



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:

MODELOS Y VARIACIONES EN LA INTERPRETACIÓN MELÓDICA DEL AGUABAJA EN DOS TEMAS DE HUGO CANDELARIO GONZALEZ

Presentado por el estudiante:

LEIDY KATHERINE RAMIREZ MATEUS

C.C. 1026262571

Código: 2009175031

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

1. Existe una correcta utilización del modelo de análisis propuesto, con relación al estudio de las obras.
2. El modelo de análisis que presenta es un recurso poco empleado y que puede ser implementado en otros proyectos de esta índole.
3. Hay coherencia entre el trabajo escrito y la ponencia.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - lector	Luz Dalia Rivas Calcedo		4.0
Jurado 2 - lector			
Jurado 3 — asesor específico y metodológico	Victoriano Valencia		4.0

NOTA FINAL: Cuatro (4.0)

OBSERVACIONES:

Dado en Bogotá D.C. a los 9 días del mes marzo de 2015

MODELOS Y VARIACIONES EN LA INTERPRETACIÓN
MELÓDICA DEL AGUABAJO EN DOS TEMAS
DE HUGO CANDELARIO GONZÁLEZ

KATHERINE RAMIREZ MATEUS

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTÁ – COLOMBIA

2015

MODELOS Y VARIACIONES EN LA INTERPRETACIÓN
MELÓDICA DEL AGUABAJÓ EN DOS TEMAS
DE HUGO CANDELARIO GONZÁLEZ

Presentado por:

KATHERINE RAMIREZ MATEUS

Asesor:

VICTORIANO VALENCIA
Lic. Música Universidad Pedagógica
Magister en Música Universidad Eafit

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ - COLOMBIA

2015



FORMATO

RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 4 de 157

1. Información General

Tipo de documento	Trabajo de grado
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Facultad de Bellas Artes
Título del documento	Modelos y variaciones en la interpretación melódica del aguabajo en dos temas de Hugo Candelario Gonzáles
Autor(es)	Katherine Ramírez Mateus
Director	Victoriano Valencia
Publicación	Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2015. 157 p.
Unidad Patrocinante	Universidad Pedagógica Nacional
Palabras Claves	Modelos,sistema, variaciones.

2. Descripción

Es un trabajo que describe los elementos relevantes encontrados en la interpretación melódica del aguabajo en dos temas de selección interpretados por el maestro Hugo Candelario Gonzáles. Se revisaron los antecedentes y materiales bibliográficos .La estructura del documento presenta dos partes principales, la primera ubica al lector en los antecedentes propósitos y proceso investigativo utilizado, : en la primera parte tenemos planteamiento del problema donde describe el por qué se quiere trabajar sobre el tema, el tipo de investigación corresponde a un análisis comparado donde se identificaron los principales tipos de variación del material melódico; la segunda parte del texto es el análisis musical en sí, los cuales se desarrollan detalladamente mostrando al lector el tipo de variación hallada, y por último se cierra el documento con las conclusiones y se anexa una entrevista realizada al maestro Hugo candelario Gonzáles.

3. Fuentes

- DUQUE, A., SÁNCHEZ, H.F. & TASCÓN, J. (2010) *“¡Que te pasa vo!”*.Colombia Ed:Ministerio de cultura.
- HERRERA, ENRIC. (1987). *“Técnicas de arreglo para la orquesta moderna”*. s.a. Antoni Bosch Editor
- LOZANO, D. (2001). *“Los ritmos cortesanos del departamento del chocó, una mirada a su folclore”*. (Monografía inédita de pregrado). Universidad Pedagógica Nacional, Colombia.
- MIÑANA, C. (2000). *“Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia”*. Edición digital en <http://www.humanas.unal.edu.co/colantropos/>
- NETTL,B. RUSSELL, M.(2004). “En el transcurso de la interpretación, estudios sobre el mundo de la improvisación”. Madrid: editorial Akal.
- SIMHA, AROM. (2001). *“Modelización y modelos en las músicas de tradición oral”*. En Francisco Cruces et al. Las culturas musicales. lecturas de etnomusicología. Madrid. Ed. trota.
- VALENCIA, LEÓNIDAS.(1993) *” el choco y su folclore”* Colombia: Ed. Ury
- VALENCIA LEÓNIDAS (2009). *“Al son que me toquen Canto y bailo”* Colombia: Ministerio de cultura, Plan Nacional de Música para la Convivencia.

VALENCIA, LEÓNIDAS. (2010). *"una mirada a las afromúsicas del pacífico norte colombiano"* Colombia: Ed. Asinch

VALENCIA, VICTORIANO. (2004) *"Pitos y tambores"* Colombia: Ministerio de cultura, Plan Nacional de Música para la Convivencia.

4. Contenidos

El interés particular de este trabajo se ha desarrollado a lo largo del proceso en los estudios musicales a nivel superior de la autora, ya que en el trayecto de su carrera se han abierto puertas a nuevos sonidos, como es, por ejemplo, la música del Litoral Pacífico. Además, gracias a una serie de acontecimientos en su trayecto musical se ha desencadenado un interés particular en la investigación de estas músicas.

En síntesis, el proceso investigativo incluye la revisión y análisis de fuentes documentales, la selección y muestra de fuentes fonográficas, la transcripción y análisis, y la redacción del texto final.

Para el desarrollo del trabajo, en primera instancia se realizó una búsqueda de monografías, tesis y otros documentos que sirvieran de soporte para este trabajo, acerca de lo que se ha escrito en el análisis de género Aguabajo y en general de la música del Pacífico Norte colombiano, incluyendo análisis musicales relacionados.

Se abordaron textos relacionados con la investigación de música popular tradicional en Colombia de Carlos Miñana, este texto fue clave para el desarrollo de este trabajo, ya que evidencia la problemática de los vacíos en la investigación de las músicas de tradición oral en Colombia.

Para el análisis de la interpretación musical en el Aguabajo, uno de los soportes conceptuales básicos de esta monografía fue el trabajo de Simha Arom sobre músicas centroafricanas, en especial el Capítulo titulado *Modelización y modelos en las músicas de tradición oral*. De este capítulo se tomó como referencia los conceptos de *sistema, modelos y variaciones*, conceptos que son desarrollados en el segundo capítulo de este trabajo.

Empleando los conceptos de modelo y variaciones planteadas por Arhom, se realizó un análisis comparado donde se identificaron los principales tipos de variación del material melódico, los cuales se desarrollan con detalle en el capítulo dedicado al análisis musical.

Las variaciones identificadas en el proceso de análisis fueron consignadas en el capítulo N° 4 llamado Análisis de las variaciones en la interpretación melódica de *"El remanso inicial"* y *"pacífico amoroso"*, que consiste en un inventario de dichas de las variaciones halladas. Este inventario incluye una identificación del tipo de variación, una descripción sintética de ésta y un gráfico musical extractado de la transcripción en Finale.

El aporte en la realización de este trabajo sirve como referente de apoyo para realizar una interpretación más consiente en el género, gracias a que en el proceso de análisis se pudo llegar a identificar varios de los elementos que caracterizan al género aguabajo, y señalar cuáles son los comportamientos que intervienen en la construcción del material melódico interpretados por el maestro Hugo Candelario Gonzales.

5. Metodología

Análisis comparado donde se identificaron los principales tipos de variación del material melódico.

6. Conclusiones

En el desarrollo de este trabajo se analizaron los elementos más relevantes en la interpretación melódica del Aguabajo interpretados por el maestro Hugo Candelario González, donde se pudo verificar la hipótesis planteada acerca del mecanismo principal de construcción a partir de variaciones improvisadas, señalando cómo interviene este mecanismo en los aspectos rítmicos, melódicos y expresivos en la interpretación de los temas *"El remanso inicial"* y *Pacífico Amoroso*, también se pudo establecer las características armónicas y formales en los temas de selección.

Para desarrollar este trabajo fueron importantes los conceptos de sistema, modelos y variaciones planteados por Ahrom ya que estos conceptos fueron claves en el análisis de la estructura de los aguabajo interpretados por Hugo Candelario. Gracias a las definiciones teóricas de Edgar Morín se pudo establecer que la música tradicional obedece a una noción de sistema y cómo sistema requiere de un sistema de organización, también se pudo identificar que en las prácticas de músicas de tradición oral la improvisación desempeña un papel relevante y que tendrá un curso libre mientras no afecte dichas estructuras.

Dichas estructuras son caracterizadas por modelos que en la música de tradición oral son reconocidos como "patrones o células", y estructura que caracterizan a un género en específico, para este caso los del aguabajo.

En el proceso de análisis realizado se identificaron varios modelos que intervienen en la generación y límites posibles en las variaciones del material melódico en la interpretación del aguabajo, también se identificaron varios elementos que caracterizan al género, como por ejemplo, la importancia del cinquillo cubano el cual se halló en la estructura de la base rítmica del aguabajo, clave afro cubana, la matriz métrica binaria. De la relación escala-acorde se evidencio una estructura armónica correspondiente a (I-I-V7-V7), proveniente de la cadencia auténtica inversa; En el trabajo de análisis de los aguabajos seleccionados se evidencia la composición en forma tonal, gracias a que todos los instrumentos correspondieron a una afinación temperada (La 440), entonces la variación del material melódico estará limitado, por notas relacionadas con la tonalidad. La estructura corresponde a la forma binaria (A-B), forma del aguabajo tradicional.

Se pudo observar que los modelos mencionados anteriormente sufrían leves cambios de acuerdo a su estructura original, estos cambios fueron llamados variantes, que intervienen en la interpretación del material melódico. En el proceso de análisis se hallaron cinco tipos de variantes, estas variantes fueron rítmicas, melódicas, adiciones de forma, elementos técnico expresivos y variantes múltiples o simultaneas.

De las variaciones rítmicas se pudo identificar que estaban asociadas con los modelos de acentuación de la matriz métrica binaria, regímenes acentuales, la clave afrocubana y cinquillo cubano. En las variaciones melódicas se hallaron otros recursos empleados en la interpretación del material melódico como la ornamentación, las secuencias y algunas variantes en la armonía, utilizando otros grados del acorde.

Otra variación hallada fue la adición de forma, en donde se reconocieron segmentos utilizados en la unión de frases como escalas, intervalos y saltos. De los elementos técnicos expresivos se reconoció el empleo de ornamentos como apoyaturas, trinos, mordentes, trémolos, grupettos.

Elaborado por:	Katherine Ramirez Mateus
Revisado por:	Abelardo Jaimes Carvajal

Fecha de elaboración del Resumen:	09	03	2015
--	----	----	------

INDICE DE TABLAS

<i>Tabla 1</i>	
<i>Versiones seleccionadas para el análisis.....</i>	<i>20</i>
<i>Tabla 2</i>	
<i>Formatos instrumentales.....</i>	<i>21</i>
<i>Tabla 3</i>	
<i>Partes instrumentales transcritas musicalmente.....</i>	<i>22</i>
<i>Tabla 4</i>	
<i>Formatos instrumentales del Litoral Pacífico.....</i>	<i>28</i>
<i>Tabla 5</i>	
<i>Danzas y ritmos del Pacífico.....</i>	<i>31</i>
<i>Tabla 6</i>	
<i>Descripción tipo de Variaciones.....</i>	<i>70</i>
<i>Tabla 7</i>	
<i>Formato transcrito en las variaciones del tema remanso inicial.....</i>	<i>81</i>
<i>Tabla 8</i>	
<i>Síntesis de los tipos de variación de " El remanso inicial".....</i>	<i>90</i>
<i>Tabla 9</i>	
<i>Formato transcrito en las variaciones del tema pacífico amoroso.....</i>	<i>118</i>
<i>Síntesis de los tipos de variación de "Pacífico Amoroso".....</i>	<i>125</i>

INDICE

INTRODUCCIÓN	11
ANTECEDENTES	15
PROPÓSITOS	16
PROCESO INVESTIGATIVO	17
A. REVISIÓN Y ANÁLISIS DE FUENTES DOCUMENTALES	18
B. SELECCIÓN DE MUESTRA Y FUENTES FONOGRÁFICAS	19
C. TRANSCRIPCIÓN Y ANÁLISIS	22
D. REDACCIÓN DEL TEXTO FINAL	24
1.EL AGUABAJO Y HUGO CANDELARIO	25
1.1. EL AGUABAJO Y EL CONJUNTO DE MARIMBA	27
1.1.1 MARIMBA DE CHONTA.....	33
1.1.2 CUNUNO MACHO Y HEMBRA	34
1.1.3 TAMBORA O BOMBO.....	36
1.2. HUGO CANDELARIO GONZÁLEZ Y BAHÍA GRUPO Y TRÍO.	39
2. LOS TEMAS Y SUS VERSIONES	45
2.1. EL REMANSO INICIAL.	45
2.2. PACÍFICO AMOROSO.	50
3.SISTEMA, MODELO Y VARIACIONES COMO ESTRUCTURA PARA LA INTERPRETACIÓN MELÓDICA DEL AGUABAJO EN HUGO CANDELARIO.	53
3.1. MODELO N°1, LA CLAVE AFROCUBANA Y OTROS PATRONES DE ACENTUACIÓN.	57

3.1.1 Matriz métrica:	57
3.1.2 Regímenes acentuales o claves:.....	58
3.1.3 Patrones de acompañamiento ritmo-percusivo.....	62
3.2. LA PROGRESIÓN Y LA RELACIÓN ESCALA- ACORDE.	64
3.3. FORMA DEL TEMA	67
4. ANÁLISIS DE LAS VARIACIONES EN LA INTERPRETACIÓN MELÓDICA DE “EL REMANSO INICIAL” Y “PACÍFICO AMOROSO”.	69
4.1 TIPOS DE VARIACIONES	70
4.1.1 variaciones rítmicas:	71
4.1.2 variaciones melódicas:.....	74
4.1.3 adiciones de forma.....	76
4.1.4 Elementos técnico expresivos:	78
4.1.5 Variaciones múltiples o simultáneas:	79
DIFERENCIAS EVENTUALES EN LAS VERSIONES DEL TEMA “EL REMANSO INICIAL”	81
4.2. TEMA REMANSO INICIAL (VERSIÓN DISCOGRÁFICA)	83
4.2.1 PARTITURA REMANSO INICIAL (VERSION FERIA DE LAS FLORES) GRUPO BAHÍA	87
4.2.2 SÍNTESIS DE LOS TIPOS DE VARIACIÓN EN LAS VERSIONES “REMANSO INICIAL” VERSIÓN DISCOGRÁFICA Y VERSIÓN FERIA DE LAS FLORES.	90
4.2.3. TABLAS CON SÍNTESIS DETALLADA DE LAS VARIACIONES HALLADAS EN LAS VERSIONES “ <i>EL REMANSO INICIAL</i> ” VERSIÓN DISCOGRÁFICA Y VERSIÓN FERIA DE LAS FLORES.....	91

DIFERENCIAS EVENTUALES EN LAS DOS VERSIONES DEL TEMA “PACIFICO AMOROSO”	119
4.3 PARTITURA TEMA PACIFICO AMOROSO VERSIÓN CARTAGENA.	121
4.3.1 PARTITURA PACIFICO AMOROSO VERSIÓN AJAZZGO 2007	124
4.3.2 SÍNTESIS DE LOS TIPOS DE VARIACIÓN EN LAS VERSIONES “PACIFICO AMOROSO” VERSIÓN IV FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA DE CARTAGENA-COLOMBIA 2010 Y VERSIÓN FESTIVAL AJAZZGO 2007 CALI-COLOMBIA.....	126
4.3.3. TABLAS CON SÍNTESIS DETALLADA DE LAS VARIACIONES EN LAS VERSIONES “PACIFICO AMOROSO” VERSIÓN IV FESTIVAL INTERNACIONAL DE CARTAGENA Y, VERSIÓN AJAZZGO 2007 CALI-COLOMBIA.	127
CONCLUSIONES	143
REFERENTES BIBLIOGRÁFICOS	147
ANEXO. ENTREVISTA A HUGO CANDELARIO GONZÁLES	150

INTRODUCCIÓN

En Colombia existen un gran número de manifestaciones culturales que expresan diversidad de costumbres, ritos y músicas las cuales evidencian a su vez distintas creencias de tipo religioso y étnico. En el campo de la música, las distintas regiones del país ejemplifican tal diversidad, como es el caso del Litoral Pacífico, región en la cual se encuentra gran variedad de prácticas, géneros y ritmos musicales¹.

En los últimos años, la práctica de la música tradicional del país ha venido ganando espacio en grandes ciudades tales como Bogotá, Medellín, Cali y Barranquilla, dinámica que es posible apreciar en el gran número de agrupaciones que proyectan estas músicas desde sus sonoridades campesinas e incluso desde las denominadas “fusiones” entre géneros de distintos contextos.

No obstante, en estas prácticas citadinas, pocas veces se da una aproximación consciente a dichas músicas y los procesos de apropiación de sus diversos elementos distan de la lógica de la tradición oral que se da en sus contextos geográficos y culturales específicos.

¹ Ver por ejemplo el inventario de ritmos musicales del Pacífico Norte y Pacífico Sur en las Cartillas de Iniciación Musical de las Escuelas de Música Tradicional del Plan Nacional de Música para la Convivencia del Ministerio de Cultura de Colombia, a saber, *Qué te pasa vo'* y *Al son que me toquen canto y bailo*. Estos textos se encuentran referenciados en la Bibliografía de este trabajo.

Ante esta circunstancia, se hace necesario acudir a fuentes investigativas que ilustren sobre estas prácticas en sus aspectos culturales, históricos y sociológicos, pero, especialmente para la ya denominada aproximación a una interpretación consciente, se requiere de investigaciones centradas en el campo musical. Sin embargo, en búsqueda de estos referentes de soporte para la práctica musical del Pacífico Colombiano, se pudo constatar que existe poca circulación de productos investigativos relacionados en comparación con una relativa mayor producción de textos y materiales de las músicas de la Costa Atlántica.

De todas formas en el material consultado referenciado más adelante se identifican vacíos significativos en la construcción de conocimientos sobre las prácticas musicales de la región, tales como los señalados por Carlos Miñana en su mirada acerca de la investigación musical en Colombia:

Todos estos textos tanto los generales como los locales se caracterizan por ser grandes trabajos de recopilación, fruto de toda una vida, por utilizar fuentes acríticamente de segunda y tercera mano, por un trabajo de campo muy débil o poco sistemático, por acumulación/yuxtaposición de mucha información, por un inadecuado uso de las fuentes y casi inexistente aparato crítico, y por su enfoque folklorista. Desde el punto de vista estrictamente musical, no suele haber ilustraciones musicales; cuando las hay, las transcripciones no son realizadas por los autores, pues no son músicos, ni son utilizadas por ellos para mostrar o indicar algo, se puede prescindir de ellas; el análisis musical como tal es inexistente; abundan los

comentarios y apreciaciones poco precisos, erróneos y sin sustentación. Tampoco suelen presentar una discografía (Miñana, 2000, p. 7).

Lo anterior ocasiona que músicos y estudiantes de otras regiones del país no encuentren referentes de apoyo para una mayor apropiación de estas prácticas, necesidad que por lo general se supera desplazándose a la región de práctica tradicional por períodos de tiempo prolongados para acudir a las fuentes orales de la tradición. Es importante resaltar que en ésta búsqueda, en muchos casos la interpretación de los músicos estudiosos de la música folklórica es tan buena que es difícil distinguir entre el “auténtico folclor” y el “folclor proyectivo”, categorías señaladas por Miñana en la dinámica de los estudiantes y músicos urbanos desplegada desde la década de los 70 del pasado siglo. Sin embargo, durante ésta década el trabajo investigativo de muchos estudiantes de música y melómanos, entre otros, dio pie no sólo para comenzar a registrar en video y audio las músicas del Pacífico, sino que; también ayudó a conformar nuevos grupos a partir del estudio y experimentación con sus ritmos.

El contacto con la música del Pacífico Colombiano se dio en la autora de este trabajo gracias al conocimiento de la producción musical del maestro Hugo Candelario González con su proyecto Bahía, precisamente a partir de uno de los objetivos del maestro González que es proyectarse hacia el público del interior del país y dar a conocer los estilos musicales más representativos del Litoral Pacífico Colombiano (Aguabajo, porro chocoano, currulao, bunde, juga...).

A partir de este contacto inicial, se dio el interés por aproximarse de una manera consciente a la interpretación de esta música, razón por la cual este trabajo se orienta a la realización de un análisis de las interpretaciones del maestro Hugo Candelario en el ritmo de Aguabajo para identificar los comportamientos de la construcción del discurso melódico en dichas interpretaciones. En el análisis de estas interpretaciones ha sido de gran utilidad la noción de modelo y variaciones realizado por SimhaArom en músicas de tradición oral.

Con base en audiciones y transcripciones iniciales de sus Aguabajos “El remanso inicial” y “Pacífico amoroso” en dos versiones de cada tema, se detectó que dicho discurso melódico se estructura a partir de variaciones a partir de modelos rítmicos, armónicos y formales –la pieza misma–, que establecen la lógica constructiva central de dicho discurso musical. Estas nociones se desarrollan más adelante en el capítulo dedicado al análisis musical.

