacional.
- Rozo, C., & Krejci, M. (2021). *Adaptación e interpretación del arpa llanera al violín y violonchello de los temas "Sueños", "Diana Carolina" y "Cristal" del compositor William Castro*. Bogotá, Colombia: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Salamanca, C. A. (2017). *De las maracas a la batería. Propuesta metodológica para la apropiación de los elementos rítmicos de la música llanera colombo-venezolana*. Bogotá, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana.
- Silvio Brito. (2011). *YouTube*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=u2-VBFjxcww>
- Son, D. (2018). Armonía moderna simplificada.
- Sossa, J. E. (1988). El cuatro-joropo. *A Contratiempo*, 43.
- Tony Domenech. (2021). *YouTube*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=vp873BTjyxc&t=1634s>
- Uribe, G. (28 de septiembre de 2021). (D. Rojas Puentes, Entrevistador)

## 5. ANEXOS

### Anexo 1: Músicos Big band “Carmentea”

Músicos que formaron parte de la grabación del arreglo de la canción “Carmentea”

<b>Músicos de la Big band</b>	
<b>CARMENTEA</b>	
<b>Instrumentos</b>	<b>Nombres de músicos</b>
Arpa	Magdarys Guacarapare
Cuatro	Manuel Rojas
Maracas	Germán Pinzón
Bajo	Katherin Romero
Voz	Miguel López
Batería	Santiago Rozo
Piano	Daniel Cárdenas
Guitarra	Diana Llanos
Saxofón alto 1	Otto Valero
Saxofón alto 2	Lina Niño
Saxofón tenor 1	Andrés Zapata
Saxofón tenor 2	Fabián Guerrero
Saxofón barítono	Sebastián Muñoz
Trombón 1	Diego Rojas
Trombón 2	Fabián Bellón
Trombón 3	Diego Bayona
Trombón 4	Diego Rojas
Trompeta 1	Diego Arias
Trompeta 2	Felipe Ortega
Trompeta 3	Andrey Almeciga
Trompeta 4	Juan José Fernández
Ingeniera de Sonido	Diana Rojas

## Anexo 2: Músicos Big band “A la memoria de Justino”

Músicos que formaron parte de la grabación del arreglo de la canción “A la memoria de Justino”

<b>Músicos de la Big band</b>	
<b>A la memoria de Justino</b>	
<b>Instrumentos</b>	<b>Nombres de músicos</b>
Marimba de Chonta	Salomé Gómez
Cununos	Marcel Mindinero
Bombos	Marcel Mindinero
Guasá	Marcel Mindinero
Voz Principal	Sharon Rico
Coro 1	Sharon Rico
Coro 2	David Díaz
Bajo	Daniel Berrío
Batería	Santiago Roza
Piano	Daniel Cárdenas
Guitarra	Daniel Capera
Saxofón alto 1	Otto Valero
Saxofón alto 2	Lina Niño
Saxofón tenor 1	Andrés Zapata
Saxofón tenor 2	Fabián Guerrero
Saxofón barítono	Sebastián Muñoz
Trombón 1	Diego Bayona
Trombón 2	Diego Bayona
Trombón 3	Fabián Bellón
Trombón 4	Diego Rojas
Trompeta 1	Diego Arias
Trompeta 2	Andrey Almeciga
Trompeta 3	Juan José Fernández
Trompeta 4	Felipe Ortega
Ingeniera de Sonido	Diana Rojas

### **Anexo 3: Partituras y video de “Carmentea**

Todas las partituras del arreglo realizado para este trabajo de grado se encuentran en el siguiente link

[Carmentea](#)

Además, el video de este arreglo esta en YouTube y el link es el siguiente:

<https://youtu.be/bP9MN6AvL7Y>

### **Anexo 4: Partituras y video de “A la memoria de Justino”**

Todas las partituras del arreglo realizado para este trabajo de grado se encuentran en el siguiente link:

[A la memoria de Justino](#)

Además, el video de este arreglo esta en YouTube y el link es el siguiente:

[https://youtu.be/eB7T4IDWR\\_s](https://youtu.be/eB7T4IDWR_s)

## **Anexo 5: Entrevista Doris Arbeláez**

**Entrevista realizada a la Maestra Doris Arbeláez el día 1 de octubre del 2020**

**Entrevistador: Diego Rojas**

**Entrevistada: Doris Arbeláez**

**Diego Rojas:** Maestra, muchas gracias por permitirme esta oportunidad de esta charla, en serio es excelente para mí, me ayuda un montón, conociéndola en todas las charlas, se nota que no solamente conoce acerca del joropo o de la parte llanera, sino de la música en general, entonces me alegra mucho y se ve que es una muy buena persona y una persona que ha estudiado un montón.

**Doris Arbeláez:** Muchas gracias.

**D.R.** Maestra bueno, le quiero como preguntar varias cosas, entonces, bueno, el comentario que yo soy trombonista, yo Diego Felipe Rojas soy trombonista y como tal yo nací acá en Bogotá, entonces como que no tengo, digamos, como de nacimiento cómo esas raíces folklóricas que puede tener alguien cuando nace allá en el en el la parte del llano; me gusta mucho toda la música llanera, toda me gusta, todos los golpes, me gusta, me llama mucho la atención. Toco un poco de cuatro, no soy así el cuatrismo, pero me gusta tocar cuatro y me gusta me gusta mucho, entonces cómo para como para comenzar por ahí.

Entonces mis preguntas como primero serían, ¿existe alguna limitante técnica o algo que no se pueda hacer en el arpa?, digamos. un ejemplo, en el trombón es que no se puede hacer más de 3 notas entonces no sé si, no se me pueda decir como una limitante técnica.

**D.A.** Ah bueno, las limitantes las da más el pensamiento musical, entonces, ya la primera limitante que no es del instrumento sino de la estructura de la música, es pensar en que

el Arpa es diatónica ¿no?, entonces, que esta afinada en escalas de diatónicas, esas son limitantes que realmente el instrumento no tiene, porque primero podría afinar el instrumento como quiera o usar los recursos escalísticos que quiera. Pero esa es una limitante digamos, como de la estructura del pensamiento, de tal manera que, si tú piensas en melodías con muchos cromatismos eso puede representar a alguna limitante para el ejecutante, en la medida en que el arpa está afinada en unas tonalidades pensadas diatónicas. Eso sería una que yo no la veo tan limitante, porque como te digo pues uno puede afinar el instrumento, pues como según las necesidades de la música, los materiales musicales de una obra.

Otra limitante que podría ser importante es que pensar en que uno puede hacer acordes muy abiertos ¿cierto?, porque la mano no alcanza, o sea, si tú piensas en un acorde con una disposición muy abierta, eso podría pensarse como una limitante para el arpa, para el ejecutante poder hacer acordes demasiado extensos, esta es una limitación.

Limitantes tímbricas por supuesto y digamos por las características propias del instrumento, ahora, sí uno piensa de un instrumento a otro ahí se presentan muchísimas limitantes. ¿Me estas escuchando?, que veo que mi internet está como malo.

**D.R.** Sí, sí a veces se corta, pero todo super bien

**D.A.** Entonces estaba diciéndote que ya pensar en adaptar una obra para un instrumento a otro instrumento de otro, por ejemplo, un viento a un instrumento de cuerda pulsada, ahí se presenta y ese para mí es un problema interesante de investigación, cuando tú estás haciendo una adaptación, ¿no?, es un problema de investigación, pasar de la sonoridad de cuerda pulsada al viento y cómo pensar en las articulaciones, como transponer esas articulaciones quesadas desde los vientos hasta las cuerdas pulsadas o viceversa, ahí creo que hay mayores, es donde se presentan mayores dudas, un instante pensando en los instrumentos, si es cuerda pulsada, ¿cuánto tiempo dura la onda resonando y cuánto puede durar una onda cuando estoy tocando un instrumento de viento? Creo que esas son las mayores limitantes, si estás tu trabajo, creo que esos son uno de los mayores, ahorita pienso más, si se me ocurre otra cosa.

**D.R.** Bueno, digamos que de lo que tú me dices, se me ocurre otra pregunta que no la tenía como planteada y es cómo, bueno no me acuerdo muy bien como se llama, pero digamos los bordoneos o cosas así que son tan propias del arpa, como tan esto es como, como decirlo, estas formas de tocar

**D.A.** De la música llanera, ¿sí?

**D.R.** Exactamente, ¿cómo se pueden pasar esas cosas, o sea, esas que se pueden hacer en el arpa?, digamos a un trombón a una trompeta, ¿cómo tú lo podrías pensar que podría funcionar?

**D.A.** Pues la característica, pensar en el cuál es la forma de ataque, cuál es el resultado tímbrico o el recurso técnico, entonces hay que intensidad genera acentuaciones fuertes, que se busca una sonoridad muy metálica en la cuerda por eso se hace en la parte exterior de la cuerda, en donde hay más tensión. Entonces y bueno hay que pensar en él estacato porque es una sonoridad que se expanda y que dure en el tiempo, entonces con esas características hay que pensar en la entrada, en adaptar esa forma de ataque fuerte con acentuaciones fuertes en staccato y con sonidos de, es que la palabra metálico para mí es, pero pensar en una sonoridad nasal, nada redonda

**D.R.** Robusta se podría decir?

**D.A.** Robusta sí, yo creo que esa puede ser una característica, y otra cosa que es importante para el bordado, tiene un carácter perfectivo, entonces hay que buscar en el ataque, y ahí el problema es la articulación, hay que pensar en el elemento articulación para lograr ese efecto, entonces hay un gran elemento percusivo ahí por el roce de la mano con la cuerda. Y ahí hay que tener eso en cuenta, todos esos elementos para para lograr mudarle el carácter a similar a lo que se pretende con un bordoneo.

**D.R.** Ok, maestra muchas gracias, la otra pregunta es bueno, ¿se puede afinar el arpa en dos diferentes tonalidades?, digamos que eso podría funcionar, para esta canción, digamos para Carmentea que se pudiera cambiar de tonalidad y que esto funcionaría así, o es mejor que...

**D.A.** Sí, hacer alguna modulación o sí, sí, o sea para Carmentea es una armonía muy básica, la original, digamos que es un ciclo muy recurrente, muy convencional de la música Llanera muy recurrente, eso sí se podría si tú piensas en hacer algún arreglo con algún tipo de modulación.

Se han hecho, se han hecho experimentos con las canciones más convencionales más tradicionales, se han hecho experimentos, los artistas juegan un poco con la modulación, con los ritmos. Hay un arreglo de Abdul Farfán no sé si lo conoces, que es bien bonito y no pierde el carácter de la pieza, pero juega con pasos de sistema de corrido por derecho, bueno ya hablando de lo de los ritmos, pero es que cualquier experimento se puede hacer entonces tú pregunta sobre afinar el arpa en dos tonalidades como para hacer una modulación al segundo grado o algo así, no sé, se me ocurre es factible.

**D.R.** Ok bueno, maestra yo he visto que ustedes a veces ponen el dedo arriba, como para cambiarle la afinación, pero no sé si es así por algo tímbrico o no sé ¿por qué es?

**D.A.** Bueno, algunos, ya no es tan usual, hace años si era más usual porque, como las arpas están afinadas diatónicamente, entonces, para hacer cualquier cromatismo, y sobre todo en el arpa llanera tradicional que no tiene palancas, hay que oprimir, correr un poco la cuerda con la uña para subir medio tono, ya casi no veo, hacían ese mismo movimiento arriba en la parte superior, pero yo no he vuelto a ver a nadie que lo haga así, sino en la parte inferior, en la base se hace el cambio de una nota temporal de un cromatismo, lo que sea. Ahora pues como ya se están construyendo arpas con palancas o levels, pero pues eso es muy nuevo, no lleva 10 años en la academia, ya se cambia, empieza la técnica a cambiar, pero si todavía, no solo en el arpa Llanera, sino en las arpas peruanas y en muchas arpas que están afinadas diatónicamente se hace esa técnica de oprimir con el dedo entonces, eso genera una sonoridad muy irregular, suena muy, un poco distorsionado, a veces no se da la nota exacta, al medio tono exacto, se vuelve opaco, el timbre suena muy opaco ese semitono, pero es una sonoridad que ya hace parte como de la estética de la música, pero yo si alguna vez use esa técnica de subir la nota desde arriba pero no es tan...

