

TEJIDOS DE CHONTA: UN DIALOGO DE SABERES ENTRE LA MARIMBA DE
CHONTA TRADICIONAL Y LA TÉCNICA A CUATRO BAQUETAS

DIEGO HERNANDO GÓMEZ VARGAS

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ

2018

TEJIDOS DE CHONTA: UN DIALOGO DE SABERES ENTRE LA MARIMBA DE
CHONTA TRADICIONAL Y LA TÉCNICA A CUATRO BAQUETAS

TRABAJO DE GRADO COMO REQUISITO PARCIAL PARA OPTAR AL TÍTULO DE
LICENCIADO EN MÚSICA

DIEGO HERNANDO GÓMEZ VARGAS

COD: 2008275017

ASESOR:

ALBERTO GARCIA HENAO

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ

2018

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 1 de 3	

1. Información General	
Tipo de documento	TRABAJO DE GRADO
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
Título del documento	TEJIDOS DE CHONTA: UN DIALOGO DE SABERES ENTRE LA MARIMBA DE CHONTA TRADICIONAL Y LA TÉCNICA A CUATRO BAQUETAS
Autor(es)	Gómez Vargas Diego, Hernando
Director	Alberto García Henao
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2018.
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. UPN
Palabras Claves	Marimba de chonta, Interculturalidad, Dialogo de saberes Técnica Burton, Bunde, Bambuco Viejo.

2. Descripción
La motivación principal para desarrollar esta monografía nace de la necesidad como percusionista y pedagogo en formación de buscar recursos técnicos, interpretativos y contextuales para abordar las músicas tradicionales del pacífico sur ya que en el programa de percusión de la UPN debido su enfoque sinfónico en el currículo propuesto para la cátedra de percusión, no se abordan las practicas musicales tradicionales de la región del pacífico. Así pues la presente monografía aporta una metodología de estudio del instrumento a partir de dos perspectivas, el concepto técnico interpretativo de la técnica Burton y la comprensión de las prácticas culturales y musicales del pacífico sur colombiano centrado en el contexto del bunde que se enmarca dentro de los géneros cantados y del bambuco viejo que dependiendo de la zona se puede llamar currulao, sumando las herramientas de transmisión de saberes tradicionales del pacífico sur como la onomatopeya, que es utilizada para la iniciación musical en los instrumentos que complementan el formato del conjunto de marimba.

3. Fuentes
Duque Alexander Duque, H. F. (2009). Que Te Pasa Vo. En H. F. Alexander Duque, <i>Canto de piel semilla y chonta</i>. Plan Nacional de Música Para La Convivencia. Burton, G. (s.f.). http://www.garyburton.com. Cano, P. A. (2013). <i>SONORIDADES PACÍFICAS EN LA HISTORIA DE CALI Prácticas sonoras tradicionales del Pacífico sur colombiano en Cali a partir de 1980</i>. Cali. Flores, W. (2011). EPISTEMOLOGIA Y PENSAMIENTO MUSICAL. <i>Música en clave</i>, 21. Ochoa Escobar Juan Sebastián, C. S. (2010). "Las poéticas sonoras del Pacífico Sur." <i>"Las poéticas sonoras del Pacífico Sur." Músicas y Prácticas Sonoras en el Pacífico Afrocolombiano</i>. universidad javeriana. Miñana, C. (1990). Afinación de las marimbas en la costa pacífica colombiana, un ejemplo de la memoria intervalica africana en Colombia. En C. Miñana. Bogotá.

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 2 de 3	

Mujica, L. (s.f.). Hacia la formación de identidades. *Educación en ciudadanía Intercultural*.

SÁNCHEZ, L. E. (2013). NOCIONES INTERPRETATIVAS DE PASILLO COLOMBIANO EN LA GUITARRA. *NOCIONES INTERPRETATIVAS DE PASILLO COLOMBIANO EN LA GUITARRA*.

Takeshima, E. (2016). XX Festival de músicas del pacífico Petronio Alvarez Ganadores 2016 [Grabado por Ganadores Festival Petronio Alvarez 2016]. Cali, Colombia.

Tascon, H. J. (2008). A marimbier. En H. J. Tascon, *A marimbier* (pág. 153). N textos.

4. Contenidos

Esta monografía se estructura de la siguiente manera:

Capítulo I

En este primer capítulo se encuentra la justificación. habla sobre la descentralización de las músicas tradicionales del pacífico sur, la retroalimentación de estas prácticas musicales con otras propuestas, el enfoque intercultural como apoyo para la articulación de saberes tradicionales con saberes académicos; El Planteamiento del problema, en el que se hace una reflexión sobre las prácticas musicales del pacífico sur contextualizadas en Bogotá a partir de los músicos relocalizados, la modificación de los instrumentos tradicionales y su inmersión en nuevas estéticas musicales, la transmisión de saberes tradicionales en diferentes escenarios de formación y circulación.

Capítulo II

Existen varios textos en donde la marimba de chonta y el conjunto de marimba son los protagonistas, en este capítulo aparece un breve recorrido por algunos textos que alimentan esta monografía desde diferentes perspectivas, desde las poéticas sonoras del pacífico sur, pasando por los cantos de boga, nuevas propuestas de enseñanza de la marimba de chonta a dos baquetas, hasta la afinación de la marimba de chonta.

Capítulo III

Este capítulo tiene como objetivo establecer una metodología de estudio de la técnica Burton para la marimba de chonta, basado en el análisis de las piezas seleccionadas para la adaptación técnica en los aires de bunde y bambuco viejo a partir de la cosmovisión tradicional del pacífico sur y desde la perspectiva académica analizando la macro estructura, armonía, melodía, ritmo, textura, dinámica y articulación.

5. Metodología

Esta es una investigación por objetivos, con un enfoque intercultural, la cual se basó en el estudio de las prácticas culturales del pacífico sur colombiano para lograr un tejido de saberes entre el lenguaje de interpretación tradicional y una técnica de interpretación a cuatro baquetas implementándola con los estudiantes de la cátedra de percusión de la licenciatura en música de la UPN

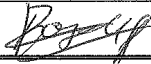
6. Conclusiones

Mediante el reconocimiento de los elementos comunes de interpretación de la marimba de chonta, la descripción de la técnica Stevens y Burton, el diseño de los ejercicios introductorios para marimba de chonta en aire de bunde y bambuco viejo, permitió generar una reflexión del cómo abordar los conceptos técnicos que propone el maestro Burton con los elementos de interpretación de la marimba de chonta tradicional, visibilizado en los arreglos para marimba de chonta a cuatro baquetas y su conjunto tradicional, el diálogo de saberes entre el lenguaje de interpretación de músicas tradicionales y el desarrollo técnico instrumental visto en la academia, amplía el campo de acción en donde la marimba de chonta puede ser protagonista en diferentes escenarios educativos y musicales.

Al concluir sobre las posibilidades instrumentales que se dan mediante la implementación de *tejidos de chonta: un diálogo de saberes entre la marimba de chonta tradicional y la técnica a cuatro baquetas* con los estudiantes de la cátedra de percusión de la universidad pedagógica nacional, el encuentro de músicos pedagogos en formación con nuevas estéticas musicales les brinda herramientas interpretativas con respecto a la

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 3 de 3	

apropiación de un discurso musical basado en el lenguaje, tomando la técnica de interpretación instrumental como medio, rompiendo con la homogenización de saberes a la hora de interpretar un aire en instrumentos de percusión tradicional, aportándoles herramientas metodológicas de cómo abordar la enseñanza e interpretación de instrumentos y aires tradicionales en diferentes contextos educativos, contribuyendo desde una mirada distinta cómo abordar las músicas tradicionales teniendo en cuenta que existen diferentes perspectivas del cómo aprender e interpretar los aires tradicionales del Pacífico sur Colombiano.

Elaborado por:	Diego Hernando Gómez, Vargas.
Revisado por:	Rogelio Alberto García Henao. 

Fecha de elaboración del Resumen:	01	10	2018
--	----	----	------

ABSTRACT

La motivación principal para desarrollar esta monografía nace de la necesidad como percusionista y pedagogo en formación de buscar recursos técnicos, interpretativos y contextuales para abordar las músicas tradicionales del pacífico sur ya que en el programa de percusión de la UPN debido su enfoque sinfónico en el currículo propuesto para la cátedra de percusión, no se abordan las prácticas musicales tradicionales de la región del pacífico.

Así pues la presente monografía aporta una metodología de estudio del instrumento a partir de dos perspectivas, el concepto técnico interpretativo de la técnica Burton y la comprensión de las prácticas culturales y musicales del pacífico sur colombiano centrado en el contexto del bunde que se enmarca dentro de los géneros cantados y del bambuco viejo que dependiendo de la zona se puede llamar currulao, sumando las herramientas de transmisión de saberes tradicionales del pacífico sur como la onomatopeya, que es utilizada para la iniciación musical en los instrumentos que complementan el formato del conjunto de marimba.

A la memoria del maestro Donaldo lozano Mena y María Inés Forero Ayala.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a mis papás quienes son el bastón y ejemplo a seguir a ellos les dedico este proyecto de investigación.

Al maestro Oscar Santafé quien me guio y me abrió la puerta de su conocimiento, amistad y me enseñó después de compartir en muchos escenarios alternativos de educación musical que se puede hacer realidad el sueño de convertirme en un buen interprete de músicas tradicionales colombianas.

A los maestros Alfredo Enrique Ardila, Lila Castañeda, Gabriel Galvis, Héctor Ramón quienes me enseñaron que la gran virtud de un maestro es no dejar de creer en los demás y perseverar por las metas.

A mis grandes amigos y colegas William Almonacid, Daniel Felipe Bello y Diego Lozano con quienes camine y aprendí a ser, vivir y crecer como ser humano, músico y pedagogo.

TABLA DE CONTENIDO

LISTA DE IMÁGENES.....	11
1. CAPÍTULO I.....	20
1.1 JUSTIFICACIÓN.....	20
1.2 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	23
1.3 PREGUNTA GENERADORA	28
1.4 OBJETIVO GENERAL	29
1.4.1 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	29
2. CAPITULO II MARCO TEÓRICO.....	30
2.1 ANTECEDENTES.....	30
2.2 MARIMBA DE CHONTA Y CONJUNTO DE MARIMBA.....	38
2.2.1 MARIMBA DE CHONTA	38
2.2.2 INSTRUMENTOS DEL CONJUNTO DE MARIMBA	42
2.3 MAPA DEL TERRITORIO SONORO DE LAS PRACTICAS MÚSICALES DEL PACIFICO SUR.....	45
2.4 AIRE DE BUNDE	47
2.5 AIRE DE BAMBUCO VIEJO.....	52
2.6 HERRAMIENTAS DE TRANSMISIÓN DE SABERES	57
2.7 . DESCRIPCIÓN TÉCNICA.	60
2.7.1 INTRODUCCIÓN A LAS TÉCNICAS DE INTERPRETACIÓN EXPLORADAS EN EL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN	60
2.7.3 DESCRIPCIÓN DE LA TÉCNICA STEVENS	65
2.7.4 ESCRIPCIÓN DE LA TÉCNICA BURTON	67
3. CAPÍTULO III METODOLOGÍA.....	70
3.1 ADAPTACIÓN DE LA TÉCNICA BURTON EN LA MARIMBA DE CHONTA.....	70

3.1.2	ANÁLISIS DE LAS PIEZAS SELECCIONADAS PARA LA ADAPTACIÓN TÉCNICA EN LOS AIRES DE BUNDE Y BAMBUCO VIEJO	72
3.1.3	TABLA DE NOTACIÓN UTILIZADA EN LOS ESTUDIOS MARIMBA DE CHONTA Y CONJUNTO DE MARIMBA	77
3.1.4	EJERCICIOS INTRODUCTORIOS A LA MARIMBA DE CHONTA INTERPRETADA CON LA TÉCNICA BURTON	79
3.2	ADAPTACIÓN TÉCNICA DE LAS OBRAS	81
3.2.2	PARTITURA DE BUNDE	81
3.2.3	PARTITURA DE BAMBUCO VIEJO	87
4	CONCLUSIONES	93
	BIBLIOGRAFÍA.....	96
	ANEXOS.....	98
	PARTITURAS DEL CONJUNTO DE MARIMBA.....	99

LISTA DE IMÁGENES

<i>Ilustración 1</i> Imagen tomada de (http://otrosmundos.es/Open/Idiofonos/Balafon , s.f.).....	38
<i>Ilustración 2</i> “Imagen tomada de ¡qué te pasa a vo!: canto de piel, semilla y chonta: músicas del pacífico sur: cartilla de iniciación musical,” (Alexander Duque)	40
<i>Ilustración 3</i> Tomado de la revista danza en red (CAROVELEZ, 29 de Junio de 2012)	40
<i>Ilustración 4</i> “Imagen tomada de (Marimba palmachonta, s.f.)”	41
<i>Ilustración 5</i> “Imagen tomada de ¡qué te pasa a vo!: canto de piel, semilla y chonta: músicas del pacífico sur: cartilla de iniciación musical,” (Alexander Duque)	42
<i>Ilustración 6</i> “Imagen tomada de ¡qué te pasa a vo!: canto de piel, semilla y chonta: músicas del pacífico sur: cartilla de iniciación musical,” (Alexander Duque)	43
<i>Ilustración 7</i> “Imagen tomada de ¡qué te pasa a vo!: canto de piel, semilla y chonta: músicas del pacífico sur: cartilla de iniciación musical,” (Alexander Duque)	43
<i>Ilustración 8</i> “Imagen tomada de ¡qué te pasa a vo!: canto de piel, semilla y chonta: músicas del pacífico sur: cartilla de iniciación musical,” (Alexander Duque)	44
<i>Ilustración 9</i> tomado de Miñana, C. (1990). Afinación de las marimbas en la costa pacífica colombiana, un ejemplo de la memoria interválica africana en Colombia. En C. Miñana. Bogotá	45
<i>Ilustración 10</i> imagen tomada de Tascon, H. J. (2008). A marimbiar. En H. J. Tascon, A marimbiar	52
<i>Ilustración 11</i> imagen tomada de Alexander Duque, H. F. (s.f.). Que Te Pasa Vo. En H. F. Alexander Duque, Canto de piel semilla y chonta. Plan Nacional de Música Para La Convivencia.	62
<i>Ilustración 12</i> tomado del libro Method of Movement for matimba	65
<i>Ilustración 13</i> tomado del libro Method of Movement for matimba	66
<i>Ilustración 14</i> tomado del libro Method of Movement for matimba	66
<i>Ilustración 15</i> tomado del libro Four Mallet Studies by Gary Burton	68
<i>Ilustración 16</i> tomado del libro Four Mallet Studies by Gary Burton	68
<i>Ilustración 17</i> tomado del libro Four Mallet Studies by Gary Burton	69
<i>Ilustración 18</i> tomado del libro Four Mallet Studies by Gary Burton	69

INTRODUCCIÓN

Dentro de mi formación como percusionista popular y sinfónico, me di cuenta después de haber participado en varios espacios de formación instrumental académicos y populares, festivales de música colombiana y grupos musicales de tradición andina, atlántica y pacífica, que la transmisión de saberes de las músicas tradicionales colombianas en su gran mayoría se generan en escenarios alternativos de creación e interpretación, debido a los espacios de circulación musical y educativa en que se encuentran inmersas nuestras músicas Colombianas en los contextos tradicionales. En este texto haré énfasis en la música del conjunto de marimba, la cual ha influenciado mi formación como músico pedagogo, alimentando mi hacer como artista en búsqueda de la integralidad.

En mis inicios de formación musical en la academia Luis A. Calvo (ALAC), encontré una gran afinidad con la música colombiana debido al énfasis curricular propuesto, el cual se centra en el estudio de los aires tradicionales de Colombia, pasando por las músicas del interior y los llanos en los primeros semestres, hasta la música de la costa atlántica y pacífica en los últimos semestres del preparatorio. En este espacio conocí el conjunto marimba en cuarto semestre a través de la materia de taller instrumental, abordando el aire de currulao en formato tradicional con los maestros Óscar Cerquera y Pedro Jackson, maestro en música de la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB) en la materia de percusión quien me formó y guió durante todo este ciclo, allí di el primer paso a la interpretación de músicas del pacífico colombiano, en ese momento mi formación como percusionista se encaminó hacia las músicas tradicionales colombianas. Terminado este ciclo ingresé a la Universidad

Pedagógica Nacional De Colombia e inicié mis estudios de Licenciatura En Música dando un nuevo énfasis a mi formación como músico pedagogo y percusionista sinfónico con los maestros Héctor Ramón y Gabriel Galvis Parra, percusionistas egresados del conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia. Después de haber cursado la mitad de la carrera en licenciatura en música encontré un espacio en los cursos de extensión de la UPN llamado *Grupo De Proyección del Litoral Pacífico* al cual ingresé y conocí al maestro Donaldo Lozano Mena, maestro folclorista Chocoano creador de danzas Litoral Pacífico Colombiano. Dentro de los reconocimientos del maestro Donaldo Lozano se encuentra la Mención de Reconocimiento No. 017 de 2015 Cámara de Representantes Congreso de la República de Colombia, Reconocimiento Guachupé de Oro, Premio Nacional Afrocolombiano y Mención de Honor de la Universidad Pedagógica Nacional. Allí me desempeñé como músico percusionista en el formato de chirimía del Pacífico norte interpretando el redoblante que tradicionalmente también se le puede llamar jazz palo o requinta, platos de latón y bombo, también en el conjunto de marimba, en el formato instrumental del Pacífico sur compuesto por marimba bombos, cununos y guasá, en este grupo también participe algunas veces como bailarín, esto en representación de la UPN en diferentes escenarios de circulación de la cultura del pacífico colombiano dentro y fuera de Bogotá.

Al recorrer este camino y después de haber cursado algunas materias de pedagogía musical como Paradigmas de la educación musical, Enfoques epistemológicos en las artes, Contextos y escenarios alternativos de la educación musical etc; pude reflexionar sobre las diferentes metodologías de enseñanza de la música desde una perspectiva académica y tradicional, en este caso de la percusión popular, sinfónica y en diferentes espacios donde la transmisión de

saberes no se centraba en lo instrumental o en lo técnico, se presentaba desde el lenguaje, la danza y la música como una sola manifestación.

Allí nació la inquietud de cómo establecer una congruencia entre el discurso académico musical y las músicas tradicionales, vistas desde la oralidad como herramienta de transmisión de saberes, en aquel momento surgió la idea de realizar la monografía de grado a partir de una exploración técnica en la marimba de chonta, tratando de articular la técnica a cuatro baquetas en un instrumento tradicional, se delimitó el tema de estudio y nació el presente trabajo documental llamado *Tejidos de Chonta: Un dialogo de saberes entre la marimba de chonta tradicional y la técnica a cuatro baquetas*, el cual busca adaptar una técnica de interpretación a cuatro baquetas en un instrumento tradicional del pacifico sur colombiano a partir de dos aires tradicionales donde por lo general lo interpretan dos marimberos.