Vale anotar que, aunque es posible establecer una conexión entre las nociones de variación y de improvisación en el ámbito de la interpretación musical en prácticas musicales de tradición oral, este trabajo se centra en la primera de ellas, es decir, en el fenómeno de construcción del discurso musical melódico a partir de pequeñas y/o sustanciales

variaciones de la melodía principal de los temas seleccionados a partir de modelos o patrones característicos de los géneros o ritmos de base.

ANTECEDENTES

En los textos más antiguos que se han escrito de la música del Pacífico encontramos el texto “Rítmica y Melódica del Folclor Chocoano” de Pardo Tovar y Pinzón Urrea, publicado en el año de 1961. Este libro hace una descripción del Aguabajo en términos muy generales, en la cual se encuentran dos ejemplos de canciones tradicionales que fueron analizadas en su estructura rítmica, melódica y literaria.

Por otra parte encontramos el texto “Al son que me toquen canto y bailo. Cartilla de iniciación musical” publicada por el Ministerio de Cultura en el 2009. En esta cartilla se encuentra un análisis un poco más centrado, ya que describe la base rítmica para diferentes instrumentos como los platos, el redoblante y la tambora en el ritmo de Aguabajo. Además contiene una propuesta pedagógica para la enseñanza del tema tradicional “Parió la luna” que cuenta con un disco compacto de apoyo.

Otro texto del Ministerio de Cultura “¡Que te pasa vo! Canto de piel, semilla y chonta - Músicas del Pacífico Sur. Cartilla de iniciación musical”. También hace referencia al Aguabajo, en un inventario general de las músicas del Pacífico. En

este texto se realiza una comparación por medio de una tabla que muestra cómo las músicas del Pacífico se clasifican por medio de formatos, géneros, bases ritmo-armónicas, desempeño melódico, desempeño improvisatorio, formas de danza y zonas de influencia.

Sin embargo, las fuentes de información ya reseñadas se quedan cortas en ofrecer herramientas para analizar el comportamiento del discurso melódico en el Aguabajo con el fin de tener una aproximación más consciente a esta práctica musical.

PROPÓSITOS

El desarrollo del trabajo estuvo orientado por la pregunta: ¿Cuáles son las características de la interpretación melódica en el Aguabajo por el maestro Hugo Candelario González? A partir de esta pregunta generadora, se formularon los siguientes propósitos generales y específicos.

El objetivo general es analizar las características del discurso musical en la interpretación del Aguabajo por el maestro Hugo Candelario González, identificando hipotéticamente su mecanismo principal de construcción a partir de variaciones improvisadas y señalando cómo este mecanismo interviene en los aspectos melódicos, rítmicos y expresivos de la práctica.

De manera adicional, se establecieron como objetivos específicos:

Identificar patrones rítmicos, melódicos y estructuras formales del Aguabajo en la producción musical del maestro Hugo Candelario González y específicamente en sus dos temas “El remanso inicial” y “Pacífico amoroso”. Teniendo en cuenta la complejidad del género del Aguabajo (rítmica, melódica y de ornamentos). El análisis realizado en este trabajo se centra principalmente en el material melódico de los temas en mención.

Analizar los elementos musicales que se evidencian en las interpretaciones del maestro Hugo Candelario González y sus transformaciones entre distintas versiones del mismo tema.

PROCESO INVESTIGATIVO

El interés particular de este trabajo se ha desarrollado a lo largo del proceso en los estudios musicales a nivel superior de la autora, ya que en el trayecto de su carrera se han abierto puertas a nuevos sonidos, como es, por ejemplo, la música del Litoral Pacífico. Además, gracias a una serie de acontecimientos en su trayecto musical se ha desencadenado un interés particular en la investigación de estas músicas.

En síntesis, el proceso investigativo incluye la revisión y análisis de fuentes documentales, la selección y muestra de fuentes fonográficas, la transcripción y análisis, y la redacción del texto final. Estas cuatro etapas se describen sintéticamente a continuación.

A. REVISIÓN Y ANÁLISIS DE FUENTES DOCUMENTALES

En un primer momento se realizó una búsqueda de monografías, tesis y otros documentos que sirvieran de soporte para este trabajo, acerca de lo que se ha escrito en el análisis de género Aguabajo y en general de la música del Pacífico Norte colombiano, incluyendo análisis musicales relacionados.

La información obtenida de los textos sobre música del Pacífico Colombiano ya se ha mencionado en el apartado anterior. Además de esta información se abordaron textos relacionados con la investigación de música popular tradicional en Colombia de Carlos Miñana, este texto fue clave para el desarrollo de este trabajo, ya que evidencia la problemática de los vacíos en la investigación de las músicas de tradición oral en Colombia.

Otros textos importantes fueron algunos artículos, entrevistas y reseñas realizadas al maestro Hugo Candelario González, publicadas en diversos medios de circulación nacional.

Finalmente, para el análisis de la interpretación musical en el Aguabajo, uno de los soportes conceptuales básicos de esta monografía fue el trabajo de Simha Arom sobre músicas centroafricanas, en especial el Capítulo titulado *Modelización y modelos en las músicas de tradición oral*. De este capítulo se tomó como referencia los conceptos de *sistema*, *modelos* y *variaciones*, conceptos que son desarrollados en el segundo capítulo de este trabajo.

B. SELECCIÓN DE MUESTRA Y FUENTES FONOGRAFICAS

Para el proceso investigativo de este trabajo se realizaron una serie de recopilaciones de fuentes de audios (intercambio con colegas de música y grabaciones de algunos festivales). En forma complementaria se consultaron algunos videos y otros materiales sonoros que circulan en la web.

Con base en esta recopilación, fueron seleccionados dos temas, a saber, “El remanso inicial” y “Pacífico amoroso” del maestro Hugo Candelario González y de cada uno de estos dos temas, se seleccionaron a su vez dos versiones distintas. A partir de este material, se realizó un análisis comparado que permitiera evidenciar el mecanismo de construcción del discurso melódico principal; y llegar a

unas conclusiones acerca de las variables más significativas en la interpretación del género de referencia.

Para la selección de las dos versiones de cada tema se tomó como criterio, poder contar con dos ambientes interpretativos contrastantes, en donde se pudiera evidenciar el tema principal interpretado varias veces en distintos instrumentos y poder resaltar las diferencias de las posibilidades técnicas en cada instrumento con la finalidad de comparar las redundancias y diferencias mediante un análisis comparado, en donde se pudieran evidenciar varios de los elementos empleados en la interpretación melódica del Aguabajo interpretado por el Maestro Hugo Candelario González.

En la siguiente tabla se mostraran las versiones seleccionadas para el análisis.

Tabla 1

Versiones seleccionadas para el análisis

TEMA	Versión 1	Versión 2
El remanso inicial	Grupo Bahía trío. Versión discográfica	Grupo Bahía ensamble. Versión En vivo: Feria de las Flores Medellín - Colombia. 2008
Pacífico amoroso	Grupo Bahía trío. Versión En vivo: IV Festival Internacional de Música de Cartagena-Colombia 2010.	Grupo Bahía Trío. Versión En vivo: Festival Ajazzgo 2007 Cali-Colombia.

Tal como se observa en la tabla anterior, tres de las versiones seleccionadas, las dos de “Pacífico amoroso” y una de “El remanso inicial”

Los formatos instrumentales de cada una de las versiones son distintos, tal como se exponen la siguiente tabla:

Tabla 2
Formatos instrumentales

TEMA – VERSIÓN	FORMATO
El remanso inicial. Versión discográfica	Guitarra, marimba de chonta, saxofón soprano. Tambora, tambores cununos (macho y hembra) y guazá
El remanso inicial .Grupo Bahía ensamble. Versión En vivo: Feria de las Flores Medellín -Colombia. 2008	Marimba de chonta, voz, saxofón soprano Contrabajo eléctrico (baby), piano, batería, tambora, congas y guazá.
Pacífico amoroso. Grupo Bahía trío. Versión En vivo: IV Festival Internacional de Música de Cartagena-Colombia 2010.	Marimba de chonta, tambora, 2 tambores, cununos macho y hembra, guazá.
Pacífico amoroso. Grupo Bahía Trío. Versión En vivo: Festival Ajazzgo 2007 Cali-Colombia	Marimba de chonta, tambora, sesión de tambores (3 cununos) (macho y hembra), y guazá.

“El remanso inicial”, como se observa en la anterior tabla, tiene parte cantada (Aguabajo tipo canción), mientras que *“Pacífico amoroso”* es un tema instrumental.

De la anterior tabla también podemos evidenciar que la versión número dos del remanso inicial, es decir, la versión interpretada en la Feria de las Flores de Medellín –Colombia en el 2008, corresponde a un formato conformado por

instrumentos tradicionales como la marimba de chonta, el bombo, los cununos y el guazá, e, instrumentos acústicos y electro acústicos como el piano, el bajo, la batería, el saxo.

Este es un formato que presenta una amplia variedad de timbres y una aproximación a la estética musical urbana contemporánea.

C. TRANSCRIPCIÓN Y ANÁLISIS

La transcripción y análisis musical se realizó en coherencia con el objeto del trabajo (modelos y variaciones), con base en la melodía principal de cada uno de los temas y sus repeticiones variadas.

Como melodía principal se tomó para “El remanso inicial” la parte cantada en la versión N° 2, de la Feria de las Flores, y a su vez la primera interpretación de la melodía del tema “Pacífico amoroso”, versión N° 1, interpretada en el IV Festival Internacional de Música de Cartagena, 2010.

Teniendo en cuenta este material musical como eje del análisis, se transcribieron las partes de cada uno de los temas que corresponden a la melodía y sus variaciones, así:

Tabla 3

Partes instrumentales transcritas musicalmente

TEMA	PARTES TRANSCRITAS
El remanso inicial. Dos versiones	Voz, Marimba y Saxofón
Pacífico amoroso. Dos versiones	Marimba

A continuación se describe el proceso en el cual se realizaron las transcripciones:

Primero: Grupo Bahía Trio – *“El remanso inicial”* (Versión A) y Grupo Bahía – Remanso Inicial. Feria de las flores Medellín Colombia 2008. (Versión B).

Primero se reconoció que la versión B tenía como melodía principal la voz, entonces se escogió la versión 2 y se comparó la melodía cantada con la melodía de la marimba y del saxofón en la versión 1.

Seguido a esto se transcribió la melodía de la marimba y del saxofón de la versión 1, de las partes “A” y “B” del tema; y luego se transcribió la melodía de la voz de la versión 2.

También se transcribió el segundo tema seleccionado: *“Pacífico amoroso”* en sus dos versiones. La versión N° 1 interpretada en el IV Festival Internacional de Música de Cartagena en el 2010 y la versión N° 2 del Festival Ajazzgoen Cali en el 2007.

Para facilitar el proceso de análisis se utilizó el programa Finale y se dispusieron las distintas partes instrumentales transcritas en forma de score, con el propósito de detectar las variaciones del material melódico en cada caso.

Con esta disposición, y empleando los conceptos de modelo y variaciones planteadas por Arhom, se realizó un análisis comparado donde se identificaron los principales tipos de variación del material melódico, los cuales se desarrollan con detalle en el capítulo dedicado al análisis musical.

Las variaciones identificadas en el proceso de análisis fueron consignadas en el capítulo N° 4 llamado Análisis de las variaciones en la interpretación melódica de *“El remanso inicial”* y *“pacífico amoroso”*, que consiste en un inventario de dichas de las variaciones halladas. Este inventario incluye una identificación del tipo de variación, una descripción sintética de ésta y un gráfico musical extractado de la transcripción en Finale.

D. REDACCIÓN DEL TEXTO FINAL

Finalmente, se trabajó en la redacción del documento final del trabajo de grado que incluye el texto principal y cuatro anexos.

El texto se divide en dos partes principales. La primera es una introducción que ubica al lector en los antecedentes, propósitos y el proceso investigativo

realizado. La segunda parte del texto es el análisis musical en sí, el cual se desarrolla en cuatro capítulos. El formato empleado para la estructura del trabajo fueron las normas APA y se entregaron dos copias para lectura del jurado.

Los anexos que complementan el documento son:

- Entrevista realizada a Hugo Candelario González.
- Audio de las versiones empleadas para el análisis en CD. Este CD incluyen las siguientes versiones
 - (a) Remanso Inicial .Versión discográfica
 - (b) Remanso Inicial . Grupo Bahía ensamble. Versión En vivo: Feria de las Flores Medellín -Colombia. 2008
 - (c) Pacifico Amoroso, Grupo Bahía trío Versión En vivo: IV Festival Internacional de Música de Cartagena-Colombia 2010.
 - (d) Pacifico Amoroso Grupo Bahía Trío.
Versión En vivo: Festival Ajazzgo 2007 Cali-Colombia

1. EL AGUABAJJOY HUGO CANDELARIO

Tal como se reseñó en la introducción, este trabajo gira en torno a la interpretación melódica en el Aguabajo por Hugo Candelario González. De los muchos ritmos del Pacífico que interpreta Hugo Candelario se decidió analizar

elAguabajo ya que es uno de los géneros Colombianos que son menos reconocidos a nivel nacional en el ámbito académico y del común.

Este capítulo describe el funcionamiento básico de este género musical y especialmente la producción y aporte del maestro González en la divulgación y circulación de esta práctica musical en otros contextos.

Los temas seleccionados interpretados por Hugo Candelario en el género aguabajo no solamente muestran el formato tradicional del “*conjunto de marimba*”, conformado por marimba, dos tambores cununos (hembra y macho), bombo y guazá, sino que también se dan otras sonoridades a través de la inclusión de otros instrumentos como el clarinete y/o el saxofón. También se puede apreciar en la interpretación de los aguabajos analizados las formas musicales tradicionales de este género en el momento de la improvisación, y se evidencian otros elementos como la fusión con el jazz ya que en la interpretación se combinan elementos del jazz con el género de aguabajo.

El trabajo realizado por el maestro González ha sido de gran importancia en la proyección del género musical “Aguabajo”, ya que durante su trayectoria ha producido cinco discos de las músicas del Pacífico. Cabe resaltar que durante el 2005 el grupo Bahía Trio obtuvo el título de Mejor Disco Nacional (álbum discográfico Pura Chonta) donde está incluido el tema El remanso inicial.

1.1. EL AGUABAJO Y EL CONJUNTO DE MARIMBA

Un ritmo relevante en el litoral pacífico es el aguabajo, música de la región del Atrato y Baudó en el departamento del Chocó. Es un canto y ritmo popular que se da entre los indígenas y mulatos que habitan en la región, que se baila y se toca en diferentes tipos de rituales o fiestas. Generalmente sus habitantes cantan este ritmo cuando navegan por los ríos de la región del Baudó.

“Este estilo nos muestra el lamento y tristeza de los negros al componer, plasmando esa nostalgia surcada por sus acompañantes naturales como lo son los astros, el río la vegetación los animales etc.” (Valencia, 2010, p. 55)

En la actualidad se graban Aguabajos que son bien recibidos por la comunidad del Pacífico como elemento comunicador de experiencias de zonas de la región a través de sus pregones y coros cortos con mucha fuerza en su interpretación tanto instrumental como vocal.

Es importante mencionar que el Aguabajo es un ritmo del Pacífico Norte (ver relación tablas de danzas colombianas)(Lozano, 2011, p. 23) pero el formato utilizado para la interpretación de los Aguabajos analizados en este trabajo es el “*Conjunto de marimba*”. Formato Tradicional del Pacífico Sur.

Cabe resaltar que existen formatos diferentes con los que se interpretan la música del el Litoral Pacífico, en la siguiente tabla se presentarán los diversos formatos:

Tabla 4

Formatos instrumentales del Litoral Pacífico².

Formato		Instrumentos	Subregiones
Conjunto de Marimba		Dos Bombos o tambora (arrullador y golpeador) 2 cununos (macho y hembra) Uno o más Guazás Marimba de chonta	Cauca, valle del cauca, Nariño
Conjunto de Chirimía	Chirimía Tradicional	Clarinetes Bombardino Redoblante Tambora Platillos	
	Chirimía cantada	Uno o más Clarinetes Bombardino Redoblante Tambora Platillos	Pacífico Norte
	Chirimía orquestada	Uno o más Clarinetes Saxofón o saxofones Cobre o cobres Redoblante jazzpalo ³	Pacífico Norte

² Ver inventario de formato, género y zona de influencia del Pacífico sur, Cartilla ¡Que te pasa vo! P. 7.

		Tambora Platillos Solista y coros	
Sexteto		Tambora Bongoes Claves Voz Flauta de carrizo Hoja de platanillo o peinilla	Pacifico Norte
Conjunto de Marimbula		Tambora Bongoes Claves Maracas Guazá	Pacifico Norte
Violines Caucanos		Tambora, Maracas, Violines caucanos, Guitarra, tiple, bajo ocontrabajo	Cauca
Conjunto de arrullos		Marimba eventualmente Voces respondedoras. Voz solista.	Cauca, valle del cauca y Nariño.
Conjunto de guitarras y flautas.		Redoblante, guitarras y flautas.	Cauca
Conjunto vocal femenino.		Voces respondedoras. Voz solista.	Cauca, valle del cauca y Nariño.

En este género se utiliza una estructura básica generada por la marimba la cual es la base del Aguabajo (llamado bordón), durante el desarrollo de los temas de este género es común encontrar variaciones hechas por la marimba basados en el bordón principal, por ejemplo las variaciones hechas por el maestro

³ El jazz palo es una yuxtaposición de instrumentos de percusión que tiene su origen en el sexteto y son: bongoes, clave, cencerro o campana, platillo (1 plato), obteniéndose efectos o sonoridades suplementarias en las percusiones.

González en el tema Pacífico Amoroso (véase el análisis musical, modelos y variaciones en “El remanso inicial” y “Pacífico amoroso” en este trabajo).

Bordón de Aguabajo

Interprete: Jose Antonio Torres "Gualajo"

Trans: Katherine Mateus

Marimba



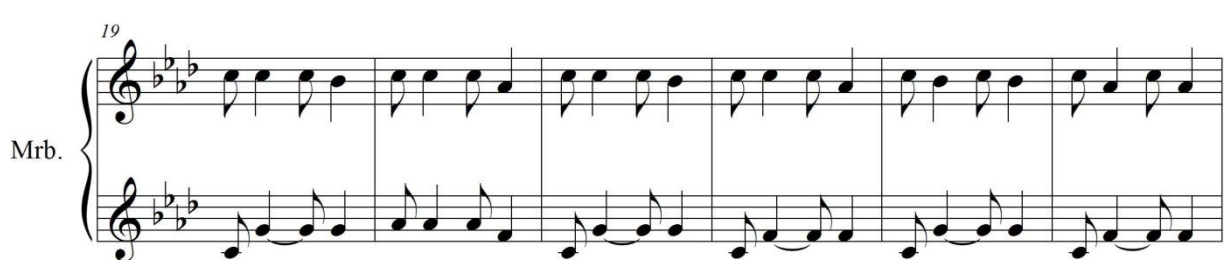
Mrb.



Mrb.



Mrb.





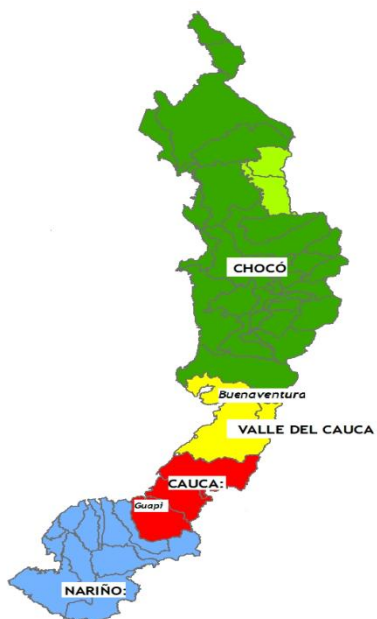
A continuación se realizará una clasificación de las danzas y ritmos del pacífico⁴.

Tabla 5
Danzas y ritmos del Pacífico.

REGION	SUBREGION	DEPARTAMENTOS	RITMOS DANZAS	O
PACIFICA	Pacífico Sur	Buenaventura Nariño Valle del Cauca Cauca	Currulao Juga Torbellino Bambuco viejo Bunde Rumba	
	Pacífico Norte	Chocó	Danza Contradanza Pasillo Mazurca Polka Stroff Porro Bunde Levantapolvo Gualí o arrullo	

⁴ Ver Cuadro de relación de Danzas Colombianas de la región Pacífica, (Lozano, 2011, P. 23).

Imagen 1: Mapa de la región Pacífica de Colombia



El formato utilizado en la interpretación de los temas analizados en este trabajo corresponde al “*Conjunto de marimba*”. Los instrumentos empleados en este formato son: marimba, dos tambores cununos (hembra y macho) uno o dos Bombos, y uno o más Guazás.