**D.R.:** Ok te lo digo más que todo porque lo vi en una conferencia que usted realizó en la Argentina, no me acuerdo muy bien el nombre, que usted mostró unos vídeos, y usted movía la cuerda arriba, si no estoy mal, pero a veces también hacia abajo.

**D.A.:** No, es que yo, mi arpa es de palancas entonces lo que seguramente me viste haciendo fue subir la palanca para subir el semitono,

**D.R.** Ah oh ok. bueno

**D.A.** Sí, sí seguramente. Sí, yo hacía para cambiar la afinación de la cuerda con la palanca, pero lo que me dices de la mano arriba, sí, sí, las arpas que no tienen palancas existen también poner el dedito, meter el dedo entre la cuerda para subir, también, pero no es tan usual como te decía

**D.R.** Oh ok bueno, también tengo otra pregunta y es, estos videos que usted mostró tienen como una parte escrita que dice como, esto es un bordoneo, esto es un tal, esto es tal ...Digamos que toda esta nomenclatura, ¿de dónde vienen estos nombres?, ¿cómo reconocerlos?

**D.A.** Si, en la música Llanera hay pues unas nomenclaturas que hacen parte de la cultura no están muy sistematizadas, es decir, no existe un tratado, ni un libro, es una cosa de tradición oral y es un conocimiento de tradición oral que se va transmitiendo, entonces incluso algunos artistas, para muchos artistas, me he da me dado cuenta que ni siquiera es muy raro el nombre de cada cosa, es muy curioso precisamente porque no ha sido adecuadamente sistematizada esa tradición oral, entonces pero si hay unos nombres básicos, el bordoneo es un nombre básico que digamos todo el mundo maneja, ahí más o menos todos saben de qué se trata cuándo uno dice la palabra bordoneo, pero los otros el coreado y el trapeado, chinchorrear, son nombres de la cultura, digamos. de tradición oral que los músicos le han ido dando a los recursos técnicos del arpa, relacionándolos con cosas de la cotidianeidad ¿no?, por ejemplo, el chinchorreo, es como un chinchorro, un chinchorro que va y viene, entonces la mano va y viene, entonces ese tipo de nombres, de denominaciones, vienen dentro de la tradición, pero entonces no están bien sistematizados. Aunque hay como un consenso social sobre ese concepto de ese recurso específico, solo que algunas personas pues los hemos tratado de

sistematizar y los mayores los conocen perfectamente. Pero todavía hay confusión, o sea, algunos, una persona te va a decir mire el trapeado es así y otros dicen no el trapeado se hace así, entonces eso es como que las ambigüedades en la tradición oral, porque de pronto para alguien en una cosa significa una cosa y para otra, otra.

**D.R.** Sí es como los problemas, se podría decir, pero al mismo tiempo es como la misma fascinación de la parte folclórica ¿no?, como que no tiene que estar así en una Academia escrito, entonces eso también es lo lindo.

Maestra y digamos que todo esto dice todas de trapeado, chinchoreo todas esas técnicas cómo se escriben en una partitura.

**D.A.** Digamos que como eso consistente en acordes, arpeggios ascendentes, digamos que eso tiene que escribirse en una forma de un acorde, con el signo, por ejemplo, los signos son necesarios para cuando uno quiere mostrar un arpeggio rápido en un final, están estos, en los símbolos de articulación tú buscas, entonces las características de esos recursos son: pues primero que son una acordicos ¿no?, que son arpegiados, solo que tienen otro ingrediente que es lo percutivo, entonces ahí tú tienes como apaga la cuerda, hay varios elementos que hacen que el recurso tenga pues esas características, entonces tú tienes por ejemplo, hay símbolos en la música, se tienen que ver con apagar la cuerda, como los pizzicatos en las cuerdas pulsadas, hay que pensar, hay que utilizar eso, si, entonces hay que pensar en los símbolos que ayuden a entender que la cuerda hay que apagarla, que el sonido hay que apagarlo, que cortarlo. No sé si por ahí era tu pregunta, pero son esas distintas características del recurso que en este caso es un trapeado un bordoneo que tienen que tener como todo ese conjunto de elementos para que visualmente en una partitura uno pueda más o menos caracterizarlo lo más cercano posible. Ahora, tú sabes que la escritura no siempre es fiel a lo que suena ¿no?, entonces nunca, nunca, la escritura decir en lo tímbrico, por ejemplo, la escritura se queda absolutamente limitada con los tímbrico, por ejemplo, entonces cómo estos recursos tienen una característica tan fuertemente, marcadamente tímbrica, ahí la escritura pues se va a quedar un poquito, pero para eso están indicaciones ¿no? en la partitura y hay que tratar de dar las indicaciones que más se puedan no.

**D.R.** Maestra otra pregunta, qué bueno me surgió un poquito a partir de una clase que acabo de terminar y es, cómo el digamos que el formato clásico sería piano cuatro y cachos.

**D.A.** Cuatro arpa y maracas, se llaman maracas, el cacho es la semilla, no si es, normal que el nombre se cambie, pero el nombre real es maraca y su Pepa es cacho, pero si a veces se cambia el nombre, pero no...

Digamos que el formato clásico desde los años 60 es: arpa cuatro y maracas, no sé si tú has leído mi libro, pero pues hay múltiples formatos, solo que se volvió clásico, o sea, se unificó un formato por muchos factores que ocurrieron por allá en los años 60, terminó siendo cuatro, arpa y maracas, pero había muchos más formatos, existen todavía, pero sí digamos que se podría aceptar que el formato convencional clásico es el que tú dices, arpa, cuatro y maracas.

Ahora el bajo se introdujo en los años 50 entonces el bajo, también hace parte importante de ese formato que podríamos llamar clásico, o sea el bajo no puede desconocerse, empezó con un contrabajo en grabaciones en los años finales de los años 50, pero pues la persona que desconozca la necesidad del bajo en cualquier escenario está siendo muy retrógrada, digamos, como alguien que te diga, no, el bajo existen en todas las canciones de música llanera excluyendo de los años 50, en toda la tarima, obviamente tú vas al llano, llano y seguramente no tienen un bajo y entonces sonarán un cuatro, un arpa y las maracas porque además, el arpa tiene bajo entonces digamos que, hay una sonoridad del bajo del arpa que se hace, que complementa esa textura, pero el bajo, sea bajo acústico o sea un contrabajo, un baby o un bajo eléctrico hace parte de ese conjunto convencional

**D.R** Es verdad, De hecho, muchas gracias por toda la aclaración maestra y bueno no he tenido la oportunidad de leer su libro, pero ya lo voy a buscar y lo encontraré para leer.

Pero bueno mi pregunta era más bien como

**D.A.** discúlpame te interrumpa el libro tiene cosas muy históricas, no sé si te sirvan y tiene unas cosas una parte analítica de instrumentales de arpa de pronto te pueda servir

**D.R.** Ok, muchas gracias. Y mi pregunta era más bien cómo, se puede dominar digamos... un ejemplo, en la música del pacífico están los diferentes como conjuntos, y se llama el conjunto de marimba de chonta, el conjunto de chirimía y el conjunto de violines caucanos. ¿Algo así parecido se puede encontrar acá en la parte del llano? está como el conjunto de arpa Llanera, como se llama o conjunto clásico llanero

**D.A.** Aquí como se unificó, pero es una unificación muy de convención, pero en la práctica real existen conjuntos de bandola en Casanare y el conjunto de arpa, entonces conjunto de arpa. Conjunto de bandola, son nombres que no están muy instituidos como el conjunto de marimba que es como que para el caso del Pacífico sur, conjunto de marimba, y para el caso del Pacífico norte conjunto de chirimía, por la característica de los géneros musicales que manejan, aquí como no se cambia el género, porque si toca joropo pero se cambia simplemente la sonoridad, digamos que en el festival que es lo que incluye la práctica de la música, se le llama conjunto de arpa conjunto de bandola, pero como te decía, hay otros conjuntos de verdad como diapasones que aún existen, digamos en total riesgo de extinción, pero aún existen, que yo les llamaría, o yo les llamé en el libro conjuntos de diapasones, porque ahí hay diapasones que no son el arpa, que son el guitarra y que son otros tipos de bandola, pero digamos que en términos genéricos básicos, conjunto de arpa, conjunto de bandolas, es una denominación adecuada y correcta.

**D.R.** Ok, bueno muchísimas gracias.

Otra pregunta que me surge es... bueno, hay diferentes golpes en la parte en esta música, está el gabán, el zumba que zumba, por sector derecho, bueno hay infinidades, ¿se pueden mezclar estos golpes? Y bueno, más enfocada la pregunta ¿se pueden mezclar en Carmentea?

**D.A.** sí, sí se puede espérate que es que aquí al lado mi esposo está en una clase y de pronto se está filtrando el sonido voy a cerrar la puerta, entonces sí, sí se pueden mezclar, lo que primero tienes que tener claro es que esa clasificación de golpes obedece a una estructura ritmo métrica, bueno a dos estructuras ritmo métricas que son los sistemas de acentuación, el corrido y él por derecho, y de ahí surgen pues los distintos

golpes entonces, si se mezclan porque de hecho existe una cosa que se llama el entreverado no, no sé si has oído nombrar.

**D.R.** No, No lo había oído.

**D.A.** El entreverado nombre musical es una forma musical y es una especie de popurrí, entonces es que los instrumentistas, los músicos mezclan distintos golpes, empiezan con un pasaje, por ejemplo, si tú entras YouTube y miras a una pareja de baile, ese espectáculo de baile, de escenario siempre empieza con un pasaje ¿cierto?, por lo general al inicio del pasaje se toca un gabán para subir la velocidad y después del gabán se toca un pajarillo o por derecho al sistema central. Entonces ese es un entreverado, pasaje pegado con gaban y 6 por derecho; entonces eso funciona, digamos es muy recurrente en la música Llanera de espectáculo por ejemplo de festival, en los años 80, por ejemplo, los arpistas y los bandolistas empezaron a concursar haciendo entreverados, es como diciendo que yo sé tocar Quirpa, Zumba que zumba, entonces mire todo lo que yo toco en el arpa, y era como mire mezcla de todos los goles, bueno no todos, pero de algunos golpes representativos y eso era, y armaban, y hoy en día se hace lo mismo, tú vas una festival o consultas unas grabación de festivales y los músicos en sus instrumentales, en sus piezas instrumentales, tocan entreverados o sea mezclas de los golpes, para Carmentea y cómo te digo si quieres escuchar la versión de Abdul, Carmentea es lo que haces pero dentro del golpe.

Carmentea se piensa como golpe por la agógica ¿no?, entonces es una pieza relativamente rápida, pero Carmentea también fue concebida como pasaje, es decir, sea con la costumbre y con la práctica se ha vuelto más un golpe, toda una pieza rápida, y lo que te estaba diciendo es que Abdul hizo en ese arreglo que te comenté, me parece interesante, te puede servir escucharlo, hace la voz de un 6 por derecho en una parte del coro, o sea 6 por derecho, sino que sí, digamos que la pasa al 6 por derecho y usa la armonía del ciclo armónico, entonces quedas tirado tocando en 6 por derecho esas cosas se pueden hacer. ahora hay un problema y una limitante y es que los golpes son ciclos armónicos, entonces allí lo que haría sería transgredir la armonía de la pieza ¿no?, o sea, los golpes tienen que con los sistemas de acentuación por derecho y por corrido que tiene pues la parte ritmo métrica, pero también son ciclos cerrados armónicos,

entonces ahí digamos, si estás pensando en poner a Carmentea, en presentar la pieza y en arreglarla haciendo mezclas de golpes ahí ya tienes un problema y es que los golpes, o sea entonces en zumba que zumba no entra ahí porque la Carmentea es una pieza de mayor y el zumba que zumba es un golpe menor y cosas así no, pero hay revueltas muy convencionales de los golpes de la guacharaca, de la periquera, que funcionan en los pasajes y en un golpe como Carmentea, entonces hay cosas que pueden funcionar ahí, estás pensando en hacer como un acercamiento de la pieza a distintos lenguajes de los golpes llaneros es posible, se puede, pero no muchos por la misma tonalidad de la pieza

**D.R.** Ok, pero digamos que ya debes tener un poquito como que ritmo.

Y bueno, otra pregunta que me surge ¿qué es lo más importante para usted de Carmentea, o sea musicalmente?