La motivación principal para desarrollar esta monografía nace de la necesidad como percusionista y pedagogo en formación de buscar recursos técnicos, interpretativos y contextuales para abordar las músicas tradicionales del pacifico sur ya que en el programa de percusión de la UPN debido su enfoque sinfónico en el currículo propuesto para la catedra de percusión, no se abordan las practicas musicales tradicionales de la región del pacifico y desde mi perspectiva como estudiante y docente en formación es necesario que el estudiante de licenciatura en música en general y aún más los percusionistas, tengan dentro de la malla curricular espacios de aprehensión y apropiación de músicas colombianas ya que le brindará herramientas que alimentaran su hacer como docente y músico.

Es por esto que esta monografía está dirigida a músicos pedagogos que sepan leer partituras de marimba a dos y cuatro baquetas, ostinatos rítmicos en instrumentos de percusión

membranófonos¹ a uno y dos planos, debido a que la interpretación de los instrumentos del formato de conjunto de marimba en el caso puntual de los bombos están sujetos a la reproducción de los ostinatos rítmicos en dos planos, el parche y la madera.

Así pues la presente monografía aporta una metodología de estudio del instrumento a partir de dos perspectivas, el concepto técnico interpretativo de la técnica Burton y la comprensión de las prácticas culturales y musicales del pacífico sur colombiano centrado en el contexto del bunde que se enmarca dentro de los géneros cantados y del bambuco viejo que dependiendo de la zona se puede llamar currulao, sumando las herramientas de transmisión de saberes tradicionales del pacífico sur como la onomatopeya, que es utilizada para la iniciación musical en los instrumentos que complementan el formato del conjunto de marimba.

De esta manera, este documento tiene un enfoque intercultural para el aprendizaje de la técnica Burton en la marimba de chonta presentada en su formato instrumental tradicional, decidí trabajar sobre la interculturalidad ya que este enfoque es la base para entretener un diálogo de saberes con los lenguajes de interpretación tradicional y académico, esto aplicado a la marimba de chonta generando una congruencia entre dos modelos de aprendizaje musical.

¹ Los instrumentos membranófonos son los que dentro de su organología utilizan membranas o parches sintéticos para ser percutidos.

El trabajo de campo de esta monografía se efectúa con los estudiantes de la cátedra de percusión y estudiantes de la licenciatura en música de la UPN interesados en hacer parte del este proyecto de investigación.

De esta manera la monografía se estructura de la siguiente forma.

Capítulo I

En este primer capítulo se encuentra la justificación. habla sobre la descentralización de las músicas tradicionales del pacifico sur, la retroalimentación de estas prácticas musicales con otras propuestas, el enfoque intercultural como apoyo para la articulación de saberes tradicionales con saberes académicos y como este enfoque da un sustento epistemológico, teórico y técnico a los saberes tradicionales en la academia y por último se habla sobre otras investigaciones realizadas por los estudiantes de la licenciatura de música de la UPN sobre músicas tradicionales en un contexto académico.

El Planteamiento del problema, en el que se hace una reflexión sobre las prácticas musicales del pacifico sur contextualizadas en Bogotá a partir de los músicos relocalizados, la modificación de los instrumentos tradicionales y su inmersión en nuevas estéticas musicales, la transmisión de saberes tradicionales en diferentes escenarios de formación y circulación. después de esta contextualización de las practicas musicales del pacifico sur en Bogotá el texto se centra en la catedra de percusión de la Universidad Pedagógica Nacional en donde se desarrolla el planteamiento del problema de esta investigación, este nace a partir de una reflexión intercultural al adaptar una técnica de interpretación de la marimba a cuatro

baquetas en un instrumento tradicional y como su proceso de aprendizaje se contextualiza desde las prácticas culturales para entender el lenguaje de interpretación de las músicas del pacífico sur.

Y por último se encuentra la pregunta generadora, el objetivo general y cinco objetivos específicos.

Capítulo II

Existen varios textos en donde la marimba de chonta y el conjunto de marimba son los protagonistas, en este capítulo aparece un breve recorrido por algunos textos que alimentan esta monografía desde diferentes perspectivas, desde las poéticas sonoras del pacífico sur, pasando por los cantos de boga, nuevas propuestas de enseñanza de la marimba de chonta a dos baquetas, hasta la afinación de la marimba de chonta.

Para entender la música de marimba y sus prácticas culturales es necesario conocer su historia y relación con sus raíces africanas por esto se abordará en este capítulo el balafono, instrumento nativo de África y su relación con los diferentes tipos de marimbas que existen en Centroamérica y Sudamérica, después de hacer una breve contextualización de los orígenes de la marimba en Latinoamérica el tema del documento se enfoca en el estudio de las prácticas culturales del pacífico sur colombiano visto desde las manifestaciones más representativas de cada región como los festivales que se realizan en torno a la música del conjunto de marimba, representando en mapa los departamentos y municipios donde se realizan las prácticas musicales del pacífico sur colombiano y el norte de Ecuador.

La monografía se centrará en dos aires tradicionales: el bunde y el bambuco viejo, se hablará del contexto del bunde como ritual del Chigualo y sus cantadoras, el bambuco viejo enmarcado dentro de los arrullos del pacifico sur describiendo sus estructuras generales.

Por último describiré los elementos característicos de la interpretación de la marimba de chonta tradicional y después abordaré dos técnicas utilizadas para la interpretación de la marimba sinfónica y vibráfono a cuatro baquetas hablando de sus creadores, describiendo su metodología de estudio y sustentando por qué se utilizó la técnica Burton para interpretar la marimba de chonta a cuatro baquetas.

Capítulo III

Este capítulo tiene como objetivo establecer una metodología de estudio de la técnica Burton para la marimba de chonta, basado en el análisis de las piezas seleccionadas para la adaptación técnica en los aires de bunde y bambuco viejo a partir de la cosmovisión tradicional del pacifico sur y desde la perspectiva académica analizando la macro estructura, armonía, melodía, ritmo, textura, dinámica y articulación.

Para abordar las piezas se presentará una tabla de notación utilizada en los estudios diseñados para la marimba de chonta y unos ejercicios introductorios a la técnica Burton en la marimba de chonta que se establecerán en golpes paralelos y golpes alternados para los aires de bunde y bambuco viejo, estos ejercicios introductorios se basarán en pequeños fragmentos ritmo-melódicos tomados de las piezas seleccionadas para que a la hora de abordar la partitura sea

más sencilla la lectura y el marimbero pueda centrarse en la interpretación y la apropiación del lenguaje.

Por ultimo encontraremos dos arreglos para conjunto de marimba tradicional, comprendido por cantadoras, bombos, cununos y guasá en aire de bunde y bambuco viejo, ya que desde mi punto de vista es importante visibilizar el resultado de la adaptación de la técnica Burton en la marimba de chonta en su formato tradicional, puesto que se expondría en la práctica musical el dialogo de saberes entre el discurso académico y el lenguaje de interpretación tradicional en su contexto musical.

1. CAPÍTULO I

1.1 JUSTIFICACIÓN

A partir de la descentralización de las músicas tradicionales, la retroalimentación de saberes entre el lenguaje de interpretación de músicas tradicionales y el discurso “académico” musical, los nuevos escenarios en que está inmersa la marimba de chonta, no solo genera nuevas posibilidades de exploración instrumental, sino que también da paso a pensar en nuevas formas adaptar el repertorio tradicional en estos contextos musicales. Lo anterior repercute en el instrumentista tradicional y contemporáneo ya que este tejido de discursos musicales amplía el campo de acción en donde el instrumento e instrumentista pueden hacer parte de nuevos discursos, nuevas metodologías de enseñanza basadas en el estudio las prácticas culturales y musicales del pacífico sur colombiano, nuevas técnicas de interpretación, por consiguiente, los escenarios de la misma se amplían sustancialmente.

Tomando la interculturalidad como eje transversal de esta monografía, se reflexionó sobre cómo generar un diálogo de saberes entre el lenguaje de interpretación tradicional y el discurso académico musical para la adaptación de la técnica Burton en la marimba de chonta. Por esto se hizo necesario identificar las prácticas culturales y musicales del pacífico sur colombiano y sus procesos de enseñanza aprendizaje, reconociendo la oralidad, las onomatopeyas y la reproducción por imitación como herramienta metodológica para la transmisión de saberes. El hecho de contextualizar las prácticas musicales desde una perspectiva tradicional, la interpretación, la técnica, la forma y estructura de los aires de bambuco viejo y bunde, permite adoptar los elementos característicos del lenguaje de

interpretación de estos aires musicales representativos del pacifico sur y de esta manera se le da un sustento al análisis e interpretación musical desde una configuración basada en el lenguaje de interpretación tradicional y el desarrollo técnico en contextos académicos, generando un aporte conceptual y epistemológico a esta investigación, esto evidencia que existen unas prácticas vivas que sustentan los saberes de las practicas musicales del pacifico sur colombiano.

Dado que esta investigación por objetivos se basa en el reconocimiento de las prácticas musicales y culturales para el tejido de saberes entre la adaptación de una técnica de interpretación a cuatro baquetas y los elementos de interpretación tradicional en la marimba de chonta, entender que existen diferencias micro regionales en cuanto a la interpretación de los aires en los instrumentos del conjunto de marimba de chonta tradicional el lenguaje de interpretación musical de las músicas tradicionales del pacifico sur colombiano es el punto de inicio para lograr la adaptación técnica de la marimba de chonta con la técnica Burton.

En una cultura encontramos un conjunto de formas y modos de pensar que están intrínsecamente vinculados a una lengua, porque el lenguaje no es solamente un instrumento de comunicación sino, sobre todo, la expresión de una manera de concebir el mundo. Todo lenguaje lleva en sí un “esquema de pensamiento”. (María Heise, pág. 1)

Así mismo, al tomar un enfoque intercultural como eje transversal para la construcción de un discurso musical basado en dos escuelas distintas, reconocer las características es el punto de inicio para darle sustento a esta monografía.

Pensar la interculturalidad implica considerar, entre otros puntos, la diversidad y la unidad de las concepciones, los sentimientos y las maneras de relacionarse, las formas de articulación y

de convivencia con los otros. Esto supone el conocimiento y reconocimiento de los otros con sus derechos, basados en la libertad, el respeto, el trato equitativo y la tolerancia, sin perder las autonomías y fomentando el diálogo entre saberes distintos. (Mujica, pág. 33)

Por otro lado la implementación de la monografía con los estudiantes de la catedra de percusión, estudiantes activos de la Universidad Pedagógica Nacional y lectores que deseen abordar esta monografía, aportará un beneficio metodológico de cómo enseñar y transmitir el aire de bunde y bambuco viejo en diferentes escenarios de formación educativos y musicales, ya que se presenta la técnica Burton en la marimba de chonta en el formato de conjunto de marimba tradicional comprendido por marimba de chonta, cununos, bombos y guasá; de esta manera reconocerán los ostinatos rítmicos y las variaciones de cada instrumento basado en la contextualización de los aires propuestos.

El espacio de formación debe ser el espacio de debate mediante el cual se construyan nuevos saberes comunes entre los que individuos que interactúan. (Mujica, pág. 33)

Es así como la técnica Burton en la marimba de chonta, suscita una nueva forma de concebir lo técnico hacia lo interpretativo, aportando una utilidad metodológica frente a la interpretación y enseñanza de ella, entretejiendo la adaptación técnica con los elementos de interpretación tradicional, rompiendo con el imaginario del vacío que se genera entre la oralidad como herramienta de transmisión de saberes y el discurso académico, evidenciando que la academia se aproxima cada vez más al reconocimiento de los lenguajes y estéticas de las músicas tradicionales con su contexto educativo.

1.2 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

En la actualidad la interpretación, técnica y enseñanza de las músicas del pacífico sur colombiano en Bogotá varían de acuerdo a las diversas oralidades presentes en los músicos tradicionales, músicos de ciudad permeados por las prácticas musicales del pacífico sur colombiano y músicos tradicionales relocalizados e influenciados por las estéticas y lenguajes musicales encontrados fuera de su contexto, esto conlleva al encuentro del conjunto de marimba tradicional sus aires e intérpretes al encuentro con nuevas influencias musicales, con el desarrollo de nuevos géneros y adaptaciones de ensambles instrumentales que independientemente del género acogen a los instrumentos característicos del conjunto de marimba, para adoptar una sonoridad característica con influencias de las prácticas sonoras del pacífico sur colombiano.

Así pues, el desarrollo de estas nuevas estéticas interpretativas e instrumentales influenciaron el carácter tradicional de los instrumentos y sus constructores, tal fue la convergencia que la fabricación y el rango sonoro al que no está sujeta la organología tradicional de los instrumentos del conjunto de marimba, fueron modificados para adaptarlos al contexto musical contemporáneo, en particular la construcción de la marimba de chonta con afinación diatónica y cromática, los cununos con herrajes y el bombo con parches sintéticos.

Las nuevas propuestas de interpretación musical del lenguaje sonoro del pacífico sur y la modificación de los instrumentos tradicionales se abrieron espacios de circulación musical en contextos tradicionales, como ocurre en el ²Petronio Álvarez en donde dependiendo de la

² El Petronio Álvarez es el festival de músicas del pacífico más representativo del país.

modalidad de participación se presenta la marimba desde su afinación tradicional, temperada o cromática, esto debido a que el formato instrumental de cada modalidad está sujeta a la instrumentación definida por el festival independientemente que en los diferentes territorios del pacífico sur colombiano las prácticas musicales se desarrollen con formatos instrumentales específicos, en particular el formato dispuesto para la práctica del conjunto de marimba en Tumaco Nariño, allí se interpreta con un bombo y en Guapi Cauca con dos bombos.

En el caso de los procesos de aprendizaje para los músicos pedagogos en formación que desean abordar estas prácticas musicales fuera del contexto tradicional, encuentran la transmisión oral y la reproducción por imitación como instrumento metodológico para la aprehensión de saberes tradicionales, esto conlleva a que la enseñanza y la técnica varíen de acuerdo a las diversas oralidades presentes en los músicos relocalizados y por otro lado influenciados por estas corrientes musicales y que el material educativo disponible para abordar los aires musicales del pacífico sur se encuentren en su mayoría estandarizados frente a ritmos y variaciones que no permiten profundizar en los elementos característicos de interpretación que enmarcan el lenguaje de las prácticas musicales del pacífico sur colombiano.

En particular, la cátedra de percusión de Licenciatura en Música de la UPN no cuenta en su programa con espacios donde las prácticas musicales del pacífico sur se aborden, debido a esto el músico pedagogo en formación que tiene el deseo de abordar estas prácticas musicales encuentra en los espacios alternativos de educación como por ejemplo los cursos de extensión que brinda la UPN la posibilidad de acercarse y conocer las expresiones musicales a las cuales se enfrenta; el desconocimiento de cómo abordar las prácticas musicales desde una

perspectiva tradicional, reproduciendo ostinatos rítmicos y no investigando sobre la trascendencia contextual de cada aire o ritmo concibe un vacío en su proceso de formación al no conocer los aspectos claves de la cultura de las Practicas sonoras del pacifico sur colombiano, como lo sustenta (Alexander Duque, 2009) en su cartilla de iniciación musical *¡qué te pasa a vol!: canto de piel, semilla y chonta* .

Sería lógico pensar que la cultura musical de la región fuera heterogénea. Sin embargo, se trata de un sistema musical homogéneo con importantes variaciones regionales. Un oído común, fácilmente podría ser engañado por la procedencia de determinado aire, pues las diferencias micro regionales son casi “imperceptibles”, pero al interior de las comunidades son abismos musicales que generan la identidad de las zonas. (Alexander Duque, 2009, pág. 7)

Dentro del contexto académico, los métodos de enseñanza se ven limitados en la contextualización de los aires tradicionales, por lo tanto la construcción de identidad musical del estudiante de percusión de la UPN en su mayoría se genera a partir de las representaciones musicales enmarcadas en su contexto académico musical, y en consecuencia las músicas tradicionales colombianas y en este caso puntual de las músicas del pacifico sur se encuentran sujetas al aprendizaje autodidacta, por tanto el deseo de que la academia y la catedra de percusión de la UPN se empodere cada vez más de la enseñanza de las de las expresiones musicales del pacifico sur y sus lenguajes de interpretación como se evidencia la apropiación con respecto a las expresiones musicales de la región andina colombiana en otras cátedras presentadas en la universidad como la de y tiple, bandola, guitarra, piano en la música colombiana etc..

Después de contextualizar el ejercicio de las practicas musicales del pacifico sur en Bogotá, los instrumentos del conjunto de marimba y sus aires surgió una reflexión centrada en la academia a partir de los procesos de aprendizaje de las músicas tradicionales del pacifico sur en la UPN y las dificultades a las cuales se enfrentan los percusionistas en formación de la licenciatura en música para abordar las practicas musicales del pacifico sur desde su lenguaje de interpretación, allí surge el verdadero problema de esta investigación, este nace desde una reflexión intercultural, ya que, al introducir técnicas provenientes de los espacios hegemónicos y entretrejerlas con expresiones ancestrales, tomando el lenguaje de interpretación tradicional como eje transversal para el aprendizaje de las prácticas sonoras en un contexto académico, los procesos de formación en músicas tradicionales no están establecidos dentro del programa de estudios de la catedra de percusión y por ello el estudiante está sujeto al proceso de aprendizaje autodidacta y en consecuencia la práctica musical es la que genera mayor problema como lo afirma (Bravo, 1999) en su tesis doctoral llamada *Curriculum y Educación Intercultural: Elaboración y aplicación de un programa de educación intercultural*.

La práctica es la que presenta mayor problemática. El establecimiento de un Curriculum intercultural deberá enfrentarse al profundo asentamiento cultural e inmovilismo de unos programas que hasta ahora venían dados oficialmente por un estado representativo de la clase dominante. (pág. 234)

Es por esto que la Interpretación de los aires de bambuco viejo y bunde abordados en este trabajo documental, visto desde una perspectiva académica prima el conocimiento de las prácticas culturales. El análisis musicológico muchas veces ignora lo cultural y lo social a favor de “la música,” y curiosamente, puede inclusive ser sordo a su manera, sobre todo cuando intenta

asimilar a complejos sonoros como el negro pacífico a un esquema occidentalizante. (Juan Sebastián Ochoa Escobar, 2010, pág. 3)

Es evidente que en los espacios de formación instrumental en la catedra de percusión de la licenciatura en música de la UPN, la comprensión de las prácticas culturales y musicales se deben abordar para entender el lenguaje de interpretación tradicional, para esto tomar la interculturalidad como eje transversal para generar un dialogo de saberes entre los discursos tradicionales y académicos es fundamental, esto para la formación del músico pedagogo en búsqueda de la integralidad, para la construcción del discurso propio con respecto a las músicas tradicionales a partir del estudio contextual de los aires y sus ritmos tradicionales.

1.3 PREGUNTA GENERADORA

¿Qué posibilidades instrumentales se desarrollan mediante la adaptación de la técnica *Burton* en la marimba de chonta, tomando como enfoque la interculturalidad para generar un dialogo de saberes entre los elementos de interpretación tradicional y el desarrollo de una técnica a cuatro baquetas en la marimba de chonta tradicional?

