



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL
LICENCIATURA EN MÚSICA

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del trabajo de grado titulado:

BANDOLA A CINCO MANOS

Presentado por los estudiantes:

MARÍA STEPHANIE VANEGAS GONZÁLEZ

CC: 1.032.427.357

Código: 2009275043

IVÁN GABRIEL POVEDA MURCIA

C.C. 1.018.455.425

Código: 2010175028

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarias para su aprobación por las siguientes razones:

1. Aporta a la investigación en el contexto del programa.
2. El desarrollo creativo de la investigación se constituye en un avance a la interpretación del instrumento en el contexto nacional.
3. Un futuro desarrollo del proyecto son las aplicaciones pedagógicas que se derivan de él.
4. En su desarrollo los estudiantes autores han vivido una transformación de su hacer musical y pedagógico.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - lector	Victoriano Valencia Rincón		50
Jurado 2- asesor	Luz Dalila Rivas Caicedo		50
Jurado 3 - asesor	Oscar Orlando Santafé Villamizar		50

NOTA FINAL: Cinco Cero (50)

OBSERVACIONES:

Dado en Bogotá D.C a los 3 días del mes de Diciembre de 2014

BANDOLA A CINCO MANOS

BANDOLA Y MARIMBA: POSIBILIDADES TECNICO-EXPRESIVAS EN LA
MUSICA COLOMBIANA

MARIA STEPHANIE VANEGAS GONZALEZ
IVÁN GABRIEL POVEDA MURCIA

UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL
Facultad de Bellas Artes
Licenciatura en música
Bogotá

BANDOLA A CINCO MANOS

BANDOLA Y MARIMBA: POSIBILIDADES TECNICO-EXPRESIVAS EN LA
MUSICA COLOMBIANA

MARIA STEPHANIE VANEGAS GONZALEZ
IVÁN GABRIEL POVEDA MURCIA

TRABAJO DE GRADO PRESENTADO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE
LICENCIATURA EN MUSICA

ASESORES: LUZ DALILA RIVAS
OSCAR SANTAFE

UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL
Facultad de Bellas Artes
Licenciatura en música
Bogotá
2014

	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 1 de 2	

1. Información General	
Tipo de documento	TRABAJO DE GRADO
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
Titulo del documento	BANDOLA A CINCO MANOS. Bandola y marimba: posibilidades técnico-expresivas en la música colombiana
Autor(es)	María Stephanie Vanegas González-Iván Gabriel Poveda Murcia
Director	Luz Dalila Rivas Caicedo – Oscar Orlando Santafé
Publicación	2014
Unidad Patrocinante	Universidad Pedagógica Nacional. UPN
Palabras Claves	Música colombiana, marimba de chonta, bandola andina colombiana, <i>Pambil</i> , dialogicidad, poscolonialidad, conjunto de marimba, análisis, transcripción, improvisación, función rítmico-armónica, función melódico-improvisativa, Bunde, Jaga.

2. Descripción
Indagación sobre las sonoridades de las músicas de marimba a partir de la música de la agrupación <i>Pambil</i> , con el fin de interpelar las sonoridades de la bandola. Explorar y proponer posibilidades técnico-expresivas y estilísticas en ésta última, que permita el diálogo sonoro de la bandola con otras músicas colombianas diferentes a las que comúnmente se encuentran en su repertorio.

3. Fuentes
Aristizabal, M. (2005). <i>El festival del currulao en Tumaco: Dinámicas culturales y construcción de identidad étnica en el litoral pacífico colombiano</i>. Xalapa: IDYMOV. Birenbaum, M. (2009). <i>Música Afropacífica y autenticidad identitaria en la época de la etnodiversidad</i>. Bogotá: Universidad del Rosario. Cruces, F. (2004). <i>Música y ciudad: Definiciones procesos y perspectivas</i>. Revista Transcultural de Música. Forero, F. (2010, 1ra edición). <i>Entre cuerdas y recuerdos, mi vida en la bandola</i>. Bucaramanga: Editorial Sic Ltda. Freire, P. (1994, 3ra edición). <i>La Pedagogía del oprimido</i>. Rio de Janeiro: Paz E Terra. Hernández, O. (2007). <i>Marimba de chonta y poscolonialidad musical</i>. Bogotá: Universidad Central. Pardo, M. (2009). <i>Música y sociedad en Colombia. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones</i>. Bogotá:

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

Editorial Universidad del Rosario.

Sabogal, A. (2010). Una aproximación urbana a la música de marimba. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

4. Contenidos
-Introducción: exposición de los elementos generales, bandola andina colombiana y formato tradicional de marimba. La dialogicidad como fundamento de la práctica investigativa. -El Universo sonoro de la marimba de chonta en <i>Pambil: Etnodiversidad, poscolonialidad y world music</i>. -Ritmos e instrumentos de la música del Pacífico Sur. La función de la marimba de chonta en el conjunto tradicional. Funciones rítmico-armónica y melódico-improvisativa. -Análisis musical: observación de la improvisación en la marimba de chonta en las canciones <i>La sirenita</i> y <i>Yo soy cantora</i> -La bandola andina en el formato tradicional de marimba: los elementos de análisis pensados a partir de las posibilidades técnico-expresivas de la bandola. - Posibilidades improvisativas: ejemplos de aplicación en el formato de dos bandolas.

5. Metodología
Dialogicidad y análisis musical: las prácticas dialógicas como espacios de producción epistémica. Indagación de saberes a partir de entrevistas. Análisis musical de dos canciones del repertorio de <i>Pambil: La sirenita</i> y <i>Yo soy cantora</i>; la transcripción como herramienta de análisis. Planteamiento de las funciones rítmico-armónica y melódico-improvisativa de la marimba de chonta y aplicación en la bandola andina teniendo en cuenta sus posibilidades técnico-expresivas.

6. Conclusiones
-Reflexión-reinvención del imaginario de la bandola andina. -La dialogicidad como metodología de investigación e indagación pedagógica. -Recursos técnico/expresivos de la bandola. Acceso a otros mundos sonoros. -Investigación en músicas colombianas: objeto de estudio en espacios académicos.

Elaborado por:	María Stephanie Vanegas González- Iván Gabriel Poveda Murcia
Revisado por:	

Fecha de elaboración del Resumen:	03	12	2014
-----------------------------------	----	----	------

TABLA DE CONTENIDO

	Pagina
Introducción	9
<i>La bandola como un instrumento representativo de las músicas del interior</i>	10
<i>El papel de la bandola actual en “Pambil”</i>	11
<i>Construcción de un discurso musical: una apuesta por la dialogicidad</i>	13
<i>De los capítulos</i>	17
 1. Capítulo I	 19
Contextualización: El Universo de la marimba de chonta en Pambil	
1.1 Marimba de chonta temperada: cuestión de practicidad en un contexto multifacético	20
1.1.1 <i>El Tumacazo: El llamado de atención de una cultura ignorada</i>	21
1.1.2 <i>El concepto de etnodiversidad en el panorama Afro.</i>	22
1.1.3 <i>La música del Pacífico Sur y la teoría de la poscolonialidad</i>	23
1.1.4 <i>Puntos cero como paradigmas de legitimidad de una práctica social.</i>	24
1.1.5 <i>Una perspectiva desde la World Music</i>	26
1.2 El encuentro de la bandola andina con Pambil	29
 2. Capítulo II	 31
Instrumentos y aires representativos de la música del Pacífico Sur: Funciones de la marimba de chonta en el formato tradicional	
2.1 Análisis musical y recursos metodológicos	32
2.1.1 <i>Transcripción: Retos y referentes bibliográficos</i>	33
2.1.2 <i>El paradigma de Abraham y Hornbostel</i>	
2.1.3 <i>Consideraciones y perspectivas en torno a la transcripción de músicas tribales.</i>	35
2.2 Función rítmico-armónica	36
2.2.1 <i>Los instrumentos en algunos ritmos representativos</i>	37
<i>Instrumentos</i>	
<i>Ritmos</i>	40

2.3 Función: melódica e improvisativa	45
2.3.1 Voces	
2.3.2 Marimba de chonta	46

3. Capítulo III **48**

Análisis musical: observancia de la improvisación en la marimba de chonta a partir de dos canciones de la agrupación Pambil

3.1 LA SIRENITA

3.1.1 “La sirenita” versión uno	
3.1.2 “La sirenita” versión dos	49
3.1.3 Análisis de “La sirenita”	
3.1.3.1 Función rítmico-armónica	
Introducción	
Bunde	50
Juga	51
Conclusión	52
3.1.2 Función melódico-improvisativa	
Introducción	53
Bunde	
Juga	54
Conclusión	56

3.2 YO SOY CANTORA

3.2.1 Yo soy cantora (transcripción)	57
3.2.2 Análisis de Yo soy cantora	
3.2.2.1 Función rítmico-armónica	
Introducción	
Juga	
Conclusión	58
3.2.2.2 Función melódico-improvisativa	59
Introducción	
Juga	
Conclusión	60

4. Capítulo IV	61
La bandola andina colombiana en el formato tradicional de marimba	
4.1. Aspectos generales de la bandola andina colombiana	
4.2. Recursos técnico-expresivos de la bandola andina colombiana en la improvisación de música del Pacífico Sur	63
4.3-El reto interpretativo	65
<i>Dimensión rítmico-armónica</i>	
<i>Dimensión melódico-improvisativa</i>	68
5. Capítulo V	72
Posibilidades improvisativas	
5.1 Pertinencia de la escritura	
5.2 <i>La Sirenita</i>	73
5.3 <i>Yo soy cantora</i>	89
Conclusiones	106
Bibliografía	108
Anexos	110
1. Entrevista abierta a Jhon Arrechea y María Barreiro	110
2. Entrevista a María Barreiro	112
3. Entrevista a Ferney Segura (audio)	
4. Transcripciones	114
4.1 <i>La sirenita</i> (versión 1)	115
4.2 <i>La sirenita</i> (versión 2)	128
4.3 <i>Yo soy cantora</i>	140

INTRODUCCIÓN

En Colombia encontramos innumerables manifestaciones musicales que describen y representan una sociedad que se caracteriza por su diversidad y continuas transformaciones. El diálogo permanente de saberes alrededor de lo sonoro nos lleva a situar a la bandola andina colombiana en las músicas del Pacífico Sur.

A lo largo de nuestra vida musical la bandola cumple un papel fundamental. Con un trayecto de más de diez años interpretando el instrumento y vivenciando diferentes formas de aprender y de enseñar el mismo, nos consideramos afortunados al haber crecido escuchando guabinas y bambucos en esta generación bombardeada por otros géneros y estilos musicales.

Al ingresar a la academia y al estar sumergidos en nuevos procesos de aprendizaje, como encuentros de bandolistas en el país y diferentes seminarios de plectro, podemos disfrutar de la riqueza y la multidimensionalidad de las manifestaciones musicales en Colombia. Inquietos por ampliar las técnicas interpretativas del instrumento, y en la búsqueda de nuevos formatos que continúen representando y enriqueciendo el repertorio tradicional, nos motivamos a involucrar a la bandola en el formato tradicional de marimba.

La condición permanente de encuentro de saberes que se lleva a cabo en la Universidad Pedagógica Nacional nos permitió ponernos en contacto con *Pambil*, agrupación que trae los sonidos del Pacífico Sur a la capital, Bogotá. Sus integrantes nos compartieron su música y experiencias musicales con las cuales pudimos determinar que la bandola podría cumplir un oficio similar al de la marimba de chonta. De allí se determinó hacer un análisis sobre dos de las canciones del repertorio de *Pambil* que nos permitiera comprender los elementos del lenguaje musical que constituye esta música y plantear con ello unas

posibilidades improvisativas para el formato de dos bandolas, de acuerdo a las dos funciones de la marimba, ya sea requinta o bordón.

La bandola como un instrumento representativo de las músicas del interior

Nuestra bandola andina históricamente ha hecho parte de las músicas del interior. Junto al tiple y la guitarra ha construido su sonoridad y lenguaje a ritmo de pasillos, guabinas, bambucos y danzas con diferentes miradas de acuerdo a las regiones que se han empoderado de su sonoridad y de la mano de sus intérpretes se ha impregnado de colores, posibilidades técnicas y virtuosismo. En el libro “entre cuerdas y recuerdos” del maestro Fabián Forero encontramos afirmaciones como las siguientes: *“A finales de la década del 60s y comienzos de los 70s, un cambio significativo en la manera de hacer música de la región andina colombiana, desde los conceptos de la instrumentación hasta la interpretación misma, le dieron a aquella, herramientas estéticas y de lenguaje nuevas, que transformaron definitivamente su sonoridad y la actitud con que los músicos la asumieron”*. Nuevos formatos, recursos técnicos y herramientas estéticas dieron origen a nuevos niveles de ejecución con repertorios complejos y sofisticados. Ya en los años 80s los instrumentos empezaron a cumplir otros roles más dinámicos intercambiando las funciones habituales y en ello la bandola se caracteriza por tener gran parte de la responsabilidad de la melodía para desplegarse en el plano contrapuntístico y armónico.

Así, la bandola ha pasado por innumerables reinvencciones circulando entre las expresiones más tradicionales que le son inherentes y los repertorios más exóticos de otras latitudes, trasegando por el discurso de lo nacional hasta la amplitud de las posibilidades sonoras que ofrecen las técnicas extendidas que se han venido implementando en espacios académicos: Nos corresponde actualmente una bandola amplia y diversa.

El papel de la bandola actual en “Pambil”

Como intérpretes asumimos una posición crítica de cara a lo técnico, nutriendo nuestro discurso musical con otros referentes sonoros, otros instrumentos y tradiciones; es una búsqueda permanente de la universalidad que atiende a los circuitos socio-culturales que representan toda la complejidad que lo circunda.

En esa búsqueda de nuevas sonoridades, formatos y nuevos retos, decidimos involucrarnos como intérpretes y situar a la bandola en el formato tradicional de marimba, específicamente en el grupo *Pambil*. Este es un proyecto musical que explora, reaviva, representa e interpreta las expresiones musicales del Pacífico Sur; se ha convertido en un espacio de entendimiento y de apropiación de los saberes tradicionales, implementando los ritmos de Juga, Bunde, Porro y Currulao en su repertorio. Estos maestros han atendido a nuestra invitación y curiosidad con música y consejos, haciendo del diálogo musical y discursivo el pilar de proceso.

En coherencia con nuestros intereses, y en el momento de conversar en el aula del proyecto de grado, decidimos llevar a cabo una investigación conjunta que nos permitiera reflexionar alrededor de nuestra práctica como bandolistas, siendo evidentes dos perspectivas distintas: la primera se refería a la bandola solista con base en las músicas colombianas y la otra contemplaba la dimensión escénica y pública del instrumento, con el desafío de situarlo y mostrarlo en estancias dinámicas y llamativas para el estudio del mismo en nuevas generaciones. Esta manera de pensar está ligada a los criterios e imaginarios que tenemos de la bandola. Para nosotros es un instrumento con un discurso en construcción, y allí la cátedra y el trabajo en la clase colectiva dirigida por el maestro Fabián Forero, fueron el fundamento.

Alrededor de estos aspectos surgieron innumerables posibilidades de aplicación, se vislumbraron alcances y se delimitaron unos objetivos, lo que supuso una permanente reinvencción: Bandola a Cinco Manos surgió con el deseo de

implementar la bandola en otros discursos sonoros que también atienden a una idea de lo nacional. De esa manera nos centramos inicialmente en ese complejo audible de las músicas colombianas; su inconmensurabilidad nos obligó a focalizar la atención en una expresión musical que nos fuera accesible y fue cuando el maestro Jhon Edward Arrechea, compañero de clases en la Universidad Pedagógica Nacional, se mostró presto a colaborarnos. Nos refirió a *Pambil* donde actúa como cununero.

De entrada, hacer música afropacífica significaba un reto para nosotros en tanto que no teníamos experiencia sobre ella, además de ser conscientes de las implicaciones identitarias y de los rituales que la caracterizan, nos correspondía asumir un rol investigador, cuestionarnos, poner en duda los supuestos que teníamos tanto de bandola como de aquella música y empezar a gestar un discurso propio que nos permitiera reflexionar “(...) no solo sobre nuestras añejas tradiciones musicales de nuestro ámbito rural, sino también sobre la misma vida musical en general de nuestra sociedad” (Cámara de Landa 2003 p 7).

Las problemáticas que dieron origen a la reflexión de este trabajo se trasladaron a la música del Pacífico Sur con todas sus implicaciones socio-culturales e interdisciplinarias. Con una visión holística nos involucramos con autores que describen este imaginario afro como Aristizábal y Birembaum, quienes ofrecen una postura histórica y reflexiva de las manifestaciones culturales de la Región Pacífica, en sintonía a las observaciones e indagaciones hechas a *Pambil*, convirtiéndose entonces en nuestro foco de atención, en nuestro trabajo de campo. En torno a esta agrupación iniciamos un nuevo reto de estudio sobre sus prácticas colectivas: qué significa hacer música del Pacífico en Bogotá y cómo se vislumbra el devenir de estas manifestaciones, cómo han afrontado la diversidad gestando un criterio musical en constante elaboración. Es ahí cuando empezamos a entablar un diálogo, a escuchar su música y sus voces y a contar qué es lo que hacemos y qué buscamos.

Empezamos pues a reconocer en la marimba de chonta una relación interesante con el papel que podría llegar a desempeñar la bandola debido a las funciones que desempeña, ya que determina la armonía, acompaña a la cantante e improvisa.

Así pues en ese tránsito de objetivos centramos definitivamente nuestra atención en la marimba del maestro Ferney Segura, marimbero de *Pambil*. El Maestro Segura nos mostró su perspectiva del instrumento, nos habló de su trayecto artístico y cómo éste ha impregnado su marimba, diferenciándola de otros referentes como el maestro “Gualajo” y Hugo Candelario. Con esos recursos y consejos planteamos una bandola andina que corresponda a los criterios de la música del Pacífico Sur, producto del análisis musical de algunas obras del repertorio de Pambil.

Construcción de un discurso musical: una apuesta por la dialogicidad

En este proceso de hallazgos y de encuentros el diálogo fue nuestro método de acción. Desde la conjunción de ideas y la reelaboración de objetivos, hasta la indagación de posibilidades interpretativas e improvisatorias en nuestra bandola. Esto supuso una permanente disertación alrededor de los textos y la experiencia vivida, para lograr así acuerdos conceptuales y hacerlos visibles en un producto analítico y sonoro. La comprensión de este complejo tejido de realidades y proposiciones hace que la dialogicidad de saberes se constituya en el pilar de acción. Ya Freire afirmaba: “El diálogo es este encuentro de los hombres mediatizados por el mundo...” (1969, p 71) y con ello, palabra y praxis es “...la unión inquebrantable entre acción y reflexión...” (1969, p 70).

El vincular la bandola a este mundo afropacífico se convierte en algo más que un reto didáctico musical. Como lo afirma S Maris: “Es posible caracterizar esta práctica como un espacio de creación compartida donde se ponen en juego

aspectos técnicos, socio-afectivos y estéticos que generan el fenómeno musical integral; en este espacio de construcción compartida se con-forma la musicalidad” (Maris, 2010 p 5). De esa manera también es un ejercicio pedagógico donde se transmiten saberes, experiencias míticas y muchos momentos musicales que solo son posibles registrar por medio de videos y grabaciones, ya que la partitura textual de todo lo que compone lo musical es imposible de crear. Sin embargo, se convierte en una herramienta práctica para nosotros con el fin de acercarnos e interiorizar patrones rítmicos que nos ayudan a improvisar y a apropiarnos del estilo.

Asumimos que los procesos y metodologías que dan origen a las prácticas musicales como expresiones con cargo hermenéutico acontecen en los espacios sociales-cotidianos; Paulo Freire (1969) reconoce que es imposible que el ser humano se eduque a sí mismo sino que se vale de las acciones sociales para dar significado a su práctica existencial, haciendo eco de su apuesta dialógica de la construcción de conocimiento. La educación musical que construyen los individuos adscritos a un imaginario común atiende a las necesidades particulares de su contexto, recreándose y mutando a favor de los vínculos particulares del tiempo-espacio-sujetos determinado, consolidando este continuo musical.