A continuación se describirán los instrumentos utilizados en el conjunto de marimba

Imagen 2: Baudilio Guama construyendo y afinando una marimba de chonta



Fuente Imagen: www.festival.si.edu/images/2011/colombia/participants/pr_baudilio_large.jpg

1.1.1 MARIMBA DE CHONTA

La marimba de chonta es un instrumento típico del contexto musical tradicional del Pacífico. En el Pacífico Sur se elabora la marimba de forma artesanal rústica, se construye con 23 láminas de madera de chonta de longitudes diferentes y 23 secciones de tubo de bambú (guadua) de diversos tamaños cerrados en su extremo inferior, que cumple la función de resonadores. Las láminas se ensamblan sobre su armazón de madera previamente forrado con fibra vegetal. Los resonadores por su parte se montan sobre una varilla de hierro y se interpreta de forma percutida sobre las láminas, efectuado por medio de baquetas cuyas puntas están cubiertas por cuero o caucho. Es interpretada por dos instrumentistas: el bordonero, ubicado en la parte más grave del instrumento y otro sobre el registro agudo, llamado tiplero o requintero. Generalmente se interpreta colgada en el techo, muy tradicional en el Litoral Pacífico y en ocasiones se construye un soporte hacia el suelo. (Información extraída de: Colombia aprende recuperado 15 de diciembre 2014, de <http://www.colombiaaprende.edu.co/html/etnias/1604/article-83206.html>)

La marimba es empleada en su forma tradicional en los conjuntos de marimba pero también es empleada en los grupos que incluyen la música del pacífico y otras sonoridades como el jazz, rock y funk.

La marimba es indispensable en la celebración del currulao o cununao, la fiesta más destacada del Litoral Pacífico, que se baila desde finales de La Colonia, asociada con la danza del boga.

1.1.2 CUNUNO MACHO Y HEMBRA

Imagen 2: Festival Petronio Álvarez



Es un instrumentomembranófono del Litoral Pacífico, de forma cilíndrica, ahuecaday fondo cerrado; tiene cuero de animal en la parte superior. Estos instrumentos son llamadoshembra (60 cm) y macho (120 cm) de acuerdo a su tamaño.

El nombre de cununo se derivade la voz quechua “cunununum” que es la onomatopeya del trueno,

esto a causa de su sonido retumbante.

Fuente:diarioadn.co/cal/mi-ciudad/lleg%C3%B3-la-hora-de-gozar-con-el-petronio-%C3%A1lvarez-1.17683

El cununo se fabrica en la actualidad perforando un tronco de madera especial como *aguacate*, *inncive*, *mate*, *balso*, *machare* o *campano*. El parche superior, único que puede ser de piel de tatabro o venado preferiblemente,se ata en un aro superior que por medio de lazadas oblicuas se templea a un aro inferior que va

colocado un poco más debajo de la mitad del tambor en donde está la parte más ancha del tronco y se tensa por medio de cuñas. En la práctica musical el cununo hembra se encarga de repicar y el macho de apagar o hacer un ritmo más constante aunque en muchas ocasiones estos roles se intercambian.

Generalmente el **cununo apagador** es el de mayor tamaño y de tono más grave que el arrullador tiene como función, cómo su nombre lo indica “apagar” el sonido; es decir, darle a éste un timbre seco de manera que conserve las características de base rítmica estable y constante en todo el discurso musical.

Como su nombre lo sugiere, el **cununo repicador** conduce la variación de su base rítmica permaneciendo en constante diálogo con las propuestas melódicas y rítmicas, expuestas por la marimba de chonta en el transcurso de la pieza musical. En muchas de las danzas es notoria la relación y el dialogo permanente entre el repicar el cununo y el zapateo de los bailarines.(Duque, Sánchez, &Tascón, 2010, P.9)

1.1.3 TAMBORA O BOMBO.

Imagen 3: Festival Petronio Álvarez



Entra en la familia de los membranófonos, cuya característica fundamental es que está construido por una caja de resonancia de forma y dimensiones tensadas, y en los extremos hay uno o dos orificios en los cuales se añaden membranas tensadas o templadas.

Hasta el siglo XX las membranas eran de piel natural de animal. En estos momentos los cueros son sintéticos con excepción de

algunos países del continente africano.

Fuente: www.elpais.com.co/elpais/sites/default/files/imagecache/350x100/2013/09/ep00697470.jpg

La tambora chocoana está construida con madera de tronco de árbol con dos orificios en los que está cubierta por un cuero llamado Tatabro “cuero de un animal parecido alcerdo” y se toca con una baqueta y pun. El pun es una baqueta que en uno de los extremos está forrado con algodón y/o tela con el fin de dar una sonoridad más opaca. (Quintero, M., Convers, L., Salgar, O., Martinez, A., Miñana, C., Ochoa, J, et al. 2008, P, 38)

En el conjunto de marimba se interpretan dos bombos; el bombo arrullador y el bombo golpeador.

El bombo arrullador de menor tamaño que el bombo golpeador, establece y sostiene la base rítmica que como su nombre lo indica, arrulla el discurso musical establecido. En muy pocas ocasiones recurre a variaciones en la ejecución.

El bombo golpeador se presenta como el líder dentro del conjunto instrumental, que con su base rítmica y algunos episodios improvisatorios, establece un dialogo permanente con la respuesta melódica de la marimba y las voces, y con el resto de la percusión; además, es el que marca el inicio y el final de las bases del discurso musical.(Duque, Sánchez, &Tascón, 2010, P.9)

1.1.4 GUAZÁ

Imagen 4: Cantaoras Festival Petronio Álvarez



Fuente: www.elpais.com.co/elpais/sites/default/files/imagecache/504x330/multimedia/videos/2012/08/10/petronio734.jpg

Instrumento que produce alturas indeterminadas. Está hecho de guadua o de alguna corteza y sus medidas aproximadas son de 30 a 40 centímetros de largo y de 6 a 8 cm de diámetro. Tiene dos tapones en los extremos para sellar su contenido, generalmente los guazás contienen semillas llamadas chirillas que también son usadas para la construcción de los maracones. Dentro de este cilindro encontramos una serpentina en espiral y el sonido simula al susurro de la lluvia, se puede interpretar con ambas manos ubicadas en los extremos realizando movimientos frontales como especie de meneo.

El guazá generalmente es ejecutado por las cantadoras, las cuales se dividen en dos categorías: las solistas que llevan el canto y las que lo responden.

(Quintero, M., Convers, L., Salgar, O., Martinez, A., Miñana, C., Ochoa, J, et al.2008, P, 38) y (Duque, Sánchez, &Tascón, 2010, P.9)

Uno de los atractivos de los conjuntos de marimba radica en que sus instrumentos son de producción artesanal y son elaborados con materiales vegetales y animales propios del Pacífico. Por lo regular estos instrumentos son fabricados por los propios músicos, con métodos artesanales y rudimentarios. Con este formato se interpretan también otros aires como el currulao, bunde, arrullo, bámbara, zamba timbiquireña, bambuco viejo, alabao, chigualo, buluca, juga, patacoré y berejú. También existen algunos Aguabajos interpretados en el formato “chirimía” aunque no es muy usual ya que el formato “chirimía” es más empleado para la interpretación de músicas más alegres.

El Aguabajo es un aire reposado y cadencioso, sus piezas musicales están construidas por lo general en dos secciones con frases musicales cortas, posee rasgos acentuales definidos con estructura rítmica en compás binario. En el Aguabajo es muy importante su letra, que en definitiva tiene una relevante importancia por su mensaje literario. También es característica la improvisación en el instrumento melódico protagonista, como en la mayoría de las músicas del Pacífico, que representa un factor determinante para separar el primer y segundo periodo de la gozadera, mambo o moña.

En la región se han destacado varios intérpretes de Aguabajos como lo son el maestro José Antonio Torres (Gualajo), quien grabó un disco compacto con énfasis en los Aguabajos. Entre sus alumnos destacados se encuentran Urian Sarmiento, Juan David Castaño y Hugo Candelario. Por otro lado está Ezequiel Sinisterra quien no solamente ha grabado discos donde incluye Aguabajos sino que también acompaña al maestro Gualajo. Otros intérpretes importantes son Baudilio Guama, Carlos Enrique Riascos y Víctor Hugo Rodríguez, entre otros, quienes junto a agrupaciones tradicionales como Grupo Gualajo y Herencia de Timbiquí interpretan este aire.

1.2. HUGO CANDELARIO GONZÁLEZ Y BAHÍA GRUPO Y TRÍO.

Hugo Candelario González Sevillano nació el 12 de febrero de 1967 en Guapi, Cauca. Hugo Candelario desde muy pequeño desarrolló el gusto por la música, en el cual sus padres tuvieron gran influencia ya que en su hogar había instrumentos tradicionales del Pacífico como cununos, marimba y guasá; desde ese entonces empezó su acercamiento a la música.

Realizó sus estudios de educación media en Bogotá y posteriormente viajó a Barranquilla para alistarse en la Armada Nacional. Allí se vinculó a la banda de guerra. Luego regresó a Guapi y finalmente, en 1985 se radicó en Cali. Allí inició sus estudios musicales en el Instituto Popular de Cultura, en el Conservatorio Antonio María Valencia y posteriormente en la Escuela de Música de la Universidad del Valle, estudios que alterna con investigaciones particulares sobre el folclor tradicional de la región del Pacífico y otras regiones de Colombia. Estas investigaciones son aún su interés primordial y el eje de su carrera musical.

La formación académica de Hugo Candelario también ha sido primordial en su aporte a la música en Colombia, ya que ha tomado clases de música con reconocidos maestros de música del país como Blas Emilio Atehortúa, músico compositor colombiano, el cual reúne elementos de la música contemporánea (el dodecafonismo, el serialismo o el expresionismo), y el maestro José Antonio Torres “Gualajo”, que ha sido reconocido a nivel nacional e internacional como “el rey de la marimba” por ser el portador de una tradición por más de 50 años.

Gualajo aprendió a tocar (y construir) la marimba por las enseñanzas de su padre, quien a su vez aprendió del suyo.⁵

Ha conformado y dirigido varios grupos y proyectos del ámbito tradicional, popular y sinfónico. Ha sido director musical del *Grupo Folclórico Yurumanguí* (con el que participó en los Festivales de Verano en Europa, en 1991), de los montajes teatrales del *Grupo de Teatro Experimental de Cali*, del *Grupo Joricamaba*, en el montaje *María* de *INCOLBALLET*, entre otros. Además, ha hecho parte de grupos folclóricos de importantes empresas y universidades de la ciudad. Ha integrado otros grupos musicales como: *Río Guapi*, *Teatro Luna Bruja*, *Banda de la Universidad del Valle*, *Grupo Instituto Popular de Cultura*, *Razas*, *Raíces Negras* y *Arcano*.

Ha participado como músico invitado en los montajes de la *Orquesta Sinfónica del Valle –Manglares-* dirigido por el maestro Francisco Zumaque y *La Sinfónica en*

Salsa de Currulao dirigida por el maestro Paul Dury, en el cual participó como arreglista junto con Félix Darío Morgan. En forma paralela a estas actividades, Hugo Candelario se ha dedicado a desarrollar una práctica docente. Se ha desempeñado como profesor de música en algunas escuelas, en el Instituto

⁵Afrocolombianos visibles. 19 agosto 2012

Popular de Cultura, en el Instituto Departamental de Bellas Artes, en la Secretaría de Cultura de Cali y en diferentes instituciones a nivel nacional.

Uno de sus más importantes proyectos musicales es *Bahía* donde Hugo Candelario ha estado a la cabeza del mismo. Es muy importante el papel que ha desarrollado Bahía en cada uno de sus formatos, ya que conserva las raíces de la tradición de la música sin perder su identidad y dándole un carácter contemporáneo por medio de sus fusiones, rasgos que le han dado al Grupo Bahía un carácter contemporáneo sin dejar de lado la música tradicional del Pacífico.

Según una entrevista realizada en el 2008 por Alejandra López González a Hugo Candelario para el periódico El Tiempo, los inicios de Bahía se remontan hasta el año 1986 cuando Hugo Candelario tenía 19 años y vivía en el barrio Templete, en Cali. En ese entonces él, que tocaba flauta dulce, y Fernando Valencia que tocaba la guitarra, comenzaron a reunirse todos los fines de semana para hacer música.⁶

Ya en 1992, con diez integrantes, la intención de Bahía fue dar a conocer los estilos musicales más representativos del Litoral Pacífico: currulao, porro chocoano, bunde, juga y andareles, entre otros. Durante ese año y el siguiente participó en el *Festival del Currulao en Buenaventura*, dándose a conocer entre los

⁶ Publicación eltiempo.com/ El hombre que nació entre la candela.

músicos de la región. En 1995 fue invitado al Festival de Verano de Escocia e Inglaterra y volvió al siguiente año junto con Totó la Momposina a *Los Colores de Colombia*, evento que también fue llevado a cabo en Inglaterra. En 1996 Bahía se presentó en ExpoSevilla. En 1997 se creó el Festival del Pacífico Colombiano Petronio Álvarez y Bahía obtuvo el primer lugar como agrupación libre, lugar que volvió a ocupar en 1998 en dicho festival. Durante el mismo año, Bahía sacó al mercado su primera producción discográfica *Con el corazón cerca de las raíces* y viajó a Portugal para participar en Expo Lisboa. En 1999 participó en el *Folk and Roots Festival* en Chicago y en el 2000 regresó a Europa para presentarse en Expo Hannover. Para el año 2001 realizó su segunda producción discográfica titulada *Cantaré* con el Banco de la República.

Bahía es un grupo que se caracteriza por diversos formatos musicales (Bahía Orquesta, Bahía Ensemble, Bahía Folclórico y Bahía Trío), que fusiona la música folklórica del Litoral Pacífico con otros géneros musicales como el jazz, rock, funk, ritmos caribeños y latín Jazz.

El formato musical de Bahía Orquesta tiene diferentes instrumentos que le dan un aire electrónico como el bajo y guitarras eléctricas y piano, fusionados con instrumentos tradicionales como la marimba, los cununos, el guazá, el alegre, el llamador y la tambora. Por otro lado, incluye instrumentos de viento como los saxofones, trombones, trompetas, y en la percusión instrumentos característicos de una orquesta como las congas y la batería.

Bahía Trío es un formato más tradicional donde el predominio de la percusión (el bombo, los cununos, el Guazá) y la marimba típica del Pacífico brindan un espacio de experimentación con participación de otros instrumentos no tradicionales como el saxofón. Las composiciones de Hugo Candelario en los diferentes formatos son interpretadas por diferentes músicos que han pasado por Bahía y que han hecho parte de esta construcción musical.⁷

En general, el grupo Bahía es de los grupos más importantes en la difusión de las músicas del Pacífico ya que ha tenido durante su recorrido música la músicos de diferentes partes del país que han ayudado a enriquecer el concepto de Bahía por las diferentes influencias musicales, pero que a su vez ha servido de escuela para muchos de ellos.

⁷ OM PRODUCCIONES MUSIC INTERNACIONAL. /Grupo Bahía Trio y Voz.

“En mayo de 1992, se hizo el lanzamiento oficial del Grupo Bahía. La principal característica de Bahía ha sido la conservación de las raíces, del sentimiento y de la espiritualidad de la música del Pacífico colombiano, mediante la investigación, la creación y la difusión, en un contexto urbano.”

2. LOS TEMAS Y SUS VERSIONES

Como ya se comentó en el capítulo introductorio, fueron seleccionados dos temas de referencia para el análisis de las que se escogieron dos versiones distintas, es decir, dos interpretaciones del maestro González en momentos distintos para comparar las redundancias y diferencias mediante un análisis comparado. Los temas son: “*El remanso inicial*” y “*Pacífico amoroso*”.

2.1. EL REMANSO INICIAL.

DATOS GENERALES: “*El remanso inicial*” fue grabado en la tercera producción musical del grupo Bahía, “*Pura Chonta*” (2005) reconocido como mejor disco del año en Colombia. Gracias al reconocimiento del como mejor disco del año, “*El remanso inicial*” vuelve a ser grabado en su cuarta producción discográfica “*pura chonta recargado*” (2008) grupo bahía ensamble pacífico.

FICHA ANÁLISIS MUSICAL: *El remanso inicial*

RITMO

Métrica:  Unidad metronómica:  = 65

Nº de compases tema principal: 34

TONALIDAD –

MODALIDAD: Re menor

FORMA:*El remanso inicial. Versión: Feria de las Flores Medellín, 2008*

Tipo de estructura I:A-B-C: I

Semifrases, frases, periodo, parte.

Semifrase: 8compases iniciales,frase: 17 compases.

Parte A: 17 compases.

Parte B: 9 compases, compás n° 17- 25.

Parte C: 9 compases, compás n° 26- 34.

Texto: “El remanso inicial”

Y aquí te dejo mi cariño

Y aquí te dejo mi sentir

Y aquí te dejo mi esperanza

Todo eso para ti

Y a ti te entrego mis temores

Y a ti te entrego lo que fui

Y a ti te pido los perdones por lo que puede y nunca di

Coro:

pero no olvides que te quiero

con mis penas con mis ruegos

y nunca olvides quien te canta tiene

Uncorazónsincero//

Porque conozco yo esta tierra

Porque conozco mi lugar

Porque conozco el sentimiento

por eso te vengo a expresar

Y aunque en la vida todo pasa

*Y siempre todo cambiara
Aquí yo guardo una esperanza para volver a comenzar*

*Coro:
Pero no olvides que te quiero...*

*Porque soy parte de la vida
De lo que fui y lo que vendrá
Del fruto el árbol la semilla
De la mentira y la verdad
Porque soy parte de tu risa
Del mar y de su inmensidad
Del sentimiento más profundo
Del dolor y la felicidad*

*Coro:
Pero no olvides que te quiero...*

*yaquí te dejo mi cariño y
aquí te dejo mi sentir
y aquí te dejo mi esperanza
todo eso para ti
y aunque la vida todo pasa
y siempre todo cambiara
aquí te dejo la esperanza
para volver a comenzar*

*Coro:
Pero no olvides que te quiero...*

*Y es mi tierra bonita
la que ríe la que anhela
y es mi tierra
bonita la que canta la que sueña///*

Remanso Instrumental Bahía trio

Ver. discografica

Comp.Hugo Candelario Gonzáles
Trans.Katherine Mateus

Tema $\text{♩} = 140$

Y'a-qui te de - jo mi ca - ri - ño y'a-qui te

de - jo mi sen - tir y'a-qui te de - jo mi'es pe - ran -

- za to - do e - so pa - ra ti. y'a ti te'en -

tre - go mis te - mo - res y'a - ti te'en - tre - go lo que fui

y'a ti te pi - do los per - do - nes por lo que

A 7

pu - de y'nun - ca a dí pe - ro no'ol -

vi - des que te quie - ro con mis pe nas con mis mie -

- dos y nun-ca'ol - vi - des quien te can - ta tie - ne co

El remanso instrumental bahia trio

25 Em 7b 5 A 7 C Dm (entra marimba) C 7

— ra - zón sin - ce

28 Dm C 7 Dm C 7

32 Dm C 7 Dm

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, key of B-flat major (two flats). It consists of three staves. The first staff (measures 25-27) contains the lyrics '— ra - zón sin - ce'. Above the staff, chords are indicated: Em 7b 5, A 7, a boxed 'C' (likely C major), Dm, and C 7. A note '(entra marimba)' is written above the Dm chord. The second staff (measures 28-31) continues the melody with chords Dm, C 7, Dm, and C 7. The third staff (measures 32-34) concludes the phrase with chords Dm, C 7, and Dm. The notation includes eighth and quarter notes, rests, and bar lines.

La estructura literaria de *El remanso inicial*, está conformada por cuatro estrofas de ocho versos con rima asonante.

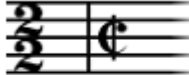
2.2. PACÍFICO AMOROSO.

DATOS GENERALES:

Este tema fue grabado en el lanzamiento de la quinta producción musical del grupo bahía “*Mulataje. Grupo bahía trío más voz. 2010.*”

FICHA ANÁLISIS MUSICAL: *Pacífico amoroso.*

RITMO

Métrica:  Unidad metronómica:  =72

N° de compases tema principal: 37

TONALIDAD – MODALIDAD: Fa mayor

FORMA: Grupo Bahía trío. Versión En vivo: IV Festival Internacional de Música de Cartagena-Colombia 2010.

Tipo de estructura I: A-B-A: I

Semifrases, frases, periodo, partes:

Parte A: 4 compases repite el tema 3 veces hasta el compás N° 12.

Parte B: compás 13- 20.

Este Aguabajo presenta una cadencia autentica inversa. (V7- I) con periodos bimembres, muy caracteristico de la música tradicional.

Tema Princ.
(Marimba). 1

Pacífico Amoroso

Versión IV Festival Internacional de Música de Cartagena- Colombia 2010.

Comp. Hugo Candelario González

Transc. Katherine Mateus

Sheet music for Marimba, featuring a single melodic line in F major. The music is divided into measures, with measure numbers 5, 9, 13, 17, 21, and 25 indicated. Chord symbols F and C7 are placed above the staff at various points. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and slurs.

Pacifico Amoroso

2

29 F C7

33 F C7 F

The image shows a musical score for a piece titled "Pacifico Amoroso". The score is written on two staves. The first staff contains measures 29 through 32, and the second staff contains measures 33 through 36. The key signature is one flat (B-flat). The melody is written in a treble clef. Chords are indicated by letters above the staff: F and C7. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 36.