1.4 OBJETIVO GENERAL

Adaptar la técnica Burton en la marimba de chonta a partir de dos aires tradicionales del pacífico sur colombiano

1.4.1 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Identificar las prácticas culturales y musicales del pacífico sur colombiano y su relación con los procesos de enseñanza aprendizaje.
- Analizar dos piezas de repertorio tradicional en aire de bambuco viejo y bunde para la adaptación técnica.
- Diseñar dos arreglos para el conjunto de marimba de chonta tradicional en los aires de bambuco viejo y bunde.
- Implementar la monografía con un conjunto de marimba tradicional compuesto por los estudiantes de la cátedra de percusión de la Universidad Pedagógica Nacional
- Analizar los resultados y Socializar el documento con la comunidad académica de la Universidad Pedagógica Nacional

2. CAPITULO II MARCO TEÓRICO

2.1 ANTECEDENTES

El proyecto de investigación más cercano es la cartilla *A MARIMBIAR* realizado por (Tascon, 2008), desarrolló el método oio para la interpretación de la marimba de chonta, en el que afirma qué (es una propuesta basada en un sistema de codificación de la marimba denominado “sistema oio” que se deriva de las lógicas de interpretación tradicional del instrumento, s.f), (Tascon, 2008), la cartilla se divide en dos secciones, en la unidad uno presenta los elementos teóricos del sistema oio y en la unidad dos presenta la articulación de la teoría y la metodología de estudio de su propuesta. Por otra parte la cartilla contiene un material multimedia que incluye imágenes y videos de apoyo para el estudio de esta.

La cartilla *A MARIMBIAR* en el que esta propuesto el método oio presenta un modelo de enseñanza para la marimba de chonta a partir de un sistema de decodificación en las placas de la marimba, esto permite que cualquier persona que aborde el material pueda interpretar e interactuar con los instrumentos del conjunto de marimba sin tener conocimientos de gramática musical, de esta manera amplia la perspectiva de la interpretación y enseñanza de las músicas tradicionales del pacifico sur ya que hace un acercamiento a los aires tradicionales desde el contexto en donde la oralidad es el eje transversal y la onomatopeya se utiliza como herramienta metodológica para la transmisión de saberes. La explicación de los aires tratados en la cartilla con respecto a la interpretación de los instrumentos del conjunto de marimba es un gran aporte del autor hacia la construcción de nuevos discursos sobre

metodologías y didácticas de enseñanza de músicas tradicionales ya que su propuesta marca un comienzo para que este tipo de modelos de enseñanza sean aplicados en espacios académicos y en escenarios alternativos de transmisión de saberes.

El proyecto de investigación realizado por (Alexander Duque, 2009), cuyo objetivo principal era el fortalecimiento de las escuelas de música popular tradicional en Colombia, se centró en el desarrollo de la cartilla *¡QUÉ TE PASA A VO!: Canto De Piel, Semilla Y Chonta: Músicas Del Pacifico Sur: Cartilla De Iniciación Musical.*, el contenido de la cartilla se divide en dos partes, la primera es la contextualización del objeto de estudio hablando sobre el bunde y aires del currulao, dos aires tradicionales del pacifico sur colombiano y la segunda parte va dirigida hacia la interpretación instrumental. Dentro del material didáctico se encuentran diecinueve audios dirigidos a la reproducción de ostinatos rítmicos de cada instrumento del formato de conjunto de marimba a partir de la onomatopeya y once videos en donde explica cuatro aires tradicionales y siete recursos técnicos en la marimba de chonta.

El desarrollo de la cartilla de iniciación musical *¡QUÉ TE PASA A VO! Canto De Piel, Semilla Y Chonta: Músicas Del Pacifico Sur: Cartilla De Iniciación Musical* brinda al lector una información clara y puntal sobre el bunde y currulao aires tradicionales del pacifico sur colombiano, argumentándolo desde lo contextual hacia lo musical, indagando los aires no solo desde lo instrumental e interpretativo si no dando una mirada de estos saberes a partir de las prácticas culturales de la costa pacífica colombiana, aclarando que en los cantos de adoración y villancicos navideños utilizan el bunde como agente de expresión colectiva ante el fallecimiento de un niño o el festejo decembrino y a la hora de interpretarlo lo realizan de dos formas vocal o instrumental. al abordar el currulao como practica de festejo, danza y

música nos aclara que este ritmo madre del pacífico tiene varias vertientes de aires poco conocidos y debido a su similitud en cuanto a la estructura y a los patrones rítmicos podemos homogenizar estos aires como uno solo, la juga, el patacoré, el bambuco viejo y el currulao son aires a 6/8 con la misma estructura pero cada uno tiene características puntuales como se presenta en el bordón de la marimba de chonta esta es una de las particularidades que le dan su nombre y definen el aire dentro de un contexto musical e interpretativo; abordando los temas desde una perspectiva territorial y contextual.

En relación al repertorio de músicas tradicionales teniendo en cuenta que el pacífico sur y norte comparten melodías y ritmos se consultó la cartilla (Catia Catiadora, 2009), *CATIA CATIADORA: Cantos De Rio Y Selva*, en el que se encuentra repertorio tradicional y su contextualización de los cantos tradicionales.

La cartilla *CATIA CATIADORA: Cantos De Rio Y Selva* es una cartilla de repertorio tradicional de pacífico norte colombiano en la que se encuentran letras de canciones tradicionales en aires de porro chocoano, abozao, levanta polvo etc., al conocer letras y ritmos del pacífico norte colombiano alimenta la apropiación de discursos y estéticas musicales, ya que aunque las diferencias entre pacífico norte y pacífico sur en cuanto al formato instrumental e interpretación, es inmensa con respecto a sus prácticas musicales hay ciertas similitudes con respecto a los ritmos, danzas y expresiones artísticas que comprenden un mismo significado de resistencia y reconocimiento por parte de la población indígena y afro descendiente de la costa pacífica colombiana.

El artículo “*LAS POÉTICAS SONORAS DEL PACIFICO SUR*” *Músicas Y Prácticas Sonoras En El Pacífico Afrocolombiano* (Juan Sebastián Ochoa Escobar, 2010) hace referencia a la epistemología acústica del pacífico sur colombiano, describiendo la interdisciplinariedad entre las ciencias sociales y la música, en el que las características principales de las prácticas culturales enmarcan la realidad de las prácticas sonoras en su contexto, el sincretismo religioso es el eje por el cual el sonido se fundamenta en un ente social inmerso en diferentes actividades cotidianas de la región con relación a lo religioso y a lo profano, pasando por los cantos de boga en las orillas del río hasta el rito del Chigualo y como estas prácticas juegan un papel fundamental en el desarrollo étnico y cultural de la comunidad negra del pacífico sur, en relación con esto el autor desarrolla el texto a partir de dos ideas principales; *las prácticas sonoras y las relaciones humanas* en torno a los arrullos de marimba, el papel del hombre y de la mujer en su contexto, de la improvisación vocal e instrumental, de la mística de los instrumentos desde su construcción hasta su finalidad en su función social, la danza como representación de la resistencia y cotidianidad. Y por otra parte *la sonoridad humana frente a la naturaleza y la muerte* describiendo los ritos que se realizan en la muerte de un niño explicando el Chigualo con sus cantos de bunde y rondas y en la muerte de un adulto acompañado de alabaos donde el papel de la mujer es fundamental, ya que las cantaoras y respondedoras con sus cantos a la virgen ayudan a que el alma del difunto no se quede rondando por la tierra. Es así como el texto acerca al lector a las tradiciones del pacífico sur, a su cotidianidad, a su forma de ver la vida y la muerte, a la esencia de sus prácticas sociales y como las prácticas sonoras juegan un papel fundamental para el desarrollo de estas reconociendo la oralidad, la música, la danza y demás expresiones como un tejido de común unión de la colectividad entendida como una sola expresión del lenguaje cotidiano del pacífico sur colombiano.

El texto *MÚSICOS BLANCOS SONIDOS NEGROS*: (Salgar, 2009) *trayectorias y redes de la música del pacífico sur colombiano en Bogotá*, realiza una investigación de los sonidos y las redes que se tejen alrededor de la música del pacífico sur en Bogotá haciendo una breve descripción de los festivales de músicas del pacífico en su contexto, de músicos tradicionales intérpretes de la música del conjunto de marimba y como estos influenciaron a músicos locales “de Bogotá” para abordar estas estéticas y discursos musicales en sus proyectos musicales para que a partir de esto se generaran redes de difusión de músicas del pacífico sur colombiano en la ciudad de Bogotá.

El texto es una gran ayuda para comprender el contexto local de las músicas y estéticas con relación a las prácticas sonoras del pacífico sur en Bogotá, la reflexión que realiza sobre las prácticas culturales en la colonia y la relación música – ciencias sociales en el entorno capitalino con respecto a estas músicas tradicionales es vital para la comprensión del cómo trabajar con saberes tradicionales fuera de su contexto, reiterando los cambios que han surgido en estas músicas gracias a las redes de circulación que se han generado a través de las últimas décadas para su promoción y divulgación.

El texto escrito por (María Heise) llamado *INTERCULTURALIDAD, UN DESAFÍO*, nos lleva a un recorrido sobre la dimensión cultural de la vida humana hablando sobre la cultura como forma de concebir al mundo y la relación entre el lenguaje y el pensamiento como forma de relación humana y de esta manera contextualiza los conceptos académicos de cultura, aculturación, etnocentrismo; enmarcados dentro de la identidad cultural y el cambio a la cual está sujeta, de esta manera este texto nos aclara conceptos claves para el desarrollo

de esta monografía alimentando el sustento teórico para el tejido tradicional y académico que se pretende lograr en esta investigación.

El texto escrito por (Bravo, 1999) llamado *Curriculum y educación Intercultural: ELABORACION Y APLICACIÓN DE UN PROGRAMA DE EDUCACION INTERCULTURAL* desea contribuir al sistema educativo mediante una propuesta de educación intercultural, para llegar a esto el autor se basa en el currículo como eje transversal para el desarrollo y aplicación de esta investigación, el texto resulta ser una gran ayuda en esta monografía ya que aclara conceptos curriculares en un contexto intercultural para poder articular los saberes disciplinares de esta monografía, le da un soporte pedagógico a esta investigación debido a su componente educativo y musical.

La investigación *AFINACIÓN DE LAS MARIMBAS EN LA COSTA PACÍFICA COLOMBIANA, Un Ejemplo De La Memoria Interválica Africana En Colombia* escrita por (Miñana, 1990) pretende determinar la afinación de las marimbas de chonta tradicionales del pacífico sur colombiano tomando nueve marimbas como objeto de estudio, basándose en la escala cromática del sistema de afinación occidental y la nota La en 440, decidió darle a cada nota un valor en cents, medida utilizada por el investigador para medir las frecuencias de las placas de grave a agudo encontrando gran diversidad de afinación entre las marimbas seleccionadas, analizando la interválica, la lógica del tono y semi tono, la interválica que existía entre las placas y de las octavas y la tipología de las marimbas estudiadas. Con relación al aporte a este proyecto de investigación ayudo a entender que los artesanos que fabrican la marimba de chonta apelan a su memoria interválica al afinar los instrumentos

dándole un valor significativo al sistema de afinación tradicional, describiendo la afinación de la marimba de chonta como una tendencia hacia una escala Iso-Heptatónica.

El artículo escrito por (Mujica) llamado *HACIA LA FORMACION DE IDENTIDADES* en la revista *Educación en ciudadanía Intercultural*, nos invita a reflexionar sobre la construcción de identidad en relación al contexto en el cual estamos inmersos, de reconocernos como sujetos dentro de un colectivo en donde encontramos diversas culturas y a partir de esto reconstruir nuestra identidad en relación con los otros, explicándonos que es la identidad desde diferentes autores, las tensiones que se generan con la formación de la identidad pensada desde la autonomía, interacción y el horizonte de las identidades interculturales. Con relación al aporte a esta investigación nos da un soporte académico del como acercarnos a la interculturalidad como sujetos educativos y sujetos políticos para poder construir espacios en donde encontramos hegemonías culturales y a partir de esta reflexión fomentar espacios donde exista el dialogo, construcción e interlocución entre saberes distintos, en este caso puntual el tejido de saberes académicos y saberes tradicionales.

En la investigación realizada por (SÁNCHEZ, 2013) llamada *NOCIONES INTERPRETATIVAS DE PASILLO COLOMBIANO EN LA GUITARRA SOLISTA*, diseña una serie de estudios para guitarra solista basado en cuatro categorías del pasillo colombiano para ser probados con estudiantes de la licenciatura en música de la Universidad Pedagógica Nacional basado en el concepto de aprendizaje significativo y el constructivismo. Resulta interesante tomar esta monografía de grado como antecedente por sus similitudes con esta investigación, ya que toma aires de las músicas tradicionales de Colombia para diseñar estudios en instrumentos que enseñan en la licenciatura en música de la UPN teniendo un

componente pedagógico y contextual a la hora de abordar estos aires, también propone un sistema de análisis musical el cual se va a utilizar en el desarrollo del tercer capítulo de esta investigación.

2.2 MARIMBA DE CHONTA Y CONJUNTO DE MARIMBA

2.2.1 MARIMBA DE CHONTA

Existen muchas versiones sobre el origen de la marimba en Latinoamérica, en algunas regiones de Centroamérica relacionan su ascendencia con prácticas indígenas y en Sudamérica su relación es más estrecha con África debido a las prácticas musicales y a la población que está sujeta la música de marimba, para abordar la interpretación de los instrumentos del conjunto de marimba es necesario establecer un diálogo con el contexto histórico y regional de las prácticas culturales del Pacífico Sur Colombiano, tomando como eje transversal la marimba de chonta, de esta manera iniciare hablando sobre el Balafón o Balafono por su relación con la marimba de chonta.

El Balafono o Balafón es un instrumento idiófono³, su material de fabricación es la madera y está compuesto por placas de madera amarradas por cuerdas, una base que sostiene las placas, resonadores fabricados en totumo y golpeadores de madera con punta de caucho.



Ilustración 1 Imagen tomada de (<http://otrosmundos.es/Open/Idiofonos/Balafon>, s.f.)

³ Los instrumentos idiófonos son aquellos que producen el sonido a partir de la vibración del material primario del que están fabricados como por ejemplo los platillos chocados, el triángulo y los instrumentos que tienen placas como las marimbas, xilófonos, vibráfonos etc.

En el artículo *Marimba a la lata, la historia del patrimonio del Pacífico* del periódico *El País*

En el artículo *Marimba a la lata, la historia del patrimonio del Pacífico* del diario *El País* la ciudad de Cali Rosa Isabel Peláez nos invita a conocer la marimba de chonta y sus orígenes en Colombia desde una perspectiva ancestral entrevistando a dos maestros intérpretes de la marimba quienes asemejan el origen de la marimba de chonta a raíces africanas.

Dice Tascón, jefe de percusión del Conservatorio Antonio María Valencia. Investigadores serios dicen que la marimba se asemeja a la música africana. Que los roles que desempeñan los instrumentos que la acompañan, el bombo, el cununo, el Guasá, en bambucos viejos y en jugas grandes, son similares a los de la música africana y que se mueve sobre escalas pentatónicas (sucesión de cinco sonidos, alturas o notas diferentes dentro de una octava), dice Tascón. Según Hugo Candelario a la marimba se le dice también Balafón o bala. La palabra viene del Kimbundu o bantú (lenguas africanas). En esos idiomas la llaman Kalimba, Marimba o Malimba. He estado en festivales del mundo donde se reconoce su africanidad, incluso en Centroamérica donde es asociada a la herencia maya, aceptan su africanización, dice el director de Bahía. (Peláez, 2014)

Es evidente que al hablar sobre el origen de la Marimba de chonta como instrumento ancestral hay que abordarlo desde diferentes perspectivas, pero la relación frente a la población, organología, sonido y prácticas culturales con el Balafón nos acerca a sus raíces africanas.

Por lo que se refiere al formato instrumental del conjunto de marimba encontramos:

MARIMBA DE CHONTA: instrumento Idiofono de la familia de la percusión fabricado con madera, de 12 a 24 placas en chonta o pambil con una base o mueble en madera o dependiendo del contexto también se utiliza colgada, canutos de guadua que funcionan como resonadores y es golpeado por un par de baquetas con punta de caucho.

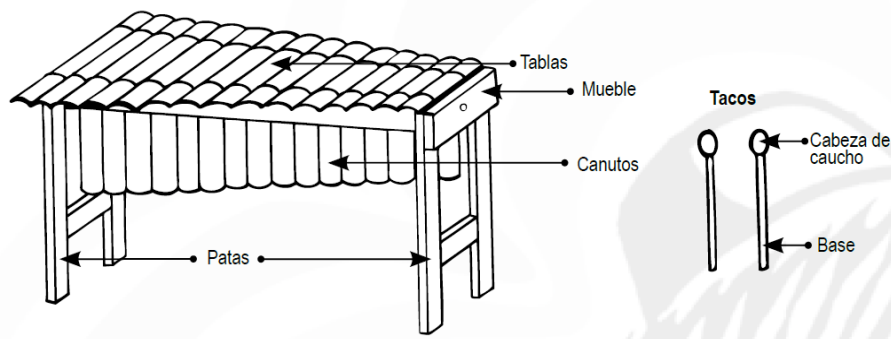


Ilustración 2 “Imagen tomada de ¡qué te pasa a vol!: canto de piel, semilla y chonta: músicas del pacífico sur: cartilla de iniciación musical.” (Alexander Duque, 2009)

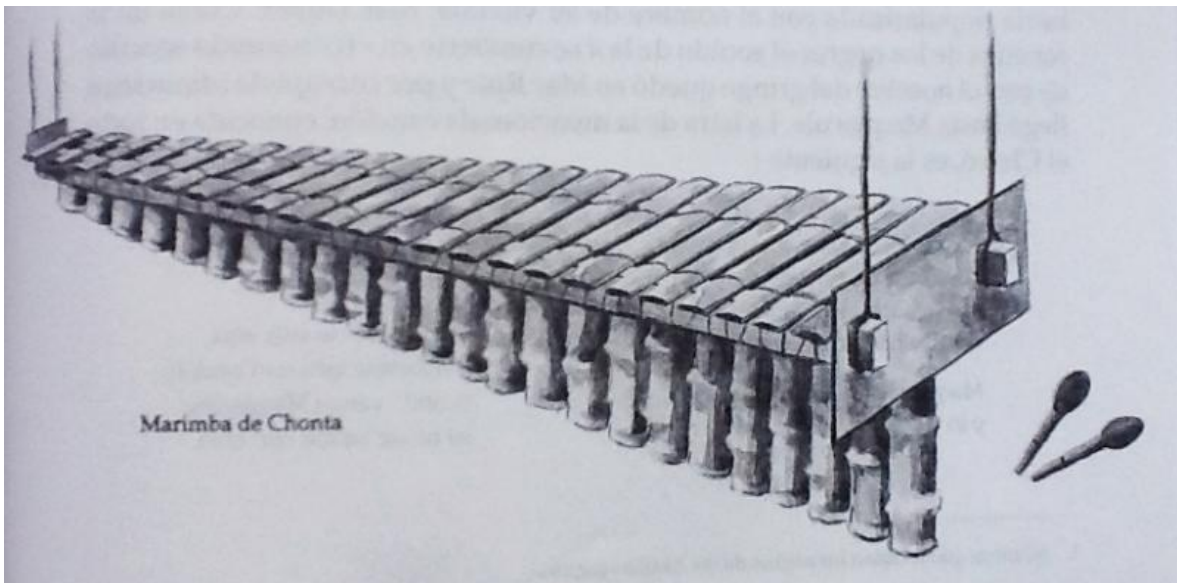


Ilustración 3 Tomado de la revista danza en red (CAROVELEZ, 29 de Junio de 2012)

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 pero desde una perspectiva científica el maestro Carlos Miñana después de haber realizado una investigación sobre la afinación de la marimba de chonta tomando como muestra nueve marimbas de la región del pacifico y haciendo pruebas a partir de la interválica de las placas en las marimbas adoptando la afinación temperada como base, concluye que su afinación tiene una tendencia hacia una escala Iso-Heptatónica “Divide la escala en siete sonidos separados por intervalos iguales” (Miñana, 1990, pág. 33).