La sociedad como auto creación, está compuesta de “-instituciones y significaciones- (que) representan creaciones ontológicas” además es el resultado de “... creaciones libres e inmotivadas del colectivo anónimo concernido. Son creaciones ex nihilo, no cum nihilo” (Castoriadis 1997, p 5). Hacer música como un continuo de significaciones en el tránsito de la práctica y la reflexión, una praxis en palabras de Freire que determina un punto álgido a la hora de pensar y trasladar episteme. Son estas circunstancias en las que se confirma que la producción de conocimiento, su flujo en una dimensión pedagógica suponen ante todo habitar contexto.

Con lo anterior, entendemos el devenir de nuestra reflexión como una construcción colectiva de sonoridades y manifiestos expresivos que dialogan, dando pie a una concepción estética rica en ideas, mitos, realidades; percepciones de lo rural y las impresiones de lo urbano, visiones íntimas de la naturaleza y los afectos humanos, espacios donde el conocimiento musical se vive de múltiples formas y se une tanto a lo ritual como a lo profano. Es éste el tejido de saberes que nos corresponde, no sólo como bandolistas, sino también como pedagogos. Le apostamos pues a la producción permanente y la gestión de espacios para el instrumento en instituciones de enseñanza o escenarios de toda clase: un instrumento diverso al alcance de todos.

Por esa razón, consideramos pertinente el desarrollo de la labor investigadora como fundamento de la educación musical. Más allá de la producción de propuestas metodológicas o disertaciones de la didáctica que pudieran nacer de la estructuración de saberes musicales, la pedagogía que claro, entre otras cosas sustenta y da vida a este proyecto, es aquella que entiende bajo el rigor científico la permanente reinvencción epistémica del saber y sus sujetos. En palabras de Freire,

“Referirse a la realidad como algo detenido, estático, dividido y bien comportado o en su defecto hablar o disertar sobre algo completamente ajeno a la experiencia existencial de los educandos deviene, realmente, la suprema inquietud de esta educación (...), en ella el educador aparece como su agente indiscutible (...) cuya tarea indeclinable es “llenar” a los educandos con los contenidos de su educación” (Freire 1969, p 51)

Concebir el ejercicio pedagógico como encuentro, diálogo y construcción colectiva supone replantear el objeto mismo de la educación. La música como manifiesto y agente de construcción de sentido no puede estar fuera de esta proposición. El saber reconocido y traducido a diversas estancias del conocimiento requiere de la apuesta pedagógica por la investigación, que en principio debe superar las barreras del papel para hacer parte de diversos contextos, ser material de consulta

o reseña de una aventura frente a la multitud estética.

Menciona Adrián Sabogal en su texto “una aproximación urbana a la música de marimba”: (...) *hay una evidente debilidad en la existencia y divulgación (principalmente debilidad en lo segundo) de información académica que permita un acercamiento de este tipo a la tradición de la Música de Marimba.* (Sabogal, 2010 p 20) Esta es una realidad que nos llevó a plantear como objetivo de esta investigación el realizar un estudio de impacto que brinde herramientas musicales, texto académico formal, que permitan documentar y sustentar diferentes procesos de aprendizaje en pro de prácticas colectivas futuras que fundan las músicas del interior con la música del Pacífico Sur y permita consolidar lazos sonoros. Por supuesto, esto implica ir más allá de la recolección de datos, es lograr el reconocimiento de criterios rítmicos, patrones melódicos e improvisativos que en nuestro caso aplicaremos a un formato que vincule a la bandola en este mundo afropacífico.

En este proceso de reflexiones y discurso vemos una bandola resignificada. El acercarnos a nuevas formas de concebir lo sonoro ha intervenido profundamente en la concepción y amplitud de nuestro instrumento. El diálogo como fundamento metodológico ha puesto nuestra bandola en otro momento, donde las expectativas se vuelven infinitas y en este caso, abre caminos y construye vínculos con una música y una cultura aparentemente lejana en términos estructurales. La improvisación como constante en la música del Pacífico Sur es poco frecuente en la tradición del instrumento, sujeto más que nada a repertorios establecidos. Con ello, este ejercicio investigativo ha contribuido a implementar este recurso como opción interpretativa y como autores nos ha dejado cantidad de cuestionamientos alrededor de los alcances de nuestro instrumento como viene sucediendo con otros colegas en diferentes campos de acción. Recordemos pues al bandolista Sebastián Vera, egresado de la UPN, quien ha indagado sobre técnicas extendidas para bandola andina:

Es por eso que dentro de la enseñanza de instrumentos populares como la bandola, la inclusión de otras técnicas, en este caso, técnicas extendidas y complementarias, ayudan a la renovación tanto intelectual, como emocional del intérprete y músico bandolista, creando una relación íntima del intérprete con su instrumento a través de nuevos lenguajes sonoros (Vera, 2012 p 10)

Cabe concluir que situar a la bandola en un conjunto tradicional de marimba para interpretar currulaos, jugas o bundes no se puede quedar en la experimentación como parte de la cotidianidad de unos músicos curiosos, sino que se convierte en la consolidación de un discurso identitario que se construye entre antropólogos, sociólogos, pedagogos y artistas pero que sólo la sociedad en conjunto ha de validar en cuanto se le haga partícipe con medios efectivos, que interactúen con su cotidianidad. Sugerimos una pedagogía investigativa y dialógica para comprender y vivir lo sonoro, y esperamos que a partir de este trabajo podamos asistir futuras reflexiones y propuestas de divulgación tanto de nuestra bandola como de la amplitud estética de la música colombiana.

De los capítulos

En el capítulo número uno de este trabajo encontramos la contextualización del universo sonoro de la marimba de chonta en la agrupación *Pambil*. De la misma manera buscamos definir las características multifacéticas y prácticas que describen al instrumento. También están expuestos diferentes puntos de vista que históricamente han influenciado y modificado su perspectiva social y por último describimos el encuentro de la bandola andina con *Pambil*.

En el capítulo dos encontramos las funciones de la marimba de chonta en el formato tradicional del Pacífico Sur, de igual manera sobre cununos, bombos, guasá y cantantes, aplicados a tres aires representativos: Currulao, Jaga y Bunde. Esto se planteará a partir de unos recursos metodológicos como son la

transcripción y el análisis.

En el capítulo tres se lleva a cabo el análisis los temas *La sirenita* y *Yo soy cantora* a partir de las funciones rítmico-armónico y melódico-improvisativa, describiendo de igual forma los aspectos estructurales, haciendo uso de las transcripciones realizadas.

En el capítulo número cuatro se describen los aspectos generales de la bandola andina colombiana y cómo se aplicarían los recursos técnico-expresivos en la improvisación de la música del Pacífico Sur. Aquí encontramos diferentes patrones rítmico-melódicos tanto para la función bordón como la requinta a partir de las conclusiones y elementos encontrados en el análisis.

En el capítulo cinco se plantea las posibilidades improvisativas por medio de la partitura, cuya finalidad es brindar un ejemplo de cómo abordar la música del Pacífico específicamente en los dos temas seleccionados, no sin antes hacer una reflexión sobre la pertinencia de la escritura en la música afropacífica, dejando clara visión de los integrantes de *Pambil* al respecto. Esto conlleva a determinar los elementos improvisativos de la marimba y la aplicación al formato de dos bandolas.

CAPÍTULO I

CONTEXTUALIZACIÓN: EL UNIVERSO SONORO DE LA MARIMBA DE CHONTA EN PAMBIL

Pambil es una agrupación de música de Pacífico Sur en formato tradicional de Marimba. Ha consolidado una sonoridad tradicional con multiplicidad de proveniencias que confluyen en la ciudad de Bogotá. Desde el año 2007 su director Adrián Sabogal junto a las cantantes Luisa Cáceres y Andrea Díaz, han participado en concursos y festivales de música del Pacífico recibiendo distinciones nacionales e internacionales, abanderados por ser una de las pocas agrupaciones de este estilo en la capital. El espacio urbano supone pues una permanente reinvención de la sonoridad primigenia del Pacífico, nutrida por la universalidad y la complejidad sonora de la ciudad.

Su actual conformación reúne además a expertos percusionistas de Tumaco, Guapi y Puerto Tejada: María Barreiro en el cununo hembra, Juan Carlos Arrechea en el bombo macho, Jhon Edward Arrechea en el cununo macho y Ferney “Lawey” Segura en la marimba de chonta. Esta conjunción de diferentes latitudes del Pacífico da a su vez a la agrupación gran versatilidad, aun cuando su objetivo es mantener latente el estilo característico de la música del Pacífico Sur sea pues con versiones o composiciones.

El formato tradicional de marimba es el referente creativo para *Pambil*; está conformado por, bombos, cununos, guazás, cantantes y por su puesto marimba de chonta. En éste cada instrumento cumple ciertos roles: Los cununos, bombos y guasás (que generalmente los interpretan los cantantes) se encargan de llevar el piso rítmico, interviniendo con repiques y cortes que a la vez construyen todo un tejido sonoro de improvisaciones y virtuosismo que acompañan la labor del cantante o el marimbero, quienes desempeñan una labor melódico-armónica. Muchas veces estos últimos determinan la fogosidad y energía de la música: en

sus improvisaciones marcan la pauta y determinan la efectividad. Dada las sugerencias de los integrantes de la agrupación, se ha acordado para este proyecto encontrar los patrones estilísticos de esta música a partir de la marimba de chonta y cómo la bandola andina puede llegar a cumplir la función rítmico-armónica y melódico-improvisativa, que esta asume.

1.1 Marimba de chonta temperada: cuestión de practicidad en un contexto multifacético

La marimba chonta es un instrumento de percusión de alturas determinadas, puede ser temperada o no temperada, de acuerdo al contexto musical donde se desenvuelve y los usos que éste requiera. Su función es trascendental, pues se encarga de generar una dimensión armónica y además *canta por si misma* llevando el hilo conductor del fraseo en la música del Pacífico sur. Al respecto el maestro Hugo Candelario Gonzales afirma: “todo va muy acorde con la marimba. Si la marimba pide repique hay que repicar”. (Martínez, citado por Sabogal, 2010 p 35) Sus melodías e improvisaciones, al igual que los otros instrumentos del formato están profundamente ligadas a la voz, y ésta a la cotidianidad y experiencia cultural. Los arrullos, aquellos espacios de exultación común donde la comunidad afrpácífica vive lo sonoro, se convirtieron en los “recursos metodológicos” no sólo para aprender a cantar, bailar o tocar un instrumento, sino también para aprender de los avatares de la vida. Esto se ve reflejado en la música que hace cada integrante de *Pambil*, una pasión inherente.

La marimba en el universo sonoro de *Pambil* es temperada. El maestro Ferney Segura, marimbero y cantante de la agrupación afirma que actualmente no son muy usuales las marimbas no temperadas, pues la música de Pacífico está cobrando una mirada más holística al acercarse a otras músicas o, como es el caso, usarla junto a otros instrumentos temperados, cuestión que en las últimas décadas se ha afianzado. El festival *Petronio Álvarez*, uno de los eventos musicales más importantes de este género, tuvo gran influencia en esta tendencia

y surge con dos objetivos como afirma Oscar Hernández: "...vincular el [Departamento del] Valle al Pacífico, no sólo en su infraestructura vial y económica, sino también en el área cultural". Pero también se buscaba, "lograr que los músicos consolidados en el país, tomen la riqueza de esta música y empiecen a trabajar y experimentar con ella" (Marín, 1997: 5). Esto supuso un movimiento alrededor de la música del Pacífico que comenzó a dispersarse por el país, convocando a músicos de diversos estilos y ampliando la mirada de la colombianidad en el exterior, pues es sabida la acogida del festival por público europeo.

Para llegar a esta apuesta gestora con las expresiones sonoras del Pacífico Sur fue necesaria una serie de eventos sociopolíticos que se expondrán a continuación.

1.1.1 El Tumacazo: El llamado de atención de una cultura ignorada

Durante la década de los 80's se condensaron diferentes fenómenos que desembocarían en la afirmación y reconocimiento a nivel institucional de la cultura afropacífica; movimientos estudiantiles y artísticos que se pronunciaron contra el abandono social, político, económico dada la "invalidez cultural" que les acarreaba desde la óptica mitificadora de figuras como el Estado (Aristizábal 2005, p 101-119). "El Tumacazo" fue una manifestación que buscaba consolidar el imaginario cultural afro de cara al "*blanqueamiento* como práctica de poder y deslegitimación..." (Aristizábal, p 115); se convirtió en un hito que significó el poner en la escena nacional el sujeto afrocolombiano. Este llamado de atención produjo un efecto político inédito de cara a la constituyente del 91 y desembocó en la promoción de la Ley 70 de 1993 que se encarga de regular y promover acciones políticas que favorezcan a las comunidades afrodescendientes a nivel económico, social y cultural. Así, por lo menos desde la oficialidad estatal, se superó la percepción del Pacífico como "un ignoto *infierno verde* de mística brujería sin cultura..." [para convertirse en]...*Patrimonio cultural*" (Birenbaum p 194-195). Con ello empezaron a surgir eventos culturales que buscaban en principio congregarse a

la comunidad Afro.

El Festival del Currulao que inició en 1987 fue manifiesto estético-político del reconocimiento del saber tradicional afropacífico como una cultura, ese patrimonio inmaterial expreso en la capacidad de la misma comunidad de llevar a cabo estos proyectos como lo plantearon desde un comienzo sus fundadores Julio Cesar Montaña, coreógrafo e Isaac Castro, percusionista: “Mira amigo César, la idea del festival del Currulao es hacer el festival pero que sea dirigido por negros. Cualquier otra persona puede colaborar pero su dirección tiene que ser totalmente de negros porque el currulao es de negros”, planteaba Castro (Aristizábal 2005 p 66). Como el mismo Castro afirma, el currulao es la expresión musical de los negros por excelencia, un complejo entramado de posibilidades rítmicas desde el compás de 6/8 donde pasan innumerables variaciones, expresiones, tempos, movimientos, como producto de un deseo, una arenga, una insatisfacción o del júbilo más potente.

Esta apuesta por reivindicación ya no sólo cultural sino también política al apostar por su capacidad para organizarse y congregarse como colectivo raizal en torno a esta expresión vital tuvo una resonancia regional y convocó a otros festivales que como se señaló anteriormente atendían a otros objetivos: Ya no era suficiente el evento ritual donde sólo los afrodescendientes tenían acceso, sino que se requería de un evento que hiciera un llamado nacional e internacional de promoción turística y mediática en torno a la cultura del Pacífico. De cara a éste fenómeno cultural, muchos investigadores han planteado diferentes hipótesis para comprender el mundo afropacífico.

1.1.2 El concepto de etnodiversidad en el panorama Afro.

En el devenir de los estudios sobre la cultura afropacífica Michel Birenbaum plantea la etnodiversidad (Birenbaum, 2009 p 192). Ésta se constituye en pilar conceptual de una práctica de lo identitario, de la construcción de imaginarios alrededor de los saberes, en este caso musicales, entendidos como espacios de discusión, pugna, manifiesto de una realidad cruda, el estar con, el habitar junto a

otros la misma precariedad o júbilo y en ello la grandeza de las posibilidades inconmensurables como sugiere Freire: "...el diálogo es el encuentro de los hombres que pronuncian el mundo, no puede existir una pronunciación de unos a otros. Es un acto creador" (Freire 1969 p 72). Entablar estos diálogos musicales entre dimensiones diversas supera los mismos inconvenientes metodológicos; no se trata de cómo se adquiere un conocimiento, sino que el hecho mismo de adquirirlo implica gestar una relación de respeto mutuo y de disposición a hablar y compartir la riqueza cultural. En palabras del mismo, Birenbaum, una *tecnoproducción* que dimensione tanto las expresiones vernáculas como las llamadas *de proyección*, validando institucionalmente procesos de socialización que las ponga en evidencia y puedan entrar en contacto con músicas que superan fronteras políticas.

1.1.3 La música del Pacífico Sur y la teoría de la poscolonialidad

En el trascurso del S XX se han elaborado diversas apuestas teóricas que describen y descifran el entramado de manifestaciones musicales, las motivaciones y realidades sociales en las que se desenvuelven, sumado al proceso de reconfiguración del que el mismo siglo ha sido testigo. La cultura del Pacífico colombiano también ha sido intervenida por este racero como se insinuado en los párrafos anteriores. La pugna permanente de saberes, los procesos simbióticos cultivados entre instituciones potestativas de poder y otras de sumisión, mediadas por la violencia o por prácticas dialógicas determinan la compleja tarea epistemológica y científica que de igual manera está sujeta a reinversiones, críticas, y fusiones. Una de estas apuestas teóricas desde la mirada especialmente latinoamericana es la *Poscolonialidad* que sugiere un permanente *blanqueamiento* (Hernández, 2007, p 59), en este caso, de la música Afropacífica permitiendo que agrupaciones como *Pambil* desmitificaran una música ritual, y la pusieran en diálogo con otras dimensiones estéticas; la ciudad y la llamada *world music* que entretejen un panorama sonoro de flujo y tránsito de saberes que supera la dimensión de *lo tradicional* sin negar su función generatriz.

Como se ha referido anteriormente, la cultura afropacífica ha pasado por un importante proceso de reinención y reconocimiento en la segunda mitad del siglo XX, atendiendo a mecanismos políticos y mediáticos. Si se entiende esta práctica de visibilización como producto de la intervención de imaginarios globalizantes que opacan y pervierten la especialidad de lo local, se acepta la existencia de dispositivos de dominación. La tradición de la teoría poscolonial sugiere el término *colonialidad del poder* para referir a la “...centralidad de la raza y de la clasificación social en el patrón del poder mundial”. (Hernández 2007, p 58). Esta opresión más allá del suceso de la violencia física, es el de instaurar un sistema de coacción epistémica al “...imponer una imagen mistificada de sus propios patrones de producción de conocimientos y significaciones” (Quijano, citado por Hernández 2007, p 58). De esta manera el crimen centroeuropeo ya no sería solamente terrorista sino también cultural y en nuestro caso musical.

1.1.4 Puntos cero como paradigmas de legitimidad de una práctica social

Para comprender el fenómeno histórico de los supuestos de la dominación el filósofo Santiago Castro-Gómez sugiere el término *punto cero*, el cual surge de la cartografía y determina la construcción discursiva a partir de una referencia raizal. Los valores ético-estéticos eran determinados por el poderío de los europeos sobre las prácticas sociales de aborígenes y africanos usurpados durante la época colonial. Los *puntos cero* que rigieron la cotidianidad para ese entonces fueron el *blanqueamiento y conocimientos expertos* de la ilustración (Hernández 2007, p 59-63). El primero refiere a deslegitimación de la música aborígen y negra por sus efectos cotidianos, su vínculo con los rituales no cristianos y las fiestas al margen de la moral europea. Por su puesto la institución católica fue la primera cumplir esta tarea; luego, los parámetros estéticos de la comunidad laical y urbana determinaron la nobleza de las prácticas musicales y claro culturales a partir de la pureza de sangre que se juzgaba con los “cuadros de castas”, que más que el color de piel suponía una serie de usanzas y formas que “...debían ser exhibidos públicamente y que “demostraban” la categoría social y étnica de quien los llevaba.” (Castro-Gómez citado por Hernández 2007, p 60).

El maestro Ferney Segura describe sus inicios en la música y deja ver algo destacable. Él afirma que siendo niño se escapaba de casa para hacer parte de los arrullos donde su madre junto a otras señoras muy de madrugada celebraban con cantos y música la llegada de la Navidad y el nacimiento del niño Jesús. Siendo así, el espectro de este elemento de juicio, el ritual aborigen, se funde entre el ir y venir de experiencias, el sincretismo inherente materializado en una práctica que ha superado los paradigmas mismos. Sin embargo, hay que tener en cuenta que son diversas las posiciones desde donde se lee este fenómeno de mestizaje, ya sea en la latencia de un *blanqueamiento* sofisticado o en la convicción de un producto nuevo. Ante esto, los integrantes afrodescendientes de la agrupación *Pambil* con una postura común, consideran que más que descendientes afro son colombianos: asumen la historia de la llegada de los africanos como un relato más de su bagaje, siendo verídica y evidente su vivencia como latinos, como habitantes del Pacífico surcolombiano.