3. SISTEMA, MODELO Y VARIACIONES COMO ESTRUCTURA PARA LA INTERPRETACIÓN MELÓDICA DEL AGUABAJO EN HUGO CANDELARIO.

Como referentes fundamentales para el análisis de este trabajo de grado se emplearon los conceptos de sistema, modelo y variaciones en los trabajos sobre músicas de tradición oral en la República Centroafricana por Simha Arom, capítulo (modelización y modelos en las músicas de tradición oral).

En dicho trabajo, Arom plantea que la práctica de música tradicional obedece a una noción de sistema y define el concepto teórico de sistema gracias a las características que este presenta según la teoría de Edgar Morín. Según Morín las características que presenta un organismo para clasificarlo como sistema son:

Un organismo no está constituido por células, sino por las acciones que se establecen entre las células, así, el conjunto de estas interacciones constituye la organización de sistema. La organización es el concepto que da coherencia constructiva, regla, regulación, estructura, etc., a las interacciones. En definitiva nos encontramos a un concepto de tres caras:

- Sistema (que expresa la unidad compleja y el carácter fenoménico del todo, así como la complejidad de las relaciones entre el todo y las partes),
- Interacción (que expresa el conjunto de relaciones, acciones y retroacciones que se efectúan o se tejen en un sistema),

- Organización (que expresa el carácter constitutivo de estas interacciones- lo que forma, mantiene, protege, regula, rige, regenera- y que ofrece a la idea de sistema su columna vertebral).

Estos tres términos son indisolubles; se reenvían el uno al otro; la ausencia de uno mutila gravemente el concepto: el sistema sin concepto de organización queda tan mutilado como la organización sin concepto de sistema.. (Arom2001, P 204)

Ya que en las culturas de tradición oral la teoría está implícita en la forma en la que se aprenden, practican y memorizan un sinfín de patrones, la métrica vive en su conciencia y ningún error pasa desapercibido por ellos mismos. También reconocen y reprueban las violaciones a sus reglas o costumbres en dichas prácticas.

Al igual que el lenguaje, la música también es una forma de expresión a través de los sonidos. Es un ejemplo de forma simbólica, que responde a otra forma de sistema en el cual se aprende la música y en su calidad de formas simbólicas poseen un cierto número de propiedades comunes, es decir, un sistema que responde a sus propios ordenamientos. “Cómo el lenguaje, [la música] se expresa en una dimensión temporal. Como él, se deja segmentar en unidades discretas. Igual que la lengua de una comunidad, su música constituye un sistema que solo conoce su propio orden. Toda música tradicional deriva de forma clara de una sistemática.”(Arom2001, p 206).

En una cultura en particular los hechos musicales no son solo identificados por la sonoridad. También son reconocidos por sus elementos, los que a su vez corresponden a una estructura que diferencian a unos patrones de otros y/o a los roles que desempeñan en el ámbito de su comunidad.

En las prácticas de músicas de tradición oral la improvisación desempeña un papel muy importante y que tendrá un curso libre mientras no afecte dichas estructuras. Estas estructuras se caracterizan por un modelo.

La labor del investigador tiene como fin encontrar esas propiedades esenciales, es decir, un modelo. Pero las variaciones a las que el modelo se somete durante una interpretación no se pueden aplicar simultáneamente a todos sus elementos. Esto significa que la improvisación tiene límites. Si fuera posible hacer variaciones hasta el infinito a partir del modelo de una pieza, la realización musical que lo encarna se volvería irreconocible: el modelo es precisamente lo que preserva la identidad de una pieza. (Arom2001. P 207)

En este orden de ideas encontramos que para entender la improvisación en las músicas tradicionales debemos empezar por entender su modelo. El modelo lo podemos entender como una representación sonora, global y simplificada de una entidad musical que condensa el conjunto de sus rasgos pertinentes y solamente de ellos. Por ejemplo, la cumbia en Colombia es reconocida en primera medida según su base rítmica, formato instrumental, pero a su vez, la cumbia Colombiana es diferente a la cumbia interpretada en Chile, México, Venezuela y Argentina.

Para el proceso de modelización de una entidad musical es necesario que se utilicen procedimientos explícitos, es decir, reproducibles, que permitan generar nuevos elementos pertenecientes a la entidad musical analizada. “El objetivo del análisis es conseguir caracterizar una música gracias a la descripción de sus rasgos distintivos, y en consecuencia, determinar lo que la singulariza.” (Arom 2001, P. 228).

El análisis del objeto (tema musical) nos arroja como resultado un modelo, entendiendo como modelo la realización más simple de un fragmento, la cual llamaremos “células o patrones” ya sean “rítmica, melódico-rítmica o polifónica”, a partir del aprendizaje de un patrón (por ejemplo el patrón rítmico del Porro Chocoano) se puede verificar que ha sido deducido correctamente, gracias a sus características específicas, que identifican estos modelos o “patrones”. Por medio de estas características se elabora el proceso analítico del material melódico y la variación que tiene en cada versión, así se llega pues a concretar un modelo y a partir de él se pueden reconstruir ciertas propiedades de los componentes abstractos como los sistemas de intervalos, la organización de los bloques periódicos o las formas de afinación de los instrumentos.

Teniendo en cuenta que diferentes características de diferentes patrones identifican un modelo, es posible entonces analizar cuáles son los principales modelos que actúan como estructura para las diversas variaciones, y

remitiéndonos al objeto de estudio del presente trabajo, identificar entonces cuáles son los modelos que intervienen en la generación y límites posibles en la variación del material melódico en la interpretación del Aguabajo en Hugo Candelario González.

En el proceso de análisis realizado se identificaron los siguientes modelos como preponderantes en la construcción del discurso melódico en el Aguabajo (en los dos temas de referencia) en Hugo Candelario.

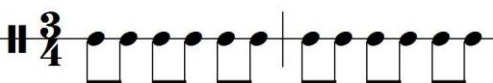
3.1. MODELO N°1, LA CLAVE AFROCUBANA Y OTROS PATRONES DE ACENTUACIÓN.

3.1.1 Matriz métrica:

En el litoral Pacífico existen varias matrices binarias y ternarias que conforman las estructuras rítmicas-melódicas de diferentes géneros musicales, donde la mayoría de músicas de descendencia afro incluyen la matriz ternaria. Cabe resaltar que se denomina matriz a una estructura conformada por pulsos regulares de división binaria o ternaria.

En el eje pacífico Norte, las matrices binarias y ternarias soportan nuestros aires musicales, en donde los aires autóctonos o de descendencia afro, en su mayoría soportan la matriz ternaria y en los influenciados encontramos algunos en donde en su primera parte contemplan una matriz binaria y en la segunda una matriz ternaria. (Valencia L. 2009, pág. 32)

Matriz métrica ternaria: 

Matriz métrica binaria: 

En el eje del Pacífico Norte las músicas se pueden determinar en una matriz métrica binaria de ocho subdivisiones y una matriz ternaria de seis subdivisiones

Matriz métrica binaria



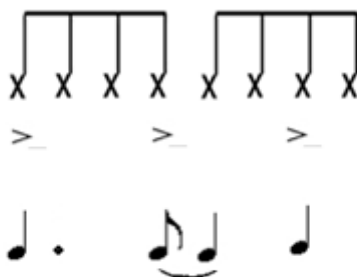
Matriz métrica ternaria:



3.1.2 Regímenes acentuales o claves:

En las músicas tradicionales del Pacífico Norte se identifican varios modelos de acentuación. Teniendo en cuenta que el género analizado en este trabajo corresponde a la matriz métrica binaria, a continuación se presentaran algunos modelos que fueron claves para el desarrollo del el análisis musical.

MODELO 1



Clave afrocubana o clave caribe:

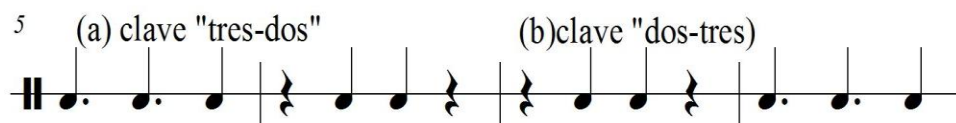
Este modelo presenta tres acentuaciones sobre la matriz binaria ubicada en los Elementos 1, 4 y 7 de la matriz, este modelo también es denominado clave africana, clave 3 + 3 o tresillo cubano.(Valencia, Victoriano, pág. 18).



(Ver ejemplo) Tema musical: El remanso Inicial, Feria de las Flores, compás N° 2 Saxofón soprano.

Esta clave tiene dos variantes llamadas clave son, que son la claves 2-3, o 3-2.

"La noción de clave comprende no solo estos dos patrones, así como los palillos que se toca, sino también el concepto de estos dos patrones cómo estructuras generativas subyacentes en todo el ritmos compuestos de ostinatos de dos compases".(Nell y Rusell,P.127)



La música del Litoral Pacífico, contiene un puñado de sonoridades híbridas, mezcladas o cruzadas, como producto de choques raciales producto de supervivencias europeas y africanas que sobreviven en América y se expresan como una sola forma musical.

En el pacífico Norte encontramos músicas oriundas de Europa que han sido recreadas por agentes de la región. Hoy en día se sienten como propias por el aporte indígena y afro de las mismas. Hablamos de aires musicales como danza, contradanza, polka, la mazurca, el pasillo, pasillo valseado (Stross), el foxtross, etc. En las dinámicas que se aprecian de la interpretación es notorio el grado de hibridación que las hace más ricas en un hecho musical con aportes de tres culturas que las convierte en una muestra de pluralidad Cultural. (Valencia L.2009 Pág. 35)

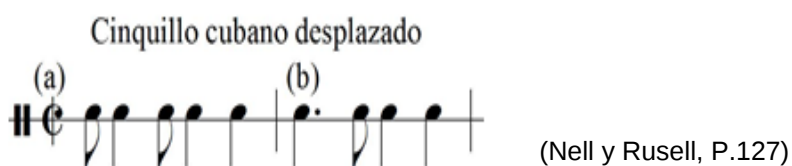
De lo anterior también cabe resaltar la importancia de la música negra en el ambiente caribeño dado que la influencia de África es evidente en las músicas que se originaron de varias mezclas de *Yoruba, Bantú, Fon, Kongo* y otras poblaciones africanas con formas musicales, estructuras y géneros españoles, portugueses, ingleses y franceses. Estas entremezclas se pueden escuchar en las polirritmias de los tres tambores *batá*, en las invocaciones de llamado y respuesta de las ceremonias de la santería cubana, y entre otros ejemplos, en los cantos y tambores de los rituales del *vodú* haitiano.

De los muchos ritmos caribeños hay dos motivos rítmicos derivados de la clave afrocubana que se conocen como *cinquillo* y el modelo anterior llamado *tresillo Cubano o clave caribe*.

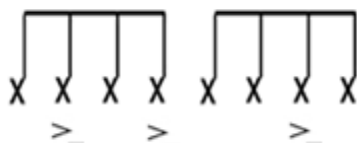
Cinquillo Cubano:



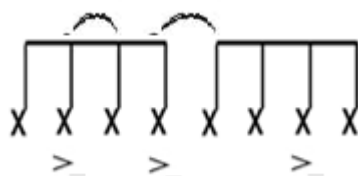
Los motivos de *cinquillo* y *clave caribe* (también llamado *tresillo Cubano*) y variaciones de estos motivos, son destacados en las construcciones rítmicas de todas las músicas del caribe. Ellos proporcionan la base para el cocimiento multirítmico en el cual los dos ritmos se mezclan, contrastando uno con otro y con otros ritmos derivados de las mismas y similares fuentes. Se encuentran en las líneas melódicas y en las partes acompañantes de la mayoría de la música del círculo Caribeño.



MODELO 2



Esta es una Variación del modelo número 1. Posee tres puntos enfáticos, que se encuentran ubicados en el segundo, cuarto y séptimo evento de la matriz binaria.



La acentuación del segundo evento genera otro segundo punto de sincopa, muy frecuente a nivel melódico.

A continuación dos ejemplos en donde se presenta el modelo N° 2

a)  **Compas N° 10 voz P.1**

b)  **Compas N° 10 voz P.2**

Las claves y/o modelos de acentuación participan en la variación melódica mediante la redistribución de duraciones con base en desplazamiento de acentos, anticipaciones y retardos. Todo lo anterior relacionado con la ubicación de síncopas a partir de estructuras tales como la clave afrocubana presente en músicas binarias de contexto Caribe.

3.1.3 Patrones de acompañamiento ritmo-percusivo.

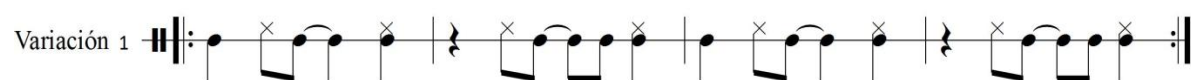
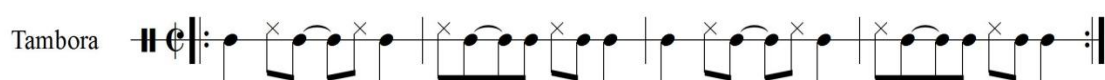
Otro elemento relevante hallado en este trabajo es el plano ritmo-percusivo, ya que tiene relación directa con los patrones o regímenes de acentuación.

A continuación veremos cómo ejemplo el patrón rítmico del género aguabajo transcrito de la tambora interpretada en las dos versiones de Pacífico Amoroso.

Base de Aguabajo

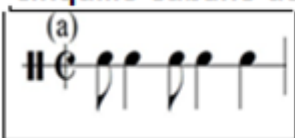
Transcrita de las 2 versiones Pacífico Amoroso

Transc. Katherine Mateus



En el anterior ejemplo de patrones rítmicos encontramos algunos ejemplos de cinquillo cubano.

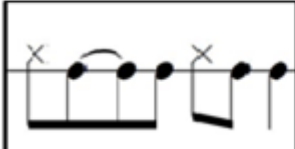
Cinquillo Cubano desplazado.



(a)

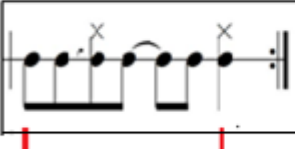
Cinquillo Cubano





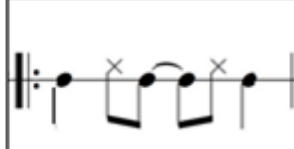
Compas N° 2

Cinquillo Cubano desplazado



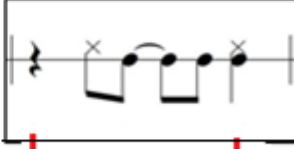
Compas N° 16

Cinquillo Cubano desplazado



Compas N°1

Cinquillo cubano



Compas N°6

Cinquillo Cubano con silencio en el primer tiempo.

3.2.LA PROGRESIÓN Y LA RELACIÓN ESCALA- ACORDE.

La armonía (entendida como la progresión de acordes del tema principal) constituye un segundo modelo para la variación melódica. En este modelo los acordes de la progresión establecen a la manera de coordenadas, las notas adecuadas en un momento determinado de la frase melódica.

El reconocimiento de la progresión de los acordes y de la armonía en general es clave para un mejor desarrollo en las variaciones de los recursos melódicos; cómo el uso de escalas que enlazan, breves secuencias, ornamentos, ritmo...

En “El remanso inicial” se encuentra una armonía básica de tónica, subdominante y dominante, en la parte A hallamos una armonía de (i, iv,) primero y cuarto grado que se dirige hacia la dominante al final de la parte A. En la parte B encontramos un movimiento armónico por cuartas, teniendo en cuenta las alteraciones de la escala de Dm, por ejemplo en el acorde de “Em7b5” (ver partitura Pág. 36).

Escala de Re menor Eolica

The image shows two musical staves. The top staff displays the Re menor Eolica scale (D natural minor scale) on a treble clef staff, with a red bracket above it labeled "Escala de Re menor Eolica". The bottom staff shows a sequence of chords: Em7(b5), Fmaj, Gm7, A7, Bbmaj, and C7. A red bracket below the first four chords (Em7(b5) to A7) is labeled "Acordes relacionados con la escala de re menor Eolica". A red circle highlights the A7 chord, with a red arrow pointing to it from the text "Acorde con sensible relacionado con la escala de Re menor armonica, y dominante para Dm".

El tema “*Pacífico amoroso*” posee una armonía de (I-I-V7-V7), proveniente de la cadencia auténtica inversa, muy característica en la música de tradición oral.(Valencia L.2010 Pág. 55)

En el trabajo de análisis de los Aguabajos seleccionados se evidencia la composición en forma tonal, es decir, relacionadas al uso de las escalas mayores y menores. Aunque cabe resaltar que varios de los géneros compuestos

en formato de marimba en ocasiones corresponden a composiciones en forma modal; gracias a la construcción artesanal de la marimba de chonta la afinación no corresponde a una afinación temperada tomando como referencia la afinación temperada de occidente (La 440).

La variación del material melódico estará entonces limitado, por notas relacionadas con la tonalidad, notas principales (las del acorde del momento) que son enriquecidas eventualmente por notas secundarias (o de aproximación). (Herrera, 1987, p. 25)

Tomando como referencia el libro “Técnicas de arreglo para la orquesta moderna” de Enric Herrera, se mostrara un ejemplo de la clasificación de las notas “*principales*” y “*secundarias*” en uno de los temas de selección.

Notas Principales

Se consideran notas principales a:

- Las notas del acorde.
- Las notas no del acorde que reúnen algunas de las condiciones siguientes:
 - a) Son de larga duración (negra o más, según el contexto de la frase).
 - b) Son notas cortas (corchea generalmente) y...

Van seguidas de salto o...

Van seguidas de silencio de al menos su valor...

Se mueven a su grado inferior de tiempo o parte fuerte a débil.

Notas Secundarias

Se consideran notas secundarias a las notas no del acorde que se mueven por grado conjunto diatónico (superior o inferior) hacia una nota principal. También reciben el nombre de notas de aproximación. (Herrera, 1987, p.25)

P= Principales

S= Secundarias

Clasificación de las notas “El remanso inicial”

Tema
(Parte vocal)

Remanso Instrumental Bahía trio

Ver. discografica

Comp. Hugo Candelario Gonzáles
Trans. Katherine Matecus

♩ = 140

Gm atresillado Dm atresillado Gm Dm

6 Gm Dm Gm Dm Gm

3.3. FORMA DEL TEMA

El marco temporal para la variación melódica es la forma del tema, es decir, la estructura y dimensión de la melodía. En la interpretación de los temas de autoría de Hugo Candelario se observa que las variaciones del material melódico

coinciden con la extensión del tema o melodía principal. Así, la variación ocupa el mismo número de compases de la melodía o tema principal, y está limitada a la forma estructural del tema. La estructura de los dos temas de selección corresponde a la forma binaria (A-B) que es precisamente la del Aguabajo tradicional.

Los modelos anteriormente presentados también sufren unos leves cambios de acuerdo a su estructura original, estos cambios son llamados variantes, que intervienen en la variación del material melódico, remitiéndonos al objeto de estudio del presente trabajo se propuso analizar e identificar cuáles son las variantes más relevantes de los elementos melódicos (modelos) mencionados anteriormente.

4. ANÁLISIS DE LAS VARIACIONES EN LA INTERPRETACIÓN MELÓDICA DE “EL REMANSO INICIAL” Y “PACÍFICO AMOROSO”.

En este capítulo se describe el proceso de análisis y los hallazgos fundamentales en la identificación de varios de los elementos para llegar a una aproximación acertada en los elementos preponderantes en el análisis en la interpretación melódica del Aguabajo interpretado por el Maestro Hugo Candelario González.

En el proceso de análisis del discurso musical interpretativo en los dos temas de selección (El remanso Inicial, Pacífico amoroso) en autoría de Hugo Candelario González, se pudo identificar a partir de las transcripciones del material melódico y la comparación de sus frases, que la variación es uno de los elementos más relevantes en dicho discurso, cabe resaltar que gracias a las posibilidades técnicas del saxofón se evidencia en la transcripción en el caso de (El remanso inicial) mayor uso de estos elementos tales como las apoyaturas, mordentes y trinos, a diferencia de las posibilidades técnicas de la marimba donde es más característico el uso de trémolos.

A continuación se expondrá detalladamente los tipos de variaciones hallados en el análisis, en las dos versiones de los temas de selección.

4.1 TIPOS DE VARIACIONES

En la siguiente tabla se describirán los tipos de variaciones hallados en el análisis en la interpretación melódica de los aguabajos de selección:

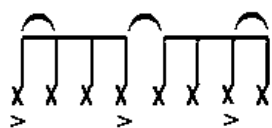
Tabla 6
Descripción tipo de Variaciones

Variaciones rítmicas	Este tipo de variaciones están asociadas en mayor medida con los modelos de acentuación de la matriz métrica binaria, claves, la clave afrocubana y cinquillo cubano.
Variaciones Melódicas	En el análisis de los temas “ <i>El remanso inicial</i> ” y “ <i>pacífico amoroso</i> ”, se encontró que las variaciones melódicas tenían que ver con otros recursos empleados en la interpretación del material melódico como la ornamentación, las secuencias y algunas variantes en la armonía, utilizando otros grados del acorde.
Adiciones de forma	En la adición de forma se reconocieron segmentos para unir frases, estos segmentos fueron escalas, intervalos y saltos.
Elementos técnico expresivos	Otras variantes halladas en el análisis del material melódico fue el empleo de ornamentos como apoyaturas, trinos, mordentes, trémolos, grupettos.
Variaciones Múltiples o simultaneas	En el análisis de los aguabajos de selección también se halló otro tipo de variantes, en las cuales se encontraron simultáneamente las variaciones anteriores, siendo las de tipo ritmo melódicas las más destacadas.