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.



Ilustración 4 “Imagen tomada de (Marimba palmachonta, s.f.)”

2.2.2 INSTRUMENTOS DEL CONJUNTO DE MARIMBA

BOMBO: instrumento de percusión membranófono, está fabricado en madera y parches que utiliza cueros de tatabro y venado, su cuerpo tiene forma cilíndrica con amarres en zigzag para tensar o di tensionar el parche, es golpeado por una baqueta de madera llamada el apagante que golpea la madera y por otra baqueta que su punta está envuelta en tela llamado boliche o pum que golpea el cuero de tatabro, tradicionalmente utilizan dos bombos en las prácticas musicales del pacífico sur, el bombo arrullador encargado de los sonidos más graves, repiques y variaciones y el bombo golpeador encargado de dar la base a todo el conjunto de marimba.

Las medidas estándar de los bombos son las siguientes “aproximadamente 44 cm de diámetro por 45 cm de alto, en el caso del bombo golpeador; y 36 cm de diámetro por 35 cm de alto para el bombo arrullador” (Alexander Duque, 2009, pág. 9)

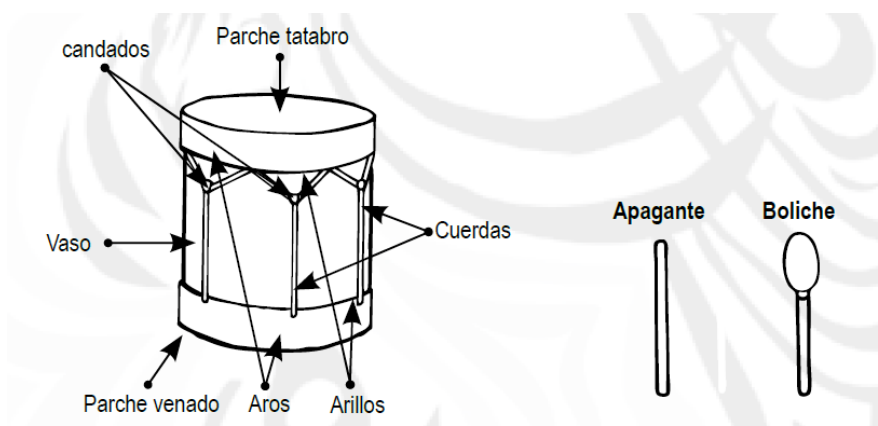


Ilustración 5 “Imagen tomada de ¡qué te pasa a vol!: canto de piel, semilla y chonta: músicas del pacífico sur: cartilla de iniciación musical.” (Alexander Duque, 2009)

La interpretación del bombo tradicionalmente se realiza tocando la madera con el cuerpo de la baqueta apagante no con la punta, y el bombo va colgado sobre los hombros del intérprete como se muestra a continuación.



Ilustración 6 “Imagen tomada de ¡qué te pasa a vo!: canto de piel, semilla y chonta: músicas del pacífico sur: cartilla de iniciación musical.” (Alexander Duque, 2009)

Cununo: instrumento membranófono con vaso en madera y cuero de venado, tensado por unos amarres que sostienen unas cuñas de madera, la característica principal de este instrumento es que posee disco de madera con un hoyuelo en la parte inferior del vaso que le da una característica sonora al instrumento, permitiendo que la vibración y sonido del instrumento se de en la parte superior.

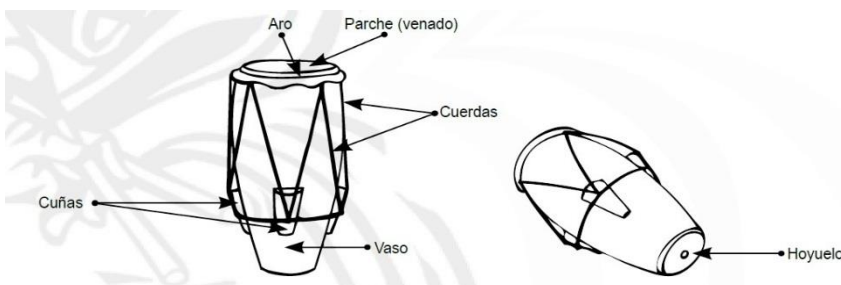


Ilustración 7 “Imagen tomada de ¡qué te pasa a vo!: canto de piel, semilla y chonta: músicas del pacífico sur: cartilla de iniciación musical.” (Alexander Duque, 2009)

Dentro de la práctica del conjunto de marimba generalmente existen dos cununos, el apagador cuya función es tocar la base, su timbre es grave y el repicador que como su nombre lo indica es el encargado de repicar en partes específicas, generando un dialogo sonoro con los demás instrumentos que conforman el conjunto de marimba. Las medidas estándar de los cununos “oscilan entre los 50cm y 70cm de alto; los 20cm y 26cm de diámetro en la boca superior; y los 16cm y 22cm de diámetro en la base o boca inferior.” (Alexander Duque, 2009)

Guasá: instrumento idiofono, fabricado en madera en forma de cilindro, dentro tiene semillas. En el contexto tradicional las cantadoras son las intérpretes de estos instrumentos haciendo diferentes patrones rítmicos, “sus medidas aproximadas son de 30 a 40 cm de largo y de 6 a 8 cm de diámetro” (Alexander Duque, 2009)

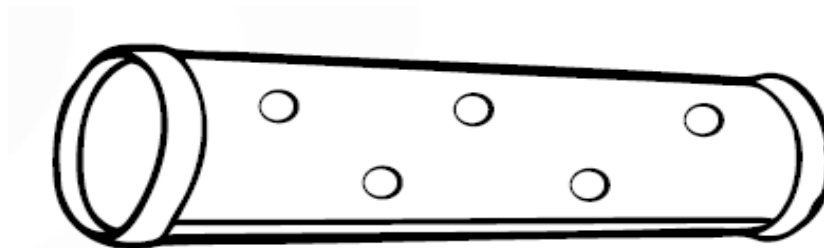


Ilustración 8 “Imagen tomada de ¿qué te pasa a vo!: canto de piel, semilla y chonta: músicas del pacífico sur: cartilla de iniciación musical.” (Alexander Duque)

2.3 MAPA DEL TERRITORIO SONORO DE LAS PRACTICAS MÚSICALES DEL PACIFICO SUR



Ilustración 9 tomado de Miñana, C. (1990). *Afinación de las marimbas en la costa pacífica colombiana, un ejemplo de la memoria interválica africana en Colombia*. En C. Miñana. Bogotá

En Colombia las prácticas musicales del conjunto de marimba se definen en toda la región del pacífico sur, por esto es necesario establecer un territorio sonoro de la marimba el cual se encuentra en tres departamentos de Colombia, Valle del Cauca, Cauca y Nariño, también comprende la región norte de Ecuador en la zona de Esmeraldas; los municipios con más actividad del conjunto de marimba con relación a la circulación y difusión de sus prácticas musicales mediante festivales son Guapi, Magui Payán, La tola, El charco y Buenaventura los cuales se pueden visibilizar en el mapa que se muestra en la página anterior.

En cuanto a la circulación de las músicas tradicionales en la región pacífico el Festival de música del pacífico Petronio Álvarez en la ciudad de Cali es el espacio más representativo en donde dan circulación y proyección a las músicas y manifestaciones tradicionales del pacífico sur colombiano.

“El Festival Petronio Álvarez es el evento festivo más importante de las comunidades del Pacífico en Cali, creado en 1997, y resultado de un proceso en el que necesariamente se empieza a reconocer el aporte cultural de la gente afrocolombiana a Cali. Aunque en sus orígenes fue pensado como una posibilidad de usar la música como herramienta para generar recursos a la región, y como una posibilidad de conectarse al Pacífico no sólo en la infraestructura vial y económica, sino también desde lo cultural (Hernández, 2009: 50), resaltando una ideología dominante que utiliza la producción cultural de las poblaciones del Pacífico a su favor.” (Cano, 2013, pág. 90)

Las fiestas patronales de Guapi, Festival Dalia Valencia municipio Guapi Cauca, El Nazareno municipio Magui Payan, Virgen del Carmen municipio La Tola, festival del currulao Buenaventura, Festival del peregrino Buenaventura, festival cantadoras del río Buenaventura entre otros, también son espacios de circulación y difusión de las prácticas culturales y musicales de la región.

2.4 AIRE DE BUNDE

El bunde es una danza y un aire musical representativo de las prácticas culturales de la región pacífica colombo-ecuatoriana y está enmarcado dentro de los géneros cantados de las músicas del pacífico colombiano, practicado en el norte y sur de la región al lado de los ⁴cantos de boga y ⁵Alabaos, esta práctica por lo general la realizan las mujeres debido a su función social dentro de las prácticas culturales del pacífico, las cuales se enmarcan en los Cantos de adoración, villancicos navideños, el velorio de angelito o Chigualo y Rondas infantiles.

Las mujeres también tienen sus saberes y sus especialidades. Con la excepción del glosador en los temas de marimba, cantar es una práctica normalmente reservada para las mujeres. Las cantaoras son, casi siempre, matronas formidables –fuertes, independientes, sabias y francas. En el Pacífico. (Juan Sebastián Ochoa Escobar, 2010, pág. 23)

Debido a la función sociocultural al cual está sujeto por lo general en prácticas religiosas, el Gualí nombrado así en el pacífico norte colombiano o Chigualo en el pacífico sur colombo-ecuatoriano es un funeral que se efectúa a un niño menor de 7 años en donde se cantan tonadas religiosas y rondas tradicionales dentro de un contexto religioso a ritmo de bunde a los niños fallecidos con el ánimo de recrear esos juegos que en vida no pudo realizar.

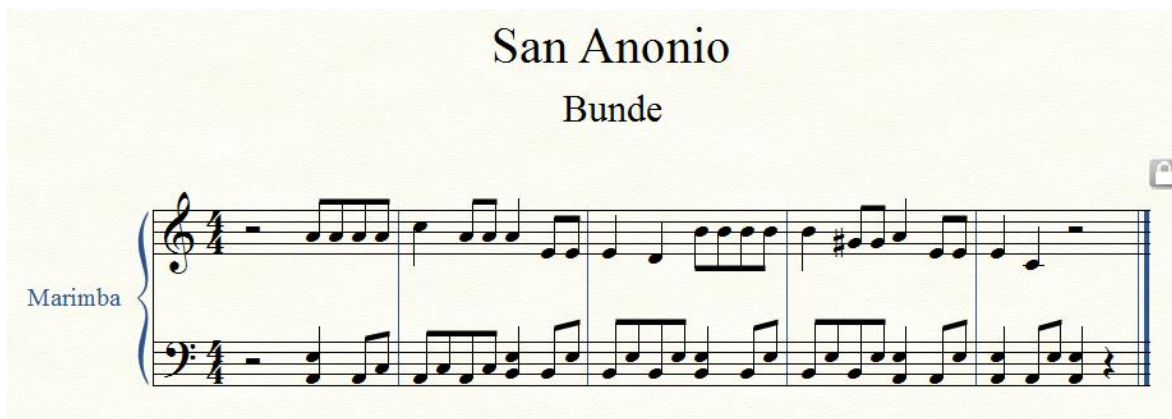
⁴ Los cantos de Boga son Versos interpretados por las mujeres con temáticas románticas o provocadoras a los hombres que navegan sus chalupas mientras ellos les responden con golpes con el remo en el agua “roncando el canaleta”.

⁵ Los Alabaos son cantos religiosos interpretados por un colectivo de mujeres tradicionalmente llamadas cantadoras en los funerales de los adultos, cantando plegarias a los santos por el alma del difunto. El canto del Alabao funciona para abrir los corredores al otro mundo para que el alma del muerto salga. (Juan Sebastián Ochoa Escobar, 2010, pág. 27)

Como explica Anne-Marie Losonczy, la función del rito del Chigualo no es solamente la de despachar el pequeño muerto-angelito (estado brindado por su condición de no tener una alma bien desarrollada) al cielo para pedir misericordia para sus parientes y padrinos. El acto de pasar su cadáver de mano en mano entre los participantes en el rito –al son de los bundes y los juegos lúdicos musicalizados– también sirve para fortalecer a los presentes por medio de cierta asimilación de la energía y fecundidad del espíritu y la fuerza vital que ya sobran en el niño muerto (Juan Sebastián Ochoa Escobar, 2010, pág. 26)

Hay que destacar que el formato instrumental dispuesto para la interpretación del bunde en el ritual del Chigualo es contemporáneo, ya que en los diferentes contextos en donde tradicionalmente se desarrollan estas prácticas culturales lo realizan de manera responsorial en donde las mujeres tienen el liderazgo ya que sin importar el número de mujeres participantes siempre se distribuye de la siguiente manera; la cantadora que canta los versos del bunde y las respondedoras que como su nombre lo indica responden al verso que propone la cantadora, cuando interpretan bundes con acompañamiento del conjunto de marimba para recreaciones lúdicas, Cantos de adoración, villancicos navideños y Rondas infantiles el formato instrumental utilizado es; marimba, bombos, cununos, cantadoras y respondedoras que a su vez interpretan el Guasá.

Por lo que refiere a su macro estructura se encuentra en un compás de 4/4 en ocasiones anacrusico con una textura polifónica, sus funciones armónicas son tónica y dominante como se muestra a continuación con la canción tradicional San Antonio o Velo que Bonito:



Por lo general la marimba de chonta toca la melodía en la introducción e intermedios y en la ondeada⁶ o estrofas, realiza un acompañamiento junto al bordón dándole un soporte armónico a las cantadoras y respondedoras, el recurso más utilizado para las variaciones en los diferentes instrumentos del formato del conjunto de marimba es el tresillo de negra y de corchea como se muestra más adelante en las variaciones de los instrumentos acompañantes. Su forma varía dependiendo de qué manera las cantadoras y respondedoras desean interpretar los bundes ya que lo realizan de tres maneras diferentes:

1. Cantadora: interpreta versos “velo que bonito lo vienen bajando”
Respondedoras: interpretan la respuesta al verso dos veces “con ramos de flores lo van adorando”
2. Cantadora: interpreta versos “ro, rri, ro, rra”
Respondedoras: interpretan el verso y su respuesta “ro, rri, ro, rra - san Antonio ya se va”
3. Cantadora: interpreta todo el verso “señora santana por qué llora el niño - por una manzana que se le ha perdido”

⁶ La ondeada es el acompañamiento armónico que realiza la marimba de chonta.

Respondedoras: repite el verso igual que la cantadora “señora santana por qué
llora el niño - por una manzana que se le ha perdido”

Los patrones rítmicos que se interpretan en los instrumentos acompañantes del conjunto de
marimba en aire de bunde se muestran a continuación:

base de cununu y variaciones

Ritmo de bunde en cununu macho Ritmo de bunde cununu hembra

7 variacion 1 variacion 2

12 variacion 3

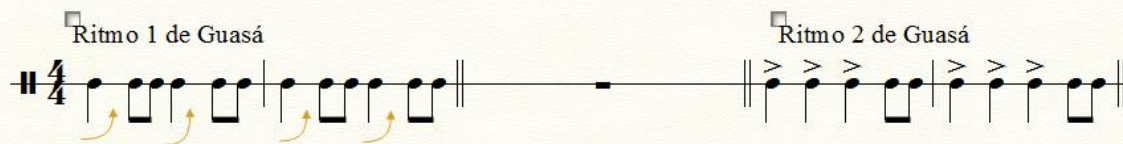
base de bombo y variaciones

ritmo de bunde en el bombo variacion 1

6 variacion 2 variacion 3

11 variacion 4 variacion 5

base de Guasá



Las bases rítmicas y sus variaciones presentadas anteriormente se utilizaran en el arreglo final del aire de bunde ya que se presentara la adaptación de la técnica Burton en la marimba de chonta en su formato tradicional.

2.5 AIRE DE BAMBUCO VIEJO

El aire de bambuco viejo resulta ser uno de los aires más antiguos de la región pacífico sur, de allí sus vertientes musicales como el patacoré o currulao tienen una gran similitud con respecto a sus patrones rítmicos, forma y lenguaje de interpretación, por esto es necesario aclarar que con relación a la estructura de los aires tradicionales del pacífico sur colombiano dependiendo el municipio y el contexto en el que se desarrolla la práctica musical puede variar la forma en la que se interpreta, el presentado en este texto es una propuesta basada en las formas y estructuras presentadas en los espacios de circulación musical tradicional como festivales de música del pacífico, grabaciones de discos de agrupaciones tradicionales y contemporáneas, textos y videos; en los cuales se presenta el bordón del bambuco viejo como lo realiza el maestro Héctor Tascón en su libro *A marimbiar*.

21) Bambuco Viejo



0		0			1
				1	
	Φ		Φ		Φ
De	le	du	ro	lle	guen lle
					guen
				0	1

22) Variación



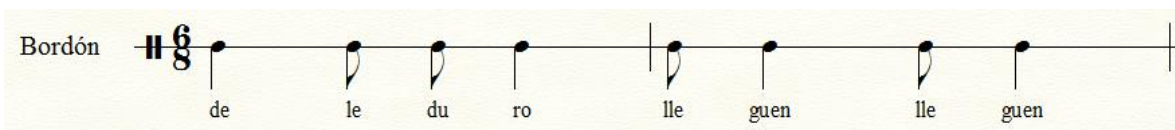
0	0	0			1
				1	1
			Φ		Φ
De	le	du	ro	lle	guen lle
					guen
				0	1

23) Variación

0	0				
0	0				
			1	1	1
			Φ		Φ
De	le	du	ro	lle	guen lle
					guen
				0	1

Ilustración 10 imagen tomada de Tascon, H. J. (2008). *A marimbiar*. En H. J. Tascon, *A marimbiar*

En la imagen anterior el maestro Héctor Tascón utiliza la onomatopeya como herramienta para aprender el ostinato rítmico y las variaciones del bordón del bambuco viejo en las placas de la marimba de chonta.



El bordón presentado anteriormente y sus variaciones se utilizarán en el arreglo final de esta monografía.