**D.A.** A ver no sé, no como enfocarla, como enfocas la pregunta musicalmente hablando, bueno ya te había mencionado que la pieza Carmentea es una pieza armónicamente sencilla, muy sencilla, pero digamos que importante en la manera cómo representa el pensamiento musical llanero, en su forma, es una estructura, la pieza, estratégica, déjame pensar, es una estructura binaria, tiene una parte A y una parte B, no tiene una parte c, solo una coda, a ver pensemos.

En ese sentido cumple todas las expectativas o más bien con todas las normas implícitas dentro del lenguaje de lo llanero, ahora otra parte que me parece importante de la pieza es como el cambio de carácter entre parte A y la parte B, que también como que corresponde al lenguaje y es como que parte A es más apacible y la parte de B con el coro es un poquito más de movilidad tanto rítmica como ritmo armónico ¿cierto?, porque si tú estás en el cuatro, tú ves que los cambios son mucho más dinámicos, pero como es una pieza tan sencilla yo creo que no. A ver espérate, ahora me parece importante también hablando musicalmente que este tipo de piezas sencillas armónicamente se prestan para jugar un poco y para cambiar, para jugar con la agógica, y para jugar con las dinámicas también; cosa que la música Llanera, no sé si tú te ya has visto, es muy pobre ¿no?, la música Llanera es pobre en dinámicas, terriblemente pobre. o sea, comienza así alto y termina así. No hay matices no hay dinámicas y entonces una pieza

como Carmentea por ese notorio cambio entre parte A y B se puede jugar un poco con eso, o sea como darle musicalidad, una musicalidad de otras músicas, eso puede enriquecer la pieza, porque es que la música Llanera en esto es bastante aburrida ¿no?, qué pena con los llaneros que escuchen, pero, o sea, no juega con los matices, tiene demasiada riqueza ¿no?, eso no se niega, pero la riqueza está en otras cosas, pero no está en la dinámica, eso es lo que quiero decir, que tiene suficiente riqueza en otras cosas, pero yo en eso le podrías dar. Entonces Carmentea se puede prestar mucho para eso ¿cierto?, por ejemplo, en las repeticiones de frases como suele pasar en cualquier otra música, o en el pasillo, incluso el bambuco, en una repetición de frases se juega con el matiz, etc. Entonces y tocar trombón pues imagínate o sea con el trombón puedes hacer muchos juegos dinámicos etcétera. Entonces creo que la pieza se puede prestar para eso.

**D.R.** Bueno nunca había caído en cuenta, en digamos que no pobre, como tú dices no en lo pobre de la dinámica sino la música Llanera y si tienes como mucha razón, yo como que no había caído en cuenta, siempre estaba como en un mismo nivel, como matiz.

Otra pregunta qué bueno de pronto también me surge a partir de esto y es bueno eso es más como una pregunta que de pronto ya resolviste, pero bueno es si se puede hacer ahorita no me acuerdo muy bien cuál es el golpe que comienza como el mayor, termina y se pasa a menor y entre mayor y menor y juega.

**D.A.** La Quirpa

**D.R.** ¿Se puede hacer algo así en Carmentea? puede jugar entre el mayor y el menor, o sea respeta teóricamente como el esquema que tú dices que es algo importante de Carmentea al hacerlo

**D.A.** Estoy pensando en la medida, porque como es una pieza en mayor, ajá, entonces digamos que tú podrías jugar con eso ¿no?, cuando haces parte A prima cierto, cuando haces cantar del llano cantar de risas del río ay Carmentea y la repetición hacerla en la final, en la menor en la tonalidad menor,

**D.R.** ¿La relativa?

**D.A.** No, tal vez es la relativa no creo, o no sé, o sea es que yo sería muy abusiva en decir que una cosa no se puede hacer, pero estamos en re mayor y pasarla re menor, entonces no hace a su relativa menor porque no se para dónde sería, no sé, o sea, eso ya está, entonces en la experimentación ahí yo siento, no sé, qué de pronto te saldrías un poco de la pieza, pero eso todo está en la experimentación, o sea, yo creo que ahí sí no puedo decir mucho porque, porque si uno va a hacer un arreglo de una obra o una adaptación pues ahí sí es la creatividad ¿no?, de arreglista, entonces no hay así como que yo sería muy torpe decir, no, eso no se puede, sería un poco torpe de mi parte, aparte hay una cosa que si es válido tener en cuenta y es que fíjate que la música llanera viene de estas músicas de tradición oral, y bueno, específicamente la música llanera, el pasaje de llanero es una pieza de actor o sea el pasaje Carmentea de Miguel Ángel Martín, música letra, el golpe no, el golpe es disjuntamente una tradición oral, entonces el golpe es una cosa y la canción es otra, entonces con la canción de autor si tú la modificas estás modificando la obra de Miguel Ángel Martín, pero no, de pronto, a ver, me quiero explicar mejor; si yo cojo el zumba que zumba que es un golpe que está en modo menor, que tiene una parte A que va tónica dominante y después la subo a otra parte, hace una revuelta la subdominante, sea una cadencia por cierto subdominante una tónica, yo tengo subdominante, dominante tónica, ¿cierto?, si yo cambio esa cadencia ya no es un zumba que zumba, si yo llego a cambiar esa cadencia y no me voy para sexto grado, ya no es una revuelta de zumba que zumba ¿cierto?, entonces ya no puedo decir que voy hacer un zumba que zumba, eso es una cosa, pero cuando está metido con Carmentea que tiene una estructura y un discurso melódico que es en modo mayor, pero quieres jugar un poco, pero mantienes su estructura métrica etcétera puede que te funcione, es decir, yo estoy antes especulando en la pregunta en que tú me dices ¿se puede hacer una cosa o no?, ¿cierto?, creo hacia allá va la pregunta, lo que te estoy diciendo es que hay ciertas estructuras que si uno modifica mucho pues ya no se llaman así, porque ellas dependen de un ciclo armónico por ejemplo, en caso de zumba que zumba el ejemplo que te di, pero en el caso de una pieza de autor yo he visto a gente que tocaba la quinta de Beethoven con guitarras eléctricas, si, ahí está sonando justamente el tema principal de la quinta sinfonía, entonces, uno dice bueno, están masacrando a Beethoven con lo que sea, pero ahí está sonando, está, hay una

referencia, entonces cuando uno toca, adapta o arregla una pieza, yo creo que debe ser creativa, también tu miras hasta donde llegas con esa libertad creativa para que la pieza no se pierda, con las cuerdas pulsadas al viento es un riesgo, es chévere y grande e interesante, es cierto que ya se ha hecho, o sea, revisa el arreglo creo que de la Filarmónica, no sé, tiene una versión de Carmentea para orquesta, revisa eso porque sé que la Filarmónica ha hecho varias adaptaciones de piezas de las tradiciones, y sé que han hecho llaneras, sé que hicieron alma Llanera, revisa porque de pronto tiene, entonces mira a ver no porque ahí es donde uno, donde uno empieza a jugar y hasta dónde hasta dónde quiere llegar con su creatividad. Pero la respuesta para tu pregunta es yo creo que esos límites quien los pone, quien pone el límite para la creatividad, para hacer un arreglo, para cambiar una cosa, sería una muy torpe decirte algo no se puede hacer, hay que experimentar y mirar que resulta.

**D.R.** Eso es cierto, bueno maestra y las últimas preguntas es como la forma de escribir para arpa para cuatro y para maracas, o sea digamos que no hay muchas partituras, entonces es un poquito difícil, digamos para mí como instrumentista que no toca arpa. escribirlo en papel, escribirlo en una partitura, entonces de pronto lo que yo he hecho es escribir digamos en cuatro, digamos los acordes y en el apagado poner como un acento, no sé si estoy bien.

**D.A.** Depende si vas a escribir, si es importante para el cuatro yo creo que si esa si es conveniente y es suficiente usar cifrado.

**D.R.** ¿Solamente el cifrado?

**D.A.** Si, porque es que uno por ejemplo, si uno va a escribir una pieza para guitarra que tiene una cantidad de cosas pues si escribe las notas, pero aquí por lo general no cambia el Tata chi Tata chi, o sea la rítmica, entonces no hay necesidad de escribir las acordes, cifrado, pero si lo que tu estas diciendo va haciendo las marcaciones acentuales porque ahí sí es importante, si el cuatro va a cambiar de acento, se va a pasar de corrido a derecha, en la partitura debe aparecer que hubo un cambio, pero es suficiente con escribir el cifrado del cuatro a menos que sea una obra solista de cuatro, pero en este caso es un cuatro acompañante, no hay necesidad. Para el arpa utilizar los dos sistemas clave de sol y clave de fa, como si escribieras para el piano.

**D.R.** ¿Y para maracas sería igual que el cuatro?

**D.A.** En las maracas utilizas la convención para instrumentos de percusión, que igual las maracas también como tienen un patrón, obviamente hacen variaciones y todo, pero las maracas están sobre un patrón que está a seis octavos ¿cierto? 6 corcheas y con sus acentuaciones, entonces es así, o sea, 6 corcheas siempre, sí como esa Convención de que se usa para la percusión y la corchea y marcando las acentuaciones, de pronto la maraca hace algún tipo figura, de variación pues son variaciones rítmicas que perfectamente se puede marcar allí en la conversión de la partitura para instrumentos de percusión, el finale tiene conversión para maracas entonces eso no tiene rollo. A menos que le vayas a hacer un arreglo muy específico a la maraca, pero no veo que deba que hacerle algo, digamos el arreglo sí, pero que haya que cambiar la Convención de escritura es la misma.

**D.R.** Bueno maestra creo que ya son todas las preguntas por ahora, creo que de pronto podrán surgir más de pronto en un futuro, espero como contar con tu apoyo para para seguir resolviéndolas.

**D.A.** sí.

## **Anexo 6: Entrevista Marcel Mindinero**

**Entrevista realizada al Maestro Marcel Mindinero el día 11 de agosto del 2021**

**Entrevistador: Diego Rojas**

**Entrevistado: Jarry Marcel**

**Diego Rojas.** Bueno maestro, buenos días, es un honor tenerlo aquí, muchas gracias por estar aquí. Quiero hacerle varias preguntas para seguir aprendiendo de todo este universo de la música del Pacífico. Entonces, bueno, primero me gustaría que me comentara ¿quién es usted?, ¿cómo llegó a la música? y todo lo que me pueda comentar.

**Jarry Marcel.** Bueno, soy Jarry Marcel Mindinero Macizaban, nacido en Tumaco el 27 de octubre de 1956, nací en un barrio muy popular de Tumaco, porque de hecho le dicen el infiernito, no porque sea una zona de violencia o algo así, sino por el mismo ambiente en el que mantiene esa esa comunidad como de fiesta, como de tambores. Justo a unas cuantas casas de mi la mía, 3,4,5, casas, está la escuela Fundación Tumac, que es una Fundación de música de danza y construcción de instrumentos dirigida por el maestro Francisco Tenorio Quiñonez, entonces es una escuela donde a las 6:00 de la mañana empieza a sonar el tambor, empiezan a sonar bombos, y hasta las 12:00 o 1:00 de la mañana están sonando. Entonces todo el día hay música en ese sector, por ese mismo motivo creo que fue como un acercamiento a la música y a la danza. Yo llegaba, salía de mi casa al escuchar los tambores y me asomaba en la ventana y empezaba a verlos tocar y bailar, obviamente, porque entonces manejan la danza, también en principio fue primero la danza, entonces empecé bailando, comencé en el grupo de danza a la edad de 5 años y luego pues, me incliné más por la música y seguí más el camino de la música. Ahí fueron mis inicios en la música tradicional del Pacífico, ahí fue donde aprendí a ejecutar cada uno de los instrumentos y también a bailar, sí, estas músicas tradicionales, esos fueron mis inicios en Tumaco, de ahí parte todo, desde la Fundación Tumac.

**D.R.** Ok, maestro, es muy importante aprender a bailar, bueno, yo no soy un bailarín profesional, me gusta bailar, la verdad, y siento que no lo hago mal, pero siento que uno como músico tiene que aprender a bailar porque la música a partir de eso se vive, o sea, es integral, desde el cuerpo, entonces siento que funciona un montón para uno como músico.

**J.M.** Sí yo creo que como la música y la danza están entrelazados es muy importante, por ejemplo, en este sector que te hablo de Tumaco, la gran mayoría, o sea un 90% de los niños que crecen ahí bailan y tocan, y es algo que ya está en ellos y que por el mismo entorno también creo que se da, entonces yo creo que sí es muy importante, es muy importante porque igual al estar tocando siempre tienes como esa energía y tiendes a querer tocar el tambor y bailar eso.