El segundo *punto cero*, los conocimientos expertos, hacen referencia a la validez epistémica de las prácticas culturales legitimadas a partir del paradigma europeo. De esa manera "...las músicas indígenas, negras o mestizas ya no sólo son inferiores por estar relacionadas con "malas razas", "malos climas" o costumbres "inmorales" sino porque su producción no está mediada por un cuerpo de conocimientos *científicos* que la legitime". (Hernández 2007, p 61). Si bien, uno de los elementos característicos de las músicas académicas es la escritura, fundamental para la composición carente de improvisación, consultábamos a los maestros Segura y Arrechea su postura frente a la opción de graficar la música del Pacífico Sur. Afirmaban que quizás fuera viable para la música del Pacífico Norte, pues por tradición ha estado un poco más vinculada a procesos formales, pero que en el caso de las músicas del sur era contraproducente pues si bien se pudiesen transcribir y usar en una composición los complejos elementos rítmicos como el *patrasiao*, la música perdería la vitalidad, el *viaje* característico. Sumado a esto, los integrantes de *Pambil* que son oriundos de la ciudad de Bogotá han hecho parte de procesos de formación en espacios académicos como la Academia Superior de Artes de Bogotá y la Universidad Javeriana, quienes acertadamente

se han acercado a esta tradición sin la intención de pasarla por el racero “científico” de la Academia.

Este panorama de legitimación entre discursos y visiones en lo que respecta a las músicas vernáculas ha llegado a un punto álgido. Las versiones conservadoras que buscaban vislumbrar un espectro de identidad en estas expresiones tras los vestigios del tiempo colonial, se abalanzaron sobre ellas como fundamento de una pugna contra el desarrollo mundial que avanzaba contundentemente. Para los años 60’s y 70’s varios sectores culturales crearon festivales musicales y culturales que buscaban resguardar la tradición de la amenaza exterior e impulsaron medidas políticas que garantizaran estos espacios con base en la premisa nacionalista. Para la teoría poscolonial constituye un efecto de las nuevas formas de blanquimiento, “...una construcción de sujetos que ya no está basada en la *exclusión*, sino en la *inclusión/exaltación* del otro” (Hernández 2007, p 64). Este fenómeno que desde la teoría crítica o la psicología social ha tenido sus propias lecturas termina siendo el reconocimiento o no del ejercicio colonial, el cómo operan e intervienen a través de diversos mecanismos mediáticos y políticos los actores de poder sobre una comunidad mitigada, cuestión que al parecer no tiene una conclusión contundente de momento.

1.1.5 Una perspectiva desde la World Music

De cualquier forma, los primeros avistamientos de diversidad cultural desembocaron en el fenómeno de la *world music*. La industria musical viró su atención sobre las músicas vernáculas, las potenció en espacios urbanos y las dispuso en procesos de fusión, con lo que de alguna manera se superó la mirada patrioterista donde “los portadores del folclore fueron sometidos a un tiempo sin historia” (Ochoa, citada por Hernández 2007, p 63). En el año 1987 se da inicio a esta categoría comercial que abrió camino para músicas no occidentales permitiendo la construcción de públicos y artistas curiosos que se acercarían a estas expresiones. Por supuesto esto supuso que hubiese transformaciones en las

músicas mismas pues el acceso a ese universo mediático está enmarcado en ciertos criterios y metodologías.

De cara a estas transformaciones la investigación musical se ha visto obligada a reinventarse constantemente como se ha insinuado, a construir una episteme acorde a los sucesos que va desde el ciento de unos conceptos y la descripción hasta la construcción de políticas públicas en el interjuego de subjetividades. Dado este panorama, el espacio de desarrollo, como testigo y cómplice, ha dejado de ser en su totalidad la ruralidad con todos los efectos estéticos y culturales que la naturaleza brindaba, sino que ahora el espacio urbano resguarda estas expresiones el cual a su vez dejó de ser la zona de la colectividad burguesa para convertirse en el punto de encuentro por excelencia, donde convergen los más diversos imaginarios desde diferentes latitudes. Así, las *músicas locales*, como aquellas que “...en algún momento histórico estuvieron claramente asociadas a un territorio y a un grupo culturas o grupos culturales específicos” (Ochoa 2000, p 10) van al encuentro de otras sonoridades y “...algunas de ellas enfatizan su carácter conservador afianzando una relación estilística e histórica con un lugar. Pero por otro lado, otro grupo de personas que cultive los mismos géneros puede transformar el estilo radicalmente, frecuentemente desde otros lugares o ámbitos de circulación.”(Ochoa 2000, p 10).

De esa manera la ciudad se convierte en el foco de atención. Sin embargo, la misma etnomusicología ha quedado corta en la invención conceptual y teórica frente al fenómeno musical de la misma pues ha operado desde puntos de vista caducos. Al respecto Cruces Afirma:

En su calidad de ciencia inicialmente desplazada a los márgenes geográficos, sociales y simbólicos de un sistema de jerarquías culturales, especializada en todo aquello que la música culta de occidente había situado en su periferia, la etnomusicología sólo ha alcanzado a tematizar tardía y residualmente la música que se produce, circula y consume en las ciudades.
(Cruces 2004)

Pambil es sin duda un ejemplo de lo anteriormente referenciado. Esta agrupación nacida en la capital ha accedido a la diversidad quizás no de forma directa, sino producto del fenómeno inminente del mestizaje. Si bien la intensión inicial de la agrupación es hacer música tradicional lo cual se evidencia en su formato, su puesta en escena, la estructura y el estilo, los orígenes diversos de sus integrantes, las perspectivas y los diferentes proyectos musicales terminan calando en la versatilidad misma de la agrupación: El director, el Maestro Adrián Sabogal es guitarrista de Jazz y toca la marimba cromática en *Redil Cuarteto*; El Maestro Ferney Segura ha hecho parte de diferentes proyectos donde la música del Pacífico es requerida y tiene una banda que funde la salsa, el reggeeton y la música tradicional llamada *Afrotumbao*; de igual manera los maestros María Barreiro y Jhon Edward Arrechea han hecho parte de diversos grupos y actualmente conforman *La Revuelta* y *Malamaña* respectivamente como percusionistas y cantantes; La maestra Andrea Díaz quien siendo guitarrista clásica ha aportado su voz y sus canciones al grupo.

Teniendo en cuenta que esta música hace parte de ritos, fiestas y bailes, *Pambil* surge como un grupo de estudio donde los músicos oriundos del Pacífico marcaban pauta. (Ver anexo 3). Luego, con la participación en concursos como el Festival Petronio Álvarez supuso adquirir una versatilidad en el estilo y van accediendo a la mediatización a través de conciertos o grabaciones que a su vez deben captar público, que seguramente ya no verán con la misma expectativa identitaria este producto. Las cotidianidades urbanas terminan siendo la razón de ser de esta clase de agrupaciones, donde convergen diversas miradas de la música y se llegan a acuerdos estéticos y prácticos. Así, la música, la improvisación y el goce colectivo terminan siendo elementos de un todo donde es difícil e incluso innecesario jerarquizar prioridades: la contundencia del estilo en sintonía con un imaginario de agrupación afropacífica citadina que se somete permanentemente a juicio epistémico, el ir y venir, la pureza y la creatividad.

1.2 El encuentro de la bandola andina con *Pambil*

Es también en el espacio citadino donde la marimba de chonta y la bandola andina colombiana cobran sentido. La pluralidad hace un llamado permanente y la música se convierte en objeto de tránsito. Los espacios académicos como la Universidad Pedagógica Nacional acogen de una u otra forma diferentes perspectivas de lo musical y discursivo. En la licenciatura en música, al igual que en otras universidades y programas del país se ha introducido la bandola como parte de currículos, ya sea como instrumento principal o como vehículo para adentrarse en los saberes de las músicas del interior colombiano. Esta apuesta por institucionalizarla, va más allá de darle un estatus académico a su práctica, sino por construir espacios donde el saber circule y pueda nutrir el imaginario de sus intérpretes, darle una categoría universal como se ha insinuado en páginas anteriores.

Es la ciudad y la academia las circunstancias y excusas de una permanente reelaboración donde los paradigmas de legitimación de unos y otros pierden solidez para que sea el mismo habitar con, *estar siendo* en colectivo, el que haga vital tal o cual manifestación sonora: la misma bandola andina que Pedro Morales Pino puso a sonar en el exterior a comienzos del siglo XX, o la que décadas después el maestro Fabián Forero empezó a concebir en un rol solista inspirado en otros grandes intérpretes de la bandola como Ernesto Sánchez, Diego Estrada y Fernando León ha sido el referente histórico y sonoro de esta apuesta.

Es pues esa bandola la que se pone a discusión en esta investigación frente al afortunado encuentro con *Pambil*. El maestro Jhon Arrechea ha sido compañero de clase en la UPN y se ha mostrado presto a colaborar en esta empresa con su amplio bagaje como percusionista. Supo pues del interés de los autores y abrió la puerta al Pacífico Sur, desde su experiencia, brindando una “bibliografía audible” de diferentes latitudes que permitiera comprender tanto la música en estudio como otras manifestaciones que le están enteramente ligadas: la salsa y la música afrocubana. Así se tuvo acceso a *Pambil*, a su música, y se fue concretando un objeto de estudio que permitiera hacer una indagación puntual y llegar a unas

conclusiones por supuesto parciales pero contundentes.

De esta manera se reconoció que la marimba era de importancia capital entre entrevistas, encuentros y audiciones, con los cuales se pudo recoger un material que permitiera indagar el hecho improvisativo que llevaba a cabo el maestro Segura, para aplicarlo a esa bandola dialógica a la que se hace eco hoy desde una mirada reflexiva en los espacios académicos. Con estos recursos conceptuales que enmarcan y reinventan los sucesos sociales que acontecen tanto a los autores como a *Pambil* y su marimba entramos en el plano sonoro: El análisis de dos temas del repertorio de la agrupación que sirvan de sustrato para pensar una bandola congruente al estilo, no sin antes hacer un paneo de las características y funciones de los instrumentos que constituyen el formato tradicional de marimba aplicados a algunos aires representativos de la región, en el marco de unos referentes metodológicos.

CAPÍTULO II

INSTRUMENTOS Y AIRES REPRESENTATIVOS DE LA MÚSICA DEL PACÍFICO SUR. FUNCIONES DE LA MARIMBA DE CHONTA EN EL FORMATO TRADICIONAL

Como se ha señalado anteriormente, la marimba de chonta cumple una función transcendental en el formato tradicional del Pacífico Sur debido que determina la estructura armónica de la música y guarda en su interior los cantos, pregones y arrullos que surgen de la voz de las cantaoras y de su mismo intérprete. De esa manera el complejo musical constituye un todo intersubjetivo que va más allá de la superficialidad teórica. Al consultar al maestro Ferney Segura por el proceso de aprendizaje de la marimba, de su contenido y recursos, lo último a lo que se hizo alusión fue a la perspectiva conceptual detrás de esta música. Sus primeros encuentros con el instrumento fueron producto de la imitación y el ejercicio auditivo de tocar lo que ya había pasado inicial e ineludible por el canto, lo que permite acompañar con efectividad y creatividad a la voz.

Si bien es esta la primera y más evidente función, no se puede ignorar su vínculo indeleble con la danza, el movimiento, la palabra y la congregación, haciendo de este instrumento parte de un corpus vivencial que supera las limitaciones de una visión fragmentada que quizás irónicamente enmarca la elaboración de este texto: comprender en su totalidad estas manifestaciones requiere de un encuentro permanente con la cotidianidad que a su vez, como se ha referido anteriormente, en el transcurso del tiempo se hace más ininteligible. Sin embargo, el estudio de aspectos específicos, como lo son el *rítmico/armónico* y el *melódico/improvisativo*, es de importancia capital para aquellos músicos y/o investigadores que no hacen parte de estos mundos particulares y reconocen su valor epistemológico.

La variedad de expresiones musicales en el Pacífico, incluso de un músico a otro, lleva a divergencias por la legitimidad de una u otra interpretación, de ahí que vale la pena recalcar que ésta es la visión del maestro Segura expresa en la agrupación *Pambil*.

2.1 Análisis musical y recursos metodológicos

En el transcurrir de la experiencia de investigación se han abordado diversas dimensiones investigativas y posibilidades metodológicas atendiendo al complejo entramado de vínculos epistémicos, los cuales se han venido manifestando en el transcurso, obligando a una depuración constante no sólo del objeto de estudio, sino también de la perspectiva y direccionalidad del proyecto. De esa manera, se determina que el Análisis musical como metodología de estudio nos permite reconocer una serie de aspectos enteramente musicales, un bagaje estilístico, con el cual será posible plantear una bandola andina coherente con el formato y con ello llevar a término un diálogo de saberes pertinente.

Así, el análisis musical que se llevará a cabo tendrá el siguiente proceso: Planteado un contexto que permita reconocer el panorama de la agrupación *Pambil*, se enfocará la atención en las funciones generales que lleva a cabo la marimba de chonta en los niveles rítmico-armónico y melódico-improvisativo. Para lo cual se harán tres transcripciones, dos de ellas sobre una misma canción, con el fin de compararlas y determinar patrones melódicos, contrapuntísticos y armónicos dada la relevancia rítmica. La tercera transcripción tendrá como objetivo corroborar la aplicabilidad del análisis que resulte de la canción inicial. A partir de las conclusiones que sugieran estos cotejos se planteará su efectividad en la bandola, trayendo a colación sus respectivos recursos técnico-expresivos. De esa manera reiteramos la transcripción como nuestro recurso metodológico principal, el cual supone algunas consideraciones.

Cabe aclarar que la percusión de guasá, cununo y bombo no será transcrita, no sin reconocer su trascendencia. Por esta razón se especificará tanto la función como el elemento rítmico de los aires a los cuales corresponden las transcripciones, dejando manifiesta de manera analítica más no gráfica la intervención de los cueros y semillas, pues el enfoque, como se ha dicho antes, es el ámbito melódico y armónico que podría desempeñar el dueto de bandolas.

2.1.1 Transcripción: Retos y referentes bibliográficos

Diferentes investigadores con sus perspectivas particulares plantean diversos caminos metodológicos para lograr un análisis musical objetivo, pero todos ellos sustentan sus propuestas en la transcripción. Esta herramienta optimiza el proceso pues como afirma George List“:...facilita las comparaciones inmediatas porque permite eliminar el tiempo al transferir las sucesiones sonoras al campo visual” (List, citado por Cámara de Landa 2003 p 403). Así, el reto de la transcripción está en la claridad y fidelidad gráfica, en cómo escribir una música que no ha pasado por la escritura, como lo son las músicas tribales y de tradición oral, permitiendo que la investigación asuma el hecho audible en toda su expresión. Si bien filósofos como Martín Mersenne (1588-1648) y Jean-Jacques Rousseau (1712-78) ya presentaban sus transcripciones en los círculos académicos, la dimensión etnográfica vino a solidificarse en el transcurso del S XX para nutrir los discursos y construir una episteme particular.

Uno de los primeros recursos que se usaron para solucionar la escritura de las alturas propias de sistemas, escalas y temperancias no occidentales fueron los signos diacrónicos, con los cuales se pretendía ser más fidedignos a los intervalos. Para el caso de la presente investigación se determina de entrada que la marimba de chonta utilizada en *Pambil* es temperada bajo el sistema occidental, por lo tanto no es necesaria la búsqueda o creación de estos símbolos gráficos. Sin embargo, se hace necesario reconocer su eventual importancia para el caso de marimbas no temperadas.

2.1.2 El paradigma de Abraham y Hornbostel

El reto didáctico de la transcripción ha sido pensado por diferentes autores, y he aquí una propuesta favorable a la investigación. A comienzos del Siglo XX los investigadores Otto Abraham y Erich von Hornbostel publicaron una guía de concejos para la transcripción de músicas de tradición oral sustentadas en el

deseo de exhaustividad y criterio científico. Este compendio tuvo gran importancia entre musicólogos y etnomusicólogos a lo largo del Siglo XX y sustentó reelaboraciones posteriores. A continuación los puntos más relevantes que pueden ser útiles:

Notación:

- Usar aquella que se usa habitualmente en Occidente, evitando en lo posible implementar modificaciones; esto con fin de ser claros a la hora de las comparaciones y la presentación de resultados.

Alturas:

- Usar el pentagrama habitual, con ello se evita el uso de líneas intermedias que como afirman Abraham y Hornbostel: "...puede generar confusión y dificultad de adaptación." (Citado Cámara de Landa 2003 p 395) En caso de que existan notas e intervalos microtonales es preferible ubicar la cabeza de la nota ligeramente más cercana o lejana la línea adyacente, dependiendo de la circunstancia.

- Usar en lo posible las claves Fa en cuarta línea y Sol en segunda.

- Transportar la transcripción en el caso de que se tengan demasiadas alteraciones. Se aconseja usar al comienzo de pentagrama tan sólo aquellas que se presenten con regularidad, sin ceñirse a los patrones de armadura de la armonía tonal o modal.

- En el caso de que se presenten diferencias microtonales muy significativas se recurre a los signos + o -. Si tales desviaciones se presentan a lo largo del tema, se graficaría al comienzo del pentagrama.

- Si una nota es ambigua en la grabación producto de resonancias o ruidos se usará signo de interrogación o un paréntesis. Si es imposible su audición se omitirá su cabeza.

Modos de ejecución:

- Es importante hacer un listado de formas de ejecución y articulaciones procurando las convenciones pero de ser el caso aclarar aquellas que se crean

para la transcripción particular.

-Los colores o timbres son determinantes en estas músicas, pero se reitera que es el carácter técnico el que debe presenciarse en la transcripción. Dadas las circunstancias se indicará con letras el mecanismo técnico requerido (armónicos, falsete, etc).

Estos consejos prácticos se tendrán en cuenta en la elaboración de las transcripciones.

2.1.3 Consideraciones y perspectivas en torno a la transcripción de músicas tribales

Siendo un instrumento de análisis, la transcripción no puede llegar a signar en su totalidad el complejo acústico como se ha asegurado anteriormente. Esta circunstancia ha dispuesto dos posturas entre los investigadores: Una en la que se opta por graficar sólo aquello que los nativos consideren pertinente o, buscar la mayor minuciosidad, como se busca en esta investigación. En esta perspectiva el compositor y etnomusicólogo Béla Bartók es un referente a seguir. Como afirma Cámara de Landa “Las transcripciones que presentó son el resultado de un esfuerzo por conciliar precisión con legibilidad (por ejemplo, las publicadas en el *Corpus Musicae Popularis Hungaricae...*)” (2003, p 415). Además, este emblemático compositor plantea que es imposible alcanzar la fidelidad de la fuente sonora, pero que se haya de valer de “signos de gran sencillez” como los diacríticos para representar la realidad musical. Por otro lado afirma que se debe renunciar a representar los timbres y concentrarse en los dos parámetros que la notación puede expresar: alturas y duraciones.

Para dar certeza a esta afirmación en el año de 1962 la Sociedad de Etnomusicología (SEM) realizó un simposio de transcripción y análisis efectuando un experimento relacionado con el inevitable grado de subjetividad al que se

sujeta este ejercicio. Se convocaron cuatro importantes investigadores para realizar la transcripción de un canto bosquimano, sin que tuvieran en cuenta los aspectos contextuales. Robert Garfias, Mieczyslaw Kolinski, George List y Willard Rhodes fueron los escogidos y desde sus perspectivas particulares dieron relevancia a un aspecto en particular, llegando a representaciones si bien acertadas, también radicalmente distintas entre sí corroborando lo predicho. De esta manera asumir una postura a la hora de hacer la transcripción y análisis de la música de la agrupación *Pambil* supone tener en cuenta estas experiencias y sustratos teóricos que si bien plantean un marco conceptual a la hora de llevar a cabo el proceso sugerido, también requiere de la resolución de problemas particulares alrededor del objeto de estudio: la marimba de Chonta en *Pambil*.

2.2 La función rítmico/armónica

Uno de los aspectos más destacados de la música del Pacífico Sur es el ritmo. En el imaginario cultural es común asociar la cultura afrocolombiana a la vitalidad y su música es sinónimo de *sabor* y *gozadera*, cuestión que corrobora la misma industria cultural que los pone en el espacio mediático. En una perspectiva analítica, este aspecto atiende a una dimensión sustancialmente compleja: síncopas frecuentes, desplazamientos, uso de dosillos en una rítmica ternaria, la permanente improvisación y repiques tanto de la marimba como cueros y semillas que se ciñe a las condiciones emotivas en medio de chureos y coros que a su vez son determinados por las particularidades de la región donde se interpreta.

Para comprender este entramado de conceptos y en ellos caracterizar la función *rítmico/armónica* de la marimba, se desglosará a continuación la función específica de cada instrumento y sus patrones básicos en los ritmos de Currulao, Bunde y Juga.