Estructura

Una de las principales características del bambuco viejo y demás aires cantados del litoral pacífico son los cantos responsoriales, esto quiere decir que se encuentra una cantadora o glosadora y las respondedoras que como su nombre lo indica responden a los versos propuestos, su métrica es 6/8 con una textura polifónica y dinámicas implícitas cuanto a la forma e interpretación del aire en específico.

Con respecto a la forma del bambuco viejo, este se divide en dos partes la primera cuando se glosa y la segunda cuando se arrulla, esto en cuanto a la macro estructura; por lo que refiere a la micro estructura cuando se glosa encontramos en primera instancia una introducción propuesta por la marimba de chonta acompañada de los instrumentos que complementan el conjunto de marimba.

En la glosa o estrofa uno y dos entran el verso de la glosadora, las respondedoras responden al verso propuesto alargando la última sílaba del texto y se presenta una variación de la marimba al final de la frase.

En la glosa tres o pre coro encontramos que la cantadora y respondedoras interpretan frases cortas alternándolas con silabas o frases cortas.

Luego se arrulla o inicia el coro, en donde la cantadora y respondedoras interpretan frases cortas simultáneamente y los instrumentos acompañantes tienen más libertad para realizar las variaciones de los patrones rítmicos en donde por lo general el recurso más utilizado resulta ser las amalgamas y frases sincopadas.

Después entra el solo de la marimba en donde tiene todo el protagonismo, en este instante los instrumentos acompañantes no realizan tantas variaciones, vuelve al arrullo o coro y termina la canción.

A continuación se muestra un cuadro comparativo de la macro estructura visto desde una perspectiva académica y tradicional.

Forma Académica.



Forma Tradicional.

Introducción	Cuando se Glosa			Cuando se arrulla		
	Glosa 1	Glosa 2	Glosa 3	Glosa	Improvisación	Glosa
	Respuesta	Respuesta	Respuesta	Respuesta		Respuesta
	corta	corta	corta			

Los patrones rítmicos que se interpretan en los instrumentos acompañantes del conjunto de marimba en aire de bambuco viejo se muestran a continuación.

BASE DE CUNUNU Y VARIACIONES

Currulao - Bambuco viejo

Base de Cununu and Variations 1, 2, and 3. The notation is in 6/8 time, marked with a key signature of one sharp (F#). The base pattern consists of a sequence of eighth notes with accents. Variation 1 is a single-measure variation. Variation 2 is a six-measure variation. Variation 3 is a single-measure variation.

base de bombos y variaciones

Currulao - Bambuco viejo

Base de Bombos and Variations 1, 2, and 3. The notation is in 6/8 time, marked with a key signature of one sharp (F#). The base pattern consists of a sequence of eighth notes with accents. Variation 1 is a six-measure variation. Variation 2 is a six-measure variation. Variation 3 is an eleven-measure variation.

Base del GuasáBase del Guasá

Currulao - Bambuco viejo

Base 1

Base 2

Base 3

Las bases rítmicas y sus variaciones presentadas anteriormente se utilizaran en el arreglo final del aire de bunde, ya que se presentara la adaptación de la técnica Burton en la marimba de chonta en su formato tradicional.

2.6 HERRAMIENTAS DE TRANSMISIÓN DE SABERES

Los conocimientos tradicionales son ante todo, *conocimiento*. Siguiendo una perspectiva de la epistemología basada en la práctica, esto significa que los conocimientos tradicionales son primero que nada y después de todo, un proceso/acto de conocer en tanto actividad humana. (Liliana Valladares, 2015)

El aprendizaje de las músicas tradicionales del pacífico sur, toma la oralidad como la herramienta principal de transmisión de saberes, para ello estar inmerso en el contexto y vivir la prácticas culturales como parte de la cotidianidad hace parte de la aprehensión del conocimiento y lenguaje de estas prácticas musicales, entender las lógicas de construcción e interpretación de la marimba de chonta y sus instrumentos tradicionales es concebir otra forma de ver y entender la oralidad como método de aprendizaje ya que sus conocimientos se basan en los saberes de los mayores los cuales los reproducen a partir de su cosmovisión y experiencia.

Según el constructor Francisco Torres (hermano de José Antonio Torres “Gualajo”), en las poblaciones donde las orillas del río son más cercanas se tiene que hablar menos fuerte que cuando éstas se encuentran más alejadas o en la costa frente al mar. Entonces, las personas desarrollaron diferentes propiedades en su voz dependiendo del lugar geográfico donde habían crecido. Estas propiedades a su vez se reflejan en el sonido de las chontas ya que su afinación está basada en gran parte en el registro de voz de las cantadoras. (Camacho, pág. 4)

Aunque la oralidad es la principal herramienta de transmisión de saberes con respecto a las prácticas culturales y musicales encontramos la reproducción por imitación y la onomatopeya

como una segunda herramienta, esta le da sentido musical a la interpretación de cada instrumento del conjunto de marimba.

Bombo Golpeador

Currulao - Bambuco viejo



Bombo Arrullador

Currulao - Bambuco viejo



Guasá

Currulao - Bambuco viejo



Cununo

Currulao - Bambuco viejo



Para finalizar, las clases con los maestros hacen referencia a otra herramienta de transmisión de saberes ya que la función de cada músico interprete que hace parte del conjunto de marimba tiene un papel fundamental a la hora de salvaguardar y transmitir estas prácticas culturales.

Finalmente, el papel de las mujeres está íntimamente relacionado con la memoria y la transmisión de la sabiduría ritual, como las letras de los alabaos, salves y romances. La forma antifonal de las partes vocales entre la entonadora y las respondedoras y prácticamente todos los géneros musicales de la zona no es solamente una convención musical sino también una herramienta para la transmisión. (Juan Sebastián Ochoa Escobar, 2010, pág. 25)

2.7 . DESCRIPCIÓN TÉCNICA.

2.7.1 INTRODUCCIÓN A LAS TÉCNICAS DE INTERPRETACIÓN EXPLORADAS EN EL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN

El objetivo principal de esta monografía es adaptar la técnica Burton en la marimba de chonta a partir de dos aires tradicionales del pacífico sur colombiano, para esto es necesario conocer las herramientas técnicas que se utilizan para la interpretación de la marimba de chonta tradicional, la marimba sinfónica y el vibráfono a cuatro baquetas.

Se realiza una descripción de la técnica Stevens debido a que es una de las técnicas de interpretación a cuatro baquetas más utilizada en el contexto académico, por esto es necesario argumentar el por qué no se escogió para la adaptación técnica, ya que una de las metas propuestas al redactar este documento es que sirva como antecedente para futuras investigaciones y que el lector tenga una perspectiva general del porque se escogió la técnica Burton en esta monografía, aclarando que el desarrollo técnico que brinda la técnica Stevens merece el mismo reconocimiento que la técnica Burton.

Así pues, en esta parte del capítulo encontraremos una descripción puntual de los elementos interpretativos que enmarcan el lenguaje de la marimba de chonta tradicional, elementos de la técnica Stevens y Burton, desde el agarre de las baquetas, el intervalo que se da con el agarre en cada mano y sus elementos de interpretación.

La técnica Burton se escogió para la adaptación técnica en la marimba de chonta debido a la facilidad del agarre y la distancia que existe entre las dos baquetas en cada mano, ya que con la técnica Stevens la altura que se da entre las dos baquetas es mayor y requiere un estudio más riguroso en cuanto al control del peso, la articulación de cada baqueta y una disociación mayor a comparación de la técnica butrón, esto con relación a la distancia de cada baqueta, además la técnica Burton nos brinda más proyección de sonido por el agarre y el movimiento que se da a la hora de percutir la baqueta en la placa, favoreciendo los elementos interpretativos que enmarcan el lenguaje de interpretación de las practicas musicales del pacifico sur colombiano.

Por estas razones se escogió la técnica Burton para la adaptación técnica en la marimba de chonta, así mismo Gabriel León, maestro de percusión de la Universidad Pedagógica Nacional le da sustento a la presente monografía en una entrevista realizada en donde nos habla de su vida musical, de una breve representación de las técnicas a cuatro baquetas descritas en esta monografía, dándonos su opinión del por qué las músicas tradicionales y académicas son un complemento y se retroalimentan desde lo técnico e interpretativo, favoreciendo la viabilidad al presente proyecto de investigación. “Esa técnica Burton viene ligada a todas las músicas populares y en este caso la música del pacifico de nuestra Colombia, entonces es la más conveniente” (Leon, 2018).

Vale la pena aclarar que para la interpretación de instrumentos de placas a cuatro baquetas existen dos técnicas más, la tradicional y la musser. Las cuales no se abordan en esta monografía.

2.7.2 DESCRIPCIÓN DE LOS ELEMENTOS INTERPRETATIVOS EN LA MARIMBA DE CHONTA TRADICIONAL

Para describir los elementos interpretativos de la marimba de chonta tradicional, es necesario hablar en primera instancia de su rango sonoro el cual se divide en tres partes, el registro grave que tradicionalmente se le llama bordón, el registro medio al cual se llama ondeada y el registro agudo en el que se desarrolla la revuelta, así mismo al músico que interpreta el registro grave se le denomina bordonero y el que interpreta el registro medio y agudo se le denomina requinto o tiplero.

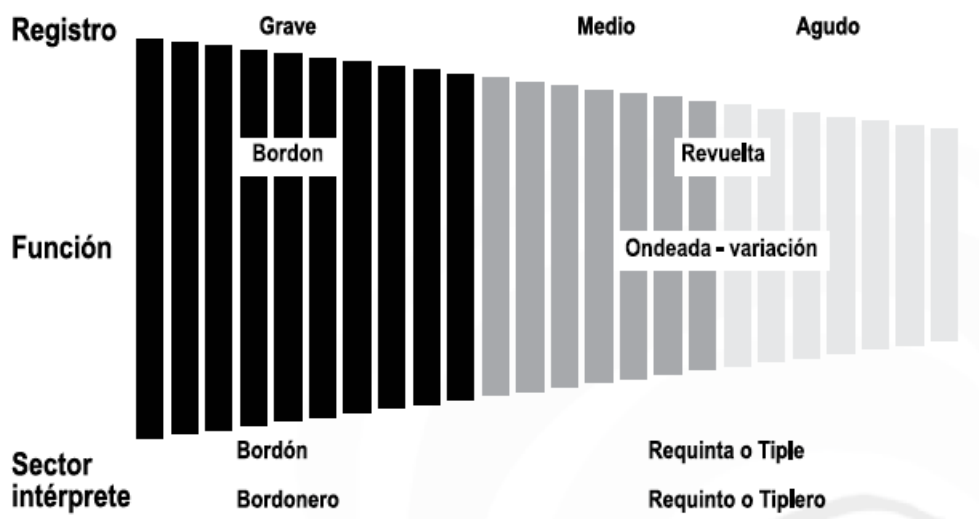


Ilustración 11 imagen tomada de Alexander Duque, H. F. (s.f.). Que Te Pasa Vo. En H. F. Alexander Duque, Canto de piel semilla y chonta. Plan Nacional de Música Para La Convivencia.

La sección del bordón en la marimba se constituye en las primeras diez placas, por lo general la base del bordón va haciendo un patrón rítmico muy similar al del bombo golpeador, dando la base para que el requinto o tiplero pueda realizar el acompañamiento armónico y melódico en el resto de las placas de la marimba de chonta.

Para entender los elementos de interpretación que se utilizan en la marimba de chonta, hay que destacar que los movimientos que realiza el marimbero están directamente relacionados con las expresiones orales que se gestan a partir del contexto y la tradición.

Por esta razón, la breve descripción que se realiza en este apartado se basa en los elementos comunes de interpretación de la marimba en toda la región del pacífico sur, ya que definir esto a partir de las diferencias micro regionales requiere una investigación que se centre en los nombres que tradicionalmente se le dan a las diferentes formas de interpretar los pasajes ritmo melódicos en la marimba de chonta en los aires tradicionales de cada región.

Sin embargo, hay características generales de interpretación que configuran el lenguaje del universo sonoro de este instrumento, sustentado desde las prácticas vivas de las músicas del pacífico sur, estos se describen a continuación.

Bordón: Base ritmo armónica; está compuesta por ostinatos constantes, sin variaciones en el registro grave de la marimba. Es la base para que el requinto o tiplero tengan más libertad de realizar su rol de acompañamiento, variaciones e improvisación.

Ondeadas: Base ritmo armónica, su función es acompañar armónica y melódicamente a las cantadoras y respondedoras en el registro medio de la marimba, dependiendo de la estructura del aire a interpretar realiza variaciones en su estructura rítmica.

Revuelta: Se desarrolla en el momento de la improvisación en el registro medio y agudo de la marimba, utilizando por lo general motivos melódicos interpretados previamente por las cantadoras para abrir la improvisación y después tener libertad en el momento protagónico de la marimba.

Agua: movimiento ascendente de la marimba en el momento del acompañamiento o improvisación, esto se utiliza para darle otra atmosfera al aire que se está interpretando, por lo general se utiliza en currulao y juga, en el aire bunde no suele ser un recurso utilizado tradicionalmente como lo expone el maestro Diego Macías, músico interprete e investigador de músicas tradicionales, en una entrevista realizada para darle sustento a esta monografía desde una perspectiva tradicional.

El movimiento del agua está implícito en la marimba, por que empieza con un bordón, empieza suave y se empieza a ir hasta el momento donde esta grande, lo que llaman la revuelta, el mar picado, marea alta y es cuando repican y entonces todo el conjunto sube, eso sí es común en toda la música del pacifico sur, el agua se ve, se ve un movimiento lento que va progresando, se ve mucho en el currulao inclusive en la juga, en el bunde digamos que no tanto pero en el currulao y la juga son muy marcados. (Macías, 2018)

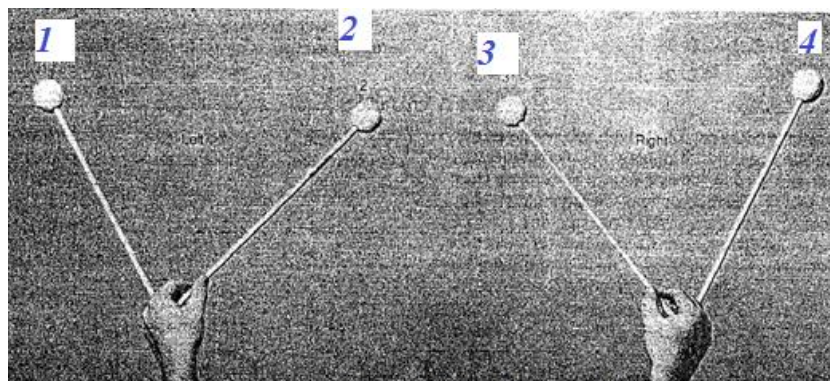
Descolgada: arpegio descendente realizado desde la requinta hasta el bordón, se utiliza para cerrar frase o parte del aire y entrar a otra sección.

2.7.3 DESCRIPCIÓN DE LA TÉCNICA STEVENS

La técnica Stevens es un método para interpretar la marimba a cuatro baquetas, fue propuesta y desarrollada por el músico estadounidense Leigh Howard Stevens en la década de 1970 en su libro *Method of Movement for matimba*, a continuación una breve reseña del maestro Stevens tomado de la página *percussive arts society*.

La influencia de Leigh Howard Stevens se extiende más allá de la técnica de la marimba que siempre está vinculada con su nombre. Es intérprete, educador, compositor, editor e inventor, así como un empresario exitoso. A pesar de su relativa juventud (53 años), Stevens cumple todos los requisitos de estar en el Salón de la Fama de PAS, ¡y algunos más! Nacido en Orange, Nueva Jersey el 9 de marzo de 1953, se graduó de Columbia High School en Maplewood y fue votado como "el más probable de tener éxito" en su clase. Como joven baterista, estudió con Gene Thayler, Glenn Weber y Joe Morello. "Morello me explicó la técnica en términos de fisiología y física", recuerda Stevens. "Fue una revelación". (PAS.ORG, s.f.)

Con respecto a la numeración de las baquetas se distribuyen de uno a cuatro, de grave a agudo como se muestra en el siguiente gráfico.



numeracion de las baquetas

Ilustración 12 tomado del libro Method of Movement for matimba

En cuanto al agarre de las baquetas se toman de la misma manera en las dos manos, una baqueta esta agarrada por los dedos anular y meñique, esta baqueta se mantiene estatica, la otra baqueta descansa sobre el dedo medio y la planta de la mano, los dedos indice y pulgar realizan la pinza para poder mover la baqueta superior en el sentido interno de la mano y asi poder realizar los intervalos a la hora de la interpretacion.

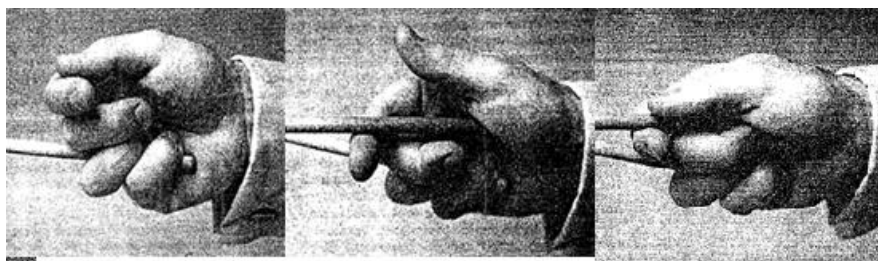


Ilustración 13 tomado del libro Method of Movement for matimba

Con respecto al envi3n de la baqueta por el agarre propuesto por el maestro Stevens, las baquetas internas ejecutan el golpe a la placa mediante un movimiento circular descendente y la baqueta externa realiza un movimiento paralelo dependiendo de la altura, el envi3n se da m3s desde el movimiento de la muñeca que del antebrazo.

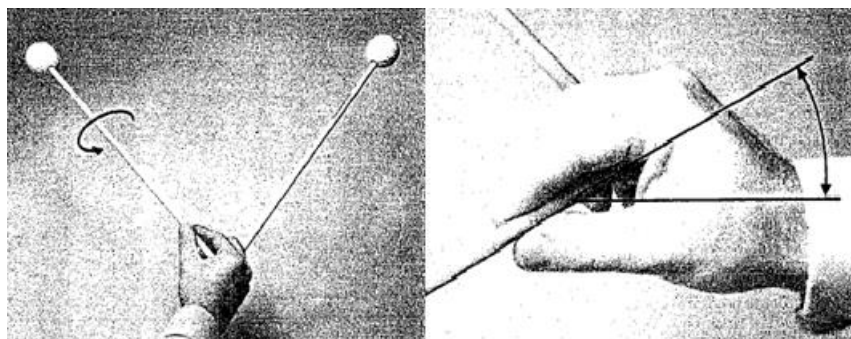


Ilustración 14 tomado del libro Method of Movement for matimba

2.7.4 DESCRIPCIÓN DE LA TÉCNICA BURTON

La técnica Burton nace a partir de la exploración técnica de los músicos expositores de jazz al buscar un mejor agarre de las baquetas para la interpretación de músicas populares en instrumentos de placas a cuatro baquetas como el vibráfono, maestros como Luis Ramírez y Gary Burton se dieron a la tarea de profundizar sobre esta exploración técnica y a finales del siglo XX, maestro Gary Burton lanza su libro *Four Mallet Studies by Gary Burton*, en donde hace una breve descripción de vibráfono y propone unos estudios de adaptación técnica a partir del agarre de las baquetas e interpretación del instrumento, a continuación una breve reseña del maestro Gary Burton tomada de su página web.