**D.R.** Sí, eso es cierto y bueno pues digamos que yo soy trombonista, y aprendía a partir de batuta, entonces pues, no sé si sumercé conozca Batuta, es pura música clásica, ¿no?, entonces como que a veces uno es muy quieto, y uno como Bogotano también en el ambiente todo es un poquito más frío, entonces siento que eso es lo que de pronto nos falta un poquito más acá en Bogotá, cómo tener esa sabrosura de ustedes, como tan innata.

Bueno, entonces ya conociéndolo un poquito más, yo le quería preguntar. Mi idea de la tesis, aunque ya le expliqué, pero quiero volver a explicar, es hacer dos arreglos para formato Big band de dos canciones tradicionales colombianas, una es Carmentea que es una canción de la parte del llano, el cual ya lo terminé. El otro es sobre la memoria de Justino de la Maestra Inés Granja. Bueno ¿porque estos dos temas?, porque me gusta tanto la cultura musical del llano, como todo el joropo y bueno, como la parte musical del Pacífico, la cual me atrajo ya hace mucho tiempo.

De hecho, la primera canción que escuché de la parte del Pacífico fue del maestro Hugo Candelario y me gustó un montón, y desde ahí comencé a averiguar un montón de cosas, y bueno, he llegado a quererla y a respetarla un montón porque siempre es muy complicada de lograr, de hacer las cosas bien. Entonces bueno, esta canción de la memoria de Justino, lo que yo he visto es que es una rumba, pero es que yo lo que todavía no entiendo es ¿cómo lo pueden clasificar?, o sea, no entiendo cómo hacen la

clasificación de las canciones, porque siento que la marcada del bombo es como muy parecida a todas, entonces me cuesta mucho, la verdad no sé si es una rumba timbiquireña.

**J.M.** Bueno, lo que pasa es que en el Pacífico sur hay estilos, ¿no?, dependiendo de la zona en donde nos encontremos, igual pasa en la música del Atlántico también, música que se toca a un lado, música que se toca al otro lado, por ejemplo en Nariño, en Tumaco, que es donde yo vengo se toca muy parecida a la rumba Timbiquireña, pero para nosotros no es rumba sino que es murga ¿sí?, es murga tumaqueña y la base, el patrón rítmico por ejemplo en el bombo son muy parecido, en la rumba es que no tengo un bombo aquí, *tun-catun-ca tun-tuca* (imita ritmo de percusión) rumba timbiquireña tradicional, ¿sí?, y en Tumaco es *tuca tun-ca, tu ca tun ca*, eso es Tumaco, y esa es murga tumaqueña, pero son muy parecidas, y lo que pasa es que ahora se toca muy distinto, y ahora porque se tuvo mucha influencia de la música del norte del chocó, entonces por ejemplo, ahora una rumba te la tocan como si fuera un agua abajo ¿sí?, que eso es patrones rítmicos eso es un tamborito y eso es del chocó. Y eso ahora todo lo tocan igual, como si fuera un agua abajo, como si fuera un tamborito, entonces la gente se confunde.

**D.R.** Ah ok, es que de hecho yo estaba viendo en sus vídeos que sumercé habla de la rumba timbiquireña y la rumba, eh no me acuerdo, bueno, entonces, de la rumba timbiquireña, y yo dije bueno, este es el patrón, y yo lo escribí y como que lo comencé a tocar, lo escribí, pero no me sonaba como la canción, no sé si me explico, digamos que una canción sonaba otra cosa, y yo me preguntaba ¿por qué? y cuando escuché en el mismo video que sumercé habla del tamborito y ese patrón rítmico si me cuadro, pero entonces ¿qué es?.

**J.M.** Es lo mismo, y lo que pasa es que los músicos de ahora se han dejado influenciar mucho por lo que está sonando y por lo que suena, nos pasó también a nosotros en Tumaco que no teníamos... cuando llegamos al Petronio, por ejemplo, yo cuando llegué al Petronio por primera vez, eh... nosotros llegamos al Petronio y no teníamos una identidad, porque no sabíamos en realidad cuál era nuestro estilo de tocar, y nosotros veníamos contaminados ya de la música que había grabado bahía, de lo que estaba

grabando socavó, entonces eso era lo que llegaba, y la gente adoptaba esos patrones rítmicos que no eran de nosotros ¿sí?, entonces la gente de ahora se ha contaminado mucho de estas cosas y se ha olvidado de lo que es netamente tradicional, de cómo se tocaba en realidad antes, de cómo tocaban nuestros abuelos, y eso es lo que hay que mantener, porque si no eso se pierde y es lo que está pasando ahorita, ahora, o sea, es muy difícil encontrar patrones definidos, por decir, vamos a tocar una rumba y que la toquen tradicionalmente cómo es *tun-ca tuca tatunca tuca*, y no *tran-traca, tran-traca*, eso no es de nosotros, eso es tamborito y es del chocó. Agua abajo, para mí eso no existe, yo digo que para mí eso es moderno, hablando de los ritmos netamente tradicionales, yo no conocía lo que es un agua bajó, un agua bajo ya es como un híbrido, que han sacado ahora y que lo metieron con la música ya en el formato orquestado, o sea, bambuco viejo, currulao, tunde, rumba y ya, hablando generalmente pues de los ritmos representativos del Pacífico, agua abajo es algo que surge ahora cuando ya el maestro Hugo Candelario pues empieza a explorar y a sacar música, y crea este nombre agua bajo, pero entonces vas a ver el agua abajo cuál es el patrón rítmico en el bombo, es el tamborito.

**D.R.** Ok, bueno

**J.M.** Nacido en la zona de nosotros, ya no se puede decir que es un ritmo tradicional del pacífico colombiano

**D.R.** Oh, ok., Bueno muchas gracias ahí por la explicación porque sí, sí sentía que como lo que decía ¿no?, como que hay muchas cosas qué, bueno también es que la parte de la interpretación hace muchas florituras, no sé cómo decirlo, con muchos adornos, entonces también como que uno nació en esa cultura, no conoce muchas cosas entonces para mí es como muy diferente, y bueno yo como percusionista soy un buen trombonista.

**J.M.** Entonces, si eso está, y pues la rumba por ejemplo como uno va abierto todo el tiempo, no es como esos patrones que ahora *tuntu*, no eso no es, con uno se va es replicando va abierto, *tru cu trum*, todo el tiempo y hay uno que, si va como marcando, pero eso va jugando todo el tiempo, no es ese patrón que *tún tulun tu cun* que es más cosa de congas que otra cosa, entonces si eso no es tradicional, no es tradicional

**D.R.** Bueno maestro, entonces una pregunta, si están abierto, ¿cómo lo escribo yo como una persona que debería presentar un trabajo académico, cómo lo debería representar?

**J.M.** Sí, es muy abierto pero siempre hay unos, por decir, unos repiques que siempre se respetan ¿no?, porque él quiere en él bambuco viejo con las onomatopeyas que hay siempre del que apaga sí, porque, porque, porque cierto, que te pasa a vos, que te pasa a vos, sí, en la rumba también hay unos repiques que sí son tradicionales y que de hecho pues hay que también, creo que el módulo que voy a sacar voy a hablar de esas cosas también, por ejemplo ,en la rumba este es el repique *tratata tratata*, ese es uno tradicional que está ahí y es como, que de ahí parten otros, salen otras cosas pero ese es el que está ahí *tra ta ta ta tra ta ta ta ta ta* y que ese sería como como la hembra ¿no,? como hembra que iría a replicar el macho, el macho si va *pa tum pa va* llevando de hecho la misma la misma frase que hace el bombo, que el bombo hace *tu can tu ca, seria tuca tunca*, serían como las bases para para tocar la rumba, ¿sí? y de ahí pues ya te puedes abrir pero bueno siempre manteniendo como la conversación en que si este está replicando, yo voy a estar acá marcando pero apagando, pero con algunas variaciones.

Sería como tener eso como base, pare hacer el replique que te dije, para poder escribir una base, una base de la rumba y del otro, también, de ahí para allá y vos puedes hacer lo que sea.

**D.R.** Listo, bueno muchas gracias ahí por la explicación. Te tengo otra pregunta, y es qué bueno, yo he visto como todos los grupos que sumercé mencionaba, socavón, bahía, de pronto ahorita nuevo pues herencia, y he visto que la parte de los guasá como que siempre hacen como este movimiento hacia abajo, pero hay unos que hacen un movimiento hacia arriba, bueno diferente, no sé si ¿tiene que ver con sonoridad o una situación diferente? o no sé cómo.

**J.M.** Lo que pasa es que cuando vos vas a tocar... no estoy de hecho en mi espacio, si no pues te mostraba, pero no tengo los instrumentos aquí. El guasá estilo cauca (Imita sonido del guasá), estos movimientos donde el guasá y estos movimientos son los que toca como el estilo del Cauca por allá.

Si yo hago Nariño, si vas a Tumaco a tocar, el guasá va aquí, *chiquichiqui*, y cuando abre, te da como más regao, es cuando abre cuando ya van por decir las respondedoras como le decimos nosotros, o el coro, pues que ya va abierto por decir coro, pregón y ya va la cosa, como decimos nosotros, desarrolló, entonces hay qué abre guasá,

**D.R.** Cuando digamos, la salsa está en campana o algo así.

**J.M.** Son distintas las formas de los estilos, ¿no? también en el guasá pasa lo mismo, y también en los formatos, obviamente también cambian, ¿sí?, porque el Cauca maneja dos bombos dos por uno y tradicionalmente en Nariño es un bombo 3 por 1, entonces también desde los formatos, los estilos cambian. Ellos por ejemplo tocan el bombo más marcado tan, el de nosotros como es un bombo va más abierto, porque va haciendo golpeador y arrullador ¿sí?, y el patrón de nosotros es más el papa con yuca que es el bambuco viejo, bambuco viejo, es el mimo bambuco que el andino.

**D.R.** Yo he tomado unas clases, con el maestro Diego Lozano, el papá vivió allá también en la parte del Pacífico, se llama Donald Lozano, entonces no me siento tan perdido con todo lo que usted me está diciendo

bueno otra una pregunta, digamos que, a la memoria de Justino, ¿sería una rumba timbiquireña?

**J.M.** Si eso es una rumba, una rumba timbiquireña.

**D.R.** Bueno yo creí que era timbiquireña porque pues Inés Granja, es timbiquireña entonces pues en teoría

**J.M.** Sí, es una rumba timbiquireña,

**D.R.** Ok, entonces a partir de ahí el guasá ¿es diferente, o cómo es o se parece más al de Nariño?

**J.M.** No, en este ritmo si va igual como se toca en Timbiquí, en Tumaco, no tiene cambios.

**D.R.** Otra pregunta, ¿cuántos bombos hay?, hay dos golpeadores

**J.M.** En rumba hay dos bombos, está el macho y el hembra

**D.R.** Y ¿qué estaría haciendo el macho?

**J.M.** El macho va abierto ¿no?, y aquí sí el que marca, el que arrulla si es el que va llevando la base tradicional del turco, *run ca, truca, tun ca*, y el otro si va más abierto, *tun tum*, va golpeando, ¿sí?, está más abierto, el que marca ahí es, perdón el que va llevando el arrullador. Ese si va a marcar, el otro si va golpeando todo el tiempo. pero pues partiendo de esa misma base ¿sí?

**D.R.** Listo maestro muchas gracias, espera un momentico que yo tengo unas preguntas acá.

¿No sé si usted toque batería o conoce algo de batería?

**J.M.** Sí, De hecho, me encanta.

**D.R.** Que chévere, me alegra mucho, eso es un complique, yo los admiro mucho a los bateristas, y bueno mi pregunta es ¿sumercé como haría estos ritmos en batería?, o sea, ¿cómo sería el set, ¿cómo lo haría?

**J.M.** pues yo lo tocado en batería, y a ver cómo te podría mostrar, voy a darte un como un ritmo que se asemeje que podría entrar ahí, sería como... Por ejemplo *tacun tu cata catun*, hablando de la rumba sería como por ejemplo cómo va el bombo marcando el tiempo, *tum, tum, tum, tum*, ¿sí?, yo lo he tocado así, aunque pues obviamente hay mucha gente que por ejemplo en estas cuestiones de la batería, ya cuando salió la música grabada, el tipo para eso es Wilson Vivero, el maestro Wilson Vivero fue como el que impuso esos patrones ya hablando los formatos orquestados de la música del Pacífico, de hecho no me he puesto analizar cómo él ha grabado la batería, pero yo le tocaba así, *pa,tumpapa*, puedes ver vídeos de él, de Bahía, él muestra muchos patrones, pero no hay algo como definido, en cuanto ya lo orquestado no hay algo definido, es como que algo que te encaje en lo que está pasando, es como más libre del baterista.