2.2.1 Los instrumentos en algunos ritmos representativos

I-Instrumentos

Bombos: Tambor cilíndrico hecho de madera con dos membranas en sus costados las cuales son de piel de venado y/o tatabro comúnmente. Se afina con dos aros ubicados alrededor de los parches que se tensan con cuerdas o *amarres*. Se toca con baquetas o *boliches*, uno de ellos está cubierto con tela y se le llama *golpeador* para impactar el parche, mientras el *apagante* está descubierto y se usa para impactar la madera.

Estos tambores tienen dos variables que dependen de la altura y la intervención improvisada. Al ejecutarse con *boliches*, permite cuatro sonoridades dependiendo el material que se impacte:

- Al contacto de la madera se le llama *paliteo*.
- Al contacto boliche-cuero dejando resonar se le llama *golpe abierto*
- Al contacto boliche-cuero sin dejar resonar se le llama *golpe cerrado*
- Al contacto de la madera de la baqueta con el cuero. Este es poco frecuente y lo hace solamente el bombo hembra.

Bombo macho o golpeador: este contiene unos patrones básicos pero su función es acompañar la improvisación de la marimba con repiques que a su vez aumentan la densidad e intensidad de la música, conduciendo al climax o *jondeo*.

Bombo hembra o arrullador: éste se encarga de mantener un patrón rítmico casi la totalidad del tiempo como base de la interpretación de los otros instrumentos, convirtiéndose en "...el *corazón* del ensamble de marimba. Esto según palabras de Guillermo Rentería y Ferney Segura quienes le atribuyen esta cualidad por mantenerse casi todo el tiempo en la misma figura rítmica muy similar al sonido del corazón ayudando a "amarrar" el ensamble." (Sabogal 2010 p 17). Además

está afinado un poco más alto que su par golpeador.

Cununos: Este tambor tiene forma cónica. El costado más ancho está cubierto por piel de vaca o venado y es donde se hace contacto. El otro extremo está sellado; también se afina con aros alrededor de la membrana.

Este se toca estrictamente con las manos y tiene dos sonoridades: el *golpe abierto* que se logra generalmente impactando el borde del tambor y el *quemado* que se obtiene de un impacto ágil y seco contra el parche. Con mucha frecuencia se recurre al *flam* o achacatura, especialmente en espacios de improvisación.

Cununo macho: a diferencia del bombo, este cununo es el que marca un patrón estable acentuando especialmente los primeros tiempos. Este se afina un poco más alto que su par hembra.

Cununo hembra: a pesar de que tiene unos patrones básicos dependiendo el ritmo, los cuales son similares a los de la marimba, el cununo hembra hace repiques e improvisa a la par de la marimba, manteniendo un diálogo permanente con ella.

Guasá: Es un instrumento idiófono de forma cilíndrica hecho de guadua. En su interior lleva semillas de achira que impactan con unos travesaños, generando un sonido que emula el agua, el cual es trascendental en el imaginario colectivo y ecológico que circunda a la comunidad afropacífica.

Su particularidad tímbrica hace indispensable su presencia a la hora de hacer música. Es tal su importancia que una cantaora no puede cantar sin él, incluso, cuando el tema carece de voces no faltará elguasá. Por otro lado “...hacen que toda la masa sonora de tambores y marimba se balanceen perfectamente. Entreguasás se mantiene constantemente un juego rítmico generado por distintos

patrones ejecutados simultáneamente” (Sabogal 2010 p 18).

La marimba de chonta: Este xilófono está construido con placas de chonta extraídas del árbol de chontaduro. Cada una de ellas tiene un resonador de guadua que se ajusta a la afinación de su respectiva placa. Éstas se percuten con dos *tacos* o baquetas que en su punta están cubiertas del caucho. (Martínez, citado por Sabogal 2010 p 35). Generalmente es un instrumento diatónico, pero actualmente se está implementando la marimba cromática. Para el caso de *Pambil*, la marimba es diatónica y está afinada en Do y su tesitura es del La³ al Do 5.

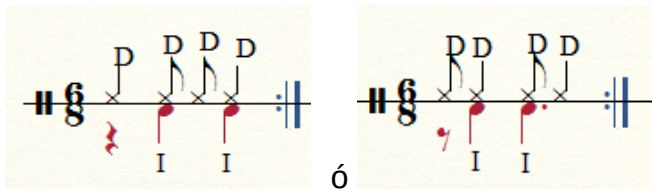
Ya se ha referido a las tareas diversas de la marimba de chonta, tanto así que en algunas ocasiones se tienen dos marimbas: el *tiple o requinto* que lleva la melodía y la improvisación; y el *bordón* que cubre el espectro armónico y rítmico a través de la ejecución de patrones base también llamados *bordones*. Este último atiende a diferentes patrones y variables que dependen del ritmo y las circunstancias contextuales ya nombradas, pero se reconoce en él un vínculo indeleble con el bombo macho y el cununo hembra, además de determinar los cambios armónicos. En la música del Pacífico Sur, como lo aclara el maestro Segura, los cambios más frecuentes se dan entre las funciones V-I que dependiendo del ritmo o aire tendrá unas repeticiones particulares: ya sean cuatro, dos o un solo compás por función, esto determinará la fogosidad de la música e incitará a un tempo más ágil entre menos compases por función tenga la canción.

Cabe aclarar que la concepción de funciones armónicas para esta música es una visión reciente pues realmente existen dos momentos, una de relajación y otro de tensión, que con el tiempo y el uso frecuente de la marimba temperada en la actualidad empezó a atender a estas denominaciones. Por otro lado, el maestro Segura plantea el uso del IV grado en ciertas ocasiones lo que en principio no hace parte de la interpretación tradicional.

II Ritmos

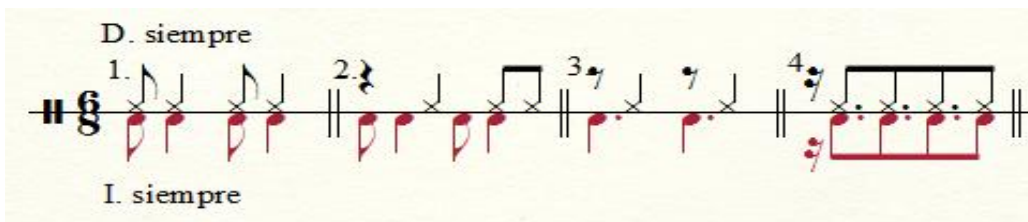
Currulao: es la expresión más representativa de la música del Pacífico Sur. Es un ritmo con bimetria 6/8-3/4 e intervención de dosillos especialmente en las improvisaciones. Como lo aseguran los maestros de *Pambil* el currulao es el ritmo base que determina otros muchos *aires*, de los cuales ni siquiera ellos tienen conocimiento en su totalidad. Algunos de ellos son la juga, el bambuco viejo, el patacoré y el abozao. Sin embargo, cada uno de estos aires tiene sus suspicacias regionales e incluso aportes individuales que van nutriendo el espectro de este concepto, logrando una multiplicidad de opciones rítmicas basadas en esta poliritmia. Así, son estas las bases por cada instrumento sugeridas por la agrupación en cuestión, estos patrones rítmicos son producto de las entrevistas realizadas a los integrantes de la agrupación y son base de las transcripciones que se realizaron.

Bombo arrullador y Bombo golpeador



Nota: D=Derecha; I=Izquierda; plano superior madera e inferior parche

Por supuesto el bombo golpeador tiene diversas variaciones. He aquí las más comunes:



Cununo macho y Cununo hembra

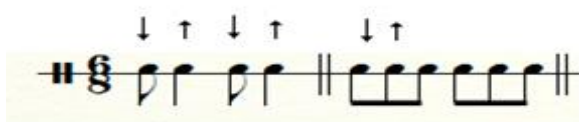


Nota: F= Flap o Achacatura (Acciaccatura); Q=Quemado

Variaciones para cununo hembra:



Guasá



El segundo compás es una variación frecuente en los cortes y cambios de frase

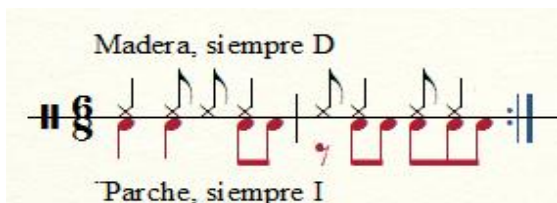
Marimba (bordón):



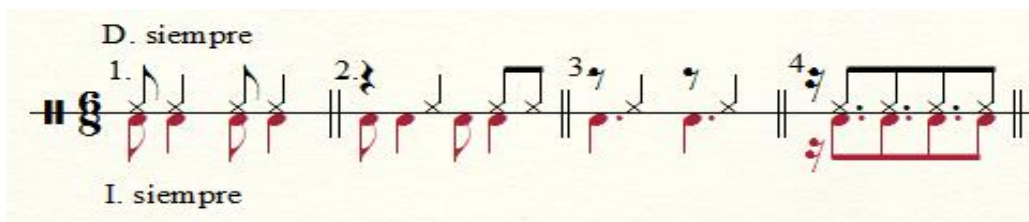
Juga: Comparte la polirritmia 6/8-3/4 de currulao. Este ritmo se basa en la progresión V-V-I-I, pero en el transcurso de la canción se reduce a un compás por función en tanto que llega al clímax o jondeo; sin embargo, el cambio armónico depende en este ritmo exclusivamente de lo que proponga la voz líder, a lo que el marimbero debe estar atento. En sus manifestaciones más tradicionales se interpreta sin marimba (Ver anexo 3). Este aire siempre tendrá una voz líder. Otra

diferencia respecto al currulao son los melodios que se emplean. He aquí algunos ejemplos por instrumento.

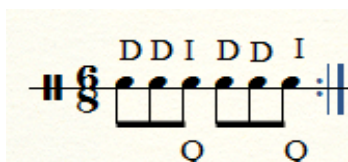
Bombo arrullador y golpeador



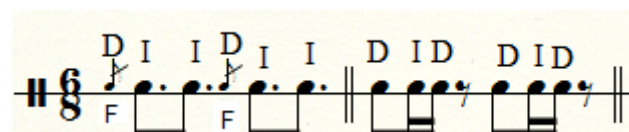
Variaciones para bombo golpeador:



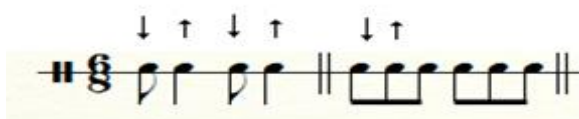
Cununo macho y hembra



Variaciones para cununo hembra:



Guasá



El segundo compás es una variación frecuente en los cortes y cambios de frase. En este mismo las corcheas 1, 3 y 5 pueden ir acentuadas

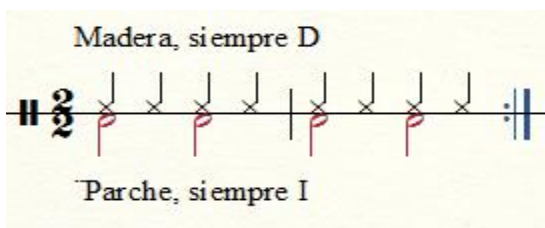
Marimba (bordón): cumple esencialmente una función melódica en este aire, es decir sobre requinta. Este es el bordón, el cual, según el maestro Segura, es una variación moderna que se ha popularizado:



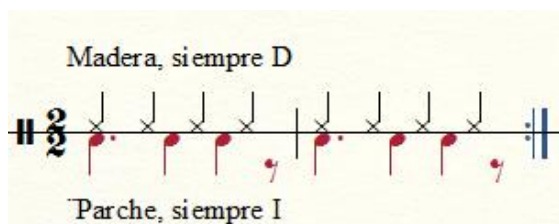
Por otro lado se debe tener en cuenta que para el caso del aire de la Jaga no siempre se tiene el cambio armónico cada dos compases. Según el maestro Segura eso depende de la cantante principal y es donde el marimbero muestra su habilidad auditiva para seguir el cambio en el momento correcto, cuestión que no sucede con ritmos más tradicionales como el Currulao y el Patacoré que tienen sus bases establecidas (ver anexo 3)

Bunde: es un ritmo binario de sensación cadenciosa con un acento importante sobre el primer tiempo. Aquí la marimba pierde protagonismo y los repiques de los cueros permanecen, pero en menos cantidad. Es frecuente el uso de tresillos.

Bombo arrullador

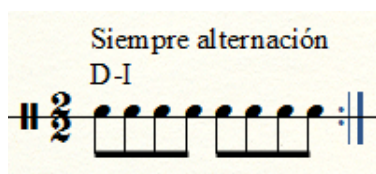


Bombo golpeador

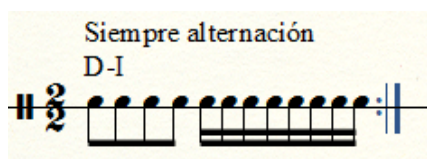


Éste es más libre y puede hacer variaciones adicionando corcheas en el último tiempo.

Cununo macho y Cununo hembra



Las variaciones son prioritariamente tímbricas, atacando el parche o el borde para cununo macho. En el caso del cununo hembra la variación más frecuente es:



Guasá

Siempre ↓



Marimba (bordón)



2.3 Función melódico/improvisativa

El maestro Hugo Candelario González de la emblemática agrupación *Bahía trio* hacía esta aseveración: “Todo va muy acorde con lo que pide la marimba: si la marimba pide repique hay que repicar” (Martínez, citado por Sabogal 2010 p 35). Esta premisa indica que la marimba se encarga de conducir la vitalidad de la ejecución, sin caer en jerarquizaciones respecto a los otros instrumentos. De esa manera, el marimbero debe ser un referente al momento de tocar y ser capaz de mostrar su saber con una permanente reinención y creatividad. Así, cuando referimos a la función *melódico/improvisativa* de la marimba hablamos de la capacidad individual del intérprete, la contundencia de su discurso sustentado en su experiencia. El maestro Segura afirma que en la improvisación se ve reflejado todo el conocimiento del músico, no sólo en la música del Pacífico y la marimba, sino en todo contexto sonoro. En esta sección se hará mención de los melodiosos característicos de los ritmos o aires anteriormente referenciados a partir de la labor de las voces y por su puesto la marimba de chonta.

2.3.1 Voces

En ellas reside la palabra de la música, incluso cuando no hay un texto determinado. Cumple varios roles. Es frecuente que al comienzo de un tema haya una glosa o chureo que es un grito característico contestado por un coro con notas largas y armonizadas. Este se presenta especialmente para anteceder la sección de improvisación de la marimba y en el clímax, que puede ser acompañado por

frases improvisadas de la voz principal.

2.3.2 Marimba de chonta

La función requinta de la marimba abre paso a la creatividad. La melodía de la canción va a determinar mucho de la función melódica de la marimba, la cual *acompaña* a la voz como lo asegura el maestro Segura. De esa manera tanto el bordón como la requinta deben mostrar tanto la cualidad rítmica como el conocimiento de la canción al acompañar la melodía con unísonos o segundas voces, contestando los pregones a través de contrapuntos espontáneos que hablan del estilo del marimbero, su sello. Una vez el chureo llama a la improvisación la marimba describe una serie de melodías, síncopas, repetición de motivos, escalas y arpeggios rápidos que estarán siempre determinados por el estado de ánimo y la cohesión de todo el conjunto, por su puesto, inspiradas en el canto y los melodiosos característicos de cada ritmo y cada canción.

A continuación, algunos ejemplos de melodiosos para marimba requinta en cada ritmo para comprender lo anteriormente enunciado:

Currulao:



Juga:



Los números 1 y 2 los usaba el maestro Segura mientras cantaba un fragmento de la canción *Mi currulao*. El número 3 es la improvisación posterior.

Bunde:



Aplicando este marco conceptual, se llevará a cabo el análisis de las obras *La sirenita* y *Yo soy cantora*, partiendo de las transcripciones hechas.

CAPÍTULO III

ANÁLISIS MUSICAL: OBSERVANCIA DE LA IMPROVISACIÓN DE LA MARIMBA DE CHONTA A PARTIR DE DOS CANCIONES DE LA AGRUPACIÓN *PAMBIL*

Ya se ha referido a cada uno de los elementos musicales que constituyen el corpus de la música del Pacífico. Concebir una bandola andina para este imaginario musical distante requiere del reconocimiento de un marco estilístico que permita pensar y sugerir elementos idiomáticos desde este instrumento de cuerda. Ha sido la improvisación de la marimba el foco de atención de la presente investigación la cual depende innegablemente de una comprensión general de todo el hecho musical. A partir de los referentes, motivos rítmicos, armónicos y melódicos, se hará el siguiente análisis de dos temas del repertorio de la agrupación *Pambil*, que nos permita corroborar y reelaborar los sustentos y saberes anteriormente citados.

Se mostrarán en la partitura las partes de marimba y voces y los momentos relevantes de la percusión, además de tener en cuenta las sugerencias del paradigma de Abraham y Hornbostel.

3.1 LA SIRENITA

Es una canción compuesta por la maestra Andrea Díaz, cante de la agrupación, que deja ver el vínculo indeleble de la música con lo mítico, la naturaleza y el agua. Tiene tres secciones generales: Introducción, Bunde y Juga.

3.1.1 La sirenita (Versión 1)

Sección 1	Sección 2	Sección 3
Introducción: tempo <i>ad livitum</i> con una segunda parte acompañada de una base rítmica a 6/8	Bunde: consta de dos frases y 24 compases	Juga: Tiene tres partes. La primera tiene una reiteración de la idea melódica del bunde; la segunda es una improvisación de la marimba; en la tercera regresa la voz principal con la respuesta de las cantaoras. Finaliza con una coda

Transcripción. (Ver anexo 4.1)

3.1.2 La sirenita (versión 2)

Sección 1	Sección 2	Sección 3
Introducción: tempo ad vivitum con una segunda parte acompañada de una base rítmica a 6/8	Bunde: consta de dos frases y 24 compases	Juga: Tiene cuatro partes. La primera tiene una reiteración de la idea melódica del bunde; la segunda es una improvisación de la marimba; en la tercera regresa la voz principal con la respuesta de las cantaoras; la cuarta es una nueva improvisación de la marimba. Finaliza con una coda

Transcripción (Ver anexo 4.2)

3.1.3 Análisis de La sirenita

3.1.3.1 Función rítmico-armónica

Ritmo bunde-juga

Introducción:

Esta primera sección evidencia el vínculo indeleble de la voz y la marimba en tanto que ésta última construye el piso armónico que guiará la canción. La espontaneidad de dicha sección y sus patrones rítmicos dependen exclusivamente de la cantante. La marimba da la entrada con una frase que varía de una versión a otra pero cubre un movimiento melódico similar. Con la entrada de la cantante, la marimba acompaña su intervención haciendo uso de trinos-trémolos en los finales de frase o semicadencias enlazadas con rápidas intervenciones de escalas, arpeggios, nuevos trinos entre intervalos de tercera o cuarta y melodías de contrapunto especiales para las notas largas de la voz. En ello y dada la ambigüedad del pulso, la marimba anticipa o retarda el cambio armónico siempre guiado por la cantante.

La primera frase termina con una cadencia del coro, a la mitad de la introducción. Luego, bombos y cununos dan la entrada a una regularidad rítmica en 6/8, pero en la versión 2 .se da inicio con un compás de 5/8. Esto no intervendrá con la

espontaneidad rítmico-armónica de voz y marimba pues cada versión muestra que el inicio de dicho ritmo se da en diferentes momentos de la letra. Esta indicación la da la cantante (ver video-versión 2). A pesar de ello, los cueros tanto en una como otra versión, tocan ocho compases.

Hacia el final de la sección, se muestra una gran diferencia entre transcripciones pues con el acorde final de las voces en la versión 2, la marimba acompaña nuevamente con trinos en función tónica.

Bunde:

En esta sección ya se hace evidente el cambio armónico de tónica a dominante cada dos compases con total claridad. De hecho el primer compás del bunde en la entrada de la voz que aparentemente está fuera de esta lógica se une con el último acorde-compás de la sección anterior y completan la secuencia par. Tiene un total de 24 compases.

Inicia con un compás de la cantante y la entrada en función dominante del conjunto con un tutti rítmico. Las notas y el ritmo de una y otra versión varían tanto en la voz principal como en la marimba lo cual deja ver una considerable virtud espontánea (Ver compases 5-6 de cada versión) El único que permanece intacto es el coro marcando las cadencias armónicas a tónica y dominante.