Gary Burton, nacido en 1943 y criado en Indiana, aprendió a tocar el vibráfono y, a la edad de 17 años, debutó como grabador en Nashville, Tennessee, con los guitarristas Hank Garland y Chet Atkins. Dos años más tarde, Burton dejó sus estudios en Berklee College of Music para unirse a George Shearing y posteriormente a Stan Getz, con quien trabajó desde 1964-1966. Como miembro del cuarteto de Getz, Burton ganó el premio Talent Merit of Wider Recognition de la revista *Down Beat* en 1965. Cuando dejó Getz para formar su propio cuarteto en 1967, Burton también había grabado tres álbumes bajo su nombre para RCA. El primer cuarteto de Burton atrajo a grandes audiencias de ambos lados del espectro del jazz-rock a los ritmos y sonoridades de la música rock, mientras mantenía el énfasis del jazz en la improvisación y la complejidad armónica. (Burton, s.f.)

Esta técnica tuvo gran aceptación en el gremio musical del jazz y otros géneros musicales ya que abría la posibilidad a músicos populares a interpretar repertorio universal.

Con respecto a la notación de las baquetas estas se numeran de uno a cuatro de grave a agudo como se muestra en el siguiente gráfico.



numeración de las baquetas

Ilustración 15 tomado del libro Four Mallet Studies by Gary Burton

El agarre de las baquetas es igual en las dos manos, las baquetas 1 y 4 se ubican en medio del dedo índice y el dedo medio, de esta manera la sostiene el dedo anular; esta baqueta se mantiene estática mientras que las baquetas 2 y 3 cruzan el centro de la palma, se agarra con el dedo índice y pulgar; estos realizan la pinza en la baqueta lo que permite la apertura y cierre de las dos baquetas para poder realizar los intervalos en las placas.

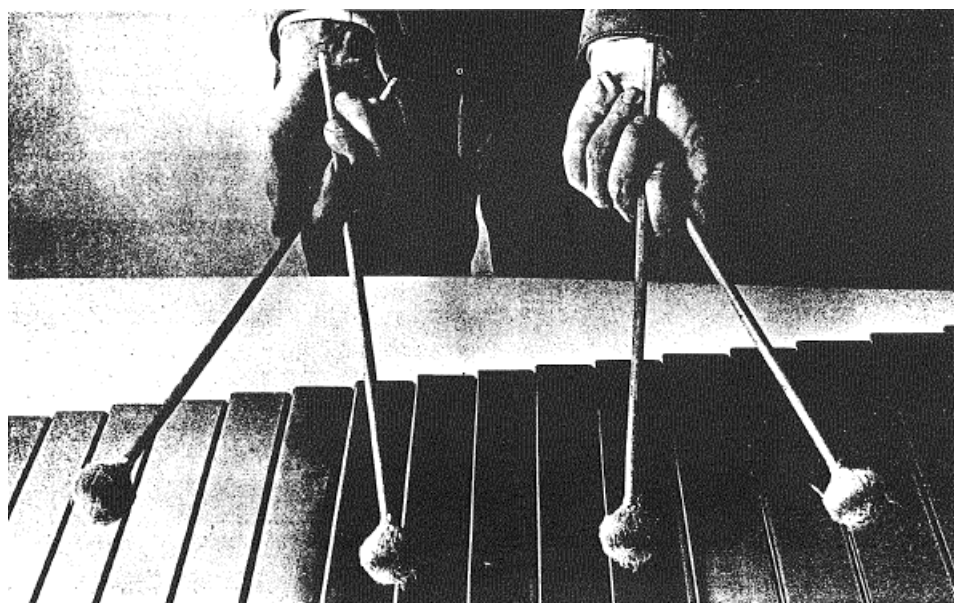


Ilustración 16 tomado del libro Four Mallet Studies by Gary Burton

Los intervalos que se generan por este tipo de agarre son más amplios que la técnica Stevens, ya que dependiendo del instrumentista se puede dar un intervalo de una segunda menor hasta una doceava.

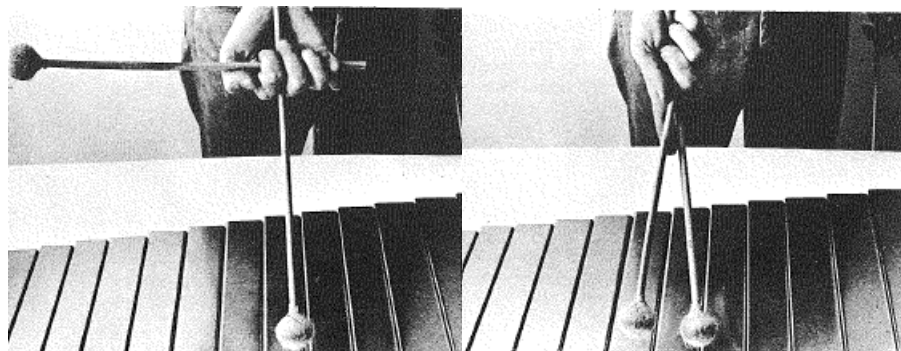


Ilustración 17 tomado del libro Four Mallet Studies by Gary Burton

En cuanto a la ejecución técnica, gracias al agarre de las baquetas la muñeca queda boca abajo dándole más independencia a cada baqueta y generando una mayor proyección de sonido ya que el movimiento del ante brazo le da más fuerza envión de la baqueta en la placa.

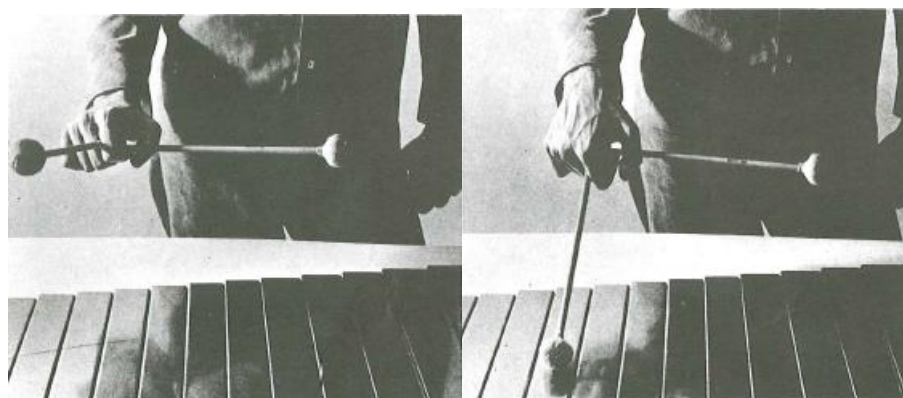
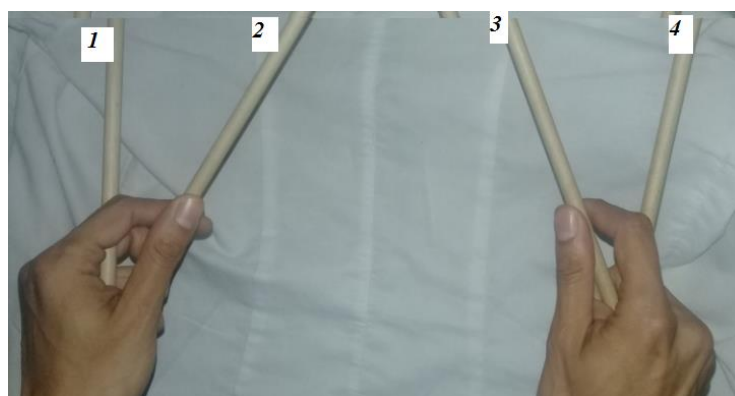


Ilustración 18 tomado del libro Four Mallet Studies by Gary Burton

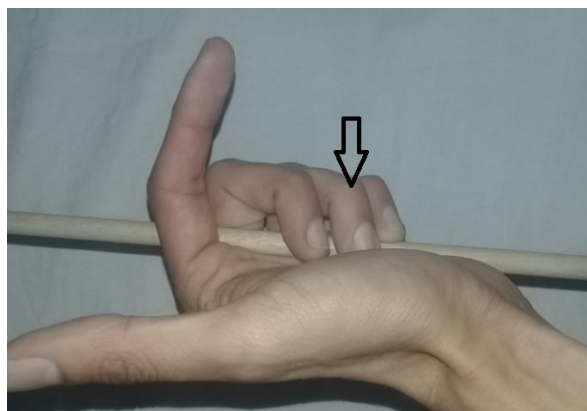
3. CAPÍTULO III METODOLOGÍA

3.1 ADAPTACIÓN DE LA TÉCNICA BURTON EN LA MARIMBA DE CHONTA

Por lo que refiere al agarre de las baquetas y a la ejecución del golpe en marimba de chonta con la técnica Burton se maneja la misma numeración de las baquetas propuestas por Gary Burton la cual consiste en numerar de uno a cuatro las baquetas en orden de grave a agudo.



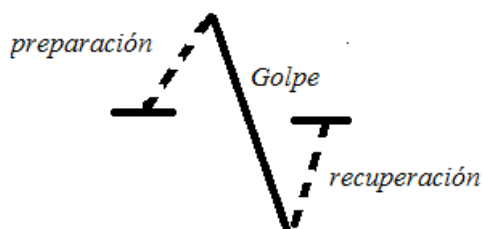
El intervalo que se da a partir de este agarre es un intervalo de quinta, las baquetas interiores están sostenidas por el dedo anular, esta baqueta se mantiene estática realizando movimientos paralelos en el momento de la interpretación.



Las baquetas interiores se sostienen con los dedos índice y pulgar haciendo una pinza la cual dependiendo de la apertura o cierre que le den los dedos determinará el intervalo a interpretar, esta baqueta cruza por la palma de la mano la baqueta exterior para darle estabilidad al agarre de las dos baquetas.



Con respecto a la ejecución del envión se manejan tres momentos, preparación, golpe y recuperación.



A partir de estos principios podemos determinar dos tipos de ejecución instrumental, los golpes paralelos que consiste en golpear las placas con las dos baquetas al mismo tiempo y golpes independientes o alternados que como su nombre lo indica consiste en alternar los golpes de cada baqueta en las placas de la marimba, estos principios se utilizaran en los ejercicios introductorios en la marimba de chonta para la adaptación técnica.

3.1.2 ANÁLISIS DE LAS PIEZAS SELECCIONADAS PARA LA ADAPTACIÓN TÉCNICA EN LOS AIRES DE BUNDE Y BAMBUCO VIEJO

El repertorio seleccionado en esta monografía se escogió del disco (Takeshima, 2016) en el que están grabados doce temas interpretados por los ganadores del festival Petronio Álvarez en el año 2016, con el objetivo de poner en circulación los grupos, aires y canciones grabadas en este disco, como lo argumenta en su contra portada.

Son canciones que respetan el contenido musical del pacífico, grabadas por diferentes grupos que nos recuerdan la belleza y el vigor de la música colombiana del pacífico. Constituyen un buen ejemplo para quien quiera acercarse a esta expresión artística tan Colombiana y especial (Takeshima, 2016).

Las categorías para el análisis de las piezas seleccionadas en este trabajo documento se abordaran desde la forma tradicional y el análisis académico, el cual estará basado en el modelo presentado por (SÁNCHEZ, 2013) en su trabajo de grado NOCIONES INTERPRETATIVAS DE PASILLO COLOMBIANO EN LA GUITARRA SOLISTA. Quien la sustenta de la siguiente manera.

Las siguientes categorías de análisis son tomadas del modelo de trabajo de la clase de Análisis musical I y II de la licenciatura en música de la Universidad Pedagógica Nacional, y pretenden abarcar la gran mayoría de las características músico teóricas de las obras a someter, para ser plasmadas en la serie de estudios. Cabe aclarar que el modelo, según el Maestro Rubio, está basado en múltiples autores como N. Cook y J. Dunsby, entre otros, pero se le atribuye el crédito de la síntesis de los elementos, al maestro de la Universidad Pedagógica Nacional (SÁNCHEZ, 2013, pág. 64)

Los dos temas seleccionados son:

BAMBUCO VIEJO.

1. Canción: Voy navegando, currulao – bambuco viejo del autor Jair Iturre interpretado por la agrupación Mar afuera
2. Formato instrumental: está conformado por marimba de chonta diatónica, cununo, batería, guasá, guitarra eléctrica, bajo eléctrico, cantadora y respondedoras.
3. Textura: polifónica característica principal de las músicas tradicionales del pacifico sur.
4. Aspectos rítmicos: la característica rítmica principal del tema voy navegando es la inclusión de la batería cuyo patrón rítmico es una reducción de un aire currulao o bambuco viejo tradicional adaptado a este instrumento, el resto de instrumentos de percusión interpretan los ostinatos rítmicos tradicionales del aire de currulao o bambuco viejo.
5. Aspectos armónicos: debido a su formato instrumental y la afinación de la marimba de chonta diatónica se encuentra en un sistema tonal, en la tonalidad de Dm, sus funciones armónicas en todo el tema están en tónica y dominante, no tiene modulaciones.
6. Aspectos dinámicos: tiene dinámicas implícitas dentro del arreglo; debido a la forma tradicional del aire de bambuco viejo o currulao sus atmosferas e interpretación están sujetas a la parte de la glosa y del arrullo analizándolo desde la macro estructura y desde la ondeada y la revuelta visto desde la micro estructura.

7. Macro estructura:

Forma Académica.

introducción	A	A	A´	B	C	B´	Fin
Introducción	Estrofa I	Estrofa II	Pre Coro	Coro	Improvisación	Coro	Fin

Forma Tradicional.

Introducción	Cuando se glosa			Cuando se arrulla		
	Glosa 1	Glosa 2	Glosa 3	Glosa	Improvisación	Glosa
	Respuesta larga	Respuesta larga	Respuesta simultanea	Respuesta simultanea		Respuesta simultanea

8. Micro estructura:

Cuando se glosa				Cuando se arrulla			Fin
Introducción	Glosa 1	Glosa 2	Glosa 3	Glosa	Improvisación	Glosa	
	A	A	A´	B “Coro”	C	B “Coro”	
Marimba de chonta	Ondeadada	Ondeadada	Ondeadada	Respuesta simultanea	Solo de marimba	Respuesta simultanea	
	Variación de la marimba	Variación de la marimba	Variación de la marimba				
				Revuelta	Descolgada y Agua	Revuelta	

BUNDE.

1. Canción: Se va se va, bunde de la autora Ruth Elena Cabezas interpretado por la agrupación Los alegres de telembí.
2. Formato instrumental: grupo de marimba tradicional, conformado por cantadoras, respondedoras, marimba, cununos, guasas y bombos.
3. Textura: polifónica característica principal de las músicas tradicionales del pacifico sur.
4. Aspectos rítmicos: la característica rítmica principal del aire de bunde es el tresillo como variación más utilizada en los instrumentos acompañantes.
5. Aspectos armónicos: la marimba de chonta el tema está en la tonalidad de Am, sus funciones armónicas en todo el tema están en tónica y dominante, no tiene modulaciones.
6. Aspectos dinámicos: tiene dinámicas implícitas dentro del arreglo; debido a la forma tradicional del aire de bunde sus atmosferas e interpretación están sujetas a interpretación de los músicos tradicionales en donde siguen a la marimba o a la glosadora.

7. Macro estructura:

Forma.

introducción	A	B	A	B	C	A
marimba	Estrofa I	Coro	Estrofa II	Coro	Puente	Estrofa III

B	A	B	D	E	D	Fin
Coro	Estrofa IV	Coro	Pregones	Improvisación marimba	Pregones	Fin

Forma Tradicional.

Con respecto a las características tradicionales del bunde, se presenta la tercera forma de interpretación expuesta en el segundo capítulo, en donde la cantadora interpreta todo el verso y las respondedoras repiten el verso igual que la cantadora en las estrofas y coros, con la característica que lo realizan al tiempo de la cantadora; en los pregones se presenta la segunda forma en donde la cantadora interpreta los versos y las respondedoras responden al verso propuesto.

Forma de las estrofas.

Cantadora: es hermoso en nuestro pueblo, en todo el litoral, despedir un angelito, que se va a la eternidad.

Respondedoras: en todo el litoral, despedir un angelito, que se va a la eternidad.

Forma de los coros.

Cantadora: que se va se va se va, a la corte celestial. (bis)

Respondedoras: que se va se va se va, a la corte celestial. (bis)

Forma de los Pregones.

Cantadora: Muy contento y sabroso.

Respondedoras: vamo á chigualiar.

3.1.3 TABLA DE NOTACIÓN UTILIZADA EN LOS ESTUDIOS MARIMBA DE CHONTA Y CONJUNTO DE MARIMBA

Marimba: los números corresponden a las baquetas utilizadas en cada nota a interpretar.

Marimba

Se va se va
Bunde

Marimba

1 2 2 1 2 1 2 2 1 2

Bombo: la figura con forma de x corresponde al golpe en la madera con la baqueta apagante, teniendo en cuenta que se golpea con el cuerpo de la baqueta no con la punta; la figura con forma de triángulo corresponde al golpe acuñado o tapado, este es un golpe en el bombo presionando el parche con el boliche, la figura con forma de círculo corresponde al golpe pleno del boliche en el parche.

Bombo Arrullador

VOY NAVEGANDO

Currulao - Bambuco viejo

Agrupación: Mar Afuera
Arreglo: Diego Gomez

Cununo: la figura con círculo corresponde al golpe abierto en el cununo, en este golpe se percute el parche con la palma de la mano sobre el aro y los dedos cerrados dejándolos rebotar; la figura con x corresponde al quemado, en este golpe se percute el parche dándole una cachetada al cuero, dejando los dedos en el parche para darle su característica tímbrica; las apoyaturas que aparecen sobre las notas en la percusión se le denominan flam, cuya función es realizar un golpe antecediendo la figura a interpretar.

CUNUNO M 2

VOY NAVEGANDO

Currulao - Bambuco viejo

Agrupación: Mar Afuera
Arreglo: Diego Gomez



Guasá: se interpreta el ostinato rítmico dándole el acento a las semillas en donde indica la partitura.