4.1.1 variacionesrítmicas:

Las variaciones rítmicas analizadas en este trabajo están asociadas en mayor medida con los modelos de acentuación de la matriz métrica binaria, descrita en el apartado anterior, tales como, la clave afrocubana y el cinquillo cubano.

De la matriz métrica binaria se analizaron dos compases que son muy reiterativos en el tema “*El remanso inicial*”(versión discográfica), donde el régimen de acentuación se encuentran en el primer compás: en el primero, cuarto y séptimo evento y en el segundo compas: en el séptimo evento.



Tema remanso inicial (versión discográfica y feria de las flores)

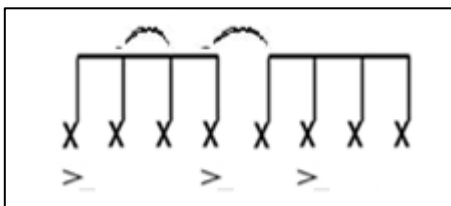
Este ejemplo de régimen acentual se puede encontrar en varios compases de las dos versiones de “El remanso inicial” donde puede variar en alguna redistribución con relación al ritmo.

(Corchea negra, negra corchea)

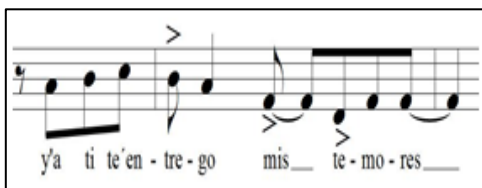


Ejemplo: Compás N° 19 de la variación N°1, Marimba.
Tema “*El remanso inicial*” versión discográfica.

A continuación se mostrará una serie de ejemplos de “*El remanso inicial*” versión Feria de las flores, que están relacionados con la matriz métrica binaria, donde el régimen de acentuación se encuentra en el primero, cuarto y sexto evento.

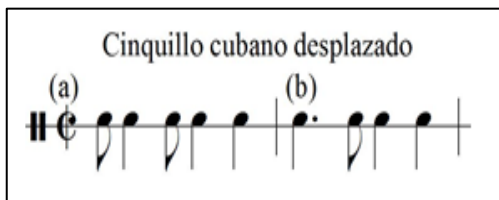


Modelo n° 3



Ejemplo: Compás N° 9 y 10 voz P.1, Tema El “El remanso inicial” versión Feria de las flores.

En la estructura rítmica del tema remanso inicial, también se destaca el uso del cinquillo cubano desplazado.



(Nell y Rusell, 2004, P.127)

En algunos de los cinquillos se evidencian pequeñas variantes con relación a la gráfica **a)** y **b)**, por ejemplo; en el ejemplo **a1)** se encuentra una variación en el



Compas N° 10 Parte Vocal.



Compas N° 20 v1, Marimba.



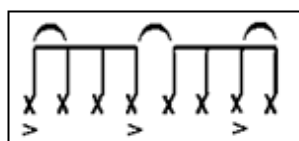
Compas N° 2 Parte Vocal.



Compas N° 27 Parte Vocal.

ritmo con respecto a **a)**, en **a1)** se encuentra las dos últimas negras subdivididas en corcheas.

En el análisis del tema “*Pacífico amoroso*” se también se hallaron algunos ejemplos relacionados directamente con el cinquillo cubano.

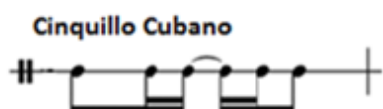


Modelo acentual
relacionado con el
cinquillo cubano



Cinquillo Cubano

Tema principal,
compás N° 1 y 2



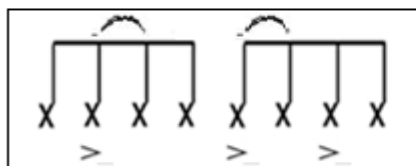
Cinquillo Cubano



Cinquillo Cubano

Variación N° 1
compás N° 11

Del tema “*Pacífico amoroso*” se analizaron dos compases relacionados con la matriz métrica binaria, donde el régimen de acentuación se encuentran en el segundo, quinto y séptimo evento.



Modelo acentual N° 4



Compas N° 11, Marimba 2.



Compas N° 17, Marimba 2

Cabe resaltar que otro tipo de elemento empleado en la interpretación de los temas de selección interpretados por el maestro Hugo Candelario, en las variaciones rítmicas fue el empleo de la síncopa, producida cuando se realiza un desplazamiento de un acento perteneciente a un tiempo fuerte particular, y posteriormente este es desplazado a uno débil.

4.1.2 variaciones melódicas:

En el proceso de análisis de los aguabajos de selección se encontró que las variaciones melódicas estaban directamente relacionadas con el empleo de escalas, secuencias, variaciones de motivos breves, y otras variantes en la armonía que tenían que ver con la utilización de otros grados del acorde.

Variaciones por secuencias melódicas

Uno de los recursos de desarrollo melódico más elementales es la secuencia, estas variaciones son muy leves en la interpretación del tema, proporcionan núcleos de organización estructural. “La mayoría de las secuencias comprenden tres notas, es decir, una figura breve que se repite dos veces a diferentes alturas”(Nell y Rusell, P.362)

En el siguiente ejemplo veremos una secuencia de cuatro notas transpuesta a un intervalo de segunda descendente



Ejemplo: compás N° 30- 34
variación 4 saxofón, Tema “El
remanso inicial” versión

discográfica.

A continuación se mostrará una serie de ejemplos del tema *Pacífico Amoroso* versiónIV Festival Internacional de Música de Cartagena-Colombia 2010.

En el siguiente ejemplo se observa el empleo de un intervalo de tercera con relación al acorde, estos acordes pueden estar en primera o segunda inversión.

En Variación N° 1 compás 26, se evidencia la transposición del tema por terceras ascendentes, teniendo en cuenta las notas del acorde de Fa mayor y de la dominante Do mayor siete.

The image displays a musical score in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of three staves of music. The first staff starts at measure 26 and contains two red circles highlighting specific chordal structures. The second staff starts at measure 31 and contains three red circles highlighting similar structures. The third staff starts at measure 36 and contains one red circle highlighting a structure. Below the staves, the text "Transposición del tema por secuencia melódica" is written in red. The music features various note values including eighth and sixteenth notes, and rests, with some measures marked with a '2' indicating a second ending or repeat.

Transposición del tema por
secuencia melódica

4.1.3 adiciones de forma

La adición de forma también es otro de los muchos recursos del material melódico, aunque menos destacado interviene en el desarrollo de la línea melódica. Se utilizan escalas que sirven para enlazar el final de una frase con el inicio de la siguiente. Evidentemente la adición de forma es muy importante y se utiliza como una forma de variación del material melódico.

A continuación veremos un par de ejemplo de las adiciones de forma halladas en las dos versiones de los temas “*El remanso inicial*” y “*Pacífico Amoroso*”.

Ejemplo N° 1: En la variación N° 2 (marimba) de la versión *discográfica*, encontramos una adición de forma con relación a la melodía del tema principal, se puede observar el empleo de una escala ascendente por grados conjuntos. Compás N° 22.

Em 7b5 A7 Dm Gm7 C7 Fmaj

— nas con mis mie - des y nun-ca'ol - vi-des quien te can - ta

Fragmento Original sin adición.

Adición de forma

Ver compas N° 22, Remanso Inicial, Feria de las flores

Ejemplo N° 2 En “*pacífico amoroso*” versión IV Festival Internacional de Música de Cartagena-Colombia 2010.(Marimba N° 1, compás 33) se localiza otra adición de la forma con relación al motivo del tema principal, esta adición es

utilizada para pasar de la estructura del tema (forma A, B) a la parte de la improvisación.



4.1.4 Elementos técnico expresivos:

Variación por Ornamentación.

Es aquella que conserva el tema en la mayor parte de su esencia melódica, armónica y formal, el tema sufre algunas modificaciones en el ritmo o en su línea melódica, añadiendo diseños melódicos nuevos, bordaduras, notas de paso, retardos, etc. El ornamento también es utilizado como adorno y/o realce de una nota; Los ornamentos encontrados en el análisis frecuentemente son abordados en a notas vecinas breves, es frecuentemente empleado en figuras rítmicas de corcheas y negras.

En la versión de “*El remanso inicial feria de las flores*” encontramos en mayor medida las variaciones de tipo ornamental, que se presentan frecuentemente en la variación de la marimba número dos y en la variación número 3 interpretada por el saxofón.

A continuación veremos algunos ejemplos de los ornamentos hallados en la



Compas N° 4 Marimba.



Compas N° 8 Saxo.



Compas N° 26 Marimba.



Compas N° 18 Saxo.



Compas N° 28 Marimba.



Compas N° 27 Saxo.

versión feria de las flores Medellín –Colombia.

4.1.5 Variaciones múltiples o simultáneas:

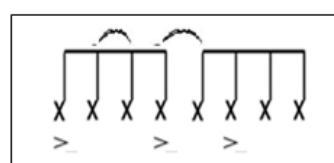
Tal como su nombre lo indican, son variaciones en las cuales se encontraron simultáneamente las variaciones descritas anteriormente, siendo más destacadas las de tipo ritmo melódicas.

Variaciones ritmo melódicas:

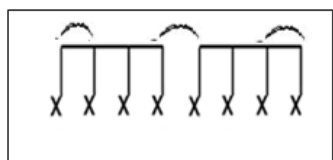
Es aquella que conservando la mayor parte del tema en su esencia melódica, armónica y formal, dicho tema admite ser variado en su parte melódica con pequeñas modificaciones en mayor parte a notas relacionadas con el acorde,

también suele ser variado en su parte rítmica, asociadas a los modelos acentuales y las claves descritas en el capítulo N° 3.

A continuación veremos un par de ejemplos de “*El remanso inicial*” versión feria de las flores Medellín –Colombia, donde se mostraran algunos de las variaciones ritmo melódicas asociadas con el modelo acentual **N° 3**



Modelo acentual N° 3



**Modelo acentual
relacionado con cinquillo
cubano**



Cinquillo

Voz 1  **Compas N° 10**

Voz 2 

Mmba.  **Compas N° 10**

En el compás N° 10 de “*El remanso inicial*” versión feria de las flores, encontramos que en cada una de las variaciones surge un cambio en la melodía hacia la nota final, por notas relacionadas con el acorde en este caso, acorde de Dm.

DIFERENCIAS EVENTUALES EN LAS VERSIONES DEL TEMA “EL REMANSO INICIAL”

Para el análisis de “*El remanso inicial*” se transcribieron las dos versiones seleccionadas, de cada versión se transcribió la parte temática. Se tomó como tema principal para las dos versiones el tema cantado de la versión feria de las flores Medellín -Colombia. 2008, desde el minuto 1: 12 hasta el minuto 2:07, el tema cantado transcrito fue comparado con las demás partes temáticas transcritas en las dos versiones. En la siguiente tabla se mostrará el formato transcrito para el tema “*El remanso inicial*” en las dos versiones, en esta tabla también se encontrará el momento en que aparece cada variación en minutos y segundos.

Tabla 7

Formato transcrito en las variaciones del tema remanso inicial.

Tema remanso inicial (versión discográfica) grupo bahía trio	Variación 1 (Marimba)	Variación 2 (Marimba)	Variación 3 (Saxofón)	Variación 4 (Saxofón)
Minuto:	0:12 – 1:10	1:12 - 2:08	2:21 - 3:17	3:18 - 4:12
Tema remanso inicial (versión feria de las flores Medellín -Colombia. 2008)	Variación 1 (Voz principal 2)	Variación 2 (Marimba)	Variación 3 (Saxofón soprano)	
Minuto:	3:13 – 4:05	0:21 – 1:13	2:20 - 3:12	

A continuación se presentaran las partituras transcritas de las dos versiones del tema remanso inicial, en donde se pueden evidenciar los cinco tipos de variaciones halladas durante el proceso de análisis.

4.2.TEMA REMANSO INICIAL (VERSIÓN DISCOGRÁFICA)

Score

Remanso Instrumental Bahía trio

Ver. discografica Comp.Hugo Candelario Gonzáles
Trans.Katherine Mateus

♩ = 140 Gm atresillado Dm atresillado Gm Dm

Tema Y'aqui te de-jo mi ca-ri - ño y'aqui te de-jo mi sen - tir y'aqui te

Variación 1 (Marimba) 1

Variación 2 (Marimba) 2

Variación 3 (Soprano Sax) Nota real 1

Variación 4 (Soprano Sax) Nota real 2

6 Gm Dm Gm Dm Gm

de-jo mi'es pe - ran - za to-do e-so pa-ra ti. y'a tite'en-trego mis temores

Var.1 (Mrb.) 1

Var.2 (Mrb.) 2

Var.3 (Sx). 1

Var 4. (Sx). 2

El remanso instrumental bahia trio

11 Dm Gm Dm Gm Dm

y'atite'en - trego loque fui y'a ti te pido los perdo - nes porloque

Var.1
(Mrb.) 1

Var.2
(Mrb.) 2

Var.3
(Sx.) 1

Var 4.
(Sx.) 2

16 Gm Am7 Gm7 C7 Fmaj Bbmaj7

pu-dey'nun - ca - a dí pe-ro no'ol - vides que te quie-ro con mis pe

Var.1
(Mrb.) 1

Var.2
(Mrb.) 2

Var.3
(Sx.) 1

Var 4.
(Sx.) 2

El remanso instrumental bahia trio

21 Em 7b5 A7 Dm Gm7 C7 Fmaj Bbmaj7 Em 7b5 A m7

— nas con mis mie - dos y nunca 'ol - vides quien te can - ta tie - ne co — razón since

Var.1
(Mrb.) 1

Var.2
(Mrb.) 2

Adición de forma

Var.3
(Sx.) 1

Var.4.
(Sx.) 2

C Dm (entra marimba) C7 Dm C7 Dm

26

Var.1
(Mrb.) 1

Var.2
(Mrb.) 2

Var.3
(Sx.) 1

Var.4.
(Sx.) 2

El remanso instrumental bahia trio

31 C7 Dm C7 Dm

Var. 1
(Mrb.) 1

Var. 2
(Mrb.) 2

Var. 3
(Sx). 1

Var. 4.
(Sx). 2

Gliss

3

3

Detailed description: This musical score is for a piece titled 'El remanso instrumental bahia trio'. It consists of four variations, each for a different instrument. The first variation is for maracas (Mrb.) 1, the second for maracas (Mrb.) 2, the third for saxophone (Sx) 1, and the fourth for saxophone (Sx) 2. The score is written in 3/4 time with a key signature of one flat (Bb). The first variation features a melody with a 31-measure rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, and ends with a C7 chord. The second variation features a melody with a 31-measure rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, and ends with a Dm chord. The third variation features a melody with a 31-measure rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, and ends with a C7 chord. The fourth variation features a melody with a 31-measure rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, and ends with a Dm chord. The score includes various musical notations such as rests, notes, and chords.

4.2.1 PARTITURA REMANSO INICIAL (VERSION FERIA DE LAS FLORES) GRUPO BAHÍA

Score

REMANSO INICIAL

Version-Feria de las Flores, Medellín-Colombia. 2008.

Comp..Hugo Candelario González

Transc.Katherine Mateus

$\text{♩} = 140$

atresillado atresillado

Voz principal 1

Y'a - qui te de - jo mi ca - ri - ño y'a - qui te de - jo mi sen - tir

Voz principal 2

Por que co - noz - co yo es - ta tie - rra por que co - noz - co mi lu - gar

Marimba

Soprano Sax

5

Voz 1

y'a - qui te de - jo mi'es pe - ran - za to - do e - so pa - ra ti.

Voz 2

por que co - noz - co el sen timien to por e - so te ven - go a ex - presar

Mar.

S. Sax.

9

Voz 1

y'a ti te'en - tre - go mis te - mo - res y'a - ti te'en - tre - go lo que fui

Voz 2

yáun que en - vi - da to - do pa - sa si - em - pre to - do cambia - ra

Mar.

S. Sax.

13

Voz 1

y'a ti te pi-do los per-do - nes por lo que pu-de y'nun - ca - a

Voz 2

aquí yo'guar-do guar - do la'es pe - ran - za pa - ra vol - - -

Mar.

S. Sx.

17

Voz 1

— dí — pe - ro no'ol - vi - des que — te quie - ro — con mis pe -

Voz 2

ta

Mar.

S. Sx.

21

Voz 1

- nas con mis mie - dos y nun-ca'ol - vi - des quien te can - ta tie-ne co

Voz 2

atresillado y nun caol

Mar.

Adición de forma

S. Sx.

3

REMANSO INICIAL

3

C

25 (entra marimba)

Voz 1
8 — ra - zón sin - ce - ro

Voz 2
8 (repite coro)
vi des quien te can

Mar.
25

S. Sx.
25 atresillado

30

Voz 1

Voz 2

Mar.
30

S. Sx.
30 atresillado

3

4.2.2 SÍNTESIS DE LOS TIPOS DE VARIACIÓN EN LAS VERSIONES “REMANSO INICIAL” VERSIÓN DISCOGRÁFICA Y VERSIÓN FERIA DE LAS FLORES.

En la siguiente tabla se expondrán los principales tipos de variaciones hallados en cada una de las versiones del tema *“El remanso Inicial”*

Tabla 8

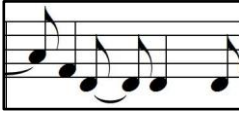
Síntesis de los tipos de variación de” El remanso inicial”.

“El remanso inicial” versión discográfica	-Variaciones rítmicas -Variaciones Melódicas:(melódica, armónica) - Adiciones de forma: (escalas, arpeggios) -Elementos técnicos expresivos: ornamental (apoyaturas, trémolos, bordaduras, trinos, mordentes), acentual. -Variaciones múltiples o simultaneas: (ritmo melódica, ornamental y rítmica)
“El remanso inicial” versión feria de las flores, Medellín-Colombia. 2008	- Variaciones rítmicas -Variaciones melódicas:(melódica, armónica) -Adiciones de forma: (escalas, arpeggios) -Elementos técnicos Expresivos: ornamental (apoyaturas, trémolos, , mordentes), acentual, (régimen acentual) -Variaciones múltiples o simultaneas: (rítmica y ornamental, rítmica, melódica y ornamental, rítmica melódica y adición de forma)

4.2.3. TABLAS CON SÍNTESIS DETALLADA DE LAS VARIACIONES HALLADAS EN LAS VERSIONES “EL REMANSO INICIAL” VERSIÓN DISCOGRÁFICA Y VERSIÓN FERIA DE LAS FLORES

Variaciones rítmicas “El remanso Inicial” versión discográfica

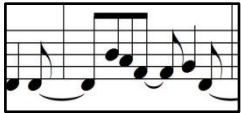
Variación 1 (Marimba) comparada con el tema.

COMPÁS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
7	0.24	Variación Rítmica		
DESCRIPCIÓN: Cambia el ritmo de la melodía en el compás número 7 , utilizando un ritmo el elemento de la sincopa  Por 				
COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
12	0.33	Variación Rítmica		
DESCRIPCIÓN: En la mitad del compás n° 12 cambia el ritmo de la melodía  en la variación ° 1 por 				
COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
15	0.37	Variación Rítmica		

DESCRIPCIÓN: En el compás n° 15 cambia el ritmo, en la melodía tenemos  Y en la variación n°1  utilizando el empleo de la sincopa.				
COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
19,20	0.45	Variación Rítmica		
DESCRIPCIÓN: Cambia el ritmo de la melodía  Por  .				

Variación 2 (Marimba) comparada con el tema.

COMPÁS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
4	1.17	Variación Rítmica		
DESCRIPCIÓN: Encontramos una variación rítmica en la variación n° 2, 				
Tema:  el F, ahora se convierte en negra y la nota G, en blanca				
COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
6	1.20	Variación rítmica		
DESCRIPCIÓN: Cambia la tercera negra en sincopa de la melodía por corchea negra 				
V.n° 2				
COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN

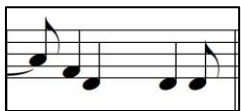
7, 8	1.21	Variación rítmica		
DESCRIPCIÓN: Con relación a la melodía en la v.º2 encontramos tres negras en sincopa y en la melodía 				
COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
15	1.35	Variación rítmica		
DESCRIPCIÓN: Igual que la V. N° 1. Ver compás n° 15				
COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
19	1.41	Variación rítmica		
DESCRIPCIÓN: Cambia de ritmo de la melodía en la primer tiempo por una negra con puntillo, 3 corcheas y negra.				
				

Variación 3 (Saxofón) comparada con el tema.

COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
3	2.24	Variación rítmica		

DESCRIPCIÓN: Interpreta en la melodía del saxofón una negra con puntillo precedida de una negra con ligadura



COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
7	2.32	Variación rítmica		

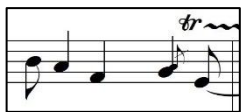
DESCRIPCIÓN: Cambia el ritmo de la melodía igual que las dos variaciones anteriores.

COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
11	2.38	variación rítmica		

DESCRIPCIÓN: Cambia el ritmo de la melodía del primer tiempo por una corchea con puntillo y en el tercer tiempo cambia el tresillo de blanca, por silencio de corchea y tres corcheas.

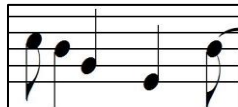
COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
15	2.44	variación rítmica		

DESCRIPCIÓN: Igual al ritmo de las variaciones anteriores.
Ver compás n° 15

COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
16	2.46	variación rítmica		

DESCRIPCIÓN:Al final del compás n° 15 encontramos  y en la variación n° 1, 2 y 3, encontramos



COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
19	2.52	variación rítmica		

DESCRIPCIÓN:Cambia el ritmo de la melodía por 3 negras en sincopa en la variación n° 3, mantiene las mismas notas reales, pero en la melodía anticipa las notas si y la, y en la variación n° 3 las retarda.

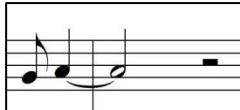
COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
20	2.54	variación rítmica		

DESCRIPCIÓN:En la variación n° 3 hace las mismas notas reales, pero cambia el ritmo de la melodía por negras en sincopa.

COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
24	3.00	variación rítmica		

DESCRIPCIÓN:Cambia el ritmo de la melodía pero mantiene las mismas notas en la melodía como en la variación n° 3, en el último tiempo de la variación n° 3 anticipa la nota la, que en la melodía se encuentra en el primer tiempo del compás n° 25

COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
-----------	--------	-------------------	--------------------	---------------------------

29 y 30	3:10	variación rítmica		
DESCRIPCIÓN: Cambia el ritmo de la melodía por negra corchea y hace una anticipación.				

Variaciones rítmicas “El remanso inicial” versión Feria de las flores

Variación 1 (voz 2) comparada con el tema.

COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
2	3:20	Rítmica		
DESCRIPCIÓN: Se encuentra una redistribución de la duración en la estructura				
COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
7,8	3:28	Rítmica		
DESCRIPCIÓN: Al igual que la descripción anterior se evidencia una distribución rítmica, ver descripción pag 45				
COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
11,12	3:34	Rítmica		
DESCRIPCIÓN: Redistribución rítmica, subdivisión ternaria, muy característico de la música caribeña.				

COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
14, 15	3:39	Rítmica		
DESCRIPCIÓN: Redistribución rítmica, de acuerdo con la melodía original.				
COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
16,17	3:41	Rítmica		
DESCRIPCIÓN Redistribución rítmica, clave Caribe y cinquillo cubano asociados				
COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
21-22	3:49	Rítmica		
DESCRIPCIÓN: Redistribución rítmica, con relación a la melodía.				

Variación 2 (Marimba) comparada con el tema.

COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
7,8	0:36	Rítmica		
DESCRIPCIÓN: Redistribución rítmica, nótese también un retardo en la melodía, notas re en negras del fragmento variado.				

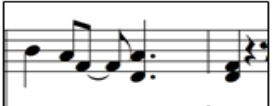
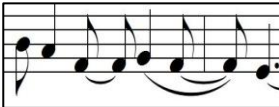
Variación 3 (Saxofón) comparada con el tema.

COMPAS N°	TIEMP O	TIPO DE VARIACIO N	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
1,2	2:25	Ritmica		
DESCRIPCIÓN: Redistribución rítmica con relación a la medía. Utilización de cinquillo cubano desplazado (ver descripción pág. 43)				
COMPAS N°	TIEMP O	TIPO DE VARIACIO N	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
9,10		Ritmica		
DESCRIPCIÓN: en fragmento de la variación se muestra el empleo de silencio de blanca y, redistribución rítmica en corcheas.				
COMPAS N°	TIEMP O	TIPO DE VARIACIO N	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
24,25	3:03	Ritmica		
DESCRIPCIÓN: Redistribución rítmica con relación a la melodía principal.				

Variaciones Melódicas "El remanso inicial" versión discográfica

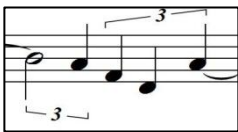
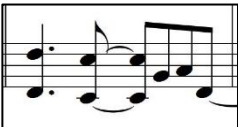
Variación 1 (Marimba) comparada con el tema.

COMPAS N°	TIEMP O	TIPO DE VARIACIO N	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
--------------	------------	--------------------------	-----------------------	------------------------------

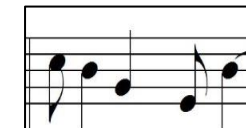
4,5	0:14	melódica		
DESCRIPCIÓN: Cambia la nota sol de la melodía, por una segunda mayor ascendente, y el re por una tercera menor ascendente.				
COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACIÓN	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
8,9	0:25	melódica		
DESCRIPCIÓN: Cambia la nota sol de la melodía, por una segunda mayor ascendente.				
COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACIÓN	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
13,14	0:33	Armónica		
DESCRIPCIÓN: se encuentra una variación armónica con respecto a la melodía ya que se evidencia dos teclas percutidas a la vez conformando los acordes de Dm y Gm.				
COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACIÓN	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
16,17	0:38	melódica		
DESCRIPCIÓN: Se encuentra una resolución melódica por grados conjuntos en el fragmento original.				

Variación 2 (Marimba) comparada con el tema.

COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACIÓN	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
-----------	--------	-------------------	--------------------	---------------------------

5		Armónica		
DESCRIPCIÓN: se encuentra dos notas, simultaneas con relacion a la melódica conformando el acorde de re menor.				
COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
13		Armónica		
DESCRIPCIÓN: se encuentra dos notas, simultaneas con relacion a la melódica conformando el acorde de re menor.				
COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
20		melódica		
DESCRIPCIÓN: realiza una resolución retardada con respecto a la armonía y cambia la nota re de la melódica por un fa, con relación al acorde de Dm.				
COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
27		Armónica		
DESCRIPCIÓN: en el fragmento de la variación se evidencia dos voces en intervalos de octavas con relación a la melodía.				

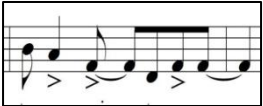
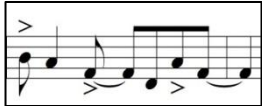
Variación 3 (Saxofón) comparada con el tema.

COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
8		melódica		
DESCRIPCIÓN: Cambia la nota re de la melodía por la nota fa.				
COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
20		Melódica		
DESCRIPCIÓN: cambia la nota re de la melodía por un fa con relación al acorde de Dm.				
COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
23		Melódica		
DESCRIPCIÓN: cambia la nota re y do de la melodía por una 4 justa descendente desde re y una sexta menor descendente desde la nota do.				

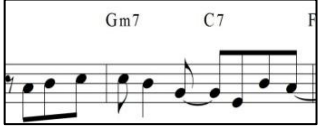
Variaciones melódicas "El remanso inicial" versión Feria de las flores

Variación 1 (Voz 2) comparada con el tema.

COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
-----------	--------	-------------------	--------------------	---------------------------

10		Melódica		
DESCRIPCIÓN: Cambia el primer fa de la melodía en el fragmento original, por un intervalo de tercera menor ascendente.				

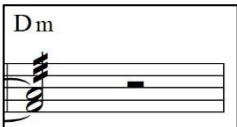
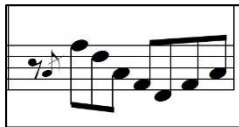
Variación 2 (Marimba) comparada con el tema.

COMPAS N°	TIEMP O	TIPO DE VARIACIO N	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
5		Melódica		
DESCRIPCIÓN: Cambia la notasol de la melodía en el fragmento original, por un intervalo de segunda mayor ascendente.				
COMPAS N°	TIEMP O	TIPO DE VARIACIO N	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
18,19		armónica		
DESCRIPCIÓN: en el compás N° 18 encontramos dos notas percutidas por terceras, a diferencia de la melodía.				
COMPAS N°	TIEMP O	TIPO DE VARIACIO N	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN

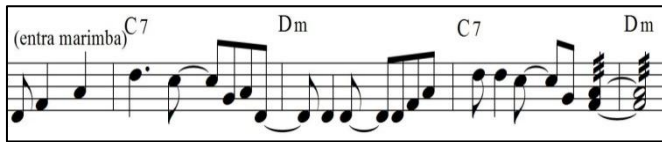
24,25		melódica		
DESCRIPCIÓN: Cambia la nota la, del fragmento original por la nota si.(segunda menor ascendente)				

Adiciones de forma “El remanso inicial” versión discográfica

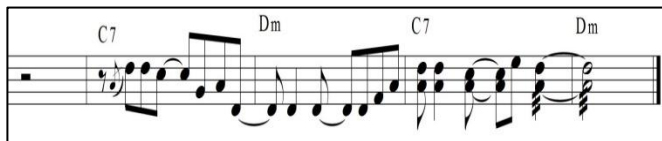
Variación 2 (Marimba) comparada con el tema.

COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACIÓN	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
22		Adición de forma		
DESCRIPCIÓN: Se evidencia en la variación, el empleo de la escala de Dm hasta el quinto grado para enlazar con la siguiente Frase.				
COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACIÓN	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
30		Adición de forma		
DESCRIPCIÓN: Se evidencia en la variación, el empleo del arpeggio descendente de Dm desde el tercer grado.				

Variación 4 (Saxofón) comparada con el tema.

COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION
26-30		Adición de forma
FRAGMENTO ORIGINAL		DESCRIPCIÓN
		
FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN		
		

Cambia el formato de tabla, debido a la extensión del fragmento.

COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION
30-34		Adición de forma
FRAGMENTO ORIGINAL		DESCRIPCIÓN
		
FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN		
		

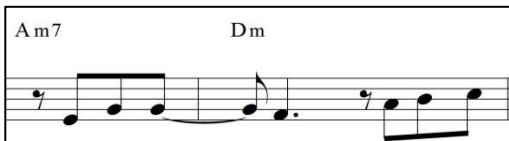
En el compás número 30, encontramos que cambia la estructura formal de la melodía por una variación de motivos breves que se puede relacionar directamente con el tratamiento secuencial.

Este motivo se presenta cuatro veces para concluir con el tema, dándole paso a las improvisaciones.(Escuchar audio que se incluye como anexo)

Cambia el formato de tabla, debido a la extensión del fragmento.

Adiciones de forma "El remanso inicial" versión Feria de las flores

Variación 2 (Marimba) comparada con el tema.

COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION
12,13		Adición de forma
FRAGMENTO ORIGINAL		DESCRIPCIÓN
		
FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN		
		
COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION
21,22		Adición de forma
FRAGMENTO ORIGINAL		DESCRIPCIÓN
		
FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN		
		

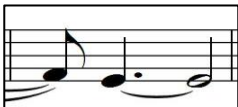
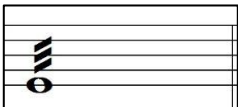
Variación 3 (Saxofón) comparada con el tema.

COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION
14-17		Adición de forma
FRAGMENTO ORIGINAL		DESCRIPCIÓN
		
FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN		
		

En el fragmento de la variación compas n° 15 se evidencia el empleo dos notas diferentes con relación a la melodía, intervalos de segunda mayor ascendente.

Elementos técnicos expresivos "El remanso inicial" versión discográfica

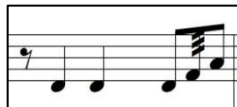
Variación 1 (Marimba) comparada con el tema.

COMPAS N°	TIEMPO O	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
11		Ornamental		
DESCRIPCIÓN: empleo de apoyatura breve, ejecutada antes de la nota principal.				
COMPAS N°	TIEMPO O	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
17		Ornamental		

DESCRIPCIÓN:En el fragmento de la variación se evidencia el empleo de tremolo ejecutado en la marimba.

COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
28		Ornamental		

DESCRIPCIÓN: En el fragmento de la variación se evidencia el empleo de tremolo en el último tiempo, ejecutado por la marimba.

COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
32		Ornamental		

DESCRIPCIÓN: En el fragmento de la variación se evidencia el empleo del tremolo ejecutado en el último tiempo.

Variación 2 (Marimba) comparada con el tema.

COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
5		Ornamental		

DESCRIPCIÓN:empleo de apoyatura breve, ejecutada antes de la nota principal.

COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
-----------	--------	-------------------	--------------------	---------------------------

9		Ornamental		
DESCRIPCIÓN:empleo de apoyatura breve.				

Variación 3 (Saxofón) comparada con el tema.

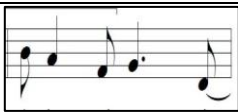
COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACIÓN	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
4	2.27	Ornamental		
DESCRIPCIÓN:se evidencia el empleo de bordadura en el último tiempo del compás n° 4.				
COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACIÓN	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
6		Ornamental		
DESCRIPCIÓN:empleo de apoyatura en el último tiempo.				
COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACIÓN	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
16,17		Ornamental		
DESCRIPCIÓN:en el fragmento de la variación, se muestra el empleo del trino precedido por una apoyatura.				

Variación 4 (Saxofón) comparada con el tema.

COMPAS Nº	TIEMP O	TIPO DE VARIACIO N	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
2		Ornamental		
DESCRIPCIÓN:empleo demordente superior.				
COMPAS Nº	TIEMP O	TIPO DE VARIACIO N	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
10		Ornamental		
DESCRIPCIÓN:empleo demordente superior.				
COMPAS Nº	TIEMP O	TIPO DE VARIACIO N	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
16,17		Ornamental		
DESCRIPCIÓN:en el fragmento de la variación, se muestra el empleo del trino precedido por una apoyatura.				
COMPAS Nº	TIEMP O	TIPO DE VARIACIO N	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
23		Ornamental		
DESCRIPCIÓN:empleo demordente superior.				

Elementos técnicos expresivos “El remanso inicial” versión Feria de las flores

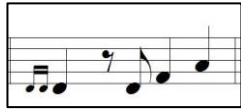
Variación 1 (Voz 2) comparada con el tema.

COMPAS N°	TIEMP O	TIPO DE VARIACIO N	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
4		Ornamental		
DESCRIPCIÓN: empleo de apoyatura breve, ejecutada antes de la nota principal				
COMPAS N°	TIEMP O	TIPO DE VARIACIO N	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
10		Acentual		
DESCRIPCIÓN: empleo de régimen acentual, ubicados en el segundo, cuarto y séptimo evento.				

Variación 2 (Marimba) comparada con el tema.

COMPAS N°	TIEMP O	TIPO DE VARIACIO N	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
1		Ornamental		
DESCRIPCIÓN: empleo de tremolo				
COMPAS N°	TIEMP O	TIPO DE VARIACIO N	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
5		Ornamental		

DESCRIPCIÓN:En el fragmento de la variación se evidencia el empleo de tremolo ejecutado en la marimba.

COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
26		Ornamental		

DESCRIPCIÓN:En el fragmento de la variación se evidencia el empleo de tremolo ejecutado en la marimba.

Variaciones múltiples o simultáneas, “El remanso inicial” versión discográfica

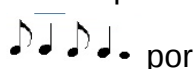
Variación 1 (Marimba) comparada con el tema.

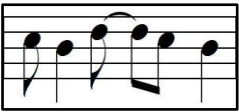
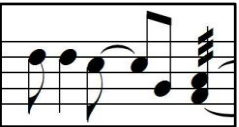
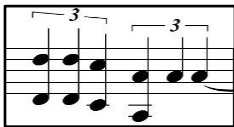
COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
4	0.19	Variación ritmo melódica,		

DESCRIPCIÓN:

Cambia la línea melódica de la melódica por un intervalo de segunda mayor ascendente.

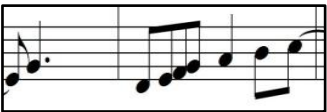
Con respecto al el ritmo de la melodía realiza un desplazamiento en el ritmo

 por 

COMPAS N°	TIEMP O	TIPO DE VARIACIO N	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
23	0.50	Variación ritmo melódica		
DESCRIPCIÓN: En la mitad del compás n° 23 cambia la melodía. Con relación a la melodía cambia la nota re por un sol, y el do, por el mí, también encontramos que cambia el ritmo con relación a la melodía.				
COMPAS N°	TIEMP O	TIPO DE VARIACIO N	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
29	1.02	Variación melódica, rítmica y armónica.		
DESCRIPCIÓN: Encontramos una variación rítmica, melódica y armónica con respecto a la melodía, en la melodía tenemos una anticipación al acorde de A7.				

Variación 2 (Marimba) comparada con el tema

COMPAS N°	TIEMP O	TIPO DE VARIACIO N	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
11	1.28	Variación ritmo melódica		
DESCRIPCIÓN: Cambia el Fa en negra de la melodía, por nota re, que pertenece al acorde de Dm, y también cambia el tresillo de blanca de la melodía, por silencio de corchea y tres corcheas.				

COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
12	1.31	Variación ritmo melódica		
DESCRIPCIÓN: La variación rítmica es igual que el compás n° 12 de la Vn° 1.En el último tiempo del compás 12 encontramos una negra en la nota re, cambia la nota de la melodía por una nota con relación al acorde de Dm				
COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
Final compás 21 y 22	1.47	Variación ritmo melódica		
DESCRIPCIÓN: En el último tiempo cambia la nota de la melodía por una corchea en re y hace una escala por grados conjuntos ascendentes hasta el 5°.				
				
COMPÁS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
29	1.57	Variación ritmo melódica		
DESCRIPCIÓN: En el tercer tiempo segunda corchea encontramos como variación una corchea y negra en la melodía.				
COMPÁS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
30	2.00	Variación ritmo melódica		

DESCRIPCIÓN:Varia el ritmo de blanca de la melodía por silencio de corchea y 7 corcheas haciendo melódicamente el arpeggio de re menor

}

Variación 3 (saxofón) comparada con el tema.

COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACIÓN	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
6	2.30	Ornamental y rítmica		
DESCRIPCIÓN: En el último tiempo del compás n° 6 cambia el ritmo de la melodía y hace una negra en el último tiempo, precedida de una apoyatura.				
COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACIÓN	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
12	2.41	Ornamental y rítmica		
DESCRIPCIÓN: Cambia el ritmo de la melodía por dos negras en sincopa, corchea y negra precedida de un mordente.				
COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACIÓN	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
Ante compas al compás 22	2.57	Variación ritmo melódica		
DESCRIPCIÓN: En el antecompas 22 se mantiene el mismo ritmo y melodía, cuando va a llegar al fa real hace un retardo en la melodía, cayendo a la nota Fa en figura de blanca.				

COMPAS N°	TIEMP O	TIPO DE VARIACIO N	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
23	2.58	Variación ritmo melódica		
DESCRIPCIÓN: En la melodía comparada con el fragmento de la variación cambia el ritmo en el 4° tiempo, cambia las tres negras en sincopa de la melodía por corchea negra en el 3 y cuarto tiempo de la V. En la parte melódica cambia la nota re y do de la melodía por una 4 justa descendente desde re y una sexta menor descendente desde la nota do.				

Variaciones múltiples o simultáneas, "El remanso inicial" versión Feria de las flores

Variación 1 (Voz 2) comparada con el tema.

COMPAS N°	TIEMP O	TIPO DE VARIACIO N	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
3, 4	3:21	Rítmica y ornamental		
DESCRIPCIÓNRedistribución de las estructura rítmica Original, más apoyatura.				

Variación (Marimba) comparada con el tema.

COMPAS N°	TIEMP O	TIPO DE VARIACIO N	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
1,2,3	0:27	Rítmica y ornamental		

DESCRIPCIÓN:Apoyatura (repetición de ataque) en la primera nota de la frase, redistribución rítmica al final de la frase.

COMPAS N°	TIEMP O	TIPO DE VARIACIO N	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
3,4	0:30	Rítmica, melódica y ornamental		

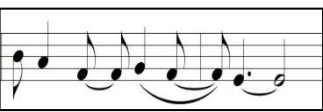
DESCRIPCIÓN:Apoyatura (repetición de ataque) en la primera nota de la frase, cambia la notas de la melodía por una segunda mayor ascendente; distribución rítmica de negra, corchea por corchea, negra.

COMPAS N°	TIEMP O	TIPO DE VARIACIO N	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
10,11	0: 41	Rítmica y ornamental		

DESCRIPCIÓN:Utilización de intervalos armónicos (dos manos simultáneamente).Apoyatura en la primera nota de la frase, Redistribución rítmica

COMPAS N°	TIEMP O	TIPO DE VARIACIO N	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
12,13	0:44	Rítmica, melódica y adición de forma		

DESCRIPCIÓN:Adición de notas conectando una frase con otra. Cambia notas de la melodía por notas con relación al acorde, Dm.

COMPAS N°	TIEMP O	TIPO DE VARIACIO N	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
16,17	0: 49	Rítmica y ornamental		

DESCRIPCIÓN:Redistribución rítmica, anticipaciones y retardos en la melodía.