Se identifican dos frases dadas por el cambio del motivo rítmico-melódico haciendo alusión a un nuevo texto: *bajando el rio Guapi me encontré una sirenita... y con una marimba de oro y un cununo de chachajo*. Estos motivos son muy similares en lo que respecta a la voz, pero la marimba plantea diferencias significativas como el uso de escalas en ritmo de semicorcheas con síncopas para la versión 1. que marcan el final de la primera frase y el inicio de la segunda. (Ver compases 12-13 de ambas versiones). De igual manera el uso de tresillo se restringe a la versión 1. (Ver compases 6 y 10 de dicha versión)

En lo que respecta al bordón funciona con diferentes variaciones respecto al

bordón más regular, pero se mantienen constantes las 4 corcheas que anteceden el cambio armónico. Estas posibilidades de variación se ciñen a la necesidad melódica y contrapuntística que considera pertinente el marimbero.

El final del bunde se da en tónica al igual que la introducción.

Juga

Esta sección al igual que la anterior tiene el cambio armónico cada dos compases. A lo largo de ésta la marimba asume un rol de requinta y el bordón base no es en ningún momento evidente. Consta de tres secciones y coda.

La primera inicia sin el característico corte de cueros y marimba pero reitera la idea melódica del bunde ahora en 6/8 y consta de la misma cantidad compases, 24 en total. Así se muestra espontaneidad nuevamente en lo que concierne al ritmo de la melodía y al acompañamiento de la marimba. Ésta última mantiene un ritmo estable que no recurre aún a desplazamientos de semicorchea, corcheas con punto y pasajes virtuosos que se restringen a la improvisación posterior. Con ello la segunda sección de la Juga inicia en una elisión pues la voz alarga la penúltima sílaba a gusto y la marimba se anuncia con notas ágiles (versión 1, compás 73) o sínkopas y dosillos (versión 2, compás 71 y siguientes). Esta improvisación dura 54 compases en la versión 1 y la número 2 consta de 46 compases, teniendo en cuenta que uno de ellos (compás 110) es un 3/8. La percusión tiene unos cortes importantes que inician en función dominante mientras la marimba hace unos cuatrillos en los arpeggios correspondientes marcando el fin de esta parte. Dichos cortes son comunes en cada versión y posteriormente en el final de la canción.

La tercera sección funciona como una reexposición. En la versión 1 consta de 60 compases, mientras en la número 2, de 66 (teniendo en cuenta los compases que se repitieron en la versión 2). Coinciden los primeros 24 compases de esta fracción, por lo menos en lo que respecta al texto y la melodía con ciertas variaciones. Lo

siguiente queda sujeto a la espontaneidad, en especial de la cantante principal y los cueros, pero como se ve en la versión 2 los últimos 7 compases el coro adhiere unos cuantos chureos, sin alterar el cambio armónico que ha permanecido estable desde el comienzo. La coda es significativamente distinta en ambas versiones. La entrada a ésta es directa en la versión 1, mientras la otra goza de otro espacio de improvisación de 24 compases. Con el corte de 7 compases que marcan los cueros se da fin al tema.

Conclusión

En el tema *La Sirenita* el aspecto rítmico es enriquecido por la espontaneidad de sus intérpretes fundado en el cambio invariable de la armonía cada dos compases y algunos cortes acordados que además determinan de final o inicio de una u otra sección. La marimba cumple en Pambil una función generalmente requinta que se va a describir a continuación.

3.1.3.2 Función melódico-improvisativa

En primera estancia cabe aclarar que se ha usado una escala hexáfona en el transcurso de la canción sacada del modo dórico. Es importante recordar que como se dijo anteriormente que la marimba del maestro Segura está afinada en Do, por tanto el segundo grado será Re, con su modo correspondiente, sin embargo son contadas las veces que se usa el sexto grado de este modo, es decir el Si, lo que aplica para ambas versiones. Por lo tanto se considera que esta nota se omitirá en la ejecución, siendo posible tan sólo como nota de paso.

Otro elemento trascendental es la sensible C#. En ocasiones la cantante principal cambia la sonoridad modal implementando esta nota producto de la espontaneidad que sugiere uno u otro pasaje, siendo más un efecto natural de la voz por tender a los armónicos representativos de la fundamental de la función dominante, es decir La.



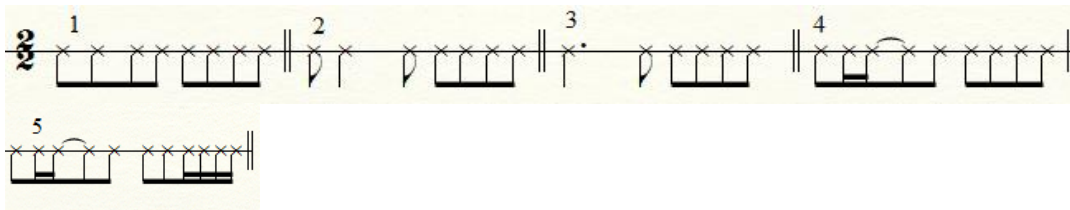
Introducción

En esta sección ya queda estipulada una serie de manejos escalísticos e interválicos que guiarán cualquier decisión frente a la improvisación de toda la canción. Los intervalos de terceras, cuartas y octavas se abren camino, ya sean melódicos, armónicos -como se ve en el comienzo- o a manera de trino-trémolo con la entrada de la voz. El cambio de armonía ya sea por retardo o anticipación a razón de la voluntad de la cantaora principal pueden tener estos recursos, o fundirse entre escalas, arpeggios y notas repetidas de agilidad que por lo general conecta una y otra frase; como es común en ambas versiones, estos pasajes virtuosos marcan el final de la introducción dirigiéndose a un calderón.

Al respecto de los intervallos armónicos es importante tener en cuenta que en algunas ocasiones la nota más aguda suena primero que la otra, como una achacatura. Este efecto se ve en diferentes momentos indistinto de la sección. (ver versión 1 compás 88; versión 2 compás 173)

Bunde

Usando tanto la escala como los intervallos nombrados se usan los siguientes motivos rítmicos:

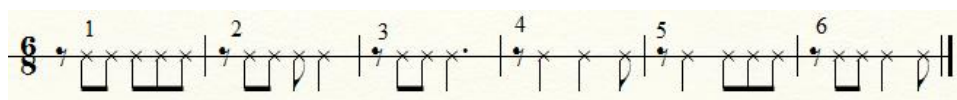


Estas estructuras están enteramente ligadas a la base del bordón de bunde, pero de una a otra el marimbero realiza variaciones y en especial antes de empezar la segunda frase de la sección, donde despliega escalas rápidas y síncopas

significativas para la primera versión (ver compases 35-37) o variaciones sobre los patrones anteriores en la versión 2 (ver compás 35).

Juga

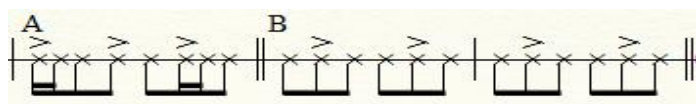
Es evidente la diferencia en el manejo rítmico-melódico de la marimba cuando está acompañando a la cantante y cuando improvisa. En el primer caso, al estar supeditado a la cantante siempre busca contestar las intervenciones de ésta con contra cantos y eventualmente darle realce a esa melodía con segundas voces. (Ver compases 59 y 63 de la versión 1). Los patrones rítmico-melódicos más frecuentes que se evidenciaron son los siguientes:



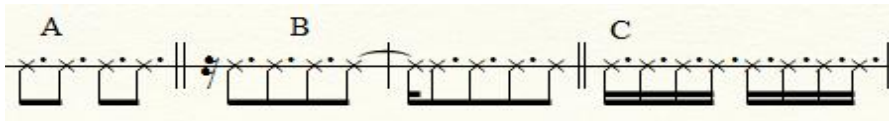
Es importante recalcar que en los patrones 1 y 2, siendo los más usuales, por lo general la primera nota es más aguda que la segunda, tengan éstas o no notas simultáneas. Esta propiedad melódica le da realce a la primera de ellas y recalca de esa manera la síncope al entrar acentuada en tiempo débil y luego del silencio de corchea.

Para el caso del solo de la marimba se abre la paleta rítmica y el marimbero despliega su agilidad. Se observan los siguientes elementos ritmo-melódicos:

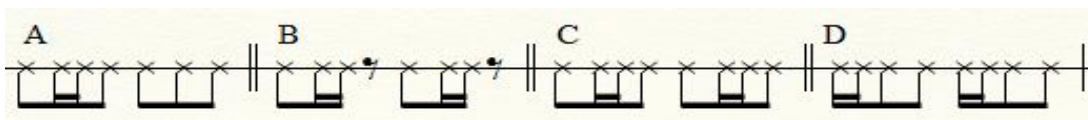
- 1- Desplazamientos de acentos: en algunos casos el acento ternario puede cambiar a binario, por ejemplo en la versión 1 compases 76-77; versión 2 compases 92-95. En otros casos siendo ternario se desplaza una corchea (Ver versión 1 compases 96-97).



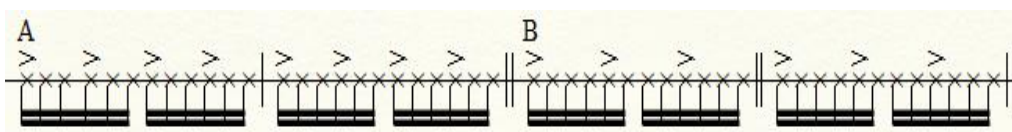
- 2- Uso de dosillos: durante el sólo se hacen más usuales. Estos pueden ir con el tiempo fuerte o estar desplazados una semicorchea respecto al mismo. Estos se usan en su mayoría con intervalos armónicos de octava (Ver versión 1 compases 78-80; versión 2 compases 71-73). Por otro lado el dosillo se puede dividir en dos y formar cuatrillos que son comunes en ambas versiones y que dan fin a la sección del sólo.



- 3- Corchea/dos Semicorcheas, o viceversa: este patrón rítmico tiene diferentes tratamientos. El más común se da en acentuación ternaria donde el acento va en tiempo fuerte y sobre la corchea. Luego de las semicorcheas continúan generalmente una corchea, y raramente un silencio; además estas notas más rápidas pueden ser repetidas o sobre notas del arpeggio correspondiente a la armonía. Como ejemplos ver: versión 1 compases 96-97; versión 2 compases 106-109.



- 4- Semicorcheas: cuando despliega varias notas rápidas utiliza un diseño repetido sobre las notas de la armonía. Cuando implementa este recurso el maestro Segura, tanto en una como otra versión, usa acentos distintos al ternario con arpeggios de tres o cuatro notas. Ver versión 1 compases 102-103; versión 2 compases 92-95.



Al terminar el sólo e iniciar nuevamente con la voz, el marimbero utiliza algunos de los elementos anteriores durante el acompañamiento, haciéndolo más rico y diverso

Conclusión

La marimba implementa una serie de recursos rítmico-melódicos que atienden a la función que está desempeñando y al momento del tema que se esté desarrollando. Esto supone una permanente comunicación con los demás músicos a fin de dar realce a una sección, convocando o atendiendo al llamado de los compañeros. En tanto sea más necesaria la vitalidad de la interpretación mayor será el uso de los recursos melódico-improvisativos anteriormente descritos.

3.2 YO SOY CANTORA

Es una composición de la maestra Nidia Góngora a ritmo de Juga Bambuquiada. Inicia también con la introducción de un canto de Boga. Esta sección está en el modo dórico, omitiendo la nota Si; es decir, el sexto grado al igual que la canción anterior. Una vez inicia el tema el modo que se usa el modo eólico. Se compone así de introducción y Juga, que a su vez tiene seis intervenciones de la voz, intercaladas por improvisación solística de la marimba.

3.2.1 Yo soy cantora (transcripción)

(Ver anexo 4.3)

Sección 1	Sección 2
Introducción: Tempo ad livitum y Canto de Boga en modo dórico.	Juga: En modo eólico. Tiene seis intervenciones de la voz intercaladas por improvisaciones de la marimba.

3.2.2 Análisis de Yo soy cantora

3.2.2.1 Función rítmico-armónica

Introducción

De igual forma que en *la sirenita*, ésta canción deja ver en su introducción una gran espontaneidad rítmica que depende de la cantante. La marimba da ciento a la armonía que a su vez se complementa con la entrada de la segunda voz. La sección consta de una frase que se repite. Sólo hay un cambio a la función dominante antes de terminar dicha frase y al repetirla el cual es muy corto por lo que la marimba implementa trino entre notas de la función.

La entrada a la Juga surge en una elisión donde la marimba empieza a marcar la referencia rítmica usando la nueva escala de La eólico. Al igual que en *La sirenita*, se exige el sexto grado del modo, es decir Fa, usado esporádicamente.

Juga

La entrada de la percusión de los cueros al ritmo de Juga se da luego de que las voces terminen su primera intervención y la marimba haga su primer sólo; sin embargo, ya queda clara la armonía de la primera frase de la Juga que se repetirá cuatro veces, la cual tiene una duración de 13 compases: *yo no soy cantora no por Dios; como las de arriba; Oh Eh; Oh Eh; Ay por Dios, Ay por Dios.*

El maestro Segura implementa otra una armonía que no es usual para acompañar esta canción, usando lo que él ha llamado el *cuarto grado*. Esta función plagal se daría respecto al séptimo grado a partir del centro tonal de La. Así la progresión queda: La menor (I grado); Do mayor (IV grado del VII) y Mi menor 7 (V grado, que también puede ser considerado un Sol mayor con sexta agregada, es decir un VII grado).

Esta innovación da un corte más ambiguo a la funcionalidad pues el acorde de Do mayor puede funcionar como I grado o como dominante gracias a las notas que contiene y claro, a la carencia de la sensible. Es claro en la transcripción que en algunos momentos aparece el Sol #, pero en el caso de esta canción atiende a el movimiento melódico y la atracción de esta nota hacia la tónica. En su defecto al igual que en *La sirenita* resulta ser una nota más natural a la función dominante por el armónico que representa.

Entre cada repetición de la frase aparece la marimba improvisando. Los cambios armónicos se dan cada compás de tónica a dominante. Pero queda claro a pesar de usar este recurso armónico del IV grado la melodía está construida a partir del mismo cambio de función a cada compás.

Antes de empezar el chureo, la voz principal hace un llamado. Este momento donde la voz principal improvisa mientras los demás cantantes responden, amplía las posibilidades de improvisación. Este se hace dos veces y de uno a otro la marimba hace su intervención solística más extensa respecto a las anteriores que es de 46 compases. Al entrar a esa última sección de chureo se hace el único corte rítmico que le da intensidad a esa parte para concluir la canción.

Conclusión

La armonía es susceptible de hacer ciertos cambios que nutren la sonoridad general. Por esta razón son los cambios de función más ágiles los que le dan la intensidad del caso, respecto a la canción anterior que resultaba atractiva por sus cambios rítmicos.

3.2.2.2 Función melódico-improvisativa

Para este aspecto se implementan recursos similares de *La sirenita* en lo que respecta a las secciones de Introducción y Juga. Por otro lado es evidente que con una Juga más extensa se hace importante apostar por otros recursos rítmicos que son responsabilidad de cununos y bombos, los cuales durante los chureos toman una importancia relevante.

Introducción

Es de destacar que al igual que *la sirenita*, en esta canción se da conclusión a esta parte con unas notas rápidas que juegan con la ambigüedad del pulso.

Juga

Se evidencian los mismos elementos ritmo-melódicos de la canción anterior determinados por su quehacer, ya sea acompañar o hacer un sólo. He aquí algunos ejemplos:

- Motivos ritmo-melódicos de acompañamiento: Para éste caso se evidencia un mayor uso de los patrones motivicos de la improvisación, pero manteniendo una regularidad rítmica. Esto constata que ,a marimba actúa con gran soltura despendiendo no sólo del conocimiento de las posibilidades del estilo, sino de otros elementos emotivos y/o sociales que intervienen en cada caso, haciendo única, sin lugar a dudas, cada interpretación. Ver compases 183-234 donde está graficado el primer chureo, y cómo la marimba actúa en función del contrapunteo de las voces.

- Desplazamiento de acentos: Ver compases 117-118; 175-178

- Uso de dosillos: Ver compases 168-171

- Corchea/dos semicorcheas, o viceversa: Ver compases 172-174

- Semicorcheas: Ver compases 242-243

Conclusión

Al examinar y comparar las transcripciones se ha llegado a conclusiones favorables para aplicar a la bandola andina pues se evidencia y corrobora una serie de patrones que permitirán una serie de soluciones técnicas desde la perspectiva del instrumento de cuerda. Por otro lado, es importante tener en cuenta durante los espacios de improvisación el reelaborar permanentemente los recursos citados para no caer en la monotonía sonora, lo cual depende exclusivamente de la circunstancia particular de interpretación.

CAPÍTULO IV

LA BANDOLA ANDINA EN EL FORMATO TRADICIONAL DE MARIMBA

“Quiero pensar que esto de la bandola y los demás instrumentos de plectro, seguirá hacia adelante, y que este siglo, poco a poco, se irá convirtiendo en su tiempo, en su edad de oro” (Forero 2010, p 146)

Así concluye el maestro Fabián Forero con la primera sección del libro *Entre cuerdas y recuerdos*, donde reseña y analiza su vida artística. Uno de los exponentes más representativos de la bandola en cuanto a visión profesional, producción de material pedagógico, repertorio y todo el complejo imaginario de la bandola solista, universal y diversa. Con esta apuesta el maestro Forero contribuye a construir una memoria móvil, que se recrea permanentemente, forjando la apuesta de las últimas generaciones de intérpretes de la bandola, en un complejo proceso de reinvención, validación y consolidación que ha desembocado en el grato alumbramiento de espacios de formación académica y reflexiva para el instrumento en la actualidad.

4.1 Aspectos generales de la bandola andina colombiana

Es un instrumento de cuerda pulsada que se ejecuta con plectro y está vinculada a las expresiones musicales de la región andina colombiana. Se afina por cuartas justas ordenadas en seis órdenes que pueden ser dobles o triples. Su afinación es Fa#2, Si2, Mi3, La 3, Re4 y Sol4. Puede alcanzar un Si5 ó Re6, dependiendo de la construcción del diapason.

Siendo producto del mestizaje cultural, sus orígenes e influencias han sido múltiples pero se reconoce su relación histórica con los instrumentos de plectro europeos traídos por los colonizadores, especialmente la bandurria española. A

partir de este sustrato organológico y claro, sonoro la bandola ha tenido diferentes desarrollos culturales en diversas regiones del país, pero es a comienzos del Siglo XX cuando empieza a tomar una postura académica extraída de la tradición. Este alcance se le atribuye al cartagüense Pedro Morales Pino (1863-1926) quien por un lado empezó a escribir en partitura la música andina colombiana dándole una categoría inédita, poniéndola en escenarios de concierto, y en el caso de la bandola, le agregó el sexto orden, ampliando el registro de la misma. Fue pues la *Lira Colombiana* la agrupación dirigía este maestro con la que pudo llevar esta música al exterior, componer e incluso grabar.

Este aporte fue de gran trascendencia para otros músicos, no sólo el de Morales, sino también de Jorge Añez y Carlos Escamilla por poner unos ejemplos, quienes también tocaron y compusieron para la *Lira*. Para los años 60's surge el *trío Pedro Morales Pino*, por supuesto en honor al gran referente, integrado por Álvaro Romero en la guitarra, Peregrino Galindo en el tiple y Diego Estrada (1936-2011) en la bandola. Este último fue sin duda alguna uno de los íconos de la interpretación del instrumento, consolidando un estilo valluno de gran virtuosismo y una sonoridad particular producto de su bandola de 16 cuerdas.

Durante la segunda mitad del siglo en Bogotá hubo un importante auge de frente al instrumento, con personajes como Fernando León (1952-), quien marcó una pauta innegable en la concepción del instrumento y la música colombiana. El virtuosismo como instrumentista, sumado a la versatilidad de su repertorio se fundían para hacer del aún hoy uno de los más importantes arreglistas del género. Hizo parte de agrupaciones como la *Estudiantina Bochica*, el *trío Joyel* además fue director permanente de *Nogal, Orquesta de cuerdas*. Además fue quien propuso la bandola de 12 cuerdas, en busca de mayor versatilidad.