**D.R.** Bueno, una pregunta a bueno yo conozco los libros que sacó el Ministerio de culturas “Que te pasa Vo”, que es de la parte del Pacífico sur, pero me gustaría saber si sumercé conoce como otro libro de esta parte del Pacífico sur, que hable sobre los ritmos, o al menos como interpretarlos.

**J.M.** Sí, creo que no recuerdo, pero por ahí hay otros, te puedo compartir uno también que es muy chévere que lo hizo un amigo maestro en Ecuador, porque sabemos que el norte de Ecuador comparte lo mismo que nosotros, acercarnos a Nariño, por ahí hay varios libros interesantes, en este momento no los tengo presentes, pero que me los he leído, y hay cosas muy chéveres que no encuentras en otros libros, pero se lo puedo compartir. De hecho, espera mi libro que voy a publicar, habrá mucha información.

**D.R.** Que chévere, que chévere, porque siento que, a esta parte del Pacífico, bueno desde hace muchísimo tiempo, es difícil encontrar, llegar allá, y es difícil tener toda la información de allá, entonces como que se resguarda mucho la información, se protege, mucho entonces como que no hay mucho de donde agarrarse uno, como de acá del interior que es bien sumercé ¿sí?

**J.M.** Pues de hecho eso es una de las tareas que me he propuesto, porque por ejemplo para nosotros fue súper difícil obtener esa información, Yo hice parte de la Fundación changó que es ganadora del Petronio y que con ellos trabaje dos álbumes donde se muestra en realidad cómo se toca en nuestra zona, es como el más cercano ¿no?, porque para hablar de una referencia de cómo se toca en Tumaco es perla del Pacífico, que es el grupo más antiguo que hay de música tradicional en el Pacífico sur colombiano, con más de 100 años, entonces para nosotros pues fue muy difícil porque todos los marimberos de ese tiempo, y los que tocaban en ese tiempo no te enseñaban nada, o sea vos no podías estar compartiendo con ellos porque te mandaban para la casa, entonces por eso se perdió mucha información. Entonces a nosotros nos tocó hacer un proceso de investigación donde nos tocó ir a los ríos allá a investigar ¿por qué se toca así?, ¿cómo se tocaba en tal parte?, y bueno, fue un proceso largo, que de ese proceso de investigación fue que salió el álbum legado ancestral de changó, y el que salió ahora que se llama... no recuerdo, pero te lo voy a compartir también. Pero fue un proceso largo porque nosotros estábamos perdidos, no sabíamos si estábamos adoptando lo del Cauca, que no era, pero pudimos llegar donde era y por eso pudimos ganar Petronio Álvarez, tercero, segundo y después primer, y fue la agrupación que le dijo a Petronio venga, pero es que nosotros no tenemos el mismo formato del Cauca entonces ellos tuvieron que aceptar y poder nosotros llevar nuestro formato, porque el formato Petronio

es dos bombos, dos marimbas ¿no?, es que nosotros no tenemos ese formato tradicional entonces, hubo una discusión ahí, hasta que ellos tuvieron que aceptar pues que es la tradición de nosotros.

**D.R.** Ok, bueno muchas gracias por todo eso, y le quería preguntar varias cositas y bueno a sumercé como ¿qué es lo más importante de esta canción, para sumercé y no se puede cambiar o quitar?

**J.M.** Pues para mi es importante partir de la melodía, la melodía desde lo que está, lo que interpreta la marimba ahí es primordial y tiene que estar siempre, no se puede quitar, yo creo que a partir de eso se pueden hacer otras, no sé, algún que otro arreglito, pero la melodía como tal pues debe ir ¿sí?, porque es algo ya está en la memoria de todo el mundo, esa melodía *para ta ra ra pa la parapa*, tiene que estar ahí siempre.

**D.R.** Oh ok, sí, listo. Bueno, yo ya llevo un tiempito haciendo este arreglo y hoy todavía me falta, estaba como esperando hablar con sumercé, como para llenarme un poquito más de cosas, para tener como un conocimiento mayor.

**J.M.** Una pregunta, va a hacer el arreglo para Big band, pero entonces vas a mantener al menos el formato tradicional dentro de la Big band, o piensas a dejar como que solo la marimba y ya.

**D.R.** No, eso si no lo expliqué, mi idea para los dos arreglos es mantener el formato tradicional, entonces, digamos en este caso sería los dos bombos, los dos unos, con el guasá, la marimba, con las cantadoras y con la voz principal. Igual en la parte del llano sería el cantante, el cuatro, las maracas y el arpa, entonces mi idea es como fusionar también los dos conjuntos.

Maestro una última pregunta, como para no quitarle más tiempo y es, ¿tiene algún consejo sobre la realización de este arreglo?, como, te puedes ir por acá, puedes escuchar esto algún, consejo que me sirva para la parte de la mezcla, que me pueda ayudar.

**J.M.** bueno pues que te digo, primero, respetar el ritmo como tal, pero como dices que vas a mantener el formato tradicional es importante eso, En cuanto a la mezcla yo soy

muy amante de que las mezclas sean muy naturales y no tengan mucha cosa y querer cambiar la sonoridad real de los instrumentos, de hecho, en el álbum que estoy grabando estoy manteniendo eso, porque voy a escuchar algunas grabaciones y realmente no tiene los instrumentos, el sonido no es el real del instrumento como tal, sino que lo maquillan muchísimo en las mezclas, entonces, no me parece, por ejemplo, hay unos bombos que escuchas con que con unos secos impresionantes cuando el bombo tampoco es hasta allá, y entonces, creo que mantener el sonido real de ellos, no meterle mucha cosa, no maquillarlo mucho.

También las voces, he escuchado unas voces ahora que parece con unos coros celestiales ¿no? o sea, esas voces, que yo me acuerde yo no escucho unos coros así tan arreglados, hay que mantener las cosas reales como son tradicionales.

**D.R.** De hecho, es que así lo estoy pensando porque, es que bueno, mi idea era hacer este la presentación de la Big band en físico ¿no?, obviamente todos tocando al mismo tiempo, pero bueno eso fue hace un año que lo tenía pensado, hace un año y medio, pero bueno cómo vino todo esto, entonces creo que va a ser más bien como una parte de un video, entonces yo creo que sí, o sea mi era presentar en vivo, es porque lo quiero hacer como sumercé dice o sea, a lo tradicional, lo que suena o sea no tengo que meterle nada de un efecto a la marimba, algo así, no se Entonces muchas gracias y bueno espero su libro para leerlo. ¿cómo lo va a llamar?

**J.M.** Eso viene con mucha, mucha información, lo he pensado llamar igual que al álbum, el nombre del manglar,

**D.R.** el nombre del Manglar, en serio, que buen nombre. Bueno maestro entonces muchísimas gracias, en serio, muchísimas gracias, es muy importante para mí también conocer una persona que literal creció con esta parte de la música y alrededor, literal de la casa de al lado, entonces muchas gracias por todo, por transmitir su conocimiento que es lo más importante, y yo como docente también lo que puedo hacer es seguir transmitiendo lo que lo que me está enseñando y lo que también conozco, muchas gracias, muchas gracias hasta luego.

## **Anexo 7: Entrevista Gregorio Uribe**

**Entrevista realizada al maestro Gregorio Uribe el día 28 de septiembre del 2021**

**Entrevistador: Diego Rojas**

**Entrevistado: Gregorio Uribe**

**Diego Rojas.** Bueno, pues muchas gracias por acudir a esta invitación. Primero que todo me gustaría saber sobre usted, que me cuente un poquito sobre su recorrido musical.

**Gregorio Uribe.** Bueno, yo he como coqueteado o trabajado con varios instrumentos, aunque me consideraría como digamos un cantautor y acordeonista, sería como me definiría hoy en día. he tenido como varios procesos. Empecé como baterista de cierta manera, como

baterista y también con guitarra, pero pues no guitarrista, sino como más bien escribiendo canciones en guitarra desde niño, y la batería después fue como el instrumento que trabajé más seriamente. Y ya algo como el acordeón y esta parte más tradicional pues era algo como más paralelo, como más de lado, como por disfrutar, por parrandear con amigos.

Entonces cuando ya tuve la oportunidad de ir a estudiar a Berklee me fui como baterista y entonces allá llegué con mucho interés como por la parte del Latín Jazz, muy inspirado en artistas como el negro Hernández, que la clave de la independencia, ¿no?, toda esa calle 54, todo eso me inspiro mucho. Y estando allá me volví como a re enamorarse, porque pues ya estaba esa semilla de las músicas colombianas, pero allá también me interesé aún más al estar la distancia. Y entonces ahí ya eso se volvió como un patrón, un pilar de mi trabajo hasta el día de hoy.

En variaciones, en su momento una de las nuevas partes que hice fue como acoplar o como tratar de adaptar los instrumentos a la batería, los diferentes ritmos de diferentes regiones, y después cuando empecé a estudiar también la parte de arreglos en la universidad, pues quise aplicarlo a ritmos colombianos. Entonces bueno, eso fue como

mi proceso, y al final decidí armar una Big band para combinar esas dos pasiones, la parte de arreglar y componer y Big band y toda esa fusión de Jazz y la parte de músicas colombianas. Y ahí decidí como también cambiar un poco e irme al frente del escenario como cantante, pues no me considero así cantante, pero como cantando mis canciones quería estar tocando el acordeón al frente del público, entonces ahí como que hice un cambio un poco de perfil, pero manteniendo un poco la misma pasión por el tema. Y ahí me fui a Nueva York, continué lo de la Big band por muchos años. Mientras hacía eso, porque no había conseguido plata para grabar el Big band, lancé igual un disco de cantautor que se llama pluma y vino. Y bueno, después con los años con el Big band lancé un disco que se llama cumbia universal. Y bueno, ahora estoy en el proceso de lanzar un tercer disco que no es de Big band, sino es más hacia el formato pequeño, como digamos que después del disco de Big band quise enfocarme en el acordeón, como escribir y componer, identificarme con él, entonces eso es en lo que estoy, entonces digamos que últimamente ya el último año no he estado tan ligado a lo del Big band, pero pues sigue presente en mi vida, en conciertos que hemos hecho, Bueno, antes de la pandemia en proyectos como lo de las conferencias de la Sergio y bueno y otras cosas.

**D.R.** Sí, maestro bueno, obviamente es una carrera bastante amplia, sumercé ha hecho un montón de cosas más que todo en Estados Unidos. He revisado un poco y he visto que ha trabajado con Paquito de Rivera, También con Rubén Blades en la canción de la Cumbia Universal, y bueno, cuando sumercé estudió Estados Unidos ¿cómo llegó a complementarse con todo este movimiento latino allá en Estados Unidos? ¿cómo llegó a estar allá.?

**G.U.** ¿Durante el estudio, o en general?

**D.R.** En general, en general,

**G.U.** Bueno, es muy común que cuando uno está allá, pues en lugares como lejos de su país o también en ciudades con gente de diferentes lugares, pues es muy común que uno busque como una identidad cultural, ¿no?, entonces desde la parte social como que ah, bueno socializan mucho con los músicos latinos, por la universidad, pues, aunque no hicieran música latina, pues igual es muy común que busques gente que habla tu idioma etcétera, no para cerrarte a eso, pero bueno, hay una atracción cultural ahí básica.

Entonces eso estaba ahí y pues la música también que siempre me interesó, pues igual era de alguna forma música latinoamericana.

Entonces estuvo eso, cuando estuve en Boston, ya como cuando ya salí a hacer mi música, digamos, ya más allá de la universidad, pues ahí en cierta parte siento que en gran parte era también todo como tocar para el público latino, siempre me gustó, aunque mi intención siempre fue que el público fuera mezclado y creo que logramos eso último, pero obviamente gran parte también era como la diáspora latinoamericana, personas de Suramérica y de Hispanoamérica que venían a los conciertos, que les interesaba esa música etcétera, eso como en cuanto al público, y en cuanto al ya en Nueva York, pues en la escena también pasa que es una ciudad tan grande y con tantos músicos y tantos shows y tanta cosa, que yo diría que sí o sí, tienes que entrar como en algún tipo de escena, de algún nicho, porque hay tanta gente que es una ciudad como de nichos, de pequeñas comunidades, eso no significa que no haya interacción entre las comunidades, que eso es de lo más bacano, pero sí hay muchas cosas.