Variación 3 (Saxofón) comparada con el tema

COMPAS N°	TIEMP O	TIPO DE VARIACIO N	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
3,4	2:28	Ritmica y ornamental		
DESCRIPCIÓN: Redistribución rítmica, subdivisión ternaria, característico de la música caribeña. Hallazgo de un mordente ejecutado de forma alternada a la nota real con auxiliar superior diatónica				
COMPAS N°	TIEMP O	TIPO DE VARIACIO N	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
7,8	2:35	Ritmica y ornamental		
DESCRIPCIÓN: Mordente superior y redistribucion ritmica.				
COMPAS N°	TIEMP O	TIPO DE VARIACIO N	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
10	2: 39	Ritmica y melodica		
DESCRIPCIÓN: En este compas se halló un retardo con relación a la melodía, realiza la melodía 2 tiempos despues de la versión original, subdividiendola en corcheas.				
COMPAS N°	TIEMP O	TIPO DE VARIACIO N	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
11-13	2:42	Ritmica y ornamental		

DESCRIPCIÓN:Redistribución rítmica, subdivisión ternaria, característico de la música caribeña. Hallazgo de un mordente superior diatónico.

COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACIÓN	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
14,15	2: 46	Ritmica y ornamental		

DESCRIPCIÓN:Redistribución rítmica, apoyatura superior.

COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACIÓN	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
19	2:54	Ritmica y melódica		

DESCRIPCIÓN:Redistribución rítmica con relación a la melodía principal. Adición de notas utilizadas como conectores

COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACIÓN	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
20-22	2:56	Rítmica, melódica y ornamental		

DESCRIPCIÓN:Retardo de la melodía, cambiando la estructura rítmica original y utilizando conectores para enlazar la frase. Mordente superior diatónico.

COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACIÓN	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
23,24	3:00	Ritmica y ornamental		

DESCRIPCIÓN:Redistribución rítmica, utilización de cinquillo cubano(ver descripción pag 43),hallazgo de apoyatura inferior y mordente superior diatónico.

DIFERENCIAS EVENTUALES EN LAS DOS VERSIONES DEL TEMA “PACIFICO AMOROSO”

Para el análisis del tema pacifico amoroso se transcribieron las dos versiones seleccionadas, (*IV Festival Internacional de Música de Cartagena-Colombia 2010* y *Festival Ajazzgo 2007 Cali-Colombia*) de cada versión se transcribió la parte temática. Se tomó como tema principal para las dos versiones el tema interpretado en la marimba de la versión *IV Festival Internacional de Música de Cartagena-Colombia 2010*, hasta el minuto 0: 59, el tema seleccionado

cómo principal fué comparado con las demás partes temáticas transcritas en las dos versiones.

En la siguiente tabla se mostrará el formato transcrito para el tema *pacífico amoroso* en las dos versiones, en esta tabla también se encontrará el momento en que aparece cada variación en minutos y segundos.

Tabla 9

Formato transcrito en las variaciones del tema pacífico amoroso.

IV Festival Internacional de Música de Cartagena-Colombia 2010	Variación 1 (Marimba)	Variación 2 (Marimba)
Minuto :	2:52- 3:48	5:10- 5:50
Festival Ajazzgo 2007 Cali-Colombia	Variación 1 (Marimba)	
Minuto :	0:00 – 1: 03	

A continuación se presentaran las partituras transcritas de las dos versiones del tema remanso inicial, en donde se pueden evidenciar los cinco tipos de variaciones halladas durante el proceso de análisis.

4.3 PARTITURA TEMA PACIFICO AMOROSO VERSIÓN CARTAGENA.

Score

Pacífico Amoroso

Versión IV Festival Internacional de Música de Cartagena- Colombia 2010.

Comp.Hugo Candelario González

Transc. Katherine Mateus

Tema Princ.
(Marimba). 1

Variación 1
(Marimba) 2

Variación 2
(Marimba) 3

F C7

Minuto 2:52

Minuto 5:05

5 T.Pr.
(Mrb). 1

5 Var. 1
(Mrb). 2

5 Var.2
(Mrb). 3

F C7

9 T.Pr.
(Mrb). 1

9 Var. 1
(Mrb). 2

9 Var.2
(Mrb). 3

F C7

Pacífico Amoroso

13 F C7

T.Pr.
(Mrb). 1

Var. 1
(Mrb). 2

Var.2
(Mrb). 3

mp

17 F C7

T.Pr.
(Mrb). 1

Var. 1
(Mrb). 2

Var.2
(Mrb). 3

p

21 F C7

T.Pr.
(Mrb). 1

Var. 1
(Mrb). 2

Var.2
(Mrb). 3

rit.

Pacifico Amoroso

3

25 F C7

T.Pr.
(Mrb). 1

Var. 1
(Mrb). 2

Var.2
(Mrb). 3

29 F C7

T.Pr.
(Mrb). 1

Var. 1
(Mrb). 2

Var.2
(Mrb). 3

33 F C7

T.Pr.
(Mrb). 1

Var. 1
(Mrb). 2

Var.2
(Mrb). 3

37 F

T.Pr.
(Mrb). 1

Var. 1
(Mrb). 2

Var.2
(Mrb). 3

4.3.1 PARTITURA PACIFICO AMOROSO VERSIÓN AJAZZGO 2007

Score

Pacífico Amoroso

Versión Festival Ajazzgo 2007 Cali-Colombia Comp.Hugo C.Gonzáles
Trans.Katherine Mateus

The musical score is written for Marimba and T. Pr. (Mrb.) in 4/4 time, key of F major. It consists of a main theme and two variations. The score is divided into systems, each with a Marimba part and a T. Pr. (Mrb.) part. The Marimba part is labeled 'Marimba (tema principal) 1' and the T. Pr. (Mrb.) part is labeled 'T. Pr. (Mrb.) 1'. The variations are labeled 'Variacion 1 (Marimba) 2' and 'Var 1. (Mrb.) 2'. The score includes measure numbers 1, 5, 9, 13, and 17. Chord symbols F and C7 are indicated above the staves. The Marimba part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the T. Pr. (Mrb.) part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Marimba (tema principal) 1

Variacion 1 (Marimba) 2

T. Pr. (Mrb.) 1

Var 1. (Mrb.) 2

T. Pr. (Mrb.) 1

Var 1. (Mrb.) 2

T. Pr. (Mrb.) 1

Var 1. (Mrb.) 2

T. Pr. (Mrb.) 1

Var 1. (Mrb.) 2

21 F ∞ C7

T. Pr.
(Mrb). 1

21 F C7

Var 1.
(Mrb). 2

25 F C7 ∞

T. Pr.
(Mrb). 1

25 F C7 ∞

Var 1.
(Mrb). 2

29 F C7

T. Pr.
(Mrb). 1

29 F C7

Var 1.
(Mrb). 2

33 F C7

T. Pr.
(Mrb). 1

33 F C7

Var 1.
(Mrb). 2

37 F

T. Pr.
(Mrb). 1

37 F C7 F

Var 1.
(Mrb). 2

The musical score is written for two staves: T. Pr. (Mrb). 1 and Var 1. (Mrb). 2. The key signature is one flat (B-flat). The score is divided into measures 21-24, 25-28, 29-32, 33-36, and 37-40. Chords F and C7 are indicated above the staves. The notation includes eighth notes, quarter notes, and rests. A repeat sign is used at the end of measure 24.

4.3.2 SÍNTESIS DE LOS TIPOS DE VARIACIÓN EN LAS VERSIONES “PACIFICO AMOROSO” VERSIÓN IV FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA DE CARTAGENA-COLOMBIA 2010 Y VERSIÓN FESTIVAL AJAZZGO 2007 CALI-COLOMBIA

En la siguiente tabla se expondrán los principales tipos de variaciones hallados en cada una de las versiones del tema “Pacífico Amoroso”

Tabla 10

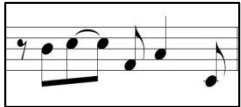
Síntesis de los tipos de variación de “Pacífico Amoroso”

IV Festival Internacional de Música de Cartagena-Colombia 2010	-Variaciones rítmicas -Variaciones melódicas:(melódicas, armónicas y secuencias) - Adiciones de forma: (escalas, arpeggios) -Elementos técnicos expresivos: ornamental (grupettos, trémolos), -Variaciones múltiples o simultaneas: (ritmo melódica, ritmo melódica, y adición de forma, ritmo melódica, armónica y ornamental)
Festival Ajazzgo 2007 Cali-Colombia	- Variaciones rítmicas -Variaciones melódicas:(armónicas) -Adiciones de forma: (escalas, arpeggios, saltos) -Elementos técnicos expresivos: ornamental (grupettos, mordentes) -Variaciones múltiples o simultaneas: (Ritmo melódica, y armónica,armónica y adición de forma)

4.3.3. TABLAS CON SÍNTESIS DETALLADA DE LAS VARIACIONES EN LAS VERSIONES “PACIFICO AMOROSO” VERSIÓN IV FESTIVAL INTERNACIONAL DE CARTAGENA Y, VERSIÓN AJAZZGO 2007 CALI-COLOMBIA.

Variaciones rítmicas Pacífico Amoroso versión IV festival internacional de Música de Cartagena.

Variación 1 (Marimba) comparada con el tema.

COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
13		Ritmica		
DESCRIPCIÓN: Redistribución rítmica, se puede observar la misma figuración rítmica desplazada medio tiempo.				

COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
14		Ritmica		
DESCRIPCIÓN: Redistribución rítmica, con base el en desplazamiento de acentos, relacionados con la clave caribe. En el fragmento de la variación se puede evidenciar el cinquillo cubano desplazado.				
COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
17,18	3:17	Ritmica		

DESCRIPCIÓN:Redistribución rítmica, relacionada con el régimen acentual, en el compás 17 en el fragmento de la variación se puede evidenciar el cinquillo cubano desplazado.

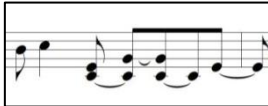
COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
19	3:20	Ritmica		

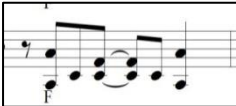
DESCRIPCIÓN:Redistribución rítmica, relacionada con el régimen acentual, se puede evidenciar que la acentuación en el segundo y quinto evento genera un punto de sincopa.

Variación 2 (Marimba) comparada con el tema.

COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
9 con antecompas		Ritmica		
DESCRIPCIÓN: Redistribución rítmica, relacionada con el régimen acentual,				

Variaciones rítmicas Pacífico Amoroso versión Ajazzgo 2007 Cali-Colombia.

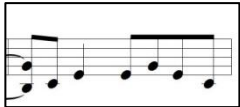
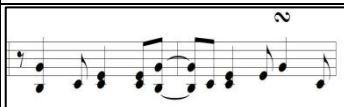
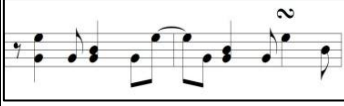
COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
19		Ritmica		
DESCRIPCIÓN: Redistribución rítmica, relacionada con el régimen acentual, se puede evidenciar que la acentuación en el segundo y quinto evento genera punto de sincopa.				
COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN

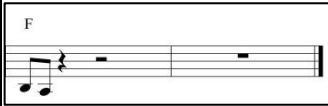
25		Ritmica		
DESCRIPCIÓN: Redistribución rítmica relacionada con el régimen acentual.				
COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
27,28		Ritmica		
DESCRIPCIÓN: Redistribución rítmica con relación a la melodía, desplazada medio tiempo adelante.				

*Variaciones melódicas Pacífico Amoroso versión IV festival internacional de
Música de Cartagena.*

Variación 1 (Marimba) comparada con el tema

COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
3,4		armónica		
DESCRIPCIÓN: Se evidencia en el fragmento de la variación un cambio en la melodía con otras notas relacionadas con el acorde de C7.				
COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
5,6		armónica		
DESCRIPCIÓN: en el fragmento de la variación se observa un cambio en la melodía, se traspone el motivo a otras notas del acorde.				

COMPAS N°	TIEMP O	TIPO DE VARIACIO N	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
8		Melódica		
DESCRIPCIÓN: cambia las notas de la melodía por un intervalo de tercera menor ascendente.				
COMPAS N°	TIEMP O	TIPO DE VARIACIO N	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
27-28		secuencia		
DESCRIPCIÓN: En el fragmento de la variación se evidencia el inicio de una secuencia melódica hasta el compás N° 38				
COMPAS N°	TIEMP O	TIPO DE VARIACIO N	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
29-30		secuencia		
COMPAS N°	TIEMP O	TIPO DE VARIACIO N	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
31-32		secuencia		
33-34		Secuencia		
35-36		Secuencia		
COMPAS N°	TIEMP O	TIPO DE VARIACIO N	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN

37-38		Secuencia		
DESCRIPCIÓN: En el compás número 27, en los fragmentos de la variación se pudo evidenciar el uso de una secuencia melódica que se repitió 6 veces en diferentes alturas interválicas, el número de transposición corresponde a notas de la escala de Do mayor, las notas de cada fragmento tienen que ver con las notas del acorde correspondiente.				

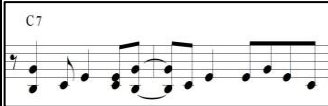
Variaciones melódicas Pacífico Amoroso versión Ajazzgo 2007 Cali-Colombia.

Variación 1 (Marimba) comparada con el tema

COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACIÓN	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
17-18		armónica		
DESCRIPCIÓN: se encuentra una variación armónica con respecto a la melodía ya que se evidencia dos teclas percutidas a la vez conformando el acorde de Fa Mayor.				
COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACIÓN	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
19-20		armónica		
DESCRIPCIÓN: se evidencia una variación armónica con respecto a la melodía, se puede presenciar dos teclas percutidas a la vez conformando el acorde de Do Mayor.				

Adiciones de forma Pacifico Amoroso versión IV festival internacional de Música de Cartagena.

Variación 1 (Marimba) comparada con el tema

COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
7-8		Adición de forma		
DESCRIPCIÓN: En el fragmento original se halló el empleo del arpeggio de Do mayor, para enlazar con la siguiente frase.				
COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
9-10		Adición de forma		
DESCRIPCIÓN: En los dos fragmentos se evidencia el empleo del arpeggio de Fa Mayor.				
COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
13-14		Adición de forma		
DESCRIPCIÓN: Se evidencia en el fragmento de la variación el empleo del arpeggio de Fa Mayor, que enlaza con la siguiente frase.				
COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
15-16		Adición de forma		

DESCRIPCIÓN:En el fragmento original se halló el empleo del arpeggio de C7, con un salto de cuarta remplazando la nota mi, por un fa.
En el fragmento de la variación se observa el empleo del arpeggio C7, manteniendo el motivo del compás número 16, para enlazar con la siguiente frase.

COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACIÓN	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
17-18		Adición de forma		

DESCRIPCIÓN:En el fragmento de la variación se observa el empleo del arpeggio de Fa Mayor, manteniendo el motivo del compás número 16 y 18 para enlazar con la siguiente frase.

COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACIÓN	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
25-26		Adición de forma		

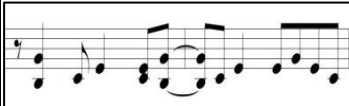
DESCRIPCIÓN: Se evidencia en el fragmento original el empleo del arpeggio de Fa Mayor, que enlaza con la siguiente frase. En el fragmento de la variación se observa el empleo del arpeggio de Fa Mayor, manteniendo el motivo del compás número 16 y 18.

COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACIÓN	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
27-28		Adición de forma		

DESCRIPCIÓN:Se evidencia en el fragmento original el empleo del arpeggio de Do Mayor, que enlaza con la siguiente frase. En el fragmento de la variación se observa el empleo del arpeggio de Do Mayor.

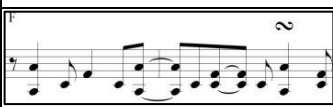
Variación 2 (Marimba) comparada con el tema

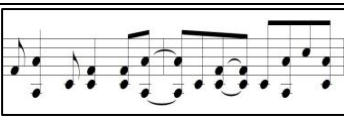
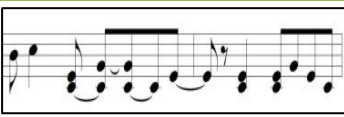
COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACIÓN	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
-----------	--------	-------------------	--------------------	---------------------------

15-16		Adición de forma		
DESCRIPCIÓN: Se evidencia en el fragmento de la variación el empleo del arpeggio de Do Mayor, que enlaza con la siguiente frase.				
COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACIÓN	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
17-18		Adición de forma		
DESCRIPCIÓN: En el fragmento de la variación se observa el empleo del arpeggio de Fa Mayor.				
COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACIÓN	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
19-20		Adición de forma		
DESCRIPCIÓN: En el fragmento de la variación se observa el empleo del arpeggio de Do Mayor, que enlaza con la siguiente frase.				

Adiciones de forma Pacífico Amoroso versión Ajazzgo 2007 Cali-Colombia.

Variación 1 (Marimba) comparada con el tema

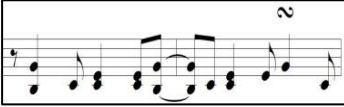
COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACIÓN	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
1-2		Adición de forma		
DESCRIPCIÓN: En el fragmento de la variación se observa el empleo del arpeggio de Fa Mayor, para enlazar con la siguiente frase.				
COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACIÓN	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN

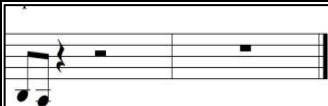
5-6		Adición de forma		
DESCRIPCIÓN: En el fragmento de la variación se observa el empleo del arpeggio de Fa Mayor.				
COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
19-20		Adición de forma		
DESCRIPCIÓN: En el fragmento de la variación se observa el empleo del arpeggio de Do Mayor, que enlaza con la siguiente frase.				

Elementos técnicos expresivos Pacífico Amoroso versión IV festival internacional de Música de Cartagena.

Variación 1 (Marimba) comparada con el tema

COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
3- 4		Ornamental		
DESCRIPCIÓN: En el fragmento de la variación se evidencia el empleo de grupetto.				

COMPAS N°	TIEMP O	TIPO DE VARIACIO N	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
27-28		Ornamental		
DESCRIPCIÓN: Empleo de grupetto en el fragmento de la variación.				
COMPAS N°	TIEMP O	TIPO DE VARIACIO N	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
29-30		Ornamental		
DESCRIPCIÓN: Empleo de grupetto en el compás número 30 del fragmento de la variación.				
COMPAS N°	TIEMP O	TIPO DE VARIACIO N	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
31-32		Ornamental		
DESCRIPCIÓN: Empleo de grupetto en el compás número 32 del fragmento de la variación.				
COMPAS N°	TIEMP O	TIPO DE VARIACIO N	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
33-34		Ornamental		
DESCRIPCIÓN: En el compás número 34 del fragmento de la variación, se observa el empleo de grupetto.				
COMPAS N°	TIEMP O	TIPO DE VARIACIO N	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN

35-36		Ornamental		
DESCRIPCIÓN: En el compás número 36 del fragmento de la variación, se halló empleo de grupetto.				
COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
37-38		Ornamental		
DESCRIPCIÓN: Empleo de grupetto el compás número 38 del fragmento de la variación.				

Variación 2 (Marimba) comparada con el tema

COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
3- 4		Ornamental		
DESCRIPCIÓN: Empleo de grupetto en el compás número 4. Fragmento de la variación.				
COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
7-8		Ornamental		
DESCRIPCIÓN: Empleo de grupetto en el compás número 8. Fragmento de la variación.				
COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
9-10		Ornamental		
DESCRIPCIÓN: En el compás número 10 del fragmento de la variación, se observa el empleo de grupetto.				

COMPAS Nº	TIEMP O	TIPO DE VARIACIO N	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
13-14		Ornamental		
DESCRIPCIÓN: En el compás número 14 del fragmento de la variación, se observa el empleo de grupetto.				
COMPAS Nº	TIEMP O	TIPO DE VARIACIO N	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
24-25		Ornamental		
DESCRIPCIÓN: En el fragmento de la variación se halló el empleo de tremolo.				

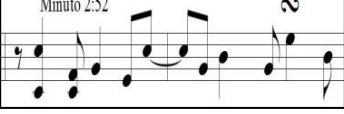
Elementos técnicos expresivos Pacífico Amoroso versión Ajazzgo 2007 Cali-Colombia.

Variación 1 (marimba) comparada con el tema

COMPAS Nº	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
3- 4		Ornamental		
DESCRIPCIÓN: En el fragmento de la variación se evidencia el empleo de grupetto.				
COMPAS Nº	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
9-10		Ornamental		
DESCRIPCIÓN: Empleo de mordente superior.				
COMPAS Nº	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
21-22		Ornamental		
DESCRIPCIÓN: En el fragmento de la variación se evidencia el empleo de mordente superior.				
COMPAS Nº	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
27-28		Ornamental		
DESCRIPCIÓN: En el compás número 28 del fragmento de la variación, se observa el empleo de grupetto.				

Variaciones múltiples o simultáneas, Pacifico Amoroso versión IV festival internacional de Música de Cartagena.