Posteriormente en los años 90's el maestro Fabián Forero inició una propuesta alrededor de bandola solista. Esto supuso amplificar el espectro sonoro del instrumento e implementarlo en otros formatos y de cara a la música como

lenguaje universal. Años atrás los Maestros Estrada y León venían tocando conciertos para mandolina con orquesta y ya tocaban música brasileña junto a otras expresiones foráneas, lo que sirvió de sustrato y motivación para que el maestro Forero estudiara en España y labrara camino para que otros bandolistas y agrupaciones de música colombiana tocaran en Festivales internacionales de plectro como el de La Rioja y claro e incluso se ingresara a programas de estudio en otros instrumentos afines.

De esa manera, la visión universal permitió el ingreso del instrumento a estancias académicas desde finales de los 90's, donde se ha permeado de diversas perspectivas. La música colombiana ha accedido de igual manera a otras corrientes estéticas como el Jazz, el Rock y la música contemporánea y la bandola se ha prestado a propuestas innovadoras. Aún hay un amplio camino por recorrer en torno a su discurso musical y los alcances sociales de éste. Cada idea, cada propuesta es un paso adelante en la construcción de la bandola.

4.2 Recursos técnico-expresivos de la bandola andina colombiana en la improvisación de música del Pacífico Sur

Dado este horizonte de ideas, la reflexión recae sobre los recursos técnico - expresivos de la bandola, los cuales se han consolidado a partir de la solución permanente de necesidades y retos, que por supuesto la música misma demanda. Es precisamente el maestro Forero quien plantea pertinentemente una postura técnica para tocar bandola, producto de su experiencia junto a grandes maestros tanto de la bandola como de otros instrumentos de plectro, y de su reflexión propia. Por supuesto no es el único paradigma técnico, pero si el que más ha influenciado a los autores, pues cabe anotar que fue maestro del instrumento en la Universidad Pedagógica Nacional entre los años 2009 y 2013, espacio donde dejó sentada su propuesta técnica, de donde se parte para hacer a alusión a estos recursos que nutren la interpretación.

Si bien se trata de interpretar una música no abordada antes en el instrumento, la música de marimba plantea el reto improvisativo, que como el maestro Segura afirma, se convierte en el espacio para que el intérprete exponga su saber y experiencia, permitiendo que la bandola con todas sus posibilidades tímbricas lleve a cabo esta sonoridad, siempre bajo la dirección del lenguaje y el estilo. He aquí los más usados, y por supuesto los que serán útiles al propósito de hacer música del Pacífico Sur:

-Trémolo: se trata de una repetición rápida sobre una nota, generalmente de larga duración. Se realiza alternado el ataque del plectro abajo-arriba a gran velocidad. En Colombia y otros países como Brasil donde se toca el Bandolim, esta reiteración no se mide y se hace a gusto del intérprete a razón de la característica del tema a tocar.

-Trino: en la tradición occidental este término hace alusión a la repetición ágil entre intervalos de segunda; para el caso de la marimba, esta hace un efecto similar entre intervalos de tercera o más cuestión que también se denominaría trémolo. Al aplicarlo en la bandola se puede implementar el afecto rápido conjunto a una resonancia efectiva cuando se usan órdenes dobles y no la ejecución del mismo en un solo orden.

-Órdenes dobles o acordes: la marimba se toca con dos tacos como se ha dicho anteriormente y esto supone toca no más de dos notas simultáneamente. En la bandola los órdenes dobles son usuales y los acordes un tanto menos pues mantener una posición particular resulta ser un poco incómodo por la tensión del instrumento; por esa razón en la interpretación tradicional siempre jugó un papel melódico, sin embargo no hay lío con hacer una base rítmico-armónica; pero claro, hay que buscar un acorde favorable con cuerdas al aire.

Vale detenerse en la ejecución del intervalo de octava, que será frecuente en la improvisación de esta música. El tocar este intervalo en órdenes continuos supone una extensión un tanto incómoda si son frecuentes. Para solucionarlo se

implementan órdenes intercalados, los que se pueden pulsar con tranquilidad (plectro-anular) o con el plectro, tapando el orden intermedio con la mano izquierda.

-Pulsación apoyada en el ataque hacia abajo. En la cátedra de bandola en la Universidad Pedagógica Nacional el maestro Forero en su momento transmitió su postura frente a la técnica de la bandola a sus estudiantes, entre los cuales nos encontrábamos. Las características de ésta están descritas en su libro *Entre cuerdas y recuerdos* (2010), que ha funcionado como base de la práctica común sobre el instrumento. Al abordar pasajes rápidos se implementaba el criterio de *cambios buenos y malos* donde la direccionalidad de la pluma va en virtud de la ubicación del orden que se va a tocar. Con la llegada del maestro Diego Saboya a la cátedra de la Universidad se tuvo acceso a un recurso que implementa y es la Pulsación apoyada y en números pares. En esta técnica se apoya tan sólo el ataque hacia abajo y se organiza en números pares de tal manera que se establece un orden mecánico sobre el ataque. Esta se usa en pasajes rápidos y ofrece una sonoridad particularmente contundente. Este recurso podrá tenerse en cuenta obviamente en escalas o arpeggios de gran velocidad.

-Barrido: En la bandola andina colombiana y las músicas del interior por su diseño melódico no es frecuente el uso de este recurso que en la mandolina o la guitarra eléctrica resulta permanente. El barrido ofrece una sonoridad particular para pasajes rápidos, especialmente arpeggios y puede ser de gran ayuda en esos casos.

4.3 El reto interpretativo

- *Dimensión rítmico-armónica*

Como se concluyó en el análisis la función principal de la marimba en *Pambil* es requinta. De esa manera la posibilidad de bordones surge de los observados en capítulo anterior previo a las transcripciones.

The first staff of music is written on a five-line treble clef. It contains four measures of music. The first measure has a quarter note on G4, an eighth note on A4, and a quarter note on B4. The second measure has a quarter note on A4, an eighth note on G4, and a quarter note on F#4. The third measure has a quarter note on E4, a quarter note on D4, and a quarter note on C4. The fourth measure has a quarter note on B3, a quarter note on A3, and a quarter note on G3. All notes are beamed together in pairs.

67

3-



Intervalos armónicos de octava, quinta, tercera, e incluso acordes son un recurso favorable para acompañar momentos de ampliación de la dinámica, lo cual depende claro, de la circunstancia interpretativa.

4-



Los dosillos pueden ser de gran utilidad, los cuales surgen del permanente diálogo con los demás instrumentos. Tanto el cununo hembra como el bombo macho pueden sugerir cambios rítmicos, al igual que la misma marimba requinta; así los cambios rítmicos atienden a la permanente interacción sonora, pero se debe tener en cuenta que al igual que bombo hembra y cununo macho, la marimba bordón se encarga principalmente de la base del respectivo aire.

- *Dimensión melódico-improvisativa*

Introducciones

Por supuesto estas secciones atienden más que otra al principio de espontaneidad como quedó sustentado en el capítulo anterior. Lo más importante es tener en cuenta el momento y la armonía para que la improvisación sea pertinente. En primer lugar si se acompaña se encuentra tocando solo, de seguro abra un despliegue de notas sin un pulso estable.

1-



Los trémolos del anterior ejemplo son de gran utilidad cuando corresponde acompañar a la cantante.

2-

Bandola requinta

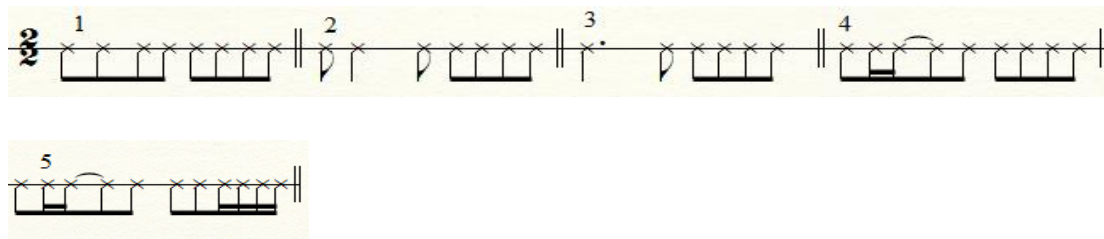
Bandola bordón

Cantaora

Ba jan do el ri o

Bunde

Recordemos los patrones rítmicos que se encontraron en las transcripciones de *La Sirenita* para aplicar en la improvisación melódica:



Nuevamente la aplicación de los intervalos de tercera, cuarta y octava tanto armónica como melódicamente tendrán prioridad. Es importante usar una tesitura media-alta, de tal manera que no se vaya a cruzar con el bordón. Aconsejable

desde el Mi central (cuarto orden).

También las figuras rítmicas sincopadas y de gran velocidad podrán ser útiles de acuerdo con la espontaneidad del momento.

1-



2-



Juga

Para el caso de la Juga tendremos en cuenta los elementos melódico-rítmicos que se encontraron en el análisis.

1- Desplazamiento de acentos



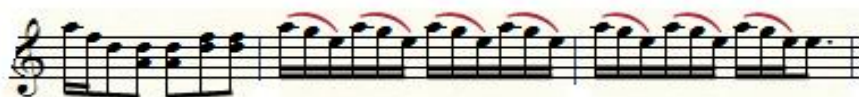
2- Uso de dosillos



3- Corchea/dos Semicorcheas, o viceversa



4- Semicorcheas



Esta serie de elementos son susceptibles a variaciones, combinaciones y diferentes articulaciones donde la espontaneidad y el virtuosismo estilístico sean evidentes.

Se da término a este capítulo corroborando que el ejercicio de la improvisación circula entre el bagaje sonoro del intérprete y la circunstancia emotiva del momento. Implementar esta serie de elementos rítmico-armónicos y melódico-improvisativos propios de la marimba, sugiere pues un reto técnico a la hora de hacer escalas y arpeggios de gran velocidad; creatividad para intervenir con las síncopas rítmicas citadas, pero la elaboración de un lenguaje coherente con la colectividad musical nos pone en otro nivel. La interpretación de la música del Pacífico Sur pasa por otros sustratos donde lo sonoro y lo ritual se funden.

CAPÍTULO V

APLICACIÓN DE POSIBILIDADES IMPROVISATIVAS

4.1 Pertinencia de la Escritura de la música del Pacífico Sur

El uso de la escritura musical determina sin lugar a dudas un deseo por hacer permanente una circunstancia sonora. Es por supuesto una actividad común en la academia, tanto así que existen espacios académicos dedicados enteramente a la lectoescritura, determinando así una virtud que debe tener el músico que atiende al espectro profesional. Sin embargo, son innumerables las músicas que exigen este recurso que podría enturbiar, entre otras cosas, la espontaneidad en detrimento de las características propias de un estilo y otro. Como se ha referido anteriormente, *Pambil* está conformada por egresados de espacios académicos formales, pero su música no se escribe, al igual que las expresiones plenamente tradicionales de la música del Pacífico Sur, donde la oralidad tiene un peso fundamental.

Al consultar al maestro Ferney Segura por la escritura de esta música afirmó que por supuesto se puede escribir con toda su riqueza rítmica, pero claro era insustancial elaborar arreglos, composiciones a partir del papel porque elimina de entrada la posibilidad de improvisar. En otras palabras, la escritura no podría graficar la emotividad y naturalidad de una música que se lleva a cabo en colectivo, junto otros, en un permanente diálogo sonoro que se elabora en un presente.

En el presente texto se ha optado por la transcripción como recurso de análisis. A su vez se plantean a continuación unas partituras que si bien muestran una posibilidad para abordar esta música no son más que referencias visuales producto de la investigación que permiten acotar y poner en evidencia los elementos improvisativos de la marimba para aplicados al formato de dos bandolas. No es de ninguna manera una versión o arreglo musical, es tan sólo un

ejemplo de cómo se podrían aplicar dichos elementos al momento de improvisar. Por esa razón no se van a especificar articulaciones, fraseos o dinámicas pues son elementos que surgen en ese presente sonoro de la improvisación. Los criterios de aplicación fueron especificados en el capítulo anterior, de tal manera que van a aparecer motivos ritmo-melódicos tanto para la bandola requinta como para el bordón.

Se han tomado como base las transcripciones para la elaboración de estas guías escritas y se han aplicado las mismas canciones: *La Sirenita* y *Yo soy cantora*.

4.2 Opciones de improvisación

4.2.1 La sirenita

Score

LA SIRENITA

Bunde-Juga

Andrea Diaz
Aplicación de improvisación

75

Bandola requinta

Bandola bordón

Cantaora

Ba jan do el ri o

Band. R

Band. B

Gua pi Meen con

Band. R 1

Band. B 2

tréu na si re ni ta

Band. R 1

Band. B 2

11 12

Ay mi si re ni

15

Band. R 1

Band. B 2

15

— tai hom

Band. R 1

Band. B 2

19 5

22 $\text{♩} = 65$

Band. R 1

Band. B 2

Ba jan do _ el ri o Gua pi _ meen con _ trêu na si re

27

Band. R 1

Band. B 2

ni _ ta _ Ay _ mi si re ni _ ta _ Ay _ mi si re

31

Band. R 1

Band. B 2

ni _ ta _ Ah _ mi si re ni _ ta _

Band. R 1

Band. B 2

34

ay mi si re ni ta ti neu na ma rim ba

Band. R 1

Band. B 2

37

deo ro yun cu nu no de cha cha jo Ah

Band. R 1

Band. B 2

40

mi si re ni ta Ah mi si re ni ta

44 *rit.*

Band. R 1

Band. B 2

Ah — mi si re ni — ta — Ah — mi si re ni — ta — le

♩ = 110

45

Band. R 1

Band. B 2

di je ve te con mi go — que roo — fre cer te mia yu — da — Ah

52

Band. R 1

Band. B 2

— mi si re ni — ta — Ah — mi si re ni ta — Ay ay ay si re

Band. R 1

Band. B 2

57

na Ah mi si re ni ta tie neu na ma rim ba deo

61

ro yun cu nu no de cha cha jo Ah mi si re ni

Band. R 1

Band. B 2

65

ta Ay mi si re ni ta ho la mi si re ni ta Ah

70

Band. R 1

Band. B 2

70

mi si re ni ta

73

Band. R 1

Band. B 2

73

81

Band. R 1

Band. B 2

81

Band. R 1

Band. B 2

86

Band. R 1

Band. B 2

86

Band. R 1

Band. B 2

91

Band. R 1

Band. B 2

91

Band. R 1

Band. B 2

95

Band. R 1

Band. B 2

95

100

Band. R 1

Band. B 2

100

This system contains measures 100 through 103. Band R 1 plays a melodic line starting with eighth notes and moving into a more complex eighth-note pattern with red slurs. Band B 2 provides a bass line with eighth notes. The third staff is empty.

104

Band. R 1

Band. B 2

104

This system contains measures 104 through 107. Band R 1 continues the melodic line. Band B 2 continues the bass line. The third staff is empty.

108

Band. R 1

Band. B 2

108

This system contains measures 108 through 111. Band R 1 continues the melodic line. Band B 2 continues the bass line. The third staff is empty.

112

Band. R 1

Band. B 2

112

Ay mi si re ni

116

Band. R 1

Band. B 2

116

— taay hom be — Ay si re na — Ay — mi si re ni

121

Band. R 1

Band. B 2

121

— ta — Oh — mi si re na deo — Ay si re e na — Ay

126

Band. R 1

Band. B 2

126

mi si re ni ta le di je ven te con mi go quie roo fre cer te mia yu

131

Band. R 1

Band. B 2

131

da Oh Oh oh Oh oh oh Oh oh oh uh oh oh Oh

136

Band. R 1

Band. B 2

136

oh oh Oh oh oh Oh oh uh oh oh oh oh Ay si re e na

141

Band. R 1

Band. B 2

141

Ay mi si re ni ta Ay mi si re na deo

146

Band. R 1

Band. B 2

146

Ay si re e na Ay si re na deo Oh mi si re ni

151

Band. R 1

Band. B 2

151

ta Oh mi si re ni ta Oh mi si re ni

153

Band. R 1

Band. B 2

153

— ta — Oh — mi si re ni — ta mi si re na del —

160

Band. R 1

Band. B 2

160

mi si re e na — Oh mi si re ni — ta — le di ja ven te con

165

Band. R 1

Band. B 2

165

mi go quie roo — fre cer te mia ya — da — Oh — mi si re ni — ta

170

Band. R 1

Band. B 2

170

Ay mi si re ni _____

175

Band. R 1

Band. B 2

175

ta

181

Band. R 1

Band. B 2

181

186

Band. R 1

Band. B 2

186

190

Band. R 1

Band. B 2

190

194

Band. R 1

Band. B 2

194

5.3 Yo soy cantora

YO SOY CANTORA

Juga Nidia Góngora

Aplicación de posibilidades improvisativas

$\text{♩} = 75$

The score is written for three parts: Bandola requinta 1, Bandola bordón 2, and Cantora. The time signature is 8/8. The Bandola requinta 1 part has a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with a red wavy line above it indicating improvisation. The Bandola bordón 2 part has a treble clef and a key signature of one flat, and it is mostly silent. The Cantora part has a treble clef and a key signature of one flat, and it features a melodic line with a red wavy line below it indicating improvisation.

The score continues with three parts: Band R 1, Band. B 2, and Band R 1. The time signature is 8/8. The Band R 1 part has a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with a red wavy line above it indicating improvisation. The Band. B 2 part has a treble clef and a key signature of one flat, and it is mostly silent. The Band R 1 part has a treble clef and a key signature of one flat, and it features a melodic line with a red wavy line above it indicating improvisation.

15

Band R 1

Band B 2

15

19

Band R 1

Band B 2

19

This system contains measures 15 through 19. Band R 1 (top staff) begins at measure 15 with a melodic line featuring eighth and sixteenth notes, including triplet markings. Band B 2 (middle staff) is silent throughout. The third staff begins at measure 15 with a bass line, showing a red wavy line under the first few notes in measure 19.

23

Band R 1

Band B 2

23

This system contains measures 23 through 27. Band R 1 (top staff) continues the melodic line, with red wavy lines above measures 23, 24, 25, and 27. Band B 2 (middle staff) is silent. The third staff continues the bass line from the previous system.

Band R 1

Band. B 2

27

32

♩ = 110

Band R 1

Band. B 2

32

Band R 1

Band. B 2

38

43

Band R 1

Band. B 2

43

49

Band R 1

Band. B 2

49

55

Band R 1

Band. B 2

55

Detailed description: The image displays a musical score for two parts, Band R 1 and Band. B 2, across three systems. Each system consists of three staves. The first staff of each system is for Band R 1, the second for Band. B 2, and the third is a blank staff. The score is written in treble clef with a key signature of one flat. System 1 (measures 43-48) features Band R 1 with eighth-note patterns and Band. B 2 with a simple eighth-note accompaniment. System 2 (measures 49-54) continues the patterns. System 3 (measures 55-60) shows more complex rhythmic figures in Band R 1. A fourth system (measures 61-66) is partially visible at the bottom.

The image displays three systems of musical notation, each consisting of three staves. The first two staves of each system are labeled "Band R 1" and "Band. B 2". The third staff in each system is unlabeled. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The first system starts at measure 66. The second system starts at measure 71. The third system starts at measure 76. The fourth system starts at measure 82. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A red slur is present under the third staff of the third system, spanning measures 76 to 78.

Band R 1

Band. B 2

66

Band R 1

Band. B 2

71

Band R 1

Band. B 2

76

Band R 1

Band. B 2

82

Band R 1

Band. B 2

98

99

100

103

The image displays a musical score for three systems. Each system consists of three staves. The top staff is labeled 'Band R 1', the middle staff is labeled 'Band. B 2', and the bottom staff is unlabeled. The first system starts at measure 98. The second system starts at measure 99. The third system starts at measure 100. The fourth system starts at measure 103. Red wavy lines and curved lines are present in measures 100 and 103 of the bottom two staves.

108

Band R 1

Band. B 2

108

113

Band R 1

Band. B 2

113

118

Band R 1

Band. B 2

118

The image displays three systems of musical notation, each corresponding to a specific measure (108, 113, and 118). Each system consists of three staves. The top staff is labeled 'Band R 1', the middle staff is labeled 'Band. B 2', and the bottom staff is unlabeled. The notation includes treble clefs, key signatures, and various musical notes and rests. A red 'f' marking is present above the first staff in the third system at measure 118.