Una de las cosas más bonitas fue el encuentro de músicos colombianos que ya lleva muchos años, que lo hacían una vez al año, entonces mientras estaba en Boston fui a conocer ese encuentro y había gente, pues si no me equivoco, estaban desde Pablo mayor, confort urbano, Edmar Castaneda, Samuel Torres. Como había muchos colombianos que hacían fusiones muy bacanas con música colombiana entonces me inspiró la idea de irme para allá y como que quería ser parte de eso. Y un año después fui a tocar allá y fue súper bonito, pues llevé la Big band y fue muy bonito, y como que sí ¡uy! quiero ser parte como de esta escena, digamos, Entonces llegué allá y bueno, aunque también entre un poco en la escena del jazz, en el World Music, pero si una de las primeras escenas de música fue la de los músicos colombianos. y entonces sí, una vez llegas o conoces a uno, conoces al otro, eso es como simplemente estar abierto y salir y compartir y conocer y etcétera, y casi que sea de una manera muy natural.

Entonces pues así fue como se fue dando como esta idea de medio uno posicionarse en la en la escena la música latina Nueva York.

**D.R.** Bueno, maestro, muchas gracias, yo le quería preguntar una cosa un poquito más técnica. No sé si sumercé siga como algún libro o sí, como esta parte un poquito más teórica de la parte de arreglos para Big band o formatos grandes o formatos pequeños.

**G.U.** Pues no, no es como que siga esto, así como que diga la carrera la sigo por ahí, pero pues naturalmente los libros con los que aprendí eran los libros que usaban en Berklee, y después de usarlos en la universidad, estudiarlos, la verdad muy poco siento que los usé después, eran más para consultas, así como breve. ¡ah! cómo es que es este rango, esta cosa, entonces digamos que aquí hay un par de cosas.

Este era con el que uno empezaba a hacer arreglos, se llama "More and Jazz Voicings", entonces son como de Berklee, Este libro uno va tomando arreglos uno, arreglos dos etcéteras, ¿no? Y después ya el que quiere continuar. Con este termina uno escribiendo como para ensambles como de 6 vientos y aquí está toda esa parte de lo que vemos como los voicings mecánicos, etcétera, básicamente voicings mecánicos voicings en cuartas, creo que también las de esas que no me acuerdo como se dice eso, pero es como unas triadas que se hacen encima de los acordes, ese era como el introductorio allá. La parte más avanzada más interesante es el que continúa ya específicamente para Big band "Arranging For Large Jazz Ensemble". Entonces este es un poco como la continuación, porque aquí tiene más que ver con la idea de que son básicamente las mismas técnicas del otro, pero ya ver como juntas esas técnicas entre la sección de trompetas y una de saxofones. Y otro por ahí interesante, pues este la verdad no es como que sienta que lo use o lo haya ni siquiera revisado, pero lo usé allá, era para una clase que tomé de composición de jazz, digamos, entonces también fue útil más para formas, no es de arreglos, sino de composición. entonces yo creo que estos podrían ser los tres que más he mirado, sobre todo el de Big band

**D.R.** Ese libro, el de arreglar para formato grande, ese creo que yo lo tengo, bueno y la verdad no lo he visto porque es que tengo como bastantes cosas que ver, pero si lo vi y dije, bueno, pues habría que echar una ojeada, pero si se ve que es bastante útil.

**G.U.** Sí, es bastante útil y también es útil que viene con un disco donde hay unas grabaciones de los ejemplos, ¿no?, entonces está lleno de ejemplos de no sé 60 y pico

donde ves hasta secciones de un arreglo hasta esta técnica suena así y esta otra suena así tocados en vivo.

**D.R.** Si, le voy a echar una ojeada porque si lo tengo, lo tengo en pdf. Maestro, una pregunta, ¿qué es lo más importante para usted al momento de hacer un arreglo?

**G.U.** Casualmente estábamos hablando de eso en el encuentro, no quiero decir dinámicas, pero es algo por el estilo, déjame pensarlo a ver si logro sintetizarlo al final. Es como repartir bien la información y las herramientas que se tienen a la mano ¿no?, digamos, creo que esa es la razón por la que nos atrae a los arreglistas y compositores, es porque hay muchas herramientas, muchos colores, mucho poder a la hora de hacer algo como potente, y eso es genial y hay que usarlo, pero lo más bacano es cuando uno reparte esa información, ¿no? como que dice, bueno, vamos a hacer esta parte sin vientos, vamos a hacer esta parte con todo el mundo, vamos a hacer esa parte con solo trompetas, en esta parte vamos a mezclar clarinete y trombón bajo, no sé cómo, la idea de no quedarse en algo tan necesariamente predecible. Porque al principio uno piensa en cosas muy concretas, pero creo que cuando uno ya hace bastante Big band, está bueno pensar ya en general, como más amplio. Entonces, Como que esos colores y esas vainas repartirlas entre los arreglos que uno hace, no solo en uno, lo que quiero decir es, si ya cuando uno empieza a escribir más arreglos dice, ¡Ah!, ya empieza a tener en cuenta que hice en los arreglos anteriores, de pronto para cambiarlo, para no repetirlo, decir: en este arreglo anterior, Bueno, hicimos un solo de trompeta y el background lo hacían los saxos ¿cierto?, entonces, como mantener esa referencia y decir bueno, en este próximo voy a hacerlo un solo de trombón y unas melodías que acompañan de flauta, por decir algo así ¿no?

**D.G.** Si, para no caer en la obviedad.

**G.U.** Exacto, obviamente hay cosas que uno quiere, pues porque son típicas, y yo uso cosas que son como típicas, no sé, un sol y exacto está, pues porque uno dice que claro es parte del lenguaje, ¿no? No porque toca hacerlo sino porque suena muy chévere, entonces también hay cosas que son así, porque funcionan y entonces uno las quiere seguir imitando o manteniendo, pero eso, no caer tanto en la obviedad, y variar no solamente dentro del arreglo sino dentro de los arreglos en general.

**D.G.** Yo también, como que yo la verdad yo llevo haciendo arreglos bastante tiempo, soy joven, tengo 26 años, pero pues sí he hecho hartos arreglos para bastantes formatos, desde el colegio me interesó hartito y como que me parecía bastante fácil, porque como que me fluía y bueno, cada vez como que me pongo más retos más complicados, Ahí vamos, entonces bueno, pues ahí digamos que últimamente como que si le he puesto un poquito más de cabeza a lo que sumercé dice como no caer tanto en la obviedad porque si de pronto sentía que estaba haciendo como cosas muy muy parecidas en todas, entonces como que he tratado como de buscar otras técnicas, otras formas de cómo hacer el arreglo, como también de aprender partes armónicas otras cosas.

**G.U.** Lastimosamente solo hemos grabado un disco de Big band, pues digo, por el billete y tomó un rato hacerlo por lo mismo, tocó hacer campaña de cloudfolding, etcétera, pero pues nada, son 10 temas y digamos que con la orquesta yo tenía más o menos, no sé si entre 30 y 40 arreglos, pues la mayoría míos, pero otros también no sé, de algunos invitados, etcétera. Todo eso para decir que, así como en el disco de pronto, pues una oía como cosas más homogéneas, en cuanto ah bueno, pues obviamente hay unas temáticas, hay varias cumbias ahí, entonces, pues vas a encontrar, no es como que sea tan ecléctico, sino vas a encontrar un color similar, pues fueron escogidas de muchas, y todo esto para decir que hubo muchos temas que arreglé en su momento, algunos que los toqué un rato y después nunca los volví a tocar, pero eran como también etapas, 'no? como exploración. Entonces me acuerdo cuando me mudé a Nueva York y en el metro veía una banda que es una berraquera que son de Chicago y no sé, pasaban como temporadas y tocaban en el metro y eran como medio second line no? como medio de eso de bombo, redoblante y no me acuerdo qué vientos, súper funky, y esa vaina me tenía obsesionado, pero no suena a Big band, si usan vientos, pero nada que ver en general con Big band y me acuerdo de cómo, literalmente una sección que dije ¡uy!, quiero hacer algo igualito a lo de ellos, entonces agarré una canción que es de Funker y me inspiré en eso.

hay veces siento que está bueno uno dejarse inspirar por lo que sea un poco, aunque suene medio al azar todo lo que uno esté haciendo, y después ya al haber hecho esa experimentación, se puede buscar un sonido propio. Si eso es lo que busca.

**D.R.** Bueno maestro, hablando un poquito de su álbum con la Big band, de cumbia universal, le quería preguntar como varias cositas, la primera es ¿cómo fue todo el proceso de escribir?, claro, ya sé que ya me dijo un poquito de eso, que fueron bastantes canciones las cuales no salieron, lo cual no conocía, lo que me pareció bastante interesante ¿no?, Porque yo creí que uno solamente escribe 7 u 8 canciones y ya, pero yo creo que solamente había esas, entonces hay muchas más.

**G.U.** Sí, sí hay muchas bandas que como que primero graban y después tocan y yo pues poco, yo, pero también siento que la escena neoyorquina o lo que sea o la generación, yo qué sé, siempre estuve en un mundo que era de tocar primero, pues o de tocar y bueno el disco lo logramos como a los 8 años después, no sé, entonces básicamente ya.

Estuvimos tocando cinco, no sé si después fueron siete, bueno, mínimo cinco años en un sitio una vez al mes una residencia sin par, ¿no? tres sets de 45 minutos, y todos los meses y mucho el público era normal, entonces obviamente, pues, era también la oportunidad para escribir música, para ver, y pues porque uno siempre también, ya sea que se aburría de lo mismo, para poderlo variar para que los músicos también tuvieran vainas interesantes, pues lo que lo hacía interesante para el público, entonces no es como que las escribí para el disco, sino simplemente pues nada, me apasiona, y me apasiona arreglar y quería siempre tener nuevas ideas y nuevas cosas, entonces yo iba trayendo nuevos temas a los ensayos y los montábamos, era como mandarlo, y normalmente hacemos un ensayo al mes y ya, pues mandarlo y montarlo en un ensayo y listo. Entonces era eso, y no, en las canciones del disco, pues fue básicamente con todos los temas que ya existían, era como sentarse con el coproductor con Pablo Matías y ahí escogimos cuáles canciones tenían sentido en el disco, básicamente. Y de ahí editamos, tuve que editar bastante, hicimos muchos cambios. ¿Eso es lo que normalmente uno haría en un disco de pop, pues o de otros estilos ¿no? pero al hacerlo tomó rato porque pues cambiar una cosita en un arreglo de Big band sabes qué es pues mucho más difícil, toma más tiempo y después tienes que corregir todas las partes.

**D.R.** Si, eso es cierto, porque uno mueve una cosita y como que se mueve todo porque es tanta gente involucrada.

**G.U.** Claro, entonces fueron muchos cambios. Entonces sí, así fue, y pues nada, entramos y a grabar esos temas. Obviamente, pues la mayoría, sino casi que todos pues están ya basados más en la parte colombiana, ¿no?, esos ritmos, etcétera. Entonces sí, es una muestra, ¿quién sabe? los otros temas, Pues no hay muchos así grabados full en vivo pero bueno, pues “gracias, Nueva York” es uno que me arrepiento de no haber metido, creo que hubiera reemplazado otro tema por ese, ese está en YouTube, pues así nada a modo celular está, pero ahí se alcanzan a ver otras cositas.