Variación 1 (marimba) comparada con el tema

COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACIÓN	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
3,4	2:52	Ritmica y melódica		
DESCRIPCIÓN: Se encuentra una variación melódica con respecto a la melodía utilizando notas del acorde. En el tiempo numero tres se halló una redistribución rítmica con relación a la melodía.				
COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACIÓN	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
5,6	2:59	Ritmica y melódica		
DESCRIPCIÓN: Variación de la melodía con notas pertenecientes al acorde de Fa mayor, se puede apreciar el acorde en su inversión, a una distancia intervalica de tercera menor ascendente.				
COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACIÓN	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
9,10	3:04	Ritmica y melódica, adición de forma		
DESCRIPCIÓN: Cambio en la estructura de la forma del fragmento original, que emplea notas del acorde (Fa mayor) para enlazar con la frase.				
COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACIÓN	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
15,16	3:11	Ritmica y adición de forma		

DESCRIPCIÓN:Cambia la parte rítmica ligando las dos corcheas iguales.

En la parte del fragmento original se emplearon arpeggios para enlazar con la siguiente frase.

COMPAS Nº	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
19-20		Ritmo melódica y adición de forma		

DESCRIPCIÓN:Cambia la parte rítmica ligando las dos corcheas iguales, también se observa el empleo del arpeggio de Fa Mayor, manteniendo el motivo del compás número 20 para enlazar con la siguiente frase.

COMPAS Nº	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
21-22		Ritmo melódica, armónica y adición de forma,		

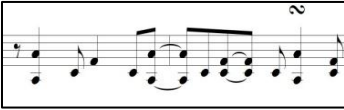
DESCRIPCIÓN:En el fragmento de la variación a diferencia de la melodía se puede evidenciar el cambio del material melódico forma (A) del tema y en el fragmento de la variación se emplea la Forma (B) del tema, manteniendo el motivo del compás número 20.

COMPAS Nº	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
33-34		Ritmo melódica, armónica y ornamental		

En el fragmento de la variación se halló una variación armónica con respecto a la melodía, se puede presenciar dos teclas percutidas a la vez conformando el acorde de Fa Mayor. También cambia la melodía con relación al fragmento original, y en el compás número 34 se puede apreciar el uso de Grupetto.

Variación 2(marimba) comparada con el tema

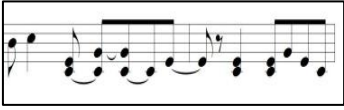
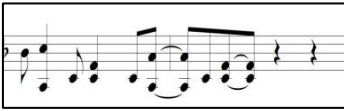
COMPAS Nº	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
--------------	--------	----------------------	-----------------------	------------------------------

13,14	5:32	Adición de forma		
DESCRIPCIÓN: Cambio sobre la estructura formal, el fragmento original corresponde a la parte b del tema y el fragmento de la variación corresponde a la parte a.				
COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
23,24	5:47	Ritmica y adición de forma		
DESCRIPCIÓN: En este compás se halló una redistribución rítmica con relación a la melodía, luego hace silencio de negra y vuelve con el motivo de la melodía creando un conector para finalizar el tema.				

Variaciones múltiples o simultáneas, Pacífico Amoroso versión Ajazzgo 2007 Cali-

Colombia.

Variación 1(marimba) comparada con el tema

COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
19-20		Ritmo melódica, y armónica.		
DESCRIPCIÓN: En este compás se halló una redistribución rítmica con relación a la melodía del compás número 19, en el compas número 20 cambia la melodía con relación al fragmento original. También se halló una variación armónica con respecto a la melodía, se puede presenciar dos teclas percutidas a la vez conformando el acorde de Do Mayor.				
COMPAS N°	TIEMPO	TIPO DE VARIACION	FRAGMENTO ORIGINAL	FRAGMENTO DE LA VARIACIÓN
33-34		armónica, y adición de forma		

DESCRIPCIÓN: En primera instancia se evidencia el cambio sobre la estructura formal, el fragmento original corresponde a la parte b del tema y el fragmento de la variación corresponde a la parte a. También se halló una variación armónica con respecto a la melodía, se puede presenciar en el fragmento de la variación, dos teclas percutidas a la vez conformando el acorde de Fa Mayor.

CONCLUSIONES

En el desarrollo de este trabajo se pudieron analizar cuáles fueron los elementos más relevantes en la interpretación melódica del Aguabajo interpretados por el maestro Hugo Candelario González, donde se pudo verificar la hipótesis planteada acerca del mecanismo principal de construcción a partir de variaciones improvisadas, señalando cómo interviene este mecanismo en los aspectos rítmicos, melódicos y expresivos en la interpretación de los temas “El remanso inicial” y Pacífico Amoroso, también se pudo establecer las características armónicas y formales en los temas de selección.

Para desarrollar este trabajo fueron importantes los conceptos de sistema, modelos y variaciones planteados por Ahrom ya que estos conceptos fueron claves en el análisis de la estructura de los aguabajo interpretados por Hugo Candelario. Gracias a las definiciones teóricas de Edgar Morín se pudo establecer que la música tradicional obedece a una noción de sistema y cómo sistema

requiere de un sistema de organización, también se pudo identificar que en las prácticas de músicas de tradición oral la improvisación desempeña un papel relevante y que tendrá un curso libre mientras no afecte dichas estructuras.

Dichas estructuras son caracterizadas por modelos que en la música de tradición oral son reconocidos como “patrones o células”, y estructura que caracterizan a un género en específico, para este caso los del aguabajo.

En el proceso de análisis realizado se identificaron varios modelos que intervienen en la generación y límites posibles en las variaciones del material melódico en la interpretación del aguabajo, también se identificaron varios elementos que caracterizan al género, como por ejemplo, la importancia del cinquillo cubano el cual se halló en la estructura de la base rítmica del aguabajo, clave afro cubana, la matriz métrica binaria. De la relación escala-acorde se evidencio una estructura armónica correspondiente a (I-I-V7-V7), proveniente de la cadencia auténtica inversa; En el trabajo de análisis de los aguabajos seleccionados se evidencia la composición en forma tonal, gracias a que todos los instrumentos correspondieron a una afinación temperada (La 440), entonces la variación del material melódico estará limitado, por notas relacionadas con la tonalidad. La estructura corresponde a la forma binaria (A-B), forma del aguabajo tradicional.

Se pudo observar que los modelos mencionados anteriormente sufrían leves cambios de acuerdo a su estructura original, estos cambios fueron llamados variantes, que intervienen en la interpretación del material melódico. En el proceso de análisis se hallaron cinco tipos de variantes, estas variantes fueron rítmicas, melódicas, adiciones de forma, elementos técnico expresivos y variantes múltiples o simultaneas.

De las variaciones rítmicas se pudo identificar que estaban asociadas con los modelos de acentuación de la matriz métrica binaria, regímenes acentuales, la clave afrocubana y cinquillo cubano. En las variaciones melódicas se hallaron otros recursos empleados en la interpretación del material melódico como la ornamentación, las secuencias y algunas variantes en la armonía, utilizando otros grados del acorde.

Otra variación hallada fue la adición de forma, en donde se reconocieron segmentos utilizados en la unión de frases como escalas, intervalos y saltos. De los elementos técnicos expresivos se reconoció el empleo de ornamentos como apoyaturas, trinos, mordentes, trémolos, grupettos. Otro tipo de variantes halladas fueron las múltiples o simultaneas, en las cuales se encontraron paralelamente algunas de las variaciones anteriores.

El aporte en la realización de este trabajo sirve como referente de apoyo para realizar una interpretación más consistente en el género, gracias a que en el

proceso de análisis se pudo llegar a identificar varios de los elementos que caracterizan al género aguabajo, y señalar cuáles son los comportamientos que intervienen en la construcción del material melódico interpretados por el maestro Hugo Candelario Gonzales.

REFERENTES BIBLIOGRÁFICOS

- Barrera, R.&Castaño, D. (1996). *“Compendio Metodológico para orquesta de jazz latino orientando la cumbia hacia una expresión moderna”*.monografíaFacultad de bellas Artes de la Universidad PedagógicaNacional. Bogotá, Colombia.
- Duque, A., Sánchez, H.F. &Tascón, J. (2010) *“¡Que te pasa vo!”*.Colombia Ed:Ministerio de cultura.
- Gonzales, F. (1994) *“temas transversales y educación en valores”* ed. Anaya, Madrid p 35.
- Herrera, Enric. (1987). *“Técnicas de arreglo para la orquesta moderna”*. s.a. Antoni Bosch Editor
- Kodály Z. (1998) *“Pensamiento pedagógico y acción educativa en Música y Educación”*.Revista trimestral de pedagogía musical pag 85-102

- Lozano, D. (2001). *“Los ritmos cortesanos del departamento del chocó, una mirada a su folclore”*. (Monografía inédita de pregrado). Universidad Pedagógica Nacional, Colombia.
- Miñana, C. (2000). *“Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia”*.
Edición digital en <http://www.humanas.unal.edu.co/colantropos/>
- Molina, E. (2008) *“La improvisación: definiciones y puntos de vista”*
Artículos de opinión, Música y Educación Núm. 75. Págs. 78-94 (Art.).
Recuperado desde <http://www.iem2.com/wp-content/uploads/2014/01/Definicion-de-improvisacion.pdf>
- Nettl, B. Russell, M. (2004). *“En el transcurso de la interpretación, estudios sobre el mundo de la improvisación”*. Madrid: editorial Akal.
- Pardo, A. Pinzón, J. (1961). *“Rítmica y melódica del folclore Chocoano”*.
Bogotá: Conservatorio Universidad Nacional. Centro de estudios folclóricos y musicales.
- Quintero, M., Convers, L., Salgar, O., Martínez, A., Miñana, C., Ochoa, J, et al. (2008) *“Componente investigativo del Plan Ruta de la Marimba”*. Consultoría Pontificia Universidad Javeriana Cali – Ministerio de Cultura. Cali, Colombia.

Edición digital en <http://www.territoriosonoro.org/marimba/wp-content/uploads/2011/11/RUTAMARIMBA-2008-Componente-investigativo-del-Plan-Ruta-de-la-Marimba.pdf>

- Simha, Arom. (2001). *“Modelización y modelos en las músicas de tradición oral”*. En Francisco Cruces et al. *Las culturas musicales. lecturas de etnomusicología*. Madrid. Ed. trota.
- Valencia, Leónidas.(1993) *” el choco y su folclore”* Colombia: Ed. Ury
- Valencia Leónidas (2009). *“Al son que me toquen Canto y bailo”* Colombia:Ministerio de cultura, Plan Nacional de Música para la Convivencia.
- Valencia, Leónidas. (2010). *“una mirada a las afromúsicas del pacífico norte colombiano”* Colombia:Ed. Asinch
- Valencia, Victoriano. (2004) *“Pitos y tambores”*Colombia: Ministerio de cultura, Plan Nacional de Música para la Convivencia.

ANEXO. ENTREVISTA A HUGO CANDELARIO GONZÁLES

Fuente: El hombre que nació de la candela Publicación. eltiempo.com /Sección/Entretenimiento. Fecha de publicación 25 de septiembre de 2008, realizada por Alejandra López González, Recuperado desde <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-4565960>

EL HOMBRE QUE NACIÓ ENTRE LA CANDELA

Lo bautizaron Candelario por haber nacido la noche en que un incendio acabó con casi toda la población de Guapi. Hoy es considerado el intérprete de marimba más importante del país.

Hugo Candelario González nació marcado por la fatalidad. La noche en que su madre lo dio a luz en Guapi, un incendio devoró el pueblo. El menor de nueve hermanos no fue un niño consentido sino rebelde, independiente y, según él, con un sino trágico: "Me quebraba los brazos, las piernas, me rompía la cabeza, me enterraba clavos, una vez casi me ahogo".

Sin embargo, la vida se ha empeñado en demostrarle que la tragedia es cosa del pasado, pues hoy, a sus 41 años, ha llevado a su grupo Bahía a varias ciudades europeas y latinoamericanas y está considerado como uno de los mejores

intérpretes del folclor del Pacífico colombiano. La música fue su salvadora, la que se llevó la fatalidad para siempre. Razón de ser y de vivir, como él mismo dice.

Hablemos de Cali, la capital del Pacífico colombiano, en donde nació su grupo Bahía y la que usted eligió para vivir...

- Cali es un semillero de todas las manifestaciones del arte. Acá hay mucho talento y eso se debe, en parte, a toda la convergencia de culturas y etnias que coexisten y se reflejan, entre otras cosas, en el arte y en la cultura. A esta ciudad mulata la estancó el narcotráfico, la plática caliente que la ha tenido frívola; sin embargo, su esencia no se ha perdido.

Cuando los músicos quieren 'triunfar' se van para Bogotá, tras el mito del sueño capitalino. ¿Usted por qué se quedó en Cali?

- Yo estuve en Guapi hasta los doce años, de ahí me fui a vivir a Bogotá porque allá estaba un hermano, pero de todas formas Cali fue la ciudad que siempre me llamó. Cuando era niño, en la selva por allá en Guapi, el anhelo siempre era venir a Cali. Si uno ganaba el año, el premio era que lo traían a Cali. El frío de Bogotá no me gustaba mucho y siempre pasaba por Cali cuando iba a visitar a mis abuelos en Guapi. La vida me puso en Cali y después de vivir acá no quiero vivir en otra parte. Yo soy de camiseta, de bermudas, de piscina, del río Pance.

Pero su relación con la música empezó en Guapi, desde la niñez...

- Claro. A mí la música me llamó desde siempre. En mi casa había un almacén de artesanías y además quedaba frente al río, entonces era paso obligatorio de todas las cantaoras, los músicos, los comerciantes... y en Guapi hay música en el

ambiente, hay mucho folclor, así que todo eso influyó. Yo primero fui bailarín antes que músico. Como a los 7 o a los 8 años entré al grupo de danzas del colegio. Pero siempre que faltaba algún músico, pues yo me ponía a hacer la percusión. Siempre me pareció mejor tocar que bailar. Ahora, atando cabos, me doy cuenta de que la cosa empezó fue por ahí.

¿Cuál fue el primer instrumento que aprendió a tocar?

- La percusión. El cununo. Aunque la marimba siempre estuvo presente. Luego aprendí la flauta dulce.

Tengo entendido que antes de estudiar música estuvo un tiempo intentando con la medicina...

- Cuando llegué a Cali intenté, durante algún tiempo, estudiar medicina, porque era un estereotipo que tenía mi madre. Pero hoy me doy cuenta de que hubiera sido pésimo médico. Me asusto con una cortada, veo sangre y me da miedo, mejor dicho, yo no hubiera servido para eso.

Su padre fue el que insistió para que dejara la medicina y siguiera en la música...

- Sí, mi padre tuvo mucho que ver. En el 87 empecé a estudiar música en Bellas Artes. Así que además de todo ese aprendizaje empírico tengo una formación de academia, de conocer otras músicas. Además de la música tradicional, tuve contacto con el jazz, el latin jazz, la salsa, la música clásica. Sin embargo prefiero la sencillez de la música del Pacífico.

¿Y la historia de Bahía?

- Bahía empezó en el 86 por pura coincidencia. Yo vivía en el barrio El Templete,

en Cali, y estaba en el antejardín de mi casa tocando flauta dulce cuando pasó Fernando Valencia, que tocaba la guitarra, y ahí comenzó todo. Empezamos a reunirnos para tocar todos los fines de semana. Yo tenía unos 19 años y vivíamos un ambiente muy bohemio. En esa época ya se sentía en el aire el cuento del narcotráfico, se respiraba eso, pero a nosotros no nos tocó vivirlo mucho porque no éramos del ambiente de las discotecas de la Quinta ni de Juanchito, sino más de sitios como La Taberna Latina, Saperoco y Tintindeo, que son ambientes más universitarios y culturales.

Uno pensaría que por haber nacido en el Pacífico colombiano, por venir de donde viene, usted tiene algún tipo de agüero, alguna creencia especial...

- Mi casa es súper católica por mi mamá y yo no creo en nada diferente a Dios. Creo eso sí, sin lugar a dudas, en las fuerzas vitales, naturales, energéticas, en la fuerza de la selva, del agua, de la Luna, del Sol, en los espíritus de los ancestros. Creo en las condiciones históricas en las que nace esta música, que es un mecanismo de escape a esas condiciones tan duras, tan dolorosas, tan difíciles. Para mí, la quinta corchea que se repite en el bombo del currulao es un anhelo de libertad. Si se le pone la mirada espiritual, lo energético, ese sonido es pura libertad.

... Una conexión entre la música y esa dimensión espiritual del ser humano...

- Exacto. Yo creo totalmente en la espiritualidad de la música. Mi búsqueda, mi reto más grande es encontrar esa espiritualidad. Creo que las luces, las tarimas,

los micrófonos, toda esa parafernalia, le quitan en buena parte esa porción visceral a la música, porque para mí, ante todo, esta música es una música visceral, una música que sale de la entraña, una música libre de vanidad, libre de protagonismo, libre de famas, libre de arrogancia. Es una música muy sencilla, muy profunda, muy vital, razón de ser, razón de vivir. Yo creo en la magia del sonido acuoso, el sonido de agua ligado a la selva, a la lluvia (por algo el Pacífico tiene la zona más lluviosa del mundo). En todo eso creo y trato de ser lo más leal a ese sentimiento. Me gustan otros ritmos, conocí el jazz, la salsa, las buenas músicas, pero me quedo con la sencillez de esta música.

En algunas canciones del folclor del Pacífico como en la Chirimía o en la Marimba, las letras suelen hablar del diablo y de ese enfrentamiento permanente con él...

- Es cierto, uno encuentra muchas letras relacionadas con el diablo y eso tiene su origen en la mitología que existe en torno de la marimba. Dicen que para tocar bien la marimba hay que ganarle al diablo. La Iglesia le atribuía al diablo la música de marimba e incluso había un cura que tiraba al río cuanta marimba encontraba, hasta que alguien le puso el tatequeto. En la música de marimba existen ese tipo de creencias, así como en el vallenato. Se cree que cuando el diablo ve a un buen marimbero, lo reta; por eso la mujer no toca los instrumentos de percusión ni la marimba, porque a la mujer no le corresponde enfrentar al diablo.

A propósito del tema de la mujer, ¿cuál es el papel de la mujer en esta música?

- En la música del Pacífico el papel de la mujer es el papel de la cantaora. En el

currulao se depende de la marimba y del hombre. La mujer se encarga de la voz y del guazá, que es el que ríe, el que aporta el brillo, así como la mujer es la que le da resplandor a todo. El hombre, en cambio, es la vitalidad, la fuerza; por eso el bombo lo debe tocar el hombre, lo mismo que el cununo.

Decía antes que las tarimas, las luces, los micrófonos, la parafernalia, le quita de alguna forma esa fuerza, esa vitalidad a la música. ¿Cómo asume usted la fama?

- Si no me dejé llevar por el cuento de la fama cuando era joven, menos ahora a mis 41 años. Cuando me gané el primer Festival Petronio Álvarez empezaron las entrevistas y la preguntadera y finalmente tuve que asumir eso. La marimba es una maestra para entender todo ese cuento del ego porque la esencia de esta música es cero vanidad. Yo creo en Dios y esta música es una cosa vital: se murió alguien, se toca; nació alguien, se toca. Esto es visceral.

¿Qué opinión le merece el surgimiento de una cantidad de grupos nuevos que experimentan con la música folclórica?

- Lo folclórico es una sola cosa. De ahí para allá somos proyecciones del folclor, de buena fe o de mala fe. Cuando alguien se aprovecha del folclor para ganar plata o para hacerse famoso, pues tarde o temprano el mismo folclor le va a dar la lección, porque el folclor no es sino uno y al final lo que siempre termina primando es la cultura. Nadie tiene la verdad. Yo no tengo la verdad, pero considero que en mi búsqueda he sido honesto y sincero en lo que hago y esa es la invitación a los nuevos grupos que quieren experimentar con el folclor: a que sean sinceros,

consecuentes con la esencia. Si hay tanto afán de figurar, pues que se inventen otro género.

¿Y del resurgimiento de la salsa en Cali con agrupaciones como Toño Barrio y un movimiento de gente joven haciendo cosas?

- Jaime Nava y el Bar Blues Brothers han generado un movimiento interesante en Cali con los martes y jueves de jazz y salsa. Pero hay que decir que el auge de la salsa en Cali fue en la época de los narcos. Surgen orquestas como Niche, Guayacán, que prosperaron porque tienen una fuerte influencia del Pacífico. En el resto de Colombia, se puede hablar de Joe Arroyo porque tiene identidad costeña. De resto uno no puede hablar de un movimiento de la salsa en Colombia. La salsa es neoyorquina y lo que se hace acá, salvo Niche, Guayacán y Joe, son copias. Las raíces de la salsa están en el son cubano, y Cali, sobre todo en el baile, se adaptó a ese ritmo. Acá se generó un movimiento con el que la gente se identifica, pero esta no es una región donde se haga salsa. Acá pegó la salsa, que es distinto. Creo que en algún momento podemos hablar de jazz colombiano, pero no de salsa. Ahora, lo que se está dando en Bogotá con agrupaciones como La 33, es muy interesante porque es un sonido fuerte, un sonido de los vientos de la urbe. Pero la esencia del son, de la clave, eso no es de acá. En ese sentido nos falta mucho.