123

Band R 1

Band. B 2

128

Band R 1

Band. B 2

134

Band R 1

Band. B 2

139

Band R 1

Band. B 2

The image displays a musical score for four systems, each consisting of two staves. The top staff of each system is labeled 'Band R 1' and the bottom staff is labeled 'Band. B 2'. The systems are numbered 123, 128, 134, and 139 at the beginning of the first staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and beams. Red markings, including curved lines and dots, are used to highlight specific notes and phrasing in measures 123, 128, 134, and 139. The score is presented on a light yellow background.

Band R 1

Band. B 2

144

Band R 1

Band. B 2

150

Band R 1

Band. B 2

156

Band R 1

Band. B 2

162

Band R 1

Band. B 2

168

Band R 1

Band. B 2

173

Band R 1

Band. B 2

178

Band R 1

Band. B 2

184

190

Band R 1

Band. B 2

195

Band R 1

Band. B 2

200

Band R 1

Band. B 2

205

Band R 1

Band. B 2

205

210

Band R 1

Band. B 2

210

216

Band R 1

Band. B 2

216

221

Band R 1

Band. B 2

221

226

Band R 1

Band. B 2

226

231

Band R 1

Band. B 2

231

The image displays three systems of musical notation, each consisting of three staves. The first system is labeled with measure numbers 221 and 226. The second system is labeled with 226 and 231. The third system is labeled with 231. The staves are labeled 'Band R 1' and 'Band. B 2'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and beams, with red curved lines highlighting specific passages in the unlabeled staff of each system.

237

Band R 1

Band. B 2

237

242

Band R 1

Band. B 2

242

247

Band R 1

Band. B 2

247

The image displays three systems of musical notation, likely for a band. Each system consists of three staves. The top staff is labeled 'Band R 1', the middle staff is labeled 'Band. B 2', and the bottom staff is unlabeled. The first system starts at measure 237, the second at 242, and the third at 247. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

252

Band R 1

Band. B 2

258

Band R 1

Band. B 2

264

Band R 1

Band. B 2

264

269

Band R 1

Band. B 2

274

Band R 1

Band. B 2

280

Band R 1

Band. B 2

The image displays three systems of musical notation, likely for a band. Each system consists of three staves. The first system is labeled '269' and 'Band R 1' and 'Band. B 2'. The second system is labeled '274' and 'Band R 1' and 'Band. B 2'. The third system is labeled '280' and 'Band R 1' and 'Band. B 2'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

285

Band R 1

Band. B 2

289

Band R 1

Band. B 2

293

Band R 1

Band. B 2

The image displays three systems of musical notation for two staves, Band R 1 and Band. B 2. The first system covers measures 285 to 288, the second system covers measures 289 to 292, and the third system covers measures 293 to 296. Band R 1 is written in treble clef, and Band. B 2 is written in bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. A red line is visible in the third measure of the first system on the Band R 1 staff, and another red line is visible in the fourth measure of the second system on the Band R 1 staff. The third system ends with a double bar line.

CONCLUSIONES

Cautivados por la variedad de expresiones musicales colombianas y asumiendo los desafíos que conlleva hacer esta música, gestar espacios sociales para la misma en pro de la reflexión permanente por los imaginarios y expectativas del bandolista profesional, hemos trasegado en el camino aún incipiente que nos permite corroborar la importancia de repensar nuestro instrumento de cara a la diversidad en un diálogo permanente.

Este ejercicio investigativo nos sigue generando curiosidad para avanzar en este proceso y poder encontrarnos con otros músicos y propuestas no sólo de la música del Pacífico Sur, sino de toda manifestación que nutra el espectro audible de la bandola andina colombiana.

Podemos afirmar entonces que la bandola cumple con los requisitos tanto morfológicos como técnico-expresivos para interactuar con otros géneros musicales, creemos que aún queda mucho por investigar en pro de enriquecer el repertorio que caracteriza a este instrumento y a su manera de interpretarlo.

Consideramos de la misma forma que es muy importante realizar estudios e investigación específica en pro de plasmar vivencias y tener escrito los estudios de nuestra música colombiana, acercándonos a las partituras y a las transcripciones como herramientas clara para facilitar la interpretación académica de ciertos géneros.

La inclusión de nuevas técnicas interpretativas en el instrumento y el generar espacios de diálogo y de improvisación enriquecen el quehacer profesional como músicos en general., Investigadores e intérpretes de los instrumentos que caracterizan la rica sonoridad de lo que se considera aires o géneros colombianos.

Todo este entramado de reflexiones que dejamos en registro son evidencia a su vez de una experiencia de resignificación; como observadores y cómplices de ésta

investigación recibimos un sinnúmero de beneficios en lo que respecta a lo musical y lo pedagógico, ampliamos nuestros horizontes estéticos y planteamos nuevos caminos y rutas para desempeñar de forma dialéctica nuestra labor docente, artística e investigadora. Esto permite ratificar que el diálogo como fundamento teórico y eje de praxis es una hoja de ruta, tanto metodológica como experiencial, que favorece la producción de saberes y la construcción de sentido, lo que consideramos, el fundamento de cualquier acción educativa.

BIBLIOGRAFIA

- Aristizabal, M. (2005). *El festival del currulao en Tumaco: Dinámicas culturales y construcción de identidad étnica en el litoral pacífico colombiano*. Xalapa: IDYMOV.
- Birenbaum, M. (2009). *Música Afropacífica y autenticidad identitaria en la época de la etnodiversidad*. Bogotá: Universidad del Rosario.
- Bohorquez, L. (2009). *Un acercamiento a la metodología para la enseñanza de la bandola colombiana en su nivel inicial*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Canclini, N. G. (1989). *Culturas híbridas. estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ciudad de México: Grijalbo.
- Castoriadis, C. (1997). *El imaginario social instituyente*. (L. Volco, Trad.) Revista Zona Erógena. <http://www.educ.ar>
- Landa, C. d. (2003). *Etnomusicología*.
- Forero, F. (2010, 1ra edición). *Entre cuerdas y recuerdos, mi vida en la bandola*. Bucaramanga: Editorial Sic Ltda.
- Freire, P. (1994, 3ra edición). *La Pedagogía del oprimido*. Rio de Janeiro: Paz E Terra.
- Jara, O. (2001). *La sistematización de experiencias, aspectos teóricos y metodológicos (entrevista)*. http://www.cepalforja.org/sistem/documentos/decisio28_testimonios1.pdf.
- Jaramillo, N. M. (2000). *Investigación Cualitativa, el principio de complementariedad etnográfica*. Armenia, Colombia: Editorial Kinesis.
- Luque, H. (2012). *La guitarra vallenata: adaptaciones de paseo y merengue para los formatos de cuarteto de guitarra y guitarra solista*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Martinez, J. (s.f.). *¿Qué son los imaginarios?* Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Maris, S. (2010). *La práctica musical colectiva: Aprendizaje artístico y social*. Buenos Aires: Universidad Nacional de San Martín.

- Mejía, R. (2012). *Sistematización, una nueva forma de investigar las prácticas y de producción de saberes y conocimientos*. La Paz: Ministerio de Educación de Bolivia.
- Montenegro, J. (2012). *Desarrollo de Aspectos técnico e interpretativos de la bandola andina colombiana en su formato solista a partir de tres arreglos y cuatro estudios*. Bogotá: Academia Superior de Artes, ASAB.
- Morin, E. (1999). *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*. Paris: UNESCO.
- Ortiz, Y. (2007). *Tres piezas musicales inspiradas en cantos míticos de los muruimuinone*. Bogotá: Academia Superior de Artes ASAB.
- Pardo, M. (2009). *Música y sociedad en Colombia. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.
- Sabogal, A. (2010). *Una aproximación urbana a la música de marimba*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Vera, J. (2013). *Bandolarium. Cuatro piezas para bandola sola*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

ANEXOS

1. Entrevista abierta a Jhon Arrechea y María Barreiro

María se encontraba en un famoso **ensayadero**: *El garaje*. Esperaba para un ensayo con una agrupación que acompañaría a un famoso marimbero: Ezequiel Sinisterra. Ninguno más llegaría a parte de John Edward; tenían un **Toque** el sábado siguiente. Antes de empezar la entrevista ella pregunta si se le iba a grabar en video. Ante la aseveración sonrió y se dió inicio. Una vez terminada nos dirigimos junto con John (quien acababa de llegar) a la sala de ensayo.

María tomó sus baquetas y sentada frente al bombo cubrió sus puntas con cinta con el fin de abultarlas. Se puso sus audífonos y se aisló a tocar. Mientras tanto John tocaba algunos **bordones** en la organeta. Una vez le pregunté por las características particulares de un bordón de currulao. Se detuvo y dijo que eso lo preguntara a **Lawey**. Volvió a tocar y se hizo evidente que desde un comienzo lo que hacía era basarse en el ritmo que María efectuaba. Una vez se detuvo ella. Le pregunté por cómo se tocaba una **juga**. De igual manera con el **abozao** y el **currulao**. Luego me pidió que le permitiera estudiar para el ensayo que tenían.

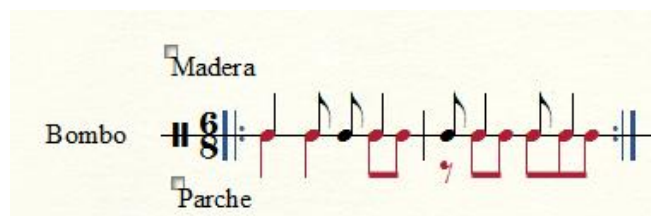
Así, que John me habló de la distinción entre el abozao del **Atrato** respecto al de **San Juan**. Habló de una experiencia que tuvo con unos amigos, que le enseñaron el abozao atrateño. Cundo tuvo ocasión de tocar con los de San Juan se tornaron ofuscados porque tocaba el abozao al estilo de Atrato. Luego pasó a las congas y tomándolas como **cununos** me explicó que **abrirse y cerrarse**. Refiere a la clase de recursos que se usan en la ejecución de un tema. Cuando se abre empieza a usar elementos técnicos de las congas como el Flap, y redobles múltiples que ha tomado de la técnica de redoblante en el manejo de las manos. Esta clase de recursos se usan para ciertas ocasiones y son producto del contacto ciudadano con otras expresiones musicales como el Latin Jazz y la música cubana. Una vez John Edward empezó a utilizar estos recursos virtuosos María empieza a acompañarle de manera espontánea, así durante un buen tiempo. Luego ante la presencia de la batería, María me confiesa su afecto por el instrumento y comienza a tocar. John continuaba estudiando estos redobles y ella nuevamente comienza a acompañarlo. En ello duraron un tiempo más extendido dando lugar al exaltamiento de cada uno, en una escucha del otro innegable.

Les manifiesto que me impresiona esa frescura con la cual empiezan a tocar y comienzan a desarrollar un discurso a partir de sus instrumentos. Aquí me manifiestan que la situación de bombos, cununos y guasá, radica el acompañamiento a un los cantantes o a los marimberos, y que dependiendo de la

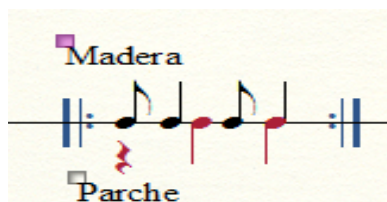
forma en que estos lo hagan se logra ser propositivo desde la improvisación. Cuando el cantante o el marimbero logra conectar al grupo, y condicionado por otros factores como la temática misma, el estado de ánimo, se logra una buena interpretación. De esta manera me hablan de lo importante que es la improvisación y que por tanto le siguiente paso es hablar con Lawey y empezar a trabajar improvisación escuchando mucha música de **Absalón Sinisterra** (quien usa el tiple en su agrupación), **Bahía trío, junto a una lista significativa de música afrocubana y latin jazz**. Esto ante mi comentario de que tradicionalmente en la bandola y la música andina colombiana la improvisación no es usual. Fuimos a tomar una aromática mientras lamentaban que el ensayo no se pudo llevar a cabo.

Comparación Juga, Abozao Currulao.

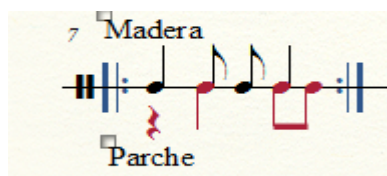
Juga



Abozao



Currulao



La juga viene a ser una ritmo de dos compases, con un parche más destacado, como se evidencia en el video es donde se plantean variaciones para este

instrumento. Hay que tener en cuenta que el parche tiene un rubato ligero sobre el primer tiempo del segundo compás lo que le da un carácter particular a este aire.

El abozao es evidentemente más ágil, no tiene tantas variaciones en el parche, las que se dejan para los cortes.

El currulao es más **cadencioso**, con un parche nuevamente más espontáneo.

Términos

Ensayadero: Lugar que se caracteriza por tener lo necesario (sonido, instrumentos) para llevar a cabo ensayos de diversos géneros.

Toque: presentación musical

Bordón: base rítmico-armónica que efectúa la marimba

Abozao, juga, currulao: Aires del ritmo currulao a 6/8

Abozao del Atrato y Abozao de San Juan: Refiere a los estilos posibles de interpretación del abozao en Chocó de acuerdo a la localidad de los intérpretes; ya sea a orillas del Río Atrato o Del San Juan.

Abrirse/cerrarse: refiere a los recursos que se usan en la interpretación. Si se implementan muchos recursos (abrirse) en ciertos espacios tradicionales se pierde la oportunidad de tocar en esas tertulias, donde hay que cerrarse.

Absalón Sinisterra: Importante intérprete de la marimba

Bahía trío: innovadora agrupación del Pacífico que con frecuencia toca con invitados, cantantes, pianistas, etc.

Cadencioso: lento y cantáble.

Lawey: Hace referencia a Ferney Segura, marimbero en la agrupación *Pambil*

2. Entrevista a María Barreiro

a) Inicios y experiencia

Mi nombre es María Barreiro. Básicamente empecé a los 8 años como bailarina de música del Pacífico sur colombiano en Tumaco, Nariño que es la tierra donde

yo nací. A partir de los 10 años me surgió una pregunta y las ganas de hacer música. Entonces en el Pacífico por lo general las mujeres no interpretaban instrumentos. Ellas básicamente cantan o son bailarinas. Se puede decir que yo fui una de las primeras mujeres que empezó a tocar instrumentos en el Pacífico.

He ido al Petronio desde la tercera versión hasta mis días y se puede decir que soy la primera mujer tocando un instrumento en el Petronio. En el Petronio he tocado congas, conuno, marimba y bombo que son, los instrumentos base de la música del Pacífico.

Entonces desde los diez años yo dije:-bueno, si yo tengo ritmo pues, ¿por qué no puedo tocar?- Empecé a ensayar. Cuando bailaba no, pero cuando descansaba porque normalmente son muchos bailarines y todo el mundo no baila todas las piezas la misma vez, entonces cuando yo descansaba como había muchos instrumentos en la escuela me ponía a tocar los instrumentos y en la jornada contraria y cada vez que salía de clase, o sea todos los días me ponía a practicar y en los ensayos me autoevaluaba, pero sola, no le preguntaba a ningún músico sino que yo observaba y me daba cuenta si estaba bien o estaba mal. Todos los días practicaba muy intensa y los fines de semana que eran los ensayos me autoevaluaba. Así empecé en la música hasta hoy a mis 28 años.

Ivan P: O sea que ha sido una experiencia más autodidacta

María: Si, y ha sido una experiencia muy bonita también porque en el Pacífico ya encuentras mujeres que tocan aunque sea un instrumento, básicamente se acercan más a la marimba, eso es importante y chévere.

En el 2009 que decidí venirme a Bogotá me encontré con una serie de mujeres que tocan instrumento acá. Ellas básicamente tocan la música del Caribe que es lo que ha estado más cercano a ellas y otras como la Salsa, el Jazz también. Eso para mí fue como Uh! Sorprendente porque normalmente no era muy bien visto, mucho menos se observaba. Entonces esa fue como una experiencia chévere a raíz de la música.

La música me ha dado muchas experiencias como la oportunidad de conocer gente muy bonita, gente de diferentes lados, conocer ciertas partes de Colombia y fuera de Colombia. Eso me parece grandioso y bonito aprendizaje.

b) Mirada frente a la bandola

A mí me parece chévere después de que se entienda el patrón, que es la base rítmica, pues yo creo que cualquier instrumento puede encajar en cualquier música. La bandola es un instrumento de cuerda que da armonía. Básicamente puede comunicarse porque está afinada y pues si es una marimba que está

afinada con facilidad se puede comunicar; simplemente es conocer el patrón que vas a hacer tú comunicándote con el patrón de la marimba y del conjunto en general que está acompañando. Entonces me parece que puede vincularse fácilmente.

Ivan P: de eso me surge otra pregunta, tu alguna vez habías escuchado de la bandola. De pronto porque en el Valle del Cauca hay un movimiento muy fuerte con el instrumento y la música andina colombiana, especialmente lo que se desarrolla alrededor del festival Mono Núñez, no se si lo habías escuchado en alguna ocasión.

María: Si he escuchado un poco pero no he tenido mucha experiencia en relación a la bandola pero en Tumaco hubo un señor que hacía cantos y vinculaba la bandola, pero no es muy conocido por allá en mi tierra.

c) Ritmos factibles

El pasillo queda bien, los currulaos también por que la bandola puede dar semejanza a algunos patrones de la guitarra entonces creo que puede funcionar muy fácil y que puede fusionar dentro de ese ritmo que es un poco cadencioso

3 Entrevista a Ferney Segura (Audio adjunto)

4 Transcripciones

4.1 La sirenita (versión 1)

LA SIRENITA (versión 1)
Bundé-Juga

Andrea Díaz
transcripción

Aprox. ♩ = 110

Marimba

Cantante principal

Coro

Percusión 4/4

Ba jan do el ri o Gua pi

Mrb.

Cant. p

Coro

Perc.

Meen con tréu na si re ni

LA SIRENITA V 1

Mrb.

Cant. p

ta

Coro

U A E E A

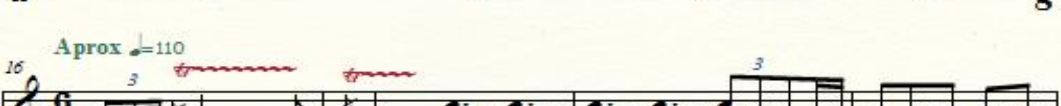
Perc.

12

Mrb. 

Cant.p. 

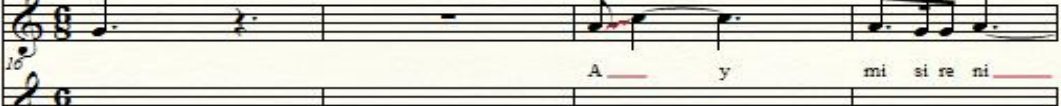
Coro 

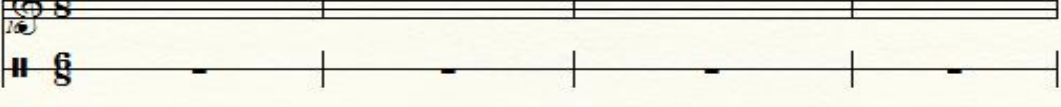
Perc. 

16

Aprox $\text{♩} = 110$

Mrb. 

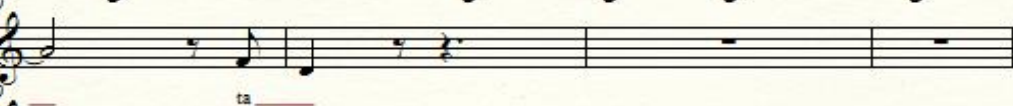
Cant.p. 

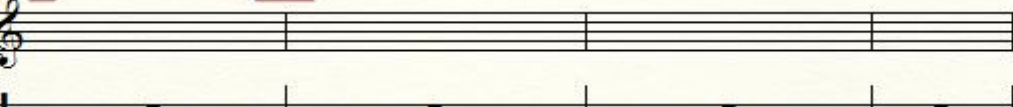
Coro 

Perc. 

20

Mrb. 

Cant.p. 

Coro 

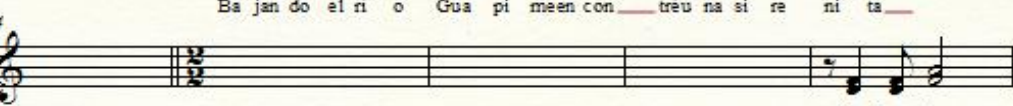
Perc. 