**D.R.** Que chévere maestro, me alegra mucho porque digamos que esta idea que me surgió a mí también de hacer Big band para para música colombiana, fue a partir de obviamente de Lucho Bermúdez, de sumercé, porque llevaba bastante tiempo escuchándolos y me gusta hartito hacer esta combinación, y mi idea, Bueno, hablando un poquito de mi idea es hacer esto mismo, pero también metiéndonos un poquito con los instrumentos tradicionales, entonces digamos en la parte del llano obviamente el arpa, el cuatro y las maracas y en la parte del pacífico con marimba de chonta, con los bombos Y con los cantadores, obviamente. Entonces me gusta mucho y siento que la combinación le da mucha fuerza a esta música, no solamente digamos que la parte del llano, sino la música colombiana tiene tanto de donde exprimirle y hacerle bastantes cosas, entonces bueno, me parece muy chévere que haya como más discos, bueno, no sé si discos, pero si al menos más canciones las cuales puedan salir mucho después

**G.U.** Por si acaso, hay una grabación ya mejorcita, si te da curiosidad, es una que si le hice comisionada al Arturo farol Big band, que se llama Colombia y ahí es como una travesía como por un pasillo lento o no sé, un currulao o una fuga o algo así, un golpe como un zumba que zumba y al final termina como con un vallenato, entonces era idea de dar un poquito una vuelta así por el país, pero claro, también limitados por la instrumentación y los músicos que ven allá, ¿no? entonces buenísimo que lo puedas hacer combinándolo con los músicos de acá, porque no siempre es fácil combinar esa parte como más específica académica, escrita, con músicos empíricos tradicionales porque son dos lenguajes separados y en algunos casos, pues cuando he tenido esa experiencia, es chévere cuando se logra juntar, pero hay veces que es muy difícil, o hay que tener en cuenta si uno está pensando en gente muy de la tradición, digamos, que no

tenga formación en la parte académica, que no te cuente compases o que no tenga una noción clara de una modulación, yo qué sé, como ese tipo de cosas, pues escribirlo pensando en eso, entonces muchas veces le toca a uno como separar más las cosas y decir bueno, en esta parte es más así y en esta parte le doy un ¡que hubo! a esta persona para que toque y haga su parte más tradicional, hay que tener mucho cuidado con eso, porque entonces si no le pones a esta persona todo muy claro, pensando en que va a hacer los cortes que hace el baterista, no? Y como que no funciona. hay músicos que combinan los dos, entonces perfecto.

**D.R.** Si, de hecho la siguiente pregunta es por ahí, obviamente yo entiendo que en ese momento su vida estaba en Estado Unidos, pero ¿por qué no grabarlo acá en Colombia al menos con músicos colombianos, digamos que viendo el LPK que hicieron del álbum, habían muchos que Decían “no, es como la primera vez que tocó cumbia” Entonces, de pronto obviamente es un poquito diferente, claro, digamos que por nombrar a alguno, digamos que un saxofonista y clarinetista conocido es Julio panadero que él sabe mucho de esta parte de las cumbias y entonces porque no grabarlo con músicos de acá.

**G.U.** Muy buena pregunta, pues son varias razones, pero esto no era algo como que yo escribí una cosa de Big band y voy a ver dónde la grabo, como que la orquesta se volvió una orquesta oficial, ¿me entiendes?, los miembros eran cada uno seleccionado y había como aceptado un compromiso y era una familia, pero no es como ¡ah! prefiero grabarlo allá, pero toca con esto que es lo que tocó, no, es como que llevamos un proceso de diez años tocando juntos muy bonito, ¿no?, combinando sus influencias, como vivencias, giras, amistades, lograr combinar esa parte de ese lenguaje latino con el del jazz. Entonces son excelente músicos y el sonido que quería representar era eso, un sonido más neoyorquino, más internacional por decirlo, porque es una mezcla de cosas, entonces, así yo les daba ejemplos y los ponía a tocar percusión, les mostraba. No se trataba de sonar como la Big band de Juancho torres o de Juventino ojito o este tipo de cosas, sino como la de Gregorio Uribe, y porque además, yo ni siquiera soy de allá, ni siquiera soy costeño, no tengo esas tradiciones, entonces es como... además de que son unos músicos tremendos y unos solistas, y todo era como esto es una familia que armamos y así, por eso no era como yo más cualquier Big band sino con esa Big band

y celebramos la vaina y estuvimos en las buenas y en las malas, más de corazón, más allá del sonido. También eso, habíamos trabajado un sonido súper bonito, pues por lo menos siento yo, como la sutileza de Carolina Vázquez la baterista, que tiene un toque muy muy tranqui, unas dinámicas que fuimos generando, y como unas cosas como que uno ya se va sintiendo familiar, se va acoplando y sí, se trataba de un disco, Pues, aunque sean mis arreglos, sea mi nombre etcétera, es como de verdad que es, todavía mamamos gallo y cuando mandan la foto con la camiseta no sé es como una familia musical.

**D.G.** Yo también, digamos que veo un poquito así la música, digamos que a veces veo como la parte amorosa, como que la parte de la familia si se siente, y más que todo cuando uno va a grabar o cuando uno va a tocar en vivo, eso se siente ese amor por las personas que uno tiene al lado.

**G.U.** Me encanta que menciones eso, porque ahora que lo dices, esa es la razón por la cual Rubén Blades tocó con nosotros en esencia, porque los vio en vivo y en las vainas que me dijo fue, mira, se nota mijo como los músicos te respetan, pero, no tanto porque te respeten, sino como esa conexión, porque es muy común también que los cantantes o pues el frontman esté en una y los músicos en otro un poco, ¿no?, Y aquí como que el percibió esa onda, esa conexión que tenemos esa, confianza de los unos a los otros ¿no?, como como ese equipo, y eso él me lo super enfatizó cuando nos vio tocar, claro, seguro le gustó la música también, pero yo creo ese espíritu fue lo que lo cautivó, sobre todo al tipo de persona que es él.

**D.R.** Que chévere, digamos que cuando uno hace música así con amor, como esta parte un poquito más sentimental y no tan como solamente por tocar unas pepas, como que literal se ve y literal se siente y pues eso expresa mucho de uno como músico y también como persona.

**G.U.** Sí, total. Y aquí también hay una cosa de un proceso, la gente me dice, uy, ¿cómo haces para pagar a todos tus músicos, y bueno, había toques donde se paga menos, donde más, había toques privados donde se podía pagar bien, pero más allá de eso, ellos desde el principio lo hicieron por amor, ¿no? Porque el Big band no es algo que en general de plata como tal sino, estamos ahí y nos vamos cinco años de la semana por la

puerta y gracias a que promovíamos y chévere, pues el pago terminaba siendo decente para ser una Big o para ser Nueva York o lo que sea, pero ellos estaban tomando el mismo riesgo, entonces sí era como compromiso, no era como Músicos de sesión que uno llama y ya, lo cual igual me parece chévere de pronto un día algo así, pero aquí sí hay mucho amor, hay una historia detrás.

**DG.** Maestro, una cosita más, ¿qué fue lo más complicado hacer este Álbum? y bueno aparte del álbum ¿cuál fue la canción que más les costó como grabarla o ensamblarla en general?

**G.U.** Buena pregunta, déjame miro el disco para tenerlas en mente, puede que no me acuerde, pero si había una. Estoy pensando. puede ser, me imagino que creo que era el avisado que es un poco, no sé si la más difícil en cositas, pero igual la trabajamos mucho. sí, así como que el día de la grabación, no me acuerdo, como ya fue hace varios años y pues no, no me acuerdo, así como que te diga una, pero pensando me acuerdo de que sí, que la del avisado tenía muchos cambios cosas, que eso fue. Y no sé si welcome to la capital que también como que tiene más información en algún aspecto, como esas partes con cambio de tempo, pues sí, claro, con metrónomo, contado etcétera. Como que eran difíciles.

En cuanto a la grabación, no, lo más difícil era también la parte de la producción. Siento que, porque también yo soy bastante ignorante como ya en la parte más de tecnología en la producción, como que no logramos el sonido, porque de ensamble sí una chimba el sonido, pero ya el sonido de grabación no era un sonido ideal. Y Pues no sé, también hay veces por presupuesto, ¿no? Pues encontramos un estudio muy chévere, pero de pronto no usamos el ingeniero de casa. Entonces mal esa parte, esa es la única parte, como el único, pero, que yo digo que ojalá fuera diferente. Aunque bueno, igual creo que quedó muy bien, y lo bueno es que en mezcla y todo, se oyen todos los elementos, pero podría haber tenido como otro tipo de sonido. Entonces sí, lo difícil siempre es ir contra el tiempo, ¿no? Afortunadamente pues hicimos mucha preparación y mucha vaina.

En general, lo más difícil es como las opiniones que tiene todo el mundo, pues todos los músicos dan opiniones, como que el saxofón dice que la batería está echando para adelante y el baterista dice, no, es que los vientos están echando para atrás y el

trompetista dice otra cosa, entonces como que eso marea y es difícil entender de verdad, había veces que me tocaba cerrar los ojos para tratar de concretarme y saber que estaba pasando. Porque siempre había una tensión ahí entre sección rítmica y vientos, también porque había como dos escuelas, porque la sección rítmica eran músicos latinos que bueno, igual están en el mundo del jazz y etcétera y tal, pero bueno, tenían una manera como de tocar, y también dentro de ellos eran muy eclécticos, ¿no? Porque es más fácil cuando ya se conocen tocando de toda la vida, pero eran de diferentes países, incluso siendo latinos también tenían otras influencias, otras maneras de querer tocar, otras estéticas. Y, además, dentro de eso, los vientos que vienen más del jazz y tiran más para atrás. Eso siento que tomó mucho rato y mucha atención y al final creo que todos quedamos muy contentos, porque logramos un buen sonido, un punto y medio entre todos los colores que cada uno traía, entonces yo creo que ese era verdaderamente el reto, y claro es como una cantidad de músicos tan heterogénea y que pudiéramos lograr algo homogéneo, fue muy bueno.

**D.R.Y** se nota literal como lo que dice la cumbia Universal, se nota que como que cada uno aportó con su granito de arena, no solamente musicalmente, sino como también trayendo con un poquito de todo ese bagaje musical que cada uno tiene, obviamente uno sabe que no va a sonar así lo más propio, así de una cumbia cumbia ¿no?, pero entonces esa es la idea.

**G.U.** Por eso a mí me gustó tanto el cuento de la cumbia con los años, porque sentía que era algo inclusivo donde habían tantos tipos de cumbia, que uno puede hacer la cumbia a su manera, entonces como que me relajé, me quité un poco el estrés de ¿por qué uno no suena como la orquesta Juancho Torres, que además graban Por ejemplo instrumento por instrumento, entonces como desde esa parte hasta los ritmos, hasta la estética, hasta que, si usan este tambor o usan otro, algo también diferente Normalmente los Big bands usan gaita y timbal, nosotros también pues diferente mezclar tambora y alegre en Big band, no es que no se mezclen, pero no es tan común, ¿no? O a diferencia del mismo Lucho, era también como recuperar ese lado de esas orquestas que se habían como cubanizado.

**D.R.** Maestro, Bueno, dos preguntas más, una es ¿usted ha recibido digamos críticas negativas o positivas a partir de estas orquestas que sumercé menciona?, ¿digamos como la de Lucho Bermúdez, o le ha dicho “eso no suena a cumbia”?

**G.U.** Si, muchas, no diría que directamente de una orquesta o de otra, puede ser desde comentarios en YouTube, me acuerdo uno puntual, así por Twitter que era como que eso era cumbia para gringos. Y mi respuesta fue “sí, para gringos, japoneses, para alemanes, para quien la quiera oír”, obviamente lo decían de una manera despectiva, como diciendo que eso sonaba como aguado. Cuando yo comencé, que eran como los 2000, un amigo me decía que en Colombia la gente estaba diciendo que eso es tropipop. Bueno, obviamente si había alguna cosa de estética hasta ahí de un rolo haciendo música costeña que tendrían alguna cercanía al tropipop, pero yo decía, si estoy haciendo arreglos para Big band, ¿cómo van a decir que es tropipop?, pero pues para mí era más que eso, puede que algunas canciones sonaran parecidas, pero pues ya el hecho de que fueran arreglos para Big band, me parece que la daba otro color, pero si había vainas así. y uno también se critica uno mismo entonces. Pero fue chévere, como que eso me pegaba antes y después ya no, eso es lo bonito de la perseverancia, que después uno va haciendo vainas y después como que uno se relaja o se siente cómodo en su propia ropa o como dicen en inglés, es mi sonido, me siento honesto, encontré como algo acá, combina esto, si lo mío es esto, no estoy tratando de imitar esto, bacano, Pero sí, muchas críticas en eso, y también a veces le pasa a uno, que bueno, pues no es suficientemente cumbia para los colombianos o no es suficientemente jazz para los jazzeros, no es suficientemente latino. pero bueno. Es más, puedo poner un ejemplo, “yo vengo” habla de eso, de que lo critican a uno o lo ven a uno tocando y dicen “ay, toque la pollera colorá”, es más, hasta si le hice una mini transcripción y al principio la toqué, pero al año cuando fui organizando mis ideas dije que no quería tocar esa vaina, no es lo que hago, ni me va a sonar bien ni nada, yo quiero hacer es mi música original y al que le guste bien y al que no le guste, pues no. Pero “yo vengo”, quiere decir como esa vaina, como que aún no estar y no, que llegue el borracho a pedirle una de Diomedes y uno aquí tratando de proponer cosas nuevas y tratar de Crear nuevos colores y sonidos, hay como todo un esfuerzo y nuevamente con esa gente que la visión es tan corta que no entiende una cosa, entonces es como, si, para el carajo todos ustedes, yo voy a

hacer esto ese “traigo una vela encendida” es un poco eso, como quiero aportarle algún tipo de luz, no porque lo otro sea malo porque a mí me parece que pueden convivir todas al mismo tiempo , tradicional no tradicional, Jazz, pero como estoy trayendo una propuesta, que no me vengan a exigir como tiene que sonar.