Guasá

VOY NAVEGANDO

Currulao - Bambuco viejo

Agrupación: Mar Afuera
Arreglo: Diego Gomez



3.1.4 EJERCICIOS INTRODUCTORIOS A LA MARIMBA DE CHONTA

INTERPRETADA CON LA TÉCNICA BURTON

3.1.4.1 *Ejercicios Introductorios En Aire De Bunde.*

Marimba

Se va se va

Bunde

Agrupación: Los alegres de telembí
Arreglo: Diego Gomez

Marimba

3/4 3/4 3/4 3/4 3/4 3/4 3/4

1 2 2 1 2 1 2 2 1 2

3

to quen bun de bun de ya

3 4 3 4 3 4 3/4

1 2 2 1 2 1 2 2 1 2

5

ya bun de ya bun de ya

3/4 3 4 3/4 3 4 3/4

1 2 2 1 2 1 2 2 1 2

7

3/4 3/4 3 3/4 3/4 3/4 3/4 3/4 3/4 3/4

1 2 2 1 2 1 2 2 1 2 1 2 2 1 2

3.1.4.2 Ejercicios Introductorios En Aire De Bambuco Viejo.

Marimba

VOY NAVEGANDO

Currulao - Bambuco viejo

Agrupación: Mar Afuera

Arreglo: Diego Gomez

Ejercicio 1

Ejercicio 2

Ejercicio 3

Ejercicio 4

3.2 ADAPTACIÓN TÉCNICA DE LAS OBRAS

3.2.2 PARTITURA DE BUNDE

Para el acompañamiento del aire de bunde en la introducción y pregones se maneja un compás de tónica y uno de dominante, en las estrofas y coros dos compases de tónica y dos de dominante.

Se utilizan golpes paralelos en la mano derecha y golpes alternados en la mano izquierda generando una textura polifónica, tomando como recurso el tresillo de negra como variación sobre las bases propuestas para el acompañamiento del aire de bunde, esto le da sentido a la interpretación de la marimba de chonta en el contexto musical del pacifico sur.

Con respecto a la adaptación técnica, se utilizan golpes paralelos en la mano derecha trabajando intervalos de tercera a sexta y golpes alternados en la mano izquierda trabajando intervalos de tercera y quinta, esto en la introducción, coro y pregones finales.

Introduccion y pregones

The musical score is written for two staves. The top staff is labeled 'Mano Derecha' and the bottom staff is labeled 'Mano Izquierda'. Both staves are in 4/4 time. The 'Mano Derecha' staff features a series of chords and triplets of eighth notes, with a 3/4 time signature indicated below the staff. The 'Mano Izquierda' staff features a series of eighth notes and quarter notes, with a 4/4 time signature indicated below the staff. Fingerings are indicated by numbers 1 and 2 below the notes.

Coro

29

Mano Derecha

Mano Izquierda

Am E7 E7 Am

1.

3/4 3/4 3/4 3/4 3/4 3/4 3/4 3/4

1 2 2 1 2 1 2 2 1 2 1 2 2 1 2 1 2

En la estrofa se utilizan golpes alternados en las dos manos exceptuando al final de la estrofa cuando pasa al coro, allí utiliza la mano derecha golpes paralelos tocando intervalos de tercera a sexta.

Estrofa

Mano derecha

Mano izquierda

PARTITURA PARA MARIMBA DE CHONTA A CUATRO BAQUETAS EN AIRE DE
BUNDE

Marimba

Se va se va

Bunde

Agrupación: Los alegres de telembí

Arreglo: Diego Gomez

1 2 2 1 2 1 2 2 1 2 1 2 2 1 2

5 3/4 3/4 3/4 3/4 3 4 3 4 3 4 3/4 3 4

1 2 2 1 2 1 2 2 1 2 1 2 2 1 2

9 3 4 3 4 3/4 3 4 3 4 3 4 3/4 3 4 3 4 3 4 3/4 3 4

1 2 2 1 2 1 2 2 1 2 1 2 2 1 2

13 3 4 3 4 3/4 3 4 3/4 3 4 3/4 3 4 3/4 3 4 3/4 3 4

1 2 2 1 2 1 2 2 1 2 1 2 2 1 2

17

1. 2.

3/4 3/4 3/4 3/4 3 4 3 4 3/4 3 4

1 2 2 1 2 1 2 2 1 2 1 2 2 1 2 1 2 2 1 2

21

3 4 3 4 3/4 3 4 3 4 3 4 3/4 3 4 3 4 3 4 3/4 3 4 3 4 3/4 3 4

1 2 2 1 2 1 2 2 1 2 1 2 2 1 2 1 2 2 1 2

25

3 4 3 4 3/4 3 4 3 4 3 4 3/4 3 4 3/4 3 4 3/4 3 4 3/4 3 4

1 2 2 1 2 1 2 2 1 2 1 2 2 1 2 1 2 2 1 2

29

1.

3/4 3/4 3/4 3/4 3/4 3/4

1 2 2 1 2 1 2 2 1 2 1 2 2 1 2

improvisación marimba

33 2. 8

3/4 3/4 3/4 3/4 3/4

1 2 2 1 2 1 2 2 1 2 1 2 2 1 2

44 1. 2. 3

3/4 3/4 3/4 3/4 3/4

1 2 2 1 2 1 2 2 1 2 1 2 2 1 2

48 3

3/4 3/4 3/4 3/4

1 2 2 1 2 1 2 2 1 2 1 2 2 1 2

52 3

3/4 3/4 3/4 3/4

1 2 2 1 2 1 2 2 1 2 1 2 2 1 2

4

Se va se va

56

3/4

3

3/4

1 2 2 1 2 1

3.2.3 PARTITURA DE BAMBUCO VIEJO

En el acompañamiento del aire de bambuco viejo o currulao en todo el tema se maneja un compás de tónica y uno de dominante.

En la introducción se utilizan solo las baquetas internas (2 y 3) tomando como recurso interpretativo de la marimba de chonta tradicional las apoyaturas sobre el arpeggio y las ligaduras externas para después realizar el acompañamiento, tocando intervalos de tercera a octava.



En la glosa o estrofa se utilizan golpes paralelos y alternados en la mano derecha y golpes alternados en la mano izquierda, manteniendo las ligaduras externas y generando textura polifónica en el acompañamiento de la marimba, este acompañamiento se utiliza glosa o estrofa, coro y revuelta o pregones finales.

Glosa o estrofa

Mano derecha

Mano izquierda

17

Handwritten musical notation for the Glosa o estrofa section. The score is in 6/8 time, key of B-flat major. The treble staff (Mano derecha) shows a sequence of chords and single notes with fingerings: 3/4, 4 3/4 3 3/4, 4 3/4, 4 3/4 3 3/4, 4. The bass staff (Mano izquierda) shows a sequence of eighth notes with fingerings: 2 1 2 1, 2 1, 2 1, 2 1 2 1, 2 1, 2 1.

Respetando la forma del bambuco viejo o currulao al final de la tercera glosa o estrofa se realiza la variación en la marimba de chonta, esto como preparación al coro, utilizando golpes paralelos en la mano derecha con intervalos de tercera a octava y golpes alternados en la mano izquierda con intervalos de tercera y quinta.

Variacion de la glosa o estrofa 3

29

Mano derecha

Mano izquierda

This musical notation shows a variation for the marimba. The right hand (Mano derecha) is in treble clef with a key signature of one flat and a 7/8 time signature. It features a series of eighth and sixteenth notes with triplets and slurs. The left hand (Mano izquierda) is in bass clef with the same key signature and time signature, playing a steady eighth-note pattern. Fingering numbers (1-4) are provided for both hands. The piece concludes with a double bar line.

También encontramos en los finales de cada glosa una variación del bordón de la marimba para utilizar más recursos utilizados por los marimberos a la hora de interpretar este aire tradicional del pacifico sur.

Variación del bordón

25

Mano derecha

Mano izquierda

This musical notation shows a variation of the marimba's drone. The right hand (Mano derecha) is in treble clef with a key signature of one flat and a 7/8 time signature. It features a series of eighth and sixteenth notes with triplets and slurs. The left hand (Mano izquierda) is in bass clef with the same key signature and time signature, playing a steady eighth-note pattern. Fingering numbers (1-4) are provided for both hands. The piece concludes with a double bar line.

PARTITURA PARA MARIMBA DE CHONTA A CUATRO BAQUETAS EN AIRE DE
BAMBUO VIEJO O CURRULAO

Marimba

VOY NAVEGANDO

Currulao - Bambuco viejo

Agrupación: Mar Afuera

Arreglo: Diego Gomez

f

2 3 2 3 3 2/3 2 2/3 2/3 2/3

5

2/3 2/3 2/3 2/3 2/3 2/3 3 2 3 2 2/3 2/3 3 2/3

9

3 2 2 2/3 3 2/3 2 2/3 3 2/3 2/3 2 2/3 3

13

2/3 2/3 2 2/3 3 3 3/4 4 3/4 3 3/4 4

2 1 2 1 2 1 2 1

17

3/4 4 3/4 3 3/4 4 3/4 4 3/4 3 3/4 4

2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1

21

3/4 3 4 3 4 4 4 3 2 3 3/4 3/4 4 3/4

2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 1 2 2 1

25

3 2 2 2/3 3 4 3/4 3 3/4 4 3/4 4 3/4 3 3/4 4

2 2 2 1 2 2 1 1 1 1 1 2 2 1

29

3/4 3/4 3/4 3 4 3 4 4

2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1

33

3/4 3/4 3/4 4 3/4 3 3/4 4

2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1

VOY NAVEGANDO

3

37

3/4 3/4 3/4 4 3/4 3 3/4 4

2 1 2 1 2 1 2 1 *f* 1 2 1 2 1 2 1

41

3/4 4 3/4 3 3/4 4 3/4 4 3/4 3 3/4 4

2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1

45

3/4 4 3/4 3 3/4 4 3/4 4 3/4 3 3/4 4

2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1

49

3/4 4 3/4 3 3/4 4 3/4 4 3/4 3 3/4 4

2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1

Solo de marimba

53

9 3/4 *subito p* 3/4 *f*

9 2 1 2 1 2 1 2 1 2 2 2 2

subito p

65

9

4 3/4 3 3/4 4 3/4

2 2 2 2 1 2 1 2 1 2 1

77

4 3/4 3 3/4 4 3/4 4 3/4 3 3/4 4 3/4

2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1

81

4 3/4 3 3/4 4 3/4 4 3/4 3 3/4 4 3/4

2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1

85

rit.

4 3/4 3 3/4 4 3/4 4 3/4 3 3/4 4 3/4 3 3/4 4 3/4 3

2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2

4 CONCLUSIONES

A partir de lo expuesto a lo largo de esta monografía, la adaptación de la técnica Burton en la marimba de chonta, toma dos ejes de desarrollo conceptual; el reconocimiento de las prácticas culturales y musicales; y el desarrollo técnico visto desde una perspectiva académica. A fin de lograr un tejido de saberes el enfoque intercultural resultó ser un eje transversal para el desarrollo e implementación de esta monografía, ya que reconoce la adaptación técnica de las cuatro baquetas en la marimba de chonta y los elementos de interpretación tradicional que enmarcan el lenguaje de las músicas tradicionales del pacífico sur como dos fuentes primarias de información para generar una reflexión del cómo plantear un diálogo entre ellos, para así poder aplicarse en los espacios tradicionales, alternativos y formales de educación musical, fortaleciendo los procesos de enseñanza aprendizaje descritos en los aportes pedagógicos desarrollados en este documento.

Al reconocer las prácticas culturales y musicales del pacífico sur colombiano se identificaron los diferentes escenarios en que la marimba de chonta y el conjunto de marimba cumple un papel dinamizador de saberes ancestrales, donde los procesos de enseñanza aprendizaje, se visibilizan en espacios de circulación musical y educativos en su contexto tradicional; por lo tanto, el encuentro de la oralidad, lenguaje y el sentido responsorial de sus músicas tradicionales, justifican mediante sus prácticas vivas y el encuentro con nuevas estéticas organológicas y musicales que para mantener vivas las prácticas musicales es necesario generar espacios de formación y circulación musical, en donde la música de marimba y su conjunto estén abiertos a nuevas formas de interpretación técnica y musical, tomando el

lenguaje de interpretación como base para el desarrollo de estas prácticas musicales en diferentes contextos musicales y educativos.

Para poder entretelar la técnica Burton con el lenguaje de interpretación tradicional fue necesario entender que en cada región interpretan los aires tradicionales del pacífico sur dependiendo de su oralidad y sus prácticas culturales; reflexionando sobre las diferencias de interpretación micro regionales y tomando como base los aspectos generales de interpretación en cuanto a la forma del aire de bunde y bambuco viejo o currulao, se estableció un estudio de los aires trabajados en esta monografía, basados en la forma en que se presentan en los diferentes espacios circulación musical, grabaciones de discos y videos relacionados con las practicas musicales del pacífico sur Colombiano; analizados desde dos configuraciones diferentes, la interpretación tradicional en los escenarios descritos anteriormente y un análisis desde una perspectiva académica; esto retroalimentó la propuesta de adaptación técnica en la marimba de chonta al reconocer elementos generales de interpretación que enmarcan un lenguaje común y que este a su vez se puede entender desde los dos ejes de desarrollo conceptual descritos en esta investigación, para generar una coherencia en el discurso musical evidenciado en los arreglos propuestos en esta monografía.

Mediante el reconocimiento de los elementos comunes de interpretación de la marimba de chonta, la descripción de la técnica Stevens y Burton, el diseño de los ejercicios introductorios para marimba de chonta en aire de bunde y bambuco viejo, permitió generar una reflexión del cómo abordar los conceptos técnicos que propone el maestro Burton con

los elementos de interpretación de la marimba de chonta tradicional, visibilizado en los arreglos para marimba de chonta a cuatro baquetas y su conjunto tradicional, el dialogo de saberes entre el lenguaje de interpretación de músicas tradicionales y el desarrollo técnico instrumental visto en la academia, amplía el campo de acción en donde la marimba de chonta puede ser protagonista en diferentes escenarios educativos y musicales.

Al concluir sobre las posibilidades instrumentales que se dan mediante la implementación de *tejidos de chonta: un dialogo de saberes entre la marimba de chonta tradicional y la técnica a cuatro baquetas* con los estudiantes de la catedra de percusión de la universidad pedagógica nacional, el encuentro de músicos pedagogos en formación con nuevas estéticas musicales les brinda herramientas interpretativas con respecto a la apropiación de un discurso musical basado en el lenguaje, tomando la técnica de interpretación instrumental como medio, rompiendo con la homogenización de saberes a la hora de interpretar un aire en instrumentos de percusión tradicional, aportándoles herramientas metodológicas de cómo abordar la enseñanza e interpretación de instrumentos y aires tradicionales en diferentes contextos educativos, contribuyendo desde una mirada distinta cómo abordar las músicas tradicionales teniendo en cuenta que existen diferentes perspectivas del como aprender e interpretar los aires tradicionales del Pacifico sur Colombiano.

BIBLIOGRAFÍA

- Duque Alexander Duque, H. F. (2009). Que Te Pasa Vo. En H. F. Alexander Duque, *Canto de piel semilla y chonta*. Plan Nacional de Musica Para La Convivencia.
- Bravo, I. D. (1999). curruculum y educacion intercultural: ELABORACIÓN Y APLICACIÓN DE UN PROGRAMA DE EDUCACIÓN INTERCUTURAL. En I. D. Bravo, *curruculum y educacion intercultural: ELABORACIÓN Y APLICACIÓN DE UN PROGRAMA DE EDUCACIÓN INTERCUTURAL*.
- Burton, G. (s.f.). <http://www.garyburton.com>.
- Camacho, N. A. (s.f.). *Las voces de la marimba de chonta se niegan a desaparecer*. Obtenido de <http://bancodecontenidos.mincultura.gov.co/Uploads/REC-31382016-674aa833-d975-486e-8f59-8ef57c2cc8f6.pdf>.
- Cano, P. A. (2013). *SONORIDADES PACÍFICAS EN LA HISTORIA DE CALI Prácticas sonoras tradicionales del Pacífico sur colombiano en Cali a partir de 1980*. Cali.
- CAROVELEZ. (29 de junio de 29 de Junio de 2012). *DANZA EN RED*. Obtenido de <http://www.danzaenred.com/articulo/la-marimba-en-la-region-pacifica#.WrHnDPnOV0w>
- Catia Catiadora. (2009). En a. valencia, *Catia Catiadora: cantos de rio y selva*.
- Flores, W. (2011). EPISTEMOLOGIA Y PENSAMIENTO MUSICAL. *Música en clave*, 21. <http://otrosmundos.es/Open/Idiofonos/Balafon>. (s.f.).
- Ochoa Escobar Juan Sebastián, C. S. (2010). "Las poéticas sonoras del Pacífico Sur." *"Las poéticas sonoras del Pacífico Sur." Músicas y Prácticas Sonoras en el Pacífico Afrocolombiano*. universidad javeriana.
- Leon, G. (24 de 09 de 2018). Entrevista al Maestro Gabriel Leon. (D. Gomez, Entrevistador)
- Valladares Liliana, L. O. (septiembre de 2015). *Scientific Electronic Library Online (SciELO Mexico)*. Obtenido de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-81102015000200003
- Macías, D. (10 de 2018). entrevista sobre contexto e interpretacion de la marimba de chonta . (D. Gomez, Entrevistador)
- Heise María, F. T. (s.f.). Interculturalidad. Un desafío.
- Marimba palmachonta*. (s.f.). Obtenido de <http://marimbapalmachonta.com/producto/marimba-cromatica-profesional-de-28-y-media/>.
- Miñana, C. (1990). Afinacion de las marimbas en la costa pacifica colombiana, un ejemplo de la memoria intervalica africana en colombia. En C. Miñana. Bogotá.

- Mujica, L. (s.f.). Hacia la formacion de identidades. *Educación en ciudadanía Intercultural*.
- PAS.ORG. (s.f.). <http://www.pas.org/about/hall-of-fame/leigh-howard-stevens>.
- Peláez, R. I. (17 de 08 de 2014). <http://www.elpais.com.co>. Recuperado el 2017, de <http://www.elpais.com.co>: <http://www.elpais.com.co/entretenimiento/cultura/marimba-a-la-lata-la-historia-del-patrimonio-del-pacifico.html>
- Salgar, O. H. (2009). MÚSICOS BLANCOS SONIDOS NEGROS trayectorias y redes de la música del pacífico sur colombiano en Bogotá. En O. H. Salgar, *MÚSICOS BLANCOS SONIDOS NEGROS trayectorias y redes de la música del pacífico sur colombiano en Bogotá* (pág. 136).
- SÁNCHEZ, L. E. (2013). NOCIONES INTERPRETATIVAS DE PASILLO COLOMBIANO EN LA GUITARRA. *NOCIONES INTERPRETATIVAS DE PASILLO COLOMBIANO EN LA GUITARRA*.
- Takeshima, E. (2016). XX Festival de músicas del pacífico Petronio Alvarez Ganadores 2016 [Grabado por Ganadores Festival Petronio Alvarez 2016]. Cali , Colombia.
- Tascon, H. J. (2008). A marimbiar. En H. J. Tascon, *A marimbiar* (pág. 153). N textos.