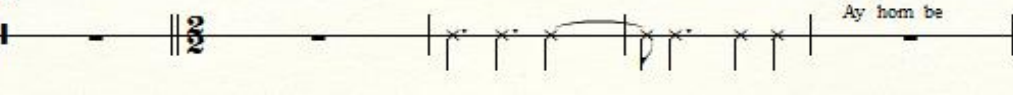
24

$\text{♩} = 65$

Mrb. 

Cant.p. 

Coro 

Perc. 

29

Mrb.

Cant.p

Coro

Perc.

Ay mi si re ni ta — Ay mi si re ni ta — Ah —

Ay hom be Ay hom be

33

Mrb.

Cant.p

Coro

Perc.

mi si re ni ta — ay mi si re

Ay hom be

36

Mrb.

Cant.p

Coro

Perc.

ni ta ti neu na ma rim ba deo ro yun cu

Ay hom be Ay hom be

Mrb. 39 6

Cant.p. 39

Coro 39

Perc. 39

— nu no de cha cha jo Ah — mi si re ni ta

Ay hom be Ay hom be

Mrb. 40

Cant.p. 43

Coro 43

Perc. 43

Ah — mi si re ni ta Ah mi si re ni ta Ah

Ay hom be Ay hom be

Mrb. 47 rit. ♩ = 110

Cant.p. 47

Coro 47

Perc. 47

mi si re ni ta — le di je ve te con mi go que roo

Ay hom be

51

Mrb.

Cant.p

Coro

Perc.

fre cer te mia yu da Ah mi si re ni ta Ah mi si re ni

Ay hom be Ay hom be

56

Mrb.

Cant.p

Coro

Perc.

ta Ay ay ay si re na Ah mi si re ni

Ay hom be Ay hom be

60

Mrb.

Cant.p

Coro

Perc.

ta tie neu na ma rim ba deo ro yun cu nu no de cha cha

Ay hom be Ay hom be

64

Mrb.

Cant.p

Coro

Perc.

— jo — Ah — mi si re ni — ta Ay mi si re ni

Ay hom be Ay hom be

68

Mrb.

Cant.p

Coro

Perc.

— ta — ho la mi si re ni — ta Ah — mi si re ni

Ay hom be Ay hom be Ay hom be

73

Mrb.

Cant.p

Coro

Perc.

— ta —

85

Mrb.

Mrb. 90

Mrb. 95 *rubato*

Mrb. 100 *a tempo*

Mrb. 103

Mrb. 108

Mrb. 114

Mrb. 119

Cant. p 119

Coro 119

Perc. 119

123

Mrb.

Cant.p

Coro

Perc.

127

Mrb.

Cant.p

Coro

Perc.

Ay mi si re ni ____ tsay hom be ____ Ay si re na

Ay si re na

132

Mrb.

Cant.p

Coro

Perc.

Ay ____ mi si re ni ____ ta ____ Oh ____ mi si re na deo ____

Si re ni ta Ay si re na Si re ni ta

137

Mrb.

Cant.p

137 Ay si re e na Ay mi si re ni ta le di je ven te con

Coro

137 Ay si re na Si re ni ta

Perc.

142

Mrb.

Cant.p

142 mi go que roo fre cer te mia yu da Oh Oh oh Oh

Coro

142 Ay si re na Si re ni ta

Perc.

146

Mrb.

Cant.p

146 oh oh Oh oh oh uh oh oh Oh oh oh Oh oh Oh

Coro

146 Ay si re na Si re ni ta Ay si re na

Perc.

151

Mrb.

Cant.p

Coro

Perc.

oh uh oh oh oh oh Ay si re e na Ay mi si re ni

Si re ni ta Ay si re na

156

Mrb.

Cant.p

Coro

Perc.

ta Ay mi si re na deo Ay si re e na

Si re ni ta Ay si re na Si re ni ta

161

Mrb.

Cant.p

Coro

Perc.

Ay si re ns deo Oh mi si re ni ta Oh mi si re ni

Ay si re na Si re ni ta

166

Mrb.

Cant.p

Coro

Perc.

ta Oh mi si re ni ta Oh mi si re ni

Ay si re na Si re ni ta

170

Mrb.

Cant.p

Coro

Perc.

ta mi si re na del mi si re e na

Ay si re na Si re ni ta Ay si re na

175

Mrb.

Cant.p

Coro

Perc.

Oh mi si re ni ta le di je ven te con mi go que roo fre cer te mia ya

Si re ni ta Ay si re na

180

Mrb.

Cant.p

Coro

Perc.

da Oh mi si re ni ta Ay mi si re ni

Si re ni ta Ay si re na Si re ni ta

185

Mrb.

Cant.p

Coro

Perc.

Ay si re na

188

Mrb.

Cant.p

Coro

Perc.

ta

Si re ni ta

191

Mrb.

Cant.p

Coro

Perc.

Detailed description: This system contains measures 191 through 194. The Mrb. (Mandolin) part is active, playing a continuous eighth-note pattern. The Cant.p (Cello) and Coro (Chorus) parts are silent, indicated by whole rests. The Perc. (Percussion) part has a rhythmic pattern consisting of eighth and sixteenth notes.

195

Mrb.

Cant.p

Coro

Perc.

Detailed description: This system contains measures 195 through 198. The Mrb. part plays a short melodic phrase. The Cant.p and Coro parts are silent, indicated by whole rests. The Perc. part has a rhythmic pattern consisting of eighth and sixteenth notes.

4.2 La sirenita (versión 2)

LA SIRENITA (versión 2)

Bunde-Juga

Andrea Díaz
Transcripción

aprox ♩ = 90

Márimba

Cantaora Principal

Coro

Percusión

Ba jan do el ri o Gua Pi

Mrb.

Cant.p

Meen con tréu na si re ni ta

Coro

Perc.

U A E E A

Mrb.

Cant.p

Ay mi si re ni ta ay hom be

Coro

Perc.

15

Mrb.

Cant.p

Coro

Perc.

A A mi si re ni

19

Mrb.

Cant.p

Coro

Perc.

ta U Ba jan do el ri o

47''

♩ = 65

2/2

24

Mrb.

Cant.p

Coro

Perc.

Gua pi meen con trau na si re ni ta Ay mi si re

Ay hom Be

28

Mrb.

Cant.p

ni ta Ah mi si re ni ta A y mi si re

Coro

Ay Hom be Ay Hom be

Perc.

32

Mrb.

Cant.p

ni ta Ay mi si re ni ta tie neu na ma rim ba

Coro

Ay hom be Ay hom be

Perc.

36

Mrb.

Cant.p

deo ro yun cu nu ni de cha cha jo Ay mi si re

Coro

Ay hom be Ay hom be

Perc.

The image shows a musical score for three systems. Each system consists of four staves: Mrb. (Mandolin), Cant.p (Soprano), Coro (Chorus), and Perc. (Percussion). The lyrics are in Romanian. Red lines and dots are used to highlight specific musical notations and lyrics.

System 1 (Measures 28-31):
 Mrb.: Continuous eighth-note accompaniment.
 Cant.p: Melody with lyrics "ni ta Ah mi si re ni ta A y mi si re".
 Coro: Chorus with lyrics "Ay Hom be Ay Hom be".
 Perc.: Simple rhythmic pattern.

System 2 (Measures 32-35):
 Mrb.: Continuous eighth-note accompaniment.
 Cant.p: Melody with lyrics "ni ta Ay mi si re ni ta tie neu na ma rim ba".
 Coro: Chorus with lyrics "Ay hom be Ay hom be".
 Perc.: Simple rhythmic pattern.

System 3 (Measures 36-39):
 Mrb.: Continuous eighth-note accompaniment.
 Cant.p: Melody with lyrics "deo ro yun cu nu ni de cha cha jo Ay mi si re".
 Coro: Chorus with lyrics "Ay hom be Ay hom be".
 Perc.: Simple rhythmic pattern.

40

Mfb.

Cant.p

ni ta Ay mi si re ni ta A y mi si re

Coro

Perc.

44

Mfb.

Cant.p

ni ta A y mi si re ni ta Le di je ven te con

Coro

Ay hom be Ay hom be

Perc.

48

Mfb.

Cant.p

mi go Quie ro fre cer te mia yu da Ay mi si re ni

Coro

Ay hom be

Perc.

♩ = 105

LA SIRENITA (version 2)

52

Mrb.

52

Ant.p

— ta — Ay — mi si re ni — ta — Ay Ay Ay si re

Coro

Ay hom be Ay hom be

52

Perc.

56

Mrb.

56

Ant.p

— na Ay — mi si re ni — ta — ti neu na ma rim ba deo

Coro

Ay hom be Ay hom be

56

Perc.

60

Mrb.

60

Ant.p

— ro yun cu nu no de cha cha — jo — Ay — mi si re ni

Coro

Ay hom be Ay hom be

60

Perc.

Mrb.

Cant.p

Coro

Perc.

The image shows a musical score for a performance of 'Ave Maria' by Franz Schubert. The score is written for four parts: Mrb. (Musician), Cant.p (Cantor), Coro (Chorus), and Perc. (Percussion). The Mrb. part is a piano accompaniment in G major, 3/4 time, featuring a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active left hand. The Cant.p part is a vocal line with lyrics in Spanish: 'Ay mi si re ni ta Ay Ay Ay si re'. The Coro part is a choral line with lyrics 'Ay hom be' and 'Ay hom be'. The Perc. part is a simple percussion line with a single note on the first beat of each measure.

The musical score is for the song "Ay hom be" and consists of four staves. The first staff, labeled "Mrb.", is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. It contains a complex melodic line with many beamed eighth and sixteenth notes. The second staff, labeled "Cant.p", is a treble clef with a key signature of one sharp and a 7/8 time signature. It contains a vocal line with lyrics: "na Ay mi si re ni ta". The third staff, labeled "Coro", is a treble clef with a key signature of one sharp and a 7/8 time signature. It contains a vocal line with lyrics: "Ay hom be". The fourth staff, labeled "Perc.", is a bass clef with a key signature of one sharp and a 7/8 time signature. It contains a percussion line with a single note in the first measure and rests in the others.

Mrb.



73

73

LA SIRENITA (versión 2)

Mrb.

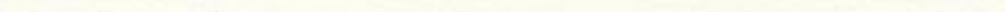


79

77

7

Mrb.



Mrb. *p1*

Mrb. *p2*

Mrb. *p3*

Mrb. *p4*

ant.p

Coro

Perc. *p5*

112

Mrb.

Cant.p

Coro

Perc.

117

Mrb.

Cant.p

Coro

Perc.

Ay mi si re ni taay hom be _____ Ay si re na _____

Ay si re na _____ si re ni ta _____

122

Mrb.

Cant.p

Coro

Perc.

Ay mi si re ni ta _____ Oh _____ la si re na deo _____ Ay si re e na

Ay si re na _____ si re ni ta _____

127

Mrb.

Cant.p

Coro

Perc.

Ay mi si re ni ta Le di je ven te con mi go Quie roo

Ay si re na si re ni ta Ay si re na

132

Mrb.

Cant.p

Coro

Perc.

fre cer te mia yu da Oh oh oh oh oh oh oh oh uh

si re ni ta Ay si re na

137

Mrb.

Cant.p

Coro

Perc.

oh oh oh Ay si re e na Ay si re ni ta le

si re ni ta Ay si re na si re ni ta

142

Mrb.

Cant.p

di je ven te con mi go que roo ____ fre cer ta mia yu ____ da ____ Oh ____ mi si re ni

Coro

Ay si re na ____ si re ni ta ____

Perc.

147

Mrb.

Cant.p

____ ta Oh ____ Si re ni ____ ta ____ Ay si re e na Ay

Coro

Ay si re na ____ si re ni ta ____ Ay si re na ____

Perc.

152

Mrb.

Cant.p

____ mi si re ni ta ____ Ay ____ mi si re na deo ____ Ay si re e na

Coro

____ si re ni ta ____ Ay si re na ____

Perc.

157

Mrb.

Cant.p

Coro

Perc.

Ay si re ni ta Ay mi si re ni

si re ni ta Ay si re na si re ni ta

162

Mrb.

Cant.p

Coro

Perc.

Ay si re na si re ni ta Ay si re na

168

Mrb.

Cant.p

Coro

Perc.

si re ni ta

Mrb. 174

Mrb. 180

Mrb. 186

Mrb. 192

Cant.p

Coro

Perc. 192

Mrb. 197

Cant.p

Coro

Perc. 197

4.3 Yo soy cantora

YO SOY CANTORA

Juga bambuquiada

Nidia Góngora
transcripción

Aprox. $\text{♩} = 75$

Marimba

Cantante principal

Cantaoras

Percusión

Mrb.

Cant.p

Cants

Perc.

Que lín da voz can tael ga

voz can tael ga llo que lín do cri do na ci o Oh oh oh oh

2 La sirenita v 1

15

Mrb.

Cant.p

Cants

Perc.

15

Que lin da voz

20

Aprox 75

Mrb.

Cant.p

Cants

Perc.

20

can tael ga flo que lin da voz can

24

Mrb.

Cant.p

Cants

Perc.

24

tael ga llo que lin do cri

40

Mrb.

Cant.p

eh _____ A y po or Dios A y po or Dios

Cants

Perc.

45

Mrb.

Cant.p

Cants

Perc.

51

Mrb.

57

Mrb.

63

Mrb.

Cant.p

Cants

Perc.

Yo no soy can to ra no por

68

Mrb.

Cant.p

Cants

Perc.

Dio os co mo las dea rri ba Oh Eh Oh

74

Mrb.

Cant.p

Cants

Perc.

eh A y po or Dios A y po or Dios

80

Mrb.

86

Mrb.

92

Mrb.

Cant.p

Yo no soy can to ra no por Dios Co mo las dea ri Ba

Cants

Perc.

97

Mrb.

Cant.p

Oh Eh Oh Eh A y

Cants

Perc.

102

Mrb.

Cant.p

po or Dios A y Do or Dios

Cants

Perc.

Mrb. 108

Mrb. 114

Cant. p 114

Cants 114

Perc. 114

Yo no soy can to ra no por

Mrb. 120

Cant. p 120

Cants 120

Perc. 120

Dios Co mo las dea rri ba Oh Eh

Mrb. 125

Cant. p 125

Cants 125

Perc. 125

Oh Eh A y po or Dios A y po or Dios

Mrb. 131

Mrb. 137

Mrb. 143

Mrb. 149

Cant. p 149

Cants 149

Perc. 149

Yo no soy can to ra no por Dio os

Mrb. 155

Cant. p 155

Cants 155

Perc. 155

Co mo las dea rri ba Oh Eh Oh

160

Mrb.

Cant.p

Cants

Perc.

Eh

A y po or Dios

A y po or Dios

166

Mrb.

172

Mrb.

178

Mrb.

Cant.p

Oh

184

Mrb.

Cant.p

Cants

Perc.

Oh oh oh ooh

Oh

Oh oh oh oh

Eh

Eh

Eh

190

Mrb.

Cant.p

Yo no soy can to ra Yo no soy can to ra

Cants

190 Eh A y po or Dios A y po

Perc.

194

Mrb.

Cant.p

Yo no soy can to ra Y no soy can to ra co mo las dea

Cants

194 or Dios A y po or Dios A y po or Dios

Perc.

199

Mrb.

Cant.p

ri ba Co mo las dea ri ba pe ro siem pre can to

Cants

199 A y po or Dios A y po or Dios A y po

Perc.

204

Mrb.

Cant.p

Pe ro siem pre can to Auque nun ca ol ga Aun que nun ca

Cants

204 or Dios A y po or Dios A y po or Dios

209

Mrb.

Cant.p

209

di ga O ro Uh O ra O ro Uh O ra

Cants

209

A y po or Dios A y po or Dios A y po

Perc.

214

Mrb.

Cant.p

214

Yo no soy can to ra Yo no soy yo no soy yo no soy

Cants

214

or Dios A y po or Dios A y po or Dios

Perc.

219

Mrb.

Cant.p

219

yo no soy yo no soy can to ra o ra o ra

Cants

219

A y po or Dios A y po or Dios A y po

Perc.

224

Mrb.

Cant.p

Cants

Perc.

o ra o ra O ro Uh O ra O ro Uh

or Dios A y po or Dios A y po or Dios

229

Mrb.

Cant.p

Cants

Perc.

o ra O ro Uh Oh ra Yo no soy can to ra

A y po or Dios A y po or Dios A y po

234

Mrb.

240

Mrb.

246

Mrb.

252

Mrb.

Mrb. 258

Mrb. 264

Mrb. 270

Mrb. 276

Cant.p. 276

Cants. 276

Perc. 276

Mrb. 282

Cant.p. 282

Cants. 282

Perc. 282

Mrb. 287

Cant.p. 287

Cants. 287

Perc. 287

Lyrics: yo no soy can to ra yo no soy can to ra co mo las dea
Dios A y Po er Dios A y Po er Dios
ba jo co mo las dea ba jo pe ro siem pre can to
A y Po er Dios A y Po er Dios A y Po er

292

Mrb.

Cant.p

pe ro siem pre can to _____ Aun que no ta ba jo _____ Aun _____ que no tra ba

Cants

292 Dios A y Po or Dios A y Po or Dios

Perc.

297

Mrb.

Cant.p

jo _____ yo no soy yo no sot yo no soy yo no soy yo _

Cants

297 A y Po or Dios A y Po or Dios A y Po or

Perc.

302

Mrb.

Cant.p

_____ no soy can to _____ ra _____ o ro uh o _____ ra o ro uh a

Cants

302 Dios A y Po or Dios A y Po or Dios

Perc.

307

Mrb.

Cant.p

Cants

Perc.

o ra o ro uh a o ra o ra uh o ra

A y Po-er Dios A y Po-er Dios A y Po-er

312

Mrb.

Cant.p

Cants

Perc.

o ro uh o ra o ro uh oh ra Oh eh oh oh

Dios A y Po-er Dios A y Po-er Dios

317

Mrb.

Cant.p

Cants

Perc.

oh oh eh oh oh oh oh oh eh oh oh oh

A y Po-er Dios A y Po-er Dios A y Po-er

The image displays three systems of a musical score. Each system includes four staves: Mirb. (Mandolin), Cant.p (Canto Principal), Cants (Canto Secundario), and Perc. (Percussion). The Mirb. part consists of a continuous eighth-note accompaniment. The Cant.p part features a melody with lyrics. The Cants part provides harmonic support with chords and some vocalizations. The Perc. part is marked with a double bar line and a repeat sign, indicating a rhythmic pattern. The lyrics are in Spanish, including 'o ra', 'o ro uh', 'a', 'Dios', 'A y Po-er', 'oh', and 'eh'.

The image displays three systems of a musical score, each consisting of four staves: Mrb. (Mandolin), Cant.p (Canto Principal), Cants (Cantos), and Perc. (Percussion). The music is written in a 2/4 time signature.

System 1 (Measures 307-311):

- Mrb.:** A continuous rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.
- Cant.p:** Melodic line with lyrics: "o ra _ o ro uh a o ra _ o ra uh o _ ra".
- Cants:** Chordal accompaniment with lyrics: "A y Po-er Dios A y Po-er Dios A y Po-er".
- Perc.:** A simple drum line with a steady beat.

System 2 (Measures 312-316):

- Mrb.:** Continues the rhythmic pattern.
- Cant.p:** Melodic line with lyrics: "o ro uh o _ ra o ro uh oh _ ra Oh eh oh oh".
- Cants:** Chordal accompaniment with lyrics: "Dios A y Po-er Dios A y Po-er Dios".
- Perc.:** Continues the drum line.

System 3 (Measures 317-321):

- Mrb.:** Continues the rhythmic pattern.
- Cant.p:** Melodic line with lyrics: "oh oh eh oh oh oh oh eh oh oh oh".
- Cants:** Chordal accompaniment with lyrics: "A y Po-er Dios A y Po-er Dios A y Po-er".
- Perc.:** Continues the drum line.

322

Mrb.

Cant.p

oh eh oh oh oh yo no soy can to ra o ra o

Cants

322 Dios A y Po or Dios A y Po or Dios

Perc.

327

Mrb.

Cant.p

ra o ra o ra o ra o ra

Cants

327 A y Po or Dios A y Po or Dios A y Po or

Perc.

332

Mrb.

Cant.p

o la uh oh a o ra uh o

Cants

332 Dios A y Po or Dios A y Po or Dios

Perc.