**D.R.** Si, eso es cierto, digamos que haciendo este arreglo, estos dos arreglos, Me he topado, conque uno está , no quiero decir peleando, pero si como rayando un poco digamos, que conviviendo un poco mal con la con la parte tradicional, no, entonces obviamente está Carmentea que es una canción así lo más tradicional posible de la parte del llano y está la memoria de Justino, que también es una canción, una rumba que es súper súper tradicional clásica, entonces obviamente uno está conviviendo contra esa tradición y es complicado, digamos que esta parte de la tradición como que le guste es difícil, dicen que no está como tan chévere y comienzan a verlo también obviamente desde su parte más tradicional. Digamos, el arreglo de Carmentea se lo mostré a un arpista y me dijo que no le había gustado tanto, entonces me dio como unos consejos, pero a partir de su tradición, entonces claro, la tradición era como dejar al libitum como 19 compases, entonces uno dice, bueno, esto ya es otra cosa, porque esto ya es bastante tradicional, es como también no pelear tanto con la tradición y más bien como intentar aportarle un poquito desde una visión más teórica.

**G.U.** Justo, en un curso que voy a hacer el otro año, se centra en eso, como en crear, y es un poco en esa idea de inspirarse en la tradición, ¿no? Porque yo creo que eso no es de regirse por la tradición, sino inspirarse. Entonces uno se inspira que es la parte bonita, emocional y quiero hacer esto ¿no?, si estás haciendo esos dos temas ¿porque te inspira esa música?, y después yo creo que hay que escribir para uno, y de pronto es un consejo muy pendejo, y cero comercial, pero escribir para uno , que le guste a uno , porque a mí lo que me pasaba y la razón por la que he escrito esos arreglos que ni siquiera están grabados, era que me emocionaba llevarlos y tener la oportunidad de tocarlos por una Big band, y por tocarlos en vivo y ojalá grabar un día, lo que sea, pero era como ahí el papel hecha de las pepitas y llegar y uy, esto va a sonar una chimba, este pedacito me encanta, es lo que estaba, haciendo como escribiendo para mí, porque si yo estoy haciendo todo ese esfuerzo para organizar ensayos, para conseguir la plata, lo que sea,

pues entonces primero lo disfruto yo y ojalá más personas lo disfruten, pero entonces yo creo que hay que olvidarse de eso, yo creo que hay que estudiar la tradición con mucho cariño, con mucho amor, como aprender las vainas, lo que tú ya sabes así como estás en la presentación del joropo y eso como chévere aprender todo eso, pero ya después de aprendido pues utilizarlo y que sea el sonido de Felipe y que salga como quiera uno que salga, que si todo el mundo hace un arreglo de Carmentea va a sonar diferente, entonces relajarse con eso, entonces yo metería lo de la traición por decir como en el caso de tu amigo, que si vas a dejar esos compases ad libitum, que sea porque tu pienses que eso suena chévere, porque te gusta, no porque tengas que pagarle como un peaje a la tradición.

**D.R.** Eso es cierto, digamos que también lo veo, un poquito así, como en inspirarse en la tradición, pero pues que suene lo que uno quiere y que uno se sienta satisfecho con el trabajo. Y ahora la última pregunta, obviamente usted conoce esa canción de Carmentea de memoria, entonces, digamos que a partir de estas canciones en rasgos generales ¿Cómo se imagina usted un arreglo de Big band y como le gustaría que sonara?

**G.U.** Voy a empezar por Carmentea. Mucha variación, porque como es tan repetitivo, porque solo tiene una A y una B, si no me equivoco, como vas a pasar cuatro veces por el tema ,ya sea un vez solo, una vez melodía, una vez al final, además que puede que añadas otras secciones, toca que cada sección tenga su variación, hay veces con instrumentación, hay veces con rearmonización, hay veces que hay que cambiarle de pronto hasta el ritmo, y una pasada digamos que es joropo, pero una pasada quisiste hacerla en hip hop , no sé, entonces yo buscaría eso, que es lo chévere, a veces de las limitaciones es donde sale la creatividad, entonces chévere, porque es un tema sencillo, entonces yo buscaría eso, que no me suene cuatro veces la misma cosa.

La memoria de Justino También sería como verso y coro o ¿hay otra sección?

**D.R.** Si, es verso y coro.

**G.U.** Creo que me gustaría oír una sección de solo vientos rítmica, como los vientos inspirados en la marimba y en los tambores y en el guasá o lo que sea, como traducir un

poco eso, como una canción repente un pedazo donde queden son los vientos y mantengan ese sabor y ese swing, traducir la rítmica a los vientos me parece algo bien chévere.

**D.R.** Como herencia, como bahía ¿algo así?

**G.U.** Sí, sí, pues no tengo muy presentes esos grupos ahorita, pero si, una parte instrumental de vientos, como tienes tres secciones en la que puedes hacer polirritmias, que mantiene ese espíritu. Entonces como es una canción tan groovera pues también hay que pensar si la quieres hacer comoailable, pues bueno, eso es una vaina muy jodida y que yo tampoco nunca termine de aclarar y todo bien, porque siento que eso es medio ambiguo, después al final lo aclaré un poco más con el disco, pues porque obviamente eraailable, pero yo siempre estuve en un punto raro, pues además de estar en Nueva York y un público internacional y tocar esa música en lugares de jazz, era que había una cierta ambigüedad y no se sabía en qué momento bailar, o no bailar, Normalmente el primer set era más para escuchar, más más jazz ,pero bueno jugaba yo con más con las dinámicas en mi mundo y ya la segunda parte eraailable. Entonces digo, si no estás en ese plan de que seaailable, pues tienes más libertad, entonces yo creo que yo aclararía si esailable o no, yo sé que no es blanco y negro como que tiene que ser o noailable, pero sí es blanco y negro un poco en cuanto a que tú puedes hacer una pieza que no seaailable, pero que tenga una parte que esailable o que puede que la gente termine bailando porque inspiró, pero eso aún cabe dentro de loailable cuando uno escribe músicaailable tiene que acogerse a eso todo el tiempo. Entonces si tienes la libertad de no hacerlo porque pues es un proyecto diferente, o crees que también que va dentro del ambiente del jazz y te imaginas tocarlo de cierta manera, pues tienes más libertad, si lo haces noailable, aunque tenga sus sitiosailables, y así puedes jugar también con eso, con dinámicas. Una parte que sería chévere podría meterle un pedazo de seis octavos.

**D.R.** Si. Eso estaba pensando en hacerlo, como está a 4/4, sería bueno hacerle un cambio de ritmo al menos un par de compases.

**G.U.** Si, una sección sería muy buena con eso sí, así que pues a grandes rangos, esa no tengo tan claro que decir, solo pensar en si esailable o no.

**D.R.** Si, eso de si esailable o no como que nunca lo había pensado y pues es importante.

Bueno maestro, y me despido Con una pregunta, pero es una pregunta más bien como por curiosidad y es ¿cómo llega un cachaco a coger el acordeón?

**G.U.** Es buena pregunta. Bueno, igual, aunque yo sean pues cachaco, ¿me crie con el fenómeno Carlos Vives ¿no?, entonces eso ya nos influenció mucho, pues aquí en Bogotá, la primera canción que me aprendí de niño fue el testamento, por la novela de Escalona, etcétera, entonces como que es igual, pues mal que bien no está uno tan alejado de esa música. Más adelante también vino en la adolescencia, y justo en la adolescencia me agarró más como el furor de vallenato, que Diomedes, que la parranda, que la serenata. Entonces yo tenía un amigo que estaba muy metido en eso del vallenato, y como a mí me gustaba explorar siempre diferentes instrumentos, pues mi amigo me dijo, oiga, yo tengo por ahí un tío que tiene un acordeón por ahí guardado, si quiere yo hablo con él para que se lo preste y mira a ver si le gusta como por ver qué, de una me lo prestó y me encantó, me encantó, quedé flechado y tomé dos clases, y al mes nos fuimos con mi familia a vivir Australia como casi dos años, entonces aprendí básicamente allá sacando canciones. Y también me pasó un poco lo mismo, que cuando uno está lejos del país, pues obviamente la música es la conexión con el país y en esa época pues no había YouTube ni nada de eso, entonces me mandaban casetes o discos, lo que sea ahí yo iba sacando ahí canciones, así que, si lo aprendí en Australia básicamente, y después del vallenato me gustó la cumbia. Y hoy en día estoy más trabajando el instrumento, pero desde otros ritmos, como queriendo volver al instrumento como un instrumento de cantautor, ¿no?, que me da más posibilidades, entonces ahorita, por ejemplo, tengo un concierto que voy a hacer prácticamente solo aquí en Bogotá, y es eso, es como con canciones que tengo, desde un vals, hasta la toma que es una que tengo en mi primer disco que es del Pacífico, y tiene un acordeón electrónico, entonces ahí como con sonido de marimba, y un joropo con el acordeón, tengo varios que espero grabarlos eventualmente ,pero por ahora estoy como en ese proceso de sacarlo del vallenato o de que no sólo quede para dentro del vallenato.

**D.R.** Que chévere maestro, en serio mis respetos y sé que le va a ir muy bien en todo este proceso, porque digamos que a mí siempre me ha gustado la música colombiana, no solamente el joropo o la parte del Pacífico sino en general. A mí me gusta mucho la cumbia, a mí me gusta mucho tocar en bandas papayeras, me encanta y digamos que toda esta música colombiana Me llama mucho y yo como trombonista, digamos que a veces no intento rotularme como trombonista, sino más bien como músico, porque digamos que a mí me gusta mucho tocar cuatro, tocar otros instrumentos y ahorita quiero comprarme un eufonio para comenzar a tocar más banda de esta papayera porque me gusta mucho. Entonces no sé cómo que lo veo a sumercé como una inspiración de seguir aprendiendo, no solamente la música colombiana, sino de diferentes lados para combinarla con la música de acá. Muchísimas gracias.

**G.U.** Ah, bueno, qué bueno, que me cuentes eso. Gracias por compartirlo. Gracias por todas esas palabras tan generosas, me Motivan, me inspiran y eso que estás haciendo me parece clave, uno puede aprender de música de muchas maneras, pero con los instrumentos es muy buena manera. Yo también soy así, no soy así ningún experto ni siquiera en el acordeón ni nada, pero me gusta eso. Hace poquito mandé a arreglar un tiple viejo que tenía porque escribí una guabina, entonces no pienso ser tiplista, pero el hecho de meterme ahí y tocarlo le aprende uno otras cosas y escribe diferente, lo mismo con el cuatro con la marimba, con todo.

**D.R.** De hecho el arreglo de Carmentea casi todos lo hice a partir del cuatro entonces siento que es diferente la forma en que uno va viendo como la cosmovisión de diferentes músicas.

**G.U.** Si, uno se mete literalmente y no, ¡salud, salud! Por eso, porque estoy completamente de acuerdo, me parece bien, sí, pero también no vayas a descuidar obviamente tu instrumento porque está buenísimo tener algo. Está bueno tener algo bien, algo que uno haga bien, ¿no?, si yo tocara un viento sería trombón, me encanta el sonido

**D.R.** Maestro, muchas gracias.

**G.U.** No, con mucho gusto, cuídate mucho. Estamos hablando, nos vemos el jueves. Y bueno si algún otro momento también me necesitas, porque sé que estas escribiendo y alguna vaina, pues nada, sabes que estoy a tus órdenes.