ANEXOS

<http://untelevision.unal.edu.co/detalle/article/pacifico-sur-los-hermanos-torres.html>

[https://books.google.cl/books?id=6yDI_jlBJHAC&printsec=frontcover&hl=tl&source=gb_s
_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.cl/books?id=6yDI_jlBJHAC&printsec=frontcover&hl=tl&source=gb_s
_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)

Entrevista Diego Macías

Entrevista Gabriel León

PARTITURAS DEL CONJUNTO DE MARIMBA

AIRE DE BUNDE

Bombo Arrullador

Se va se va

Bunde

Agrupacion: Los alegres de telembí

Arreglo: Diego Gomez

ffff

8

13

18

23

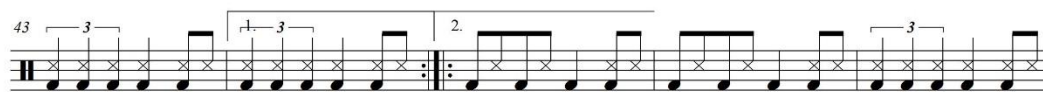
28

33

38

2

Se va se va



Bombo Golpeador

Se va se va

Bunde

Agrupación: Los alegres de telembí

Arreglo: Diego Gomez

The musical score is written for a Bombo Golpeador in 4/4 time. It consists of eight staves of music, each containing a series of rhythmic patterns represented by eighth and sixteenth notes with 'x' marks above them. The first staff begins with a dynamic marking of *ffff* and a *f* marking later. The score includes various musical notations such as repeat signs, first and second endings, and measure numbers (7, 12, 17, 22, 27, 32, 37) indicating the progression of the piece.

© diego Percus 2018

2

Se va se va



Cununo hermbra

Se va se va

Bunde

Agrupación: Los alegres de telembí

Arreglo: Diego Gomez

The musical score is written for a single melodic line in 4/4 time. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a tempo/mood marking of *fff* (fortissimo). The first staff contains a whole rest followed by a triplet of eighth notes. The subsequent staves are numbered 7, 12, 17, 22, 27, 32, and 37. The music consists of continuous eighth-note patterns, often in pairs, with occasional triplet markings. There are two first/second endings marked with '1.' and '2.' at measures 17-18 and 32-33. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the final staff.

© diego Percus 2018

2

Se va se va

42

1. 2.

47

52

57

Cununo macho

Se va se va

Bunde

Agrupacion: Los alegres de telembí

Arreglo: Diego Gomez

The musical score is written for a single melodic line in 4/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first four measures are whole rests, followed by a *fff* dynamic marking. The melody consists of eighth and sixteenth notes, often beamed in pairs. The score includes several first and second endings, indicated by bracketed lines and repeat signs. Measure numbers 8, 14, 20, 26, 32, 38, and 44 are placed at the start of their respective lines.

8

14

20

26

32

38

44

Cununo macho

Se va se va

Bunde

Agrupación: Los alegres de telembí

Arreglo: Diego Gomez

fff

8

14 1.

20 2.

26

32 1. 2.

38

44 1. 2.

© diego Percus 2018

Cununo macho

Se va se va

Bunde

Agrupación: Los alegres de telembí

Arreglo: Diego Gomez

fff

8

14

20

26

32

38

44

1.

2.

1.

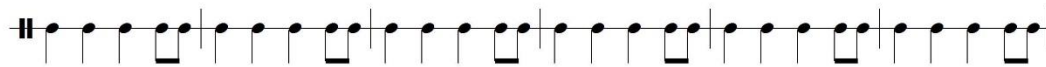
2.

© diego Percus 2018

2

Se va se va

50



56



Cantadora

Se va se va

Bunde

Agrupación: Los alegres de telembí

Arreglo: Diego Gomez

es her

8
mo so en nues tropue blo yen to do el li to ral des pe dir un an ge li to que se

14
va la eter ni dad que se va se va se va a la cor te ce les tial que se

20
va y cua do es tan ex tendi dos con ca ri tas ino cen tes se ven bien a com pa

26
ña dos de ve cinos y pa rien tes que se ca se va se va a la cor te ce les

32
1. tial que se tial
2.

40
1. que se va se va a la cor te ce les tial que se muy con ten to y sabro
2.

46
so va mo a chi gua li ar va mo a chi gua li ar

© diego Percus 2018

2

Se va se va

51

con la ma ma tu li ____ sa muy con ten toy sa bro ____ so con la ma ma tu lu

56

____ sa a hi gua liar

Cantadora

Se va se va

Bunde

Agrupación: Los alegres de telembí

Arreglo: Diego Gomez

fff

9
que se va se se

17
1. va a la cor te ce les tal que se tial
2.

25
que se va se va a a la cor te ce les

32
1. tial que se tial
2.

40
1. que se va se va a a la cor te ce les tial que se
2.

46
va moa chi gua liar va moa chi gua liar va moa chi gua liar

52
va moa chi gua liar va moa chi gua liar va moa chi gua liar

© diego Percus 2018

Cantadora

Se va se va

Bunde

Agrupación: Los alegres de telembí

Arreglo: Diego Gomez

fff

9
quese va se va

17
a a la cor te ce les tial que se va

25
quese va se va a a la cor te ce les

32
1. tial que se va
2.

40
quese va se va a a la cor te ce les tial que se

46
va moa chi gua liar va moa chi gua liar va moa chi gua liar

52
va moa chi gua liar va moa chi gua liar va moa chi gua liar

© diego Percus 2018

AIRE DE BAMBUCO VIEJO

BOMBO ARRULLADOR

VOY NAVEGANDO

Currulao - Bambuco viejo

Agrupación: Mar Afuera

Arreglo: Diego Gomez

14

mf

20

27

34

41

f

48

mp

54

61

subito p *f*

The musical score is written for a BOMBO ARRULLADOR in 6/8 time. It consists of eight staves of music, each starting with a measure number. The notation uses eighth notes with 'x' marks above them, indicating specific rhythmic patterns. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), and a *subito p* (subito piano) marking followed by a crescendo to *f* (forte) at the end of the piece.

©DiegoPercus2018

68

75

82

89 *rit.*

BOMBO GOLPEADOR

VOY NAVEGANDO

Currulao - Bambuco viejo

Agrupación: Mar Afuera

Arreglo: Diego Gomez

8

16

24

31

39

46

53

mf

f

mp

©DiegoPercus2018

60

subito *p* *f*

67

74

81

88 *rit.*

CUNUNO H 1

VOY NAVEGANDO

Currulao - Bambuco viejo

Agrupación: Mar Afuera

Arreglo: Diego Gomez

8

16

24

31

39

46

53

mf

f

mp

©DiegoPercus2018

60

subito *p* *f*

68

74

80

87

rit.

CUNUNO M 2

VOY NAVEGANDO

Currulao - Bambuco viejo

Agrupación: Mar Afuera

Arreglo: Diego Gomez

The musical score is written for a single staff in 6/8 time, indicated by a treble clef and a '6' over an '8'. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into measures by vertical bar lines. Measure numbers 9, 17, 24, 31, 38, 45, and 52 are placed at the beginning of their respective lines. The notation includes various rhythmic values: eighth notes, sixteenth notes, and dotted notes. Some notes are marked with an 'x' above them, possibly indicating a specific articulation or a cross-stick. Dynamic markings are placed below the staff: *mf* (mezzo-forte) at measure 17, *f* (forte) at measure 38, and *mp* (mezzo-piano) at measure 52. The score ends with a double bar line at the final measure.

©DiegoPercus2018

59

subito *p* *f*

66

73

80

87

rit.

GUASÁ 1

VOY NAVEGANDO

Currulao - Bambuco viejo

Agrupación: Mar Afuera

Arreglo: Diego Gomez

The musical score is written on a single staff in 6/8 time, indicated by a treble clef and a '6' over an '8'. The key signature has one sharp (F#). The score consists of several measures, some of which are grouped by bar lines. The first measure is a whole rest. The second measure is a whole rest. The third measure is a whole rest. The fourth measure is a whole rest. The fifth measure is a whole rest. The sixth measure is a whole rest. The seventh measure is a whole rest. The eighth measure is a whole rest. The ninth measure is a whole rest. The tenth measure is a whole rest. The eleventh measure is a whole rest. The twelfth measure is a whole rest. The thirteenth measure is a whole rest. The fourteenth measure is a whole rest. The fifteenth measure is a whole rest. The sixteenth measure is a whole rest. The seventeenth measure is a whole rest. The eighteenth measure is a whole rest. The nineteenth measure is a whole rest. The twentieth measure is a whole rest. The twenty-first measure is a whole rest. The twenty-second measure is a whole rest. The twenty-third measure is a whole rest. The twenty-fourth measure is a whole rest. The twenty-fifth measure is a whole rest. The twenty-sixth measure is a whole rest. The twenty-seventh measure is a whole rest. The twenty-eighth measure is a whole rest. The twenty-ninth measure is a whole rest. The thirtieth measure is a whole rest. The thirty-first measure is a whole rest. The thirty-second measure is a whole rest. The thirty-third measure is a whole rest. The thirty-fourth measure is a whole rest. The thirty-fifth measure is a whole rest. The thirty-sixth measure is a whole rest. The thirty-seventh measure is a whole rest. The thirty-eighth measure is a whole rest. The thirty-ninth measure is a whole rest. The fortieth measure is a whole rest. The forty-first measure is a whole rest. The forty-second measure is a whole rest. The forty-third measure is a whole rest. The forty-fourth measure is a whole rest. The forty-fifth measure is a whole rest. The forty-sixth measure is a whole rest. The forty-seventh measure is a whole rest. The forty-eighth measure is a whole rest. The forty-ninth measure is a whole rest. The fiftieth measure is a whole rest. The fifty-first measure is a whole rest. The fifty-second measure is a whole rest. The fifty-third measure is a whole rest. The fifty-fourth measure is a whole rest. The fifty-fifth measure is a whole rest. The fifty-sixth measure is a whole rest. The fifty-seventh measure is a whole rest. The fifty-eighth measure is a whole rest. The fifty-ninth measure is a whole rest. The sixtieth measure is a whole rest. The sixty-first measure is a whole rest. The sixty-second measure is a whole rest. The sixty-third measure is a whole rest. The sixty-fourth measure is a whole rest. The sixty-fifth measure is a whole rest. The sixty-sixth measure is a whole rest. The sixty-seventh measure is a whole rest. The sixty-eighth measure is a whole rest. The sixty-ninth measure is a whole rest. The seventieth measure is a whole rest. The seventy-first measure is a whole rest. The seventy-second measure is a whole rest. The seventy-third measure is a whole rest. The seventy-fourth measure is a whole rest. The seventy-fifth measure is a whole rest. The seventy-sixth measure is a whole rest. The seventy-seventh measure is a whole rest. The seventy-eighth measure is a whole rest. The seventy-ninth measure is a whole rest. The eightieth measure is a whole rest. The eighty-first measure is a whole rest. The eighty-second measure is a whole rest. The eighty-third measure is a whole rest. The eighty-fourth measure is a whole rest. The eighty-fifth measure is a whole rest. The eighty-sixth measure is a whole rest. The eighty-seventh measure is a whole rest. The eighty-eighth measure is a whole rest. The eighty-ninth measure is a whole rest. The ninetieth measure is a whole rest. The ninety-first measure is a whole rest. The ninety-second measure is a whole rest. The ninety-third measure is a whole rest. The ninety-fourth measure is a whole rest. The ninety-fifth measure is a whole rest. The ninety-sixth measure is a whole rest. The ninety-seventh measure is a whole rest. The ninety-eighth measure is a whole rest. The ninety-ninth measure is a whole rest. The hundredth measure is a whole rest.

8

16

24

31

39

46

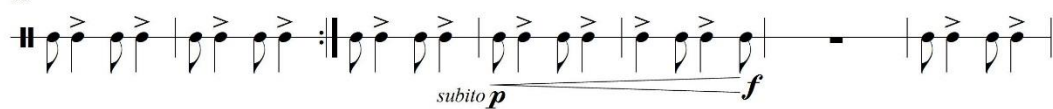
53

f

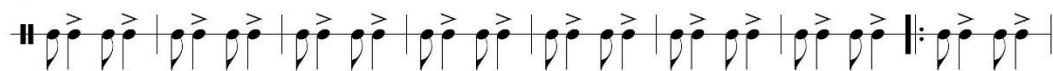
mp

©DiegoPercus2018

60



67



75



83

rit.

GUASÁ 2

VOY NAVEGANDO

Currulao - Bambuco viejo

Agrupación: Mar Afuera

Arreglo: Diego Gomez

f

7

14

21

28

35

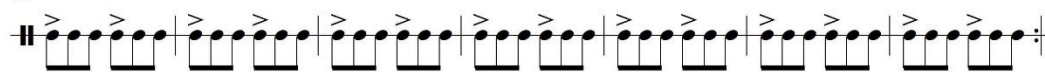
42

49

mp

©DiegoPercus2018

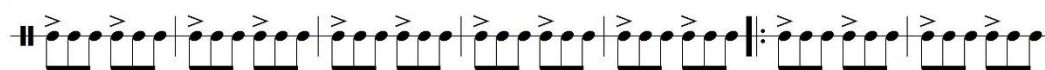
55



62



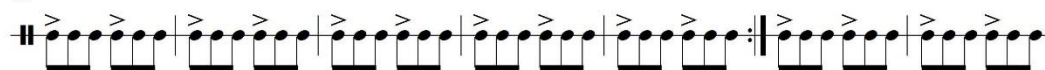
69



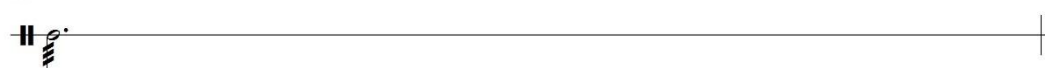
76



83

*rit.*

90



GUASÁ 3

VOY NAVEGANDO

Currulao - Bambuco viejo

Agrupación: Mar Afuera

Arreglo: Diego Gomez

6

8

16

24

32

40

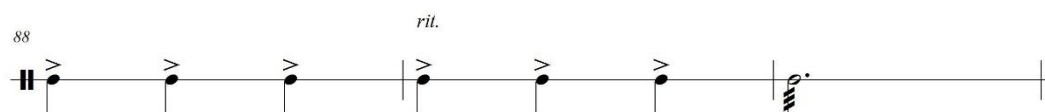
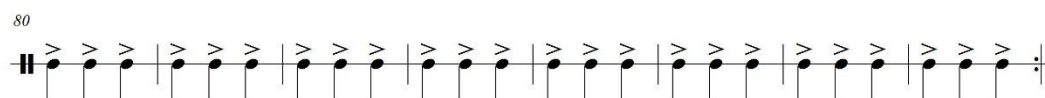
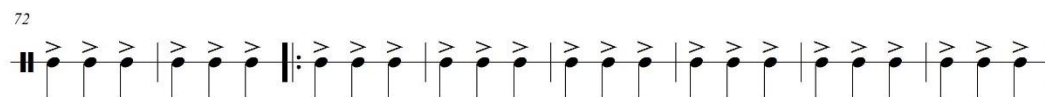
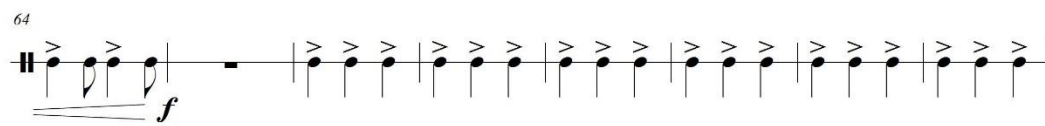
48

56

f

mp

subito p



CANTADORA

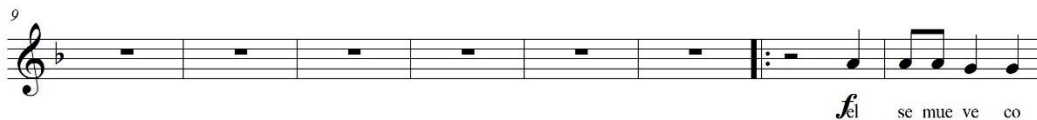
VOY NAVEGANDO

Currulao - Bambuco viejo

Agrupación: Mar Afuera

Arreglo: Diego Gomez

INTRODUCCION



©DiegoPercus2018

60

o _____ yo voy na ve gan ____ do ay

67

yo voy na ve gan do ____ yo ma mi ta yo voy na ve gan do ma mi ta voy ma mi ta voy yo

73

voy na ve gan do voy yo ay yo voy na ve gan ____ do si ____ yo voy na ve gan ____ do ay

79

____ yo voy na ve gan ____ do ma mi ta voy ma mi ta voy ma mi ta voy na ve gan do

85

yo voy na ve gan do ay yo voy na ve gan do yo ma mi ta voy na ve gan ____ do

rit.

RESPONDEDORA
1

VOY NAVEGANDO

Currulao - Bambuco viejo

Agrupación: Mar Afuera

Arreglo: Diego Gomez

14 4

21 *f* ay dio *pp*

29 *f* ay dios ay dios ay dios

38 ay na ve gan do yo voy na ve gan do yo voy na ve gan

45 do yo voy na ve gan do yo voy na ve gan do yo voy na ve gan

51 do yo voy na ve gan do

56

59 *p* na ve gan *f* do

©DiegoPercus2018

65



yo voy na ve gan___ do yo voy na ve gan___ do

71



yo voy na ve gan___ do yo voy na ve gan___ do yo voy na ve gan___ do

77



yo voy na ve gan___ do yo voy na ve gan___ do yo voy na ve gan___ do

83



yo voy na ve gan___ do yo voy na ve gan___ do yo voy na ve gan___ do

89 *rit.*



yo voy na ve gan_____ do

RESPONDEDORA 2

VOY NAVEGANDO

Currulao - Bambuco viejo

Agrupación: Mar Afuera

Arreglo: Diego Gomez

14 5

22 *f* ay dio *pp*

37 *f* dios ay dios ay dios o u

40 na ve gan do yo voy na ve gan do yo voy na ve gan do

46 yo voy na ve gan do yo voy na ve gan do yo voy na ve gan do

52 yo voy na ve gan do

57

60 *p* na ve gan *f* do

©DiegoPercus2018

66



ay yo yo voy na ve gan___ do yo voy na ve gan___ do yo voy na ve gan

72



___ do voy na ve gan do yo voy na ve gan

78



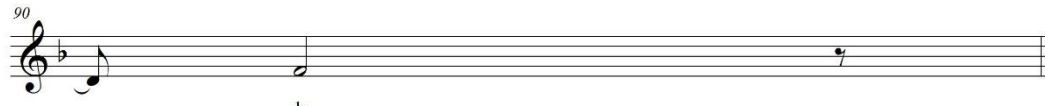
___ do yo voy na ve gan___ do yo voy na ve gan___ do yo voy na ve gan

84



___ do yo voy na ve gan___ do yo voy na ve gan do yo voy na ve gan

90



___ do

RESPONDEDORA 3

VOY NAVEGANDO

Currulao - Bambuco viejo

Agrupación: Mar Afuera

Arreglo: Diego Gomez

14 5

22 *f* ay dio *pp*

31 *f* ay dios ay dios ay dios ay

41 vo y na ve gan do vo y na ve ga vo y na ve gan do vo y na ve ga

49 vo y nave gan do yo vo y na ve ga ga

56

59 *p* na ve gn *f*

65 vo y na ve gan do vo y na ve ga vo y na ve gan do

©DiegoPercus2018

72

vo y na ve ga vo y na ve gan do vo y na ve ga vo y na ve gan do

80

vo y na ve ga vo y na ve gan do vo y na ve ga vo y na ve ga

88

rit. vo y na ve ga